

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Nanny Jolma

**Ajan rakentuminen Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg***

---

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2014

Tampereen yliopisto  
Suomen kirjallisuus  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

JOLMA, NANNY: Ajan rakentuminen Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*

Pro gradu -tutkielma, 92 sivua  
Maaliskuu 2014

---

Tutkielmassa käsitellään ajan rakentumista Bo Carpelanin (1926–2011) romaaneissa *Benjamins bok* (1997) ja *Berg* (2005). Kyseisissä teoksissa aikatasot – minäkertojan vanhuus ja lapsuus – vaihtelevat ja limittyvät toisiinsa. Lapsuudenkuvauksesta välittyy vahva, aistivoimainen kokemus, ja muistelu on usein menneisyyden traumoja toistavaa. Kohdeteoksissa nousevat esiin etenkin ajan ja trauman teemat.

Tutkielman keskeisin tutkimuskysymys on, miten aika rakentuu Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*. Tämän tutkimuskysymyksen alle asettuvat seuraavat aikaan ja traumaan liittyvät kysymykset: millainen aikarakenne kohdeteoksissa on, miten ajan kulku ja henkilöhahmojen kokemus ajasta kerronnallistetaan ja tematisoidaan, miten trauma kohdeteoksissa syntyy, mitä traumafiktioa piirteitä niistä löytyy ja miten trauman käsittely vaikuttaa romaanien aikarakenteeseen?

Kaksi tutkimuksen tärkeintä teoriakehystä ovat narratologia ja kirjallisuudentutkimuksen piirissä tehty traumatutkimus. Kerronnanteorian osalta hyödynnetään ja vertaillaan toisiinsa Dorrit Cohnin ja Monika Fludernikin teorioita, jotka jakautuvat edustamaan klassista ja jälkiklassista narratologiaa. Cathy Caruthin ja Anne Whiteheadin tutkimusten avulla kohdeteoksia taas tarkastellaan traumafiktiona. Näiden lisäksi tutkielman läpi kulkee mukana temaattinen näkökulma, minkä osalta käytetään Heta Pyrhösen teeman määrittelyä. Aikaisempi Carpelanin tuotannosta tehty tutkimus toimii tekstianalyysin vertailupohjana ja etenkin Anna Hollstenin tutkimus tarjoaa tukea myös temaattiseen analyysiin. Tutkimuksessa vertaillaan edellä mainittuja teorioita ja suhteutetaan toisiinsa niiden avulla saatuja tuloksia. Tavoitteena on yhtäältä avata uudenlaisia näkökulmia aiempaan Carpelan-tutkimukseen ja toisaalta säilyttää yhteys jo olemassa olevan tutkimuksen luomaan pohjaan.

Tutkimuksen keskeisin tulos on se, että *Benjamins bokin* ja *Bergin* aikaa määrittelee voimakkaimmin kertovien henkilöhahmojen kokemus. Tämä tulee esille aikamuotojen, aikatasojen ja tempon vaihteluna, assosiativisuutena sekä traumaan liittyvien muistojen korostumisena ja toistumisena. Aikarakenne on epäkronologinen ja edestakainen sekä teosten traumafiktiivisistä piirteistä johtuen fragmentaarinen ja toisteinen. Tästä huolimatta teoksiin syntyy koherenssia ja yhtenäisyyttä temaattisella tasolla toistuvien motiivien ja syklisten taustarakenteiden ansiosta. Tutkielmassa tullaan siihen tulokseen, että kohdeteoksista välittyvän kokemuksen rakentuminen on kerrontahetkeen saakka jatkuva prosessi. Näin ollen myös kokemuksen traumaattisuus muotoutuu jälkikäteisesti ja vähitellen siihen muotoonsa, missä se lukijalle välittyy.

---

Avainsanat: aikarakenne, Carpelan, kertoja, kokemuksellisuus, minäkerronta, narratologia, teema, traumafiktio.

# Sisällys

1. Johdanto .....	1
1.1 Tutkimusaihe ja -kohteet.....	1
1.2 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet .....	5
1.3 Tutkimuksen eteneminen.....	12
2. Aika kerronnan rakenteena .....	14
2.1 Monimuotoinen aikarakenne .....	14
2.2 Menneisyyden presens.....	23
2.3 Kertova ja kokeva minä .....	27
2.4 Nostalgian näkökulma aikaan.....	38
3. Trauman rakentuminen ajassa .....	44
3.1 Toistuva ja varioituva trauma.....	45
3.2 Trauma tapahtumana ja prosessina .....	54
3.3 Vainoavat menneisyyden aaveet .....	59
3.4 Groteskit piirteet .....	69
4. Kokemus ja kertomus .....	77
5. Lopuksi.....	86
Lähteet.....	89

# 1. Johdanto

## 1.1 Tutkimusaihe ja -kohteet

Tutkin pro gradu -tutkielmassani ajan rakentumista Bo Carpelanin (1926–2011) romaaneissa yhtäältä kerronnassa muodostuvan aikarakenteen, toisaalta trauman kaunokirjallisen esittämisen kautta. Tarkastelen aikaa ja siihen kytkeytyvää traumaa pääasiassa kerronnan rakenteellisina tekijöinä, mutta myös teemoina. Carpelanin tuotannossa muoto ja sisältö kietoutuvat erottamattomasti yhteen, minkä vuoksi näiden tarkasteleminen yhdessä on sekä mielekästä että tarpeellista. Esittelen tässä alaluvussa kohdeteokseni ja valotan myös Carpelanin muun romaani tuotannon ja siitä tehdyn tutkimuksen luomaa kontekstia, jonka jälkeen määrittelen tarkemmin tutkimuskysymykseni. Luvussa 1.2 esittelen tutkielmani teoreettista lähdeaineistoa ja määrittelen keskeiset käsitteet. Luvussa 1.3 käyn läpi tutkielmani rakenteen.

Tutkimukseni kohdeteokset ovat Bo Carpelanin *Benjamins bok* (1997) ja *Berg* (2005). Nämä kaksi Carpelanin peräkkäistä romaania ovat monella tavoin yhteneväisiä teemoiltaan ja rakennepiirteiltään. Molemmissa keskeinen piirre on kahden aikatason, vanhuuden ja lapsuuden, nykyhetken ja menneisyyden kuvaus. Lapsuudesta kerrotaan hyvin aistivoimaisesti ja monin paikoin lapsuus nousee ikään kuin nykyhetken rinnalle uudelleen koettavaksi. Muistelemisen laukaisee usein jokin miellelyhtymä tai tilallinen yksityiskohta, kuten maisema, talo, huone tai esine. Aika ei siis ilmene lineaarisena tai kronologisena, vaan muodostaa monimuotoisen assosiativisen kokonaisuuden. Aikarakenne muotoutuu toisiinsa limittyvistä aikatasoista, tilaan, esineisiin ja aistimuksiin kietoutuvista muistoista, vanhuuden kirjoittamisprosessista ja lapsuudesta, joka toisaalta imaisee syövereihinsä ja toisaalta nousee uudelleen läsnä olevaksi. Lapsuus esitetään kokonaisvaltaisin, kaikkia aisteja hyödyntävin kuvin. Välillä se nähdään nostalgisena turvapaikkana, mutta usein lapsuutta värittää melankolinen paino, synkähköt ja groteskit piirteet.

Edellä mainitut ominaisuudet ovat tyypillisiä myös Carpelanin muulle proosatuotannolle, ja samat teemat ovat esillä myös kirjailijan lyriikassa. Vuonna 1986 julkaistu *Axel* aloittaa päiväkirjamuotoisella kerronnallaan Carpelanin myöhemmän romaani tuotannon tyylin muotoutumisen. Sitä voidaan myös pitää Carpelanin varsinaisena läpimurtona romaanikirjailijana

(Hollsten 2004, 29). Romaaneissa *Urwind*<sup>1</sup> (1993), *Benjamins bok*, *Berg* ja *Blad ur höstens arkiv* (2011) päähenkilönä on vanhempi kirjoittajahahmo. Näissä aikataso vaihtelee päähenkilön muistelun kautta lapsuuden tai muun menneisyyden ja nykyhetken välillä. Vahvasti kokemuksellisen lapsuudenkuvauksensa puolesta samaa tyyliä edustavassa *Barndom*-romaanissa (2008) päähenkilönä on lapsi, jonka kirjailijaksi kasvamista teoksessa kuvataan. Romaani poikkeaa muusta myöhemmästä tuotannosta, koska se on kirjoitettu yksikön kolmannessa persoonassa, muissa mainituissa romaaneissa on minäkertoja. Carpelanin tuotannossa aika, sen kuluminen ja kokeminen sekä muistaminen ovat keskeisiä teemoja. Monissa teoksissa myös tilallisuudella on tärkeä rooli.

Kohdeteokseni edustavat Carpelanin myöhäisen romaaniutuotannon tyyliä. Muuhun romaaniutuotantoon nähden niissä on erityistä se, että tietty traumaattinen tapahtuma lapsuudessa ja sen selvittäminen toimivat motivaationa muistelulle. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* trauma ja syyllisyyden tunne vaikuttavat keskeisinä tekijöinä romaanin rakenteeseen ja sisältöön. Oletan, että menneisyyden tapahtumien nouseminen nykyhetken rinnalle uudelleen koettaviksi sekä syyllisyyttä aiheuttavan tapahtuman vähittäinen kertominen ja toisto myötäilevät psyykkisen trauman rakennetta.

*Benjamins bokin* päähenkilö Benjamin on lapsena leikkinyt olympialaisia häntä hiukan vanhemman Ollin kanssa. Benjaminin voitettua Olli osoittautuu huonoksi häviäjäksi ja härnää Benjaminia, joka puolestaan lyö Ollia. Tapaus on jäänyt kummittelemaan Benjaminin mieleen, sillä lyönnistä toivuttuaan Olli meni vihaisena uimaan ja oli vähällä hukkoa. Tämän seurauksena Olli vammautui pysyvästi. Teoksessa toistuu muisto Ollin lyömisestä ja sen jälkeisistä tuntemuksista. *Bergin* päähenkilön Mattiaksen syyllisyyttä tuottava trauma taas liittyy tilanteeseen, jossa hän paljastaa kahden rakastavaisen, isovelipuolensa Jonaksen ja Sonjan olinpaikan. Paul-setä, joka on kihloissa Sonjan kanssa, aikoo ampua Jonaksen tai Sonjan, mutta päätyy kuitenkin ampumaan vain kattoon. Pian tämän jälkeen Paul kaatuu sodassa. Tästä tapahtumaketjusta alkanut syyllisyys seuraa Mattiasta vielä aikuisenakin. Molemmille päähenkilöille trauma aiheuttaa ahdistusta sekä jonkinlaisen henkisen esteen edetä elämässä ja omaksi itseksi tulemisessa. Sekä Benjamin että Mattias kuitenkin kohtaavat traumansa matkustamalla aikuisina lapsuuden kotiseuduilleen.

---

<sup>1</sup> Bo Carpelan sai Finlandia-palkinnon kahdesti: vuonna 1993 romaanilla *Urwind* ja vuonna 2005 romaanilla *Berg*.

Bo Carpelanin tuotantoa ovat tutkineen väitöskirjoissaan Anna Hollsten (2004) ja Jan Hellgren (2009). Lisäksi aiheesta on kirjoitettu useita artikkeleita, kuten esimerkiksi Hollstenin ”Kun päivä kääntyy. Melankolia Bo Carpelanin tuotannossa” (1999) ja Anne Päivärinnan ”Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyyrissä kerronnassa” (2005). Seuraavaksi esittelen hiukan aiemman tutkimuksen luomaa taustaa.

Anna Hollstenin *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* (2004) on perusteellinen tutkimus Carpelanin kirjallisuuskäsityksestä taiteellisen luomistyön luonteen, runon ja todellisuuden suhteen, ajan, tilan, muistin ja Carpelanin avonaisuuden poetiikan näkökulmista. Hollsten (mt., 13–15) pitää julkaisujen määrän perusteella lyriikkaa Carpelanille ominaisimpana lajina, mutta tästä huolimatta Carpelanin poetiikka ei ole lajispesifiä, sillä kirjailija hyödyntää samojen teemojen käsittelyyn niin runoutta, proosaa kuin näytelmääkin. Väitöskirja on lähtökohdiltaan temaattinen, metodiltaan se keskittyy erityisesti intertekstuaalisuuden erikoistapaukseen, autotekstuaalisuuteen. Hollstenin (mt., 16) mukaan ”autotekstuaalisuudella tarkoitetaan kirjailijan tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta, itseviittaavuutta. Kirjailija siis viittaa omiin teksteihinsä”. Autotekstuaalisuus ilmenee Carpelanin tuotannossa toistuvista kuvista ja teemoista muodostuvina verkostoina. Hollsten (mt., 44) pitää Carpelanin keskeisimpänä kuvallisuuden lajina metonymiaa, jonka hän määrittelee merkityksen siirroksi, jossa ”sana korvataan jollakin tähän ajallisessa, paikallisessa, loogisessa tai muulla tavalla läheisessä yhteydessä olevalla sanalla”. Metonymioista muodostuvat ketjut luovat koherenssia teosten sisällä ja kytkentöjä niiden välille sekä jopa yhteyksiä Carpelanin tuotannon ulkopuolelle (mt., 51.). Kohdeteoksissani esiintyy paljon ajan ja trauman esittämiseen liittyviä metonymioita, joista osa on tematiikan tasolla määriteltävissä merkittävän toistumisensa perusteella myös motiiveiksi.

Carpelanin tuotantoa tarkasteltaessa koen tarpeelliseksi määritellä tarkemmin avonaisuuden (öppenhet) käsitettä, koska Hollsten (2004, 87) luokittelee sen Carpelanin kirjallisuuskäsityksen keskeisimmäksi termiksi. Käsite esiintyy kirjailijan esseissä ja artikkeleissa, joissa hän pohtii kirjallisuuteen, etenkin runouteen, liittyviä kysymyksiä. Avonaisuuden poetiikan juuret ovat romantiikassa, johon liittyy vahvasti luonto, organisuus ja ajatus vapaasta luomisesta. Toisaalta siinä on piirteitä myös klassismista: avonaisuus on myös liiallisen vapauden hillitsevää tasapainoa, selkeyttä ja kokoavuutta. Avonaisuuden poetiikkaan liittyy ajatus elämän ja runon ykseydestä, joka ilmenee moniaineksisuutena ja -merkityksisyytenä, keskeneräisyytenä, pirstaleisuutena ja

subjektiivisuutena. Avonaisuutta ilmaiseva kuvallisuus, esimerkiksi metonymia, koostuu hajanaisista fragmenteista. Toisaalta nämä itsessään irralliset fragmentit kuitenkin muodostavat kokoavia verkostoja. (Mt., 287–294.) Avonaisuuden käsitteeseen liittyy siis tietty ambivalenttius, pirstaleisuuden ja kokoavuuden jatkuva jännite.

Jan Hellgrenin väitöskirjan *Det osynligas arkitektur. Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap* (2009, 22) tutkimusalueet ovat Bo Carpelanin kirjailijuus ja tilallisuus kirjallisuudessa.

Tutkimuksessa tilallisuuden korostumista tarkastellaan Carpelanin tuotannossa painotuksena, joka on alkupäässä heikompi ja voimistuu ja kehittyy vähitellen (mt., 11). Hellgren (mt., 13) toteaa, että keskeinen rooli hänen työssään on Carpelanin lyyrisen tuotannon tutkimisella, mutta tavoittaakseen tilallisuuden korostumisen lähtökohdat ja kehityksen kokonaisvaltaisemmin hän käyttää myös muuta materiaalia, kuten Carpelanin kirjoituksia poetiikasta sekä romaania *Urwind*. Myös Hollsten (2004) keskittyy Carpelanin romaanien osalta juuri *Urwindiin*, joka onkin selvästi kyseisen kirjailijan tutkituin romaani. Sitä vastoin kohdeteoksiani *Benjamins bokia* ja *Bergjä* ei ole tutkittu yhtä laajasti.

Carpelan korostaa tilan roolia ei-kaunokirjallisissa teksteissään ja tilallisuus on myös hänen kaunokirjallisesta tuotannostaan välittyvä taustafilosofia, kuten erään Carpelanin runon alku havainnollistaa: ”Det är inte tiden som förändrar oss,/ det är rummet” (*I de mörka rummen, i de ljusa*, 1976). Carpelan täydentää kyseisellä runolla tilallisuuden pohdintojaan myös artikkelissaan ”Några anteckningar om rum och poesi” (1981). Kirjailija kuitenkin päätyy Hufvudstadsbladetissa julkaistussa ”I poesins rum” -puheessaan (1991) tilan korostamisesta huolimatta seuraavaan ajatukseen: ”Kanske tid och rum inte alls är varandras antagonister utan genomsyrar varandra?” Aika ja tila liittyvät Carpelanilla toisiinsa siten, että ilmenee molemminpuolista vaikutteidenantoa: aika antaa tilalle oman leimansa, samoin tila ajalle. Sekä Hollsten että Hellgren ovat tutkineet Carpelanin tuotannon tilallisuutta varsin tarkasti, joten en syvenny siihen omassa tutkimuksessani. Lisäksi tilallisuus on hallitsevaa lähinnä kohdeteoksessani *Bergissä*, *Benjamins bokille* ja *Bergille* yhteistä on pikemminkin ajan teema ja ajan kerronnallinen esittäminen. Tutkimukseni traumanäkökulma on myös vahvasti kohdeteoksiani yhdistävä ja sitä puolestaan ei ole Carpelanin tuotannossa tutkittu vielä ollenkaan. Tämä uusi näkökulma kytkeytyy kuitenkin aiempaan tutkimukseen ajan ja muistamisen teemojen kautta, näin ollen se ei myöskään jää muusta tutkimuksesta irralliseksi. Käytän Hollstenin ja Hellgrenin tutkimuksia vertailupohjana omalle

tekstianalyysilleni, lisäksi Hollstenin kirjoitukset toimivat myös tukena teosten temaattisessa sekä kuvakieltä ja melankoliaa koskevassa käsittelyssä.

Tutkimuksessani pyrin vastaamaan seuraavaan kysymykseen: miten aika rakentuu Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*? Tämän keskeisimmän tutkimuskysymyksen alle asettuvat seuraavat aikaan liittyvät kysymykset: millainen aikarakenne kohdeteoksissani on, miten ajan kulku ja henkilöahmojen kokemus ajasta kerronnallistetaan ja tematisoidaan? Tutkin kohdeteoksiani myös seuraavien traumaan liittyvien tutkimuskysymysten avulla: miten trauma kohdeteoksissani syntyy, mitä traumafiktion piirteitä niistä löytyy ja miten trauman käsittely vaikuttaa romaanien aikarakenteeseen? Lisäksi liitän tutkimustani aiemman tutkimuksen kehikseen kysymällä, mitä uutta narratologian ja traumatutkimuksen näkökulmat tuovat Bo Carpelanin tuotannosta tehtyyn tutkimukseen.

## **1.2 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet**

Tutkimukseni pohjautuu kahden erilaisen teoriakehyksen soveltamiselle ja keskusteluttamiselle. Ensinnäkin käytän lähdemateriaalinani kertomuksen tutkimusta eli narratologiaa, jonka avulla erittelen kohdeteosteni aikarakennetta ja tutkin, miten ajan kulku niissä kerronnallistuu. Tämän lisäksi hyödynnän kirjallisuudentutkimuksen piirissä tehtyä traumatutkimusta selvittäessäni, miten romaanien erityinen aikarakenne ilmentää trauman oireita. Tutkimukseni läpi kulkee mukana myös temaattinen näkökulma aikaan ja traumaan. Lisäksi vertailen omia havaintojani muuhun Carpelanin tuotannosta tehtyyn tutkimukseen. Näin ollen yhdistelen siis tutkimuksessani eri teorioita. Teoreettinen moniaineisuus on tarpeen, sillä tavoitteenani on tehdä uudenlaista Carpelan-tutkimusta, jolla kuitenkin on yhteys aiemman tutkimuksen luomaan pohjaan. Bo Carpelanin tuotantoa on tutkittu narratologian työvällein ainoastaan harvoissa artikkeleissa<sup>2</sup>, traumateoriaa taas ei ole hyödynnetty lainkaan. Trauma kietoutuu lisäksi olennaisella tavalla osaksi kohdeteoksissani esitettyä ajan kulkua ja kokemista, joten oletan näiden tutkimustraditioiden käyttämisen olevan mielekästä ja hedelmällistä.

Aika on kirjallisuuden tutkimuksessa moniulotteinen aihe. Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli kirjoittavat artikkelissaan ”Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena

---

<sup>2</sup> Lähinnä Anne Päivärinta artikkelissaan ”Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyyrisessä kerronnassa” (2005).



kysymyksenä” (2012, 1) ajallisuuden liittyvän kirjallisuuteen monella tavalla ja tasolla. Ajan läsnäoloa voidaankin tarkastella useista näkökulmista: ”kielen, esitystavan tai kerronnan rakentumisen kannalta, pohtia henkilöhahmojen aikakokemusta tai analysoida kertomuksissa esiintyviä historiallisia, kulttuurisia ja filosofisia aikakäsityksiä”. Mika Hallila taas erottaa artikkelissaan ”Romaani ajassa – Lukács, Bahtin, Ricoeur ja nykyromaanin aika” (2012) toisistaan formalistisen ja filosofis-historiallisen perinteen kirjallisuuden ajallisuuden tutkimukseen liittyen. Formalistinen perinne, johon lukeutuu kertomuksen teoria klassisesta jälkiklassiseen narratologiaan, tutkii romaania kertomuksena, joka syntyy ajallisista suhteista. Tässä perinteessä aika hahmottuu kertomusmuotoa määritteleväksi perusyksiköksi. Historiallis-filosofisessa romaaniteoriassa taas ”aika on nähty pääosin filosofisena kysymyksenä, jolloin romaania tutkitaan ja teoretisoidaan suhteessa ajallisuuteen, ihmisen ja ajan suhteeseen ja inhimilliseen kokemusmaailmaan”. (Mt., 94.)

Pyrkimyksenäni on tarkastella aikaa sekä kerronnan rakenteen että henkilöhahmojen aikakokemuksen kannalta. Näin ollen tutkimusotteessani yhdistyy vaikutteita molemmista Hallilan (2012) mainitsemista traditioista. Yhtäältä tarkastelen formalistisen tutkimusperinteen puitteissa kerronnan rakenteita, kuten aikamuotojen sekä minäkertojan ja henkilöhahmon diskurssien vaihtelua. Toisaalta rinnalla kulkee punaisena lankana historiallis-filosofiseen traditioon liittyvät kysymykset ajan olemuksesta ja kerronnasta välittyvästä kokemuksesta.

Narratologian kentältä keskeisimmät lähteeni ovat Dorrit Cohnin (1978 ja 2006) ja Monika Fludernikin (2009 ja 2010/2003) teoriat. Nämä kaksi teoriakehystä ovat lähtökohdiltaan hyvin erilaiset, mikä tekee niiden vertailusta erityisen kiinnostavaa. Alan Palmer tiivistää artikkelissaan ”Thought and Consciousness Representation” (2005), että Cohnin edustama klassinen narratologia tarkastelee kirjallisten henkilöiden ajatuksia ja tajuntaa puhekategorioiden näkökulmasta (speech category approach). Tässä lähestymistavassa henkilöiden puheen esittämisen analysointiin käytettyjä kategorioita (suora esitys, epäsuora esitys, vapaa epäsuora esitys) sovelletaan myös tajunnan esittämiseen. Myöhemmät jälkiklassisen ja kognitiivisen narratologian suuntaukset, joita Fludernik puolestaan edustaa, tarkastelevat samoja kysymyksiä kokonaisvaltaisemmasta näkökulmasta. Myös Mari Hatavara toteaa artikkelissaan ”Making Sense in Autobiography” (2013, 165) klassisten ja kognitiivisten teorioiden eron löytyvän niiden tavasta painottaa joko tekstuaalisia rakenteita tai lukijan pyrkimyksiä kohti tekstin tulkintaa.

Vaikka Palmer itse kuuluu puhekategoriisen lähestymistavan suurimpiin kritikoihin, hän on kuitenkin esitellyt edellä mainitussa artikkelissaan (2005) ja *Fictional Minds* -teoksessaan (2004) varsin selkeästi ajatusten ja tajunnan esittämisen kolme kategoriaa, jotka ovat suora ajatus (direct thought), ajatuksen raportointi (thought report) ja vapaa epäsuora ajatus (free indirect thought). Nämä vastaavat Cohnin (1978) käsitteitä quoted monologue, psycho-narration ja narrated monologue. Palmer ei näiden käsitteiden yhteydessä ota huomioon yksikön ensimmäisessä persoonassa kirjoitettuja tekstejä, joten niitä on sovellettava minämuotoiseen tutkimusaineistooni kriittisesti. Palmer (2005, 603) tarkoittaa suoralla ajatuksella kerronnan tapaa, jossa kertoja esittää suoran lainauksen henkilön ajatuksista. Ajatuksen raportointi taas on henkilön ajatusten uudelleen esittämistä kertojan diskurssissa. Tämä on kolmesta kategoriasta joustavin ja käyttötarkoituksiltaan monimuotoisin. Sen avulla voidaan esimerkiksi representoida mielen toimintaa ja tapahtumia, kuten päätöksen tekemistä ja muistoja, tehdä yhteenvetoja tai esittää merkityksellisten hetkien laajenemista. Vapaassa epäsuorassa ajatuksessa puolestaan yhdistyvät kaksi edellistä kategoriaa, siinä representoituvat henkilön subjektiivisuus ja kielenkäyttö kertojan välittämänä. Tämä kategoria soveltuu hyvin muun muassa ristiriitaisten tapahtumien, kriisien, erilaisten mullistusten, sekasorron ja sisäisen etsinnän tai kamppailun kuvaamiseen.

Käytän Dorrit Cohnin teoksissa *Transparent minds* (1978) ja *Fiktion mieli* (2006/1999) esiintyviä kertovan ja kokevan minän käsitteitä kohdeteosteni kerronnassa tapahtuvan vaihtelun tarkastelemiseen: milloin kyseessä on kertova minä ja milloin taas kokeva lapsuuden tai lähimenneisyyden minä. Kokevalla minällä Cohn (1978, 145) tarkoittaa minää, joka kuuluu kertojan menneisyyteen, toisin sanoen siis päähenkilöä kokemisen hetkellä. Kertova minä taas on kertomishetken kertoja ja päähenkilö. Cohnin mukaan kertovan minän on mahdollista liikkua ylimmältä ekstradiegeettiseltä tasolta alemmille tasoille lähemmäs kokevaa minää. Kokeva minä puolestaan on kiinni kokemuksen hetkessä, eikä ole tietoinen tulevasta minästään. Käytän Cohnin (1978 ja 2006) teorioita myös preesensin perinteisestä poikkeavan käytön ja kertovan ja kokevan minän suhteen tarkasteluun. Kohdeteoksissani menneen ajan muistelu luo hyvin kokemuksellisen vaikutelman ja aika ajoin kokemus tuntuu välittyvän suoraan kokevan minän tajunnasta. Kerronta on kuitenkin välillä hyvinkin vaihtelevaa ja usein tekstistä erottuu myös kertova minä, jonka kautta lukija saa tietoa päähenkilön kokemuksesta, tunteista ja ajatuksista. Onkin mielenkiintoista tarkastella, miten kertova ja kokeva minä ovat tekstistä erotettavissa ja tunnistettavissa.

Fludernikin kognitiivinen lähestymistapa taas perustuu lukijan konstruoimalle kokonaisvaikutelmalle ja sen taustalla on luonnollisen narratologian teoria. Luonnollisen narratologian peruseräkkeisiin kuuluu Fludernikin ”Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit” -artikkelissa (2010, 18–19) esittämän määritelmän mukaan se, että kertomuksesta tulee varsinaisesti kertomus vasta lukuprosessissa. Kerronnallisuus on siis piirre, jonka lukija liittää tekstiin – tätä prosessia Fludernik kutsuu kerronnallistamiseksi. Olennaista on myös ajatus, että ”luonnollisen kertomuksen kognitiivista viitekehystä voidaan soveltaa *kaikenlaisiin* kertomuksiin” (mt.). Kaikkien kertomusten oletetaan siis ainakin pohjimmiltaan muistuttavan luonnollista suullista kerrontatilannetta. Fludernik ei määrittele kerronnallisuutta juonen tai tarinan, vaan kerronnasta lukijalle välittyvän kokemuksellisuuden kautta. Tarinankerronnan prosessi liittyy vahvasti kokemuksellisuuteen siten, että sen päämääränä on tallentaa kertojan menneisyyteen liittyvä kokemus, jotta se voidaan tuottaa uudelleen elävällä tavalla. Fludernik myös korostaa artikkelissaan ”How Natural Is ‘Unnatural Narratology’; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology” (2012, 357), ettei käsitä luonnollista tässä yhteydessä luonnottoman vastakohtana ja poikkeavuutta ja outoutta alas painavana kategoriana.

Hyödynnän Fludernikin teorioita etenkin kokemuksellisuuden välitteisyyden osalta. Hänen (2010) mallinsa kerronnan kognitiivisista kehyksistä toimiikin tutkimuksessani tärkeänä analyysivälineenä. KERTOMINEN, KOKEMINEN, REFLEKTOINTI, NÄKEMINEN ja TOIMINTA ovat näkökulmia siihen, miten inhimillistä kokemusta kerronnallistetaan (mt., 20). KERTOMISEN kehyksellä Fludernik tarkoittaa kerrontaa, jossa tapahtumaketjujen ja niihin liittyvien reaktioiden avulla tuodaan jotakin esille inhimillisen kokemuksellisuuden ytimeistä. Kyseessä on perinteinen tarinankerronta-asetelma. KOKEMISEN kehyksessä esitetään päähenkilön kokemus tapahtumista, eli kerronta välittyy suoraan tämän tajunnasta. Näin ollen tällä kehyksellä on suora yhteys kertomuksen kokemukselliseen ytimeen. REFLEKTOINNIN kehyksessä taas tapahtuu kokemuksen mentaalista arviointia ja kerronnallista kommentointia. KERTOMISEN kehyksen tavoin REFLEKTOINNIN kehyksestä välittyy tarinankertojan tajunta. KERTOMISEN kehyksen tarinamaisuuteen verrattuna REFLEKTOINNIN kehys on kokeellista ja itserefleksiivistä fiktiota. NÄKEMISEN kehyksessä puolestaan välittyy näkijän, paikan päällä tapahtumia todistaneen katsojan tajunta. Tähän edellisiä marginaalisempaan kehykseen sijoittuva kertomus on neutraalia havainnointia, todistamista. Edeltävät neljä kehystä liittyvät kaikki tajunnan muodostumiseen kertomuksessa. TOIMINNAN kehys taas liittyy ei-kokemuksellisiin kertomuksiin. Kohdeteoksiani tarkasteltaessa nousevat ensinnäkin esille

KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehykset. Kuten edellä mainitsin, teoksissa vaihtelevat kertova ja kokeva ote. Lisäksi näissä romaaneissa on paljon metafiktiivisiä kirjoitus- ja ajatusprosesseihin viittaavia kohtia, mikä ohjailee tarkastelemaan myös REFLEKTOINNIN kehyksen mahdollisuutta.

Mielenkiintoisen näkökulman kohdeteosteni aikarakenteeseen ja ajan kuvaukseen tarjoaa kerronnan tutkimuksen ohella nostalgian teoria. Svetlana Boym kirjoittaa teoksessaan *The Future of Nostalgia* (2001, XIII–XIV) nostalgian olevan kaipausta kotiin, jota ei enää ole tai jota ei ole koskaan ollutkaan. Nostalgian yhteydessä esille nousee myös melankolian käsite, joka nostalgian tapaan liittyy menneisyyteen suhtautumiseen ja muisteluun. Pirjo Kukkonen määrittelee artikkelissaan ”Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia” (2007, 40) nostalgian keveyttä ja melankolian taas painoa edustavaksi kaipuuksi. Nostalgia tarjoaa katkeransuloisesta koti-ikävästä huolimatta iloa, lohtua ja turvaa. Melankoliaa taas värittää pessimismi, raskasmielisyys, kärsimys ja aina läsnä oleva kuolema. (Mt., 44.)

Tarkastelen aikarakennetta menneisyyden kerronnallistamista painottaen. Menneen ajan käsittelyyn liittyy kohdeteoksissani vahvasti ahdistava, kipeä ja traumaattinen muistelu. Näihin aiheisiin liittyvä teoreettinen kehykseni on traumatutkimus ja traumafiktio. Modernin traumatutkimuksen juuret johdattavat lääketieteeseen ja vuoteen 1980, kun posttraumaattinen stressihäiriö sai paikkansa diagnostiikan kaanonissa. Traumateoria nousi yleisemmän keskustelun ja tietoisuuden kohteeksi Pohjois-Amerikassa 1990-luvulla, jolloin termi on siirtynyt lääketieteellisestä diskurssista myös kirjallisuustieteeseen. Esimerkiksi vuonna 1995 julkaistiin amerikkalaisen kirjallisuudentutkijan, Cathy Caruthin toimittama teos *Trauma: Explorations in Memory*, jonka voi määritellä yhdeksi traumatutkimuksen virstanpylvääksi kirjallisuustieteessä. (Whitehead 2004, 4–5.) Traumateorian suosion nousu on tarjonnut kirjailijoille uusia keinoja trauman käsitteellistämiseen. Samalla painotus on siirtynyt siitä, mitä menneisyydestä muistetaan siihen, miten ja miksi tietyt asiat muistetaan. Huomion kohteena ei siis niinkään enää ole trauma tapahtumana, vaan sen aiheuttamat oireet. (Mt., 3.)

Cathy Caruth (1995b, 151) määrittelee posttraumaattisen stressihäiriön tilaksi, jossa traumaattinen menneisyyden tapahtuma ottaa toistuvasti valtaansa yksilön tunkeutuen tämän mieleen ajatuksina ja kuvina. Tutkijat ovat Caruthin (1995a, 4) mukaan eri mieltä posttraumaattisen stressihäiriön tarkasta määrittelystä. Erilaisille määritelmille kuitenkin on

yhteistä ylivoimaiselta tuntuvan tapahtuman kokemisen vastustus sekä siitä johtuvat toistuvat hallusinaatiot, unet, ajatukset, tietyt toistuvat käytöksen piirteet ja turtuminen. Olennaista tässä määrittelyssä on se, että trauman taudinomaisuutta ei voida määritellä tapahtuman kautta, sillä se saattaa traumatisoida eri ihmisiä eri tavoin, eikä myöskään tapahtuman vääristymisen kautta. Sen sijaan trauma tulisi määritellä siihen liittyvän kokemuksen rakenteen avulla. Tällä Caruth viittaa trauman jälkikäteiseen kokemiseen, jota myös suomalainen traumakirjallisuudentutkija Sirkka Knuutila (2006) korostaa. Myös teoksessaan *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996, 4) Caruth korostaa, että traumassa olennaista ei ole niinkään alkuperäinen traumatisoiva tapahtuma, vaan pikemminkin se, kuinka trauma luonteeltaan sisäistämättömänä ja käsittelemättömänä palaa myöhemmin vainoamaan ihmistä.

Knuutila kirjoittaa artikkelissaan ”Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa” (2006, 22) traumakirjallisuuden tarkoittavan ”kertomuksia, joissa ylivoimainen katastrofin kokemus on etsiytynyt kielelliseen asuun”. Trauma tallentuu visuaaliseen ja ruumiilliseen muistiin, mutta sen kielentäminen on vaikeaa:

Koska trauma on liian äkillinen, suuri tai yllättävä koettavaksi, se rikkoo lineaarisen ajan ja muodostuu kokijalleen tapahtumaksi vasta vähittäisenä prosessina. Tapahtumaa ei koeta sen objektiivisella tapahtumahetkellä, vaan emotionaalisen kriisin ja traumaattiselle muistille tyypillisen toistopakon myötä (mt., 29).

Anne Whiteheadin (2004, 3) mukaan jo termi traumafiktio sisältää tietyn paradoksin tai ristiriidan: Miten traumaa oikeastaan voi ollenkaan kuvata, jos se pakenee kieltä ja representaatiota? Teoksessaan *Trauma Fiction* (2004) tämä englantilainen kirjallisuudentutkija pyrkii kuitenkin osoittamaan, että trauman ja fiktion välillä on useita yhteyksiä. Whitehead (mt., 4) on sitä mieltä, että traumateoria ei ainoastaan anna vaikutteita kaunokirjallisuuteen, vaan nämä kaksi ikään kuin keskustelevat keskenään siten, että myös kaunokirjallisuus lisää aineksia traumateoriaan. Whitehead (mt., 3) toteaa, että traumaa pystytään kuvaamaan kirjallisuudessa osuvasti ainoastaan jäljittelemällä sen muotoja ja oireita:

Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection.

