

TAMPEREEN YLIOPISTO

Jaana Kinnunen

AIKARAKENNE JA KIELEN KUVALLISUUS VIIVI LUIKIN
ROMAANISSA HISTORIAN KAUNEUS

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2006

*Tämän maan sireeneistä ei koskaan tiedä,
näkeekö niiden kukkivan tänään vai vuosia
sitten, vai ovatko ne ainoastaan kaipuun
kuva, joka näkyy aina rajaviivan toiselle
puolelle.*

Viivi Luik, *Historian kauneus*

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

KINNUNEN, Jaana: Aikarakenne ja kielen kuvallisuus Viivi Luikin romaanissa *Historian kauneus*

Pro gradu -tutkielma, 154 sivua
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2006

Tarkastelen tutkielmassani kerronnan aikarakenteita Viivi Luikin romaanissa *Ajaloo ilu* (1991) ja sen suomennoksessa *Historian kauneus* (1991). Kohdetekstiäni on luonnehdittu runolliseksi proosaksi, ja tutkielmani erityiskysymyksenä onkin, miten tulkita runollisen proosan aikarakennetta. Aikarakenteiden analyysin kautta pyrinkin muodostamaan tulkinnan *Historian kauneudesta*. Hyödynnän myös kielikuvien tarkastelua kirjallisten rakenteiden kuvaamisessa ja käytän niitä tulkinnan työvälineinä. Tarkastelen aikarakennetta ja kielikuvia myös siltä kannalta, minkälaista aikakäsitystä ne ilmentävät. Romaanin tulkinnassa merkittäviksi nousevat myös päähenkilön taiteilijahenkilökuva ja kerronnan itsetietoisuus.

Ajaloo ilu ja sen suomennos *Historian kauneus* ilmestyivät samana vuonna 1991. *Historian kauneutta* on luettu murroskauden ja Viron itsenäistymisen ajan romaanina. Mielestäni historiallisella kontekstilla on olennainen merkitys romaanin tulkinnassa, mutta teoksella on muitakin merkittäviä tehtäviä kuin sen kansallinen merkitys. Pyrin aikarakenteiden ja kielen kuvallisuuden analyysin kautta nostamaan esiin teoksesta hahmottuvan teeman, joka kytkeytyy ajan ja historian esittämisen ja kertomisen tapoihin.

Jäsennän kerronnan aikarakennetta narratologian teorian avulla. Keskeisiä tutkielmassani ovat kerronnan ajalliseen järjestykseen liittyvät käsitteet. Laajennan aikarakenteiden tarkastelua käyttämällä jälkiklassisen kerronnan teoriaa, minkä avulla on mahdollista syventää teeman analyysiä ja tulkintaa sellaisessa romaanissa, jossa tarinan tapahtumien kertominen ei ole kerronnan ensisijainen tehtävä. Kirjallisuudessa aikaa voidaan kuvata paradoksaalisesti, niin että se liikkuu samanaikaisesti sekä eteen- että taaksepäin. Tämänkaltaisen kerronnan kuvaukseen sopii polykronisen kerronnan teoria.

Analysoin vertauksia, metaforia, metonymioita ja symboleita, jotka ovat huomionarvoisia aikarakenteen ja aikakäsityksen kannalta. Ajan ilmaisemiseen kytkeytyvät kielikuvat liittyvät erityisesti tilaan ja luontoon. Luontoon liittyvien kielikuvien tulkinta valottaa erityisesti teoksen aikarakennetta.

Erittelen kerronnan kuvallisuutta erityisesti metonymian troopin avulla. Metonymia kuvaa kerronnan rihmastomaista rakennetta ja jälkiklassisen kerronnan teorian lisäksi se sopii kuvamaan *Historian kauneuden* kerrontaa, joka esittää historiallisten tapahtumien kaksi- ja monisuuntaisia vaikutuksia toisiinsa.

Tutkielman avainsanoja: Viivi Luik, aika, narratologia, aikarakenne, kielikuvat, polykronia

Sisällysluettelo

1	Johdanto.....	1
1.1	Tutkimusmenetelmä	1
1.2	Viivi Luik ja <i>Historian kauneus</i>	4
2	Aika ja <i>Historian kauneus</i>	9
2.1	Sisäinen aikakokemus.....	9
2.2	Aika modernistisessa romaanissa	15
3	Tarina ja kerronta.....	24
3.1	Matkalla.....	24
3.2	Hiukset motiivina.....	26
3.3	Järjestys	28
3.3.1	Kerrotun preesens ja ensimmäinen kertomus.....	30
3.3.2	Anakroniat.....	34
3.3.3	Prolepsikset ja ajan liike.....	47
3.4	Kertojan ja henkilöhahmon äänet	50
3.4.1	Herran enkelin ja päähenkilön ajalliset perspektiivit	58
3.4.2	Itsensä tiedostava fiktio.....	63
4	Tilallinen muoto ja kielen kuvallisuus	75
4.1	Holvin alla ja huoneissa	78
4.2	Maisema ja luonto.....	86

4.3	Keskeiset metonymiat	94
5	Moninainen nykyisyys	108
5.1	Käänteisyys	108
5.2	Kerronnan ja tarinan nyt-hetket	111
5.3	Liikkeen suunta	116
5.3.1	Eteenpäin ja taaksepäin.....	116
5.3.2	Polykroninen kerronta	125
6	Päätäntä	136
	LÄHTEET	141
	Liite 1: Anakroniat	151

1 Johdanto

1.1 Tutkimusmenetelmä

Tutkin kerronnan aikarakenteita Viivi Luikin romaanissa *Ajaloo ilu* (1991) ja sen suomennoksessa *Historian kauneus* (1991). Romaanin aikarakenteiden analyysin ja ajallisuuden teeman tarkastelun kautta rakennan tulkinnan romaanista. Pääpaino jokaisessa luvussa tulee olemaan *Historian kauneuden* analyysissä, joka kulkee kohti tulkintaa. Otan huomioon myös kohdetekstini kirjoittamisajan historiallisen ja kulttuurisen kontekstin. Lähiluen kohdetekstistäni tekstikatkelmia, jotka parhaiten havainnollistavat tutkimusongelmaani.

Tutkielmani lähtökohdat ovat temaattiset. Tarkastelen sitä, minkälaista ajan teemaa romaanin rakenne ja kuvallisuus ilmentää. Huomioin siis myös ne motiivit, kirjailijan yksityisen symboliikan sekä toistorakenteet, joilla on yhteys teoksen teemaan ja ajallisuuden ongelmaan.

Historian kauneuden modernistisuudesta ja postmodernistisuudesta on keskusteltu virolaisessa ja suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa.¹ Oma näkökulmani on se, että *Historian kauneus* sijoittuu tyyllillisiltä ja rakenteellisilta piirteiltään vanhan ja uuden rajalle. Sen voi monilta piirteiltään katsoa sijoittuvan modernismiin, mutta se liukuu kohti postmodernistista romaania. Rajapinnoilla liikkuva teos on samalla sellainen tutkimuskohde, jota on mahdollista tarkastella useammista teoreettisista lähestymistavoista käsin.

¹ Virolainen kirjallisuudentutkija Rutt Hinrikus on luokitellut *Historian kauneuden* postmodernistiseksi teokseksi (Hinrikus 1997, 35). Tarja Pakarinen päätyy artikkelissaan: "Historia, yksilöllisyys ja kieli Viivi Luikin romaanissa *Historian kauneus*" lukemaan *Historian kauneuden* modernistiseksi teokseksi, mutta myöntää että toisenlainen näkökulma olisi voinut tuottaa toisenlaisen luennan (Pakarinen 2003, 175).

Ajallisuus on kerronnan perustavimpia ominaisuuksia, ja näin ollen aika on myös kerronnan teorian keskeisimpiä alueita (Richardson 2000, 23). Analysoin aikarakenteita klassisen kerronnan teorian avulla² ja käytän lähteenä Gérard Genetten tutkimusta *Narrative Discourse* (1972/1980). Genetten käsitteistä käytän tutkielmassani etenkin käsitteitä 'ensimmäinen kertomus' (first narrative), 'näkökulma', 'järjestys' (order), 'ennakoinnit' ja 'takautumat' sekä 'akronia'. Näiden käsitteiden avulla pääsen käsiksi ensisilmäyksellä hyvinkin haastavalta vaikuttaneeseen kohdetekstini aikarakenteeseen. Samalla paljastuu myös, miltä osin Genetten käsitteet eivät ongelmattomasti sovi kohdetekstini ajallisten rakenteiden analyysin avuksi ja minkälaisiin kohdetekstini piirteisiin niiden avulla ei pääse käsiksi.

Kohdetekstini sisältää myös hämäriltä ja epäselviltä vaikuttavia kerronnallisia aikarakenteita, joiden analysointiin haen apua jälkiklassisen narratologian teoriasta. Jälkiklassinen narratologia pyrkii koettelemaan klassisten mallien mahdollisuuksia ja rajoja. Klassisia malleja on myös täydennettävä tai muunnettava, siten että niiden avulla voidaan tarkastella myös aiemmin huomiotta jääneitä tai klassisen narratologian periaatteita kyseenalaistavia ilmiöitä (Herman 1999, 1-30). Käytän apunani polykronisen kerronnan teoriaa, jonka parissa on tutkittu kaksiselitteisiä, hämäreitä ja epäselviä kerronnallisia rakenteita.

Kohdetekstissäni kerronnallisten rakenteiden kaksiselitteisyyttä ja hämäryyttä luo esimerkiksi se, että *Historian kauneudesta* on luettavissa kaksi kehyskertomusta. Toisen niistä muodostaa kehyskertomus, jossa päähenkilön ja kertojan äänet tulevat lähelle toisiaan ja kerronnallinen asetelma muistuttaa omaelämäkerrallista kerrontaa. Tähän liittyy myös teoksen näkökulmatekniikka, jossa kertojan ja henkilöihahmon näkökulmat tulevat joissain kohdin lähelle toisiaan. Toinen kehyskertomus muodostuu

² Klassinen narratologian metodi on strukturalistisvaikutteinen (Ikonen 2004, 42).

retrospektiivistä kerrontaa lähenevästä kerronnasta. Polykronisen kerronnan teorian avulla David Herman pyrkii osoittamaan, että Genetten lanseeraamat käsitteet 'järjestys' ja 'kehyskertomus' voivat toimia erittäin moniulotteisella tavalla. Hermanin polykronisen kerronnan teoriassa merkittävää on juuri se, että teoksista voi olla luettavissa kaksi kehyskertomusta, jotka tuottavat kilpailevia tapoja järjestää romaanin tapahtumat. (Herman 1998, 75.)

Tutkielmani lähtökohtana on Hermanin väite, että polykroninen kerronta rakentaa ajallista järjestystä samalla, kun se pyrkii osoittamaan ajallisen järjestyksen rajoitukset inhimillisessä kulttuurissa yleisemmin. "The tale points to the limits of order even as it orders" (Herman 1998, 88). Väitän, että tämän pyrkimyksen voi havaita *Historian kauneuden* kerronnassa, jolle on ominaista kerronnallisen järjestyksen luominen, mutta lukija joutuu kuitenkin myös joissain kohdin pohtimaan tämän järjestyksen rakentamisen mielekkyyttä.

Alustava väitteeni on, että *Historian kauneudessa* tapahtumien myöhäisyyttä ja aikaisuutta eli niiden 'järjestystä' sekoittaa myös kuvallinen kieli. Metaforinen ja metonyyminen kieli rinnastaa eri aikatasoja toisiinsa. Minun täydennykseni kerronnan klassisiin malleihin koskee myös runsasta kuvakieltä käyttävää kerrontaa. Kohdetekstissäni kaksiselitteisyyttä, hämäryyttä ja epäselvyyttä luo kerronnan monitasaisuuden lisäksi kielen kuvallisuus ja runsas mytologian hyödyntäminen. Teos rikkoo myös kirjallisuuden lajien välisiä rajoja, ja sitä onkin luonnehdittu runolliseksi proosaksi (ks. Pakarinen 2003, 176). *Historian kauneuden* kerronta liukuu kuvallisen ja kirjallisen sekä suoran ja ironisen kerronnan välillä.

Tutkielmani erityiskysymyksenä on, miten tulkita runollisen proosan aikarakennetta. Hyödynnän myös kielikuvien tarkastelua kirjallisten rakenteiden kuvaamisessa ja käytän niitä tulkinnan työvälineinä. Sen sijaan että tekisin tarkkoja luokituksia figureihin ja trooppeihin, pyrin tarkastelemaan, miten kielikuvat ja lausekuviot toimivat käytännössä ja millaista aikakäsitystä

ne ilmentävät, sekä miten ne punoutuvat yhteen kerronnan aikarakenteen kanssa.

Analysoin vertauksia, metaforia, metonymioita ja symboleita, jotka ovat huomionarvoisia aikarakenteen ja aikakäsityksen kannalta. Ajan ilmaisemiseen kytkeytyvät kuvat nivoutuvat tilaan ja luontoon. Pyrin hahmottamaan teoksen eri osissa toistuvien kuvien suhteita toisiinsa, jolloin analyysiäni palvelee tilallisen muodon teoria. Käytänkin sitä apunani luvussa neljä. Tulen osoittamaan niin sanotun assosiatiivisen tekniikan merkityksen *Historian kauneuden* kerronnassa. Erittelen kerronnan kuvallisuutta metonymian troopin avulla, sillä se on tarkka apuväline kerronnan assosiatiivisten yhteyksien tarkastelussa.

Klassisen kerronnan teorian, jälkiklassisen aikarakenteiden tutkimuksen ja kielikuvien tarkastelun kautta pyrin selvittämään, minkälaisia kerronnan ja kielen piirteitä ne parhaiten kuvaavat. Tämän ristiin valaistuksen kautta uskon myös voivani muodostaa tulkinnan haastavasta ja puhuttelevasta romaanista *Historian kauneus*, niin ettei kuitenkaan tarvitse pitäytyä Catherine Belseyn (1980, 144) vanhaksi tulkinnan kehykseksi nimittämässä lukemisen tavassa, jossa teoksesta pyritään lukemaan yksi autoritaarinen merkitys.

1.2 Viivi Luik ja *Historian kauneus*

Viivi Luikin esikoisrunokokoelma *Pilvede püha* (Pilvien pyhäpäivä) ilmestyi 1965, ja sen jälkeen hän on julkaissut yhdeksän runokokoelmaa, joista viimeisin *Rängast rõõmust* (Ankarasta ilosta) ilmestyi 1982. Luik on kirjoittanut myös lastenkirjoja ja aapisen *Meie aabits ja lugemik* (Meidän aapistemme ja lukemistomme), 1993. Luikin ensimmäinen proosateos oli *Salamaja piir* (Piilopaikan raja) 1974. *Seitsems rauhan kevät* (1986, alkuteos: *Seitsmes rahukevad*, 1985) on omaelämäkerrallinen romaani. Se kuvaa Viron maaseutua Stalinin aikana 1950-luvulla lapsen näkökulmasta. *Historian*

kauneuden onkin nähty olevan jatkoa *Seitsemännelle rauhan kevääille* (Langemets 1991,1569).

Viivi Luikin varhaisimpaan lyriikkaan kuuluvat tuoreet luontokuvat, ja runoissa on tullut esiin kestävyuden ja elämästä selviytymisen teema. Luontokuvissa tulee esiin kirjoittajan yhteys luontoon. Kokoelmasta *Maapäälised asjad* (Maanpäälliset asiat), 1978, lähtien runoilija Luikin luontosuhteen muuttuminen alkaa näkyä. Kokoelman aiheena on nuoren kaupunkilaisen arkielämä. Viimeisimmässä kokoelmassa *Rängast röömust* 1982 (Ankarasta ilosta) Luik tarkastelee proosan ja runon sekä elämän ja runon välisiä yhtymäkohtia. (Rummo 1984, 23-24.)

Luikin runotuotannon varhaisissa teoksissa vuodenaajat ovat vahvasti läsnä, ja vuodenaikojen kuvaus heijastaa mielentiloja. Ajan ongelmallisuuden tarkastelu alkoi Luikilla runokokoelmassa *Põliskevad* (Ikikevät), 1975. Luonnon, vuodenaikojen ja ajan yhteyden kuvaus muuttui, niin että ajasta tuli ongelma, jonka tarkastelu ei enää rajoittunut luonnon ikuiseen kiertokulkuun. (Kiin 1993, 162-178.)

Luikin teoksia on käännetty 14:a kielelle.³ *Ajaloo ilu* ja sen suomennos *Historian kauneus* ilmestyivät samana vuonna 1991. Suomessa tätä teosta, joka ilmestyi Viron uudelleen itsenäistymisen vuonna, päästiin lukemaan tuoreeltaan.⁴ Sirje Kiin on kiinnittänyt huomiota siihen, että teoksen vastaanotto Suomessa oli erilainen kuin Virossa. Suomessa vastaanotto oli Kiinin mielestä yllättävän kiittävä. Tähän on Kiinin mukaan syynä lukijoiden

³ Luikin runokokoelmia ei ole suomennettu. Suomeksi on ilmestynyt valikoima Luikin runoja kokoelmassa *Uusien sulkien kasvaminen, Kymmenen nykyvirolaista runoilijaa* (Huurto ja Rummo 1984).

⁴ Teoksen vastaanotosta Suomessa, Ruotsissa ja Virossa on tehty pro gradu -tutkielma (Hiltunen Kristel: Viivi Luige romaanide *Seitsmes rahukevad* ja *Ajaloo Ilu* vastuvõtt Eestis, Soomes ja Rootsis, 2001) Helsingin yliopistossa.

historiallisen taustan ja kokemuksen erilaisuus. (Kiin 1993, 187-188.) Lukijan tuntemalla historiallisella taustalla ja kokemuksella katsotaankin usein olevan vaikutusta kirjallisuuden tulkintaan. Tämän seikan on Viivi Luikin *Seitsemäs rauhan kevät* -teoksen yhteydessä nostanut esiin myös Mati Hint (Hint 1986, 1119). Teosten kontekstia voi kuitenkin kuka tahansa tutkia.

Aiheen ajankohtaisuutta lisää se, että Baltian maiden ja Viron menneisyyden kuvaukset ovat puhututtaneet viime aikoina. Imbi Pajun dokumenttielokuva *Torjutut muistot* on herättänyt paljon huomiota. Tammikuussa 2006 myös Viivi Luik oli mukana keskustelutilaisuudessa, joka järjestettiin *Torjutut muistot* -dokumenttielokuvan erikoisnäytöksen jälkeen Helsingissä. Tilaisuudessa keskusteltiin sotien, konfliktien ja kansakunnan menneisyyden hallinnasta. Näitä kysymyksiä pohditaan myös tämän tutkielman aiheena olevassa romaanissa.

Yhteiskunnallisen kontekstin merkitys nousee usein Viron kirjallisuuden yhteydessä esiin, sillä Neuvostoliiton miehityksen aikana 1944–1991 kirjallisuus toteutti Virossa kansallista tehtävää. Viron itsenäistyttyä uudelleen vuonna 1991 virolaisen identiteetin merkitys nousi entisestään. *Historian kauneutta* on luettu murroskauden ja Viron itsenäistymisen ajan romaanina, joten siksikin sen yhteydessä nostetaan historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstin merkitys. Mielestäni historiallisella kontekstilla on olennainen merkitys romaanin tulkinnassa, vaikka teoksella on muitakin merkittäviä tehtäviä kuin sen kansallinen merkitys. Pyrinkin nostamaan esiin teoksesta hahmottuvan ristiriitaisen ja vaikean teeman.

Kerronnan aikarakenteita Viivi Luikin teoksissa ei ole aiemmin tarkasteltu. Teoksissa ilmenevä aikakäsitys on kuitenkin puhuttanut tutkijoita ja kriitikoita. Mati Hint on kirjoittanut lingvistic-semioottisessa analyysissään romaanista *Seitsemäs rauhan kevät*, että sille on ominainen paradigmaattinen, assosiatiivisista yhteyksistä syntyvä aikakäsitys. Subjektiiivisen aikakäsityksen kuvaajana Luikia on luonnehtinut Sirje Kiin (Kiin 1980, 1445). Virossa on

ilmestynyt Epp Annuksen laajahko tutkimus aikarakenteista, *Kuidas kirjutada aega* (2002). Tässä teoksessa ei ole kuitenkaan tarkasteltu Luikin teoksia, vaikka kohdeteksteinä onkin pääosin virolainen proosa. Luikin proosateoksia on tutkittu ylipäättään vähän. Luikin kielestä on ilmestynyt joitain artikkeleita Virossa. Saksassa Luikin tuotannosta on ilmestynyt saksankielinen tutkimus.

Historian kauneus on myös ensimmäinen Viron kirjallisuudessa ilmestynyt juutalaisuutta käsittelevä teos (Verschik 1992, 301).⁵ Luikin teoksien tyyllilliset piirteet ovat samankaltaisia runoudessa ja proosassa. Tyypillistä Luikille on kaunis kielenkäyttö sekä konkreettiset, kokoelmasta toiseen toistuvat kielikuvat. Luikin teoksissa olennaisina on pidetty myös runsasta metaforisuutta ja assosiativisuutta (Hint, 1986). Luikin tyyliä on luonnehdittu myös fyysiseksi, ruumiilliseksi ja keholliseksi (Jaanus 1989, 130).

Historian kauneuden päähenkilö ja kokija on nuori, nimeämätön kirjailijainen, joka kuuluu 1960–70-luvun hippinuorten sukupolveen. Päähenkilö matkustaa Riikaan Latvian juutalaisen kuvanveistäjää Lionin malliksi. *Historian kauneus* kertoo Lionin ja päähenkilön tapaamisesta sekä heidän rakastumisestaan. Romaanin tapahtumat sijoittuvat Viroon, Latviaan, Puolaan ja Neuvostoliittoon ja liittyvät Tšekkoslovakian miehitykseen elokuussa 1968, jonka vaikutusta Baltian maissa kuvataan. Päähenkilö aavistaa ilmassa olevan uhkan. Prahan väkivaltaisuudet osoittavat, että Neuvostoliitto voi olla uhka Baltialle. Tšekkoslovakian miehitykseen päättyi Stalinin kuolemasta alkanut niin sanottu suojasään kausi, joka oli merkinnyt Baltian maiden asukkaiden sopeutumista vallitsevaan järjestelmään (Alenius 2000, 266-267). Romaani kuvaa myös kutsuntoja, joissa asevelvollisia Baltian maista otettiin mukaan Varsovan-liiton joukkoihin Tšekkoslovakiaan. Kutsuntoja paetakseen Lion suunnittelee loikkausta länteen.

⁵ Ainoastaan G. Helbemäen romaanissa *Ohvrilaev* esiintyy juutalainen henkilöahmo (Verschik 1992, 301).

Kohdetekstistäni on luettavissa moniulotteista taiteen ja kirjallisuuden kommentointia, joka toteutuu osin kirjailija-päähenkilön ja kuvataiteilija-Lionin henkilökuvien kautta.

Tutkimukseni rakentuu siten, että luvussa kaksi keskityn sisäisen aikakokemuksen ilmaisemiseen modernistisen romaanin osana. Tarkastelen, miten pyrkimys ilmaista sisäistä aikakokemusta on vaikuttanut myös kaunokirjallisten teosten rakenteeseen ja miten se näkyy kohdetekstissäni. Luvussa kolme keskityn kerronnan aikarakenteen analyysiin klassisen kerronnan teorian avulla. Analysoin myös kertojan ja henkilöihahmon ääniä ja pyrin osoittamaan, millä tavoin *Historian kauneuden* kerronnassa leikitellään kerronnan tasoilla. Samalla tarkastelen päähenkilön henkilökuva, joka on olennainen teoksen teeman tulkinnan kannalta. Päähenkilön kirjailijahenkilökuva ja teoksen teemaa avaa myös romaanin itsensä tiedostavuuden käsittely.

Luikin teoksen aikarakenteeseen liittyvät piirteet ohjaavat myös tilallisen muodon teorian käyttöön, johon syvennyn kielen kuvallisuuteen keskittyvässä luvussa neljä. Luvussa viisi siirryn *Historian kauneuden* kerronnan ajallisesti epämääräisiin ja moninaisiin kohtiin, joita analysoin jälkiklassisen kerronnan teorian avulla.

2 Aika ja *Historian kauneus*

2.1 Sisäinen aikakokemus

Tässä luvussa keskityn fiktiossa usein esitettyyn sisäiseen aikakokemukseen. Tarkastelen, mitä sisäisellä aikakokemuksella voidaan tarkoittaa ja miten se eroaa muista yleisinä pidetyistä ajan kokemisen ja tarkastelemisen tavoista. 1900-luvun alussa siirtyminen moderniin yhteiskuntaan länsimaissa aiheutti kollektiivisen ajan kokemisen murroksen, jonka myötä subjektiivinen aikakokemus tuli modernistiseen kirjallisuuteen. Aion tutkielmassani analysoida Viivi Luikin teoksessa ilmenevää aikakäsitystä, jossa näkyy samoja piirteitä kuin 1900-luvun alun modernistisessä kirjallisuudessa. Tässä luvussa esittelen myös joitain sellaisia aikakäsityksiä, joita tulen tarvitsemaan tutkielmassani myöhemmin, kun tarkastelen, minkälaisia filosofisesti ja kulttuurisesti tuttuja aikakäsityksen piirteitä kohdetekstini rakenne heijastaa.

Kirjallisuudentutkimuksessa on tarkasteltu paljon sitä, miten kaunokirjallisuudessa kuvattu aika eroaa arkitodellisuudessa kokemastamme ajasta. Kaunokirjallisuudessa ilmenevää aikaa on myös tarkasteltu suhteessa filosofisiin näkemyksiin ajasta. Näiden lähestymistapojen suhdetta sisäiseen aikakokemukseen on hyvä tarkastella ennen analyysyä.

Sisäisen ajan kuvaus kellolla mitattavan ajan rinnalla yleistyi 1900-luvun alun modernistisessä kirjallisuudessa (Stevenson 1992, 135). Mitattavaan aikaan ja sisäiseen aikakokemukseen liittyy pitkä filosofinen keskustelu, jota on jatkettu myös kirjallisuudentutkimuksen parissa. Sisäisen aikakokemuksen representointi kohdetekstissäni liittyy myös romaanin rakenteeseen ja kerrontaan.

Aikafilosofit voidaan jakaa subjektivisteihin ja objektivisteihin. Aikasubjektivistien mukaan aikaa ei ole olemassa ilman ihmistä. Objektivistien

mukaan aika on olemassa luonnossa, ja se on siis osa fysikaalista todellisuutta (Newton, Einstein). Aikasubjektivisteille aika on ihmismielessä oleva tila, elämys, kokemus ja tapa havaita, ajatella ja jäsentää maailmaa. Subjektivisteihin Ilkka Niiniluoto katsoo kuuluviksi Kantin, Bergsonin ja Heideggerin. (Niiniluoto 2000, 246.)

Aristoteleen ajan filosofiaan on yhdistetty objektiivinen käsitys ajasta. Aristoteleen *Fysiikka*-teoksen selvityksessä ajasta tarkastellaan kolmea aihetta, jotka ovat olleet filosofisen aikakeskustelun perusteemoja: kysymyksiä ajan mittaamisesta, ajan kokemisesta ja ajan ontologiasta (Knuuttila 2000, 16). Aristoteleen lähtökohtana on kokemuksellinen nykyhetki, jonka voi määritellä välittömäksi tietoisuudeksi siitä, että asiat ovat jollakin tavoin. Sanomme, että hetki vaihtuu, kun nykyhetken sisältö muuttuu. Aristoteleen mukaan aikaa ei ole olemassa ilman liikettä, mutta aika ei kuitenkaan ole mikään yksittäinen liike. (Aristoteles 1992, 84-88.) Nykyhetki erottaa aikaisemman ja myöhemmän ja näin ollen myös menneen ja tulevan, joilla on erilaiset ominaisuudet (Aristoteles 1992, 92). Nykyhetki on siis tulevan ja menneen reaalin yhdistäjä ja erottaja, ja näin ollen aika on Aristoteleen mukaan myös jotakin reaalista (Knuuttila 2000, 18).

Epp Annus on yhdistänyt Aristoteleen aikaa koskevaan ajatteluun kaunokirjallisissa teoksissa ilmenevän nyt-hetkien moninaisuuden. Kaunokirjallisissa teksteissä liikutaan yhdestä nyt-hetkestä toiseen. Liikkuminen ajallisesta pisteestä toiseen samanaikaisesti jakaa ja yhdistää kerrontaa, samalla tavoin kuin Aristoteleen nyt-hetki jakaa aikaa, mutta pitää samanaikaisesti sen jatkuvuutta yllä. Kerronnan jatkuvuus syntyykin Annuksen mukaan kerronnan katkojen ja keskeytysten jatkuvuudesta. (Annus 2002, 161-162.) Nyt-hetkien moninaisuuteen keskityn vielä jatkossa enemmän.

Ensimmäisiä tutkimuksia, joissa on tarkasteltu kirjallisuudessa ja filosofiassa ilmenevien aikakäsitysten yhteneväisyyttä, on Hans Meyerhoffin⁶ teos *Time in Literature*, jossa Meyerhoff esittää, että kaunokirjallisuuden aika on aina kokemuksellista aikaa, jota Meyerhoff luonnehtii myös yksityiseksi, subjektiiviseksi ja psykologiseksi ajaksi (1955/1960, 4). Kokemuksellisesta ajasta Meyerhoff erottaa yleisen ja objektiivisen ajan, joka on suhteessa luonnon aikaan. Kirjallisuuden kokemukselliseen aikaan Meyerhoff liittyy muistin merkityksen.

Muistamisen prosessi vaikuttaa myös kaunokirjallisen teoksen rakenteeseen. Muistissa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sekoittuvat dynaamisesti toisiinsa, mitä kirjallisuudessa voidaan esittää assosiativisen tekniikan avulla. Viivi Luikin teoksia on usein luonnehdittu assosiaation periaatteen varaan rakentuviksi. Meyerhoffin mukaan sisäisessä kokemuksessa assosiaation periaate edeltää kausaalisuuden periaatetta (Meyerhoff 1955/1960, 22). Assosioiva tekniikka kuvaa sisäistä aikakokemusta myös Luikin teoksissa. Aion kuitenkin tarkastella *Historian kauneuden* rakennetta tarkemmin, enkä tyydy selittämään sitä ainoastaan assosiaatioiden varaan rakentuvaksi tekniikaksi, vaikka assosiaatiotekniikan yhteys sisäisen aikakokemuksen esittämiseen on hyvä pitää mielessä myöhemmissäkin analyysissä.

Henri Bergsonin ajattelu vaikutti paljon siihen, että kirjallisuudessa alettiin 1900-luvulla kuvata subjektiivista aikaa. Bergson erottaa intuitiivisen, sisäisen aikakokemuksen mitattavasta ja jaettavasta ajasta, joka hallitsee Bergsonin mukaan ihmisten olemassa oloa välillä enemmän kuin intuitiivinen aikakokemus, sillä ihmisen aika on suurelta osin sosiaalista, jaettua aikaa (Bergson 1919/1958, 5). Bergsonin ajan filosofiassa muistilla on keskeinen asema. Nykyhetki voidaan Bergsonin mukaan käsittää, mutta havaittavissa se

⁶ Hans Meyerhoff (1955/1960, 4) asettaa kirjallisuudessa ilmenevän ajan yleisempään filosofiseen ja yhteiskunnalliseen kehukseen keskittyen kuitenkin modernistisen kauden keskeisimpiin kirjailijoihin.

ei ole. Kykenemme havaitsemaan vain tiheän keston, jonka tekijöinä ovat äskeinen menneisyytemme ja lähin tulevaisuutemme. Bergsonin mukaan tajunta on siis olleen ja tulevan välinen yhdyssilta. (Bergson 1919/1958, 12.) Bergsonin filosofiassa olennainen käsite on kesto, joka on kokemuksen jatkuvuutta. Kesto syntyy sisäisistä tiloista, jotka määräytyvät toisistaan ja sisältävät ja lävistävät toisensa. (Bergson 1919/1958, 24.) Bergsonin kesto kokemuksen jatkuvuutena ei merkitse toisiaan seuraavia muutoksia, jotka liikkuvat aina eteenpäin lineaarisella jatkumolla. Sisäiset tilat, jotka synnyttävät keston ovat sisäkkäin pikemmin kuin vierekkäin (Tähkä 1989, 66).

Tätä Bergsonin kestoja, kokemuksen jatkuvuutta, pyrkii kirjallisuudessa kuvaamaan assosiaatioiden tekniikka ja tajunnanvirraksi kutsuttu esitystapa. Jatkuva virta, kesto, on kaikkein ilmeisin unissa, jotka ovat kaikkein subjektiivisimpia kokemuksia. Modernistinen kerronta onkin kuvannut unia tai pyrkinyt unenkaltaiseen kerrontaan kuvatakseen kokemuksen jatkuvuutta. Myös kohdetekstini kerronnassa ajallisten siirtymien voi sanoa rakentuvan assosiaatioiden varaan, siksi nämä yhteydet kokemuksen jatkuvuuden esittämiseen on syytä nostaa esiin. Lisäksi kuvallisen kerronnan kielikuvat palvelevat assosioivaa tekniikkaa. En kuitenkaan pysähdy analyysissäni tähän, vaan tarkastelen kerronnan rakentumista muutenkin kuin assosioivan tekniikan pohjalta. Bergsonin ajattelun yhteydet assosioivaan kerrontaan ovat kuitenkin kohdetekstini kannalta tärkeitä.

Kirjallisuudentutkimuksessa ajan on myöhemminkin katsottu kuuluvan erottamattomasti itseyden ja subjektin käsitteeseen (Saariluoma 1992, 50). Genevieve Lloydin mukaan tietoisuus syntyy ajassa. Ajan avulla tulemme tietoisiksi siitä, keitä me olemme. (Lloyd 1993,1.) Lloyd on esimerkiksi tarkastellut filosofian (Augustinus, Descartes, Hume, Kant, Bergson, Nietzsche) yhteyksiä kirjallisuudessa ilmeneviin tapoihin käsitellä ajan ja tietoisuuden välisiä suhteita.

Fenomenologisen kirjallisuudentutkimuksen parissa on tarkasteltu subjektiivista aikakokemusta ja kiinnitetty huomiota ajan ja tilan havaintoihin. Fenomenologian subjektiivinen aika pohjautuu kirkkoisä Augustinuksen näkemyksiin ajasta. *Tunnustuksien* huomautusten johdosta Augustinus esitetäänkin usein subjektiivisen ja psykologisen aikateorian kannattajaksi. Augustinuksen mukaan ajan mittaaminen perustuu inhimillisen tietoisuuden kykyyn muistaa mennyttä, olla tietoinen nykyhetkestä ja ennakoida tulevaa. Ihmisten tietoisuuksista löytyy kuvia menneistä tapahtumista ja ennakoituista asioista. Augustinus esittää siis, että ihmisillä on tietoisuudessaan menneisyyden nykyisyys, nykyisyyden nykyisyys ja tulevaisuuden nykyisyys (Augustinus 398/2003, 429). Knuuttila esittää, että Augustinus kuitenkin kehittää aristoteelisen perinteen ajatuksia ja hänen mukaansa aika on liikkeen aspekti. Knuuttila kiteyttää, että Augustinus toi keskusteluun ajasta entistä systemaattisemmin ajan kokemisen ja ajan tajuamisen ongelmat. (Knuuttila 2000, 19.)

Edmund Husserl on ollut myös lähtökohtana David Hermanin polykronisen kerronnan teoriassa, jota myöhemmin sovellan, etenkin Hermanin artikkelissa "Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration" (1998). Husserlin näkemykset irreaalisista objekteista jäävät Hermanin teoksessa *Story Logic* (2002) kuitenkin enemmän taka-alalle kuin edellä mainitussa artikkelissa. *Story Logic* -teoksessa painopiste onkin kognitiivisessa tutkimuksessa. Keskityn myös ajan havaitsemiseen, joten fenomenologinen kirjallisuudentutkimus voisi tarjota enemmänkin tarkastelupohjaa, kuin mihin tämän tutkielman puitteissa on aikaa ja tilaa sukeltaa.

Tarkastelen tutkielmassani myös sitä, kuinka *Historian kauneus* suhteutuu ajan kahteen perusanalogiaan, joihin ajan eri kulttuureissa katsotaan miellyvän, lineaariseen ja syklisteen. Kun liike projisoidaan eteenpäin syntyy lineaarinen aika, liike yhteen suuntaan tilaan sijoitetulla jatkumolla, peräkkäisistä pisteistä seuraaviin (Tähkä 1989, 66). Relativistisen kannan mukaan lineaarinen aikakäsitys on ominainen länsimaiselle yhteiskunnalle ja kulttuurille (Siikala

1989, 218-227). Syklinen aikakäsitys on liitetty yleensä kirjoituksettomiin kulttuureihin ja se on yhdistetty pyhään (Ilomäki 2001, 20).

Anna-Leena Siikala huomauttaa aiheellisesti, että kaikissa kulttuureissa aikakäsitykset ovat monikerroksisia. Syklisessä aikakäsityksessä samanlaiset syklit toistuvat ikuisesti, ja olennaista ei silloin ole ajan peruuttamaton kulku eteenpäin eikä tähän kulkuun liittyvä historiallinen muutos. (Siikala 1989, 219.) Puhutaan myös sirkulaarisesta ajasta. Riitta Tähkän mukaan psyykinen aika on sirkulaarista: mennyt on loputtomasti luomassa uudelleen jokaista nykyhetkeä (Tähkä 1989, 68).

Lineaarisen ajan käsite ilmentää erityisesti edistyksen ideaa, joka perustuu "modernin projektiin". Lineaarista aikaa leimaa muutoksen idea. Tulevaisuus on avoin ja toisenlainen menneisyyteen ja nykyisyyteen verrattuna. Raija Julkusen (1989, 15) mukaan sosialistiset projektit veivät pisimmälle tämän edistysuskon. Edistystä tuli tapahtua yhteiskunnassa ja jokaisessa yksilössä (Julkunen 1989, 15). Modernin yhteiskunnan tärkeimpiä pelisääntöjä on aikataulujen noudattaminen. Kiire ja sen luonne toimivat myös sosiaalisina erottelijoina (Julkunen, 1989 18). Julkunen kirjoittaa kapitalistiseen yhteiskuntaan sisältyvästä kiireestä.⁷ Tutkielmani kohdeteksti kuvaa kuitenkin neuvosto-Viroa ja romaanin ennakoinnit ulottuvat myös 1990-luvulle ja tapahtumissa enteillään Neuvostoliiton hajoamista.

Kohdetekstissäni intersubjektiviisen ajan ulkopuolelle jääminen liittyy kuitenkin enemmän yhteiskunnalliseen murroskohtaan ja Julkusen kuvaaman edistysuskon sijaan nousevaan kehitysoptimismiin. Iltautisten ulkopuolelle jäämisen ja jättäytymisen kautta romaanissa kuvataan henkilöitä, jotka eivät löydä paikkaansa yhteiskunnassa tai eivät haluakaan löytää sitä.

⁷ Julkunen kirjoittaa myös siitä, kuinka palkkatyön ja reproduktion aikatauluihin kutoutunut joukkoviestintä määrää jokapäiväisen elämän rituaalit. Iltautisten ulkopuolelle jääminen tuottaa tunteen, että on jäänyt intersubjektiviisen elämismaailman ulkopuolelle. (Julkunen 1989, 18.)

2.2 Aika modernistisessa romaanissa

Mihail Bahtinin mukaan romaanin genren kehityksen ytimessä oli uudenlainen tapa käsitteellistää aikaa (Bahtin 1987, 38). Romaanin muoto mahdollisti ajan manipuloinnin, jota kehitti erityisesti 1900-luvun alkupuolen modernistinen romaanitaide. Erittäin tehokkaasti aikaa manipuloi Marcel Proustin romaanisarja *A la Recherche du temps perdu* (1913-1927), johon Gérard Genette perustaa teoksessa *Narrative Discourse* (1972/1980) kokonaisen kerronnan teorian. Romaanin historiaa olisikin mahdollista tarkastella eri romaanimuotojen sisältämien aikakäsitysten historiana. Valistusajan ja realismin kauden romaaneja hallitsi aikakäsitys, jossa lineaarisuuteen liittyy kausaliteetti (Saariluoma 1992, 51). Tässä luvussa tarkastelen ensinnäkin sitä, millä perustein kohdetekstini voi katsoa olevan modernistinen. Lisäksi tarkastelen, millä tavoin siinä ilmenee sisäisen aikakokemuksen asettuminen mitattavaa aikaa vasten.

David Brooks varoittaa osuvasti, että modernismin⁸ määrittely tiukaksi periodiksi on vaarallista (Brooks 1991, 123). Monet niistä piirteistä, joiden voidaan sanoa erottelevan yhden aikakauden teokset toisen aikakauden teoksista, kuten kerronnan fragmentaarisuus, näkökulmatekniikka ja kronologian rikkominen, voidaan itse asiassa löytää molemmista aikakausista. Kirjallisuudessa ilmenevien aikakäsitysten tarkastelussa modernismin käsitteen käyttöä voi kuitenkin perustella sillä, että juuri modernismiin liitettiin aikakeskeisyys ja tietynlainen käsitys ajasta, jolle oli ominaista esimerkiksi juuri kellolla mitattavan ajan ja sisäisen aikakokemuksen vastakkain asettaminen.

⁸ Modernismin termin määrittelyssä voidaan erottaa kaksi keskeisintä koulukuntaa: modernismilla voidaan viitata tiettyyn ryhmään kirjailijoita ja taiteilijoita tiettyä ajankohtana; toisen määritelmän mukaan sillä voidaan viitata tietynlaiseen asenteeseen modernia kohtaan. Ensimmäisenkin määritelmän sisällä näkemykset vaihtelevat. (Brooks 1991, 123.)

Historian kauneus -teoksesta voi lukutavasta riippuen löytää hyvin erilaisia pyrkimyksiä. Se sijoittuu modernismiin, mutta sille on ominaista liikkuminen postmodernia tekstitietoisuutta ja itsensä tiedostavuutta kohti. En aio kuitenkaan ensisijaisesti tarkastella sitä, kumpaan kategoriaan *Historian kauneus* paremmin sopii. Aika ja subjekti liittyvät keskeisesti modernismiin ja postmodernismiin eroon ja aikaa lähestytään eri tavoin modernismiin keskittyvässä kirjallisuudentutkimuksessa kuin postmodernismiin keskittyvässä kirjallisuudentutkimuksessa. Kohdetekstin liikkuminen kohti postmodernismia mahdollistaa sen aikarakenteen ja aikakäsitysten tarkastelun molempia lähestymistapoja yhdistelemällä.

Yhdeksi modernistisen romaanin määritelmäksi voi ottaa Brian McHalen tekemän eron modernistisen ja postmodernistisen romaanin välillä: epistemologiset ja ontologiset kysymykset. Edeltävät ovat ominaisia modernistiselle romaanille, kuten: mitä voin tietää, kuka tietää ja miten voidaan tietää. Postmodernille romaanille ovat ominaisia ontologiset kysymykset, esimerkiksi: minkälaisia maailmoja on olemassa, millä tavalla teksti on olemassa ja millä tavalla se maailma on olemassa, jota teksti kuvastaa. (McHale 1987, 7-9.)

Modernistisen romaanin rakenne on usein lukijan kannalta hankala, minkä tarkoituksena on siirtää epistemologiset kysymykset teoksen henkilöihailta lukijan päävaivaksi. Tähän tarkoitukseen modernistinen fiktio käyttää rikottua kronologiaa ja epäsuorasti esitettyä informaatiota sekä moninaista näkökulmatekniikkaa ja sisäisen monologin erilaisia ilmentymiä. (McHale 1987, 9.)

Historian kauneuden voi katsoa olevan modernistinen, sillä sen kerronta keskittyy päähenkilön havaintoihin ja tietoisuuteen ja tuo näin ollen esiin subjektiivisen aikakokemuksen. *Historian kauneuden* voi kuitenkin tulkita esittävän myös ontologisia kysymyksiä. Intertekstuaalisten viittausten ja itsetietoisuuden kautta romaanissa kysytään myös sitä, millä tavoin teksti on

olemassa ja millä tavoin se maailma on olemassa, jota tekstissä kuvataan. Modernistisen romaanin tavoin *Historian kauneuden* kronologia on rikottu.

Tarja Pakarinen onkin tulkinnut, että *Historian kauneus* pyrkii antamaan yksilöllisen äänen eletylle historialle, mihin liittyy sisäisen aikakokemuksen kuvaaminen. (Pakarinen 2003, 175). Käsittelemiensä teemojen – historian, kansallisuuden ja kielen – kautta *Historian kauneus* ankkuroituu lisäksi Pakarisen mukaan Viron kirjallisuuden realistis-modernistiseen jatkumoon. Pakarisen (2003, 187) tulkinnassa *Historian kauneus* on 'moderni', sillä se pyrkii löytämään uusia tapoja tarkastella todellisuutta ja näkemään todellisuuden muutoksen tilassa olevana.

Modernistisessa fiktiossa ja runoudessa ilmenee erilaisten aikakäsitysten välinen jännite. Tarkan ja järjestelmällisesti etenevän kellon ajan vastapainoksi kuljetaan sisälle muistoihin ja intuitioon (Stevenson 1992, 135).

Mutta aika, vaikka se saa eläimet ja kasvit kukoistamaan ja kuihtumaan hämmästyttävällä täsmällisyydellä, ei valitettavasti vaikuta niin yksinkertaisella tavalla ihmismieleen. Ihmismieli on kaiken lisäksi vaikutuksiltaan yhtä omalaatuinen ajan olemukseen nähden. Tunti, kun se asustaa ihmishengen kummallisessa elementissä, saattaa pidentyä viisikymmentä- tai satakertaisesti kellon osoittaman ajan ylitse; toisaalta tunti voidaan esittää tarkasti mielen ajanottimessa vain yhdellä sekunnilla. Tätä merkittävää epäsuhtaa kellon osoittaman ajan ja mielen ajan välillä tunnetaan vähemmän kuin pitäisi ja se ansaitsisi täydemmän tutkimisen. (Woolf 1928/1984, 72-73)

Historian kauneus tutkii myös epäsuhtaa kellon osoittaman ajan ja mielen ajan välillä. Tältä osin sen voi katsoa jatkavan modernistisen kirjallisuuden perinnettä.

Meyerhoffin (1955/1960, 25) mukaan modernille kulttuurille ja kirjallisuudelle on ominaista erityinen tietoisuus ajasta, joka näkyy esimerkiksi yllä siteeraamassani katkelmassa Virginia Woolfin romaanista *Orlando*. Uusi käsitys ajasta tuli länsimaiseen taiteeseen 1920-luvulla. Lewis Wyndham (1882-1957) esitti filosofisessa teoksessaan *Time and Western Man* (1927), että uusi ajan käsitys syntyi filosofisen teorian pohjalta. Lewisin mukaan Henri Bergsonin psykologisen ajan filosofia oli erittäin vaikutusvaltainen, ja sen

harjoittajiin kirjallisuuden kentällä kuuluivat esimerkiksi Marcel Proust, Gertrude Stein ja James Joyce. He edustivat kirjallisuuden aikakoulua (time-school) (Wyndham 1927, 100-106). Bergsonin tavoin modernistit vastustivat ajan jaksottamista ja näkemystä ajasta erillisinä, peräkkäisinä tapahtumina. Psykologisen ajan merkittävyydelle antoi todistusvoiman myös Einsteinin suhteellisuusteoria (Stevenson 1992, 103-108).

Bergsonin mukaan tietoisuuden ja muistin takana ovat tallella kaikki menneisyyden tapahtumat (Bergson 1919/1958, 12). Menneisyys on siis myös läsnä nykyhetkessä. Stevenson tulkitsee, että tajunnanvirran käsite voidaan yhdistää Bergsonin filosofiaan. Käsite on tosin alkujaan William Jamesin lanseeraama, mutta Bergsonilta on lähtöisin idea, että tietoisuus ei ole erillisistä asioista muodostuva ketju, vaan muistojen ja vaikutelmien jatkuva virta, jota tajunnanvirtatekniikalla pyritään kuvaamaan (Stevenson 1992, 105).

Randall Stevenson nostaa esiin laajemmat yhteydet, jotka johtivat siihen, että ajasta tuli keskeinen aihe ja ongelma taiteessa. Stephen Kern esitti teoksessaan *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983), että 1884-1918 oli ajanjakso, jolloin maailma siirtyi paikallisista aikavyöhykkeistä systeemiin, joka mahdollisti ajan globaalin jakamisen ja järjestämisen. Tämä ajanjakso osuu lähes täydellisesti yhteen vuosien 1883-1916 kanssa, jolloin tieteelliset näkemykset ajasta hajaantuivat ja syntyi näkemyksiä, joiden mukaan aikaa ei ole olemassa tai se on jotakin epäreaalista.⁹ (Stevenson 1992, 125.)

Sigmund Freud haastoi myös omalla tavallaan tapahtumien kronologisen järjestämisen nostamalla esiin menneisyyden merkityksen. Freudin mukaan menneisyyden tapahtumat voidaan kokea uudelleen unien avulla. Stevenson huomauttaakin, että useissa modernistisissä teksteissä kronologinen järjestys hylätään tai sen merkitys vähenee, kun henkilöhahmot liikkuvat unen ja

⁹ Mc Taggartsin teos *The Unreality of Time* ilmestyi 1908.

valveen rajamailla. Etenkin 1920-luvun kirjallisuudessa oltiin kiinnostuneita mahdollisuudesta paeta ajan tyranniaa unien avulla. (Stevenson 1992, 110.)

Liisa Saariluoma kirjoittaa, että modernistisessä kirjallisuudessa aika ei järjesty peräkkäisiksi tapahtumiksi, vaan mennyt, nykyinen ja tuleva ovat läsnä samassa tajunnan nyt-hetkessä. Mennyt on tajunnassa muistin varassa, samanaikaisesti kun odotus ennakoii tulevaa, ja havainto tuottaa tietoa nykyhetkestä. (Saariluoma 1992, 51.) Tähän Saariluoma katsoo Bergsonin filosofian vaikuttaneen.

Kohdetekstilläni on selviä yhtymäkohtia aikakokemuksen representointiin ja ajan teemoihin modernistisessä kirjallisuudessa. Kelloja on kuvattu modernistisessä kirjallisuudessa sivukaupalla. Myös *Historian kauneudessa* kuvataan kelloa.

Siis nõksatavad seinakella pikad noolekujulised osutid, aeg liikutab ennast ja tundub, et tema kondid nagisevad. Kell lööb ja kellalöökide kõlav selge naisehää! kajab läbi korteri otsekui märguanne elada ja tegutseda, kuni elupäevi on. (AI, 31.)

Sitten seinäkellon pitkät nuolenmuotoiset osoittimet naksahtavat, aika liikauttaa itseään ja tuntuu niin kuin sen luut narahtaisivat. Kello lyö ja kellon lyöntien sointuva naisen ääni kaikuu asunnon läpi aivan kuin merkiksi siitä että on elettävä ja toimittava niin kauan kuin elonpäiviä riittää. (HK, 56.)

Kello liittyy kuvauksessa erityisesti tehokkaaseen ajankäyttöön. Kelloa on mekaanisen kuvauksen ohella kuvattu kuitenkin personifikaatioin, jotka tekevät siitä inhimillisen toimijan.

