

NANNY JOLMA

Muisteleva minäkerronta Bo Carpelanin myöhäisromaaneissa

Tampereen yliopiston väitöskirjat 397

NANNY JOLMA

Muisteleva minäkerronta
Bo Carpelanin myöhäisromaaneissa

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Esitetään Tampereen yliopiston
Yhteiskuntatieteiden tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
Tampereen yliopistossa
23.04.2021 klo 12

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Tampereen yliopisto, Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

<i>Vastuuhjaaja ja Kustos</i>	Professori Mari Hatavara Tampereen yliopisto Suomi	
<i>Ohjaaja</i>	Dosentti Jarkko Toikkanen Tampereen yliopisto Suomi	
<i>Esitarkastajat</i>	Dosentti Anna Hollsten Helsingin yliopisto Suomi	Professori Markku Lehtimäki Turun yliopisto Suomi
<i>Vastaväittäjä</i>	Dosentti Kristina Malmio Helsingin yliopisto Suomi	

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Copyright ©2021 tekijä

Kannen suunnittelu: Roihu Inc.

ISBN 978-952-03-1911-3 (painettu)
ISBN 978-952-03-1912-0 (verkkojulkaisu)
ISSN 2489-9860 (painettu)
ISSN 2490-0028 (verkkojulkaisu)
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-1912-0>

PunaMusta Oy – Yliopistopaino
Joensuu 2021

Edesmenneelle fyysikkoihalleni, papalle, joka olisi ollut innoissaan suomenruotsalaiseen aineistoon kohdistuvasta tutkimuksestani.

Humanistiädilleni, jonka opastus kaunokirjallisuuden äärelle ja läbdevitteiden saloihin on kaiken perustana.

KIITOKSET

Kesällä 2011 istuin Italian rannikkoa pitkin mutkittlevassa junassa. Hiostavassa junanvaunussa selitin miehelleni, että kädessäni oleva romaani oli hämmentävällä tavalla kiinnostava, vaikkakin kovin melankolinen. En ollut oikein varma, missä ajassa muisteleva kertoja kulloinkin liikkui, menneessä vai nykyhetkessä vai molemmissa yhtä aikaa. Kyseinen romaani, Bo Carpelanin *Berg*, päätyi parin mutkan kautta kandidaatintutkielmani kohdeteokseksi interrail-reissua seuraavana syksynä.

Kohdeteoksen valinta osoittautui hyväksi ratkaisuksi ja Carpelanin maailma avasi lisää tutkimusmahdollisuuksia edelleen graduvaiheessa ja lopulta tohtoriopintoihin hakeutuessani. Etelä-eurooppalaisissa maisemissa kokemani ihmettelevä innostus jäsentyi vähitellen kasvavaksi kiinnostukseksi muistia ja muistelevan kerronnan keinoja kohtaan. Tällä tutkimusmatkalla minulla on ollut monia korvaamattomia tukijoita ja oppaita, joita haluan tässä yhteydessä sydämellisesti kiittää.

Tutkimustyöni etenemisen tärkeä perusta on ollut erinomainen ohjaus. Haluan kiittää professori Mari Hatavaraa, joka on toiminut viisaana ja innoittavana ohjaajana aina maisteriopinnoista alkaen. Arvostan Marin tarkkaa ja konkreettista palautetta suuresti. Myös Marin tilannetaju ohjaajana on tukenut väitöskirjaprosessiani sen eri vaiheissa: hän tietää, milloin on syytä vahvasti tsempata eteenpäin, milloin painottaa hyvinvointia ja jaksamista. Ohjaajaani dosentti Jarkko Toikkasta haluan kiittää paneutumisesta etenkin väitöskirjani groteskiin, nostalgiaan ja kokemukseen liittyviin kysymyksiin. Jarkko on ollut tukena monen artikkeliluonnoksen äärellä sekä loppuviilailuissa tekstejäni kommentoiden ja positiivisella asenteella kannustaen. Lisäksi Jarkon avusta englanninkielisten käsikirjoitusten kanssa olen hyvin kiitollinen.

Dosentti Kristina Malmiota haluan kiittää suostumisesta vastaväittäjän tehtävään. Kiitän esitarkastajiani Anna Hollstenia ja Markku Lehtimäkeä työhöni perehtymisestä. Heidän tarkkanäköiset ja rakentavan kriittiset kommenttinsa auttoivat viemään väitöskirjakäsikirjoitusta ison askeleen eteenpäin vielä esitarkastusvaiheen jälkeen.

Tutkimukseni taloudellisesta tukemisesta saan kiittää montaa tahoja. Alkuvaiheessa tutkimustani kannustivat Suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto sekä Oskar Öflundin säätiö. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Elias Lönnrotin rahastoa ja Suomen kulttuurirahaston Pirkanmaan rahastoa kiitän kokopäiväisen tutkimustyön mah-

dollistamisesta osajulkaisujen kirjoitusvaiheessa. Tampereen yliopiston Yhteiskuntatieteiden tiedekuntaa kiitän työni tukemisesta kahden vuoden palkallisen väitöskirjatutkijan sopimuksella. Tämä työtehtävä on mahdollistanut artikkelien viimeistelyn sekä intensiivisen työskentelyn väitöskirjan johdanto-osion parissa. Lisäksi kiitän Tampereen yliopiston Kirjallisuustieteen oppiainetta sen tarjoamista opetusmahdollisuuksista. Opettaminen on työkokemuksen lisäksi ollut minulle väylä haastaa tutkimuksellisia näkökulmiani opiskelijoiden kanssa keskustellen – näistä keskusteluista lähetän lämpimät kiitokset opiskelijoille.

Väitöskirjan tutkimusprosessin etenemisessä ja motivaation säilymisessä suuri rooli on ollut kollegojen tuella ja kannatuksella. Haluan kiittää Kirjallisuustieteen tohtoriohjelman tutkijaseminaareihin osallistunutta henkilökuntaa ja väitöskirjatutkijoita kriittisistä kommentista ja innostavista keskusteluista. Ne ovat aina tavalla tai toisella antaneet ajattelemisen aihetta ja vieneet prosessia eteenpäin. Kiitokset Liisa Ahlvalle, Elli-Mari Aholalle, Lieven Amealille, Samuli Björnisele, Teemu Ikoselle, Annukka Immoselle, Saija Isomaalle, Mikko Kallionsivulle, Laura Karttuselle, Sari Kivistölle, Elise Kraatilalle, Maria Laaksolle, Toni Lahtiselle, Markus Laukkaselle, Maria Mäkelälle, Helena Mäntyniemelle, Mikko Mäntyniemelle, Matias Nurmisele, Erika Pihlille, Iida Pölläsele, Juha Raipolalle, Hanna-Riikka Roinelele, Riikka Rossille, Noora Vaakanaiselle ja monille muille. Seminaari-istuntojen ohella todella tärkeää on ollut vertaistuki, jälkipuinnit viinilasini äärellä, lounasseura sekä arkiset kohtaamiset Pinni B:n viitoskerroksen käytävillä. Kaikki ne luovat yhteisöllisyyden tuntoa, jota yksin puurtavien tutkijoiden on hyvä vaalia.

Minulla on ollut onni tutustua lukuisiin ihaniin kollegoihin, joista monista on tullut ystäviäni. Mahdollisuus jakaa väitöskirjaan liittyviä pulmia ja onnistumisia heidän kanssaan on ollut todellinen etuoikeus. Erityiskiitos tästä epäviralliseen kahviryhmäämme kuuluville Anna Kuutsalle, Leena Romulle, Hanna Samolalle ja Flóra Várkonyille.

Arvokkaasta palautteesta kiitän myös osajulkaisujen toimittajia ja nimettömiksi jääviä vertaisarvioitsijoita. Vuorovaikutteisesta toimitus- ja kääntämisprosessista haluan kiittää artikkelini (IV) kääntäjää Anna Biströmiä. Samalla, kun ruotsinkielinen versio syntyi, artikkelikäsikirjoitus jalostui Annan kommenttien ja kysymysten ansiosta. Hanna Samolalle osoitan kiitokseni johdanto- ja yhteenveto-osion tarkkanäköisestä oikoluvusta. Kaikki virheet, joita tekstiin on jäänyt, ovat yksin minun vastuullani.

Väitöskirjan kirjoittaminen tuntuu kokonaiselta ja merkittävältä elämänvaiheelta jo itsessään. Lisäksi se on nivoutunut elämäni tärkeisiin tapahtumiin: tutkijaksi kasvaessani minusta on tullut ensin yhden, sitten – esitarkastusvaiheen aikoihin – kahden lapsen äiti. Vaikka kyseisiä vuosia voi hyvällä syyllä nimittää ruuhkavuosiksi, koen, että molemmat elämän osa-alueet ovat tukeneet toisiaan. Tutkimustyö on ollut minulle oman tilan ja ajan vyöhyke, ja äitiys puolestaan on laajentanut näkökulmiani tutkijana. Haluan kiittää äitiäni Eiraa henkisestä tuesta ja kannustuksesta omien unelmien tavoittelussa sekä konkreettisesta avusta lastenhoidossa ja käsikirjoituksen kommentoinnissa. Lähetän kiitokset sisarelleni Jennylle, Tintti-anopille ja muulle perheelle sekä ystäville, jotka ovat seuranneet ja tukeneet tätä tutkimustaivalta ja tarjonneet apuaan arjen tilanteissa. Lapseni Irinja ja Eskil pitävät minut kiinni elämän ihmettelystä ja ovat aivan korvaamattomia aarteita. Puolisoani Kasmiria haluan kiittää lujasta tsemppaamisesta ja motivoinnista sinnikkääseen työskentelyyn ja välietappien saavuttamiseen. Erityisen konkreettisesti Kasmirin osoittama arvostus ja tuki ovat tuntuneet viimeistelykuukausien aikana, jolloin minun on ollut mahdollista keskittää energiani täysin väitöskirjan valmiiksi saattamiseen.

Viimeisenä haluan palata alkuun, minut tähän pisteeseen johdattaneiden lukukokemusten äärelle. Osoitan kiitokseni edesmenneelle Bo Carpelanille, jonka romaani-kerronta inspiroi minua jatkuvasti uusiin analyyseihin ja tulkintoihin.

Tampereella Minna Canthin ja tasa-arvon päivänä 19.3.2021
Nanny Jolma

TIIVISTELMÄ

Artikkeliväitöskirja tutkii muistelevaa minäkerrontaa Bo Carpelanin (1926–2011) myöhäisromaaneissa. Tutkimus on metodiltaan tekstianalyttinen ja tarkastelee muistelun tematisoitumisen keinoja yhdistämällä kertomuksentutkimusta ja metaforateorioita. Näkökulmina muistelun tematisoitumiseen toimivat myös nostalgian ja groteskin teorit. Metodi pohjautuu Brian McHalen (1994) deskriptiivisen poetiikan ajatukselle siitä, että yksittäisiä kaunokirjallisia teoksia tutkimalla voidaan testata sovellettujen teorioiden toimivuutta ja tuottaa niistä uutta tietoa. Tämä vuorostaan palvelee tekstianalyysia. Tutkimus eroaa metodologisesti aiemmasta Carpelan-tutkimuksesta, joka painottuu tekijän kirjallisuuskäsityksen tarkasteluun ja sisältötemaattiseen analyysiin.

Tutkimuksen kohdeteoksina toimivat Carpelanin myöhäisemmän tuotannon romaanit, jotka voidaan kerrontaratkaisunsa perusteella määritellä muistelevaksi minäkerronnaksi. Kohdeteoksille *Urvind* (1993), *Benjamins bok* (1997), *Berg* (2005) ja *Blad ur höstens arkiv* (2011) on kaikille yhteistä kertojahahmo, joka muistelee etenkin lapsuuttaan ja tekee samalla huomioita jokapäiväisestä elämästään ja vanhenemisestaan. Minäkertojan muisteluprosessi koostuu sekä kirjoitustyön ja muistamisen varmuuden kommentoinnista että menneisyyden kokemukseen eläytyvästä kerronnasta.

Väitöskirja perustuu neljälle vertaisarvioidulle tutkimusartikkelille, jotka lähestyvät muistelun tematisoitumisen kysymyksiä erilaisia teoreettisia lähestymistapoja vertaillen ja haastaen. Artikkelikohtaisten tutkimuskysymysten lisäksi kaikki artikkelit vastaavat omasta näkökulmastaan tutkimusta kokonaisuutena jäsentäviin tutkimuskysymyksiin: 1. Miten minäkertojan muistelu esitetään kerronnan keinojen ja metaforisten rakenteiden avulla? 2. Miten muistelu tematisoituu minäkerronnan muodon ja sisällön vuorovaikutuksessa?

Ensimmäinen artikkeli käsittelee minäkertojan subjektiivista aikakokemusta klassisen ja jälkiklassisen narratologian teorioita vertaillen sekä aikaa ja aikatasojen sekoittumista kuvaavia metaforia analysoiden. Analyysissa nousee erityisesti esille kerrotavan ja kokevan minän välisen jaottelun kyseenalaistuminen ja myös kerronnanhetkeen liittyvä kokemuksellisuus. Toinen artikkeli tarkastelee muistelua kuvaavaa arkistometaforaa kognitiivista metaforateoriaa ja semanttisen yhteisalueen mallia hyödyn-

täen. Keskiössä ovat muuntuvan arkistometaforan mahdollisuudet taipua kertomusmuodon tavoin ilmentämään modernia muistikäsitystä, jossa korostuvat prosessuaalisuus ja dynaamisuus. Kolmas artikkeli keskittyy nostalgian problematisoitumiseen. Carpelanin nostalgiaa tarkastellaan keskusteluttaen kontekstualisoivaa nostalgiatutkimusta ja nostalgiaa tekstuaalisena tyylipiirteenä tutkivaa suuntausta. Neljännessä artikkelissa tutkitaan tekstin groteskien piirteiden kytkeytymistä väitöskirjakokonaisuuden kannalta keskeiseen muistelevan subjektin problematiikkaan. Artikkelit havainnollistaa groteskien kuvien analysoinnin kautta, kuinka kirjailijan avonaisuuden poetikalle tyypillinen kategorioiden ja luokitteluiden kyseenalaistuminen toteutuu sekä kuvallisuuden että kerronnan keinojen avulla.

Tutkimus nostaa keskusteluun kertomuksentutkimuksen ja metaforateorioiden leikkauspintoja ja kyseisten käsitteiden yhteneväisyyksiä. Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa kertomus ja metafora määrittävät toisiinsa kietoutuviksi tekstin rakenteiksi ja ilmiöiksi. Carpelanin kertomukset etenevät rakenteellisesti laajojen metaforien varassa. Muistelun metaforat laajenevat varioivan toiston ja muuntelun myötä merkitysten verkostoiksi, jotka jäsentävät kertomuksen etenemistä ja luovat koherenssia.

Tutkimustuloksena väitöskirjassa esitetään, että Carpelanin minäkerronnassa muistelu tematisoituu kielen tason toiston ja kerronnan keinojen vaihtelun kautta sekä laajempien metaforisten rakenteiden muodostuessa. Tämä korostaa muistin prosessuaalisuutta. Keskeinen piirre Carpelanin muistelevalle minäkerronnalle on vastakohtaparien välisen jännitteen rakentaminen ja uudelleen purkaminen. Tutkimusartikkeleissa nousee esiin muodon ja sisällön kategorisen eron kyseenalaistuminen: muistelun tematisoitumisessa korostuu tekstin eri tasojen vuorovaikutus. Keskeistä kohdeteoksissa on muistelevan kertojan ja menneisyyden kokijan erillisyyden purkaantuminen. Tuloksissa toistuu yhtenäisen ja fragmentaarisen muodon välinen jännite, joka havainnollistuu etenkin muistelijan koherenssipyrkimyksissä ja muistin muuntuvässä, hajanaisessa prosessissa.

ABSTRACT

First Person Narrative and Reminiscing in Bo Carpelan's Late Novels

My article-based dissertation studies reminiscent first person narration in the late novels by Bo Carpelan (1926–2011). I use text analytical methodology that combines narrative studies and metaphor theories to explore how memory becomes thematized in the novels. Theories of nostalgia and the grotesque provide additional points of view. The method is grounded on Brian McHale's (1994) concept of descriptive poetics that expects the study of a literary work to enable the testing of the theories applied and providing new insights into those theories. These new insights, in return, serve further textual analysis of the literary work. This methodological point of departure in descriptive poetics distinguishes my thesis from the previous studies on Bo Carpelan's oeuvre with their emphasis on the author's aesthetic views and the analyses of story contents.

The material of my research are novels in Carpelan's late oeuvre that may, by their narrative features, be classified as reminiscent first person narration. These novels, mainly *Urwind* (1993), *Benjamins bok* (1997), *Berg* (2005) and *Blad ur höstens arkiv* (2011), all have in common a narrator-character who recalls his past and at the same time makes observations on his everyday life and growing older. The process of reminiscing comprises reflections on the writing process and on the uncertainties of memory, as well as passages of immersion into childhood experiences.

This dissertation is based on four peer-reviewed articles that apply, compare and challenge different theoretical approaches on the thematization of memory and reminiscing. Each article has particular research questions, and they all contribute to the main research questions running through the entire study: 1) How do narrative means and extended metaphors contribute to the process in which the first person narrator recalls his past? 2. How is reminiscing thematized in the interaction of form and content?

The first article addresses the narrator's subjective experience of time with the combination of classical and post-classical narrative theories and with the analysis of metaphors that mix time and temporal layers. The analysis reveals a need to reconsider the dichotomy drawn between the narrating and the experiencing I, as well as

to recognize the experientiality originating in the moment of narrating. The second article employs cognitive metaphor theory and the concept of common semantic ground in order to study the archive as a traditional metaphor for memory. This article highlights the possibilities of archive as a manifold extended metaphor to verge on narrative as a means to explicate the modern idea of memory as processual and dynamic. The third article focuses on nostalgia. Nostalgic features in Carpelan's novels are studied with the combination and comparison of approaches that contextualize nostalgia and those that emphasize nostalgic style. The fourth article studies how grotesque elements in the text contribute to the central question of the dissertation, the reminiscing subject. The analyses of grotesque tropes highlight how Carpelan's poetics of openness use both narrative and metaphorical means to question any categorization.

The dissertation addresses intersections and common areas between narrative studies and metaphor theories. Narrative and metaphor intertwine as textual features and interpretative structures in Carpelan's reminiscent first person narration. Carpelan's novels use extended metaphors as part of the narrative progress. Through variation, repetition and change the metaphors of memory broaden into webs of meaning that construe narrative progress and create coherence.

As a research result, my dissertation argues that the reminiscing is thematized in Carpelan's first person narration through repetition in language and variation in narrative means, as well as the formation of extended metaphorical structures, to emphasize the processual nature of remembering. A central element in Carpelan's reminiscent first person narration is the construction and deconstruction of tension between dichotomies. In the research articles, any categorical distinction between form and content is questioned: the thematization of memory highlights the interaction between textual layers. The unravelling of the division between the recalling narrator and the experiencing character is another central feature. The results consistently indicate a tension between coherent and fragmentary structure that is illustrated especially in the efforts of the reminiscing narrator to achieve coherence in the face of memory's changing and sporadic nature.

SISÄLLYS

1	ALUKSI.....	19
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat.....	19
1.2	Tutkimusaineisto.....	23
1.3	Tutkimuksen eteneminen.....	26
2	MUISTELEVA MINÄKERRONTA.....	28
2.1	Muisti, muistaminen ja muistelu.....	28
2.2	Kertomuksentutkimus.....	33
2.3	Metaforatutkimus.....	39
2.4	Nostalgian ja groteskin teemat.....	46
2.4.1	Nostalgia.....	47
2.4.2	Groteski.....	51
3	CARPELANIN AVONAISUUDEN POETIIKKA.....	55
4	ARTIKKELIEN TIIVISTELMÄT JA TULOKSET.....	63
4.1	Subjekttiivinen aikakokemus: <i>Urwind</i> ja <i>Berg</i>	63
4.2	Muuntuva arkistometafora: <i>Blad ur böstens arkiv</i>	64
4.3	Nostalgian problematisoituminen: <i>Berg</i>	66
4.4	Groteski ja avonaisuuden poetiikka: <i>Benjamins bok</i>	67
5	YHTEENVETO: KATEGORIOITA PURKAVA MUISTELU.....	69
6	LÄHTEET.....	73

Kuvioluettelo

Kuvio 1 MUISTI ON ARKISTO -metaforan semanttiset yhteisalueet, kielen taso
s. 39

Kuvio 2 MUISTI ON ARKISTO -metafora blending-mallin avulla esitettyinä
s. 41

LYHENTEET

<i>B</i>	<i>Berg</i>
<i>Bb</i>	<i>Benjamins bok</i>
<i>Bu</i>	<i>Blad ur höstens arkiv</i>
<i>Jm</i>	<i>Jag minns att jag drömde</i>
<i>U</i>	<i>Urwind</i>
Esim.	Esimerkiksi
Ks.	Katso
Toim.	Toimittanut/toimittaneet
Vrt.	Vertaa

ALKUPERÄISJULKAISUT

- Julkaisu I Jolma, Nanny 2019. Between now and then. The experience of time in Bo Carpelan's novels *Urvind* and *Berg*. Teoksessa Brian Kennedy (toim.), *Voicing Bo Carpelan: Urvind's Dialogic Possibilities*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 157–175. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7930-0>.
- Julkaisu II Jolma, Nanny 2018c. Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*. Teoksessa Hanne Juntunen, Kirsi Sandberg ja Kübra Kocabaş (toim.), *In Search of Meaning: Literary, Linguistic, and Translational Approaches to Communication*. Tampere Studies in Language, Translation and Literature. Tampere: Tampereen yliopisto, 80–100. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0919-0>.
- Julkaisu III Jolma, Nanny 2018b. 'As if there was no fear'. Exploring the Nostalgic Narrative in Bo Carpelan's novel *Berg*. *Humanities* vol. 7, 1–12. <https://doi.org/10.3390/h7040106>.
- Julkaisu IV Jolma, Nanny 2018a. Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelan's roman *Benjamins bok*. Teoksessa Anna Biström ja Maren Jonasson (toim.), *Historiska och litteraturhistoriska studier 93*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 824. Helsinki: SLS, 205–228. <https://doi.org/10.30667/hls.66711>.

1 ALUKSI

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Artikkeliväitöskirjani tutkii muistelevaa minäkerrontaa Bo Carpelanin myöhäisromaaneissa. Tutkimuksen tavoitteena on kertomuksentutkimuksen ja metaforatutkimuksen tekstianalyttisiä menetelmiä yhdistämällä selvittää, mitä muistelun tematisoitumisen strategioita Carpelanin minäkerronta sisältää. Lisäksi hyödynnän nostalgian ja groteskin teorioita, jotka tarjoavat kaksi laajentavaa tulkinnallista kehystä tutkimukseni ydinkysymyksiin. Teoreettis-metodologinen lähestymistapani palautuu deskriptiivisen poetiikan periaatteisiin, jolloin huomio kohdistetaan teorioiden ja tutkimuskohteen väliseen vuorovaikutukseen (McHale 1994). Tässä mainitut kirjallisuudentutkimuksen suuntaukset muodostavat teoreettisen viitekehyksen, jossa kohdetekstejä analysoidaan erilaisia näkökulmia vertaillen ja haastaen.

Väitän, että muistelun tematisoituminen on aineistossani laaja-alainen ilmiö, joka pitää sisällään vaihtelevia kerronnan keinoja ja yhdistää tekstin eri tasoja. Carpelanin kerronnassa muistelmaj- ja muistiin kirjaamisen traditioita hyödyntävät osat tematisoivat muistelua eksplisiittisesti. Tähän lukeutuvat kohdat, joissa menneisyydestä kerrotaan retrospektiivisesti ja muistelijakertojan läsnäoloa korostaen. Määritelmäni mukaan muisteleva minäkerronta sisältää myös jaksot, jotka rakentuvat kokemuksellisuuden ja menneisyyden tavoittamisen illuusion varaan.

Tutkimukseni tärkeimmät teoreettiset lähtökohdat voidaan jakaa kahteen pääkohtaan:

1. Menetelmäni taustana on deskriptiivisen poetiikan käsitys siitä, että kaunokirjallisten teosten analyysi hyötyy eri teoreettisten näkökulmien ja menetelmien vertailusta. Samoin yksittäisten tekstien analyysin kautta voidaan tuottaa uutta tietoa sovelletuista teorioista.
2. Tutkimustani läpäisee ajatus muodon ja sisällön erottamattomuudesta kaunokirjallisen tekstin analyysissä ja tulkinnassa. Tämä näkyy kertomuksentutkimuksen osalta tarinan ja kerronnan tasojen vuorovaikutuksen huomioimisena ja metaforateorioiden osalta sekä kielen ilmausten että käsitteellisen tason tarkasteluna.

Soveltamani Brian McHalen (1994, 59) esittelemä deskriptiivisen poetiikan metodi paikantuu abstraktiotasoltaan yleistävän teorian ja tekstin tulkinnan väliselle alueelle.¹ Suhteessa yleistävämpiin korkean tason teorioihin tämä merkitsee operoimista lähempänä tutkittavia ilmiöitä ja teorianmuodostusta niistä käsin. Deskriptiivinen poeettiikka ei lukkiudu yhteen teoreettiseen viitekehukseen, vaan tuottaa uutta tietoa teoriasta ja tutkimuskohteesta liikkumalla niiden välillä. (Isomaa 2021, 59.) McHale (1994) rakentaa poeettiikkakäsitystään Tel Avivin koulukuntaan kuuluvan Benjamin Hrushovskin teoriaa kommentoiden. Historiallisesti deskriptiivinen poeettiikka täydentää strukturalistista poeettiikkaa siten, että tutkittavat kaunokirjalliset teokset eivät toimi ainoastaan välineellisesti teorian ilmentäjinä, vaan niiden katsotaan lisäksi muokkaavan analyysissä käytettyjä teorioita (Isomaa 2021, 63; vrt. Culler 1975, 118).²

Toteuttamani tekstianalyysi on kohdeteosten käyttämien ilmaisukeinojen erittelyä ja niiden merkitysten tulkintaa, jossa käytetään kertomuksentutkimuksen ja metaforatutkimuksen välineitä. Deskriptiivisen poetiikan lähtökohtia soveltaen tekstianalyysi lähtee liikkeelle tietystä teoreettisen ennakkotiedon tasosta, joka tässä tapauksessa koostuu esimerkiksi kertomuksentutkimuksen peruskäsitteistä. Tästä edetään teorioiden testaamiseen ja vertailuun kohdeteosten ja tutkittavina olevien ilmiöiden lähtökohdista käsin. Tällä tavoin tekstianalyysissä havainnollistuu deskriptiivisen poetiikan mahdollistama – ja vaatima – erilaisten vaihtoehtojen tarkastelu ja viive ennen tulkintojen tai teoreettisten valintojen tekemistä (McHale 1994, 64–65).

Tutkimukseni käsittelee poeettiikkaa erityisesti tekstin poeettiikkana, joka rakentuu kohdeteoksien tekstuaalisista piirteistä tehtyjen havaintojen ja teorioiden välillä käytystä vuoropuhelusta. Viittaan myös Carpelanin esseistisissä kirjoituksissaan julkilausemaan poeettiikkaan, jota aiempi tutkimus on kattavasti tarkastellut. Tällöin käytän ilmausta kirjailijan kirjallisuuskäsitys tai spesifimmin Carpelanin avonaisuuden poeettiikka.³

Tekstianalyyttisen menetelmän avulla tutkin artikkeleissani tekstin yksityiskohtien kautta laajempien temaattisten rakenteiden muodostumista. Hypoteesini on, että muistelun teema rakentuu Carpelanin proosassa tekstin muodon ja sisällön tiiviissä

¹ Deskriptiivisen poetiikan käytöstä metodina ks. Björninen 2018, 48.

² Toisaalla McHale (2016, 296) esimerkiksi toteaa, että teorianmuodostukseen vaikuttaa se, mitkä tutkimuskohteet määritellään prototyypisiksi kertomuksiksi.

³ Carpelanin esse ”Om diktens öppenhet” (1960) voidaan nähdä keskeisenä tekstinä kirjailijan avonaisuuden poetiikan määrittelylle (Hollsten 2004a, 20). Lisäksi Carpelan määrittelee kirjallisuuskäsitystään esimerkiksi seuraavissa esseissä ja lehtikirjoituksissa: ”Novembercredo. Tankar inför ett landskap” (1996/1981), ”Några anteckningar om rum och poesi” (1981), ”I poesins rum” (1991) ja ”Dikt och verklighet” (1955).

vuorovaikutuksessa. Korostan, että tekstianalyysissä on otettava huomioon sekä kielen ja paikallisten kerrontateknisten ratkaisujen taso että käsitteellinen ja temaattinen sisällön taso, jotta kokonaisvaltaisen tulkinnan muodostaminen on mahdollista. Tekstin tasoilla viitataan klassisesta kertomuksentutkimuksesta tuttuun ajatukseen, että kertomus jakautuu tarinan ja kerronnan tasoon, karkeasti jaoteltuna sisältöön ja muotoon (esim. Chatman 1978). Klassista kertomuksentutkimusta soveltaen pidän muodon analyysistä liikkeelle lähtemistä tärkeänä väylänä konstruoida tekstuaalisten keinojen merkityksiä. Tämän ohella aineistoni vaatii kognitiiviseen kirjallisuudentutkimukseen nojaavia lähestymistapoja formalistisemmän analyysin rinnalle, jotta on mahdollista keskittyä muistelun kokemuksellisuuteen ja tarkastella tutkimukseni keskeisiä käsitteitä, kertomusta ja metaforaa, myös käsitteellisen tason abstraktioina.

Esitän, että huomioimalla tekstuaalisen piirteistön ja sisällöllisen aineksen vuorovaikutus päästään käsiksi kerronnan keinojen ja metaforisten rakenteiden merkityksiin sekä teeman tulkintaan. Tarkastelen muistelun aiheen tematisoitumista kielen piirteiden, kerronnan keinojen ja metaforisten rakenteiden kautta. Tästä näkökulmasta kertomuksen muotoa ja teemaa ei ole mielekästä analysiassa erotella toisistaan.

Väitöskirjan tulokset osoittavat, miten muistelu tematisoituu valitussa kaunokirjallisessa aineistossa tiettyjen tekstuaalisten keinojen avulla. Vaikka väitöskirjan aiheena on muistelu, pääfokus ei siis ole muistintutkimuksessa. Monitieteinen muistintutkimus tarjoaa taustan muistikäsitysten tarkastelulle ja auttaa ymmärtämään erilaisen muistimetaphorien kulttuurisia ja historiallisia kytköksiä.

Lähestymistapani erottuu aiemmasta Bo Carpelanin tuotannosta tehdystä tutkimuksesta etenkin metodologisesti. Tekstianalyysini rakentuu kuitenkin suhteessa Carpelanin tuotannosta tehtyyn aiempaan tutkimukseen osin sitä hyödyntäen, osin täydentäen tai haastaen. Tutkimukseni nostaa esiin Carpelan-tutkimukselle uusia näkökulmia. Kirjailijan tuotantoa ei ole tutkittu kertomuksentutkimuksen näkökulmasta,⁴ eikä spesifisti metaforiin keskittyvää tutkimusta ole tehty. Kohdeteosteni groteskit piirteet on niin ikään jätetty aiemmassa tutkimuksessa lähes huomiotta. Lisäksi suomenruotsalaiselle kirjallisuudelle tyypillisinä pidettyjen aiheiden, kuten muistelun ja nostalgian, tarkastelu toteutuu tutkimuksessani tekstuaalisia piirteitä aiempaa tarkemmin erittelevällä otteella.

Keskeistä tutkimukseni kannalta on huomioida Carpelanin avonaisuuden (öppenhet) käsite, johon liittyy valmiiksi määriteltujen kategorioiden ja luokitteluiden purkamisen sekä fragmentaarisuuden ja kokoavuuden jatkuva jännite. Carpelanin tuotantoa käsittelevät kaksi väitöstutkimusta tarjoavat katsauksen ja tutkimuksellisen

⁴ Poikkeuksena Anne Päivärinnan (2005) yksittäinen artikkeli, jossa käsitellään apostrofia ja muistamisen ongelmaa *Urwindissa*.

pohjan Carpelanin avonaisuuden poetiikkaan. Anna Hollstenin (2004a) ja Jan Hellgrenin (2009; 2014) väitöskirjatutkimuksissa painottuu sisältötemaattinen lähestymistapa ja muun muassa suomenruotsalaiseen modernismiin ja erilaisiin eurooppalaisiin taidesuuntauksiin kontekstualisoiva tutkimus. Tuloksentekniikkani keskeiseksi nousevaa muistamista on näissä monografioissa tarkasteltu, mutta muistelevan kerronnan rakenteet sekä kerronnan ja kuvallisuuden keinojen runsas vuorovaikutus ovat jääneet tutkimista vaille.

Tekstianalyttisen metodin avulla tutkimukseni täydentää aiemman Carpelan-tutkimuksen käsitystä siitä, kuinka muistelu tematisoituu kirjailijan proosassa. Tarkastelen artikkeleissani yhtäältä yksittäisiä romaaneja ja toisaalta huomioin niiden välisiä yhteyksiä. Artikkeleissa on kuitenkin rajallisesti mahdollisuuksia keskittyä jälkimmäiseen. Näin ollen tavoitteenani on käsillä olevassa johdanto- ja yhteenvedon osiossa kiinnittää huomiota muistelevaan minäkerrontaan yksittäisten proosateosten rajat ylittävänä ilmiönä.

Väitöskirjatutkimukseeni sisältyvät neljä artikkelia ovat kaikki itsenäisiä kokonaisuuksiaan, jotka vastaavat niissä esitettyihin artikkelikohtaisiin tutkimuskysymyksiin. Samalla julkaisut toimivat osana väitöskirjan kokonaisuutta ottaen eri tavoin kantaa menneisyyden kokemisen, kertomisen ja muistelun kysymyksiin. Artikkeleita yhdistävän teoreettisen ja metodologisen kehityksen sekä aineiston rajauksen kautta määrittyy kaksi tutkimuskysymystä, jotka jäsentävät väitöskirjan tavoitteita kokonaisuutena. Tutkin Carpelanin myöhäisromaanien muistelevaa minäkerrontaa kysyen:

1. Miten minäkertojien muistelu esitetään kerronnan keinojen ja metaforisten rakenteiden avulla?
2. Miten muistelu tematisoituu minäkerronnan muodon ja sisällön vuorovaikutuksessa?

1.2 Tutkimusaineisto

Väitöskirjan kohdeteokset rajautuvat sillä perusteella, että tutkimus keskittyy tarkastelemaan Carpelanin myöhäiselle proosatuotannolle tyypillistä muistelevaa minäkerrontaa. Näin ollen osajulkaisujen kohdeteoksia ovat romaanit *Urwind* (1993), *Benjamins bok* (1997), *Berg* (2005) ja *Blad ur höstens arkiv. Tomas Skarfelts anteckningar* (2011). Lisäksi viitataan paikoin muihin Carpelanin proosateoksiin.

Muisti ja muistelu ovat teemoina kulkeneet Carpelanin tuotannossa tavalla tai toisella mukana jo alkuvaiheen runokokoelmista asti.⁵ Aiemmista teoksista, niin proosan kuin lyriikankin puolelta, löytyy runsaasti yhteneväisyyksiä tämän työn kohdeteoksiin.⁶ Tarkasteltaessa Carpelanin proosatuotannon kehityskaarta voidaan kuitenkin selvästi erottaa tämä muutaman myöhäisen romaanin joukko, joissa käytetyt kerrontatekniset keinot, kuvasto ja tematiikka resonoivat toistensa kanssa erityisen tiiviisti.

Urwindin minäkertoja Daniel Urwind kirjoittaa antikvariaatissaan päiväkirjaa, joka etenee yhtä aikaa sekä menneisyyden tasolla lapsuudesta nuoruuteen että kerronnan nykyhetkessä. Kirjoitukset jäsentyvät päiväkirjamuistiinpanojen lisäksi kirjeiksi Amerikkaan matkustaneelle vaimolle, jonka poissaolon aikana Daniel pohtii omaa identiteettiään. *Benjamins bokissa* eläkkeelle jäänyt kääntäjä Benjamin Trogen matkustaa lapsuuden maisemiinsa kohtaamaan lapsuudentoverinsa Ollin, jonka vammautuminen kytkeytyy Benjaminin muistoissa sodan syttymisen epävarmaan aikaan. Benjamin etsii muistiinpanoissaan kääntäjän roolin jälkeen ”omaa kieltään” ja yhteyttä menneisyyden kipukohtiin. Samoin *Bergin* Mattias Bergmark matkustaa lapsuuden kesänviettopaikkaansa kohdatakseen lapsesta asti häntä vaivanneen syyllisyydentunteen. Lapsuudenkuvauksessa vaihtelevat nostalginen kuvasto sekä sodan pelot ja taustalla kaikuvat taistelun äänet. Carpelanin postuumisti julkaistussa *Blad ur höstens arkiv* -romaanissa korostuvat muistelun ohella vanhenemisen, unohtamisen ja kuoleman teemat edeltäviä romaaneja suuremmassa määrin. Viimeisen romaanin minäkertoja, tilastotieteellisissä arkistoissa elämäntyönsä tehnyt Tomas Skarfelt, rakentaa muistikuvistaan ja pohdinnoistaan omaa syysarkistoaan.

Carpelanin minäkertojat muistelevat aikaisempia elämänvaiheitaan, erityisesti lapsuuttaan, tekevät havaintoja senhetkisestä arjestaan sekä esittävät korkealentoisia pohdintoja inspiroituen länsimaisen taiteen ja filosofian tarjoamista esikuvista. Kaik-

⁵ Muistin teema nousee Carpelanin tuotannossa keskiöön *Gården*-runokokoelmasta (1969) alkaen (Hollsten 2004a, 241).

⁶ Lyriikan muistelevat rakenteet, kuten puhujan metalyryisyys tai runoissa muistamista kuvaavat kielikuvat, rajautuvat tutkimukseni ulkopuolelle. Muistista Carpelanin runoissa ks. Hollsten 2004a.

kien näiden yli 60-vuotiaiden miespuolisten kertojahahmojen muisteluprosessi jäsen-tyy tavalla tai toisella kirjoittamisen kautta. Menneisyydestä kertomisen vaikeus nostetaan toistuvasti esiin metafiktiivisin kommentein. Esimerkiksi *Benjamins bokissa* omasta elämästä kirjoittamisen problematiikka tuodaan esille vierauden tunteen avulla: ”Med vem talar jag? Känner jag denna Benjamin Trogen, den yngsta av bröder?” (*Bb*, 9). *Blad ur höstens arkiv* -romaanissa taas minäkertoja nostaa esiin kirjoittamisen ruumiillisuuden: ”Motståndet mot att skriva är nästan rent fysiskt. Åldern inverkar. Översätta en tanke, en bild, en erfarenhet till ord är en osynlig kamp mot tiden, den abstrakta, och ordlösheten, den konkreta.” (*Bu*, 73.)

Muisteluprosessin korostamisen lisäksi huomiota herättävät jaksot, joissa muisteleva kertoja häivyttyy taustalle ja kerronnassa eläydytään voimakkaasti lapsuuden aistihavaintoihin, ajatuksiin ja kokemuksiin: ”I den varma luften hörs, svalkande, sorlet från en rinnande bäck, någonstans djupt inne i minnet. [-] Jag går längs vägen och ser pappa barfota framför mig, med uppkavlade byxor, käpp i handen.” (*B*, 49.) Tämän *Berg*-romaanin lainauksen ensimmäisessä virkkeessä virtaavan veden ääni paikantuu muistoihin, ajallisen etäisyyden päähän. Jälkimmäisessä virkkeessä preesensmuoto, tarkasti kuvailevat yksityiskohdat sekä kertojan jälkikäteisen näkökulman puuttuminen luovat illusion menneisyyden kokemuksen saavuttamisesta.

Myöhäisromaaneille tyypillisen kerrontatavan voidaan nähdä alkavan muotoutua jo novellikokoelmassa *Jag minns att jag drömde* (1979). Siinä muistaminen ja uneksiminen tematisoituvat toiston kautta eksplisiittisesti jo kokoelman nimessä ja joidenkin novellien aloituksissa:

Jag minns att jag drömde att jag låg i en stor sval säng på en skymmande vind. Det var en soldoftande kväll i augusti och svalorna hade lämnat sina bon ovanpå taksparrarna. Det var som om jag ännu kunde höra deras skrik som ljöd allt avlägsnare i tystnaden. (Jm, 5.)

Katkelma luo ullakon tunnelman tunto-, näkö- ja hajuaistihavaintojen sekä jo pois- saolevien äänten avulla. Kohta muistuttaa monin tavoin *Urvindin* ja *Blad ur höstens arkiv* -teoksen ullakkokuvauksien aloituksia, joita analysoin toisessa artikkelissani (II) arkistometaforan näkökulmasta. Novellikokoelmassa Carpelanin minäkerronnalle myöhemmin tyypillinen muistelun tapa kehystetään unen näkemisellä, mutta samalla uni on muistelun kohteena. Myöhemmän proosatuotannon tavoin novelleissa nousevat esiin kysymykset unen ja toden rajapinnoista, muistin varmuudesta ja tarkkuudesta.

Muistelevaksi minäkerronnaksi määrittelemiäni teoksia edeltävä *Axel* (1986) toimii kiinnostavana vertailukohtana tutkimukseni keskiöön valitsemilleni romaaneille. *Axelissa* vuorottelevat päiväkirjamainen kerronta ja dokumentaarinen aines, kuten

Axel Carpelanin ja Jean Sibeliuksen välinen kirjeenvaihto. Tässä romaanissa päiväkirjaosioiden minäkertoja ei ole kohdeteoksieni tapaan varsinainen muistelijahahmo, sillä ajallinen, kognitiivinen tai emotionaalinen etäisyys kokevaan minään ei ole samalla tavalla tuntuva kuin kohdeteoksissani. Myös romaani *Barndom* (2008) rajautuu primääristen kohdeteosten ulkopuolelle. Teoksessa kuvataan Davi-pojan kasvua ympäristön tarkkailijasta kohti kirjailijuutta sotavuosien Helsingissä. Se sijoittuu julkaisuajankohdansa puolesta Carpelanin myöhäistuotantoon ja on monin tavoin tyyllisesti kohdeteosteni kaltainen, mutta poikkeaa niistä hän-muotoisen kerrontansa osalta, eikä sisällä retrospektiivistä näkökulmaa.⁷

Väitöskirjani erottautuu aiemmasta tutkimuksesta osin myös aineiston näkökulmasta. Sekä Hollstenin (2004a) ja Hellgrenin (2009; 2014) monografioissa että Carpelanin tuotantoa käsittelevissä artikkeleissa ja esseissä painottuu lyriikan analyysi. Lisäksi paljon huomiota on saanut *Urwind*-romaanin muiden romaanien analyysin jäädessä verrattain vähäiseksi. Viimeisestä *Blad ur höstens arkiv*-romaanista ei ole aiemmassa tutkimuksessa mainintoja juuri lainkaan. Tutkimukseni laajentaakin Carpelan-tutkimuksen kenttää kattamaan myöhäisromaanien systemaattisen analyysin.

Tutkimusmetodini poiketessa selvästi aiemman Carpelan-tutkimuksen lähtökohdista on syytä reflektoida metodin ja aineiston yhteensopivuutta. Kertomuksetutkimusta ja metaforateorioita yhdistelevän tekstianalyttisen metodini avulla on mahdollista keskittyä tarkastelemaan kohdeteosten monilta piirteiltään yhtenevää joukkoa. Metodini tarkoituksena on eritellä aineiston tekstuaalisia keinoja sekä laajentaa näkökulmaa edelleen tekstin keinojen muodostamien jatkumoiden ja niiden merkitysten sekä teostenvälisen yhteyksien tarkasteluun. Aineiston rajaaminen Carpelanin muisteleviin myöhäisromaneihin palvelee tutkimusasetelmaa, jossa deskriptiivisen poetiikan ihanteen mukaisesti teoriat ja teokset asetetaan kommentoimaan toisiaan. Valittu aineisto tarjoaa runsaasti esimerkkejä kertomuksen välittyneisyyden ja kokemuksen tavoittamisen illuusion välisestä jännitteestä, kerronnan rakenteiden ja temaattisen sisällön nivoutumisesta sekä erilaisista muistelun tematisoitumisen strategioista.

⁷ Tässä mainittujen ohella Carpelanin proosatuotantoon sisältyy muutama varhainen romaani: ydinkatastrofin jälkeisiä hetkiä kuvaava *Rösterna i den sena timmen* (1971), kaksoisolentoaiheelle rakentuva *Din gestalt bakom dörren* (1975) ja rikosromaanin *Vandrande skugga, en småstadsberättelse* (1977). Lisäksi Carpelan on kirjoittanut useita lasten- ja nuortenkirjoja vuonna 1959 julkaistusta *Anders på ön*-teoksesta alkaen.

1.3 Tutkimuksen eteneminen

Artikkeliväitöskirjani toisessa luvussa käsitellään tutkimukselle keskeisiä teoreettisia kehyksiä. Deskriptiiviselle poetikalle perustuvan metodini mukaisesti teorioiden esittely tapahtuu vuorovaikutuksessa tekstiesimerkeistä tehtyjen havaintojen kanssa. Tämän on tarkoitus havainnollistaa tutkimuksen lukijalle tutkimusprosessilleni tyypillistä etenemistä. Valitut tekstiesimerkit ovat pääosin sellaisia, joita artikkeleissani en ole analysoinut: ne on valittu palvelemaan teorioiden esittelyä ja perustelemaan teorioiden valintaa. Näin ollen vältetään myös turhalta toistolta käsillä olevan johdanto-osion ja artikkeleiden välillä.

Toisen luvun aloittaa osio, jossa määrittelen muistin, muistamisen ja muistelun käsitteitä. Tämän ohella selvennän, mihin viittaa muistelun tematisoitumisella. Toisessa alaluvussa esittelen kertomuksentutkimuksen traditioita ja suhteutan niitä Carpelanin muistelevan minäkerronnan tutkimisen määrittelemiini tarpeisiin. Punaisena lankana luvussa kulkee pohdinta tutkimuksen suhteesta klassisen ja kognitiivisen narratologian lähtökohtiin ja kertomuskäsityksiin, mutta täydennän käsittelyä viittauksilla muihin kertomuksentutkimuksen suuntauksiin. Kolmannessa alaluvussa etenen metaforateorioihin, joiden osalta fokus on kognitiivisen metaforateorian käyttökelpoisuuden ja rajoitteiden pohdinnassa. Vertailukohtina sivuan perinteisiä metaforateorioita sekä käsittelen blending-teoriaa ja semanttisen yhteisalueen mallia. Tässä yhteydessä pohdin lisäksi metaforan ja kertomuksen käsitteiden sekä niihin liittyvien tutkimuskenttien mahdollisia yhtymäkohtia. Neljännessä alaluvussa käsitelen erillisissä osioissaan nostalgian ja groteskin teoriaa. Tutkimus lähestyy näitä käsitteitä kulttuuristen ilmiöiden lisäksi erityisesti teemoina, jotka toimivat näkökulmina Carpelanin muistelevaan minäkerrontaan ja siinä ilmenevään muodon ja sisällön vuorovaikutukseen.

Väitöskirjan kolmannessa luvussa tarkastelen aiempaa Carpelan-tutkimusta. Keskityn pohtimaan aiemman tutkimuksen tuottamia havaintoja ja tuloksia Carpelanin avonaisuuden poetikkaan, muistiin ja refleksiivisyyteen liittyen. Lisäksi nostan esiin erilaisia näkökulmia Carpelanin kaunokirjallisten teosten ja avonaisuuden poetikan suhteesta modernismiin.