Juonen kronologisuuden murtuminen onkin kohdeteoksilleni leimallista, kuten tulen esimerkein havainnollistamaan tutkimukseni toisessa luvussa. Lisäksi toisto ja epäsuoruus ovat niiden

kerronnalle tyypillisiä piirteitä, joita käsittelem erityisesti kolmannessa luvussa. Whiteheadin (2004, 81–84) mukaan traumafiktion taustalla voidaan erottaa kolme kontekstia, joista se ammentaa vaikutteita: postmodernismi, postkolonialismi ja toisen maailmansodan jälkeinen perintö. Traumafiktio perustuu tavanomaisten kerronnan keinojen tehostamiselle ja postmodernismin tapaan sille on ominaista näiden keinojen äärimmilleen vieminen. On mahdotonta määritellä tiettyjä kerronnan keinoja, jotka toistuisivat kaikissa traumafiktiivisissä teksteissä, sillä olennaista traumafiktiossa on juuri sen uskollisuus trauman yleistyksiä pakenevalle luonteelle. Jokainen yksilö kokee trauman omalla tavallaan. Intertekstuaalisuus, toisto ja kertovan äänen katkonaisuus ja epäsuoruus ovat kuitenkin piirteitä, jotka useimmiten kuuluvat traumafiktion tyyliin, sillä ne peilaavat trauman vaikutuksia.

Trauman esittämisen keinojen tarkastelussa laajennan analyysiani groteskin käsitteellä. Tutkin kohdeteosteni groteskeja piirteitä Irma Perttulan ”The Grotesque. Concept and Characteristics” -artikkelin (2011) avulla. Perttulan (2011, 37) mukaan groteski on siirtymistä järjestyksen ja rationaalisuuden alueelta epäjärjestykseen, heterogeenisyyteen ja sekasortoon. Groteski paljastaa tutuiksi luulluista asioista uusia ja torjuttuja puolia rikkomalla klassisen estetiikan ja sovinnaisuuden normeja.

Kohdeteokseni eivät siinä mielessä ole traumakertomuksia, että ne kertoisivat traumaattisista kokemuksista, joilla olisi suoranainen todenvastaavuus. Kirjallisuudeksi päätyneiden traumojen suhde todellisuuteen ja referentiaalisuuden vaatimukset ovatkin herättäneet keskustelua traumakirjallisuuden määrän kasvaessa. Knuutila (2006, 37) kuitenkin toteaa artikkelinsa loppuyhteenvedossa, että traumakerronnan konventionalisoituessa on sen keinoja mahdollista ”jäljitellä aidon tuntuisesti ilman autenttista kokemusta”. En tutkimuksessani puutu siihen, onko romaanien tapahtumilla biografista yhteyttä Carpelanin elämään, vaan tutkin niitä fiktiona, joka kuvaa traumaattisen tapahtuman käsittelyä.

Näiden teoreettisten kehysten ohella tutkielmassani kulkee mukana myös temaattinen näkökulma. Heta Pyrhönen kirjoittaa artikkelissaan ”Kaunokirjallisuuden temaattisesta tutkimuksesta” (2004) teeman määrittelyissä esiintyvistä erilaisista suuntauksista. Ensinnäkin teeman voidaan ajatella muodostuvan sisällöltään samankaltaisista aineksista, joiden avulla kertomuksia ryhmitellään. Teema nähdään tässä aihehistoriallisessa viitekehyksessä juoniskeeman

tai juonisynopsiksen merkityksessä, siis tapahtumarakenteena, joka on riisuttu ylimääräisistä elementeistä. (Pyrhönen 2004, 31–32.) Narratiivinen tematiikka taas tarkastelee teemaa rakenteellisesta näkökulmasta selvittäen juonen sisällön rakennetta, tapahtumien temporaalisia, kronologisia ja kausaalisia suhteita ja henkilöhahmojen tavoitteita ja suunnitelmia. Tämän suuntauksen mukaan motiivit ovat pienempiä juonen semanttisen rakenteen elementtejä, joista teema koostuu. (Mt., 33–34.) Hermeneuttisen tematiikan ajatus teemasta käsitteenä tai ideana pohjautuu amerikkalaiseen uskriteikkiin, jonka mukaan tekstielementit saavat teeman avulla merkitsevyyttä, jolloin teokseen myös syntyy yhtenäisyyttä ja koherenssia. Teemojen kautta kaunokirjallisissa teoksissa nousevat käsittelyyn erilaiset filosofiset ja moraaliset kysymykset. Tekstielementit kytkeytyvät abstraktiin teemaan konkreettisella tasolla vaikuttavien motiivien avulla. (Mt., 37–38.)

Teeman määrittelyn tapoja kuitenkin yhdistää ajatus erilaisia tekstielementtejä temaattisiksi rakenteiksi yhdistelevästä tekijästä: ”teeman avulla lukija luo tekstiin yhtenäisyyttä ja koherenssia” (Pyrhönen 2004, 28). Lisäksi teema yhdistää kaunokirjallisia teoksia laajempiin kulttuurisiin konteksteihin (mt., 49). Pyrhönen (mt., 48) toteaa, että välittäessään kirjallisuutta ja todellisuutta teema vaatii tekstin lukijalta joustavaa tulkintaotetta ja näkökulman vaihtamista tilanteen mukaan. Omassa tutkimuksessani käytän teeman käsitettä hyödyntäen sen määrittelyn moninaisuutta. Yhtäältä viittaan tällä käsitteellä tekstistä esiin nouseviin abstrakteihin teemoihin, kuten aikaan, vanhenemiseen ja itsensä etsimiseen, jotka liittyvät kohdeteoksiani filosofiseen pohdintaan esimerkiksi ajan olemuksesta. Toisaalta näen teeman myös tietyistä motiiveista koostuvana, rakenteellista koherenssia luovana tekijänä. Lisäksi huomioin kohdeteoksissani käsiteltyjen teemojen yhdistävän niitä Bo Carpelanin poetiikkaan ja muun tuotannon kontekstiin.

### **1.3 Tutkimuksen eteneminen**

Tutkimukseni toisessa luvussa käsittelen kohdeteosteni aikarakennetta. Erityisesti huomion kohteena ovat menneen ajan esittäminen ja limittyminen kerronnan nykyhetkeen. Tavoitteenani on selvittää, millainen kokonaiskuva tai rakennelma ajasta muodostuu kohdeteoksissani. Ensimmäisessä alaluvussa pyrin tuomaan esille, minkälaista vaihtelua teosten kerronnassa tapahtuu eri aikatasojen, menneisyyden ja nykyhetken, välillä ja miten ajan kulku niissä esitetään. Tässä yhteydessä painottuvat kohdeteksteistä tekemäni havainnot, joiden tukena käytän Dorrit Cohnin käsitteitä. Vertailuaineistona omalle analyysilleni toimii aiempi Carpelan-tutkimus. Toiseksi

kiinnitän huomiota aikamuotojen vaihteluun ja preesensin käytön erityispiirteisiin. Käsitteet tämän tarkastelun tueksi tulevat jälleen Cohnilta. Kolmanneksi syvennän analyysiani menneisyyden kuvauksissa esiintyvään kertovan ja kokevan minän vaihteluun. Tässä alaluvussa vertailen toisiinsa Cohnin ja Monika Fludernikin teorioita tarkastelemalla niiden soveltuvuutta kohdetekstieni kerronnan rakenteiden selittämiseen. Neljännessä alaluvussa täydennän kohdeteosteni aikarakenteen ja ajankuvauksen käsittelyä nostalgian teoriolla.

Kolmannessa luvussa lähestyn kohdeteoksiani, niiden aikarakennetta ja sisältöä traumateorian näkökulmasta. Teoreettinen kehys muodostuu tässä luvussa keskeisimmin Cathy Caruthin ja Anne Whiteheadin tutkimuksista, jotka käsittelevät trauman luonnetta ja sen esittämistä kirjallisuudessa. Tavoitteenani on selvittää, missä määrin kohdeteosteni rakenteellista ja sisällöllistä etenemistä voidaan tutkia psyykkisen trauman prosessiin verraten. Oman analyysini pohjalta myös tarkastelen kriittisesti sitä, missä määrin traumateoria ja traumafiktion teoria ovat sovellettavissa kohdeteoksiini. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen kyseisten teorioiden ja oman tekstianalyysini avulla traumaan liittyvää toistoa. Toisessa alaluvussa tavoitteenani on selvittää, miten trauma kohdeteoksissani syntyy. Kolmantena syvennyn vainoavuuteen trauman toistumisen erityispiirteinä ja analysoin traumaa myös teemana. Neljännessä alaluvussa tarkastelen trauman vainoavia piirteitä groteskin näkökulmasta.

Neljännessä luvussa tavoitteenani on koota yhteen aiempien lukujen analyysia ja asettaa vastakkain myös narratologian ja traumateorian kehukset. Lisäksi vertailen tähän teoria-aineistoon ja omaan analyysiini myös Anna Hollstenin Carpelania käsittelevää tutkimusta. Uuden näkökulman tutkimukseeni tarjoaa vielä Matti Hyvärisen, Lars-Christer Hydénin, Marja Saarenheimon ja Maria Tamboukoun johdantoartikkeli teoksessa *Beyond Narrative Coherence* (2010). Tässä viimeisessä käsittelyluvussa tuon esille jo aiempien lukujen pohjalta muodostuneita tutkimustuloksia ja pyrin syventämään ja tarkentamaan niitä.

Lopuksi teen vielä yhteenvedon tutkimustuloksistani ja pyrin vertaamaan niitä johdannon alussa esittämiini tutkimuskysymyksiin. Lisäksi pohdin, minkälaista jatkotutkimusta tutkimusaiheestani olisi mielekästä tehdä.



## 2. Aika kerronnan rakenteena

Tässä luvussa tavoitteenani on selvittää, millainen rakennelma ajasta muodostuu Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*. Tarkastelen tätä kysymystä kerronnasta välittyvän kokemuksen kannalta. Aloitan analysoimalla kohdeteoksissani esiintyvää aikatasojen, menneisyyden ja nykyisyyden vaihtelua, josta etenen aikamuotojen perinteisestä poikkeavan käytön analysointiin. Tämän jälkeen syvennän tarkastelua keskittymällä kertovan ja kokevan minän problematiikkaan. Viimeiseksi käsittelen ajan rakentumista kohdeteosteni kerronnassa myös nostalgian avulla.

### 2.1 Monimuotoinen aikarakenne

Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg* yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla nykyhetki ja kokemuksellisesti hyvin voimakas menneisyys. Aikatasojen vaihtelu ja aikamuotojen käyttö kiinnittää lukijan huomion molempien romaanien kohdalla jo heti alussa.

*Benjamins bok* alkaa lapsuuden retrospektiivisellä, eli menneisyyteen kohdistuvalla kuvauksella imperfektissä: ”Innan morfar dog gav han mig sin gamla slitna silverrova. Den hade romerska sifror och var tung som ett hjärta” (BB s. 7). Aikamuodon pysyessä menneessä muodossa siirrytään vähitellen lähemmäs kerrontahetkeä:

*Den vilade tryggt i mina fickor, den överlevde alla motgångar, och när jag skaffat mig ett armbandsur fortsatte den att leva sitt liv, nu tystare och mera slutet i min skrivbordslåda. När jag såg den ligga där kom jag att tänka på alla de döda, på morfar och mormor och mamma och pappa och moster och Gusten som alla är borta. Morfars rova rymmer så många hemligheter. (BB, 7)*

Lapsuudessa isoisän taskukello on kulkenut Benjaminin mukana hänen taskussaan, mutta hänen kasvaessaan tilalle hankittiin rannekello, ja isoisän taskunauris sai jatkaa omaa elämäänsä yksinään. Kohdassa ”som alla är borta” aikamuodoksi vaihtuu preesens, mitä jo aiemmin käytetty ”nu”-sana ennakoi. Tämä voi viitata kerrontahetkeen siirtymiseen tai sitten aikamuodon voi tulkita sulkevan sisälleen sekä kerronnan nykyhetken että osan menneisyyttä ja ilmaisevan näin eräänlaista ajattomuutta. Katkelman viimeinen virke johdattelee preesens-muodosta huolimatta muistoihin ja menneeseen – isoisän kelloon varastoituneisiin salaisuuksiin. Lukijalla herää kysymys, mitä nuo salaisuudet ovat. Liittyvätkö ne kenties lapsuuden aikaisiin tapahtumiin, jotka Benjamin on kello taskussaan käynyt läpi? Voidaan tulkita salaisuuksien viittaavan päähenkilön kokemiin

vastoinkäymisiin, traumaan ja sotaan, joista lukija saa teoksen edetessä vähitellen enemmän tietoa.

Edellisen katkelman jälkeen kerronnassa siirrytään konkreettisemmin takaisin lapsuuden tapahtumiin, mutta aikamuotona säilyy preesens:

*Jag minns en sen kväll, pappa har varit borta, på krogen troligen, jag är vaken, mamma är vaken i sitt rum, jag ligger och lyssnar med rovan tryckt till örat, det är som finaste och segaste livsmusik utmätt i gnistor eller snöflingor (BB, 7).*

”Jag minns” vaikuttaa vielä kertovan minän toteamukselta, samoin välihuomautus ”på krogen troligen” on vanhemman Benjaminin tietoisuudesta kumpuava huomautus, sillä tuskin pieni lapsi suhtautuisi isän kapakassa notkumiseen tällä tavalla ironisesti. Tämän jälkeen siirrytään kuitenkin kokemisen hetkeen: ”jag är vaken”. Loppua kohti kerronnasta välittyy myös voimakkaammin lapsuuden minän kokemus ja ajatusmaailma: hänelle taskukellon tikitys on hienointa ja sitkeintä elämänmusiikkia, jonka mittana toimivat kipinät tai lumihiuataleet. Käsittelen kertovaa ja kokevaa minää tarkemmin luvussa 2.3, mutta jo tässä voidaan todeta, että vaihdokset aikatasojen sekä kertovan ja kokevan minän välillä tapahtuvat nopeasti. Assosiativisena siltana kerronnan hetkestä lapsuuteen toimii romaanin alussa taskukello, joka laukaisee muistelun.

Benjaminin isoisän taskukello esiintyy teoksen alun lisäksi merkityksellisesti myös sen lopussa. Benjaminin toiseksi viimeisessä päiväkirjamerkinnässä kerrotaan lasten ja lastenlasten olevan kylässä, jolloin vanha kello tuodaan yllättäen Benjaminin eteen:

*Visa Mofa vad du har i handen, sa Marina, och Eva sträckte fram den: där låg klockan, Mofas klocka, rovan med boetten. Vi hittade den i en gammal papplåda på vinden, sa Tomas. Du lånade den åt mig när jag hade maskerad i skolan, minns du? Jag mindes inte. Klockan stod. Jag drog försiktigt upp den, den började gå: underverket, urverket. (BB, 247)*

Kellon uudelleen ilmaantuminen vie lukijan ajatukset takaisin teoksen alkuun ja muodostaa näin sulkeutuvan kehän, joka luo teoksen ajankuvaukseen syklisyyttä. Toistuessaan merkityksellisesti se nostaa esiin ajan teeman. Taskukellon voisikin tulkita *Benjamins bokissa* aikaan viittaavan metonymian lisäksi ajan tematisoitumista tuottavaksi motiiviksi. Tässä yhteydessä teema voidaan käsittää sekä rakenteena, joka muodostuu sitä esiin nostavista motiiveista tai abstraktina filosofisten kysymysten tasona, jota motiivit konkreettisina elementteinä kytkevät tekstiin. (Pyrhönen 2004, 33–38.)

Kyseisessä katkelmassa merkityksellistä on myös se, että kello on pysähtynyt, mutta Benjamin saa sen kuitenkin käymään. Kellon voisi tulkita myös edustavan Benjaminin minuutta tai psyykkistä sisintä: ”den gömmer allt som barn tar emot och ser och tiger om, den doftar metal. Den är ett hjärta undangömt” (BB, 8). Benjamin on varastoinut sisälleen kaiken näkemänsä, mistä lapsena on vaiennut. Kellon rinnastaminen metaforan avulla sydämeen tai ytimeen (”hjärta” voi sydämen lisäksi tarkoittaa myös mm. ydintä) korostaa tätä tulkintaa. Teoksen alussa paljastuu, ettei kertoja löydä kelloaan, eikä muista, kenelle on sen lainannut: ”Vem lånade jag den åt” (BB, 8). Kellon lailla myös välineet oman itsensä tuntemiseen ovat Benjaminilla hukassa. Koetut ja nähdyt asiat on piilotettu jonnekin syvälle sisimpään, suljettu erilliseen lokeroon, jonka voi laittaa syrjään. Kun teoksen lopussa muistelun prosessi on jonkinlaisessa päätöspisteessään, Benjamin alkaa taas saada tuntumaa siihen, kuka hän oikeastaan on. Näin hän myös pystyy siirtymään eteenpäin ja irtautumaan menneisyydestä – vaikka kello on jo vanha, sen saa kuitenkin kulkemaan, kun sen sopivalla hetkellä aktiivisesti vetää käyntiin. Näin kello nostaa esille myös itsetutkiskelun ja oman identiteetin etsimisen teemaa.

Kelloon viitataan katkelmassa sanoilla ”underverket, urverket”. Ensimmäinen merkitsee ihmettä tai ihmetekoa, toinen kellokoneistoa. Se, että nämä toisiaan muistuttavat sanat esitetään rinnakkain, ohjaa pohtimaan niiden merkityksiä tarkemmin: ”underverket”-sanan voisi tulkita viittaavan myös ihmeitä täynnä olevaan tai ihmeitä tuottavaan koneistoon, ”ur” taas tarkoittaa kellon lisäksi myös alkua. Tämän sanaleikin ansiosta aktivoituvat ajatukset ajasta ihmeellisenä, alkukantaisena tai ikivanhana asiana, joka toimii omalakisien koneistonsa mukaan ja kytkeytyy vahvasti ihmisen kokemukseen ja identiteettiin. Lisäksi tämä sanaleikki voidaan tulkita autotekstuaalisena viittauksena romaaniin *Urwind*, jossa päähenkilö Daniel Urwind pohtii sukunimensä erilaisia merkityksiä pilkkomalla sen osiin (*Urwind*, 9–11). Tällä tavalla aika siis kietoutuu romaaniin niin sanaston, kuvakielisyyden, rakenteen kuin tematiikankin tasolla ja sitoo fragmentaarista romaania yhtenäisemmäksi kokonaisuudeksi ja liittää sen myös muuhun Carpelanin tuotantoon.

Taskukellomotiivin avulla tulee esille teokseen sisältyvä temaattinen sykli, sirkulaarinen liike, joka tuo jatkuvuuden tuntua ja koherenssia. Aika voi kulkea menneisyydestä nykyhetkeen ja taas menneisyyteen. Lisäksi sen avulla tuodaan esille myös sukupolvien luonnollinen kiertokulku. Kello on kulkenut isoisältä Benjaminille ja Benjaminilta tämän lapsille ja lapsen lapsille. Näiden seikkojen lisäksi teosta liittää syklisen aikakäsityksen piiriin myös vuodenaikojen kiertokulun seuraaminen:

*Benjamins bok* jakautuu kolmeen osaan, joiden nimien opastamina teoksessa kuljetaan kevättalvesta syksyyn: ”På möjligheternas fält. Vårvinter, vår” (BB, 5–120), ”Den långa resan. Sommar” (BB, 121–156) ja ”Källorna i trädet. Höst” (BB, 157–248). Myös toisessa kohdeteoksessani *Bergissä* on vastaavanlainen taustarakenne. Siinä edetään kesästä kohti teoksen lopussa hämmöttävää syksyä vuodenaikojen näkyessä myös teoksen ensimmäisen ja toiseksi viimeisen luvun nimessä: ”Sommarvandring” (B, 9–13) ja ”Mot slutet av sommaren” (B, 197–200). Rinnakkain ja limittäin kuljetaan kohti syksyä niin lapsuudessa kuin vanhuudessaakin.

Syklisellä ajalla viitataan esimerkiksi Raija Julkusen artikkelissa ”Jokapäiväinen aikamme” (1989, 11–15) luonnon kiertokulkua myötäilevään aikakäsitykseen. Vuodenajat ja niihin liittyvät tapahtumat, kuten kasvien kasvu ja kuihtuminen seuraavat toisiaan uudelleen ja uudelleen. Usein syklinen aikakäsitys liitetään esimoderniin, primitiiviseen ja esikapitalistiseen aikaan. Lineaarille ajalle taas on ominaista liike tietystä alusta suoraviivaisesti kohti loppua. Se liittyy moderniin edistyksen ideaan ja mekaaniseen ja standardisoituun aikajärjestelmään. Hanna Meretojan ja Aino Mäkikallin (2012, 9) mukaan lineaarinen aikakäsitys ja kronologia kuitenkin rikkoutuvat 1900-luvun modernismin kirjallisuudessa, jossa ajan kokeminen nousee tärkeäksi kuvauksen kohteeksi. Kyseiset tutkijat käyttävät esimerkkinä tästä ilmiöstä muun muassa Marcel Proustin romaania *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913–1927), jossa subjektiivinen aikakokemus nousee pohdinnan aiheeksi. Teoksessa ”korostuu tajunnan assosiatiivinen tapa liittää eri aikatasoja kokemuksessa yhteen siten, että ne läpäisevät toisensa. Yhteen hetkeen mahtuu kokonainen muistojen ja mielikuvien vuo” (mt.). Nämä Proustin romaanikerronnan piirteet ovat löydettävissä myös edellä lainatuista *Benjamins bokin* katkelmista. Niistä välittyvä aikarakenteen monimuotoisuus ja kerronnallisissa tilanteissa tapahtuva vaihtelu jatkuvat romaanin läpi. Myös *Bergissä* teoksen ensimmäinen luku ”Sommarvandring” esittelee teoksen aikarakennetta. *Benjamins bokin* tavoin siinä liu’utaan nykyhetken kuvauksesta retrospektiivisen kerronnan kautta kokevan minän tasolle ja menneisyyden preesensmuotoiseen kuvaukseen.

*Bergin* ensimmäisen luku kiinnittyy aluksi tiettyyn vuoteen lapsuudesta: ”Krigsommaren 1944 när jag var åtta år vandrade vi, mamma och pappa, Jonas och jag den slingrande vägen under vänliga måln” (B, 9). Kerronta on retrospektiivistä ja aikamuotona on imperfekti, mutta kuvattu tilanne piirtyy silti elävästi lukijan silmien eteen tarkkojen yksityiskohtien ansiosta. Alun jälkeen

kerronnassa noustaan nykyhetken tasolle, kun kertoja kommentoi menneisyydestä kaikuvaan äidin ääntä ja muistojen tulvintaa hänen mielessään:

*Som om jag ännu hörde hennes röst, hörde pappas harkling och Jonas vilda rop, och såg allt det minsta som rörde sig: myrornas väg, ödlan som snabbt försvinner i gräset, molnskuggorna som lungt rör sig över fälten och över mig. Var finns den tid som skiljer oss? (B, 11)*

Komentoidessaan omaa muistamistaan kertoja kiinnittää aluksi 1944-vuoden sijasta huomion aikuisuudessa tapahtuvaan muisteluun. Kerronta häilyy tässäkin kohdassa kahden aikatason välillä, sillä samalla vanhempi Mattias tempautuu jälleen muistojen yksityiskohtien vietäväksi ja nopeasti silmien edessä vilahtavan sisiliskon kohdalla aikamuodoksi vaihtuu preesens. Katkelman lopettava virke kuitenkin ankkuroituu jälleen kerronnanhetkeen ja Mattias kielentää ihmetyksensä kahden aikatason etäisyydestä, joka todellisuudessa on suuri, mutta jonka voi kuitenkin hetkessä ylittää.

Pian tämän jälkeen kuljetaan nykyhetkestä jälleen muistoihin:

*När hon log mot mig lystes jag upp. Kom hon inte cyklande från Rantala där vi långsamt promenerade fram? Stannade hon inte bredvid mig i sin lottauniform, med den vita kragen lysande mot den brunbrända halsen. Håret flyger för vinden, allt är i rörelse inom mig, fåglar, humlor, moln! Kriget är bara ett skrån från kråkor (B 12).*

Mattias muistelee kohtaamista lapsuudenihastuksensa Sonjan kanssa ensin retrospektiivisesti imperfektissä. Muistelemisen prosessi tulee esille kertojan epävarmuutta ilmaisevista kysymyksistä, joilla tämä hakee tukea muistamiselleen. Jälleen kerronta kuitenkin liukuu preesensiin kokemusta voimistavien yksityiskohtien – lottapuvun, valkoisen kauluksen ja ruskettuneen kaulan – kautta. Mattiaksen kokemusmaailmassa muistot alkavat aktivoitua hänen katsellessaan maisemaa, jonka halki hän on lapsuudessaan kulkenut. Mennyt, muistojen alkuperäinen tapahtuma-aika tulee läsnä olevaksi ja muistelusta tulee tapahtumien ja tunteiden kokemuksellista läpikäyntiä.

*Bergissä* aikatasojen vaihtelu ei ole teoksen läpi yhtä vilkasta kuin *Benjamins bokissa*, vaan useat luvut painottuvat selvästi joko kerronnan nykyhetken tai lapsuuden kuvaukseen. Siitä huolimatta toinenkin aikataso voi kuitenkin olla läsnä muisteluna tai lapsuudenkuvauksen keskeyttävänä, mutta melko huomaamattomana kertojan kommenttina. Esittelen tällaisia kerronnan kohtia luvussa 2.3. Siirtymät aikatasojen välillä eivät ole useinkaan täysin selkeitä ja toisinaan lukija jääkin helposti ymmälleen siitä, onko kyseessä mennyt vai nykyhetki, lapsuuden vai vanhuuden

päähenkilön diskurssi. Tämä pätee myös *Benjamins bokin* aikatasojen välisiin siirtymiin, kuten jo tässä luvussa esitellyistä tekstikatkelmista voidaan päätellä.

Edellä totesin kohdeteoksistani löytyvän sykliseen aikakäsitykseen viittaavia piirteitä. Anna Hollstenin (2004, 227–228) mukaan Carpelanin tuotannossa aika on henkilön subjektiivisesti kokemaa ja toistuvat ajattomat teemat liittävät sen sykliseen aikakäsitykseen. Ajallisuus liittyy Carpelanilla avonaisuuden poetiikkaan ajan kokoavuuden kautta: menneisyys, nykyhetki ja tuleva voivat yhdistyä silmänräpäyksessä. Myös tämä liittää Carpelanin tuotantoa modernistiseen aikakäsitykseen, sillä ajatus eri aikatasot yhdistävästä silmänräpäyksestä toistuu modernistisessä estetiikassa. (Mt., 219.) *Urwindissa*, jota Hollsten (mt., 29) luonnehtii eräänlaiseksi Carpelanin tuotannon yhteenvedoksi, ”eri aikatasot limittyvät toisiinsa, ovat päällekkäisiä ja vaihtuvat nopeasti (mt., 53). Vaikka nämä Hollstenin määritelmät monella tapaa kuvaavat kohdeteoksiani, kyseenalaistan tässä kuitenkin sen, että kohdeteokseni olisivat sijoitettavissa kaikenkattavasti syklinen–lineaarinen akselille. Teokset selvästi hylkivät lineaarista käsitystä ajasta, mikä tulee esille eri aikatasojen välillä liikkuvasta epäkronologisesta rakenteesta. Syklisyys ei kuitenkaan täysin kuvaa kohdeteosteni aikarakennetta. Molemmista teoksista löytyy syklisen ajan piirteitä temaattisina taustarakenteina, mutta tulkitsem kerronnanajassa tapahtuvan liikkeen olevan monin paikoin edestakaista eikä niinkään sirkulaarisia kehiä muodostavaa. Esimerkiksi kahdessa edeltävässä *Bergin* katkelmassa (*B*, 11 ja 12) poukkoillaan menneen ja nykyisen ajan välillä tiuhaan tahtiin. Tietty menneisyyden hetki ja kerronnan nykyhetki vaihtelevat ilman, että ehdittäisiin läpikäydä jonkinlaista sykliä, joka johdattaisi kerronnan tapahtuma tapahtumalta takaisin siihen, mistä lähdettiin.

Ajan kulku ei kohdeteoksieni kerronnassa ole tasaisesti etenevää, vaan subjektiivista ja kokemukseen kiinnittynyttä. Tätä korostaa myös ajan kulumisen tempon vaihtelu sen mukaan, millainen merkitys milläkin hetkellä päähenkilölle on. Jokin asia saattaa temmata muistelijan mukaansa voimakkaasti, jolloin yksityiskohtaiseen kuvaukseen on aikaa, jokin toinen seikka taas ohitetaan pidemmittä pohdintoita. Joskus aika saattaa edetä nopeastikin tapahtumasta toiseen tai tehdä vauhdikkaita koukkauksia nykyhetkestä menneisyyteen ja takaisin. Joskus aika jopa pysähtyy, jolloin mennyt, nykyinen ja tuleva tiivistyvät yhteen voimakkaan kokemukselliseksi silmänräpäykseksi. *Bergissä* tällainen merkityksellinen hetki syntyy Mattiaksen katsellessa vanhoja valokuvia kirjahyllyn päällä, jossa vieri vieressä seisovat elävät ja kuolleet:

*Jag granskar dem som en bok, uppslagen och fylld av röster: ett sorl från år som gått och år som kommer, allt orörligt i detta tysta, varma ögonblick (B, 42).*

Tällainen kohta nostaa selvästi esille Carpelanin avonaisuuden poetiikan, johon Hollstenin (2004, 219) mukaan kuuluu ajatus ajan kokoavuudesta. Tiivistynyt aika luo silmänräpäyksen, joka laajenee käsittämään lukuisia yksittäisiä hetkiä. Mattias kokee hetken eri aistein: hän aistii menneet ja tulevat vuodet ääninä ja hänet valtaa lämmön tunne – näin silmänräpäyksestä muodostuu aistivoimainen, synesteettinen ja kokonaisvaltainen kokemus. Mattiaksen kokemuksessa aika vertautuu virtaavaan ja solisevaan veteen ääniaistimuksen kautta, toisaalta tuossa hetkessä kaikki on myös liikkumatonta ja hiljaista. Tästä ristiriidasta syntyy voimakas jännite, mikä onkin omiaan nostamaan kuvauksen esille tekstistä: kyseessä ei ole mikä tahansa ohikiitävä hetki, vaan erityinen kokemus, joka kokoaa yhteen liikkeen ja liikkumattomuuden, äänen ja hiljaisuuden sekä eri aikatasot. Katkelmassa esiintyvä valokuvien katselu johtaa tulkitsemaan hetkeä myös nostalgian kautta – palaan tähän luvussa 2.4.

Kohdeteosteni aikarakenne on aikatasojen vaihtelun myötä monimuotoinen ja edestakaisuudessaan ja syklistydessään lineaarisuutta karttava. Varsinaisen kronologian puuttuessa aika kiinnittyy romaanissa johonkin muuhun tukirakenteeseen. Jan Hellgren (2009, 159) kirjoittaa Carpelanin *Urwind*-romaanilla olevan kaksi pääasiallista tukirakennetta: kalenterivuosi ja tila. Kronologisen tarinan puuttuessa nämä tukirakenteet sitovat yhteen yksittäiset elementit, muodon ja tematiikan. Tilallisuus korostuu Carpelanin tuotannossa Hellgrenin (mt., 8–12) mukaan kokonaisvaltaisella tavalla. Se kattaa niin kielen, tyylin, rakenteen, kuvakielen, tematiikan kuin todellisuuden esittämisen tavankin, jotka yhdessä muodostavat kokonaisuuden. Tila korostuu ajan kustannuksella, sillä kun tilaa korostetaan, ajan tematiikka hälvenee. Koen tämän päätelmän olevan liioiteltu ainakin omien kohdeteosteni kohdalla. Tilallisuuden korostuminen ei esimerkiksi *Bergissä* tarkoita ajan tematiikan hälvemistä, vaan tilallisuus pikemminkin nostaa ajallisuutta enemmän esiin, sillä nämä kaksi teemaa kytkeytyvät olennaisella tavalla toisiinsa. Loppujen lopuksi Hellgrenin (2009, 159) käsitys tilan ja ajan suhteesta kuitenkin hahmottuu mielenkiintoisella tavalla monimutkaisena: ”Vårt sätt att tala rumsligt om litteraturen tenderar att vara ett sätt att tala om tid genom rumsliga scheman”. Jos siis käsittelemme kirjallisuuden tilallisuutta, saatamme oikeastaan tarkastella aikaa tilallisuuden skeemojen kautta.

Edellä totesin molempien kohdeteosteni sisältävän kalenterivuoteen tai pikemminkin vuodenaikoihin liittyvän taustarakenteen. *Urwindin* tavoin *Bergissä* aika ja muistaminen kiinnittyvät myös vahvasti tilaan<sup>3</sup>:

*Tid, orörlig tid förvandlad till rum, och människorna där: de har åldrats och blekts, som trä bleks och slipas ned av vind och vågor (B, 119).*

*Vi har alla förändrat oss. Hela Berg har förändrat sig. Vi förfaller långsamt, och huset med oss (B, 124).*

Aika liitetään *Bergissä* sekä tilaan että siellä oleviin ihmisiin, joille on yhteistä vanhenemisen prosessi. Ensimmäisessä lainauksessa aika jopa muuntautuu tilaksi ja tilassa eläviksi ihmisiksi. Ajan kuluminen ihmisen elämässä rinnastuu veden ja tuulen tuhoavaan voimaan suhteessa puuhun, talon rakennusaineeseen. Toisessa lainauksessa taas ihmisen romahtaminen tai elämän päättyminen on sidoksissa talon luhistumiseen. Tällaisten kohtien lisäksi teoksessa toistuvat myös kuvaukset, joissa muistot varastoituvat tilaan. Tulkitsenkin tilan tai paikan *Urwindin* tavoin myös *Bergin* yhdeksi tukirakenteeksi, jonka avulla aika rakentuu.

*Benjamins bokissa* aika ei samalla tavalla kytkeydy tilaan, vaan siinä keskeisenä juonteena ja rakenteena on kirjoittamisprosessi. Kirjoittamishetken läsnäolo ja kirjoitusprosessin kommentointi kokoaa yhteen hajanaisia muistoja, tajunnan virtaa ja pohdintoja:

*Jag låter tankarna vandra i min anteckningsbok, de fladdar, de är mina flygfän och rör sig över fält och längs gator, de är mest bilder.[...]Min tankebok är en arbetsbok för bilder som har framkallats i mörkrum där bara en röd lampa lyser. Vi längtar att bli framkallade. (BB, 25.)*

Päiväkirjan, muistiinpanojen, ajatuskirjan tai työkirjan kirjoittaminen on rakenteellinen ja sisällöllinen tukiranka, jonka ympärille *Benjamins bok* rakentuu. Benjamin antaa kyllä ajatustensa harhailla vapaasti, jolloin menneisyydestä nousee muistojen alkioita kuin kehittämättömiä kuvia. Kirjoitusprosessiin liittyy kuitenkin tarve saada kuvat kehitettyä, tulkita muistojaan ja ymmärtää omaa itseään. Anne Päivärinta määrittelee (2005, 67) *Urwindin* päiväkirjamaisesti muistelevaksi ja

---

<sup>3</sup> Osassa tilallisuutta koskevia tutkimuksia tilan (space) ja paikan (place) käsitteet erotetaan toisistaan. Näin tekee esimerkiksi Tuan Yi-Fu teoksessaan *Space and Place* (2001, 3): "Place is security, space is freedom". Useimmiten paikka ymmärretään subjektin kokemana tilana. Tällöin tilaan liitetään abstraktius ja objektiivisuus ja paikka käsitetään konkreettisena ja subjektiivisena. (Hollsten 2004, 215.) Carpelan käyttää esseissään ainoastaan käsitettä tila sisällyttäen kuitenkin tähän myös paikan määritelmään kuuluvia merkityksiä. Myös Anna Hollsten (mt., 216) on päätenyt Carpelanin tuotantoa tutkiessaan käyttämään yksinkertaisuuden vuoksi ainoastaan tilan käsitettä. Itse tulen tekemään samoin, sillä tilan jäädessä varsinaisten tutkimusaiheideni ulkopuolelle en koe tarpeelliseksi ottaa kantaa tilan ja paikan väliseen erotteluun.



assosioivaksi minäkerronnalliseksi romaaniksi, joka kuitenkin kuvaa minäkertojan tajuntaa laajemmin kuin päiväkirja. *Benjamins bokissa* voidaan tulkita olevan samanlaisia piirteitä. Dorrit Cohnin (1978, 208–209) mukaan päiväkirjassa minäkertojan menneisyyttä ei niinkään esitetä jatkumonomaaisesti ja selkeästi, vaan fragmentaarisella ja vihjailevalla tavalla. Päiväkirjan aikarakenne siis noudattelee muistamisen luomaa järjestystä. Tämä kuvaisikin osuvasti *Benjamins bokin* rakennetta. Päiväkirjan konventioihin romaania liittää myös kerran esiintyvä päiväkirjan puhuttelu: "Jag tar dig, dagbok, med mig. Så har jag alltid en samtalspartner" (*BB*, 120). Kirjoittaminen on siis Benjaminille keskustelua personoidun päiväkirjan kanssa. Voidaan tulkita, että ulkopuolisen keskustelukumppanin konstruoiminen helpottaa mieltä vaivaavien asioiden käsittelyä, vaikka keskustelua oikeastaan käydäänkin oman itsen kanssa.