"Tšehhoslovakia partei- ja riigitegelaste, kommunistide ja tööliste läkitust on kuulda võetud, sõbralike vennasmaade väed on jõudnud Tšehhoslovakkiasse."

See kõik jääb silmapiiri taha ja nendest uudistest hoolimata liiguvad suured säravate äärtega suvepilved pikas pidulikus reas üle taeva. Kes neid kaua vaatab, sellel võib aastanumber kergesti meelest ära minna, elu on lõpmata pikk, aega on küll ja tee ei vii mitte edasi ega tagasi vaid otse üles. (AI, 18-19.)

"[...] Tšekkoslovakiain puoluetyöntekijöiden ja yhteiskunnallisten toimihenkilöiden, kommunistien ja työläisten viesti on kuultu, ystävällisten veljesmaitten joukot ovat jo saapuneet Tšekkoslovakiaan."

Kaikki tämä jää horisontin tuolle puolen ja näistä uutisista huolimatta kulkevat suuret hohtavareunaiset kesäpilvet pitkänä juhlallisena rivinä yli taivaan. Jos niitä jää pitkäksi aikaa katsomaan, voi unohtaa vuosiluvun helposti, ja silloin elämä on äärettömän pitkä, aikaa riittää eikä tie vie eteenpäin eikä taaksepäin vaan kohtisuoraan ylös. (HK, 31.)

Jo tämä tekstikatkelma osoittaa, että ajan olemusta pohditaan aikakauden historiallisen ja yhteiskunnallisen tilanteen kontekstissa. Uutiset viittaavat yhteiskunnalliseen aikaan, mutta uutisten tuolla puolen aika kulkee toisin.

Kui ta ei teaks kuupäeva, siis oleks ta praegu aknast välja vaadates valmis nägema novembrit või isegi detsembrit – raagus põõsaid, lumevalle, kiilasjääd ja karvamütse ning on tosiselt pettunud, kui ta näeb et inimesed käivad ringi hooletult paljapäi, nagu poleks vahepeal mitte midagi muutunud. Ta ei taha kuidagi uskuda, et tema äraolekul on Tallinnas jõudnud ilmuda ainult kaks "Õhtulehte" ja Riiast Tallinna on läinud selle aja sees ainult viis rongi. Talle tundub, et suvi on nende kahe ja poole päevaga vanaks jäänud ja külmaks läinud nagu silmad nende peas, kellele kõik, kogu senine elu ja käesolev aastakümme on kokku surutud ainult kahte päeva, eilsesse ja üleiltsesse. Siin ta liialdab nagu alati, aga see ei muuta asja. (AI, 44.)

Ellei hän tietäisi päivämäärää hän olisi nyt ikkunasta ulos katsoessaan valmis näkemään marraskuun tai peräti joulukuunkin – lehtensä pudottaneita pensaita, lumivalleja, iljannetta ja karvalakkeja, ja hän on todella pettynyt nähdessään että elokuun loppua riittää yhä edelleen ja että ihmiset kulkevat huolelta paljain päin aivan kuin tässä välillä ei mikään olisi muuttunut. Hän ei osaa mitenkään uskoa, että hänen poissa ollessaan Tallinnassa on ehtinyt ilmestyä vain kaksi Iltalehteä ja että Riiasta on tässä ajassa lähtenyt vain viisi junaa. Hänestä tuntuu, että näiden kahden ja puolen päivän aikana kesä on tullut vanhaksi ja muuttunut kylmäksi kuin niiden silmät joiden koko tähänastinen elämä ja kuluva vuosikymmen on puristettu vain kahteen päivään, eiliseen ja toissapäivään. Siinä hän liioittelee kuten aina, mutta se ei muuta asiaa. (HK, 80-81.)

Sisäistä aikakokemusta katkelmassa tuodaan esiin kertomalla päähenkilön tunteista: "hän on todella pettynyt", "hän ei osaa mitenkään uskoa" ja "hänestä tuntuu". Tarkasteleman teos sisältää runsaasti ajanilmaisuja. Niitä on runsaasti myös tässä tekstikatkelmassa: "päivämäärä", kuukausien nimet, "kahden ja puolen päivän aika", "koko tähänastinen elämä", "kuluva vuosikymmen", "kahteen päivään", sekä "eilinen ja toissapäivä". Maisema toimii sielun peilinä metaforisesti lauseessa "kesä on tullut vanhaksi ja muuttunut kylmäksi". Mitattavan ajan kulkua ilmaistaan kertomalla, montako sanomalehteä on ehtinyt ilmestyä ja monta junaa on lähtenyt. Joukkoviestintä ja julkiset kulkuneuvot toimivat aikatauluna.

Kahden ja puolen päivän ajan päähenkilö on ollut matkallaan Riiassa. "Kahteen ja puoleen päivään" sisältyy elokuun 21. päivä vuonna 1968 (HK, 74), eli päivä, jolloin Tšekkoslovakian miehitys alkoi. *Historian kauneudessa* kuvataan vuoden 1968 Tšekkoslovakian miehitykseen aiheuttamaa ilmapiiriä Baltian maissa ja laajemminkin Itä-Euroopassa. Tekstikatkelman "eilinen" ja

"toissapäivä" sisältävät *Historian kauneuden* tekstikontekstissa samanaikaiset historialliset tapahtumat. Kaksi ja puoli päivää pitävät sisällään merkittävän historiallisen murroskohdan, jonka merkittävyyttä kuvataan metaforisesti niiden henkilöiden silmien kautta, "joiden koko tähänastinen elämä ja kuluva vuosikymmen on puristettu vain kahteen päivään".

Katkelmassa asetetaan ensin sisäinen aikakokemus kellolla mitattavaa yhteiskunnallisten aikataulujen aikaa vasten. Kohdassa "kuluva vuosikymmen on puristettu vain kahteen päivään" kuvataan merkittävän historiallisen tapahtuman, Tšekkoslovakian miehityksen, historiallista vaikutusta yksityisiin ihmisiin. Sisäisen aikakokemuksen kuvaaminen laajenee kyseisellä aikakaudella eläneille ihmisille yhteiseksi sisäiseksi aikakokemukseksi. Kuvataan aikakautta, jolloin henkilökohtainen on poliittista ja poliittinen on myös henkilökohtaista.

Katkelma päättyy koko teoksen läpi toistuvaan kertojan hämmentävään leikkiin, jonka voi tulkita myös ironiseksi kohdassa "siinä hän liioittelee kuten aina". Kertoja kommentoi edeltävää vertausta "kahden ja puolen päivän aikana kesä on tullut vanhaksi ja muuttunut kylmäksi kuin niiden silmät joiden koko tähänastinen elämä ja kuluva vuosikymmen on puristettu vain kahteen päivään, eiliseen ja toissapäivään". Vertaus esitetään, niin että se kuvaa päähenkilön tuntemusta. Kertoja kommentoi vertauksen sisältämää liioittelua, joka ei *Historian kauneuden* kertojan ambivalenttisisessä äänessä kuitenkaan jää pelkäksi liioitteluksi, sillä "se ei muuta asiaa". Liioittelu pitää siis sisällään myös totuuden.

Nad ei tea Prahast midagi ja Moskva ei huvita neid ültse. Nende päev lebab pikal rannal nagu kavala naeratusega ebajumala kingitus. Nad murravad selle küljest sätendavaid tunde ja pilluvad hooletult üle teineteise õla. (AI, 20.)

Prahasta he eivät tiedä mitään eikä Moskova kiinnosta heitä lainkaan. Heidän päivänsä lepää pitkällä rannalla kuin lahja ovelasti hymyilevältä epäjumalalta. Siitä he murtavat kimaltelevia hetkiä ja viskelevät niitä huolimattomasti toistensa harteiden yli. (HK, 35)

Tekstikatkelmassa poeettinen kielenkäyttö lisää vaikutelmaa, että ajankulkua kuvataan normaalista poikkeavalla tavalla. Objektiivisesta ja mitattavasta ajasta

on siirrytty sisäisen kokemuksen aikaan, jossa päivä voi levätä pitkällä rannalla. Tekstikatkelmassa kuvataan myös päähenkilöiden heittäytymistä intersubjektiivisesta ajasta sivuun. He murtavat päivästä hetkiä ja viskelevät niitä huolimattomasti sivuun. Ajan kuvaukseen liittyy *Historian kauneudessa* monissa kohdin syrjään jättäytyminen ja vieraantuminen yhteiskunnallisesta ajasta sekä historiattomuuden ja juurettomuuden tunnot.

Historiattomuutta ja juurettomuutta tuodaan esiin myös Latvian juutalaisen henkilöihahmon Lionin ja tämän perheen kautta. Teos tavoittaa sodanjälkeisen Neuvostoliiton juutalaisten perusominaisuuden: suuri enemmistö heistä ei muista, keitä he ovat ja mihin he kuuluvat. "Lion sanoo, ettei hän tiedä eläkö hän vieraalla maalla tällä hetkellä vai ryhtyykö hän tulevaisuudessa elämään vieraalla maalla" (HK, 43). Omia juuria, uskontoa ja Euroopan juutalaisten kulttuuria ei muisteta (Verschik 1992, 301).

Yksilön sisäiseen ajankokemukseen liittyy *Historian kauneudessa* osittain voimattomuudentunne. Vieraantumisella tarkoitetaan tilannetta, jossa henkilöt eivät voi vaikuttaa kohtaloonsa sosiaalisen järjestelmän sisällä. (Israel 1971/1974, 240-245.) Toisaalta henkilöihahmot ovat myös tahallisesti jättäytyneet sivuun. Yhteiskunnan aika ei edusta edistystä kohti etenevää aikaa, vaan sen sijaan esiin nousee kehityspessimismi.

Ööd saavad voimu juurde. See toimub vaikselt, justkui möödaminnes, iseenesest, päevade arvel. Ei maksa siis ilmaasjata imestada, miks päevad ikka lühemaks jäävad, ööd aga vastupidi – lähevad ikka pikemaks ja pikemaks.

Kas päevi ja öid on mööda läinud vähe või palju, seda ei tea veel keegi, selles küsimuses on isegi rahvastel ja riikitel väga raske ühisele kokkuleppele jõuda, üksikisikutest räägimata. (AI, 79.)

Öitten mahti kasvaa. Se tapahtuu ääneti, aivan kuin ohimennen, itsestään, päivien kustannuksella. Ei siis kannata turhan takia ihmetellä, miksi päivät aina vain lyhenevät mutta yöt päinvastoin yhä pitenevät ja pitenevät.

Onko päiviä ja öitä kulunut vähän vai paljon, sitä ei kukaan tiedä, siitä kysymyksestä jopa kansojen ja valtakuntienkin on kovin vaikeata päästä yhteiseen sopimukseen puhumattakaan *yksityishenkilöistä*. (HK, 144.)

Öiden mahti kasvaa päivien kustannuksella. Yö viittaa tiedostamattomaan ja tunteisiin, joita ei voi hallita. Yön, varjon ja unen metaforat toistuvat. C. G Jungin mukaan varjo viittaa piilotajuntaan, kätkeytyyn ja torjuttuun (Jung

1962/1982, 446). Yön, unen ja varjon merkitykset tiedostamattoman metaforina ovat myös läsnä romaanissa. Tässä katkelmassa öitten mahdin kasvaminen saattaa viitata myös hämärän ja tiedostamattoman merkityksen kasvamiseen. Katkelmassa viitataan myös ajan mittaamisen vaikeuteen ja sitä kautta ajan hallitsemattomaan luonteeseen, joka tuodaan myöhemminkin uudestaan esiin romaanissa. Tšekkoslovakian miehitys merkitsi Baltian maissa kuitenkin myös kiristyvän pelon ilmapiirin kasvua. Yön mahdin kasvulla viitataan mahdollisesti myös lisääntyvään epävarmuuteen historiallisesta tilanteesta. Maininta "yksityishenkilöistä" rinnastaa yhteisen, sopimukseen perustuvan ajan sisäiseen ja yksityiseen aikaan. Uhkaavassa, painostavassa ja epävarmassa yhteiskunnallisessa tilanteessa kyky hallita ajankulkua tuntuu katoavan sekä sisäisen kokemuksen piiristä (yksityishenkilöiltä) että yhteiskunnan tasolla.

3 Tarina ja kerronta

3.1 Matkalla

Mihail Bahtin (1975/1979, 243) nimittää kronotoopeiksi ajallisten ja paikallisten suhteiden sidoksisuutta kirjallisuudessa. Bahtinin kronotoopeilla on myös lajiominaisuuksia määräävä merkitys. Bahtinin tien kronotooppi sopii kuvaamaan myös *Historian kauneuden* aika paikallisia suhteita, ja samalla tien kronotoopin tarkastelu valottaa *Historian kauneuden* teemaa ja aikarakennetta. Esittelenkin *Historian kauneutta* tien kronotoopin yhteydessä ennen varsinaista analyysiä. Bahtinin mukaan harva teos tulee toimeen ilman minkäänlaista tien variaatiota.

Tien kronotoopissa tien valinta merkitsee usein elämäntavan valintaa. Teiden risteys taas merkitsee kansanrunoudessa henkilön elämän käännekohtaa. (Bahtin 1975/1979, 281.) *Historian kauneudessa* kuvataan päähenkilön matka Tallinnasta Riikaan, missä hänen on tarkoitus olla kuvanveistäjä Lionin mallina. Tähän pidempään koko teoksen kattavaan matkaan sisältyy päähenkilön sattumanvarainen lyhyt matka (HK, 163-180) takaisin Viroon Tarttoon ja sieltä palaaminen Riikaan.

Eräänlaiseksi teiden risteykseksi voi nähdä päähenkilön kääntymisen takaisin Riikaan Tartosta. Käännekohtana romaanissa voidaankin pitää junan pysähtymistä Tartossa, jossa päähenkilö joutuu miliisiasemalle. Päähenkilö on ollut sivustakatsojana junavaunussa sattuneissa merkillisissä tapahtumissa, joissa häneltä ja kahdelta muulta henkilöltä, jotka tulkitsen hipeiksi, (palaan tähän luvuissa 3.2 ja 3.4) on leikattu hiukset pois muiden matkustajien toimesta.

Tarton miliisiasemasta tulee eräänlainen tienristeys, sillä siellä päähenkilö tekee elämäänsä koskevan päätöksen. Tulkitsen, että päätös ei koske ainoastaan

matkaa takaisin Tallinnaan, vaan hän päättää jäädä Viroon. Hän ei loikkaa Lionin mukana länteen. Pakarinen on tulkinnut, että päähenkilö valitsee oman kansansa ja kielensä (Pakarinen 2003, 183).

Siiani on ta arvanud, et saab läbi ka ilma lõplikke ja saatuslikke ei-sid või jaa-sid ütlemata, valikuid edasi lükates. [...] Talle on täielik üllatus, et oma homse päeva kohta tuleb otsus langetada äkki, ilma igasuguse saatusliku pidulikkuseta miilitsajaoskonna lombakal toolil istudes [...] Siis on otsus tehtud. Sõita mitte edasi Tallinna, vaid tagasi Riiga oma lõplikku sõna ütleva. (AI, 108.)

Tähän asti hän on luullut selviävänsä lausumatta lopullisia ja kohtalokkaita ei- ja kyllä-sanoja, siirtäen valintoja [...] Hänelle on täydellinen yllätys se että huomisen päivän osalta hänen on tehtävä päätös äkkiä, vailla minkäänlaisia kohtalonomaisia juhlallisuuksia, istuen miliisiaseman nilkulla tuolilla [...] Sitten päätös on tehty. Hän ei jatka matkaansa Tallinnaan vaan palaa Riikaan. Ilmoittamaan lopullisen kohtalonsa. (HK, 196-197.)

Miliisiasema on keskeinen teoksen teeman kannalta myös siksi, että siellä päähenkilö kuulee tarinan virolaisesta pojasta, joka palasi sinkkiarkussa Tšekkoslovakiasta. Romaani kuvaa myös kutsuntoja, joissa asevelvollisia Baltian maista otettiin mukaan Varsovan-liiton joukkoihin Tšekkoslovakiaan.

Historian kauneuden tien kronotoopille on ominaista, että jokapäiväinen elämä ja arjen aika ovat päähenkilön tien syrjässä. Päähenkilö ja hänen elämänsä käännekohdat jäävät jokapäiväisen elämän ulkopuolelle. Päähenkilö viettää pitkän ajan suljetussa tilassa odottaen Lionin Olga-tädin asunnossa Riikassa. Päähenkilö on sen käsityksen vallassa, ettei hänen kannata poistua asunnosta. Siviilipukuiset miilisit etsivät kutsuntoja karttelevia henkilöitä. Lion on matkalla Moskovaan hankkimaan itselleen maastapoistumislupaa.

Kust tema peab teadma, et suur sügisjaht on juba alanud ja et varem või hiljem võivad välja ilmuda mundrimehed, kes varitsevad sõjakomissariaadist kõrvalehoivate kutsealuste pesitsuspaiku ning käiguradu. [...] Kui ta ei oska mundrimeestele Lioni kadumist kuidagi seletada, siis olgu kuss ja ärgu jätku ilmaasjata muljet, et korteris keegi sees on. (AI, 43.)

Mistä hänen pitäisi tietää että suuri syysmetsästys on jo alkanut ja että ennemmin tai myöhemmin ulkosalle voivat ilmestyä asetakit, jotka varjostavat kutsuntoja karttelevien asevelvollisten piilopaikkoja ja kulkureittejä. [...] Ellei hän osaa selittää asetakeille Lionin katoamista millään tavoin, niin olkoon hys hiljaa vain älköönkö jättäkö turhan tähden sitä kuvaa että asunnossa olisi joku. (HK, 79.)

Päähenkilö on jättäytynyt arkielämän aikataulujen ulkopuolelle, mitä kuvastaa se, ettei hän ole "kertaakaan näiden päivien aikana avannut radiota eikä

televisiota". Hän on siis jättäytynyt jokapäiväisen elämän rituaaleja määräävän joukkoviestinnän ulkopuolelle (ks. Julkunen, edellinen luku). Päähenkilö seuraa Latvian juutalaisen perheen toimia Riikassa vieraana. Myös junamatkalla päähenkilölle on ominainen sivustakatsojan rooli, vaikka hän onkin tienristeyksessä, joka määrää hänen tulevaisuutensa.

3.2 Hiukset motiivina

Ajallisiin siirtymiin liittyy Lionin äidin "koulutyttöaikainen" hiuspalmikko¹⁰, joka on leikattu irti Varsovassa vuonna 1932 (HK, 59). Palmikko saa semioottisen merkityksensä siitä, että se on nimenomaan leikattu irti, sillä "ankarassa Latvian tasavallan tyttölyseossa" kiharat hiukset piti "kammata suoriksi ja kasvattaa pois". Hiuspalmikko piti panna Lionin isoisän arkkuun, kun isoisä kuolee. Palmikko on kuitenkin jäänyt kylpyhuoneeseen, sillä isoisä on kuollut vuonna 1952, jolloin kukaan ei ole uskaltanut kysyä maastapoistumislupaa palmikon viemiseksi New Yorkiin, jossa isoisän hauta on. Hiuspalmikon merkitys liittyy ensinnäkin yksilöllisen vapauden rajoittamiseen ankarassa tasavallassa. Se saa merkityksensä myös siitä, että se kuvaa hankalaa maastapoistumisluvan hankkimista, jonka takia se ei ole päässyt sille toivottuun määränpäähän.

Irtilaikatut hiukset toimivatkin teoksessa motiivina. Koska tarkastelen teoksen teemaa, käytän myös motiivin¹¹ käsitettä tulkinnallisena merkitysyksikkönä. Motiivi on siis teemaa pienempi, konkreettisempi ja paikallisempi yksikkö (Serge 1995, 25).

¹⁰ Vanhan testamentin Tuomarien kirjassa Simson menetti voimansa, kun Delila leikkasi irti hänen seitsemän hiuspalmikkoaan.

¹¹ Venäläisille formalisteille motiivi merkitsi kertovan tekstin rakenteen osaa eikä tulkinnallista merkitysyksikköä (Serge 1995, 22).

Temale ei saa sellega mängimist keegi keeleta, sest nüüdset peale on see pats alatiseks otsapidi tema peos. Edaspidi on tal alati võimalik vaadata maailma läbi nende noorte, pehmete ja pruunide, kirstu kaasa panemata jäänud juuste, nagu ta praegu just teebki. Ta ei tea ka isegi, kus ja millal ta sellel juuksepalnikul jälle mälu põhjast välja roomata laseb. Ta on äraaimamatu ja kardetav nagu tulevik ise. (AI, 33.)

Häneltä ei kukaan voi kieltää sillä [palmikolla] leikkimistä, sillä tästä lähtien palmikon pää on aina hänen kourassaan. Vastedes hän voi koska tahansa katsoa maailmaa läpi näiden nuorten, pehmeitten ja ruskeitten, arkuun mukaan panematta jääneiden hiuksien, kuten hän juuri nyt tekeekin. Hän ei itse tiedä missä ja koska hän antaa tuon hiuspalmikon taas ryömiä esiin muistin pohjalta. Hän on arvaamaton ja pelottava kuin itse tulevaisuus. (HK, 60.)

"Palmikon pää on aina hänen kourassaan" on metaforinen lause, joka merkitsee sitä, että tulevaisuus voidaan aina nähdä menneisyyden näkökulmasta.

Pitkistä hiuksista tulee motiivi jo siksi, että päähenkilön voi tulkita olevan hippi. Tulkinta syntyy päähenkilön pukeutumisesta ja esimerkiksi siitä, että teoksessa puhutaan *Hair*-musikaalista. Junamatkalla Riiasta Tallinnaan (HK, 163-180) päähenkilön kanssa samaan vaunuun istuu "kaksi aitoa pitkätukkaa" (HK, 169). Teoksessa kuvataan myös pitkien hiuksien herättämää pahennusta.

Korarikujate väljaselgitamise juures on rongibrigadirile suureks abiks valge särigiga mees, kes avaldab oma arvamuse korarikumise käigu [...]. See on järgmine: ennen **karvaste** ilmumist on vagunis olnud kõik kuss ja vaga, tip ja top. Karvaste väljakutsuv välimus on aga reisijad, korralikud töö- ja perekonnainimesed, üles ärritanud ja nad on nõudnud korda ning viisakust. (AI, 96.)

Järjestyksenrikkojien paljastamisessa on paljon apua valkopaitaisesta miehestä, joka esittää oman näkemyksensä häiriön kulusta [...]. Tämä on seuraava: ennen *karvapäiden* ilmestymistä vaunussa on kaikki ollut tyyntä ja hiljaista, oikein tiptop. Karvapäiden ärsyttävä ulkomuoto on kuitenkin kiihdyttänyt matkustajia, kunnollisia työhmiä ja perheenpäitä, ja he ovat vaatineet järjestystä ja siivoa käytöstä. (HK, 174.)

Päähenkilö käyttääkin itsestään myös nimitystä 'karvapää' tiedostaessaan, että ympäristö ei välttämättä suhtaudu hänen hiuksiinsa suopeasti. Nimittäessään itseään ja ystäviään Tallinnassa karvapäiksi päähenkilö havainnoi itseään ja ystäviään toisten näkökulmasta. Irtileikattujen hiusten motiivi toistuu myös virolaisten vierailussa Auschwitziin. Vierailijat haluavat nähdä nimenomaan kasan irtileikattuja hiuksia.

Ajellut hiukset viittaavat myös asevelvollisuuteen, mikä taas liittyy teoksen aiheeseen.

Paljaks aetud peaga poisid kiristavad hambaid ja arvavad, et vabaduse ainuke tunnus on see, kui inimesel on juuksed peast maha ajamata. Kutsealuste traagilised neelatused teeb tühjaks kiirus, millega kasvavad inimese juuksed, võrreldes maailma vabadusega. (AI, 75.)

Pulipäinä pojat kiristelevät hampaitaan ja ovat sitä mieltä että vapauden ainoa tunnus on se ettei ihmiseltä ole ajettu tukkaa päätä. Asevelvollisten tukahdutetulta itkulta vie pohjan se miten nopeasti kasvavat ihmisen hiukset verrattuna siihen miten hitaasti kasvaa maailman vapaus. (HK, 138.)

Vapauden tunnukseksi nimetään se, että ihmiseltä ei ole leikattu hiuksia päätä. Myös hippiliikkeessä pitkät, leikkaamattomat hiukset ovat keskeinen vapauden symboli. Irtilaikattu hiuspalmikko taas toimii vapauden rajoittamisen symbolina *Historian kauneudessa*. *Historian kauneuden* kertoja kuitenkin ironisoi tätä hiussymboliikkaa esittämällä, että hiukset kasvavat nopeasti "verrattuna siihen miten hitaasti kasvaa maailman vapaus". Olen tulkinnut, että hiukset toimivat teoksessa monella tavalla vapauden symbolina. Etenkin päähenkilölle ne merkitsevät vapauden symbolia. Kertojan äänestä voi tulkita kuitenkin ironiaa, joka kohdistuu tähän symboliin.

3.3 Järjestys

Lähestyn tässä luvussa kirjallisuuden aikaa tarinan ja tekstin kronologiasuhteina narratologisen tutkimuksen mukaisesti. Narratologinen tutkimus on erottanut kerrotun tarinan kerronnasta (Tammi 1992, 176). Pekka Tammi (1992, 89) on käyttänyt suomenkielisessä tutkimuksessa termejä kerrottu ja kerronta, joita itsekin käytän. Narratologiassa kerronnan aikarakenteita on tarkasteltu erottamalla tarinan aika (story time) ja kerronnan aika (narrative time), sillä aikarakenteiden on katsottu muodostuvan näiden välisistä suhteista. Lisäksi on erotettu tekstin aika, jolla viitataan tarinan esittämisen tapaan tekstissä: mikä on tapahtumien keston ja niistä kertovan tekstimäärän suhde (Genette 1972/1980, 33-35). Mieke Bal on huomauttanut, että lopulta Genette erottelee vain kaksi tasoa, jotka tulevat venäläisiltä formalisteilta: tarina tapahtumien jatkumona ja tarina raportoituna kerronnassa (Bal 1997, 6). Auli Viikari taas on huomauttanut, että tekstin ajalla ei viitata aikaan vaan pikemminkin tilaan, sillä viittaus koskee tekstin määrää (Viikari

1989, 87). David Herman on kyseenalaistanut jaon kysymällä, eikö kerronnan tapa kannalta jo mukanaan kerrottua asiaa. Hermanin mukaan käytännön analyysin kannalta erottelu voi kuitenkin olla hyödyllinen (Herman 1998, 72-73).

Genette on kuitenkin pyrkinyt tarkastelemaan kerronnan ajallista järjestystä, silloin kun kerronta eksplisiittisesti osoittaa tarinan järjestyksen tai se on pääteltävissä epäsuoran vihjeen perusteella.

To study the temporal order of narrative is to compare the order in which events or temporal sections are arranged in the narrative discourse, with the order of succession these same events or temporal segments have in the story, to the extent that story order is explicitly indicated by the narrative itself or inferable from one or another indirect clue. (Genette 1972/1980, 35.)

Tässä luvussa kokeilen erottelun hyödyllisyyttä *Historian kauneuden* analyysissä. Tarkastelen kerronnan ja kerrotun ajan välisiä suhteita vain sellaisissa tekstikatkelmissa, joissa järjestys osoitetaan eksplisiittisesti kerronnassa tai se käy ilmi epäsuorasta vihjeestä. Tarkastelen kerronnan ja kerrotun ajan välisiä suhteita myös siltä kannalta, miten ne ilmentävät romaanin teemaa. Käytän siis tässä luvussa apunani Genetten teoriaa. David Herman on kiinnittänyt enemmän huomiota kerrontaan, joka ei eksplisiittisesti osoita tapahtumien ajallista järjestystä.

Tarina pitää sisällään kaikki tapahtumat, joista kerrotaan niiden järjestyksestä huolimatta. Tässä luvussa analysoin erilaisia yhteensopimattomuuden tyyppisiä tarinan ja kerronnan järjestyksen välillä *Historian kauneudessa*. Genette nimittää näitä yhteensopimattomuuden tyyppisiä anakronioiksi (Genette 1972/1980, 36). Genetten mukaan päätelmiä kerronnan ajallisesta rakenteesta ei kuitenkaan voida johtaa vain anakronioita analysoimalla (Genette 1972/1980, 85).

Muita kerronnan ajan osatekijöitä ovat kesto ja frekvenssi. Keston käsitteen avulla tarkastellaan tarinan ajan (minuutit, tunnit, päivät, kuukaudet, vuodet) suhdetta tekstin aikaan (rivit, sivut). (Genette 1972/1980, 86-113; Rimmon-Kenan 1983/1991, 67-73.) Frekvenssin käsitteen avulla tarkastellaan tarinan

yksittäisen tapahtuman esiintymiskertojen ja tekstin vastaavien kertovien jaksojen välistä suhdetta (Genette 1972/1980, 113-161; Rimmon-Kenan 1983/1991, 73-77). Frekvenssin käsitteen avulla en juuri analysoi *Historian kauneutta*, sillä sen kerronnan rakenteessa ei ole toisteisuutta. Kerran tapahtuneesta kerrotaan useimmiten yhden kerran. Keston käsite sen sijaan on *Historian kauneuden* analyysissä kiinnostavampi kuin frekvenssin käsite. Muutaman päivän kuvaukseen käytetään *Historian kauneudessa* useita sivuja. Päähenkilön näkökulman kautta kuvaillaan usean sivun verran eri huoneita, joissa päähenkilö kiertelee tarinan ajan juuri etenemättä.

Käsittelen aikarakenteita koko teoksen tasolla. Luokittelen yksinkertaistamalla *Historian kauneuden* pidempiin kerronnallisiin jaksoihin, joten tässä luvussa en niinkään paneudu lausetason analyysiin. Analyysin taustalla on oletus, että kertomus koostuu tapahtumasarjoista, joille on oletettavissa tietty järjestys.¹² Tapahtumasarjalla tarkoitan toisiinsa kytkeytyviä tapahtumia (vrt. Tammi 1992, 88), jotka aiheuttavat muutoksia kerrotussa maailmassa. Tulen myöhemmin pohtimaan, kyseenalaistaako teos itsessään kuitenkin joiltain osin tämän oletetun järjestyksen.

3.3.1 Kerrotun preesens ja ensimmäinen kertomus

Genette nimittää anakronioiksi erilaisia yhteensopimattomuuden tyyppejä tarinan ja kerronnan järjestyksen välillä (Genette 1972/1980, 36). Kerronnasta on kuitenkin erotettava jokin ajallinen taso, josta anakroniat poikkeavat. Genette nimittää tämän ajallisen tason ensimmäiseksi kertomukseksi "We will henceforth call the temporal level of narrative with respect to which anachrony is defined as such, 'first narrative'" (1972/1980, 48-49). Ensimmäisen

¹² Tammi on käyttänyt motiivin käsitettä kerrotuista tapahtumista tai "asiantilojen muutoksista kerrotussa maailmassa" (Tammi 1992, 88). Käytän motiivin käsitettä kuitenkin toisessa tarkoituksessa, joten puhun tässä yhteydessä vain tapahtumasarjoista.

kertomuksen määritelmä on kehämäinen, kuten Rimmon-Kenan huomauttaa (Rimmon-Kenan 1983/1991, 61). Ensimmäinen kertomus muodostuu siis siten, että lukija valitsee varsinaisen tarinan tai päätarinan, johon hän anakroniat suhteuttaa. Tulenkin osoittamaan, että lukija voi varsinkin vaikeiden (post)modernististen fiktioiden kohdalla konstruoida ensimmäisen kertomuksen monin tavoin.

Seymour Chatman kirjoittaa yhdestä tarinan säikeestä (story-strand), joka kannattelee kertomuksen ajallisuuden keskipistettä. Chatmanilla anakroniat ja akroniat voidaan tunnistaa tätä tarinan säiettä vasten. Käsite vastaa siis Genetten ensimmäisen kertomuksen käsitettä. (Chatman 1978, 66.)

Käsitteen monitulkintaisuutta lisää se, että anakronialla voi olla myös ensimmäisen kertomuksen rooli. Suhteessa anakroniaan myös anakronian konteksti voidaan valita ensimmäiseksi kertomukseksi. "With respect to the anachrony the totality of the context can be taken as first narrative". Myös retrospektiivinen tarinankerronta voidaan valita ensimmäiseksi kertomukseksi. (Genette 1972/1980, 48-49.)

Tammi pitää onnistuneempaan käsitteenä kerrotun "preesensia", jolla hän tarkoittaa kertomuksen nyt-hetkeä (Tammi 1992, 95). Pystyn rakentamaan *Historian kauneudesta* takautumien ja ennakointien logiikkaa seuraamalla yhden nyt-hetken tai sellaisten sarjan, joka on tarinan nykyisyys. Tähän sarjaan sisältyy päähenkilön oleskelu Riiassa Latvian juutalaisen kuvanveistäjä Lionin mallina. Tämän vierailun tapahtumat etenevät melko kronologisesti ja anakroniat palaavat loogisesti päähenkilön Riiassa oleskeluun liittyviin nyt-hetkiin.

Historian kauneuden tarinan nykyisyys alkaa sellaisesta tarinan nyt-hetkestä, jossa sen päähenkilö, 21-vuotias kirjailijanainen, on saapunut Riikaan, missä hän on latvianjuutalaisen kuvanveistäjän Lionin mallina elokuun 20. päivän tienoilla vuonna 1968. Keskeinen tarina jatkuu, niin että Lion ja päähenkilö käyvät yhdessä rannalla. Sen jälkeen Lion lähtee Moskovaan hankkimaan

itselleen maastapoistumislupaa, ja päähenkilö odottaa Lionia tämän tädin asunnossa elokuun 21. päivästä vuonna 1968 lähtien. Päähenkilö poistuu asunnosta ja matkustaa junalla kohti Tallinnaa. Päähenkilö palaa Lionin asuntoon kertoakseen, että hän ei aio muuttaa pois maasta Lionin mukana, vaan hän aikoo palata Viroon. Tämän tarinan kertomiseen kerronta keskittyy ja siitä voi muodostaa siis Genetten termistön mukaisen ensimmäisen kertomuksen¹, johon suhteessa ensin määrittelen anakroniat anakronioiksi. Käytän termiä ensimmäinen kertomus¹, silloin kun tarvitsen nimenomaan tätä käsitettä, sillä ensimmäisen kertomuksen voisi rakentaa *Historian kauneudesta* myös toisin. Tätä päätarinaa voi pitää myös kerrotun preesensinä, sillä se erottuu keskeisimmäksi tapahtumasarjaksi. Kerrotun preesens onkin ensimmäistä kertomusta selkeämpi käsite, ja käytän sitä jatkossa näistä keskeisistä tapahtumista.

Kerronnan nyt-hetken löytämisen *Historian kauneudesta* tekee vaikeaksi se, että teoksessa käytetään lähes koko ajan preesensia ja jonkin verran myös imperfektiä. Imperfektiä esiintyy vähän. Menneisyyttä kuvaavissa analepsiksissä aikamuoto on niin ikään preesens.

Käytän analyysissäni sekä vironkielistä alkuteosta että suomenkielistä käännoästä. Suomen ja viron aikamuotosysteemit ovat yhteneväiset. Preesens ilmoittaa tekeminen keäväväksi tai tapahtuvaksi parhaillaan tai tulevaisuudessa (aikaan sidottu) taikka aina tai usein (ajasta riippumaton, geneerinen funktio). Imperfekti on kerronnan tavallisin aikamuoto. Kertomaimperfekti ilmaisee menneet tapahtumat ikään kuin tosiasioina, vaikka kertoja ei viittaa siihen, mistä hän on saanut tietonsa. Perfekti ja pluskvamperfekti viittaavat kerrontahetkeä varhaisempaan aikaan, mutta perfekti ei viittaa mihinkään yksittäiseen ajankohtaan. (Yli-Vakkuri 1994, 7.)

Historian kauneuden kerronnassa käytetään narratiivisen poetiikan keinoa, niin sanottua historiallista tai dramaattista preesensia. Preesensia siis käytetään menneen ajan kontekstissa, ja kertoja pyrkii luomaan yleisössään mielikuvan,

että kerrottu tapahtuu parhaillaan hänen silmiensä edessä. Näin syntyy kerrotun tapahtuman ja kerronnan samanaikaisuuden illuusio. Dramaattisen preesensin avulla toteutetaan myös kielen poeettista funktiota. (Laitinen 1998, 81-84.) Kielen poeettinen funktio keskittyy lausumaan itseensä, nostaa esiin sen kielellisen muodon (Jakobson 1971, 71).

Historian kauneudessa kerrottujen tapahtumien ja kerronnan samanaikaisuuden illuusio kulkee mukana läpi koko teoksen, sillä imperfektiä, joka sijoittaisi kerrotun tapahtuman menneeseen ei käytetä.

Virolainen kirjallisuudentutkija Epp Annus kirjoittaa vielä kertomuksen nykyhetkestä, joka voi koota yhteen eri aikoja ja muodostaa niin kertomuksen ontologisen perustilan. Henkilöt voivat olla useissa eri ajoissa yhtä aikaa, esimerkiksi silloin jos kertomuksessa esiintyy henkilöhahmon nuorempi ja vanhempi persoona. (Annus 2002, 122.)

Historian kauneuden kerrotun toinen keskeinen tarinalinja on Lionin tarinalinja. Asevelvollisten kutsuntoja kartteleva Lion lähtee hakemaan Moskovasta tuttavankaupalla maastapoistumislupaa, joka myönnetään. Myös Lionin suvun ja perheen vaiheista kerrotaan takautumien kautta.

Keskeiset tapahtumasarjat eli kerrotun preesens *Historian kauneudessa* sisältää seuraavat tapahtumat: Päähenkilö on saapunut Riikaan, missä hän on latvianjuutalaisen kuvanveistäjän Lionin mallina elokuun 20. päivän tienoilla vuonna 1968 (A)¹³. Lion ja päähenkilö käyvät yhdessä rannalla (B). Lion lähtee Moskovaan hankkimaan itselleen maastapoistumislupaa, ja päähenkilö odottaa Lionia tämän tädin asunnossa elokuun 21. päivästä vuonna 1968 lähtien (C). Päähenkilö poistuu asunnosta ja matkustaa junalla kohti Tallinnaa (D). Päähenkilö palaa Lionin asuntoon (E). Keskeisiksi tapahtumasarjoiksi olen

¹³ Merkitsen Genetten tapaan kerronnan etenemisen kirjaimin, kun taas kerrotut tapahtumat numeroin.

redusoinut seuraavat: A kuvanveisto, B ranta, C odotus asunnossa, D junamatka, E paluu asuntoon.

Tapahtumasarjoissa A-E kerronta etenee melko kronologisesti, mutta kerronta ei ala päähenkilön kerrotun alusta. Kerronta alkaa kerrotun hetkestä, jolloin päähenkilö on 21-vuotias. Annan tälle hetkelle sijan 1. Ensimmäinen kertomus etenee siis seuraavan kaavion mukaisesti:

A1-B2-C3-D4-E5

Tässä kaaviossa on siis mukana ainoastaan kerrotun preesens, joka käsitteenä tulee lähelle ensimmäisen kertomuksen käsitettä. Yllätyin siitä, että *Historian kauneudesta* olikin luettavissa näin kronologisesti etenevä tapahtumasarja. Tätä kronologiaa hämärtää kuitenkin metonymioista koostuva rihmastomainen kerronta. Tapahtumasarjojen lukeminen näin kronologisesti eteneviksi vaati yksinkertaistavaa ja karkeaa lukutapaa, jossa kronologiaa rikkovat kielikuvat ohitettiin.

En muodosta kaaviota anakronioille tästä ensimmäisestä kertomuksesta, sillä teoksessa on lukuisia näihin keskeisiin tapahtumiin nähden ulkoisia anakronioita, joiden koostaminen liitteeseen on selkeämpää. Mielestäni kerrotun preesens on selkeämmin hahmotettava käsite kuin ensimmäinen kertomus, mutta koska moninaisten aikarakenteiden analyysissä tulen tarvitsemaan myös ensimmäisen kertomuksen käsitettä, kuljetan myös sitä mukana. Jälkiklassisessa narratologiassa on puututtu juuri ensimmäiseen kertomukseen ja palaankin siihen vielä tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

3.3.2 Anakroniat

Anakronioita ovat analepsis ja prolepsis. Genette käyttää termiä analepsis takautumasta, jossa tapahtuma esitetään kerronnassa myöhemmin kuin sen paikka kerrotussa (tarinassa) edellyttäisi. Ennakoinnista Genette käyttää termiä prolepsis. (Genette 1972/1980, 40; Tammi 1992, 90.)

Ulkoiset analepsikset kertovat menneisyydestä ennen ensimmäisen kertomuksen alkua (Genette 1972/1980, 49). Ulkoiset prolepsikset taas ulottuvat aikaan ensimmäisen kertomuksen päättymisen jälkeen (Genette emt. 69). *Historian kauneudessa* on useita analepsiksiä, jotka ulottuvat menneisyyteen ennen edellisessä luvussa rajaamani ensimmäisen kertomuksen alkua ja prolepsiksiä, jotka liittyvät tulevaisuuteen ensimmäisen kertomuksen päättymisen jälkeen. Ne ovat siis ulkoisia. Myös sisäisiä eli homodiegeettisiä analepsiksiä löytyy. Homodiegeettiset analepsikset kertovat tietyssä tekstin kohdassa käsitellystä henkilöstä, tapahtumasta tai tarinalinjasta. Jos tapahtumat kertovat toisesta henkilöstä, tapahtumasta tai tarinalinjasta, jota ei siis käsitellä missään tietyssä tekstin kohdassa, ne ovat heterodiegeettisiä analepsiksiä. (Genette emt. 49-70.) Ulkoisilla ja sisäisillä anakronioille on teoksessa erilaisia merkityksiä, joita tarkastelen tässä luvussa.

Luetteloin liitteeseen 1 teoksen ulkoiset anakroniat, sillä ne viittaavat usein johonkin historialliseen ajankohtaan tai tapahtumaan. Taulukosta (ks. Liite 1) käyvät ilmi vuodet, joihin teoksessa viitataan eksplisiittisesti. Anakronian yhteydessä mainitaan siis kyseiset vuodet. Ne ovat vuoden 1968 lisäksi: 1923, 1951, 1952, 1956, 1965, 1971, 1972, 1984, 1988 ja 1991. Vuoden 1971 ja 1972 tapahtumat sijoittuvat Puolaan. Anakroniat kyseisiin vuosiin saattavat olla hyvin lyhyitä, ja jotkut niistä ovatkin lähinnä viittauksia ja mainintoja.

On huomioitavaa, että anakronioissa ajankohdat on ilmaistu erilaisella tarkkuudella. Joissain tapauksissa ajankohta on ilmaistu päivän tarkkuudella, esimerkiksi: pitkäperjantai 1951 (HK, 22). Saatetaan mainita kuukausi ja vuorokauden aika, esimerkiksi tammikuu 1991 tai sitten on ilmaistu vuosi ja vuodenaika, esimerkiksi: kevät 1984.

Teoksen alussa puhutaan Vianmeren kanavan rakentamisesta. Junamatkalle sijoittuvassa jaksossa D mainitaan Tallinnan Pyhän Nikolauksen kirkon palo. Näitä fiktiivisen maailman tapahtumia ei kuitenkaan voi ongelmattomasti yhdistää todellisen maailman tapahtumiin. Todellisen maailman historiallisesta

tapahtumasta ei voi näin ollen suoraan päätellä, mihin vuoteen kerronnassa siirrytään. Jos vuotta tai päivämäärää ei kerrota, se jää silloin avoimeksi. Fiktiiviset maailmat eroavat todellisesta maailmasta siten, että ne ovat tekstuaalisesti määrittyneitä (Annus 2002, 89). Faktan ja fiktion välinen kysymys on, voiko näiden mainintojen katsoa viittaavan faktuaaliseen, historialliseen tapahtumaan eli Tallinnan Pyhän Nikolauksen kirkon paloon vuonna 1982 ja Vienenmeren kanavan rakentamiseen vuosina 1930-33. Näitä vuosia ei ole mainittu tekstissä, mikä käy ilmi myös taulukosta, johon olen merkinnyt vain ne vuodet, jotka mainitaan. On kuitenkin syytä huomioida, että joitain ajankohdaltaan määrittelemättömiä tapahtumia *Historian kauneudessa*, kuten Pyhän Nikolauksen kirkon palo, vastaavat todelliset historialliset tapahtumat. Ajankohdaltaan määrittelemättömäksi jää myös nälänhätä, jonka fiktiivinen henkilöahmo Olga-täti on kokenut.

Teoksen varhaisin analepsis viittaa lyhyesti aikaan ennen ensimmäistä maailmansotaa. "Kukaan koko maailmassa ei vielä voi aavistaa miten kohtalokas luku on 1914" (HK, 77). Teoksen myöhäisimpään aikaan viittaa prolepsis vuoteen 1991. "Kun kahdenkymmenenkolmen vuoden kuluttua saapuu tammikuun aamu, jolloin taivas vavahtaa" (HK, 152). Vuosiluvun, johon prolepsis viittaa, voi päätellä ensimmäisen kertomuksen perusteella, kun se sijoittuu vuoteen 1968, on prolepsiksessä tarkoitetun vuoden oltava 1991.

Anakronioilla saattaa olla henkilöahmon kuvausta syventävä tehtävä (Genette 1972/1980, 49-75). Epp Annus on kirjoittanut Viron 1990-luvun proosasta, että ensisijaisena päämääränä niissä ei ole yhtenäisen tarinan kertominen tai vakuuttava henkilöpsykologia (Annus 2003, 65). Vakuuttavaan henkilöpsykologiaan ei pyri myöskään kohdetekstini kerronta, eivätkä anakroniatkaan ensisijaisesti palvele henkilöahmon syventämistä. Päähenkilön lapsuudesta saamme tietää hyvin vähän ulkoisten analepsisten kautta. Myös päähenkilön lapsuuteen viittaavat analepsikset ovat merkitykseltään hyvin symbolisia.

Siin ei ole tähtsuseta ära märkida, et tema olemusele on oma jälje jätnud Suur Reede 1951, kui pimedus laskus maa peale, laia lund hakkas sadama, linavästri külmus jalgupidi maa külge kinni ja õues plekkvannis võitles surmaga suur havi, keda pidi tapma hakatama kohe, kui piiblilooraaamatus tuleohvri pildi juures olev peatükk on lapsele ette loetud. (AI, 12.)

Merkityksetöntä ei tässä ole huomauttaa, että hänen olemukseensa on jättänyt oman jälkensä Pitkäperjantai 1951, jolloin pimeys laskeutui maan päälle, lunta alkoi sataa suurina hiutaleina, västäräkki jäätynä jaloistaan kiinni maahan ja pihalla peltiammeessa kävi kuolinkamppailuaan iso hauki, jota piti ruveta tappamaan heti kun lapselle oli luettu raamatunkertomuskirjasta polttouhrin kuvan vieressä oleva kappale. (HK, 22.)

Tässä raamatullisen tyylin omaavassa tekstikatkelmassa iso hauki yhdistyy teoksessa toistuvaan kalasymboliin, joka viittaa varhaiskristilliseen Kristuksen nimen kuvasymboliin. Kristillisenä symbolina kala on viitannut kuolemasta pelastumiseen (Honour & Fleming 1982/1991, 260). Kalasymboliikka sekä kalan kuolinkamppailu ovat teoksessa toistuvia symboleita, joihin palaan luvussa 4.2. Kalasta puhutaan kuoleman yhteydessä. Iso hauki käy kuolinkamppailuaan.

Vuoteen 1951 sijoittuvat virolaisten kyyditykset Siperiaan. Vuosi 1951 viittaa siis Viron historian kontekstissa synkkään aikakauteen, mitä katkelmassa tuodaan esiin pimeyden kuvauksella. "Pimeys laskeutui maan päälle." Vuosina 1950-51 Viron kommunistisessa puolueessa EKP:ssa toteutettiin Neuvostoliiton kommunistisen puolueen toimesta puhdistus. Lähes kaikki tasavallan johtopaikoilla olleet syntyperäiset virolaiset joutuivat eroamaan (Zetterberg 1995, 133).

Takautumat ja ennakoinnit kuitenkin palvelevat jonkin verran myös henkilöhahmojen kuvausta. Tosin sitä kautta niillä on laajempi tehtävä teoksen teeman kannalta. Otan esimerkiksi Olga-tädin, Lionin isän siskon. Takautumien kautta hänen henkilökuvaansa syvennetään tuomalla esiin, että hän on selviytynyt suuresta nälänhädästä (HK, 6-7). Vuoteen 1968 sijoittuva tulipalo rinnastuu hänen tajunnassaan Berliinin kristalliyöhön ja Odessan suureen pogromiin (HK, 115). Nämä tapahtumat ovat vaikuttaneet Olga-tädin maailmankuvaan ja siihen perspektiiviin, joka heijastuu hänen näkökulmastaan.

Päähenkilö kuuluu 1960-70-luvun hippinuorten sukupolveen. Perinteisten arvojen (suku, perhe, historia, kansallisuus) kyseenalaistaminen on johtanut päähenkilön juurettomaan, historiattomaan tilanteeseen, jota vasten kerronnassa asettuvat esimerkiksi Olga-tädin henkilöhistoriaan vahvasti kietoutuvat yleiset historialliset ja poliittiset tapahtumat. Kohtaaminen Lionin ja Lionin perheen sekä Olga-tädin kanssa konkretisoi hänelle perheen ja suvun ja sitä kautta historian merkityksen. Hänen näennäistä historiattomuuttaan vasten asettuu historian suuri merkitys Lionin perheessä. Näin ollen voi väittää, että Lionin perheen ja suvun historian ja nykyhetken tapahtumat ovat perusteltuja siksi, että ne sopivat teoksen temaattiseen struktuuriin.

Teoksen yhtenä teemana on perheen ja suvun, historian ja kansallisuuden merkitys, joka asettuu vieraantuneisuuden ja juurettomuuden vastakohtaksi. Tämä tuodaan esiin paradoksaalisella tavalla: suvun ja historian merkitys representoituu Lionin juutalaisen perheen, suvun ja historian kautta, jossa keskeistä on kuitenkin myös tietynlainen historiattomuus ja suvun muualla olo. Päähenkilö joutuu vastatusten kansallisuuden ja historian merkityksen kanssa juuri Lionin perheen kautta, sillä sitä kautta kysymys kansallisuudesta aktuaalistuu hänelle.

Lionin tarinaan vievät anakroniat kertovat maastapoistumisluvan järjestelyistä. Lionin henkilökuvaan kietoutuvat uskonnolliset kysymykset tulevat ilmi viittauksellisen, symbolisen ja lyhyen anakronian muodossa.

Alles kahe nädala eest on lion siin rannas näinud vikerkaart, mis on otsapidi suures pajupõõsas otsekui redel Jaakobi unenäös. See tõusis põõsast ja oli kui seitsmevärviline vaim. Kui nüüd teaks, kas see oli **märk**, või lihtsalt juhus. Lion kinnitab kirglikult, et ta märke siiski ei usu, ei saa uskuda, sest mõistus keelab.[...]