Neljäs luku koostuu väitöskirjan osajulkaisujen tiivistelmistä ja tulosten reflektoinnista. Tiivistelmien otsikoista käy ilmi kunkin artikkelin aihe ja kohdeteos ja otsikoiden alle on nostettu esiin artikkelikohtaiset tutkimuskysymykset.

Viidennessä luvussa esitän tutkimukseni tulokset väitöskirjakokonaisuutta jäsentäviin tutkimuskysymyksiin vastaten ja kiteytän määritelmäni Bo Carpelanin muistelevasta minäkerronnasta. Lopuksi pohdin aineistoni kytkeytymistä osaksi erilaisia traditioita sekä kytken tutkimustani omaelämäkerrallisen kirjoittamisen ilmiöön ylipäättäen.

Väitöskirjan liitteenä ovat varsinaiset tutkimusartikkelit alkuperäisessä julkaisu-asussaan. Artikkelien järjestys noudattaa tässä lopullisen julkaisuajankohdan sijaan sitä kronologista järjestystä, jossa olen alkanut artikkelien käsikirjoituksia hahmotella ja työstää. Esitysjärjestys tuo esille tutkimusprosessin etenemisen muistelijan kerronnallisista keinoista ja muistelun metaforista tulkinnallisiin nostalgian ja groteskin kehyksiin, joiden kautta tutkimuksen ydinkysymysten käsittely syvenee.

2 MUISTELEVA MINÄKERRONTA

2.1 Muisti, muistaminen ja muistelu

Muistelu, kertomus ja metafora ovat tutkimukseni keskeisimmät käsitteet, joiden määrittelyssä olennaisiksi nousevat niiden suhteet ja rajapinnat toisiinsa nähden. Tässä alaluvussa määrittelyn kohteena oleva muistelu liittyy lisäksi läheisesti muistin ja muistamisen käsitteisiin. Tutkimuksessani tarkastelen muistia kaunokirjallisen kuvauksen kohteena sekä kaunokirjallisten tekstien kertomus- ja metaforarakenteiden tuottamana teemana. Taustalla kuitenkin vaikuttavat viimeaikaiseen muistitutkimukseen perustuvat muistikäsitykset. Muistia kuvaavia arkistometaforia käsittelevässä artikkelissani (II, 81) kuvailen muistelua kohdetekstin lähtökohdista käsin ”nykyhetkestä kauas lapsuuteen suuntautuvana, refleктоivana ja identiteettiä rakentavana muistamisen prosessina”. Tarkentaen muistelu voidaan määritellä erityisesti tekona, jolloin muistelijan aktiivinen ja tietoinen rooli korostuu.

Bo Carpelanin *Benjamins bok* alkaa teoskokonaisuudelle keskeisen kellomotiivin esiintymällä: ”Innan morfar dog gav han mig sin gamla slitna silverrova” (Bb, 7). Samalla luodaan teoksen retrospektiivinen muistelun kehys jatkamalla taskunauriin vaiheista kertomista imperfektissä. Kello toimii ankkurina eri aikatasojen välillä ja tiivistää yhteen minäkertojan erilaisia elämänvaiheita sota-ajoista ja muista vastoinkäymisistä rauhallisempiin aikoihin, jolloin kello on ollut tallessa kirjoituspöydän laatikossa. Tämän jälkeen tekstissä siirrytään muistaa-verbini avulla menneeseen aikaan, jossa taskukello on mukana lapsuuden minän turvallisena kiintopisteenä hänen tarkkaillessaan salaa äidin ja isän välisiä ristiriitoja:

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 trycket till örat, det är som finaste och segaste livsmusik utmätt i gnistor eller snöflingor [-] (Bb, 7).

Katkelmassa syntyy illuusio lapsuuden kokemuksen saavuttamisesta preesensmuodon lisäksi kellon tikityksen kuuntelemisen kautta: lapsen kokemusmaailmassa ääni muuntuu elämänmusiikiksi, jonka mittayksiköitä ovat sekuntien ja minuuttien sijaan kipinät tai lumihitaleet. Ensimmäisen luvun loppuun palataan kerronnan hetken tasolle, jossa kertoja pohtii isoisän kellon kohtaloa: ”Vem lånade jag den åt, åt något

av barnen tror jag, har frågat efter den men de kan inte minnas den, men den minns, den finns någonstans, jag vet det” (Bb, 8). Tämä pohdiskeleva osuus havainnollistaa muistelun itserefleksiivistä ja metafiktiivistä puolta: kertoja ilmaisee olevansa epävarma yksityiskohdista. Katkelma havainnollistaa, kuinka Carpelanin teksteissä muisteleavan kerronnan tavat voivat vaihtua ja toimia rinnakkain pienessäkin otannassa. Muistelu tematisoituu metafiktiivisen, ajallista etäisyyttä korostavan kerronnan ja menneisyyteen eläytyvien jaksojen vaihtelussa.

Sovellan tutkimuksessani modernia muistikäsitystä, jonka mukaan muisti on moniaineksinen, dynaaminen ja alati muuttuva prosessi (Groes 2016b; Depper 2016; Brockmeier 2015). Moderni muistikäsitys poikkeaa olennaisesti esimerkiksi muistia kuvaavasta klassisesta arkistomallista, joka pelkistää muistin staattiseksi ja varastoivaksi rakenteeksi. Kohdetekstitni kuitenkin osoittavat traditiotietoisuutta varioimalla klassista mallia. Näiltä osin tarkastelenkin tilaan kytkeytyvien muistamisen metaforien mahdollisuuksia muuntautua modernia muistikäsitystä mukaileviksi. Tutkin erityisesti subjektiivista muistia, mutta sivuan paikoin yhteyksiä kulttuurisen muistin tasolle. Esimerkiksi sodan pelko tai idealisoitunut lapsuudenkesän trooppi ovat kulttuurista kuvastoa, jota Carpelan hyödyntää kuvatessaan subjektiivista kokemusta.

Viimeaikaista muistitutkimusta voi määrittellä vahvasti tieteidenväliseksi. Samojen kansien väliin saatetaan tyypillisesti koota esimerkiksi neurotieteiden, sosiaalitieteiden, uuden muistiteknologian, filosofian ja kirjallisuustieteen näkökulmia (esim. Groes [toim.] 2016; Brockmeier 2015; Hakkarainen et al. [toim.] 2014). Muistitutkimus on humanistisilla aloilla keskittynyt viimeisten kahden vuosikymmenen ajan pitkälti tarkastelemaan muistia kollektiivisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta käsin, painottaen esimerkiksi muistin yhteiskunnallisia, poliittisia ja terapeuttisia ominaisuuksia. Toisaalta esimerkiksi Sebastian Groesin toimittamassa *Memory in the Twenty-First Century* -kokoelmassa (2016) halutaan korostaa muistin määrittelyä ihmiskehon ja mielen fyysisenä prosessina, joka tapahtuu suhteessa yksilön sosiokulttuuriseen todellisuuteen. (Groes 2016a, 5.)

Kaikki Carpelanin muistelevat minäkertojat käyvät läpi jonkinlaista autobiografista prosessia, tulkitsevat mennyttä elämäänsä ja sen aiheuttamia tuntemuksia. Jens Brockmeier (2015) lähestyy muistia narratiivisena ja autobiografisena prosessina, mikä tulee monin tavoin lähelle tutkimukseni näkökulmaa. Autobiografisen prosessin luonteen ytimeen johtavat kysymykset siitä, voidaanko muistoa koskaan ajatella neutraalisti menneisyyttä dokumentoivana ilman siihen liittyviä uusia tulkintoja (Brockmeier 2015, 99).

Myös Mark Freemanin (2010, 8) ajatus jälkiviisaudesta kerronnallisen reflektion välineenä resonoi kiinnostavalla tavalla muistelun käsitteen kanssa. Freeman (2010, 3–5) on kiinnostunut kahdenlaisen ajallisuuden ulottuvuuden välisestä suhteesta: hetki hetkeltä eletyn elämän sekä kerrotun elämän, johon huomio voidaan kohdistaa retrospektiivisesti nykyhetkestä käsin. Keskeinen käsite jälkimmäiseen liittyen on jälkiviisaus (hindsight), joka voidaan määritellä kahdella tapaa. Ensinnäkin jälkiviisaus on itseymmärrystä lisäävä prosessi, jonka tuotteena tapahtuu kerronnallista reflektiota. Toisekseen jälkiviisaudella on merkittävä rooli moraalisen ymmärryksen syventämisessä. Tutkimuksessani määrittelen muistelun retrospektiiviseksi teoksi ja kerronnalliseksi itsereflektion välineeksi. Muistelun ei kuitenkaan oman käsitykseni mukaan tarvitse sisältää moraalista jälkiviisautta, vaikkakin sellaista voidaan käyttää tyylikeinona. Muisteleva kerronta voi olla voimakkaasti menneisyyden kokemukseen samaistuvaa, jolloin moraalisen jälkiviisauden rooli on lähes olematon (vrt. yhteensopiva minäkerronta, Cohn 1978, 153–161).

Kohdeteosteni menneisyyteen suuntautuvaa kerrontaa voidaan osin käsitteellistää Freemanin ja Brockmeierin narratiivisen psykologian piiriin kuuluvien tutkimusten termein. Näistä inspiroituneissa muistelun määritelmässä korostuvat muistelun kertova luonne sekä tietoinen retrospektio. Kuten *Benjamins bokin* katkelmassa tulee esille, tähän piirteistöön on syytä lisätä menneisyyden kokemuksen välittämisen aspekti. On olennaista huomioida myös muut mahdolliset kokemuksen välittämisen kerronnalliset muodot kuin metafiktiivinen itsereflektio. Omaan muistelun määritelmäni sisältyy assosiaatioiden ja muistikuvien mukaan tempautuva muistelu, jossa muistelijan jälkiviisaan position unohtuessa syntyy illuusio kokemuksen suorasta välittymisestä. Palaan ajatukseen kertomuksesta kokemuksen välittämisenä seuraavassa alaluvussa (Fludernik 2003).

Tiivistäen voidaan todeta, että *Benjamins bokin* ensimmäinen luku havainnollistaa neljä muistelevan minäkerronnan kriteeriä: 1. minämuotoinen kertojahahmo, 2. kertojan retrospektiivinen eli menneeseen aikaan suuntautuva ote, jolla tämä kertoo elämästään, 3. itserefleksiivisyys ja 4. menneisyyden kokemukseen eläytyvät jaksot. Kahta ensimmäistä kriteeriä voidaan pitää muistelevan minäkerronnan edellytyksinä ylipäätään (vrt. Cohn 1978, 143). Muisteluprosessin reflektointi on niin ikään hyvin tyypillistä muisteleville teksteille (vrt. Brockmeier 2015; Freeman 2010). Mainituista piirteistä neljäs, menneisyyteen eläytyvä muistelu, on Carpelanin muistelevalle minäkerronnalle tunnusomainen erityispiirre.

Menneen ja nykyhetken sekä kokemuksen ja jälkiviisauden välillä on väistämättä aina tietty kuilu, kuten Freemankin (2010, 14) toteaa. Toisaalta kaunokirjallisuus voi luoda illusion samanaikaisesta kertomisesta ja kokemisesta. Carpelanin teoksissa

ratkaisu ajallisuuden ongelmiin on tilaan ankkuroituminen ja subjektiivisen kokemuksen korostaminen ajan kuvaamisessa ja määrittelyssä. Saavuttamattomuuden ja saavuttamisen illuusion välinen jännite korostuu tutkimusaineistossani etenkin nostalgian näkökulmasta (III).

Tutkimukseni kontekstissa muistelun erottaa muistamisesta sen kertomisen tapainen aktiivinen luonne. Muistamisen ja muistelemisen välinen eronteko on olennaista esimerkiksi historiantutkimuksessa, joka pyrkii referentiaalisuuteen. Tällöin muistelu määrittyy tahdonalaiseksi ja tietoisia valintoja sisältäväksi menneisyydestä kertomiseksi erotuksena muistamiselle (Miettinen 2014, 169). Muistaminen voidaan määritellä toiminnaksi, muistelu ja kertominen puolestaan teoiksi. Kaunokirjallisuutta tarkasteltaessa tiedonintressi on historiantutkimukseen nähden eri ja näin ollen muistelun määritelmäkään ei ole täysin yhteneväinen. Kaunokirjallisen fiktion erityispiirre on sen ei-referentiaalisuus: se voi vapaasti viitata todellisiin tapahtumiin, henkilöihin tai ympäristöihin tai olla viittaamatta (Cohn 2006, 25). Tutkimukseni fokus onkin kaunokirjallisuuden erityisluonnetta korostaen tekstuaalisissa keinoissa ja niiden funktioissa. Carpelanin romaaneja analysoitaessa muistelevan kerronnan keinojen valikoima on menneisyyden raportointia laajempi. Menneisyydestään kertomisen lisäksi muisteleva kertoja voi esimerkiksi korostaa muistelun ja sen avulla rakentamansa kertomuksen tulkinnallista, jälkikäteistä ja partikulaarista luonnetta.

Tarkastelen artikkeleissani muistelun tematisoitumista vuoroin kertomuksentutkimukseen (Cohn 1978; Fludernik 2003), vuoroin enemmän metaforatutkimukseen (Lakoff & Johnson 1980) pohjaten. Lisäksi tutkin artikkeleissani näiden kirjallisuusteoreettisten näkökulmien leikkauspintoja. Kokeilen, mitä lisäarvoa analyysiin saadaan, kun tarkastellaan rinnakkain näiden teorioiden esiin nostamia tuloksia. Yhtäältä kertomuksentutkimuksen ja metaforateorioiden näkökulmia vertailemalla saadaan tuloksille vahvistusta ja nähdään, mikä toistuu molempien teorioiden avulla tehdyissä analyyseissa ja korostuu näin ollen kokonaistulkinnassa. Toisaalta teorioita yhdistävät tulokset valottavat, kuinka tiheä merkitysten verkko kaunokirjallinen teksti voi olla. Carpelanilla muistelun tematisoituminen tapahtuu, kun kerronnan ja kuvallisuuden tuottamat merkitykset kumuloituvat moniaineksiksi temaattisiksi verkostoiksi.

Benjamins bok -romaanissa taskukellomotiivi on alleviivaavasti ajallisuuden ja muistamisen teemaa rakentava motiivi. Viitataan motiivilla tutkimuksessani (I) toistuvasti esiintyvään sisällölliseen elementtiin. Kiinnitän tarkastelussani huomiota siihen, miten nämä elementit kytkeytyvät kerrontatekniikassa tapahtuviin muutoksiin, rakenteen toistuvuuteen tai syklisyyteen. Teoksen lopussa taskukello mainitaan jälleen, kun minäkertoja raportoi poikansa perheen vierailusta, jolloin lapsenlapsi isänsä kehotta-

mana näyttää Benjaminille kädessään olevaa vanhaa kelloa: ”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.” (*Bb*, 247.) Sisällöllisesti kohta asettuu vastinpariksi edellä lainaamaani kohtaan, jossa Benjamin pohtii taskukellon kohtaloa (*Bb*, 8). Teoksen alussa Benjamin ei ole saanut muistamisen pyrkimyksiinsä apua keneltäkään, mutta toteaa taskukellon odottavan jossain ja muistavan. Tässä taas seuraavan sukupolven edustaja tarjoaa Benjaminille muistoa, selitystä kellon poissaololle. Kello, muistaminen ja aika muodostavat temaattisen rakenteen, joka toimii sekä teoksen aloituksessa että tulkinnallisena sulkijana lopussa. Isoisän kellon toistuva esiintyminen, katoaminen ja löytyminen korostavat muistin rakentumista eri aikoina tehdyistä tulkinnoista. Kello esineenä kuvataan kuluneeksi (sliten) ja on tällä tavoin menneen ajan merkitsemä – toisaalta myös kulunut tai kliseinen ajallisuuden metaforana.

Korostan analyysissäni teeman yhteyttä tekstin rakenteeseen ja muotoon. Tematisoitumisella tarkoitan prosessia, jossa tietty aihe, kuten muistelu, muodostuu tekstistä konstruoitavissa olevaksi teemaksi tiettyjen tekstuaalisten keinojen vaikutuksesta. Näin ollen teema näyttäytyy tekstin aiheita, sisällöllisiä yksityiskohtia ja kerronnan rakenteita analysoimalla saatuna tulkintana (vrt. Mäkelä 2011, 39). Tarkastelen tutkimuksessani erityisesti muistelun tematisoitumista, en niinkään teemaa käsitteenä. Näin ollen tutkimukseni ei juurikaan kytkeydy temaattisen kritiikin koulukuntaan (esim. Sollors 1993), vaan paikantuu myös teeman osalta pikemminkin kertomuksentutkimuksen alueelle. Teemakäsitykseni vaikutteet tulevat osittain narratiivisesta tematiikasta, jossa teema ymmärretään kertovien rakenteiden lähtökohdista käsin ja motiivit määrittyvät juonen pienimmiksi temaattisiksi elementeiksi. Teema konstruoidaan juonen semanttista runkoa eli motiivirakennetta analysoimalla. (Pyrhönen 2004, 28, 33–37.). Yhteistä eri teoreettisiin viitekehyksiin liittyvillä teeman määrittelyillä on ajatus teemasta tekstielementtejä yhdistävänä ja koherenssia luovana. Perinteisesti teema on käsitetty tekstin sisältöä kuvaavana tekijänä. (Pyrhönen 2004, 28–29.) Viimeaikainen kertomuksentutkimus kuitenkin tarjoaa esimerkkejä tekstianalysista, jossa teeman ymmärretään liittyvän erottamattomasti kertomuksen muotoon siten, ettei teeman ja kerronnan rakenteiden tarkastelua ole mielekästä pitää erillään (esim. Mäkelä 2011).

Muistelun tematisoitumisen keskeiset strategiat jakautuvat tutkimusaineistoni kohdalla kolmeen: Kielen tason toisto ja variointi, kerronnan rakenteiden vaihtelu sekä laajojen metaforien rakentuminen. Näistä kielen taso voidaan nähdä konkreettisimpana ja kahteen muuhun tematisoitumisen strategiaan kontribuoivana. Taskukello-esimerkeissä esiintyvä muistaa-verbin toistuminen jo itsessään tematisoi muistamista ja muistelua. Toisaalta verbin toistuminen korostaa muistamisen kehämäistä

rakennetta ja tematisoi muistamisen vaikeutta useiden muisteluyritysten sekä eksplisiittisesti negaation kautta (”Jag mindes inte”). Tekstissä toistuvasti esiintyvä kello toimii kerronnassa tapahtuviin muutoskohtiin asettuvana motiivina. Sen toistuessa voidaan tulkita, että teoksessa rakentuu laaja subjektiivista aikakäsitystä ja muistelua kuvaava metafora. Kello on nähnyt eri aikoja ja kulkenut minäkertojan mukana vastoinkäymisten läpi, se on unohdettu, hukattu ja löydetty jälleen. Sen lyönnit eivät määrity lineaarista aikaa mittaaviksi, vaan minäkertojan subjektiivista kokemusta, elämänmusiikkia, ilmentäviksi.

Muistia on myös hedelmällistä määritellä suhteessa kertomuksen käsitteeseen. Muisti ei ole täsmällinen varasto, kuten edellä esitän, eikä myöskään ”neutraali rekisteri kaikesta siitä, mitä olemme eri aistein ja eritasoisesti havainneet ja kokeneet” (Hyvärinen 2014, 33). Ymmärrän muistin ja kertomuksen liittyvän toisiinsa hyvin tiiviisti. Muistin dynaamisen luonteen vuoksi sitä onkin hedelmällistä kuvata kertomusmuotoon verraten: kertomuksen tavoin muisti syntyy jälkikäteisistä tulkinnoista. Kertomisen tavoin muistelemine voidaan nähdä muistia muokkaavana tekona. Tästä huolimatta muistia sinänsä ei ole mielekästä ajatella kertomuksena. Kertomus voi toimia muistin jäsentäjänä ja apuvälineenä, mutta toisaalta hämärtää tai järjestellä muistia uudelleen. (vrt. Hyvärinen 2014, 31.) Muistin, muistamisen ja muistelun määritelmät ja niiden läheisyys kertomuksen ja kertomisen käsitteille havainnollistavat tarvetta kertomuksentutkimuksen viitekehykselle ja kertomuksen määrittelylle.

2.2 Kertomuksentutkimus

Kertomuskäsitykselleni keskeisiä lähtökohtia ovat kertomuksen muoto, kerronnan keinot sekä kokemuksellisuus. Tutkimuksessani viittaan kertomuksentutkimuksella pääsääntöisesti klassiseen ja jälkiklassiseen kognitiiviseen narratologiaan. Lisäksi täydennän käsittelyä paikoin muihin kertomuksentutkimuksen suuntauksiin lukeutuvilla viitteillä. Tässä aluvussa havainnollistan tutkimustani palvelevaa tapaa määritellä kertomus ja erittelen, miten väitöskirjani kiinnittyy erilaisiin kertomuksen teoretisointeihin. Artikkeleissani vuorottelevat etenkin Dorrit Cohnin (1978; 2006/1999) ja Monika Fludernikin (2003) klassikkoteoriat. Niiden voidaan ajatella edustavan klassisen ja jälkiklassisen narratologian välisen keskustelun perustaa etenkin tajunnan kuvaukseen liittyen.

Tarkastelen kertomuksia fiktiivisessä kaunokirjallisessa ympäristössä. Tutkin, miten kerronnan keinot yhdessä muiden tekstuaalisten piirteiden kanssa tematisoivat muistelua Carpelanin romaaneissa. Ymmärrän muistelun kertomuksentutkimuksen

termein osana kertojan ja kokijan välistä problematiikkaa (Cohn 1978) sekä kokemuksen kaunokirjallista välittämistä (Fludernik 2003). Tällöin voidaan tarkastella, millaisin tekniikoin muisteleva kertoja kertoo menneisyyden tapahtumista ja välittää aiemman minänsä kokemusta.

Käytän artikkeleissani Cohnin (1978) minämuotoista kerrontaa jäsentäviä käsitteitä eritellessäni Carpelanin kerronnan moniulotteista rakennetta. Seuraavassa *Urwind*-romaanista poimitussa esimerkissä on kyse minäkertoja Danielin lapsuudenai-
kaisesta kuvitelma-
sta, joka sijoittuu tämän kotitalon surrealistiseen ja uhkaavaan rappukäytävään. Daniel kuvittelee, kuinka hän liukastuessaan putoaisi portaita alas kuin kokoon käpertynyt siili tai lankakerä, jonka vanha nainen lopulta poimii helmojensa suojaan:

Jag ger ett pip där inne, ojande och vojande befriar hon mig från garnet, jag är mindre än en knytnäve, så liten skulle jag vara. Jag känner hur det gör ont i alla leder av detta mjuka fall från trappsteg till trappsteg. Hon öppnar sin dörr, visar mig vägen tillbaka, nu sitter jag här och skriver, det kunde hon inte ana, hon är sedan länge död. (U, 20.)

Kertovan ja kokevan minän käsitteet sekä näiden välisen suhteen ja etäisyyden huomioiminen havainnollistavat esimerkissä vaihtelevia kerronnan keinoja. Katkelman alussa voidaan tulkita kertovan minän liikkuneen sekä ajallisesti että suhtautumisensa puolesta lähelle lapsuuden kokevaa minää (Cohn 1978, 143–145). Tällaista menneisyyden kokemukseen eläytyvää muistelua voidaan nimittää yhteensopivaksi minäkerronnaksi (consonant self-narration), jossa kertova minä ei tuo esiin omaa kokevaan minään nähden korkeampaa kognitiivista asemaansa (Cohnin 1978, 153–161)⁸. Kokemuksen preesensmuotoinen kuvailu on pitkälti lapsuuden minän tuntoaistimuksille rakentuvaa ja ruumiillista. Kokeva minä vapautetaan kerämäisestä tilastaan ja jäseniin tekee kipeää, vaikka rappuset ovatkin tuntuneet pehmeiltä pienenä keränä pudotessa.

Katkelman kolmannessa virkkeessä kuitenkin tapahtuu selvä muutos, sillä kertova minä kiinnittää huomion kerronnanhetkeen adverbeilla ”nu” ja ”här”. Tämän jälkeen aikamuoto vaihtuu imperfektiin kertojan viitatessa uudelleen lapsuuden kokemuksen hetkeen (”det kunde hon inte ana”). Cohnin (1978, 145–153) mukaan juuri adverbit ja aikamuotojen muutokset korostavat kertovan ja kokevan minän välistä ajallista kuilua ja ovat näin ollen tunnusmerkkejä riitasointuiselle minäkerronnalle (dissonant self-narration). Temporaalinen välimatka lapsuuden ja kerronnan hetken välillä ikään kuin sinetöidään viimeisen virkkeen viimeisessä lauseessa, joka erotuksena edeltävään imperfektiin on jälleen preesensissä: kerronnan nykyhetkessä

⁸ Käytän tässä termien suomennoksia ”yhteensopiva” ja ”riitasointuinen”, kuten esim. Mäkelä (2011).

lankarullalapsen pelastanut nainen onkin jo kauan sitten kuollut. Samanlainen kerrontatekniikoiden vaihtelu tulee esille jo edellisen alaluvun kohdassa, jossa käsittelen muistelevan kerronnan mahdollista jälkiviisautta (Freeman 2010): kohdeteoksissani vaihtelevat jälkiviisas riitasointuinen muistelu sekä yhteensopiva menneisyyteen eläytyvä kerronta.

Klassista kertomuksentutkimusta mukaillen pohjaan analyysini ajatukselle kertomuksen muodostavista tasoista. Kertomuksen strukturalistinen teoria lähtee ajatuksesta, että kertomuksen kaksi perustavanlaatuista osaa ovat tarina ja kerronta. Tarinan käsite viittaa kertomuksen sisältöön, joka koostuu erityyppisistä tapahtumista, henkilöhahmoista ja ympäristöistä. Kerronta, eli kertomuksen muoto, taas tarkoittaa sitä, miten ja millaisten keinojen avulla tarina kommunikoidaan. (Chatman 1978, 19.) Kertomuksen kommunikaatiotilanteen rakennetta kuvaavaan Boothin-Chatmanin malliin viitaten keskityn kertomuksen toimijoista kertojaan. Kuten edeltävässä katkelmassa tulee ilmi, minäkertojan erityisominaisuutena on paikantuminen samanaikaisesti sekä tarinan henkilöksi että sen kertojaksi, joten operoin lisäksi tarinan tasolla henkilöhahmon kokemuksen välittämisen kysymyksissä. (Tammi 1992, 23–26.)

Kokemuksellisuus on analyysieni mukaan Carpelanin kerronnassa keskeinen piirre, ja kertomuksen eteneminen mukailee minäkertojan kokemusta. Fludernikin (2003) kertomuksen määrittely nostaa kertomuksen ydinpiirteeksi kokemuksellisuu-den. Määritelmä on kuvaava kohdeteoksiini sovellettuna. Monissa klassisen narratologian teorioissa tapahtuma määritellään kertomuksen ydinelementiksi, mikä on tutkimukseni kohdetekstien suhteen ongelmallista. Modernistiselle proosalle tyypillisesti Carpelanin myöhäisromaaneissa keskiössä eivät niinkään ole kausaalisessa suhteessa olevat tapahtumat, vaan yksilön subjektiivinen kokemus. Jälkiklassisen narratologian ajatus kokemuksesta kertomuksen ytimenä näkyikin kaikissa artikkeleissani ainakin implisiittisesti. Fludernikin (2003) kognitiiviset kehykset toimivat yhtenä välineenä tekstianalyyssissä tutkiessani, mitä tekstissä tapahtuu, kun kuvataan muistelua ja kokemusta (I). Toisaalta tarkastelen kertomuksia nimenomaan kaunokirjallisen ilmaisun erityisyyteen ja omintakeisuuteen huomiota kiinnittäen, mikä taas ei kognitiivisen narratologian välinein onnistu. Tämä onkin oman tutkimukseni näkökulmasta keskeinen klassisen ja jälkiklassisen narratologian välinen jännite.

Fludernikin (2003, 246–248) mallissa inhimillinen kokemus voi välittyä ja kerronnallistua viiden kognitiivisen kehyksen kautta, joiden mallina toimivat luonnolliset suulliset kerrontatilanteet. KERTOMISEN kehys viittaa tässä perinteisimpään tarinankerronta-asetelmaan, jossa tapahtumaketjujen ja niihin liittyvien reaktioiden avulla välitetään inhimillistä kokemusta. Tämän voi tulkita kerronnallistamisen tavaksi Carpelanin romaanien kohdissa, joissa luodaan muistelevaa ja retrospektiivistä

kehystä. KOKEMISEN kehysten avulla saadaan suurin yhteys kertomuksen kokemukselliseen ytimeen, sillä päähenkilön kokemus välittyy suoraan tämän tajunnasta. Aiemmin lainatussa katkelmassa Daniel Urwindin kokemuksesta voidaan alun lankakerämäisen putoamisen ja tuntoaistimusten osalta ajatella aktivoituvan KOKEMISEN kehys. REFLEKTOINTI puolestaan on kokemuksen mentaalista arviointia ja kerronnallista kommentointia ja näin ollen kyseinen kerronnan kehys edustaa KERTOMISEN kehysten tarinankerronta-asetelmaan verrattuna kokeellista ja itserefleksiivistä fiktiota. Tällaisesta kerronnasta on kohdeteoksissani useita esimerkkejä, kuten tässä alaluvussa lainatun katkelman loppu sekä osa luvussa 1.2 käytetyistä lainauksista. NÄKEMISEN ja TOIMINNAN kehukset puolestaan rajautuvat analyysini ulkopuolelle.

Kohdeteksteissäni muistin ja muistelun kuvaus ei kuitenkaan täysin palaudu mielen toiminnan jäljittelyyn. Kaunokirjalliset kohdeteokseni eivät voi ongelmitta asettua kognitiivisen narratologian reaalisten mielten toimintaa kuvaaviin kategorioihin. Mari Hatavara (2013, 167) korostaa kirjallisuuden olemusta elämän ja sen erilaisten ulottuvuuksien itsetietoisena tematisaationa, eikä kognitiivisen narratologian tapaan olettamuksena tosielämän vuorovaikutuksesta. Maria Mäkelä (2011, 50–51) puolestaan toteaa, ettei kirjallisten mielten muodostumista voi redusoida luonnollisten mielten jäljittelyksi, vaan kyseessä on usein pikemminkin kirjoittamisen traditioiden jäljittely. Vastaavasti kohdeteoksissani muistelu tematisoituu osaltaan tekstin itserefleksiivisyyden ja traditioihin viittaamisen kautta. Itserefleksiivisyydellä tarkoitan tässä tekstin itsensä tiedostavaa tyyliä, jossa esimerkiksi viitataan tekstin kirjoitusprosessiin ja lukijaan sekä kommentoidaan tekstin ja kertomisen rajoja ja mahdollisuuksia (Lehtimäki 2002, 229).

Carpelanin muistelevaa minäkerrontaa leimaa paikoin voimakas välittyneisyys, joka syntyy päiväkirja-, omaelämäkerta- ja muistelmatraditioiden hyödyntämisestä. Toisaalta tähän muistelevaan kehukseen upotettuna teoksissa on paljon jaksoja, joissa kokemuksen suoran esittämisen illuusio korostuu. Artikkeleissani (etenkin III) olen tutkinut keinoja, joiden kautta nämäkin jaksot tuottavat itserefleksiivisyyttä ja kertovat muistelijan läsnäolosta tekstissä. Näitä jaksoja voidaan tulkita modernistista lapsuuden muistelun ja tajunnanvirtatekniikan traditioita peilaavina rakenteina.

Sekä klassisen että jälkiklassisen narratologian välineiden hyödyntämistä tekstianalyyseissä ovat tarkastelleet esimerkiksi Mäkelä ja Hatavara. Mäkelä (2011, 34–35) esittää, että “kertovalle fiktiolle ominainen pohjimmiltaan ratkaisematon jännite tuttuuden ja outouden välillä ei pääse oikeuksiinsa jälkiklassisen narratologian analyyseissä”. Hatavara (2013, 163) painottaa yksityiskohtaisen tekstianalyysin tärkeyttä –

työvälineet teorian ja tulkinnan väliseen askeleeseen löytyvät klassisesta narratologiasta. Mäkelä (2011, 46) myös pohtii, että kognitiivisen narratologian ydinajatus inhimillisestä kokemuksesta kertomuksen ytimenä vaikuttaa intuitiivisesti järkevältä ja kuvaavalta. Hänen mukaansa kognitiivisen narratologian kuvausvoima kuitenkin loppuu siihen, että kirjallisuudessa esiintyvät tajunnankuvauksen jaksot rakentavat usein yksityisen kokemuksen saavuttamattomuuden teemaa sen sijaan, että teksti pohjimiltaan pyrkisi todenkaltaisuuteen.

Tulkitsen kohdetekstieni tematisoivan menneisyyden kokemuksen saavuttamisen pyrkimyksiä. Tämä teema kuitenkin rakentuu vuorovaikutuksessa kokemuksen saavuttamattomuuden kanssa. Esitän, että nämä kaksi teemaa saavat dynaamisuutensa nimenomaan jännitteisestä suhteesta toisiinsa. Tälle pohjalle kohdteoksissa rakentuu ajatus muistista jatkuvasti muuntuvana tulkinnan prosessina, joka yhtäältä pyrkii menneisyyden kokemuksen saavuttamiseen ja toisaalta oman rakenteensa kautta jatkuvasti kyseenalaistaa tämän mahdollisuuden.

Esitän, että Carpelanin romaanien tulkitsemisen mielekkyys kääntyy itseään vastaan, mikäli seurataan kognitiivisen narratologian luonnollistamiseen pyrkivää tulkintastrategiaa. Carpelanin kertomuksissa esiintyvät kokemuksen välittämisen tavat pakenevat luonnollistamista. Muistelevan minäkerronnan outouksien redusoiminen uniksi, mielen harhoiksi tai magiaksi latistaa kerronnallisen jännitteen, eikä tätä kautta päästä käsiksi kerronnan keinojen merkityksiin. Haluankin analyysissäni painottaa Carpelanin kerronnan erityisyyden ja omintakeisuuden tarkkaa havainnointia sekä kerronnan keinojen funktioiden ja merkitysten tulkintaa. Kognitiivisten kehysten huomioiminen kuitenkin täydentää tekstuaalisen analyysin tuloksia.

Tutkimukseni tarpeita vastaavaa kertomuksen määritelmää on havainnollista etsiä tarkastelemalla myös David Hermanin (2009, 73–74) neljän piirrekategorian mallia prototyyppisestä kertomuksesta. Carpelanin muistelevat kertomukset eivät kyseiseen määritelmään peilaten vaikuta kovin prototyyppisiltä, mutta vertailu nostaa kuitenkin esiin muistelevalle minäkerronnalle keskeisiä piirteitä. Ensinnäkään Carpelanin romaaneissa tapahtumien välille ei synny vahvaa ajallista jatkumoa, eivätkä kausaaliset suhteet ole kovin selkeitä. Tietyt syy-seuraussuhteet ovat kuitenkin hahmotettavissa teoskokonaisuuksia tarkasteltaessa. Toisen piirrekategorian mukainen tiettyyn kertovaan tilanteeseen ankkuroituminen on sen sijaan kohdeteksteilleni osin tyypillinen piirre. Muisteleva ja retrospektiivinen kerronnan kehys luodaan yleensä heti romaanin alussa ja siihen palataan kertomuksen mittaam. Se on kuitenkin rakenne, joka painoitellen väistyy antaen tietä subjektiiviseen kokemukseen kiinnittyvälle kerronnalle, kuten edellä lainatussa Daniel Urwindin lapsuuden kokemuksen kuvauksessa. Kolmanneksi Carpelanin myöhäisromaaneissa rakentuu varsin yhtenäinen ympäristöjä ja

kokemuksellisia tiloja luova kuvasto, mikä olisi prototyypin kertomuksen tunnusmerkki. Ympäristöjen kuvaus kuitenkin toistuvasti yllättää lukijansa kääntymällä vieraannuttavaksi, oudoksi ja itsensä kyseenalaistavaksi. Hermanin (2009, 71) määritelmässä prototyypin kertomuksen neljäs ja tärkein vaatimus on maailmojen luominen. Carpelanin kerronnan voidaan todeta olevan yhtä aikaa sekä maailmoja rakentavaa että purkavaa: muistelu koostaa menneisyyttä, kertojan itsereflektio taas purkaa fiktiivistä maailmaa kyseenalaistamalla muistia.

Kuten edellisessä aluvuossa tuon esille, käsittän muistelun tekona, jossa minäkertoja tulkitsee menneisyyttään nykyhetkestä käsin välillä eläytyen, välillä kokevasta minästä etäntyen. Monet klassiset kertomuksen määritelmät antavat ymmärtää tarinan olevan olemassa jo sinällään, ennen kuin kerronta antaa sille muodon välittäessään sen vastaanottajalle (Fludernik 2010a, 106). Tarinan kertomusta edeltävä olemassaolo on oman tutkimukseni kontekstissa ymmärrettävä illuusioksi (vrt. esim. Abbott 2008, 20). Fludernikin (2003, 244–245) luonnollisen narratologian peruseräiteiden mukaan kertomuksesta tulee kertomus vasta lukuprosessissa tapahtuvan kerronnallistamisen kautta. Muistelun kautta konstruoitu kertomus on prosessi, joka muotoutuu lukijalle välitettävään muotoonsa kerronnan nykyhetkessä. Keskityn analyysissäni kuitenkin lukijan prosessin sijaan kerronnan keinoihin, jotka ovat olemassa tekstissä itsessään. Tutkimuksessani viittaan näin ollen lukijaan lähinnä tekstuaalisena konstruktiona, klassisen narratologian tapaan eräänlaisena kompetenttina lukijana, joka osaa tulkita kerronnan keinoja (Culler 1975, 113–130).⁹ Kyseinen lukijakäsitys mahdollistaa huomion keskittämisen lukuprosessin sijaan kerronnan keinoihin ja niiden merkityksiin. Viittaan lukijalla lisäksi omiin tutkijan analyysille pohjautuviin tulkituksiini.

Kerronnan keinojen tunnistamisen ohella tavoitteenani on tulkita niiden merkityksiä. Kertomuksen muodon merkityksiin ja funktioihin päästään käsiksi tarkastelemalla muistelun tematisoitumisen strategioita monipuolisesti, eli huomioimalla kerronnan keinojen ja laajojen metaforien välinen vuorovaikutus.

⁹ Klassisen ja jälkiklassisen kertomusentutkimuksen tavoista määrittellä lukijan käsitettä, ks. esim. Mäkelä 2012.

2.3 Metaforatutkimus

Carpelanin romaanikerronnan analyysissä laajojen metaforien muodostumista on lähes mahdoton sivuuttaa. Seuraava *Berg*-romaanin katkelma ei perinteisten metaforateorioiden näkökulmasta sisällä metaforia. Kielenilmausten tasolla komeroiden personifikaatio kuitenkin johdattelee kuvainnolliseen tulkintaan:

Om natten öppnar skrubbarna på Berg sina gistna, tapetöverdragna dörrar. De två största finns bakom de stora sovrummen där någon alldeles nyss har gått ut och lämnat sängar, toalettbord och stolar i slarv och förvirring. Ut ur skrubbarna silar damm och mörker, doften av mumier och uppstoppade djur, av pälsar, fotsida ända ned till rädsan fallluckor i golvet. (B, 138.)

Muualta Carpelanin romaanikerronnasta voidaan tunnistaa metaforia yksittäisten kielenilmausten tasolla, mutta tämä kirjailijan tyyllille varsin tyypillinen esimerkki havainnollistaa, kuinka perinteiset metaforateoriat eivät riitä Carpelanin kuvastoa erittelemään. Katkelmassa huomion kiinnittää öisen maailman salaperäisyys ja komeroihin säilöttyjen esineiden menneeseen ja kuolemaan viittaavat hajut. Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa toistuvat mennyttä aikaa säilövät tilat. Tätä kontekstia vasten *Bergin* komerot näyttäytyvät versiona arkistometamorfa, joka kirjailijan tuotannossa varioituu ja muuntuu. Lainaus muistuttaa erityisesti Carpelanille tyypillisiä ullakkokuvauksia, jotka analyysissäni tulkiten muistiarkistoiksi (ks. II).

Metaforat ovat yhtäältä osa Carpelanin lyyristä kieltä, toisaalta ne luovat teoksiin kuvallisia verkostoja ja rakentavat keskeisiä teemoja. Kohdeteosteni metaforiselle kuvastolle on ominaista vahva toisteisuus, mutta myös alituinen varioituminen ja muuntuminen. Tämän vuoksi pidän mielekkäänä lähestyä metaforan käsitettä useammasta näkökulmasta – lähempää kielen tasoa tarkastellen ja kauempaa temaattisten rakenteiden muodostumista havainnoiden (vrt. Turunen 2010, 34–35). Monet metaforakäsitykset ovat keskenään ristiriidassa, mikä aiheuttaa luonnollisesti haasteita niiden yhteensovittamisessa. Tavoitteena tutkimuksessani on eri traditioiden lähtökohdat ja painotukset huomioimalla tehdä monipuolista ja monimerkityksisyyden huomioivaa analyysia kulloinkin tarkastelun kohteena olevasta metaforasta.

Metaforan käsitteestä on esiintynyt tutkimuksessa lukuisia näkemyksiä – aina Aristoteleen runousopista tähän päivään. Sovellan tässä tutkimuksessa laajaa metaforakäsitystä kognitiiviselle metaforateorialle pohjaten (Lakoff & Johnson 1980). Kielentason paikallisten metaforisten ilmausten lisäksi kiinnitän siis erityistä huomiota teoskokonaisuuksissa ja jopa teosrajojen yli rakentuviin käsittemetamorfiin. Yhdistelen eri teorioita ja etsin uusia väyliä, joita pitkin analyysi voisi edetä siitä, mihin

kognitiivinen metaforateoria jättää. Tienviitoittajina hyödynnän erityisesti Mikko Turusen (2010, 2011) ja Anne Päivärinnan (2010, sittemmin Holm) tutkimuksia.¹⁰ Lopuksi nostan esiin ajatuksia kertomuksen ja metaforan välisistä yhteyksistä.

Metaforateorioita kartoitettaessa tehdään yleensä jako niin sanottujen perinteisten metaforateorioiden ja niistä selvästi poikkeavan kognitiivisen metaforateorian välillä. Perinteisiksi metaforateorioiksi lasketaan tyypillisesti Aristoteleen korvaamisteorian ohella vertaamisteoria ja vuorovaikutusteoria. Näiden välillä on esiintynyt paljon kiistelyä, mutta yhteisinä piirteinä voidaan nähdä yhteisten merkityselementtien kenttä, joka muodostuu metaforan osien välille sekä merkityksen siirto metaforisuuden keskeisenä piirteenä. Perinteisten ja kognitiivisen metaforateorioiden välinen ero voidaan tiivistää niiden funktioon: perinteiset metaforateoriat ovat käyttökelpoisia yksittäisten kielikuvien ja niiden rakentumisen analyysissa, kun taas kognitiivisen metaforateorian avulla voidaan selittää, miksi kielen tasolla päädytään tiettyihin konkreettisiin ilmauksiin. (Turunen 2010, 35; 42.)

George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980, 3–6) esittelemä kognitiivinen metaforateoria lähtee liikkeelle siitä, että kaikki ajattelu ja kielenkäyttö on metaforista. Metafora on hyvin kokonaisvaltaisella tavalla osa jokapäiväistä elämää, sillä inhimillisen ajattelun ja toiminnan taustalla oleva käsitteellinen systeemi on perustavanlaatuiselta rakenteeltaan metaforinen. Kyseinen teoria viittaakin käsitetason metaforiin, jotka jäsentävät ajattelua ja konkretisoituvat kielenkäytössä. Tällaisia ovat esimerkiksi ELÄMÄ ON MATKA tai suuntametaforiin kuuluva ENEMMÄN ON YLÖSPÄIN.¹¹ Lakoff ja Johnson (1980, 18–20) nostavat esiin, että olennaista on nimenomaan metaforien rakentuminen fyysiselle ja kulttuuriselle kokemuspohjalle – ilman tätä jaettua pohjaa metaforien ei olisi mahdollista tehdä abstrakteja käsitteitä ymmärrettäviksi.

Keskeistä kognitiiviselle metaforateorialle on ajatus käsittemetaforasta, joka realisoituu kielen pinnalla metaforisena ilmaisuna. Yksittäinen kielikuva voi olla perinteisten teorioiden mukaan määriteltävissä metaforaksi – tai vaikkapa personifikaatioksi, kuten ovensa avaavat komerot. Yksittäinen kielikuva voi kuitenkin samalla toimia tietyn kognitiivisen tason käsittemetaforan heijastumana. Tällä tavalla ilmaukset, jotka ovat semanttisesti samankaltaisia, havainnollistavat taustalla vaikuttavan käsite-

¹⁰ Turunen (2010) ja Päivärinta (2010) tutkivat molemmat lyriikkaa, kun taas oma tutkimusaineistoni on proosaa. Kohdetekstejäni analysoidessa en koe tätä ristiriitana tai esteenä, sillä Carpelanin proosa on tyyliltään hyvin lyyristä ja käyttää monin osin samaa kuvastoa kuin kirjailijan lyriikka. Myös Hollsten (2004a) ja Hellgren (2014) tutkivat rinnakkain Carpelanin runo- ja proosatekstejä.

¹¹ Kapiteelien käyttö kognitiivisessa metaforateoriassa on tapa erottaa toisistaan käsittemetaforat ja yksittäiset kielen tason ilmaukset (esim. Turunen 2010, 47).

metaforan olemassaoloa. (Turunen 2010, 46–47). Parhaimmillaan kognitiivinen metaforateoria tekee tekstianalyysin välineenä näkyväksi sitä, kuinka kielikuva rakentuu tekstin kokonaisuudessa. Sillä on myös potentiaalia havainnollistaa teeman tulkintaa. Kognitiivinen lähestymistapa pyrkii kyseenalaistamaan perinteisen ajatuksen kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelusta. Lisäksi uusi juonne perinteisiin metaforateorioihin nähden on yhteys konventionaalisen metaforiikan sekä tilallisen ja ruumiillisen hahmottamisen välillä. (Päivärinta 2010, 6–8.)

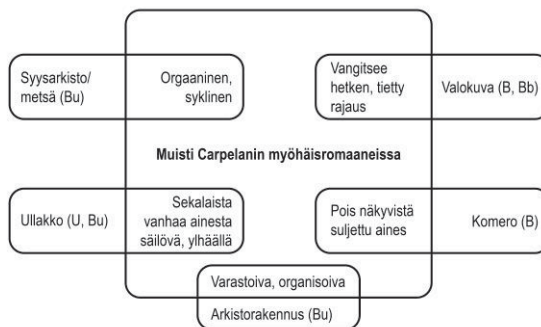
Bergin katkelman voidaan tulkita rakentavan MUISTI ON ARKISTO -käsittemetaforaa, joka Carpelanin romaanituotannossa rakentuu lukuisista kielenilmauksista. Laajuudestaan ja Carpelanin kuvaston rikkaudesta johtuen arkistometafora täydentyy teosten välisessä kuvallisessa verkostossa monimuotoiseksi, varioituvaksi ja muuntuvaksi (ks. II). Tämä esiintymä tuo esille traumaan liittyvän painotuksen kuvatessaan tukahdutettua ja pois näkyvistä suljettua ainesta: komeron ovet on tapetoitu kiinni. Ovet pääsevät kuitenkin avautumaan öisin, mikä korostaa komeroiden sisällön liittyvän alitajuiseen ainekseen. Muumiot, täytetyt eläimet ja turkikset edustavat kaikki jonkinlaista kuoleman ja elämän jähmettynyttä välimuotoa, elävän jäljitelmää tai irvikuvaa. *Bergissä* ja *Benjamins bokissa* tämä traumafiktiivinen juonne tulee keskeisimmin esille, sillä molemmissa muistelun prosessiin liittyy lapsuudessa selvittämättä jääneen syyllisyyden tunteen käsittely. Käsittelen tätä tutkimuksessani groteskin yhteydessä (IV).