*Bergiä* taas ei voi luokitella fiktiiviseksi päiväkirjaromaaniksi. Luvut etenevät teemoittain, eivät *Benjamins bokin* tapaan numeroidusti tai päivämäärän mukaan. *Bergissä* kerronnan nykyhetki on havaintojen tekemisen, kokemisen ja dialogin aikaa, *Benjamins bokissa* taas vastaavan tason lisäksi liikutaan usein kirjoittamisen hetkessä. Luonnehtisin *Bergiä* pikemminkin fiktiiviseksi omaelämäkerraksi. Päivi Kosonen kirjoittaa artikkelissaan "Moderni omaelämäkertakertomuksena" (2009, 282), että modernin omaelämäkerran ei ole tarkoituskaan olla aikajärjestyksessä etenevä kronikka. Pyrkimyksenä omaelämäkerturilla on pikemminkin luoda merkityksellinen eteneminen omalle elämälleen. Omaelämäkerran kirjoittaminen on "elämäntapahtumien valitsemista ja niiden esittämistä tietyssä järjestyksessä ja tietyn, omaa yksilöllistä ainutkertaisuutta tavoittelevan ajatusmallin mukaan" (mt.). Voidaan kuitenkin todeta, että *Bergissä* on myös joitakin viittauksia päiväkirjan kirjoittamiseen ja *Benjamins bokia* voitaisiin määritellä myös fiktiivisen omaelämäkerran lajipiirteiden kautta.

*Benjamins bok* ja *Berg* siis muistuttavat toisiaan hyvin paljon ajan esittämisen suhteen, mutta joitakin eroja kuitenkin on. *Benjamins bokin* aika rakentuu vuodenvaihtuksen lisäksi päiväkirjan kirjoittamisprosessin varaan ja *Bergissä* taas aika rakentaa vuodenaikojen syklin lisäksi huoneensa tilallisiin yksityiskohtiin, eikä teos etene päiväkirjamaisesti kuten *Benjamins bok*. En kuitenkaan tutkimuksessani käsittele kohdeteoksieni lajia tämän enempää, sillä se ei sisällä varsinaiseen tutkimusaiheeseeni. Molempien teoksien kohdalla voidaan kuitenkin todeta, että aika ei muodosta siististi etenevää linjaa. Teosteni aikaa voisi metaforisesti tarkastella pikemminkin kolmiulotteisena tilallisena rakennelmana, jota teoksen tapahtumat piirtävät. Siirtymisiä tapahtuu moneen

suuntaan, eri tasot limittyvät toisiinsa ja kerronnalliset tilanteet vaihtelevat. Lisäksi kohdeteosten aikarakenteessa ja erityisesti menneisyyden kuvaamisessa lukijan huomion kiinnittää aikamuotojen käyttö. Analysoin seuraavassa luvussa preesensin perinteisestä poikkeavaa käyttöä kohdeteoksissani.

## 2.2 Menneisyyden preesens

*Benjamins bokissa* ja *Bergissä* mielenkiintoista ajan rakentumisen kannalta on erityisesti menneen ajan rooli muistelun kohteena ja kokemuksen aikana. Kohdeteoksissani menneen ajan kuvaamiseen käytetään usein preesenssiä, jolloin kerronnan nykyhetkeä ja menneisyyttä ei enää voida erottaa aikamuodon avulla. Vaikka menneisyyden kuvaaminen preesenssiä käyttäen ei kirjallisuudessa ole uusi asia tai tavatonta, erottuu se tekstistä kuitenkin tehokkeinona epäluonnollisuutensa vuoksi. Voidaankin kysyä, mitä merkityksiä tekstiin syntyy preesensin käyttämisestä. Seuraavaksi analysoin Dorrit Cohnin käsitteiden avulla, miten preesensin perinteisestä poikkeavaa käyttöä menneen ajan kuvauksessa voitaisiin tulkita ja selittää. Cohnin (2006, 126–127) mukaan yksikön ensimmäisessä persoonassa kirjoitettu preesensmuotoinen teksti on lähtökohtaisesti epäjohdonmukainen kerronnalliselta asetelmaltaan, sillä se luo näennäisen vaikutelman kokemisen kanssa samanaikaisesti tapahtuvasta kerronnasta. Tätä epäloogisuutta voidaan selittää ainakin kahdella tavalla: joko kiistämällä preesens-aikamuodon aitous tai kyseenalaistamalla kerronnan aitous ja tekstin kertova funktio. Ensimmäisessä tapauksessa kyseessä on historiallinen preesens, jälkimmäisessä sisäinen monologi. (Mt., 123.)

Preesens esiintyy menneisyyden aikamuotona kohdeteoksissani esimerkiksi edellisessä alaluvussa lainatuissa kohdissa ”jag är vaken” (*BB*, 7; ks. s. 15) ja ”håret flyger för vinden” (*B*, 12; ks. s. 18). Kokeilen ensimmäiseksi historiallisen preesensin selitysmallin soveltamista näihin kohtiin. Historiallinen preesens on Cohnin (2006, 119) itsensäkin mukaan lähtökohtaisesti oksymoroninen termi, sillä se liittää yhteen menneen ja nykyisen ajan. Sitä käytetäänkin kuvaamaan tekstejä, joissa asioiden väliset ajalliset etäisyyden ajoittain hälvenevät:

Historiallisen preesensin käyttöön liittyy yleensä korostava vaikutus, joka ymmärretään elävyyden tai dramaattisuuden lisäämisestä tai nykyhetkeistämisenä (*presentification*). Tämän taas ymmärretään olevan kokonaan riippuvainen aikamuodon käytön väliaikaisuudesta. Ellei sitä upotettaisi aikamuodollisesti normaaliin ympäristöön, sen poikkeavuus ei erottuisi. (Mt., 119–120.)

Molempien mainitsemieni katkelmien kohdalla korostavan vaikutuksen syntymiseen tarvittava ehto täyttyy, sillä teoksissa on näitä kohtia lähellä siirtymä imperfektistä preesensiin. Vaikka tällaisen preesensmuodon käyttäminen on kohdeteoksissani tyypillistä, se kuitenkin erottuu tehokeinona, koska niissä on myös kohtia, joissa aikamuotoja käytetään niille perinteisissä funktioissa. Cohn (2006, 123) käsittää historiallisen preesensin metaforisena ”ikään kuin” -preesensinä. Kyse ei siis ole oikeasta ja aidosta preesensistä, joka viittaisi samaan hetkeen, jossa kerronta tapahtuu, vaan sitä käytetään imperfektin paikalla viittaamaan menneeseen aikaan. Kohdassa ”jag är vaken” tulkitsemisen preesensin tuovan kuvaukseen elävyyttä ja nostavan esiin hetken kokemuksellisuutta. Korostuessaan preesens antaa menneisyyteen sijoituville kokemuksille painoarvoa ja tuo esille niiden tärkeyttä. Kohdassa ”håret flyger för vinden” on juuri siirrytty imperfektimuotoisesta tapahtumien muistelusta preesensiin. Tässä historiallisen preesensin dramaattisuutta lisäävä funktio korostuu: preesensmuotoinen liikettä kuvaava flyga-verbi saa lisävoimaa aikamuodon vaihdoksesta. Tulkitsemisen, että kummassakin käsittelemässäni kohdassa preesensillä on nykyhetkeistävä vaikutus – vaikutelma siitä, että kuvatut tapahtumat tai olotilat eletään uudelleen nykyhetkessä, on vahva. Tässä tulee esille historiallisen preesensin oksymoronisuus: yhtäältä preesens määrittyy siinä imperfektin luoman kontekstin kautta menneisyyttä kuvaavaksi aikamuodoksi, toisaalta preesens myös aktivoi menneen ja nostaa sen nykyhetken rinnalle ja näin tehdessään se myös kyseenalaistaa imperfektin menneisyyteen viittaavuutta.

Toisenlainen tulkintavaihtoehto preesensin käytölle on sisäinen monologi. Cohn (2006, 120–124) kuvailee sitä ensimmäisen persoonan fiktiiviseksi muodoksi, ”jossa preesensillä ei ole kertovaa merkitystä”. Sisäinen monologi tarkoittaa kerrontaa, jossa lukijan kohtaama minä ainoastaan reflektoi itselleen omaa senhetkistä tilaansa omasta tietoisuudestaan käsin. Kyse ei siis ole lukijalle kertomisesta tai lukijan puhuttelusta. Tässä selitystavassa siis kiistetään preesensin sijaan kerronnan aitous. Preesens taas tulkitaan normaaliksi aikamuodoksi tekstille, joka on fiktiivisessä tietoisuudessa syntyvää, äänettömästi ilmaisevaa itsepohdiskelua, eikä pyri kommunikoimaan tai kertomaan mitään. Sisäinen monologi kuuluu Cohnin (1978, 175) teoriassa monologisten tekstien joukkoon, joissa tekstin alkuperään liittyvää muodollista realistista kehystä ei ole. Useimmat ensimmäisen persoonan romaanit ovat kirjoitettuja muistelmia tai muita diskursiivisia genreja jäljitteleviä, eli muodollisesti mimeettisiä, mutta monologi luo illuusion suorasta ajatusten

kuvantamisesta. Monologinen muoto ei siis käsittele kirjoittamisen ongelmaa, eikä sisällä puheen tai ajatuksen ja kirjoitetun tekstin välistä kausaalista suhdetta.

Olisiko edellä mainitsemani kohdat mahdollista tulkita myös sisäisiksi monologeiksi? Valveilla olemisen toteaminen voisi hyvinkin olla tulkittavissa romaanin henkilön tilan reflektoinniksi. Omaan kokemukseen liittyvän näköhavainnon, hiusten liehumisen tuulessa, voisi myös ajatella olevan reflektointia – *Bergin* katkelma jatkuu henkilön tilaan liittyvällä toteamuksella: ”allt är i rörelse inom mig” (*B*, 12). Olen edellisessä alaluvussa määritellyt kyseiset kohdat kokevan minän diskurssiksi, joten sisäiselle monologille ominaisesti kertovan merkityksen voisi ajatella puuttuvan. Kohdat ilmaisevat ja refleктоivat kokemusta ja eroavat selvästi sellaisista kohdista, joissa kertova minä kuvaa menneisyyden tapahtumia imperfektissä. Ero kertovan ja kokevan minän välillä ei kuitenkaan ole näin selkeä. *Benjamins bokin* ”Jag är vaken” -kohtaa edeltää kertovan minän toteamus ”jag minns en sen kväll” (*BB*, 7), joka voidaan määritellä kertovan minän diskurssiksi mielen sisäisiin prosesseihin viittaavan ”minnas”-verbin perusteella. Muistaminen on luonteeltaan menneisyydestä yhteenvedoa muodostavaa ja liittyy muistelijan kertomisen prosessiin. Palaan vielä luvussa 2.3 ”minnas”-verbin käyttöön kohdeteoksissani, mutta tässä voidaan todeta, että jos kertovan funktion puuttumisen ehdon on täytyttävä, on sisäisen monologin käsitteen soveltaminen tässä yhteydessä ongelmallista. Cohnin (2006, 124) mukaan yksi este sisäisen monologin tulkinnalle onkin se, että teksti ei joka kohdassa ole suoraan refleктоijalta lukijalle välittyvää. Kohdassa ”håret flyger för vinden” sisäisen monologin tulkintavaihtoehto voisi olla mahdollisempi, mutta siinäkin on lähellä imperfekti-muotoisia kertovia osuuksia. *Bergissä* myös tuodaan esille, samoin kuin *Benjamins bokissakin*, päähenkilön muistelun ja kirjoittamisen prosessi, joten teos kytkeytyy muistelman tai omaelämäkerran mimeettisiin muotoihin. Näin ollen edeltävien katkelmien tulkitseminen sisäisiksi monologeiksi vaikuttaa mahdottomalta. Kohdeteosteni preesens-muotoisissa menneisyyteen sijoittuvissa kohdissa on kuitenkin refleктоimiseen viittaavia piirteitä, jotka luovat vaikutelman, että muistelua ei varsinaisesti osoiteta kenellekään. Voidaankin kysyä, miksi sisäiselle monologille ei voitaisi tulkita kertovaa funktiota, joka ilmeni taustalla pysyttelevänä kertovana ja refleктоintia välittävänä tasona.

Cohn (2006, 123) toteaa historiallisen preesensin ja sisäisen monologin olevan siinä mielessä harhaanjohtavia tapoja selittää preesenskerronnan epäjohdonmukaisuutta, että ne sulkevat vastakohtaisuudessaan toisensa pois, vaikka selittävät luonteeltaan samanlaista kieltä. Hän (mt.,

128) tarjoaa tulkintavaihtoehtoiksi myös fiktiivistä ja epärealistista preesensia. Ensimmäisellä Cohn tarkoittaa tapauksia, joissa preesens on mielekkäintä ymmärtää ”ajallisesti määrittämättömäksi tai ´absoluuttiseksi`kertovaksi aikamuodoksi.” Esimerkiksi Benjaminin lapsuuden minä muistelee isoisää tämän hautajaispäivänä seuraavasti: ”Han gick med mig till bikupan, visade mig hur blommorna doftade och bina samlade honung, hur trädgården var en del av himlen. Där är han nu.” (BB, 24) Tässä ympäristöstään erottuvaa preesens-muotoista olla-verbiä ei voida selvästi määritellä tiettyyn aikaan viittaavaksi. Toki sen voi tulkita olevan kertovan minän kommentti kerronnan nykyhetkessä, mutta toisaalta kyseessä oleva verbi voisi yhtälailla viitata lapsuuteen, sillä isoisän kuolema on jo tapahtunut lapsuuden kokevan minänkin maailmassa. Tällaisen moniselitteisyyden vuoksi tätä *Benjamins bokin* kohtaa onkin mielestäni mielekästä tulkita *fiktiivisenä preesensinä*. Myös edellisessä alaluvussa mainitsen vastaavanlaisen kuolleisiin henkilöihin viittaavan kohdan (BB, 7; ks. s. 14), jossa myös on kyse ajattomasta aikamuodosta.

Epärealistiseksi preesens taas on tulkittavissa, kun se antaa kuvitteellisille tapahtumille ja fantasioille saman aikamuodon kuin todellisille tapahtumille (Cohn 2006, 128). Kohdeteokseni sisältävät fantasianomaisia ja epärealistisia piirteitä, kuten esimerkiksi kohta, jossa Mattias kokee lentelevänsä itsensä ulkopuolella tuulilintuna (B, 62). Analysoin kyseistä kohtaa myöhemmin trauman groteskien piirteiden yhteydessä luvussa 3.4. Voidaan ajatella preesensin tällaisissa kohdissa tuovan outoja ja epärealistisia tapahtumia lähemmäksi todellisuutta ja hälventävän niiden välistä rajaa. Kohdeteoksissani todellisuutemme lainalaisuuksista poikkeava ei ylipäättäänkään erotu korostuneesti muusta aineksesta, vaan tosi ja epätosi, fantastinen ja realistinen sekoittuvat luoden kokonaisuuden, jossa toden ja kuvitellun välinen raja ei ole olennainen, vaan tärkeää on se, miten päähenkilö asiat kokee.

Kun preesensia käytetään runsaasti ensimmäisen persoonan romaanissa, alkavat Cohnin (2006, 128—129) mukaan merkitykset sekoittua ja tulkintatavat limittyä. Eri tulkintatapojen välille syntyy semanttisia jännitteitä, jotka muodostavat monitulkintaisen kentän. Preesensia käyttämällä myös ajallinen etäisyys kertovan ja kokevan minän välillä kutistuu tai jopa häviää tavalla, joka on retrospektiiviselle imperfektimuotoiselle ensimmäisen persoonan kerronnalle mahdotonta. Tällöin kerronnassa voidaan saavuttaa jatkuvuus sisäisen ja ulkoisen todellisuuden sekä toisille raportoinnin ja itselle reflektoinnin välillä. Tulkitsen, että kohdeteoksissani, joissa preesensia käytetään menneisyyden kuvauksessa runsaasti, tällainen jatkuvuus saavutetaan aika ajoin.

Esimerkiksi kohdassa "allt är i rörelse inom mig" (B, 12) voidaan ajatella kokemuksesta kertomisen ja itse kokemisen sulautuvan yhteen. Yhtäältä kohdasta välittyy vahvasti preesensmuotoinen kokemus ikään kuin tunne juuri koettaisiin tuolla hetkellä uudelleen. Toisaalta kokemuksesta kuitenkin kerrotaan lukijalle tekemällä jonkinlainen yhteenveto koetusta tunteesta, vaikka kertominen ei tässä muuten erotu tai herätä huomiota.

Cohn siis erottelee erilaisia tulkinta- ja selitystapoja yksikön ensimmäisessä persoonassa kirjoitetulle preesens-muotoiselle menneisyyttä kuvaavalle tekstille. Tätä erottelua voidaan pitää hyödyllisenä analyysivälineenä kohdeteoksieni tarkastelussa. Varsinkin ajatus tulkintatapojen limittymisestä ja monitulkintaisuudesta kuulostaa järkeenkäyvältä. Tästä huolimatta Cohnin erilaiset preesensit eivät kuitenkaan yksinään riitä kuvaamaan kohdeteosteni monimutkaista aikarakennetta, johon aikamuotojen käyttö liittyy, sillä se kiinnittää huomiota ainoastaan muotoon. Teorian mukaan preesensin voi tulkita menneisyyteen sijoittuvaksi ainoastaan imperfekti-muotoisen ympäristön luoman kontekstin perusteella. Huomioimalla myös sisältö pystytään hienosyisemmin analysoimaan, onko kyse myöhemmän minän huomiosta vai täysin samanmuotoisesta lapsuuden minän kokemuksesta. Samoissa kysymyksissä päästään vielä aikamuotoja syvemmälle, kun tarkastellaan kertomisen ja kokemisen välillä tapahtuvaa vaihtelua. Seuraavassa alaluvussa käsittelen kohdeteoksissani tapahtuvaa muistelua ja menneisyyden kuvausta kertovan ja kokevan minän käsitteiden sekä erilaisten kognitiivisten kehysten avulla.

### **2.3 Kertova ja kokeva minä**

Olen edellä analysoinut sitä, kuinka aikatasot näissä teoksissa vaihtelevat ja kuinka menneisyyden kuvauksissa imperfektimuotoisesta kerronnasta siirrytään usein preesensiin ja tapahtumat nykyhetkeistyvät, eli ikään kuin nousevat nykyhetken rinnalle. Olen myös kiinnittänyt huomiota siihen, että aikatasojen ja aikamuotojen muutoksien ohella tapahtuu myös vaihtelua kokevan ja kertovan minän välillä – tässä alaluvussa keskityn kyseisen ilmiön tarkempaan tutkimiseen tekstianalyysin avulla. Etsin analyysissani vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin: Onko teksti aina mahdollista määritellä joko kertovaksi tai kokevaksi diskurssiksi, millaisin keinoin tekstiin syntyy kokemisen vaikutelma ja mitä kertominen ja kokeminen oikeastaan pitävät sisällään? Teoreettisena lähdemateriaalina sovellan tässä alaluvussa Dorrit Cohnin ja Monika Fludernikin teorioita kertomiseen ja kokemiseen liittyen. Kyseisten teoreetikoiden lähtökohdissa on selkeä ero, kuten olen johdannossa todennut. Cohn edustaa tutkimuksessani klassista

narratologiaa ja puhekategoriasta lähestymistapaa, Fludernik taas jälkiklassista ja kognitiivista narratologiaa sekä luonnollisen narratologian periaatteita.

Seuraava katkelma on kuvaus tilanteesta, josta *Benjamins bokin* päähenkilöä aikuisuudessakin vaivaava syyllisyyden tunne on lähtöisin. Lapsen mielessä leikkitoveri Ollin lyöminen yhdistyy tämän vammautumiseen, vaikka asioilla ei todellisuudessa ole syy-seuraus -yhteyttä. Lyömishetki on Benjaminille painostava tilanne, jossa hän reagoi lyömällä Ollia:

*Solen som bländar, den tunga värmen över vikbottnet, leran och de orörliga alarna. Högre upp enrisbuskarna. Ollis ansikte och flinet, knuffarna, hånfulla skratt, svetten som strömmar. Jag vann honom på sextio meter, minns inte mera tiden som Henrik mätte med sin pappas kronometer. Ollis lug står på ända, han kommer tätt inpå, och då slår jag. [...] Jag vänder ryggen till sommaren och går långsamt bort, nästan förblindat. (BB, 49)*

Lapsuudenmuisto alkaa luettelomaisilla havainnoilla, ikään kuin tapahtumaan liittyvät yksityiskohdat tulisivat muistelijalle toinen toisensa perään mieleen. Toisaalta auringon sokaisevaa vaikutusta ja hien valumista kuvataan preesensmuotoisilla verbeillä, mikä ohjaa tulkitsemaan kahta ensimmäistä virkettä tilanteen uudelleen kokemisena. Luettelomaisuuden voidaan tulkita viittaavan erilaisten aistihavaintojen reflektointiin suoraan kokevan minän, eli lapsuuden Benjaminin tajunnasta käsin. Katkelma on aistillisesti hyvin kokonaisvaltainen: aurinko tuntuu sokaisevalta, ilman lämpö raskaalta, näköhavaintoja ovat Ollin virne, kuulohavaintona taas pilkallinen nauru ja tuntoaistilla havaitaan töniminen sekä oman hien virtaaminen. Toisaalta katkelman alkua voidaan pitää myös kuvauksena. Kuvaus on tekstityyppi, joka pysäyttää kerronnan ja tapahtumien ketjun ja tuo esille paikkojen, esineiden ja ihmisten ominaispiirteitä (Pflugmacher 2005, 101–102). Tällöin kyseessä ei siis olisi kertova tai ajallinen, vaan kuvallinen tekstijakso. Katkelman ensimmäinen ja toinen virke ovat selkeimmin määriteltävissä kuvaukseksi. Kolmannessa virkkeessä Ollin ilmeen ja käytöksen kuvaamisen myötä liu'utaan kerronnallisempaan tyyliin, mutta luettelomaisuus säilyy edelleen ja jatkuu katkelman loppuun asti. Kuvaus voidaan tässä tulkita keinoksi, jolla lukijalle esitellään tilanne ja tarjotaan mahdollisuus kokea kuvattu ympäristö samaistumalla tilanteeseen ja Benjaminin kokemukseen kiusaamisen kohteena olemisesta.

Kolmannessa virkkeessä iäkkäämmän Benjaminin retrospektiivinen kommentti – ”minns inte mera” – kiinnittää huomion kerronnan nykyhetkeen. Muistamisen vaikeuden toteamisen jälkeen kertova minä luovuttaa otteensa voimakkaan kokemuksen tieltä ja kerronnassa siirrytään taas

preesensiin. Tässä luettelomainen kieli korostaa kokemuksen ahdistavuutta, sitä kuinka Olli provosoi Benjaminia, kunnes tämä lyö. Viimeisessä virkkeessä kohtalokkaan tunnelman luo ilmaisu selän kääntämisestä kesälle: "vänder ryggen till sommaren". Kesän voidaan tässä konkreettisen vuoden ajan ja kyseessä olevan hetken lisäksi tulkita viittaavan yleisesti hyvyyteen, viattomuuteen ja lapsuuden kesiin, jolloin elämä on vielä helppoa ja yksinkertaista. Samalla Benjamin on myös hiukan pökertynyt tapahtuneesta ja tuntee itsensä lähes sokaistuneeksi – auringosta, vahvoista negatiivisista tunteista ja oman toimintansa aiheuttaneesta hämmennyksestä.

Tulkitsen kokemuksellisuuden syntyvän katkelmassa aistihavaintoihin liittyvistä yksityiskohdista. Kokemuksen voimakkuus korostuu entisestään, kun mukaan tulee vielä hajuaistikin: "det doftar orörligt, och ånga från epilobium och nässlor, från vikbottnet, från leran och från rädsla och svett" (BB, 49). Samaa tilannetta kuvataankin teoksessa myöhemmin: "det doftar av lera och blod, det luktar spillning, det stinker av dammiga gölar och avfall" (BB, 72). Vastaavanlainen inhoa herättävä hajuaistimus löytyy myös *Bergin* kerronnasta: "Den [sommaren] doftar som en stor, dödsmärkt krop, fylld av hat" (B, 55). Näissä kohdissa hajuaisti ilmentää nimenomaan päähenkilön ahdistavaa ja käänteentekevää kokemusta, eikä niinkään todellisesta tapahtumaympäristöstä lähtöisin olevia hajuja. Päähenkilöt kokevat negatiiviset tunteensa hyvin voimakkaasti: he haistavat oman ahdistuksensa, pelkonsa ja vihansa ympäristöstään ja omasta hiestään. Ensimmäisessä lainauksessa luodaan ahdistava mielikuva liikkumattomuuteen liittyvän hajun synestesiaa ja kasveista, vedestä, savesta, pelosta ja hiestä nousevalla höyryllä. Toisessa kokemuksesta kuvataan groteskimmin saven, veren, sonnan, lätäköiden ja jätteiden hajuilla. *Bergissä* taas hajuaisti rinnastaa kesän kuoleman merkitsemään ruumiiseen, joka on täynnä vihaa.

Ollin lyömiseen johtaneen tilanteen kuvauksessa imperfektillä vaikuttaa tässä kohdassa olevan kertova funktio, kun taas preesens esiintyy eräänlaisena kokemuksellisena aikamuotona. Kertovan ja kokevan minän välinen vaihtelu menneisyyteen sijoittuvissa kuvauksissa ei kuitenkaan ole samaistettavissa vain aikamuotojen merkityksiin ja vaihteluun, kuten edellisessäkin alaluvussa tuli ilmi. Ongelmaksi nousee kokemisen määrittely. Voivatko kertominen ja kokeminen olla toisensa poissulkevia vastakohtia niin, että kokemuksesta välittävissä kohdissa kertova minä ei olisi ollenkaan läsnä? Seuraava kohta vaikuttaa aluksi kokevan minän reflektoinnilta, jossa tehdään havaintoja nopeasti etenevästä tilanteesta: "Ollis lug står på ända, han kommer tätt inpå, och då slår jag" (BB, 49). Kokeva minä ehtii havaita Ollin pystyssä olevan otsatukan, tämän jälkeen Olli tuleeikin jo aivan



lähelle, jolloin kokijan mitta täyttyy ja hän toimii. Adverbi ”då” monimutkaistaa tulkintaa. Silloin-sanalla ei voida viitata siihen hetkeen, jota juuri koetaan. Sillä viitataan menneisyyteen kerronnan hetkestä käsin ja sen avulla voidaan esimerkiksi tuoda esille, että tapahtuma on ollut odotettavissa. Tällainen ajanilmaus estää tulkitsemasta kohtaa puhtaasti kokevan minän diskurssiksi, kohdassa on kokemuksellisuudesta huolimatta läsnä myös kertova taso.

Dorrit Cohnin (1978, 145) mukaan kokeva minä näytetäänkin lukijalle aina kertovan minän kautta: ”The experiencing self in first person narration [...] is always viewed by a narrator who knows what happened to him next, and who is free to slide up and down the time axis that connect his two selves”. Kertova minä voi siis liikkua aika akselilla joko lähemmäs tai kauemmas kokevasta minästä, joka puolestaan on kiinnittynyt menneisyyteen. Tämä malli kuvaa osuvasti myös luvussa 2.1 tutkimaani aikatasojen välistä liikettä, jota kuvailin syklisen sijaan pikemminkin edestakaiseksi.

Kertovan minän suhde kokevaan minään voi siis Cohnin (1978, 143) mukaan olla monenlainen ajallisen etäisyyden suhteen. Lisäksi tässä suhteessa voi olla myös laadullisia eroja:

In some respects a first-person narrator’s relationship to his past self parallels a narrator’s relationship to his protagonist in a third person novel. The kind and extent of the distance between subject and object, between the narrating and experiencing self, here also determines a whole range of possible styles and techniques.

Cohn (1978) jaottelee minäkerronnan (self-narration) riitasointuiseen (dissonant) ja tasasointuiseen<sup>4</sup> (consonant) minäkerrontaan. Riitasointuinen minäkertoja valottaa omasta kognitiivisesta ylemmydestään käsin aikaisemman minänsä tapahtumia. Hän siis tietää, mitä kokevalle minälle tulee tapahtumaan ja kertoo tämän tietämättömän aiemman minänsä yli. Riitasointuinen kertoja on näin ollen selvästi etäällä kokevasta minästä kerronnallisen ylemmytensä ja siihen liittyvän suhtautumistapansa vuoksi. (Mt., 143.) Cohn (mt., 151) toteaa, että tällaiselle kertojalle on tyypillistä äkillinen huomion kohdistaminen kerronnan hetkeen ja omaan kertojanäkökulmaansa, mikä voi näkyä esimerkiksi aikamuodoissa ja aikaa ilmaisevissa adverbeissa, jotka tuovat esille menneen ja nykyhetken eroa. Cohnin (mt., 155–156) tasasointuinen kertoja taas ei juuri herätä huomiota ja samaistuu aikaisempaan minäänsä. Tasasointuinen minäkertoja luopuu myös kognitiivisesta ylemmydestään, eikä kiinnitä huomiota kertojan rooliinsa analysoimalla tilannetta, antamalla lisätietoja, tekemällä yleistyksiä tai

---

<sup>4</sup> Päivärinta (2005) käyttää tätä suomennosta, Maria Mäkelä (2009) käyttää suomennosta ”yhteensopiva”.

ilmaisemalla mielipiteitä, jotka eivät kuulu menneen minän tietoisuuteen. Tällainen kertoja on siis laadulliselta ja tyyllilliseltä etäisyydeltään hyvin lähellä kokevaa minää, mikä tulee esille esimerkiksi kokevaan minään sulautuvana asenteena ja suhtautumisena. Vaikka tasasointuinen minäkertoja ei selkeästi erota itseään kokevasta minästä, kerronnasta voidaan silti havaita, että se on kerrottua, ei koettua. Tämän voi huomata esimerkiksi psykologisen sanaston käytöstä. Alan Palmer liittää (2005, 604) riitasointuisen ja tasasointuisen kerronnan käsitteet ajatuksen raportoinnin kategoriaan. Tasasointuinen ajatuksen raportointi on henkilön kielellisen ilmauksen värittämää, minkä vuoksi sen ja vapaan epäsuoran ajatuksen välinen raja on liukuva ja sekoittumista tapahtuu.

*Bergissä* lapsuuden traumaan liittyvässä kuvauksessa ollaan vahvojen kokemusten äärellä. Mattias saapuu myöhemmällä aikuisiällä pitkästä ajasta lapsuudenkotiinsa Bergiin. Talo herättää ahdistavia tunteita ja muistoja:

*Jag har levt här, jag har våndats här. Jag gick sönder här. Farbror Paul satte sig på stolen vid fönstret, drog av sig stövlarna, ansträngd, sliten. Söker jag försoning med mig själv? Här finns bara avstånd i tid, och allt är skenbart orörligt och samtidigt förändrat, förvandlat. Hade han fottrasor eller sockor? Gick han så tyst upp för trappan till "dem" att det förlamade mig? Hade han handen på pistolhölstret? Han har glömt mig. Han ser sig inte om. (B, 60)*

Tässä katkelmassa kokeminen on voimakasta myös kerronnan hetkessä: Mattias kokee Bergin tilana, jossa hän on elämisen lisäksi kärsinyt ja mennyt rikki. Lapsuuden koti ei siis ainakaan ensi alkuun herätä nostalgisia turvapaikan mielikuvia. Katkelman alussa aikamuotona on perfekti, jonka voi tulkita viittaavan yhä jatkuvaan tapahtumiseen tai toimintaan. Lapsuuden kodissa eläminen ja kärsiminen siis jatkuvat yhä päähenkilön aikuisuudessa. Imperfektillä ilmaistu särkyminen taas voidaan tulkita jo päättyneeksi tapahtumaksi, mikä myös korostaa lapsuuden aikaisten tapahtumien peruuttamattomuutta.

Aikuisen Benjaminin ajallista etäisyyttä lapsuuden kokevaan minään korostaa toteamus: "Här finns bara avstånd i tid". Ajallinen etäisyys on ainoa, mikä erottaa Mattiaksen menneisyyden tapahtumista, kun hän on tilassa, johon traumaattiset tapahtumat sijoittuvat. Vaikka paljon on muuttunut ajassa, hän ei pääse muistojaan pakoon, sillä sama tila ympäröi häntä liikkumattomana. Muistamisen prosessin epävarmuus tuodaan esille kertovan minän epäroivilla kysymyksillä – kaikki yksityiskohdat eivät olekaan tallentuneet muistiin. Nämä kysymykset johdattavat muutokseen kerronnassa: menneisyys nouseekin nykyhetken rinnalle katkelman kahdessa viimeisessä

toteavassa lauseessa, jotka voidaan tulkita kumpuavan kokevan minän tajunnasta. Tässä etäisyys kertovan ja kokevan minän välillä kuroutuu umpeen. Ajallinen ja samalla laatua ja tyyliä koskeva etäisyys siis vaihtelee. Kertovan minän epäilystä ja muistamisen vaikeutta ilmaisevat kysymykset kiinnittävät huomion kertojaposition riitasointuisen kerronnan tavoin. Toisaalta taas kertova minä sulautuu menneisyyden kokemukseen, kun kerronnan hetkestä siirrytään kuvailemaan Paulsedän toimintaa ja ulkomuotoa ja varsinkin katkelman lopussa, jossa perfektin kautta siirrytään preesensiin. Epäilyistään huolimatta kertova minä myös vaikuttaa kokevan empatiaa ja samaistumista lapsuuden minäänsä kohtaan, sillä menneisyydessä tapahtuneen kärsimyksen voidaan tulkita perfekti-muodon vuoksi jatkuvan edelleen. Lisäksi toteamus siitä, että etäisyyttä menneeseen minään on olemassa vain ajassa, viittaa samaistumiseen.

*Bergin* kertovan minän voisi teoskokonaisuuden kannalta yhtäältä ajatella tasasointuisen kertojan tapaan samaistuvan aiempaan kokevaan minäänsä. Useissa menneisyyden kuvauksissa on paljon kohtia, joissa kertova minä pysyttelee taustalla eikä kiinnitä huomiota itseensä ja tiedolliseen ylemmyyteensä. Esimerkiksi *Bergissä on* useita lukuja<sup>5</sup>, joissa aikuisuuden muodostamaa kehystä ei ole ollenkaan, vaan kerronta pysyy Mattiaksen lapsuutta kuvaavassa preesensissä. Näissäkin luvuissa on kuitenkin joitakin kohtia, joista kertova minä on mahdollista havaita. Tällaisia ovat esimerkiksi aikuismaisesti pohtivat lausahdukset, kuten ”Barn är oberäkneliga” (*B*, 89). Kertojaa ei kuitenkaan voida määritellä puhtaasti tasasointuiseksi, sillä kertova minä kiinnittää riitasointuisen minäkertojan tavoin aika ajoin huomion myös hyvin selvästi itseensä ja kerronnan nykyhetkeen kuten edellä tuli ilmi. *Benjamins bokista*, jonka kerronta on tiheämmin vaihtelevaa, löytyykin useita esimerkkejä tästä. Selkeimmin huomio kiinnittyy kertovaan minään kohdissa, joissa kerronnan nykyhetkeen liittyvä aika ja paikka ilmaistaan tarkasti: ”Nu, tidigt om morgonen, i en annan stad och nästan sextio år senare, ser jag en flock sidesvabsar slå sig ner i gårdsträdet” (*BB*, 24). Palmerin (2005, 604) esittelemien käsitteiden voitaisiin tulkita kohditeosteni tajunnan kuvauksen sisältävän vaihtelevasti riitasointuista ja tasasointuista ajatuksen raportointia sekä vapaata epäsuoraa ajatusta niissä kohdissa, joissa henkilön eli kokevan minän diskurssi välittyy lukijalle suoremmin kertovan minän diskurssin lomasta.

---

<sup>5</sup> ”Granholms butik” 18–21, ”Storladan” 52–55, ”Månsten” 64–69, ”Barn” 89–94, ”Sjukstugan” 100–104, ”Honung” 115–118, ”Skrubbar” 137–142, ”Överleva” 175–179, ”Lugnet” 185–189.

*Benjamins bokin* ja *Bergin* kerronnassa tapahtuu niin paljon vaihtelua ja nopeita muutoksia, että kaksijakoisen mallin soveltaminen ei ole mielekäästä, sillä lopputulemana voitaisiin ainoastaan todeta kertovan minän sisältävän vaihtelevassa määrin kummankin kertojatyyppin piirteitä, jotka myös sekoittuvat toisiinsa. Cohn (1978, 158) on itsekin todennut, että harvoissa teksteissä esiintyy vain joko riitasointuinen tai tasasointuinen kertoja. Pikemminkin kaksi kategoriää limittyy ja sekoittuu useimmissa teksteissä kiinnostavalla tavalla. Tämä pitää paikkansa myös kohdeteoksissani.