Sealjuures vaatavad tema silmad pilkavalt omaenese öeldud sõnadest läbi ja näevad selle taga pajupõõsast, kus seisab Jaakobi redel. (AI, 18.)

Vasta pari viikkoa sitten Lion näki tällä rannalla sateenkaaren, jonka toinen pää ulottui isoon pajupensaaseen aivan kuin tikapuut Jaakobin unessa. Sateenkaari nousi pensaasta ja oli kuin seitsenvärinen henki. Tietäisipä nyt, oliko se *merkki* vai pelkkä *sattuma*. Lion väittää kiihkeästi, ettei kuitenkaan usko merkkeihin, ei voi uskoa, koska järki kieltää. [...]

Samalla Lionin silmät katsovat pilkallisesti läpi hänen juuri lausumiensa sanojen ja näkevät niiden takana pajupensaana, jossa Jaakobin tikapuut seisovat. (HK, 32)

Ilman kursivointiakin¹⁴ on ilmeistä, että merkki ja sattuma ovat tämän kohdan tulkinnan avainsanoja. Siteeraamaani katkelmaa edeltävässä katkelmassa kerrottiin, kuinka Lion on käynyt rannalla etsimässä merkkiä, sillä "noin vain, vailla minkäänlaista merkkiä on vaikeata päättää mitä tekisi" (HK, 31-32). Merkki ja sattuma nousevat avainsanoiksi siinä teidenristeyksen valintatilanteessa, jossa henkilöt Bahtinin tien kronotoopin mukaisesti ovat. Lionin valinta koskee myös hänen uskontoaan, jonka kannalta hänen tulisi tehdä päätös, mihin maahan hän aikoo muuttaa. Lionin havainnossa sateenkaaresta taistelee kaksi tulkintaa näystä: onko se sattumaa vai merkki.

Aikarakenteen kannalta kiinnostava on toisen kappaleen alku. Edellä on esitetty vapaan epäsuoran esityksen keinoin Lionin puhetta. Lion väittää, ettei hän usko merkkeihin. "Samalla Lionin silmät katsovat pilkallisesti läpi hänen juuri lausumiensa sanojen ja näkevät niiden takana pajupensaassa, jossa Jaakobin tikapuut seisovat" (HK, 32). Lukija ei voi olla varma, onko kyseessä Lionin muistuma kaksi viikkoa sitten nähdystä sateenkaaresta. Dramaattista preesensia käyttävässä kerronnassa on mahdollista käyttää preesensin kanssa yhdessä ilmausta "samalla", siten että lukija ei voi olla täysin varma, onko kyse menneestä vai nykyisestä tapahtumasta. Dramaattisen preesensin keinoin on mahdollista puhua menneestä preesensissä.

Toisinaan prolepsikset ja analepsikset horjuttavatkin rajaa sen välillä mitä on tapahtunut ja mikä on parhaillaan tapahtumassa (Herman 2002, 217.) Lionin näky sateenkaaresta on analepsis, joka horjuttaa rajaa sen välillä, mikä on jo tapahtunut ja mikä on tapahtumassa. Horjumista vahvistaa katkelmassa käytetty dramaattinen preesens.

Historiallisten anakronioiden kautta *Historian kauneudessa* tietyt historialliset tapahtumat asettuvat vuoden 1968 Tšekkoslovakian miehitystä vasten. Näin pyritään luomaan yhteyksiä eri tapahtumien välille. Perinteisen kerronnan

¹⁴ Suomennoksessa käytetään kursivointia. Alkuteoksessa nämä kohdat on lihavoitu.

tavoin myös *Historian kauneudessa* analepsikset kehottavatkin näkemään menneisyyden nykyisyyden läpi ja arvioimaan nykyhetken merkitystä menneisyyden tapahtumien valossa.

Vuoden 1968 tapahtumat ovat esimerkiksi paralleeli myös Baltian valloittamiselle vuonna 1940. Toiseen maailmansodan aikaan ei siirrytä suoranaisten analepsisten avulla, mutta sen aikaiset tapahtumat ovat kerronnassa läsnä. Virolaiset turistit käyvät Puolan matkallaan vuonna 1972 Auschwitzin keskitysleirillä (HK, 128). Prahan valtaus merkitsi myös yhtä osaa Euroopan juutalaisuuden hävittämisessä (Verschik 1992, 301). Prahan tapahtumien lomaan kerronta tuo toisen maailmansodan keskitysleirit ja Stalinin ajan juutalaisvainon sekä Siperian keskitysleirit. Kaikki nämä tapahtumat ovat myös osa teoksessa hahmottuvaa pelon ilmapiiriä.

Juutalaisten vainovuosien ja Baltian maiden miehityksen sekä miehitysvuosien rinnastaminen kerronnassa ajallisten siirtymien avulla kuvaa juutalaisten ja virolaisten olemassaoloa Neuvostoliitossa painostettuina vähemmistökansoina. Vaikkakin juutalaisten ja eestiläisten kulttuureissa on huomattavia eroja (lähtien maanviljelyksen merkityksestä) juutalaisten ja Baltian pienten kansojen ahdingon yhtäläisyyksiä kuvataan romaanissa (Verschik 1992, 301).

Myös jotkut teoksen prolepsiksistä kuvaavat Euroopan juutalaisten kohtaloa 1900-luvulla. Hiuspalmikon avulla päähenkilö siirtyy usein 1970-luvun Varsovaan.

Kuigi tema selja taga on eesti kuusemetsad, Tallinna vaade ja läti vannittoa jääklaasist uks, lainetab ta silmade ees juba kuum valkjassinine taevas ja vali pahaendeline tuul puhub piki laia Marzalkowskat ja piki kadunud Krochmalnat – piki kõiki neid tänavaid, mis küll kannavad Varssavi tänavate tundud nimesid, kuid mis on jäänud uue, kalgi ning troositu Idabloki Varssavi sisse ning alla. Varssi tänavatena on need olemas veel ainult mälus. Mälu abiga laseb kes tahes, kas või I. B. Singer ise, Varssavil endisena surnuist üles tõusta. (AI, 33.)

Vaikka hänen selkänsä takana ovat Viron kuusimetsät, Tallinnan näkymät ja latvialaisen kylpyhuoneen huurrelasiovi, hänen silmiensä edessä aaltoa jo kuuma vaaleansininen taivas, ja kova pahaenteinen tuuli puhaltaa pitkin leveää Marzatkowskaa ja pitkin hävinnyttä Krochmalnaa – pitkin kaikkia niitä katuja joilla on tosin Varsovan katujen tunnetut nimet, mutta jotka ovat jääneet uuden, tylyn ja lohduttoman Itäblokin Varsovan sisään ja alle. Varsovalaisina katuina ne ovat olemassa enää vain muistissa.

Muistin avulla kuka vain, vaikka itse Isaac Bashevis Singer, antaa Varsovan nousta entisenlaisena kuolleista ylös. (HK, 60.)

Varsova ja Praha ovat olleet tärkeimpiä kaupunkeja Itä-Euroopan juutalaisille. Isaac Bashevis Singeriin viittaaminen tuo mukaan teoksen maailmaan yhden merkittävimmistä juutalaisista kirjailijoista, joka on kuvannut Itä-Euroopan juutalaisia, ja osassa hänen teoksistaan tapahtumat sijoittuvat Varsovaan. Singerin kuvaamasta Varsovasta on puhuttu myös modernina Varsovana, jolla tarkoitetaan ghettoista luopuneita Varsovan juutalaisia (Wachtel 1977, 171). *Historian kauneudessa* I.B. Singer on muistin säilyttämisen symboli.

Päähenkilön ajallinen sijainti edellisessä katkelmassa on kiinnostava. Lyhyet viittaukset päähenkilön elämän menneisyyteen ja tulevaisuuteen on tiivistetty yhteen virkkeeseen. Viron kuusimetsät viittaavat päähenkilön lapsuuteen, Tallinnan näkymät viittaavat taas päähenkilön nuoruuden aikoihin. Kylpyhuoneen huurrelasiovi viittaa vuoden 1968 Lionin äidin kylpyhuoneessa vietettyihin hetkiin. Viron kuusimetsät, Tallinnan näkymät ja latvialaisen kylpyhuoneen huurrelasiovi ovat päähenkilön elämäntarinan eri vaiheiden metonymioita, jotka lukija tunnistaa aikaisemmin lukemansa perusteella. Metonymioita ne ovat, sillä ne ovat osia kokonaisuudesta. Kertojan näkökulmassa nämä eri aikakaudet yhdistyvät, niin että päähenkilö on ikään kuin kaikissa näissä ajoissa samanaikaisesti.

Öö ja päev jagavad Maa Idaks ja Lääneks otsekui must sein ja valge sein, nagu unustus ja naer, mille vastu iga appikarje tagasi pörkab. Kardinate vahelt paistab sisse riba sinist Liivimaa taevast, kus seisab väike valge pilv, ebatõeline ja elu kauge nagu mõni raamatukaanekujundus või kunstialbumi lehekülg. Mis lähevad sellele kaugele vanale pilvele korda surnute luud mullas, elavate luud lihas, tuulekeeris tänaval, ajaleht laual või kindral Jeršovi elulugu, sellesama kindrali, kelle käsule tänä kõik Brežnevi väed Prahast alluvad. (AI, 54.)

Yö ja päivä jakavat maan Idäksi ja Länneksi aivan kuin musta seinä ja valkoinen seinä, aivan kuin unohdus ja nauru, josta kaikki avunhuudot kimpoavat takaisin. Ikkunaverhojen välistä näkyy kaista sinistä Liivinmaan taivasta, taivaalla seisoo pieni valkoinen pilvi epätodellisena ja elämänvieraana kuin kirjankansi tai taidekirjansivu. Piittäisiko tuo etäinen vanha pilvi kuolleitten luista mullassa, elävien luista lihassa, tuulenpyörteestä kadulla, sanomalehdestä pöydällä tai kenraali Jeršovin elämäkerrasta, hänen joka komentaa kaikkia Brežnevin joukkoja Prahassa. (HK, 100.)

Lionin äidin asunnon ikkunaverhoista on ollut puhetta aikaisemmilla sivuilla. Voisi siis olettaa, että ikkunaverhoilla viitataan asunnossa oleviin

ikkunaverhoihin. Katsotaan ikkunasta ulos, mutta nähdään jotain, joka rikkoo lukijan odotuksen kerrotun preesensistä. Ikkunaverhojen takaa näkyy kaista Liivinmaan¹⁵ taivasta, siis historiallinen maakunta Baltiassa. Menneisyys on läsnä nykyisyydessä muun muassa tämänkaltaisten viittausten kautta. Kohdassa on käytetty dramaattista preesensia, mikä luo vaikutelman, että historiallinen menneisyys näkyy ikkunaverhojen raosta tämänhetkisesti. Historiallisen preesensin käyttö sekä historiallisen nimen käyttäminen nykyhetkeen sijoittuvan kerronnan lomassa sekoittaakin rajaa sen välillä, mitä on tapahtunut ja mitä on parhaillaan tapahtumassa. Kirjankansi ja taidekirjan sivu ovat epätodellisia ja elämänvieraita. Epätodellisia ovat myös kappaleet, jotka tässä on valittu edustamaan todellisuutta: valkoinen pilvi ja Baltian historiallisen maakunnan taivas.

Kerrotun ulkopuolelle tulevaisuuteen viittaavat prolepsikset eivät *Historian kauneudessa* palvele niinkään kerronnallisen jännityksen luomista. Niillä on kuitenkin muita samankaltaisia tehtäviä klassisen kerronnan kanssa. Usein prolepsikset ja analepsikset kehottavat näkemään menneisyyden nykyisyyden kautta ja päinvastoin.

Kardinapraost paistab taeva kõva ja sile võlvikaar ning selle all Riia linn, mis koos Daugava jõe, suure kala, läti muinasjuttude, hoovi ning hoovil kudrutava lapsega on asunud juba teele ning liigub ikka suurema hooga ära, sajandi lõpu poole, lõdisemapanevasse talveõsse, mil veri pritsib, luud ragisevad, elu on unenägu, ja kõik kes veel ei tea saavad kohe teada, mis asi on Kalašnikovi automaat. Mil keset kisa ja kära, tulelökete suitsu, barrikaade ja klaasikilde longib võõras mees valge ahviga ning pakub hirmu magusust ja relvade ilu. (AI, 83.)

Verhon raosta näkyy taivaan kova ja sileä sininen holvikaari sekä sen alla Riian kaupunki, joka samaa matkaa Väinäjoen, ison kalan, latvialaisten satujen, pihan ja pihalla jokeltavan vauvan kanssa on jo lähtenyt liikkeelle ja liikkuu yhä nopeammin pois päin, kohti vuosisadan loppua, hytisyttävää talviyötä jolloin veri roiskuu, luut

¹⁵ Aluksi Liivinmaa oli maakunta Riianlahden itärannikolla, myöhemmin siihen luettiin koko Suomenlahden ja Liettuan välinen alue ja vuoden 1561 jälkeen Pohjois-Viron ja Kuurinmaan välinen alue. 1561 Liivinmaa joutui Puolalle, 1629 Ruotsille ja 1721 Venäjälle. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen alue jaettiin Latvian ja Viron kesken. Liivinmaan sodat kestivät lähes yhtäjaksoisesti vuoteen 1583, ja venäläisten lisäksi Baltian herruutta tavoittelivat myös Tanska, Ruotsi ja Puola (Rausmaa 2006).

rutisevat, elämä on unta ja kaikki jotka eivät vielä tiedä tulevat pian tietämään, mikä oikein on Kalašnikov-rynnäkkökivääri. Jolloin keskelle huutoa ja hälinää, liekkien savua, barrikadeja ja lasinsirpaleita vieras mies lamsii valkoinen apina mukanaan ja tarjoilee pelon makeutta ja aseiden kauneutta. (HK, 152.)

Katkelmassa kuvataan nopeaa liikettä kohti vuosisadan loppua ja käytetään useita teoksen keskeisiä, toistuvia kuvia, joihin palaan myöhemmin. Taivaan kova ja sileä sininen holvikaari näkyy verhon raosta. Tämä antaa lukijalle viitteen siitä, että päähenkilö katsoo ikkunasta tätä tapahtumaa, sillä päähenkilö toistuvasti katsoo ulos ikkunasta, mikä esimerkiksi assosiaation muodossa motivoi muitakin ajallisia siirtymiä. Prolepsis on kuvakielen värittäjä, mutta se on myös kuva. Riian kaupungin liikkuminen kohti vuosisadan loppua on kuva, jota lukija katsoo joko päähenkilön tai kertojan näkökulman värittämänä. Kuvassa havaitaan liike kohti vuosisadan loppua. Kuva pitää sisällään liikkeen eli useita aikoja samanaikaisesti. Osallistuuko päähenkilö siis näihin tapahtumiin? Näin kuvallista anakroniaa on vaikea luokitella sisäiseksi tai ulkoiseksi.

Vuosisadan loppuun sijoittuvaa kylmää talviyötä on kuvattu viittein, jotka eivät kerro suoraa, mihin aseelliseen konfliktiin katkelmassa viitataan. Kalašnikov-rynnäkkökivääri viittaa tälläkin hetkellä maailman yleisimpään jalkaväen aseeseen, mikä luo suuren ajallisen ja paikallisen viitekehyksen prolepsikselle. Kyseessä saattaa olla mikä tahansa vuosisadan lopun aseellinen konflikti. Mahdollisen viitekehyksen kertojan motivoimalle ennakoinnille viimeisessä luvussa tarjoaa vuoden Persianlahden sota vuoden 1991 tammikuussa, sillä siihen on viitattu myös myöhemmin romaanissa.

Kui kahekümne kolme aasta pärast saabub januaarihommik, mil taevas võpatab, tühjadele televiisoriekraanidele ilmub iseeneset, justkui nõiaväel musta taevakeha kauge, kuid selgesti märgatav kujutis ja kõik raadiod sonivad ühtviisi Pühast Sõdast, Kõikide Sõdade Emast ning relvade ilust, siis on nemad oma tänase naeruga liha selle hommiku lihast ja luu selle hommiku luust. (AI, 118.)

Kun kahdenkymmenenkolmen vuoden kuluttua [vuodesta 1968] saapuu tammikuun aamu, jolloin taivas vavahtaa, tyhjiin kuvaruutuihin ilmestyy itsestään, aivan kuin taikavoimasta, mustan taivaankappaleen etäinen, mutta helposti havaittava hahmo ja kaikki radiot höpöttävät yhteen ääneen Pyhästä sodasta, Kaikkien sotien äidistä sekä aseiden kauneudesta, niin he ovat tämän päivän nauruineen lihaa tuon aamun lihasta ja luuta tuon aamun luusta. (HK, 215.)

Tammikuussa 1991 Yhdysvaltain johtama liittouma, johon kuului myös arabimaita, aloitti YK:n salliman, massiivisen, elektroniseen sodankäyntiin perustuneen sodan Irakia vastaan. Pyhä sota ja kaikkien sotien äiti olivat Saddam Husseinin käyttämiä nimiä Persianlahden sodasta. Tässä katkelmassa prolepsiksen viitekehys on siis rajatumpi. Etenkin aikaisemman tekstikatkelman viittaukset ovat kuitenkin hyvin avoimia ja voivat viitata useaan konfliktiin samanaikaisesti. Vuoden 1991 tammikuu oli myös merkittävä ajankohta Baltian maiden itsenäisyyspyrkimysten kannalta. Tammikuussa 1991 neuvostojoukot valloittivat Vilnan strategisesti tärkeitä kohteita, mm. televisioaseman (Alenius 2000, 279). Vuoden 1968 tapahtumat vertautuvat *Historian kauneudessa* limittäisten aikarakenteiden kautta myös Baltian maiden itsenäistymispyrkimykseen 1990-1991 ja *Historian kauneuden* ilmestymisajankohtaan sekä kuvaavat myös tuolloin vallinnutta uhkan ilmapiiriä.

Vuoden 1968 tapahtumat vertautuvat *Historian kauneudessa* laajemmin Neuvostoliiton hajoamiseen ja sitä seuranneeseen suurvaltasuhteiden muutokseen, Yhdysvaltain kansainvälisen merkityksen kasvuun. Vuoden 1968 Prahan valtauksella on romaanin aiheelle läheisiä yhtymäkohtia Persianlahden sotaan. *Historian kauneus* kertoo asevelvollisten kutsuntoja karttelevasta Lionista. Esseekokoelmassaan *Inimese kapike* Luik (1998, 25) kirjoittaa, että vuonna 1968 Prahaan lähetettiin taistelemaan paljon sotilaita Baltian maista. Vuoden 1990 joulukuussa kutsuntoja karttelevia miehiä etsittiin jälleen Baltian maista (Luik 1998, 25).

Historiallisten anakronioiden kautta kerronnassa liikutaan ihmisen ulkoisen ja sisäisen maailman välillä. *Historian kauneuden* jännite syntyykin poliittisten ja yhteiskunnallisten todellisuusviitteiden, joita ovat siis anakroniat historiallisiin tapahtumiin, ja voimakkaan subjektiivisen vierauden ja epätodellisuuden kokemuksen välisestä ristiriidasta.

Palaan vielä päähenkilön elämäntarinaa liittyvään sisäiseen prolepsikseen. Päähenkilöön liittyy myös ennakoiteja, jotka pyrkivät näyttämään, mikä vuoden 1968 merkitys hänen tarinassaan oli.

Luukere pilti vaadates tekib vaataja näkku iseäralik ajatu ilme, näib isegi, et vahepealsed aastad on temast mööda lennanud pihta saamata, nagu püssikuulid. Isegi kui mõni nendest talle tõesti pihta on saanud, nagu näiteks 1968, siis on ta selle oma lihast ise välja lõiganud, plekktoosi pannud ja silmitseb seda vahetevahel romantilisel veteranipilgul. Sellega võrreldes, mis veel tuleb, ei ole 1968 kõne väärtki. Issanda ingel aga vaatab suurustavatest sõnadest läbi otse südamesse ega avalda, mida ta näeb. (AI, 60.)

Luurangon kuvaa katsovan kasvoille syntyy merkillinen ajaton ilme, näyttää suorastaan siltä kuin välille jääneet vuodet olisivat lentäneet hänen ohitseensa osumatta, kuin pyssyn luodit. Vaikka joku niistä olisi todella osunutkin häneen, kuten esimerkiksi vuosi 1968, hän on itse leikannut sen irti lihastaan, pannut peltirasiaan ja katselee sitä silloin tällöin romanttisin kaiken kokenein katsein. Verrattuna tulossa olevaan ei vuodesta 1968 kannata edes puhua. Mutta Herran enkeli katsoo läpi mahtailevien sanojen suoraan sydämeen eikä ilmaise mitä näkee. (HK, 110.)

Siteerattu kohta sisältyy vuoteen 1984 vievään päähenkilön tarinan sisäiseen prolepsikseen (ks. Liite 1). Kysymyksessä on itse asiassa kompleksinen anakronia (Genette 1972/1980, 83), jossa prolepsikseen sisältyy kaksi analepsistä. Kompleksisiin anakronioihin palaan luvussa Liikkeen suunta. Päähenkilö löytää luurangon kuvan Neuvostoliiton kommunistisen puolueen oppikirjasta "Anatomia VIII luokalle". Siirtymää päähenkilön tarinan homodiegeettiseen analepsikseen motivoi katsominen. Päähenkilö katsoo luurangon kuvaa, mikä synnyttää assosiaation menneisyyteen. Henkilöhahmon katsomisen kautta tapahtuvat siirtymät vahvistavatkin kerronnan assosiativista vaikutelmaa. Menneisyyden tarkasteleminen assosiativisena tapahtumana kuvaa sisäistä aikakokemusta, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sekoittuvat. Assosiaatio menneisyyteen herättää kysymyksen siitä, mikä välille jääneiden vuosien merkitys oli.

Miksi ainoastaan näyttää siltä kuin "välille jääneet vuodet olisivat lentäneet hänen ohitseensa osumatta"? Myös Herran enkeli jättää ilmaisematta, mitä hän näkee. Prolepsiksen kautta pyritään kertomaan, mikä vuoden 1968 merkitys oli päähenkilölle, mutta kysymys, osuiko joku vuosista todella häneen, jää lopulta auki. Kohdasta "Herran enkeli katsoo läpi mahtailevien sanojen suoraan

sydämeen", voisi päätellä, että Herran enkeli näkee, mikä vuoden 1968 merkitys todella oli. Koska Herran enkeli jättää merkityksen ilmaisematta, vuoden 1968 merkitys siirtyy lukijan päänvaivaksi.

Vuoteen 1984 on siirrytty tällä tavoin: "Tässä tulipalon savussa muotoutuu vähitellen, ilmaantuu pian luonnollisessa koossaan näkyviin muuan vuoden 1984 kevätpäivä." Vuoteen 1984 siirrytään ikkunasta nähdyn tulipalon kautta. Jälleen katsominen johtaa ajalliseen siirtymään. Siirtymässä käytetystä kielellisestä ilmaisusta "vuosi ilmaantuu luonnollisessa koossaan näkyviin", syntyy vaikutelma kuin vuosi 1984 olisi jo valmiina odottamassa, ikään kuin eri ajat olisivat läsnä samanaikaisesti.

Vuoden 1984 ennakoinnissa siirrytään Tšernenkon aikaan. "Käynnissä on kampanja kesämökkien peruuttamiseksi valtiolle" (HK, 111). Jaksossa haetaan selitystä Virossa yleisille tulipaloille, tulisijojen raunioille ja tyhjille perustuksille:

Valkjassinise põhjataeva taustal seisavad kolm meest, hambad tangis, kaelad kanged. Siin seisavad nad juba Orduajast peale, on seisnud kogu Põhjasõda ning Suure Näljaaja, haamaste vahel ikka üks ja seesama ähvardus: "Ennem panen sellele majale ise omakätega tule otsa kui ära annan! (AI, 61.)

Vaaleansininen pohjoistaivas taustanaan seisovat kolme miestä hampaat irvessä ja niskat jäykkänä. Siinä he ovat seisleet jo kalparitariston ajoista alkaen, ovat seisleet koko suuren Pohjan sodan sekä nälkävuosien ajan, hampaissaan aina vain yksi ja sama uhkaus: "ennemmin pistän tämän talon omin käsin tuleen kuin luovutan pois! (HK, 112.)

Miesten seisominen jo "kalparitariston ajoista alkaen" "hampaissaan yksi ja sama uhkaus" on sukupolvelta toiselle siirtyvän perinteen ja uhkauksen metafora, joka sisältää useita aikoja: kalparitariston ajat, suuren Pohjan sodan sekä nälkävuosien ajat.

Aastad on omavahel ühendatud nagu inimese selgrootülid. See, kes kuuleb tulekahjuähvardust 1984. aastal. Seal lakub ta ikka veel oma kompotikaussi ja peab silmas tädi Olga laia selga, mis varjutab kõik, kogu aknavaate. Võimalik, et kõike, mis paistab, palja silmaga ei näegi. (AI, 62.)

Vuodet on kytketty toisiinsa kuin ihmisen selkänikamat. Se joka kuulee polttamisuhkauksen vuonna 1984 on nähnyt tulipalon vuonna 1968. Siellä hän nuolee edelleen hillokekulhoaan ja tarkkaa Olga-tädin leveää selkää, joka peittää kaiken, koko ikkunanäkymän. Saattaa olla, ettei kaikkea mikä näkyy voi erottaakaan paljaalla silmällä. (HK, 115.)

Vuonna 1984 kuultu tulipalouhkaus tuo päähenkilön mieleen vuonna 1968 nähdyn tulipalon. Kerronnassa palataan takaisin vuoden 1968 ikkunanäkymään, niin että katsomisen merkitys tulee jälleen esiin. Kerronnassa tapahtumat on vain asetettu sellaiseen järjestykseen, josta syntyy päinvastainen vaikutelma, ikään kuin vuoden 1968 tulipalossa voisi suoraan heijastua vuonna 1984 kuultu polttamisuhkaus. Tulipalon merkitys on päähenkilölle kovin erilainen kuin Olga-tädille, mikä korostaa jälleen päähenkilön ja Olga-tädin erilaisia todellisuushorisontteja. On hyvä kiinnittää vielä huomiota katkelman loppuun: "Saattaa olla, ettei kaikkea mikä näkyy voi erottaakaan paljaalla silmällä." Katkelman loppu viittaa näkökulmien erilaisuuteen. Paljaalla silmällä ei voi erottaa sitä, mikä näyttäytyy päähenkilölle erilaisena kuin Olga-tädille. Vuoteen 1968 sijoittuva tulipalo rinnastui Olga-tädin näkökulmasta Berliinin kristalliyöhön ja Odessan suureen pogromiin (HK, 115).

Historian kauneudessa henkilöahmot on kahlittu kapean ikkunan ääreen, jonka lävitse niin päähenkilö kuin muutkin henkilöt tarkkailevat ulkopuolista maailmaa. Henkilöahmojen, etenkin päähenkilön, oman elämäntarinan eri vaiheisiin vievät anakroniat kertovat, millä tavoin heidän katsettaan ohjaavat ne historialliset tapahtumat, joita he ovat olleet todistamassa.

3.3.3 Prolepsikset ja ajan liike

Tässä luvussa tarkastelen tulevaisuuteen liittyviä käsityksiä, jotka *Historian kauneuden* kerronnan prolepsikset nostavat esiin. Eeva-Liisa Manner (1968/1999, 330) on kiteyttänyt ne metafysiset aikaa koskevat kysymykset, jotka löytyvät myös jossain määrin *Historian kauneuden* aikarakenteiden takaa.

Mutta minä en usko sattumaan, enintään sattumien summaan./ Eikö jokaiseen avoimeen luetteloon / ole merkitty ehdolle myös se mikä on tuleva? / Vai onko meillä täysin väärä käsitys ajasta / ja se mikä on tuleva on itse asiassa jo tullut? / Jos uni, näky, ilmestys aineellistuu, /

eikö se todista että se mikä tapahtuu / on (eräässä mielessä) jo tapahtunut? /Että futuuri on preesens preesens imperfekti? / Olemme panneet ajan /liian ahtaaseen astiaan? / Aika ei virtaa, ei ole perättäinen, vaan / kaikki aika on ympärillä? / [...] Jos se paha, mikä on tuleva, on oikeastaan jo tullut, / Emme voi auttaa tätä maata nousemaan jaloilleen. (Manner, 1968/1999, 330.)

Historian kauneuden kannalta Manner-sitaatissa minua kiinnostavat etenkin säkeet: "Jos uni, näky, ilmestys aineellistuu / eikö se todista että se mikä tapahtuu / on (eräässä mielessä) jo tapahtunut?" Tuula Hökän mukaan säkeissä ilmenee jungilainen tiedostamattoman synkronia (Hökkä 1991, 139).

Mannerin runoudessa unten, näkyjen ja ennakkoavistusten vastaavuudella ulkoisen todellisuuden kanssa on huomattava merkitys. Selittämättömät vastaavuudet ja yhteensattumat johdattavat ajan ja kausaliteetin periaatteiden kysymiseen (Hökkä 1991,139). Jungin mukaan aika on konkreettinen jatkumo, joka sisältää perusedellytyksiä, jotka saattavat samanaikaisesti ilmetä eri paikoissa rinnakkaisilmiöinä. Näitä rinnakkaisilmiöitä kausaalisuus ei voi selittää. (Jung 1962/1982, 443.) Hökän mukaan runon puhuja aavistelee, että toistuvuuden ja sattumien takana on jokin laajempi metafyyminen logiikka, johon ihminen on kadottanut yhteyden (Hökkä 1991, 141).

Unten ja näkyjen aineellistuminen ohjaa Mannerin runossa tulkintaan ajasta, jossa ajan suunta kulkee tulevaisuudesta menneisyyteen. Tulevaisuutta kohti kulkeva ihminen taas saapuu runossa tapahtumien kohdalle. Tapahtumat ovat ikään kuin valmiina odottamassa. Hökän mukaan myös ihmisen tahdonvapaudesta tulee runossa samalla ongelmallinen (Hökkä 1991, 142).

Historian kauneudessa puolestaan kuvataan myös enteiden toteutumista. Ennustaminen perustuu menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden limittäiseen tulkintaan (Ivanov 1973, 8-12, 15-17). Teokseen sisältyvät enteet ovat lähinnä tuomiopäivän enteitä. *Historian kauneudessa* kuvataan esimerkiksi lintujen poikkeavaa käyttäytymistä. Lintujen poikkeava käyttäytyminen on yksi yleisesti tunnetuista tuomiopäivän enteistä (Thompson 1955, 383).

Meyerhoffin (1955, 67) mukaan eksistentiaalisen metafysiikan kulmakivenä on ajallisuuden periaate. Eksistentiaalismin aikakäsitykselle on ominaista ajan liikkumisen peruuttamattomuus: aika liikkuu peruuttamattomasti kuolemaa kohti. *Historian kauneudessa* kuvataan peruuttamatonta ajan liikettä kohti

vuosituhannen loppua. Vuosituhannen lopun vääjäämättömään lähestymiseen yhdistyvät *Historian kauneudessa* monet lopun aikojen enteet.

Seuraavassa tekstikatkelmassa kuvataan ensimmäiseen ja toiseen maailman sotaan liittyviä sodan enteitä ja osoitetaan, että "vuosi 1968 on jo valmiina". Se, että vuosi 1968 on jo valmiina odottamassa kuvaa Mannerin runon kanssa samankaltaista käsitystä ajasta. Vuosi on valmiina ja tulevaisuutta kohti kulkevat ihmiset liikkuvat sitä kohti.

Tema teab ju täpselt, kuidas kõik peab käima! Igale maailmasõjale peab eelneva särav suvi, täis tennispalle, tantsumuusikat, kõlni vee ja koorekohvi lõhna, puude kahinat ning supelvede sillerdust. Mitte keegi terves ilmas ei või veel aimata, kui saatuslik arv on 1914 või 1941, aga ennäe, hetkeks langeb õitsvale põõsale möödajalutava aleksander Bloki või ajalehte lugeva Thomas Manni must vari, kahluseseeme on külvatud ja kohe tõmbuvadki õied pruuniks, supelsaksad sõidavad kiiruga laiali, taevasse ilmub vaime nagu dirižableid, ilmub märke ja tunnustähti Vene, Saksa ja Ameerika lennukite näol. Isegi aasta 1968 on juba eespool valmis, oma aega ootamas. (AI, 42.)

Tietää hän toki tarkalleen, miten kaiken pitää tapahtua! Joka ainoaa maailmansotaa edeltää loistava kesä täynnä tennispalloja, tanssimusiikkia, oodekolongin ja kermakahvin tuoksua, puiden suhinaa ja rantavesien kimmellystä. Kukaan koko maailmassa ei vielä voi aavistaa miten kohtalokas luku on 1914 tai 1941, mutta kappas vain, kukkivaan pensaaseen lankeaa hetkeksi joko ohi astelevan Aleksandr Blokin tai sanomalehteä lukevan Thomas Mannin musta varjo, epäilyksen siemen on kylvetty ja kohta kukinnot muuttuvat ruskeiksi, kylpylävieraat matkaavat kiireesti tiehensä, taivaalle ilmaantuu aaveita kuin ilmalaivoja, ilmestyy merkkejä ja tunnuksia venäläisinä, saksalaisina ja amerikkalaisina lentokoneina. Jopa vuosi 1968 on jo valmiina, odottamassa omaa aikaansa. (HK, 77.)

Enteiden toteutuminen ja se, että tulevaisuus on jo valmiina odottamassa, saattaa herättää kysymyksen ihmisen tahdonvapaudesta, kuten Hökkä on tulkinnut Mannerin ajan tematiikkaa. Kysymys on kuitenkin aikakäsityksestä, jossa kaikki aika on ympärillä. Kausaalinen ja lineaarinen ajan kulku kyseenalaistuu: "Aika ei ole perättäinen". Tämänkaltaiseen käsitykseen ajan syklisyydestä, spiraalimaisuudesta ja suhteellisuudesta: eri aikatasot ovat läsnä joka hetkessä, ei tarvitse välttämättä yhdistää tahdonvapauden ongelmaa.

Historian kauneudessa erilaiset aikakäsitykset asettuvat rinnakkain ja limittäin. Myös eri kulttuureissa aikakäsitykset on nähtävä rinnakkaisina ja limittäisinä. Aikaa kuvataan *Historian kauneudessa* myös sykliseksi.

Külm kutsuv valgus joonistab toaseintele võõraid kirjamärke, mis jäävad iga minutiga ikka tuhmimaks ja tuhmimaks ja kaovad lõpuks täiesti, sulavad tapeediga ühte ega ilmu täpselt samadena nähtavale enne kui alles aasta pärast. Siis, kui kella- ja aastaeg seda jälle lubavad. Kui ring on täis. (AI, 73.)

Kylmä sammuva valo piirtää huoneen seinille outoja kirjoitusmerkkejä, jotka joka minuutti muuttuvat yhä sameammiksi ja sameammiksi ja katoavat lopulta kokonaan, sulautuvat tapettiin eivätkä täsmälleen samanlaisina ilmesty näkyviin ennen kuin vasta vuoden kuluttua. Silloin, kun kellonaika ja vuodenaika sen taas sallivat. Kun kierros on täynnä. (HK,135.)

3.4 Kertojan ja henkilöhahmon äänet

Tässä luvussa analysoin päähenkilön ja kertojan ääniä. Käytän näkökulmaan liittyviä termejä analyysissäni Genetten ja Rimmon-Kenanin tavoin (Genette 1972/1980, 186-197; Rimmon-Kenan 1983/1991, 92-114). Käytän myös vapaan epäsuoran esityksen ja tyylin käsitteitä. Vapaa epäsuora esitys (free indirect discourse) luonnehtii Stevensonin (1992, 32) mukaan tapauksia, joissa esitetään ääneen puhuttua. Niitä tapauksia taas, joissa henkilöhahmon ääni voidaan olettaa hiljaiseksi, sisäiseksi puheeksi kuvaa termi vapaa epäsuora tyyli (free indirect style) (Stevenson 1992, 32).

Kertojan ja henkilöhahmon äänien ohella analysoin myös sitä, minkälainen kuva päähenkilöstä luodaan kertojan äänen välityksellä, sillä se on olennaista teoksen teeman kannalta.

Edellisessä luvussa olen käyttänyt Genetten teoriaa, jossa keskeistä on perustava ero homodiegeettisen ja heterodiegeettisen kerronnan välillä. Tarinan voi kertoa joko yksi sen henkilöhahmoista (homodiegeettinen kerronta) tai tarinan ulkopuolinen kertoja (heterodiegeettinen kerronta). Brian Richardson huomauttaa kuitenkin, että Genetten muotoilu sulkee pois erilaisilla äänillä, tasoilla ja kehyksillä leikittelevät kerronnan muodot, jotka eivät rajoitu postmodernistiseen kirjallisuuteen (Richardson 2000, 33).

Jako homodiegeettiseen ja heterodiegeettiseen kerrontaan rajoittaa myös liiaksi *Historian kauneuden* analyysiä, sillä niiden erottaminen toisistaan on joissain kohdin mahdotonta, eikä se ole välttämättä kovin mielekästäkään, sillä

Historian kauneuden voi katsoa leikittelevän kerronnan äänellä ja kehyksellä. *Historian kauneus* on vastakohtien ja ristiriitojen romaani, kuten myös Tarja Pakarinen (2003, 176) on todennut. Vastakohtainen ja ristiriitainen on etenkin kertojan ääni, josta on luettavissa sekä ironiaa että lempeyttä ja hyväksyntää. Kertojan äänen ristiriitaisuus sekoittaa osaltaan myös kerronnan homo- ja heterodiegeettisiä tasoja toisiinsa. *Historian kauneuden* kieli lähenee lyriikan kieltä, mikä tuottaa hankaluuksia kertojan ja henkilön diskurssin erottamisessa toisistaan. Luikille ominaiset tyyllilliset piirteet kuten kaunis kieli ja kuvien konkreettisuus ovat samanlaisia sekä runoudessa että proosassa. Kerronnassa ei ole korostettu sellaisia kielellisiä ja tyyllillisiä piirteitä, jotka selkeästi erottaisivat henkilöhahmon ja kertojan näkökulmat toisistaan.

Esittelen tässä luvussa ensin päähenkilön henkilökuvaa. Romaanin päähenkilö on nimetön. Päähenkilöön ei liitetä niitä merkityksiä, joita nimi kantaa. Nimen avulla ei anneta viitteitä päähenkilön sukupuolesta. Muutenkin viittaukset päähenkilön sukupuoleen ovat vähäisiä ja hänestä luodaan kuva melko androgyyninä henkilönä. Nimet ja nimen vaihtamiset ovat keskeisiä romaanissa sen teeman kannalta. Lionin nimeä muutettiin yhteiskunnan vaatimuksiin sopivaksi. Latvian juutalaisena hänen ansioitaan ei lisännyt erikoinen nimi. Lion käyttää perheen ulkopuolisessa elämässä nimeä Lev.

Historian kauneuden päähenkilö edustaa uutta virolaista kirjailijasukupolvea. Samalla hän edustaa käsitystä taiteesta, jossa runous ja taide ovat maailman keskipisteenä. Päähenkilön kautta *Historian kauneudessa* käydäänkin keskustelua uusromanttisesta taiteilija- ja kirjailijakäsityksestä, joka Viron kirjallisuudessa vallitsi 1950-luvulla, mutta oli erittäin vaikutusvaltainen myös myöhemmin. Uusromanttiseen ja uussymbolistiseen runouteen oli kuulunut runouden korkea esteettisyys ja taiteen pyhyys. Taiteen tekijään suhtauduttiin pyhänä runoilijana (Hennoste 1996, 70). Tämä kuva taiteen tekijyydestä murtui mm. poliittisemmän kirjallisuuden myötä 1970-luvun virolaisessa kirjallisuudessa, jota Hennoste luonnehtii myös hypyksi postmodernismin puolelle (Hennoste 1996, 74).

Päähenkilön tietoisesta välinpitämättömyydestä suhtautumista politiikkaan ja historiaan korostetaan. Välinpitämättömyyden taustalla saattaa olla myös poliittinen ja historiallinen tilanne, jota teoksessa kuvataan. Etenkin pysähtyneisyyden ajalla kansan tyytymättömyys ilmeni välinpitämättömyytenä kaiken poliittisen ja valtiollisen suhteen (Alenius 2000, 268-269). Pakarinen (2003, 177) toteaa, että päähenkilön huoleton, välinpitämättömän ja itsekkään kokemus asettuu romantisoitua virolaista identiteettiä vastaan, ja juuri tätä identiteettiä *Historian kauneus* ironisoi. Välinpitämättömyyden ohella päähenkilöstä luodaan uhmakkaan ylimielinen kuva, johon palaan luvussa Herran enkeli. Päähenkilön sukupolven nuoret ovat kyseenalaistaneet perheen ja suvun merkityksen: "Äiti ja isä? Mitä eläimiä semmoiset ovat?" (HK 54-55.)

Erittelen seuraavaksi kertojan ja henkilöihahmon ääniä suhteessa keskusteluun *Historian kauneuden* omaelämäkerrallisuudesta. Pro gradu -tutkielmassaan Tarja Pakarinen (1998, 13) olettaa *Historian kauneuden* kertojan olevan päähenkilöstä erillinen, tarinan ulkopuolinen kertoja. Pakarinen (1998, 13) nostaa esiin kuitenkin myös omaelämäkerrallisen tulkinnan vaihtoehdon. Tällöin kyseessä olisi omaelämäkerrallinen kerronta, jossa havaitseminen tapahtuu kertojan varhaisemman minän nimissä (Tammi 1992, 11). Kertojahan voi puhua myös itsestään henkilönä käyttäen kolmatta persoonaa (Tammi 1992, 16-18). Kertojan varhaisempi minä olisi omaelämäkerrallisessa tulkinnassa *Historian kauneuden* havaitseva päähenkilö. Pakarisen mukaan omaelämäkerrallista selitysmallia tukee kertojan ja näkökulmahenkilön näkökulmissa ilmenevä samankaltainen todellisuuden arvottaminen ja havaintojen valikointi. Näkökulmien vaihtuessa kertojan ja päähenkilön näkökulmien raja on niin ikään häilyvä. (Pakarinen 1998, 13.)

Omaelämäkerrallista tulkintaa *Historian kauneudesta* on perustellut myös se, että sitä on pidetty jatkona *Seitsemännelle rauhan kevääälle* (Langemets 1991, 1569). *Seitsemännessä rauhan keväässä* kokijana on lapsi, josta varttuu kirjailija. Kertojana siinä on aikuinen kirjailijaminä, joka nousee välillä myös kommentoimaan omia lapsuuden kokemuksiaan ja tuntemuksiaan.

Historian kauneudella ja *Seitsemännellä rauhan keväällä* onkin paljon yhteistä. Niitä yhdistää metaforinen ja symbolinen proosakieli sekä samankaltainen intertekstuaalisuus. Molemmissa romaaneissa on paljon raamatullisia kielikuvia sekä viittauksia kansanperinteeseen, mikä luo myös myyttistä ajantunnetta. Myös kertojien äänessä on paljon samaa. *Historian kauneudessa* kuvataan Neuvostoliiton joukkotiedotusvälineitä vuonna 1968. 1950-luvun radiolla ja sanomalehdillä on keskeinen rooli myös *Seitsemännessä rauhaan keväässä*. Lehdistön kieli ja virkakieli muodostavat osan molempien romaanien intertekstuaalisesta kentästä.

Kertojan ja fokalisoidun arvomaailmaa ei voi kuitenkaan mielestäni pitää samankaltaisina *Historian kauneudessa* ja *Seitsemännessä rauhaan keväässä*, sillä kertojan ideologinen näkökulma nimenomaan eroaa fokalisoidusta. Yksinkertaisimmassa näkökulmatekniikan tapauksessa ideologinen arvottaminen esitetään yhdestä hallitsevasta näkökulmasta käsin (Uspenski 1973, 8). *Historian kauneudessa* käytetään juuri tällaista yksikertaiseksi luonnehdittua näkökulmatekniikkaa. Tosin sitä monimutkaistaa se, että kertojan ja henkilöiden näkökulmien vaihtuessa rajat ovat häilyviä. Kertojan ja henkilön näkökulmat sekoittuvat esimerkiksi Puolaan sijoittuvassa katkelmassa. Kerronta siirtyy passiiviin, eikä mitään selviä viitteitä anneta siitä, kumman näkökulmasta on kyse.

Kertojan näkökulma *Historian kauneudessa* on kaikkitietävä, ja kertoja havainnoi myös lintuperspektiivistä: "Ylhäältä Jäämereltä alas Tonavalle asti." Kerronnan ajallinen piste *Historian kauneudessa* on määrittelemätön. Ennakoinnit ulottuvat jopa vuoteen 1991. On siis oletettava, ettei kerronnan hetki voi olla ainakaan sitä aikaisempi.

Myös omaelämäkerrallisessa kerronnassa kertojan tiedollinen näkökulma voi erota varhaisemman havaitsevan minän näkökulmasta siten, että kertoja tietää enemmän. Sitä, että kertoja tietää enemmän ei siis voi pitää perusteena sille, että kerronta ei olisi omaelämäkerrallista.

Tarkoitukseni ei olekaan väittää, että *Historian kauneutta* ei voisi tulkita omaelämäkerralliseksi. Se voi hyvin pitää sisällään omaelämäkerrallisia aineksia ja sijoittua esimerkiksi omaelämäkerrallisen fiktion lajityyppiin. Lukijan ei mielestäni kuitenkaan tarvitse lukea *Historian kauneutta* omaelämäkerrallisena fiktiona ja sen voi lukea toisinkin kuin jatkona *Seitsemännelle rauhan kevääille*. Molemmat tulkinnat ovat mahdollisia, ja ne voivat olla voimassa yhtä aikaa. Palaan tähän luvussa 5.1.

Seitsemännen rauhan kevään ja *Historian kauneuden* kirjailijapäähenkilöt ovat hyvin erilaisia. *Seitsemännessä rauhan keväässä* omaelämäkerrallinen kertoja astuu myös kirjailijana esiin. "Minun silmäni on tärvelty ja on vain kaksi esinettä, joita ilman en todellakaan tule toimeen – puinen kynä ja metallinen kirjoituskone." (SRK, 107.) *Seitsemännen rauhan kevään* kirjailija on itse asiassa vastakohta *Historian kauneuden* kirjailijalle, sillä hän ei kykene enää seuraamaan elämää viattomin silmin.

Minun ei ole enää mahdollista seurata elämää viattomin silmin, sillä pilvien ja kirjansivujen, koko maailman proosan ja runouden yllä on mielessäni musta tahra, jota aikaisempina vuosikymmeninä ei ollut. [...] Se on hyvin henkilökohtainen ja hyvin yleisluontoinen. Aina nähdessäni sen nostan päätä kuin kyy ja silloin kaulanikamat naksahtavat. Hetkittäin se pirstoutuu rasvaisiksi painokirjaimiksi ja silloin taivaan sinen yli uivat mustat sanat "massakulttuuri" ja "kolmas maailmansota". (SRK, 1985/1986, 107)

Historian kauneuden kertoja taas kommentoi sitä, kuinka viattomin silmin päähenkilö seuraa maailmaa. "Olga-tätiä katsovat silmät ovat niin viattoman uteliaat kuin ei elämä olisikaan niille muuta kuin jokin Fellinin tai Viscontin filmi. Kuin proosaa, jossa on tietty määrä sivuja. Kuin runoa, josta palkkio lasketaan toisin. Kuin tyylikysymys." (HK, 106.) Tämä katkelma on esimerkki myös aiemmin esiin nostamastani väitteestä, että kertoja ja henkilön dialogissa käydään keskustelua myös taiteilijuudesta ja taiteen ja todellisuuden välisestä suhteesta.

Kerronta on läpi koko teoksen saman agentin välittämää. Kertoja havainnoi fokalisoitua myös sisältä käsin tunkeutuen hänen ajatuksiinsa ja tunteisiinsa.

MITTE AKNA PEAL SEISTA! [...] Kogu oma elu on ta neid kärke ja keelde oma kõrvaga kuulda igatsenud. Nende hädäohtlik sisu on talle ikka tundunud ah nii ahvatlev, peletav ja magus. Ta on ikka oodanud, et ükskord ometi midagi juhtuks, et algaks sõda, et tuleks maru ja viiks majade katused pealt ära või et vähemalt mõnigi ära sureks. (AI, 41.)

"Ei saa seistä ikkunalaudalla!" [...] Koko ikänsä hän on kaivannut näitä käskyjä ja kieltoja omin korvin kuullakseen. Niiden vaarallinen sisältö on aina tuntunut hänestä ah niin viekoittelevalta, pelottavalta ja makealta. Hän on aina odottanut, että kerran sentään tapahtuisi jotakin, että alkaisi sota, että tulisi rajuilma ja veisi taloista katot pään päältä, tai että joku edes kuolisi. (HK, 75.)

Vapaassa epäsuorassa tyyliässä henkilön ajatuksia esitetään ilmaisuissa: "*ah niin viekoittelevalta*" ja "kerran sentään tapahtuisi jotain". Pelottavuus ja makeus toistuvat. Päähenkilön esitetään toivovan sotaa.

Nii nagu miliits ise, nii ei ole ka jaoskond õige. Õiges jaoskonnas peab seisma ülekuulamislaud, ereda valgusega, palja pirniga lamp ja kaks tooli. See on lapselegi selge. (AI, 102.)

Miliisin itsensä tavoin ei asemakaan ole *oikea*. Oikealla asemalla pitää olla kuulustelupöytä, kirkasvaloinen paljas sähkölamppu sekä kaksi tuolia. Sen nyt tietää lapsikin. [...] (HK, 184-185.)

Historian kauneuden kertoja tarkkailee päähenkilön tiedostamisprosessia. Kertoja myös arvioi ja moralisoi edellä esitettyjä päähenkilön ajatuksia oikeasta miliisiasemasta: "Näin teatraalinen ja ahdashenkinen hänen käsityksensä järjestyksenvalvontaelimien työstä on". (HK, 185.)

Kuigi ta ikka ja jälle üritab käsi sügavamale varrukatesse ja kraed kõrgemale kuklasse kiskuda, on poolpaljad jalad ju ikkagi tuuletõmbuse käes. [...] Sellest hoolimata kinnitab ta endale võrdlemisi vapralt, et on nüüd vaba. Ootamisest prii. Et kõig nii vaikimine kui ka sõnad, rääkimata uksekella tärinast ja hirmu magusest, oli nali. Sonimine ja varjumäng. Ettekujutuse vili.

Kuidas pöörata aga naljaks homset päeva, või tänast? Kuidas pöörata naljaks anekdooti Aabramist ja Saarast? Kas paraad punasel väljakul on nali? Või vene tank Václavi Platsil? Ja kui see ei ole nali, mis see siis on? (AI, 92.)

Vaikka hän yrittää yhä uudelleen kiskoa käsiä syvemmälle hihoihin ja kaulusta korkeammalle niskaan, puoliksi paljaat jalat jäävät silti vedolle alttiiksi. [...] Siitä huolimatta hän vakuuttaa itselleen koko lailla urheasti olevansa nyt vapaa. Vailla odottamisen pakkoa. Kaikki, niin vaikeneminen kuin myös sanat, puhumatta ovikellon räminästä ja pelon makeudesta, oli pelkkää pilaa. Houretta ja varjojen leikkiä. Mielikuvituksen tuotetta.