Kritiikkiä kognitiivinen metaforateoria on saanut muun muassa arkiajattelun mallien korostumisesta, mikä johtaa kaunokirjallista tekstiä latistavaan luentatapaan. Tällä tavalla teoria tulee helposti pelkistäneeksi tulkinnan ongelmakohtia ja “osittain sulkee silmänsä sanatason haastavimmalta metaforiikalta”. (Päivärinta 2010, 7.) Tämä näyttäytyy teorian keskeisenä ongelmana tutkimukseni kannalta. Pohjimmiltaan tässä on kyse jo edellisessä kertomuksentutkimusta käsittelevässä aluvuossa mainitusta ongelmasta: kognitiivinen tutkimussuunta jättää huomiotta fiktion erityisyyden luomat jännitteet. Kaikki Carpelanin metaforiset ilmaukset eivät palaudu kognitiivisen metaforatutkimuksen piirissä määritelyihin inhimillisen ajattelun perusskeemoihin. Pikemminkin kaunokirjallisen ilmaisun kiinnostavuus syntyy sen kautta, kuinka metaforiset ilmaisut osin rakentavat jotakin skeemaa ja toisaalta horjuttavat sitä. Tämän takia pidän tärkeänä, että käsittemetaforien toteamisen jälkeen tulkintaa jatketaan erilaisin analyysivälinein. On olennaista eritellä sitä, miten tiettyyn käsittemetaforaan on tulkinnassa päädytty, ja mihin se johtaa.

Ongelmaksi kognitiivisen metaforan suhteen muodostuu analyysissäni (II) lähdealueelta kohdealueelle suuntautuva yksisuuntainen liike. *Blad ur höstens arkiv* -romaanin arkistometaforan analyysissä tulee ilmi, että klassisesta arkistometaforasta poiketen myös MUISTI siirtää ARKISTON käsitteelliselle alueelle uusia merkityksiä eikä ainoastaan toisin päin. Havainnollistan tätä artikkelissani soveltamalla Turusen (2010) semanttisen yhteisalueen mallia. Semanttisen yhteisalueen tavoitteena on toimia työkaluna, joka kuvantaa lähteen ja kohteen välistä suhdetta, yhteisiä elementtejä sekä kuvaston temaattista jakautumista. Malli toimii tekstianalyysissä operatiivisena työkaluna, joka auttaa toistuvan kuvaston rakenteen ja merkityksenmuodostuksen erittelyssä sekä temaattisten tulkintojen perustelussa. Teoreettiselta pohjaltaan semanttisen yhteisalueen idea on synteesi, jossa lähilukuanalyysi ja strukturalistinen rakenne-erittely yhdistyvät kognitiiviseen metaforaan. (Turunen 2010, 29–33.) Semanttinen yhteisalue muodostuu sekä kielen ilmausten että kognition tasolla. Näin ollen mallissa yhdistyvät perinteisten metaforateorioiden käsitteistö (kuva ja kuvattava) sekä kognitiivisen metaforateorian käsitteistö ja käsittemetaforan idea (lähde- ja kohdealue). (Turunen 2010, 55.)

Muistia kuvaavan arkistometaforan merkitysulottuvuuksia voidaan koota seuraavaan semanttisia yhteisalueita havainnollistavaan kaavioon (vrt. Turunen 2011, 32). Kaavio havainnollistaa metaforan rakentumista kielen tasolla Carpelanin myöhäisromaaneissa. Leikkauspinnoille eli semanttisille yhteisalueille on merkitty piirteet, joita kukin kielen tason esiintymä lisää käsittemetaforaan.

Kuvio 1. MUISTI ON ARKISTO -metaforan semanttiset yhteisalueet, kielen taso



Kaavion avulla havainnollistuu Carpelanin arkistometaforan monimerkityksisyys: muistiaineksen säilömisen tavoissa painottuvat eri vivahteet. Kuvio kuitenkin myös pelkistää, sillä siinä jäävät huomiotta jokaiseen metaforan esiintymään liittyvä säilövää rakennetta purkava elementti: ullakko muuntuu hajottavaksi tuuleksi, komerot avaavat ovensa öisin, valokuvat monistuvat erilaisiksi vedoksiksi, arkisto sortuu ja metsän säilömä aines maatuu.

Toisin sanoen semanttinen yhteisalueen malli rakentuu siinä määrin kognitiivisen metaforateorian kaksikulotteiselle perusajatukselle, että se ei taivu ilmentämään mainitsemaani Carpelanin laajan metaforan kaksisuuntaista merkityksenmuodostusta. Artikkelissani (II) ratkaisen asian alleviivaamalla semanttisen mallin kuvantamispotentiaalin ylittävät ulottuvuudet Carpelanin muistelevan minäkerronnan erityispiirteinä. Semanttisen yhteisalueen mallin etuna on mahdollisuus tarkastella erikseen metaforan rakentumista käsitteellisellä ja kielen konkreettisella tasolla. Tällä tavoin mallin avulla on mahdollista pilkkoa analyysia ja tulkintaa osiin siinä määrin, että tulkintaa päästään jatkamaan ja laajentamaan käsittemetaforan toteamisesta eteenpäin. Kaksisuuntaiselle merkityksenmuodostukselle olisi voinut lähteä etsimään osuvampaa mallinnusvälinettä kognitiivisen metaforateorian puutteita huomioivasta Gilles Fauconnierin ja Mark Turnerin (Turner 1996; Fauconnier & Turner 2002) käsitteellisen yhdistämisen teoriasta (conceptual blending).¹² Artikkelin rajatussa tilassa semanttisen yhteisalueen malli palvelee kuitenkin riittävästi havainnollistettaessa etenevistä käsittemetaforien toteamisesta kohti tulkintaa.

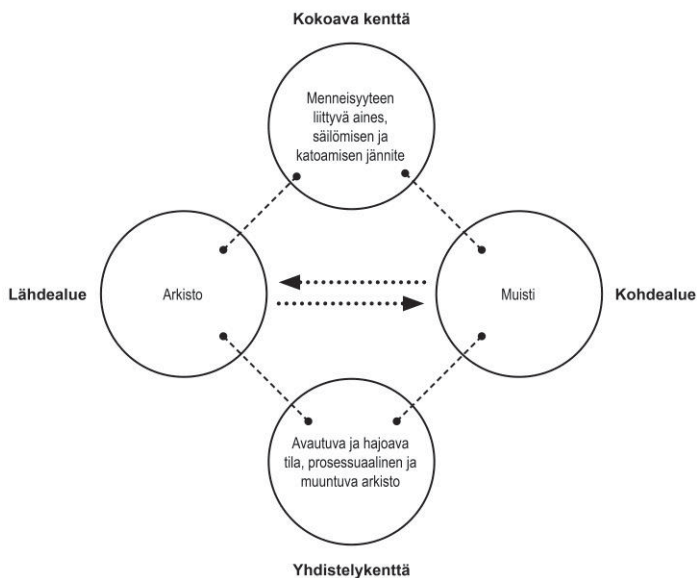
Käsitteellisen yhdistymisen teoriassa metaforinen merkityksenmuodostus on useampien alueiden välinen dynaaminen prosessi, jossa tapahtuu alueiden välistä, kaksisuuntaista liikettä. Metafora ei siis näyttäytyä pysyvänä käsitteellisenä kokonaisuutena. (Turner 1996, 57–58.) Siirtyä alkuperäisestä kognitiivisesta metaforateoriasta käsitteellisen yhdistämisen teoriaan siirtää näin ollen huomion yksipuolisen merkityksen projisoinnin sijaan siihen, miten lähde- ja kohdealueen piirteet alkavat sekoittua toisiinsa ja muokkautua uudeksi merkityskokonaisuudeksi (Fludernik 2011, 4–5.) Etuna tässä täydennyksessä on ensinnäkin mahdollisuus havainnollistaa, että lähde- ja kohdealueiden yhteiset elementit muodostavat kokoavan kentän (generic space) ohella yhdistelykentän (blend), johon merkityksen siirrossa syntyvät uudet merkitykset paikantuvat (Fludernik 2010b, 348–353).¹³ Carpelanin laajan arkistometaforan rakentumisessa syntyy uudenlainen merkityskokonaisuus, kun sekä muisti että arkisto saavat toistensa piirteitä. Blending-teorian käsittein lopputuloksena on yhdistelykenttä. Se

¹² Käsitteen suomennos Niklas Salmen (2019) artikkelista.

¹³ Blending-teoriaan liittyvät termit on tässä suomennettu samoin kuin Päivärinnan (2010) artikkelissa.

ei ole ainoastaan kohdealuetta (muistia) lähdealueen (arkiston) piirtein kuvaava merkityskokonaisuus, vaan monimutkaisemman merkityksensiirron ja vastavuoroisuuden kautta syntynyt uusi merkityskokonaisuus (vrt. Fauconnier & Turner 2002, 46).

Kuvio 2. MUISTI ON ARKISTO -metafora blending-mallin avulla esitettynä



Kaksisuuntaisen merkityksenannon tuloksena muistia asettuu kuvaamaan konkreettisen tilan rajat ylittävä, avautuva, hajoava ja muuntuva arkisto. Esitän, että Carpelanin romaaneissa arkistometaforan konsepti uusiutuu siinä määrin, että sen on mahdollista kuvata muistamista modernia muistikäsitystä jäljittelevällä tavalla (II).

Tutkimukseni osoittaa, että metafora toimii Carpelanin myöhäisromaaneissa yksittäisten kertomusten sisälle ja niiden välille sidoksia luovana rakenteena. Kun metafora laajentuu toiston ja varioinnin kautta, syntyy metaforisten ilmausten välille jatkuvuutta.¹⁴ Tällöin metaforasta voi tulla kertomuksen etenemistä jäsentävä, koherensia tuottava elementti. Samalla se toimii yhtenä keskeisenä muistelun tematisoinnin strategiana, kuten luvussa 2.1. totean. Aineistoni osoittaa, että kertomuksentut-

¹⁴ Vrt. avainmetafora, Fludernik 2010b, 352–353.

kimuksen ja metaforateorioiden leikkauspintoja ja kohtaamisia on mielekästä tarkastella ja nostaa esiin, samoin kuin kertomuksen käsitteen ja laajan metaforan yhteyksiä tai sukulaisuutta.

Metaforan ja kertomuksen välisiä yhteyksiä ei Bo Petterssonin (2011, 94, 107) mukaan ole tutkimuksessa tarkasteltu tarvittavissa määrin. Tämä näkyy erityisesti teorialähtöisessä tutkimuksessa (top-down), jollaista kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen suuntauksat pääosin edustavat. Tällaisessa tutkimuksessa huomiotta jää se, miten moninaisin tavoin muodolliset ja temaattiset piirteet ovat sidoksissa toisiinsa. Kirjallisuutta olisi hyödyllisempää ja osuvampaa tutkia tekstilähtöisin menetelmin (bottom-up), kuin ainoastaan todeta kognitiivisia skeemoja. Omassa tutkimuksessani fokus on tekstuaalisten keinojen analyysissa. Kontekstualisoivaa näkökulmaa tuovat nostalgian ja groteskin sekä klassisen arkistometaforan piirteiden analyysi, jotka kytkevät tutkimusta länsimaisiin taiteen ja kirjallisuuden traditioihin. Lisäksi aiempi Carpelan-tutkimus huomioi kattavasti modernismin kontekstin, minkä vuoksi siihen ei ole tässä tutkimuksessa tarpeen erityisesti syventyä.

Pettersson (2011, 107–108) toteaa, että fiktion tulkinnessa tulisi huomioida sekä laajentuneet metaforat että kertomus. Olennaista on ottaa huomioon se, kuinka laajentunut metafora ja kertomus oikeastaan kietoutuvat toisiinsa monin tavoin niin, että harvoin lukija edes ymmärtää kiinnittää huomiota niiden yhdistelmiin. Myös esimerkiksi Greta Olson (2018, 19–20) toteaa narratiivista lakitutkimusta käsittelevässä artikkelissaan, ettei metaforaa ja kertomusta tulisi tarkastella toisilleen erillisinä rakenteina. Sen sijaan hyödyllistä olisi nähdä ne toisiinsa limittyvinä kognitiivisina prosesseina ja kielenkäytön muotoina.

Carpelanin muistelevaa minäkerrontaa tutkittaessa kertomus ja metafora määrittyvätkin monin tavoin limittäisinä ja samoja ongelmakohtia esiin nostavina ilmiöinä. Tekstianalyysini näkökulmasta ymmärrän kertomuksen ja metaforan rakenteina, joiden tapa kietoutua yhteen kyseenalaistaa kerronnan ja kuvallisuuden keinojen erotelun mielekkyyttä. Kun muistelun tematisoitumista tarkastellaan kerronnan keinot ja metaforiset rakenteet huomioiden, havainnollistuu, kuinka erilaisten temaattisten ainesten painottuminen vaihtelee kohdeteoksissa. Muisteluun voi liittyä nostalgiaa tuottavia piirteitä, kuten Daniel Urwindin lapsuuteen liittyvä turvan hakeminen pieneksi lankakääröksi käpertyen. Toisaalta groteski kuvasto voi nostaa muistelussa esiin traumaattisia piirteitä, kuten *Bergin* komerokohtauksessa.

2.4 Nostalgian ja groteskin teemat

Bo Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa kerronnan retrospektiivinen ote ja lapsuuden kuvaus toimivat luonnollisena lähtökohtana nostalgialle. Samoin suomenruotsalaisen kirjallisuuden konteksti vahvistaa tätä oletusta.¹⁵ Carpelanin myöhäisromaanit hyödyntävätkin nostalgian traditiota monin tavoin, mutta suhde menneisyyteen on niissä kaukana yksiselitteisesti idealisoivasta. Pikemminkin voidaan todeta nostalgian problematisoituvan alinomaa. Groteskia taas ei ole kuvaamisen tapana tai teemana aiemmin yhdistetty Carpelanin teoksiin. Traditiotietoisuus kuitenkin näkyy Carpelanin minäkerronnassa selvästi myös tältä osin: teoksista löytyy runsaasti viitteitä niin subjektiiviseen kammottavaan groteskiin kuin karnevalistiseen groteskiinkin.

Tutkimuksessani hyödynnän nostalgian ja groteskin teorioita tulkinnallisina viitekehyksinä. Tätä kautta käsittelyyn nousee kysymyksiä, jotka liittyvät tutkimukseni ydinaiheisiin: muistelun tematisoitumiseen, menneisyyden kokemiseen, kertomiseen ja reflektointiin. Nostalgia ilmiönä liittyy erottamattomasti muistelun problematiikkaan ja aikakäsityksiin. Nostalgian teoria ja sen eri tavoin painottuneet suuntaukset johdattavat niin ikään muodon ja sisällön erillisyyden tai erottamattomuuden kysymyksiin – samoin groteskien yhdistelmien peilautuminen kerronnantasolla. Groteski korostaa Carpelanin proosassa muistelevan minän jakautumista, muistamiseen ja identiteettiin liittyvää ahdistusta ja sen kohtaamista. Analyysini osoittaa, että nostalgian ja groteskin teorioista saadaan uusia ja aiempaa tutkimuskenttää laajentavia tuloksia, kun huomioidaan näitä ilmiöitä tyypillisesti tuottavat tekstuaaliset piirteet.

Seuraavaksi esittelen lyhyesti nostalgian ja groteskin tutkimuskenttiä ja määrittelen oman lähestymistapani näihin käsitteisiin. Nostalgiaa ja groteskia ei ole tyypillisesti tarkasteltu rinnakkain, joten niiden näkeminen samojen teosten ominaisuuksina on molempien ilmiöiden tutkimuksessa uutta. Toisaalta nostalgisten ja groteskien piirteiden rinnakkaiselon voisi kuvitella olevan vähemmän yllättävää: liittyihän molempiin vastakohtaisten emotionaalisten aspektien vaihtelu, kuten nostalgiaassa idealisoivan onnellisuuden ja raskasmielisemmän haikeuden ja groteskissa taas esimerkiksi koomisen ja traagisen välillä.

¹⁵ Esim. Mazzarella (1993, 38) mainitsee nostalgian suomenruotsalaiselle muistelmakirjallisuudelle tyypillisenä piirteenä. Toistuvia motiiveja ovat lapsuuden kesä ja joulukuukaus sekä lapsuus ja koti yleisemmän tason ideoina tai ideaaleina.

2.4.1 Nostalgia

Nostalgiaan ilmiönä ja käsitteenä viitataan etenkin arkipuheessa usein melko löyhästi jonkinlaisena menneisyyden kaipuuna ja ihannointina. Tieteellisessä diskursussissa käsitettä on määritelty erilaisin tavoin, mutta yhteisenä piirteenä eri teoretisoinneille voidaan nähdä jonkin kadotetun kaipaaminen. Nostalgian teorian klassikkona pidetty Svetlana Boym (2001, XIII–XV) määrittelee nostalgian kaipauksena kotiin, jota ei enää ole tai ei koskaan ole ollutkaan. Kadotetun kodin kaipuu ei kohdistu niinkään toiseen paikkaan, vaan ensisijaisesti toiseen aikaan. Erityisesti se aktualisoituu lapsuuden ikävöintinä. Länsimainen nostalgia kumpuaa modernin edistysajattelun kyllästyvän aikakäsityksen vastustuksesta ja suosii mytologiaa historiallisten totuuksien sijaan. Sovellan tutkimuksessani Boymin (2007, 13–16; ks. myös Boym 2001) säilyttävän (restorative) ja reflektiivisen (reflective) nostalgian käsitteitä.¹⁶ Säilyttävä nostalgia suhtautuu menneisyyteen varauksettoman idealisoivasti totuutena ja traditiona. Reflektiivinen nostalgia puolestaan tiedostaa menneisyyden kompleksisuuden ja pohtii suhdetta menneeseen ja ihannoituu kaipuun kohteeseen.

Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv* tunnelma on muita kohdeteoksiani melankolisempi. Teos keskittyy enemmän vanhenemiseen ja lähestyvään kuolemaan kuin lapsuusmuistoihin eläytymiseen. Seuraavassa katkelmassa kuitenkin hyödynnetään nostalgialle hyvin tyypillistä lapsuudenkesän ja veden kuvastoa:

Där fanns en tyst vik där vinden nästan alltid vilade. Solen skar i ögonen, det var tidigt morgon och det behövdes så få ord. Också annars var pappa tystlåten. När vi rodde tillbaka gled båten medströms. Jag satt på akertoften och styrde med min korta åra. Pappa böjde sig över relingen och bostade upp vad vi vant oss vid sen han kom tillbaka från kriget. Invid stranden gläd roddbåten in i en stor molnspegling.

Nu sitter jag in vid bryggan som om det förflutna fanns här, oförändrat, i vinden som ruskar om björkarna och far som slöt ögonen och satt kvar medan jag försökte dra upp båten. Vassen står hög. Bryggan är ny sedan många år, med bänk och stege ned i det klara vattnet. Ingen använder den mera. (Bu, 86–87.)

Tyyni, aikainen aamu, myötävirtaan lipuva vene, pilvien heijastuminen veteen sekä korkea kaislikko viittaavat idealisoidun, paratiisinomaisen lapsuudenkesän kuvaan. Katkelmassa voidaan kuitenkin jo ensimmäisessä kappaleessa huomata säröjä täydellisen hetken kuvauksessa. Aikainen aamuhetki ei kaipaa sanoja, mutta hiljaisuus ei olekaan vain hetkestä nauttimista, vaan isä on muutoinkin hiljainen. Isällä on myös

¹⁶ Viitatessani Boymin ”reflective nostalgia” käsitteeseen käytän suomenkielistä muotoa ”reflektiivinen” muutoin käyttämäni ”refleksiivisen” sijaan.

tapoja, joihin perhe on saanut tottua sodan jälkeen. Tämän toteamuksen jälkeen pilven kuvajaiset eivät enää asetu yhtä ongelmattomasti idealisoitua kuvaa luomaan, vaan yskivä ja laidan yli veteen syljeskelevä isä häiritsee vaikutelmaa. Tulkitsenkin Carpelanin tapaa hyödyntää nostalgista kuvastoa hyvin monin tavoin reflektiiviseksi. Eksplisiittisesti pohdiskelevan otteen lisäksi eläytyvässä muistelevassa kerronnassa tietoisuus todellisuuden monisäikeisyydestä paratiisimaisen idyllin sijaan näkyy esimerkiksi juuri hienovaraisissa viittauksissa sodan läsnäoloon (vrt. *Berg*-romaanin analyysi, III).

Katkelmassa järvi- ja kesäkuvaston ohella myös käytetyt kerronnan keinot tuottavat nostalgiaa. Aiemmissa alaluvuissa analysoitujen katkelmien tavoin tekstissä operoidaan aikamuodoilla ja adverbilla. Ensimmäinen kappale voidaan tulkita yhteensopivaksi minäkerronnaksi. Vaikka tässä käytössä onkin mennyt aikamuoto, kertoja ei kuitenkaan muilla tavoilla kiinnitä lukijan huomiota kerronnan hetkeen.

Nostalgiatutkimuksessa yleisestä kulttuurintutkimuksellisesta lähestymistavasta poiketen Niklas Salmose (2012, 156) ymmärtää nostalgian tyylintutkimuksen lähtökohdista käsin. Näin ollen nostalgia määrittyy estetiikaksi, jonka keskeisin piirre on nykyhetken ja menneisyyden välinen vastakkainasettelu sekä haikea tietoisuus kaiken väliaikaisuudesta.¹⁷ Tämä jännite tekee nostalgiaa kiinnostavan ilmiön, jota on haastavaa tarkasti määritellä. Teoria lähtee liikkeelle nostalgiaa potentiaalisesti tuottavista tyylillisistä ja kerronnallisista keinoista ja etenee nostalgisen kuvaston ja lopulta laajempien kerronnan rakenteiden tarkasteluun.

Edeltävän katkelman toisessa kappaleessa aikamuodon vaihdos ja nu-adverbi ankkuroivat kerronnan muistelun hetkeen ja samalla muodostuu nostalgian syntyimiselle välttämätön etäisyys menneen ja nykyhetken välillä. Salmose (2012, 93–95) huomauttaa, että on osuvampaa viitata nostalgiaan kokemuksen käsitteellä sen sijaan, että puhuttaisiin yksittäisestä tunteesta. Nostalgia on mielekästä ymmärtää ristiriitaisena ja kompleksisena kokemuksena, joka rakentuu vuorovaikutuksessa sosiaalisten ja kulttuuristen merkitysten kanssa.¹⁸ Näkökulman etuna tutkimukseni kannalta on subjektiivisen kokemuksen ja sen taiteellisen esittämisen nouseminen nostalgian estetiikan analyysin keskiöön. Samalla se Boymin reflektiivisen nostalgian tavoin huomioi jännitteet ja kompleksisuuden, joita analyysissäni korostan.

¹⁷ Myös esimerkiksi Pirjo Kukkonen (2007, 15) kirjoittaa nostalgian kaksoisfunktioista: nostalgialla on kepeän, romanttisen ja sentimentaalisen lisäksi vakava puolensa.

¹⁸ Myöhemmin Salmose (2018, 127–128) tarkentaa määritelmäänsä nostalgiaa ensisijaisesti transhistorialliseksi ja inhimilliseksi kokemukseksi.

Nostalgian kompleksisuus liittyy Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa pitkälti nostalgian kohteen, lapsuuden ja lapsuudenkodin idyllin problematisoitumiseen. Länsimaiselle kulttuurille tyypillinen menetetyin alkukodin kaipuu paikantuu *Raamatun* syntiinlankeemuskertomukseen ja ihmisen paratiisista karkottamiseen. Tätä vanhemmatkin kertomukset myyttisestä alkuihmisen kulta-ajasta ovat vaikuttaneet modernin nostalgian kuvaston muodostumiseen. (Rossi & Seutu 2007, 7.) Utopian taivon nostalgisen kaipuun ytimen muodostaa tyytymättömyys nykyhetkeen (Grönholm & Paalumäki 2015, 9–10). Carpelanin myöhäisromaaneissa lapsuudenkotiin palaamisen motiivi ja paratiisimaisen kesäpäivän idylli esiintyvät toistuvasti. Hollstenin (2004a, 274) mukaan Carpelanin tuotannossa nostalgia näkyikin selkeimmin kotiinpaluun teeman muodossa. Myöhäisten romaanien kohdalla näen kotiinpaluun teeman kuitenkin hyvin problematisoituna. Kodin idea ja ylipäätään lapsuuteen suuntautuva idealisoiva ja säilyttävä nostalgia säröilee, eikä kokemus lapsuudesta ole puhdas tai ehjä.

Suomenruotsalaisessa kulttuurissa lapsuudenkoti voidaan perinteisesti nähdä tyypillisenä nostalgian kohteena. Merete Mazzarellan (1993) mukaan monet suomenruotsalaiset muistelmakirjailijat kuvaavat nostalgista kodin ideaa, joka ei välttämättä konstruoi muistoa todellisesta lapsuudenkodista vaan kollektiivista ajatusta kodista, joka olisi voinut olla. Leena Kirstinä (2007, 57) puolestaan kuvailee suomenruotsalaiselle kirjallisuudelle tyypillistä kotiinpaluun ja kodin teemaa hyvin latautuneeksi. Siihen kytkeytyy muun muassa ruotsinkielisen kansallidentiteetin rakentamisen problematiikka fennomaanien Suomessa 1800-luvun puolenvälin jälkeen. Esimerkiksi Karl August Tavaststjernan esikoiskokoelmassa (*För morgonbris*, 1883) ei käytetä lainkaan isänmaan käsitettä, vaan runebergiläinen isänmaan konsepti korvaantuu kodilla. Kodin teema saa jatkoa myöhemmin Tito Collianderin ja Henrik Tikkasen teoksissa ja edelleen Lars Huldénilla, Jörn Donnerilla sekä Bo Carpelanilla. Koti, kodittomuus ja perheen kohtaamat ongelmat näyttäytyvät tässä perinteessä kipupisteinä, jotka häivyttävät turvan ja jonnekin kuulumisen tunnetta.

Hollsten (2004a, 271–274) sivuaa nostalgian esiintymistä Bo Carpelanin tuotannossa käsitellessään muistin, katoavuuden ja läsnäolon teemoja.¹⁹ Tässä yhteydessä nostalgia määrittyy epäjatkuvuuden, epävarmuuden ja uhkan kokemuksesta kimmokkeen saavaksi menneisyyden kulta-aikojen muisteluksi. Muutokset ja katastrofit, kuten sodat aiheuttavat eräänlaisen katkoksen ajassa. Nostalginen kaipaus puolestaan kohdistuu aikaan, joka edeltää tällaista katkosta. Carpelanin tuotannossa sota ja sen aiheuttamat tuntemukset ovat esillä jo esikoisrunokokoelmasta *Som en dunkel värme*

¹⁹ Hollstenin (2004a) nostalgikäsitöksessä yhdistyvät vaikutteet etenkin Boymilta (2001) ja Karin Johannissonilta (2001).

(1946) alkaen. Myöhemmin, esimerkiksi kokoelmassa *Gården* (1969), sodan aiheuttama katkos tematisoituu, kun pelko ja ahdistus kytkeytyvät sodan aihepiiriin eksplisiittisesti. Menneisyyden idealisoitumista on katkoksen ilmenemisestä huolimatta vaikea täsmentää Carpelanin tuotannon kohdalla. Lapsuuden miljööön idyllisen kuvauksen sijaan sodan uhkakuvat piirtyvät luonnolliseksi osaksi elämää. Hollsten (2004a, 274) ehdottaakin antinostalgiaa osuvaksi termiksi Carpelanin tummanpuhuvalla sävyllä ja tavalla kuvata menneisyyttä.²⁰ Oman näkemykseni mukaan käsite on siinä mielessä kuvaava, että se huomioi torjuttujen ja traumaattisten muistojen osuuden Carpelanin kerronnassa. Toisaalta antinostalgia-termi antaa ymmärtää, ettei nostalgiaa tuottavaa sisältöä esiintyisi. Tulkintani mukaan Carpelan kuitenkin ammentaa nostalgian traditiosta suuressa määrin: nostalgista ainesta muunnellaan, puretaan ja käytetään kerronnallisten jännitteiden luomiseen.

Ymmärrän tutkimuksessani nostalgian lapsuuden ja alkukodin idealisointia monitahoisempana ilmiönä. Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa nostalginen kertomus rakentuu vuorovaikutuksessa traumaattisen aineksen kanssa. Tällainen nostalgia on monella tasolla reflektiivistä ja implikoi elämän kompleksista ja ambivalenttia luonnetta.

Nostalgian reflektiivisyyteen liittyen Kasimir Sandbackan (2015) tutkimus nostalgian ironisoitumisesta tarjoaa kiinnostavan vertailukohdan analyysilleni.²¹ Sandbacka (2015, 10) toteaa Linda Hutcheonin teorioille pohjaten, että nostalgian ironisointi voi toimia kriittisenä näkökulmana historiaan. Ironinen nostalgia tunnistaa nostalgisen affektin, joka menneisyyteen linkittyä, eikä ohita menneisyyden kaipuuta tarkastelun kohteena. Se ottaa kuitenkin etäisyyttä nostalgiseen tunteeseen tarkastellessaan menneisyyttä, mikä mahdollistaa uuden ja laajemman näkökulman. Carpelanin myöhäisromaanien tyyliä ei voi kuvata ironiseksi. Menneisyyden etäältä näkeminen ja nyky-yhteiskunnan tarkastelu on enemmänkin melankolisuuden sävyttämää – paikoin voidaan tosin puhua myös satiirista.²² Pääasiassa myöhäisromaneissa kyse on kuitenkin ylipäätään etäisyyden mahdollistavasta reflektiivisyydestä ja nostalgian ristiriitojen esiintuomisesta.

Nostalgian problematiikkaa käsittelevässä analyysissäni nousevat esiin monet edellisissä alaluvuissa käsitellyt kertomuksentutkimuksen ja metaforateorioiden kysymykset. Nostalgian problematisoituminen tapahtuu kerronnan tasolla Carpelanille

²⁰ Hollsten (2004a, 274) tarkoittaa antinostalgialla nostalgiaan nähden vastakkaista mekanismia, jossa muistoihin nousee torjuttuja muistoja katkosta edeltävältä ajalta idealisoitujen muistikuvien sijaan.

²¹ Sandbacka käsittelee nostalgiaa myös väitöskirjassaan *Utopia Derailed. Rosa Liksom's Retrospection of the Modern Project* (2017).

²² Esim. Engdahl (2006, 32–33) kirjoittaa Carpelanin näyttävän *Benjamins bokissa* satiirin ja parodian taitojaan, jotka aiemmin tulevat esiin karnevalistisessa *Din gestalt bakom dörren* -romaanissa (1975).

tyypillisenä kerronnan moodien vaihteluna ja esimerkiksi aikamuodoilla leikittelyllä sekä nostalgialle tyypillisten trooppien käyttämisen ja kumoamisen kautta. Lisäksi kiinnitän huomiota sisällön tasolla ilmeneviin säröihin idealisoidussa kertomuksessa lapsuuden kesästä. Näitä toistuvia muistutuksia sodan ja pelon läsnäolosta voidaan tulkita myös metonymioina siinä mielessä, että ne viittaavat esimerkiksi kaukua kuuluvan jyskeen avulla sodan kauhujen muodostamaan merkityskokonaisuuteen. Toisaalta niitä voidaan ajatella kerronnan tasolla toimivina metonymyisinä rakenteina, jotka viittaavat tietyyntyyppisen kertomuksen retoriikan läsnäoloon teoskokonaisuudessa. Reflektiivistä nostalgiaa tuottavat kohdat sisältävät siis paikoin viittauksia lapsuuden kokemuksen traumaattiseen puoleen, joka toisissa kohdin korostuu esimerkiksi groteskin keinoin.

2.4.2 Groteski

Groteskiin viitataan kuvataiteen ja kirjallisuuden teoriassa esimerkiksi esteettisenä konseptina (Kayser 1963) tai monimuotoisena kuvien traditiona (Connelly 2012). Groteski voidaan käsittää taiteellisenä moodina, joka ilmenee kirjallisuudessa etenkin visuaalisesti hätkähdyttävänä kuvina (Chao 2010, 7). Toisaalta groteskia on määritelty transgressiiviseksi, jatkuvasti muuttuvaksi lajiksi (Perttula 2010). Jos nostalgian idealisoiva kuvasto liittyy klassiseen länsimaisen taiteen traditioon, groteski taas määrittyy vastakarvaan suhteessa klassiseen kauneusihanteeseen ja hierarkkisiin luokitteluihin. Oma tutkimukseni lähestyy groteskia yhdistelemällä ja vertailemalla erilaisia teorioita. Lähestymistavassani kuitenkin painotan groteskin määrittelyä kuvaamisen tavaksi, jota voidaan analysoida tyypillisten piirteiden erittelyn kautta.

Groteskitutkimuksen kirjavaa kenttää yhdistävänä nimittäjänä ja kenties tärkeimpänä groteskia määrittävänä ominaisuutena voidaan pitää vastakohtaisten elementtien välistä jännitettä. Groteski ilmenee taiteessa luotaantyöntävän ja puoleensavetävän, koomisen ja traagisen tai hilpeän ja kammottavan yhdistelmänä. Vastakkaiset ominaisuudet voivat ilmetä erilaisin painoituksin, mutta jännitteen syntymiseksi molemmat on löydettävä – muutoin ei voida puhua groteskista. Lisäksi on olennaista huomioida groteskin korostavan elämän irrationaalista puolta, sitä mikä on tukahdutettu tai muutoin ilmaisee jotakin poikkeavaa tai ulkopuolista. (Meindl 1996, 14; Chao 2010, 4.) Tällä tavoin groteskiin liittyy aina tietty moraalinen ja normien kanssa keskusteleva ulottuvuus.

Romaanissa *Blad ur höstens arkiv* vanhenemista, muistiongelmia ja lähestyvää kuolemaa käsitellään groteskin keinoin. Seuraavassa katkelmassa kuolemaa kuvataan ikkunan peilipinnasta näkyvänä heijastuksena:

Där lutade sig ett främmande ansikte fram mot honom, en skugga med vit ansiktsmask, som om kommande is hade lagt sig över främlingens drag; bara de mörka ögonhålorna brann som falhande glöd mot honom. Och blottade inte gestalten sina tänder, så att mannen inte kunde veta, om där var ett hat eller ett brett insmickrande leende? (Bu, 88.)

Ikkunan pinnasta näkyvät kasvot ovat vieraat, varjomaiset, valkeat, jäiset ja kammottavat. Vaikutelma rakentuu kauhukuvaston ohella vastakohtille. Hahmon silmänaukkoja kuvataan pimeiksi, mutta silti ne kiiluvat kuin kekäleet. Erityisen tyypillistä groteskille näissä kuoleman kasvoissa on niiden monitulkintainen ilme, josta on mahdollista päätellä, ovatko paljastetut hampaat vihanilmaus vai mielitelevä hymy. Vastakohtat häilyvät samassa kuvassa.

Wolfgang Kayserin (1963/1957) ja Mihail Bahtinin (2002/1965) klassikkotutkimuksissa määritellään groteskin kuvallisuuden, motiivien ja tyypillisten hahmojen piirteitä, joita hyödynnän analyysissäni. Tuoreempi tutkimus puolestaan sisältää syventäviä ja kriittisiä näkemyksiä klassikkoteorioihin sekä pyrkii selkeämpään ja erittelevämpään käsitteenmäärittelyyn. Kayserin tutkimus tarjoaa ensimmäisenä systemaattisena teoretisointina esteettisen pohjan groteskin tutkimiselle, kun taas vastareaktionäisyssä Bahtinin teoriassa korostuvat groteskin eksistentiaaliset lähtökohdat (Meindl 1996, 18). Lisäksi näissä osin vastakkaisissakin käsityksissä korostuvat yksipuolisesti groteskin kaksi eri ulottuvuutta, jolloin nykytutkimuksen keskeisenä pitämän jännitteen syntyminen jää taka-alalle. Kayserin (1963) teoriassa painotuu groteskin subjektiivinen, kauhua herättävä ja demoninen puoli. Subjektiivinen groteski kytkeytyy yksilön psyykeen, sisäänpäin kääntymiseen sekä oudon (unheimlich, uncanny) ja kauhean kokemiseen. Bahtin (2002) taas korostaa groteskin leikkisyyden ja hilpeyden merkitystä siirtäen fokuksen täysin toiseen ääripäähän. Tästä näkökulmasta groteskille ominaista on julkinen ja karnevalistinen nauruaspekti, jolla on kulttuurisesti positiivinen ja uudistava vaikutus. (Chao 2010, 3; Perttula 2010, 28–30.)

Edellä lainatussa *Blad ur höstens arkiv* -teoksen katkelmassa groteskin keinoin kuvataan nimenomaan minäkertojan subjektiivista kokemusta – vaikkakin tämän luvun ajaksi kerronta onkin etäännytetty kolmanteen persoonaan: ”Det var en gång en gammal man som satt vid sitt skrivbord som så många gånger förr [–]” (Bu, 88). Subjektiivisuutta korostaa peilialue, ja ikkunasta heijastuvaa hahmoa voidaan tulkita eräänlaisena omakuvana, oman kuolemanpelon heijastumana. Kuolemaa kuitenkin

kuvataan toisaalla teoksessa hyvin eri tavalla luonnon metamorfoosin kautta: ”November har dödens doft och framtidens dolda kraft, törsten efter att överleva” (*Bu*, 139). Kammottavuuden vastapooliksi asettuvat joko voimauttava muodonmuutos tai korostettu arkipäiväisyys.

Myös *Benjamins bok* -romaanin analyysissäni (IV) tulkitsen groteskin ensisijaisesti subjektiiviseksi ja kayslerlaista kammottavaa kuvastoa hyödyntäväksi. Toisaalta teoksesta löytyy tulkinnan kannalta keskeisiä karnevalistisia juonteita, ja ruumiillinen kuvasto metamorfooseineen on analysoitavissa bahtinilaisen groteskin ruumiin kuvan avulla (Bahtin 2002, 24–25). Karnevalistisia piirteitä löytyy Carpelanin tuotannossa selvimmin ja irrottelevimmin farssiromaanista *Din gestalt bakom dörren* (1975), joka yhdistelee yhteiskuntasatiiria ja kaksoisolentokertomusta. Teoksella on kuitenkin vakavampikin puolensa: kaksoisolentoaihelman mukana kulkevat identiteettiin ja minään liittyvät kysymykset (Warburton 1984, 370). Vaikka kyseinen romaani koko Carpelanin proosatuotannon kehityksessä näyttää enemmänkin yksittäiseltä kokeilulta, se kuitenkin sisältää elementtejä, jotka kehittyvät edelleen kirjailijan proosatuotannossa. Tällaisia ovat esimerkiksi karnevalistiset piirteet, kuten *Urwindin* lennokka, toden ja mielikuvituksen rajamailla häilyvä kulkuekohtaus (*U*, 231–235), sekä *Benjamins bokin* ja *Bergin* muodonmuutokset, kuolleitten läsnäolo ja kortinpeluumotiivi (esim. *Bb*, 87; *B*, 60). Myös oman identiteetin etsintä on olennainen piirre Carpelanin myöhemmässä romaanituotannossa, jossa muistelevat päähenkilökertojat eksplisiittisestikin pohtivat identiteetin kysymyksiä (esim. *Bb*, 9).

Groteskin keskeinen piirteistö voidaan Justin D. Edwardsin ja Rune Graulundin (2013, 3, 15) mukaan palauttaa kolmeen abstraktioon: hybridiys, transgressiivisuus ja jatkuva liike. Näiden kautta syntyvät inkongruenssi ja epävarmuus edustavat mahdollisuutta avonaiseen rakenteeseen, joka ei pyri varmuuteen tai lopulliseen luokitteluun. Tästä näkökulmasta groteski voidaan ymmärtää systemaattisena prosessina, jonka tarkoituksena on tuottaa kuulumatonta. Samantyyppisiä käsitteellistyksiä löytyy muustakin tuoreesta tutkimuksesta, jossa groteski on määritelty muun muassa määritelmiä pakenevaksi ja epävarmuutta tuottavaksi ruumiillistuneeksi metaforaksi (Chao 2010, 14). Visuaalisen muutostilan lisäksi on korostettu, että groteski on aina ytimeltään kulttuurisesti muotoutunutta ja saa alkunsa kulttuuristen rajojen ja normien kyseenalaistumisesta (Connelly 2012, 2).

Carpelanin modernistisella estetiikalla voidaan ajatella olevan implisiittinen kytkös groteskiin, sillä molemmat korostavat paikallaan pysymätöntä muotoa ja ruumiillisuutta. Hollsten (2004a, 183) kirjoittaa, että ajatus runokielen ruumiillisuudesta on näkyvässä Carpelanin esseistiikassa ja kaunokirjallisissa teksteissä – usein vereen tai verenvuotoon liittyvinä kuvina. Esimerkiksi *Urwindin* minäkertoja asettaa vastakkain

kirjallisuuden elävät, vertavuotavat sanat ja akateemisen tutkimuksen jähmettävän vaikutuksen (U, 121). Vastaavasti Carpelanin runossa ”Kväll” (*Landskapets förvandlingar* 1957) sanan kuvataan muuttuvan verta vuotavan kiven tai sydämen kaltaiseksi, jolloin pysyvän muodon estetiikka kyseenalaistuu.

Aiemmassa Carpelan-tutkimuksessa – johon seuraavassa luvussa keskityn – groteskin käsitettä ei paria kuvailevaa mainintaa (Hollsten 2004a, 271; Engdahl 2006, 32) lukuun ottamatta käytetä lainkaan.²³ Tästä huolimatta aiempi tutkimus on käsitellyt groteskin ilmiötä lähellä olevia teemoja, kuten poikkeavuutta, juurettomuutta ja mi-
nän jakautumista. Omassa tutkimuksessani (IV) tarkastelen, kuinka groteski toimii strategiana muun muassa näiden teemojen rakentamiselle. Suomenruotsalaisen kirjallisuuden suhdetta groteskiin esittämistapaan ei juuri ole tutkittu, eikä siihen tänään tutkimuksen puitteissa ole mahdollista laajemmin paneutua. Todettakoon kuitenkin, että Mazzarellan (1993) esiin nostamat nostalgisen idealisoinnin tendenssit näyttäytyvät suomenruotsalaiselle kirjallisuudelle tyypillisempinä. Toisaalta ideaalin rikkoutuminen tai vääristyminen voi olla hedelmällinen kasvualusta groteskille kuvastolle.

Tutkimuksessani keskeinen kertojan ja kokijan välinen problematiikka ja groteski kuvasto ilmentävät samoja rajankäyntejä ja ristiriitoja sekä kategorioiden sekoittumista. Esitän artikkelissani (IV), että groteskin kuvaston avulla on mahdollista nostaa korostetusti esiin kokemuksen moniaineksisuus ja ristiriitaisuus sekä itsen ja toisen välisen rajan problematisoituminen. *Benjamins bokissa* esiintyvä lintuhahmo on hyvin eksplisiittisellä tavalla groteski ja ruumiillisuutta korostava. Toistuessaan ja muuntuessaan se toimii lapsuuden loppumisen trauman lisäksi minäkertojan sisäisen ristiriidan kuvana. Voidaan ajatella, että tässä esimerkissä tulee esille liioitellulla tavalla se, kuinka kerronnan rakenteet ja sisällön tason elementit tukevat toisiaan ja ovat erotamattomasti vuorovaikutuksessa: Muistelevan ja kokevan subjektin välisen rajan hämärtyminen ilmenee kerronnan moodien sekoittumisena. Sisällön tasolla sama ilmiö konkretisoituu ruumiillisena keskeneräisen metamorfoosin kuvana, jossa aikuisen ja lapsen piirteet yhdistyvät toisiaan vääristäen.

²³ Tosin uusimmassa Carpelanin tuotantoa käsittelevässä antologiassa Souris (2019) käsittelee *Urwindin* karnevalistisia kohtauksia osana bahtinilaista analyysiaan.

3 CARPELANIN AVONAIKUUDEN POETIIKKA

Bo Carpelanin muistelevan minäkerronnan analyysissäni nousee toistuvasti esiin vastakohtien välinen dynamiikka sekä erilaisten rajojen ja kategorioiden purkautuminen. Väitöskirjani keskeiset kytkökset aiempaan Carpelan-tutkimukseen liittyvät näihin teemoihin. Kartoitan tässä luvussa aiempaa tutkimusta keskittyen Carpelanin avonaisuuden poetiikkaan, modernismikytköksiin, muistamiseen ja itserefleksiivisyyteen.

Aiemman tutkimuksen keskeisimmän osan muodostavat kaksi Carpelanin tuotannosta kirjoitettua väitöskirjaa: Anna Hollstenin *Ei kattoa, ei seinää. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* (2004a) sekä Jan Hellgrenin *Det osynligas arkitektur: om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap* (2009). Hellgrenin väitöskirja on myöhemmin ilmestynyt uudistettuna painoksena *Bo Carpelan. Rummets diktare* (2014), johon pääasiassa viitataan jatkossa. Molempien tutkijoiden aineisto painottuu Carpelanin lyriikkaan ja esseistiikkaan, mutta verrattain suuren roolin saa *Urwind*-romaani, jota tulkitaan sekä koko tuotannon kulminoitumana että avonaisuuden poetiikan keskeisenä ilmentäjänä.²⁴

Näiden monografioiden lisäksi Carpelanin tuotantoa käsitellään esimerkiksi esseekokoelmassa *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning* (toim. Holmström 2006) sekä yksittäisissä artikkeleissa, joista tutkimuskysymysteni kannalta keskeisiin viitataan tässä luvussa.²⁵ Tähän mennessä uusin lisä Carpelan-tutkimukseen on ensimmäinen kansainvälinen antologia *Voicing Bo Carpelan: Urwinds Dialogic Possibilities* (toim. Kennedy 2019). Artikkelikokoelma keskittyy *Urwindin* analyysiin Mihail Bahtinin dialogisuuden, moniäänisyyden ja karnevaalin teorioita hyödyntäen.²⁶ Tutkimusnäkökulmani kannalta kiinnostavimpia ovat Stephen Sourisin (2019, 49–50) ja Erkki Vainikkalan (2019, 103) artikkelit, joista ensimmäinen nostaa esiin *Urwindiin*

²⁴ Omassa tutkimuksessani *Urwind* jää kohdeteoksena vähemmälle huomiolle kuin muut muistelevat romaanit, sillä tarkoitukseni on laajentaa Carpelanin proosan tutkimusta käsittämään myös *Urwindin* jälkeisten romaanien analyysi.

²⁵ Carpelanin proosatuotantoa on tutkittu myös esimerkiksi kirjailijan lastenkirjoihin keskittyvissä artikkeleissa (Österlund 2008; Nikolajeva 2008). Lisäksi mainittakoon esseekokoelmat *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind* (Holmström 1998) ja *Tuulessa, tuulessa. Bo Carpelanin maailma* (Jäppilä 2014).