Cohnin jaottelun käyttöön tässä alaluvussa lainattujen katkelmien kohdalla liittyy ristiriitoja ainakin kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin muistin rajallisuutta ilmaisevat kysymykset, kuten ”Hade han handen på pistolhölstret?” (*B*, 60), eivät tunnu sopivan kumpaankaan kategoriaan. Yhtäältä ne kiinnittävät huomion kertovaan minään, mutta riitasointuisen minäkertojan profiilista poiketen ne myös kyseenalaistavat kertojan kognitiivista ylemmyyttä. Toiseksi sanastoon liittyvien tuntomerkkien soveltaminen on ongelmallista. Cohnin (1978, 156) määritelmän mukaan psykologinen sanasto, kuten ”minnas”-verbi (esim. *BB*, 49), tuo hienovaraisesti esille kertovan tahon läsnäolon. Tulkitsen muistaa-verbin kuitenkin kiinnittävän huomion varsin selvästi kertovaan minään sen sijaan, että se toimisi tasasointuisen minäkerronnan tunnusmerkkinä. Nykyhetken ulkopuolelle viittaava ”då”-adverbi (*BB*, 49) taas toisi Cohnin määritelmän mukaan esille kertovan ja kokevan minän etäisyyttä ja viittaisi riitasointuiseen minäkertojaan. Tästä poiketen tulkitsen ”då”-adverbin olevan kyseisessä kohdassa pikemminkin vihje kertovan minän läsnäolosta. Se ei kiinnitä räikeästi huomiota kertovaan minään. Lisäksi Cohnin teorian taustalla oleva ajatus kertovasta minästä, joka välittää ainoastaan menneen minänsä kokemusta, vaikuttaa ristiriitaiselta edellä lainaamani *Bergin* katkelman yhteydessä: ”Söker jag försoning med mig själv?” -kohdan (*B*, 60) itsetutkiskelu on selvästi aikuisen minän diskurssia. Tulkitsen tämän ohella myös yhä aikuisuudessa jatkuvaa kärsimistä ilmaisevan kohdan kuvaavan kokemusta, joka sijoittuu myös aikuisuuteen, kerronnan nykyhetkeen, jossa Cohnin mallin mukaan on ainoastaan kertova myöhempi minä, eikä kokevaa tasoa. Tässä Cohnin jaottelu kertovaan ja menneisyyden kokevaan minään ei siis riitä kerronnallisen tilanteen selittämiseen.

Kohdeteosteni katkelmien analysointi puhekategorioiden pohjautuvien mallien avulla on hankalaa, koska kerronnan jaksot eivät tunnu olevan aukottomasti aseteltavissa tiettyihin kategorioihin. Fludernik (2006, 83–84) on osuvasti todennut, että eri muotojen, kuten epäsuoran esityksen ja

vapaan epäsuoran esityksen tai ajatuksen raportoinnin ja vapaan epäsuoran ajatuksen, erottaminen toisistaan on erityisen vaikeaa silloin, kun aikamuotona on preesens. Vielä hankalampia tapauksia ovat tekstit, jotka on kirjoitettu preesensin lisäksi yksikön ensimmäisessä persoonassa, sillä niistä voi olla jopa mahdotonta erottaa, onko kyseessä kertojan vai henkilön diskurssi vai kenties niiden sekoitus. Kohdeteokseni ovat minämuotoisia ja lisäksi niissä käytetään usein preesenssiä, kuten edeltävät katkelmat osoittavat. Cohnin mallin riittämättömyys tulee esille myös siinä, että se keskittyy kertovaan osapuoleen, kun taas kohdeteoksissani kiinnostavaa on menneisyyden kuvausten yhteydessä nimenomaan kokemuksen välittyminen. Seuraavaksi tarkastelenkin kokemuksellisuuteen liittyvää ja luonnollisen narratologian suuntaukseen perustuvaa Monika Fludernikin (2010) mallia kognitiivisista kehyksistä ja analysoin sen sovellettavuutta kohdeteosteni tutkimiseen.

Fludernik (2010, 20–22) erottaa toisistaan viisi kognitiivista kehystä: KERTOMINEN, KOKEMINEN, REFLEKTOINTI, NÄKEMINEN ja TOIMINTA. Kuten johdannossa esittelin, nämä kehykset tarjoavat erilaisia näkökulmia siihen, miten inhimillistä kokemusta kerronnallistetaan. Rajaan tässä analyysini ulkopuolelle TOIMINNAN ja NÄKEMISEN kehykset. Ensimmäistä en koe relevantiksi analyysivälineeksi tässä kohtaa, sillä tavoitteenani on tutkia nimenomaan kokemuksellista kerrontaa. En sulje täysin pois, että jälkimmäinen voisi esiintyä kohdeteoksissani, mutta tässä alaluvussa analysoitujen katkelmien kohdalla jätän senkin selkeyden vuoksi analyysini ulkopuolelle.

Tässä alaluvussa olen analysoinut etenkin kahta katkelmaa kohdeteoksistani pyrkien tekemään jaon kertomisen ja kokemisen välille – seuraavaksi tarkastelen, miten tilanne muuttuu, kun tulkintavaihtoehtoja onkin kolme: KERTOMISEN, KOKEMISEN ja REFLEKTOINNIN kehykset. Tulkitsen Fludernikin KOKEMISEN kehyksen soveltuvan osuvasti esimerkiksi seuraavan *Benjamins bokin* kohdan tarkastelemiseen: ”Ollis lug står på ända, han kommer tätt inpå, och då slår jag. [...] Jag vänder ryggen till sommaren och går långsamt bort, nästan förblindat“ (BB, 49). Kuten Cohnin kokevan minän käsitteenkin kohdalla, KOKEMISEN kehyksessä kyse on päähenkilön kokemuksesta. Kyseinen kohta tuntuisikin välittyvän suoraan kokevan päähenkilön tajunnasta. Fludernikin (2010) määritelmässä huomionarvoista on välittää-verbin käyttö: vaikka kokemuksen lähteenä on kokevan henkilön tajunta, on läsnä kuitenkin myös kokemuksen välittävä kertova taso. Cohnin käsitteistä sisäinen monologi on ainoa, joka kuvaa henkilön kokemuksen suoraa reflektointia.

Kyseisen kohdan tulkitseminen tämän käsitteen avulla olisi kuitenkin ongelmallista, sillä ”då”-adverbi tuo esille kertovan minän läsnäolon. Fludernikin KOKEMISEN kehys puolestaan mahdollistaa sisäisen monologin tapaisen tulkinnan päähenkilön tajunnan suorasta välittymisestä lukijalle, mutta hyväksyy myös kerrontaa välittävän tason olemassaolon. Vastaavasti *Bergin* katkelman loppussa, kohdassa aktivoituu KOKEMISEN kehys: ”Han har glömt mig. Han ser sig inte om” (*B*, 60). Kohta erottuu edeltävistä kertojan epävarmuutta ilmaisevista kysymyksistä suoran muotonsa vuoksi. Kokemus siitä, että tilanteen toisen osapuolen huomio on siirtynyt täysin pois hänestä, välittyy suoraan lapsuuden minän tajunnasta.

Cohnin teorian yhteydessä tulkitsin seuraavan *Bergistä* lainaamani katkelman kertovan minän diskurssiksi: ”Jag har levt här, jag har vändats här. Jag gick sönder här. Farbror Paul satte sig på stolen vid fönstret, drog av sig stövlarna, ansträngd, sliten. Söker jag försoning med mig själv?” (*B*, 60.) Kyseisen kohdan kerronnassa kuitenkin tapahtuu vaihtelua, joten voisiko kyse olla kahden tarinankertojan tajuntaa välittävän kehyyksen vaihtelusta? Selkeimmin KERTOMISEN kehyykseen asettuu Paul-sedän toimintaa imperfektissä kuvaileva osio. Siinä kerrotaan tietty lyhyt tapahtumaketju ja kerronnassa on tarinankertojamainen retrospektiivinen ote. Tätä osiota seuraava kysymys välittyy selvästi tarinankertojan tajunnasta, mutta tarinankerrontaote vaihtuu kyseleväksi ja itsetutkiskeleväksi. Tulkitsenkin, että tämän kysymyksen kohdalla aktivoituu REFLEKTOINNIN kehys, joka Fludernikin (2010, 20) mukaan liittyy itserefleksiiviseen ja kokeelliseen fiktion. Myös tätä seuraavat kertojan muistamisen epävarmuutta ilmaisevat kysymykset (”Hade han fottrasor eller sockor? Gick han så tyst upp för trappan till ”dem“ att det förlamade mig? Hade han handen på pistolhölstret?” [*B*, 60.]) voidaan tulkita REFLEKTOINNIN kehyykseen kuuluviksi, sillä menneisyyden tapahtuman yksityiskohtien kyseleminen voidaan käsittää kokemuksen arviointina tai kommentointina (Fludernik 2010, 20), joka tuo esille tarinankertojan epävarmuutta. Myös Benjamins bokin kohta ”Jag vann honom på sextio meter, minns inte mera tiden som Henrik mätte med sin pappas kronometer” (*BB*, 49) voidaan jaotella ensimmäiseen, KERTOMISEN kehyykseen kuuluvaan lauseeseen ja toiseen kerrontaa itserefleksiivisesti kommentoivaan lauseeseen, joka kuuluu REFLEKTOINNIN kehyykseen.

Entä mitä *Bergin* katkelman alun virkkeet ”Jag har levt här, jag har vändats här. Jag gick sönder här” (*B*, 60) ilmaisevat? Cohnin jaottelun mukaan kyseessä olisi kertoja ja kerronnan hetken päähenkilö eli kertova minä. Mutta eivätkö nämä virkkeet toisaalta välitä hyvin voimakastakin

kokemusta? Fludernikin (2010) teoria tarjoaisi tulkintani mukaan myös vapauden määrittellä nämä virkkeet KOKEMISEN kehykseen kuuluviksi. Fludernik ei erittele KOKEMUKSEN kehyksen kohdalla, onko päähenkilön, jonka tajunnasta kokemus välittyy, oltava menneisyyden päähenkilö vai voiko kyseessä olla myös päähenkilö kerronnan nykyhetkessä. Päähenkilö ei tässä esiinny niinkään tarinankertojana, vaan esittää omia tuntemuksiaan, jotka hän kokee kootessaan yhteen lapsuuden kodin merkitystä itselleen sillä hetkellä.

Fludernikin (2010) kognitiiviset kehykset tarjoavat moninaisempia ja joustavampia tulkintavaihtoehtoja Cohnin (1978) kertovan ja kokevan minän käsitteisiin verrattuna. Vaikka Cohnin malli toisaalta on kaksijakoisuudessaan yksinkertainen, tarvitaan siinä tueksi myös erilaisia käsitteitä menneisyyden preesenssiin ja kertovan ja kokevan minän etäisyyteen liittyen, joten loppujen lopuksi tulkinta jää hieman hajanaiseksi ja ristiriitaiseksikin. Cohnin hieman vanhempi teoria ei tunnu riittävän kohdeteosteni kaltaisten, erittäin moninaista kerronnallista vaihtelua sisältävien teosten rakenteen selittämiseen. Fludernikin teoreettinen malli kognitiivisista kehyksistä on tuoreempi ja useista kategorioistaan huolimatta yhtenäisempi. Kun kertomuksen kokemuksellisen ytimen välittämisen kategorioita on useampi, ei tarvita useita erilaisia käsitepareja, joiden suhteuttaminen toisiinsa voi olla hankalaa. Kognitiivisten kehysten malli on Cohnin käsitteistöä joustavampi, sillä kehykset ovat erilaisia näkökulmia samaan asiaan, kertomuksen kokemuksellisuuden välittämiseen. Edellä tein tulkintoja siitä, mikä kehys valitsemisani tekstikatkelmissa kulloinkin on aktivoituneena, mutta mielestäni tulkinnan ei tarvitse myöskään olla absoluuttinen. Voidaan esimerkiksi tulkita, että kohdissa, jotka määrittelin REFLEKTOINNIN kehykseen kuuluviksi, on taustalla myös KERTOMISEN kehys. Tietty kohta voisi siis sisältää itserefleksiivisten piirteiden lisäksi myös tarinankerronnalle ominaisia piirteitä.

Kuten johdannossa mainitsin, Palmer (2004 ja 2005) kohdistaa kritiikkinsä Cohnin edustamaan puhekategoriiseen näkökulmaan. Palmerin (2004, 53) mukaan puhekategoriinen lähestymistapa ei tee oikeutta fiktiivisen mielen toiminnan monimuotoisuudelle, sillä siihen liittyy ajatus, jonka mukaan kirjallisuudessa esitetyn puheen kategorioita voidaan ongelmitta soveltaa ajatuksen esittämiseen. Näin ollen lähestymistapa kiinnittää huomionsa lähinnä tietoiseen ajatusten virtaan, eräänlaiseen sisäiseen puheeseen. Tajuntaa kuitenkin kuvataan fiktiivisissä teksteissä usein fragmentein, jotka punoutuvat yhteen tiheiksi verkoiksi, joissa kerronnan tavat ja keinot vaihtelevat. Fiktiossa representoitu mieli on siis Palmerin mielestä monimuotoisempi ja

aktiivisempi kuin puhekategoriainen näkökulma antaa ymmärtää. Fiktiivinen mieli ei myöskään ole rajautunut yhden henkilön tajunnan sisälle, vaan se ottaa aktiivisesti vaikutteita siitä, mitä muut tekevät ja ajattelevat. Palmerin mukaan tällainen käsitys fiktiivisestä mielestä vastaa myös paremmin todellista mielen toimintaa. Palmer (2005, 604) näyttääkin pitävän ajatuksen raportointia potentiaalisimpana kolmesta tajunnan esittämisen kategoriasta, sillä se liittää yksilöiden ajatusprosessit osaksi ympäristöä ja tarkastelee mielen toimintaa aktiivisena ja sosiaalisena ilmiönä.

Sitä vastoin Mari Hatavara (2013, 166) kritisoi kognitiivista lähestymistapaa ja korostaa lingvististen kategorioiden tärkeyttä tekstianalyysille. Kognitiivinen lähestymistapa moittii klassista narratologiaa tajunnan esittämisen analysoinnista kategorioiden avulla, joilla ei ole riittävästi tekstiin itseensä perustuvaa pohjaa, mutta samalla kognitiivinen lähestymistapa sortuu itse tekemään liian nopeita päätelmiä kognitiivisista kehyksistä. Muotoon ja tekstuaalisiin rakenteisiin perustuvat kategoriat kuitenkin tarjoavat tekstianalyysiin työkaluja, jotka kognitiiviselta lähestymistavalta puuttuvat. Vaikka nämä työkalut eivät olisi sovellettavissa kaikkiin tapauksiin, kuten kohdeteoksieni kohdalla tuli esille, ne ovat kuitenkin perusta, josta on hyvä lähteä liikkeelle tekstianalyysissa. Lisäksi Hatavara vastaa Palmerin kritiikkiin tajunnan ja ajatusten verbaalisuuden ylikorostamisesta. Vaikka liika korostaminen pitäisikin paikkaansa, tekstin verbaalisuudella on kuitenkin väistämätön todenvastaavuus. Lukija kohtaa päähenkilön ajatukset nimenomaan verbaalisen representaation muodossa: "undeniably the reader is confronted only with verbal representation – be it verbalized by the narrator, the character, both or neither". (Mt.)

Vaikka monella tapaa olen tekemäni analyysin pohjalta samoilla linjoilla Palmerin klassiseen ja puhekategoriiseen lähestymistapaan kohdistaman kritiikin kanssa, en kuitenkaan koe näkökulmaa sen sisältämistä ristiriidoista huolimatta tarpeettomaksi, enkä kognitiivista näkökulmaa virheettömäksi. Kognitiivisen näkökulman hyöty ja samalla heikkous on sen keskittyminen lukijan kokonaisvaikutelmaan. Yhtäältä tekstin sisältö tulee puhekategoriisesta suuntauksesta poiketen hyvin esille ja kokemuksen välittymistä tarkastellaan kokonaisvaltaisemmasta näkökulmasta. Toisaalta näkökulma syyllistyy samalla myös epätarkkuuteen, joka taas ei ole lingvistisiin kategorioihin perustuvassa klassisessa näkökulmassa ongelmana. Kohdetekstieni analysoinnissa Cohnin teoria soveltuikin parhaiten analyysin alkuvaiheeseen pohjaksi, josta syvensin ja laajensin tulkintaani Fludernikin teorian avulla.



Tässä alaluvussa tarkastelemieni katkelmien analyysissä tulee esille se, että aikatasojen vaihtelun lisäksi kohdeteosteni kerronnassa myös erilaiset kokemusta ja kertomista ilmaisevat diskurssit tai kehykset vaihtelevat välillä hyvinkin tiuhaan. Tällainen nopea vaihtelu kerronnassa luo mielenkiintoisen kontrastin epävarman ja vaikealta tuntuvan muistamisen prosessin ja suoraan kokijan tajunnasta välittyvän aistivoimaisen kokemuksen välille. Kaiken kaikkiaan kertomisessa ja kokemuksen välittämisessä tapahtuvan vaihtelun tarkastelu havainnollistaa kohdeteosteni kerronnan rakenteen ja aikarakenteen monimuotoisuutta. Nykyhetkeen paikantuvasta kertomisesta tai itsereflektiosta voidaan siirtyä menneisyyden kokemiseen, jolloin mennyt nykyhetkistyy. Kahden aikatason, lapsuuden ja aikuisuuden välinen etäisyys kyseenalaistuu, kun huomataan, että siinä voi tapahtua muutoksia.

## 2.4 Nostalgian näkökulma aikaan

*Benjamins bokissa* ja *Bergissä* nousee lapsuuden maisemiin tehdyn matkan myötä esiin kotiin paluun tematiikka. Teokset myös koostuvat pitkälti muistelusta ja menneisyys saa korostuneen merkityksen. Näiden seikkojen lisäksi myös analyysissäni esiin tulleet epäkronologinen aikarakenne ohjaa tarkastelemaan teoksia myös nostalgian näkökulmasta. Venäläinen kirjallisuudentutkija Svetlana Boym (2001, XIII–XIV) määrittelee nostalgian kaipaukseksi kotiin, jota ei enää ole tai jota ei ole koskaan ollutkaan:

Nostalgia (from nostos—return home, and algia—longing) is longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.

Nostalgiaan liittyy siis kaipuun lisäksi myös tietty illuusio siitä, että kaivattuun kotiin pääseminen tarjoaisi jonkinlaisen täyttymyksen. Illuusio muodostuu kahdesta toistensa päälle heijastetusta kuvasta – jos illuusio yritetään tavoittaa pelkistämällä nämä kaksi kuvaa yhdeksi, kuvitelma kaivatusta kodista särkyy. Edeltävään nostalgian määritelmään liittyy ajatus eri aikatasojen yhtäaikaaisuudesta ja limittymisestä. Tämä on kiinnostavaa edeltävissä alaluvuissa tekemäni analyysin kannalta. Kohdeteoksieni kerrontaa on vaikea sijoittaa tiettyihin kategorioihin ja ylipäätään nykyhetken ja menneisyyden erottaminen on hankalaa. Nostalgian näkökulmasta voidaankin kysyä, onko kerronnasta välittyviä hetkiä mahdollista määritellä tiettyihin kategorioihin kuuluviksi ilman, että kerronnan erityisyys rikkoutuu? Kenties olisikin hedelmällisempää hyväksyä,

että samassa kerronnan kohdassa voi monta aikatasoa kietoutua yhteen tai useampi kognitiivinen kehys olla aktiivisena.

Edeltävän lainauksen mukaan Boym (2001, XIII–XIV) tulkitsee nostalgia-sanan etymologian viittaavan kotiin paluuseen ja kaipaukseen. Riikka Rossi ja Katja Seutu ovat tulkinneet sanan merkitystä hieman toisella tavalla *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* (2007) -teoksen johdannossa. Heidän (mt., 8) mukaansa ”nostos” merkitsee kaipuuta kotiin ja ”algos” taas tuskaa. Saman tulkinnan tekee Pirjo Kukkonen kyseisessä teoksessa julkaistussa artikkelissaan (2007, 16). Anna Hollsten (2004, 279) taas viittaa Boymin tekemään tulkintaan nostalgian etymologiasta. Nämä painotuserot vaikuttavat luonnollisesti myös nostalgian määrittelyyn ja hankaloittavat täsmällisen yhteenvedon tuottamista.

Kadotetun kodin kaipuu ei Boymin (2001, XV) mukaan varsinaisesti ole kaipuuta toiseen paikkaan, vaan pikemminkin toiseen aikaan. Nostalgia on lapsuuden ajan ikävöintiä. Laajemmassa mielessä hän käsittää nostalgian kapinoinniksi modernin ajan ideaa kohtaan. Se nousee historian ja edistysajattelun kyllästävästä aikakäsitystä vastaan ja pyrkii muuttamaan historian mytologiaksi. Näin muodostuva yksityinen tai kollektiivinen mytologia mahdollistaa sen, että menneessä ajassa voidaan vierailla uudelleen kuten tilassa. Nostalgia siis kieltäytyy antautumasta ajan kulun peruuttamattomuudelle, ajatukselle, että aikaa ei voisi kelata taaksepäin muistojen avulla. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* vieraillaan tiuhaan menneessä ajassa. Toisaalta esimerkiksi Dorrit Cohn (2006, 119–120) puhuu menneisyyden nykyhetkeistymisestä – menneen ajan voisikin tulkita myös vierailevan nykyhetkessä. Kysymys on pitkälti tulkinnanvaraisesta erosta, mutta yhteistä ja olennaista näissä näkökulmissa on aikatasojen välillä tapahtuva vaihtelu, menneen ja nykyisen ajan lähentyminen ja limittyminen.

Hollsten (2004, 271–274) pohtii väitöskirjassaan myös nostalgian esiintymistä Bo Carpelanin tuotannossa. Hän määrittelee nostalgian menneisyyden kulta-aikojen muisteluksi, jonka lähteenä ovat kuitenkin muutokset, epäjatkuvuus, epävarmuus, uhka ja ahdistus. Sodat ynnä muut katastrofit ja muutokset aiheuttavat eräänlaisen katkoksen ajassa. Nostalgiasa menneisyys hahmottuu tunteellisena muistona, joka edeltää tällaista katkosta. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* katkos liittyy sotaan ja lapsuuden traumoihin, joiden taakse jäävät idylliset lapsuuden kesät. Carpelanin tuotanto on heijastellut sotaa ja sen aiheuttamia tunteita jo esikoiskokoelmasta *Som*

*en dunkel värme* (1946) alkaen. Myöhemmin, esimerkiksi runokokoelmassa *Gården* (1969), pelko ja ahdistus kytkeytyvät sodan aihepiiriin jo eksplisiittisemmin ja sodan aiheuttama katkos tematisoituu. Nostalgialle ominaista menneisyyden kaunistumista ja kultautumista on kuitenkin vaikeaa Carpelanin tuotannon kohdalla täsmentää, sillä lapsuuden miljöötä ei kuvata erityisen idyllisenä. Hollstenin (mt., 274) mukaan ”uhkakuvia ei pyritä häivyttämään, vaan ne hyväksytään osaksi elämää. Carpelan kuvaa menneisyyttä joskus niinkin tunnin sävyin, että voi melkein puhua antinostalgiaista”. Se, mitä Hollsten oikeastaan tarkoittaa antinostalgialla, jää kuitenkin hämärän peittoon.

Kukkonen (2007) tarkastelee artikkelissaan nostalgian ilmenemistä muun muassa juuri *Benjamins bokissa* ja *Bergissä*. Hänen (mt., 14) määritelmässään olennaisessa osassa ovat muistaminen, aika ja paikka: ”Nostalginen mieliala syntyy, kun muisti palaa autenttiseen menetettyyn aikaan ja paikkaan”. Nostalgia tuottaa merkityksiä ja lajittelee muistoja. Ilmiönä nostalgia on näin ollen ihmisen muistelussa katarttinen, puhdistava ja kokoava merkitys. Ajan ja paikan nivoutuessa tiiviisti yhteen, syntyy muistipaikkoja, joilla on nostalginen funktio. (Mt., 15-16.) Syntyy siis kokonaisvaltaisia muistoja, jotka saavat voimansa vahvasta yhteydestään tilaan, johon menetetty aika on varastoitunut.

Monet *Bergin* Mattiaksen lapsuudenkodin tilat ja talo kokonaisuudessaankin muodostavat selvästi muistipaikkoja, joissa aika tiivistyy tilaan. Nämä muistipaikat tempaavat kokijan kokonaisvaltaiseen menneisyyteen johdattavaan muistoon. Hyvä esimerkki tästä on luvussa 2.1 lainaamani kohta (B, 42; ks. s. 20), jossa Mattias tarkastelee kirjahyllyn päällä olevia valokuvia vieraillessaan hänestä ja muista sukulaislapsista huolehtineen naisen talossa ennen Bergiin saapumistaan. Valokuvien avulla Mattias palaa menneisiin vuosiin, mitä kautta aktivoituu Hollstenin (2004, 271) nostalgialle tyypilliseksi määrittelemä alkukotiin tai lapsuudenkotiin paluun teema. Myös virtaavan veden ääneen viittaava ”sori” ja Mattiaksen tuntema lämpö ovat nostalgialle tärkeitä elementtejä (Kukkonen 2003, 33).

Hollsten (2004, 271) pitää nostalgialle ominaisena myös lapsuudenkodin kronotooppia, jonka avulla kyseistä kohtaa voidaan niin ikään tulkita. Mattiaksen katsellessa valokuvia lapsuuden muistoja herättävässä talossa, tietyssä paikassa kirjahyllyn vieressä ”aika sakenee” ja ”tiivistyy” Bahtinin (1979, 243–244) kronotoopin määritelmän mukaisesti. Bahtin tarkoittaa *Kirjallisuuden ja*

*estetiikan ongelmia* -teoksessaan (mt.) esittelemällään kronotoopin käsitteellä sidonnaisuutta, joka ilmenee kirjallisuudessa taiteellisesti ilmaistujen ajallisten ja paikallisten suhteiden välillä. Kronotoopissa ajalliset ja paikalliset tekijät punoutuvat toisiinsa muodostaen kokonaisuuden, joka on enemmän kuin osiensa summa. Molemmat elementit saavat uusia piirteitä ja muovautuvat toistensa vaikutuksesta ja liittyvät tiiviisti yhteen: ”Ajan tunnusmerkit tulevat esiin paikallisesti ja paikallisuus mitataan ajallisesti” (mt., 244). Tulkitsen lapsuudenkodin kronotoopin muodostuvan kyseisessä kohdassa juuri nostalgisen tilan ja ajan yhteenliittymisen seurauksena. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* on myös muita nostalgialle tyypillisiä piirteitä. Esimerkiksi molemmissa teoksissa sauna tarjoaa lämpimän, turvallisen ja lapsuudesta muistuttavan sylin ja puhdistavan, kirkkaan veden (*BB*, 150 ja *B*, 123). Luvussa 2.1 tuli esille *Benjamins bokin* taskukellomotiivi (ks. s. 15–17), joka voidaan tulkita nostalgiaa tuottavana rakenteena. Lisäksi *Bergin* ensimmäisessä luvussa muistelussa on nostalgisia piirteitä: Päähenkilö kokee muistoissaan perheensä kävelevän onnellisten pilvien alla, jonne sota kuuluu vain kaukaisina ääminä varisten raakunnan tapaan (*B*, 9 ja 12; ks. s. 17–18). Kronotoopin käsite vaikuttaisi tässä yhteydessä olevan varsin lähellä kokoavan silmänräpäyksen käsitettä. Molemmat kuvaavat tiivistynyttä ja merkityksellistä aikaa, mutta kronotooppi korostaa enemmän tilan roolia.

Kohdeteosteni muistipaikkoihin liittyviä mielikuvia ja tunteita tarkasteltaessa herää kuitenkin usein kysymys siitä, voiko kyse mitenkään olla nostalgiasta, vaikka miljöönä on potentiaalisesti nostalginen lapsuudenkoti. Seuraavassa kohdassa menneeseen aikaan palaaminen ei näyttäydä lapsuuden nostalgiseen turvapaikkaan paluuna: ”Jag har levt här, jag har vändats här. Jag gick sönder här” (*B*, 60; ks. s. 32). Tämä on tyypillistä sekä *Bergissä* että *Benjamins bokissa* tapahtuvassa muistelussa ja muistojen uudelleen elämisessä. Lapsuudenkoti ja -maisemat tuovat mieleen kipeät sotakesän muistot ja nostattavat esiin traumaattisia takaumia. Toki teoksista löytyy myös tälle vastapainona nostalgisia turvan kuvauksia, kuten olen tässä esimerkein osoittanut. Näissä teoksissa keskeisenä muistelun kohteena ovat kuitenkin trauman ja syyllisyyden aiheuttamat tapahtumat, jotka aiheuttavat pikemminkin ahdistuksen tunteita. Raskasmielinen ja kuoleman läheisyyttä tematisoiva melankolia voisikin liittyä lähemmin edeltävään lainaukseen ja kuvata paremmin kohdeteosteni tunnelmaa ylipäätään.

Melankolinen olotila aiheuttaa Pirjo Kukkosen (2007, 35-36) mukaan ihmisessä ahdistusta, depressiota ja kuolemankaipuuta. Melankolinen muistelu on raskasmielistä viipymistä kaipuussa,

joka aiheutuu menetetyistä objektista. Melankolia nähdään kuitenkin usein myös positiivisesti olotilana, josta on mahdollista luovuuden kautta syntyä jotakin uutta ja ainutlaatuista. Nostalgiseenkin muistoon kyllä liittyvät niin elämän ilot kuin surutkin, mutta muisto tuo muistelijalle mielihyvää menetetyistä, onnellisesta ja turvallisesta ajasta ja paikasta, se on hetkellinen viivähdys idyllissä.

Hollsten (2004, 270–271) erottaa kaksi tapaa<sup>6</sup> reagoida sotiin ja katastrofeihin. Yksi tapa on runoudessa näkyvä kritiikki todellisuutta kohtaan, mitä ilmaistaan esimerkiksi tyhjyyden troopeilla, toinen tapa on katseen siirtäminen menneisyyden vielä pirstaloitumattomaan maailmaan. Molempia löytyy Carpelanin tuotannosta, jossa esiintyy niin kuoleman läsnäolo ja tyhjät tilat kuin myös tasapainona edeltävälle muistin aspekti, lapsuudenkodin kronotooppi ja kotiinpaluun teema. Kasvualustaa on siis yleisesti ottaen sekä nostalgialle että melankolialle, kuten edellä totesin kohdeteoksistanikin. Carpelanin tuotannon perusvire on kuitenkin Hollstenin (2004, 286) mukaan melankolinen: ”miltei koko tuotanto sävyttyy katoavuuden, menetyksen ja kaipuun tunnoista, ja sitä voi hyvällä syyllä luonnehtia melankolian runoudeksi”. Myös artikkelissaan ”Kun päivä kääntyy. Melankolia Bo Carpelanin tuotannossa” (1999, 9–10) Hollsten määrittelee katoavuuden Carpelanin tuotannon pääteemaksi, joka näkyy kuoleman ja syksyn läsnäolona. Melankolia ilmenee myös Carpelanin romaanien henkilöihahmojen temperamenttina – *Benjamins bokin* päähenkilöä Hollsten jopa nimittää melankolian puolestapuhujaksi. Teoksesta löytyykin minäkertojan oma määritelmä melankolialle:

*Melankolin är inget passivt navelskådande, den är en livsform, ett sätt att betrakta tillvaron, i sin bästa form en klarsyn. Den har föga med sentimentalitet att göra. Den är en insikt: att livet är kort, att döden väntar oss alla, att sjukdom och lidande hör livet till. Melankolin gränser till vemodet, ett ord som kan delas: ve-mod. Det krävs kanske en inre styrka att se förgängligheten och skönheten i förgängligheten. (BB, 65)*

Benjamin määrittelee melankolian tavaksi tarkastella olemassaoloa. Hän tuntuu itsekin omaavan tämän tavan, sillä hänen pohdinnoissaan ja muisteluissaan on läsnä vanheneminen, sairaus ja tietoisuus kuolemasta. Juuri elämän hetkellisyydessä ja katoavuudessa melankolikko-Benjamin näkee kauneutta.

---

<sup>6</sup> Hollsten (2004, 270–271) viittaa Anders Olssonin *Läsningar av intet* -väitöskirjassa (2000) esiintyvään negatiivisuuden perinteen käsitteeseen. Negatiivisuuden perinne ilmenee modernissa runoudessa esimerkiksi sotien ja katastrofien käsitteilynä ja epäuskona tulevisuutta kohtaan.

Modernin käsityksen mukaan melankolia liitetään yksilön suruun ja sen persoonalliseen ilmaisuun esimerkiksi kaipuun tai todellisuudenpaon kautta. Psykoanalyttinen teoria taas näkee melankolian epäonnistuneena surutyönä. (Hollsten 1999, 15–16.) Nämä ovat kiinnostavia näkökulmia kohdeteosteni kannalta, sillä niiden päähenkilöt käsittelevät traumojaan, mikä voidaan myös tulkita lapsuuden menetyksen surutyönä. Käsittelen tätä aihepiiriä perusteellisesti seuraavassa luvussa. Melankolia liittyy myös taiteilijuuteen sen uutta luovan voiman kautta. Carpelan kirjoittaa ”Om diktens öppenhet” -esseessään (1960) taiteilijalle ominaisesta negatiivisesta kyvystä (den negativa förmågan) viitaten englantilaisen runoilijan, John Keatsin (1795–1821) käyttämään käsitteeseen. Carpelan kuvailee negatiivista kykyä Keatsia siteeraten ja itsenäisellä pohdinnalla jatkaen kyvyksi olla yhtä aikaa epävarma, kyselevä ja epäilevä ilman, että ponnistelisi saadakseen selville faktoja tai asioiden syitä. Kyse on siis aktiivisuuden ja odotuksen yhteensulautumisesta. Taiteilijan on kyettävä kestävään jatkuva epävarmuus luovan prosessin aikana ja toisaalta pystyttävä levollisesti odottamaan inspiraation saapumista, sillä näille asioille ei voi asettaa etukäteen tarkkoja päämääriä ja aikatauluja (Hollsten 2004, 88). Hollsten (mt., 29) määrittelee romaaneja *Axel*, *Urwind* ja *Benjamins bok* taiteilijuutta käsitteleväksi kolmikoksi, ja romaanit voidaankin hänen mukaansa määritellä taiteilijaromaaneiksi, vaikka päähenkilöiden kohdalla ei olekaan kyse ammattitaiteilijoista. Benjaminin kirjoittajan ja ajattelijan luovuus vaikuttaakin olevan lähtöisin juuri melankolisesta mielentilasta. Samoin *Bergin* Mattias saa menneisyyttä käsiteltyään ja muisteltuaan viimeinkin aloitettua kauan suunnittelemansa kirjan kirjoittamisen.

Benjamin tarkkailee elämää ja olemassaoloa ja etsii itseään: ”Med vem talar jag? Känner jag denna Benjamin Trogen, den yngsta och enda av bröder?” (*BB*, 9.) Vastaavasti myös Mattias etsii itseään ja paikkaansa maailmassa: ”Jag hör inte hemma här” (*B*, 88), ”Är jag hemma?” (*B*, 203). Hollsten (1999, 15) määrittelee itsensä tarkkailemisen ja minuuden etsimisen modernin melankolikon piirteiksi. Myös Kukkonen (2007) kiinnittää huomionsa Benjaminin, eläkkeellä olevan kääntäjän, tapaan kääntää ja reflektoida omaa elämäänsä: ”Var dag skall jag försöka tolka mitt liv. Jag skall översätta min vardag” (*BB*, 9). Kukkonen (2007, 17) mukaan Benjaminin itsetutkiskelun kaltainen tapa ”tulkita muistot ja mielikuvat eläviksi ja saada näin mennyt teksti, aika, semiotisoitua jälleen nykyhetkeen esineiden, tuoksujen, värien, aistimusten, maiseman ja paikkojen avulla” taas on nostalgialle ominaista. Hänen (mt., 30) mukaansa alkukodin ja oman eksistenssin etsiminen kuuluu olennaisesti nimenomaan nostalgiseen mielialaan. Hollsten ja Kukkonen siis liittävät nostalgiaan ja melankoliaan hyvin samanlaisia piirteitä. Ylipäätään näiden käsitteiden merkitykset limittyvät

molempien kirjoituksissa, eivätkä heidän määritelmänsä kummallekaan käsitteelle ole kovin eksakteja.

Kukkonen (2007, 40) toteaaakin, että tarkan rajan vetäminen nostalgian ja melankolian välille on vaikeaa, sillä niiden ”merkitykset limittyvät toisiinsa [...] Yhteistä niille on ideaalitoposten kaipuu, jossa muisti on ainut kotimme”. Nostalgiaa ja melankoliaa onkin mahdollista tarkastella keveyden ja painon dialogina, jossa ei välttämättä aina ole edes mielekästä määritellä kummasta on kysymys. Nostalgia ja melankolia voidaan nähdä myös vaihtoehtoisina ja toisaalta helposti toisiinsa limittyvinä suhtautumistapoina suhteessa menneisyyteen. Ihminen käsittelee tiettyihin paikkoihin varastoitunutta ”menetetyn ajan lumousta” (mt., 25) kaipuulla, joka on joko nostalgista tai melankolista. Nostalgiaa ja melankoliaa ei siis ole mielekästä nähdä toistensa vastakohtina siten, että esimerkiksi antinostalgia viittaisi melankoliaan. Nostalgiaa ja melankoliaa nimittäin yhdistää kaipuu. Nostalgian negaatio antinostalgia ei tulkintani mukaan pidä sisällään mitään nostalgialle ominaista, ei myöskään nostalgian ja melankolian yhteisiä piirteitä.

Melankolia ja nostalgia, painon ja keveyden idea, käyvät kohdeteoksissani vuoropuhelua.

Nostalgian näkökulma myös kuvaa ja selittää osuvasti kohdeteosteni erityisen aikarakenteen piirteitä, kuten aikatasojen limittymistä ja sitä, kuinka mennyt tulee uudelleen läsnäolevaksi.