Mutta miten voisi kääntää pilailuksi huomisen päivän tai tämän? Miten voisi kääntää pilaksi hakusanan "virolaiset" tietosanakirjasta? Miten kääntäisi pilaksi tarinan Aabramista [sic] ja Saarasta? Onko paraati Punaisella torilla pelkkää pilaa? Tai venäläinen panssarivaunu Václavin aukiolla? Ja ellei se ole pilaa niin mitä se sitten on? (HK, 168.)

Lainaamaani katkelmaa on edeltänyt kuvaus päähenkilön junamatkasta, jonka aikana näkökulma on päähenkilön. Maisemaa tarkkaillaan junan ikkunan takaa paikalta, jolla päähenkilö istuu. Junavaunun kylmyyttä kuvataan hänen kokemusmaailmastaan käsin. Kerronta on siirtynyt päähenkilön kokemustodellisuuteen, mistä voidaan päätellä, että ensimmäisen katkelman tulkinnat houreesta ja varjojen leikistä ovat myös päähenkilön tulkintoja todellisuudesta. Aikaisemmissa luvuissa *Historian kauneudessa* on kuvattu päähenkilön pysyttelemistä Lionin suvun asunnossa, missä päähenkilö on havainnut ovikellon räminää ja tuntenut pelon makeutta. Kertoja esittää nämä aiemmin havaitut seikat päähenkilön näkökulmasta nyt houreeksi ja varjojen leikiksi. Houreet, varjojen leikki ja uni toistuvat *Historian kauneudessa*. Palaan niihin luvussa 4, jossa tarkastelen kuvallisuutta. Jo teoksen alussa päähenkilön hymystä sanotaan, että näytti kuin hänelle ihmisen kohtalo olisi vain leikkiä "Ainult pilge ja nali" (AI, 15).

Toisaalta Luikin runollisessa kielessä esimerkiksi antiteesit synnyttävät kertojan ääneen monimerkityksisyyttä. Kertojan ääni purkaa ja asettaa uuteen valoon edellä sanottua esimerkiksi antiteesien avulla. Kertojan ääneen voisi siis myös tulkita tässä tietoisesti ristiriitaiseksi. Kertoja pitää yllä jatkuvaa leikkiä todellisen ja kuvitteellisen välillä. Kerronnassa leikitellään havaitsemisen ja kuvittelemisen välillä.

Hiljem on juba väga raske, kui mitte võimatu, kindlaks teha, kas need tüdrukud ja see rongisõit on talle poolnes viirastunud või on tegemist siiski täiesti tõestisündinud asjade ja ilmsi nähtud inimestega. (AI, 91.)

Myöhemmin on jo kovin vaikeata joskaan ei mahdotonta päästä varmuuteen siitä, ovatko tytöt ja koko tämä junamatka olleet hänelle pelkkää puolivalveen harhaa vai onko sittenkin kyse aivan todella tapahtuneista asioista ja omin silmin nähdystä ihmisistä. (HK, 165.)

Koska kertoja arvottaa ja kyseenalaistaa päähenkilön tulkintoja todellisuudesta, tulkitsemisen, että toisessa kappaleessa näkökulma siirtyy kertojalle. Kertoja esittää kysymyksiä, jotka pohjautuvat päähenkilön tulkintoihin siitä, että kaikki olisi ollut pilaa. Nämä kysymykset voidaan tulkita myös kertojan ironisiksi kommentteiksi päähenkilön tulkinnoista.

Kertojan kommentit laajenevat kuitenkin henkilöhahmon tiedostamisprosessista kysymyksiksi historian luonteesta. "Mutta miten voisi kääntää pilailuksi huomisen päivän tai tämän? Miten voisi kääntää pilaksi hakusanan "virolaiset" tietosanakirjasta? Miten kääntäisi pilaksi tarinan Aabramista [sic] ja Saarasta?" (HK, 168) Näille kysymyksille on ominaista inter- ja autotekstuaalinen luonne. Autotekstuaalisuus on sitä, että teos viittaa itseensä. Tietosanakirjan hakusanana virolaiset on lukijalle jo tuttu aikaisemmin luetun perusteella, sillä kun Lionin Latvian juutalainen isä ja päähenkilö tapaavat, isälle tulee virolaisista ainoastaan mieleen Efron-Brockhausin tietosanakirjan määritelmä virolaisista, joka on myös lainattu *Historian kauneuteen* (HK, 92). Tekstissä esitetään kysymys siitä, miten tietosanakirjan hakusanan voisi muuttaa pilaksi. Kysymyksen esittäminen tekstissä purkaa sanakirjan totalisoivaa määritelmää virolaisista, joka on asetettu *Historian kauneudessa* kyseenalaiseksi jo aikaisemmin.

Leikki, peli ja pila (esimerkiksi parodian merkityksessä) ovat sanoja, jotka stereotyyppisesti esiintyvät postmodernismia määriteltäessä. Viron kirjallisuudentutkimuksessa näin tekee esimerkiksi Hennoste (Hennoste 1996, 75). "Mutta miten voisi kääntää pilailuksi huomisen päivän tai tämän?" on tämän tekstikatkelman kontekstissa vaikea kysymys, sillä siihen yhdistyy myös kappaleessa esitetty viimeinen kysymys, joka on laajin: "Ja ellei se ole pilaa niin mitä se sitten on?" (HK, 168). Kysymyksen luonne on jo ontologinen ja sen ansiosta edeltäviäkään kysymyksiä ei voi lukea enää ainoastaan ironisina kommentteina. Katkelmassa esitetyt kysymykset koskevat historiallisten tapahtumien tulkintaa ensinnäkin päähenkilön mielessä, mutta myös laajemmin.

Historian kauneudessa toistuvissa sanarypäissä pila esiintyy yhdessä leikin kanssa. Onkin mahdollista tulkita, että kysymyksien on tarkoitus kommentoida myös postmodernistiseen kulttuuriin sisältyvää leikkiä merkityksillä. Andy Warholin väripainokuvasarjat esimerkiksi Marilon Monroesta ovat yksi esimerkki tämänkaltaisesta leikistä merkityksillä. Warhol teki

väripainokuvasarjat myös yhdestä kommunismin ikonista Mao Tse-tungista ja atomipommista. Warholin kuvat tekevät pilaa ihmisten suhtautumisesta Marilyn Monroeen. Pila kohdistuu esimerkiksi siihen, että Marilyn Monroe voi olla kitschiä. Vastaavien väripainokuvasarjojen tekeminen auto-onnettomuuksista, katastrofeista ja atomipommista herättää kysymyksen, voivatko nämäkin muuttua kitschiksi. Warholin kuvat kuvaavat myös sotiin ja katastrofeihin liittyvää populismia.

Joka tapauksessa kysymykset koskevat myös historian luonnetta, sen merkityksen tulkintaa ja esittämistä. Katkelma nostaa esiin historiallisen merkityksen kontekstisidonnaisuuden, muuttuvuuden ja vakiintumattomuuden, mitä Linda Hutcheon on esittänyt postmodernistisen metafiktio tekemisen (Hutcheon 1989, 67).

Historian kauneudessa esitetty kysymys: "Ja ellei se ole pilaa niin mitä se sitten on?" (HK, 168.) on luonteeltaan ontologinen ja McHalen mukaan postmodernistinen fiktio esittää juuri tämänkaltaisia kysymyksiä. Myös *Historian kauneudessa* tulee esiin sotiin ja historiallisiin kauheuksiin liittyvä populismi, jota on kuvattu esimerkiksi virolaisen turistiryhmän Auschwitzin vierailun yhteydessä. Esimerkiksi sotiin liittyvä populismi on *Historian kauneuden* teeman kannalta tärkeä aihe, johon palaan myöhemmin. *Historian kauneudessa* kuvataan historiallisiin tapahtumiin liittyvien suhtautumistapojen muuttuvuutta.

3.4.1 Herran enkelin ja päähenkilön ajalliset perspektiivit

Tulkinta päähenkilön luonteen ylimielisyydestä täsmentyy Herran enkelin henkilöahmoa vasten. Monet viittaukset Herran enkelin toimiin ovat ennakoiteja, joilla on päähenkilön kannalta varoittava luonne. Herran enkeliin liittyvät ennakoinnit myös täydentävät päähenkilön henkilökuva kerronnassa.

Tema silmalaud, **tema** ninaots, **tema** kõrvad. Teda üllatab see, et teine oskab **teda** savist järele teha. Ta vaatab pealt ja kõlgutab jalga. Alles täna keskpäeval oli ta suureline ja arvas sisimas, et teda ei ole ültse võimalik järele teha nii, et hing sisse

tuleks. Kindlasti tuleb tema suurelisis sellest, et Issad ei ole veel käskinud oma inglit tema jaoks vitsu soola panna. Issand ootab ja vaatab veel. (AI, 4-5.)

Hänen silmäluomensa, hänen nenänpäänsä, hänen korvansa. Hänelle on yllätys, että toinen osaa tehdä *hänet* savesta. Hän seuraa työskentelyä ja heilauttaa jalkaansa. Vielä tänään puolilta päivin hän oli itseään täynnä ja sisimmässään sitä mieltä ettei häntä ylipäättään voi jäljentää niin että kuvaan tulisi henki. Hänen pöyhkeytensä johtuu varmasti siitä, että Herra ei ole vielä käsenyt enkeliään panemaan vitsoja suolaan hänen varalleen. Herra vielä odottaa ja katselee. (HK, 8.)

Päähenkilö on uhmakkaan ylimielinen. Päähenkilöä verrataan myös Narkissokseen. "Oman itsensä katselu peilistä kiinnostaa häntä kovasti ja hän saa siihen kulumaan aikaa aivan kuin tässä olisikin metsäläinen, lapsi tai vanha tuttu Narkissos." (HK, 67.) Päähenkilöä voisi luonnehtia myös antiikin hybris-käsitteen avulla, sillä hän on röyhkeä ja julkea. Teoksessa tiuhaan toistuva herran enkeli toimii jumalallisena rankaisijana. Asetelma vertautuukin antiikin tragedian hybris-nemesis -aihelmaan. Hybris liitetään näytelmään, jossa protagonistista kieltäytyy jumalten tarjoamista moraalisisista ohjeista ja neuvoista, mistä seuraa lankeaminen tai jumalallinen rangaistus (Baldick 1990, 101). Teoksessa toistuu vaikutelma, että päähenkilöä tullaan pian rankaisemaan hänen pöyhkeydestään. Tulkitsen, että vitsat suolavedessä viittaavat rangaistukseen, sillä vitsat ovat rangaistuksen toteuttamisen välikappale ja niiden suolaaminen tekee lyönneistä kivuliaita.

Kreeka ja Rooma müüte on ta ravitanud nagu müügikataloogi, millest ta on valinud välja jumalaid. Ükski jumal ei oletalle meeldinud nii palju, et ta ainult selle ühega oleks leppinud. [...]. Ta on uurinud jumalate põlvi ja suunurki nagu jalgrattaosi, mida ta ei oska kokku panna nii, et saaks uue ja parema ratta.

Nagu juba enne sai öeldud, issanda ingel ei ole veel tema jaoks oma vitsu soolvette pannud. (AI, 6.)

Hän on käyttänyt Kreikan ja Rooman myyttejä kuin myyntiesitettä, josta hän on valikoinut jumalia. Yhdestäkään jumalasta hän ei ole pitänyt niin paljon, että olisi tyytynyt vain tuohon yhteen. [...] Hän on tutkinut jumalten polvia ja suupieliä kuin polkupyörän osia joita hän ei osaa panna kokoon niin että saisi uudemman ja paremman pyörän.

Kuten jo aiemmin tuli sanotuksi, Herran enkeli ei ole vielä pannut hänen varalleen vitsoja suolaveteen. (HK, 11.)

Päähenkilön asennetta jumaliin, jotka jäävät nimeämättä ja joita on monta, kuvataan hyvin maalliseksi. Jumalten polvia verrataan polkupyörän osiin. Kirjailija-päähenkilö voi käyttää jumalten osia mielivaltaisain tavoin. Heti

seuraavassa katkelmassa kertoja kuitenkin muistuttaa Herran enkelistä, joka saattaa rangaista päähenkilöä tästäkin mielivaltaisuudesta.

Ilmausta Herran enkeli käytetään *Raamatussa* Jumalan lähettämästä enkelistä, jolla on erikoistehtävä (Ps 34:8, Luuk. 1:11, Apt 5:19). Vanhassa testamentissa salaperäistä olentoa, jonka luonne, valta ja teot ylittävät ihmisten ja taivaallistenkin lähettien ominaisuudet nimitetään Herran enkeliksi (1Moos 16:7,9,10,11, 22:11,15). Herran enkelillä näyttää olevan Jumalan valittuun kansaan (liiton kansaan) kohdistuva erityistehtävä. Liiton enkelinä (Mal 3:1) hän on herran jumalallinen välikappale, jonka kautta hän antaa armon ilmestyksiä. Israelissa hän ei ole ollut pelkoa herättävä olento, vaan hyvä, pelastuksen tuoja, Herran lähetti, jossa on Jumalan pyhyys, ja Hänessä Jumala ilmestyy armahtavana pelastuksen välittäjänä. (Saarisalo 1985, 88.) *Raamatussa* Herran enkeli kuvataan kahtalaiseksi, jumalalliseksi olennoiksi, joka yhtäaikaisesti näyttää olevan sama kuin Herra ja toinen kuin Hän. Herran enkeli puhuu itsestään jumalana ensimmäisessä persoonassa (1Moos 16:7-16).

Historian kauneudessa Herran enkeli toimii suhteessa päähenkilöön nemesis-myyttiä muistuttavalla tavalla: Herran enkelin kautta päähenkilöä uhataan rangaistuksella. Herran enkeli on siis *Historian kauneudessa* enemmänkin pelkoa herättävä olento kuin hyvä ja armollinen pelastuksen tuoja.

Tuba on pimedaks läinud. Brežnevi tankid on just Prahasse jõudnud. Issanda ingel naeratab pilkavalt ja õrnalt. Tal ei ole käes ei tulist mõõka, ei oda, ei piiki ega soolast vitsa, vaid ainult üks kõrvenõges, mis annab jõudu kurjale vastu panna ja puhastab hästi verd. (AI, 12.)

Huone on pimentynyt. Brežnevin tankit ovat juuri ehtineet Prahaan. Herran enkeli nauraa pilkaten ja hellästi. Hänellä ei ole kädessään tulista miekkaa, ei peistä, keihästä eikä suolaista vitsaa vaan pelkästään yksi ainoa nokkonen, joka antaa voimia pahan vastustamiseen ja puhdistaa hyvin verta. (HK, 22-23)

Herran enkeliä kuvataan tässä hyvin ristiriitaisesti. Hän on luopunut aseistaan, myös suolaisesta vitsasta, joka esiintyi uhkaavana ensimmäisessä luvussa. Herran enkeli nauraa, vaikka tankit ovat juuri ehtineet Prahaan. Toisaalta hänellä on kädessään pahan vastustamiseen tarkoitettu nokkonen. Nokkonen

veren puhdistajana viittaa kansanparannukseen ja kansanuskomuksiin. Herran enkelin hahmoon yhdistetään myös kansanuskomuksiin viittaavia piirteitä.

Historian kauneudessa Herran enkeli toimii myös kaikkیتietävänä jumalhahmona. Tosin hänen kaikkیتietävyyttään epäillään kuitenkin hieman: "ehkä".

Ainuüksi ehk Issanda ingel teab pärisnimesid, mida kuulates isegi paljas liiv ja eluta kivi võivad liikuma hakata, aga Issanda ingel on praegu selja keeranud ja oma käed puhtaks pesnud. Tema sääremarjad hiilgavad, kui ta merre kahlab. (AI, 20.)

Ehkä yksin Herran enkeli tietää oikeat nimet, jotka kuullessaan paljas kivi voivat ruveta liikkumaan, mutta herran enkeli on juuri tällä hetkellä kääntänyt selkensä ja pessyt kätensä puhtaiksi. Hänen pohkeensa hohtavat kun hän kahlaa mereen. (HK, 36.)

Herran enkelin toiminta esitetään ihmisenkaltaiseksi, esimerkiksi niin että Herran enkeli "kahlaa mereen". Herran enkelin selän kääntäminen viittaa enkelin suhteeseen päähenkilöön: jumalallisen olennon merkitys on päähenkilölle vähäinen. Kuva selän kääntäneestä Herran enkelistä voi viitata myös aikakauden synkkyyteen.

Herran enkeli toimii myös kronikoitsijana. Hänellä on muistikirja, johon hän kirjoittaa. Suhteessa aikaan Herran enkelin merkitys kerronnassa on läheinen myyttisille hahmoille. Meyerhoffin mukaan myyttejä käytetään symboleina kahdessa tarkoituksessa: ne tarjoavat ajattoman perspektiivin ihmiselämän tarkasteluun ja ne luovat jatkuvuuden tunnetta (Meyerhoff 1955/1960, 80). Herran enkeli ilmentää ajatonta perspektiiviä ja luo jatkuvuuden tunnetta. Myyttisen hahmon tavoin Herran enkelin suhde aikaan ja aikakauteen on *Historian kauneudessa* paradoksaalinen: Herran enkeli on *Historian kauneudessa* toisaalta historiallisten tapahtumien osa, todistajana, tarkkailijana ja tuomitsijana, ja samanaikaisesti hän edustaa myös historiallisesta ajankulusta poikkeavaa aikäkäsitystä ajattomuuden perspektiivin kautta.

Igaüks, kes oma pea aknast välja pistab, tõmbab selle kohe jälle tagasi, sest õhtu on suur ja pime nagu surmavald. Akna taga õhus seisab Issanda ingel, taskuraamat käes ning kirjutab. Mida ta tänase kuupäeva alla märgib, selle jätab ta oma teada nii nagu kõik, mida ta majaseintest ja ribikontidest läbi vaadates näeb. Siiski, kaks sõna – **suits ja sool** – paneb ta tänase päeva mälestuseks ilmtingimata kirja, sest et tema arust on riik ainult sinine suits, mis oli ja enam ei ole, ja inimese päevad ning ihu on tema meelest ainult sool, mis sulab. (AI, 29.)

Jokainen joka pistää päänsä ulos ikkunasta vetää sen heti takaisin, sillä ilta on iso ja pimeä kuin kuoleman valtakunta. Ikkunan takana ilmassa seisoo herran enkeli muistikirja kädessään, ja kirjoittaa. Mitä hän merkitsee tämän viikonpäivän kohdalle sen hän pitää omana tietonaan kuten kaiken, mitä hän näkee katsoessaan läpi talojen seinien ja kylkiluiden. Silti on kaksi sanaa – *savu ja suola* – jotka hän panee ilman muuta tältä päivältä muistiin, sillä hänen mielestään valtio on pelkkää sinistä savua joka oli ja jota ei enää ole, ja ihmisten päivät ja ruumis ovat hänestä vain suolaa joka sulaa. (HK, 53.)

Kuoleman valtakunnan kaltaisilla vertauksilla kuvataan aikakauden synkkyyttä. "Valtio on pelkkää sinistä savua joka oli ja jota ei enää ole" viittaa historialliseen murroskohtaan. Valtio toimii kuitenkin romaanissa kaikenkattavan holvin tavoin, jonka alta on vaikea päästä pois. Valtion vertaaminen savuun, joka oli ja jota ei ole enää romaanin kontekstissa ristiriitainen ja kärjistävä kuva. Herran enkelin ajatonta perspektiiviä suhteessa identiteettien ajalliseen perspektiiviin korostaa se, että Herran enkelille "ihmisten päivät ovat vain suolaa joka sulaa".

Ajallisten siirtymien runsauden ja globaalisen liikkuvuuden (paikoissa) kautta kerronta kuvaa sitä, mikä historiassa ja nykyisyydessä on pelottavaa: ihmisen on mahdotonta arvioida tekojensa seurauksia. Arvoitukselliselle herran enkelille annetaan ainoastaan kyky arviointiin, johon ihminen on kykenemätön. "Herran enkeli vastaa New Yorkin jätesäkin kelmulla siihenkin kysymykseen [...] minkä tähden avunhuuto Prahan ulkonaliikkumiskiellon verihöyrystä, huuto, jota kukaan ei kuule, ratkaisee monien kansojen, ehkä suorastaan koko maailman tulevaisuuden." (HK, 133)

Kirjallisuudessa syklistä ajankäsitystä usein ilmaistaan myyttisten teemojen avulla (Meyerhoff 1955/1960, 80). Myytit ilmentävät arkaaista ja myyttistä muistia (Kristeva 1979/1993, 170). Myyttisten olentojen, esimerkiksi auringonjumala tai niiden kaltaisten toimijoiden, esimerkiksi Herran enkeli, kautta vahvistuu aikakäsityksen syklisyys *Historian kauneudessa*.

Herran enkelin ja päähenkilön suhteessa korostuu päähenkilön ajallisen perspektiivin suhteellisuus ja sen sidosteisuus historialliseen tilanteeseen, jossa päähenkilö elää. Sitä vasten asettuu Herran enkelin ajaton perspektiivi, joka on

olennainen teoksessa myös siksi, että se vahvistaa syklistä aikakäsitystä ja jatkuvuuden ideaa.

3.4.2 Itsensä tiedostava fiktio

Historian kauneuden päähenkilö on kirjailija, joka on tietoinen siitä, kuinka hän jäsentää ja hahmottaa maailmaa kielen, tarinoiden, myyttien ja kaikenlaisen tekstin kautta. Kirjailijapäähenkilöltä on ilmestynyt kaksi kirjaa 21-vuotiaana (AI, 5). Kirjailija on tietoinen kielestään. "Kaikella mitä silmä näkee on vain tilapäiset yhdessä sovitut peitenimet. Millaiset nimenomaan, se riippuu kielestä?" (HK, 36). Tietoisuutta kielen sopimuksenvaraisesta luonteesta lisää myös tarinan tasolla se, että henkilöt puhuvat toisinaan keskenään salakieltä.

Miehet voivat ajatella *toisin*, niin voi täydellä syyllä otaksua. Miehet ovat aina epäilyttävämpiä kuin naiset. miehille on varmuuden vuoksi pantava naisten nimet ja Pariisi on ristittävä Kiovaksi ja New York Moskovaksi. "Tädin luona" tarkoittaa kuitenkin Kiovassa ja "sedän luona" Moskovassa. (HK, 24.)

Lionin perhe puhuu salakieltä maastapoistumisluvan hakuun liittyvissä asioissa, minkä tarkoituksena on pitää heidän suunnitelmansa salassa.

Sellest hoolimata on ta valmis kirjutanud juba kaks raamatut. ja aimab uduselt, et sõnu peab verega immutama, et nad mõjuksid, kuid seda peab tegema nii salaja, et keegi jumala pärast ari ei saaks, mis nende sõnadega õieti tehtud on. Ta on müünud ja on ka minema visanud [...].(AI, 5.)

Tästä huolimatta hän on saanut kaksi kirjaakin valmiiksi ja aavistaa utuisesti, että sanoihin on imeytettävä verta, jotta ne vaikuttaisivat, mutta tämä on tehtävä niin salassa ettei kukaan jumalan tähden ymmärtäisi mitä sanoille oikein on tehty. Hän on myynyt sanoja ja heittänyt niitä menemään. (HK, 9.)

Patricia Waugh'n (1984, 21) mukaan itsensä tiedostavalla fiktiolla viitataan modernistiseen itsensä tiedostavaan kirjallisuuteen, ja termiä metafiktio käytetään postmodernistisesta itsensä tiedostavasta kirjallisuudesta. Modernistisen kirjallisuuden itsetietoisuus (self-referential dimension) syntyi realismin perinteiden ja perinteisten kerronnan muotojen hylkimisestä. Läpinäkyvän, representoivan kielenkäytön sijaan itsensä tiedostava modernistinen fiktio suosii vieraannuttamisen tekniikkaa, hämää

intertekstuaalisia viittauksia ja näkökulmien moninaisuutta. Itsensä tiedostava modernistinen fiktio hyödyntää myös myyttistä ykseyttä ja sen kieli on vaativaa, läpinäkymätöntä ja poeettista. Currien mukaan itsetietoisuus modernismissa pyrkii nostamaan esiin joko fiktion konventiot tai kielen itsessään. (Currie 1995, 6.) Itsensä tiedostava ulottuvuus modernistisessa fiktiossa toimii siten, että jotakin kuvataan ja samalla muistutetaan jatkuvasti kuvauksen keinotekoisesta luonteesta. (Currie 1995, 6.)

Pääerona modernistisen itsensä tiedostavan ja metafiktiivisen kirjoittamistavan välille Waugh esittää, että modernistinen itsensä tiedostava romaani "ei systemaattisesti kohosta sen omaa tilanteen luomistaan samalla tavalla kuin nykyaikainen metafiktio" (1984, 21). Waugh'n metafiktion määritelmässä metafiktiolla tarkoitetaan fiktiivistä kirjoitusta, jossa itsetietoisesti ja systemaattisesti kiinnitetään huomiota fiktion luonteeseen artefaktina, niin että tarkoituksena on esittää kysymyksiä fiktion ja todellisuuden välisestä suhteesta (1984, 2). Modernistisen fiktion ja metafiktion eroja Waugh hahmottaa vielä kytkemällä ne fiktion ja todellisuuden väliseen suhteeseen ja sitä kautta luomisen ja kuvailemisen paradoksiin.

Tarkoitukseni ei ole vastata kysymykseen, onko kohdetekstini luettavissa modernistiseen itsensä tiedostavaan fiktioon vai postmodernistiseen metafiktioon. Aikarakenteiden analysointiin nämä vaikuttavat kuitenkin sen verran, että eroja on tarpeellista käsitellä tässä luvussa. Analyysini ja tulkintani muodostamiseen tarvitsen molempia käsitteitä rinnakkain. Toisaalta myös Waugh huomauttaa, että metafiktiivisyys sisältyy kaikkiin romaaneihin (1984, 5).

Historian kauneuden itsensä tiedostavuutta kuvaa myös Epp Annuksen näkemys Viron 1990-luvun kirjallisuuden hienovaraisesta tekstietoisuudesta. Annuksen mukaan hienovaraisen tekstietoisuuden lisääntymisen harvoin merkitsee yritystä häivyttää fiktiivisen maailman todellisuusilluusiota. Pikemminkin on kyse tekstin ja todellisuuden välisten suhteiden kysymisestä.

Henkilöiden identiteetin etsintä liikkuu epävarmoilla, vaikeasti määriteltävillä perustoilla. Fiktiivinen maailma hajoaa tai ainakin laajenee erilaisten maailmojen ja todellisuuden kosketuksessa. (Annus 2003, 65.)

Realistisen fiktion yhteydessä voidaan puhua fiktion suhteesta arki ajattelun todellisuuteen. Kun liikutaan realismista modernististen muotojen kautta kohti nykyaikaista metafiktiota aletaan todellisuuden sijaan puhua kirjallisuuden lingvistikontekstista. (Waugh 1984, 87.) Fiktiossa luodaan fiktion oma vaihtoehtoinen todellisuus, mutta metafiktiivisissä teksteissä lukijalle ei anneta riittävästi yhdenmukaisia aineksia, jotta vaihtoehtoisen maailman rakentaminen olisi mahdollista (Waugh 1984, 100-101).

Waugh'n mukaan modernistisen fiktion ja metafiktion yksi eroista on siinä, että vaikka modernistisen fiktion lukijan olisi vaikea ajallisesti paikallistaa tapahtumien sijaintia esimerkiksi näkökulmien vaihtuessa, lukijalla on kuitenkin mahdollisuus tunnistaa näkökulmien vaihdokset ja sitä kautta uudelleen orientoitua uuteen aikapaikalliseen näkökulmaan. Metafiktiossa ristiriitaiset maailmat asetetaan vastakkain. Tekijä astuu tekstiin ja henkilöhahmot saattavat kyetä astumaan tekijöidensä todelliseen maailmaan. (Waugh 1984, 101.)

Historian kauneudessa tekijä ei astu tekstin sisään, eikä edes kertoja viittaa itsetietoisesti omaan henkilöönsä. Myöskään lukijaa ei puhutella eikä häneen viitata. Henkilöhahmot eivät suoranaisesti tiedä olevansa fiktiota. Voidaan myös sanoa, että romaani ei nimenomaan systemaattisesti kohosta omaa tilanteen luomistaan. Teos kuitenkin korostaa esimerkiksi omaa kuvallisuuttaan. Monet *Historian kauneuden* itsensä tiedostavista piirteistä lukeutuvat modernistisen itsensä tiedostavan fiktion piiriin. Currien modernistiseen itsensä tiedostavan fiktion yhdistämät piirteet löytyvät *Historian kauneudesta*. Teos sisältää hämääviä intertekstuaalisia viittauksia. Viittauksia myytteihin on runsaasti, ja sen kieli on vaativaa, läpinäkymätöntä ja poeettista. Lukijan on silti hankala toisinaan tunnistaa näkökulmien vaihdokset

päähenkilön ja kertojan välillä, mikä tekee aikapaikallisen sijainnin hahmottamisen hankalaksi.

Historian kauneudessa viitataan runsaasti historiallisiin tapahtumiin, jotka vastaavat tuntemamme todellisen maailman historiallisia tapahtumia. Waugh'n mukaan metafiktiossa historialliset tapahtumat ja ihmiset voivat vastata todellisen maailman historiallisia tapahtumia ja ihmisiä. Waugh huomauttaa kuitenkin siitä, että tapahtumien todellisuus perustuu sekin historiankirjoitukseen, joka on jo uudelleen kontekstualisointia. Historia on tekstuaalista. (Waugh 1984, 106.) Toistuvilla viittauksilla historialliseen kontekstiinsa *Historian kauneus* kehottaa kuitenkin lukijaansa huomioimaan historiallisen kontekstin merkityksen.

Fiktion vaihtoehtoista todellisuutta vahvistetaan *Historian kauneudessa* runsaiden myyttisten viittausten kautta. Fiktiossa toimivat lähes henkilöhahmojen tavoin Herran enkeli ja muut enkelit sekä auringonjumala. Myyttiset alluusiot muistuttavat lukijaa fiktion maailman olemassaolosta jokapäiväisen ajan ja paikan ulkopuolella. *Historian kauneuden* luoman vaihtoehtoisen todellisuuden rakentamiseen annetaan myös melko ristiriitaisia aineksia, esimerkiksi päähenkilöstä luodaan ristiriitainen kuva. *Historian kauneuden* yhteydessä puhun siis mieluummin fiktion suhteesta sen itsensä luomaan todellisuuteen, joka on fiktion lingvistinen konteksti. Tähän lingvistiseen kontekstiin sijoittuvilla tapahtumilla on kuitenkin vastaavuuksia todellisten historiallisten tapahtumien kanssa.

Historian kauneudessa kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta esitetään myös henkilöhahmojen kautta. Waugh'n mukaan yksi metafiktion tyypeistä on sellainen, jossa henkilöhahmoina on taiteilijoita (1984, 117). Kirjailijoita ja taiteilijoita henkilöhahmoina on esiintynyt myös modernistisessa kirjallisuudessa. *Historian kauneudessa* esiintyy päähenkilö-kirjailijan lisäksi kuvanveistäjä Lion. Taiteen ja todellisuuden välisen suhteen kysyminen

ilmeneekin osittain henkilöhahmojen sisäisen puheen esittämisen kautta, kysymys on taiteilijahenkilöhahmojen pohdinnoista tarinan tasolla.

Modernistinen itsensä tiedostava fiktio tuottaa myös niin sanotun spatiaalisen muodon (spatial form) (Waugh 1984, 23). Spatiaalisen muodosta Waugh kirjoittaa modernistisen lyriikan yhteydessä: lukijan täytyy seurata monimutkaisten ristiviittausten verkostoa, esimerkiksi sanojen ja kuvien toistoa. Spatiaalisessa muodossa kuvallisuus ja toisto toimivat itsenäisinä ja irrallisina kerrontaan sisältyvästä kausaalisuudesta ja järjestyksestä. Lukija tulee siis tietoiseksi siitä, että merkitys rakentuu ensisijaisesti sisäisten verbaalisten suhteiden kautta.

Ta langetab pea, kael paljastub ja sellele langeb suudlus nagu giljotiinitera. See palju hiljem ja hoopis teise kirjaniku kirjutatud lause võiks just praegu ilmuda põrandale nende jalgade ette nagu tummfilmi tiiter, kuid ta ei loeks seda niikuinii, sest ta seisab teisega nüüd silm silma ja hammas hamba vastu, näeb väga lähedalt näonahka ja silmaripsmeid, millest rääkimisel ei saa kuidagi jätta tarvitamata vana tundud hüüdlauseid, sünged ja magusat muinasjutuklišeed: "Piim ja veri. Eebenipuu."(AI, 11-12.)

Hän laskee päänsä, kaula paljastuu ja kaulalle laskeutuu suudelma kuin giljotiinin terä.

Tämä paljon myöhemmin ja kokonaan toisen kirjailijan kirjoittama lause voisi juuri tällä hetkellä ilmestyä lattialle heidän jalkojensa eteen kuin mykkäfilmin väliteksti, mutta silti hän ei lukisi sitä, sillä hän seisoo nyt silmät toisen silmiä ja hampaat toisen hampaita vasten, näkee hyvin läheltä kasvojen ihon ja silmäripset, joista puheenollen ei mitenkään voi olla käyttämättä vanhaa ja tunnettua iskusanaa, synkkää ja sulosta sadun kliseetä: "Maito ja veri. Eebenipuu." (HK, 21.)

Katkelman alun intertekstuaalinen viittaus on jätetty hämäräksi ja avoimeksi. Lukijalle ei kerrota, kenen kirjailijan tekstistä on kyse.¹⁶ Katkelman alussa sitaatin jälkeen kuvauksen ja tekstin ontologiset tasot sekoittuvat. Tarinan tasolle tuodaan kerronnassa "toisen kirjailijan kirjoittama lause". Kerronnan tilanteen ja tarinan tilanteen sekoittuminen muistuttaa lukijaa siitä, että romaanin kuvaukset ovat aina luomuksia siitä, mitä kuvataan, ja kieli viittaa aina vain itseensä (Waugh 1984, 47). Toisen kirjailijan kirjoittaman lauseen potentiaalista ilmestymistä verrataan mykkäfilmin välitekstin ilmestymiseen.

¹⁶ Sain sähköpostivastauksen Viivi Luikilta 16.2.2006, jossa hän kertoi kirjailijan olevan virolainen Mihkel Mutt, jonka varhaisimmista novelleista sitaatti on peräisin.

Tämän vertauksen kautta teksti viittaa omaan visuaalisuuteensa ja elokuvamaisuuteensa.

Konditionaalimuoto "lause voisi juuri tällä hetkellä ilmestyä" pitää kuitenkin tarinan ja kerronnan tasot sen verran erillään, että henkilöhahmot voivat keskittyä toimintaansa, jota kertojan väliintulo ei kuitenkaan häiritse.

Intertekstuaalinen viittaus satuun ja sen kliseemäisyyden esiintuominen nostaa myös teoksen itsensä tiedostavuuden astetta. *Historian kauneudessa* nostetaan tiuhaan esiin erilaisten sanontojen kuluneisuus ja pateettisuus. Teoksen omaan paikoittaiseen pateettisuuteen viitataan myös.

Tumepunane marjamahl jookseb näppe mööda alla ja ta pühib käed hoolitult vastu kõhtu puhtaks. Üks mis kindel – seda liigutust ei saa ta enam kunagi teist korda teha. Mitte kunagi enam ei ole tema päev nii noor. Mitte kunagi enam ja igavesest ajast igavesti. Nii pateetiline on selle pildi allkiri, millel on ainult riba liiva, merevesi ja inimeste saatus, kes sel päeval elavad. (AI, 26.)

Marjosen tummanpunainen mehu juoksee sormia pitkin ja hän pyyhkii kätensä huoleti puhtaaksi vatsaansa vasten. Mikä on varmaa – tätä liikettä hän ei voi tehdä enää koskaan toista kertaa. Koskaan enää hänen päivänsä ei ole näin nuori. Ei koskaan enää, ja ikuisuudesta ikuisuuteen. Niin pateettinen on tämän kuvan allekirjoitus, siinä on vain kaistale hiekkaa, merivettä ja niiden ihmisten kohtalot, jotka tänään elävät. (HK, 46-47.)

Kielen omaa pateettisuutta vahvistaa pateettisten ilmaisujuen toisto: "koskaan enää", "ja ikuisuudesta ikuisuuteen". Samalla viitataan "kuvan allekirjoituksen pateettisuuteen". Puhutaan siis tekstistä kuvana. Tapahtumista syntyy kuva, jolla voi olla allekirjoitus. Teksti viittaa omaan kuvallisuuteensa. Seuraavassa katkelmassa viitataan eksplisiittisesti kaunokirjallisissa yhteyksissä kuluneeseen ilmaisuun, kaipuun kuvaan, joka tuo tekstiin myös hienovaraisen tekstitietoisien piirteiden: "Tämän maan sireeneistä ei koskaan tiedä, näkeekö niiden kukkivan tänään vai vuosia sitten, vai ovatko ne ainoastaan kaipuun kuva, joka aina näkyy rajaviivan toiselle puolelle" (HK, 10). "Tämä maa" muistuttaa kuitenkin siitä, että vertaus olisi hyvä tulkita kontekstissaan. Sireenien kukkimisen ajallinen epämääräisyys viittaa myös Baltian maiden uhattuun olemassaoloon Neuvostoliitossa, mitä ensimmäisessä luvussa kuvataan myös suuremmin: "Mitä makeammin sireeni tuoksuu ja mitä

sinisemmin taivas siintää, sitä hengenvaarallisemmalta tuntuu olla Baltian tasavalloissa" (HK, 10).

Ühe pika hingetõmbe möödavad nad teineteist isevärki pilgul, möödavad ainult kui ainet ja materjali, kui sõnumit ja märke, kui joont ja vormi, kui saaki.(AI, 12.)

Pitkän hengenvedon ajan he mittaavad toisiaan merkillisin katsein, mittaavat vain kuin ainetta ja materiaalia, kuin sanomaa ja merkkiä, kuin viivaa ja muotoa, kuin saalista. (HK, 21.)

Henkilöhahmoja verrataan kuvallisesti sanomaan ja merkkiin. Henkilöhahmot esitetään kielellisen merkin kaltaisiksi. Fiktiohenkilöhahmot ovatkin kirjaimellisesti merkkejä paperilla ennen kuin he ovat mitään muuta. Patricia Waugh'n mukaan tietoisuus merkistä merkitsee tietoisuutta siitä, että merkit viittaavat vain toisiin merkkeihin (Waugh 1984, 57). Toinen henkilöhahmoista, Lion, näkee päähenkilön myös "valmiina kellanruskeana puuveistoksena" (HK, 46). Taiteilija-henkilöhahmot mittavat toisiaan kuin ainetta ja materiaalia, viivaa ja muotoa, sillä he näkevät toisensa materiaalina omiin taideteoksiinsa. Elämä, niin oma kuin toisen, merkitsee heille materiaalia taideteokseen. Vertauksella aineeseen ja materiaaliin, sanomaan ja merkkiin sekä viivaan ja muotoon viitataan siihen, että taiteilija-henkilöhahmot tekevät toistensa elämistä taideteoksia.

Taiteen ja todellisuuden välinen suhde heijastuu myös kuvanveistäjä Lionin hahmossa.

Rääkides peab Lion silmas iseenda ja teise varju liival, ta pilk muutub äraolevaks ja käed vajuvad alandlikult rippu, sest neile on antud liiga raske ülesanne – teha elava keha järgi surnud kuju, millel ometi oleks elav vari. Ta ei anna teisele andeks, et see ennast liigutab, et see oma näoilmet vahetab, elab ja muutub. Sellele näole on Lion ise õige ilme välja valinud, selle kaela lülid on ta ise oma käega sobiva nurga alla painutanud ja nii peavad nad ka jääma. Nad peavad väljendama kätt, mis neid puutus, ja pilku, mis nad elavaks tegi. Ainult nii kuuluvad nad lõplikult sellele käele ja sellele pilgule. (AI, 25.)

Puhuessaan hän tarkkaa itsensä ja toisen varjoja hiekalla, hänen katseensa muuttuu poissaolevaksi ja kädet vaipuvat nöyrinä, sillä niille on annettu liian vaikea tehtävä – niiden pitäisi tehdä elävän mallin mukaan kuollut veistos, jolla olisi silti elävä varjo. Hän ei anna toiselle anteeksi sitä, että tämä liikkuu, vaihtelee ilmeitään, elää ja muuttuu. Noille kasvoille Lion on sentään itse valinnut oikean ilmeen, tuon kaulan nikamat hän on itse omin käsin taivuttanut sopivaan kulmaan, ja siihen niiden on myös jäätävä. Niiden on ilmennettävä kättä joka niitä kosketti ja katsetta joka teki ne eläviksi. Vain sellaisina ne kuuluvat lopullisesti tuolle kädelle ja tuolle katseelle. (HK, 45.)

Lionin kautta romaanissa kuvataan luomisen paradoksia: elävä malli, kuollut veistos. Kuvanveistäjän on luotava liikkuvasta ja muuttumattomasta liikkumaton kuva, joka ilmentää samalla tuota jatkuvaa liikettä.

Ta on teise näos kõik ära vaadanud, mis seal vaadata on ja see ei huvita teda praegu rohkem, sest ta tahab sel hetkel olla Tallinnas tagasi ja jutustada, mis Riias oli. Tal on himu olla jälle sõnade valitseja, mitte alam. Selleks oleks tal tarvis sõita ainult kolmsada kilomeetrit üles põhja poole. Seal looks ta tänasest päevast müüdi. See päev oleks tal peos. Sõnade abil teeks ta selle igast küljest nähtavaks ja ohutuks.

Näeb iseennast jutustamas karvastele värsket müüti omaenda savikujust. [...] (AI, 8.)

Hän on katsonut toisen kasvoista kaiken mitä niissä katsomista on, eivätkä ne kiinnosta häntä nyt sen enempää, sillä tällä hetkellä hän haluaa olla takaisin Tallinnassa ja kertoa mitä Riiasa oli. Hän himoaa jälleen sanojen valtiaaksi, hän ei halua olla niiden alamainen. Siinä tarkoituksessa hänen tulisi vain matkustaa kolmesataa kilometriä ylös kohti pohjoista. Siellä hän loisi myytin tästä päivästä. Tämä päivä olisi silloin hallussa. Sanojen avulla hän tekisi siitä joka taholta näkyvän ja vaarattoman. [...]

Hän näkee itsensä kertomassa karvapäille tuoretta myyttiä omasta muotokuvastaan. (HK, 14-15.)

Mark Currie (1998, 96-98) puhuu myös historiallisesta itsetietoisuudesta. Historiallisella itsetietoisuudella Currie tarkoittaa tuntemusta, jossa ihminen kokee olevansa itse osa historiallista kerrontaa. Koettu nykyisyys korvautuu historiallisella itsetietoisuudella¹⁷. Nykyisyys koetaan ikään kuin se olisi jo kokemisen hetkellä retrospektiivisesti kerrottu. Currien mukaan kokemus on arkinen, ja monet voivat jakaa sen. Etenkin turistit ulkomaanmatkoillaan kokevat seikkailujaan ja elävät niitä sen mukaan, millaisia tarinoita niistä voidaan tulevaisuudessa kertoa. Currie kirjoittaa käänteisestä (reverse) mimesiksestä, jossa ihmisten elämät alkavat jäljitellä tarinoita eikä toisinpäin (Currie 1998, 98).

Historian kauneuden päähenkilön kuvitelma siitä, kuinka hän tulevaisuudessa kertoo tästä päivästä, kuvaa tilannetta, jossa henkilö haluaa itse olla osa historiallista kerrontaa. Jälleen kirjoitetaan eksplisiittisesti myytistä. Päähenkilö ei ainoastaan koe olevansa itse osa historiallista kerrontaa tulevaisuudessa,

¹⁷ Currie käyttää käsitettä yhdistettynä etenkin mediakapitalismin aikaan. Esimerkiksi uutisista tehdään tiedostusvälineissä historiallisia saman päivän aikana. (Currie 1998, 96-98.)

vaan hän on myös valmis luomaan myytin tästä päivästä ja omasta muotokuvastaan. Myytin luominen itsestä on myös elämän muuttamista fiktioksi. Se on myös paradoksaalinen halu: kuolevainen ihminen ei voi kantaa myyttisen hahmon viittaa. On huomattava, että teoksesta löytyy myös kohtia, jotka viittaavat päähenkilöön myyttisenä hahmona. Kertojan näkökulman kautta päähenkilö verrataan Narkissokseen (HK, 67). Päähenkilön ihon väristä puhutaan myös pronssin ja teräksen värisenä.

Täytyy vain toivoa, että ihon suloiset ruusut ja silmien mustat viinirypäleet eivät säily pitkään kylpyhuoneesta lähdettyä ja että hän saa tavalliset värinsä pronssin ja teräksen nopeammin takaisin kuin yleensä aavistaakaan, sillä kaikki ikkunat ovat auki ja vilpoinen ilma liikkuu huoneitten läpi (HK, 67).

Kertojan ja päähenkilön näkökulmia on jälleen tässä hankala erottaa toisistaan, joten jää avoimeksi näkeekö päähenkilö itse itsensä pronssin ja teräksen värisenä, vai ovatko ne kertojan silmissä hänen tavalliset värinsä. Pohjoisten kansojen myyttisessä ajattelussa ihmisen tai eläimen rautaisuus on merkinnyt tuonpuoleisuutta, kuulumista toiseen maailmaan (Siikala 1992, 161-162). Teräksen väri viittaa rautaisuuteen. Pronssisuus sen sijaan viittaa jalouteen.

Tulkitsen, että Herran enkeli toimii teoksessa varoittajana, joka varoittaa päähenkilöä myytin luomisen seuraamuksista. Myyteillä on nähty olevan totalisoiva ja dominoiva luonne.

Näeb iseennast jutustamas karvastele värsket müüti omaenda savikujust. [...] Tema kujutus on tõesti elav – ta ei unusta isegi tausta, sinna asetab ta igapäevased kohviku kunded, nurgalaua vanamoorid, kes vihaselt kooki söövad. Ta laseb ettekandjatel sebida ja valgusel läbi suure akna sisse tungida, nii nagu nad sebivad ja nii nagu see tungibki. Läti kirjanikult Skalbelt kavatseb ta varastada ühe lause Daugava jõe kohta. See lause on: "Daugava jões ujus suur kala." (AI, 8.)

Hän näkee itsensä kertomassa karvapäille tuoretta myyttiä omasta muotokuvastaan. [...] Hänen mielikuvituksensa on todella vilkas – hän ei unohda edes taustaa, sinne hän sijoittaa päivittäiset vakioasiakkaat, nurkkapöydän mummut, jotka pistelevät äkäisesti pannukakkua. Hän panee tarjoilijat häääämään ja valon työntymään läpi ikkunan niin kuin tarjoilijoilla on tapana hääätä ja valolla työntyä. Latvialaiselta kirjailijalta Skalbelta hän aikoo varastaa yhden Väinäjokea koskevan lauseen. Lause kuuluu: "Väinäjoessa ui iso kala." (HK, 1991, 15.)

Kertoja esittää, kuinka konventionaalisin tavoin kirjailija-päähenkilö tulee kuvaamaan tapahtumien taustaa, luomaan niille kulissin. Taustan luomisen konventionaalisuuteen keroja viittaa sillä, että tarjoilijat häääävät ja valo

työntyy "niin kuin tarjoilijoilla on tapana häärätä ja valolla työntyä". Erilaiset virtaavat vedet, joet ja kalat ovat toistuvia symboleita romaanissa. Myös Väinäjoki ja iso kala toistuvat (HK, 152). "Kohtalon jokena" ja "äitijokena" tunnettua Daugavaa, Väinäjokea, on käytetty Itämeren Mustaanmereen yhdistävänä kauppareittinä, ja se on vaikuttanut merkittävästi Latvian historiaan. Väinäjoki on Latvian kansallisjoki ja sitä on pidetty Latvian kohtalon symbolina. Aiheesta on kirjoittanut mm. Anna Žigure teoksessaan *Latvian maa ja taivas* (Žigure 2000, 26-36). Latvian kohtalon symboli Väinäjoesta tuli siitä kerrottujen lukuisten laulujen, tarinoiden ja dainojen kautta. Väinäjoesta lauletaan latvialaisten *Karhunkaataja* -kansalliseepoksessa.

Historian kauneuden rakenteessa on sellainen tärkeä piirre, että päähenkilökirjailijan kirjalliset mieltymykset ja esteettinen maku voidaan nähdä läheisiksi *Historian kauneuden* tekstille tai tavalle, jolla se on kirjoitettu.

Tema aga on mänginud terve oma elu Balti riikide ajaloo taustal muretult piltide ja sõnadega. Kreeka ja Rooma müüte on ta ravitanud nagu müügikataloogi, millest ta on valinud välja jumalaid. Ükski jumal ei oletalle meeldinud nii palju, et ta ainult selle ühega oleks leppinud. (AI, 6.)

Mutta Baltian maiden historian taustalla hän on koko elämänsä ajan huolia vailla leikitellyt kuvilla ja sanoilla. Hän on käyttänyt Kreikan ja Rooman myyttejä kuin myyntiesitettä, josta hän on valikoinut jumalia. Yhdestäkään jumalasta hän ei ole pitänyt niin paljon, että olisi tyytynyt vain tuohon yhteen. (HK, 11.)

Historian kauneuden päähenkilö-kirjailijaa kuvataan kirjailijaksi, joka myy sanojaan. Kirjailija leikkii kuvilla ja sanoilla. Hän käyttää Kreikan ja Rooman myyttejä kuin myyntiesitettä. Kirjoittamisen taloudelliset merkitykset nostetaan esiin. *Historian kauneus* itsessään on romaani, jonka kieli on vahvasti kuvallinen ja siinä hyödynnetään paljon myyttejä. Kirjailija-päähenkilön kirjalliset kiinnostuksen kohteet ovat hyvin läheisiä *Historian kauneuden* tekstille. Päähenkilö kirjailijana sekä hänen tapansa havainnoida ympäröivää yhteiskuntaa on läheinen sille tavalle, miten *Historian kauneus* on kirjoitettu. Luik kuvaa totalitaarisen yhteiskunnan ahdistusta lyhyiden, nopeasti ohimenevien viittausten muodossa. Luikin teoksessa leikitellään kuvilla ja sanoilla Baltian maiden historian yhteydessä.

Historian kauneudesta on myös luettavissa ironinen itsensä tiedostava etäisyys, joka tuntuu suuntautuvan romantiikan ja uusromantiikan kirjallisuuden romantisoituun kirjailijanäkemykseen ja myös modernistiseen kirjallisuuteen. Tämä tulee esille esimerkiksi seuraavassa kuvauksessa päähenkilöstä: "Hän yhdistää tiedot salaisista piilopaikoista ja NKVD:n ihmismetsästyksestä erehtymättä usvaisiin ja hämäriin balladien nummiin" (HK, 76). Kirjailijapäähenkilön kirjallisten mieltymysten samankaltaisuus *Historian kauneuden* kirjoitustavan kanssa synnyttää rakenteen, joka tuottaa teokseen rakenteellisen ironian. Ironia syntyy samalla myös päähenkilön korostetun epäpoliittisuuden ja poliittisesti vaikeiden konfliktien ja niihin yhdistyvän väkivallan välisestä ristiriidasta.