²⁶ Poikkeuksena kokoelmassa julkaistu narratologinen artikkelini (I) sekä Pauli Tapani Karjalaisen (2019) humanistiseen maantieteeseen painottuva artikkeli, joiden kytkökset Bahtiniin ovat viitteellisemmät.

sisältyviä karnevalistisia kohtauksia ja jälkimmäinen tekee huomioita muun muassa sodan väkivaltaisuuden metonymisesta kuvauksesta.

Hollstenin (2004a) tutkimus keskittyy kuvallisuuteen erilaisista temaattisista lähtökohdista käsin. Käsiteltäviä teemoja ovat esimerkiksi luomistyö, runon ja todellisuuden suhde, tila, aika ja muisti. Hollsten (2004a, 87) luokittelee avonaisuuden (öppenhet) Carpelanin kirjallisuuskäsityksen keskeisimmäksi käsitteeksi ja ottaa samalla ensimmäisenä käyttöön termin avonaisuuden poetiikka. Hellgren (2014) puolestaan tutkii tilallisuutta Carpelanin tuotannon keskeisenä piirteenä. Hän (2014, 237–240) näkee tilallisuuden sekä teosten rakentumisperiaatteena että Carpelanille tyypillisenä ajattelun työkaluna.²⁷ Myös Hellgren (2014) hyödyntää tutkimuksessaan avonaisuuden poetiikka -termiä.

Avonaisuuden käsite esiintyy Carpelanin (esim. 1955; 1960; 1991) kirjoittamissa esseissä ja lehtikirjoituksissa, joissa hän pohtii ja määrittelee omaa kirjallisuuskäsitystään. Kyse on kirjailijan eri lähteistä kokoamasta ja muovaamasta kirjallisuuskäsityksestä, joka liittyy luomisprosessiin ja taiteen merkitykseen. Hollsten (2004a, 287–289) erittelee avonaisuuden poetiikan vaikutteiden tulevan ensinnäkin romantiikasta, jossa korostuvat luonto, orgaanisuus ja ajatus vapaasta luomisesta. Toisekseen keskeisiä ovat modernismissa uudelleen virinneet klassismin ihanteet, kuten tasapaino, selkeys ja kokoavuus. Avonaisuuden ideaaliin liittyy ajatus elämän ja runon ykseydestä, joka ilmenee moniaineksisuutena, keskeneräisyytenä ja subjektiivisuutena. Carpelan pyrkii poetiikassaan ennen kaikkea synteisiin, jolle on tunnusomaista vastakohtien välinen jännite, vuorovaikutus sekä yhtäaikainen läsnäolo.²⁸ Hellgren (2006, 317) tähdentää Carpelanin tarkoittavan avonaisuudella suhtautumistapaa, joka on intellektuaalisti kysyvä, epäilevä ja etsivä sekä aistilliseen näkemiseen, kuulemiseen ja tuntemiseen pyrkivä. Tällä tavoin avonaisuuden ideaali vastustaa abstrahointeja ja yksiselitteisiin vastauksiin pyrkivää ajattelua.

Carpelaniin viitataan aiemmassa tutkimuksessa etenkin modernistina. Carpelan osallistuikin aktiivisesti 1960-luvulla suomenruotsalaisessa lehdistössä käytyyn modernismidebattiin (ks. Hollsten 2004b). Hollsten (2004a, 33; 288) luonnehtii kirjailijaa

²⁷ Carpelanilla tilallisuus liittyy etenkin subjektin kokemukseen tilasta. Hänen teksteissään tilan käsite viittaaakin paljolti ominaisuuksiin, jotka tilatutkimuksessa yleisesti mielletään paikan käsitteen piiriin kuuluviksi. Carpelan ei kuitenkaan itse tee eroa tilan ja paikan käsitteiden välillä, vaan käyttää käsitettä ”rum” kokeilevasti erilaisiin yhteyksiin liittäen (Hellgren 2014, 239–240).

²⁸ Hollsten (2004a, 294) jopa vertaa Carpelanin poetiikkaa taolaiseen oppiin vastakkaisista mutta harmonisen parin muodostavista yin ja yang -voimista. Eksplisiittinen kytkös taolaisuuteen puuttuu Carpelanin kirjoituksista, mutta 1950- ja -60 lukujen modernismikeskustelussa taolaisuuteen on omissa avonaisuuspohdinnoissaan viitannut Tuomas Anhava.

modernistiksi, jonka tuotannolla on yhteyksiä niin suomenruotsalaiseen modernismiin, fyrtiotalismiin kuin suomenkieliseen modernismiin. Lähtökohtana Carpelanin avonaisuuden ideaalille voidaankin pitää elämän ja taiteen yhteyden korostamista, joka on tyypillistä suomenruotsalaiselle modernismille. Hellgrenin (2014, 234) mukaan Carpelanin tuotantoa yhdistää muihin ajan modernisteihin muun muassa yksinkertaisuuden, selkeyden ja monitulkintaisuuden ihanteet sekä kiinnostus todellisuuden kuvaamiseen aistivoimaisin kuvin. Tässä voidaan nähdä yhteys käsittelemääni kertovan ja kokevan minän problematiikkaan: Analyysini (I) pohjalta eri aistihavaintojen avulla tuotettu kokemuksellisuus ei Carpelanin myöhäisromaaneissa ole ainoastaan kokevaan lapsuudenminään paikantuva ominaisuus, vaan myös kertomisen ja muistelun hetki näyttäytyy kokemuksellisenä. Paikoin kertovan ja kokevan minän aistihavainnot on jopa esitetty niin monitulkintaisesti, että niitä ei ole mielekästä täysin erottaa toisistaan.

Modernismiyhteyksien ohella aiemmassa tutkimuksessa nousee esiin Carpelanin omintakeisuus ja persoonallisuus suhteessa suomenruotsalaisen ja ylipäättään suomalaisen modernistisen kirjallisuuden traditioon. Voimakas tilallisuuden painottuminen on Hellgrenin (2014, 234) mukaan pürre, joka nostaa Carpelanin tuotantoa esiin muiden modernistien joukosta. Tilallisuus kehittyi Carpelanilla vähitellen, etenkin *Gården*-runokokoelmasta (1969) alkaen ja kulminoituu *Urvind*-romaniin. Toisaalta tilallisuus voitaisiin nähdä yhtenä pürteenä, joka liittyy Carpelanin myöhäisromaaneja suomenruotsalaiseen postmodernismiin. Kristina Malmio (2019, 205) toteaa, että keinot perinteisen realistisen kerronnan ja niin kutsutun ahtaan huoneen tradition (det trånga rummet, ks. Mazzarella 1989) murtamiseen tulevat suomenruotsalaiseen proosaan postmodernismista 1980- ja 1990-lukujen taitteessa. Kohdeteoksissani toistuvat tilankuvaukset, joissa suljetun tilan rajat kyseenalaistuvat esimerkiksi kerrostalon hissien jatkaessa ylöspäin avaruutta kohti (*U*, 147–149) tai arkiston avautuessa horisontaalisesti rantamaisemaksi (*Bu*, 78).²⁹ Bo Pettersson (2008, 228–229) puolestaan kuvaa Carpelanin suhdetta kirjallisuuden periodeihin tarkastelemalla tämän runoudessa esiintyviä puhuttelun tapoja. Niiden kautta havainnollistuu kehitys symboleja viljelevästä modernistista yksinkertaisuutta korostavaksi myöhäismodernistiksi. Tästä on edelleen havaittavissa kasvu runoilijaksi, joka uskaltaa olla oma itsensä ja hyödyntää vapaasti eri genrejen motiiveja ja muodollisia pürteitä.³⁰

²⁹ Myöhäisromaaneihin nähden niitä edeltävä *Axel* paikantuu rajoittavan ja avoimemman kulttuuri-ilmapiiirin rajalle: Malmion (2016, 65) mukaan se osin ilmentää ahtaan huoneen traditiota ja osin ottaa siitä etäisyyttä.

³⁰ Eri lajien (esim. päiväkirja-, taiteilija-, kirje- ja historiallinen romaani) yhdistely on nostettu esiin tyypillisenä pürteenä Carpelanin romaaneille *Axel*, *Urvind*, *Benjamins bok* ja *Berg* (ks. Hollsten 2004a, 29; Päivärinta 2005, 67; Romberg 2008, 231–233).

Aiemmassa Carpelan-tutkimuksessa korostuu ajatus Carpelanin tuotannon moniaineksisuudesta. Etenkin Hollsten (2004a) ja Hellgren (2014) toteavat fragmentaarisuuden ja tietyn hajanaisuuden tuotannolle ominaisiksi piirteiksi. Yhteistä aiemmalle tutkimukselle on kuitenkin yhteyksien ja kytkösten etsiminen ja toteaminen. Omassa tutkimuksessani keskityn avonaisuuden poetiikkaa tarkastellessani siihen, millaisia tekstin fragmenttien ja teosten välisiä yhteyksiä ja jatkumoitä sen avulla on nähtävissä.

Hellgrenin (2014, 57; ks. myös 2006, 322) mukaan Carpelanin tuotanto sisältää elementtejä, jotka ovat nähtävissä vain, jos tulkintaa tehdään tietoisena Carpelanin 1950-luvun poetiikasta. Esimerkiksi *Urwindin* tulkintaa Carpelanin poetiikan huomiointi laajentaa teoksen päähenkilön tasolta ihmisyyden ideaaliin liittyviin kysymyksiin (Hellgren 2014, 214). Hellgren (2014, 179) toteaa Carpelanin tuotannon olevan siinä määrin yhtenäistä, että vastauksia tietyn teoksen tulkinnallisiin kysymyksiin voidaan etsiä myös muualta kirjailijan tuotannosta. Artikkelissaan Hellgren (2006, 312) kirjoittaa arkipäiväisyyden ja yksityiskohtien merkitystä korostavan ajattelun olevan ominaista Carpelanin koko tuotannolle tietyin vaihtelevin painotuksin. Problematiikka on perukseltaan säilynyt samana vuoden 1955 esseestä vuonna 2005 julkaistuu romaaniin *Berg* asti. Nämä ovat tutkimukseni kannalta kiinnostavia väitteitä, jotka tukevat esimerkiksi omaa tulkintaani *Benjamins bokista* Carpelanin tuotannon groteskien piirteiden avaintekstinä.

Hollsten (2004a, 51–52) erittelee Carpelanille tunnusomaisen kuvallisen aineksen toiston ja muuntelun luovan metonyymisiä jatkumoitä. Tätä ketjuuntumista ja kuvallisten verkostojen rakentumista tapahtuu sekä yksittäisten runojen ja teoskokonaisuuksien että koko tuotannon tasolla. Tästä näkökulmasta metonyymisyys näyttäytyy autotekstuaalisuutta, eli kirjailijan tekstien välisiä yhteyksiä tuottavana rakenteena. Samaa ilmiöön liittyy se, että Carpelanin tuotannon kuvallisuus voidaan tarkemmin katsottuna nähdä saman suppeahkon kuvaston hajautettuna toistona ja runsaana variointina. Esimerkiksi kuvalliselta ainekseltaan runsas *Urwind*-romaani rakentuu pitkälti ”vind”-sanana merkityksillä leikittelylle sekä tuulen ja ullakon ominaisuuksien yhdistelylle ja muuntelulle. Omassa tutkimuksessani tarkastelen samaa ilmiötä laajaa arkistometaforaä esimerkkinäni käyttäen. *Blad ur höstens arkiv* -romaani rakentuu muistia kuvaavan syysarkiston erilaisille muunnelmille ja merkityksille. Kokoavasti voidaan todeta, että avonaisuuden poetiikalle tyypillinen kuvallisuus koostuu hajanaisista fragmenteista, mutta itsessään irrallisista fragmenteista muodostuu merkityksiä kokoavia verkostoja.

Tutkimukseni muistelevasta minäkerronnasta liittyy vahvasti modernismitutkimukseen aiheensa puolesta. Fokukseni ei kuitenkaan ole periodipiirteissä, vaan tarkastelen joitakin kohdeteosten modernistisiksi lukeutuvia piirteitä muistelun tematisoitumisen näkökulmasta. Aiemmassa tutkimuksessa Carpelanin tuotannon modernistisia piirteitä on systemaattisemmin ruodittu lyriikan osalta, ja osa runojen modernistisista piirteistä onkin näkyvässä kirjailijan proosassa. Viittaukset Carpelanin romaaneihin ovat suurelta osin länsimaiseen modernismiin suhteutettuja luonnehdintoja, jotka kuvailevat elämäänsä reflektioivia päähenkilöitä ja teosten epälineaarista aikakäsitystä.

Ajan käsite problematisoituu niin Carpelanin esseissä kuin hänen myöhäisissä romaaneissaankin. Viimeiset romaanit voidaan Bror Rönholmin (2006, 155) mukaan tulkita keskusteluna, jonka kautta hahmottuu ja problematisoituu subjektin aikakokemus, vanheneminen ja muistin toiminta.³¹ Carpelanin proosaa verrataankin toistuvasti länsimaisen modernismin klassikoista etenkin Marcel Proustiin. Hollstenin (2004a, 31) mukaan *Urvind* jatkaa modernin taiteilijaromaanin perinnettä Proustin ja James Joycen jalanjäljissä: ”Moderni taiteilijaromaani, jota voi pitää romantiikan perillisenä, on korostetun subjektiivinen ja keskittyy kuvaamaan päähenkilön sisäistä maailmaa, hänen mielikuvitustaan ja hänen luomiseensa liittyviä psyykkisiä prosesseja”. Samankaltaisuus Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjaan (1913–1927) nostetaan Carpelan-tutkimuksessa esiin myös romaanien aikarakennetta kuvaavana vertailuna (esim. Parkkinen 2006, 96).

Muistaminen yhdistyy Hollstenin (2004a, 291–292) mukaan Carpelanilla avonaisuuden poetiikan kokoavaan puoleen. Kirjailijan tuotannossa muistaminen kuvataan menneisyyteen kuuluvien asioiden, esineiden, tapahtumien ja ihmisten keräilyä ja kokoamisena – eräänlaisena menneen maailman jäljittämisenä. Lisäksi muisti kytkeytyy tiiviisti tilaan, mikä puolestaan johtaa epälineaarisen aikakäsityksen korostumiseen. Tilaan ankkuroitumisen lisäksi Carpelanin teosten muistelulle tyypillinen aikatasojen limittymisen vaikutelma luodaan Rönholmin (2006, 158) mukaan rakenteella, jossa mennyt on aina läsnä nykyhetkessä ja nykyhetki läsnä menneisyyden kuvauksessa.

Modernistisuus on Carpelanin proosan kohdalla nostettu esiin myös metafiktiivisyyden ja kertojapäähenkilöiden itsereflektion kohdalla. Hollsten (2004a, 29) määrittelee *Axelin*, *Urvindin* ja *Benjamins bokin* metafiktiiviseksi ja taitelijuutta käsitteleväksi romaanikolmikoksi. Toisaalla Hollsten (1999, 16) nimittää kyseisten romaanien pää-

³¹ Rönholm (2006, 155) viittaa artikkelin kirjoitushetkellä saatavilla olleisiin romaaneihin *Axel*, *Urvind*, *Benjamins bok* ja *Berg*.

henkilöitä tyypillisiksi moderneiksi melankolikoiksi ja narkissoksiksi, jotka tutkiskelevat itseään ja mielenliikkeitään päiväkirjamerkinnöissään. Madeleine Gustafsson (2006, 55) puolestaan kuvailee Carpelanin proosan päähenkilöitä toimijoiden sijaan kuuntelijoina, tarkkailijoina ja viestinviejiksi. Rönnholm (2006, 147–158) tulkitsee, että Carpelanin myöhäisten romaanien kertojat kohtaavat aiempia versioita itsestään, ja lisäksi lapsuuden minän kuvausta värittää aina kertojan katse, muistot ja elämäkokemus. Itsensä kohtaamisen aihe toistuu Carpelanin runoudessa ja proosassa peilikuvina, heijastumina, unina, visioina, déjà vu -kuvauksina sekä kehon ulkopuolella olemisen kokemuksina.

Carpelanin romaanien kertojapäähenkilöistä esitetyissä havainnoissa painottuu vaihtelevasti positio kertovana minänä sekä kokevana minänä eli henkilöahmona. Voidaan todeta käsittelyn olevan minäkertojan erittelyn osalta siinä mielessä löyhää, ettei siinä juuri erotella näitä eri puolia, jolloin Carpelanin muistelevaan kerrontaan liittyvä dynamiikka ja jännitteisyys jäävät eksplisiittisesti käsitteellistämättä. Hollsten (2004a; 1999) keskittyy kertovan minän ominaisuuksiin, kun taas Gustafssonin (2006) esiin nostamat luonnehdinnat kuuntelija, tarkkailija ja viestinviejä osoittavat kertovan ja kokevan minän akselilla eri suuntiin. Rönnholmin (2006) analyysi oman itsen kohtaamisen motiiveista sen sijaan tulee lähimmäksi omaa näkökulmaani muistelevan ja kokevan subjektin rajankäynnistä ja limittymisestä.

Artikkeleissani refleksiivisyys tulee esiin toistuvana teemana. Analysoin minäkertojien pohdiskelevia kommentteja ja kysymyksiä rakenteina, jotka tematisoivat muistin rekonstruktivisuutta ja subjektiivista aikakäsitystä. Lisäksi olen nostalgian problematisoitumisen analyysissä kiinnittänyt huomiota Carpelanilla toistuvaan konditionaalisen rakenteen ja som-sanana käyttöön. Romaanissa *Berg* tämä rakenne toimii osana itserefleksiivisyyden ilmiötä korostamalla muistin ja identiteetin epävarmuutta sekä rakentamalla tietoisuutta idyllin illuusioluonteesta. (III) Myös Gustafsson (2006, 54–55) huomioi Carpelanin teksteissä toistuvan som-sanana ja tulkitsee sitä kerrontaa etäännyttävänä keinona. Artikkelissani totean, että tämä ehdollisuuden ja epävarmuuden vaikutelmaa luova rakenne tarjoaa vihjeen kerronnassa läsnä olevasta korkeammasta ja tilanteen reflektointiin kykenevästä tietoisuudesta, vaikka kyseessä muutoin olisi preesensmuotoinen lapsuudenkuvaus (III). En kuitenkaan tulkitse refleksiivisyyttä etäännyttävänä keinona, vaan pikemminkin olennaisena osana siinä, miten Carpelanin minäkertojat lähestyvät lapsuudenaikaista minäänsä.

Keskeisimpänä avonaisuuden poetiikkaan liittyvänä piirteenä nousee omassa analyysissäni esiin rajojen purkamisen ja vastakohtien välinen dynamiikka. Kerronnan tasolla kategorioiden välisten rajojen kyseenalaistuminen tiivistyy etenkin kertovan ja kokevan minän väliseen jännitteeseen ja muistelevan subjektin problematiikkaan.

Muistelevan ja muistellun minän etääntyessä ja lähentyessä, sekoittuessa ja limittyessä hahmottuu Carpelanin muistelevan minäkerronnan ydinkuva: muistelijan ja menneen minän hybridi. Esitän, että tähän kuvaan palautuu muistelevan tekstin eri ta-soilla tematisoituva outous, kuvallinen ja rakenteellinen groteski, jota käsittelen neljännessä artikkelissani (IV).

Avonaisuuden poetiikalle ominainen sekä-että-ajattelu näkyy Hollstenin (2004a, 292) mukaan erityisesti antiteesin käyttönä ja siitä seuraavana ilmiöiden jatkuvana kaksoisvalotuksena. Antiteesin ohella paradoksi näyttäytyy Carpelanin runoudessa sekä tyypillisenä figuurina että laajempaan temaattisena rakenteena. Hellgren (2014, 212) puolestaan esittää avonaisuuden poetiikan tematisoituvan selkeimmin ja voimakkaimmalla *Urwind*-romaanissa, joka metatasolla rakentuu yksiselitteisten käsitteiden, määritelmien ja dikotomioiden kritiikille. Nämä retoriset keinot ja temaattisen tason ilmiöt tematisoivat edellä kuvaamaani muistelevan subjektin jakautuneisuutta.

Carpelanin avonaisuuden poetiikasta keskusteltaessa on syytä kriittisesti pohtia, kuinka mielekästä on etsiä kaunokirjallisista teksteistä kirjailijan toisaalla määrittelemien käsitteiden tai taiteen olemusta koskevien käsitysten ilmentymiä. Tällaisten yhteyksien havaitseminen voi sinänsä olla kiinnostavaa ja tuottaa tulkinnallisia oivalluksia, mutta mihin se kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta vie tekstin analysoijaa? Vaarana on tekstin redusoituminen ainoastaan kirjailijan oman – joskin kiehtovan – poetiikan ilmentymäksi. Poetiikan määrittely kirjailijan kirjallisuuskäsityksen sijaan deskriptiivisesti tekstin poetiikaksi korostaa omassa tutkimuksessani tekstuaalisia keinoja ja niiden luomia merkityksiä. Tulokset liittyvät havaintoihin kaunokirjallisista teksteistä, jotka ymmärretään omalakisina konstruktioinaan. Tutkimusasetelma mahdollistaa sen, että analyysi voi liikkua Carpelanin tekstien herättämistä kysymyksistä teoreettisemmalle tasolle ja takaisin.

Carpelanin kaunokirjalliselle tyylille on ominaista jatkuva leikki ja liike, jossa määritelmät eivät pysähdy paikoilleen. Tämä tapahtuu niin sanojen ja sanontojen merkityksen tasolla, kuvallisuuden perinteisten ja uusien merkitysten jännitteenä, muutoksina kerronnan rakenteessa sekä temaattisella tasolla siinä, että runsas ja fragmentaarinen materiaali punoutuukin todella vahvasti muutamien ydinteemojen ympärille. Carpelanin tuotannolle ominainen paradoksaalisuus tulee esille siinä, kuinka se moniaineksisuudessaan ja monitulkintaisuudessaan näyttääkin laajemmasta – Carpelanin muistelevan minäkerronnan – kokonaisnäkökulmasta hyvinkin yhtenäiseltä.

Avonaisuuden ideaan, rajojen ja kategorioiden purkamiseen liittyvät tulokset toistuvat jokaisessa neljästä artikkelistani. Oman tutkimukseni näkökulmasta avonaisuuden poetiikan ilmentyminen näyttäytyy tulkinnallisena avaimena siihen, miten Carpelanin teksteissä erilaiset vaikutteet sulautuvat persoonalliseksi ilmaisun muodoksi – muistelevaksi minäkerronnaksi. Näiden aineiden tutkimisen kautta on mahdollista nähdä, kuinka Carpelan erilaisia traditioita hyödyntäessään samalla aktiivisesti uudistaa, kommentoi ja kääntää niitä pääläelleen.

4 ARTIKKELIEN TIIVISTELMÄT JA TULOKSET

4.1 Subjektiiivinen aikakokemus: *Urwind* ja *Berg*

Tutkimuskysymys: Miten kokemus ajasta representoituu kerronnan muodon ja toistuvan kuvaston keinoin?

Artikkelissani ”Between now and then. The experience of time in Bo Carpelan’s novels *Urwind* and *Berg*” (I, 2020) keskityn ajan kokemiseen kertomuksentutkimuksen näkökulmasta. Lähdän liikkeelle analysoimalla esimerkkejä, joissa korostuu kertomisen ja kokemisen problematiikka sekä tätä kautta lineaarisen aikarakenteen kyseenalaistuminen. Menneisyys ja kerronnan nykyhetki sekoittuvat, eikä kertovaa ja kokevaa diskurssia ole aina mielekästä erotella toisistaan. Tarkastelen tätä problematiikkaa aluksi klassisen narratologian (Cohn 1978) ja tämän jälkeen kognitiivisen kertomuksentutkimuksen (Fludernik 2003) käsitteiden avulla. Lopuksi keskityn siihen, kuinka ajan kokemista tematisoidaan metaforien avulla kohdeteoksissani. *Urwindin* ja *Bergin* aikaa kuvaavissa metaforissa esiintyy runsasta variaatiota. Toisaalta toistuvia piirteitä ovat ajan subjektiivisuuden painottuminen ja ajan määrittäminen liikkeessä olevaksi konstruktioksi, jolla ei ole yhtä tiettyä muotoa.

Analyysissani osoitan, kuinka kerronta koostuu nopeasta vaihtelusta kertovan ja kokevan minän välisessä etäisyydessä ja suhteessa. Tulkitsen tämän viestivän kertojan hämmennystä ja vaikeutta toteuttaa muistelun prosessiaan. Kerronta pyrkii välittämään menneisyyden minän kokemuksen ohella myöhemmän minän epävarmuutta ja hukassa olemista. Kokemuksellinen aines ei välity ainoastaan kertojan menneisyydestä, vaan myös kerronnan nykyhetken sijoittuvasta muistelun prosessista, jonka kautta minäkertoja pyrkii määrittelemään identiteettiään. Näin ollen esimerkiksi Cohnin (1978) teoria kertovasta ja kokevasta minästä ei riitä selittämään teoksen kerronnallista dynamiikkaa. Se, että Carpelanin kerrontaa ei ole mielekästä pelkistää riitasointuisen (dissonant) ja yhteensopivan (consonant) minäkerronnan vaihteluksi, on mielenkiintoinen tulos, joka kytkeytyy Carpelanille ominaiseen kategorioiden välisyyteen ja rajojen purkautumiseen.

Niin ikään Fludernikin kognitiivisten kehysten soveltaminen tuo esiin, miten erilaiset tajunnan kuvauksen tavat limittyvät: kertomisen ja kokemisen kehysten yhtäaikaisuus viittaa kohdeteoksissani menneisyyden kokemuksen välittämiseen, kun taas kokemuksen ja reflektoinnin kehysten fuusioinnilla välitetään kertovan minän itse-refleksiivistä tajuntaa ja kokemusta muistelun ja identiteetin määrittelyn prosessin yhteydessä.

Sama problematiikka tiivistyy *Urwindissa* ja *Bergissä* aikaa kuvaavissa metaforisissa ilmauksissa. Aikaa kuvataan jonain, joka liikkuu menneen ja nykyisen välillä toisinaan kevyesti leijailien, toisinaan raskaammin – riippuen minäkertojan kokemuksesta. Aika voi pysähtyä ja tiivistyä. Aika on Carpelanin kerronnassa voimakkaasti subjektiivisen kokemuksen määrittämää ja ambivalenttia. Kokemus puolestaan paikantuu sekä minäkertojan menneisyyteen että kerronnan ja muistelun hetkeen.

Carpelanin kirjallisuuskäsityksessä tilan ja ajan käsitteet eivät asetu toistensa vastakohdiksi, vaan esseisti-Carpelan (1991) pohtii eksplisiittisesti niiden pikemminkin läpäisevän toisiaan. Tämä ajatus näkyy *Urwindin* ja *Bergin* tekstuaalisissa keinoissa. Niissä kyseenalaistuu idea sekä yhtenäisestä kertomuksesta että lineaarisesta ajasta. Kun ajan kuvauksessa otetaan käyttöön tilallinen kuvasto, voi muistelija liikkua ajan kerroksissa kuin tiloissa. Aika voi tiivistyä tilaan, jolloin korostuu eri aikatasojen toisistaan erottamisen mahdottomuus. Muistelijan subjektiivisessa ajassa kuoriutuvat samanaikaisesti sekä menneisyyden että nykyhetken kerrokset, ja kokemuksen aikaa on vaikea määritellä tarkasti.

4.2 Muuntuva arkistometafora: *Blad ur höstens arkiv*

Tutkimuskysymykset: Millaista potentiaalia arkistometaforalla on muistelun prosessuaalisuuden kuvaajana? Miten kohdeteoksessani esiintyvät arkistometaforat ja käsitys muistista kertomuksena ovat vuorovaikutuksessa keskenään?

Artikkeli ”Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*” (II, 2018c) lähestyy Carpelanin minäkerrontaa muistelun metaforien näkökulmasta. Keskityn erityisesti siihen, kuinka klassinen muistia kuvaava arkistometafora varioituu ja muuntuu romaanissa *Blad ur höstens arkiv* (2011). Lisäksi tarkastelen narratiivista muistikäsitystä (Brockmeier 2015). Tätä kautta pohdin, mitä eroja ja yhtäläisyyksiä näillä muistikäsityksillä on ja missä määrin Carpelanin arkistometaforan muuntuvuus mahdollistaa narratiiviselle muistikäsitykselle ominaisen prosessuaalisuuden ilmentämisen. Analyysini metodisina työkaluina

hyödynnän kognitiivista metaforateoriaa (Lakoff & Johnson 1980; Turunen 2010), jonka avulla etenen muistelun teeman rakentumisen tarkasteluun (Päivärinta 2010). Lisäksi sovellan Mikko Turusen (2010; 2011) kehittämää semanttisen yhteisalueen mallia. Viittaan myös viimeaikaiseen tutkimukseen muistimetäforista (Brockmeier 2015; Depper 2016; Groes 2016).

Analyysini havainnollistaa, kuinka kohdeteoksessa rakentuu erilaisia varioituvia ja laajoja muistiarkistometäforia (esim. orgaaninen syysarkisto ja hajoava ikiullakko). Nämä metaforat ovat toisiinsa limittyviä ja paikoin sekoittuvia. Kuvallisen aineksen kirjo ja joustava varioituminen ja muuntuminen havainnollistavat arkistometäforan potentiaalia kuvata muistia liikkeessä olevana dynaamisena prosessina. Esitänkin artikkelissani, että muun muassa muistin sykliisyyden tematisoituminen ja teoskokonaisuudessa muuntuva metaforien verkosto tuottavat jatkuvuutta fragmenttien välille. Voidaan tulkita, että metaforisen aineksen kumuloituessa syntyvä verkostomainen diskurssi tuottaa kertomuksen tapaan merkitysten koherenssia ja jatkuvuutta.

Kohdeteokseni analyysin näkökulmasta arkistometäforan kritiikki (esim. Brockmeier 2015) vaikuttaa kapeakatseiselta etenkin keskittyessään nostamaan esiin muistin konkreettisuuden illuusion ongelmallisuutta. *Blad ur böstens arkiv* -romaanissa binääriset oppositiot, kuten konkreettisen ja abstraktin vastakkainasettelu, problematisoituvat alinomaa. Tämä havainnollistuu, kun tarkastellaan MUISTI ON ULLAKKO -käsittemetaforan semanttisen yhteisalueen rakentumista: sen lisäksi, että metaforan kuva (ullakko) määrittää kuvattavaa (muisti) tilan konkreettisten päirteiden kautta, merkityksenmuodostuksessa tapahtuu tulkintani mukaan liikettä toiseenkin suuntaan. Myös kuvattava tuottaa kuvaa määrittäviä merkityksiä kyseenalaistaen perinteisen metaforan toimintamallin. Tilasta tulee konkreettisen lisäksi avonaista, liikkeessä olevaa ja abstraktia.

Carpelanin poetiikalle ominainen vastakohtien välisten jännitteiden hyödyntäminen ja kategorioiden välisten rajojen purkautuminen tulee kohdeteoksessa esiin monella tapaa: vastakohtaparien purkamisen, metaforan rakentumismallin kyseenalaistamisen sekä metaforan ja kertomuksen käsitteellisen eron huojumisen kautta. Metaforaa ympäröivät kertomukset tuottavat sille kerronnallista potentiaalia (Brockmeier 2015). Toisaalta metafora kuitenkin tarjoaa konkreettiseen kiinnittyvät raamit, jotka muistin narratiivisen olemuksen abstraktiolta uupuvat. Asioita yhdistelevä metafora saa ilmaisuvoimansa juuri näistä konkreettisista raameista, jotka kuitenkin voidaan rikkoa. Toteankin analyysini pohjalta, että rajojen ylittyminen on kohdeteoksessani keskeinen muistelun kuvaamisen tapa.

4.3 Nostalgian problematisoituminen: *Berg*

Tutkimuskysymykset: Miten *Bergin* kerronta tuottaa nostalgista kokemusta? Mitkä ovat nostalgisen kertomuksen keskeiset tekstuaaliset piirteet?

Artikkelissa “‘As if there was no fear’. Exploring the Nostalgic Narrative in Bo Carpelan’s novel *Berg*” (III, 2018b) keskityn tekstiesimerkkeihin, joiden analyysi ja tulkinna nostavat esiin nostalgian problematiikkaa ja ristiriitoja. Romaanissa *Berg* painottuvat monella tapaa kuoleman ja syyllisyyden teemat. Kantavana ajatuksena artikkelissani on se, että romaanista on tästä huolimatta selvästi tunnistettavissa nostalginen kertomus traumaattisen rinnalla. Nostalginen ja traumaattinen kertomus eivät sulje pois toisiaan, vaan jopa rakentuvat osin toisiaan hyödyntäen.

Lähestyn nostalgiaa ja nostalgista kokemusta tekstuaalisten piirteiden analyysin kautta. Näkökulmani poikkeaa yleisestä kulttuurisesta ja kontekstualisoivasta nostalgiatutkimuksen näkökulmasta ja kiinnittyy lähemmin Niklas Salmosen (2012) teoriaan nostalgiaa tyylillisenä estetiikkana. Tämän näkökulman kautta fokukseen nousee yksilön subjektiivinen kokemus, joka onkin Carpelanin romaanissa keskeinen. Sovellan kuitenkin myös kulttuurista nostalgiatutkimusta edustavan Svetlana Boymin (2001; 2007) käsitteitä säilyttävä (restorative) ja refleктоiva (reflective) nostalgia. Lisäksi esitän oman käsitykseni nostalgisesta kertomuksesta (nostalgic narrative), jonka ydin ja keskeinen sisältö on nostalginen kokemus (vrt. Fludernik 2003). Tämä ydin kerronnallistuu muodon ja sisällön vuorovaikutuksessa. Analyysini myötä korostuu, että kertomuksen nostalgista sisältöä ja tarinan tasoa ei ole mielekästä jättää huomiotta, vaikka analyysin lähtökohtana olisivatkin nostalgiaa tuottavat tekstuaaliset piirteet. Tämä korostuu erityisesti kohdeteoksen itserefleksiivisen tyylin kautta. Henkilöhahmon nostalgisen kokemuksen laatu ja sen välittämisen tekniikat näyttävät analyysini pohjalta keskeisinä tekstuaalisina keinoina tuottaa lukijan nostalgista kokemusta.

Romaanista *Berg* välittyvä nostalginen kokemus on intensiivistä, refleктоivaa ja ambivalenttia. Menneen kokemuksen ja kerronnan nykyhetken kategoriallinen ero kyseenalaistuu minäkertojan itserefleksiivisyyden ja kerronnallisten moodien välisen vaihtelun kautta. Idealisoitu kertomus sekä luodaan että kyseenalaistetaan ja hajotetaan moneen kertaan. Tämä toteutuu nostalgisten ja idealisoivien trooppien sekä

idealisointia häiritsevien säröjen (refleksiiviset kommentit, muistutukset sodasta) toistumisena. Keskeisin väitteeni on, että *Bergissä* nostalgisen kokemuksen voimakas intensiteetti tuotetaan kerronnallisten muotojen ja kokemuksen laadun vaihtelun avulla. Tällainen kertomus haastaa perinteisenä pidetyn idealisoidun ja säilyttävän nostalgisen kertomuksen.

4.4 Groteski ja avonaisuuden poetiikka: *Benjamins bok*

Tutkimuskysymykset: Miten groteski kuvasto rakentuu romaanissa *Benjamins bok*? Miten teoksen groteskit piirteet suhteutuvat Carpelanin tuotannolle keskeiseen avonaisuuden poetiikkaan?

Artikkelini ”Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelan’s roman *Benjamins bok*” (IV, 2018a, ruots. käännös Anna Biström) käsittelee kohdeteoksen groteskeja piirteitä ja niiden kytköksiä Carpelanin avonaisuuden poetiikkaan. Carpelanin tuotantoa ei ole tätä artikkelia ennen tutkittu groteskin näkökulmasta. Analyysini kautta osoitan, kuinka tämä Carpelan-tutkimuksessa täysin huomiotta jäävä käsite ja ilmiö itse asiassa nivoutuu monin tavoin piirteisiin, jotka tutkimukseni pohjalta näyttäytyvät kirjailijan proosatuotannolle keskeisinä. Lähestyn kohdeteostani avaintekstinä Carpelanin tuotannon groteskien piirteiden analyysille, sillä siinä groteskit piirteet ovat eksplisiittisen alleviivaavasti ja toistuvasti esillä, mutta yhteyksiä löytyy runsaasti muihinkin kirjailijan romaaneihin.

Kohdeteoksessani groteski on etenkin subjektiivista ja minäkertojan kokemusmaailmaa kuvaavaa ja toistuvasti esiintyvä ihmisen ja linnun hybridihahmo saa kammottavan ja myyttisen hirviölinnun piirteitä. Tästä näkökulmasta Carpelanin groteski kiinnittyy kayserlaiseen subjektiivisen ja kammottavan groteskin perinteeseen (Kayser 1963). Toisaalta nostan esille teoksen karnevalistiset piirteet sekä etenkin metamorfoosien kautta korostuvan ambivalenssin, mikä taas viittaa bahtinilaiseen hilpeään groteskin traditioon (Bahtin 1986). Näiden klassikkotutkimusten ohella hyödynnän uudempaa groteskitutkimusta (Chao 2010; Connelly 2012; Edwards & Graulund 2013; Meindl 1996).

Analyysini lähtökohtana on teokselle keskeinen kuva³², jossa aikuisen ja lapsen piirteet yhdistyvät ja vääristyvät uusiin muotoihin groteskin avulla. Tulkitsen tämän visuaalisuutta hyödyntäväksi metaforaksi, joka kuvaa minäkertojan kokemusta lapsuuden yhtäkkisestä loppumisesta sodan myötä. Lisäksi tulkitsen sen viittauksena

³² Esim. kohdassa ”som en liten sliten vuxen i barnkläder” (*Bb*, 73).

kertojan ja kokijan, muistelijan ja menneisyyden minän väliseen problematiikkaan, jota kerronnan tasolla käsitellään muissakin Carpelanin myöhäisromaaneissa. Näin ollen *Benjamins bokin* eksplisiittisen groteskit kuvat ja toistuva groteski lintuhahmo voidaan nähdä osana Carpelanin romaaneille tyypillistä tematiikkaa. Groteskiin moodiin kääntyvä kuvasto korostaa muistelun problematiikkaa sekä laajentaa kirjailijan tuotannossa toistuvien teemojen käsittelyä esimerkiksi poikkeavuuden, marginaalisuuden ja transgressiivisuuden teemoihin.

Esitän groteskille tyypillisen avonaisuuden (Edwards & Graulund 2013) viittavan osin samaan ilmiöön kuin Carpelanin kirjallisuuskäsitykselle keskeinen avonaisuuden käsite. Tärkeä yhtymäkohta löytyy juuri luokittelujen, lopullisten määrittelyjen ja kaiken kattavien vastausten pakenemisestä. Keskeisenä väitteenäni esitän, että groteski toimii *Benjamins bokissa* avonaisuuden poetiikkaa rakentavana tekstuaalisena strategiana.

5 YHTEENVETO: KATEGORIOITA PURKAVA MUISTELU

Käsittelen väitöskirjassani muistelun tematisoitumisen strategioita Bo Carpelanin myöhäisromaanien minäkerronnassa. Osajulkaisuina toimivien artikkelien tutkimustulokset osoittavat, että muistelu tematisoituu aineistossani kielen tasolla varioivan toiston ja muuntelun kautta, kerronnan keinojen vaihtelussa ja laajojen metaforien muodostuessa. Muistelun tematisoitumisessa korostuu tekstin eri tasojen vuorovaihtus ja muodon ja sisällön toisiinsa nivoutuminen. Vaihtelu, variointi ja muuntelu korostavat muistelua tematisoivan kertomuksen prosessuaalista luonnetta. Kertomuksen dynaamisuus rakentuu myös erilaisten vastakohtaparien jännitteille, kuten Carpelanin avonaisuuden idealle on tyypillistä.

Tutkimukseni haastaa sekä kertomuksetutkimuksen ja metaforatutkimuksen teorioita kaunokirjallisten tekstien analyysivälineinä että teorioiden ja tutkimussuuntausten välisiä rajanvetoja. Deskriptiivisen poetiikan viitekehys mahdollistaa kohdetekstien ja teorioiden vuorovaikutuksen läpi tutkimuksen. Väitöskirjani tuottaa uutta tietoa sekä kohdeteoksista että analyysissa käytetyistä teorioista. Deskriptiivinen näkökulma tarjoaa hedelmällisen asetelman eri teorioiden väliselle vertailulle. Jokainen artikkelini rakentuu kohdetekstien ja teorioiden vuorovaikutuksen ohella teorioiden analyttiselle keskusteluttamiselle. Lisäksi metodi soveltuu teosrajat ylittävään tekstianalyysiin, jossa vertaillaan tietyissä tekstin avainkohdissa, teoskokonaisuuksissa ja Carpelanin myöhäisromaanien jatkumossa syntyviä merkityksiä.

Kohdeteoksissa toistuvat jännitteet ovat yhtäältä keskeisessä roolissa muistelevan minäkerronnan rakentumisessa, toisaalta olennaista on niiden purkaminen ja vastakaisten ominaisuuksien kyseenalaistuminen. Muistelun tematisoitumista voidaan tarkastella kiinnittämällä huomiota vastakohtapareihin ja kategorisointeihin, jotka artikkelieni tuloksissa nousevat esiin. Väitöskirjakokonaisuuden kannalta keskeisimmät voidaan tiivistää kahteen pariin: muistelevaan ja kokevaan minään sekä yhtenäisyyden ja fragmentaarisuuden jännitteeseen.

Ensinnäkin Carpelanin muisteleva minäkerronta rakentuu muistelevan subjektin problematiikalle, jolle on ominaista muistelevan minäkertojan ja menneisyyden kokevan minän erillisyyden ja etäisyyden purkaminen eri tavoin. Esimerkiksi kohdete-

oksissani kerronnanhetken kokemuksellisuus korostuu, jolloin jako muistelun kohteena olevaan menneisyyden kokemukseen ja tätä hierarkkisesti ylempään kokemusta välittävään kertomisen tasoon problematisoituu. Metaforisella tasolla sama ilmiö havainnollistuu groteskina muistelevan aikuisen ja kokevan lapsen piirteitä yhdistävänä kuvana. Muistelevan subjektin problematiikkaa määrittää muistelun menneisyyteen suuntautuva luonne, johon liittyy oma paradoksaalisuutensa. Kerronnan rakennetta tarkasteltaessa tulee esiin menneisyyden kokemuksen saavuttamisen pyrkimys ja toisaalta tietoisuus menneen ajan saavuttamattomuudesta. Carpelanin muistimetaforia tutkittaessa sama temaattinen jännite syntyy muistojen säilömistä kuvaavista ja toisaalta katoavuutta korostavista variaatioista.

Toisekseen tuloksissa toistuu yhtenäisen ja fragmentaarisen muodon välinen jännite. Retrospektiivisestä muistelun kehyksestään huolimatta kohdeteosten assosiativisesti ja episodimaisesti etenevä kerronta on fragmentaarista. Muistelun tematisoitumisen tarkastelun kautta Carpelanin myöhäisromaaneissa on kuitenkin havaittavissa koherenssia. Yhtenäisyyttä ja jatkumoa syntyy yksittäisissä romaaneissa kokonaisuuden tasolla, mutta selvemmin teosrajojen yli ulottuvista temaattisista rakenteista. Koherenssin vaikutelma voimistuu, kun materiaalia ja sitä kautta toistokertoja on enemmän. Teosrajat ylittävän näkökulman kautta yksittäisenkin teoksen temaattinen tiiviys tulee selvemmin esiin.

Kertomuksen ja metaforan suhde hahmottuu tutkimuksessani yhtäältä kognitiivisten skeemojen kautta ja toisaalta pragmaattisella tasolla tekstianalyttisen metodini näkökulmasta. Soveltamistani kertomus- ja metaforakäsityksistä voidaan hahmottaa dynaamisen kertomuksen ja staattisen, konkretiaan kiinnittyvän metaforan mallit. Kertomus nähdään monesti joustavampana mielen rakenteena metaforaan verrattuna. Toisaalta voidaan kysyä, eikö kertomus yleensä ole rakenteena partikulaarisempi, kun taas kognitiivisen tason käsittemetaphora ymmärretään universaalina ajattelun jäsentäjänä. Kertomuksetutkimuksen ja metaforateorioiden rinnakkaiselo tekstianalyysissäni on kyseenalaistanut etenkin muodon ja sisällön tason sekä kerronnan ja kuvallisuuden keinojen analyysin erottelun mielekkyyttä. Molemmat tutkimusalueet nostavat esiin samankaltaisia ongelmia tekstianalyysin tiedonintressin kannalta. Mielen toiminnan kuvaamiseen pyrkivät kognitiiviset tutkimussuuntaukset eivät tarjoa analyysivälineitä omalakiselle ja tavanomaisille ilmaisun tapoille uuteen järjestykseen pistävälle kaunokirjalliselle tekstille. Toisaalta strukturalistisemmat tutkimussuuntauksetkaan eivät tavoita kaikkea kohdetekstin ilmaisuvoimasta. Deskriptiivisen poetiikan metodi tarjoaakin tässä kohden liikkumavaraa tekstin tulkinnan ja teorian soveltamisen välillä.

Tässä yhteydessä kertomuksen ja metaforan suhdetta on syytä tarkastella Carpelanin muistelevan minäkerronnan näkökulmasta. Mitä oikeastaan kertomus tai metafora Carpelanin teksteissä ovat, mikä niiden merkitys tai funktio on? Carpelanin kerronnassa nämä käsitteet hahmottuvat erityisesti toisiinsa kietoutuvina rakenteina. Kohdetekstieni analyysia ei palvele juonelliselle etenemiselle perustuva kertomuskäsitys, mutta kuten olen esittänyt, myös kokemuksellisen ytimen ympärille rakentuva määrittely on ongelmallinen. Tutkimukseni kontekstissa kertomus voidaan määritellä rakenteellisesti laajojen metaforien varassa eteneväksi ilmaisun tavaksi. Tällaisessa kertomuksessa olennaista ei niinkään ole se, missä järjestyksessä asiat seuraavat toisiaan, vaan se, miten yhteyksiä syntyy eri komponenttien välille. Carpelanin muistelevassa minäkerronnassa metafora määrittyy vahvasti kaksisuuntaiseksi ja dynaamisesti laajentuvaksi ilmiöksi. Kertomuksen rakenteessa tämä puolestaan näkyy assosiattiivisena ja sykliksen toisteisena etenemisenä.

Kun tarkastelen artikkelieni tuloksia, huomioni kiinnittyy Carpelanin teosten tapoihin hyödyntää erilaisia länsimaisen taiteen ja kirjallisuuden traditioita. Esimerkiksi *Blad ur höstens arkiv* -romaanissa arkistometaforan traditioon kiinnittymistä jopa alleviivataan viittaamalla siihen otsikkotasolla. Samalla klassinen malli varioituu teoksessa toistuvassa kuvastossa. Tietty tunnistettava aines lähtee muuntautumaan ja saa hyvin erilaisia, jopa vastakkaisia ja vieraannuttavia muotoja. Samoin voidaan tulkita, että Carpelanin teosten nostalgia rakentuu niin länsimaisen pastoraalin, modernin nostalgjakuvaston kuin suomenruotsalaisen kirjallisuuden vaikutteista. Olennaista Carpelanin nostalgiaassa on kuitenkin nostalgisen idealisoinnin problematisoituminen. Nostalgisen ja groteskin estetiikan hyödyntäminen samoissa teoksissa voidaan niin ikään nähdä kirjailijalle tyypillisenä tapana uudistaa vakiintuneita ilmaisun ja kuvauksen tapoja.