Nostalgian avulla muuten raskasmieliseen romaaniin muodostuu tasapaino, joka estää romaania vajoamasta liian kauas synkkiin vesiin. Toisaalta myös melankoliasta voi syntyä luomisprosessin myötä jotakin uutta, jonka kautta voidaan saavuttaa kevyt ja kohottava olotila, katharsis.

Melankolinen muistelemisen tapa liittyykin seuraavassa luvussa käsiteltävään trauman prosessiin, jossa ahdistavien muistojen läpikäymisen ja kohtaamisen kautta voidaan tulla sinuiksi oman itsensä kanssa ja päästä eteenpäin: ”Alltså: tillbaka, för att kunna gå vidare!” (BB, 40).

### **3. Trauman rakentuminen ajassa**

Tässä luvussa tarkastelen trauman esittämistä Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*.

Tarkoitukseni on selvittää miten trauma kohdeteoksissani rakentuu, miten traumaattiset merkitykset muotoutuvat ja miten näistä romaaneista välittyvä trauma suhteutuu Cathy Caruthin, Anne Whiteheadin sekä Greg Forterin teorioihin. Tavoitteenani on lähteä teoksista löytyvien

traumafiktio piirteiden analyysissä liikkeelle kohdetekstistä itsestään ja siitä, minkälaiset piirteet niissä ovat trauman kuvauksessa keskeisiä. Aloitan runsaasta traumaan liittyvän tapahtuman toistumisesta ja trauman rakentumisesta *Benjamins bokissa* ja *Bergissä*. Tämän jälkeen analysoin teosten toisteisessa rakenteessa esiintyviä trauman vainoavia piirteitä ja lopuksi niiden laajenemista groteskeiksi piirteiden verkostoiksi. Traumateorian kehityksessä kysymyksiä herättää varsinkin trauman luonne punktuaalisena tapahtumana ja siihen liittyvä trauman kokemisen jälkikäteisyys, sillä kohdeteoksistani löytyy piirteitä, jotka voisivat viitata toisenlaiseen käsitykseen traumasta syntymisestä.

### 3.1 Toistuva ja varioituva trauma

Cathy Caruthin (1995b, 153) traumateorian keskeisen ajatuksen mukaan traumaattisen tapahtuman odottamattomuus tai kauheus aiheuttaa sen, että yksilö ei pysty sijoittamaan sitä osaksi tietoisia muistin prosesseja. Tämän vuoksi trauma koetaan ja sisäistetään vasta jälkikäteen, ei tapahtumahetkellä:

[T]he event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (Caruth 1995a, 4–5.)

Tämä käsitys on periytynyt Caruthin ja edelleen Whiteheadin teksteihin itävaltalaiselta psykoanalyysin kehittäjältä, Sigmund Freudilta (1856–1939). Yksilö sisäistää siis trauman vasta sen toistuessa myöhemmin vainoavina kuvina. Nämä kuvat ovat takaukia (flashbacks) tai unia, jotka toistavat traumaattista tapahtumaa yllättävän eksaktilla ja epäsymbolisella tavalla (Caruth 1995a, 5). En syvenny tässä tutkimuksessa itse Freudin teorioihin, sillä kyseessä on varsin laaja tutkimustyö, ja Freudin traumateoria välittyy riittävästi Caruthin lisäksi myös Greg Forterin artikkelista Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form (2007). Forter erittelee Freudin aikaisempaa ja myöhempää traumateoriaa, joista Caruthin kirjoitusten pohjana on jälkimmäinen punktuaalisen (punctual) traumateorian versio. Punktuaalisella tarkoitetaan tässä yhteydessä psyykeen kohdistuvaa iskua, jolla ei ole merkittävää kestoä, vaan se on luonteeltaan yhtäkkinen. Caruthin teorian ansioksi Forter (mt., 259) määrittelee sellaisten asioiden esille nostamisen, jotka auttavat ymmärtämään traumaattisuudessaan äärimmäisten tapahtumien, kuten holokaustin psyykkisiä vaikutuksia sen uhreihin. Trauma voi syntyä psyykeen kohdistuvana punktuaalisena iskuna, joka ylikuormittaa sen toiminnan ja lamauttaa suojaimekanismit. Tällainen järkytys myös katkaisee psyyken välittömän kontaktin itse tapahtumaan ja salpaa uhrin kyvyn



prosessoida asiaa sillä hetkellä. Trauma täsmällisenä ja yhtäkkisenä tapahtumana jättää yksilön mieleen prosessoimattoman muistijäljen, joka myöhemmin nousee esiin käsiteltäväksi.

Kaksi perustavanlaatuista traumaa muodostavaa tekijää ovat Caruthin (1995a, 5–6) mukaan trauman toistuminen ja kirjaimellisuus (literality) tai eksaktius. Trauman toistuminen sanatarkasti samana on piirre, joka toimii esteenä traumasta parantumisen prosessille, sillä eksakteissa toisunnoissa ei ole tilaa tapahtuneen tulkittamiselle ja prosessoinnille. Sekä Caruth (1995b, 153–154) että Anna Whitehead (2004, 87) viittaavat ranskalaisen psykoterapeutin, Pierre Janetin (1859–1947) teoriaan, joka erottaa toisistaan traumaattisen muistin (traumatic memory) ja kerronnallisen muistin (narrative memory). Edellinen muistamisen tapa on epäjoustava ja se toistaa trauman eksaktisti, kun taas jälkimmäisessä tavassa joustolle on tilaa: kerronnallinen muisti pystyy improvisoimaan ja tapahtumasta syntyy uusia variaatioita jokaisella kerrontakerralla. Siirtyminen ensimmäisestä muistamisen tavasta jälkimmäiseen representoi kerronnassa sitä, että traumasta toipumisen prosessi on käynnissä. (Whitehead 2004, 87.) Caruthin mukaan (1995b, 153) takauuma traumatisoivasta tilanteesta kertoo tarinan, joka ei kiinnity varsinaisesti menneisyyteen eikä myöskään nykyhetkeen. Menneisyydessä sitä ei ole koettu täysin ja nykyisyydessä sitä taas ei täysin ymmärretä, vaan se säilyy käsittämättömänä, mutta eksaktina toisintona tapahtuneesta. Sirkka Knuutilan (2006, 22) sanoin traumaattinen muisti ”säilyttää kokemuksen visuaalisessa ja ruumiin muistissa, mutta estää sen kielellisen kertomisen ja rikkoo kokijan narratiivisen identiteetin”. Caruthin (1995b, 153) mukaan tarina saa sanallisen muodon ja integroituu osaksi yksilön menneisyyttä koskevaa tietoa muuttuessaan narratiiviseksi muistoksi. Samalla trauma voi menettää eksaktia tarkkuuttaan ja traumaattiselle takauumalle ominaista voimakkuuttaan.

Anne Whiteheadin (2004, 84) mukaan traumaa käsittelevä fiktiivinen kirjallisuus rakentuu pitkälti tavanomaisten kerronnan keinojen tehostamiselle. Trauma itsessään on luonteeltaan yleistyksiä pakenevaa ja siksi tätä ominaisuutta uskollisesti noudattavalle traumafiktiolle ei voi määritellä tiettyjä piirteitä, jotka esiintyisivät kaikessa traumafiktiivisessä kirjallisuudessa. Intertekstuaalisuus, toisto ja katkonainen kertojan ääni ovat kuitenkin kerronnan keinoja, jotka hyvin usein liittyvät traumafiktioon tyylisiin. Whitehead (mt.) toteaa, että romaanikirjailijat hyödyntävät teksteissään usein piirteitä, jotka peilaavat trauman oireita nimenomaan kerronnan muodollisten seikkojen osalta, mutta hän ei silti pyri luomaan traumafiktioon piirteistä yleistävää teoriaa, joka määrittäisi etukäteen lähestymistavan tiettyä traumakertomusta tutkittaessa. Whiteheadin (mt., 86) mukaan

toisto jäljittelee trauman vaikutuksia yksilöön: menneisyyden tapahtumat palaavat takaisin mieleen ja kokemukseen, ja kerronnan kronologisuus murtuu, kun sama tapahtuma kerrotaan uudelleen ja uudelleen. Toisto voi myös olla monenlaista ja havaittavissa tekstin eri tasoilta: sitä voi tapahtua niin kielen, kuvallisuuden kuin juonenkin tasolla. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* esiintyy paljon toistoa, mikä tuli esille jo edellisessä luvussa analysoidessani romaanien aikarakennetta – traumaan liittyvän tapahtuman kuvaukset toistuvat useaan otteeseen. Seuraavaksi analysoinkin kohdetekstieni eri tasoilla esiintyvää toistoa.

*Benjamins bokin* kohdalla tuli jo edellisessä luvussa esille yksi trauman aiheuttaneen tapahtuman kuvaus (*BB*, 49; ks. s. 28), joka sisältää luettelomaisia aistihavaintoja ympäristöön ja tapahtumien kulkuun liittyen. Muistamista ilmaisevien havaintojen lisäksi katkelmassa on myös epäröintiä ja unohtamista ilmaiseva kohta: ”minns inte mera tiden som Henrik mätte” (*BB*, 49). Tämän voisi tulkita tyypilliseksi traumafiktiiviseksi kuvaukseksi, sillä Whitehead (2004, 82) toteaa muistamisen ja unohtamisen olevan osa samaa prosessia, eikä toistensa vastakohtia. Lisäksi edellisessä luvussa huomioin myös kohdat (*BB*, 49 ja 72; ks. s. 29), joissa samaan tilanteeseen liittyvät hajuaistimukset toistuvat. Hajut, joita päähenkilö aistii, ovat näissä kohdissa toisistaan poikkeavia, mutta molemmat luovat painostavan ja uhkaavan tunnelman.

Sama traumaan liittyvä tapahtuma toistuu myös muun muassa seuraavassa katkelmassa:

*Den hemska tystnaden efter slaget och Ollis fall är som ett skrik över det vattensjuka vikbottnet. Jag vill skrika men går bort. Jag börjar springa. (BB, 104)*

Benjaminin lyötyä Ollia vallitsee hiljaisuus, mutta Benjamin ei koe sitä niin. Tähän hiljaisuuteen puristuu niin paljon ahdistusta ja kauhua siitä, mitä viha sai hänessä aikaan, että se esiintyy hänen kokemuksessaan pikemminkin haluna kirkua. Tämä hiljaisuuden ja kirkaisun ristiriidalle rakentuva oksymoron korostaa tilanteen jännitteisyyttä ja Benjaminin ahdistusta. Hän ei pysty kohtaamaan tilannetta – hän ei pysty ilmaisemaan kauhuaan kirkumalla, vaikka haluaisikin. Sen sijaan hän juoksee pois. Kokeva minä siis kirjaimellisesti pakenee trauman aiheuttanutta tilannetta, mikä korostaa tekstissä tilanteen traumaattisuutta. Myös sivun 49 katkelmaan sisältyy sama yksityiskohta, mutta eri tavalla kuvattuna: ”Jag vänder ryggen till sommaren och går långsamt bort, nästan förblindat” (*BB*, 49). Tilanteen sisäistämisen voi tulkita tapahtumahetkellä tuntuneen ylivoimaiselta ja niinpä pois lähteminen toistuu trauman jälkikäteisissä toisinoissa.

Jos *Benjamins bokin* sivujen 49 ja 104 katkelmia verrataan toisiinsa, huomataan, että traumaattisen tapahtuman kuvauksessa tapahtuu variaatiota. Ensimmäisessä kerrotaan tilanteen etenemisestä siihen pisteeseen, että Benjamin lyö Ollia, jonka jälkeen Benjamin lähtee pois. Jälkimmäisessä versiossa keskitytään lyönnistä ja Ollin kaatumisesta kuuluvaan ääneen, jonka jälkeen Benjamin juoksee pois. Katkelmiin on siis poimittu eri osia tapahtumasta, ja näin ollen näkökulma on erilainen, mutta myös kuvauksille yhteisessä poislähtemisessä on suurtakin variaatiota. Ensimmäisessä Benjamin kulkee hitaasti pois tapahtumapaikalta ja samalla lapsuudenkesästä. Jälkimmäisessä käytetään myös aluksi kävellä-verbiä, mutta seuraavassa virkkeessä tilalle vaihtuu juosta-verbi: "Jag börjar springa" (BB, 104). Tämän variaation perusteella voisi tulkita *Benjamins bokissa* esiintyvien trauman toisintojen olevan lähempänä kerronnallisia muistoja siinä mielessä, että ne liittyvät trauman käsittelyyn ja paranemisprosessiin. Niissä ei myöskään ole traumaattiseen muistoon liittyvää eksaktiutta.

*Bergin* päähenkilön kokeman traumatisoivan tilanteen toistuvissa kuvauksissa esiintyy paljon samoja elementtejä, mutta myös variaatiota. *Bergin* seuraava katkelma on ensimmäinen kerta, kun trauman synnyttäneestä tapahtumasta kerrotaan. Mattias paljastaa Paul-setälle tämän kihlatun, Sonjan, ja Mattiaksen isoveljen, Jonaksen, olinpaikan, jonka jälkeen Paul-setä valmistautuu hiipimään yläkertaan hiljaa, pistooli mukanaan:

*Han såg på mig, han såg genom mig, han sade: Var är hon? Och jag sade: De är där uppe, i Sonjas rum.*

*Doften av svett som ingen sommar kunde utplåna. Pistolhölstret, mörkt leder. Hur han satt på stolen i hallen, drog av sig stövlarna, sade: Då ska vi gå försiktigt, så att vi inte stör dem, eller hur, Mattias? (B, 26–27)*

Paul-setä katsoo Mattiasta, mutta samalla myös hänen lävitseen – tämä katse jää kummittelemaan Mattiaksen mieleen aikuisiälle asti. Paulin katse lamauttaa Mattiaksen ja tämä vastaa kuuliaisesti kohtalokkaaseen kysymykseen. Paulin seuraava repliikki vetää Mattiaksen osalliseksi tapahtumien kulkuun: monikon ensimmäisen persoonapronominin käyttö ja kysyvä lopetus "eller hur, Mattias?" tekevät Mattiaksesta ikään kuin Paul-sedän rikostoverin. Voidaan tulkita tämän vaikuttaneen olennaisesti Mattiaksen syyllisyyden tunteen kehittymiseen.

Kyseinen katkelma voidaan monin tavoin liittää luvussa 2.3 lainaamaani tapahtuman kuvaukseen (B, 60; ks. s. 31): Molemmista tekstiesimerkeissä mainitaan tuoli, jolla Paul-setä istui. Edeltävässä

katkelmassa Paul aikoo mennä ylös varovasti ja sivulla 60 rappusten kävelyä kuvaillaan sanalla ”tyst”. Tässä kerrotaan Paulin ottaneen kengät jalastaan, toisessa katkelmassa taas muistellaan, oliko hänellä jalassa sukat vai jalkarätit. Lisäksi molemmissa kohdissa mainitaan pistooli. Muun muassa edellä mainitut seikat toistuvat muissakin tapahtumaan liittyvissä kohdissa. Näiden lisäksi teoksessa toistuu useasti maininta rappusista, joita pitkin Paul nousi yläkertaan yllättämään Sonjan ja Jonaksen<sup>7</sup>. Käsittelen portaita tarkemmin Mattiaksen trauman metonymiana ja trauman teeman motiivina luvussa 3.3. Jo katkelmista havaittavissa yhtäläisyyksissä on huomattavissa variaatiota: toisessa huomio kiinnittyy siihen, että Paul on ottanut saappaat jalastaan, toisessa taas siihen, mitä tällä on jalassaan kenkien poisoton jälkeen. Lisäksi näkökulma on erilainen: sivuilla 26–27 kerronta on melko suoraa ja retrospektiivista, kun taas sivulla 60 tapahtumasta välitetään tietoja pikemminkin epävarmasti ja kyselemällä muistellen: ”Hade han handen på pistolhölstret?” (B, 60). Myös *Bergissä* muistaminen vaikuttaa variaation perusteella olevan kerronnallista, eikä kyse ole mieleen nousevista eksakteista trauman kuvista.

Molemmissa kohdeteoksissa voidaan siis tulkita paranemista kohden pyrkivän trauman käsittelyprosessin alkaneen. Tätä tukee muistojen variaation lisäksi se juonellinen seikka, että molemmissa teoksissa päähenkilöt ovat päättäneet kohdata traumansa ja matkustavat kotiseudulleen samoihin ympäristöihin, jotka heitä vainoavat ja jotka ovat olleet tapahtumapaikkoja heidän lapsuudentraumoilleen. Trauman kerronnallistamiseen siirryttyä tapahtuma ei toistu heidän mielissään eksaktina ja tarkasti samanlaisena, vaan he pystyvät varioimaan sitä, ikään kuin muistelemaan luovasti. Tästä huolimatta trauman toisinnot ovat aika ajoin hyvin voimakkaita, kuten olen todennut edellisessä luvussa kerronnallista vaihtelua ja kokemuksellisuutta käsitellessäni. Niiden muistelemisen aikuisuudessa ei myöskään ole aina täysin vapaaehtoista ja tietoista, vaan esimerkiksi juuri lapsuudenmaisemat laukaisevat takauomia. Herää kysymys, onko trauman toistuminen kohdeteoksissani missään vaiheessa erityisen eksaktia.

Caruth (1995b, 153) kuvaa narratiiviseksi muistoa, joka on integroitu valmiiseen ja eheään tarinaan menneisyydestä (completed story of the past). Mutta miten toisaalta tarkkuuttaan menettäneistä, kerta kerralta muuttuvista ja jopa improvisaation kautta muodostuvista muistikuvista voisi muodostua yhtenäinen tarina? Vaikka edellä analysoimani tekstikatkelmat varioivuutensa perusteella olisivatkin narratiivisia muistoja, ei niistä kuitenkaan muodostu

---

<sup>7</sup> Esim. B, 51, 60, 62, 107 ja 119.

valmista tarinaa menneisyydestä. Ne ovat pikemminkin fragmentteja, eri näkökulmista nähtyjä puutteellisia ja toisistaan poikkeavia kuvia tilanteesta. Jaottelu kerronnalliseen ja traumaattiseen muistiin onkin liian suoraviivainen ja dualistinen, eikä näin ollen riitä kuvaamaan kohdeteoksistani välittyvää traumaa ja kokemusta. Kenties käsiteparia olisikin hedelmällistä tulkita piirteinä, jotka eivät sulkisi toisiaan pois. Miksi fragmentaarinen, voimakas ja suodattamattomampana päähenkilön tajunnasta välittyvä kokemus ei olisi osa trauman käsittelyn prosessia ja siinä mielessä yhtä lailla kerronnallinen kuin ehyt kertomuskin? Tulkitsen, että varioivuudestaan huolimatta kohdeteosteni päähenkilöiden muistot eivät ole täysin heidän hallinnassaan, vaan niillä on myös vainoavia ominaisuuksia ja ne tulevat välillä väkisin mieleen erilaisten ärsykkeiden laukaisemina. Knuutila (2006, 23) toteaaakin, että vaikkei trauman kerronnallistaminen tuottaisikaan täysin ehyttä diskurssia, se voi kuitenkin eheyttää trauman kokeneen henkilön identiteettiä siinä määrin, että syntyy uusi yhteys omaan itseen ja ympäröivään maailmaan. Kohdeteoksissani erilaisia trauman variaatioita voisi kerronnallisuuden ja traumaattisuuden sijaan vertailla toisiinsa sillä perusteella, kuinka tahdonalaista tai vapaaehtoista muisteleminen on.

Edellä analysoituja tekstiesimerkkejä selvemmin tietoisiksi ja tahdonalaisiksi traumaan liittyvien tapahtumien referoinniksi voisi määritellä seuraavat kohdat:

*Jag säger: Minns du Olli, hur vi sprang här, hur vi hoppade och skuttade och hur vi råkade i gräl och hur jag slog dig så att du föll? (BB, 152)*

*Jag säger: Jonas! Han sköt inte! Ingen dog, Jonas. Ingen. Du skyddade Sonja. Det var jag som talade om för Paul att ni var där uppe. Jag. Lyssnar du? Jag var åtta, du sjutton, hon tjugotvå, så var det (B, 36).*

Tässä trauman aiheuttaneet tapahtumat toistuvat toiselle henkilölle kerrottuina. Yhteistä näille katkelmille on myös se, että molemmissa henkilö, jolle repliikki on suunnattu, liittyy olennaisesti traumaattisiin tapahtumiin – Olli Benjaminin kanssa riitaa haastavana leikkitoverina ja Jonas osallisena kolmiodraamassa, jota Matias on seuraa ulkoapäin. Sekä Olli että Jonas ovat myös poikkeusyksilöitä, jotka elävät omissa maailmoissaan normaalin kommunikoinnin tavoittamattomissa. Olli on vammauduttuaan jäänyt älyllisesti yksinkertaiselle, lapsenomaiselle tasolle. Nuorena erittäin vilkas Jonas taas on varttuessaan sulkeutunut autistisesti omaan todellisuuteensa. Näin ollen päähenkilöiden yritykset saada kontaktia kyseisiin henkilöihin jäävätkin varsin yksipuolisiksi.

Benjaminia vaivaa, muistaako Olli menneisyyden tapahtumia, ja onko tällä näin ollen syytä ajatella Benjaminin olevan syytä tämän nykyiseen tilaan. Benjaminin repliikissä sävy, jolla tapahtumista kerrotaan, on varsin kepeä verrattuna edellä siteerattuihin kohtiin (*BB*, 49 ja 104), joissa selvästi korostuu tilanteen ahdistavuus. Tämän voisi tulkita Benjaminin yrityksenä vakuutella itselleenkin, että tilanne ei ehkä ollutkaan niin paha, kuin hänestä on jälkeempään tuntunut. Mattias taas vakuuttelee Jonakselle, ettei tällä ole syytä potea huonoa omaatuntoa, sillä Jonas oli toiminut ampumatilanteessa oikein ja kukaan ei ollut kuollut. Ehkä Mattiaksen syyllisyyden tunteeseen liittyy myös vastuuntunne Jonaksen sulkeutumisesta? Toisaalta voidaan kysyä, vakuutteleeko Mattias kyseisiä asioita ainoastaan Jonakselle, vai koettaako hän helpottaa omaa syyllisyyttään selostamalla tilannetta. Vaikka Mattias toteaaakin olleensa itse se, joka kertoi Paulille Jonaksen ja Sonjan olinpaikan, hän kuitenkin lieventää asiaa ilmaisemalla olleensa vasta kahdeksanvuotias ja kaikista nuorin. Molemmissa katkelmissa päähenkilöt käyttävät toista henkilöä oman syyllisyytensä reflektointiin. Koska on todennäköistä, että toinen henkilö ei vastaa, toimivat nämä päähenkilöille turvallisina peilipintoina, joiden avulla he voivat itse käsitellä traumaansa.

Kohdeteoksissani on vain harvoja kohtia, joissa trauman aiheuttaneista tapahtumista kerrotaisiin näin suorasanaisesti<sup>8</sup>. Kuten monista edeltävistä esimerkeistä näkyy, esiintyy teoksissa yleensä pikemminkin kokemusta välittäviä ja assosiativisesti eteneviä fragmentteja tapahtumien kulusta ja kerronta on Whiteheadin (2004, 84) mainitsemien traumafiktio-piirteiden mukaisesti katkelmallisempaa ja epäsuorempaa. Se, että näinä harvoina kertoina, kun päähenkilöt puhuvat tapahtuneesta jollekin, kuuntelijana on henkilö, jota puhe ei todennäköisesti ainakaan tavanomaisesti tavoita, korostaa sitä, että päähenkilöt ovat todella lukossa ja yksin traumansa kanssa. Sen sijaan, että traumasta puhuttaisiin muiden henkilöiden kanssa, sitä käsitellään pääasiassa oman mielen sisällä ja sen suhteen vaietaan sosiaalisissa suhteissa.

Knuutilan (2006, 33) mukaan ”traumafiktio-kieli on [...] usein salpautunutta, ja monet tekstuaaliset keinot kuvastavat suoraan uhrin mykistymistä. [...] Trauma voi välittyä myös ei-kielellisesti, kesken jäävinä tai mekaanisina eleinä tai liikkumisen tapoina, etäisyydenottona ja

---

<sup>8</sup> *Benjamins bokissa* on toinen vastaavanlainen kohta, jossa Benjamin koettaa selvittää, muistaako Olli tapahtumia (*BB*, 146), lisäksi Benjamin mainitsee Ollin lyömisestä lyhytsanaisesti Ollin sisarelle Kaisalle (*BB*, 145). *Bergissä* Mattiaksen ja Sonjan keskusteluissa (esim. *B*, 110) Sonja sivuaa ampumakohtausta, mutta Mattias ei kommentoi mitenkään.

asentoina”. *Benjamins bokin* ja *Bergin* päähenkilöt eivät juuri kykene puhumaan traumaistaan kenenkään kanssa. Sen sijaan teoksissa nousee esiin vaikeneminen ja kielellinen lamautuminen:

*Jag tiger. Jag kommer alltid att tiga. Jag har glömt alltsammans. Jag slog, jag gick bort, Olli gick ut på bryggan för att simma, han höll på att drunkna, jag vet ingenting om honom (BB, 73).*

*En ny känsla som är okänd för mig gör sig hemmastadd, som en vuxenkropp i en barnkropp, ett oförklarlig, stammande språk. Jag kann inte tala det med någon. (B, 55).*

Benjamin vakuuttaa olevansa vaiti ja jopa unohtaneensa kaiken. Heti perään hän kuitenkin kertoo, mitä on tapahtunut ja toteaa vielä lopuksi, ettei tiedä Ollista mitään. Kyse ei tässä siis ole mykistymisestä, kielellisen kyvyn lamautumisesta, vaan tietoisesta vaikenemisestä. Kyseisestä kohdasta välittyy trauman aiheuttama sekava olotila tilanteessa, jossa häneltä kysellään tapahtuneesta, tai hän mahdollisesti vain itse kokee olevansa kuulusteltavana. Vaikeneminen on Benjaminin yritys ottaa etäisyyttä tapahtumiin, irrottaa itsensä niistä. Samalla kuitenkin tulee esille, että hän on jo ehtinyt mielessään liittää tapahtumat yhteen tiiviiksi ketjuksi. Mattias taas kokee sisällään tapahtuvan muutoksia. Katkelma on kohdasta, joka sijoittuu aikaan ennen ampumakohtausta, mutta punoutuu osaksi Mattiaksen lapsuudentraumaa. Mattias on unohtunut ladossa olevaan heinäkasaan mietiskelemään ja joutuu tahtomattaan todistamaan ihailun kohteensa Sonjan ja Paul-sedän kuherteluhetken. Tämän jälkeen kävellessään ulkona Mattias tuntee nähneensä liikaa ja vanhentuneensa sen myötä: ”jag står med gamla ögon” (B, 55). Hänen todistamansa asiat ovat hänelle käsittämättömiä ja vertautuvat änkyttävään vieraaseen kieleen, jota hänen ei ole mahdollista puhua kenenkään kanssa. Hän ei siis voi kertoa kokemastaan kenellekään, koska ei pystyisi ilmaisemaan itseään niin, että muut ymmärtäisivät. Tässä käsittämättömän asian vieraaseen, uuteen kieleen rinnastava kuvaa päähenkilön mykistymistä yllättävän tapahtuman seurauksena. Lisäksi kuvainnollinen ilmaus aikuisessa lapsen hahmossa korostaa traumatisoivan tapahtuman käänteentekevää vaikutusta viittaamalla lapsuuden ennenaikaiseen loppumiseen. Tämä kielikuva toistuu molemmissa kohdeteoksissani.

Edellä nostin esiin kohdat, joissa trauman muistelu oli tietoista ja hallittua. Monin tavoin vastakkaisina niille voidaan nähdä Benjaminin ja Mattiaksen näkemät unet, joissa niin ikään toistuvat traumaan liittyvät yksityiskohdat ja henkilöt ja muistaminen on tahdosta riippumatonta. Mattias on unessa pukeutuneena Paul-sedän univormuun, joka laahautuu liian isona hänen perässään pitkin savista kenttää. Kun Mattias saavuttaa metsänlaidan, hän huomaa vuotavansa

verta. (B, 127.) Mattias kokee syyllisyyttä Paulin kaatumisesta sodassa, sillä lapsena hän ymmärtää kuoleman liittyvän samaan tapahtumaketjuun, johon hän itse on ollut osallisena ilmiantamalla Sonjan ja Jonaksen olinpaikan. Lapsi on siis virheellisesti tulkinnut ajallisesti toisiaan lähellä olevien ja samaan henkilöön liittyvien ikävien tapahtumien välille kausaalisen suhteen. Paul-sedän univormun kantamisen voidaan tulkita viittaavan siihen, että Mattias alitajuisesti haluaa sovittaa tekonsa asettumalla Paulin osaan. Univormu, jonka tulkitsen Paulin tai ylipäätään sotilaan roolin ja tehtävän metonymiana, on kuitenkin lapselle liian suuri kannettavaksi. Benjamin taas kuulee teoksen alussa unessaan äänen, joka sanoo suomen kielellä: ”Ota Olli pitkä reissu” (BB, 10). Caruthin (1995b, 152) Freudin kirjoituksista tekemien tulkintojen mukaan traumaan liittyvä uni liikkuu mielessä sellaisella alueella, johon tahdonalaisella muistilla ei ole pääsyä. Outo käsky ”Ota Olli pitkä reissu” tunkeutuu tahattomasti Benjaminin tajuntaan, mistä lähtee liikkeelle muistelun ja trauman käsittelyn prosessi. Ääni nostaa esiin jotain, joka on pitkään ollut tukahdutettuna unohduksiin: ”Blixtlikt skar ett fält, en sommar, en barndom genom medvetandet. Hans ansikte, en blek fläck som faller bakåt, in i mörkret, in i det bortglömda.” (BB, 10.)

Whiteheadin (2004, 86–87) mukaan toisto on kerronnan keinona ambivalentti: ”Repetition is inherently ambivalent, suspended between trauma and catharsis”. Yhtäältä toistuessaan menneisyyden trauma näyttäytyy uudelleen läsnä olevana. Tällä tavoin toisto sitoo trauman lamaannuttavan vaikutuksen alaisena olevaa kokijaa menneisyyteen. Toisaalta taas toiston kautta voidaan myös vapautua ja irtautua traumasta käsittelemällä se loppuun ja näin saavuttaa katharsis. Whitehead liittyy nämä vastakkaiset näkökulmat trauman toistumisesta amerikkalaisen historian- ja kirjallisuudentutkijan, La Capran käsitteisiin acting-out ja working-through. Jälkimmäinen liittyy Janetin kerronnallisen muiston käsitteen tavoin ajatukseen kerronnasta tienä parantumiseen: kirjoittaminen mahdollistaa aina jonkinlaisen etäisyyden traumaan ja on näin ollen luonnostaan parantava prosessi.

Molemmat kohdeteokseni sisältävät viittauksia päähenkilön kirjoitusprosessiin tai ainakin kirjoitusyrityksiin. *Bergissä* lapsuuden maisemien laukaisema muistojen tulva pakottaa Mattiaksen hapuilemaan auton hansikaslokerosta esille muistilehtiön ja kynän: ”Jag öppnar luckan på panelen och trevar efter mitt block, får upp en penna. Som om världens rusade till skriver jag” (B, 38). Trauman kerronnallistamiseen kirjoittamalla on siis pakottava tarve. Päiväkirjamaisemmassa *Benjamins bokissa* mainintoja kirjoittamisprosessista on tiheämmin ja minäkertoja myös



kommentoi kirjoittamisen merkitystä itselleen. Menneisyyden muistelu kirjoittamalla näyttäytyy ehtona eteenpäin pääsemiselle: ”Alltså: tillbaka, för att kunna gå vidare!” (BB, 40.) Tämän perusteella voisi tulkita trauman toistamisen muistelemalla olevan päähenkilölle tärkeä ja parantava prosessi. Toisaalta itsetutkiskelua ahkerasti harrastavan Benjaminin valtaa välillä epäluulo tämän prosessin hyödyllisyydestä: ”finns det någon mening i att repa upp det förgångna, om det inte förändrar någonting annat än den fagra bild man har av sig själv?” (BB, 123.)

Benjaminin epäily tuntuu varsin aiheelliselta, sillä *Benjamins bokissa* ja myös *Bergissä* trauman toistuminen on useimmiten hyvin ahdistavaa: traumaan liittyvät tapahtumat vainoavat kumpaakin päähenkilöä ja niiden toistuvat yksityiskohdat saavat kauhua ja inhoa herättäviä piirteitä. Kuitenkin voidaan tulkita päähenkilöiden myös aktiivisesti työstävän menneisyyttään, sillä trauma varioituu toistuessaan ja myös kirjoitusprosessi on esillä.

Olen tässä luvussa analysoinut traumaattisen tapahtuman toistumista ja varioitumista. Toiston käyttö kerronnan keinona onkin kohdeteoksissani monimuotoista. Samaan tapahtumaan liittyvät asiat toistuvat, osa yksityiskohdista säilyy samana ja toistoa tapahtuu niin juonen, sanaston, kuvakielen kuin motiivien kaltaisten tarinaelementtienkin tasolla. Toisaalta monet yksityiskohdat myös vaihtelevat ja varioituvat ja tapahtuman kertomiseen käytetyssä näkökulmassa tapahtuu muutoksia. Caruthin ja Whiteheadin käyttämä jaottelu kerronnalliseen ja traumaattiseen muistoon ei kohdeteosteni analyysissä toimi, sen sijaan muistamisen sijoittaminen tahdonalaisen ja tiedostamattoman väliselle jatkumolle on mahdollista. Tekemieni tekstianalyttisten huomioiden puitteissa herää kysymys, soveltuuko Caruthin teorialle ominainen punktuaalisuuden ajatus kuvaamaan trauman rakentumista kohdeteoksissani. Jos trauma ei synny Caruthin määrittelemällä tavalla, miten se siinä tapauksessa muodostuu? Tarkastelen tätä kysymystä seuraavassa alaluvussa.

### **3.2 Trauma tapahtumana ja prosessina**

Traumaattisen tapahtuman toistuminen ei Caruthin (1995a, 8) mielestä nouse ainoastaan sen kauheudesta ja ylivoimaisuudesta. Tapahtuma itsessään on traumaattinen, mutta sen lisäksi siitä selviäminen voi aiheuttaa kriisin. Traumasta selviytyjä joutuu kohtaamaan traumatisoivalla hetkellä häneen kohdistuneen uhan uudelleen ja uudelleen, koska hän ei ole sitä menneisyydessä täysin sisäistänyt. Sen vuoksi selviytymisen myötä ei päästä eroon traumatisoivasta tapahtumasta, vaan siihen liittyy pikemminkin ainainen tapahtumien mentaalinen toistuminen, jolla

pahimmillaan voi olla tuhoiset seuraukset. (Caruth 1996, 62–63.) Voidaan tulkita selviytymisen käsittämättömyyden kytkeytyvän kohdeteoksissani päähenkilöiden syyllisyyteen: he itse ovat selviytyneet, mutta toisille, Ollille, Paulille ja Jonakselle, ei ole käynyt niin hyvin. Toisaalta tähän mennessä tekemäni analyysin pohjalta on kyseenalaista, ovatko Benjamin ja Mattias selviytyjiä siinä mielessä, mitä Caruth tarkoittaa, sillä mitään suurta katastrofia ei ole tapahtunut. Mieleen tunkeutuvat muistot osoittavat päähenkilön käyvän läpi syyllisyyden tunteita ja traumaa, mutta kohdeteosteni tapauksissa muistoissa alkuperäiset tapahtumat eivät välttämättä ole traumaattisuudessaan kokonaisvaltaisen lamauttavia. On syytä pohtia, millä tavalla kohdeteosteni päähenkilöiden traumat ovat syntyneet, sillä Caruthin tietyn hetken punktuaalista ja traumatisoivaa vaikutusta ja jälkikäteistä kokemista korostava teoria ei tunnu riittävän sen selittämiseen.

Greg Forter (2007, 260) näkee Caruthin traumateoriassa ongelmia. Vaikka Caruthin teoriaa voidaan soveltaa muihinkin kuin keskitysleirien ja suurten katastrofien aiheuttamiin traumoihin, se ei kuitenkaan selitä traumoja, jotka eivät ole luonteeltaan punktuaalisia ja äärimmäisiä. Tällaisia ovat muun muassa jokapäiväisempään elämään liittyvät rasismien kokemukset, jotka kuitenkin kiistämättä ovat traumatisoivia. On kyse ilmiöistä, joiden traumaattisuus tulee esille pakonomaisena toistona, mutta jotka kuitenkin ovat tiettyinä hetkenä tapahtuvan shokin sijaan kroonisia ja kumulatiivisia. Tällaiset traumat ovat punoutuneet jopa niin syvälle yhteiskunnan rakenteisiin, että ne ovat luonnollistumisensa takia vaikeasti ulkopuolisen havaittavissa. Forterin (mt. 261) mukaan Freudin aikaisempi käsitys traumasta sopii paremmin kuvaamaan näitä yhteiskunnan systeemeihin kietoutuneita sosiaalisia traumoja (systemic traumatization, social trauma). Punktuaalisuuden sijaan Freudin aikaisemmassa traumateorian versiossa korostuu ajatus trauman jälkikäteisestä määrittelystä (nachträglichkeit/retrodetermination). Esimerkiksi todistettu tai koettu seksuaalinen akti yllättää lapsen, koska tällä ei ole vielä kognitiivista kapasiteettia ymmärtää tapahtunutta. Kyseessä ei kuitenkaan ole niinkään punktuaalinen isku psyykeen, vaan tilanne määrittyy traumaattiseksi vasta myöhemmin, kun jokin sana, havainto tai tunne aiheuttaa alkuperäiseen tapahtumaan johtavan assosiaatioketjun. (Mt., 263–264.) Tällainen yhteys voidaan tulkita *Bergissä* heinälato- ja ampumakohtauksen välille. Forterin (mt., 280) oma, jälkikäteiselle määrittelylle tai merkityksen annolle perustuva teoria traumasta paljastaa yhteiskunnan valtarakenteiden mahdollisen traumatisoivuuden. Yksilö määrittelee kohtaamansa potentiaalisesti

traumatisoivan tilanteen varsinaisesti traumaksi vasta jälkikäteen, kun asia tavalla tai toisella uudelleen aktivoituu hänen mielessään.