Virolainen kirjallisuudentutkija ja kriitikko Sirje Kiin on kirjoittanut *Historian kauneudesta* esseekokoelmassaan *Hirme ja arme* (1993), että päähenkilön repliikit ovat viileitä ja julmia sivustakatsojan repliikkejä. Varsinaisia repliikkejähän teoksessa on vähän, mutta päähenkilön näkökantoja esitetään vapaan epäsuoran esityksen avulla. Kiin vertaa *Historian kauneuden* päähenkilöä *Seitsemän rauhan kevään* lapsipäähenkilön ajatusmaailman julmuuteen. Lapsi ei tiedä, mistä hän puhuu tai ketä hän matkii. 20-vuotias päähenkilö ei Kiinin mukaan kuitenkaan voi olla tietämätön ja siksi niin viaton.

Kiin esittää teoksen menestystä selittäväksi seikaksi sen, että nykyaikana kauheuksien estetisoiminen ja poetisoiminen myy. Kiin vertaa Luikin teosta estetisoivaan journalismiin ja kirjoittaa *Historian kauneudesta*, että todellisen maailman kärsimyksien estetisoiminen ja myytäväksi asettaminen massakulttuurin tiskille merkitsee etäännyttä kuvattavasta väkivallasta ikään kuin kuvaaja sijaitisi yhteiskunnan ja moraalin ulkopuolella. Luikin teosta ei voi verrata estetisoivaan journalismiin, vaikka teoksen teeman kannalta vertaus onkin mielenkiintoinen ja siksi tässä nostettu esiin. Maailman kärsimyksien estetisoiminen ja niiden kuvaajan etäännyttäminen kuvattavasta väkivallasta on mielestäni kuitenkin se vaikea aihe, jota *Historian kauneudessa* tutkitaan.

Diane Elam viittaa temporaalisen ironian käsitteellä postmodernismin estetiikkaan, jossa pyrkimyksenä on löytää tapa ilmaista taideobjektin ongelmallista ja ironista suhdetta historialliseen objektiin (1992, 37). *Historian kauneudessa* kuvataan taiteen ongelmallista ja ironista suhdetta historiallisiin tosiasioihin, mihin historian kauneus nimenä viittaa. Ironia kohdistuu *Historian kauneudessa* myös esimerkiksi sotiin liittyvään populismiin. Teokseen sisältyy monitahoista ironiaa suhteessa historiaan liittyviin suhtautumistapoihin.

Historian kauneuden kieli itsessään on hyvin esteettistä ja kaunista. Myös väkivaltaa kuvataan kauniin kielen avulla, esimerkiksi seuraavassa vertauksessa: "Suurten jokien samea vesi virtaa raskaana ja järkkymättömänä aivan kuin veri pitkin maapallon kupeita alas valtameren pimeyteen" (HK, 219). *Historian kauneuden* kielelliset piirteet yhdistyvätkin uusromantiikalle ominaiseen esteettiseen tyyliin, joka näkyy etenkin Luikin runoudessa.¹⁸

Historian kauneuden kirjailijapäähenkilön viattomuuden voi kuitenkin katsoa yhdistyvän uusromanttiseen käsitykseen taiteesta ja sen tekijyydestä, jossa runous ja taide ovat maailman keskipisteenä. Tätä näkemystä heijastaa esimerkiksi se, että henkilöhahmot näkevät toisensa taideteoksina. Ulkoisen todellisuuden tapahtumat nähdään taiteen ilmentyminä ja niistä pyritään esimerkiksi luomaan myyttiä. Samanaikaisesti *Historian kauneudessa* esitetään kuitenkin itsensä tiedostavia kommentteja myyttien luomisesta. Päähenkilö-kirjailijansa viileän ja etäisen suhteen ulkomaailman vakaviin konflikteihin kautta *Historian kauneudessa* käsitellään esteettisen etäisyyden ja vastuun ongelmaa.

¹⁸ Luikin varhaisemmat runot ovat vapaamittaisia, mutta hän on kirjoittanut myös joitain sonetteja ja haikuja. Kokoelmissa *Maapäälised asjad* 1978 (Määnpäälliset asiat) ja *Rängast röömust* 1982 hallitsevaksi mitaksi tulee nelisäe. (Kiin 1993, 170-181.)

4 Tilallinen muoto ja kielen kuvallisuus

Mati Hint on tutkinut lingvistik-semioottisen lähestymistavan avulla teosta *Seitsemäs rauhan kevät* ja verrannut sitä Luikin runouteen. Mati Hintin mukaan Luik kirjoittaa assosiaatioille ja metaforisuudelle perustuvaa runoutta. Hint kirjoittaaakin, että *Seitsemäs rauhan kevät* ilmentää samanlaista assosiativista ajan tajua kuin Luikin viimeisin runokokoelma *Rängast röömust*. Merkityksellisiä näissä ovat ajan avainsanojen väliset suhteet ja ajan olemuksen avautuminen pienien tapahtumien kautta (Hint 1986, 1119).

Tarkastelen aikakäsityksen ja aikarakenteen kannalta merkityksellisiä vertauksia, metaforia, metonymioita ja symboleita. Kuvallisuuden erittely osoittaa, että romaanissa toistuu tietty, melko suppeakin kuvasto, jonka tarkastelun jaan alalukuihin. Kuvallisuuden rungon muodostavat tilaan ja luontoon liittyvät kuvat, jotka kytkeytyvät aikaan. Aikarakenteen kannalta kuvallisuus on merkityksellistä, siten että takautumien tavoin toistuvat kuvat pysäyttävät lukijan eteenpäin suuntautuvan liikkeen, ja ne myös ohjaavat lukijan huomion teoksen aikaisempiin osiin (Genette 1972/1980, 77-121, 145-182).

Tätä lukutapaa, jossa kuvan tulkinnassa on huomioitava teoksen aikaisemmat ja myöhäisemmät osat, voi luonnehtia tilallisen muodon käsitteen avulla. Tilallisen muodon luennassa lukijan on pyrittävä hahmottamaan kuvien suhteita samanaikaisesti teoksen eri osissa (ks. Smitten 1981, 19). Tilallisen muodon käsitettä on toisaalta kritisoitu sillä perusteella, että siinä on kysymys enemmänkin struktuurista, jonka lukija muodostaa lukuprosessin aikana mielessään (Mitchell 1980, 273). Teoksen luonnehtiminen tilallisen muodon käsitteen avulla vaatii teokselta muutakin kuin kuvien tulkinnan synkronisuutta.

Tilallisen muodon käsitteen käyttöön saattavat ohjata teoksen aikarakenteeseen liittyvät piirteet. Fragmentaarista ja epälineaarista kerrontaa voidaan lukea myös tilallisena muotona. Tämän lukutavan puolesta on pyrkinyt argumentoimaan mm. Joseph Frank artikkelissaan: "Spatial Form in Modern Literature" (1945/1991, 5-66). Tilallinen muoto (spatial form) viittaa tekniikkaan, jonka avulla heikennetään kerrontaan luontaisesti kuuluvaa kronologista järjestystä (Smitten 1981, 13). Teoria puolustaakin modernin runon lukutavan soveltumista myös kertovan tekstin analysoimiseen. Tilallisen muodon tulkintaan voi lisäksi johtaa se, että teoksesta voivat puuttua kausaaliset tai ajalliset sidesanat; teos on hyvin itsereflektiivinen tai siinä ei viitata mihinkään ilmeiseen kohteeseen. (Ks. Smitten 1981, 19.)

Joseph Frankin mukaan esimerkiksi Joycen *Odysseuksessa* kuvat ja symbolit viittaavat toisiinsa kerronnan temporaalisesta järjestyksestä huolimatta (Frank 1991, 18). Lukijan on yhdistettävä nämä viittaukset ja muodostettava niiden pohjalta kokonaisuus, ennen kuin teoksesta voi syntyä merkityksellinen kokonaisuus. *Historian kauneuden* kielikuvat muodostavat toisiinsa viittaavia kokonaisuuksia, joiden tulkinnassa lukijan on otettava huomioon aikaisemmin lukemansa.

Teoksen kerrontaa kokonaisuudessaan ei mielestäni kannata asettaa tilallisen muodon rajoihin, mutta sen joidenkin aikaan liittyvien elementtien analysoimiseen käsitteestä voi olla hyötyä. Esimerkiksi Daghistany ja Johnsonin mukaan tilallisessa muodossa kerronnan eteneminen paljastaa staattisen kuvan. Heidän mukaansa tilallisessa muodossa ei myöskään ole erillisiä, yksilöllisiä henkilöitä, jotka kehittyisivät lineaarisen aikajanan mukaan. (Daghistany ja Johnson 1981, 52.)

Historian kauneuden keskeisten henkilöiden on kuitenkin tehtävä heidän elämäänsä koskeva päätös, jonka ratkaisu ei jää avoimeksi. Päätös syntyy, ja se edellyttää ainakin päähenkilöltä kehitystä. Päähenkilön päätös palata Viroon

sijoittuu teoksen loppuun ja sitä voi pitää loppuratkaisuna päähenkilön tarinalle.

Historian kauneudessa kuvataan erilaisia tiloja, luonnon tiloja sekä holvia ja huonetta, jotka toimivat myös ajan metaforina. Tarkastelen tässä luvussa myös, millä tavoin näiden tilojen kuvaus ilmentää aikaa ja minkälaista aikakäsitystä se heijastaa.

Tilallisella ulottuvuudella on romaanissa kuitenkin myös muita merkityksiä. *Historian kauneudessa* kerronnan tehtävä ei ole ainoastaan kertoa tarinaa, jossa tapahtuminen olisi keskeistä. Kerronta nostaa esiin lavastuksen, ympäröivän todellisuuden ja historian sekä ajan merkityksen. Tilallisen muodon lukutapaa tukeekin *Historian kauneudessa* myös kehyksien, puitteiden, lavastuksen ja tapahtumapaikan (setting) asettaminen toimintaan nähden ensisijaiseksi, joka on tilallisen muodon fiktion yksi avaintekijöistä (ks. Smitten 1981, 42).

Historian kauneudessa ei varsinaisesti kuvata vuoden 1968 tapahtumia, vaan se on *Historian kauneudessa* merkittävä historiallinen tausta, jota on kuvattu kirjallisuudessa paljon. *Historian kauneuden* kerronta on tietoista näistä kuvauksista, mikä käy ilmi viittauksista Milan Kunderaan ja Václav Haveliin, jotka ovat kirjoittaneet Prahan tapahtumista, ja samalla teoksessa kommentoidaan sen omaa tehtävää.

Sellest, kuidas Prahas täna öösel varjud laes liiguvad, raadio järsku vait jääb ja hing rinnus kinni on, jutustagu need, kes selle öö Prahas vastu on võtnud ja pimeduses valvanud. Selle jaoks on meil olemas Milan Kundera ja Václav Havel. (AI, 11.)

Siitä miten Prahassa tänä yönä varjot liikkuvat katossa, radio vaikenee äkisti ja henki salpautuu, kertokoot ne jotka tämän yön ovat Prahassa ottaneet vastaan ja valvoneet pimeyden keskellä. Sitä varten meillä ovat Milan Kundera ja Václav Havel. (HK, 20.)

Tarkoituksena ei ole kuvata Prahan tapahtumia niin kuin Kundera ja Havel ovat tehneet. Hinrikus ja Kronberg (1996) kirjoittivat arvostelussaan *Historian kauneudesta*, että vuotta 1968 ei käytetä varsinaisena tapahtuma-aikana, vaan se toimii avaimena yksilön osan symboliikkaan. Hinrikuksen mukaan vuosi on teoksessa merkki, joka tuo ilmi historian pelottavan kauneuden. Merkkinä vuosi 1968 sisältää myös sen aikaisempien kuvauksien merkitykset.

4.1 Holvin alla ja huoneissa

Historian kauneuden anakronioiden taulukointi (luku 3.3.2) osoittautui hankalaksi, koska siinä pyritään kuvaamaan myös tapahtumien samanaikaisuutta. Ajallisen liikkumisen ohella teoksessa liikutaan paljon maantieteellisesti eri paikoissa: Varsovassa, Sveitsissä, New Yorkissa ja Latviassa. Kerronnan maantieteelliseen kenttään tulevat mukaan vielä Ruotsi ja Suomi lyhyinä viittauksina. Näitä tapahtumia kuvataan kaikkitietävän kertojan näkökulmasta.

Samanaikaisuuden avulla pyritään myös kuvaamaan vuoden 1968 tapahtumia eri paikoissa. Samanaikaisuuden voi sanoa olevan hallitseva periaate romaanin rakenteessa jo senkin takia, että päähenkilö on Riiassa, Lionin perheen asunnossa nimenomaan 21.8.1968, samana päivänä, kun Varsovan liiton joukot miehittivät Prahan. Eri paikoissa liikkuvan kerronnan avulla pyritään kuvaamaan Prahan miehityksen aiheuttamaa laaja-alaista uhkaa ja pelkoa Baltian maissa.

Vastu õhtut kerkib taevas kõrgemale ja võtab oma tõelise kuju. Saab kupliks ja võlviks. Katab sõjakomissariaate, miilitsajaoskondi ning passilaudu imeliku ja iseenesestmõistetavusega. Kes selle võlvi all viibib, sellel ei ole siit pääsu.

Üks ja seesama võlv katab Russalka kuju Tallinnas samamoodi, nagu ta katab perroone ja raudteesildu Riias. Katab kartulipõlde ja õunapuuaeda samamoodi nagu piirivalvekordoneid ning kasarmuid. All lõuna pool lähuvad kuusemetsad aeglaselt üle pöökimetsadeks. Ülal on ka Karjala Kannas, kus veel praegugi vedelevad Talvesõja surnute luud. All mägedes asuvad Dracula loss ja Ceaușescu riik. Siledate mustade pöögitudvade vahel mäekülgetel keerlevad tohutud udupildid nagu uni ja suits.

Midagi toimub. Kaableid mööda liigub läbi õhu, vee ja maa salajasi käske. (AI, 3.)

Iltaa kohti taivas nousee ylemmäksi ja ottaa oikean muotonsa. Siitä tulee kupoli ja holvi. Ihmeellisen ja uhkaavan suorasukaisesti se kattaa sotilaspriien esikunnat, miliisiasemat ja passitoimistot. Se joka tämän holvin alle jää, ei pääse sieltä pois.

Yksi ja sama holvi kattaa Rusalkan patsaan Tallinnassa samoin kuin se kattaa asemalaiturit ja rautatiesillat Riiasa. Se kattaa perunapellot ja omenatarhat samoin kuin rajavartioasemat ja kasarmit. Alhaalla etelässä kuusimetsät vaihtuvat hitaasti pyökkimetsiksi. Ylhäällä on Pohjoinen jäämeri ja Vienanmeren kanava, jonka rakentaminen vaati ihmisuhreja enemmän kuin osaamme arvatakaan. Ylhäällä on myös Karjalan kannas, jossa vielä tänäkin päivänä lojuvat talvisodan kaatuneiden luut. Alhaalla vuorilla ovat Draculan linna ja Ceaușescun valtakunta. Vuorenrinteillä sileitten mustien pyökintyvien välissä kiertelevät valtavat sumupilvet kuin uni ja savu.

Jotakin tapahtuu. Kaapeleita pitkin kulkee salaisia käskyjä läpi ilman, veden ja maan. (HK, 5)

Teos alkaa tilan kuvauksella, johon liittyy vanha kristillinen symboliikka. Varhaiskristillisissä kirkkoissa kupolit symboloivat taivaankupolia. Merkittävää tuntuu olevan se, että holvi, joka kattaa erilaiset historiallisesti merkittävät Itä-Eurooppaan sijoittuvat paikat, on yksi ja sama. Lyhyiden viittausten kautta talvisodan kaatuneiden luihin ja Ceașescun valtakuntaan luodaan vaikutelma holvista, joka voi samanaikaisesti kattaa myös eriaikaiset historialliset tapahtumat tai ainakin niiden muistomerkit ja jäänteet. Tätä vaikutelmaa vahvistaa vielä kerronnan preesensin käyttö, joka synnyttää kerronnan samanaikaisuuden illuusion. Paikkoja kuvataan ylhäältä alas ikään kuin samalla liikuttaisiin niiden yllä. Tapahtuman kuvaus tulee vasta tämän paikoissa ja maisemissa kiertelevän kuvauksen jälkeen. Ensimmäiseksi todetaan vain hyvin kaikenkattavasti: "Jotakin tapahtuu."

"Iltaa kohti taivas nousee ylemmäksi ja ottaa oikean muotonsa". Iltaa kohti ilmaisee ajallisen hetken liukumaa. Toiminta on tiivistynyt yhteen hetkeen. Kuvausta voisi luonnehtia still-kuvaksi. Kirjallisuudessa pysähtynyttä hetkeä on kuvattu pysähtyneen hetken topoksella, jolla tarkoitetaan kaiken toiminnan tiivistymistä yhteen hetkeen (Steiner 1982, 41).

Kuvien tulkinnassa ajan ja tilan kategoriat voidaan rinnastaa, niin että tietynlainen kuvassa esitetty tila vastaa tiettyä aikakäsitystä (Heiskanen 1989, 102). Esimerkiksi Sven Sandström on tutkinut renessanssin maalauksien tilallisia kerroksia ja niiden ilmentämää ajallisen peräkkäisyyden käsitettä (Sandström 1963). Otto Demus (1947) on liittänyt erilaiset aikakäsitykset myös kirkkomuotoon. Läntisessä basilikassa liikutaan kirkon sisääntulosta aspikseen, mikä Demuksen mukaan vastaa historiallista, peräkkäisjärjestettyä kerrontaa. Bysantin kupolikattoinen, pyöreä kirkkomuoto vastaa kerrontaa, joka johtaa yhä uudestaan alkupisteeseensä (Demus 1947, 15-16).

Teos päättyy samaan kuvaan holvista, josta kerronta alkoi. Kuva toistuu teoksessa muutenkin usein. "Taivas ottaa jälleen oikean muotonsa. Se muuttuu kupoliksi ja holviksi ."/ "Teavas võtab jälle oma tõelise kuju. Muutub kupliks

ja völviks." (AI, 120; HK, 219.) Tämän kuvan toistumisen kautta *Historian kauneuden* kerronta palaa lopussa alkupisteeseensä. Mielenkiintoista on, että "taivas ottaa jälleen oikean muotonsa". Onko taivaan muoto ollut siis tässä välissä joku toinen? Tulkitsen, että ilmauksella "jälleen" vahvistetaan sitä vaikutelmaa, että kerronnassa palataan alkupisteeseen. Holvin kuvat viittaavat teoksessa myös toisiinsa ja luovat kerronnan synkronisuutta.

Viivi Luikin mielestä romaanin rakenne on taivaan holvin kaltainen. Holvin metaforinen merkitys voidaankin tulkita liittyväksi romaanin rakenteeseen: romaanissa pyritään tuomaan saman holvin alle se, mikä tapahtuu samanaikaisesti eri paikoissa. Luikin mukaan romaania voikin ehkä verrata goottilaiseen kirkkoon, jossa on monta holvia tai huonetta sisäkkäin. Tuva Korsströmin (Korsström 1994, 291) haastattelussa Luik kertoo myös, että hän on pyrkinyt sekä *Seitsemännessä rauhan keväässä* että *Historian kauneudessa* kuvaamaan suljetun huoneen aikaa. *Seitsemännessä rauhan keväässä* suljettuna huoneena oli lapsuuden maisema. *Historian kauneudessa* suljettu huone on suurempi, ja sen metaforalla Luik tarkoittaa Itä-Eurooppaa. Aika liikkuu suljetussa kehässä. (Korsström 1994, 291.) Teoksen alussa kuvattua holvia voikin verrata elämään Neuvostoliitossa kuin suljetun kupolin alla. "Se joka tämän holvin alle jää, ei pääse sieltä pois." (HK, 5.) Viivi Luik rinnastaa kuvaamaansa suljetun ajan tietynlaiseen tilaan.

Huone toimii ajan metaforana. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metafora on jonkin asian ymmärtämistä ja kokemista jonkin toisen asian ehdoilla. Metaforisesti yhdistämällä vakiintuneet käsitteelliset alueet voidaan kehittää toista toisen viittaussuhteiden mukaan. Metaforinen yhdistäminen auttaa keskittämään huomion johonkin yksityiskohtaan tai näkemään laajat yhteydet. (Lakoff ja Johnson 1980, 5.) Huoneen metaforassa aikaa kuvataan tilana, joka on suljettu.

Huone ja tila on kirjallisuudessa yhdistetty aikaan myös Luikin näkemystä positiivisemmalla tavalla. Esseessään "I poesis rum" Bo Carpelan on

kirjoittanut lineaariseen elämänkaareen liittyvästä nopearytmisestä ajasta, johon suhteessa runon aika on toinen. Runon aika luo huoneita ja tiloja, joissa voimme elää. Carpelan kirjoittaa, että runoudessa kysymys on myös konkreettisista tiloista, huoneista ja rakennuksista, jotka kertovat menneisyydestä ja herättävät muistoja. (Carpelan 1991.) Huone ja rakennus toimivat ajan ilmaisijoina myös tällä tavalla *Historian kauneudessa*.

Nämä piirteet *Historian kauneudessa* yhtyvät modernismin myötä nousseeseen uudenlaiseen ajan ja paikan käsitteellistämiseen. David Harveyn (1989, 267) mukaan James Joyce pyrki vangitsemaan samanaikaisuuden tunteen tilassa (space) ja ajassa sijoittamalla toiminnan moninaisiin paikkoihin.

Historian kauneuden kerrontaa voisi kuvata myös globaaliseksi ja sen yhteydessä onkin syytä nostaa esiin Currien näkemys spatiaalisesta ja temporaalisesta maailman kokoon puristautumisesta. Matkustaminen, etenkin lentokoneen nopeudella, muuttaa ajalliset etäisyydet paikkojen välillä yhtäaikaiseksi läsnäoloksi, jolloin voimme ajatella maapalloa samanaikaisena kokonaisuutena. (Currie 1998, 104.) Sähköinen kommunikaatio vahvistaa samanaikaisuuden tunnetta.

Historian kauneus alkaa eri paikoissa tapahtuvien tapahtumien samanaikaisuuden kuvaamisella. Paikallisten etäisyyksien lisäksi holvin metaforan avulla puristetaan kokoon ajalliset etäisyydet. *Historian kauneuden* kerronta kuvaa myös sähköisen kommunikaation ulottuvuutta.

TASS teatab, kuid kuulda ei ole midagi. Stockholmis ja Helsinkis, Hamburgis ja Wienis vilksatab ehk õhtustes uudistes korraks ka tuleohvri pilt – vöörastust äratav, meeleheitlik pikajuukselise protest tankide vastu, taustaks maalilised Praha vaated ja Brežnevi väehulgad. See, kuidas tšehhi poiss ise endale bensiini pähe valab ja siis tikust tuld tõmbab paistab, ei lähe kuidagi kokku Euroopa elutoa vaibaga[...]. (AI, 16.)

TASS tiedottaa, mutta mitään ei kuulu. Tukholmassa ja Helsingissä, Hampurissa ja Wienissä vilahtaa iltauutisissa ehkä hetken aikaa myös polttouhriin kuva – pitkätukan oudoksuntaa herättävä epätoivoinen protesti tankkeja vastaan, taustanaan Prahan maalaukselliset näkymät ja Brežnevin sotajoukot. Se että tšekkiläinen poika kaataa bensiiniä päälleen ja sytyttää sitten tulitikun ei oikein soinnu yhteen Euroopan olohuoneen matonvärin kanssa [...]. (HK, 28.)

Tilaan liittyvistä symboleista holvin ja kupolin ohella merkittäväksi nousee huoneen symboli. *Historian kauneuden* keskeisin tarinasäie, kerrotun preesens, sijoittuu huoneisiin, joita kuvaillaan yksityiskohtaisesti. Kerrontaa voisi luonnehtia näissä kohdissa Genetten keston käsitteellä. Kyseessä on siis kestoiltaan niin hidastettu kerronta, että sitä voidaan nimittää kuvailevaksi tauoksi. (Ks. Genette 1972/1980, 99.) Päähenkilö odottaa Lonia hänen sukunsa asunnon huoneissa ja kylpyhuoneessa, jossa viivytään myös usean sivun verran.

Kui ta lõpuks vannitoast välja astub on korter pime ja tühi, otsekui oleks vahepeal tõepoolest mitu aastat mööda läinud. Klaasripatsid laelampide küljes kõlisevad ja see kõlin käib tõmbetuule järel lainetena läbi terve korteri. Kõik lambid on kustutatud, ainult televiisor, mida ta enne märganudki ei ole, valgustab tühja tuba, kus isegi kapid ja riulid võivad Riigi elust osa võtta. (AI, 37.)

Hänen astuessaan lopulta ulos kylpyhuoneesta asunto on pimeä ja tyhjä aivan kuin tällä välin olisi tosiaan kulunut monta vuotta. Lasihelmet kattolapuissa helisevät ja helinä kulkee vedon mukana aalloittain läpi koko huoneiston. Kaikki lamput on sammutettu, vain televisio jota hän aiemmin ei ole huomannutkaan valaisee tyhjää huonetta, jossa kaapit ja hyllytkin voivat osallistua Valtion elämään. (HK, 67.)

Huoneistosta tekee elävän ja osallistuvan se, että siellä olevat huonekalut ja esineet ovat usein personifikoituja. "Televisio korottaa juhlallisesti ääntään" (HK, 69). Saippuan ja sitruunan tuoksua verrataan vaatekaappiin, joka levittää kätensä ja koskettaa poskella poskea (HK, 72). Myös huoneiston hiljaisuutta kuvataan personifikaation avulla. "Suuren tyhjän huoneiston hiljaisuus tarttuu häntä jo vyötäisiltä" (HK, 73).

Huoneistoa kuvataan toistuvasti pimeänä ja hiljaisena ja siihen yhdistyy liikkuva ikkunaverho ja kattolamppujen helinä. Koska huoneistossa on pimeää, on vaikea nähdä ja erottaa, mitä tapahtuu. "On jo liian pimeätä. Ei näe mitään. Kenties pimeässä huoneessa suhisevat kokonaiset vuosikymmenet edestakaisin, mutta ehkä veto liikuttaa ikkunaverhoa." (HK, 26)

Huoneisto on pimeä ja siellä on vaikea nähdä ja havaita. Katsominen on monella tavalla hyvin keskeistä *Historian kauneudessa*. Päähenkilö katsoo usein ikkunasta ulos. Ikkunasta katsominen heijastaa näkemystä ihmiskunnasta tornin vankeina, joista jokainen on kahlittu kapean ikkunan ääreen. Pimeyden

lisäksi katsomisen, näkemisen ja havaitsemisen vaikeutta ilmentävät teoksessa toistuvat usva, sumu ja savu. Usva ja sumu luovat myös hämäryyden ja epämääräisyyden ilmapiirin.

Siledade mustade pöögituvade vahel mäekülgetel keerlevad tohutud udupildid nagu uni ja suits.

Midagi toimub. Kaableid mööda liigub läbi õhu, vee ja maa salajasi käske. (AI, 3.)

Vuorenrinteillä sileitten mustien pyökintyvien välissä kiertelevät valtavat sumupilvet kuin uni ja savu.

Jotakin tapahtuu. Kaapeleita pitkin kulkee salaisia käskyjä läpi ilman, veden ja maan. (HK, 5)

Hämäryyden ja epämääräisyyden ilmapiiriä vahvistaa fragmentaarinen virke: "Jotakin tapahtuu." Usvan, sumun ja savun lisäksi uni toistuu teoksessa vieraannuttavana elementtinä. David Hermanin (1998, 77) mukaan tämänkaltaiset ekspressionistiset piirteet luovat mahdollisuuksia polykroniselle kerronnalle. Unen tematiikka on ollut keskeinen ekspressionisteille kuten Strindberg ja Dostojevski. August Strindbergin *Uninäytelmässä* (1901) totuutena pidetty osoittautuu harhaksi ja valhekuvaksi. *Historian kauneus* ei rakenteeltaan noudata unen logiikkaa, vaan se tarkastelee calderonilaisittain elämän unenkaltaisuutta. Pedro Calderón de la Barcan (1600-1681) *Elämä on unta* -teoksessa (1635) elämän metaforina ovat myös "unten pettäväin varjo", hulluus ja harha (Calderón, 1635/1953, 80).

Unenomaisuuden ja harhakuvamaisuuden toistumisen avulla kertoja pitää yllä pysyvää leikkiä toden ja kuvitteellisen välillä sekä havaitsemisen ja kuvittelun välillä.

Uni ja huuru kuvaavat myös Baltian eristäytyneisyyttä osana Neuvostoliittoa.¹⁹

Nendest riikidest ei tea keegi, kas neid ongi üldse olemas. Elu nendes on arusaamatu ning saladuslik. Viiskümmend aastat on siin vaid üks silmapilk, unenägu ja aur, mis katab varemeid ja tühje vundamente. (AI, 6.)

¹⁹ Kun Baltian maista tuli toisen maailmansodan aikana osa Neuvostoliittoa, ne joutuivat eristetyiksi länsieurooppalaisesta kulttuurista noin viidenkymmenen vuoden ajaksi (Pakarinen 2003, 172).

Kukaan ei tiedä näistä tasavalloista. Onko niitä ylipäättään olemassa. Elämä niissä on käsittämätöntä ja salaperäistä. Täällä on viisikymmentä vuotta pelkkä silmänräpäys, se on unta ja huurua, joka peittää rauniot ja tyhjät perustukset. (HK, 10.)

Huoneiston pimeys rinnastuu myös kuvatun historiallisen ajankohdan uhkaavuuteen ja epävarmuuteen. "Huone on pimentynyt. Brežnevin tankit ovat juuri ehtineet Prahaan." (HK, 22.) Näitä virkkeitä ympäröivä kerronta kuvaa huoneen ulkoista ympäristöä. "Tehtaan piippujen savut nousevat kohtisuoraan ylös, rauta kumisee paljaat sähkölamput valaisevat käytäviä ja portaikkoja. Toiseen ei saa luottaa. Itsestä ei kannata puhua mitään." (HK, 23) Kuvataan yleistä epäluottamuksen ilmapiiriä. Tässä yhteydessä huone on maailmantilanteen metafora, ja pimeys kuvastaa ulkoista uhkaa.

Pimeys toistuu vertauksissa, esimerkiksi peili on "aivan kuin pala kehystettyä pimeyttä" (HK, 20). Jälleen kuvataan myös huonetta ja pimeyttä. "Peilistä näkyvä huone väreilee kuin se juuri tällä samalla hetkellä olisi syntynyt tyhjäan paikkaan. Yön pimeys heittää varjon kaikkeen mitä on. Omat kasvotkin tuntuvat paljailta ja pelottavilta [...]." (HK, 20) Vertauksessa huoneen väreilyssä tyhjäan tilaan syntyneenä paikkana korostuu koetun hetken merkitys. Vertauksessa, jossa huone syntyy tyhjäan paikkaan, kuvastuu muutos todellisuuden kokemisessa. Todellisuus tuntuu toisenlaiselta, kun ajan merkitys riisutaan pois. Vertauksen voisi tulkita niin, että huoneen väreilyssä korostuu vain eletty hetki. Tämä vaikutelma tehostuu, kun kuvataan kasvojen paljautta. Hetken paljaus saa myös ihmisen kokemaan itsensä paljaaksi. Vertaus on esimerkki pysähtyneen hetken kuvauksesta. Pysähtyneen hetken kuva täydentyy siten, että hetkeä hallitsee pimeys, "joka heittää varjon kaikkeen, mikä on". Pimeys kuvastanee jälleen pelkoa ja uhkaa, sillä "omat kasvot" tuntuvat myös pelottavilta.

Myös tulevaisuuden pimeyttä kuvataan. "Uusien talvien pimeys laskeutuu humisten, mutta se on jo tuntematonta tulevaisuuden pimeyttä. Myös sen suojassa tapahtuu yhtä ja toista – valtionvastaisista iskulauseista koululaisia monotetaan ja hakataan" (HK, 188). Koululaisten hakkaaminen

valtionvastaisista lauseista paljastaa, että tässä kohdassa ei vielä kuvata kovin etäistä tulevaisuutta.

Lisäksi teoksessa puhutaan tulevaisuuden varjosta (HK, 134), joka sinänsä on käänteinen fraasi, sillä menneisyyden varjo on fraasi, jolla usein viitataan yksilön menneisyyteen. Tulevaisuuden varjo ohjaa tulkitsemaan teoksesta kehityspessimismiä. Prahan syksy vaikuttikin Baltian maissa niin, että edistysuskon tilalle nousi skeptisyys (Hennoste 1996, 143).

Pelko on teoksessa toistuvasti läsnä. "Pelko hohtaa nelikymmenwattisten alastomien sähkölamppujen valossa kuin kananmuna, kuin voi ja kerma, kuin anomuspaperi" (HK, 23). Monet *Historian kauneuden* metaforista kuvaavat sotaa tai sitä enteilevän uhkan ilmapiiriä. Richardsin metaforakäsityksessä ajatukset ja ideat ovat vuorovaikutuksessa keskenään, niin että toista ajatusta kuvataan toisen ominaisuuksien avulla. Richards erotti metaforisesta ilmauksesta "tenorin" ja "vehiclen". "Tenorin" tarkoittamasta ajatuksesta puhutaan "vehiclen" avulla. (Richards 1976, 96, 118.) Termien suomenkieliset vastineet ovat kuvattava ja kuva (Elovaara 1992, 23).

Historian kauneuden vertaukset ja metaforien kuvat viittaavat myös sotaan ja miehitykseen. Kuvataan metaforisesti esimerkiksi puiden lehtien pahaenteistä raudankuminaa (HK, 15). Puiden lehtien pahaenteinen raudankumina ei itse asiassa ole metafora, jossa metaforan kuvattavan ja kuvan osat erottautuisivat, vaan ne ovat sulautuneet ilmauksessa yhteen. Rauta ja kumina yhdessä tuovat mieleen panssarivaunut. Pimeys, pelko ja tulevaisuuden varjo viittaavat teoksessa miehityksen ja sodan uhkaan. *Historian kauneus* kuvaa 1900-lukua ja vuosisadan lähestyvään loppuun viitataan usein. "Pilvet saapuvat vuosisadan alusta ja lentävät taas yli Itävallan ja Unkarin, Riian ja Tallinnan, yli maailmansotien, illuusioitten, ironian ja rakkauden, yli tulen ja veden kohti vuosisadan loppua" (HK, 30).

Vuosisadan lopun kuvauksessa ilmenee myös jonkin verran eskatologisia piirteitä, esimerkiksi pimeys saa *Historian kauneuden* kuvallisessa kielessä

valtameren mittasuhteet. Eskatologiassa tulevaisuus kuvitellaan kaiken olevaisen lopuksi, ja loppu voidaan kuvitella katastrofiksi, täydelliseksi hävitykseksi, uudeksi kaaokseksi, jumalten iltahämäräksi tai jumalten valtakunnan lopuksi. (Bahtin 1975/1979, 308-309.) *Historian kauneudessa* maailmanloppua ei suoranaisesti kuvitella minkäänlaiseksi, mutta Herran enkeli, joka esiintyy myös enteiden ilmentäjänä teoksessa, laatii merkintöjä maailmanlopusta.

See aga ei anna võrreldagi New Yorgiga, kus tuul ajab Plaza hotelli ees edasi-tagasi prügikotikilet, mille must läikiv pind on otsekui loodud selleks, et Issanda ingel võiks sinna teha mõned märkmed maailma lõpu kohta. (AI, 72.)

Mutta mitä se on New Yorkin rinnalla, siellä kun tuuli ajelee Plaza-hotellin edessä edestakaisin jätessäkin kelmua, jonka musta kiiltävä pinta on aivan kuin luotu sitä varten että Herran enkeli voisi tehdä siihen muutaman merkinnän maailmanlopusta. (HK, 133)

4.2 Maisema ja luonto

Eskatologian kanssa samankaltainen suhde tulevaisuuteen ilmenee Bahtinin mukaan myös ns. historiallisessa inversiossa, joka on tunnusomaista mytologiselle ja kaunokirjalliselle ajattelulle. Historiallisessa inversiossa kaikki ihanteellinen, välttämätön ja toivottu siirretään inversion kautta menneisyyteen tai osittain nykyisyyteen. Ihanteet kuvitellaan joskus kulta-aikana "luonnollisessa tilassa" olemassa olleiksi. Bahtinin mukaan historiallisessa inversiossa ajaton ja ikuinen (tuonpuoleinen ihanteellisuus) tulkitaan nykyisyyden kanssa samanaikaiseksi. Historiallisen inversion ilmauksia ovat myytit paratiisista, kulta-ajasta, sankariajasta ja vanhasta totuudesta sekä myöhemmät käsitykset luonnollisesta olotilasta ja luonnollisista synnynnäisistä oikeuksista. (Bahtin 1975/1979, 308-309.)

Historian kauneuden luonnon kuvissa ilmenee tämänkaltainen luonnollinen olotila, jossa ajaton ja ikuinen ovat teoksen nykyisyyden kanssa samanaikaisia. Luonnon kuviin liitetään *Historian kauneudessa* toistuvasti ajattomuuden ja ikuisuuden tunnusmerkkejä. Luontoon liittyvän ajattomuuden ja ikuisuuden tulkittamista historiallisen inversion kautta vahvistaa eskatologisten piirteiden läsnäolo teoksessa. Luonnon ikuiset elementit asettuvat teoksessa historiallisen

muutoksen, nykyhetken kaaosmaisuuuden ja nykyhetkeä kuvastavien synkkien uutisten vastapainoksi.

Nykyajan ristiriitaisesta ja monimutkaisesta luonteesta kumpuaa myös nostalgia, jossa etäännytyksen menneisyyteen mahdollistaa nykyajan rumuuden ja kompleksisuuden kääntymisen eheydeksi, kauneudeksi, harmoniaksi ja pysyvyydeksi (Hutcheon 1998, 13). Nostalgian on sanottu kapinoivan myös modernia, historiallista aikakäsitystä ja edistystä vastaan. Nostalgiasa jatkuvan paluun idea muodostaa vastakohtan modernin edistykselle ja kehitykselle. (Boym 2001, xv.)

Sellest hoolimata ilmuvad vanad visad sinililled ja ülased, kullerkupud ja pääsusilmad, kasteheinad ja karikakrad ikka uuesti nähtavale, nagu poleski buldooser neid igaveseks savi ja mulla alla matnud. (AI, 10-11.)

Vanhat sitkeät sinivuokot ja valkovuokot, kullerot ja jauhoesikot, röllit ja päivänkakkarat ilmestyvät siit huolimatta näkyviin yhä uudelleen aivan kuin katerpillari ei olisikaan haudannut niitä ikuisiksi ajoiksi saven ja mullan alle. (HK, 19)

Tarinan ajan nykyisyyden rumuutta kuvaa katkelmassa katerpillari, joka hautaa kukat. Luonto, tässä kukat, ilmaisee teoksessa paluun ideaa, joka kääntää nykyajan (katerpillari) rumuuden eheydeksi ja kauneudeksi.

Nendelt raamatutelt pilku tõstes võib täiesti uute silmadega näha, et ärev hommikuvalgus muutub endiselt kord päevas rahuliseks õhtukumaks, et pilved tulevad sajandi algusest ja lendavad endiselt üle Austria ja Ungari, Riia ja Tallinna, üle maailmasõdade, illusioonide, ironia ja armastuse, üle tule ja vee sajandi lõpu poole. Et sõnum jõuab varem või hiljem ikka päralt ja et midagi ei ole lõppenud ega lõpegi. Kõik toimub korraga nagu alati. (AI, 17.)

Näistä kirjoista [poltetut kirjat] katseensa nostaessaan voi nähdä kokonaan uusin silmin, miten levoton aamunvalo muuttuu taas päivän mittaan rauhalliseksi illan kajoksi, miten pilvet saapuvat vuosisadan alusta ja lentävät taas yli Itävallan ja Unkarin, Riian ja Tallinnan, yli maailmansotien, illuusioitten, ironian ja rakkauden, yli tulen ja veden kohti vuosisadan loppua. Miten sanoma kantaa ennemmin tai myöhemmin perille ja miten mikään ei ole päättynyt eikä päätykään. Kaikki tapahtuu yhtä aikaa kuten aina. (HK, 30.)

See kõik jää silmapiiri taha ja nendest uudistest hoolimata liiguvad suured säravate äärtega suvepilved pikas pidulikus reas üle taeva. Kes neid kaua vaatab, sellel võib aastanumber kergesti meelest ära minna, elu on lõpmata pikk, aega on küll ja tee ei vii mitte edasi ega tagasi, vaid otse üles. (AI, 18.)

Kaikki tämä jää horisontin tuolle puolen ja näistä uutisista huolimatta kulkevat suuret hohtavareunaiset kesäpilvet pitkänä juhlallisena rivinä yli taivaan. Jos niitä jää pitkäksi aikaa katsomaan, voi unohtaa vuosiluvun helposti, ja silloin elämä on äärettömän pitkä, aikaa riittää eikä tie vie eteenpäin vaan kohtisuoraan ylös. (HK, 31.)

Pilvet kulkevat "näistä uutisista huolimatta". Uutiset ilmentävät uutta, muutosta ja nykyisyyttä. Niiden rinnalla pilvet merkitsevät jatkuvuutta "mikään ei ole päättynyt eikä päätykään". Pilvien liikkeelle on ominaista jatkuva muutos, mutta juuri tämän liikkuvuutensa ansioista ne symboloivat jatkuvuutta ja pysyvyyttä.

Pilvien katsominen pitkän aikaa "jos niitä jää pitkäksi aikaa katsomaan" merkitsee aistivoimaista havainnointia. Aistivoimaisen havainnoinnin seurauksena "voi unohtaa vuosiluvun helposti." Teoksessa kuvataan ajan kokemisessa tapahtuvaa muutosta, kun ihminen jää havainnoimaan luonnon elementtejä. "Tie vie eteenpäin" on lineaarisesti eteenpäin vievää aikaa ilmaiseva kivettynyt fraasi. Tämä fraasi rikotaan ja ajan kulun suunta muutetaan ylöspäin. Hetken kokeminen ja aistiminen luonnossa muuttaa ajan kokemusta niin, että aika ei tunnu enää etenevän lineaarisesti. Ajan suunnan muuttaminen "kohtisuoraan ylös" on metafora juuri sille havainnolle, että "aikaa riittää". Luonto merkitsee etäännytyistä modernista edistystä painottavasta aikakokemuksesta.

Ajan suunnan kulkeminen ylöspäin ilmaisee myös näkemystä, jossa ajaton ja ikuinen tulkitaan nykyisyyden kanssa samanaikaisesti läsnä oleviksi. (Ks Bahtin 1975/1979, 308-309.)

Mesilase sumin, pääsukeste välgatused. Viirastuslikud, käest ära libisevad tunnid, aeg omas täies hiilguses, ilma minevikuta ja ilma tulevikuta. Võõra meetaime lõhn ja vere lõhn läbi naha. (AI, 19.)

Mehiläisten surina, pääskyjen välähdykset. Aavemaiset käsistä liukenevat tunnit, aika täydessä loistossaan, vailla menneisyyttä ja vailla tulevaisuutta. Oudon kasvin medentuoksu ja veren tuoksu ihon läpi. (HK, 33.)

Maiseman ja luonnon aistivoimainen kuvaus korostaa elettyä ja koettua hetkeä. Aika ilmenee "täydessä loistossaan" aistein koetussa hetkessä, joka on "vailla menneisyyttä ja tulevaisuutta".

Siin mere ääres on neile juhtunud see, mida nad on siiani ükskõiksel ja mõistmatul pilgul ainult raamatutest lugenud – aeg ise on ennast neile ilmutanud, on neile oma olemusest ja võimust märgu andnud.

Need on nemad, kes muutuvad ja liiguvad, mitte aeg, mis ei liigu mitte sel viisil, nagu nemad arvavad, vaid hoopis teisiti. See, mida nad peavad aja liikumiseks on ainult

nende omad omad nooreea päevad, ainult nende oma vanadus, ainult nende oma surelikkus; ja üle selle lendab valge lind, tõuseb adru ja vee lõhn, puhub tuul. Isegi Prahast ega Moskvast ei ole kõik kadunud, kuni elav tuul puhub ja taevas oma värve näitab. (AI, 19.)

Täällä meren rannassa heille on tapahtunut se mistä he tähän asti ovat vain välinpitämättömin ja ymmärtämättömin katsein lukeneet kirjoista – itse aika on ilmoittanut itsensä heille, antanut heille merkin olemuksestaan ja mahdistaan.

He ovat ne jotka muuttuvat ja liikkuvat, aika ei liiku sillä tavoin kuin he luulevat vaan kokonaan toisin. Se mitä he pitävät ajan liikkeenä on pelkästään heidän omaa nuoruuttaan, pelkästään heidän omaa ikäänsä, pelkästään heidän omaa kuolevaisuuttaan. Ja sen ylitse lentää valkea lintu, nousee merilevän ja veden tuoksu, puhaltaa tuuli. Ei Prahasta eikä Moskovastakaan ole kaikki kadonnut niin kauan kuin elävä tuuli puhaltaa ja taivas näyttää värinsä. (HK, 35.)

Aika ilmoittaa itsensä teoksen henkilöille luonnossa, meren rannassa. Henkilöhahmojen aikakäsityksen ylitse "lentää valkea lintu", "nousee merilevän" ja "veden tuoksu", "puhaltaa tuuli". Merkki ajan olemuksesta ja mahdista liittyy luonnon aistivoimaisiin havaintoihin, linnun lentoon ja tuulen puhallukseen, joissa korostuu jälleen aistittu, eletty ja koettu hetki sekä jatkuvuus ja pysyvyys. "He ovat ne, jotka muuttuvat ja liikkuvat" viittaa lineaarisen, edistystä painottavaan aikaan, joka koskee henkilöhahmojen identiteettejä "heidän omaa nuoruuttaan", "ikäänsä", "heidän omaa kuolevaisuuttaan". Lineaarinen aika on identiteettien aikaa.

Aika sinänsä on toisenlaista. Ajan todellinen olemus kuvataan ylisubjektiiviseksi. Linnun lento ja tuulen puhallus katkelmassa liittävät ajan olemuksen luontoon ja luonnon kiertokulkuun. Kristevan mukaan ylisubjektiivinen aika on kosmista aikaa, joka on yhteen sointuva ikuiseen paluuseen ja luonnon kiertokulkuun kiinnittyvän ajan kanssa. Naisellinen subjektiivisuus on antanut ajalle esiintymismuodon, johon kuuluvat toisto ja ikuisuus. Kristeva huomauttaa kuitenkin, että toisto ja ikuisuus ovat perustavia aikakäsityksiä lukuisissa kokemuksissa, erityisesti mystisissä. (Kristeva 1979/1993, 166-167.) *Historian kauneudessa* pilvien ja tuulen liikkeessä, luonnon elementeissä ajan ilmaisijoina tulee esiin toistuvuuteen ja ikuisuuteen kiinnittyvä aikakäsitys.

Kolletus ei ole seda veel isegi mitte vaevumärgatavalt puudutanud. See on vihmast läikiv ja vastupidav otsekui plekkpärg või hauasammas. Selle taha kaovad pikse- ja lumepilved, kuupäevad ja aastaarvud, nii nagu ei oleks neid kunagi olnudki. (AI, 43.)

Kellastumisen kosketusta ei siinä (puunlatva) huomaa vielä ollenkaan. Se on sateesta kiiltävä ja pitää puolensa kuin peltiseppele tai hautakivi. Ukkospilvet ja räntäpilvet, päivämäärät ja vuosiluvut katoavat sen taakse kuin niitä ei koskaan olisi ollut. (HK, 79.)

Puun kuvauksessa, päivämäärien ja vuosilukujen katoamisessa tematisoidaan ajan pysähtymistä. Siitä että päivämäärät ja vuosiluvut katoavat puun taakse voisi tulkita, että puu "pitää puolensa kuin peltiseppele tai hautakivi" aikaa vastaan, mitä tukee myös se, että kellastumisen kosketusta ei vielä huomaa puussa lainkaan. Puun kellastuminen viittaa kuitenkin luonnon kiertokulkuun.

"Tuuli ulvoo ja vinkuu aina historian tapahtumien taustalla, nytkin se on mukana" (HK, 138). Tuulen puhaltaminen, vinkuminen ja ulvominen ovat läsnä historian tapahtumien taustalla *Historian kauneudessa*. Tuuli mainitaan toistuvasti. Monet tuulen liittyvät konnotaatiot viittaavat aikaan. Puhutaan uusista tuulista ja muutoksen tuulista. Tuuli on moninainen elementti, johon liittyy sekä hajottavuutta että kokoavuutta. Tuuli liittyy pysyvyyteen, mutta myös muutokseen. *Historian kauneudessa* tuulen luonne on moninainen, ja se esiintyy aina historiallisten tapahtumien taustalla.

Tuuli ilmentää pysyvyyttä. "Ei Prahasta eikä Moskovastakaan ole kaikki kadonnut niin kauan kuin elävä tuuli puhaltaa ja taivas näyttää värinsä" (HK, 35). Elävä tuuli on lohdullinen elementti historiallisten muutosten paineessa, mutta tuuli saa myös pahaenteisiä piirteitä: "[...] kova ja pahaenteinen tuuli puhaltaa pitkin leveää Marzatkowskaa ja pitkin hävinnyttä Krochmalnaa" (HK, 60).

Tuuli yhtyy myös sotaa kuvaaviin metaforiin ja vertauksiin, joita teoksessa on paljon. "Tuuli humisee. Pellot ja aukeat muistuttavat suuria taistelukenttiä, pilvetkin näiden kenttien yläpuolella muistuttavat sinisiä virkapostikuoria, jotka voivat sisältää kuolinviestin." (HK, 127.) *Historian kauneudessa* kerrotaan myös virolaisen miliisin pojasta, joka palasi Tšekkoslovakiasta sinkkiarkussa. Tähän yhteyteen viittaa *Historian kauneudessa* myös sininen virkapostikuori, joka voi sisältää kuolinviestin. Pilvien kuvaaminen kuolinviestin sisältämänä

virkapostikuorena on kuitenkin metafora, joka kattaa yhtä hyvin myös muita sotia.

Luonnon ikuisen paluun voimaa kuvataan teoksessa myös toisenlaisessa valossa.

Kartul pannakse maha maikuus ja võetakse septembrikuus üles. Juulis ta õitseb. Tema lillad ja valged õied ehivad põlluvagusid otsekui kalmukünkaid, kuhu on maetud ajalugu ja suur unustus. (AI, 11.)

Peruna istutetaan toukokuussa ja syyskuussa se nostetaan. Heinäkuussa se kukkii. Sen sinipunervat ja valkoiset kukat koristavat pellon vakoja kuin ne olisivat hautakumpuja, joille on haudattu historia ja suuri unohdus. (HK, 19.)