Traditioiden variointi myös kytkee muistelevan minäkerronnan ilmiön nykykulttuurin virtauksiin. Erilaisista omaelämäkerrallisen kirjoittamisen tavoista on tullut tärkeä osa kirjallisuutta. Lisäksi omaelämäkerrallisuus ja erilaisissa tekstilajeissa ilmevä omakohtaisuus ovat isoja trendejä tämän päivän kulttuurissa ja sosiaalisessa mediassa. Tutkimusaineistoni ja -menetelmäni tuottaa näkökulman siihen, miten omaelämäkerrallisuutta hyödyntäviä tekstejä voidaan analysoida kerronnan keinot, metaforiset rakenteet ja temaattiset tulkinnat huomioiden.

6 LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

- Carpelan, Bo 1946. *Som en dunkel värme*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1957. *Landskapets förvandlingar*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1959. *Anders på ön*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1969. *Gården*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1971. *Rösterna i den sena timmen*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1975. *Din gestalt bakom dörren*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1977. *Vandrande skugga*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1979. *Jag minns att jag drömde*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1986. *Axel*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1993. *Urvind*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 1997. *Benjamins bok*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 2005. *Berg*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 2008. *Barndom*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo 2011. *Blad ur höstens arkiv. Tomas Skarfeldts anteckningar*. Helsinki: Schildts.
Tavastjerna, August 1883. *För morgonbris. Dikter*. Helsinki: Finska Litteratur-Sällskapets tryckeri. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00000156> (katsottu 19.3.2021).

Muut lähteet

- Abbott, H. Porter 2008. *Cambridge Introduction to Narrative. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bahtin, Mihail 2002 [1965]. *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.
Björninen, Samuli 2018. *Poetics at the Interface. Patterns of thought and protocols of reading in studies of Thomas Pynchon's V*. Acta Universitatis Tampereensis 2360. Tampere: Tampere University Press.
Booth, Wayne C 1973 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
Boym, Svetlana 2007. Nostalgia and Its Discontents. *The Hedgehog Review* 9, 7–18.
Brockmeier, Jens 2015. *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford: University Press.
Carpelan, Bo 1955. Dikt och verklighet. *Nya Argus* 17/1955, 260–262.
Carpelan, Bo 1960. Om diktens öppenhet. *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.
Carpelan, Bo 1981. Några anteckningar om rum och poesi. *Arkkitehti* 5/1981, 26–27.
Carpelan, Bo 1991. I poesins rum. *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
Carpelan, Bo 1996 [1981]. Novembercredo. Tankar inför ett landskap. Kokoelmassa *Novembercredo. Dikter i urval 1946–1996*. Helsinki: Schildts, 267–284.
Chao, Shun-Liang 2010. *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Lontoo: Cornell University Press.

- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cohn, Dorrit 2006 [1999]. *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Depper, Corin 2016. Metaphors of Memory: From the Classical World to Modernity. Teoksessa Sebastian Groes (toim.), *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*. New York: Palgrave Macmillan, 27–37.
- Edwards, Justin; Graulund, Rune 2013. *Grotesque*. Lontoo: Routledge.
- Ekman, Michel 2006. Mellan utplåning och epifani. Ett tema i Bo Carpelans sena romaner. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 181–194.
- Engdahl, Horace 2006. Bo Carpelan, drömarkitekt. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 19–34.
- Fauconnier, Gilles; Turner, Mark 2002. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fludernik, Monika 2003. Natural Narratology and Cognitive Parameters. Teoksessa David Herman (toim.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, 243–67.
- Fludernik, Monika 2010a. Mediacy, mediation, and focalization: The squaring of terminological circles. Teoksessa Jan Alber ja Monika Fludernik (toim.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Ohio: Ohio State University, 105–33.
- Fludernik, Monika 2010b. Narrative and Metaphor. Teoksessa Dan McIntyre ja Beatrix Busse (toim.), *Language and Style*. In Honour of Mick Short. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 347–363.
- Fludernik, Monika 2011. Introduction. Teoksessa Monika Fludernik (toim.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. New York & London: Routledge, 1–16.
- Groes, Sebastian 2016a. Introduction: Memory in the Twenty-First Century. Teoksessa Sebastian Groes (toim.), *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*. New York: Palgrave Macmillan, 1–13.
- Groes, Sebastian 2016b. Introduction to Part I. Teoksessa Sebastian Groes (toim.), *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*. New York: Palgrave Macmillan, 16–25.
- Grönholm, Pentti; Paalumäki, Heli 2015. Nostalgian ja utopian risteysessä. Keskusteluja modernin kaipuun merkityksistä ja aikaulottuvuuksista. Teoksessa Pentti Grönholm ja Heli Paalumäki (toim.), *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Turku: Turun historiallinen yhdistys, 9–39.
- Gustafsson, Madeleine 2006. ”Som vore rummet din blick som aldrig sluts?”. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 53–58.
- Hakkarainen, Jani; Hartimo, Mirja; Virta, Jaana (toim.), 2014. *Muisti*. Acta Philosophica Tampereensis Vol. 6. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Hatavara, Mari 2013. Making Sense in Autobiography. Teoksessa Matti Hyvärinen, Mari Hatavara ja Lars-Christer (toim.), *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 163–178.

- Hellgren, Jan 2006. Miraklet i det vardagliga tinget. Om Bo Carpelans 1950-tals poetik och romanen *Berg*. *Finske tidskrift* 5/2006, 311–323.
- Hellgren, Jan 2009. *Det osynligas arkitektur. Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap*. Turku: Åbo Akademi.
- Hellgren, Jan 2014. *Bo Carpelan. Rummets diktare*. Helsinki: SLS.
- Herman, David 2009. Narrative Ways of Worldmaking. Teoksessa Sandra Heinen (toim.), *Narratologia: Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berliini: Walter de Gruyter, 71–87.
- Hollsten, Anna 1999. Kun päivä kääntyy. Melankolia Bo Carpelanin tuotannossa. Teoksessa Outi Alanko (toim.), *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51:2/1998*. Helsinki: SKS, 9–23.
- Hollsten, Anna 2004a. *Ei kattoa, ei seinää. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- Hollsten, Anna 2004b. Avonaisuuden puolesta ideologioita vastaan. Bo Carpelan ja vuoden 1965 modernismi-debatti. Teoksessa Katariina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg (toim.), *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin subde traditioon*. Helsinki: SKS, 176–203.
- Holmström, Roger 1998. *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind*. Helsinki: Schildts.
- Holmström, Roger (toim.), 2006. *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts
- Hyvärinen, Matti 2014. Muisti, kertomus ja kerronnallisuus. Teoksessa Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo ja Jaana Virta (toim.), *Muisti*. Acta Philosophica Tampereensis Vol. 6. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 31–41.
- Isomaa, Saija 2021. Poetiikka keskitason teoriana. Tieteenteoreettisia näkökulmia 1900-luvun poetiikkakeskusteluun. *Avain* 1/2021, 58–75.
- Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia. En känslas historia. Bonnier essä*. Tukholma: Albert Bonniers förlag.
- Jäppilä, Leena 2014. *Tuulessa, tuulessa. Bo Carpelanin maailma*. Helsinki: ntamo.
- Karjalainen, Pauli 2019. Place in *Urwind*: a Humanistic Geographical View. Teoksessa Brian Kennedy (toim.), *Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 139–156.
- Kayser, Wolfgang 1963 [1961]. *The Grottesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill.
- Kennedy, Brian (toim.), 2019. *Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kukkonen, Pirjo 2007. Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 13–50.
- Lakoff, Georg; Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lehtimäki, Markku 2002. Elämäkertamuodon itsereflektio: fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin Reagan-biografiassa *Dutch*. Teoksessa Markku Lehtimäki (toim.), *Merkejiä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 229–267.
- Malmio, Kristina 2016. Mötet mellan lokala och globala rum. Bo Carpelans *Axel* och Monika Fagerholms *Diva* som former av kognitiv kartläggning. Teoksessa Jennica Thylin-Klaus ja Martin Welander (toim.), *Historiska och litteraturhistoriska studier 91*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 807. Helsinki: SLS, 37–65.

- Malmio, Kristina 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen ”yli” kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa Elina Arminen ja Markku Lehtimäki (toim.), *Muistikirja ja matkalankeku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Helsinki: SKS, 177–210.
- Mazzarella, Merete 1989. *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*. Helsinki: Söderströms.
- Mazzarella, Merete 1993. *Att skriva sin värld. Den finlandssvenska memoartraditionen*. Helsinki: Söderströms.
- McHale, Brian 1994. Whatever happened to descriptive poetics? Teoksessa Mieke Bal ja Inge E. Boer (toim.), *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 56–65.
- McHale, Brian 2016. Afterword. A New Normal? Teoksessa Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä ja Frans Mäyrä (toim.), *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*. New York ja Lontoo: Routledge, 295–303.
- Miettinen, Katja-Maria 2014. Muistelu historiantutkimuksen haasteena ja mahdollisuutena. Teoksessa Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo ja Jaana Virta (toim.), *Muisti*. Acta Philosophica Tampereensis Vol. 6. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 167–177.
- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Mäkelä, Maria 2012. Navigating—Making Sense—Interpreting: The Reader Behind La Jalousie. Teoksessa Markku Lehtimäki, Laura Karttunen ja Maria Mäkelä (toim.), *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin: De Gruyter, 139–52. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201408142039> (katsottu 17.03.2021).
- Nikolajeva, Maria 2008. Tillbaka till Paradiset. Betraktelser över Bo Carpelans Marvinsböcker. Teoksessa Michel Ekman, Julia Tidigs ja Clas Zilliacus (toim.), *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Turku: Åbo Akademis förlag, 295–303.
- Olson, Greta 2018. On Narrating and Troping the Law: The Conjoined Use of Narrative and Metaphor in Legal Discourse. Teoksessa Michael Hanne ja Robert Weisberg (toim.), *Narrative and Metaphor in the Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 19–36.
- Palmer, Alan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Parkkinen, Seppo 2006. Tapahtuu kerrostalossa, joka on Danielin mielen kuva. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 88–98.
- Perttula, Irma 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: SKS.
- Pettersson, Bo 2008. Tilltal i Bo Carpelans lyrik. Teoksessa Michel Ekman, Julia Tidigs & Clas Zilliacus (toim.), *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Turku: Åbo Akademis förlag, 211–230.
- Pettersson, Bo 2011. Literary Criticism Writes Back to Metaphor Theory: Exploring the Relation between Extended Metaphor and Narrative in Literature. Teoksessa Monika Fludernik (toim.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. New York & London: Routledge, 94–112.
- 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* lyrisessä kerronnassa. Teoksessa Maria Mä-

- kelä; Pekka Tammi (toim.), *Kertomus ja mieli. Usia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, 63–80.
- Päivärinta, Anne 2010. Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin 'After the funeral' -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste. *Avain* 4/2010, 5–23.
- Romberg, Kerstin 2008. Ett möte mellan det fiktiva och det dokumentära. Bo Carpelans roman *Axel*. Teoksessa Ekman, Michel; Tidigs, Julia; Zilliacus, Clas (toim.), *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Turku: Åbo Akademis förlag, 231–246.
- Rossi, Riikka; Seutu, Katja 2007. Nostalgian lukijalle. Teoksessa Riikka Rossi ja Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Rönholm, Bror 2006. Att möta sig själv. Metalitterära funderingar kring en återkommande scen. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 147–161.
- Salmi, Niklas 2019. Tyhjyyden metaforat Matsuo Bashon matkakertomuksessa *Kapea tie pohjoiseen*. *Avain* 2019/4, 6–21.
- Salmose, Niklas 2012. *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction*. Edinburgh: The University of Edinburgh.
- Salmose, Niklas 2018. Art about Nostalgia or Nostalgic Art? Teoksessa Niklas Salmose and Eric Sandberg (toim.), *Once upon a Time. Nostalgic Narratives in Transition*. Tukholma: Trolltrumma Academia, 127–39.
- Sandbacka, Kasimir 2015. ”Kadonneessa maassa”. Nostalgian ironisoituminen Rosa Likso-min *Balalassa*. *Avain* 4/2015, 7–22.
- Sandbacka, Kasimir 2017. *Utopia derailed. Rosa Liksom's Retrospection of the Modern Project*. Oulu: Oulun yliopisto. <http://urn.fi/urn:isbn:9789526216027> (katsottu 17.03.2021).
- Sollors, Werner (toim.), 1993. *The Return of Thematic Criticism*. Lontoo: Harvard University Press.
- Souris, Stephen 2019. ”A Confusing and Wonderfull Mosaic”: Dialogic Aspects of Bo Carpelan's *Urwind*. Teoksessa Brian Kennedy (toim.), *Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 29–62.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkka, Pekka 2006. Unet ja musiikki Bo Carpelanin proosassa. Inventaario. Teoksessa Roger Holmström (toim.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*. Helsinki: Schildts, 137–146.
- Turner, Mark 1996. *The Literary Mind*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Turunen, Mikko 2010. *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen hyrökassa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Turunen, Mikko 2011. Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna. *Avain* 1/2011, 24–37.
- Vainikkala, Erkki 2019. *Urwind*: A Novel in Poetic Prose as a Bakhtinian Limit Case. Teoksessa Brian Kennedy (toim.), *Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 77–112.
- Österlund, Mia 2008. Fantasi smittar av sig som snuva. Världen genom pojkögon i Bo Carpelans barnböcker om Anders. Teoksessa Michel Ekman, Julia Tidigs ja Clas Zilliacus (toim.), *Medvandrare. Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008*. Turku: Åbo Akademis förlag, 281–294.

JULKAISUT

- Julkaisu I Jolma, Nanny 2019. Between now and then. The experience of time in Bo Carpelan's novels *Urwind* and *Berg*. Teoksessa Brian Kennedy (toim.), *Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 126. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 157–175. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7930-0>.
- Julkaisu II Jolma, Nanny 2018c. Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*. Teoksessa Hanne Juntunen, Kirsi Sandberg ja Kübra Kocabaş (toim.), *In Search of Meaning: Literary, Linguistic, and Translational Approaches to Communication*. Tampere Studies in Language, Translation and Literature. Tampere: Tampereen yliopisto, 80–100. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0919-0>.
- Julkaisu III Jolma, Nanny 2018b. 'As if there was no fear'. Exploring the Nostalgic Narrative in Bo Carpelan's novel *Berg*. *Humanities* vol. 7, 1–12. <https://doi.org/10.3390/h7040106>.
- Julkaisu IV Jolma, Nanny 2018a. Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelan's roman *Benjamins bok*. Teoksessa Anna Biström ja Maren Jonasson (toim.), *Historiska och litteraturhistoriska studier 93*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 824. Helsinki: SLS, 205–228. <https://doi.org/10.30667/hls.66711>.

JULKAISU

I

**Between now and then. The experience of time in Bo Carpelan's novels
Urwind and *Berg***

Nanny Jolma

Voicing Bo Carpelan: Urwind's Dialogic Possibilities, 157–175

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7930-0>

Artikkelin käyttöön väitöskirjan osana on saatu kustantajan lupa

Nanny Jolma

**BETWEEN NOW AND THEN:
THE EXPERIENCE OF TIME IN BO CARPELAN'S
NOVELS *URWIND* AND *BERG***

Memory, time, and space are key themes that are closely connected and intertwined in Bo Carpelan's work.¹ Here, I focus on the experience of time in two novels: *Urwind* (1993) and *Berg* (2005). Through this perspective, my analysis also refers to the two other corners of this thematic triangle—memory and space—and makes comparisons to other texts by Carpelan.

Carpelan's late novels—*Urwind*, *Benjamins bok* (1997), *Berg*, *Barndom* (2008), and *Blad ur höstens arkiv* (2011)—share many features in terms of style, imagery, and narrative form.² All of them except *Barndom* feature an elderly male first-person narrator who is reflecting on and writing about his past and everyday life.³ As is typical for modernist novels, time is not linear or chronological in Carpelan's late works. The narrative moves between time layers, following the narrator's flow of thought, fragments of memory, dreams, and fantasies. A temporal frame that holds the fragments together in Carpelan's work in general is the cycle of a day or year (Hollsten 2004, 228). Carpelan often utilizes a perspective that depicts how a child experiences and understands the world (Hollsten 2004, 179). Sometimes the childhood memories are a nostalgic shelter, but even more often, they are colored by a melancholic tone.⁴

In *Urwind* and *Berg*, the narrative is built around one specific house. This emphasizes space and spatiality, including in terms of the experience of time, which reflects the poetics Carpelan (e.g., 1960; 1991) formulates in his essays. As time follows a spatial structure and the cyclic time of nature rather than a temporal linearity, subjective experience and achronological movement are highlighted. In both of the aforementioned novels, the movement be-

tween time layers is a repetitive motif that is emphasized alongside the problematics of narrating and experiencing.⁵

In the following sections, I will explore time and temporality in the target novels with the following research question: how is the experience of time represented through narrative form and repeating imagery? Thus, the purpose is not to explain the time structure of the novels as narrative wholes, but to analyze how the subjective experience of time is represented with a focus on the relationship between the present and the past. I will apply both classical and postclassical narratology as tools for my analysis. To demonstrate how narrating and experiencing interact and intertwine in my target texts, I will go to the roots of these two approaches and compare the perspectives that Dorrit Cohn's (1978) and Monika Fludernik's (2003) theories offer on Carpelan's novels. To conclude the analysis, I will explore motifs that construct the theme of time and reflect on Carpelan's (1960; 1991) poetics.

A Voice from the Past: Changes in the Narrative Mode

As noted elsewhere in the present volume, the first-person narrator of *Urwind* is writing a diary to give to his wife when she returns from her one-year stay in Boston. At the beginning of the novel, Daniel Urwind comes home after escorting his wife to the airport. He describes his feelings of loneliness and estrangement, and he tries to find comfort in the silent walls of books in his antiquarian shop. By listening to the silence around him, his memory comes to the fore:

I listen. Papa is talking there in the room that faces the street, he has been dead for many years, of course, but I can hear him, the customer leaves, the doorbell tinkles, it is silent. I used to sit here looking out through the fanlight at a pale narrow strip of rear courtyard, it was there in my eye even when I was a child. The room was much bigger then, the table higher, but the light was the same. What bound us together then? The name? (UW 2)⁶

In this excerpt, the present and the past intertwine with each other in an interesting way. The passage represents both the old narrator and his earlier self, but the distance and relationship between them seems to vary. The narration of the old Daniel indicates an uncertainty of his connection to the past and the people there.

According to Cohn (1978), the relationship between the narrating and experiencing self can to some extent be compared to the connection between the narrator and his protagonist in a third-person novel (143). The narrating self is aware of his past and is on a higher cognitive level than the experiencing self. The experiencing self, in turn, is the earlier self who lives through the events that the teller narrates. The way the experiencing self is viewed by the later self can vary in several ways, as the narrating self can utilize different attitudes and “is free to slide up and down the time axis that connects the two selves” (Cohn 1978, 145). It is, however, important to note that the functionality of the relationship of a third-person narrator and his protagonist is not fully adaptable to first-person narration. The two selves are obviously connected to each other by the first-person pronoun and an existential relationship (Cohn 1978, 144).

The excerpt from *Urwind* starts in the present tense. The use of the verb “listen” connotes expectations of experientiality. This first short sentence could be connected to the time of the narration because before this scene, the narrator described his age by stating that he is “fifty years heavy” (UW 2). The second sentence continues in the present tense: “Papa is talking there in the room that faces the street.” It can be seen as the discourse of the experiencing self. The narrating self has slid close to his childhood self when immersing himself in memories and identifying with the experiencing self for a short moment (Cohn 1978, 145). This creates the illusion of a direct access to the mind of the younger Daniel. It can also be interpreted as an example of consonant self-narration, where the narrator does not show his greater knowledge but rather identifies with his earlier self (Cohn 1978, 143). From this point of view, the first sentence, “I listen,” could also be interpreted as a consonant im-

mersion into the past and thus also express the discourse of Daniel as a child.

In the next part, the moment of listening and experiencing is interrupted by a comment from the narrator: “He has been dead for many years, of course.” Here, the narrating self acts very differently from the way he did in the previous part. He draws attention to himself and to his position of greater knowledge. This serves as an example of a dissonant self-narration that emphasizes the temporal cognitive gap to the earlier self (Cohn 1978, 143; 151). The fact that the changes between the consonant and dissonant modes are so quick can be interpreted as a questioning of the possibility and meaning of differentiating the two selves. In addition, the narrating self notes that he is able to hear the voice despite the father being long dead.

An observation about the present surroundings, “the customer leaves, the doorbell tinkles,” ties the narrative to the present again, and the comment “it is silent” marks the ending of the meaningful moment where the past and the present overlap. The narrating self then continues telling about his past in a more traditional retrospective form, using the past tense: “I used to sit here.” Here we can clearly apply the idea of the narrating self who vividly tells about his past. There are notions of the surroundings that create an experiential atmosphere, but the presence of the narrator can be seen constantly from the past tense, and the adverbs highlight the now-then dichotomy.

This short excerpt from *Urwind* demonstrates multiple changes in the narrative form. It cannot be categorized as dissonant self-narration or consonant self-narration, as it consists of quick changes between these modes. This can be interpreted as communicating the narrator’s confusion and challenges as he tries to execute the autobiographical process of writing. The tools Cohn’s theory offers do not fully explain the relationship of the past and present selves of Daniel Urwind, but it is still illuminating that the narrative does not fall into clean categories.

My interpretation is that the aim or the nature of the narrative analyzed here is, in fact, not just to retrospectively mediate the experience of the earlier self. The experience that is at stake here is also that of old Daniel's confusion, which he summarizes in the reflective question at the end of the excerpt. The past is only one layer of the experiential substance in this novel, and it intertwines with the narrator's experiences of trying to define himself through his past and his present loneliness. Later in the novel, the narrator even states of himself that "I contain many 'I's at once," and that he sees them going past him "like strangers" (UW 53).

The following excerpt also illuminates the different layers of experience. It follows a section of childhood memories vividly represented in the present tense. Daniel, as a child, becomes lost in an apartment building before finally finding his way back to his aunt, Viktoria:

I wipe my tears with the arm of my pullover, Viktoria sits on a stool watching me, I am a grown man after all, an experienced second-hand bookshop owner, a heavy and stubborn bookworm, what am I doing here, in what room of memory do I find myself now, what time is being slowly torn open, like a ripped web? (UW 19)

The beginning of this excerpt is an example of the discourse of the experiencing self as mediated by a consonant narrator. The peculiarity of this part of the narrative is the gradual change to the experience of the "grown man," the later self. At first glance, the reader assumes that Aunt Viktoria is watching Daniel as a child, but as one reads further, it becomes unclear which Daniel is experiencing Viktoria's observing look. Does the childhood memory overlap with some later memory, as it often does in *Urwind*? Alternatively, is the memory of that look so strong that the old Daniel relives it later as he writes down his thoughts? After this, however, the narrator starts to define his present self with a list of adjectives and nouns. In the end, he expresses his confusion regarding his memory process and the time layers that merge with each other in his experience.

Based on my analysis, I suggest that Cohn's theory—despite its acknowledged benefits—leads to an understanding of this first-per-

son narrative that is too dual to explain the mediation of experience in a highly self-reflexive novel like *Urwind*. To enable another perspective of the experience of time in my target texts, I will put Fludernik's theory of experientiality to the test.

An Immersion in Memory: Overlapping Cognitive Frames

In the novel *Berg*, the first-person narrator Mattias is trying to confront his past by writing and visiting a house, named Berg, where he used to spend his childhood summers.⁷ The groundless guilt from a shooting episode in his childhood still follows Mattias as an aging man, and traumatic memories start to unravel as he observes the rooms, stairs, corridors, and closets in the house. Berg breathes and ages along with the characters: "We have all changed. The whole Berg has changed. We decay slowly, and the house with us" (B, 124).⁸

As in *Urwind*, the first-person narrator of *Berg* describes the voices that echo to him from his past. The novel starts in the traditional form of a retrospective narrative in the past tense: "In the war summer of 1944, when I was eight years old, we hiked—Mama, Papa, Jonas, and I—the winding road under friendly clouds" (B, 9). A little later, the narrator describes the voice of his mother calling him as a child. At this point, there is a change in the tenses and the narrative technique:

As if I still heard her voice, heard Papa's hawking and Jonas's wild cry, and saw all the smallest things that moved: the trail of the ants, the lizard that quickly disappears in the grass, the shadows of the clouds that move themselves, relaxed, over the field and over me. Where is the time that separates us? (B, 11)⁹

In this excerpt, the memory of the voices from the past is vivid. In the first excerpt from *Urwind*, hearing the voice of the father was an actual memory from the past, but here the sense of hearing leads to a more comprehensive experience of Mattias' childhood moments. In the above excerpt, the change from the past to the present tense

can be interpreted as marking the slide from retrospective dissonant self-narration to consonant re-experiencing. As it also ends with a question, indicating confusion over the flow of time, one can note that there are many similarities to *Urwind*. The experience mediated in the narrative cannot restrictively be located in the past. Instead, the experience cuts through different temporal levels.

According to Monika Fludernik (2003), experientiality is the subject and core of narrative (244). The text does not become a narrative before the reader interprets it as one—that is, narrativizes it. Fludernik distinguishes five cognitive frames for narrativizing human experience: Action, Telling, Experiencing, Viewing, and Reflecting.¹⁰ In the following analysis, I focus on the frames of Telling, Experiencing, and Reflecting. The frame of Telling covers the traditional storytelling situation that mediates the consciousness of the teller. Experiencing refers to a frame whereby the experiential core of the narrative is mediated directly from the consciousness of the protagonist; the focus is on the immersion in the protagonist's experience. The frame of Reflecting, in turn, points to the narrator's mental evaluation, to reflecting and commenting on the narrated experience (Fludernik 2003, 246–247).

At the beginning of the excerpt from *Berg*, the retrospective storytelling situation activates the frame of Telling, as the narrator vividly tells about his past. It is attached to the time of narration with the adverb “still,” which in this context refers to the present moment. The beginning draws attention to the time of narrating, but at the same time binds it together with the past, where the voice originally could be heard. The conditional form also emphasizes the frame of Telling as the primary way of representing consciousness, as it indicates that the narrator acknowledges the temporal distance. However, the narrator Mattias expresses his relationship with his past in a highly experiential manner. The past starts to come alive in his mind, and it is colored with details. The conditional form can also be interpreted as representing the incompleteness of the re-experience of the past. Although Telling can be seen as the primary cognitive frame here, the frame of Experiencing also starts to be-

come active behind it. After the list of voices, another sense comes along, “and saw all the smallest things that moved.” Not only can the first-person narrator hear voices from the past, he can also see all the details. This sets up expectations for a strong moment of remembering. When the movement of the lizard is described with the present tense, the frame of Experiencing bursts through and becomes the dominant way of narrativizing consciousness.

In both *Urwind* and *Berg*, the cognitive frames overlap and form dynamic and meaningful moments in the text. The narrative technique also thematizes the possibility of the different times merging with each other. The question “Where is the time that separates us?” from *Berg* is clearly a comment from the narrator, and it can be interpreted as mediating the experience of time through the frame of Reflecting. This is a very similar ending as in the excerpt from *Urwind*: “What bound us together then? The name?” Both are efforts by the narrators to find the connections to their past by reflecting on the temporal distance—both endings also indicate the experience of the later self. In *Urwind*, the old Daniel finds it difficult to find a connection to the past. In *Berg*, the old Mattias feels a connection to the past very strongly and rather questions the temporal gap between his current and his childhood experience. The frame of Experiencing can also be seen to be active in these reflective parts. It can be interpreted that the combinations of Telling and Experiencing are used to mediate the childhood experience of the past. The fusion of Reflecting and Experiencing, in turn, rather represents the self-reflexive mind and the experience of the narrating Daniel and Mattias.

As with Cohn’s concepts of dissonant and consonant narration, it also becomes clear with the cognitive frames that there is a lot of overlapping of different models of consciousness representation when it comes to first-person narratives such as *Urwind* and *Berg*.¹¹ In the context of recent narratology, this is no surprise, as these theories can be seen as different perspectives of the same phenomenon. Mari Hatavara (2013) argues that the difference between classical and cognitive narratology lies in the emphasis of either the textual

structure or the reader's process of interpreting the text (165). Both approaches have also received criticism. According to Alan Palmer (2004), it is not possible to see the complexity and diversity of fictional minds through Cohn's theory, because it focuses too greatly on the verbal aspects of fictional minds (53). Maria Mäkelä (2013) agrees with Palmer on this matter and notes that making sense of fictional characters and their minds is more complicated than just engaging in "meticulous linguistic analysis" (130). However, she also highlights Cohn's achievement in underlining the peculiar and unique nature of fictional minds. Naturalizing narration into different cognitive frames and seeing it as just a series of examples of the ways real minds work comes with its own disadvantages, as it flattens the dynamic of sliding between different narrative techniques and modes. Hatavara (2013) emphasizes the importance linguistic categories have as concrete tools for text analysis, even when they cannot be applied to all situations (166)¹².

My analysis shows that the changes between different narrative modes can be interpreted as representing the contradictory relationship to the past and the narrators' challenges in recognizing the present identity in the midst of the process of remembering. The intertwining of experiencing and narrating also thematizes the subjectivity of time and the reconstructive nature of memory. Both the classical theory and the cognitive theory illuminate these strategies of narrative form, but at the same time they are limited in their capacity to fully explain how these texts function and form their meaning.

The excerpts from *Urwind* and *Berg* represent the subjective experience of the connection to one's past. The reflective comments and questions analyzed also take the discussion of time to a philosophical level to express Carpelan's ideas of space and time (and hence Bakhtin's chronotope). It is typical of Carpelan's work to include explicit definitions of concepts that are central to his poetics. To conclude the analysis of the experience of time, I will examine metaphors and motifs of the theme of time in relation to Carpelan's poetics of openness.

Time Is A Snowflake: The Motifs of Temporality

In *Urwind*, the nature of time is summarized well in the third chapter, “Snow Letter,” with the following metaphor: “Each year is a snowflake, it blows around between now and the past” (UW 10). A year as a segment of time is depicted with a snowflake, something fine, unique, and temporary, that is easily blown around by the wind. This indicates that the movement of time is not straightforward or controlled by a predefined chronology. It can easily fly in one direction and then, with the next gust, in another. This metaphor describes a similar experience as was analyzed in the previous discussion. Time moves easily between the present and the past depending on the narrator’s associations.

The floating and blowing movement contributes to the wind imagery introduced in the first chapter of the novel, “The Name Urwind.” The “urwind, the primordial wind [...] throws the time this way and that” (UW 4). Wind is a central element in the imagery of Carpelan’s work (Hollsten 2004, 135). According to Hollsten (2004), the different characteristics of the wind in the first chapter of *Urwind* aptly demonstrate the essential features of Carpelan’s poetics: the dynamics between openness and collectiveness (137). The wind blows things apart but also gathers them together. Time is both moved by the primordial wind and also collected by the spatial variation of urwind, the primordial attic that “gathers in its dark corners childhood summers” and “all the clockwork of human life” (UW 3).¹³ Time, in the form of a grandfather snoozing in a hammock, is also imprisoned in the attic. Accordingly, time is not such an independent and forceful element as it is typically characterized in modern Western thinking. It is easily moved around and manipulated.

Openness is the central term of Carpelan’s poetics. It is a peculiar synthesis of romantic ideas around nature and free creation with the balance and clarity of classicist thinking (Hollsten 2004, 219; 287–294). In his essay “Om diktens öppenhet” (1960), Carpelan combines his poetics of openness with John Keats’s (1795–1821)

idea of negative capability—to rest in uncertainty without yearning for reasons or answers, a talent necessary for creative work. Carpelan implies that openness is not the antonym of collectivity. On the contrary, openness becomes the power that gathers different fragments together. The negative capability is to be able to reflect on the opposites of reality and existence open-mindedly. In this way, it is natural to question the strict lines drawn between different categories, like the divisions between the past, present, and future. Negative capability collects all of these experiences of time into the immediate blink of an eye (Carpelan 1960).

The idea of a brief moment expanding to include numerous different layers of time is also well known in the aesthetics of modernism (Hollsten 2004, 219). It has similarities with Bakhtin's (1981) chronotope, which “expresses the inseparability of space and time” (84). Time thickens, becomes spatial, and loses its linear form as space is also affected by temporal indicators (84–85). As with Carpelan's blink of an eye, it also refers to a special moment where the layers of time merge with each other and are bound to space. In *Berg*, Mattias experiences a moment of this kind. He looks at picture frames where the dead and the living stand side by side: “I view them like a book, open and filled with voices: a murmur from years that are gone and the years that are coming, everything is still in this quiet, warm blink of an eye” (B 42). Mattias experiences this moment with different senses; he senses the years as voices and a nostalgic warmth. On the one hand, time is like flowing water; on the other hand, everything stands still. The moment is deeply experiential and filled with contradictions as it gathers together mobility and immobility. This summarizes the ambivalent and holistic essence of time that is typical of Carpelan's work.

The connection of time and space is also evident in the following excerpt from *Berg*: “Time, motionless time turned into space and the people there: they have grown old and bleached, like wood is bleached and whetted by the wind and the waves” (B, 119). Here, time can take different forms, and it refers both to the space and the people belonging to that space. Both are gradually worn down by

the power of nature. This metaphor makes time into something that we can see. As with the previous example of the blink of an eye, it also comments on the movement of time: time can also stand still.

Returning to *Urwind*, Daniel also describes his experience of time with a space metaphor in “Snow Letter”: “[...] each stair [is] a year of my life” (UW 11). Thus, the staircase of the apartment building where Daniel lives resembles the chronology of his life. However, he can go up and down the stairs, as it is noted several times in the novel. Later, in the fourteenth chapter, “The Bomb Shelter,” the narrator describes time as a vehicle of some sort: “Creaking, the wheels of time move backwards, stop, move forwards again” (UW 52). Here time is pictured as something heavy, quite unlike a snowflake. The difficult and creaking movement of the wheel can also be interpreted as representing the unpleasantness of the war memories—moving back and forth is not equally easy for all memories.¹⁴ This is also emphasized by spatial features, as the chapter mainly takes place in the dark cellar of the building. However, the wheels of time are moving in different directions.

Both the staircase and the wheel are human-made and can be seen as symbols of modernity and progress. However, it is interesting to note how these motifs are used in *Urwind*. The metaphors build the impression of a temporal dimension where a back and forth movement is possible. On the other hand, the round shape of a wheel also indicates cyclical movement that repeats itself. In turn, the stairs become a very subjective and surreal space in the novel. They both indicate the existence of a chronology that is compromised by the changing direction of movement.

The representation of time as a constantly changing, shape-shifting structure can also be interpreted as a comment against the tradition of strictly coherent narrative. According to Matti Hyvärinen et al. (2010), coherence and continuity have been thought of as virtues of narrative, especially since the 1980s and 1990s (1–2). Experience, on the contrary, has been defined as unorganized and shapeless. However, this normative idea impoverishes narrative, as the diverse meanings of non-coherent material are ignored. Fludernik’s

(2003) vision of experientiality as the core of narrative is an example of the approaches that are breaking the coherence-oriented tradition in the defining of narrative. As I have shown in the previous sections, experientiality is woven tightly into the narrative. The aim in *Urwind* and *Berg* is quite clearly to narrativize experience, and therefore it is not possible to separate the narrating and experiencing from each other. From this point of view, Carpelan's modernist novels strongly speak against the coherence-oriented definition of narrative, just as they do against linear time.

Carpelan's critique of the idea of linear time is explicit in his essay "I poesins rum" (1991). He argues that we are surrounded by the idea of linear time already as children, for instance, in the form of several phrases and idioms that talk about time moving forward quickly. The time Carpelan finds important is the time of poetry, which creates space around us. This time can be delayed or stopped; it rises deep from the experience of the individual. At the end of his essay, Carpelan suggests the following:

Maybe time and space are not antonyms after all, but rather permeate each other? Maybe the room of poetry is the innermost room where my time can be measured, weighed, and found in reconciliation with myself? (Carpelan 1991)

The target texts of the present discussion can be interpreted as exploring this thought: space as a source of imagery allows one to move between layers of time as from one room to another. Moreover, different experiences through time can condense together in a specific space.

An important factor in the case of *Urwind* is that in this diverse collage, the fragments still create significance and meaning in the whole (Hollsten 2004, 238). The same applies to *Berg*. As the metaphors and definitions according temporality are repeated in *Urwind* and *Berg*, it is important to note that they can be interpreted as motifs of the theme of time. The theme, understood as a structure constructed by the repeating smaller thematic elements, helps the reader to understand the text and interpret the coherence of the fragments (see, e.g., Pyrhönen 2004, 33–34; Pettersson 2002, 238).

My analysis also points out that the motifs of temporality form a wider thematic structure that connect different works by Carpelan.¹⁵ The process of defining time can be considered to continue throughout Carpelan's novels. In *Benjamins bok*, for example, an old pocket watch functions as a modernist motif of time and temporality. Appearing at the beginning and the end of the novel in the encounters of different generations, it builds the idea of a cyclic time. In *Blad ur hörstens arkiv*, memory and time are pictured as being cyclic, organic, and constantly changing through the use of the autumn archive metaphor (see Jolma 2018c). To conclude, I argue that it is especially the representation of the experience of time that creates the coherence both within *Urwind* and *Berg* and between these works and Carpelan's other texts.

Conclusions

In *Urwind* and *Berg*, the narrator-characters experience themselves in, across, and between different times. This experience of time is embodied both in the narrative form and in the repeated imagery. With the tricks of the narrative form, the temporal distance to the past is both established and questioned. The repeated metaphors that function as motifs also express the subjective essence of time: the different forms and movements of time challenge the idea of linearity. Both the narrative and thematic features also create moments where different times overlap and condense.

In Carpelan's late novels, the form and content are strongly connected. Consequently, the narrative modes and thematic elements should not be detached in the analysis. First, my analysis shows that the thematic features are part of the narrative structure which build coherence in the collage-like narrative whole. Second, I suggest that the narrative strategies also build and emphasize the theme of subjective time without one single form.

Carpelan's poetics are certainly not about categories and opposites. Rather, they strongly emphasize openness, collectiveness,

and the ambivalence and dynamics that follow from their combination. *Urwind* and *Berg* also reflect and represent these ideas. It is not possible—or necessary—to always see a clear line between now and then, nor between experiencing and narrating.

NOTES

¹ See Hollsten 2004, Hellgren 2014, and Jolma 2018c.

² The style of Carpelan's late prose starts to form already in *Axel* (1986), as the novel partly uses diary narration. *Urwind*, however can be seen as a culmination of Carpelan's prose up until the 1990s; it marks the beginning of what I refer to here as Carpelan's late novels.

³ *Barndom* is an exception, as it is written in the third person. It follows David's development from a child to becoming a writer.

⁴ On the problematics of nostalgia in Carpelan's *Berg*, see Jolma 2018b.

⁵ *Benjamins bok* also shares these narrative features but rather than focusing on spatiality, it concentrates on trauma and the grotesque (see Jolma 2018a). *Blad ur höstens arkiv* represents memory with spatial metaphors but the problematics of narrating and experiencing are not central, as the novel focuses on the perspective of an ageing man.

⁶ Hollsten (2004) mentions this scene from *Urwind* as an example on how the memories of people and spaces tend to be strongly tied together in Carpelan's work (246).

⁷ *Berg* is the Swedish for mountain or rock.

⁸ All the excerpts from Carpelan's novels and essays, except *Urwind*, are translated from the original Swedish version by N. J.

⁹ In Jolma 2018a, this excerpt is analyzed by applying Cohn's concepts and different theories of nostalgia and nostalgic reaction.

¹⁰ These frames are originally defined in Fludernik's *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). The article that I use as reference here is "a response to the questions raised by the original formulation [...] and it attempts an extended presentation of the cognitive framework" (2003, 244). I will follow Fludernik's formulation and use capital letters to emphasize the idea of cognitive frames as abstractions that are represented on the level of concrete speech or text.

¹¹ Mäkelä (2013) also notes that these theories give similar results regarding a self-reflexive and retrospective excerpt of first-person narration; she ends up interpreting her target text as both a “peculiar combination of dissonant and consonant first-person narration” and a “serious overlapping and ambivalence” between cognitive frames (134–135).

¹² For more on the benefits and achievements of Cohn’s classical theory, see e.g., McHale 2012.

¹³ The description of the primordial attic in *Urwind* can be seen as a model for later attic descriptions that appear in Carpelan’s late prose (see Jolma 2018c).

¹⁴ Hollsten (2004) also mentions this chapter as an example of the time structure of the novel; the cellar is described in three overlapping time layers (53–54).

¹⁵ Hollsten (2004) refers to this phenomenon as autotextuality, the intertextuality between the works of the same author (16).

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail (1981/1937–1938) “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel.” In Michael Holquist (ed.): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: U of Texas P, 84–258.
- Carpelan, Bo (2008) *Barndom*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo (1997) *Benjamins bok*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo (2005) *Berg*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo (2011) *Blad ur hastens arkiv*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo (1991) “I poesins rum.” *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- Carpelan, Bo (1960) “Om diktens öppenhet.” *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.
- Carpelan, Bo (1993) *Urwind*. Trans. David McDuff (1998) Evanston, IL: Hydra/Northwestern UP.
- Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Fludernik, Monika (2003) “Natural Narratology and Cognitive Parameters.” In David Herman (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, 243–267.
- Hatavara, Mari (2013) “Making Sense in Autobiography.” In Matti Hyvärinen, Mari Hatavara, & Lars-Christer Hydén (eds): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 163–178.
- Hellgren, Jan (2014) *Bo Carpelan. Rummets diktare*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Hollsten, Anna (2004) *Ei kattoo, ei seiiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Hyvärinen, Matti et al (2010) “Beyond narrative coherence: An introduction.” In Matti Hyvärinen, Lar-Christen Hydén, Marja Saarenheimo, & Maria Tamboukou (eds): *Beyond Narrative Coherence*. Amsterdam: John Benjamin, 1–15.

- Jolma, Nanny (2018a) “‘As if there was no fear’: Exploring the nostalgic narrative in Bo Carpelan’s novel *Berg*.” *Humanities*, vol. 7. doi:10.3390/h7040106.
- Jolma, Nanny (2018b) “Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelans roman *Benjamins Bok*.” In Anna Biström & Maren Jonasson (eds): *Historiska och litteraturhistoriska studier 93*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland, 205–228. doi: <https://hls.journal.fi/article/view/66711>.
- Jolma, Nanny (2018c) “Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*.” In Hanne Juntunen, Kirsi Sandberg, & M. Kübra Kocabaş (eds): *In Search of Meaning: Literary, Linguistic, and Translational Approaches to Communication*. Tampere: University of Tampere, 80–100. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0919-0>.
- McHale, Brian (2012) “Transparent Minds Revisited.” *Narrative* 1/2012, vol. 20.
- Mäkelä, Maria (2013) “Cycles of Narrative Necessity: Suspect Tellers and the Textuality of Fictional Minds.” In Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Luc Herman, & Bart Vervaeck (eds): *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 129–151.
- Palmer, Alan (2004) *Fictional Minds*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Pettersson, Bo (2002) “Seven trends in recent thematics and a case study.” In Max M. Louwerse & Willie van Peer (eds): *Thematics: Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 237–252.
- Pyrhönen, Heta (2004) “Kaunokirjallisuuden temaattisesta tutkimuksesta.” *Synteesi* 1, 28–52.

JULKAISU II

**Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo
Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv***

Nanny Jolma

In Search of Meaning: Literary, Linguistic, and Translational Approaches to Communication, 80–100
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0919-0>

Artikkelin käyttöön väitöskirjan osana on saatu kustantajan lupa

Muistojen arkisto ja muistelun kertomus: Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*

Nanny Jolma

This article analyses the representation of remembrance in Bo Carpelan's prose. The research questions are: how can a modern version of an archival metaphor reflect memory as a changing process, and also how are the metaphors of memory constructed through interaction of archival space, narrative, and the autobiographical processes of the first-person narrator? The arguments of this article are developed through textual analysis and in discussion with Jens Brockmeier (2015), Corin Depper (2016), and Sebastian Groes (2016). The first of these theorists makes a strong separation between the archival and narrative understandings of memory while the other two have a slightly more flexible approach to memory metaphors. Jan Hellgren's (2014) and Anna Hollsten's (2004) research on Carpelan and his poetics are also mirrored in the analysis. The metaphors will be examined by critically applying conceptual metaphor theory, and by using Mikko Turunen's (2010) concept of common semantic ground.

Keywords: memory, remembrance, metaphor, archive, narrative, first-person narrative, Finland-Swedish literature, Bo Carpelan

1 Johdanto

Käsittelen tässä artikkelissa muistelun esityksiä Bo Carpelanin proosalle tyypillisessä muistelevassa minäkerronnassa. Tutkin tekstianalyysin kautta muistia kuvaavaa arkistometafora ja sen muuntumismahdollisuuksia sekä käsitystä muistamisesta kertomuksena. Pääasiallinen kohdetekstini on *Blad ur höstens arkiv* -teos (2011 = *BU*), jossa rakentuu Carpelanin romaaneista eksplisiittisimmin muistoja kuvaava arkistometafora. Lisäksi viitataan lyhyemmin myös muuhun Carpelanin proosatuotantoon.¹ Artikkelin tutkimuskysymykset ovat seuraavat: Millaista potentiaalia arkistometaforalla on muistelun prosessuaalisuuden kuvaajana? Miten kohdoteoksissani esiintyvät arkistometaforat ja käsitys muistista kertomuksena ovat vuorovaikutuksessa keskenään?

Viime vuosina käydylle muistikeskustelulle on ollut ominaista runsas tieteidenvälisyys. Jens Brockmeier (2015) tarkastelee muistamista neljän eri tieteenalan näkökulmasta:

¹ Tilallisuus on Carpelanin kaunokirjalliseen tuotantoon keskeinen teema ja rakentumisperiaate. Hellgren (2014, 193) toteaa esimerkiksi *Urwind*-romaanin kokonaisrakenteen rinnastuvan tilalliseen konstruktion, kuten varastoon, arkistoon, museoon tai kirjastoon, jonne menneisyys on säilytetty aakkostetun tai luetteloidun järjestyksen sijaan assosiaatioita noudattaen.

neurotieteiden, sosiaalitieteiden, uuden muistiteknologian sekä kirjallisuustieteen ja narratologian näkökulmasta. Vastaavasti Sebastian Groesin toimittama artikkelikokoelma (2016) esittää rinnakkain useiden eri alojen avauksia muistamisen aiheesta. Rajaan artikkelini käsittelemään muistin representoitumista kaunokirjallisen teoksen fiktiivisessä kehyksessä. Tarkastelen, minkälaisen kuvan teorit antavat muistamisesta monitieteellisenä ilmiönä ja testaan muistamista koskevia teoretisoiteja kaunokirjalliseen aineistoon. Analyysini kohteena on erityisesti muistelu, joka aineistossani näyttyy nykyhetkestä kauas lapsuuteen suuntautuvana, reflektioivana ja identiteettiä rakentavana muistamisen prosessina. Tutkimukselleni keskeisistä käsitteistä myös kertomus on nykytutkimuksessa monia tieteenaloja yhdistävä kiinnostuksen kohde. Tässä yhteydessä rajaan näkökulmani siihen, kuinka kertomukset osallistuvat muistelun esittämiseen fiktiivisessä ympäristössä. Samaan aikaan tutkimukseni kannalta on kuitenkin tärkeä tiedostaa, että kertomus ymmärretään nykytutkimuksessa usein ihmiselle ominaisena tapana luoda merkityksiä, jäsentää maailmaa ja omaa identiteettiään. (Brockmeier 2015, IX; myös esim. Hyvärinen 2013; Hyvärinen et al. 2010). Havainnollistan analyysissäni, miten minäkertojien kertomukset omasta menneisyydestään ilmenevät tekstissä muisteluprosessia konkretisoivina metaforina.