Sekä Caruthin että Forterin traumateorioille on kuitenkin yhteistä se Freudilta periytynyt ajatus, että trauma ei sisäistetä sen tapahtumahetkellä, vaan kipeät tapahtumat tukahdutetaan ja työnnetään mielen tiedostamattomalle alueelle. Freudin varhaisissakin muotoiluissa trauma näyttäytyy tiettyinä tapahtumana, sillä ei siis viitata prosessiin tai tapahtumien sarjaan (Forter 2007, 263). Forterin teoria trauman syntymisestä tuo jotakin uutta ja hyödyllistä kohdeteosteni tulkintaan. Ajatus jälkikäteisestä määrittelystä voisi olla sovellettavissa Benjaminin ja Mattiaksen traumojen syntymiseen. Forterin teoria käsittelee kuitenkin yhteiskunnan rakenteisiin punoutuvia traumoja kuten rasismia ja kohdeteoksissani trauma kytkeytyy pikemminkin henkilöiden mielen rakenteisiin, heitä ympäröiviin tapahtumiin ja henkilöihin. Lisäksi pidän ristiriitaisena jälkikäteisen määrittelyn teoriaa ja ajatusta siitä, että trauman syntyminen ei olisi prosessi. Jos jokin tapahtuma saa traumaattisen merkityksensä vasta jälkikäteen määriteltynä, eikö kyse nimenomaan ole jonkinlaisesta prosessista? Tuskin alkuperäinen tapahtuma ja jälkikäteinen määrittelyn hetki voivat olla ajallisella jatkumolla kaksi toisistaan erillään olevaa pistettä, joiden välissä ei trauman käsittelyyn tai torjumiseenkaan liittyen tapahdu mitään.

Edellisessä alaluvussa mainitut kohdat (*BB*, 152 ja *B*, 36; ks. s. 50), joissa Benjamin ja Mattias puhuvat Ollille ja Jonakselle traumaan liittyvistä menneisyyden tapahtumista, näyttävät tilanteet selkeämmässä ja vähemmän kohtalokkaassa ja kauheassa valossa kuin useat niiden varioivat toisinnot päähenkilöiden muistoissa. Tämä herättää kysymyksen siitä, ovatko kyseiset tapahtumat itsessään kovin kauheita ja traumatisoivia ja syntykö trauma tuolla nimenomaisella hetkellä, joka pystytään kokemaan ja sisäistämään vasta jälkeempään.

Ollin lyöminen vaikuttaa tässä yhteydessä hyvin tavalliselta pikkupoikien riidalta, jolla ei ole mitään yhteyttä Ollin vammautumiseen. Myös Ollin sisken Kaisan kerronnan nykyaikaan sijoittuva repliikki vahvistaa sen, että syy-seuraus -yhteys kahden tapahtuman välillä on Benjaminin itsensä jälkikäteen tekemä virhetulkinta: ”Du var ju inte ens ute på bryggan när det hände, du hade gått bort efter ert gräl, Olli spottade och svor som vanligt innan han dök, ni var ju vänner och fiender på en gång, och han retade dig för det mesta” (*BB*, 145). Benjaminin ja Ollin yhteenotto on siis pikemminkin osa tavanomaiseksi muodostunutta toimintaa, mutta voidaan tulkita tämän tilanteen

olevan siinä mielessä tavallisuudesta poikkeava, että Benjamin sai tarpeekseen Ollin kiusaamisesta ja uskaltautui antamaan samalla mitalla takaisin. Benjaminin muistoissa lyömiseen liittyikin hämmennystä aiheuttava tuntematon tunne: ”Jag slog med handen, där är något vilt jag inte kan förstå och inte vill förstå, jag håller mig om armliden” (BB, 49). Edellisessä alaluvussa analysoimani katkelman (BB, 104; ks. s. 47) ahdistavuus ja kohtalokkuus ei oikeastaan voi täysin olla lähtöisin kyseisestä tapahtumasta. Varsinainen kauhea asia, Ollin vammautuminen, tapahtuu vasta kyseisen tilanteen jälkeen, eikä Benjamin ole edes todistamassa sitä, sillä hän lähtee pois. Caruthin teoriaan kuuluvan trauman syntymisen punktuaalisuus ei siis toteudu kohdeteoksissani.

Varioivina takaumina ja muistoina toistuva tilanne on siis ollut ikävä ja sillä on ollut vaikutuksensa Benjaminiin, mutta varsinainen traumatisoiva ja vainoava syyllisyys ei kumpua sieltä, vaan se on syntynyt jälkikäteen Benjaminin kuullessa Ollin onnettomuudesta. Siihen, että Benjamin on käsittänyt olevansa syyllinen Ollille tapahtuneeseen, voidaan tulkita olevan osuutensa aikuisten puheilla, joita Benjamin on kuullut. Vaikka kukaan ei väitä Benjaminin olevan syyllinen, aikuisten kysymykset ja keskustelut tuovat esiin ajatuksen siitä, että Benjaminilla olisi voinut olla jotain tekemistä tapahtuneen kanssa: ”Nu talar de lågmält i köket, örat bränner, det är om mig, jag försöker höra men det blir bara enstaka ord, `inte pojzens fel´ och sedan mummel” (BB, 36). Kieltäminen implikoi oletuksen Benjaminin syyllisyydestä ja istuttaa sen päähenkilön mieleen. Benjaminin kohdalla kyseessä ei siis ole Caruthin teorian tavalla punktuaalisesti syntynyt trauma. Lyömiskohtaus on saanut traumaattisen merkityksensä vasta jälkeinpäin ja Benjaminia vainoava syyllisyys on rakentunut vähitellen.

Konfliktitilanne, jonka Mattias on joutunut todistamaan, on Ollin lyömistä dramaattisempi. Vaikka Paul-setä mustasukkaisuudessaan tarttuukin aseeseen, tilanteesta selvitään siitä huolimatta säikähdyksellä, kuten Mattias Jonakselle toteaa: ”Ingen dog” (B, 36). Näin ollen Mattiaksen muistoissa toistuva tapahtuma ei itsessään ole hänen syyllisyyden tunteensa aiheuttaja, eikä tämäkään tapahtuma ole ikävyydestään huolimatta saanut varsinaista syyllisyyttä tuottavaa traumaattista merkitystään tapahtumahetkellä. Tulkiten Mattiaksen syyllisyyden syntyvän vasta, kun tieto Paulin kaatumisesta tulee rintamalta ja Mattias näkee tämän tiedon aiheuttavan ahdistusta ja surua lähipiirissään: ”Vad gör jag med mina ögon, vad söker jag upp? En ogripbar skuld? Ett hörn av biblioteket, en egen, alldeles egen ensamhet? Våldiga block av osagt sänks långsamt från himlen och omger mig. Hettan tynger som en börda på fält och svarta skogar.” (B,

176.) Uutinen Paul-sedän kuolemasta aiheuttaa Mattiaksessa hämmennystä ja epätietoisuutta. Hän ei itse ehkä pysty samaistumaan sukulaistensa kokemaan suruun ja kenenkään lausumatta syyttävää sanaa alkaa syyllisyyden tunne muodostua. Mattiaksen kokemuksessa syyllisyys rinnastuu taivaasta laskeutuviin painaviin lohkarisiin, jotka ympäröivät hänet osoittaen syytökset sanattomasti häneen. Myös ympäristö kuvaa tunteita Mattiaksen sisimmässä: kuumuuden paino ja metsien musta väri kuvaavat tunteen ahdistavuutta ja negatiivisuutta.

Mattiaksen traumaan liittyen merkityksellinen on myös aiemmin mainitsemani ampumakohtausta edeltävä tapahtuma. Mattias on joutunut todistamaan Paul-sedän ja Sonjan seksuaalisen aktin ollessaan piiloutuneena heinälatoon. Kaksikymmentäkaksivuotias Sonja on Mattiaksen suuri ihastus. Sonja myös ruokkii tätä tunnetta leikittelemällä Mattiakselle naimisiin menosta: ”Hon ler rakt in i mig och viskar i mitt öra, lutar sig fram: Mattias! När du blir stor, gifter du dig då med mig, Mattias?” (B, 12). Mattiaksen nähdessä Sonjan tekevän Paul-sedän kanssa jotain, mitä hän ei vielä ymmärrä, hänessä herää lapsen mieleen liian suuria negatiivisia tunteita ja hän kokee nähneensä liikaa: ”Jag är inte högre än ett vresrossnår, jag står med gamla ögon i sommaren, i hämnd. Den doftar som en stor, dödsmärkt kropp, fylld av hat” (B, 55). Mattias on vielä kooltaan lapsi, mutta silmät ovat vanhenneet siitä, mitä hän on nähnyt. Myös häntä ympäröivä kesä on muuttunut kostoksi – tämän tunteen voimakkuutta kuvataan jo luvussa 2.1 mainitsemillani groteskeilla hajuaistimuksilla. Nämä yksityiskohdat huomioon ottaen Mattiaksen myöhemmin lausumat sanat, jotka paljastavat Sonjan ja Jonaksen olinpaikan, voidaan tulkita myös mustasukkaisuuden yllyttämänä kostona. Mattias haluaa – tietoisesti tai tiedostamattaan – kostaa Paulille saattamalla hänet vastaavaan tilanteeseen, kuin mikä Mattiaksen mustasukkaisuuden on aiheuttanut. Tämä myös selittäisi Mattiaksen myöhempää syyllisyyden tunteen syntymistä Paulin kuoltua. Mattias kokee kostonhalullaan käynnistäneensä lumivyöryn, joka johtaa Paul-sedän kuolemaan.

Syyllisyyden muodostumisen prosessi on siis *Bergissä* erilainen kuin *Benjamins bokissa*, jossa sen voidaan osoittaa syntyvän aikuisten puheiden kautta ja kieltämisen implikoimana. *Bergissä* trauman syntyminen myös esitetään monimutkaisempana prosessina kuin *Benjamins bokissa*, jossa siihen kytkeytyy vain Ollin henkilöahmo. *Bergissä* taas osansa on Paul-sedällä, Jonaksella ja myös Sonjalla, joka toimii muisteluprosessin laukaisijana. Sonjan lähettämä lyhyt kirje kutsuu Mattiaksen käymään *Bergissä* ennen Sonjan kuolemaa. Teos myös sisältää useampia vanhan

Sonjan ja Mattiaksen keskusteluja. Sonjan tapaaminen ja Jonaksen luona hoitokodissa vierailu ovat tärkeitä askelia menneisyyden kohtaamisessa ja trauman käsittelyn prosessissa.

Cathy Caruthin traumateoria ei ainakaan trauman syntymisen punktuaalisuuden suhteen sovellu selittämään *Benjamins bokin* ja *Bergin* päähenkilöiden trauman rakennetta, sillä varsinainen trauma ei synny tapahtumahetkellä. Tulkitsen, että molemmissa kohdeteoksissani trauma syntyy tapahtumaketjun tuloksena, prosessina. Tietty tilanne koetaan sen tapahtumahetkellä, mutta siihen liittyy vasta jälkikäteen varsinainen traumatisoiva merkitys, joka tapahtuman muistelusta välittyy. Tällaisen jälkikäteisen merkityksen luomisen prosessin kautta tietty tilanne nousee edustamaan traumaa päähenkilön muistoissa. Trauman toistuminen päähenkilön mielessä on tähän mennessä todetun monimuotoisuutensa lisäksi itsepintaista ja päähenkilöitä kuormittavaa – käsittelenkin seuraavaksi tähän liittyen trauman vainoavaa luonnetta.

### **3.3 Vainoavat menneisyyden aaveet**

Tarkastelen tässä alaluvussa *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* esitettyjen traumojen vainoavia piirteitä Anne Whiteheadin (2004) traumateorian avulla sekä lisäksi temaattisesta näkökulmasta Heta Pyrhösen (2004) artikkelia hyödyntäen. Trauman vainoavuus liittyy kohdeteoksissani erityisesti Ollin ja Paul-sedän hahmoihin. Ennen näiden hahmojen analysoimista haluan kuitenkin tuoda esille trauman erityisen rakenteen, jossa vainoavuudella on oma roolinsa ja paikkansa. Käytän tässä yhteydessä Caruthin (1995a ja 1996) tekstejä Freudin tunnetun latenssvaiheen käsitteen määrittelyyn ja vainoavuuden käsittelyn pohjustamiseen.

Whiteheadin (2004) teoria traumafiktiosta pohjautuu monella tavalla Caruthin ajatuksille, mutta se edustaa tuoreempaa näkemystä kirjallisuuden avulla välitettystä traumasta. Kun Caruthin teoretisoinneissa painottuu trauman syntyminen ja se mitä muistetaan ja milloin, Whitehead keskittyy trauman aiheuttamiin oireisiin, joiden jäljittely on hänen (mt., 3) mielestään ainoa tapa osuvasti kuvata traumaa kirjallisuudessa. Näin ollen Whitehead tarjoaa konkreettisempia analyysivälineitä, joita on hedelmällisempää soveltaa kohdeteosteni trauman kuvaukseen, kuten edellisessä alaluvussa tekemästäni toiston analysoinnista voidaan päätellä. Tästä huolimatta joidenkin käsitteiden määrittely jää Whiteheadillakin ympärööräksi. Esimerkiksi toiston eri tyypeistä ja tasoista on kyllä esimerkkejä, mutta vainoamisen (haunting) käsitettä ei varsinaisesti määritellä ollenkaan. Tulkitsen vainoamisen kuitenkin tarkoittavan traumaan liittyvien tiettyjen

yksityiskohtien tai henkilöiden tiheää ja riivaavaa toistumista siten, että ne herättävät henkilössä erityistä ahdistusta ja osoittavat henkilön olevan vahvasti sidottu traumaansa.

Whitehead (2004) tarkastelee Caruthin päätelmiä trauman käsitteellistämistä kerronnalliseen fiktion ja tiivistää Caruthin olevan sitä mieltä, että trauma tarvitsee kerronnalliseksi muodokseen perinteisestä lineaarisesta ilmaisutavasta poikkeavan muodon:

[I]f trauma is at all susceptible to narrative formulation, then it requires a literary form which departs from conventional linear sequence. The irruption of one time into another is [...] form of possession or haunting. The ghost represents an appropriate embodiment of the disjunction of temporality, the surfacing of the past in the present. (Whitehead 2004, 6)

Trauma kaunokirjallisen teoksen aiheena ei taivu perinteiseen lineaariseen muotoon ilman, että se menettäisi omaa voimakkuuttaan ja erityisyyttään. Traumafiktion kerronnalliseen rakenteeseen ja muotoon liittyykin aikatasojen sekoittuminen, yhden ajan tulviminen toiseen aikaan, mikä kuvastaa traumalle ominaista riivaavuutta ja vainoamista. Menneisyyden haamu edustaa nykyhetken tunkeutuessaan temporaalisuuden murtumista ja nykyhetkessä pintaan nousevaa menneisyyttä. Jo tutkimukseni toisessa luvussa tuli esille, että *Benjamins bokin* ja *Bergin* kerronta ei ole lineaarisesti etenevää. Muistojen syklit eivät myöskään toistu yhtenäisinä, vaan aikarakenne on varsin katkonainen ja edestakainen.

Caruth (1996, 17) tulkitsee Freudin käsittävän trauman liikkeenä peräkkäisestä vaiheesta toiseen: trauman liike kulkee itse tapahtumasta sen tukahduttamiseen, jonka jälkeen se palaa vainoamaan henkilöä, jolle se on tapahtunut. Caruthin (1995a, 5) mukaan trauma ei niinkään ole tiedostamattomassa esiintyvä oire vaan menneisyyden oire. Tapahtumasta tulee osa menneisyyttä, jota henkilö kantaa mukanaan, mutta sitä ei vielä käsitellä eikä se ole sijoitettavissa yksilön psyykelle ymmärrettävään muotoon. Caruthin (1996, 17) mukaan trauman luonteeseen kuuluu olennaisena unohduksen vaihe, latenssvaihe, jonka aikana traumatisoivan tapahtuman vaikutukset eivät ole selvästi esillä. Seuraavaksi tarkastelen, kuinka kohdeteoksissani viitataan päähenkilön jo läpikäymään latenssvaiheeseen. Tulkitsen, että vaikka trauma olisi syntynyt vähitellen, siihen voi kuitenkin hyvinkin liittyä torjunnan ja unohduksen vaihe.

*Benjamins bokin* ja *Bergin* päähenkilöiden kohdalla trauman latenssvaiheen voidaan tulkita olleen pitkä, sillä traumaan liittyvät muistikuvat ovat aktivoituneet vasta vanhalla iällä: ”Jag trodde att

översättandet skulle sluta i och med att jag lämnade jobbet, men det fortsätter i en annan form, som om jag försökte förstå en stor översatt bok inom mig” (BB, 111). Benjamin on elämässään kääntänyt ja tulkinnut toisten kirjoituksia, toisten elämiä. Oma sisin on kuitenkin vielä tulkitseematta, mikä viittaisi siihen, että traumaa ei vielä ole sisäistetty eikä käsitelty aikaisemmin. Nyt Benjamin on kuitenkin jo siinä vaiheessa, että hän yrittää tulkita tuota käsittämätöntä, jota hän on kantanut mukanaan pitkään ja yrittää kääntää traumaa kerronnalliselle kielelle omaan päiväkirjaansa. Mattias taas kokee ainakin jälkeinpäin elämänsä vuodet tyhjiksi: ”Alla gångna tomma år samlas inom mig och kring mig. Har jag levat som en skugga av mig själv och bara några starka, ljusomstrålade ögonblick känt igen mig: den jag kunnat vara, om inte – vad?” (B, 126). Elämää ennen teoksen kerronnan hetkessä jo alkanutta trauman käsittelyn prosessia on värittänyt hukassa olemisen vire ja Mattias kokee vain joinain harvoina hetkinä olleensa tunnistettavasti oma itsensä. Trauman vaikutukset eivät siis ole latenssi vaiheen aikana olleet selvästi esillä, mutta ainakin jälkeinpäin Mattias tuntee mukana raahautuvan menneisyyden painon jarruttaneen häntä.

Caruthin (1996, 17) mukaan luonnollisesti traumaan kuuluva latenssivaihe selittää trauman erityistä temporaalista rakennetta, johon kuuluu kokemisen viiveisyys. Koska traumaa ei sisäistetä sen tapahtumahetkellä, se voi Caruthin mukaan konkretisoitua vasta myöhemmin eri ajassa ja eri paikassa. Kohdeteoksissani trauma koetaan sen toistumisen myötä uudessa, myöhemmässä ajassa. Paikkakin on eri niissä takaumissa ja muistelukohtissa, jotka sijoittuvat päähenkilöiden matkaan kohti lapsuuden maisemia ja Benjamins bokissa myös matkan jälkeisissä kohdissa. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että kohdeteoksissani nimenomaan sama paikka, trauman alkuperäinen tapahtumaympäristö, laukaisee takaumia ja muistoja kaikkein voimakkaimmin – havainnollistan tätä asiaa pian kahden portaisiin liittyvän tekstiesimerkin avulla. Vaikka traumaan liittyvä tapahtuma ei kohdeteoksissani olekaan samalla tavalla yli psyyken vastaanottokyvyn ylittävä kuin Caruthin traumateoriassa, kyseessä kuitenkin on trauma nimenomaan sen takia, että siihen liittyviä asioita ei ole käsitelty loppuun, siihen liittyy torjuntaa ja vaikeita tunteita, joiden kanssa yksilö ei ole sinut – tämän vuoksi trauma jääkin vaivaamaan ja vainoamaan toistuvuudellaan. Trauman konkretisoituminen uudessa ajassa on Whiteheadin (2004, 6) mukaan rakenteellinen seikka, jonka myötä se saa vainoavan ominaisuutensa: “The traces of unresolved past events, or the ghosts of those who died too suddenly and violently to be properly mourned, possess those



who are seeking to get on with the task of living”. Selvittämätön menneisyys siis pitää yksilöä otteessaan ja vainoaa tätä hankaloittaen elämässä eteenpäin menemistä.

*Benjamins bokissa* traumaattisen tapahtuman toisintojen lisäksi päähenkilöä vainoavat Olliin eri tavoin liittyvät asiat. Tapahtumaketju, joka alkoi Ollin ja Benjaminin juoksukilpailusta ja päättyi Ollin vammautumiseen, on jäänyt selvittämättä. Benjaminille on jäänyt epäselväksi, mitä Ollille ylipäätään tapahtui. Hyvä esimerkki näiden tapahtumien vainoavuudesta jo luvussa 3.1 mainitsemani Benjaminin tajuntaan toistuvasti tunkeutuva ääni: ”Ota Olli pitkä reissu” (BB, 10). Tämä ääni toistuu teoksessa useaan otteeseen sanatarkasti<sup>9</sup>, mutta välillä siihen myös viitataan epäsuorasti: ”Men ibland skär Ollirösten genom medvetandet, som en hemlig rädsla, en kniv i hjärtat, knivbladet kallt” (BB, 64). Olliin liittyvä ääni tunkeutuu Benjaminin tajuntaan väkivaltaisesti leikaten, mikä korostaa äänen vainoavaa ominaisuutta. Tämä menneisyyden tapahtumista kumpuava aistimus ei ole vapaaehtoinen eikä miellyttävä, mutta sitäkin voimakkaampi – kertoja vertaa sitä kylmään veitsenterään sydämessä. Huomionarvoista on myös muusta ruotsinkielisestä tekstistä erottuva suomenkielinen muoto, minkä voi muun muassa tulkita korostavan tämän vainoavan äänen tahdosta riippumatonta luonnetta. Päähenkilön päiväkirjamerkinnot ja muistoista välittyvä kokemus on muuten ruotsinkielistä, suomenkielinen kömpelö lause kumpuaa mieleen jostakin alitajunnan perukoilta. Muusta kerronnasta erottuvuus korostaa lausetta myös niin, että kertovan henkilöahmon ja lukijan on mahdotonta ohittaa sitä.

Toistuvana traumasta muistuttavana elementtinä Olli-äänien voi tulkita traumaa tematisoivana motiivina. Tässä yhteydessä tulkitsem teeman Pyrhösen (2004, 33–34) esittelemän narratiivisen teemakäsityksen mukaisesti rakenteellisena tekijänä. Motiivit, kuten Olli-ääni, ovat juonen sisällöllisiä elementtejä, jotka rakentavat teemaa. ”Ota Olli pitkä reissu” -lauseen toistuvan esiintymisen voidaan katsoa rakentavan trauman teeman ohella myös matkan teemaa. Ollin pitkän reissun voidaan tulkita viittaavan elämän matkaan tai kuoleman jälkeiseen uuteen taisteluun. Lisäksi se viittaa myös Benjaminin matkaan Ollin luokse. Benjaminin konkreettinen matka lapsuudenmaisemiin on samalla myös matka muistoihin ja sen voi tulkita viittaavan myös trauman käsittelyprosessiin, jota Benjamin käy läpi.

---

<sup>9</sup> Esim. BB, 50, 61, 118 ja 140.

Vainoava ääni aiheuttaa Benjaminille kärsimystä, sillä se muistuttaa selvittämättömästä lapsuuden traumasta ja nostaa esille vanhaa syyllisyyttä sekä hämmennystä omassa mielessä tapahtuvista prosesseista:

*[...] det är nästan som om en inre (eller yttre) stämman skulle mumla: Ota Olli ja lähde jo; men jag är inte Olli, var aldrig ämnad till Olli. Inte är det väl så att mitt samvete har börjat kalla mig Olli och talar knackigt finska? (BB, 137)*

Syyllisyydessään Benjamin kenties samaistuu Olliin tunteakseen samaa tuskaa, mistä Olli mahdollisesti kärsii. Joka tapauksessa Benjamin on tahtomattaan selvittämättömän trauman vuoksi kytköksissä lapsuuden leikkitoveriinsa. Edeltävässä katkelmassa tämä ilmenee siinä, kuinka Benjamin kokee tarvetta tehdä eroa hänen ja Ollin välille toteamalla ettei ole Olli, vaan minä, ”jag”, Ollista täysin erillinen henkilö. Olli-ääni kuitenkin kertoo varsin vahvasta yhteydestä Benjaminin ja Ollin välillä: Benjaminin ollessa käymässä Ollista huolehtivien Kaisan ja Matin luona hänelle kerrotaan, että Olli käyttää usein ilmaisua ”Ota Olli” halutessaan ulos kävelemään (BB, 147).

Benjaminin yhteys Olliin huipentuu teoksen lopussa tämän karkuretkiä ja lopulta kuolemaa kuvaaviin lukuihin. Minäkertoja kertoo kaikkietävän kertojan tapaan kolmannessa persoonassa Ollin tekemisistä ja jopa tunteista ja ajatuksista hyvin tarkasti: ”Han sätter sig försiktigt upp i den bleka gryningen, han har legat med kläderna på, med en enda tanke: att ta sig ut, ta sig fram, komma till den stora staden, hitta mig, och sedan?” (BB, 231). Katkelma liukuu ajatuksen raportoinnista vapaaseen epäsuoraan ajatukseen, jossa Ollin ajatukset kuuluvat minäkertojan diskurssin lomasta. Henkilön, Ollin tajuntaa siis välittää kertoja, joka samalla on itsekin henkilö. Yhtäältä tapahtumien tarkkuus ja elävyys on kuvitelmaa, fantasiaa, joka nousee Benjaminin mieleen Kaisan kirjeen luettuaan: ”Brev från Kaisa om Ollis försvinnande. Mellan de kärva orden, mellan raderna, ur texten stiger bilderna, lägger fantasin sin väv, över det som sker.” (BB, 231.) Toisaalta Benjaminin kuvitelmat kuitenkin osoittautuvat ainakin joiltain osin oikeiksi. Benjamin kuvittelee Ollin karkuretken määränpään olleen eräs lapsuuden maiseman vanha tammi. Kaisan soittaessa tulee ilmi, että Olli on löydetty kuolleena juuri tuon puun juurelta – Ollin pitkä reissu on päättynyt, tai toisaalta vasta alkanut. Ollin karkuretki ja kuolema nostavat jälleen esille matkan teeman. Ollin matkan päättymisen voidaan tulkita ennakoivan sitä, että myös Benjaminin menneisyyden käsittelyn ja itsensä etsimisen matka alkaa tulla päätökseen.

Benjaminin ja Ollin välistä yhteyttä voisi tulkita telepatiana, joka sinänsä on meidän todellisuudessamme mahdotonta tai vähintäänkin kiisteltävää. Telepatia on kaikkietävään kertojaan liittyvä piirre, mutta jätän sen tässä analyysini ulkopuolelle. Teoksen paikoin varsin lyyrisessä kerronnassa ja muutenkin fantasianomaisia piirteitä (esim. Otaoli-lintu, jota käsittelen groteskiin liittyen luvussa 3.4) sisältävässä tarinamaailmassa se ei oikeastaan nouse esille muuten kuin Benjaminin ja Ollin vahvaa kytköstä kuvaavana seikkana.

*Bergissä* päähenkilöä vainoaa Paul-sedän hahmo. Paul on Whiteheadin (2004, 6) määritelmän mukainen menneisyyden aave, sillä pian ampumakohtauksen jälkeen hän kuoli sodassa. Sodassa kuolema on yhtäkkiä, eikä lähipiirille jää aikaa valmistautua siihen etukäteen. Aaveen esiintyminen Mattiaksen mielessä tuo esille kerronnan kronologian murtumisen ja menneen tunkeutumisen nykyhetkeen. Paulin kaatuminen sodassa kytkeytyy Mattiaksen traumaan ja syyllisyyden tunteeseen, sillä Mattias kokee käynnistäneensä ampumakohtauksen ja olleensa näin osallisena myös pian tämän jälkeen tapahtuneeseen kuolemaan.

Paulin haamussa erityisen vainoavaa ovat tämän silmät ja katse:

*Trappan som farbror Paul så tyst smög upp för, gapar med sträckta tänder och sväljer mig i sitt svalg. Hans ögon ser mig. Jag faller, jag svävar i svindel [...]. Som en osynlig krympling klamrar sig min barnsliga skuld fast vid min nacke. Den är blyxtlik närvarande (B, 62).*

Tässä kohdassa vainoavan muistikuvan tai haamun herättää juuri sama, traumatisoivan tilanteen alkuperäinen tapahtumapaikka. Mattias kiertele lapsuuden kodissaan pitkästä ajasta ja rappusiin tullessaan menneisyydestä nykyhetkeen tulviva trauma saa hänet valtaansa: portaikon aukinainen suu nielaisee hänet. Sirkka Knuutila (2006, 29) kirjoittaa artikkelissaan traumaattisen tapahtuman palautuvan mieleen ”fyysisen hälytystilan myötä joko spontaanisti tai traumasta muistuttavan satunnaisen triggerin (laukaisevan tekijän) herättämänä”. Portaat toimivat tässä triggerinä, jotka herättävät Paulin haamun. Paulin hahmosta ei tässä kohdassa mainita muuta kun hänen silmänsä, jotka näkevät Mattiaksen. Mattias ei siis pääse tätä katsetta pakoon. Tämä kokemus on niin voimakas, että se aiheuttaa Mattiaksessa myös fyysisiä oireita: putoamisen, leijumisen ja pyörrytyksen tunteita. Tätä voisi kuvata fyysiseksi hälytystilaksi, josta Knuutilakin puhuu, mutta tässä ruumiilliset oireet valtaavat kokijan vasta, kun tilallinen yksityiskohta on laukaissut traumaattisen muistikuvan. Tämä voisi viitata siihen, että Mattias yrittää edelleen torjua menneisyyden tapahtumia mielestään, mutta hänen alitajunnassaan vainoava trauma liittyy niin

voimakkaasti juuri tuohon portaikkoon, että hän ei pysty tukahduttamaan sitä. Kun trauma valtaa päähenkilön tällä tavoin yllättäen, on sen vaikutus erityisen voimakas.

Portaat ja Paulin katse toistuvat myös esimerkiksi seuraavassa kohdassa: ”Där väntar trappan, farbror Pauls blick som, trappsteg för trappsteg, höger sig för att se in i mina ögon” (B, 51). Tässä kohdassa Mattias vasta katselee etäältä lapsuuden kotiaan. Jo ajatus Bergissä vaanivista rappusista aktivoi traumaattisen kokemuksen Paulin katseesta, joka etsii ja vainoaa Mattiasta. Tässä kokemus ei kuitenkaan ole yhtä voimakas kuin edellisessä katkelmassa, jossa se aiheutti jopa fyysisiä oireita. Tulkitsenkin, että *Bergissä* muistaminen ja trauman kokeminen nykyhetkessä kytkeytyy voimakkaimmin juuri siihen tilaan, joka on ollut trauman alkuperäisenä tapahtumaympäristönä.

Temaattisella tasolla Paulin katseen voidaan tulkita toimivan trauman ja vainoamisen teemoja rakentavana motiivina. Vainoamisen teemaa konkretisoivan katseen, silmien ja näkemisen vastakohtaparina *Bergissä* toistuu myös näkymättömyyden tematiikka. Mattias muistelee vanhana miehenä, kuinka hän ei pystynyt tekemään itseään näkymättömäksi, eikä myöskään lähtemään pois: ”Och jag, en gammal man som en gång drömde om att göra mig osynlig. Och inte kunde. Inte kunde lämna nedre tamburen på Berg” (B, 107). Mattiaksella on tarve ottaa etäisyyttä traumaan siirtymällä jotenkin tilanteen ulkopuolelle – tässä tapauksessa pyrkimällä näkymättömyyteen. *Bergissä* näkymättömyyden teema toistuu useaan otteeseen. Mielenkiintoista kuitenkin on se, että muissa kohdissa itsensä näkymättömäksi tekeminen onnistuu. Se on Mattiakselle suojakeino, joka eristää hänet ympäristöstä ja muista ihmisistä:

*Om någon död ser mig är jag osynlig, en fågel som flyger bort, svävande på sträckta vingar. Om någon vuxen ser mig vet jag mycket: mer än han. Jag vet hur man gör sig osynlig. Jag vet hur man betvingar rädslan. Jag vet hur, med ett språng, en fågel kastar sig in i himlen (B, 129).*

Tässä näkymättömyyteen liittyy vapaus ja viisaus. Kuolleita tai pelkoa ei tarvitse kohdata, sillä on mahdollista heittäytyä lintuna taivaan tuulien vietäväksi. Näkymättömänä on myös tarkkanäköisempi ja tietää enemmän asioita kuin aikuiset. Näkymättömyys ja tarkkanäköisyys kuvataan *Bergissä* yleisesti myös kaikkien lapsien ominaisuudeksi: ”Barn är osynliga och upptäcker ting som ingen vuxen ser” (B, 89). Nämä kokemukset tai omaksi suojaksi kehitetyt kuvitelmat tuovat hallinnan tunnetta: jos on muiden näkymättömissä, mutta näkee muut, on etulyöntiasemassa, aina askeleen edellä. Näkemisellä ja tietämisellä suljetaan asiat omaan

sisimpään ja otetaan ne hallintaan: ”Jag glömmer ingenting. Jag får makt över det” (B, 55). Tästä vakaumuksesta huolimatta Mattias ei kuitenkaan pysty muistamaan kaikkea. Kuten aiemmin on tullut esille, hän epäröi muistoihin liittyvissä yksityiskohdissa (esim. B, 12, 60; ks. s. 18 ja 31). Traumaan liittyvät muistot eivät siis ole täysin Mattiaksen hallinnassa, vaan ne myös vainoavat häntä ja tunkeutuvat hänen uniinsa. Näkemisen ja näkymättömyyden vastakohtapari muodostaa *Bergissä* voimakkaan jännitteen. Näkeminen edustaa yliotetta, jonka trauma monesti saa Benjaminista. Näkymättömyys taas on Benjaminin keino paeta tuota yliotetta ja vastaavasti saada hallintaansa ympäröivä maailma – nähdä kaikki linnun perspektiivistä.

Mattias saa kuitenkin lopulta jonkinlaisen otteen menneisyydestään. Teoksen lopussa hän pystyy kaupunkiin palattuun siirtymään elämässään eteenpäin: hän uskaltaa kävellä portaat ylös Nannimisen naisen asunnolle. Portaat muistuttavat tässä Bergin portaikosta, jotka ovat häntä Paulsedän katseen ohella vainonneet. Mattias tietää nähneensä lapsuudenkotinsa viimeistä kertaa, hänen noustessaan portaita pitkin kohti uudenlaista elämänjaksoa Bergiä puretaan ja kuolleiden äänet hajoavat valkoisena savuna tuuleen:

*Är jag hemma? Nyss såg jag Berg. Jag ser hur det rivs, hur bjälkar dånande faller i tystnaden. De dödas röster är vit rök i vinden. Nya rum reser sig, i varaktig sten. Jag tvekar, jag väntar, själv ett rum, en främmande stad.*

*Jag tvekar, i rädsla, ser mig omkring. Jag går till dörren, jag står i trappan, den tunga trappan, tar mig upp till hennes dörr. Så mörkt det är! Hon öppnar, bländad står jag i ett utströmmande ljus (B 203-204).*

Portaikolla viitataan tässä suurempaan kokonaisuuteen, Paul-setään, Mattiaksen tuntemaan syyllisyyteen ja traumaattiseen kokemukseen – sen voisikin tulkita yhtenä Mattiaksen trauman metonymiana. Toistuessaan se myös muodostaa teokseen jatkuvuutta ja koherenssia luovan metonymisen ketjun (Hollsten 2004, 51), joka ilmentää trauman vainoavuutta ja siitä ylipääsemistä. Kuvakielen lisäksi portaat toimivat sidoksisuutta luovana elementtinä myös temaattisella tasolla. Toistuvat rappuset voidaan tulkita trauman ja vainoavan menneisyyden teemoja rakentavaksi motiiviksi. Portaikko-motiivi ilmentää *Bergissä* trauman prosessinomaisuutta, sillä portaisiin suhtautuminen muuttuu teoksen lopussa.

Whiteheadin (2004, 6) mukaan haamut eivät ainoastaan edusta menneisyydestä kumpuavia selvittämättömiä traumoja. Niillä on traumafiktiossa myös laajempi merkitys. Aaveet ovat

vainoavan historian ruumiillistumia kollektiivisella ja kulttuurisella tasolla: "The ghosts embody or incarnate the traumas of recent history and represent a form of collective or cultural haunting".