Tässä vertauksessa, jossa kukkien koristamat pellon vaot vertautuvat historian hautakumpuun, luonnon paluu on kuva historian peittymiselle ja unohtumiselle. Vertauksen kohde tosin kääntyy vielä uudestaan. Vertaus ilmentääkin ambivalenttista suhdetta luonnon elementteihin liittyvään ikuisen paluun ideaan. Historian lisäksi myös suuri unohdus on haudattu. Historian hautaaminen merkitsee juuri unohdusta. Vertaus onkin paradoksaalinen. Paradoksaalisuudessaan sen sävy on myös ironinen. Luonnon ilmentämä ikuisen paluun idea voidaan teoksessa tulkita nostalgiseksi, sillä siihen liittyy kaipuu. *Historian kauneudessa* ilmenevä nostalgia on kuitenkin monimuotoisempaa, refleктоivaa nostalgiaa, jota värittää ambivalenssi esimerkiksi tässä paradoksaalisessa vertauksessa. (Refleктоivasta nostalgiasta ks. Boym 2001, xviii.)

Ilman elementin, jota tuuli ilmentää, ohella keskeinen elementti teoksessa on vesi. Teoksen tulkinnan kannalta on kiinnitettävä huomiota jokien merkitykseen teoksessa. Eniten teoksessa toistuu Latvian kansallisjoki Väinäjoki. *Historian kauneuden* päähenkilö-kirjailijan aikomuksena oli varastaa latvialaiselta kirjailijalta Skalbelta yksi Väinäjokea koskeva lause: "Väinäjokea ui iso kala" (HK, 15). Lauseen oli tarkoitus olla osa hänen kertomustaan Riiaassa vietetyistä päivistä, jotka muodostavat *Historian kauneuden* keskeisen tarinan. Väinäjoki ja iso kala toistuvat teoksessa niin usein, että voisi melkein tulkita *Historian kauneuden* olevan päähenkilö-

kirjailijan kertomus. Ainoana vihjeenä tämä joka tapauksessa metakerronnallinen kommentti antaa vain niukasti perusteita tulkinalle *Historian kauneuden* päähenkilö-kirjailijan ja sen tekijän yhteneväisyydestä.

Isoa kalaa ja Väinäjokea kuvataan esimerkiksi vuoden 1968 yhteydessä. Vesi pitää sisällään kaiken, minkä läpi se on virrannut. Näin vesi toimii ihmisen kulttuurin ja historian symbolina (Hökkä 1991, 310). Väinäjoesta on tullutkin tällainen symboli, koska sitä pidetään Latvian kohtalonjokena.

[...] juba panebki 1968. aasta augustivihm aknaklaasid põrisema [...] Jäme vihm peksab Daugava jõe vett. Suur kala tõuseb korraks pinnale, nabsab õhumulle [...] (AI, 42.)

[...] vuoden 1968 elokuinen sade päristää jo ikkunalaseja. [...] Rankkasade pieksää Väinäjoen vettä. Iso kala nousee hetkeksi pintaan, napsii ilmakuplia [...] (HK, 77.)

Baltian merkittäviä jokia kuvataan *Historian kauneudessa* myös yhteydessä kuvaukseen Tšekkoslovakian miehityksen vaikutuksesta Baltian maissa.

Eemal, linnaservas tõusevad kutsealuseid täis lennukid möirates õhku ja võtavad suuna alla, lõunasse, Böömi- ja Määrimaa poole. Emajõgi, Daugava ja Neemen loksuvad raskelt nagu Toonela jõed. Nende mustadest vetes Tõuseb valget udu. (AI, 103.)

Kauempana kaupungin laidalla, nousevat asevelvollisia täyteen ahdetut lentokoneet ulvoen ilmaan ja ottavat suunnan alas etelään päin, kohti Böömiä tai Määriä. Emajoki, Väinäjoki ja Niemen lainehtivat raskaasti kuin Tuonelan joet. Niiden mustista vesistä kohoaa valkoista usvaa. (HK, 187.)

Kolmea merkittävintä jokea Baltiassa verrataan myyttiseen kuoleman jokeen. Jokien vettä kuvataan mustina vesinä, mikä viittaa niin Raamatussa kuin kalevalaisessa kansanperinteessäkin kuolemaan. Emajoella on myös symbolisia merkityksiä. Sen kerrotaan syntyneen Vanemuisen²⁰ tahdosta, niin että sen pohja on lintujen nokkima ja muiden eläinten kaivama. Emajoella käytiin merkittäviä taisteluita toisessa maailmansodassa. Neuvostoliiton joukot taistelivat Emajoen linjalla Saksaa vastaan 1944 (Järv 1995, 117-118).

²⁰ Laulaja ja laulun jumala Fr. R. Kreutzwaldin kokoamassa Viron kansalliseepoksessa *Kalevipoeg* 1857-1861.

Kristillisenä symbolina kala on taas viitannut Jeesukseen ja kuolemasta pelastumiseen (Honour & Fleming 1982/1991, 260).

Külm tuul lükkab mustad veed õõtsuma. Suur kala Daugava jõe p~hjas juba magab, nina noti all. (AI, 73.)

Kylmä tuuli panee mustat vedet keinumaan. Iso kala Väinäjoen pohjassa nukkuu jo, nenä uppotukin alla. (HK, 134)

õues plekkvannis võitles surmaga suur havi, keda pidi tapma hakatama kohe, kui piiblilooraaamatus tuleohvri pildi juures olev peatükk on lapsele ette loetud. (AI, 12.)

pihalla peltiammeessa kävi kuolonkampailuaan iso hauki, jota piti ruveta tappamaan heti kun lapselle oli luettu raamatunkertomuskirjasta polttouhrin kuvan vieressä oleva kappale. (HK, 22)

Ison kalan ohella *Historian kauneudessa* esiintyy hauki. Vanhaan Testamenttiin sisältyvään polttouhrin juutalaiseen perinteeseen viitataan. Kuolonkampailuaan käy hauki, joka *Kalevalassa* esiintyy Tuonen haukena. Hauki on myyttinen ja ihmeellinen kala, jonka leuoista tehtiin kannel. Haukea pyydetään Kalevalassa nimenomaan Tuonelan joesta.

Virtaamisena veri rinnastuu veteen, jotka molemmat ilmentävät elämää liikkeenä. Veri kuuluu teoksessa tiuhaan toistuvaan sanastoon. Veri saa erilaisia merkityksiä *Historian kauneudessa*: se liittyy vitalistiseen elinvoimaan, rakkauteen, biologisiin verisiteisiin, mutta myös kuolemaan ja väkivaltaan. *Historian kauneuden* viimeisellä sivulla on vertaus jokien vedestä verenä. "Suurten jokien samea vesi virtaa raskaana ja järkkymättömänä aivan kuin veri pitkin maapallon kupeita alas valtameren pimeyteen" (HK, 219). Veden sameus saattaa viitata saastuneisuuteen. Se eroaa virtaavasta ja kirkkaasta vedestä. Samea vesi viestii myös ihmisen toiminnasta. *Historian kauneudessa* esiintyy paljon sotaan ja väkivaltaiseen kuolemaan viittaavia kuvia, joihin tämä globaalisti kattava (pitkin maapallon kupeita) vertaus yhtyy. Pimeyden valtavat, valtameren mittasuhteet luovat maailmanlopun kuvaa.

Kuolema toteutuu myös *Historian kauneuden* tarinassa henkilöahmo Olga-tädin kuolemana. Olga-täti edustaa teoksessa vanhemman sukupolven arvoja, jotka asettuvat monessa kohdassa päähenkilön arvomaailmaa vasten. Kuoleman sanansaattajana toimii metsälintu. Linnut, paitsi esimerkiksi haikara, ovat sekä

kansanperinteellisesti että symbolisesti kuoleman sanansaattajia (ks. Haavio 1950, 19, 22, 49).

Kui nad kööki jõuavad on Surmaingel seal juba ees.

Tädi Olga lebab läve ees, kala pea käes, rõõmus naeratus näol. Siinsamas põrandal vedelevad ka suure kala kaks poolt, hiilatesähvardavalt nagu Moosese käsulauad.

Üks äraeksinud metsalind vaatab aknast sisse ja hüüab kõlaval, pilkaval, otse kuningas Saalomoni kojast kostval häälel: "Pane mind pitseriks oma südame peale, pitseriksi oma käsivarre peale..." ning lendab vurinal minema, nagu oleks ta nii kaugelt tulnud siia ainult nalja tegema. (AI, 120.)

Kun he ennättävät keittiöön, on kuolonenkeli jo siellä.

Olga-täti makaa oven edessä kalanpää kädessään, iloinen hymy kasvoillaan. Vieressä lattialla lojuvat myös ison kalan kaksi puoliskoa hohtaen uhkaavasti kuin Mooseksen laintaulut. [...]

Kauaksi eksynyt metsälintu katsoo sisään ikkunasta ja huutaa kaikuvalla ivallisella, suoraan kuningas Salomon huoneesta kuuluvalla äänellä: "Pane minut sinetiksi sydämellesi, sinetiksi käsivarrellesi..." ja lentää surraten tiehensä aivan kuin olisi tullut tänne ainoastaan pilkantekoon. (HK, 218)

Katkelmassa on sitaatti Salomon korkeaan veisuun, jossa rakkautta kuvataan myös kuoleman vertauskuvin. "Rakkaus on väkevä kuin kuolema,/kiivas ja kyltymätön kuin tuonela,/" (VT, Laul. 1.8). Näin myös *Historian kauneuden* suuret teemat rakkaus ja kuolema yhtyvät.

4.3 Keskeiset metonymiat

Mati Hintin mukaan *Seitsemännen rauhan kevään* rakenne syntyy assosiatiivisista yhteyksistä. Hint yhdistää assosioiden varaan rakentuvan kerronnan metaforaan ja kielen paradigmaattiseen tasoon, jossa metaforisuus perustuu valinnoille. (Hint 1986, 1118-1120.) Hint on semioottis-lingvistisessä analyysissään seurannut Ferdinand de Saussuren lingvististä jaottelua ja sen mukaisesti Hint on kuvannut kieltä kahdella periaatteella, syntagmaattisella ja paradigmaattisella.

Hintin mukaan *Seitsemäs rauhan kevät* -teoksesta syntyvää aikakäsitystä kuvaavat assosiatiiviset yhteydet (Hint 1986, 1120). Jotakin jäisi puuttumaan myös *Historian kauneuden* analyysistä, jos sitä tehtäisiin vain kerronnan teorian avulla. Tiheä kuvallisuus ja assosiaatioiden verkosto ovat juuri niitä

asioita, joihin huomio kiinnittyi *Historian kauneutta* lukiessa, siksi lähdin etsimään keinoja kuvata tuota assosiaatioiden verkostoa. Assosiaatioon pohjautuvan tekniikan avulla on myös luonnehdittu sitä, miten kirjallisuudessa kuvataan aikaa. Tekniikka on yhdistetty sisäisen aikakokemuksen kuvaukseen.

Kerronnan assosiativisten yhteyksien tarkasteluun tarjoaa tarkan välineen metonymian trooppi. Sitä voidaan käyttää esimerkiksi Roman Jakobsonin määrittelemällä tavalla. Metafora liittyy kielen paradigmaattiselle tasolle, sillä se koskee valintaa: sana voidaan korvata toisella sanalla. Metafora pohjaa siis samankaltaisuuteen, vastaavuuteen ja vastakohtaisuuteen. Metonymia sen sijaan perustuu jatkuvuudelle, jonka synnyttää assosiaatioon perustuva yhteenkuuluvuus. Metonymia on assosiaatiota kielen syntagmaattisella tasolla. (Jakobson 1956/1971, 84-86.)

Jakobson on nähnyt metonymian monipuolisena trooppina. Siinä konkreettinen voidaan siirtää abstraktisen paikalle, syy seurauksen tilalle, osa kokonaisuuden tilalle ja tilalliset suhteet ajallisten suhteiden tilalle (Jakobson 1935/1987, 307-308). Metaforan ja metonymian raja ei ole kiistaton. Jakobsonin mukaan ne ovat toisilleen läheisiä, ja toistensa yhteyteen vietyjen kuvien suhteet voivat vaihdella. Kuvat voivat rinnastua sekä metaforisesti että metonyymisesti toisiinsa. (Jakobson 1935/1987, 312.) Myös *Historian kauneuden* kerronnassa on vaikea erottaa yhdistyvätkö kuvat toisiinsa metaforisesti vai metonyymisesti.

Lakoffin ja Johnsonin tarkennus metonymian troopista antaa kuitenkin perusteita lukea *Historian kauneuden* kielikuvia juuri metonymioina. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metonymia toteuttaa osin samaa tehtävää kuin metafora: yksi käsite ymmärretään toisen kautta. Metonymia kohdentaa kohteensa tarkemmin. Metonymiassa on tavallisesti kyse fyysikaalisesta tai kausaalista assosiaatiosta ja metonymian perusta on siksi usein selvemmin havaittavissa kuin metaforan. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metonymia palvelee myös

ymmärtämistä siten, että kokonaisuutta edustava osa korostaa kokonaisuuden tiettyä puolta ja jättää loput taustalle. (Lakoff & Johnson 1980, 36-37.)

Historian kauneuden kuvailmaisut ovat useissa tapauksissa mielestäni metonymioita, sillä niissä osa on kokonaisuuden tilalla. Myös tilalliset suhteet voivat toimia ajallisten suhteiden tilalla. Tällöin esimerkiksi holvi ja huone voitaisiin ymmärtää tietynlaisten aikakäsitysten metonymioiksi ennemmin kuin metaforiksi. Lakoffin ja Johnsonin teoriassa keskeistä on *Historian kauneuden* analyysin kannalta maininta siitä, että metonymia kohdentaa kohteensa tarkemmin. *Historian kauneuden* yhteydessä puhun mieluummin juuri metonymioista kuin metaforista, siksi että kuvailmaisujen kohteet ovat kerronnassa tarkennettuja ja niihin johtaa usein kausaalinen yhteys. Huomionarvoinen metonymioiden analyysissä on myös Lakoffin ja Johnsonin näkemys siitä, että metonymiassa kokonaisuutta edustava osa korostaa kokonaisuuden tiettyä puolta.

Pyrin näkemään metonymian myös yksittäistä kielikuvaa laajempänä ilmiönä, sillä *Historian kauneudessa* metonymiat punoutuvat toisiinsa ja niitä onkin hyvä tarkastella myös kerronnan rakenneratkaisuna. Vesa Haapalan tavoin määrittelen metonymian troopiksi, joka laajenee teoskokonaisuutta ja tekstien välisiä jatkuvuus- ja korvaussuhteita hahmottavaksi kirjalliseksi rakenneratkaisuksi, metonyymisyydeksi. Modernistisen ja modernismin jälkeisen kirjallisuuden tulkinnassa voidaan puhua metonyymisyydestä rajatun kielikuvan sijaan. (Ks. Haapala 2003, 145.) Myös Hollsten on kirjoittanut Haapalan tavoin metonyymisyydestä rakenneratkaisuna. Metonymia rakentaakin uudenlaista koherenssia, joka poikkeaa perinteisen kerronnan lineaarisuudesta ja muistuttaa verkostoa taikka rihmastoja. Tekstissä hajallaan olevat ainekset muodostavat metonyymisiä jatkumia, jotka limittyvät keskenään. (Hollsten 2004, 48.)

Hajanaiset, kaukaa haetut tai pelkistetyt kytkenät tekevät aukkojen täyttämistä vaikeaa, mikä johtaa tekstin moniselitteisyyteen. Teksti voi olla vaikeasti tulkittavaa. (Hollsten 2004, 48.)

Historian kauneudessa historiallisia aikakausia ja paikkoja on kuvattu metonyymisesti, esimerkiksi talvisodassa kaatuneiden luut, jotka lojuvat Karjalan kankaalla (HK, 5) ovat metonyyminen ilmaus talvisodassa kaatuneille. Osa esineistä on metonymioita, joihin liittyy jokin tarina tai muisto. Henkilöhahmojen koti tai heidän omistamansa huonekalut ja esineet toimivat henkilöhahmojen metonymioina.

Asunnosta löytyy vanhoja esineitä, jotka vanhuudessaan kantavat itsessään eri aikoja. Asunnosta löytyy esimerkiksi hopeatarjotin, jolla "punakaarti huvitteli juuri tarkalleen Olga-tädin kymmenentenä syntymäpäivänä. Olga-tädin piti laskea tarjotin kelkkanaan liukumäestä. Ei kerran tai kaksi vaan miltei kaksikymmentä kertaa, eikä mekossa vaan sininen takamus ihka paljaana." (AI, 74, HK, 136). Lisäksi kovat käpäläjalkaiset tuolit saavat ilmaista personifikaation avulla Lionin suvun menneisyyttä ja Lionin lapsuudenkuvitelmia.

Temale ei ütle see kahtlase minevikuga hõbekandlik midagi, nagu ei ütle ka kõvad loomakäppedega toolid, mis on pärit surnud vanaisa majast ja mis Lioni lapsepõlvekujutluses on kogunenud haneritta ning rännanud reas läbi metsade ja üle mägede, otsides maalt vanaisa hauda, millel leinata. Alles Atlandi ookeani äärest on nad läbi Varssavi Riiga tagasi pöördunud. (AI, 74-75.)

Hänelle tuo hopeatarjotin ja sen arveluttava menneisyys eivät sano mitään niin kuin eivät myöskään kovat käpäläjalkaiset tuolit, jotka ovat peräisin vaarivainajan talosta ja jotka Lionin lapsuudenkuvitelmissa ovat kerääntyneet hanhenmarssiin ja vaeltaneet jonossa läpi metsien ja yli vuorten, etsien kautta maiden ja mantujen vaarin hautaa jolla voisi murehtia. Vasta Atlantin valtameren rannalta ne ovat kääntyneet takaisin ja palanneet Varsovan kautta Riikaan. (HK, 137.)

Esineet ohjaavat kertojan välittämää kuvaa Lionin perheen menneisyydestä. Kertoja esittää myös, että päähenkilölle näiden esineiden kantama menneisyys jää vieraaksi, mikä korostaa päähenkilön vierautta ja toiseutta Lionin perheen ja suvun tarinassa. Lionin perheen muistot kytkeytyvät vahvasti asuntoon. "Kaikkiin näihin esineisiin liittyvä rakkaus ja murhe täyttävät nyt koko hiljaisen ja pimeän huoneiston." (HK, 137) Asunnossa on myös Lionin suvun

juutalaisesta historiasta kertovia esineitä, esimerkiksi lipas, jossa on lasinsirpaleita "kaikista viinimaljoista, jotka *sulhanen on ihmiselämän haurauden merkiksi murskannut häissä kantapäätänsä alle*" (HK, 124-125).

Asunnossa olevia esineitä kuvataan tarkasti, mikä aiheuttaa sen, että kerronnassa on paljon kuvailevia taukoja. Esineiden kuvaukseen sekoittuu esineiden kuvainnollinen merkitys.

[...]on ta ometi kogu aeg hajameelselt silmitsenud vana koobaltsinist supitirinat.[...] Tihedad kirjud lehed, poolpuhkenud nupud ning jäigad ja tardunud õied jätavad mulje, nagu asuks aknalaua värskel kalmuküngas. Taevaarust, pilvi ja katuseid võib näha ainult selle mullase, ohtralt lilledega kaunistatud kalmukünka. (AI, 45.)

[...]hän on kuitenkin kokoajan hajamielisesti silmäillyt vanhaa koboltinsinistä liemikulhoa. [...] sankat kirjavat lehdet, puoliksi avautuneet nuput sekä jäykät kankeat kukat luovat kuvan ikkunalla sijaitsevasta tuoreesta hautakummusta. Taivaankannen, pilvet ja katot voi nähdä vain tuon mullasta kasatun ja kukilla runsaasti koristetun hautakummun yli. (HK, 83.)

Teoksessa on paljon kuolema-aiheisia kuvia, joista monet liittyvät kukkiin. Tässä kuvattavan ja kuvan suhteen voi ymmärtää metonymiseksi, sillä kukkien yhteys hautakumpuun on tunnettu ja näin ollen metonyminen. Kuoleman kuva ohjaa mielenkiintoisella tavalla päähenkilön katsetta.

Myös päähenkilöä kuvataan metonymisesti. "Hän jää suloiseen uneen ympärillään Venuksia, avautuvia simpukoita, mustia neliöitä, palavia kirahveja sekä paksuja sohvatyynyjä" (HK, 145). Länsimaista kuvataidetta edustavaksi osaksi on metonymisesti valittu Venus ja avautuvat simpukat, joka viittaa Botticellin *Venukseen*, minimalismia ilmentävä Kasimir Malevitšin *Musta neliö* sekä Salvador Dalin *Palavat kirahvit*. Katkelmaan on valittu keskeisiä kuvataiteen historiaa ja kehitystä ilmentäviä osia, jotka ilmaisevat sitä, että päähenkilö tuntee kuvataiteen historiaa ja sillä on hänelle suuri merkitys. Toisaalta valitut teokset kertovat myös päähenkilön taiteellisen maun kliseemäisyydestä. Botticellin *Venuksesta* on tehty kitsch-versioita. Malevitšin *Musta neliö* ja Dalin *Palavat kirahvit* ovat tunnettuutensa ansiosta jo populaaritaidetta. Lisäksi *Musta neliö* toimii metonymiana keskustelulle siitä, mikä on taidetta. Romaanin kontekstissa kysymys taiteen kriteereistä on olennainen.

Jotkin esineet saavat toimia myös historiallisen aikakauden metonymiana, esimerkiksi varsovalaisesta kaupasta löytyvät "eilisen maailman käsineet" (HK, 64), joita kuvataan myös rautaesiripun takaisiksi. Tämä metonymia paljastaa myös kertojan ajallisen sijainnin, jonka on oltava rautaesiripun aikaa myöhempi, kun rautaesiripun takaiset käsineet ovat eilisen maailman käsineitä.

Seda, et sireli maik on kibe, teab peale tema kogu Eesti rahvas. Igal aastal, kui sirelid õide lähevad ja kuuride ning kartulivakude kõrval seisavad otsekui võõraste maailmade saadikud, tundub, et Tallinna ja Tartu kohale laskub jälle seesama surmavaikus, mida ellujäänud oma mälestuses kirjeldavad. (AI, 5.)

Sireenin katkeran maun tietää hänen lisäkseen koko Viron kansa. Joka vuosi sireenien kukkiessa ja seistessä liiterien ja perunavakojen äärellä kuin vieraiden maailmojen lähettiläät tuntuu siltä, että Tallinnan ja Tarton ylle laskeutuu jälleen se sama kuolemanhiljaisuus, jota eloon jääneet kuvaavat muisteluksissaan. [...] (HK, 9.)

Sireenin katkera maku on Viron kansalle tuttu, ja se yhdistyy myös kuolemanhiljaisuuteen. Sireenin voi tulkita liittyvän nälkävuosiin. Kun sireeni mainitaan uudelleen lukija yhdistää siihen nämä merkitykset, jolloin sireeni saa lisämerkityksiä ja siitä tulee metonyyminen, koska yhteys on lukijan tuntema ja mahdollisesti kausaalinen. Kenties sireeneitä syötiin nälänhädän aikana. Sireenistä tulee tietynlaisen menneisyyden metonyyminen kuva. Sireenin kuvan kautta nälkävuosien menneisyys on läsnä kerronnan nykyisyydessä.

Siinseid sireleid nähes ei tea kunagi, kas nad õitsevad täna või minevikus [...]. (AI, 6.)

Tämän maan sireeneistä ei koskaan tiedä, näkeekö niiden kukkivan tänään vai vuosia sitten [...]. (HK, 10.)

Katkelmassa hahmottuu myös kuva Baltian uhatusta olemassaolosta, joka heijastuu romaanissa epäluottamuksena historiaan. Historialliset muutokset koetaan arvaamattomina. "Kukaan ei tiedä näistä tasavalloista onko niitä ylipäätään olemassa. Elämä niissä on käsittämätöntä ja salaperäistä." (HK, 10)

Historian kauneudessa aika ja tila muuttuvat esineissä ja kasveissa, esimerkiksi omenassa, käsinkosketeltavaksi. Metonyymisen merkityksen *Historian kauneudessa* saa omena. Omenaan tiivistyy aika ja tila. Metonyymisen assosiaation yhteys omenan ja ajan tiivistymisen välillä voidaan yhdistää luonnon kiertokulkuun, jonka yksi tulos hedelmä on.

Ta ringutab, sirutab ja võtab siis vaagnalt suure valge õuna, mis on kogu selle suve rippunud Läti–Eesti piiri lähedal puuladvas ning imenud ennast täis suve tuld, vett ning varje, lehmasonniku realismi ja tähistaeva paatost, saanud aja ja ruumi käegatsutavaks ning suus-sulavaks viljaks. (AI, 84.)

Hän kiskottelee, ojentaa kätensä ja ottaa sitten vadilta ison valkean omenan, joka on koko tämän kesän riippunut puun latvassa lähellä Latvian ja Viron rajaa ja imenyt itsensä täyteen kesän tuulta, vettä ja varjoja, lehmänlannan realismia ja tähtitaivaan paatosta, muuttanut ajan ja tilan käsinkosketeltavaksi suussa sulavaksi hedelmäksi. (HK, 153)

Omenan metonymian kautta kerrontaan tuodaan moniaikaisuutta. Omena mahdollistaa eri aikojen samanaikaisen läsnäolon kerronnassa.

See on seesama õun, millest kahekümne kahe aasta pärast talle räägib [...] Maarja, surnu tütar, see sama, kelle on rootsi keeles kirjutatud 280 lehekülge eesti elust ja surmast. Isa tapeti NKVD poolt 1944 ?! aastal. [...] (AI, 84.)

Se on se sama omena, josta hänelle kahdenkymmenen kahden vuoden kuluttua kertoo pellavatuukkainen Maarja, vainajan tytär, sama joka on kirjoittanut 280 sivua virolaisen elämästä ja kuolemasta ruotsiksi. (HK, 153)

Sama omena viittaa siis siihen omena, jonka päähenkilö on aikaisemmassa katkelmassa ottanut käteensä. Omenan metonymia ajan ja tilan tiivistymänä tuo kerronnan aikatasoihin vielä aikaisemman vuoden, jolloin omena merkitsi Maarjalle tiedonantoa hänen isänsä kuolemasta. Ajallisten siirtymien kannalta kyseessä on kompleksinen anakronia, johon palaan luvussa Liikkeen suunta.

Omenan yhteydessä on kaikkein eksplisiittisemmin *Historian kauneudessa* tematisoitu ajan pysähtyminen. Kuvaus on myös esimerkki pysähtyneen hetken topoksesta.

Selle õunapuul all olevat üks lapp maad, kus aeg seisab. Seda, et ta seisab, olevat kohe näha, isegi palja silmaga. Sinna ei saja vihma, ja kui keegi midagi ütleb, siis sinna ei kosta. (AI, 84.)

Tämän omenapuun alla oli ollut pala maata, jossa aika pysähtyy. Ajan pysähtymisen näki kuulemma heti ja vielä paljain silmin. Sinne ei sada, ja jos joku sanoo jotakin sinne ei kuulu mitään. (HK, 153.)

Teoksen rakenteen kannalta kiinnostavia ovat toistuvat metonymiat, jotka muiden vertausten ja kuvien kanssa muodostavat jatkumoa ja luovat tekstin rakenteen rihmastomaisuutta. Valkoisen apinan ja vieraan miehen merkityksen tulkinta *Historian kauneudessa* vaatii teoksen eri osien samanaikaista lukutapaa, jota tilallisen muodon käsite sopii kuvaamaan. Valkoinen apina ilmentää teoksen jatkuvuuteen perustuvaa rakenneratkaisua ja käsittelen sitä

tässä luvussa, vaikka valkoinen apina on satuolento, jota ei voi aivan ongelmattomaksi tulkita kielikuvien joukkoon kuuluvaksi. Kielikuvamaista luonnetta sille teoksessa antaa kuitenkin se, että se saa myös sadusta poikkeavia merkityksiä ja yhdistyy muihin kielikuviin.

Mees seletab mesikeelel, et see ei ole sugusi harilik ahv, vaid et see on see on see sama ahv, kellest igäuks peaks vähemalt korra elus midagi kuulnud olema. (AI, 52.)

"Mies selittää mesikielin, ettei tämä ole mitenkään harvinainen apina vaan Tämä on se apina, joka täyttää kaikki toivomukset jos niitä vain on. (HK, 97.)

Sadun yleiseen tunnettuuteen viitataan. Apina on "juuri se sama valkoinen apina, josta jokainen lienee kuullut ainakin kerran elämässään jotakin". Alkuperä sadulle valkoisesta apinasta on mahdollisesti Hanuman-apinajumalan ympärille Kiinassa, Japanissa, Thaimaassa (*Ramakien*) ja Intiassa syntyneessä laajassa tarupiirissä. Hanumanista puhutaan myös valkoisena taika-apinana, joka taitaa ihmetempuja.

Sadun valkoisesta apinasta kertoo Lionin isä, ja se on *Historian kauneudessa* sisäistarina. Satu kertoo köyhästä vanhasta pariskunnasta, joka elää heidän raskasta työtä raatavan poikansa elättinä. Vanhukset päättävät mennä metsään kuolemaan, mutta silloin heidän mökkiinsä astuu vieras mies mukanaan valkoinen apina. Valkoinen apina täyttää kaikki toivomukset. Vanhukset toivovat apinalta kaksisataa frangia rahaa. Vanhukset saavat toivomuksensa sanotuksi kun mökkiin saapuu virkamies, joka tuo kaksisataa frangia henkivakuutusmaksua ja pojan kuolinviestin. "Isä jättää sanomatta: 'Jos toivot jotakin varo toiveesi täyttymistä'" (HK, 97-98). Sadun opetus on kuitenkin juuri tämä.

Tämän sadun kertomisen jälkeen vieras mies ja valkoinen apina toistuvat teoksessa. Vieras mies maleksii valkoisine apinoineen pihalla Lionin perheen asunnon ulkopuolella. Aikaisemmin luetun sadun perusteella vieras mies ja apina saavat merkityksiä, joihin liittyy toivomus, jonka toteutumista pitää varoa. (HK, 107) Vieras mies ja valkoinen apina merkitsevät kuvainnollisesti myös vaaraa ja varoitusta.

Valkoinen apina on myös päähenkilön mieleen nouseva kuva, joka siirtää päähenkilön mietteet ajassa päivän verran taaksepäin. Kuva valkoisesta apinasta tulee päähenkilön mieleen jaksossa D (ks. liite 1), johon sijoittuu päähenkilön junamatka ja miliisiasema. Päähenkilön mietteet siirtyvät takaisin Riiassa olevaan Lionin perheen asuntoon.

Apina ilmestyy vielä Lionin ja päähenkilön rakkauden täyteiseen jälleennäkemiseen. Apina tekee omituisia naamanilmeitä ja irvistelee hampaillaan. "Kuka tietää milloin tuo apina ilmaantuu uudelleen näkyville. Mutta voihan se aivan hyvin olla jo nyt valmiina hyppyyn, takoo seinää hännällään ja nuolee turpaansa" (HK, 203). Apinan merkityksiin liittyy myös arvaamattomuus ja se, että se voi ilmaantua näkyviin koska tahansa.

Metonymisesti *Historian kauneudessa* toimii myös irtileikattu hiuspalmikko. Se on etenkin Lionin äidin lapsuutta kuvaava metonymia, sillä se on hänen "koulutyttöaikainen" hiuspalmikko, joka on leikattu irti Varsovassa vuonna 1932 (HK, 59). Palmikko saa semioottisen merkityksensä siitä, että se on nimenomaan leikattu irti (ks. luku Hiuksien motiivi).

Hiuspalmikkoon liittyvät myös vierauden ja outouden merkitykset, minkä kautta sen linkkiytyminen pelon makeuteen tulee ymmärrettäväksi. Hiuspalmikon läpi päähenkilö on myös kyennyt katsomaan eri vuosia. Hiuspalmikko on oman, päähenkilölle vieraan, menneisyytensä kautta vaikuttanut siihen perspektiivin, joka ohjaa sitä, minkälaisena esimerkiksi vuoden 1971 Varsovan merkitys näyttäytyy päähenkilölle.

Et ta oma käe 1968. aastal Riias nii kergemeelselt võõra juuksepalniku järele välja sirutab, siis peab ta paljusid teidi paiku, sealhulgas ka 1971. aasta Varssavit, nägema läbi nende Suurel Lahkumisel kaasa panemata jäänud juuste. Nende juuste pruun päevapildikurbus vajutab oma pitseri kõigele, mis on. (AI, 36.)

Koska hän ojentaa kätensä Riiassa vuonna 1968 niin kevytmielisesti ottamaan vierasta hiuspalmikkoa, hänen on sitten nähtävä monet muut paikat, joukossa myös vuoden 1971 Varsova, läpi heidän Suuressa Erossaan jääneiden hiusten. Näiden hiusten ruskea vanhan valokuvan surumieli painaa leimansa kaikkeen mitä on. (HK, 65)

Hiuspalmikko ohjaa katsetta: sen surumieli painaa leimansa kaikkeen mitä on. Teoksessa esiintyy myös muita katsetta ohjaavia esineitä, esimerkiksi edellä

mainittu koboltinsininen liemikulho (HK, 83). Esineiden metonyymiset merkitykset heijastuvat katseen kautta kaikkeen, mikä niitä ympäröi.

Seekord sobitab ta neid juukseid endale peegli ees pähe ning nautib täiel söömül hirmu, mis tal neid juukseid korteri pinevas vaikutes lahti palmitsedes täiesti ilma põhjusest tekib. Kui võõrad juuksed mööda tema selga alla lainetavad, on nendes võõrastamapanevalt suurel määral **hirmu magusust**. Teda praegu vaadates võiks peaaegu uskudagi teadjate kinnitust, nagu oleksid relvade ilu ja inimestejahi eeskirjad pärit mitte kusakilt mujalt kui inimese südamest. (AI, 68.)

Tällä kertaa hän sovittaa hiuksia omaan päähänsä peilin edessä ja nauttii täysin siemauksin siitä pelontunteesta, joka viriää hänen mieleensä täysin syyttä hänen palmikoidessaan auki noita hiuksia huoneiston pingottuneessa hiljaisuudessa. Kun vieraat hiukset aaltoilevat hänen hänen selkäänsä, niissä on oudoksuttavan paljon *pelon makeutta*. Häntä katsellessa voisi melkein uskoa asiasta perillä olevien väitteen siitä että aseitten kauneus ja ihmismetsästyksen määräykset ovat peräisin mistäpä muualta kuin ihmisen sydäimestä. Mutta hän nautiskelee salaa päin *pelon makeudesta*. (HK, 125-126)

Pelko ja makeus yhdessä ovat jo lukijalle tuttuja ja ne liittyvät päähenkilön henkilökuvaan.

MITTE AKNA PEAL SEISTA! [...] Kogu oma elu on ta neid käske ja keelde oma kõrvaga kuulda igatsenud. Nende hätäohtlik sisu on talle ikka tundunud ah nii ahvatlev, peletav ja magus. Ta on ikka oodanud, et ükskord ometi midagi juhtuks, et algaks sõda, et tuleks maru ja viiks majade katused pealt ära või et vähemalt mõnigi ära sureks. (AI, 41.)

"Ei saa seistä ikkunalaudalla!" [...] Koko ikänsä hän on kaivannut näitä käskyjä ja kieltoja omin korvin kuullakseen. Niiden vaarallinen sisältö on aina tuntunut hänestä ah niin viekoittelevalta, pelottavalta ja makealta. Hän on aina odottanut, että kerran sentään tapahtuisi jotakin, että alkaisi sota, että tulisi rajuilma ja veisi taloista katot pään päältä, tai että joku edes kuolisi. (HK, 75.)

Vapaassa epäsuorassa esityksessä henkilön ajatusta esitetään ilmaisuissa: "*ah niin viekoittelevalta*" ja "kerran sentään tapahtuisi jotain". Päähenkilön esitetään toivovan sotaa. Tätä taustaa vasten tulee ymmärrettäväksi, että päähenkilö nauttii myös myöhemmin *pelon makeudesta*. Pelon makeus saa merkityksiä toivomuksesta, "että kerran sentään tapahtuisi jotain".

Kardinapraost paistab taeva kõva ja sile võlvikaar ning selle all Riia linn, mis koos Daugava jõe, suure kala, läti muinasjuttude, hoovi ning hoovil kudrutava lapsega on asunud juba teele ning liigub ikka suurema hooga ära, sajudi lõpu poole, lõdisemapanevasse talveöösse, mil veri pritsib, luud ragisevad, elu on unenägu, ja kõik kes veel ei tea saavad kohe teada, mis asi on Kalašnikovi automaat. Mil keset kisa ja kära, tulelökete suitsu, barrikaade ja klaasikilde longib võõras mees valge ahviga ning pakub hirmu magusust ja relvade ilu. (AI, 83.)

Verhon raosta näkyy taivaan kova ja sileä sininen holvikaari sekä sen alla Riian kaupunki, joka samaa matkaa Väinäjoen, ison kalan, latvialaisten satujen, pihan ja pihalla jokeltavan vauvan kanssa on jo lähtenyt liikkeelle ja liikkuu yhä nopeammin

poispäin, kohti vuosisadan loppua, hytisiyttävää talviyötä jolloin veri roiskuu, luut rutisevat, elämä on unta ja kaikki jotka eivät vielä tiedä tulevat pian tietämään, mikä oikein on Kalašnikov-rynnäkökivääri. Jolloin keskelle huutoa ja hälinää, liekkien savua, barrikadeja ja lasinsirpaleita vieras mies lamsii valkoinen apina mukanaan ja tarjoilee pelon makeutta ja aseiden kauneutta. (HK, 152.)

Monet teoksen avainsanoista, keskeisistä kuvista, symboleista ja metonymioista toistuvat tässä katkelmassa: Väinäjoki, iso kala, veri, luut, uni, vieras mies ja valkoinen apina sekä pelon makeus ja aseiden kauneus. Lukijalle jo tutuista, toistuvista aineksista muodostuu jatkumo. Pelon makeus ja aseiden kauneus toistuvat sivuilla ja ne liittyvät hiuspalmikon motiiviin. Aikaisemmin luetun perusteella niiden merkitykseen kietoutuu ihmisen sydäimestä peräisin olevat ihmismetsästyksen määräykset. Pelon makeus ja aseiden kauneus ovat metonymioita, jotka aiemmin luetun perusteella kuvaavat uteliaisuutta ja julmuutta.

Valkoisen apinan, pelon makeuden ja aseiden kauneuden sekä sitä kautta myös historian kauneuden merkitykset avautuvat, kun teoksen rihmastoa punoo auki. Vieras mies ja valkoinen apina ilmaantuvat keskelle vuosisadan loppuun sijoittuvaa veristä talviyötä. Vieraan miehen ja valkoisen apinan merkitykset kytkeytyvät satuun, jonka teemana ovat toive ja sen toteutumisen seuraukset. Pelon makeus kantaa merkitystä "että kerran sentään tapahtuisi jotain". Voidaan tulkita, että valkoinen apina ja vieras mies symboloivat tämän toiveen toteutumista "verisessä talviyössä", joka on myös metonyyminen ilmaus vuosisadan loppuun sijoittuvalle tapahtumalle. Tämä metonyyminen ilmaus voi viitata Persianlahden sotaan, mutta myös muihin aseellisiin konflikteihin.

Historian kauneus saa merkityksiä myös aseiden kauneuden kautta, johon se ilmausten samankaltaisuuden ansiosta rinnastuu, ja näin se saa historian hirvittävyuden merkityksiä. Päähenkilöä verrataan vertauksessa tulevaisuuden arvaamattomuuteen ja pelottavuuteen. Arvaamattomuus ja pelottavuus kietoutuvat moniin teoksen keskeisiin aineksiin. "Hän on arvaamaton ja pelottava kuin itse tulevaisuus" (HK, 60). *Historian kauneus* päättyy: "Kaikki on vielä edessäpäin. Myös tulevaisuus ja sen pelottava kauneus" (HK, 219).

Tulevaisuuden kauneuteen kietoutuu pelottavuus. Ilmausten samankaltaisuuden ansiosta pelottavuus kietoutuu myös historian kauneuteen.

Modernismissa metonymiaa onkin käytetty monipuolisesti ajan ja tilan, aistien ja muistamisen jäsentäjänä (Haapala 2003, 151) Hiuspalmikko jäsentää päähenkilön aisteja, katsetta, kun hän siirtyy tuleviin vuosiin. Kerronnan asetelma voidaan kuitenkin myös kääntää, niin että hiuspalmikko projisoi vuoteen 1968 liittyviä muistoja.

Historian kauneudessa omenan, hiuspalmikon ja valkoisen apinan metonymiat jäsentävät myös aistimista, muistamista, aikaa ja tilaa. Metonyymiset jatkumot muodostuvat tekstissä hajallaan olevista aineksista, jotka voivat limittyä keskenään (Hollsten 2004, 47). Hiuspalmikko ja pelon makeus, aseiden kauneus ja valkoinen apina limittymät keskenään ja muodostavat näin jatkumoit. Metonyymiset jatkumot tarjoavat myös tilallisen muodon tulkinnalle oivan mahdollisuuden, sillä niiden tulkinnassa eteenpäin suuntautuva lukeminen pysähtyy ja lukijan on hahmotettava kuvia samanaikaisesti, jotta kokonaiskuva rihmaston muodostamista merkityksistä syntyy.

Historian kauneus saa kuitenkin myös muita kuin aseellisiin konflikteihin kytkeytyviä merkityksiä.

Igatahes on Prahast teele saadetud tsinkkirts oma sihtpunti pärale jõudnud. Matusetalituski on juba ära peetud. Kalmuküngas, mille savisegust mulda kaunistavad hõredad pärjad ja viltuvajunud potililled, ei suuda õnneks põrmugi rikkuda ajaloo hingematvat ilu. Puulehed tuule käes pöörduvad pahupidi. Kõik liigub, väreleb, muutub, kaob ära ja ilmub jälle. (AI, 114.)

Ainakin on Prahasta matkaan lähetetty sinkkiarkku päässyt jo määränpäähensä. Hautajaisetkin on pidetty. Hautakumpu, jonka savensekaista multaa koristavat harvalukuiset seppeleet sekä vinoon vaipuneet ruukkukukat, ei onneksi pysty hiukkaakaan särkemään historian henkeäsalpaavaa kauneutta. Puiden lehdet kääntyvät nurin päin tuulessa. Kaikki liikkuu, väreilee, muuttuu, katoaa ja ilmestyy jälleen. (HK, 206-207.)

Historian kauneus syntyy tässä luonnon elementeistä ja tuulesta, jossa "kaikki liikkuu, väreilee, muuttuu ja katoaa sekä ilmestyy jälleen". Prahasta matkaan lähetetty sinkkiarkku on metonyyminen ilmaus, joka viittaa romaanissa

aikaisemmin kerrottuun tarinaan miliisin virolaisesta pojasta. *Historian kauneudessa* nämä tapahtumat kuvastavat väkivaltaa ja väkivaltaista kuolemaa. Luontoon liittyvän ikuisen paluun idean voi tulkita muodostavan historian kauneuden. Jatkuvasta muutoksesta, joka ilmenee luonnossa, syntyy kauneus, jonka edessä väkivalta on voimaton.

Historian kauneudessa väkivalta muuttuu voimattomaksi myös naurun ja unohduksen edessä.

See naer sunnib pruuni juuksepalmiku vannitoa kapis kerast lahti tõmbuma ja ennast sirgu ajama, otsekui oleks talle tulnud mõte roomata tuppna naerja juurde. Selle palmiku saatuse on nüüd juba otsustatud ja sellest ta ei pääse. (AI, 118.)

Nauru pakottaa ruskean hiuspalmikon kylpyhuoneen kaapissa kiskaisemaan itsensä auki kerältä ja ojentautumaan suoraksi aivan kuin se olisi saanut ajatuksen madella huoneeseen naurajan luokse. Tuon palmikon kohtalo on nyt ratkaistu eikä se enää pääse siitä. (HK, 215.)

Nauru vaikuttaa myös hiuspalmikkoon, jonka kautta ajallisia siirtymiä on peilattu. Vuonna 1968 kylpyhuoneesta löydetty hiuspalmikko on leimannut surumielisyyttään päähenkilön katseen ja ajallisten siirtymien kautta myöhäisempiin vuosiin. Lisäksi hiuspalmikko on saanut pelon makeuden merkityksiä ja sen merkityksiin päähenkilön toiminnan kautta kietoutuvat uteliaisuus, häikäilemättömyys ja pelko. Hiuspalmikko on liittynyt myös hyvin moniin teoksen ajallisiin siirtymiin. Naurun avulla hiuspalmikko vapautuu näistä merkityksistä, mitä kuvataan personifikaation avulla: hiuspalmikko kiskaisee itsensä auki kerältä.

Naer pörkab isegi vastu Karlaja kannase kaljupõhja ja vastu Jeruusalemma kive – teeb ühtviisi pihuks ja põrmuks nii Talvesõja surnute luud kui ka tuleviku keskmaaraketid, mis on sihitud Jeruusamalemma pihta, samuti tänased tankikolonnid, mis Prahassa tänavakatet purustavad ja inimeste sääreluid lõmastavad. (AI, 118.)

Nauru iskee aina Karjalan kannaksen peruskallioon ja Jerusalemin kiviin – se lyö pirstaksi sekä talvisodan kaatuneiden luut että tulevaisuuden keskipitkän matkan ohjukset, jotka on suunnattu kohti Jerusalemia, samoin kuin tämän päivän panssarikolonnat, jotka Prahassa murskaavat katujen päällystettä ja rusentavat ihmisten sääriluita. (HK, 215.)

Katkelmassa on 1900-luvun sotia ja väkivaltaa kuvaavia metonyymisiä ilmauksia. Naurun vaikutus osuu kuvattuun väkivaltaan ja tekee sen voimattomaksi.

Nauruun ja unohdukseen liittyy ambivalenttisia merkityksiä. "Yö ja päivä jakavat maan Idäksi ja Länneksi aivan kuin musta seinä ja valkoinen seinä, aivan kuin unohdus ja nauru, josta kaikki avunhuudot kimpoavat takaisin." Tämä vastakohtien varaan rakentunut vertaus synnyttää kysymyksen, tekevätkö unohdus ja nauru myös avunhuudot voimattomiksi.

Esineet ja kasvit, toistuvat ja keskeiset objektit, ovat tärkeitä myös seuraavassa luvussa tekemäni moniaikaiseen kerrontaan liittyvän analyysin kannalta, sillä myös objektit voivat sijaita ajallisesti hämärästi ja epämääräisesti kertojan selonteossa (Herman 2002, 227).

Historian kauneudessa nämä objektit, esimerkiksi omena, sireeni, valkoinen apina ja vieras mies, toimivat myös kielikuvina etenkin metonymioina, kuten olen tässä luvussa osoittanut. Herman (2002, 227) kirjoittaa vain objekteista, mutta mielestäni silloin kun objektit ovat kaunokirjallisessa teoksessa muutakin kuin vain objekteja voidaan hyvin puhua esimerkiksi metonymioista. Tällöin analyysissä hyödynnetään myös kielikuvia kaunokirjallisen teoksen rakenteen kuvauksessa, mikä täsmentää analyysiä ja osoittaa kielellisten merkkien monipuolisen luonteen kaunokirjallisessa teoksessa.

Metonymiset kielikuvat, kuten esimerkiksi omena *Historian kauneudessa*, voivat pitää sisällään monia historiallisiin tapahtumiin ja henkilöhahmojen elämänvaiheisiin viittaavia aikoja ja siten kielikuvat luovat kerrontaa sellaista moniaikaisuutta, joka ylittää kerronnan tapahtumien järjestyksen.

5 Moninainen nykyisyys

5.1 Käänteisyys

Historian kauneuden kielessä on paljon vastakohtia. Kielessä näkyy mieltymys vastakohtiin ja paradokseihin. Aikaan liittyvät inversiot ilmentävät samankaltaista kehämäistä ja spiraalinmuotoista aikaa, jota myös kerronnan aikarakenteet tuovat esiin.

Kielellinen tyylikuvio, kuten paradoksi, voi osoittautua tekstin logiikan kannalta laajemmaksi ilmiöksi. Teksti voi estää sen tulkitsemisen vakaan tulkinnan mukaan. Se voi leikkiä merkityksen muodostumisen tavoilla tai tavoitella jotain uutta ajatustapaa vastakohtia yhdistämällä. (Koponen 2003, 96.) Paradoksien kautta voidaan tavoitella myös uudenlaista ajattelutapaa ajan luonteesta. Paradoksien avulla voidaan kuvata aikaa, joka itsessään on vaikeasti kuvattavissa. Patricia Waugh'n mukaan paradoksissa esitetään väite, joka samanaikaisesti kielletään. "It [paradox] offers a finite statement which only infinity can resolve" (Waugh 1984, 141). Paradoksi itsessään sisältää mahdollisuuden loputtomaan toistoon ja kehämäisyyteen (Waugh 1984, 141). Tämän paradoksin luonteen ansiosta voidaankin ymmärtää, miksi kerronnassa, jossa pyritään kuvaamaan kehämäistä ja toistoon perustuvaa aikaa, käytetään paradokseja.

Paradoksien ilmenemistä ajan kuvauksen yhteydessä on tutkinut myös Ralf Norman, joka on kirjoittanut ihmisen halusta ja kaipuusta symmetriaan. Symmetrian kaipuu ilmenee myös suhteessa aikaan, joka on luonteeltaan yksisuuntainen ja kulkee vain yhteen suuntaan. Halu kulkea ajassa taaksepäin on universaali, ja se ilmentää ihmisen halua symmetriseen kaksisuuntaisuuteen. (Norman 1998, 10.)

Inversion käänteisyyden on oltava käänteisyyttä jostakin. Käänteisyyden ja sen pelikuvamaisen puolikkaan välillä on vahva suhde. Tästä seuraa, että käänteisyys on suoraan yhteydessä symmetrisyyteen. Paradoksilla, antiteesillä, ironialla ja ambiguiteetillä on suhde vastakohtaisuuteen ja sitä kautta käänteisyyteen. (Norrman 1998, 12.) *Historian kauneudessa* esiintyy kaikkia näitä lause- tai ajatuskuvioita.

Mõne aja silmitseb ta õhtukuma ja augustikuud, vaatab, kuidas aega edasi-tagasi liigutatakse, [...].(AI, 69.)

Jonkin aikaa hän katselee illan kuultoa ja elokuista kuuta, katsoo miten aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin [...]. (HK, 127)

Kuun katsominen ja ajan eteenpäin ja taaksepäin liikuteltavuuden havaitseminen on paradoksaalinen kokemus. Ajan liikutettavuus eteenpäin ja taaksepäin yhdistetään luonnon syklejä kuvaavaan kuuun. Aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin. Episodi sisältää siis käänteisyyden molemmat puolet, liikkeen eteenpäin ja taaksepäin. Näin tapahtuu myös seuraavassa lainauksessa: "Aika nytkähtelee eteenpäin ja taaksepäin niin että voi tehdä kaikkea mikä on tarpeen" (HK, 127).

Paradoksissa kaksi vastakkaista merkitystä taistelevat. Kysymys on siis molempien merkitysten jatkuvasta olemassaolosta. Norrman huomauttaa, että paradoksista puheen ollen on turha erottaa lisätty puoli ja kohteen puoli. Sama pätee antiteesiin. (Norrman 1998, 232.)