Carpelanin teoksessa huomio kiinnittyy muistamisen metaforien tapaan yhtäältä hyödyntää klassista arkistometaforan mallia ja toisaalta rikkoa sitä. Käytän arkistometafora kattokäsitteenä muistimetäforille, jotka hyödyntävät erilaisia säilöviä rakenteita, kuten varastoa, ullakkoa tai kirjastoa. Arkistometaforan vanhimpana edustajana pidetään Platonin vahataulumetaforaa, joka jakaa muistin kolmeen osaan: Ensimmäisessä vaiheessa muisto kirjataan ylös vahatauluun, toinen osa on arkistoiva rakenne, jonne muisto säilötään. Kolmas komponentti on arkistosta esiin ottaminen ja uudelleen käyttäminen.² (Brockmeier 2015, 71, Depper 2016, 27–29.) Tämä klassinen malli korostaa muistin varastoivaa ja staattista luonnetta sekä muistojen muuttumattomuutta varastoinnin ja uudelleenkäytön vaiheissa. Kyseinen malli ei sellaisenaan vastaa modernia muistikäsitystä, jonka mukaan muisti näyttyy ennen kaikkea prosessina (Groes 2016, Depper 2016, Brockmeier 2015).

Arkistometaforan käytöllä on kuitenkin pitkät perinteet kaunokirjallisuudessa ja sen vaikutus on edelleen nähtävissä yleisen muistiin liittyvän kielenkäytön taustalla. Brockmeier (2015) esittää varastoinnin ajatukselle perustuvat metaforat ongelmallisina vaikuttamina nykypäivän muistikäsitysten ja jopa muistitutkimuksen taustalla. Tilalle hän esittää narratiivista muistikäsitystä, jossa korostuvat muistelun prosessuaalisuus ja kytkökset identiteetin rakentamiseen. Esimerkiksi Corin Depper (2016) puolestaan huomioi arkistometaforan muuntuvuuden potentiaalini käsitellessään muistia kuvaavien metaforien kehityskulkuja. Brockmeierin ajatukset arkistometäforasta ja narratiivisesta

² Myöhemmin näistä prosesseista on alettu moderniin tietotekniikkaan liittyvien arkistometäforien yhteydessä käyttää nimityksiä tiedon tai kokemuksen koodaaminen (encoding), varastoiminen (storing) ja palauttaminen (retrieving).

muistista ovat tutkimukseni kannalta erittäin kiintoisat, mutta niiden vastakkain asetteleva käsittely ei kohdetekstini analyysissä ole hedelmällinen tai toimiva. Osoitan analyysissäni, että kohdeteoksessani arkistometaforat ovat monimuotoisuudessaan joustavia ja ilmaisuvoimaisia, eivätkä konkreettisen tilan raameihin rajoittuneita kuolleita metaforia.

Peilaan muistelevien rakenteiden analyysiani Bo Carpelanin poeettisille esseille keskeiseen avonaisuuden käsitteeseen³ ja siihen liittyvään aiempaan Carpelan-tutkimukseen. Sekä Carpelanin proosa että lyriikka ilmentävät voimakkaasti kirjailijan poetiikan taustalla olevaa filosofiaa ja ideologiaa. Jan Hellgren toteaa (2014, 57; ks. myös 2006, 322) Carpelanin tuotannon sisältävän elementtejä, jotka ovat nähtävissä vain, jos tulkintaa tehdään tietoisina Carpelanin 1950-luvun poetiikasta. Anna Hollsten tiivistää (2004, 287–294) avonaisuuden poetiikan olevan Carpelanin eri lähteistä kokoama omaperäinen synteesi. Sen juuret ovat romantiikassa, jossa korostuvat luonto, organisuus ja ajatus vapaasta luomisesta.⁴ Toisaalta siinä on piirteitä klassismista: avonaisuus on myös tasapainoa, selkeyttä ja kokoavuutta. Analyysini kannalta keskeistä on lisäksi huomioida Carpelanin poetiikkaan liittyvä valmiiksi määriteltyjen rajojen ylittäminen sekä fragmentaarisuuden ja kokoavuuden jatkuva jännite.⁵

Artikkelini metodiset työkalut muodostuvat metaforateorioista, joita sovellan ja testaan kohdeteokseni analyysissä. Lähdän liikkeelle kognitiivisesta metaforateoriasta, jonka avulla analysoin kohdeteoksessani kielen tasolla esiintyvien metaforisten ilmauksien taustalla vaikuttavia käsittemetaforia (Lakoff & Johnson 1980, Turunen 2010, 47). Käsittemetaforien avulla voi myös hahmottaa muistelun teeman muodostumista teoksessa (Päivärinta 2010, 7). Tarkennan analyysiani soveltamalla Mikko Turusen (2010; 2011) määrittelemää semanttisen yhteisalueen käsitettä, joka havainnollistaa metaforien rakentumista sen osille yhteisistä elementeistä. Etenen analyysissäni yksittäisistä metaforisista ilmauksista laajempiin metaforisiin verkostoihin (esim. Päivärinta 2010).⁶ Viimeisenä käsitelen muistelun kertomuksia ja niiden suhdetta metaforiin.

³ Carpelan määrittelee omaa poetiikkaansa ensimmäisen kerran esseessä ”Dikt och verklighet” (1955) ja jatkaa esim. esseessä ”Om diktens öppenhet” (1960).

⁴ Kytökset romantiikkaan näkyvät erityisesti Carpelanin ”Om diktens öppenhet” -esseessä (1960), jossa hän yhdistää avoimuuden idean runoilija John Keatsin negatiiviseen kyvyn käsitteeseen. Sivuan tätä aihetta toisessa artikkelissani (tulossa 2019).

⁵ Lisää rajojen ja kategoriaidien kyseenalaistumisesta artikkelissani ”Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelans roman Benjamins bok” (2018), jossa tutkin avonaisuuden poetiikan ja groteskille tyypillisen transgressiivisuuden ja avonaisuuden yhtymäkohtia.

⁶ Sekä Turunen että Päivärinta käsittelevät runoutentutkimusta, mutta heidän teorianensa ja metafora-analyysinsä ovat tässä yhteydessä sovellettavissa myös proosaan – etenkin, kun Carpelanin proosan kieli on runon tavoin runsaasti kuvallisuutta hyödyntävää. Hollsten (2004, 13) toteaa Carpelanin käsittelevän samoja teemoja eri kirjallisuudenlajeja hyödyntäen, ja tutkii itsekin kirjailijan lyriikkaa ja proosaa rinnakkain.

2 Arkisto muistin metaforana

Bo Carpelanin romaani *Blad ur höstens arkiv* tuo nimessäänkin esiin arkistometaforan eri komponentit. Jotain, tässä tapauksessa lehtiä, on varastoitu arkistoon ja prepositio ”ur” puolestaan viittaa säilötyn materiaalin palauttamisprosessiin. Teoskokonaisuuden kontekstissa arkistominen yhdistyy muistamiseen esimerkiksi muiston näyttäytyessä arkistoituna kuvana: ”en minnesbild i höstens arkiv” (BU, 181). Näin muisto samalla rinnastuu myös otsikossa mainittuun syksyn lehteen. Näiden kielentason metaforisten ilmausten taustalle voidaan kognitiivista metaforateoriaa soveltaen konstruoida MUISTI ON ARKISTO -käsittemetafora. Kertojana romaanissa on vanha muisteleva ja kirjoittava mies. Teoksen alaotsikko onkin ”Tomas Skarfelts anteckningar”. Menneisyys on vahvasti läsnä eläköityneen tilastoalan virkamiehen päiväkirjamerkinnoissa, joissa hän pohtii arkeaan, menneisyytään sekä elämää ja olemassaoloa ylipäättään. Sana ”anteckningar” viittaa kirjoittamalla talletettuihin muistoihin, jolloin myös käsittemetafora MUISTELU ON KIRJOITTAMISTA aktivoituu. Tomasin muistiinpanot voidaan tulkita osiksi hänen syksyksi kääntyneen elämänsä arkistoa. Arkistominen rakentuu teoksessa Tomasin oman henkilökohtaisen muistelun tavan kuvaksi. Se on kuulunut vahvasti Tomasin työelämään ja siitä näyttääkin tulleen hänelle tapa ymmärtää ja jäsentää maailmaa. Tällä tavoin muistelun kuvaamisessa käytetyt metaforat heijastavat minäkertojan kokemusta maailmasta ja hänen omasta elämästään.⁷ Syksyn ja elämän loppupuolen rinnastuminen tekstin pintatasolla rakentaa ELÄMÄ ON VUODENKIERTO -metaforaa. Syksy on vahvasti läsnä teoksen kerronnassa kehystämässä vanhenemista, jossa menneet vuodet ovat putoavien, aiempia vuodenaikojä edustavien lehtien lailla olemassa nykyhetken rinnalla: ”År faller som löv” (BU, 194). Näitä syksyn lehtiä minäkertoja taltioi kirjoittamalla omaan arkistoonsa. Myös luonnolliseen kiertokulkuun liittyvä katoavaisuus nousee esiin: ”blad på marken som blir jord” (BU, 117). Orgaanisen syklisyyden teema luo kiinnostavan jännitteen suhteessa arkistoinnin teemaan. Rinnakkain hahmottuvat orgaaninen ja rakennettu tila. Kirjoittamisen teeman taas voi tässä tulkita viittaavan muisteluun oman kertomuksen kirjoittamisen prosessina. Samalla se ikään kuin toimii myös yhdistävänä tekijänä arkistoinnin ja syklisyyden teemojen välillä.

Carpelanin romaaniutuotannossa ylipäättään esiintyy Tomasin muistiarkiston lisäksi lukuisia menneisyyttä varastoivia tiloja, joihin muistot kiinnittyvät ja joiden kautta muistelun prosessit lähtevät liikkeelle. Ullakko on näistä yleisimmin ja lähes kaikissa myöhäisissä romaaneissa esiintyvä muistojen arkisto.⁸ Lisäksi muistot varastoituvat muun muassa kirstuihin, komeroihin ja portaisiin (esim. Berg). Brockmeier (2015, 73)

⁷ Tämä on tyypillistä myös muille Carpelanin romaaneille: *Benjamins bokissa* (1997) eläkkeellä olevan kääntäjän muistelua kuvataan suuren vielä kääntämättömän kirjan tulkitsemisena ja *Bergissä* (2005) puolestaan maailmaa pikkutarkasti tarkkailevan ja jäsentävän Mattiaksen muistelu rinnastuu valokuvaamiseen ja valokuvien kehittämiseen.

⁸ Palaan ullakkometaforaan myöhemmin tässä artikkelissa.

toteaakin arkistometaforan olevan muistia kuvaavien metaforien kategoria, jonka sisällä on runsas valikoima erilaisia varastoivia tiloja hyödyntäviä metaforia. Myös ajan saatossa arkiston konsepti on varioitunut. Depper (2016, 27–29) kuvailee arkistometaforia kategoriana, joka pyrkii kiinnittämään ajatuksen muuntuvan liikkeen johonkin stabiiliin ja pysyvään alustaan, kuten Platonin vahataulumetaforassa. Dynaamisempi versio arkistomallista on esimerkiksi palatsimetafora, joka juontaa juurensa antiikin Kreikassa käytetyistä muistitekniikoista.⁹ Esimerkiksi Cicero käyttää tilaa muistin luonnollista kapasiteettia laajentavana apuvälineenä. Palatsimetaforassa muistot eivät enää tallennu vain yhteen varastohuoneeseen, vaan erilaisiin toisiinsa kytköksissä oleviin tiloihin, joiden läpi muistelijä voi kulkea.¹⁰ Näistä klassisista metaforista poiketen modernit muistamisen metaforat taas eivät rajoitu vanhojen ideoiden varastoimiselle, vaan voivat aktiivisesti luoda uusia tiedon muotoja.¹¹ (Depper 2016, 33–35.)

Myös romaanissa *Blad ur höstens arkiv* arkisto saa erilaisia ilmentymiä tekstissä. Seuraavassa katkelmassa rakentuvaa arkiston kuvaa voidaan tulkita edellä mainitun palatsimetaforan edustajana:

Ett arkiv samlar uppgifter om ett liv, använda eller förstörda tankar, sanningar bekräftade eller upphävda av tiden, det rymmer dagboksanteckningar och journaler; i ett arkivs gångar hörs svagt men monotont en jämmer, en klagan, ett rörligt, fint fördelat dammoln av glimmande fakta (*BU*, 78).

Mystinen vanhan aineksen ja tomupilvien koristama arkistorakennus huoneita yhdistävine käytävineen muistuttaa ajatusta muistipalatsista. Tämä arkisto sisältää erilaisiin kategorioihin luokiteltavissa olevaa yksilön menneeseen elämään liittyvää materiaalia, jonka voidaan ajatella sijoittuvan eri lokeroihin tai eri huoneisiin. Kohta tuo esiin myös muistojen varastoitumiseen liittyvää myyttisyyttä sekä juhmallisuutta vanhojen aineistojen äärellä. Katkelman loppuosa kuitenkin herättää tulkitsijan huomion: Käytäviltä kuuluu valittavaa, muistoissa kaikuva menneisyyden ääntä. Ääni kuitenkin rinnastuu heti toiseen, visuaalisesti havaittavissa olevaan kuvaan. Käytävillä leijuu liikkeessä oleva, hienojakoinen ja kimmeltävä faktojen pölypilvi. Tämän voi tulkita korostavan muistiaineksen moniaistillisuutta ja vaikeasti määriteltävyyttä. Kyseessä on muistamista kuvaava toisiinsa limittyvien metaforien rypäs, jonka hahmottamista auttaa käsittemetaforien konstruointi. Metaforien MUISTOT OVAT ÄÄNIÄ ja MUISTI ON MATERIAA rinnakkaisuuden muodostamaa ristiriitaa korostaa myös liikkuvuuden ominaisuus ja pölypilven hiukkasten nimeäminen faktoiksi. Kohdassa rinnastuu näin

⁹ Depper (2016, 28) nostaa esiin myös palatsimetaforan yhteydet Aristoteleen kineettisyyttä ja assosiatiivisuutta korostavaan muistikäsitykseen.

¹⁰ Kuuluisana esimerkkinä palatsimetaforan käytöstä Brockmeier (2015, 71–72) mainitsee Augustinuksen (354–430) *Tunnustuksien* (397–398) muistipalatsin.

¹¹ 2000-luvulla muistin kuvaaminen ei enää Depperin (2016, 33–35) mukaan ole sidoksissa erilaisiin rajaaviin kuoriin, kuten teatterin tai palatsin tilaan tai edes kovalevyn varastointikapasiteettiin. Sen sijaan hyödynnetään uusimman teknologian avaamaa ääretöntä tilaa, joka vuorostaan tarjoaa omat mahdollisuutensa ja haasteensa.

ollen myös jokin muutokselle altis ja yleisesti muuttumattomaksi ajateltu. Esiin nousevat kysymykset muistin luonteesta, pysyvyydestä ja muuntuvuudesta saavat lisää painoarvoa arkistometaforaan liittyvien viimeaikaisten teoreettisten avausten kontekstissa.

Muistia kuvaava arkistometafora poikkeaa Brockmeierin (2015, 80–81) mukaan prototyyppisestä metaforasta, joka rinnastaa toisiinsa kaksi konkreettisesti olemassa olevaa entiteettiä. Prototyyppinen metafora sisältyy esimerkiksi filosofi Thomas Hobbesin (1488–1679) kuuluisaan toteamukseen ”man is a wolf”, jossa suden olemus luo uusia merkityksiä nostaessaan esiin tiettyjä ihmisen piirteitä. Metaforassa MUISTI ON ARKISTO vain toisella puolella metaforista yhtälöä on tarkasti määriteltävissä oleva asia, arkisto, kun taas muistilla ei luonnossa ole konkreettista hahmoa: ” – on mahdotonta nimetä inhimilliselle muistille yleisesti hyväksytyä, kouriintuntuvaa tai muutoin rajattua materiaalista todellisuutta. Muistista voi tulla luonnollinen olio vain ’niin sanotusti’.” (Brockmeier, 80, suom. NJ.) Arkistometafora luo tavanomaista metaforan kaavaa käyttämällä illuusion siitä, että muistilla olisi konkreettinen aineellinen olemus. Se liittyy muistiin piirteitä tilasta tai rakennuksesta sekä menneitä tapahtumia varastoivista huoneista.

Brockmeier (2015, 5; 69–74) näkee konkreettisuuden illuusion olevan siinä määrin harhaanjohtava, että vankka usko muistiin varastona näkyy länsimaisessa ajattelussa aina moderniin muistitutkimukseen asti. Ongelmallisuuden ydin piilee siinä, että ajatus muistin konkreettisuudesta on niin vakiintunut, ettei sitä välttämättä tiedosteta metaforaksi, saati kyseenalaisteta. Samalla arkistometafora on menettänyt innovatiivisen kuvausvoimansa, jolloin voidaan puhua kuolleesta metaforasta (Brockmeier 2015, 81–83).

Groes (2016) ja Depper (2016) eivät puolestaan suhtaudu negatiivisesti muistia konkretisoivaan ajatteluun sinällään, mutta pyrkivät laajentamaan muistikäsitystä arkistoinvan mallin ulkopuolelle. Sen sijaan modernit muistamisen metaforat nähdään muuntuvaisina ja aktiivisesti uutta luovina. Groesin (2016, 16–19) mukaan metafora on tärkeä muistin kuvaamisen väline juuri siksi, että sen voima perustuu kyvyille muuntaa abstraktit käsitteet konkreetteiksi, helpommin hahmotettavissa oleviksi kuviksi. Corin Depper (2016, 27, suom. NJ) tiivistää kyseisen ajatuksen seuraavasti: ”Miten muistia voi ymmärtää, jos ei metaforan avulla?”

Brockmeier (2015, 91) puolestaan esittää arkistometaforan olevan monella tavalla riittämätön muistin kuvaamiseen. Kirjaamisesta ja varastoimisesta muodostuvat metaforat keskittyvät vain yhteen rajattuun osaan muistamisen kompleksisessa olemuksessa – monimuotoisista variaatioistaan huolimatta. Arkistometaforan selitysvuimasta jää uupumaan muistamisen temporaaliset, kulttuuriset ja kontekstuaaliset ulottuvuudet sekä muistin prosessuaalisuus ja kytkeytyminen identiteetin muodostukseen. Lisäksi Brockmeierin (2015, 86) mukaan arkistometaforat eivät

useinkaan ole kokonaisuudessaan toimivia. Ne koostuvat useista elementeistä, jotka eivät kaikki välttämättä toimi loogisesti yhdessä.

Kohdetekstini erilaisia piirteitä rinnastava jännitteisyys voitaisiin Brockmeieria myötäillen tulkita epäloogisuudeksi ja kokonaisuuden toimimattoudeksi. Tulkintani mukaan kyse on kuitenkin pikemminkin uutta luovasta metaforisesta diskurssista, jossa yhdistyvät päähenkilön muisteluprosessin eri puolia ilmentävät kuvat. Ristiriitaisuuden näen enemmänkin kysymyksiä herättävänä ja vastakohtia purkavana dynaamisuutena. Näkemykseni saa tukea myös Hellgrenin (2014, 217) *Urwind*-romaanista tekemästä analyysistä. Hän tulkitsee kyseisen romaanin rakentuvan syklisen päiväkirjarungon ohella pitkälti tilallisuuden varaan. Romaanissa muodostuva arkkitehtoninen kompositio ei kuitenkaan ole loogiikaltaan aukoton. Jos rakennuksenomaisuus olisi täysin loppuunvietyä, se ei pystyisi tietoisien ja staattisten olemuksensa vuoksi ilmentämään ihmiselämälle ominaista dynamiikkaa. Tässä valossa Brockmeierin arkistometaforien loogiikkaan kohdistama kritiikki vaikuttaa ristiriitaiselta: tavoitteleehan Brockmeier itse juuri prosessuaalisuutta ja muuttuvuutta korostavaa muistista puhumisen tapaa. Samalla hän kuitenkin kritisoi metaforisen rakenteen piirteitä, jotka mahdollistavat tällaiset merkitykset.

Kohdetekstini näkökulmasta herää kysymys, miksi arkistomalli ei voisi muiden muistia konkretisoivien metaforien tavoin taipua kuvaamaan muistamista modernia muistikäsitystä vastaavalla tavalla. Kaunokirjallisuudella on yleisesti tiedostettu kyky tehdä kuluneistakin ilmaisuista jälleen elinvoimaisia ja tutuista tai jämähtäneistä rakenteista vieraita. Seuraavassa kahdessa luvussa analysoin, millaista potentiaalia Carpelanin arkistometaforalla on muuntua moderniksi muistamisen metaforaksi.

3 Arkistometaforan muuntuvuus

Analyysini kannalta erityisen kiinnostavaa on eri teorioissa sekä myös kohdetekstissäni esiin nouseva konkreettisuuden suhde muistin kuvaamiseen. Carpelanin vahvasti tilallisuutta hyödyntävä tuotanto ammentaa konkreettisen kuvaston luomaa sisältöä, ja arkistometaforan komponentit voidaan erottaa muistin representaatiosta. Toisaalta konkreettisuus ei ole yksiselitteistä tai muuttumatonta, vaan problematisoitua alinomaa. Tämä on nähtävissä esimerkiksi edellisessä luvussa analysoidussa valittavan äänen ja faktojen tomupilven kuvaryppäessä. Konkreettisuuden ja abstraktin välisen rajan ja vastakkainasettelun purkaminen liittyy olennaisesti myös Carpelanin poetiikkaan. Analysoin tässä luvussa arkiston konseptin muuntumista ja havainnollistan, millaisen taustan Carpelanin poetiikka tarjoaa kohdeteoksen analyysille.

Blad ur höstens arkiv -romaanin minäkertoja viittaa useaan otteeseen keräämäänsä syksyarkistoon, joka näyttyy jonkinlaisena identiteettiprosessina, merkitykselliseen

järjestykseen pistettyjen tärkeiden muistojen kokoelmana: ”till arkivet, mitt eget höstarkiv, lägger jag mina anteckningar: myggskrift” (BU, 178). Tomaksen muistiinpanot voidaan tulkita hänen arkistoon tallentamaksi perinnökseen. Omintakeinen yhdyssana ”myggskrift” luo rinnastuksen Tomaksen arkistojen muistiinpanojen ja hyttysten jälkeensä jättämien ”geneettisten muistiinpanojen” eli geeniperimän sisältävien munien välille. Samoin kuin hyttysten jättävät munansa talvehtimaan ja odottamaan kevättä, uuden sukupolven aikaa, myös Tomaksen muistiarkisto on hänen henkinen perintönsä. Tätä tulkintaa vahvistaa muistiinpanojen säilömistä käytetty *lägga*-verbi, joka rinnastuu ruotsin kielessä munimista tarkoitettavaan *lägga ägg* -ilmaisuuksiin.

Syksyarkiston kuvassa limittyvät tiiviisti yhteen arkistoinnin, kirjoittamisen ja orgaanisen syklisyyden teemat. Arkiston konsepti hahmottuu orgaanisena ja muuntavana. Muutos on luonnollista ja kuuluu asiaan, se luo vanhasta uutta. Myös tämän rinnalle muotoutuva, rakennetun tilan elementtejä korostava arkiston kuva lähtee teoksessa kehittymään, kun konkreettisen tilan raamit murtuvat ja hajoavat. Edellisessä luvussa analysoitu palatsimetaforan muunnos nosti esiin faktan pysyvyyden ja muistin määrittelyn kysymyksiä. Tämän lisäksi teoksessa hahmottuu myös toisenlainen rakennettu tila lähtökohtanaan hyödyntävä arkisto, maailmankirjasto, jossa muistot alkavat elää omaa kuritonta ja itsepintaista elämäänsä. Kyseessä on laajempi ja hallitsemattomampi kokonaisuus, joka sisältää myös paljon outoa ja tuntematonta:

I arkiv samlas de döda och deras texter, brev skrynklas av eld, stormvågor sköljer upp sigill och dokument, skugglika forskare böjer sig över historien där den ligger som lik på operationsborden för blödande analys och avslöjande obduktion. Men allt tar vi inte på alvar, samlar på etiketter och reklamplakat, fotografier och kläder, historiens tunga tumavtryck: doften av förgånget, av multnande papyrus och gulnande grafik förvandlar oss till snabbt bortsopade amatöraktörer i ett väldigt tidskeende, i ett tigande vulkanutbrott: allt dött talar i arkivet, världsbiblioteket, och börjar leva sitt egensinniga minnesliv. (BU, 78)

Kyseinen katkelma rikkoo monin tavoin perinteisen arkistometaforan rakennetta. Sen taustalle voidaan ajatella käsittemetaphora MUISTI ON ARKISTO, mutta kyseisestä huomiosta sinänsä ei tässä kohdin ole juuri hyötyä, koska kuvattavaa määrittävä kuva eli arkisto saa monenlaisia piirteitä, jotka eivät siihen arkikielen logiikassa liity. Arkistoon säilötty aines ei ole siellä vakaasti turvassa, vaan esimerkiksi kirjeet rypistyvät tulen tarttuessa niihin. Uuden aineiston saapuminen ei aina ole hallittua muistiinpanoja, vaan muistoinnista rinnastuu myös myrskyaaltojen kuljettamiin sekalaisiin ja ajelehtiviin tavaroihin. Pelkän varastokonstruktion sijaan arkistosta kehkeytyy myös ruumiillistuvan historian tutkimuksen näyttämö. Tämä puolestaan korostaa muistin ruumiillisuutta ja materiaalisuutta.¹²

¹² Erityisesti ruumiillinen metafora historiasta vertavuotavana ja aukileikkana ruumiina kytkeytyy Carpelanin tuotannon groteskiin kuvastoon. Carpelanin tuotannon groteskeista piirteistä ks. Jolma 2018.

Historian tai tarinan vertavuotava analyysi ja ruumiinavaus voidaan myös nähdä kriittisenä kommenttina tieteen tekemistä ja sen tuottamaa varmuutta vastaan. Tämä tulkinta saa vahvistusta, jos rinnalla tarkastellaan Bo Carpelanin poeettisia esseitä. Hellgren (2006, 316–317) erittelee Carpelanin totaalisen ja välittömän avonaisuuden ideaalin ilmentävän 1900-luvulle tyypillisiä antimetafyysisiä tendenssejä, joihin liittyy epäluottamus abstraktioita ja tieteellistä varmuutta kohtaan. Aikuisuus ja oppineisuus kantavat mukanaan todellisuudesta vieraannuttavaa abstraktia rationalismia, josta esimerkiksi runoilijan on kuitenkin mahdollista vapautua olemalla yhtä maailman kanssa. Carpelan pitää ihanteellisena intellektuellisti avointa suhtautumista, joka ilmenee kysymisenä, epäilynä ja etsimisenä. Keskeistä on myös aistillisesti avoin, eli näkevä, kuunteleva ja tunteva, suhde maailmaan. Tässä ajattelutavassa yksinkertaiset ja arkiset asiat saavat suuren merkityksen ja painoarvon. Hellgren (2006, 321) tiivistää arkipäiväisen yksityiskohtien korostamisen implikoivan taistelua kaiken kattavia selityksiä ja rutiineja luovia voimia vastaan. Nämä voimat turruttavat ja poistavat mystiikkaa sekä alentavat yksilön yksiselitteiseksi käsitteeksi, koneiston hammasrattaaksi tai tilaston numeroksi. Tätä taustaa vasten edeltävän tekstikatkelman outo tutkimustilanne edustaa kaiken selittämisen pyrkimystä, joka kuitenkin karnevalisoituu viimeistään, kun tarkastelijat muuttuvat vain pienen hetken valokeilassa paistatteleviksi amatöörinäyttelijöiksi. Se, mitä arkistossa tapahtuu, ”ett tigande vulkanutbrott”, palautetaan mystiseen ja ambivalenttiin asemaansa. Vaikeneva tulivuorenpurkaus on *oksymoron*, vastakohtille ja paradoksille rakentuva kuva, jota on mahdoton läpikotaisin selittää tai ymmärtää.

Arkiston huteruus ja toisaalta kysymykset muistojen säilömistä ja uudelleentarkastelun mielekkyydestä nousevat eksplisiittisesti esiin seuraavassa katkelmassa, joka on jatkoa samalle arkistoa käsittelevälle luvulle kuin edeltävätkin lainaukset. Kyse on lopulta siitä, mikä ylipäättään pystytään ottamaan esille ja edelleen myös siitä, mikä on muistelemisen arvoista:

En risig hand börjar samla in naturens fläckiga dokument, samla dem i mappar, bleka som minnen, och ställer dem på sköra, sviktande reoler. Vad vill jag spara? En irrande tanke, en osäkerhet säkrad genom nedskrivning? Verkligen? Ett ögonblick fångat med häv, från en gisten båt?” (BU, 79.)

Arkiston hyllyt ovat hauraat ja huojuvat ja mappeihin säilötyt muistoihin rinnastuvat dokumentit jo ajan kalventamat. Kyseessä ei ole vakaa arkisto, vaan huterä säilytystila, joka saattaisi jopa romahtaa. Tällaisessa tilanteessa minäkertoja pohtii arkistoinnin mielekkyyttä. Ehkä jotakin voisi karsia, jostain päästää irti, jotta hyllyt kestäisivät mappien painon paremmin? Tämä on myös muistelijalle itse-epäilyn hetki, jolloin hän miettii, onko harhailevan ja epävarman ajatuksen säilöminen kannattavaa, ja onko muistelussa kyse vain silmänräpäysten sattumanvaraisesta kalastelusta. Rohkaisuksi omien epäilyjensä jälkeen minäkertoja kuitenkin turvautuu Mozartin sanoihin siitä, mitä kaikki luominen ja rakentaminen vaatii: ”varmt hjärta, kallt huvud” (BU, 79). Pohdinnat

muistuttavat Carpelanin (1960) avonaisuuden poetiikkaan liittyvästä keatsiläisestä negatiivisesta kyvystä, joka on kaikessa luovassa työssä tarvittavaa kykyä levätä epävarmuuden tunteessa. Negatiiviseen kykyyn liittyy myös taito tarkastella vastakohtia ja erilaisten kategorioiden välisiä rajoja suurella avoimuudella, jolloin jopa aikatasojen välinen hierarkia voidaan kyseenalaistaa.¹³ Tämä tiivistyy ajatukseen silmänräpäyksestä, joka kokoaa eri aikatasot yhteen yhdeksi merkitykselliseksi hetkeksi. Minäkertojan maininta haavilla kalastetusta silmänräpäyksestä sisältää Carpelanin poetiikkaa vasten luettuna paradoksin: Silmänräpäys voi ohikiitävyydessään vaikuttaa mitättömältä. Samalla se voi kuitenkin ajan kronologian kyseenalaistuessa tiivistää yhteen kaiken – menneen, nykyisen ja tulevan.

Kognitiivinen metaforateoria on tässä ja edellisessä luvussa toiminut työkaluna paikallisia metaforia laajempien metaforakokonaisuuksien rakentumisen toteamiseen ja keskeisten teemojen tunnistamiseen. Käsittemetaforiin pohjautuvalla tulkinnalla on kuitenkin rajoitteensa ja ongelmansa. Kognitiivisen metaforateorian kritiikki on kohdistunut muun muassa sen väljyyteen, joka johtaa siihen, että lähes mitä kielen ilmiötä tahansa voidaan nimittää metaforaksi (Turunen 2010, 48). Tästä taipumuksesta pelkistää tai yksinkertaistaa voidaan tiettyyn pisteeseen asti ajatella olevan hyötyä analyysilleni, sillä Carpelan käyttää runsaasti samaan aihepiiriin liittyvää kuvastoa, jossa eri elementit ovat monimutkaisissa yhteyksissä toisiinsa. Sivuttaessaan ja pelkistäessään tiettyjä metaforan määrittelyn ongelmakohtia kyseinen teoria jättää kuitenkin osittain huomiotta sanatason haastavimman metaforiikan (Päivärinta 2010, 7). Kognitiivinen metaforateoria pohjautuu ajatukseen metaforan arkisuudesta ja metaforasta ihmisen keskeisenä hahmottamisen tapana. Näin ollen se ei taivu ambivalenssilla ja rinnakkaisten tulkintojen mahdollisuuksilla operoivan uutta luovan metaforiikan tulkinnan välineeksi. (Päivärinta 2010, 12–13.) Oman analyysini suhteen voidaan todeta, että käsittemetaforien konstruointi ei vie tulkintaa varsinaisesti eteenpäin. Kyse on omaperäistä mielen arkistoa konkreettisovivista metaforisista ilmauksista, jotka eivät perustu tavanomaisille mielleyhtymille, vaan ristiriitaisuuksien luomalle jännitteisyydelle ja moniaineksisuudelle. Seuraavassa luvussa syvennän analyysia ja sovellan semanttisen yhteisalueen käsitettä kohdeteokseni analyysiin.

4 Semanttinen yhteisalue ullakkometaforan tulkinnassa

Paksujen kattoparrujen ja harvojen lattialankkujen kehystämä vintti on useissa Carpelanin proosateoksissa toistuva ja tyypillinen kuvallisuuden lähde. Ullakkometaforan avulla teoksessa tuodaan esille erilaisia muistelun prosessin piirteitä: muisteluun rinnastuva vintille kapuaminen on Tomakselle hankalaa, sillä siellä hän joutuu kohtaamaan

¹³ Ajatus kokoavasta silmänräpäyksestä on tyypillinen modernistiselle estetiikalle (Hollsten 2004, 219) ja korostaa lineaarisen aikakäsityksen murtumista. Käsitellen Carpelanin kerronnan aikarakennetta toisessa artikkelissani (tulossa 2019).

menneisyyden painon sekä myös ajoittain muistojen katoamisesta aiheutuvan pimeyden (BU, 67–69). Seuraava *Blad ur höstens arkiv* -romaanin katkelma on yksi monista MUISTI ON ULLAKKO -käsittemetaforaa ilmentävistä kohdista, joka sisältää useita Carpelanin ullakkokuvauksille tyypillisiä piirteitä:

För tre dagar sen tog jag mig med en viss möda upp på vinden. Taksparrarna låg i skymning. Doften av århundraden låg kvar: trä, krollsplint, gulnade tidskriftbuntar, silande ljus som damm och sand, gavelfönstret mot väster söder i hörnet. Golvbräden breda som gamla skogar, den gamla blåmålade kistan i sitt hörn, dörren till vindskammaren på glänt: hördes där inte ljud, suckanden, stönanden, skratt, gapande tystnad – jag tog tag i den vita trädörren, där var våningssängen, nattysbordet, pinnstolen, trasmattan, där var tystnaden efter så många döda och kanske ännu levande gäster, där var förgängelsen och den tomma blomvasen, där var barnröster som skuggor och den svaga doften av någon parfym – eller var det blommor, rosor? Där var ingen, med ingens blick och doft. (BU, 67.)

Teoskokonaisuuden kontekstista irrotettaessa kyseinen katkelma ei ole suoraan tunnistettavissa muistin kuvaukseksi. Sellaisenaan se on kuvaus ullakosta, vaikkakin mystisen moniaineksisesta sellaisesta. Teoskokonaisuutta vasten tarkasteltuna se kuitenkin yhdistyy selvästi muihin arkistometaforaan tekstin pinnalla realisoiviin metaforisiin ilmauksiin, kuten esimerkiksi aiemmin analysoidut arkiston kokoavuutta (*samla*-verbin toisteinen käyttö) ja moninaista sisältöä ilmaisevat kohdat (BU, 78–79). Kyseessä on usein vanhojen tavaroiden varastona toimiva tila, ullakko, jonka voidaan tulkita olevan MUISTI ON ULLAKKO -metaforan lähdealue, josta muistamisen kuvaamisen elementit ammennetaan. Pelkkä taustalla vaikuttavan käsittemetaforan toteaminen ei kuitenkaan riitä välineeksi Carpelanin ullakkometaforan erityispiirteiden analyysiin. Tavoitteenani on tässä luvussa tarkastella kyseisen metaforan rakentumista edellisiä lukuja tarkemmin semanttisen yhteisalueen käsitettä soveltaen ja sen käyttökelpoisuutta testaten. Mikko Turunen (2011, 27; ks. myös 2010) kutsuu semanttiseksi yhteisalueeksi metaforan osien välistä yhteisten piirteiden eli elementtien kenttää. Kaikkien elementtien ei tarvitse liittyä yhteisalueeseen samassa kohdassa, ”vaan metaforisuus voi kehittyä vähitellen esimerkiksi perättäisissä runoissa” (Turunen 2011, 28). Kohdetekstissäni arkistometafora rakentuu erilaisten arkiston variaatioiden täydentäessä kuvaa teoksen edetessä.

Muistin ja ullakon semanttista yhteisaluetta konstruoidessa tulee esille Brockmeierin (2015, 80–81) mainitsema muistia kuvaavan arkistometaforan poikkeavuus prototyyppisestä metaforasta ja tästä syntyvä konkreettisuuden ja aineellisuuden illuusio. Aiemmin mainittu IHMINEN ON SUSI -metafora korostaa ihmisessä sudelle tyypillisiä piirteitä, kuten raakuutta ja vaistonvaraisuutta. Nämä kuitenkin ovat ihmisen ominaisuuksiksi määriteltävissä olevia piirteitä, jotka metaforan avulla aktualisoituvat. Carpelanin ullakkometafora luo illuusion, jonka mukaan esimerkiksi moniaineksisuus, menneen säilöminen ja arkistominen olisivat muistin ja ullakon yhteisiä elementtejä. Muistin ominaisuuksiksi voidaan lähinnä käsittää moniaineksisuus ja kytkös

menneisyyteen, mutta menneen säilöminen ja konkreettinen arkistointi ovat ominaisuuksia, joita metaforan toinen osapuoli, ullakko, tuottaa muistille. Muistilla ei kuitenkaan todellisuudessa ole konkreettista arkistointia hahmoa, vaikka kyseinen metafora ovelasti tulkitsijalleen näin esittää. Ullakon ja muistin semanttinen yhteisalue rakentuu näin ollen konkreettisuuden illuusion varaan. Tällä tavoin rakentuva metafora on jo lähtökohdiltaan ristiriitainen ja muistin kuvaamisen mahdollisuuksien tai mahdottomuuden kysymyksiä herättelevä.

Edellä lainatussa vintin kuvauksessa on samanlaista luettelomaisuutta ja vanhan ja kuolleen synnyttämää mystiikkaa kuin aiemmin siteeraamassani arkiston kuvauksessa (*BU*, 78). Mennyt aika on läsnä vanhojen äänien kaikuna sekä kaikenlaisena tavarana, jotka Carpelanin kerronnalle tyypillisesti luetellaan eriskummallisina karnevalistisina jonoina. Kyseiset jonot koostuvat muistin ja ullakon oletetulle semanttiselle yhteisalueelle sijoittuvista elementeistä. Ensimmäinen jono kuvaa vuosisatojen tuoksua, joka syntyy puusta, vanhojen huonekalujen täyteaineena käytetystä täpeheinästä, kellastuneista, menneisyyttä dokumentoivista aikakauslehdistä ja vinttiin päätyikkunasta siivilöityneestä valosta. Myöhemmin luetteloidaan ullakolta löytyviä huonekaluja: kerrossänky, yöpöytä, pinnatuoli ja räsymatto. Näiden ihmisen arkielämän tiloihin kykeytyvien objektien sijoittuminen vintille korostaa metonymian kautta niihin liittyvän elämän olevan jo elettyä ja ohi. Ne eivät ole käytössä, vaan seisovat ainoastaan muistuttamassa menneistä ajoista ja niitä käyttäneistä ihmisistä. Tätä tunnelmaa korostaa entisestään seuraavana mainittu hiljaisuus, väliaikaisuus ja kukkamaljakon tyhjyys. Tässä mainitut elementit konstruoivat kaikki menneisyyttä jollain tavalla. Ne implikoivat muistin sisältävän moniaineksista materiaalia ja erilaisille jännitteille suhteille (kuten negaatio tai vastakohtaisuus) perustuvia piirteitä.

Katkelma loihii esiin ullakon konkreettisten puitteiden lisäksi kerronnan hetkellä jo kuolleiden ja yhä elävien vieraiden jälkeensä jättämän hiljaisuuden. Samoin kuin hiljaisuus negaation kautta edustaa tässä ihmisten läsnäoloa, kuvaa tyhjää vaasi kaikkia niitä kukkia, joita se aikojen saatossa on kannatellut. Vaikka näennäisesti aika on kulunut ja mennyt jo mennyttä, on ullakon aika hidastunutta. Tästä kertovat siellä vielä viipyvät huokaukset, voihtaukset, nauru ja lasten äänet ja niiden rinnalla jännitettä luova ammottava hiljaisuus. Äänien lisäksi mainitaan kukkien tai hajuveden tuoksu. Poissaolo ja tuoksu esiintyvät tässä ominaisuuksina, joiden kautta ihminen rinnastuu kukkiin. Tämän voi tulkita korostavan ihmiselämän katoavaisuutta sekä edellisen luvun analyysissäkin mainittua luonnon kiertokulkua, johon liittyen menneisyyden vähittäinen katoaminen kuuluu asiaan. Negaatioiden ja luetteloinnin kautta tekstiin syntyy poissaolon ja läsnäolon välinen jännite, joka on yksi semanttisen yhteisalueen määrittävistä piirteistä. Muistaminen on yhtäältä menneen tavoittamista, jolle identiteettimme pitkälti perustuu. Tässä tavoittamisessa ja asioihin palaamisessa on toisaalta aina läsnä myös tietoisuus menneisyyden saavuttamattomuudesta. Muistin aineellisuuden tapaan myös menneitten tapahtumien tavoittaminen, muistot, ovat konstruktioita ja illuusioita.

Poissaolon tematiikka tiivistyy katkelman lopussa: ”Där var ingen, med ingens blick och doft” (*BU*, 67).¹⁴ Hollsten (2004, 256) erittelee poissaolon ja tyhjyyden liittyvän Carpelanin poetiikassa runoilijan luomistyöhön: ”Runoilija yrittää taistella poissaoloa vastaan tekemällä poissaolevasta maailmasta niin konkreettisen ja läsnäolevan kuin mahdollista”. Negaation avulla on myös mahdollista luoda poissaolevasta asiasta erityisen vahva mielikuva, jolle ominaista on läsnäolon ja kiellon kautta poispyyhkiytymisen ambivalenssi (Hollsten 2004, 259). Kyseiseen katkelmaan tiivistyy näin ollen myös paljon Carpelanin teoksille keskeistä kuvastoa sekä paradoksien ja vastakohtaparien luomaa jännitettä.

Vastaavia rönsyileviä luettelomaisia ullakkokuvauksia esiintyy aina Carpelanin varhaisesta proosasta myöhäisiin romaaneihin. Ensimmäinen tätä kuvallista verkostoa rakentava kohta löytyy novellikokoelmasta *Jag minns att jag drömde* (1979, 5), josta Carpelanin myöhemmälle proosalle ominaisen muistelevan minäkerronnan muotoutumisen voidaan määritellä alkavan. Myös esimerkiksi *Bergissä* (2005) ja *Urwindissa* esiintyy pitkin kuvaluetteloin kuvattu ullakko sekä muita mennyttä aikaa sisälleen sulkevia tiloja, kuten vanhoja komeroita ja kirstuja. Etenkin *Urwindissa* vintti on ydin, johon teoksen kuvallisuus tiivistyy. Hollsten (2004, 51–52) luonnehtii *Urwindin* kuvallisuutta ensinäkemältä kaoottisen runsaaksi ja tiheäksi, mutta pohjimmiltaan lähinnä tuulen ja ullakon muodostamaa kuvastoa varioivaksi. Teoksen alkupuolella minäkertoja Daniel Urwind leikittelee sukunimensä merkityksillä pilkkomalla sitä osiin.¹⁵ Kyseessä on yhtäältä universon alkutuuli, joka puhaltaa kaikessa, kaikkialla eikä silti missään tai minnekään. Jos tämän tuulen saa kiinni, se muuntautuu toiseen tilana havaittavaan hahmoon, siitä tulee valtava ullakko. (*Urwind*, 9–10.) Sana *vind* tarkoittaakin ruotsiksi sekä tuulta että vinttiä. *Ur*-liitettä taas voidaan verrata suomen *iki*-liitteeseen, jolloin *urwind* voidaan ymmärtää alkutuulen lisäksi myös ikivanhana ullakkona¹⁶. Kyseinen *Urwindin* kohta rakentaa ikivintin kuvaa piirtein, joista monet luonnehtivat myös myöhemmän *Blad ur höstens arkiv* -romaanin ullakkoa: ”taksparrarna, tjocka som armar”, ”doften av solbränt trä, dammets gyllne ljusfärg lagda över golvbjälkar” ja ”gulnade tidningsbuntar” (*Urwind*, 10). *Urwindin* kohtauksen voidaan nähdä toimivan esikuvana myöhemmille ullakkokuvauksille. Näin ollen myös *Blad ur höstens arkiv* -romaanin ullakkoarkisto voidaan tulkita ikivintiksi, joka sulkee sisälleen kaikki aikatasot, kokemukset ja myyttisestä alkutuulesta tiivistyneen muistojen alkuperän.

¹⁴ Tuoksujen avulla konstruoitu muistikuvien epätäydellisyyttä ja menneisyyden läsnä- ja poissaolon dynamiikkaa korostava ei-kenenkään hahmo. Tulkintani mukaan Carpelan kirjoittaa tässä ns. proust-ilmiotä vastaan. Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjan (1913–1927) tunnetussa Madeleine-kohtauksessa tuoksuaistimuksella on erityisasema muistikuvien uudelleen elävöitymisessä (esim. Smith 2016, 38–39). Kohdeteoksessani tuoksut toistuvat ja ovat tärkeässä roolissa, mutta eivät yksiselitteisesti toimi porttina menneisyyteen, vaan muistelu pysähtyy merkityksellisiin negaatioihin.

¹⁵ Hollsten (2004, 52) keskittyy kyseiseen sanaleikkiin laajemmin.

¹⁶ *Ur*-sana merkitsee ruotsiksi myös kelloa, mikä tuo tulkintaan vielä yhden ulottuvuuden. Romaaneissa *Urwind* ja *Benjamins bok* kellot toimivatkin toistuvina ajallisuuden teemaa rakentavina motiiveina.