Kuisma Korhonen kirjoittaa artikkelissaan "Broken stories. Narrative vs. narration in travelling theories of cultural trauma" (2013) kulttuurisen trauman käsitteestä. Hän (2013, 270) tunnistaa kulttuurisen trauman käsitteen metaforisen alkuperän, mutta korostaa kuitenkin sen hyödyllisyyttä. Kulttuurisen trauma käsitteessä hyödynnetään merkityksiä yksityisen kokemuksen alueelta siirtämällä ne kollektiiviselle kulttuurin tasolle. On selvää, ettei kulttuuri muista tai kärsi samalla tavalla kuin yksilö. Näin ollen traumaattisen aiheen toistumista kulttuurin tasolla ei voida relevantisti verrata yksilön kokemiin tapahtumiin. Tästä huolimatta yksilön ja kulttuurin traumaa ei kuitenkaan voida täysin erottaa toisistaan, sillä yksilölliset traumat ovat usein punoutuneet kollektiiviin merkityksiin huomattavassa määrin. Korhosen (mt., 271) mukaan tietyn yhteisön yksilöiden kokemat traumaattiset tapahtumat, kuten sodat, vaikuttavat pidemmällä aikavälillä kulttuurin tasolla. Ne muodostavat traumatisoituneita sukupolvia, jotka puolestaan luovat yksilöllisten ja kollektiivisten traumojen jäänteitä sisältäviä kulttuurisia tuotteita, kuten kaunokirjallisuuden tai kuvataiteen teoksia. Korhonen (mt., 272) määrittelee kulttuurisen trauman käsitteen seuraavasti: "By cultural trauma [...] I mean the after effects of some collectively traumatic experience that in some way become visible on the level of cultural production". Käsitteenä kulttuurinen trauma auttaa siis tunnistamaan tärkeitä ilmiöitä kulttuurin tuotteissa, vaikka käsite onkin luonteeltaan ainakin osittain metaforinen. Käytän kohdeteoksieni analyysissä kollektiivisen trauman käsitettä kulttuurisen trauman sijaan, sillä en tarkastele trauman luomia kulttuurisia piirteitä, vaan kollektiivisesti vaikuttavan sodan merkitystä yksilön traumatisoitumisessa.

*Bergissä* lapsuuden tapahtumat paikannetaan heti aluksi sotakesään 1944 (B, 9; ks. s. 17).

Muutenkin sota on vahvasti läsnä muun muassa evakkoon joutuneiden, sotasairaalan, lottaunivormujen ja surusanomien kautta. Myös Mattiasta vainoava Paul-sedän haamu liittyy selvästi sotaan, sillä hän kuolee pian *Bergissä* tapahtuneen ampumakohtauksen jälkeen rintamalla. Luvussa 3.1 mainitussa unessa (B, 127; ks. s. 53) Paulia edustaa sotilaan roolista muistuttava univormu, joka liian suurena roikkuu Mattiaksen päällä. Unen voi tulkita liittyvän kollektiiviseen, päähenkilöäkin koskettavaan sodan traumaan. Paulin sotilaan rooli ja ylipäättään sodan tuoma pelko ja huoli ovat Mattiakselle lapsena liian raskaita asioita kantaa. Paulin hahmo kytkee

Mattiasta traumatisoineen ampumakohtauksen ympäröivään sotaan. Se on tapahtuma, jonka kautta sota tunkeutuu aivan Mattiasta liki. Teoksen henkilöhahmoille yhteinen sodan trauma on niin voimakas, että se tunkeutuu yleiseltä vyöhykkeeltä myös kotiin. Paul on myös sodassa kaatuvista henkilöistä Mattiakselle läheisin. Näin ollen Paul on Mattiakselle hyvin ristiriitainen hahmo, minkä vuoksi tämän haamun vainoava vaikutus onkin niin voimakas: Yhtäältä Paul tuo sodan ja ampumisen Mattiaksen lapsuudenkotiin ja edustaa näin ollen itse sodan julmuutta ja järjettömyyttä. Toisaalta Paul edustaa myös sodan uhria, jonka menetys vaikuttaa voimakkaasti Mattiaksen lähipiirissä.

Paulin vainoava katse voidaan tulkita myös sodan metonymiaksi, sillä Paul on sotilaana osa sota. Sota on kammottava etsivä katse, jota pääsee pakoan ainoastaan näkymättömyyden ja itsestään irtautumisen avulla. Voidaan tulkita Bergissä tapahtuneen ampumakohtauksen olevan Mattiakselle erityisen traumatisoiva siihen liittyvien muiden traumaattisten merkitysten lisäksi, koska se edustaa hänen elämässään myös kollektiivista sodan traumaa. Sotakesän traumailla on Mattiaksen elämässä peruuttamaton ja käänteentekevä vaikutus, sillä hän kokee lapsuutensa osittain loppuneen silloin: ”Något förändrades då, och en del av min barndom var över” (B, 119).

Myös *Benjamins bokissa* lapsuuden aikataason tapahtuma-aika paikantuu sotaan tiettyjen kohtien myötä, vaikka sodan läsnäolo ei tässä teoksessa olekaan niin näkyvää kuin *Bergissä*:

*Snabbt var sommaren över [...] Skolan ska börja men börjar inte, krig hotar, sen börjar skolan ändå, sen börjar kriget ändå. Allt en ändlös rad av överklig renhet och hårdhet, inkapslad rädsla [...] jag bara tolv när kriget tog slut, som en liten sliten vuxen i barnkläder“ (BB, 73).*

Ennen kyseistä katkelmaa toistuu kahteen otteeseen Benjaminia traumatisoinut tapahtumasarja. Kerronnan tahti alkaa kiihtyä ja kesä onkin jo nopeasti ohi, jonka jälkeen selataan pikakelauksella epävarmuutta ja edestakaista liikettä ilmaisevia tapahtumia eteenpäin: koulu ja sota eivät ala ja sitten alkavatkin, järjettömässä järjestyksessä. Sodan loputtua Benjamin on vielä lapsi, ainakin ulkokuoreltaan, mutta tuntee itsensä pieneksi lapsen vaatteisiin ahdetuksi aikuiseksi. Mattiaksen lailla Benjaminilla on sisäinen tunne siitä, että lapsuus on loppunut ennen aikojaan.

Olli kuolee vasta teoksen lopussa, joten varsinainen aave Olli ei ole, mutta hänet voidaan kuitenkin tulkita aaveen kaltaisesti esiintyvänä vainoavana hahmona. Tulkitsen, että myös Ollin hahmo

voidaan omalla tavallaan liittää sotaan. Benjaminin lapsuus on jäänyt siihen kesään, jolle hän käänsi selkensä Ollin lyömisen jälkeen (*BB*, 49; ks. s. 28), Olli taas on tuosta kesästä lähtien ollut kahlittuna jonkinlaiseen lapsuuden tilaan loppuelämäkseen. Ollin hahmo on kuin irvikuva lapsuudesta ja muistuttaa Benjaminia viattomuudesta, jonka sota-aika on häneltä riuhtaissut pois.

Sekä Ollin että Paulin hahmoihin tai aaveisiin liittyy kohdeteoksissani varsin laaja ja toistuva kuvasto, joka kuvakielen tasolla luo teoksiin Hollstenin (2004, 51) määritelmän mukaisia metonymyisiä ketjuja ja toisiin ketjuihin liittyessään laajempia koherenssia luovia verkostoja. Temaattisella tasolla kyse on motiiveista, jotka rakentavat trauman teemaa. Tulkitsen *Benjamins bokissa* Olli-äänien ja *Bergissä* Paulin katseen, silmien ja portaiden rakentavan traumaan liittyvää vainoamisen teemaa narratiivisen teemakäsityksen (Pyrhönen 2004, 33–34) mukaisesti: vainoavuutta ilmaisevat elementit ovat kohdeteoksissani sisällöllisen rakenteen itsepintaisesti ja merkityksellisesti toistuvia osia ja ovat näin ollen tulkittavissa motiiveiksi. Trauman lisäksi kyseiset motiivit nostavat esille matkan, näkemisen ja näkymättömyyden teemoja. Trauman, syyllisyyden ja vainoavuuden ilmenemismuodot saavat usein myös groteskeja ja kammottavia piirteitä, mikä omalta osaltaan korostaa trauman voimakasta ja riivaavaa otetta. Käsittelen näitä groteskeja piirteitä seuraavaksi.

### 3.4 Groteskit piirteet

Irma Perttula kirjoittaa artikkelissaan ”The Grotesque. Concept and Characteristics” (2011, 37) groteskin tarkoittavan siirtymistä järjestyksen ja rationaalisuuden alueelta epäjärjestyksen heterogeeniseen myllerrykseen. Rikkoessaan klassisen estetiikan ja sovinnaisuuden normeja groteskilla on myös kyky paljastaa jotain olennaista todellisuudesta näyttämällä tutun uutena tai tuomalla esiin asioita, jotka on yritetty torjua. Genrenä groteski on varsin ambivalentti, eikä sitä voida määritellä absoluuttisesti tai rajata tarkasti:

I understand grotesque as singular, constantly changing genre that questions its own boundaries, but in my view, it is neither a genre to which a work either does or does not belong nor an absolute which is either fully presented or not presented at all. It is more useful to consider it as a continuum which may be presented in varying degrees in otherwise disparate works. (Perttula, 2011, 19.)

Genrejen ja tyylien sekoittuminen on tälle hybridille lajille tyypillistä ja hyvin erilaiset teokset voivat sisältää sille ominaisia piirteitä. Groteskeiksi määriteltävät ilmiöt eivät jakaudu selkeisiin



luokituksiin, vaan ne pikemminkin muodostavat yhteen liittyessään outoja heterogeenisiä kokonaisuuksia. (Perttula 2011, 25–26.)

Normien rikkominen tapahtuu groteskissa erityisesti epäyhtenäisyyttä (incongruence) luovilla yhdistelmillä (combination), eli kytkemällä toisiinsa asioita, jotka eivät normaalisti liity toisiinsa. Tämä piirre onkin yhteinen eri teoreetikoiden toisistaan osittain poikkeaville groteskin määritelmille: "The combination of heterogeneous, disparate elements that do not belong together has through history preserved as the defining structural feature of the grotesque". (Perttula 2011, 35.) Groteskille tyypillisiä ovat myös vääristymät, alennustila, käänteisyys, liioittelu ja monistuminen. Perttulan (mt., 34) mukaan groteski on kaukana harmoniasta ja tuo pikemminkin mukanaan ristiriitaa, konflikteja ja tasapainottomuutta. Myös ihmisruumiin epämuodostuneisuus on keskeinen kyseisen genren piirre. Groteski ruumis on klassisesta, monumentaalista ja hienostuneesta ruumiin kuvaamisen tavasta poikkeava, sillä siinä korostuvat inhottavuus ja muodottomuus, kuten paiseet, kyhmyt ja ruumiinaukot. Groteskit hahmot herättävät outoudessaan ja määrittelemättömyydessään hämmennyksen ja inhon tunteita, mahdollisesti myös naurua (mt., 27–28).

Hyödynnän tässä luvussa Perttulan määritelmää groteskille tarkkarajaisen lajin sijaan jatkumona ja tulkitsen kohdeteoksissani esiintyviä groteskeja piirteitä ja niiden merkitystä näissä traumafiktiivisissä teksteissä. Kohdeteoksissani traumaan liittyvät torjutut asiat nousevat esiin groteskin keinoin, jolloin kerronta siirtyy klassisen estetiikan alueen ulkopuolelle. Teoksissa esiintyy epäluonnollisia, kammottavia ja inhottavia yhdistelmiä muun muassa eläimen ja ihmisen tai elollisen ja elottoman piirteistä. Myös oman kehon vieraus sekä kuolleet ihmiset ja heidän ruumiinsa yksityiskohdat ovat tyypillisiä groteskeja piirteitä.

*Benjamins bokissa* esiintyy useita kertoja päähenkilöä vainoava groteski lintuhahmo, Otaoli, jossa groteskille tyypillisesti yhdistyy eläimen ja ihmisen piirteitä. Seuraavassa Otaolista muodostuu hämmennystä, inhoa ja pelkoa herättävä epäyhtenäinen kokonaisuus:

*Den onda fågeln står alldeles stilla i människogestalt och vänder sitt blodiga öga mot mig där jag ligger, hoppessad som en mumie i min barnsäng.[...] Den kommer att riva sönder mig så snart jag rör mig. Den är hämndfågeln, Otaoli heter den [...] Den onda fågeln liknar en människa, den är klädd i en fotsid dräkt, den talar, den väser, den gurglar som en människa men så tyst att bara de förtappade hör. (BB, 87.)*

Otaoli on lintu, mutta se seisoo kuitenkin ihmisen hahmossa ja vaatteissa Benjaminin lapsuuden huoneessa. Katkelmassa sanotaan sen osaavan puhua, sihistä ja kurlata ihmisen tavoin, mutta oikeastaan kaksi jälkimmäistä verbiä tuntuisivat viittaavan enemmänkin eläinten, kuten käärmeen tai kissan ja sammakon, ääniin. Otaolia kutsutaan pahaksi linnuksi ja koston linnuksi ja Benjamin pelkää sen inhottavaa veristä katsetta, sillä hän kuvittelee linnun saattavan repiä hänet kappaleiksi.

Teoskokonaisuuden kannalta Otaoli osoittautuu myös hyvin ambivalentiksi, sillä vaikka se toistuvasti vainoaa Benjaminia, näyttäytyy se välillä myös ikään kuin välttämättömänä elämänkumppanina: ”fågeln Otaoli, min dröm, min uppfinning, han som sitter på min arm som vore jag en falkenerare” (BB, 171). Otaolin ja Benjaminin suhde rinnastuu tässä metsästyshaukan ja metsästäjän tiiviiseen suhteeseen, Otaoli on siis kammottavuudestaan huolimatta tärkeä Benjaminille. Benjamin kuitenkin yrittää myös päästä eroon huutavasta ja verhoihin reikiä polttavasta linnusta: ”Fågeln Otaoli som skränar från väggen och bränner hål i gardinerna, jag tar struhtag och dränker den i WC-skålen” (BB, 149). Tästä vessanpönttöön hukuttamisesta huolimatta Otaoli kuitenkin palaa vielä takaisin, eikä Benjamin pääse siitä eroon ennen kuin vasta teoksen lopulla (BB, 171) tunnustettuaan läheisen suhteensa Otaoliin – tämän jälkeen lintu lentää itse vapaaehtoisesti pois ja häviää.

Otaoli vainoaa Benjaminia samaan tapaan kuin takaumat ja muistot trauman aiheuttaneesta tapahtumasta – toistumalla ja varioitumalla hiukan eri toistokerroilla. Otaolin yhteyttä Benjaminin traumaan ja Olliin vahvistaa myös sen nimi, joka kuulostaa ja näyttää hyvinkin samalta kuin Benjaminia riivaavan lauseen alku ja Ollin itsensä käyttämä ilmaisu ”Ota Olli”. Lisäksi teoksen loppupuolella Ollin ja Otaolin metaforinen yhteys tulee entistä selvemmäksi kahden vanhan miehen, Benjaminin ja Ollin ollessa kävelyllä:

*Och sedan stannar han upp, gamle man, skriker mot måsarna som cirklar i vikbottnet, ett gällt skrik, som var han en av de fria fåglarna eller en plågad, insnärjd, eller båda på en gång, hans skrik kom landskapet att darra, ekot breder sig som väldiga vingar av eld över fälten och ut mot skogen, en fågel Otaoli brinnande och slockande när regnet börjar falla. (BB, 154.)*

Olli ilmaisee yhteyttään taivaalla lentäviin lokkeihin kirkumalla. Hän on yksinkertaisuudessaan vapaa kuin lintu ja toisaalta hän kärsii. Tulkitsen Otaolin hahmon olevan kuvainnollinen ilmaisutapa Benjaminin lapsuuden traumalle, sille kuinka menneisyys vainoaa, syllisyys polttaa ja

kosto pelottaa, ja toisaalta sille, kuinka Benjamin on myös ajan saatossa kasvanut kiinni traumaansa ja Olliin, ne ovat osa häntä itseään. Otaolin analysoiminen tuo hyvin esille traumafiktiolle tyypillisen toiston monitasoisuuden: toistoa siis tapahtuu myös kuvakielen tasolla. Otaolin avulla Benjaminin trauma konkretisoituu ja saa hahmon. Se tuo myös esille uudenlaisia piirteitä traumasta: Trauman luonne onkin monimutkaisempi kuin ensisilmäyksellä voisi luulla. Se kyllä vainoaa, aiheuttaa ahdistusta ja pelkoa, mutta siitä on myös tullut Benjaminille hänen oma kuriton metsästyshaukkansa.

Perttulan (2011, 30) groteskin määritelmistä onkin löydettävissä yhteys groteskin ja erityisesti kulttuurisen trauman välillä. Groteski nimittäin nostaa esille asioita, jotka on jostain syystä haluttu torjua ja sulkea ulkopuolelle: "Although the grotesque in art draws attention to what is rejected by classical aesthetics, it also brings about what people have wanted to keep apart or exclude from their reality" (mt.). Traumaan liittyy olennaisena liian vaikeiden asioiden tukahduttaminen, joten on varsin järkeenkäypää, että traumaan liittyvät muistot, olennot ja esineet saattavat yksilöä vainoavissa toisnoissaan saada groteskeja piirteitä. Lisäksi on merkillepantavaa, että sekä traumafiktio että groteski ovat kategorioita, joiden rajat eivät ole tarkasti määriteltyjä, ja jotka voivat sisältää keskenään varsin erilaisia aineksia. Molemmat myös liittyvät sellaisten asioiden esille tuomiseen, joita on vaikeaa perinteisin ja klassisin tavoin vaikea ilmaista.

Toinen kohdeteoksistani, *Berg* suorastaan vilisee erilaisia groteskeja piirteitä kuten erilaisia kuvia, esineitä, tilallisia yksityiskohtia ja kuolleiden esi-isien kaltaisia hahmoja. Tällaisista kohdista olen jo aiemmin maininnut epäluonnollisen ja kammottavan yhdistelmän muodostavan portaikkon, joka saa elollisia piirteitä – aukinaisen suun ja päähenkilöä kohti kurkottavat hampaat (*B*, 62; ks. s. 64). Seuraavaksi analysoin edellisessä alaluvussa käsiteltyyn vainoavaan katseeseen liittyvää silmien groteskia kuvastoa.

*Bergin* kerronnassa esiintyy toistuvasti kuolleiden henkilöiden silmiä valkoisia silmäkuoppia. Groteskille tyypillinen ruumiin aukkojen korostaminen ja inhottavuus tulevat esille muun muassa eräässä Mattiaksen unessa: "Där är en gammal gubbens ansikte, den dödes ögonhålör" (*B*, 129). Valkoiset silmät löytyvät myös Bergin komeroista, jotka sulkevat sisälleen kaikenlaista vanhaa ja unohduksiin painettua vanhoista vaatteista linnun pesiin ja muumioihin. Komerot kuitenkin avautuvat öisin, liian kuumina päivinä ja sateella:

*När solen blir enformig, när landskapet darrar av värme över tysta vägar, eller regnet tvingar oss att ligga på våra sängar och bläddra i gamla tidskrifter från vinden, då öppnar sig skrubbarna med svart andedräkt, med plötsliga blänk från vita ögon (B, 138).*

Tässä kohdassa komerot personifioidaan itse itsensä avaaviksi olennoiksi, joiden salaperäisyys ja kammottavuus maalailtaan esiin mustan hengityksen ja valkoisten silmien välähdyksen avulla. Komeron elollistaminen on kielikuva, joka luo groteskin vaikutelman yhdistämällä kaksi toisiinsa kuulumatonta asiaa: ihmisen ja tilan. Komero suljettuna ja täyteen ahdettuna tilana on varsinainen groteskin varasto: pois näkyvistä tungetut vanhat muumiot ynnä muut esineet edustavat groteskille tyypillisesti hyväksytyyn todellisuuden ulkopuolelle työnnettyjä asioita.

Toinen hyväksytyyn todellisuuden ulkopuolelle torjuttuja asioita sisälleen sulkeva tila on *Bergissä* vanha kirstu:

*Kistan i lilla övre tamburen med trappan ned till stora köket är stängd. Där brölar i tysta nätter instängda Bergmarkar, med vita ögonhålur och maktlösa händer som slår mot locket: jag har hört dem i ensamma nätter när jag låg sömnlös utanför mig själv, en vindfågel, ett fjäderskälett. (B, 62.)*

Kierrellessään ensimmäistä kertaa pitkään aikaan lapsuudenkotinsa huoneita, Mattias näkee kirstun, joka laukaisee hänessä menneisyydestä tulevia tuntemuksia. Jo itsessään outo ajatus kirstuun suljetuista kuolleista esi-isistä synnyttää groteskin vaikutelman, jota korostavat jälleen toistuvat valkoiset silmien aukot ja voimattomat kädet. Omasta kehosta irtautuminen kertoo vierauden tunteesta suhteessa omaan itseen. Luonnottomuudessaan tämä itsestään irtautuminen nostaa vahvasti esille Mattiaksen sisällä olevien torjuttujen asioiden painon. Samaistuminen tuuleen ja linnun hahmoon sekä höyhenistä koostuvaan luurankoon ovat niin ikään groteskeja outoja yhdistelmiä. Lapsuuden unettomat yöt ja niiden ahdistus ovat suljettuina kirstuun menneisyyden haamujen muodossa. Kirstu voidaankin tulkita Mattiaksen ruumiin – toisen suljetun tilan – metaforana. Mattiaksenkin sisällä tempovat menneisyyden haamut päästäkseen ulos. Lapsuuden Mattiaksen tapa keventää taakkaansa ja ottaa etäisyyttä muistojen painoon on irtautua itsestään – olla ”tuulilintu, höyhenluuranko”. Tällöin tarvitsee ainoastaan kuunnella muistojen mellastusta ulkopuolelta. Myös edellisessä aluvussa tuli esille näkymättömyyden teeman yhteydessä kohta, jossa päähenkilö samaistuu lentelevään lintuun (B, 129; ks. s. 65). Linnulla siis viitataan teoksessa toistuvasti vapautteen ja negatiivisista tunteista irtautumiseen.

Myös *Benjamins bokissa* traumaan liittyvän tilanteen kuvauksesta välittyy vierauden tunne, joka ilmenee kokemuksena itsensä ulkopuolella olemisesta:

*Jag är sju år gammal, min hand går före mig, den rör sig med en stens bleka ålder, det är inte jag, det är Benjamin som har slagit den mot Ollis ansikte, ansiktet flyter bort, faller och splittras, det är i bitar längs vägen som reser sig upp mot mig, det är mot mig sommaren, värmen och de främmande fälten reser sig. Säden står hög och ännu inte skördad, det doftar av lera och blod, det luktar spillning, det stinker av dammiga gölar och avfall; genom allt detta går Benjamin utan att bli slagen, inte träffad bakifrån, går rakt in i det varma sommarrummet och lägger sig på sin brist och slutar ögonen. (BB, 72.)*

Päähenkilö identifioituu heti katkelman alussa seitsemänvuotiaaksi lapseksi. Puhutaan minästä ja omasta kädestä, mutta kuitenkin päähenkilö kokee, ettei itse voi vaikuttaa toimintaansa. Käsi liikuttaa itse itseään: ”min hand går före mig, den rör sig [...]”. Seuraavaksi todetaan jotain yllättävää: minäkertoja ei koe olevansa tuo Benjamin, joka on lyönyt Ollia. Tässä kohtaa näkökulma vaihtuu ulkopuolisen näkökulmaksi, ikään kuin päähenkilö olisi silminnäkijänä tapahtumalle, johon itse on osallisena. Hän kokee tilanteen ja toimintansa siinä niin vieraaksi, että siirtyy katselemaan itseään ulkopuolelta. Tämän voidaan tulkita viittaavan siihen, että alkuperäinen tapahtuma koetaan jälkeensä kamalampana ja vakavampana kuin mitä se alun perin on ollutkaan. Kyseinen tapahtuma on jälkeensä noussut edustamaan päähenkilön traumaa. Kaikki traumaattinen merkitys on tiivistynyt jälkeensä tuohon tapahtumaan, joka kohtalokkaan dramaattisuutensa vuoksi tuntuu vieraalta. Tapahtumaan liitettyjä traumaattisia merkityksiä korostavat myös groteskit piirteet kuten jo edellisessä luvussa huomioimani haju- ja väkivallat, jotka viittaavat erilaisiin ruumiinnesteisiin ja jätteisiin. Lisäksi katkelmassa kuvataan groteskille tyypillisesti liioitellen tapahtumia, mikä korostaa katkelman välittävän pikemminkin päähenkilön kokemusta kuin realistisia tapahtumia: Ollin kasvot hajoavat palasiksi Benjaminin iskun voimasta ja tie, kesä, lämpö ja tuntemattomat pelot nousevat häntä, pahantekijää, vastaan.

Kyseinen *Benjamins bokin* katkelma on traumaan ja vierauteen liittyvän sisältönsä lisäksi kerronnan rakenteeltaan monimuotoinen, joten tarkastelen sitä lyhyesti myös Monika Fludernikin ja Dorrit Cohnin teorioita apuna käyttäen. Fludernikin (2010) käsittein katkelman voisi tulkita sijoittuvan todistajakertomuksiin tyypillisesti liittyvään NÄKEMISEN kehikseen. Trauman aiheuttaneen lyömiskokemuksen jälkeiset tunteet ovat niin voimakkaat ja kuormittavat, että päähenkilö suojelee psyykeään niiltä asettumalla ulkopuolisen, neutraalin todistajan rooliin.

Tilannetta havainnoidaan ulkoapäin, mitä korostaa etunimen käyttö ikään kuin kyse olisi jostakin toisesta henkilöstä: ”genom allt detta går Benjamin”. Neutraali havainnointi ei kuitenkaan täysin onnistu, vaan päähenkilön kokemus ja suhtautuminen tilanteeseen puskee läpi esimerkiksi kohdissa, joissa sisäistä kokemusta ilmaistaan inhottavien hajuaistimuksien avulla. Tilanteen havainnoija myös kiinnittää erityisesti huomiota siihen, ettei kukaan hyökkää Benjaminin kimppuun takaapäin. Tämän voidaan ajatella viittaavan syyllisyyden tunteeseen, joka vierauden vaikutelmasta huolimatta sitoo kertovaa minää kokevaan minään. Benjamin odottaa ja jopa toivoo, että joku olisi lyönyt häntäkin, jotta hän pääsisi syyllisyyden tuottamasta ahdistuksesta. Dorrit Cohn (1978, 144) mukaan ensimmäisen persoonan kerronnalla on se erityisominaisuus, että vaikka kertoja tekeytyisi eri henkilöksi kuin menneisyyden kokeva minä, jonka toimintaa kertoja kuvailee, kertova ja kokeva minä kytkeytyvät silti toisiinsa yksikön ensimmäisen persoonapronominin käytön vuoksi. Katkelmassa käytetäänkin vielä vierauden ja ulkopuolisuuden asetelman luomisen jälkeen mig-pronominia. Kertova minä ei siis pysty täysin asettumaan ulkopuolisen todistajan rooliin. Näiden havaintojen perusteella tulkitsen, että NÄKEMISEN kehyksen taustalla vaikuttaa myös KOKEMISEN kehys, josta tämä omakohtaisuus tulee kerrontaan. Voidaan siis ajatella, että tässä kohdassa kerronnassa olisi aktiivisena kaksi limittäistä kerronnan kehystä, joista toinen, NÄKEMISEN kehys on näennäisemmin esillä ja KOKEMISEN kehys taas vaikuttaa taustalla pyrkien esille edellisen läpi.

Itsensä ulkopuolelle asettuminen voidaan kohdeteoksissani nähdä päähenkilöiden psyykkisenä selviytymismekanismina liittyen traumaattisiin kokemuksiin, joita groteskit piirteet nostavat kohosteisesti esille. Lisäksi näissä kohdissa kerronnan keinot viedään traumafiktiolle tyypillisesti äärimmilleen: *Benjamins bokin* katkelmassa (BB, 72) kerronnan rakenne on monisyisyydessään jopa vaikeaselkoinen ja vaatii tulkinnallista hienosäätöä. *Bergin* kirstu-kohtauksessa (B, 62) taas romaanin kuvakieli muodostaa myös lisäkysymyksiä herättävän tulkinnankehän: miksi Mattiaksen ruumis rinnastuu kirstuun ja miksi kirstussa riehuu kuolleiden sukulaisten haamuja? Mattiaksen kokemus kuvataan voimakkaasti kuvainnollisella tavalla rinnastamalla se vanhan kirstun sisällä riehuviin menneisyyden aaveisiin, jotka eivät pääse ulos, kuten eivät Mattiaksen sisälle lukitut tunteetkaan. Kirstuun suljetut Bergmarkien esi-isät valkoisine silmäkuoppineen ovat jo itsessään kuvainnollista tai fantastista kerrontaa, niiden asettuessa Mattiaksen ahdistuksen ja vierauden tunteiden metaforaksi syntyä kerrontaan moniulotteinen kuvainnollisuuden rakenne.

Tulkitsen *Bergissä* toistuvien Paul-sedän vainoavien katseiden ja muiden kuolleitten silmien ja silmäkuoppien liittyvän yhteen motiivien verkoksi, joka nostaa esille trauman ja vainoamisen teemat. Traumaan liittyvässä tilanteessa Paulin katse kohdistuu Mattiakseen, joka ei pääse sitä pakoon. Tämän jälkeen Mattias yrittää suojautua häntä riivaamaan jääneeltä katseelta tekemällä itsensä näkymättömäksi. Teoksessa on siis havaittavissa vahva näkemisen ja näkymättömyyden välinen jännite. Groteski tuo tähän oman lisänsä ja korostaa trauman intensiteettiä: sen lisäksi, että Paulin katse toistuvasti vaivaa Mattiasta, siitä syntyy erilaisia kammottavia ja vastenmielisiä variaatioita. Vainoavan katseen laajeneminen groteskin keinoin Paulin katseesta tyhjänä tuijottaviin kuolleitten sukulaisten ynnä muiden aaveiden silmäkuoppiin voidaan tulkita ilmentävän trauman vainoavan ominaisuuden laajenemista kollektiiviselle tasolle. Tulkitsen, että myös groteski ja teoksessa esiintyvä näkemisen ja näkymättömyyden jännite kuvastavat sodan kollektiivisen trauman tunkeutumista Mattiaksen elämään ja sen ilmenemistä henkilökohtaisen trauman kautta.

Edellisessä alaluvussa tulin siihen tulokseen, että myös Ollin hahmo voisi *Benjamins bokissa* omalla tavallaan kytkeytyä sotaan ja kollektiiviseen traumaan. Olliin liittyvien groteskien piirteiden voi tulkita vahvistavan tätä yhteyttä – onhan sota täynnä epäharmoniaa, järjettömyyttä, kauhua ja inhottavaa ja epämuodostunutta ruumiillisuutta. Perttulan (2011, 30) mukaan groteski ei rajoitu fyysiseen outouteen, vaan sisältää myös psyykkiset poikkeavuudet ja nostaa esiin sairautta, hulluutta ja rikollisuutta, jotka yhteiskunta on yrittänyt sulkea ulkopuolelleen. Psyykkisesti muista poikkeavana Olli voidaan jo itsessään tulkita groteskiksi henkilöahmoksi. Psyykkisesti yksinkertaiselle, lapsenomaiselle tasolle jäänyt Olli edustaa teoksessa päähenkilön lapsuuden päättymisen ja sodan alkamisen tragediaa. Toisaalta eräänlainen loputon ja luonnoton lapsuus, jonka vankina Olli on, tuo esiin menetetyn lapsuuden, jota ei voi saada takaisin, sillä lapsuuden maailmaan päässyt pahuus on sen tuhonnut – jäljellä on vain outo irvikuva.

Olen tässä tutkimukseni kolmannessa luvussa pohtinut trauman rakentumista kohdeteoksissani. Olen todennut, että trauma ei niissä synny Caruthin teorian mukaan punktuaalisesti tietyssä tilanteessa, jota ei sen yllättävyyden ja kauheuden vuoksi voida täysin kokea tapahtumahetkellä. Sen sijaan trauma syntyy jälkikäteen tehtyjen tulkintojen myötä. Tiettyyn tapahtumaan siis liitetään jälkepäin traumaattisia merkityksiä, jotka juontavat juurensa laajemmasta tapahtumaketjusta – näin tietystä tapahtumasta tulee päähenkilön mielessä traumaa edustava

muisto. Toistumisen myötä kokemus alkuperäisestä tapahtumasta muokkaantuu ja esiintyy tekstissä erilaisina variaatioina. Voidaan todeta toiston olevan kohdeteoksissani keskeinen traumafiktion piirre, jolla luodaan vaikutelma trauman vainoavuudesta, jota groteskeilla piirteillä korostetaan. Groteskin avulla tuodaan myös esille trauman luonne tietoisuuden ja hyväksytyt todellisuuden ulkopuolelle torjuttuna asiana. Traumaa edustavien tapahtumien yksityiskohdista ja ympäristöstä ei harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta kerrota realistisesti. Toisintojen tarkoituksena ei olekaan varsinaisesti tarjota informaatiota siitä, miltä tapahtumaympäristö on todella näyttänyt tai mitä tarkalleen on sanottu tai tehty, vaan ne välittävät päähenkilön traumaattista kokemusta ja tuovat esille trauman rakentumisen ja käsittelyn prosessia. Tulkintani on, että trauma rakentuu *Benjamins bokin* ja *Bergin* kerronnassa prosessina, joka kokoaa yhteen merkityksiä ajan kuluessa. Näin traumassa yhdistyvät eri aikatasot, menneisyys ja nykyhetki. Trauman oireena toisto myös tuottaa aikarakenteen epäkronologisuutta.

#### 4. Kokemus ja kertomus

Olen tässä tutkimuksessa analysoinut kohdeteoksiani *Benjamins bokia* ja *Bergiä* aikarakenteeseen liittyen aluksi narratologian avulla ja tämän jälkeen traumateorian ja traumafiktion kehyksessä. Molemmista luvuista käyttämäni teoriat tarjoavat näkökulmia kohdeteosten tutkimiseen, mutta mikään niistä ei muodosta kaiken kattavaa mallia näiden romaanien tarkasteluun. Voidaan todeta, että monien muiden kaunokirjallisten teosten tavoin *Benjamins bok* ja *Berg* ovat kerronnallisilta rakenteiltaan ja sisällöiltään niin monimuotoisia ja omalakisiksi kokonaisuuksia, että niitä on mahdotonta tyhjentävästi analysoida jonkin tietyn teoreettisen mallin mukaan. Tämä tuskin olisi edes tarkoituksenmukaista. *Benjamins bokin* ja *Bergin* arvo piilee juuri niiden monimutkaisessa ja merkityksiltään rikkaassa luonteessa, josta lukukerta toisensa jälkeen paljastuu aina jotain uutta tutkittavaa. Kohdeteoksistani välittyy lukijalle voimakas kokemuksellisuus, mikä tulee esille niistä tekemässäni analyysissa. Kokemuksen rooli ja määrittely on käyttämässäni teoreettisissa kehyksissä kiinnostava, sillä siinä ilmenee teorioiden välisiä eroja. Tässä luvussa vertailen käyttämiäni teorioita toisiinsa juuri kokemuksellisuuden näkökulmasta ja tulkitsen vielä kohdeteoksiani tästä vertailusta heräävien kysymysten valossa.



Analysoidessani kohdeteosteni aikarakennetta teksteistä nousi esille kokemuksellisuus, joka välittyi kerronnasta paikoitellen hyvinkin voimakkaana ja ikään kuin suoraan päähenkilön, kokevan minän tajunnasta. Dorrit Cohnin (1978 ja 2006) edustama puhekatgorinen teoria ja Monika Fludernikin (2010) kognitiivinen lähestymistapa tarjosivat toisistaan poikkeavat näkökulmat tähän aiheeseen. Cohnin (1978, 145) jako kertovaan ja kokevaan minään vastaa jakoa kertojaan ja päähenkilöön, kertoja siis välittää päähenkilön, menneen itsensä, kokemusta. Kohdetekstieni analyysissä ongelmaksi muodostui muun muassa se, että Cohn määrittelee kokevan minän ainoastaan menneisyyden minäksi, mutta tekstiesimerkkieni tulkinnessa olisi tarvittu välineitä myös myöhemmän, kerronnan nykyhetkeen sijoittuvan kokevan tahon tutkimiseen. Fludernikin (2010, 20–22) kerronnan kognitiiviset kehukset mahdollistavat aikuisen päähenkilön kokemuksen tarkastelun lapsuuden päähenkilön ohella. Voidaan tulkita, että aikuisen Benjaminin tai Mattiaksen diskurssissa voi olla vaihtelua KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehysten välillä – usein aikuinen päähenkilö asettuu selvästi kertojaposition ja toimii aiemman minänsä kokemuksen välittäjänä, toisinaan taas vanhuuden kynnyksellä oleva päähenkilö välittää omaa kokemustaan. Tästä huolimatta Fludernikin kehysten avulla analyysistä jäi vielä puuttumaan jotain. Molempien kohdeteosteni kerronnasta välittyi traumaattisuus, syyllisyys ja ahdistus. Päästäkseni kiinni tähän teosten välittämän kokemuksellisuuden luonteeseen analysoin *Benjamins bokia* ja *Bergiä* kolmannessa luvussa traumatutkimuksen näkökulmasta.