"Niin kylvät kuin leikkaat" -sananelä (HK, 61) löytyy samanlaisessa käännetyssä muodossa myös alkuteoksesta: "Kuidas lõikad, nõnda külvad" (AI, 34). Suomessa sananelä tunnetaan muodoissa: "mitä kylvät, sitä leikkaat" ja "mitä ihminen kylvää, sitä hän myös niittää". Virossa sama sananelä on yleinen muodossa: kuidas külvad, nõnda lõikad. Kylväminen peltotöissä edeltää niittämistä, mutta *Historian kauneudessa* sananelä on käännetty sellaiseen muotoon, että ajallisesti (kausalisesti) myöhäisempi tapahtuma, leikkaaminen, vaikuttaa edeltävään tapahtumaan eli kylvämiseen. Ajan suunta kääntyy siis siten, että seuraus edeltää syytä ja syyn ja seurauksen logiikka kääntyy pääläelleen. Käänteisen ilmiön ei tarvitse korvata, syrjäyttää tai

kumota kohdettaan. Tunnettu sananlasku on tässä käännettyssä versiossa näkymättömästi läsnä. Koska käännetty versio on kirjoitettu esiin *Historian kauneudessa* on sen merkitys *Historian kauneuden* kannalta ilmeisempi (ks. Norrman 1989, 229). Käänteisen sananlaskun kautta pyritään luomaan vaikutelma kausaalilakien kääntymisestä.

Katekismuksen Isä meidän -rukouksesta on käännetty myös kohta "myös maan päällä niin kuin taivaassa" muotoon: "Näin taivaassa, niin myös maan päällä". Inversio löytyy samanlaisena myös alkuteoksesta: "Nönda kui taevas, nii ka maa pääl". Käänteisten puolien merkitykset ovat toisilleen hyvin läheisiä. *Historian kauneuden* käännettyssä versiossa rukouksesta taivaallisen tahdon toteutuminen maan päällä konkretisoituu enemmän.

Historian kauneuden kielessä on paljon vastakohtia. Hiuspalmikko on samalla "kylmä ja lämmin, sileä ja karhea, vastenmielinen ja houkuttava" (HK, 59). Antiteesissä molemmat puolet esiintyvät yhtä aikaa, millä tavoitellaan ajattelutapaa, jossa vastakohtat voivat olla yhtä aikaa voimassa ja niin siis myös menneisyys ja tulevaisuus. Symmetrian kaksiulotteisuudessa yksi keskeisimpiä tekijöitä on samuus eroavuudessa ja eroavuus samankaltaisuudessa peilikuvamaisten kääntöpuolien välillä. (Norrman 1998, 145.)

Tässäkin päähenkilön kuvauksessa vastakohtaiset ainekset yhtyvät: "[...] saapuu silti hetki, jolloin levottomuus pakottaa hänet katsomaan kelloa, ja silloin hänen **nuorilla** kasvoillaan voi nähdä ilmeen, joka on yhtä **vanha** kuin koko maailma" (HK, 134). Nuoriin kasvoihin yhdistyy vanhuutta ilmentävä ilme. Ilme, joka on yhtä vanha kuin koko maailma, ilmaisee universaaleja ja ikuisia piirteitä, joita ihmisen kasvot kuvastavat.

Antiteesien avulla luodaan ristiriitainen henkilökuva, jossa monenlaiset persoonallisuuden puolet voivat olla yhtäaikaaisesti läsnä. Häntä katsoessa tulevat mieleen "viattomat sylivauvat ja täydet huijarit" (HK, 16) ; "süütud sülelapsed ja suured sulid" (AI, 9). Vastakohtaiset ilmaisut jäävät taistelemaan

keskenään. Kielelliset ilmaisut tavoittelevat kuvausta, jossa ei pysähdytä yhteen näkökulmaan eikä yhteen totuuteen esimerkiksi päähenkilön luonteesta. Vastakohtien yhdistäminen kuvaa ajattelutapa, jossa mikä tahansa on mahdollista, näin voidaan parhaiten kuvata myös todellisuuden ja tulevaisuuden arvaamattomuutta, mihin *Historian kauneus* pyrkii.

5.2 Kerronnan ja tarinan nyt-hetket

Kirjallisuuden aika on täysin keinotekoisia; ajankulkua määräävät lait kirjallisuudessa eivät yhdy tavallisen elämän ajankulkua määräävien lakien kanssa (Shklovsky 1965, 36). Shklovskyn toteamus selittää hyvin sen, miksi kaunokirjallisuuden ajasta on vaikea puhua. *Historian kauneudessa* aikaa ei kuvata mimeettisesti.

Ajallisesti moninaiset ja vaikeammin määriteltävissä olevat kerronnalliset jaksot alkavat *Historian kauneudessa* tekemäni jaon mukaan jaksossa C (liite 1). Jaksosta C analysoin tässä luvussa ennakoiteja, joissa kerronta siirtyy tulevaisuuden Puolaan (HK, 61-66), vuoden 1972 Puolaan (HK, 126-134) sekä tulevaisuuden Bukarestiin ja New Yorkiin sijoittuvia kerronnallisia jaksoja (HK, 132-134).

Luvussa 3.3.1 esittelemäni ensimmäinen kertomus¹ voidaan tulkita myös analeptiseksi anakroniaksi suhteessa siihen kontekstiin, joka sitä ympäröi (ks. luku 3.3.1; Genette 1972/1980, 48). Tämä tulkinta olisi mahdollinen etenkin jos kertomus tulkitaan omaelämäkerralliseksi, retrospektiiviseksi kertomukseksi, jossa havaitseva päähenkilö on kertojan varhaisempi minä (ks. luku 3.4). Näin ollen kerronnan tarkemmin määrittelemätön²¹ nyt-hetki voisi olla ensimmäinen kertomus. Ensimmäiseksi kertomukseksi voitaisiin tulkita päähenkilön pidempi

²¹ Joidenkin ennakoitien ulottuvuus osuu jopa vuoteen 1991, joten kerronnan hetki ei voi olla sen aikaisempi.

elämänkaari ainakin kahdenkymmenen vuoden päähän vuodesta 1968. Tämä ensimmäinen kertomus sisältäisi useita sisäisiä analepsiksiä. Sisäisten analepsisten ajallinen kenttä sisältyy ensimmäiseen kertomukseen. Ne aiheuttavat ristiriidan tai yhteentörmäyksen vaaran. (Vrt. Genette emt, 49.)

Tämän tulkinnan mahdollisuutta tukee se, että ristiriidat ja yhteentörmäykset ovat ilmeisiä *Historian kauneudessa*. Lukija on haasteen edessä. Näin tulkittuna "ensimmäinen kertomus" (first narrative) tulee kuitenkin lähelle niin sanottua kehyskertomusta, joka voidaan määritellä romaanin varsinaisesta ydinkertomuksesta eroavaksi taustakertomukseksi. Kehyskertomuksen ja Genetten ensimmäisen kertomuksen suhde tai mahdollinen yhteenlankeavuus on syytä nostaa esiin myös siksi, että Herman käyttää käsitettä 'frame-tale' määrittelemättä sitä kuitenkaan tarkemmin (ks. Herman 1998, 76).

Historian kauneudessa aikarakenteiden moninaisuus ja hämäryys syntyy osittain siitä, että kertojan ja henkilöhahmon näkökulmia on hankala erottaa toisistaan, siksi *Historian kauneuden* kerrontaa on hyvä lähestyä ensin Chatmanin kertomuksen nyt-hetken käsitteen avulla. Poeettinen kielenkäyttö tekee ajallisista siirtymistä myös monitulkintaisia.

Kertomukset synnyttävät nykyhetken tunteen, josta Chatman käyttää termiä kerronnallinen nyt-hetki (narrative NOW). Chatmanin mukaan niin sanotussa avoimessa kerronnassa ilmenee kaksi nyt-hetkeä: kertojan preesens (kerron nyt seuraavan tarinan) ja tarinan nyt-hetki, josta kerrotaan yleensä imperfektissä. Jos kertoja on poissa oleva tai peitetty, vain tarinan nyt-hetki tulee selvästi ilmi. (Chatman 1978, 63.) Tarinan nyt-hetki voidaan mieltää sellaiseksi, jonka takautumien ja ennakointien logiikka tuottaa.²²

²² Herman käyttää termiä deiktinen keskus (deictic center). Tavallisesti retrospektiiviseen kerrontaan sisältyy kaksi deiktisen keskuksen vaihtoa (Herman 2002, 224).

Chatman kirjoittaa myös historiallisen preesensin käytöstä: englannin kielessä kerronnan aikamuotona on usein preesens, vaikka tarinan aika on silti mennyt. Chatmanin mukaan preesens puhtaasti korvaa imperfektin, sillä ero tarinan ajan eli nyt-hetken ja kerronnan ajan, nyt-hetken, välillä pysyy selvänä. Kertoja tuntee tarinan kulun ja on ilmeistä, että hänen nyt-hetkensä on tarinan aikaa myöhäisempi. (Chatman 1978, 63.) *Historian kauneudessa* ero tarinan ajan ja kerronnan ajan välillä ei kuitenkaan pysy niin selvänä, että preesensin voisi katsoa korvaavan imperfektin.

Anakronioiden tunnistaminen perustuu yhden tarinan säikeen löytämiseen, josta käsin analepsikset ja prolepsikset voidaan määritellä aikaisemmiksi tai myöhäisemmiksi. Tällaiselle oletukselle perustui *Historian kauneuden* kerronnan järjestyksen analysointi luvussa 3. Chatman huomauttaa kuitenkin, että tarinat kautta aikojen ovat sisältäneet kaksia tai useampia tarinan säikeitä (story-strands) ja joissain tapauksissa niiden väliltä ei voi osoittaa yhdenkään tarinasäikeen ensisijaisuutta suhteessa toisiin. Jos tarinasäikeitä on useampia, jokaisella niistä on oma lähtöpisteensä, oma nyt-hetkensä. Chatman käyttää termiä ajallinen painovoimapiste. Chatman käyttää esimerkkinään kertomusta, jossa eri tarinasäikeiden ajalliset nyt-hetket eroavat selvästi toisistaan. (Chatman 1978, 66.)

Uri Margolin kirjoittaa kuitenkin samanaikaisesta kerronnasta (concurrent narration), jossa kerronta ja kerrottu kohtaavat ja sekoittuvat. Margolin yhdistää tämän kerronnan jatkuvan preesensin käyttöön (present tense narration). (Margolin 1999, 150-151.) Samanaikainen kerronta sijaitsee faktiivisen ja epämääräisen kerronnan välimaastossa (Margolin 1999, 153).

Historian kauneuden aikarakenteiden hämäryys syntyy osittain siitä, että tarinan aika, joka on siis myös tarinan protagonistin aika, ja kerronnan aika, kertojan aika, sekoittuvat toisiinsa. Eri tarinasäikeille kuuluvat ajalliset nyt-hetket eivät pysy erillisinä vaan sekoittuvat ja sulautuvat toisiinsa. Yhtenä tarinasäikeenä ja sen nyt-hetkenä voi pitää vuotta 1968 ja siihen sijoittuvia

päähenkilön näkökulmasta keskeisiä tapahtumia Riiassa. Toisena tarinasäikeenä ja sen nyt-hetkenä voi pitää heterodiegeettisen kertojan nyt-hetkeä, joka on tarkemmin määrittelemätön, mutta sijaitsee päähenkilön 1968 vuoteen sijoittuvaa nyt-hetkeä paljon myöhemmin. Todennäköisesti kertojan sijainti ajoittuu rautaesiripun jälkeiseen aikaan vuoteen 1990, mikä voidaan päätellä kerronnan kielikuvista. Rautaesiripun takaiset käsineet ovat "eilisen maailman käsineitä" (HK, 64). Kolmantena tarinasäikeenä ja sen nyt-hetkenä voi pitää päähenkilön tulevaisuutta, joka tulee lähelle kerronnan hetkeä. Vuosi 1968 voidaan nähdä myös analepsikseksi, joka sisältää prolepsiksia.

Teistega võrreldes saab tema väga vähe näha. Et ta oma käe 1968. aastal Riias nii kergemeelselt võõra juuksepalniku järele välja sirutab, siis peab ta paljusid teidi paiku, sealhulgas ka 1971. aasta Varssavit, nägema läbi nende Suurel Lahkumisel kaasa panemata jäänud juuste. Nende juuste pruun päevapildikurbus vajutab oma pitseri kõigele, mis on. Õhku, aknaklaasidele, naeruväärsele ja surematule armastusele, võõraste inimeste valgetele nägutele, Brežnevi ja Johnsoni poliitikale, kinokuulutustele, tema enda triibulisele trikoosärgile, mida oleks tarvis täna kindlasti pesta. (AI, 36.)

Koska hän ojentaa kätensä Riiassa vuonna 1968 niin kevytmielisesti ottamaan vierasta hiuspalmikkoa, hänen on sitten nähtävä monet muut paikat, joukossa myös vuoden 1971 Varsova, läpi heidän Suuressa Erossaan jääneiden hiusten. Näiden hiusten ruskea vanhan valokuvan surumieli painaa leimansa kaikkeen mitä on. Ilmaan, ikkunalaseihin, naurettavaan ja kuolemattomaan rakkauteen, vieraitten ihmisten valkoisiin kasvoihin, Brežnevin ja Johnsonin politiikkaan, elokuvajulisteisiin, hänen omaan raidalliseen T-paitaansa joka tänään ehdottomasti olisi pestävä. (65)

Virkkeestä "koska hän ojentaa kätensä Riiassa vuonna 1968 niin kevytmielisesti ottamaan vierasta hiuspalmikkoa, hänen on sitten nähtävä monet muut paikat, joukossa myös vuoden 1971 Varsova, läpi heidän Suuressa Erossaan jääneiden hiusten" syntyy vaikutelma, että henkilöhahmo seisoo Riian kylpyhuoneessa ja tarkastelee sieltä käsin tulevia vuosia. Silloin vuosi 1968, kylpyhuone ja hiuspalmikko, muodostaisivat analepsiksen, josta vuosi 1971 olisi prolepsis. Vuosi 1968 olisi silloin anakronia määrittelemättömään tulevaan sijoittuvaa päähenkilön tulevan tarinasäiettä vasten, jos Chatmanin termiä käytetään. Tätä vaikutelmaa vahvistetaan tässä katkelmassa ajanmääreellä "tänään". Tänään saattaa viitata vuoteen 1971, mutta mitenkään välttämätöntä se ei ole, eihän lukijalle anneta tietoa, oliko päähenkilöllä kostea t-paita vuonna 1971. Tuon "tänään" voi siis yhtä huoletta tulkita viittaavaan johonkin määrittelemättömään tulevaan ajankohtaan päähenkilön tarinassa.

Päähenkilön ja kertojan näkökulmien sekoittuminen syntyy osittain siitä, että kertojan ja näkökulmahenkilön näkökulmat sulautuvat joissain kohdin kerronnassa yhteen, esimerkiksi vuoden 1972 Puolaan siirtyvässä prolepsiksessä kerronta vaihtuu passiiviin ja kertojan ja päähenkilön näkökulmia ei voi erottaa toisistaan. *Historian kauneudessa* poeettinen kielenkäyttö vaikeuttaa myös kertojan ja henkilöhahmon näkökulmien erottamista toisistaan ja tätä sekaannusta lisää dramaattisen preesensin jatkuva käyttö. Dramaattinen preesens ei anna suoraan viitettä siitä, mikä on luettava menneeksi. Siitä käy esimerkiksi myös edellinen tekstikatkelma. Dramaattisen preesensin kanssa ajanmääreet tänään ja huomenna ovat yhtä monitulkintaisia. Vaikka Chatmanin mukaan dramaattinen preesens ei sotke kerronnan asetelmaa, *Historian kauneudessa* se mielestäni hieman rikkoo kertojan ja henkilöhahmon ajallisen sijainnin pysyvyyttä.

Proleptinen siirtymä puolalaiselle torille vuoteen 1972 (ks. liite 1) motivoidaan kertojan äänen välittämänä, mutta siirtymä esitetään muodossa, joka pyrkii hämmentämään käsitystä siitä, mikä on päähenkilön tarinan keskeisen tarinasäikeen nyt-hetki.

Nii jätabki ta Riia vannittoa ajutiselt kõrvale ja laseb ajavoolul ennast kanda 1972. aasta punasest õhtupäikeset täidetud Poola platsile. (AI, 69.)

Niin hän jättääkin Riian kylpyhuoneen toistaiseksi sivuun ja antaa ajan virran kantaa itsensä vuoden 1972 punaisen ilta-auringon täyttämälle puolalaiselle torille. (HK, 126.)

"Hän jättää Riian kylpyhuoneen toistaiseksi sivuun" luo vaikutelman ikään kuin päähenkilö kykenisi liikkumaan ajassa kertojan tavoin ja siirtymään ajallisesta pisteestä toiseen ja voisi näin ollen olla oman menneisyytensä retrospektiivinen tarkkailija. Tätä vaikutelmaa vahvistetaan vielä muutaman kappaleen jälkeen.

Mõne aja silmitseb ta õhtukuma ja augustikuud, vaatab, kuidas aega edasi-tagasi liigutatakse, siis tõuseb ta otsustavalt püsti ja läheb proosaliselt vasakule ära. (AI, 69.)

Jonkin aikaa hän katselee illan kuultoa ja elokuista kuuta, katsoo miten aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin, sitten hän nousee päättäväisesti ylös ja poistuu proosallisesti vasemmalle. (HK, 127.)

Katkelmassa esitetään, että henkilöhahmo on ikään kuin siirtynyt tarinansa sivuun. Henkilöhahmo kykenee tarkastelemaan tarinansa tapahtumia tarinan ulkopuolelta. Samalla hypodiegeettisen kerronnan ajalliset koordinaatit sekoittuvat diegeettisten tapahtumien kanssa. Kerrotun aika sekoittuu kerronnan aikaan. Henkilöhahmon asema vertautuu tässä katkelmassa myös lukijaan, joka on jo moneen kertaan saanut havaita, kuinka aikaa liikutellaan kerronnassa eteen- ja taaksepäin.

Vuoden 1972 Puolaan siirtyvässä prolepsiksessä kerronta muuttuu sen jälkeen, kun päähenkilö on poistunut proosallisesti vasemmalle. Siirrytään passiiviin. Myös kaikki havaitsemiseen viittaavat verbit, esimerkiksi "huomiota herättää" ovat passiivissa myös alkuteoksessa.

Vilja lõigatakse sirbiga.[...] Nurina saatel jõutakse lõpuks pärale, ronitakse loiutult bussist välja. Kergitatakse pükse ning silutakse juukseid. Tähelepanu äratab gaseeritud vee kiosk, mida kohe rünnatakse. (AI, 69.)

Viljaa leikataan sirpillä.[...] Nuristen päästään lopulta perille, kavutaan innotta bussista, kohautetaan housuja ja pyyhkäistään hiuksia. Huomiota herättää limonadikioski, jonne heti hyökätään. (HK, 127-128.)

Kertojan ja henkilöfokalisoidijan näkökulmia ei voi erottaa toisistaan. Näkökulma voi olla tosin ainoastaan kertojan, sillä päähenkilöhän on poistunut proosallisesti vasemmalle. Kertojan ja henkilön voi katsoa myös sulautuvan yhteen ja olevan sama persoona.

Kerronta palaa eksplisiittisesti päähenkilöön vasta sivulla 134. "Tuo kalsea ja ehtyvä valorivi pakottaa hänet taas kuluvan vuosiluvun vangiksi" (HK, 134).

5.3 Liikkeen suunta

5.3.1 Eteenpäin ja taaksepäin

Ajan liikkumista kuvataan *Historian kauneudessa* moneen suuntaan viittaavin termein: aika liikkuu eteen- ja taaksepäin, kohtisuoraan ylös, keskeisten

henkilöhahmojen tulevaisuus putoaa alaspäin: "Vielä elämättä olevat vuodet putoavat suoraan ylhäältä keskiseltä taivaalta alas" (HK, 43).

Toisaalta pyritään myös luomaan vaikutelma kaiken tapahtumisen yhtäaikaaisuudesta. "Miten sanoma kantaa ennemmin tai myöhemmin perille ja miten mikään ei ole päättynyt eikä päätykään. Kaikki tapahtuu yhtä aikaa kuten aina." (HK, 30.)

Genette tarkoittaa kompleksisella anakronialla esimerkiksi toisen asteen ennakointia, jossa ennakoinnit sisältyvät toisiinsa, sekä takautumiin ja päinvastoin. Ennakoivista takautumista ja takautuvista ennakoinneista²³ Genette kirjoittaa: Kun myöhemmin on aikaisemmin ja aikaisemmin myöhemmin, liikkeen suunnan määrittelemisestä tulee herkullinen tehtävä. "These complex anachronies somewhat disturb our reassuring ideas about retrospection and anticipation" (Genette 1972/1980, 83).

"Hän voi nähdä kaikki tulevaisuuden tapahtumat ja paikat läpi vuoden 1968 pelon makeuden" (HK, 126). Tämä lause on takautuva ennakointi. Joskus tulevaisuudessa tulevaisuus tullaan näkemään menneisyyden läpi. Toisaalta lause kääntää koko kerronnallisen asetelman, niin että päähenkilö saattaa sijaita samassa ajallisessa pisteessä kertojan kanssa. Tällöin kerronnan asetelma muistuttaisi omaelämäkerrallista kerrontaa, jossa havaitseva päähenkilö olisi kertojan varhaisempi minä. Katkelma herättääkin kysymyksen, mikä on kerronnan nyt-hetki. Näin ollen tarkastelupiste olisi jossakin tulevaisuudessa ja vuoden 1968 tapahtumat olisivat takautumaa.

Anakronioista koostamaani liitteeseen 1 olen merkinnyt ensimmäisen kertomuksen anakronioille sisäkkäiset anakroniat hakasulkein. Nämä ovat siis kompleksisia anakroniota, joita teoksessa on useita. Osaan teoksen

²³ Genette muotoilee tämän esimerkiksi kysymyksen muotoon: "It would happen later, as we have already seen" (Genette 1972/1980, 83).

kompleksisista anakronioista sisältyy myös ajallisesti epämääräisiä jaksoja, joihin palaan myöhemmin.

See on seesama õun, millest kahekümne kahe aasta pärast talle räägib [...] Maarja, surnu tütar, see sama, kelle on rootsi keeles kirjutanud 280 lehekülge eesti elust ja surmast. Isa tapeti NKVD poolt 1944 ?! aastal. [...] (AI, 84.)

Sellelt maalapilt leidnud Maarja [...] ühe valge õuna, mille ta [...] oma mantlitaskusse toppinud, ei tea isegi miks. Kui ta selle õuna taskust välja võttis, siis oli selge, mis see on. Teade. Seesama sõnum, mis jäi tulemata siis, kui väike külmetavate jalgadega tütar suure ja võõra Rootsi lumevälja ääres salaja oma surnud isa ootas. (AI, 84.)

Peab ütleva, et nii räägija kui kuulaja silmis hõõgub üks ja seesama must tulesäde, mis näitab ajalugu hoopis teises valguses ja mida märgades rootslased vait jäävad. [...] Ühel on isa ära tapetud ja teisel on taskus Nõukogude Liidu pass. (AI, 84.)

Ja kuigi selle kõneluse kättejõudmiseni on palju aega, pool elu, valmistab ta ennast just täna selleks ette. Miks ta siis muidu silmitseks suurt valget suveõuna oma peos nii pidevalt, nagu uskusi ta tõepoolest, et sellesse on võimalik kokku suruda aega ja ruumi või vähemalt Eesti saatuseaastad. (AI, 84-85.)

Se on se omena, josta hänelle kahdenkymmenen vuoden kuluttua kertoo [...] Maarja, vainajan tytär, sama joka on kirjoittanut 280 sivua virolaisen elämästä ja kuolemasta ruotsiksi. NKVD tappoi hänen isänsä vuonna 1944. [...]

Siltä samalta maan maapalalta Maarja [...] oli löytänyt valkean omenan ja pannut sen [...] takkinsa taskuun, tietämättä itsekään minkä tähden. Kun hän oli ottanut omenan illalla taskusta oli käynyt selväksi mikä se oli ollut. Tiedonanto. Juuri se sanoma, jota ei tullut silloin kun pieni tytär odotti jalat palellen salaa omaa kuollutta isäänsä suuren ja vieraan Ruotsin lumikentän reunassa.

Sanottava on, että sekä kertojan että kuuntelijan silmissä hehkuu yksi ja sama musta kipinä, se näyttää historian aivan toisessa valossa ja sen huomattessaan ruotsalaiset vaikenivat [...]. Toisen isä on tapettu ja toisella on taskussaan Neuvostoliiton passi. [...]

Ja vaikka tuohon keskusteluun on vielä paljon aikaa, puoli elämää, hän valmistautuu juuri tänään sitä varten. Miksi hän muuten katselisi isoa, valkeaa kesäomenaa omassa kädessään niin jännittyneesti kuin uskoi aivan todella, että siihen on mahdollista pusertaa aikaa ja tilaa tai ainakin Viron kohtalonvuodet. (HK, 153-155.)

Katkelmassa viitataan Maarja Talgreen (1945), ruotsalaiseen siirtolaiskirjailijaan, joka on kirjoittanut reportaasiromaanin *Leo – ett esnisk öde*²⁴ (1990) isästään virolaisesta vastarintamiehestä, jonka Neuvostoliiton suojelupalvelu murhasi.²⁵ Maarja Talgreen ja päähenkilö-kirjailijan tapaamisesta

²⁴ Teos on käännetty myös suomeksi nimellä: *Isäni Leo, virolainen vapaustaistelija* (1991).

²⁵ Alkuteoksessa Talgreen isän kuolinvuoden ajankohta on jätetty epävarmaksi. Vuosiluvun perässä on kysymys- ja huutomerkki, jotka suomennoksesta on jätetty pois.

kertova kompleksinen anakronia alkaa prolepsiksellä kahdenkymmenen vuoden päähän ja omenaan, joka toimii tässä ajallisten siirtymien välikappaleena.

Prolepsiksen sisään sijoittuu analepsis Maarjan lapsuuteen ja omenan löytämiseen. Vielä tämän analepsiksen tasolla omenan merkitys jää avoimeksi. Tähän analepsikseen sisältyy vielä ennakointi, joka kertoo omenan merkityksen. Näiden ensimmäiselle prolepsikselle sisäisten analepsiksen ja prolepsiken jälkeen siirrytään takaisin ensimmäisen prolepsiksen myöhäisempään aikaan ja kahvilaan, jossa kirjailija-päähenkilö tapaa kirjailija Maarja Talgren. Tästä kompleksisesta anakroniasta palataan takaisin vuoteen 1968, jolloin päähenkilö omenan kautta valmistautuu tähän tulevaan tapaamiseen. Omenan kautta tulevat tapahtumat ovat läsnä myös vuodessa 1968. Omena mahdollistaa sen, että tulevat tapahtumat ovat jollain tapaa jo olemassa.

Genette määrittelee akronioiksi tapahtumat, joiden suhdetta niitä ympäröiviin tapahtumiin emme voi paikantaa (Genette 1972/1980, 83). Temporaalisesti määrittelemättömän ajallisen jakson *Historian kauneudessa* muodostavat New Yorkiin sijoittuvat tapahtumat jaksossa C (ks. liite 1). Chatmanin mukaan (1978, 65) akroniassa tarinan ja kerronnan välillä ei ole mitään kronologista suhdetta. Akroniassa tapahtumien yhdistäminen perustuu paikalliseen läheisyyteen, diskursiiviseen logiikkaan tai tematiikkaan (Chatman 1978, 65). *Historian kauneuden* akronioissa teema osoittaa tapahtumien välisen yhteyden.

New Yorkia kuvaava jakso on ennakointi, mutta silti on vaikea sanoa, mihin aikaan tulevaisuudessa se sijoittuu. Lisäksi tämä ennakointi sisältää takautuman. Toisaalta jakso voisi olla myös samanaikainen Prahan tapahtumien kanssa vuonna 1968.

See aga ei anna võrreldagi New Yorgiga, kus tuul ajab Plaza hotelli ees edasi-tagasi prügikotikilet, mille must läikiv pind on otsekui loodud selleks, et Issanda ingel võiks sinna teha mõned märkmed maailma lõpu kohta. (AI, 72.)

Mutta mitä se on New Yorkin rinnalla, siellä kun tuuli ajelee Plaza-hotellin edessä edestakaisin jätesäkin kelmua, jonka musta kiiltävä pinta on aivan kuin luotu sitä varten

että Herran enkeli voisi tehdä siihen muutaman merkinnän maailmanlopusta. (HK, 133.)

Kuvaus New Yorkista rinnastuu Ceaușescun ajan Bukarestiin sekä vuoden 1941 Bukarestiin. Bukarestiin New York rinnastuu siten, että kertoja motivoi nämä ajalliset siirtymät samalla tavalla vertaamalla ja ikään kuin arvottamalla historiallisia tapahtumia ja kauheuksia.

Vihm akna taga lööb ajuti välguvalgel süngelt hiilgama ja iga välk pimedas Poola taevast meenutab saatuse saksakeelset nime "Sckicksal".

See aga pole veel midagi, võrreldes tuleviku ja Bukarestiga, kus väikesed pioneerid, kelle ribikonte võib ükshaaval üle lugeda isegi läbi pluusiriide, kannavad ööd ja päevad, raadios ja televiisoris, väljakutel ja tribüünitel huulil diktaatori hirmuäratavat nime. [...] Kus juba 1941 aastal nähakse lihakarbis loomakerede asemal rippumas lahatud juute. (AI, 72.)

Sade ikkunan takana kiiluu väliin synkästi salaman valaisemana, ja jokainen salama pimeällä Puolan taivaalla tuo mieleen kohtalon saksankielisen nimen "Schicksal".

Mutta tämä ei ole vielä mitään verrattuna tulevaisuuteen ja Bukarestiin, missä pienet pioneerit, kylkiluut paistaen yksitellen vielä puserokankaankin läpi, kantavat yötäpäivää, radiossa ja televisiossa, aukioilla ja puhujalavoilla huulillaan diktaattorin pelottavaa nimeä. [...] Missä jo vuonna 1941 nähdään lihapuodissa eläinten ruhojen sijalla riippumassa avattuina juutalaisia. (HK, 132-133.)

Ennen tätä tekstikatkelmaa *Historian kauneudessa* on kuvattu virolaisen turistiryhmän vuonna 1972 matkaa Puolaan ja Auschwitzin keskitysleirille. Kertojan toistuvan kommentin "mutta tämä ei ole vielä mitään verrattuna..." voi tulkita moniääniseksi, siten että siinä lainataan virolaisen turistiryhmän puhetta. Virolaiset ovat turistimatallaan verranneet keskitysleiriä Siperian leireihin.

Kirutakse sosinal: "Näidaku parem neid laagreid, mis Siberis on!" (AI, 69.)

Külatajad silmitsevad avaliku kuviga tema paljaid jalasääri ning käsivarsi, otsivad vorpe ja arme ning on sügavalt pettunud kui nad neid ei leia. (AI, 71.)

Kogu see laager tundub eestlastele väike ja dekoratiivne. Siin ei ole kullakaevandusi, tühja taigat ega otse küla taga vedelevaid matmata surnukehasid. Mitte midagi, mille põhineb eestlaste arusaamine öigest laagrist ja laagrielust. (AI, 71.)

Kirotaan kuiskaten: "Näyttäisivät mieluummin niitä leirejä, jotka ovat Siperiassa." (HK, 128.)

Vierailijat silmäilevät avoimen kiinnostuneina hänen [leirin entinen vanki] paljaita sääriään ja käsivarsiaan, he etsivät arpia ja ruoskanjalkia ja ovat syvästi pettyneitä kun eivät löydä niitä. (HK, 130.)

Koko tämä leiri tuntuu virolaisten mielestä pieneltä ja koristeelliselta. Täällä ei ole kultakaivoksia, ei autiota taigaa eikä aivan kylän takana viruvia hautaamattomia

ruumiita. Ei mitään sellaista mihin perustuu virolaisten käsitys oikeasta leiristä ja leirielämästä. (HK, 131.)

Kuvauksessa virolaisten vierailusta Auschwitzissa kertojan ääni on myös ironinen:

Köhatavad, gladioolikimpudega inimesed tammuvad nagu kohmetud lapsevanemad punase kiviprügiga ülepuistatud teeradadel madalate mornide telliskivihoonete vahel. Pidulik aktus kas algal kohe või on just lõppenud. Puuduvad ainult valgete sokkitega koolilapsed. (AI, 70.)

Yskähtelevät, gladioluskimppuja pitelevät ihmiset tepastelevat paikallaan kuin häkeltyneet lasten vanhemmat punaisella kivimurskalla sirotelluilla käytävillä matalien jurojen tiilirakennusten välissä. Juhlamenot joko kohta alkavat tai ne ovat juuri päättyneet. Vain valkosukkaiset koululaiset puuttuvat. (HK, 129.)

Ironia saattaa säilyä myös vierailua seuraavien ajallisten siirtymien motivoinnissa kertojan äänen kautta. "Mutta mitä se on New Yorkin rinnalla", ironisoisi siis historiallisiin tapahtumiin liittyvien kauheuksien vertaamista toisiinsa ja turistien sensaatiohaluista asennetta.

Hiidlinn ajab oma mustad krabisevad kiletivad laiali ja nende vari on nagu tuleviku vari. See ulatub isegi sinna, kuhu see mõistusega võttes kuidagi ulatuda ei saa. Langeb tagasi minevikule, Riia linnale ja 1968. aasta varasügisele loojangumale, mis paistab läänepoolsetest akendest. (AI, 73.)

Jättiläiskaupunki levittää mustat rapisevat kelmusiipensä ja niiden varjo on kuin tulevaisuuden varjo. Se ulottuu sinnekin mihin se järjen mukaan ei voi ulottua. Se osuu takaisin menneeseen, Riian kaupunkiin ja vuoden 1968 varhaisyykyiseen auringonlaskun hohteeseen, joka näkyy lännenpuoleisista ikkunoista. (HK, 134.)

Riian kaupunki vuonna 1968 kuuluu tässä katkelmassa menneisyyteen, johon jälleen seuraavaksi siirrytään. Kerronnan tarkastelupiste on ensin tulevaisuudessa. Valorivi ulottuu tulevaisuudesta menneisyyteen. Valorivillä on siis kyky olla ikään kuin menneisyydessä ja tulevaisuudessa samanaikaisesti läsnä.

See kalk ja kustuv valgusviirg sunnib teda jälle olema käesoleva aastanumbri vang. Mängib mis ta mängib, laotab mis ta laotab võõraid juukseid oma näo ette, ikkagi jõab kätte minut, mil rahutus teda sunnib kella vaatama ja siis võib tema noores näos näha ilmet, mis on niisama vana kui kogu maailm. See võib olla ootaja ilme, aga niisama hästi võib see olla ilme, mille tähendus selgub alles tulevikus. (AI, 73.)

Tuo kalsea ja ehtyvä valorivi pakottaa hänet taas kuluvan vuosiluvun vangiksi. Vaikka hän miten leikittelisi, levittelisi vieraita hiuksia kasvojensa eteen, saapuu silti hetki jolloin levottomuus pakottaa hänet katsomaan kelloa, ja silloin hänen nuorilla kasvoillaan voi nähdä ilmeen, joka on yhtä vanha kuin koko maailma. Kenties se on odottavan ilme, mutta kenties ilme, jonka merkitys selviää vasta tulevaisuudessa. (134)

Tulevaisuudesta menneisyyteen osuva valorivi pakottaa päähenkilön "kuluvan vuosiluvun" vangiksi. Vuosi 1968 kuului kertojan hallitseman tulevaisuuden perspektiivissä menneisyyteen edellisessä tekstikatkelmassa. Kerronta siirtyy mahdollisesti päähenkilön näkökulmaan, ja vuosi 1968 on päähenkilön näkökulmasta kuluva vuosikymmen. Lukija ei voi kuitenkaan olla täysin varma tästä, sillä päähenkilön ja kertojan näkökulmia on vaikea erottaa toisistaan.

Brian Richardsonin (2000, 23) mukaan olemassa olevat narratiiviset analyysit ajasta, kerronnasta ja kerronnan kehyksistä ovat kykenemättömiä ymmärtämään monia avantgardistisia, myöhäismodernistisia ja postmodernistisia fiktiivisiä tekstejä, sillä ne olettavat kerronnan olevan perustaltaan mimeettistä. Richardson on tarkastellut epämimeettisten tekstien ajallisuutta.

Richardsonin teorian soveltaminen on hankalaa, sillä mimeettisyyden ja antimimeettisyyden käsitteitä ei ole riittävästi määritelty. Richardsonin mukaan mimeettisessä kerronnassa kertoja kertoo tarinaa retrospektiivisesti käyttäen menneen aikamuotoa (past tense), kun taas yleisön vastaanottaminen etenee prospektiivisesti: kiinnostunut lukija haluaa tietää, mitä kaikkea on jo tapahtunut. Richardson määrittelee antimimeettisen fiktion illuusioita karttelevaksi fiktioksi, joka tekee kohosteiseksi oman fiktiivisyytensä.

Historian kauneus voi olla epämimeettistä kerrontaa, sillä se pyrkii poeettisen kielenkäytön avulla muun muassa kiinnittämään huomion ensisijaisesti kieleen ja kerrontaan. Kerronnassa on runsaasti kielikuvia ja metaforia. Kerronnan epämimeettisyyttä lisäävät itsensä tiedostavuus ja dramaattisen preesensin käyttö *Historian kauneudessa*.

Richardson on erottanut toisistaan kuusi epämimeettisen kerronnan ajallista rakennetta, jotka poikkeavat realistisesta ajallisuudesta: kehämäinen (circular), itsensä kanssa ristiriitainen (contradictory; yhteen sopimattomat versiot samasta tarinasta ovat voimassa samanaikaisesti), antinominen (antinomic) eli ristiriitainen (kaksinkertaisesti lineaariset), eriytynyt (differential), yhteen

sulauttava (conflated) sekä kaksinainen tai moninainen (dual, multiple). (Richardson 2000, 25-27.)

Antinomisessa kerronnassa tarina kulkee ajassa taakse- ja eteenpäin samanaikaisesti. Tällä käsitteellä Richardson kuvaa kerrontaa, jossa protagonistti kulkee tarinassaan taaksepäin hautajaisistaan syntymäänsä, mutta samanaikaisesti näyttää siltä kuin hän kulkisi ajassa eteenpäin.²⁶ Antinomisessa kerronnassa kertoja ja lukija liikkuvat prospektiivisesti, ja kerronnan aikamuoto on preesens tai futuuri, vaikka tarina kulkeekin ajassa taaksepäin.

Historian kauneuden tarina etenee kuitenkin näennäisesti, pääosin eteenpäin, päähenkilön menneestä tulevaisuuteen, joka jää lukijalle avoimeksi. Tarinaa kerrotaan myös pitkälti retrospektiivisesti, tosin kerronnan aikamuotoja ovat preesens ja perfekti, jotka Richardson yhdistää suoraan prospektiivisesti etenevään kerrontaan. Preesensin ja perfektin käyttö synnyttääkin vaikutelman prospektiivisestä kerronnasta ja kerronnan retrospektiivinen luonne hämärtyy. Kertojan asemointi on häilyvä, mikä synnyttää myös vaikutelman aikarakenteen häilyvyydestä. Lukijalle ei olekaan aina selvää, eteneekö kerronta retrospektiivisesti vai prospektiivisesti. *Historian kauneudessa* ajan nuoli kääntyy kertojan ja henkilöahmon äänien yhteensulautumisten ja toisistaan erkanemisten kautta. *Historian kauneuden* aikarakenteiden häilyvyys syntyy siitä, että lopulta ei ole selvää, kerrotaanko tarinaa retrospektiivisesti, mihin liittyy myös kerronnan häilyminen omaelämäkerrallista kerronnasta jostakusta toisesta kertomiseen.

Richardsonin mukaan antinomiselle kerronnalle ovat ominaisia seuraavan tyyppiset vitsit: "Over the harbour the ships are hooting. Does it mean arrival or departure?" (sit. Richardson 2000, 26). *Historian kauneus* sisältää samankaltaisia tekstin omaan samanaikaiseen eteen- ja taaksepäin liikkumiseen viittaavia kommentteja: "Jonkin aikaa hän katselee illan kuultoa ja elokuista

²⁶ Richardsonin (2000, 25) esimerkkinä on Ilse Aichingerin *Spiegelgeschichte* (1952).

kuuta, katsoo miten aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin, sitten hän nousee päättäväisesti ylös ja poistuu proosallisesti vasemmalle" (HK, 127). Tässä kohdassa pyritään myös purkamaan mimeettisyyden illuusio, siten että henkilöhahmo on ikään kuin siirtynyt tarinansa sivuun ja hänen asemansa vertautuu lukijaan, joka on jo moneen kertaan saanut havaita, kuinka aikaa liikutellaan kerronnassa eteen- ja taaksepäin. Samankaltaisena kerronnan mimeettisyyttä rikkovana kommenttina, josta näkyy myös hienovarainen itsetietoinen ote, voi lukea myös virkkeen "Aika nytkähtelee eteenpäin ja taaksepäin niin että voi tehdä kaikkea mikä on tarpeen" (HK, 127).

Ajan liikkumista eteen- ja taaksepäin samanaikaisesti kuvaavat myös monet metaforiset lauseet, joissa samalla syntyy monitulkintainen vaikutelma ajan liikkeestä.

Issanda ingel ei võtagi suuri kääre kätte ega lõika nende naeru katki, see vaibub iseenesest. Veel läbi elamata aastad langevad otse ülevalt kesktaevast alla, lahkumise vari katab nägusid otsekui must telk, tuleleek tardub paigale ja tuul ei puhu. Siis läheb taevas uuesti kinni, vari rullitakse kokku ja tõmmatakse tagasi, suits hakkab keerlema ühel kohal ümber iseenda. Kõik on endine. (AI, 24.)

Herran enkeli ei tartukaan suuriin saksiiin eikä leikkaa heidän nauruaan poikki, se vaimenee omia aikojaan. Vielä elämättä olevat vuodet putoavat suoraan ylhäältä keskiseltä taivaalta alas, eron varjo peittää kasvot mustana telttana, tulen liekki jähmettyy sijalleen eikä tuuli puhalla. Sitten taivas sulkeutuu uudelleen, varjo kääritään kokoon ja vedetään takaisin, savu alkaa kierrellä paikallaan itsensä ympäri. Kaikki on ennallaan. (HK, 43)

Eron varjo peittää ensin kasvot, mutta sitten varjo kääritäänkin kokoon ja vedetään takaisin. Ajan liike kääntyy toiseen suuntaan, niin että aika alkaa kulkea taaksepäin. Katkelmassa kuvataan myös ajan pysähtymistä: tulen liekki jähmettyy sijalleen ja tuuli ei puhalla. Henkilöhahmojen tulevaisuus on läsnä yhdessä nykyhetkessä: "Vielä elämättä olevat vuodet putoavat suoraan ylhäältä keskiseltä taivaalta alas."

Yhteen sulauttavassa (conflated) kerronnassa erilliset ajalliset vyöhykkeet eivät pysy erillisinä vaan luisuvat toistensa sisään. Tapahtumat tapahtuvat eri aikoina, eikä niiden välistä yhteyttä tehdä selväksi millään kehystävällä keinolla (framing device). Kertoja liikkuu tapahtumapaikasta ja -ajasta toiseen, niin että erilaiset ajat ja paikat alkavat sulautua toisiinsa, mikä Richardsonin

mukaan aiheuttaa sen, että Genetten malli johtaa umpikujaan tämänkaltaisen kerronnan analyysissä: ei ole selvää, mikä kuuluu ja mikä ei kuulu samaan tapahtumaan.

Historian kauneudessa käytetään joitain kehystäviä keinoja selvästi eri tapahtuma-aikaan ja -paikkaan liittyvien tapahtumien yhteen sulauttamisessa. Eri tapahtuma-aikaan liittyviä tapahtumia kehystää kertojan ironinen ääni.

5.3.2 Polykroninen kerronta

David Hermanin polykronisen kerronnan teoriassa huomio kiinnittyy kaksiselitteisiin, hämäriin ja epäselviin kerronnallisiin rakenteisiin, määrittelemättömiin anakronian muotoihin. Herman käsittelee artikkelissaan "Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration" (1998) Anna Seghersin novellia: "Der Ausflug der toten Mädchen" ("The Excursion of the Dead Girls"). Samaa novellia hän analysoi myös teoksessaan *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (2002). Herman väittää, että ajallisesti moninaisten tilanteiden ja kerronnan kautta Seghersin novellin kerronta taistelee natsien fasistista ideologiaa vastaan. Seghersin novellista on vaikea rakentaa ajallista jatkumoa, jonka mukaan tapahtuvat voitaisiin järjestää edeltäviksi ja myöhäisemmiksi.

Polykronia viittaa erityiseen äärimmäiseen anakronian muotoon (Herman 1998, 90). Kerronta, jota Herman nimittää polykroniseksi, ankkuroi tapahtumat moninaisiin ajallisiin viitekehyksiin ja näin ollen tuottaa kilpailevia tapoja järjestää nuo tapahtumat.

Herman on myös kehittänyt sumeaan logiikkaan vertautuvan sumean ajallisuuden käsitteen (Herman 2002, 212). Sumean logiikan tapaan bivalenttiuden tilalle tulee kolmiarvoisuus, joka mahdollistaa myös epämääräisen. Sumeassa ajallisuudessa käsitteet myöhemmin ja aikaisemmin ovat rajoittavia. Kaksiarvoisuuden (tosi ja epätosi) sijaan moniarvoinen sumea

ajallisuus mahdollistaa myös epämääräisen ajallisen sijainnin aikaisemman ja myöhemmän ohella (Herman 2002, 212).

Polykronisen kerronnan sisällä on useampia muotoja. Polykronia viittaa radikaaliin temporaalisesti epämääräiseen kerrontaan, mutta se voi pitää sisällään kerronnan, joka mahdollistaa järjestyksen rekonstruoinnin yleisellä tasolla tehden silti mahdottomiksi tutkijan pyrkimyksen osoittaa joidenkin yksittäisten tapahtumien ajalliset sijainnit (Herman 2002, 213-214).

Herman erottaa toisistaan osittaisen (partial) ja moninaisen (multiple) tarinamaailman tapahtumien ja tilanteiden temporaalisen järjestämisen (Herman 2002, 219). Polykronisessa kerronnassa on siis mahdollista, että kerronnassa jotkin tapahtumat voidaan sijoittaa aikajanelle aikaisemmiksi tai myöhäisemmiksi, mutta kertoja esittää silti jotkin tapahtumat niin, että niitä ei voida ajoittaa.

Historian kauneudessa osa tapahtumista voidaan sijoittaa aikajanelle aikaisemmiksi tai myöhäisemmiksi, kuten olen osoittanut luvussa Järjestys. Joitain tapahtumia tai tilanteita ei kuitenkaan voida ajoittaa kertojan antamien epämääräisten vihjeiden perusteella. *Historian kauneuden* voi siis sanoa olevan osittain polykronista kerrontaa ja sen tulkinnassa voidaan osittain käyttää apuna Hermanin teoriaa.

Hermanin polykronian teoria antaa ajallisen epämääräisyyden tarkastelulle mahdollisuuden, ilman että lukijan tulee olettaa tapahtumille jokin järjestys, vaikka niinkin voisi tehdä. Herman toteaa, että myös Seghersin kertomusta voitaisiin analysoida Genetten termein, esimerkiksi paralepsiksen avulla. Paralepsiksen käsite ei kuitenkaan vangitse sitä, kuinka kertojan selonteko saa lukijan muodostamaan käsityksen, että jotkin tarinamaailman aspektit ovat temporaalisesti epämääräisiä. (Herman 2002, 230.)

Polykronisen kerronnan käsitteen avulla tutkitaan siis tapauksia, joissa aika liikkuu eteen- ja taaksepäin sekä molempiin suuntiin samanaikaisesti (Herman

1998, 85). Herman huomauttaa myös, että polykronian käsitteelle ovat läheisiä Chatmanin *Story and Discourse* -teoksessaan (1978) esiin nostamat kertomukset, joissa useilla tarinasäikeillä on omat ajalliset painovoimapisteesä, omat nyt-hetkensä. Polykronisessa kerronnassa nämä tarinasäikeet eivät pysy erillisinä, vaan ne lävistävät toisensa. Polykronian käsitteen avulla voidaan Hermanin mukaan puhua myös eri tavoin tilallisesta muodosta (Herman 1998, 90).

Historian kauneudessa päähenkilön tarinasäikeen, jonka nyt-hetki on vuonna 1968, sekä retrospektiivisen kerronnan nyt-hetken lävistää päähenkilön tulevaisuuden tarinasäie, jonka nyt-hetki on siis lähellä kerronnan hetkeä. Päähenkilön tulevaisuuden tarinasäikeeseen viitataan vain lyhyesti, mutta lyhyet viittaukset synnyttävät silti kilpailevia tapoja järjestää *Historian kauneuden* tapahtumat. Hermanin analysoimassa novellissa lukijat ovat joutuneet epäröimään kahden mahdollisen kehyskertomuksen välillä. Novelli myös kyseenalaistaa perusteita erottelun tekemiselle. Myöskään *Historian kauneuden* kehyskertomus ei ole yksiselitteinen. Joidenkin ajallisten siirtymien kohdalla lukija joutuu pohtimaan, mikä on mielekäs kerronnan nyt-hetki tässä tekstissä. Se muuttuu hieman kerronnan eri kohdissa.

Herman nimittää moniarvoiseksi temporaaliseksi systeemiksi kerrontaa, jossa joidenkin tapahtumien ajallinen sijainti on epämääräinen. Jotkin tapahtumat voidaan määritellä epämääräisiksi suhteessa siihen nyt-hetkeen²⁷, joka toimii ajallisten siirtymien keskipisteenä. Tämänkaltainen kerronta mahdollistaa Hermanin mukaan tulkinnan, että tapahtumat, jotka eivät ole vielä tapahtuneet, ovat jossain mielessä jo tapahtuneet. (Herman 2002, 226.)

Teistega võrreldes saab tema väga vähe näha. Et ta oma käe 1968. aastal Riias nii kergemeelselt võõra juuksepalniku järel välja sirutab, siis peab ta paljusid teidi paiku, sealhulgas ka 1971. aasta Varssavit, nägema läbi nende Suurel Lahkumisel kaasa panemata jäänud juuste. Nende juuste pruun päevapildikurbus vajutab oma pitseri kõigele, mis on. Õhku, aknaklaasidele, naeruväärsele ja surematule armastusele,

²⁷ Herman viittaa Chatmanin nyt-hetkeen (NOW) (Herman 2002, 226).

võõraste inimeste valgetele nägutele, Brežnevi ja Johnsoni poliitikale, kinokuulutustele, tema enda triibulisele trikoosärgile, mida oleks tarvis täna kindlasti pesta. (AI, 36.)