Ullakkokuvaukset luovat toistuessaan teosten sisäisen koherenssin lisäksi myös autotekstuaalisuutta, eli yhteyksiä saman kirjailijan eri teosten välille (Hollsten 2004, 16). Carpelanin avonaisuuden poetiikalle pohjautuva kerronta hyödyntääkin lineaarisen temporaalisuuden sijaan toistuvien ja varioituvien fragmenttien muodostamaa verkostomaista koherenssia. Vind-sanan ympärille kietoutuvan kuvallisuuden voidaan myös tulkita mitä suurimmassa määrin ilmentävän Carpelanin avonaisuuden poetiikkaa ja sille tyypillistä ambivalenssia, kokoavuuden ja avonaisuuden rajan purkautumista.¹⁷ Perinteisesti tila ajatellaan suljettuna entiteettinä ja Carpelanin ullakot kokoavatkin sisälleen loputtomilta tuntuvia määriä vanhaa ainesta. Toisaalta Carpelanin poetiikassa tilaa rajoittavien seinien konkretia murtuu, jolloin tila avautuu taivasta ja avaruutta kohti ja tuuli saa vapaasti puhaltaa sisään. Tämä piirre tulee korostuneesti esiin esimerkiksi *Jag minns att jag drömde* -teoksen novellissa ”Stormen” (16–21). Siinä myrsky ja tuuli saavat myyttilliset mittasuhteet, kun koulun katto repeytyy irti ja vintille sadan vuoden aikana arkistoidut ainekirjoitukset lentävät ulapalle keltaisena pilvenä. Tuuli herättää avonaisuuden ja vapaasti virtaavan ilman mielikuvia. Samaan aikaan Carpelanin teosten alkutuulella on myös konkreettinen ikiullakon muotonsa. Tila ja tuuli ovat vastakohtapari, jotka luovat dynaamista jännitettä teosten temaattiselle kentälle. Toisaalta ne myös vaihtavat paikkaa ja sulautuvat yhteen tarkkoja määritelmiä ja rajoja paeten. Näiden esimerkkien valossa ikivintin kuva rakentuu koko Carpelanin tuotantoa hyödyntävänä kuvallisena verkostona. Semanttinen yhteisalue muodostuu teoksen edetessä ja lisäksi täydentyä, kun sitä tulkitaan kirjailijan muun tuotannon kontekstissa.

Jos tässä luvussa analysoitua metaforista kokonaisuutta halutaan lukea arkistometaforan rajoitteita etsien, voitaisiin todeta esimerkiksi ullakolla lojuvien lehtien edustavan muistoja varsin pelkistävällä ja harhaanjohtavalla tavalla. On kuitenkin tärkeää ottaa huomioon ullakkometaforan esiintyvien epäloogisuuksien ja ristiriitaisuuksien kuvausvoima ja laajemmassa tekstikokonaisuudessa hahmottuvien yhteyksien luomat merkitykset. Tällöin muistamisesta rakentuu arkistoinnin ajatuksesta liikkeelle lähtien uutta luova, vieraannuttava ja muuntuva kuva. Lisäksi tämän kuvan tulkinnaissa on olennaista olla tietoinen sen rakentuminen omaa keinotekoisuuttaan ja illuusioluonnettaan hyödyntäen.

Tulkitsen, että ikiarkisto-metaforan ilmaisuvoima perustuu konkreettisuuden illuusion lisäksi myös toisen perinteisen metaforan toimintamallin kyseenalaistamiselle. Muisti saa metaforassa konkreettisen hahmon, mutta on syytä myös kysyä, mistä ikiarkisto saa Carpelanin avonaisuuden poetiikkaa ilmentävät elementtinsä. Kyseessä on muistin abstraktion aineellistamisen lisäksi konkreettisen tilan purkautuminen abstraktiksi. Tulkitsenkin perinteisen metaforamallin mukaisen kuvattavan, eli muistin tuottavan kuvaa, eli konkreettista tilaa määrittäviä merkityksiä. Tilasta tulee kokoavan lisäksi avautuva, muuntuva ja menneisyyttä prosessoiva. Näin kuvattavasta ja kuvasta

¹⁷ Myös Hellgren (2014, 185) esittää *Urwindin* ullakon olevan ambivalenttisuudessaan samalla sekä piilopaikka että avonaisuuden käsitteeseen liittyvillä merkityksillä latautunut tila.

muodostuva metaforan teoreettinen rakenne problematisoituu, kun ullakon avulla ei ainoastaan kuvata muistia, vaan myös muistin avulla ullakkoa. Näin tulkinnassa nousevat esiin myös tilan käsitteen määrittelyyn liittyvät kysymykset.

Ikivintiksi kutsumani semanttinen yhteisalue rakentuu tekstin pinnan tason ilmaisuista. Se kattaa koko runsaslukuisen joukon ullakolle sijoittuvia esineitä, ääniä ja tuoksua. Toisaalta nämä muistiin metaforan kautta liitetyt elementit konstruoivat myös abstraktimman tason semanttista yhteisaluetta, jonka tulkitsen rakentuvan analyysissä esiin tulleista vastakohtapareista ja niiden välisestä jännitteestä. Keskeisin näistä on binäärinen, eli toisensa poissulkeva, vastakohtapari abstrakti–konkreettinen. Tämän lisäksi voidaan hahmottaa myös muuntuvuuden ja pysyvyyden, läsnäolon ja poissaolon sekä äänen ja hiljaisuuden väliset jännitteet. Näiden vastakohta-asetteluiden kyseenalaistuminen ja ainakin osittainen purkautuminen kuitenkin mahdollistuu metaforan osien, lähde- ja kohdealueen, välisen suhteen problematisoitumisen myötä. Perinteisessä arkistometamorassa abstrakti määritellään konkreetin avulla, mutta tässä yhteydessä myös konkreetti määritellään uudelleen abstraktin avulla, läsnäolo poissaolon avulla ja niin edelleen. Tällainen dynaaminen muuntuvuus ilmentää Carpelanille tyypillistä kategorioiden rajojen kyseenalaistumista. Muistia kuvataan kohdeteoksessani hyvin ilmaisuvoimaisesti ja metaforisen representoinnin mahdollisuudet esiintuoden. Konkretiaan viittaavien kuvien ryöpystä muistin olemus palautuu tulkinnankehän myötä abstraktiin ja ambivalenttiin, mikä puolestaan nostaa esiin muistin kuvaamisen vaikeuden ja jopa mahdottomuuden.

Analyysissani on soveltamani metaforateorioiden osalta korostunut, että pelkkien paikallisten metaforisten ilmausten tulkinta on harvoin mielekästä, sillä monin paikoin metaforat ovat tunnistettavissa jopa ainoastaan laajemmassa teos- tai tuotantokontekstissa. Tässä mielessä sekä kognitiivinen metaforateoria että semanttinen yhteisalue ovat toimineet analyysin työkaluina. Turusen (2010; 2011) käsitteen avulla on kuitenkin mahdollista hahmottaa metaforisuuden eri tasoja ja niiden aineksia laajemmin kuin pelkälle käsittemetaforalle perustuvassa analyysissä. Voidaan todeta, että myöskään semanttinen yhteisalue ei sinänsä riitä mallintamaan Carpelanin arkistometamoraa. Sen avulla pystytään kuitenkin havainnollistamaan, kuinka kohdeteokseni kuvallisuus poikkeaa prototyypin metaforan rakenteesta tai klassisesta arkistomallista.

Olen tähän mennessä nostanut artikkelissani esiin useita erilaisia variaatioita arkistometamorasta ja analysoinut niiden eroavaisuuksia ja toisaalta kytkeytymistä toisiinsa. Rinnakkaiset ja toisiinsa limittyvät kuvat rakentavat muistiarkiston ideaa, mikä tapahtuu kumulatiivisesti teoksen edetessä ja lisäksi laajemmin Carpelanin koko tuotannon kontekstissa. Orgaanisuuden tematisoituminen korostaa muistamiseen liittyvää syklisyyttä, joka niin ikään näyttäytyy tyypillisenä piirteenä metaforisen diskurssin muodostumiselle. Voidaankin todeta analysoitujen metaforien tuottavan kertomuksen tyypistä rakennetta, joka synnyttää fragmenttien välille jonkinlaista

koherenssia ja jatkuvuutta. Seuraavassa luvussa keskityn analysoimaan muistelun kertomusten ja metaforien suhdetta.

5 Kertomuksen ja metaforan suhde

Blad ur höstens arkiv -romaanissa keskeisenä muistelun välineenä toimii kirjoittaminen. Teoksen alaotsikko ”Tomas Skarfelts anteckningar” määrittelee tekstin minäkertojan muistiinpanoiksi. Kirjoittamiseen ja kirjoituspöydän ääressä istumiseen on useita viittauksia (esim. *BU*, 17). Minäkertoja Tomaksen kirjoitusprosessi on muisteleva ja omaelämäkerrallinen. Samalla se on myös nykyhetken tarkastelua ja ennen kaikkea omaa itseä määrittävää identiteetti-prosessia: ”Jag annoterar mig” (*BU*, 14). Brockmeierin (2015) termein voidaan puhua autobiografisen prosessin läpikäymisestä ja narratiiviseen muistikäsitykseen liittyvästä autobiografisesta muistamisesta. Esittelen seuraavaksi tarkemmin, mitä Brockmeier tarkoittaa narratiivisella muistikäsityksellä ja suhteutan kohdetekstejäni vuorostaan ajatukseen muistista kertomuksena.

Brockmeier (2015, IX) käsittää kertomuksen olennaisena välineenä ja elementtinä yksilön omaelämäkerrallisessa prosessissa: ”-- kertomus on ihmisen tärkein autobiografisen merkityksenmuodostuksen tapa. Se on identiteettimme kieli.” Muistamisen ja muistelun liittyessä erottamattomasti yksilön identiteetin rakentumiseen ajatus muistista kertomuksena tuntuu luonnolliselta. Narratiivinen muistikäsitys kuitenkin esittää arkiston tai muistin biologisuuden ajatusta hyödyntävät kuvaustavat rajoittavina:

Muistamisen ymmärtäminen menneisyyttä luovasti rakentavaksi prosessiksi edellyttää kirjaamiselle ja varastoinnille perustuvien mallien ylittämistä paitsi käsitteellisesti myös vertauskuvallisesti ja kerronnallisesti. Muistamisen prosessi ei rajoitu yksilöön ja hänen aivotointaansa, vaan ilmenee kulttuuristen ympäristöjen sosiaalisissa ja ruumiillisissa käytännöissä. (Brockmeier 2015, 91, suom. NJ).

Brockmeierin projektia luonnehtii erityisesti arkistometaforan ja narratiivisen muistikäsityksen vastakkainasettelu. Hän näkee arkistometaforan jäykästi koodaamisen, varastoinnin ja uudelleen esiin ottamisen vaiheisiin rajoittuvana konseptina, kun taas narratiiviselle muistikäsitykselle rakentaen muistamista voidaan kuvata niin, että sen prosessuaalisuus, muuntuvuus sekä sosiaaliset ja kulttuuriset ulottuvuudet huomioiden.¹⁸

¹⁸ Brockmeier (2015, 91–96) mainitsee arkistometaforan vaihtoehtoina myös muita muistia kuvaavia metaforia. Tällaisia ovat esim. aivojen toimintaa jäljittelevät metaforat, kuten muisti ravintolana tai itseohjautuvana orkesterina sekä diskursiiviset ja internetin verkostoituneelle toiminnalle perustuvat metaforat. Brockmeierin mukaan nämä ottavat arkistometaforaan verrattuna paremmin huomioon muistin toiminnan monimuotoisuuden. Hän kuitenkin katsoo narratiivisen muistikäsityksen omaavan eniten potentiaalia arkistometaforalle pohjautuvan ajattelumallin murtamiseen.

Myös Groesin (2016, 19) toimittamassa tuoreessa artikkelikokoelmassa konstruoiuu ajatus klassisen arkistometaforan rajoittavuudesta. Teoksen kirjoittajat painottavat kuitenkin – Brockmeierista poiketen – muistin fyysisyyttä ja biologisuutta ja sanoutuvat irti käsityksestä muistista kollektiivisena ominaisuutena. Muisti nähdään kykynä prosessoida menneisyyteen liittyvää subjektiivista informaatiota.

Edellisissä luvuissa tekemäni analyysin valossa ajatus arkistometaforasta yksinomaan rajoittavana, sulkeutuneena ja kehityskelvottomana rakenteena kuulostaa melko vieraalta. Analyysissäni olen osoittanut, että Carpelanin proosassa esiintyvät arkistometaforat ylittävät monin tavoin Brockmeierin niille määrittelemää toimialuetta. Niiden avulla kerronnallistetaan muistojen säilömistä ja uudelleen käyttöönottoa, mutta ne implikoivat myös muistelun prosessuaalista luonnetta ja vaikeasti määriteltävyyttä. Luonnon kiertokulkua ja syklistä korostavat metaforiset ilmaukset kuvaavat muistelua orgaanisena prosessina. Konkreettisen tilan murtuessa arkiston groteskissa kuvauksessa taas korostuu muistiin liittyvä konstruktioomaisuus ja vieraus. Niin ikään analysoimassani MUISTI ON ULLAKKO -metaforassa yksi semanttista yhteisaluetta määrittävä tekijä on muuntuvuuden ja pysyvyyden välinen jännite. Tässä valossa Brockmeierin esittämä arkistometaforan jäykkyys ja rajoittuneisuus kyseenalaistuvat. Samalla kyseenalaistuu myös arkistomallille ja narratiivisuudelle perustuvien muistikäsitysten välisen jyrkän erottelun mielekkyys.

Kiinnostavaa Brockmeierin teorian ja kohdeteosteni rinnakkain tarkastelussa on myös Carpelanin romaaneille tyypillinen tapa tuoda autobiografinen prosessi eksplisiittisesti esiin kirjoittamisen hetkiin, vaikeuksiin ja mielekkyyteen liittyvien viittausten ja pohdintojen kautta. Brockmeierilla (2015, 99) autobiografisen prosessin luonteen ytimeen johtavat kysymykset siitä, voidaanko muistoa koskaan tarkastella puhtaana muistona ilman siihen liittyviä tulkintoja. Narratiivinen muistikäsitys huomioi, että asioiden muisteluun liittyy aina muistelun hetkessä tehty tulkinta menneestä ajasta suhteessa senhetkisiin olosuhteisiin. Tällä tavoin yksilö muistellessaan luo omaa kertomustaan, joka on jatkuva muokkaamisen ja tulkinnan prosessi.

Blad ur höstens arkiv -romaanin Tomaksen kohdalla autobiograafiseen prosessiin liittyvä tulkitseminen tulee esille syksyarkiston keräämisenä: menneistä asioista, muistojen sekamelskasta pyritään tulkitsemaan ja järjestämään itselle ymmärrettävää ja itseä määrittävää kokonaisuutta. Myös pohdinnat siitä, mikä on muistelun arvoista ilmentävät muistelun prosessissa tehtävää valintaa: ”Vad vill jag spara?” (BU, 79). Muisteluun liittyvä tulkinta tulee vielä eksplisiittisemmin esille romaanissa *Benjamins bok*, jossa minäkertoja kuvaa omaa kirjoittamisen ja muistelun prosessia tolka-verbiä käyttäen: ”Tolka den örörliga tiden till dofter, färger, synintryck, landskap, gator, torg” (111). Ilman autobiograafisen prosessin myötä tehtyä tulkintaa menneisyys on vain paikalleen jämähtänyttä, liikkumatonta aikaa. Tulkinnan myötä se kuitenkin tulee yksilölle jälleen

merkitykselliseksi ja herää eloon erilaisina aistihavaintoina ja tiloina. Menneisyyden tulkitseminen voidaan nähdä sen kerronnallistamisena. Minäkertoja luo kertomusta menneisyydestään ja kertomuksen muodon avulla muistojen aihiot muokkautuvat muistoiksi, jotka ovat itselle ymmärrettäviä ja omilta tuntuvia. Niistä tulee osa kertojan autobiografista prosessia, osa eräänlaista kokemuskapasiteettia, joka elää ja muuntuu prosessin edetessä.

Muistia kuvaavat arkistometaforat ja muistin kertomuksellisuutta korostavat ilmaisut nivoutuvat Carpelanin proosassa monin tavoin toisiinsa. Esitän, että kohdeteoksessani arkistometaforaa käytetään joustavasti ja muistin kerronnallisuutta korostavalle käsitykselle rakentaen. Tällöin muistin arkistoina toimivat tilat vapautuvat konkreeteista rajoista ilmaisemaan identiteetin muodostumista ja muistelun prosessia. Muistelua kuvaavien metaforien toistuminen ja sen myötä korostuva kerronnan syklisyys myös osaltaan korostavat muistin prosessuaalista luonnetta.

Carpelanin muistelevien minäkertojen autobiografinen prosessi konkretisoituu usein tekstissä jonkinasteisena päiväkirjamaisuutena. Minäkertojan kirjoitusprosessiin teytyjä viittauksia esiintyykin lähes kaikissa Carpelanin myöhäisissä romaaneissa.¹⁹ Esimerkiksi *Urwind*-romaanin minäkertoja muistelee Anne Päivärinnan (2005, 64) mukaan ”päiväkirjamaisesti” leikitellen samalla kyseisen genren rajoilla: ”*Urwindin* päähenkilön Danielin tajunta rakentuu muistelun ja kirjoittamisen suhteessa, joka jatkuvasti problematisoituu paitsi ajan, myös kielen tasolla”. Minäkertoja viittaa tekstiinsä päiväkirjana: ”Jag skriver en dagbok för dig, du får den som en del av mig när du kommer tillbaka” (*Urwind*, 7). Samalla hän kuitenkin rikkoo välittömästi yksityisyyden illuusion (fiction of privacy), jonka Cohn (1978, 208–209) määrittelee päiväkirjamuodolle keskeiseksi elementiksi. Daniel nimittäin osoittaa kirjoituksensa toiselle henkilölle, poismatkustaneelle vaimolleen.

Kokoavasti voidaan todeta, että päiväkirjan kirjoittaminen toimii muistelun kehyksenä tarkastelemisani Carpelanin myöhäisissä romaaneissa. Samalla kirjoittamiseen viittaavien kohtien voidaan tulkita rakentavan MUISTELU ON KIRJOITTAMISTA -käsitemetaforaa. Päiväkirjamuoto sekä päiväkirjan kirjoittamisen tematisoituminen voidaan myös tulkita yhtenä esimerkkinä arkistometaforasta, jonka pääkomponentit ovat kirjoittaminen, varastoiminen ja uudelleen käyttöönotto. Säilöväenä tilana toimii päiväkirja kansien sisään rajoittuvine sivuineen. Tässä mielessä voitaisiin ajatella, että kyse olisi perinteiselle arkistometaforalle perustuvasta muistia kuvaavasta rakenteesta. Kuitenkin päiväkirjan olemusta tarkemmin tarkasteltaessa voidaan todeta, että sen ominaisuudet ulottuvat tämän metaforakehikon ulkopuolelle. Päiväkirjan sivuja selatessa

¹⁹ Ensimmäinen päiväkirjamuotoa hyödyntävä romaani on *Axel* (1996), joka pohjautuu osin myös dokumentaarisille aineistoille. *Benjamins bokin* minäkertoja puhuttelee tekstiään päiväkirjana: ”Jag tar dig, dagbok, med mig. Så har jag alltid en samtalspartner” (120). Myös romaanissa *Berg* viitataan useasti minäkertojan kirjoitusprosessiin, mutta päiväkirjan piirteiden hyödyntäminen on viitteellisempää.

muistot ovat helposti saatavilla – olettaen, että kirja ei ole syystä tai toisesta vioittunut, vaan kaikki sivut ovat tallessa. Muistojen varastona päiväkirja on sen sijaan varsin vajavainen, sillä sen sisältämä aines on fragmentaarista ja kirjoitustilanteen värittämää (ks. esim. Cohn 1978, 208–209; Brockmeier 2015, 37). Päiväkirjametaforaan liittyy vahvasti kerronnallinen ja selittävä kehys: mitä ja miksi kirjoittaja on valinnut kirjaan kirjattavaksi, millainen kirjoitustilanne on ollut ja millainen representaatio muistoista näin ollen on saatavilla.

Brockmeier (2015, 84–86) toteaaakin, että metafora ei tyypillisesti esiinny yksinään, vaan pikemminkin osana jotain diskurssia, tietynlaisten kertomusten ympäröimänä. Useimmiten metaforat on upotettu niille tyypilliseen narratiiviseen ympäristöön – Carpelanin proosassa esimerkiksi päiväkirjan kirjoittamista, arkistoinnista tai kääntämistä selittäviin ja motivoiviin kertomuksiin. Metaforilla on narratiivista potentiaalia, joka voimistuu entisestään useamman metaforan muodostaessa figuratiivisen verkoston. Metafora myös tarvitsee toimiakseen narratiivisen selityksen, joka sitoo sen osaksi diskursiivista ympäristöään. Olenkin tässä artikkelissa analysoinut tällaisia verkostoja, metaforisia kokonaisuuksia tai diskursseja. Koen Brockmeierin ajatuksen kertomusten ympäröimästä metaforasta varsin toimivana. Väitän kuitenkin analyysiini viitaten, että myös arkistometaforan narratiivinen tai kertomuksellinen potentiaali voimistuu, kun se ympäröidään perinteisen arkistomallin rajoja kyseenalaistavilla kertomuksilla.

6 Lopuksi

Analyysini pohjalta Bo Carpelanin *Blad ur höstens arkiv* -teoksessa voidaan kokoavasti tulkita rakentuvan kaksi arkiston kuvaa: Yhtäältä minäkertoja kokoa itselleen syysarkistoa, valikoitua muistojen kokoelmaa. Tähän arkistoon liitetään tekstissä syklisyyttä ja orgaanista muuntuvuutta korostavia metaforisia ilmauksia. Toisaalta tekstiin konstruoituu rakennusmainen arkisto, joka sisältää seulomatonta muistojen dataa. Arkiston konkreettiset puitteet ovat hajoamispisteessä ja muutokselle alttiita – ajoittain arkisto laajeneekin kollektiiviselle tasolle, maailmankirjastoksi. Nämä kaksi kuvaa näyttäytyvät tekstissä rinnakkaisina, mutta etenkin limittyvinä ja myös sekoittuvina. Tämä kuvallisten ainesten kirjo ja joustava esiintymistapa ovat Carpelanin kerronnalle tyypillisiä piirteitä. Ne havainnollistavat myös kohdeteoksessa rakentuvan arkistometaforan potentiaalia kuvata muistamista moniaineksisena ja alati muuttavana prosessina.

Carpelanin avoimuuden poetiikan tarkastelu analyysin rinnalla vahvistaa ja syventää tulkintaa arkistometaforan muuntuvuudesta. Kohdeteokseni kiinnittyi voimakkaasti Carpelanin kirjallisuuskäsitykselle ominaiseen vastakohtien välisten jännitteiden hyödyntämiseen ja valmiiden kategorioiden kyseenalaistamiseen. Erityisesti

arkistometaforan tulkinnessa tematisoituu konkreettisen ja abstraktin välinen jännite ja sen purkautuminen.

Olen tässä artikkelissa todennut, että kohdeteoksessani arkistometafora rakentava aines muodostaa kumuloituessaan kertomusta muistuttavan rakenteen. Brockmeierin (2015, 84–86) teoriassa metaforan ja kertomuksen suhde näyttäytyy pitkälti yksisuuntaisena kertomusten tuottaessa metaforalle narratiivista potentiaalia. Analyysiini viitaten esitän metaforan ja kertomuksen suhteen kulkevan myös vuorovaikutteisesti toiseen suuntaan. Pelkällä muistin narratiivisen olemuksen abstraktiolla ei yksinään ole sitä ilmaisuvoimaa ja sisältöä, jonka konkretiaan sitova ja asioita yhdistelevä metafora mahdollistaa. Arkistometaforan ja ylipäätään metaforan voima piilee sen tarjoamissa havainnollistavissa raameissa, jotka kuitenkin voidaan rikkoa. Juuri tämä rajojen ylittäminen onkin analyysissäni osoittautunut tyypilliseksi Carpelanin tekstien tavaksi kuvata muistelun prosessia.

Kiitokset

Tämän artikkelin kirjoittamista ovat rahoittaneet Suomen kulttuurirahaston Pirkanmaan maakuntarahasto sekä Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aineisto

- Carpelan, Bo. 1979. *Jag minns att jag drömde*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo. 1986. *Axel*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo. 1993. *Urwind*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo. 1997. *Benjamins bok*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo. 2005. *Berg*. Helsinki: Schildts.
Carpelan, Bo. 2011. *Blad ur höstens arkiv*. Helsinki: Schildts.

Kirjallisuus

- Brockmeier, Jens. 2015. *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford: University Press.
Carpelan, Bo. 1955. ”Dikt och verklighet”. *Nya Argus* 17/1955: 260–262.
Carpelan, Bo. 1960. ”Om diktens öppenhet”. *HBL* 27.3.1960.
Cohn, Dorrit. 1978/1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
Depper, Corin. 2016. ”Metaphors of Memory: From the Classical World to Modernity”. In *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*, edited by Sebastian Groes, 27–37. New York: Palgrave Macmillan.

- Groes, Sebastian. 2016. "Introduction to Part I". In *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*, edited by Sebastian Groes, 16–25. New York: Palgrave Macmillan.
- Hellgren, Jan. 2006. "Miraklet i det vardagliga tinget. Om Bo Carpelans 1950-tals poetik och romanen Berg." *Finsk Tidskrift* 5/2006: 311–323.
- Hellgren, Jan. 2014. *Bo Carpelan. Rummets diktare*. Helsinki: SLS
- Hollsten, Anna. 2004. *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- Hyvärinen, Matti, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo, and Maria Tambokou. 2010. "Beyond Narrative Coherence: An introduction". In *Beyond Narrative Coherence*, edited by Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo, and Maria Tambokou, 1–15. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hyvärinen, Matti. 2013. "Travelling Metaphors, Transforming Concepts". In *The Travelling Concepts of Narrative*, edited by Matti Hyvärinen, Mari Hatavara, and Lars-Christer Hydén, 13–41. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Jolma, Nanny. 2018. "Det groteska och öppenhetens poetic i Bo Carpelans roman Benjamins Bok." In *Historiska och litteraturhistoriska studier 93*, edited by Anna Biström and Maren Jonasson, 205–228. Helsinki: SLS. doi: <https://hls.journal.fi/article/view/66711>.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Päivärinta, Anne. 2005. "Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyirisessä kerronnassa." In *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*, edited by Maria Mäkelä and Pekka Tammi, 63–80. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- Päivärinta, Anne. 2010. "Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin 'After the funeral' -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste." *Avain* 4/2010: 5–23.
- Smith, C. Barry. 2016. "Proust, the Madeleine and Memory". In *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from Arts, Humanities and Sciences*, edited by Sebastian Groes, 38–41. New York: Palgrave Macmillan.
- Turunen, Mikko. 2010. *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Turunen, Mikko. 2011. "Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna". *Avain* 1/2011: 24–37.

JULKAISU
III

**'As if there was no fear'. Exploring the Nostalgic Narrative in Bo
Carpelan's novel *Berg***

Nanny Jolma

Humanities, vol. 7, 1–12

<https://doi.org/10.3390/h7040106>.

Artikkelin käyttöön väitöskirjan osana on saatu kustantajan lupa



Article

'As If There Was No Fear': Exploring Nostalgic Narrative in Bo Carpelan's Novel *Berg*

Nanny Jolma

Faculty of Communication Sciences, University of Tampere, 33014 Tampere, Finland; nanny.jolma@uta.fi

Received: 15 September 2018; Accepted: 26 October 2018; Published: 31 October 2018



Abstract: This article addresses nostalgic experience and aims at a definition of nostalgic narrative through textual analysis. The target text is Bo Carpelan's *Berg* (2005). The novel is analysed with narratological methods focusing on the narrative modes and the techniques of narrative mediation that invite a nostalgic experience in the reader. This side of the phenomenon—the textual aesthetics of nostalgia—has been explored by few scholars, whereas the contextual and cultural aspects of nostalgia have received a lot of attention. This article suggests further ways of analysing how a text evokes nostalgic experience, and thus considers the nostalgic experience of the reader as the definitive core of nostalgic narrative. The nostalgic experience in *Berg* is intense, reflective, and ambivalent. These qualities are produced on the level of both the narrative discourse and the story: by changes between the narrative modes and by the nostalgic and non-nostalgic content that builds and breaks the idealised narrative. The article suggests that more attention should be paid to the complexity of nostalgic narratives. Furthermore, it highlights that by creating reflectivity and contradictions, the non-nostalgic content also affects the nostalgic narrative.

Keywords: nostalgia; contemporary nostalgia; nostalgic experience; nostalgic narrative; narrative modes; narrative mediation; reflective nostalgia; idealisation; first-person narrative; Finland-Swedish literature

1. Introduction

In this article, I will demonstrate my own use and understanding of the concept of nostalgic experience, and suggest further ways of examining this concept. I will analyse *Berg* (Carpelan 2005), a novel by the Finland-Swedish author Bo Carpelan (1926–2011), which offers examples of the complexities of nostalgia. My analysis focuses on the narrative techniques that invite a nostalgic experience in the reader and the interaction between the nostalgic and non-nostalgic. Building on this, I suggest a definition of nostalgic narrative in the context of my target text. This leads to the following research questions: How does the narration of the novel *Berg* evoke nostalgic experience? What are the key textual features of nostalgic narrative?

In *Berg*, Mattias, the first-person narrator, is trying to recall his past and reflect on questions of ageing. Mattias has travelled to *Berg*, the house where he used to spend his childhood summers, because of a letter he has received. The letter is from Sonja, his childhood crush; she is dying and begs him to come to talk to her before it is too late (Carpelan 2005, p. 11). The novel is mostly structured around a childhood trauma caused by the Second World War and by a shooting episode in the family. Thus, the relationship with nostalgia is complicated in the novel. However, *Berg* also utilises many tropes that are typically considered nostalgic, such as the trope of the idealised childhood summer

(Salmose 2012, p. 274).¹ The key themes of the novel are memory, remembrance, and the identity processes of the first-person narrator. They create the grounds for the nostalgic experience, although memory as such is not necessarily nostalgic. Nostalgia, in turn, always deals with memory in one way or another (ibid., p. 121). The analeptic structure of the narration distinguishes late adulthood and childhood, building an essential dichotomy for nostalgia (ibid., pp. 287–88). This evident but also problematic relation to nostalgia is the target of my analysis.

Bo Carpelan made his literary début with a poetry collection in 1946. He is best known for his poetry, but his novels have also received many literature prizes.² During his long career, Carpelan developed a recognisable style with imagery and themes that recurred in both his poetry and his prose. Most of his late novels have an elderly male first-person narrator who is looking back on his childhood and youth, trying to understand the effect the past has had on his present self as an ageing man.³ The narration contains changes between different modes; the language is lyrical with many metaphors and wordplays that question different oppositions and categories.⁴ In many ways, *Berg* can be seen as representative and typical of this style. In the next section, I will define my approach to the three key concepts at hand: nostalgia, nostalgic experience, and nostalgic narrative. After this, I will analyse my target text.

2. Nostalgia, Nostalgic Experience, and Nostalgic Narrative

To analyse a nostalgic narrative, it is important to map the essential qualities of the phenomenon of nostalgia, which in everyday speech—and also in critical writing—is often defined broadly and loosely. Svetlana Boym (2001, pp. XIII–XIV) defines nostalgia from a cultural perspective as a ‘longing for a home that no longer exists or has never existed’ and as a ‘sentiment of loss and displacement’. Longing for something lost is clearly the feature tying the different theories of nostalgia together.⁵ Boym’s understanding of nostalgia reveals the tension between the yearning to reach back in time and the impossibility of reliving lost moments. From the stylistic point of view, Niklas Salmose (2012, p. 156) defines the crucial features of nostalgia as ‘the dichotomy of now and then’ and a connection to universal grief.⁶ This tension or two-sided nature is what makes nostalgia an interesting phenomenon, albeit one that is generally hard to grasp.

The nostalgia in Carpelan’s works has been addressed before in Anna Hollsten’s (2004) dissertation, in which she focuses on Carpelan’s poetry and the novel *Urwind*. Hollsten (ibid., pp. 271, 274) understands nostalgia as remembering the golden times of the past, as an emotional memory. She writes that the target of nostalgic longing is hard to identify in Carpelan’s (lyrical) work because he often describes childhood with rather dark imagery. Although Hollsten has identified some of

¹ Merete Mazzarella (1993, p. 38) states in her essays on the Finland-Swedish memoir and life-writing tradition that the idealisation of the childhood summer is a typical feature in the Finland-Swedish nostalgia. Carpelan seems to utilise this tradition but, as I will show in my analysis, he also rewrites it.

² For example, Finlandia prizes for *Urwind* (Carpelan 1993) and *Berg* (Carpelan 2005).

³ E.g., *Urwind* (Carpelan 1993), *Benjamins bok* (Carpelan 1997), *Berg* (Carpelan 2005), and *Blad ur höstens arkiv* (Carpelan 2011). The novel *Barndom* (Carpelan 2008) also shares many stylistic qualities with the other late novels, but has a third-person narrator who tells about a boy, Davi, who grows up in Helsinki during the Second World War. *Axel* (Carpelan 1986), on the other hand, can be seen as a precursor, where many of the elements of the author’s late prose are developing. Unlike the other novels, it also uses documentary material.

⁴ See, e.g., Jolma (2018).

⁵ This can also be seen in two Finnish anthologies on nostalgia: one edited by Riikka Rossi and Katja Seutu (*Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikäväästä ja muistista* (Rossi and Seutu 2007)), and the other by Pentti Grönholm and Heli Paalumäki (*Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle* (Grönholm and Paalumäki 2015)): both have the word ‘longing’ (*kaipuusta/kaipaava*) in their titles.

⁶ Salmose (2012, p. 382) defines universal grief as the ‘nihilistic feeling that the laws of life are grieving and bleak; that our time on earth is very short, and an awareness of the teleological and entropic aspects of life’.

the characteristics of Carpelan's nostalgia, my theoretical perspective of nostalgia differs from her contextual and thematic view.⁷

In my approach, I want to outline nostalgia as a complex experience that includes a wide range of feelings, such as happiness, sadness, and bitterness or even melancholy. Salmose (2012, pp. 93–95) points out that it is more accurate to define nostalgia as an experience rather than a singular emotion or feeling. This perspective indicates that the complexity of nostalgia also stems from different social and cultural meanings.

In this article, I will analyse the nostalgic experience evoked in the reader by the features and strategies of narrative discourse.⁸ In this way, the focus is placed on the private and subjective nostalgic experience and its textual representation, in contrast to the public and cultural context of nostalgia (Salmose 2018a, p. 128). This emphasis is also demonstrated by the distinction between art about nostalgia and nostalgic art, which was recently suggested by Salmose (2018a). Art about nostalgia concerns forms of art that represent nostalgic content, such as characters that are feeling nostalgic. The nostalgic nature of this first category is explicit and easy to recognise. Nostalgic art, in turn, is defined by the nostalgic experience that can be evoked through art, e.g., when reading a novel. This means that in this less-explored category, the focus is on the aesthetics of the text and the distinct experience that it potentially produces. When approaching nostalgic art, it is important to note two things: firstly, the narration does not have to be explicitly nostalgic in its content to trigger a nostalgic experience in the reader, and secondly, an explicitly nostalgic work of fiction can even be 'less prone to evoke true nostalgic experience than nostalgic aesthetics' (ibid., pp. 129–30). Although critical writing on the narrative techniques of nostalgia are sparse, Salmose (2012) presents some results that work as tools for my analysis. Different modes of narration can work nostalgically depending on their role and aim in the context of the narrative whole, but some are more likely to intensify nostalgia (ibid., pp. 203–4).

When building my interpretation of the quality of the nostalgic experience in *Berg*, I will reflect on Boym's work on nostalgia. Boym (2007, pp. 13–16; see also 2001) divides nostalgia into restorative and reflective longing. Restorative nostalgia attempts to reconstruct the lost home—be it actual or mental. It does not regard itself as nostalgia, and justifies itself as 'truth and tradition'. Reflective nostalgia, on the other hand, reflects on longing itself and recognises 'the ambivalence of human longing and belonging'. Boym's theory gives an insight into the functions and aims of nostalgia. I find that there is a point of connection between these different approaches, namely the stylistic and the cultural perspective. As one looks closely at narrations, it is also worthwhile considering where the use of certain techniques may lead.

Focusing on either the nostalgic content or the textual form also implies a certain stance with respect to the basic concepts of narratology, such as the dichotomy of story and discourse. As Porter H. Abbott (2008, pp. 17–20) summarises it, story and narrative discourse are the parts that construct a narrative. A story is something that one does not have immediate access to because it is always mediated by the narrative discourse. Monika Fludernik (2010, p. 106) points out that in many of the (classical) narratological models, the story is understood as something that exists first and is then turned into discourse by different narrative techniques. This view can also be connected to the restrictive focus on art about nostalgia, which presupposes the content that makes the story nostalgic. Abbott (2008, p. 20) also notes that the pre-existence of a story is only an illusion: the story is what the reader constructs from the narrative discourse that she picks up when reading. In the case of the category of nostalgic art, it is the narrative discourse that offers the ingredients of the story to the

⁷ E.g., Hollsten (2004, p. 274) writes that in Carpelan's poetry, nostalgia is most evident in connection to the theme of homecoming. My analysis shows that this is problematised in Carpelan's late prose. In *Berg*, homecoming is a central motif, but the childhood home is a traumatic space rather than the idealised home.

⁸ When analysing the reader's experience, I am not referring to actual readers, but to a construction that can be interpreted from the text itself—the reader that understands the text. On the one hand, this is a structuralist way of approaching the concept of the reader. On the other hand, the reader is understood in both classical and cognitivist narratology, as Maria Mäkelä (2012, p. 140) claims in her article, as a construct and a hypothesis 'of the actual reading process'.

reader as the focus of the textual features. What this story is like depends on the construction of the reader's nostalgic experience.

With the concept of nostalgic narrative, I aim at a comprehensive analysis of the complexities of nostalgia in *Berg*. I understand nostalgic narrative as a broader structure that includes the nostalgic experience and consists of the interplay of the narrative discourse and the story.⁹ In a narrative whole, in this case the novel *Berg*, the nostalgic narrative can work in dialogue with other narratives, such as the traumatic. Although my starting point is the analysis of narrative discourse, it is important to emphasise that the nostalgic form and content are in many ways absolutely intertwined. Even if a character's nostalgia does not necessarily cause nostalgia in the reader, the connection between the character's and reader's experience should not be ignored either. My hypothesis is that in highly self-reflexive texts such as *Berg*, the mediation of the characters' experience should be considered a central part of the aesthetics of nostalgia that form the nostalgic narrative.¹⁰ In the next section, I will therefore analyse how (nostalgic) experience is mediated by different narrative modes in *Berg*, and thus invited in the reader.

3. The Retrospective Frame and Leaps into the Past

In *Berg*, Mattias, the first-person narrator, travels back to his childhood both in his mind and by visiting the house called Berg, where he used to spend his summers as a child.¹¹ The very beginning of the novel creates a retrospective frame of remembrance with the use of the past tense and a sense of past progressiveness: 'For many years, we used to hike every summer from Berg to the cemetery in the village to visit the dead Bergmarks' (Carpelan 2005, p. 9).¹² The narrator looks back to the summer activities of his family and creates a distance between the moment of narration and the past events. The arrow of time is also emphasised by mentioning a specific year, 'the war summer of 1944' (Carpelan 2005, p. 9),¹³ when Mattias was eight years old, and later by the narrator's exclamation: 'Fifty-five years ago!' (Carpelan 2005, p. 11).¹⁴ The opening sentence of the novel is followed with details of a 'high sky' and a walk on 'the winding road under friendly clouds' (Carpelan 2005, p. 9),¹⁵ which gives the impression of a happy memory. These details can also be interpreted as working towards the idealisation of a childhood memory. Considering these details, the beginning of the novel can be seen as representing the nostalgic experience of the first-person narrator in a very traditional and romantic way. It uses the nostalgic trope of the childhood summer as well as the retrospective mode and an anachronic structure that typically also invite a nostalgic experience in the reader (Salmose 2012, pp. 274, 288).

The first sentence of the novel presents death as something natural and ambivalent, as hiking to the graveyard is part of an iterative routine. The narrator's description of the excursion to the ancestors' graves, as if it were an ordinary visit to some relative's home, creates an odd and carnivalesque atmosphere.¹⁶ The reference to the war immediately after this also contributes to the theme of death, which is constructed through many different motifs in the novel. According to Salmose (2018b, p. 2)

⁹ Salmose (2012) writes about nostalgic narratives referring to complete novels and the typical features of nostalgic narration. In his glossary (ibid., p. 379), he defines narrative as 'how the plot is narrated'. Although my understanding of narrative differs from this, I still find the features he proposes applicable for my analysis.

¹⁰ From this aspect, my understanding of narrative resonates with Fludernik's (2003, p. 246) definition of experientiality as the core and subject of narrative, which is then mediated through different cognitive frames.

¹¹ In English "berg" is a mountain or a large rock.

¹² 'Länge hade vi för vana att varje sommar vandra från Berg till kyrkogården i byn för att hälsa på de döda Bergmarkarna'. All the excerpts are translated from the original Swedish text by Nanny Jolma.

¹³ 'Krigsommaren 1944'.

¹⁴ 'Femtiofem år sedan!'.

¹⁵ 'hög himmel', 'den slingrande vägen under vänliga moln'.

¹⁶ Later in the novel, the narrator describes a group of dead relatives sitting around a table, smiling and nodding to him (Carpelan 2005, p. 60). The presence of the previous generations is also emphasised by references to family portraits (Carpelan 2005, pp. 42, 167).

the universal grief and the fear of or resistance to death relate to the ways in which nostalgia functions; he therefore describes modern literary nostalgia as death mood. The theme of death can be seen to intertwine with the nostalgic narrative of *Berg*, but not just in terms of universal grief, melancholy, and the modern resistance to death. Already in the second paragraph of the novel, the theme evolves further, representing a traumatic memory, fear, and horror:

En lätt vind blåste genom mig och förde bort minnen av de tre stora bombardemängden i stan den våren. Där i källaren, hade dammet virvlat upp. De smala bjälkarna i taket rörde sig som rädslans maktlösa armar. Människor satt tysta och lyssnade. Det luktade murbruk, jord, rutten potatis. Något av det mörkret föreföll att följa mig, i nacken, på ryggen, genom doftande ängar och sädesfält med vågor från junivinden. (Carpelan 2005, pp. 9–10)

A slight wind blew through me and carried away the memories of the three great bombings in the city that spring. There, in the cellar, the dust had whirled around. The narrow beams moved themselves like powerless arms of fear. The people sat silently and listened. It smelled of mortar, soil, the rotten potatoes. Something from that darkness seemed to follow me, by the neck, on my back, through the sweet meadows and fields with waves from the July wind.¹⁷

The narrator's project of idealising the memory of the summer hike does not seem very successful. Although in his memory he is walking with his family through a beautiful summer landscape, the experiences of the horrors of war still inhabit his flow of thought. The narrator describes paradoxically that the wind blows away the traumatic memories, but in the next sentence he is still immersed in them. The traumatic memory is very descriptive and vivid, and the grotesque imagery here contrasts with the nostalgic tropes of the childhood summer. The excerpt can be interpreted as utilising the grave motif already familiar from the very start of the novel. The cellar is represented as a grave-like space, underground and dark, capturing the people with the fear that death will come as the bombs strike. In this way, it presents another aspect of the theme of death contrasted with the familiarity and ambivalence mentioned before. The last sentence summarises the quality of Mattias' experience of the past: there is a traumatic undertone to the nostalgic experience that reminds one of the complexity of life.

Although the retrospective frame of remembrance is partly used to represent the traumatic content, it also opens up possibilities for the reader to experience nostalgia. It indicates a look backwards, and is a convention typically used for representing nostalgia (Salmose 2012, p. 183). In addition, the narration varies between the retrospective mode and sections where childhood experience is mediated with the present tense:

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. (Carpelan 2005, p. 12)

When she smiled at me, I started to beam. Did she not come biking from Rantala as we slowly walked ahead? Did she not stop right next to me with her Lotta uniform, with the white collar shining next to the suntanned neck. The hair flies in the wind, everything is in movement inside me, birds, bumblebees, clouds! The war is only a cry from the crows.

This excerpt starts with the retrospective mode, picturing Mattias' reaction when his childhood crush, an older girl called Sonja, shows him some attention. This is followed by two questions that thematise

¹⁷ The historical context of the events in the novel is the Finnish war with the Soviet Union in 1944. Civilians tried to lead normal lives despite the distant noises and news from the battlefield. The narrator mentions the Great Bombings of Helsinki in the spring, and the moment of the past is mainly located in the following summer when Finland was still at war. The narrator frequently refers to the war, either explicitly or implicitly.

the vagueness of memory and emphasise memory as interpretation and action in the present (see, e.g., Brockmeier 2015, p. 99). These kinds of questions can also be interpreted as reminders of the presence of the narrating self and typical features of dissonant self-narration, where the narrator draws attention to the distance between the narrating and the experiencing self (Cohn 1978, pp. 143, 151). This notion of time, and comments by the narrating self, add a reflective quality to the nostalgic experience.

In the latter interrogative sentence, one can already see the slide into a different narrative mode: after the reference to the Lotta uniform, the tempo slows, as the narrator lingers over the different details of Sonja's appearance.¹⁸ This is also emphasised grammatically, since there is no question mark at the end of the sentence. This gives the impression that the narration has already changed from the reflective question mode towards something else.

In the next part, the change from the past tense to the present tense creates a vivid and idealised moment that intensively invites a nostalgic experience. The present tense can also be interpreted as slowing down the tempo of the narration and creating a sense of timelessness (Salmose 2012, p. 184). Furthermore, the voice of the narrating self diminishes, creating a mode of consonant self-narration in contrast to the previous dissonant mode (Cohn 1978, p. 143). It creates an illusion of immediate access to the childhood experience.

The last sentence marks yet another slight shift in the narration. The fear of war is made into something small and negligible. The sentence, however, can be interpreted as serving several functions. Firstly, it can be seen as a statement of happiness that is so strong the war is only a murmur in the background, something one does not have to care about. Secondly, it tragically reminds the reader that the war is nevertheless something present in every single moment. Thirdly, one could also read this as a technique of representing the complexity of past experience: the fear creates its own imaginary landscape that the narrator is trying to disregard. In this mental landscape, the crows caw ominously, as in a horror film, increasing the unpleasant feelings also in the reader. In fact, the repetitive attempt to overlook the fear of war emphasises and underlines it, making the reader problematise the nostalgic signals in the narration.

The juxtaposition of the present and the past is thematised in the narrator's comments and questions: the narrator does not have direct access to the past and must narrate the past moment using vague fragments and interpretation. The vagueness of memory contrasts with the illusion of immediate experience. This radical change in the narration, I would argue, emphasises the action of the temporal leap that is the desire and goal of the nostalgia.¹⁹ As can be seen here, the essential features of the nostalgic tension and temporal problematics are established in the different levels of the novel.

A similar leap in time and narrative mode is present in the following excerpt:

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 lugnt rör sig över fälten och över mig. Var finns den tid som skiljer oss? (Carpelan 2005, p. 11)

As if I still heard her voice, heard Papa's hawking and Jonas's wild cry, and saw all the smallest things that moved: the trail of ants, the lizard that quickly disappears in the grass, the shadows of the clouds that move themselves, relaxed, over the field and over me. Where is the time that separates us?

¹⁸ Lotta Svärd was a Finnish voluntary paramilitary organisation for women, originally founded in 1918. During the Second World War, the volunteers, called Lottas, cooperated closely with the army, and helped with different tasks. In *Berg*, Sonja and Elna, another character, work at a hospital caring for wounded soldiers.

¹⁹ Nostalgia, as introduced by Salmose (2012, pp. 94–95), is the term for the person or character who is 'the nostalgic subject', the person experiencing nostalgia.

This passage—as with the previous one—can be interpreted as an attempt to catch lost time. According to Boym (2007, pp. 7–8), nostalgia is, besides a longing for a lost home or a general sense of belonging, also a yearning for a different time, ‘the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams’. In the example, the nostalgia is the narrator Mattias, who is longing for a precious moment from his childhood and trying to recall it. For him, this memory is full of details observed with different senses, and he feels ‘as if’ he could still hear his mother’s voice calling to him.