Myös Cathy Caruthin (1995a, 1995b ja 1996) traumateoriassa puhutaan kokemisesta. Traumaattisen tilanteen kokeminen tapahtuu vasta jälkikäteisesti: tapahtumahetkellä asiaa ei koeta ja siten ei myöskään sisäistetä osaksi tietoisuutta, sillä tapahtuman yllättävyys, voimakkuus ja kauheus kohdistavat psyykeen lamauttavan vaikutuksensa. Edellisessä luvussa osoitin epäilykseni tämän mallin sopivuudesta kohdeteosteni tulkitsemiseen. Perustavanlaatuisen syy tähän on se, että trauma ei kohdeteoksissani synny Caruthin kuvaamalla tavalla. Greg Forterin (2007) Caruthin edustamaan traumateoriaan kohdistamalla kritiikillä on yhteneviä piirteitä omien ajatuksieni kanssa: Tilanteen ei tarvitse olla äärimmäinen katastrofi, isku ihmisyyttä tai koskemattomuutta vastaan ollakseen traumatisoiva. Ulkoapäin lähes tavanomaiselta vaikuttava tapahtuma voi yksilön kokemuksessa määrittyä traumaksi jälkeenpäin. Tästä huolimatta myöskään Forterin esitys traumasta ei sellaisenaan sovellu kohdeteoksiini, vaikkakin siinä trauman syntyprosessi on lähempänä Benjaminin ja Mattiaksen traumojen muodostumista. Forterin teoria käsittelee yhteiskunnan rakenteisiin punoutuvia sosiaalisia traumoja, kun taas kohdeteoksissani on

kyse hyvin yksilöllisistä kokemuksista, jotka kuitenkin voidaan tulkita kollektiivisella tasolla vaikuttavan sotatrauman ilmentyminä.

Toisaalta paljolti Caruthin teorioille pohjaava Anne Whiteheadin (2004) esitys traumafiktion keskeisistä trauman oireita matkivista piirteistä tarjoaa paljon käyttökelpoista ainesta kohdeteoksissani esiintyvän toisteisen rakenteen ja trauman vainoavuuden analysointiin. Perinteisen traumateorian soveltamisessa kohdeteoksiini ilmenee kuitenkin ongelmia, kun sen kehyksessä yritetään tulkita kokemuksellisuutta. Caruthin ja Whiteheadin teorioissa esiintyy ajatus kerronnallisuuden ja eheyden toisiinsa liittämistä, mikä vaikuttaa ristiriitaiselta *Benjamins bokin* ja *Bergin* kerronnan assosiatiiviseen ja katkonaiseen rakenteeseen nähden. Eikö rakenteeltaan ja sisällöltään epäehyt ja fragmentaarinen päähenkilön traumaattisen kokemuksen esittäminen kuulu kertomuksen piiriin siinä missä yhtenäisempikin tarina?

Samaa aihetta ovat pohtineet Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo ja Maria Tamboukou, jotka kirjoittavat *Beyond Narrative Coherence* -teoksen (2010, 1–2) johdannossa 1980 ja 1990 -luvulla tapahtuneesta kerronnallisesta käänteestä ja sen jälkeen vallinneesta koherentin kertomuksen tutkimusperinteestä. Tässä perinteessä koherenssia ja yhtenäisyyttä on pidetty kertomuksen hyveenä ja jopa elintärkeänä ominaisuutena. Hyvällä kertomuksella on alku, josta edetään lineaarisesti ja kronologisesti keskikohtaan ja temaattisen päätöksen sisältävään lopetukseen – tällä tavoin kertomus itsessään luo eheyttä ja sidoksisuutta kokemusten kuvaukseen. Kokemus taas on tämän ajattelutavan mukaan kertomukselle vastakkaisesti luonteeltaan järjestäytymätöntä ja muodotonta. *Beyond Narrative Coherence* -artikkelikokoelma kohdistaa kritiikkinsä tähän narratiivisuuden määrittelyn koulukuntaan. Johdannon kirjoittajien (mt., 6–7) mukaan käsitys kertomuksesta koherenssia ja ehyitä elämäntarinoita muodostavana ilmiönä on keskiluokkaorientoitunut ajattelumalli. Se implikoi, että ihmisellä täytyisi olla muodostettuna ehyt elämäntarina, jotta hän voisi tuntea itsensä osaksi yhteiskuntaa. Koherenssin vaatimus siis nostaa tiettyjä narratiiveja jalustalle ja vastaavasti marginalisoi toisia kertomuksen kaanonin ulkopuolelle.

*Beyond Narrative Coherence* -kokoelman toimittajien (Hyvärinen & al 2010, 10) mukaan koherenssin vaatimus normatiivisena ajattelutapana johtaa useisiin ongelmiin: Traditio jättää huomiotta koherenttien kertomusten ulkopuolelle jäävän haasteellisemmän aineksen ja sen

sisältämän merkitysten rikkauden ja monitasoisuuden. Näin se myös köyhdyttää ja yksipuolistaa kertomusten kenttää. Lisäksi ehyen kertomuksen idea on hyvin kaukana siitä, mitä esimerkiksi vakavan trauman kokenut uhri tai silminnäkijä kykenee tuottamaan, sillä trauma usein lukkiuttaa kertomisen kyvyn. Tässä tapauksessa koherenssiorientoituneen tradition puolueellisuus tulee siis esille siinä, että traumaattista kokemusta kielentävää katkonaista ja epäyhtenäistä diskurssia ei lueta kerronnallisuuden piiriin.

Caruthin (1995b) kirjoituksissa esiintyy jako kerronnalliseen ja traumaattiseen muistoon. Tästä syystä hänen voidaan katsoa edustavan näkemystä ehyestä kertomuksesta, jonka ulkopuolelle rajautuu epäjärjestyksellinen kokemus. Kerronnallinen muisto integroituu osaksi yksilön koherenttia ja yhtenäistä elämäntarinaa, traumaattinen muisto taas edustaa traumatisoituneen henkilön katkonaista ja fragmentaarista muistamista. Traumaattinen muisto välittää kokemusta kaikkein voimakkaimmin, mikä toisaalta on ristiriitaista, sillä Caruthin mukaan trauma ei koeta sen tapahtumahetkellä. Jako kerronnalliseen ja traumaattiseen muistoon ei *Benjamins bokin* ja *Bergin* analyysissä toimi, kuten edellisessä luvussa tuli ilmi. Näin yksinkertaistavan ja tekstin aineksia toisistaan erottelevan jaon tekeminen ei kohdeteoksissani ole mahdollista, sillä trauman kuvaukset sisältävät molempien kategorioiden piirteitä.

Kertomuksen ja koherenssin erottamattomuutta korostavaan perinteeseen liittyy se ristiriitaisuus, että lineaarinen ja ehyt elämäntarina ei vastaa todellisuutta, jossa olemme eläneet ainakin ensimmäisestä maailmansodasta lähtien (Hyvärinen & al 2010, 7). Toinen paradoksi liittyy viime aikojen kirjallisuuteen ja muuhun taiteeseen: koherenssiperiaate on täysin vastakkainen avantgarde -kirjallisuuden ja -elokuvan tavalle muodostaa ja työstää kertomuksia. Hyvärinen, Hydén, Saarenheimo ja Tamboukou (mt., 8–9) löytävät kerronnallisuuden tutkimuksen poikkitieteellisestä kentästä myös poikkeamia koherenssiorientoituneeseen perinteeseen nähden. Esimerkiksi jo ranskalaisen filosofin, Paul Ricoeurin (1913–2005) mukaan kertomuksen tarkoitus ei ole ainoastaan tuottaa koherenssia epäjärjestyksessä olevaan kokemukseen ja toimintaan, vaan myös pyrkiä tulemaan toimeen tämän epäjärjestyksen kanssa. Amerikkalainen psykologi, Jerome Bruner on sitä mieltä, että kertomuksen tehtävänä ei ole selvittää erilaisia outouksia, vaan se sisältää niitä luonnostaan. Artikkelissa (Hyvärinen & al 2010) mainitaan myös Fludernik, jonka näkemys kokemuksesta kertomuksen ytimenä on täysin päinvastainen verrattuna ajatukseen ehyestä, kokemukselle vastakohtaisesta kertomuksesta.

Fludernikin (2010, 19–22) mukaan kerronnallisuus on nimenomaan välitettyä kokemuksellisuutta. Olennaista on siis kokemuksellisuus kertomuksen tärkeimpänä aineosana sekä välitteisyys. Kerronnallistaminen on prosessi, jossa kokemus välitetään tajunnan kautta lukijalle – tämän prosessin tuloksena menneisyyden kokemus tallentuu ja se tuotetaan uudelleen elävällä tavalla. Kertomus ei perustu ajatukselle yhtenäisestä juonesta tai tarinasta, vaan sen syvärakenteet ovat kokemuksen rakenteita. Tarinaa siis kerrotaan kokemuksen ehdoilla.

Minkälaisia kertomuksia *Benjamins bok* ja *Berg* sitten ovat? Tutkimuksen edetessä on tullut selvästi esille, että kokemuksellisuus on erittäin tärkeässä osassa kohdeteoksissani. Tulkitsemisen, että kokemuksellisuus on ydinasia ja syvärakenne niin näiden kertomusten aikarakenteen kuin trauman kuvaamisenkin näkökulmasta. Nämä kaksi näkökulmaa kietoutuvat yhteen monella tavalla. Aikarakenne peilaa trauman rakennetta tai toisaalta voidaan ajatella, että päähenkilöiden traumat vaikuttavat heidän kokemukseensa ajasta, mikä taas välittyy lukijalle teoksen vaihtelevana ja epäkronologisena aikarakenteena. Kohdeteoksieni kontekstissa trauma on mielekästä käsittää prosessina, ei punktuaalisena tapahtumana. Tätä kautta trauma kertomuksen aiheena ja teemana kytkeytyy ajan kulkuun samoin kuin muistamisen ja vanhenemisen tematiikkaan.

Tässä yhteydessä viitataan narratiiviseen käsitykseen teemasta rakenteena (Pyrhönen 2004, 33–34). Aika ja trauma teemoina vaikuttavat juonen sisällöllisen rakenteen muodostumiseen ja tuovat esille temporaalisia suhteita. *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* korostuu mennyt aika ja muistelu, mikä osaltaan vaikuttaa aikarakenteen epäkronologiseen edestakaisuuteen. Trauman teema luo sisältöön vahvasti toisteista rakennetta. Kohdeteosteni teemoja tarkasteltaessa nousevat pintaan myös erilaiset jännitteitä luovat vastakohtat, kuten muistaminen ja unohtaminen, nostalgia ja melankolinen tai jopa antinostalginen trauma, näkeminen ja näkymättömyys, ajan kuluminen ja takaisin palaaminen sekä vanhuus ja lapsuus. Kohdeteosteni temaattinen rakenne on siis erilaisista vastakohtista muodostuva. Molemmissa kohdeteoksissani toistuva kuva itsensä vanhaksi tuntevasta lapsesta on hyvä esimerkki temaattista jännitteisyyttä muodostavasta motiivista.

Kokemuksellisuuden tulkitsemista *Benjamins bokin* ja *Bergin* kerronnan ydinainekseksi tukevat Hollstenin (2004) kirjoitukset Bo Carpelanin teoksista välittyvästä kirjallisuuskäsityksestä. Hollstenin (mt., 227) mukaan aika on Carpelanin tuotannossa subjektin kokemaa, eli ajan kulku ja rakenne ovat sellaiset, millaisiksi romaanin päähenkilö tai runon subjekti ne kokee. Pääsääntöisesti

Carpelanin tuotannossa koherenssia ja yhtenäisyyttä ei myöskään luo ehyt juoni, vaan erilaiset autotekstuaaliset verkostot – esimerkiksi metonymioista rakentuvat ketjut (mt., 51) tai toistuvat ajattomat teemat, jotka muodostavat teoksiin syklisen aikarakenteen (mt., 228). Avonaisuuden poetiikan myötä Carpelanin tuotannossa näkyvät elämän moninaiset ainekset ja merkitykset sekä keskeneräisyys ja fragmentaarisuus (mt., 288). Elämä ei siis ole valmis ja suoraviivaisesti etenevä tarina – ei kuitenkaan myöskään täysin hajallaan oleva kasa erilaisia aineksia, vaan pirstaleisuuden ja yhteen kuulumisen harmoniaa ilmentävä kokonaisuus. Myös *Benjamins bok* ja *Berg* ilmentävät Hollstenin Carpelanin tuotannolle määrittelemiä perusvireitä. Aikatasot vaihtelevat niissä päähenkilöiden assosiaatioiden ja muistojen mukaisesti. Trauman kuvauksia sitovat yhteen toistuvat vainoavat elementit ja yksityiskohdat. Sidoksisuutta luovat edellä mainitsemistani temaattisista vastakohtapareista muodostuvat jännitteet, toistuvat metonymiat sekä vuodenaikojen kiertoan tukeutuva syklinen taustarakente. Teokseen siis muodostuu koherenssia juonen, tematiikan ja kuvakielen tasoilla. Juonellisessa mielessä teoksissa tapahtuu varsin vähän, mutta kokemus, joka lukijalle välittyy, on erilaisten temaattisten elementtien ja kielikuvien avulla ilmaistua, monimuotoista ja rikasta.

Fludernikin perusajatus kertomuksen kokemuksellisesta ytimestä on siis hyvinkin sovellettavissa *Benjamins bokiin* ja *Bergiin*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että Fludernikin teoriaa kokonaisuudessaan tulisi ottaa annettuna. Kokemuksen välittymisen tapoja kuvaava malli viidestä kognitiivisesta kehyksestä tarjoaa välineitä kohdeteoksissani tapahtuvan kerronnallisen vaihtelun analysoimiseen, mutta toisaalta niistä puuttuu Cohnin teorian ansioksi määriteltävä tarkkuus ja muotoseikkojen, kuten aikamuotojen huomioiminen. Jokaisen kerronnan kohdan sijoittaminen johonkin viidestä kognitiivisesta kehyksestä on työlästä ja loppujen lopuksi jopa mahdotonta. Kehysten välille on vaikea tehdä selvää eroa ja toisaalta kehykset määrittyvät pikemminkin lukijan vaikutelmien kuin tekstilähtöisten seikkojen mukaan, mikä tekee kehysten tarkasta määrittelystä hankalaa ja haparoivaa. Edellä olen kuitenkin tulkinnut kehyksiä myös toisiinsa limittyvinä ja yhtäaikaisina, mikä lisää tulkinnan mahdollisuuksia.

Maria Mäkelä soveltaa ja problematisoi Fludernikin kognitiivisia kehyksiä artikkelissaan ”Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita. Kirjallisen tajunnankuvauksen haasteet kognitiiviselle narratologialle” (2009). Mäkelä (2009, 119) kirjoittaa, että hänen kohdeteksteinään olevia Richard Fordin novelleja voi hyvinkin tulkita KERTOMISEN

kehyksessä kertojien itserefleksiivisyyden takia<sup>10</sup>. Toisaalta minäkertojien kohdalla korostuu myös tarve kokemuksellisuuden konstruointiin, minkä seurauksena ”kognitiivinen painopiste siirtyy kertovasta äänestä jonnekin toisaalle, aikaisempaan minään tai jopa toiseen henkilöön” (mt.). Tällaisessa tapauksessa on Mäkelän (mt., 121) mukaan kyse kirjallisen esitystavan mahdollistavasta kognitiivisesta tempusta, jonka seurauksena koko fiktiivinen maailma konstruoidaan ”samalla tasolla – kertovassa diskurssissa.” Sekä kokemuksen, kertomisen että fiktiivisten henkilöiden rakentuminen tapahtuu siis kerronnan tasolla. Mäkelän (2009, 134) mukaan kaikki kirjallisuudessa esitetty kokemuksellisuus siis tuotetaan kerronnassa. Kokemuksen välitteisyyden tematisoitua fiktiiviset kertomukset osoittavat lukijalle, ”miten niiden päähenkilöt konstruivat omia ja toisten henkilöiden kokemuksia” (mt.).

Olen edellisessä luvussa päätenyt samankaltaiseen tulokseen omien kohdeteosteni suhteen: Benjaminin ja Mattiaksen traumaattinen kokemus konstruoituu vasta jälkeenpäin. Alkuperäinen kokemus muokkautuu ajan kuluessa ja siihen yhdistyy erilaisia kokemuksellisia aineksia, jotka muokkautuvat kerronnan hetkessä siihen muotoonsa, millaisina ne lukijalle välittyvät. Toisaalta *Benjamins bokin* päähenkilö konstruoi myös toisen henkilön, Ollin kokemusta luvussa 3.3 käsittelemässäni kohdassa (*BB*, 231; ks. s. 63), jossa Benjamin kuvittelee, mitä on tapahtunut Ollin lähtiessä karkuretkelle, mitä tämä on ajatellut ja tuntenut. Artikkelinsa lopussa Mäkelä (2009, 133) toteaa kokoavasti, että kerronnan jakaminen KERTOMISEN ja KOKEMISEN kognitiivisiin kehyksiin ei ole ongelmantonta. Lisäksi se latistaisi dynamiikkaa, joka syntyy, kun kerronnassa liu’utaan kertomisen ja kokemuksen välillä: ”Eikö juuri kertovan fiktion monimielinen, kognitiivisesti kerrostunut rakenne mahdollista sen, että KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehykset hallitsevat yhtä aikaa?” Olen edeltävissä luvuissa itsekin päätenyt tämän kaltaisiin tuloksiin. Tulkitseen, että kohdeteoksissani on mielekästä tarkastella, mikä kokemuksen välittämisen kehys kulloinkin on hallitsevin ja mikä tai mitkä taas vaikuttavat enemmänkin taustalla.

Mutta missä kokemus oikeastaan sijaitsee? Fludernik (2010, 19) kirjoittaa kokemuksen uudelleen tuottamisesta kerronnallistamisen prosessin avulla. Cohnin teoria taas on tämän asian suhteen ristiriitainen: yhtäältä kokeva minä määrittää nimenomaan menneisyyteen sijoittuvaksi minäksi

---

<sup>10</sup> Mäkelä (2009) huomioi Fludernikin viidestä kognitiivisesta kehyksestä ainoastaan KERTOMISEN ja KOKEMISEN, jolloin KERTOMISEN sisältää tulkintani mukaan myös REFLEKTOINNIN kehyksen piirteet. Tämä rajaus ei sinänsä sekoita mallia, sillä KERTOMISEN ja REFLEKTOINNIN kehykset ovat varsin lähellä toisiaan ja välittävät molemmat kertojan tajuntaa.

(1978, 145), toisaalta taas Cohn (2006, 119–120) puhuu historiallisen preesensin yhteydessä myös nykyhetkistymisestä, mikä viittaisi kokemuksen nykyisyyteen sijoittumiseen nimenomaan uudelleen konstruoinen kautta. Caruthin (esim. 1995a, 5) traumateorian mukaan traumaa ei koeta sen tapahtumahetkellä, joten voitaisiin ajatella kokemuksen sijoittuvan kerronnan nykyhetkeen, jossa trauma koetaan sen kielentämisen myötä. Kyse ei kuitenkaan ole Fludernikin mallin tapaan varsinaisesti tapahtumien uudelleen kokemisesta, vaan niiden sisäistämisestä ja käsittämisestä ensimmäistä kertaa. Voidaan kuitenkin kysyä, eikö trauman tapahtumahetkelläkin ilmene jonkinlaista kokemista, joka synnyttää mieleen toistaiseksi käsittelemättömäksi jäävän muistijäljen.

Onko kokemuksellisuus Benjamins bokissa ja Bergissä suoraan menneisyydestä välittyvää vai koetaanko menneisyyden tapahtumat uudelleen nykyhetkessä, kun niitä välitetään lukijalle? Olen edellisessä luvussa tulkinnut, että Benjaminin ja Mattiaksen traumat eivät varsinaisesti synny tapahtumahetkellä, joka myöhemmissä traumaattisissa toisoinnoissa asettuu trauma edustamaan. Tapahtumat itsessään ovat tyyppillisiin traumateorian esimerkkeihin verrattuna enemmän tai vähemmän tavanomaisia konfliktitilanteita, mutta päähenkilön mielessä ne saavat traumaattisen merkityksen osana tiettyä tapahtumaketjua. *Benjamins bokissa* Ollin lyöminen ja *Bergissä* Jonaksen ja Sonjan ilmiantaminen Paul-sedälle saavat traumaattista merkitystään sekä niitä edeltävistä tapahtumista että niitä seuraavista tapahtumista, kun päähenkilönä oleva lapsi tekee virheellisen tulkinnan tapahtumien välillä olevasta kausaalisesta suhteesta.

Tilanteet, joihin traumaattisuus jälkikäteen kulminoituu, eivät tulkintani mukaan jää kokematta tapahtumahetkellä, toisin kuin Caruthin traumateoria esittää. Alkuperäisessä tilanteessa kokeminen on kuitenkin luonteeltaan erilaista kuin se kokemus, mitä lukijalle jälkikäteen kohdeteosteni kerronnassa välitetään. Ollin lyöminen ja Bergissä tapahtunut ampumakohtaus saavat varsinaisen traumaattisen ja keskeisen merkityksensä vähitellen. Kokemuksen välittymisen lisäksi myös kokemuksen muodostuminen tietynlaiseksi on prosessi. Trauman värittävä kokemuksellisuus, jota lukijalle kohdeteosteni kerronnassa välitetään, on tämän prosessin tulos. Erilaisten tapahtumien yhteisvaikutuksesta tietty tilanne nousee päähenkilön kokeman trauman kuvaksi, joka tarjoaa pääsyn päähenkilön mielen monimutkaiseen maailmaan.

*Benjamins bok* ja *Berg* kuitenkin sisältävät myös kerrontaa, joka ei välitä traumakokemusta. Teoksissa on filosofisia keskusteluja ja monologimuotoisia pohdintoja sekä *Benjamins bokissa* myös lukuisia trauman teemaan ja menneisyyteen liittymättömiä päiväkirjamerkintöjä ja arkielämän havaintoja. Olen tutkimuksessani rajannut ne ulkopuolelle, sillä ne eivät ainakaan suoranaisesti välitä päähenkilön kokemusta eivätkä liity tutkimaani menneisyyden uudelleen aktivoitumiseen. Kuten edellisissä analyysiluvuissa on tullut esille, kohdeteoksistani löytyy trauman vastapainona myös tasapainoisempia ja turvallisempia lapsuuden muistoja, jotka aiheuttavat nostalgisia kokemuksia. Tällaisia ovat esimerkiksi turvallinen taskukellon tikitys (*BB*, 7; ks. s. 15) ja ystävälliset pilvet lapsuuden kesäpäivänä (*B*, 9; ks. s. 17). Edellä olen pohtinut kokemuksen sijoittumista traumaan liittyvässä kerronnassa – onkin syytä pohtia myös, mihin kokemus sijoittuu, kun kerronnassa välitetään päähenkilön nostalgista turvakokemusta. Nostalgisessa muistossa päähenkilö yhtäältä ikään kuin palaa menneeseen, mutta toisaalta tuskin tällainenkaan muisto on saanut erityistä – tässä tapauksessa nostalgista – merkitystään vielä alkuperäisellä tapahtumahetkellä. Nostalgia on nykyhetkestä käsin menneisyyteen kohdistuvaa kaipuuta ja menneisyys saa nostalgisen merkityksensä vasta jäädessään kauas lapsuuteen, sinne kaipaavan henkilön ulottumattomiin (esim. Boym 2001). Vaikka nostalginen ja traumaan liittyvät muistot ovat sisällöltään varsin erilaiset, tulkitsen, että niiden tavoilla välittää kokemusta on samankaltainen rakenne.

Kaiken kaikkiaan tulkintani on tässä tutkimuksessa tekemäni tekstianalyysin perusteella se, että kokemus on *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* aina kertovan tason välittämää. Kokemus kumpuaa päähenkilön menneisyydestä, kokevalta minältä ja kerronnallistumisen prosessissa vanhempi päähenkilö elää sen uudelleen. Kokemus ei kuitenkaan toistu täysin samanlaisena ja eksaktina kopiona alkuperäisestä. Se kokemus, joka kohdeteoksistani välittyy lukijalle, on ajan kyllästämää. Myöhemmät tapahtumat ovat painaneet siihen jälkensä ja antaneet sille esimerkiksi traumaattisen tai nostalgisen merkityksen. Tekstistä välittyvä kokemus siis sijoittuu *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* kerronnan nykyhetkeen, jossa menneisyys koetaan uudelleen elävänä muistona, johon on liittynyt kokemuksellisia aineksia päähenkilön elämän varrelta.



## 5. Lopuksi

Olen pro gradu -tutkielmassani tarkastellut ajan rakentumista Bo Carpelanin romaaneissa *Benjamins bok* ja *Berg*. Teosten aikarakenteesta muodostuu moninainen kokonaisuus syklisyyden ja edestakaisuuden kautta. Lapsuuden ja vanhuuden aikatasot limittyvät toisiinsa ja ovat läsnä yhtäaikaisesti, jolloin aika ei etene kronologisesti tai lineaarisesti. Perinteisesti preesensillä ja imperfektillä on nykyhetkeä ja menneisyyttä toisistaan erottava tehtävä, mutta kohdeteoksissani varsinkin preesens saa tästä poikkeavia merkityksiä aikatasojen etäisyyden kyseenalaistuessa. Imperfektii ilmentää kohdeteoksissani usein retrospektiivista kerrontaa, kun taas preesens on monessa kohdassa kokemisten aikamuoto. Kertovan ja kokevan minän vaihtelu ei kuitenkaan ole samaistettavissa aikamuotojen vaihteluun, sillä myös kertovan minän tekemät yhteenvedot tai kommentit voivat olla preesensissä. Kokeminen on kohdeteoksissani aina kertovan tahon välittämää. KERTOMISEN ja KOKEMISEN kehykset ovatkin tekstissä usein aktivoituneita yhtä aikaa. KOKEMISEN kehyksen noustessa toistuvasti hallitsevammaksi syntyy illuusio suorasta yhteydestä kokevan minän tajuntaan. Aika ajoin kertova minä keskeyttää tällaiset jaksot muistuttamalla olemassaolostaan enemmän tai vähemmän huomiota herättävillä kommentteilla.

Ajan monimutkainen rakentuminen noudattaakin kertovien henkilöahmojen kokemuksen logiikkaa. Päähenkilöille merkitykselliset asiat korostuvat ja vaikuttavat ajan kulumisen tempoon jopa pysäyttämällä ajan. Tällöin kerrontaan muodostuu eri aikatasot yhteen kokoavia, Carpelanin poetiikalle ominaisia silmänräpäyksiä. Ajankulun lisäksi myös tapahtumien sisältö ja miljöö saavat päähenkilöiden kokemusta ilmaisevia piirteitä, kuten kohtalokkuus ja dramaattisuus tai ympäristön groteskius. Aikarakenteen edestakaisuudesta ja assosiativisuudesta huolimatta kyse ei ole teoskokonaisuuksina hajanaisista tai epäyhtenäisistä romaaneista, vaan koherenssia syntyy temaattisella tasolla. Erilaiset motiivit rakentavat *Benjamins bokissa* ja *Bergissä* ajan ja trauman sekä muun muassa vainoamisen, näkemisen ja näkymättömyyden teemoja. Teemat ja niiden välille syntyvät jännitteet luovat sidoksia fragmenteista koostuvien muistojen välille.

Syklinen ja edestakainen aikarakenne tuo menneisyyden tapahtumia nykyhetkeen uudelleen koettaviksi. Tällä tavalla kohdeteoksissani nousevat käsittelyyn päähenkilöiden lapsuudentraumat. Toisaalta kerronnassa ilmenevä trauman oireiden jäljittely on se tekijä, joka kaikkein

voimakkaimmin tuottaa aikarakenteen epälineaarisuutta ja kokemukseen kiinnittymistä. Traumafiktioon piirteitä, eli trauman oireiden jäljitelmiä, ovat kohdeteoksissani voimakas toisteisuus, toistuvien tapahtumien ja yksityiskohtien vainoavuus sekä kerronnan epäsuoruus ja katkonaisuus. Tapahtumaa, joka päähenkilön mielessä edustaa traumaa, ei kummassakaan teoksessa juurikaan selosteta suoran kerronnan keinoin, vaan lukijalle menneisyys hahmottuu fragmentaaristen toisintojen kautta vähitellen. Myös kerronnasta välittyvä traumaattinen kokemus on prosessin tulos. Päähenkilöiden tajunnassa toistuva tapahtuma on ajan kuluessa kerännyt itseensä erilaisia merkityksiä ja kokemus jatkaa muotoutumistaan aina kerrontahetkeen asti. Näin ollen kokemus sijoittuu kerronnan nykyhetkeen, sillä kertova myöhempi minä antaa sille viimeisen silauksen välittäessään sen lukijalle. Toisaalta voidaan myös ajatella, ettei kokemus varsinaisesti sijoitu vain yhteen, tarkasti määriteltävään aikaan, sillä trauman ja ylipäättään tekstistä välittyvän kokemuksen rakentuminen on prosessi.

Bo Carpelanin romaaneja on aikaisemmin tarkasteltu lähinnä tutkimalla niiden kuvakieltä ja tematiikkaa ajan, muistamisen ja tilan poetiikan näkökulmista. Tutkimukseni liittyy tähän taustaan temaattiselta ja ajan olemusta käsittelevältä osaltaan. Teemojen tarkastelu kulkee tutkimuksessani narratologisen ja traumatutkimusta hyödyntävän analyysin rinnalla. Tältä osin tekstianalyttiset havaintoni vastaavat pitkälti Anna Hollstenin (2004) kirjoitusten valaisemaa Carpelanin kirjallisuuskäsitystä. Tutkimukseni tuo kuitenkin myös uudenlaisen lisän Carpelanin tuotannosta tehtyyn tutkimukseen tarkastelemalla kerronnan rakennetta ja trauman esittämistä. Trauman tarkastelu kohdeteosteni rakenteena ja teemana syventää aiempaa tutkimusta Carpelanin tuotannon melankolisesta vireestä ja menneisyyteen suuntautuneesta rakenteesta. Nostalgian ja melankolian käsitteet ovat ainakin Carpelanin tuotannosta tehdyssä tutkimuksessa ympäröityjä ja toisiinsa sekoittuvia, eikä niillä tulkintani mukaan saada kovin hyvää otetta teosten aikarakenteen monimerkityksisyydestä, vaikka ne aiheina ovatkin erittäin kiinnostavia. Traumatutkimus tarjoaa uutta käsitteistöä näiden piirteiden analysoimiseen. *Benjamins bok* ja *Berg* ovat näiden aiheiden tarkasteluun hyvin antoisia tutkimuskohteita, sillä niissä trauman esittäminen on keskeisessä osassa. Kenties se, että traumatutkimusta ei ole aikaisemmin hyödynnetty Carpelanin tuotannon tutkimiseen, liittyykin siihen, että näitä kahta selvästi traumafiktiivisiä teosta ei ole tähän mennessä kattavasti tutkittu.

Tutkimuksessani hyödyntämäni teoria-aineisto tarjosi hedelmällisiä analyysivälineitä, joskin teoria toisensa jälkeen osoitti, että kaunokirjallista teosta ei ole ainakaan *Benjamins bokin* ja *Bergin* tapauksissa mahdollista tyhjentävästi selittää teoreettisten mallien avulla. Dorrit Cohnin (1978 ja 2006) teoria tarjosi hyödyllisiä käsitteitä kerronnan muodon yksityiskohtaiseen analyysiin. Fludernikin teoreettinen malli taas antoi välineitä kokemuksen välittymisen kokonaisvaltaisempaan tarkasteluun. Cathy Caruthin traumateoria toimi trauman esittämisen tarkastelussa pohjana, johon saatoin verrata omia tekstianalyttisiä havaintojani. Eronteko Caruthin teoriaan synnytti mielenkiintoista tutkimuksellista dialogia, jonka kautta oma käsitykseni trauman rakentumisesta kohdeteoksissani muodostui. Anne Whiteheadin (2004) teoria traumafiktiosta taas tarjosi välineitä tekstianalyysiin toiston ja vainoavuuden tarkastelussa.

Tutkimusaiheeni ja -kohteeni viitoittavat useita mahdollisia suuntia jatkotutkimukselle. Ensinnäkin teoreettista taustaa voisi narratologian puolelta laajentaa vertailemalla useampia teorioita tajunnan esittämisestä ja kokemuksen välittämisestä. Traumaututkimuksen osuutta olisi mielekästä kartuttaa trauman kerronnallistamista tarkastelevilla uudemmillä teorioilla, jotka Whiteheadin tapaan keskittyvät fiktiivisen kirjallisuuden konkreettisiin keinoihin jäljitellä trauman oireita. Myös lajien ja periodien näkökulma sekä etenkin modernismin ja postmodernismin tavat esittää aikaa, traumaa ja kokemusta kytkisivät tutkimustani laaja-alaisempiin konteksteihin. Kohdeteosteni rakenteellinen ja sisällöllinen monimuotoisuus tarjoaa niin ikään useita mahdollisuuksia tutkimuksen jatkamiseen. Kiinnostavaa olisi esimerkiksi niiden sisältämän oudon ja epäluonnollisen sisällön tarkempi tutkiminen. Lisäksi myös muiden Carpelanin romaanien hyödyntäminen analyysissa olisi mielekästä ja vertailuaineistoa voisi kasvattaa myös kirjailijan lyyrisen tuotannon puolelle.

## Lähteet

### Kohdeteokset

Carpelan, Bo 1997: *Benjamins bok*. Helsinki: Schildts.

Carpelan, Bo 2005: *Berg*. Helsinki: Schildts.

### Muut lähteet

Bahtin, Mihail 1979 (1975): *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Moskova: Kustannusliike Progress.

Carpelan, Bo 1960: "Om diktens öppenhet". *HBL* 27.3.1960.

Carpelan, Bo 1981: "Några anteckningar om rum och poesi". *Arkkitehti* 5/1981. 26–27.

Carpelan, Bo 1991: "I poesins rum". *HBL* 25.4.1991.

Carpelan, Bo 1993: *Urwind*. Helsinki: Schildts.

Caruth, Cathy 1995a: "Introduction" — Cathy Caruth (toim.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 3–11.

Caruth, Cathy 1995b: "Introduction" — Cathy Caruth (toim.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 151–157.

Caruth, Cathy 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Cohn, Dorrit 1978: *Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit 2006 (1999): *Fiktion mieli*. Helsinki: Gaudeamus.

Fludernik, Monika 2010 (2003): "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit" — Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus. 17–43.

Fludernik, Monika 2009: *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.

Fludernik, Monika 2012: "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?" *Narrative* Vol. 20, 3/2012. 357–370.

Forster, Greg 2007: "Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form". *Narrative* Vol. 15, 3/2007. 259–285.

Hallila, Mika 2012: "Romaani ajassa – Lukács, Bahtin, Ricoeur ja nykyromaanin aika" — Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.): *Tulkintojen aika. Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto. 93–111.

Hatavara, Mari 2013: "Making Sense in Autobiography" — Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (toim.): *The travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 163–178.

Hellgren, Jan 2009: *Det osynligas arkitektur. Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap*. Turku: Åbo Akademi.

Hollsten, Anna 1998: "Kun päivä kääntyy. Melankolia Bo Carpelanin tuotannossa" — *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51. Osa II*. Helsinki: SKS. 9–23.

Hollsten, Anna 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.

Hyvärinen, Matti; Hydén, Lars-Christer; Saarenheimo, Marja; Tamboukou, Maria 2010: "Beyond narrative coherence: An introduction" — Matti Hyvärinen, Lar-Christen Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou (toim.): *Beyond narrative coherence*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 1–15.

- Julkunen, Raija 1989: "Jokapäiväinen aikamme" — Pirkko Heiskanen (toim.): *Aika ja sen ankaruus*. Helsinki: Gaudeamus. 10–21.
- Knuuttila, Sirkka 2006: "Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomuksen estetiikkaa". *Avain* 4/2006. 22–42.
- Korhonen, Kuisma 2013: "Broken stories: Narrative vs. narration in travelling theories of cultural trauma" — Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (toim.): *The travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 256–283.
- Kosonen, Päivi 2009: "Moderni omaelämäkerta kertomuksena" — Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS. 282–293.
- Kukkonen, Pirjo 2007: "Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia" — Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.): *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS. 13–50.
- Meretoja, Hanna; Mäkikalli, Aino 2012: "Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena kysymyksenä" — Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.): *Tulkintojen aika. Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto. 1–22.
- Mäkelä, Maria 2009: "Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita" — Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS. 1–22.
- Palmer, Alan 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Palmer, Alan 2005: "Thought and Consciousness Representation (literature)" — David Herman, Jahn Manfred & Marie-Laure Ryan (toim.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge. 602–607.
- Perttula, Irma 2011: "The Grotesque. Concept and Characteristics" — Markku Salmela & Jarkko Toikkanen (toim.): *The Grotesque and the Unnatural*. New York: Cambria press. 17–42.
- Pfugmacher, Torsten 2005: "Description" — David Herman, Jahn Manfred & Marie-Laure Ryan (toim.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge. 101–102.
- Pyrhönen, Heta 2004: "Kaunokirjallisuuden temaattisesta tutkimuksesta". *Synteesi* 1/2004. 28–52.

Päivärinta, Anne 2005: "Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyysisessä kerronnassa" — Maria Mäkelä & Pekka Tammi (toim.): *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. 63–80.

Rossi, Riikka; Seutu, Katja 2007: "Nostalgian lukijalle" — Riikka Rossi & Katja seutu (toim.): *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS. 7–12

Tuan, Yi-Fu 2001: *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Whitehead, Anne 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.