Hän saa nähdä kovin vähän muihin verrattuna. Koska hän ojentaa kätensä Riiassa vuonna 1968 niin kevytmielisesti ottamaan vierasta hiuspalmikkoa, hänen on sitten nähtävä monet muut paikat, joukossa myös vuoden 1971 Varsova, läpi heidän Suuressa Erossaan jääneiden hiusten. Näiden hiusten ruskea vanhan valokuvan surumieli painaa leimansa kaikkeen mitä on. Ilmaan, ikkunalaseihin, naurettavaan ja kuolemattomaan rakkauteen, vieraitten ihmisten valkoisiin kasvoihin, Brežnevin ja Johnsonin politiikkaan, elokuvajulisteisiin, hänen omaan raidalliseen T-paitaansa joka tänään ehdottomasti olisi pestävä. (HK, 65.)

Onko vuosi 1971 tuleva, vai onko se jo tapahtunut? Katkelman kielellinen ilmaisu, "hänen on sitten nähtävä", synnyttää vaikutelman kuin tuleva olisi jo tapahtunut.

Katkelmassa tapahtumat on mahdollista järjestää myöhemmiksi ja aikaisemmiksi myös päähenkilön tulevaisuuteen sijoittuvan tarinasäikeen kautta, jonka määrittelin edellisessä luvussa kolmanneksi mahdolliseksi tarinasäikeeksi. "Koska hän ojentaa kätensä Riiassa vuonna 1968 niin kevytmielisesti ottamaan vierasta hiuspalmikkoa, hänen on sitten nähtävä monet muut paikat, joukossa myös vuoden 1971 Varsova, läpi heidän Suuressa Erossaan jääneiden hiusten" (HK, 65). Katkelma on mahdollista lukea, niin että hiuspalmikko projisoi päähenkilön vuotta 1971 koskevia muistoja tulevaisuudesta käsin, minkä takia jää epämääräiseksi, mihin nyt-hetkeen suhteessa tapahtumien ajallinen sijainti määritellään. Monet epämääräiset ajanilmaisut tekevät joka tapauksessa epämääräiseksi tapahtumien suhteen kerrotun nyt-hetkeen, joka voidaan tässä nähdä kahdella tavalla, minkä osoitin edellisessä luvussa.

Vuosi 1968 esitetään aikaisemmaksi ja tavallaan myös vuoden 1971 tilanteen syyksi ("Koska hän ojentaa kätensä Riiassa niin kevytmielisesti..."), mikä on esimerkki siitä, että osa tapahtumista voidaan kuitenkin järjestää aikajanalla. T-paidasta ei ole missään muualla *Historian kauneudessa* puhetta. "Tänään" katkelmassa viittaa ilmeisesti vuoteen 1971, johon on siirrytty hiuspalmikon kautta. Jatkuvan presensin käyttö ei tässä kuitenkaan paljasta, mitkä

tapahtumat ovat myöhäisempiä ja aikaisempia suhteessa toisiinsa. Katkelma jatkuu kerronnalla, joka sisältää hyvin paljon epämääräisiä ajanilmaisuja.

Just siis, kui ta särgi suhtes on otsuse teinud ja üle tänava tahab minna, ilmub nähtava varjust välja nähtamatu ja kõik, kes tahtsid üle tänava minna, pörkavad tagasi. Tramm pidurdab nii järsult, et roopad löövad tuld. Tuulekeeris litsub ülalt alla sööstva surmaingli tiivad selja taha kokku nagu plekitahvlid. [...] hämaruses ei seleta silm, kas keegi ajab käe kõrval oma vana jalgratast, mille punasest klaasist reflektor kangesti hiilgab, või liigub õhus tõesti punane tulekera.

Esialgu arvab ta, et kõik seda tulekera jälgivad, siis aga paneb ta tähele, et trammiroobaste vahel maas lebab miski, mida kõik näha tahavad. [...]

Kuigi ta on seisnud õnnetuse lähedal, ei tea ta, kas nähti jalgratast või keravälku. Keegi ei tea, mis toimus.

Isegi juhuslik pealtnägija ilmub välja alati hoopis teises kohas, hakkab kõnelema palju hiljem, räägib Gorbatsšovist ja mõtleb Leeninit, ajab lõpu algusega segi ja kordab sõnu, mida kõik juba niinkuini kuulnud on, sonib minevikust ja tulevikust, unustusest ja naerust. (AI, 36.)

Juuri silloin kun hän on tehnyt paidan suhteen päätöksen ja aikoo mennä yli kadun, näkyvän varjosta ilmestyy näkymätön ja kaikki, jotka aikoivat mennä kadun yli ponnahtavat takaisin. Raitiovaunu jarruttaa niin äkillisesti että kiskot iskevät tulta. Tuulenpyörre pusertaa ylhäältä alas syöksyvän kuolonenkelin siivet selän takana yhteen kuin peltilevyt. [...] hämärässä ei erota, taluttaako joku vanhaa polkupyöräänsä, jonka punainen lasinen kissansilmä hehkuu voimalla, vai liikkeuko ilmassa tosiaan punainen tulipallo.

Aluksi hän luulee, että kaikki seuraavat tulipalloa, mutta sitten hän huomaa että raitiotiekiskojen välissä maassa lepää joku, jonka kaikki haluavat nähdä. [...]

Vaikka hän on seissyt lähellä onnettomuutta hän ei tiedä nähtiinkö polkupyörä vai pallosalama. Kukaan ei tiedä mitä tapahtui.

Satunnainenkin silminnäkijä ilmaantuu esiin aina aivan toisessa paikassa, alkaa puhua paljon myöhemmin, puhuu Gorbatsšovista ja ajattelee Leniniä, sekoittaa lopun alkuun ja toistelee sanoja jotka jokainen on muutenkin kuullut, houraillee menneisyydestä ja tulevaisuudesta, unohduksesta ja naurusta. (HK, 65-66.)

Raitiovaunuonnettomuutta ei mainita muualla *Historian kauneudessa*. Katkelman tapahtumia yhdistää muuhun kerrontaan vain se, että päähenkilölle jää epäselväksi, mitä tapahtui: "nähtiinkö polkupyörä vai pallosalama". Myös se, mitä onnettomuudessa tapahtui jää epämääräiseksi ja hämäräksi: "kukaan ei tiedä mitä tapahtui". Samankaltainen epäselvyys koskee myös muita tapahtumia, esimerkiksi junamatkan aikana "on kovin vaikeata joskaan ei mahdotonta päästä varmuuteen siitä, ovatko tytöt ja tämä junamatka olleet hänelle pelkkää puolivalveen harhaa vai onko sittenkin kyse aivan todella tapahtuneista asioista ja omin silmin nähdyistä ihmisistä" (HK, 165). Tapahtuneeseen ja havaittuun sekoittuu kuvittelemisen ja kuvitteellisen

tapahtuman mahdollisuus. Itse havainnotkin ovat epävarmoja: päähenkilö "luulee" ja "ihmiset eivät erota".

Tapahtuman ajallisen pisteen sekoittaa satunnainen silminnäkijä, joka ilmaantuu "aivan toisessa paikassa", "alkaa puhua paljon myöhemmin" ja "sekoittaa lopun alkuun". Katkelmassa käytetään epämääräisiä ajan ja paikan määreitä "toisessa paikassa" ja "paljon myöhemmin". Satunnaisen silminnäkijän ilmaantuminen on ajallisesti epämääräinen.

Uudenlaista mallia kerronnan aikarakenteiden tarkasteluun on ehdottanut myös Uri Margolin. Margolinin mukaan uudenlaista lähestymistapaa kaipaavat ratkaisemattomat epämääräisyydet kerronnassa, kun ei ole varmaa, tapahtuivatko jotkin asiat lainkaan ja jos ne tapahtuivat, mikä niiden luonne itse asiassa oli. Jotkin tapahtumat saattavat jäädä epävarmoiksi. Kerronnan väitteet voivat olla mahdollisia tai luultavia. Lisäksi kerronnassa voidaan esittää uskomuksia ja oletuksia joistain tarinamaailman tapahtumista. (Margolin 1999, 144.)

Tässä katkelmassa *Historian kauneudessa* on tapahtumia, jotka jäävät mahdollisiksi, luultaviksi ja epävarmoiksi. Tapahtumia, jotka saattavat olla kuvitteellisia tai jotka esitetään muodossa "kukaan ei tiedä mitä tapahtui" ei ole mielekäästä alkaa järjestää aikajanelle aikaisemmiksi tai myöhäisemmiksi. Sen sijaan analyysin lähtökohdaksi kannattaa ottaa tapahtumien luultavuus ja ajallinen epävarmuus.

Historian kauneuden kerronnassa näiden epävarmoiksi ja epämääräisiksi esitettyjen tapahtumien kautta rakentuu pysyvä leikki havaitsemisen ja kuvittelun, todellisen ja kuvittelemisen välillä. Huomio kiinnittyy havaitsemiseen läpi koko teoksen myös sitä kautta, että katsominen toistuu teoksessa ja toimii usein ajallisten siirtymien motivoijana. Myös Hermanin analysoimassa Anna Seghersin novellissa kerronta leikittelee vastaavalla tavalla todellisuuden ja kuvitteellisen välillä. Kerronnalle on ominaista vieraannuttaminen ja hämärtäminen. Kerronnasta, joka jättää hämäräksi sen,

mikä on kuvitteellista ja mikä todella tapahtunutta, on vaikeaa rakentaa "todellisten" tapahtumien järjestystä. Hermanin mukaan kertomisen ja luomisen dialektiikka paljastaa lukijan pyrkimykset rekonstruoida tapahtumien sarja (tarina) kertojan kerronnan pohjalta. Hermanin mukaan tällainen kerronta esittää kysymyksen, kuinka merkitä tarinan aika tarinassa, jonka aiheena on ajan vaikeasti tavoitettavuus. (Herman 1998, 77.)

Ajan kuvaamisen vaikeuden ohella ajallisesti epämääräiset tapahtumat *Historian kauneudessa* kuvaavat ylipäätään historiallisten tapahtumien esittämisen vaikeutta ja suhteellisuutta. Sallimalla tapahtumien epävarman luonteen *Historian kauneuden* kerronta kiinnittää huomiota tarinan kertomisen lainalaisuuksiin ylipäätään: miten mitään voitaisiinkaan esittää ja kertoa varmaksi. Polykronisella kerronnalla onkin yhtymä kohtia metafiktiiviseen kerrontaan, siksi että se esittää osin samankaltaisia kysymyksiä. Osoitin jo edellä, että *Historian kauneudessa* on itsensä tiedostavia piirteitä, jotka kiinnittävät näiden epämääräisiksi esitettyjen tapahtumien ohella huomion kerronnan lainalaisuuksiin. Nämä epämääräisiä tapahtumia sisältävät katkelmat kiinnittävät huomion inhimilliseen taipumukseen luoda järjestystä ja tämän järjestyksen luomisen rajoituksiin. Kun ei ole varmaa edes se, mitä tapahtui, ei voida esittää varmaksi myöskään syiden ja seurauksien logiikkaa.

Hermanin analysoimassa Seghersin novellissa rypystä henkilöahmon kasvoilla tulee sosiopoliittisten muutosten indeksi. Tämä rypyy voidaan määritellä ainoastaan esineeksi, jossa eri ajat ovat samanaikaisia, ja sellaisena se saavuttaa moninaisen temporaalisen logiikan, jota lineaarisuuden sijaan hallitsee käännettävyys ja kaksisuuntaisuus (reversibility) (Herman 2002, 230-231). *Historian kauneudessa* sireeni, omena ja hiuspalmikko ovat esineitä, joissa eri ajat ovat samanaikaisia. Nämä kasvit ja hiukset toimivat myös eräänlaisina välikappaleina siirryttäessä ajasta toiseen, mutta etenkin omenassa olennaista on se, että se mahdollistaa eri aikojen samanaikaisuuden ja siten kuvaa moninaista ajallista logiikkaa, jota hallitsee käännettävyys ja

kaksisuuntaisuus. Käännettävyyden lisäksi polykroninen kerronta ilmentää kiertoa ja toistuvuuteen perustuvaa temporaalisuutta. (Herman 1998, 84).

Polykroninen kerronta epävakauttaa rajaa paikallistettavien ja paikallistamattomien objektien välillä. Tämä toteutuu myös *Historian kauneudessa*. Paikallistettavuus ja paikallistamattomuus ilmenee myös lauseiden tasolla: "Tämän maan sireeneistä ei koskaan tiedä, näkeekö niiden kukkivan tänään vai vuosia sitten, vai ovatko ne ainoastaan kaipuun kuva, joka näkyy aina rajaviivan toiselle puolelle" (HK, 10).

Kertomuksen ajan polykroniseen luentaan voi johtaa myös teoksen sanavalinnat ja esimerkiksi käytetyt verbimuodot, mutta diskursiivisen tason vihjeet johtavat yleisempään tapaan luonnehtia tarinan sumeaa temporaalista järjestystä. Kerronta osoittaa, että tapahtumat ja tilanteet ovat temporaalisesti moninaisia yllyttämällä lukijaa tekemään kausaalisia johtopäätöksiä tapahtumista. Jotkin tapahtumat luetaan aikaisemmiksi (syiksi) ja toiset myöhäisemmiksi (seurauksiksi), mutta samanaikaisesti kerronta kyseenalaistaa näiden päätelmien rajat ja pätevyuden (Herman 2002, 225).

Kui kahekümne kolme aasta pärast saabub jaanuarihommik, mil taevas võpatab, tühjalele televiisoriekraanidele ilmub iseeneset, justkui nõiaväel musta taevakeha kauge, kuid selgesti märgatav kujutis ja kõik raadiod sonivad ühtviisi Pühast Sõdast, Kõikide Sõdade Emast ning relvade ilust, siis on nemad oma tänase naeruga liha selle hommiku lihast ja luu selle hommiku luust. Sellel hommikul on kauge lähedane, kõik ajakihid on segi paisatud ja ei ole tähtsust, kes ärkab parajasti Jeruusalemmas, kes New Yorgis ja kes Tallinnas. Vahekauguste võim ja tähtsus on juba tänä nende poolt välja naerdud. (AI, 118.)

Kun kahdenkymmenenkolmen vuoden kuluttua saapuu tammikuun aamu, jolloin taivas vavahtaa, tyhjiin kuvaruutuihin ilmestyy itsestään, aivan kuin taikavoimasta, mustan taivaankappaleen etäinen, mutta helposti havaittava hahmo ja kaikki radiot höpöttävät yhteen ääneen Pyhästä sodasta, Kaikkien sotien äidistä sekä aseiden kauneudesta, niin he ovat tämän päivän nauruineen lihaa tuon aamun lihasta ja luuta tuon aamun luusta. Tuolla aamulla on kaukainen edeltäjä, kaikki ajanjaksot on paiskattu sekaisin eikä ole merkitystä sillä kuka juuri tällä hetkellä herää Jerusalemissa, kuka New Yorkissa ja kuka Tallinnassa. (HK, 215)

"He ovat tämän päivän nauruineen lihaa tuon aamun lihasta ja luuta tuon aamun luusta." Tämänkaltaisessa kuvallisessa ja hämärässä kerronnassa, jota hallitsee dramaattinen preesens, ei voi olla kovin varma siitä, mihin päivään "tämä päivä" ja mihin "tuo aamu" viittaa. Hämäräksi kuvaksi jää esimerkiksi

"mustan taivaankappaleen etäinen, mutta helposti havaittava hahmo". Tämä päivä voisi kuitenkin viitata katkelmaa ympäröivien tapahtumien kerrotun nythetkeen, joka on vuodessa 1968. Sen, että henkilöahmot ovat "tämän päivän nauruineen lihaa tuon aamun lihasta ja luuta tuon aamun luusta", voisi tulkita niin, että kaukainen tuleva aamu vaikuttaa ajassa taaksepäin, ja sen vaikutus ulottuu henkilöahmoihin vuonna 1968.

Tulkinta vastaa Hermanin nöyrää kerrontaa, jossa myöhemmät tapahtumat vaikuttavat aikaisempiin. Koska viitteet tähän päivään ja tuohon aamun jäävät katkelman kuvallisessa ja hämärässä kielessä viittauskohteiltaan avoimiksi, vaikutusten suunnat voidaan tulkita kaksisuuntaisiksi. Vaikutusten kaksisuuntaisuuteen kerronta antaa myös eksplisiittisen vihjeen: "kaikki ajanjaksot on paiskattu sekaisin", mikä samanaikaisesti kyseenalaistaa toisten tapahtumien lukemisen aikaisemmiksi ja toisten myöhäisemmiksi.

Ajanjaksojen väliset etäisyyden murtuvat, mikä vaikuttaa myös paikallisten etäisyyksien merkityksen häviämiseen: "Eikä ole merkitystä sillä kuka juuri tällä hetkellä herää Jerusalemissa, kuka New Yorkissa ja kuka Tallinnassa." "Tämän hetken" ajallinen viittauskohta on lauseessa täysin avoin ja moninainen.

Moninaista ajallista systeemiä luo myös se, että hypodiegeettisen kerronnan ajalliset koordinaatit sekoittuvat diegeettisten tapahtumien kanssa. Kerrotun aika sekoittuu kerronnan aikaan.²⁸ *Historian kauneudessa* hypodiegeettisen kerronnan ajalliset koordinaatit sekoittuvat diegeettisten tapahtumien kanssa seuraavassa katkelmassa: "Jonkin aikaa hän katselee illan kuultoa ja elokuista kuuta, katsoo miten aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin, sitten hän nousee päättäväisesti ylös ja poistuu proosallisesti vasemmalle" (HK, 127). Sen, että

²⁸ Herman kuvaa kerrontaa, jossa jonkin tapahtuman jälki voidaan jo jäljittää, vaikka ajallisessa kehyksessä, joka määrittää kerronnan deiktisen keskuksen, tapahtumat itsessään eivät vielä ole tapahtuneet (Herman 2002, 226).

henkilöhahmo katsoo, miten aikaa liikutellaan eteenpäin ja taaksepäin voi lukea hienovaraisen tekstitietoisena kommenttina, minkä ansiosta kerrotussa tarinassa liikkuvan henkilöhahmon ajalliset koordinaatit siirtyvät asteen verran hypodiegeettisen kerronnan puolelle.

Polykroninen kerronta vastustaa narratiivin käyttöä totalisoivan merkityksen muodostuksen tarpeisiin siten, miten sitä käytettiin Saksan kansallissosialistien propagandassa. Polykronisen kerronnan tehtävä ei ole syyttää, vaan rakentaa yhteyksiä, ja näin tekee kerronta, jossa seuraukset esitetään, siten että ne edeltävät syitä. Polykronisessa kerronnassa ei pyritä nostamaan esiin yhtä syytä tapahtumille, vaan sen sijaan nostetaan esiin erilaisten tekijöiden verkosto.

Polykronisessa kerronnassa keskeinen tapahtuma ei välttämättä muodosta täsmällistä ajallista pistettä, vaan rykelmän suhteita eri aikojen välillä (Herman 2002, 236). Vuoden 1968 tapahtumat eivät muodosta täsmällistä ajallista pistettä *Historian kauneudessa*, vaan rykelmän suhteita eri aikojen välillä. Niistä käsin katse heijastuu eri vuosiin ja eri paikkoihin, joiden sijainti voi olla myös ajallisesti epämääräinen, esimerkiksi New Yorkiin sijoittuvat tapahtumat ovat *Historian kauneudessa* epämääräisiä. Todellinen menneisyys merkitsee Hermanin mukaan menneisyyttä, joka liikkuu nykyisyydessä ja tulevaisuudessa, jotka taas saavat totuutensa menneestä (Herman 2002, 236).

Polykronia voi syntyä kertojan epämääräisestä sijainnista menneisyyden ja tulevaisuuden välillä. Näin kertoja välttyy selittämästä, mitä tapahtui ja milloin ja mitkä tapahtumat johtivat mihinkin seurauksiin. *Historian kauneudessa* tähän johtaa myös kuvakielen nouseminen tarinallistamisen edelle.

Kerronnallinen nöyryys on periaate, jonka mukaan tarinankertojat havaitsevat, että aikaisemmat ja myöhemmät tapahtumat vaikuttavat kaksisuuntaisesti toisiinsa.

Ja sellest hoolimata viib mälu särav punktiirjoon igast pimedusest läbi, minevik ilmutab ennast tulevikus ja tulevik minevikus. Kuidas lõikad, nõnda külvad. Nõnda kui taevas, nii ka maa pääl. Kui on olnud aasta 1968, tuleb tingimata ka aasta 1971. (AI, 34.)

Ja tästä huolimatta muistin hohtava katkoviiva vie läpi minkä tahansa pimeyden, menneisyys ilmoittaa itsensä tulevaisuudessa ja tulevaisuus menneisyydessä. **Niin kylvät kuin leikkaat.** Näin taivaassa, niin myös maan päällä. Kun on ollut vuosi 1968, tulee väistämättä vuosi 1971 [...] (HK, 61.)

Aikaisemmat ja myöhemmät tapahtumat vaikuttavat kaksisuuntaisesti toisiinsa, esimerkiksi tässä inversiossa: niin kylvät kuin leikkaat. Kaksisuuntaisuus syntyy inversion luonteesta. Siinä ovat läsnä molemmat puolet. Leikkaamisen tapa vaikuttaa kylvämiseen, mutta myös päinvastoin: kylväminen vaikuttaa leikkaamiseen.

6 Päättäntä

Aikakokemuksien kuvaukset kirjallisuudessa ovat synnyttäneet kirjallisuudentutkimuksessa näkemyksiä sisäisen aikakokemuksen kuvaamisesta kaunokirjallisuudessa. Nostin esiin joitain seikkoja sisäisestä aikakokemuksesta käydystä keskustelusta osoittaakseni, minkälaiseen pitkään jatkumoon kohdetekstikseni valitsema aikateemainen romaani asettuu.

Historian kauneuden kerrontaa voi kuvata ja tulkita klassisen narratologian avulla. Sen avulla voidaan tarkastella sitä, millä tavoin kerronnassa menneisyys kehoitetaan näkemään nykyisyyden kautta tai päinvastoin. Menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden yhteen punoutumisen kautta hahmottui esimerkiksi romaanin moniulotteinen kuva Euroopan ja Neuvostoliiton juutalaisten kohtalosta 1900-luvulla. Vuoden 1968 tapahtumat vertautuvat limittäisten aikarakenteiden kautta *Historian kauneudessa* laajemmin Neuvostoliiton hajoamiseen ja sitä seuranneeseen suurvaltasuhteiden muutokseen, Yhdysvaltain kansainvälisen merkityksen kasvuun.

Lähemmässä tarkastelussa *Historian kauneuden* kertojan äänessä ilmeni voimakkaampi ambivalenttisuus kuin mitä aluksi oletin. Kertojan äänen ristiriitaisuus ja se, että sitä oli vaikea erottaa päähenkilön äänestä, olisi perustellut aikarakenteiden analyysin vielä selvempää sitomista näkökulma-analyysiin. Lisäksi anakronioiden kautta luotiin kuvaa henkilöahmojen ajatusmaailmoista ja historiallisten perspektiivien välisistä eroista, millä kuvattiin muun muassa sukupolvien välisiä eroja. Tämä tuli esiin päähenkilön ja Olga-tädin näkökulmien suhteessa toisiinsa. Anakronioilla oli siis myös henkilöahmojen näkökulmia syventävä tehtävä kerronnassa.

Anakronioihin johdatti usein päähenkilön katsomisen akti, mikä myös korosti näkökulman merkitystä. Ikkunasta ulos avautuvasta maisemasta avautui toisia aikoja esimerkiksi paljon myöhäisempi vuosi. Usein jokin konkreettinen näky,

esimerkiksi havainto savusta, saattoi edeltää toiseen kalenterivuoteen siirtymistä. Varsinaista assosiativista yhteyttä ei kerronnassa korostettu esimerkiksi tuomalla esiin päähenkilön mielenliikkeitä vapaan epäsuoran esityksen avulla. Assosiativinen yhteys on silti olemassa. Assosiativisen tekniikan avulla on kirjallisuudessa pyritty kuvaamaan bergsonilaista kestoja eli kokemuksen jatkuvuutta. Myös *Historian kauneudessa* kuvataan tietoisuutta olleen ja tulevan välisenä yhdyssiltana. Havaitsemisen ja ajallisten siirtymien välinen yhteys osoittautui myös merkittäväksi.

Historian kauneudessa kuvattu sisäinen aikakokemus ja kerronnan järjestyksen tarkastelu osoittivat molemmat kohti tulkintaa, jossa teoksen jännitteen voi katsoa syntyvän poliittisten ja historiallisten todellisuusviitteiden ja subjektiivisen vierauden ja juurettomuuden kokemuksen välisestä ristiriidasta. Tähän problematiikkaan kietoutuu myös romaanin teema historian kauneudesta eli taiteilijuuden ja taideobjektin ongelmallisesta suhteesta historiallisiin tosiasioihin. Teoksen päähenkilö edustaa epäpoliittista kirjailijaa, mikäli epäpoliittisuus ylipäätään on mahdollista.

Pyrin tarkastelemaan myös sitä, minkälaista aikakäsitystä anakroniat kerronnassa heijastavat. Etenkin ennakoinnit synnyttivät sellaisen käsityksen ajasta, jossa kaikki aika nähdään yhtä aikaa ympärillä olevaksi. Tulevat vuodet ovat jo valmiina odottamassa. Myös monet luontoon liittyvät kielikuvat ja esineet sekä kasvit ajan metonymioina tuovat *Historian kauneudessa* esiin kehämäisen aikakäsityksen.

Klassisen kerronnan teorian ohella lähdin hakemaan *Historian kauneuden* aikarakenteen ja tulkinnan avuksi myös muita teoreettisia lähestymistapoja lähinnä siitä syystä, että tarinan tapahtumien kertominen ei tuntunut sen kerronnan ensisijaiselta tehtävältä.

Poettisena tehokeinona dramaattinen presens osoittautui erittäin moniulotteiseksi kielelliseksi keinoksi, joka tarjoaisi jo itsessään paljon mahdollisuuksia tutkimukselle. Seymour Chatmanin (1978) mukaan

dramaattinen preesens puhtaasti korvaa imperfektin, mutta mielestäni silloin kun sitä käytetään hyvin moninaisten ajallisten siirtymien yhteydessä, se myös osallistuu ajallisesti moninaisen rakenteen luomiseen. Lisäksi se vaikuttaa kertojan ja henkilöhahmon äänten tulkintaan, mikä ilmeni *Historian kauneudessa* siten, että kertojan ja henkilöhahmon ääniä oli entistä hankalampi erottaa toisistaan. Brian Richardson (2000) onkin lähestynyt dramaattisen preesensin käsitettä Chatmanista poikkeavalla tavalla, niin että sen avulla kerronnan retrospektiivinen luonne hämärtyy. Näin juuri tapahtuukin *Historian kauneudessa*.

Ambivalenttisuus tuli ilmi kertojan äänen lisäksi monella tasolla, esimerkiksi teoksen luontokuvissa. Luonnon ikuiset elementit asettuvat teoksessa historiallisen muutoksen, nykyhetken kaaosmaisuuuden ja nykyhetkeä kuvastavien synkkien uutisten vastapainoksi, mutta samalla luonnon ilmentämään ikuisen paluun ideaan suhtaudutaan myös toisin. Luonnon ikuisen paluun idean yhteydessä käsiteltiin myös historian hautautumista ja unohdusta. Muisti ja unohdus ovat osa teoksen teemaa. Kirjallisuus, esimerkiksi I.B. Singerin tuotanto, on teoksen intertekstuaalisessa kentässä muistin symboli. Unohdukseen ja nauruun kytkeytyy ambivalenttisia merkityksiä, siten että ne ovat toisaalta voimavara, mutta toisaalta niihin yhdistyy myös voimattomuus.

Historian kauneudessa esineillä on suuri merkitys ajan tallentajina. Esineet toimivat kerronnassa metonymioina, ja ne muodostavat kerrontaa jatkumoina luoden rihmastomaista kerrontaa. Keskeiset metonymiat *Historian kauneudessa* jäsentävät myös aistimista, muistamista, aikaa ja tilaa, ja ne luovat sikäli myös kerronnan assosiativisuutta. Metonymioina esineet ja kasvit myös osallistuvat kerronnan luomiseen, jossa olennaista on se, että asiat ja esineet voivat olla moniaikaisia, useissa ajoissa samanaikaisesti. Tällaisessa kerronnassa ei ole kaikkein mielekkäintä analysoida kerronnallista järjestystä, vaan parempi lähtökohta on tarkastella moniaikaisuutta.

Metonymisten jatkumoiden kautta historian kauneuden merkitykset syvenevät. Siihen yhtyvät tulevaisuuden kauneus ja aseiden kauneus sekä pelon makeus. Pelon makeus yhdistyy taas sivustakatsovan ja etäisen päähenkilön häikäilemättömyyden ja uteliaisuuden kuvauksiin, jolloin historian kauneus saa merkityksensä myös ihmisen häikäilemättömyyden ja uteliaisuuden kautta. Päähenkilön arvaamattomuus ja epäpoliittinen ja epähistoriallinen asenne hänen taiteilijahenkilökuvassaan on merkityksellinen *Historian kauneuden* ironian löytämisen kannalta. Ironian kohteena on taiteilijan väistämätön etäisyys kuvattavista historiallisista tapahtumista.

Metonymisten jatkumoiden tarkastelu olisi tarjonnut enemmänkin mahdollisuuksia myös ajallisen rakenteen hahmottamiseen *Historian kauneudessa*. Sitä kautta muodostuva tulkinta rihmastomaisesta kerronnasta kuvaa *Historian kauneuden* rakenneperiaatetta. Tutkielmassani huomio jakaantui myös muihin lähestymistapoihin ja siksi metonymisten jatkumoiden rakentumisesta ei ollut tilaa antaa riittävästi esimerkkejä. Metonymia runollisen kerronnan rakenneperiaatteena kytkeytyy aikarakenteisiin tavalla, joka ansaitsisi lisätutkimusta.

Paradoksissa kaksi vastakkaista merkitystä taistelevat. Kysymys on siis molempien puolien jatkuvasta olemassaolosta. Myös aikaa voidaan kuvata paradoksaalisesti, niin että se liikkuu samanaikaisesti sekä eteen- että taaksepäin. *Historian kauneuden* aikaan liittyvät paradoksit kuvaavat ajan käännettävyyttä. Epämääräisen ajallisuuden salliva polykronisen kerronnan teorian lähestymistapa aikarakenteisiin sopii kuvaamaan kerrontaa, jossa aika liikkuu sekä eteen- että taaksepäin. Molemmat suunnat voivat olla voimassa yhtä aikaa, ilman että lukijan tarvitsee rakentaa ajallista järjestystä.

Paikka paikoin kerrotun aika sekoittui *Historian kauneudessa* kerronnan aikaan, mikä perusteli polykronisen kerronnan teorian valitsemista *Historian kauneuden* analyysin apuvälineeksi. *Historian kauneudessa* on myös tapahtumia, jotka saattavat olla kuvitteellisia tai jotka esitetään muodossa

"kukaan ei tiedä mitä tapahtui". Tällaisia tapahtumia ei ole mielekästä alkaa järjestää aikajanelle aikaisemmiksi tai myöhäisemmiksi. Polykronisen kerronnan teorian avulla analyysin lähtökohdaksi voidaan ottaa tapahtumien luultavuus ja ajallinen epävarmuus. Tällainen analyysi paljastaa, että ajallisesti epämääräiset tapahtumat *Historian kauneudessa* kuvaavat ylipäättään historiallisten tapahtumien esittämisen vaikeutta ja suhteellisuutta. Sallimalla tapahtumien epävarman luonteen *Historian kauneuden* kerronta kiinnittää huomiota tarinan kertomisen lainalaisuuksiin.

Polykronisessa kerronnassa ei pyritä nostamaan esiin yhtä syytä historiallisille tapahtumille, vaan sen sijaan nostetaan esiin erilaisten tekijöiden verkosto. Erilaisten tekijöiden verkoston nostaa esiin myös metonyymisille jatkumoille perustuva rihmastomainen kerronta. Kerronnan verkostoituminen ja rihmastomaisuus ovatkin avainkäsitteitä sekä polykronisen kerronnan teoriassa että metonyymisia jatkumoa tarkastelevassa analyysissä. Tämänkaltaisen kerronnan avulla voidaan kuvata tapahtumien kaksi- ja monisuuntaisia vaikutuksia toisiinsa, kuten *Historian kauneudessa* tehdään.

LÄHTEET

Kohdetekstit

AI= Luik, Viivi 1991: *Ajaloo ilu*. Eesti raamat. Tallinna.

HK= Luik, Viivi 1991: *Historian kauneus*. Käänt. Juhani Salokannel. Tammi. Helsinki.

SRK=Luik, Viivi 1985/1986: *Seitsemäs rauhan kevät*. Käänt. Eva Lille. Tammi. Helsinki.

LUIK, VIIVI 1986: *Inimese kapike*. Vagabund. Tallinna.

Tutkimuksen lähteet

ALENIUS, KARI 2000: *Viron, Latvian ja Liettuan historia*. Atena. Jyväskylä.

ANNUS, EPP 2002: *Kuidas kirjutada aega*. Underi ja Tuglase kirjanduskeskus. Tallinna.

ANNUS, EPP 2003: Virolainen proosa 1990-luvulla. Teoksessa: *Viron kirjallisuus vuosituhannen vaihteessa. Postmodernia ja modernia*. Toim. Liisa Saariluoma & Tarja Pakarinen & Piret Kruuspere. SKS. Helsinki. 65-85.

ARISTOTELES 1992: *Fysiikka*. Käänt. Tuija Jatakari & Kati Näätasaari. Gaudeamus. Helsinki.

AUGUSTINUS, AURELIUS 398/2003: *Tunnustukset*. Käänt. Otto Lakka. SLEY-kirjat. Helsinki.

BAHTIN, MIHAIL 1987: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. University of Texas Press. Austin.

BAHTIN, MIHAIL 1975/1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Käänt. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Arola. Kustannusliike Progress. Moskova.

BAL, MIEKE 1997: *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck. Pariisi.

BALDICK, CHRIS 1990: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. New York.

BELSEY, CATHERINE 1980/1982: *Critical Practice*. Methuen. Lontoo.

BERGSON, HENRI 1919/1958: *Henkinen tarmo*. Käänt. J. Hollo. WSOY. Porvoo.

BOYM, SVETLANA 2001: *The Future of Nostalgia*. Basic Books. New York.

BROOKS, DAVID 1991: Modernism. Teoksessa: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Toim. Martin Coyle & Peter Garside & Kelsall Malcolm & John Peck. Routledge. Lontoo.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO 1635/1953: *Elämä on unta*. Käänt. Helvi Vasara. WSOY. Porvoo. Helsinki.

CARPELAN, BO 1991: "I poesis rum". *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo.

CURRIE, MARK 1995: Introduction. Teoksessa: *Metafiction*. Toim. Mark Currie. Longman. Lontoo. 1-17.

CURRIE, MARK 1998: *Postmodern Narrative Theory*. Macmillan Press LTD. Lontoo.

DAGHISTANY, ANN & JOHNSON, J.J. 1981: Romantic Irony, Spatial Form and Joyce's Ulysses. Teoksessa: *Spatial Form in Narrative*. Toim. Ann Daghistany & Jeffrey R Smitten. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo. 48-63.

DEMUS, OTTO 1947: *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Routledge & Kegan. Lontoo.

ELAM, DIANE 1992: *Romancing The Postmodern*. Routledge. Lontoo & New York.

ELOVAARA, RAILI, 1992: *Olen tyhjä huone. Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Yliopistopaino. Helsinki.

FRANK, JOSEPH 1945/1991: *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press. New Brunswick & Lontoo.

GENETTE, GÉRARD 1972/1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E Levin. Basil Blackwell. Oxford.

HAAVIO, MARTTI 1950: *Sielulintu*. Kalevalaseuran vuosikirja 30. WSOY. Porvoo.

HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja. Teoksessa: *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. SKS. Helsinki. 144-182.

HARVEY, DAVID 1989: *The Condition of Postmodernity*. Basil Blackwell. Oxford.

HEISKANEN, PIRKKO 1989: Ajan ja tilan rinnastuksista kuvien tulkinnassa. Teoksessa: *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Gaudeamus. Helsinki. 99-112.

HENNOSTE, TIIT, 1996: Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. *Vikerkaar* 5-6/1996. 142-149.

HERMAN, DAVID 1998: Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration. *Narrative* 1/1998. 72-95.

HERMAN, DAVID 1999: Introduction: Narratologies. Teoksessa: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. 1-30. Ohio State University Press. Columbus.

HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press. Lincoln.

HINT, MATI 1986: Viivi Luige märksõnad ja määratlused. *Looming* 8/1986. 1118-1125.

HINRIKUS, RUTT: 1990-ndate aastate eesti proosa. *Keel ja kirjandus* 1/1997. 31-36.

HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. SKS. Helsinki.

HONOUR, HUGH & FLEMING JOHN 1982/1991: Varhaiskristillinen ja bysanttilainen taide. Käänt. Marja Itkonen-Kaila. Teoksessa: *Maailman taiteen historia*. Otava. Helsinki.

HUTCHEON, LINDA 1989: Re-presenting the Past. Teoksessa: *Politics of Postmodernism*. Routledge. Lontoo.

HÖKKÄ, TUULA 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. SKS. Helsinki.

IKONEN, TEEMU 2004: Jälkiklassisen narratologian suuntauksia. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 1/2004. 41-51.

ILOMÄKI, HENNI 2001: Aika suomalaisessa kertomusperinteessä. Teoksessa *Ajan taju. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta*. Toim. Eeva-Liisa Haanpää & Ulla-Maija Peltonen & Hilpi Saure . SKS. Helsinki. 17-33.

ISRAEL, JOACHIM 1971/1974: *Vieraantumisen*. Käänt. Tuomas Hakala. Tammi. Helsinki.

IVANOV, VJÂČESLAV 1973: The Category of Time in Twentieth-century Art and Culture. *Semiotica* 8/1973. 1-45.

JAANUS, MAIRE 1989: "Mina" keeles: Viivi Luige *Seitsmes rahukevad. Keel ja kirjandus* 3/1989. 129-137.

JAKOBSON, ROMAN 1935/1987: Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak. Teoksessa: *Language in Literature*. Toim. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Harvard University Press. Cambridge. Massachusetts. 301-318.

JAKOBSON, ROMAN 1956/1971: Two Aspects of Language and Two Aspects of Aphasia Disturbances. Teoksessa: Roman Jakobson & Halle Morris: *Fundamentals of Language*. The Hague. Mouton.

JAKOBSON, ROMAN 1971: Linguistics and Poetics. *Selected Writings II. Word and Image*. The Hague. Mouton. 62-94.

JULKUNEN, RAIJA 1989: Jokapäiväinen aikamme. Teoksessa: *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Gaudeamus. Helsinki. 10-22.

JUNG, C.G. 1962/1985: *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Käänt. Mirja Rutanen. WSOY. Helsinki.

KESTNER, JOSEPH 1981: Secondary Illusion: The Novel and the Spatial Arts. Teoksessa: *Spatial Form in Narrative*. Toim. Ann Daghistany & Jeffrey R Smitten. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo. 100-131.

KIIN, SIRJE 1980: Viivi Luik. *Looming* 10/1980. 1437-1455.

KIIN, SIRJE 1993: Viivi Luik. Teoksessa: *Hirme ja arme*. Aktsiaselts Kupar. Tallinna. 151-191.

KNUUTTILA, SIMO 2000: Aika ja ajattomuus. Teoksessa: *Aika*. Toim. Sami Pihlström & Arto Siitonen & Risto Vilkkö. Gaudeamus. Helsinki. 15-29.

KOPONEN, JOUNI 2003: Rajankäyntejä rajattomaan, oksymoronin ja paradoksin laajentumia. Teoksessa: *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. SKS. Helsinki. 93-117.

KORSSTRÖM, TUVA 1994: *Berättelsernas återkomst: på spaning efter den europeiska romanen*. Söderström & co förlags ab. Porvoo.

KRISTEVA, JULIA 1979/1993: Naisten aika. Käänt. Kirsi Saarikangas. Teoksessa: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Toim. Pia Sivenius. Gaudeamus. Helsinki. 163-185.

LAITINEN, LEA 1998: Dramaattinen presens poettisena tekona. Teoksessa: *Sanan voima, Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola. SKS. Helsinki.

LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live by*. University of Chicago Press. Chicago.

LANGEMETS A. 1991: Kirjandusilu ja ilus ajalugu. *Looming* 11/1991. 1569-1571.

LLOYD, GENEVIEVE 1993: *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*. Routledge. Lontoo.

MANNER, EEVA-LIISA 1968/1991: *Fahrenheit 121, runoja 1968*. Teoksessa: *Kirkas, hämärä, kirkas. Kootut runot*. Toim. Tuula Hökkä. Tammi. Helsinki.

MARGOLIN, URI 1999: Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative. Teoksessa: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. 142-166. Ohio State University Press. Columbus.

McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York.

MEYERHOFF, HANS 1955/1960: *Time in Literature*. University of California Press. Berkeley & Los Angeles.

MITCHELL, W.J.T. 1980: Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry* 3/1980. 539-567.

NIINILUOTO, ILKKA 2000: Aluksi. Teoksessa: *Aika*. Toim. Sami Pihlström & Arto Siitonen & Risto Vilkkö Gaudeamus. Helsinki. 9-15.

NORRMAN, RALF 1998: *Wholeness Restored. Love of Symmetry as a Shaping Force in the Writings of Henry James, Kurt Vonnegut, Samuel Butler and Raymond Chandler*. Peter Lang GmbH. Frankfurt am Main.

PAKARINEN, TARJA 2003: Historia, yksilöllisyys ja kieli Viivi Luikin romaanissa *Historian kauneus*. Teoksessa: *Viron kirjallisuus vuosituhaten vaihteessa. Postmodernia ja modernia*. Toim. Liisa Saariluoma & Tarja Pakarinen & Piret Kruuspere. 172-189.

Raamattu. Suomen evankelisluterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

RICHARDS, I.A. 1936/1976: *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford Press. London & New York.

RICHARDSON, BRIAN 2000: Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice and Frame. *Narrative* 1/2000. 23-42.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. SKS. Helsinki.

RUMMO, PAUL-EERIK 1984: Runojen saatteeksi. Teoksessa: *Uusien sulkien kasvaminen. Kymmenen nykyvirolaista runoilijaa*. Toim. Pirkko Huurto & Paul-Eerik Rummo. Tammi. Helsinki.

SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. SKS. Helsinki.

SAARISALO, AAPELI 1985 (toim.): *Raamatun sanakirja*. Kirjaneliö. Helsinki.

SANDSTRÖM, SVEN 1963: *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Uppsala.

SERGE, CESARE 1995: From Motif to Function and Back Again. Teoksessa: *Thematics. New Approaches*. Toim. Claude Bremond & Joshua Landy & Thomas Pavel. State University of New York Press. Albany. 21-32.

SHKLOVSKY, VICTOR 1965: Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary. Teoksessa: *In Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Käänt. Lee T Lemon & Marion J Reis. University of Nebraska Press. Lincoln. 25-57.

SIKALA, ANNA-LEENA 1992: Myyttiset metaforat ja samanistinen tieto. Teoksessa: *Metafora, ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Lauri Harvilahti & Jyrki Kalliokoski & Urpo Nikanne & Tiina Onikki. SKS. Helsinki. 155-186.

SMITTEN, JEFFREY R. 1981: Introduction: Spatial Form and Narrative Theory. Teoksessa: *Spatial Form in Narrative*. Toim. Ann Daghistany & Jeffrey R Smitten. Cornell University Press. Ithaca & Lontoo. 15-37.

STEINER WENDY 1982: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. The University of Chigago Press. Chicago & Lontoo.

STEVENSON, RANDALL 1992: *Modernist Fiction: An Introduction*. Harvester Wheatsheaf. New York.

TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki.

THOMPSON, STITH 1955: *Motif-Index of Folk-Literature1. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval*

Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends. Rosenkilde and Bagger. Kööpenhamina.

TÄHKÄ, RIITTA 1989: Psykoanalyttinen näkökulma ajan kokemiseen. Teoksessa: *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Gaudeamus. Helsinki. 56-75.

USPENSKI, BORIS 1973: *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Käänt. Valentina Zavarin & Susan Wittig. University of California Press. Berkeley. Los Angeles & Lontoo.

VERSCHIK, A. 1992: Ajaloo ilu ja juudid. *Keel ja kirjandus* 5/1992. 301.

VIKARI, AULI 1989: Modernin runon aikakäsitys. Teoksessa: *Aika ja sen ankaruus*. Toim. Pirkko Heiskanen. Gaudeamus. Helsinki. 86-98.

WACHTEL, NILI: Freedom and Slavery in The Fiction of Isaac Bashevis Singer. *Judaism* 2/1977. 171-86.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Routledge. Lontoo & New York.

WOOLF VIRGINIA 1928/1984: *Orlando*. Käänt. Kirsti Simonsuuri Kirjayhtymä. Helsinki.

WYNDHAM, LEWIS 1927/1993: *Time and Western Man*. Black Sparrow Press. Santa Rosa.

YLIVAKKURI, VALMA 1994: Tempuksenkäyttö suomalaisessa ja virolaisessa fiktiivisessä tekstissä. Teoksessa *Lähivertailuja 7. Suomalais-virolainen kontrastiivinen seminaari Tammivalkamassa 5.-7.5.1993*. Turku. Turun yliopisto. 136-149.

ZETTERBERG, SEPPO 1995: *Viro. Historia, kansa, kulttuuri*. SKS. Helsinki.

ŽIGURE, ANNA 2000: *Latvian maa ja taivas*. Käänt. Hilikka Koskela. Otava. Helsinki.

Painamattomat lähteet

HINRIKUS, RUTT & KRONBERG, JANIKA 1996: The Beauty of History (Ajaloo ilu) by Viivi Luik. Estonian Literary Magazine 2/1996. <http://www.einst.ee/literary/spring96/index.html>. Tarkistettu 13.4.2006.

HUTCHEON, LINDA 1998: Irony, Nostalgia and The Postmodern. University of Toronto English Library. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. Tarkistettu 22.2.2006.

PAKARINEN, TARJA 1998: Yksilö muutoksen ilmentäjänä Viivi Luikin romaanissa *Historian kauneus*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. Turku.

RAUSMAA, HEIKKI 2006: Viron historia – 1500 – Baltian herruudesta käytiin jatkuvia taisteluja. <http://www.tuglas.fi/viro/historia/historia.html>. Tarkistettu 13.4.2006.

Liite 1: Anakroniat

Olen taulukoinut teeman kannalta keskeisimmiksi katsomani anakroniat. Merkitsen sulkulausekkeella anakroniat ensimmäisestä kertomuksesta A-E. Ensimmäisen kertomuksen anakronialle sisäkkäiset anakroniat merkitsen hakasulkein. Lyhenteillä AL tarkoitan analepsistä²⁹, ja PL tarkoittaa prolepsistä. Lyhenteellä PHL merkitsen päähenkilön tarinalinjaa koskevat anakroniat. Merkitsen LION:lla Lionin tarinalinjaan liittyvät anakroniat. Jos anakronia sisältää viittauksen anakronian tapahtuman aikaan, merkitsen sen edellisten lyhenteiden jälkeen, mikä osoittaa myös sen, jos ajankohta on ilmaistu epämääräisesti, esimerkiksi "myöhemmin" tai "tulevaisuudessa". Osassa tapauksista siirtymää ei ole ilmaistu. Lopuksi olen maininnut lyhyesti anakronian sisällön. Aaltosulkeissa merkitsen ajallisesti määrittelemättömät tai monella tapaa määriteltävissä olevat jaksot, joita käsittelem luvussa 5.

A Kuvanveisto AI 3-16, HK 7-27,

(AL Vienanmeren kanavan rakentaminen, AI 3, HK 5)

(AL PHL, kahden kirjan julkaisu, AI 5, HK 9)

(AL Nälänhätä, AI 5, HK 10)

(AL PHL juutalainen opettaja, AI 7-8, HK 13)

(AL1923, Kolga-Jaan, AI 10, HK 18)

[PL Tulevaisuus, Kolga-Jaan, AI 10, HK 19])

(PL Paljon myöhemmin, Toisen kirjailijan kirjoittama lause, AI 11, HK 21)

²⁹ Ks. luku 3.3 (Genette 1972/1980, 40)

(AL Pitkäperjantai 1951, PHL, jälki, AI 12, HK 22)

B Ranta AI 18-28, HK 31-51

(AL kaksi viikkoa sitten, LION, Näky sateenkaaresta, AI 18, HK 32)

(AL LION, maastapoistumisen valmistelu, AI 22, HK 40)

(AL, PHL, 1956, lapsuus ja pojan eksyttäminen metsään, AI 26, HK 47)

(PL, tulevaisuus, "Selviää vasta tulevaisuudessa, onko myös Lionilla jotain tekemistä tämän tarinan kanssa vai eikö hänellä ole." AI 27, HK 50)

C Asunto AI 29-87, HK 53-158

(AL Varsova 1932, "Lionin äidin koulutyttöaikainen letti", AI 33, HK 59)

(AL 1952, LION, maastapoistumisluvan pyytäminen hautajaisia varten, AI 33, HK 60)

(AL Itäblokin Varsova, AI 33, HK 60)

(PL 1971 Varsova, Virolaiset turistit Varsovan kaupoissa, AI 34-36, HK 61-67)

[PL Puola, "Solidarność ja Wateca", AI 36, HK 61

{Ajallisesti määrittelemättömät jaksot, AI 36, HK 65-66}}]

(AL ennen ensimmäistä maailmansotaa, "Kukaan koko maailmassa ei vielä voi aavistaa, miten kohtalokas luku on 1914", AI 42, HK 77)

(PL 1984 kevätpäivä, Tšernenko, AI 59-62, HK 109-115

[analepsis 1968, kalparitariston ajat AI 61, HK 112])

(PL 1972 puolalainen tori, AI 68-69, HK 126

{ajallisesti määrittelemätön jakso, AI 69, HK 127}

[PL tulevaisuus, Bukarest, AI 72, HK 132]

{ajallisesti määrittelemätön jakso, New York, AI 72-73, HK 133-134})

(AL Olga-tädin 10-vuotissyntymäpäivä AI 74, HK 136)

(PL, vuosisadan loppu, hytisyttävä talviyö, Kalašnikov-rynnäkkökivääri, AI 83, HK 152)

(PL 1988 Ruotsi, Maarja AI 84-85, HK 153-155

[AL 1944 Maarja Talgren isän kuolema AI 84, HK 153]

[PL Maarjan lapsuus, tiedonanto AI 84, HK 154]

[PL keskustelu, johon on aikaa puoli elämää AI 84-85, HK 154])

D Junamatka AI 87-110, HK 158-200

(PL "Myöhemmin on jo kovin vaikeata joskaan ei mahdotonta päästä varmuuteen siitä..." AI 91, HK 165)

(AL "pari-kolme vuotta sitten" Tarton yliopiston palo, AI 103, HK 187-188)

(AL Tallinnan Pyhän Nikolauksen kirkon palo, AI 104, HK 188)

(PL Tulevaisuus, ihmissyöjä, AI 104, HK 189)

E Paluu asuntoon AI 110-120, HK 201-219

(AL Sinkkiarkku, AI 114, HK 206)

(PL Hiuspalmikko kevääksi isoisän haudan multa AI 118, HK 215)

(PL 1991 tammikuun aamu, AI 118, HK 215)