This resembles the phases of a typical nostalgic reaction as defined by Salmose (2012, p. 95): motivation, nostalgia, and reflection. The memorative sign that motivates the nostalgic experience is the landscape of the nostalgia’s childhood summers, to which he has just returned after many years. The actual phase of nostalgia is the joyful recalling of the details of the voices and nature around him as a child. The last sentence, then, would be the reflective phase of the nostalgic experience, which includes sadness and the consciousness of the irreversibility of time, and is again anchored to the ‘now’ moment of the narration.

The narrator’s question is used to break the illusion of reliving the past just created in the narration before it. Reminders of the presence of the narrating self and the later moment of narration also interrupt the experiencing of the past, where the narrative mode could be called consonant self-narration, as in the previous excerpt (Cohn 1978, p. 143). In *Berg*, this kind of re-experiencing of the past is often represented in the present tense. Immersive changes from a retrospective representation of the past (‘all the smallest things that moved’) to the present tense (‘disappears’ and ‘move’) can be interpreted as demonstrating the narrating-self sliding down the axis of time closer to the experiencing-self (Cohn 1978, p. 145). In this passage, the memory of the voice from the past is vivid, and it leads the narration to slide to a fleeting moment of re-experiencing the past childhood in the present tense.

Coming back to Boym’s theory, the excerpt can be interpreted as an example of reflective nostalgia. However, this does not mean that it is not immersive. On the one hand, it utilises natural tropes that idealise the moment of Mattias observing the ants, lizards, and clouds. On the other hand, the narrator Mattias—who is mediating the experience—shows his awareness of the idealisation and the illusive nature of reaching the past. This structure is already built with the ‘as if’ at the beginning, which is finally emphasised with the reflective question at the end. The question highlights the intensity of the immersion in the past: the narrator is conscious of the temporal distance but expresses his experience of the illusion of the past and the present merging into each other. Boym (2007, p. 7) refers to this nostalgic illusion as the ‘double exposure [. . .] of past and present’.

The irreversibility of time is also emphasised at the very end of the first chapter of the novel: ‘Mama calls my name, she has worry in her eyes. Now she does not turn back anymore. I sit down on the car seat. The road, the white sandy road, is gone. The asphalt is glimmering. It aches in the eye.’ (Carpelan 2005, p. 13)²⁰ The shift to the reflective phase is marked by the adverb ‘now’, which is the signal for the retrospective frame and the moment of narration. At the same time, it thematises the consciousness of time that is essential to nostalgia, especially in the context of modernism (Salmose 2012, p. 101). Carpelan clearly reinforces subjective time in *Berg*.²¹ This is also a defining feature of his other prose works and non-fictional essays, in which he defines his poetics of openness.²²

²⁰ ‘Mamma ropar på mig, hon har så oroliga ögon. Nu vänder hon sig inte mera om. Jag sätter mig i bilen. Vägen, den vita sandvägen, är borta. Asfalten glänser. Den skär i ögat.’

²¹ In my forthcoming article, ‘Between now and then: The experience of time in Bo Carpelan’s novels *Urwind* and *Berg*’ (under peer review), I analyse the structure and the experience of time in more detail.

²² In my articles, ‘Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelans roman *Benjamins bok*’ (2018) and ‘Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*’ (to be published in 2018 in the anthology *How to Communicate Meaning? Linguistic, Literary, and Translational Perspectives* in the series *Tampere Studies in Language, Translation and Literature* by the Plural Research Centre at the University of Tampere), I analyse and reflect on the connection between Carpelan’s poetics of openness and his novels. The poetics of openness has been researched before by Hollsten (2004) and Helligren (2014).

As Salmose (2012, p. 157) points out, the moment of narration in nostalgic narratives is often a time of decay and the physical absence of childhood dreams. Something similar can be found in the narration of *Berg*, such as in the image of the sandy road. The narrator also refers to the present with images of irreversible change and decay.²³ However, it is crucial to note that the relationship between the past and the present is more complicated in this novel. As I have shown in my analysis, the past is also a time and landscape of war, death, fear, and anxiety—it does not only picture the dreams of childhood. In addition, the present appears rather ambivalent. On the one hand, it is the threatening time of modernity and ageing. On the other hand, it is also a time of relief, wisdom, and some sort of catharsis that takes place in the city, not in the idyllic countryside that represents pre-modern values. In the final chapter of *Berg* (201–204), Mattias returns to the city, and Berg, which he has left behind, is torn down at the same time.

In the next section, I will focus on how the nostalgic narrative is produced with the idealising tropes and the cracks that question and interrupt the idealisation.

4. Cracks in the Idealised Nostalgic Narrative

‘Lugnet’, the name of a chapter in the fourth and final part of *Berg*, means ‘the Calm’ or ‘the Quiet’. It is also the name of the rowing boat in which Mattias, his father, and a farm worker go on a fishing trip one early summer morning. ‘Lugnet’ is an analepsis to the narrator’s childhood, written only in the present tense. In the context of the whole novel, it has a retrospective frame around it, but the moment of narration and the process of remembering are not mentioned explicitly. I will analyse how the choice of words and imagery work together with the narrative level of the text to create—or try to create—an idealised nostalgic narrative.

Vassen står hög, grön med guldgul kjol mot vattnet. Det hörs ett svagt dån i luften. Med plötsliga kväkanden störtar ett andpar ut över fjärden och försvinner in i ljuset. Lugnet, vår eka, ligger uppdragen utanför båthuset. Arvi stöter ut, pappa vadar till aktertoften och kliver snabbt i, Arvi sätter sig vid årorna, jag ger Lugnet en liten knuff och klättrar ombord, sitter i fören och ser vattenvirvlar, moln, allt stilla som om ingen rädsla fanns. (Carpelan 2005, p. 187)

The reeds stand tall, green with the golden yellow skirts towards the water. There is a quiet rumble in the air. With a sudden croaking, a pair of wild ducks land on the open water and disappear into the light. *Lugnet*, our rowboat, is lying on the bank next to the boathouse. Arvi pushes it into the water, papa wades to the back of the boat and steps in, Arvi sits down at the oars, I give *Lugnet* a small push and climb on board, I sit in the front and look at the eddies on the water, the clouds, everything quiet as if there was no fear.

A boat gliding into the lake through the reeds is an image that typically evokes a nostalgic experience in the reader. Descriptive expressions like ‘the golden yellow skirt’ and the reference to the different parts of the boat make the image even more vivid. Another crucial ingredient in the nostalgic imagery is the triggering of different senses in addition to the visual. This is something that Salmose (2012, p. 248) notes intensifies the temporal leap of the nostalgic experience. In this excerpt, many of the details are visual, but the quiet rumble and the sudden noises of the birds engage the sense of hearing. The text continues after this with descriptions of warmth and the smell of clay.

The great detail and the descriptive choice of words also slows the tempo of the narration. This mode of narrative duration points to Genette’s concept of the descriptive pause, which, according to Salmose (2012, pp. 203–4), is the most common mode for creating the nostalgic experience (compared to scene and ellipsis). It is typically used to idealise a moment and to encourage the reader to identify

²³ E.g., ‘The time cuts its furrows in the skin’ (Carpelan 2005, p. 12) and ‘We have all changed. The whole Berg has changed. We decay slowly, and the house with us.’ (Carpelan 2005, p. 124)

with the nostalgic experience produced in the text. This idealisation is even more evident in the following excerpt: ‘everything has stopped for a blink of an eye as if there was no war, everything is like those summers when *Lugnet* is in the water and we are fishing: the clearest silence, deepest peace’ (Carpelan 2005, p. 188).²⁴

There are parts in ‘Lugnet’ that seem to aim not only to idealise a certain moment from the narrator’s past, but also to describe childhood as an idea—the phenomenology of the childhood summer. The descriptive pause in the narration is also explicitly emphasised in the choice of words that describe the pause in the flow of time. A moment when ‘everything has stopped’ creates a feeling of being somewhere outside of time as a dimension always moving forward. As Boym (2001, p. XIII) puts it, nostalgia is the longing for a particular, different time, which is often the mythical or idealised time of childhood. This points to a mythical and culturally shared space, a highly idealised image of childhood that is also constructed momentarily in the text. The generalisation and exaggeration of the memory blurs the frequency of the event: the narrator states that ‘everything is like those summers’, but he is then describing a specific moment or his ideal of a fishing trip on a summer morning? The non-specific and vague nature of this nostalgic memory differentiates it from pure memory, which has a specific target (Salmose 2012, p. 205).

Although as a chapter ‘Lugnet’ is mostly highly descriptive, it does also play with the duration of the narration. In the next excerpt, the tempo increases and the focus shifts from the description of nature to the action:

Nu nappar det! Nu guppar flötet till, försvinner, stiger, går åter under vattenutan, jag drar försiktigt, reven spritter för abborrens knyckar. Den landar i gräset, den kröker rygg, jag slår den mot en sten, den darrar och är stilla. Min egen fångst! (Carpelan 2005, p. 188)

Now it bites! Now the float bobs, disappears, rises, sinks under the surface again, I pull carefully, the writhing of the perch startles the fishing line. It lands on the grass, arches its back, I fling it towards a stone, it shakes and stops moving. My own catch!

The faster tempo reflects the excitement of the child as one action follows another, as if the narrator was out of breath trying to keep up with the story. This breaks the dreamy feeling of the descriptive narration, but it can still be interpreted as working towards the idealisation. It pulls the reader closer by creating the illusion of narrating and witnessing the events simultaneously.

The analysis shows that the ingredients of an idealised picture are evident. The interesting thing is, however, that their true existence is questioned. It is only ‘as if’ the fishing trip was a perfect place of nostalgia that one could long for. The conditional structure is repeated in the novel, as one can note from the cited excerpts. In the two previous excerpts (‘as if there was no fear’ and ‘as if there was no war’), this can be interpreted as thematising the fragility and artificiality of the idealised past. The fear of the war is always present. It also works as a slight reminder of the narrating-self adding an upper level of consciousness to the analeptic chapter. In the excerpt analysed in the previous section (‘As if I still heard her voice’), it more explicitly reminds one of the retrospective position of the narrator, but also indicates that re-experiencing the moment is only an immersion in interpretations and constructions of time past. Overall, the ‘as if’ ruptures the idealised nostalgic narrative and transforms it into a more reflective discourse.

There are also other kinds of cracks in the idealised narrative: in the context of the whole novel, the ‘quiet rumble’ in the description of the fishing trip works as a reminder of the ongoing war and the distant noises of the battlefield. It distracts one from the idealisation and creates an underlining experience of uncertainty, uneasiness, and repressed fear. This rumble is repeated again at the end of the chapter ‘Lugnet’:

²⁴ ‘allt har för ett ögonblick stannat upp som om inget krig fans, allt är så som somrar är när Lugnet är ute och vi fiskar: klaraste tystnad, djupaste ro’.

Där är ett avlägset dån. Det är bara jag, ensam, som ser det, känner det. Det känns nästan som en sorg, att dagen redan har kommit så långt. Berg skymtar mellan träden. Om allt jag ser skulle försvinna, skulle jag då alls finnas kvar? Om jag går med slutna ögon? Om jag dör? (Carpelan 2005, p. 189)

There is a distant rumble. It is only me, alone, who sees it, feels it. It feels almost like a sorrow that the day has passed already. Berg peeks out between the trees. If everything I see disappeared, would I exist anymore? What if I walk with my eyes closed? If I die?

This time, the ‘distant rumble’ does not merely create uncertainty about the ideal nature of the source of the nostalgia, the childhood summer. Here, it also starts the reflective ending of the chapter. The character knows that what he has just experienced will be a nostalgic memory in the future, and he already enters a mode similar to the reflective phase of nostalgic reaction.²⁵ Mattias as a child is aware that the fishing trip is ending, as he can see the house behind the trees. He ponders on existential questions of living and dying as well as the realness of his observations and sensations. His reflections relate to the questions made by the narrator that I have mentioned above. The ending creates an impression of accessing the mind of Mattias as a child, but also the illusion of the character stepping into the narrator’s position for a moment.

The cracks and reminders do break the ideal of childhood summer. At the same time, they also break the illusion of direct access to past experience and the exactness of memory. However, my interpretation is that the cracks and reminders do not disturb the leap in time and the immersive quality. On the contrary, they potentially intensify the immersion in the past by arousing the reader’s suspicions about the perfect ideal and creating an interest in finding out what is behind it. The cracks thematise the threat that makes the boat ride special. They also question the meaning of the title ‘Lugnet’. Rather than being a reference to an ideal calmness that could function as a source of restorative nostalgia, ‘Lugnet’ resembles the calm before the storm—or the calm despite the distant storm.

The contradictory nature of the nostalgic experience that the chapter ‘Lugnet’ and also *Berg* as a whole invite in the reader also resonates with Boym’s (2007, pp. 13–16) distinction between restorative and reflective nostalgia. The nostalgic tropes of childhood, summer, and nature in ‘Lugnet’ prove reminiscent of restorative nostalgia; they build up the story of a childhood that one is supposed to have had. The repetitive cracks, in turn, can be interpreted as signals of reflective nostalgia. The tradition of restorative nostalgia in the form of the strong idealisation of childhood and the home can be seen as a grand narrative in the canon of Finland-Swedish literature (Mazzarella 1993, p. 38). In *Berg*, the thematisation of the fragility—or even artificiality—of the ideal of childhood can be interpreted as a comment on restorative attitudes towards the past, on their impossibility and disadvantage. The reflective nostalgia is conscious of the non-nostalgic qualities of life. It acknowledges the darker side of the past, the war that was always present, even though the adults did not speak of it. The war and the fear could not be fully forgotten, even when one went on a fishing trip on an apparently perfect summer morning.

The chapter clearly contains several elements that work towards idealising the moments of the childhood summer. The chapter also summarises the problematisation of nostalgia, which is characteristic of the novel as a whole. Salmose (2012, p. 176) compares nostalgia to a dream and a bubble that breaks when something sharp comes too close. With the metaphor of sharp objects, he refers to irony, sarcasm, graphic eroticism, and a high degree of self-reflexivity or experimentality. Nevertheless, a text that contains these disruptive qualities can include ‘shorter, episodic moments of nostalgia’. In my analysis, I have pointed out several elements that break the bubble of the dream of restorative nostalgia and the idealised nostalgic narrative. In the context of the whole novel, there are also several parts where the traumatic narrative, with its grotesque imagery, is dominant. This evokes

²⁵ This is reminiscent of Salmose’s (2012, p. 135) category of hypothetical nostalgia.

the question of whether *Berg* is actually a work of art that only includes glimpses and short episodes that evoke nostalgia.

My claim, however, is that *Berg* constructs and utilises a nostalgic narrative. Even though negative feelings and trauma are emphasised in the novel as a whole, the nostalgia still goes much deeper than the episodes separated from the dominant atmosphere of the novel. In fact, the nostalgic narrative can be interpreted as creating the retrospective frame and the reflectivity that tie all the chapters together.

5. Conclusions

In this article, the nostalgic experience of the reader is understood as the definitive core of nostalgic narrative. My focus was on the analysis of the narrative discourse, the aesthetics of nostalgia, as Salmose's (2018a) category of nostalgic art suggests. However, my analysis shows that the nostalgic content—the focus on the category of art about nostalgia—cannot be ignored, especially when it comes texts like Bo Carpelan's *Berg*. The qualities of the character's experience and his/her narrative mediation are the central means of triggering the reader's nostalgic experience in the self-reflexive first-person narration of *Berg*.

The nostalgic experience in the novel is intense, reflective, and ambivalent. These qualities are produced on the level of both the narrative discourse and the story of the nostalgic narrative. On the one hand, the use of the self-reflexive first-person narrator and the play with the different narrative modes problematise the categorial distance between the past experience and the present narration. On the other hand, the idealised narrative is both built and shattered. This is reinforced by the rich use of nostalgic tropes and the repetitively intruding cracks, such as the narrator's reflective comments and the reminders of the ongoing war.

The nostalgic narrative in *Berg* also intertwines with the traumatic narrative that builds on the fear of war and death. Both narratives mediate a strong sense of experientiality by using the different senses, tropes, and narrative techniques that I have pointed out in my analysis. In the case of *Berg*, I argue that the intensity of the nostalgic experience represented in the narrative discourse and invited in the reader is created by the changes in the narrative modes and quality of experience. This narrative structure creates a vividness that challenges the traditional idealised nostalgic narrative. As can be seen in my analysis, the non-nostalgic content can be used to produce reflective nostalgic narration by creating tension, contradictions, and ambivalence. Finally, I claim that more attention should be paid to the narrative techniques that produce the ambivalence and contradictory nature of nostalgia.

Funding: This research received funding from the Finnish Cultural Foundation.

Conflicts of Interest: The author declares no conflict of interest.

References

- Abbott, H. Porter. 2008. *Cambridge Introduction to Narrative. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Boym, Svetlana. 2007. Nostalgia and Its Discontents. *The Hedgehog Review* 9: 7–18.
- Brockmeier, Jens. 2015. *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford: University Press.
- Carpelan, Bo. 1986. *Axel*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo. 1993. *Urwind*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo. 1997. *Benjamins Bok*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo. 2005. *Berg*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo. 2008. *Barndom*. Helsinki: Schildts.
- Carpelan, Bo. 2011. *Blad ur höstens arkiv*. Helsinki: Schildts.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

- Fludernik, Monika. 2003. Natural Narratology and Cognitive Parameters. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Edited by David Herman. Stanford: CSLI Publications, pp. 243–67.
- Fludernik, Monika. 2010. Mediacy, mediation, and focalization: The squaring of terminological circles. In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Edited by Jan Alber and Monika Fludernik. Ohio: Ohio State University, pp. 105–33.
- Grönholm, Pentti, and Heli Paalumäki, eds. 2015. *Kaipaava Moderni. Nostalgian ja Utopian Kohtaamisia Euroopassa 1600-Luvulta 2000-Luvulle*. Turku: Historical Society of Turku.
- Hellgren, Jan. 2014. *Bo Carpelan. Rummets Diktare*. Helsinki: Society of Swedish Literature in Finland.
- Hollsten, Anna. 2004. *Ei kattoa, ei seiiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitteeseen*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Jolma, Nanny. 2018. Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelans roman Benjamins bok. In *Historiska och Litteraturhistoriska Studier* 93. Edited by Anna Biström and Maren Jonasson. Helsinki: Society of Swedish Literature in Finland, pp. 205–28. [CrossRef]
- Mäkelä, Maria. 2012. Navigating—Making Sense—Interpreting: The Reader Behind La Jalousie. In *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Edited by Markku Lehtimäki, Laura Karttunen and Maria Mäkelä. Berlin: De Gruyter, pp. 139–52. Available online: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201408142039> (accessed on 5 September 2018).
- Mazzarella, Merete. 1993. *Att skriva sin värld. Den Finlandssvenska Memoartraditionen*. Helsinki: Söderström.
- Rossi, Riikka, and Katja Seutu, eds. 2007. *Nostalgia. Kirjoituksia Kaipuusta, Ikävästä ja Muistista*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Salmose, Niklas. 2012. *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction*. Edinburgh: The University of Edinburgh.
- Salmose, Niklas. 2018a. Art about Nostalgia or Nostalgic Art? In *Once upon a Time. Nostalgic Narratives in Transition*. Edited by Sandberg Edited by Niklas Salmose and Eric. Stockholm: Trolltrumma Academia, pp. 127–39.
- Salmose, Niklas. 2018b. 'Our flame, the will-o'-the-wisp that dances in a few eyes, is soon to be blown out and all will fade'—Modern Literary Nostalgia as Death Mood. In *Jednak Ksiazki. Memory, Melancholy and Nostalgia*. Gdansk: University of Gdańsk, pp. 109–22. [CrossRef]



© 2018 by the author. Licensee MDPI, Basel, Switzerland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

JULKAISU IV

Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelan's roman *Benjamins bok*

Nanny Jolma

Historiska och litteraturhistoriska studier 93, 205–228

<https://doi.org/10.30667/hls.66711>

Artikkelin käyttöön väitöskirjan osana on saatu kustantajan lupa

Det groteska och öppenhetens poetik i Bo Carpelans roman *Benjamins bok*

BO CARPELANS (1926–2011) LITTERÄRA PRODUKTION har inte förut undersökts ur groteskens synvinkel. Begreppet *grotesk* förekommer alltså inte i den tidigare forskningen och litteraturhistorieskrivningen kring författarskapet. I tidigare studier behandlas emellertid andra fenomen som ligger nära det groteska. En ”mörkt leende humor” har uppfattats som karakteristisk för den carpelanska världen¹ och författarens sätt att beskriva det förflutna har också beskrivits som mycket mörkt.² Därtill har huvudpersonens marginalitet eller främlingskap uppfattats som en gemensam nämnare för Carpelans sena romaner.³ I den här artikeln studerar jag de groteska dragen i Bo Carpelans roman *Benjamins bok* (1997)⁴ med utgångspunkt i följande forskningsfrågor: 1) Hur är det groteska uppbyggt i romanen *Benjamins bok*? och 2) Hur hänger verkets groteska drag ihop med den öppenhetens poetik som är central för Carpelans författarskap? I artikeln visar jag att det groteska är en central referensram för tolkningen av *Benjamins bok*, som samtidigt möjliggör en mera specifik granskning av de ovannämnda nyanserna. Det groteska är ställvis fördolt i verket, ställvis kommer det däremot explicit till uttryck genom metaforer och gestalter som bygger på groteskens tradition.

1. Thomas Warburton, *Ättio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors: Schildts 1984, s. 371.
2. Anna Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2004, s. 274.
3. Michel Ekman & Pia Ingström, ”Prosa: bred epik och nyanserad novellkonst”, Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2014, s. 284.
4. Bo Carpelan, *Benjamins bok*, Helsingfors: Schildts 1997.



Benjamins bok skildrar en resa som jagberättaren Benjamin gör till sin barndom, såväl konkret genom att besöka sin barndoms landskap som i sina minnen och sin fantasi. I dagboksliknande anteckningar söker den pensionerade översättaren sin identitet och strävar efter att lösa upp knutar i sitt förflutna: ”Var dag skall jag försöka tolka mitt liv. Jag skall översätta min vardag. Jag skall ta till vara vad det stumma eller tysta säger.”⁵ Upplägget är på många sätt typiskt för Carpelans prosa: en manlig jagberättare reflekterar över sitt förflutna och sitt åldrande, samtidigt som han rycks med och återupplever händelser och sinnesförmimmelser ur sin barndom. Därtill har verket en traumatisk aspekt som hänger ihop med skuld känsla och en subjektiv upplevelse av kriget. Det traumatiska kommer till uttryck också i berättelsestrukturen i form av upprepningar och avbrott.⁶ I min analys fokuserar jag på hur jagberättarens subjektiva upplevelse kommer till uttryck på en bildlig nivå, i form av groteska drag och i synnerhet genom en grotesk fågelgestalt med namnet Otaoli.

Ett centralt begrepp i Bo Carpelans essäistisk är öppenhet, som utgör ett kännetecken och ideal för den livskraftiga poesin.⁷ I en av sina poetiska essäer definierar Carpelan begreppet i relation till poeten John Keats’ (1795–1821) idé om den negativa förmågan, den kreativa människans förmåga att vila i osäkerheten. Med grund i denna uppfattning frigör sig den carpelanska öppenhetens poetik från ett tänkande som baserar sig på tydligt avgränsade kategorier och heltäckande svar. Öppenheten uppfattas i stället som en förmåga att betrakta och reflektera över livets motsättningar. Där ingår också ett ifrågasättande av gränserna och hierarkierna mellan olika kategorier, såsom mellan det förflutna, nuet och framtiden.⁸ Begreppet öppen-

5. Bo Carpelan, *Benjamins bok*, s. 9.

6. Se t.ex. Anne Whitehead, *Trauma fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, s. 3. Enligt Whitehead kan trauma skildras på ett träffande sätt i fiktion endast genom att man efterbildar dess symptom, till exempel genom upprepning samt genom att det tidsmässiga och kronologiska bryts sönder.

7. Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä*, s. 87. I sin avhandling hänvisar Hollsten till Carpelans litteratursyn med begreppet öppenhetens poetik (fi. ”avonaisuuden poetiikka”). Senare används begreppet också av Jan Hellgren, *Bo Carpelan. Rummets diktare*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2014.

8. Bo Carpelan, ”Om diktens öppenhet”, *Hufvudstadsbladet* 27/9 1960 (Den lectio praecursoria som Carpelan höll vid sin disputation). Enligt Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä*, s. 20, kan denna essä ses som en nyckeltext där Carpelan formulerar sin poetik.

het är en kulminationspunkt i Carpelans mångsidiga poetik. Som en syntes av olika influenser kan öppenheten komma till uttryck på varierande sätt i författarens produktion.⁹ I denna artikel ligger fokus på hur det groteska i *Benjamins bok* hänger ihop med öppenhetens poetik, samt hur detta kommer till uttryck genom ett uppbyggande av olika slags motsatsförhållanden.

I konsten kommer det groteska till uttryck till exempel genom en kombination av det fränstötande och det attraktiva, det komiska och det tragiska, eller det uppsluppna och det fasansfulla. Denna spänning mellan motsatta element kan ses som en gemensam nämnare för groteskforskningens heterogena fält och kanske som den mest centrala definierande egenskapen hos det groteska.¹⁰ Utöver dessa spänningar lyfter grotesken fram livets irrationella sida, det som trängts undan eller annars uttrycker utanförskap eller något avvikande. Enligt Justin D. Edwards och Rune Graulund är ett av de tre centrala dragen hos det groteska – drag som även kommer till uttryck i *Benjamins bok* – hybriditet, transgression och konstant rörelse.¹¹ Mera konkret kan man, i enlighet med Shung-Liang Chao, uppfatta det groteska som ett konstnärligt modus, ett modus som i litteraturen särskilt kommer till uttryck i visuellt frapperande och skrämmande bilder.¹² Den groteska bilden kan, som Frances S. Connelly fört fram, byggas på föränderlighet, betona det avvikande eller kombinera element som vanligen inte hör ihop.¹³

I Michail Bachtins och Wolfgang Kayzers klassiska studier, som influerat den färskaste forskningen i det groteska, har författarna identifierat drag som kännetecknar bildspråket, motiven och de typiska

9. Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä*, s. 287–294. Se också Helligren, *Bo Carpelan*, s. 73–76.

10. Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Missouri: University of Missouri Press 1996, s. 14.

11. Justin D. Edwards & Rune Graulund, *Grotesque: The New Critical Idiom*, London & New York: Routledge 2013, s. 15.

12. Shun-Liang Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2010, s. 7.

13. Frances S. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, s. 2. Med sitt bildbegrepp syftar Connelly i huvudsak på framställningar inom bildkonsten, men begreppet kan tillämpas också i analys av språkligt gestaltade föreställningar och språkets bildlighet.

gestalterna i grotesken. Dessa beskrivningar kommer jag att utnyttja i min analys. I Kayzers teori betonas den subjektiva och skräckinjagande sidan hos det groteska.¹⁴ Det subjektiva groteska hänger ihop med individens inåtvända psyke samt med en upplevelse av det besynnerliga eller främmande ("unheimlich", "uncanny") och det fasansfulla.¹⁵ Bachtin betonar däremot det offentliga, karnevalistiska och skrattretande i det groteska.¹⁶ Ur denna synvinkel har det groteska en positiv och förnyande karaktär.¹⁷

I artikeln kommer jag först att diskutera det groteskas roll i beskrivningen av jagberättarens subjektiva upplevelse. Därefter övergår jag till att analysera fågeln Otaoli, i samband med vilken det groteska alltid betonas. I därpå följande avsnitt lyfter jag fram de karnevalistiska dragen i verket, och de drag som ger upphov till ambivalens. Därefter fäster jag uppmärksamhet vid den metamorfos som Otaoli genomgår, för att sedan sammanfattningsvis granska hur det groteska har en koppling till öppenhetens poetik.

DET GROTESKA SOM BESKRIVNING AV DET SUBJEKTIVA

Jagberättaren i *Benjamins bok* drivs att gå igenom sitt förflutna efter en uppmaning han fått i en dröm, en uppmaning som i romanen är formulerad på finska "Ota Olli pitkä reissu" (sv. Olli, gör en lång resa).¹⁸ Denna mening, som har sina rötter i Benjamins undermedvetna, har en anknytning till hans barndomsvän Olli. En sommardag håller Olli på att drunkna och får ett bestående handikapp. Som barn tolkar Benjamin händelsen så att han själv är skyldig till Ollis handikapp, eftersom olyckan föregåtts av en konfliktsituation mellan Benjamin och Olli, som ofta retats med sin kamrat. Bråket mellan vännerna tar slut då Benjamin, som varit i underläge, agerar aktivt: "Ollis lugg står

14. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York: Columbia University Press 1963 [1957].

15. Irma Perttula, *Grotteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2010, s. 28–30.

16. Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Gräbo: Anthropos 1986 [1965].

17. Perttula, *Grotteski suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 28.

18. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 10.

på ända, han kommer tätt inpå, och då slår jag.”¹⁹ Då Benjamin vänder sig om och går ifrån Olli, upplever han att han vänder ryggen till både Olli och sommaren. Senare framstår denna barndomssommar som en vändpunkt i flera bemärkelser: ”Snabbt var sommaren över [...] Skolan ska börja men börjar inte, krig hotar, sen börjar skolan ändå, sen börjar kriget ändå. [...] jag bara tolv när kriget tog slut, som en liten sliten vuxen i barnkläder”.²⁰ Sammandrabbningen med Olli får en vidgad betydelse då den följs av oroliga tider och krig. I romanens nutid träffas Benjamin och Olli som nu blivit gamla män; den ena försöker hitta sin identitet genom att söka svar i det förflutna medan den andra är fångad i sitt eget barndomslika gränsland.

Den nämnda beskrivningen av Benjamin vid början och slutet av kriget gestaltar hur han vid den här tiden varit tvungen att gå igenom en plötslig transformation från barn till vuxen.²¹ Trots att förändringen är oåterkallelig, så förblir den delvis ofullständig; med anledning av det han sett och upplevt känner sig Benjamin vuxen, men han är tvungen att tränga in sig i barnets form. Denna konflikt betonas av adjektiven ”liten” och ”sliten”, med vilka Benjamins upplevelse av vuxenhet beskrivs. ”Liten” hänvisar till barnets kropp där det vuxna medvetandet är fjättrat, men slitenheten, tröttheten och utmattningen refererar till en vuxen som är ansträngd eller med vilken världen farit hårt fram. På ett sätt som är typiskt för det groteska bildspråket, beskrivs här sida vid sida två kroppar som representerar två olika ytterligheter i livet.²² Benjamin, som till sitt medvetande känner sig vuxen men går i barnkläder, kan tolkas som en grotesk hybrid. I det här sammanhanget är det groteska ett drag som beskriver jagberättarens subjektiva upplevelse – ett sätt att förmedla denna erfarenhet till läsaren genom ett bildspråk som utnyttjar det visuella.²³ Bilden som kombinerar barnets och den vuxnas drag är grotesk framför allt för att båda kategorierna framställs liksom i ett förvrängt ljus. Barnets yttre ger ett uppförstorat intryck och på motsvarande sätt måste det

19. Ibid., s. 49.

20. Ibid., s. 73.

21. Metamorfoser behandlas närmare senare i artikeln.

22. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 36.

23. Jfr Perttula, *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 31. I den subjektiva grotesken anknyter kroppslighet till en skildring av psyket.

vuxna sinnet tränga sig in i ett alltför litet utrymme. Man kan därtill tolka hybriderna mellan barn och vuxen som en referens till en fusion eller sammansmältning mellan den som minns och den som upplever, mellan det berättande och det upplevande jaget, en sammansmältning som äger rum på berättelsens plan.²⁴

Även i Carpelans roman *Berg* (2005) jämförs upplevelsen att se det ur barnets perspektiv obegripliga med att pressa in vuxenheten i barnets sinne: ”jag står med gamla ögon i sommaren, i hämnd. Det doftar som en stor, dödsmärkt kropp, fylld av hat. En ny känsla som är främmande för mig gör sig hemmastadd, som en vuxenkropp i en barnkropp”.²⁵ Ögonen, som upplevs vara ”gamla”, refererar till seendet som har en central betydelse i Carpelans produktion.²⁶ Den metaforik i *Berg* som hör ihop med seendet kan ses som ett exempel på hur det bildliga i Carpelans fiktion överförs till ett groteskt modus när det används för att beskriva något som är förträngt eller förvrängt. I *Berg* återkommer ögonhålorna hos ett lik, en förföljande blick samt en stor gäddas öga som stirrar på barnen från soppskålen.²⁷ I det ovan citerade partiet syns övergången till ett groteskt modus även i miljöskildringen där sommaren förkroppsligas och förvrängs samt blir en dödsmärkt stinkande kropp.

Också i *Benjamins bok* används miljöskildringen för att betona det traumatiska och avvikande i jagberättarens upplevelse: ”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

24. Om det berättande och upplevande jaget (”narrating and experiencing self”), se Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press 1978. I min artikel ”Between Now and Then. The Representation of Time in Bo Carpelan’s Novels *Urwind* and *Berg*” (under arbete), studerar jag det berättande och det upplevande jaget i Carpelans romaner samt konstaterar att de två aspekterna av jaget ofta överlappar varandra i romanerna på så sätt att det inte är möjligt eller meningsfullt att skilja dem åt.

25. Bo Carpelan, *Berg*, Helsingfors: Schildts 2005, s. 55. Liksom i *Benjamins bok* hänger den personliga skuld känslan och barndomens konfliktsituationer också i *Berg* ihop med krigstraumat. Även i romanen *Barndom* (Bo Carpelan, *Barndom*, Helsingfors: Schildts 2008) gestaltas krigstidens osäkerhet ur barnets perspektiv genom beskrivningen av hur skolan stängs och hur skolarbetet sedan återupptas.

26. Se Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä*, s. 190.

27. Carpelan, *Berg*, t.ex. s. 60, 62 och 129.

går Benjamin”.²⁸ Här förstärks den dramatiska stämningen och det groteska i omgivningen av den ännu inte skördade säden som refererar till sommaren. Den oskördade och ännu inte fullmogna säden kan tolkas som en referens till barndomens oskuld, en oskuld som Benjamin ifrågasätter efter att han slagit Olli. Det vackra somriga landskapet med sädesfält visar sig oväntat ha en obehaglig lukt. Benjamin vandrar över fältet som om han vandrade över ett slagfält där han kan känna lukten av blod.²⁹

Uppmaningen ”Ota Olli”, som den vuxna Benjamin hör i drömmen, upprepas flera gånger i verket.³⁰ Därför kan läsaren inte undgå den ortografiska och fonetiska likheten med namnet på den groteska fågelgestalten Otaoli som förekommer i romanen. På så sätt framstår fågelgestalten och den groteska metaforik som associeras med denna som en del av bearbetningen av skuldtemat och upplevelsen att barndomen tar slut, som båda är centrala i romanen. I denna fågelgestalt koncentreras de groteska dragen i *Benjamins bok*. I det följande analyserar jag början av kapitel 65 i romanen, där Otaoli beskrivs för första gången.

INKONGRUENT HYBRIDITET OCH DET VISUELLA

I kapitel 65 i romanen ges ingen förklarande ram. Jagberättaren beskriver sig själv som barn, liggande i sin säng, vilket gör det möjligt att tolka scenen som en hänvisning till en mardröm han haft i barndomen. Sekvensen i fråga definieras ändå inte explicit som vare sig dröm, inbillning eller hallucination och berättaren tar inte ställning till om den är sann eller inte. Beskrivningen av Otaoli lämnar således

28. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 72.

29. I Merete Mazzarella, *Att skriva sin värld. Den finlandssvenska memoartraditionen*, Helsingfors: Söderström & Co 1993, s. 38–40, skriver Mazzarella att barndoms-sommaren, vid sidan om julfirandet, hör till de återkommande motiven i den finlandssvenska memoarlitteraturen, motiv som även är starkt idealiserade. I de verk jag analyserar skriver Carpelan enligt min tolkning emot denna tradition. Att återvända till barndomsminnena framstår hos Carpelan ofta som liktydigt med att bearbeta trauman, snarare än som besök i en idealiserad, nostalgiskt skildrad tid.

30. Uttrycket ”Ota Olli” upprepas ordagrant fyra gånger i verket, Carpelan, *Benjamins bok*, s. 50, 61, 118 och 140. Därtill finns indirekta referenser till uttrycket på s. 64 och 137.

läsaren i osäkerhet och i ett slags mytiskt mellanutrymme som ändå starkt gestaltar jagberättarens upplevelse:

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. Där glimmar ett flackande ljus ur bröstkorgen, om fågelns eller min, det vet jag inte, jag har inga vingar, jag slår förgäves med mina kraftlösa klor. Den står vid dörren, den har fjädrar lika grå som gryningen, och den ropar utan att någon annan än jag hör den. Den kommer att riva sönder mig så snart jag rör mig. Den är hämndfågeln, Otaoli heter den, den sveper med sina tjocka vingar in barnen under sin buk och flyger med dem ut över sumpvikar och in i skogar som bara består av rötter, levande armar som sträcker sig efter mig, för jag är förtappad, jag har dödat, jag är mindre än en sten av orörlighet och min mun är fylld av stenens heta ånga. 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.³¹

I sekvensen som inleder kapitlet betonas en visualitet som utnyttjar skräckens metaforik. I den dramatiska bilden finns en stillastående gestalt som vänder sitt blodiga öga mot sitt förlamade offer. Den bestämda formen, "Den onda fågeln", skapar ett intryck av att det handlar om en specifik gestalt och denna framstår som en visuell symbol för ondska och skräck. I Otaoli kan man se en anknytning till monstren i den klassiska mytologin som kombinerar drag av både människa och djur³², särskilt till mytiska fåglar som harpyorna, som har människohuvud och en fågels kropp. Hämndfågeln Otaoli stjälar barn, medan harpyorna för iväg förbrytare för att bestraffas. Bland annat i den ryska sagotraditionen förekommer också fåglar som för bort barn.³³

Samtidigt som fågel-/människogestalten i sekvensen i *Benjamins bok* har något bekant över sig, framstår den också som främmande och fränstötande. Gestalten beskrivs med visuella medel, på ett sätt

31. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 87.

32. Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 38.

33. Se exempelvis den ryska folksagan "Gusi-lebedi", finns i finsk översättning under titeln "Hanhi-hanhiset" i Aleksander Lindeberg (toim.), *Venäläisiä kansansatuja*, Helsinki: WSOY 2008, s. 58–61.

som bygger på synintryck, men dess verkliga utseende förblir svårt att gestalta. Å ena sidan är den en fågel, å andra sidan uppträder den i mänsklig gestalt. Först beskrivs gestaltens fjäderdräkt och tjocka vingar. Sedan nämns det däremot att gestalten påminner om en människa: ”Den onda fågeln liknar en människa, den är klädd i en fotsid dräkt, den talar, den väser, den gurglar som en människa”. Klädseln och talet bidrar till gestaltens mänsklighet. Verben ”väsa” och ”gurgla” för däremot tankarna till en orms eller en katts väsande samt till ett för människan otypiskt gurglande läte. Den bild som skapas av Otaoli glider mellan fågelgestalten och dess mänskliga drag, samt överlag mellan det djuriska och det mänskliga. Denna komplexa sammanställning, kombinationen av oförenliga drag och flykten undan bestämda kategoriseringar, styr en mot att tolka gestalten i den groteska estetikens kontext.³⁴

I det ovan citerade partiet anknyter Otaolis gestalt på flera sätt till en grotesk tradition i kaysersk mening. Kayser definierar det groteska som en estetik där den mänskliga världen inte framstår som separat från den djuriska, botaniska eller livlösa världen. I det groteska gäller inte de symmetriens och proportionernas lagar som är bekanta från vår värld; exempelvis förvrängs människokroppens proportioner då kroppsdelar sväller, krymper eller deformerar. Denna avsaknad av det trygga och bekanta leder till en upplevelse av främlingskap eller besynnerlighet som i sin tur hänger samman med en hotfull spänning.³⁵ Otaoli förenar det mänskliga med det djuriska på ett sätt som därtill bygger på element från nattens och mörkrets sfär, alltså sfärer som ligger utanför den bekanta och trygga världen. Sådana element är exempelvis mumien samt hänvisningar till nattdjur och kräldjur. Även bilder som är hämtade ur skräckens estetik, såsom det blodiga ögat, det flackande ljuset, att slita någon i stycken samt skog som bara består av rötter, betonar den fasansfulla grotesken i kaysersk mening.

Det blodiga ögat, som är en central egenskap hos Otaolis gestalt, får även en djupare betydelse när man betraktar det mot bakgrund av de beröringspunkter som finns mellan Carpelans olika verk beträffande det groteska bildspråket. I *Berg* uttrycker de groteska ögonen, som är

34. Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 2–3.

35. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, s. 21.

kopplade till seendets motiv, hur en person förföljs av obearbetade negativa känslor. I anslutning till detta kan Otaolis öga ses som en hänvisning särskilt till skuldkänslan, som Benjamin inte kan fly trots att han försöker. Otaolis gestalt och hans blick väcker rädsla och en känsla av hjälplöshet i barnet Benjamin.

Att ligga i sängen ”som en mumie” kan tolkas som en bild för att vara förstelnad, förlamad och inte röra sig ur fläcken. Orörligheten kan även tolkas som ett sätt att gömma sig och skydda sig själv, för redan en liten rörelse kunde kanske sätta i gång den händelsekedja vars följd är ett fruktansvärt öde i klorna på den monstruösa fågeln. Paradoxalt nog beskriver jagberättaren också rörelse vid sidan om orörligheten: ”jag slår förgäves med mina kraftlösa klor”. Slutligen kan läsaren egentligen inte veta vad som händer och vem som rör sig. Då berättaren skildrar lågan eller ljuset som lyser inuti bröstkorgen, kan Benjamin inte längre veta säkert om lågan lyser inuti honom själv eller Otaoli. Att gränsen mellan jaget och en annan gestalt ifrågasätts är en stark beskrivning av att uppleva skräck. Samtidigt tematiserar det en ambivalens och ett uppbyggande av kategoriseringar, som bägge är typiska drag för grotesken.³⁶

I beskrivningen av Otaoli hänger *jagets* problematik även ihop med teman som marginalitet och annanhet då jagberättaren placerar sig själv i Otaolis värld: ”den ropar utan att någon annan än jag hör den.” De visuella elementens främmandegörande funktion betonas här av en ljudvärld som bygger på motsatsförhållandet mellan tystnad och rop. Otaolis rop skapar en gräns mellan jagberättaren och andra, då ropet hör hemma i en värld som ingen annan kan förnimma. Ropet för in en värdeladdning i texten som är typisk för grotesken. Jagberättaren upplever sig tillhöra de förtappade och placerar således sig själv utanför det normenliga samhället: ”för jag är förtappad”. Även om uttrycket ”någon annan” utgör den enda hänvisningen till en normenlig värld, byggs grotesken upp i relation till en föreställning om det allmänt accepterade, genom en gräns som dras mellan självet och andra, mellan förtappade och icke-förtappade.

36. Om att ifrågasätta gränsen mellan självet och den andra, se Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 9.

Kaysers definition av det groteska har kritiserats för att den placerar groteskens mörka och skräckinjagande sida i förgrunden så att den sidan rentav framstår som mera genuint grotesk än groteskens uppsluppna och komiska sida.³⁷ Chao påpekar att problemet med både Kaysers och Bachtins teori är att de bygger på bara en sida av det groteska.³⁸

Trots att kritiken är berättigad, sätter Kayser fingret på något mycket relevant gällande groteskens egenart då han beskriver det groteska som en alienerad värld³⁹; även Otaolis fasansfulla, mystiska och samtidigt ambivalenta värld kan tolkas som en sådan alienerad värld.

Även Connelly beskriver det groteska som en främmandegörande strategi: "det groteska kan bäst förstås som något som skapar mening genom att bända upp en klyfta och som drar in oss i en obekant och omtvistad terräng".⁴⁰ När det gäller Otaoli kan man tolka det så att groteskens djupaste innebörd inte har sitt ursprung i de fasansfulla och monstruösa dragen, även om de genom sin visualitet genast väcker läsarens uppmärksamhet. Om man utgår från Connelys teori finner man de djupast liggande betydelseerna då man granskar förändringarna som sker i den groteska bilden, och de specifika partier där det bekanta plötsligt blir främmande.⁴¹ Redan beskrivningen av Otaoli som en hybrid mellan fågel och människa aktiverar groteskens referensram. I beskrivningen av Otaoli kan kärnan i den groteska bildens betydelse ändå lokaliseras till det ställe i texten där det mänskliga talet överraskande skildras som väsende och gurglande. Det främmandegörande elementet kan sägas undergräva den bild som bygger på fågelmytologi och skräckelement, och som trots den främmandegörande effekten bygger på kulturell återanvändning av bekant bildstoff. När de icke-sammanhängande dragen kombineras, skapas en heterogen helhet som inte har någon bekant motsvarighet eller något färdigt namn vare sig i vår verklighet eller i de kulturella metaforer vi känner till. Trots

37. Se t.ex. Bachtin, *Rabelais och skrottets historia*, s. 55–60 och Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque*, s. 2–4.

38. Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque*, s. 2–4.

39. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, s. 181.

40. "the grotesque is best understood as something that creates meaning by prying open a gap, pulling us into unfamiliar, contested terrain", Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture*, s. 2 [Översättning av citatet till svenska: AB].

41. Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture*, s. 3.

kopplingarna till det mytologiska har Otaoli ingen direkt motsvarighet i de klassiska myternas värld. Gestalten ger inte heller enbart uttryck för skräck. Man kan tolka det så att Otaoli inte främst har sitt ursprung i tidigare kulturellt stoff, utan får sin egentliga betydelse genom gestaltningen av jagberättarens skräck, skuld känsla och främlingskap. Det är fråga om det groteska i jagets medvetande, om Benjamins upplevelse av skuld och annanhet. På så sätt anknyter romanen, i kaysersk bemärkelse, i hög grad till det subjektiva i grotesken.

Gestalten Otaoli beskrivs med hjälp av kontraster och i den koncentreras flera drag och betydelser med ursprung i olika källor. Enligt min tolkning bygger den ovan citerade sekvensen upp ett tema som är typiskt för det groteska, gränser och gränsöverskridningar. Å ena sidan synliggör de groteska dragen i hög grad gränser, å andra sidan överskrider gränserna. Otaoli kan inte entydigt placeras i någon specifik kategori, utan stannar i gränslandet mellan olika klassificeringar, vilket bryter mot den klarhet och harmoni som är dygder inom den klassiska estetiken.⁴² Sammanfattningsvis kan den groteska hybriditeten i *Benjamins bok* inte enbart återföras till den visuella inkongruensen utan skapar olika betydelseplan som är sammanvävda med varandra på olika nivåer i texten. I beskrivningarna av Otaoli framstår det groteska särskilt som ett drag i den subjektiva erfarenhetsvärlden. I verket får det groteska ändå en bredare betydelse och förekommer även utanför de skräckens och subjektivitetens områden som har analyserats i detta avsnitt av artikeln. I följande avsnitt lyfter jag fram ställen i texten där gestalten Otaoli också byggs upp av andra element. I relation till ovanstående diskussion skapar dessa element en ambivalens som är karakteristisk för det groteska.

SPÄNNINGEN MELLAN DET SUBJEKTIVA OCH DET OFFENTLIGA

Otaoli-gestalten, som förekommer upprepade gånger i *Benjamins bok*, kallas som nämnt för "hämndfågeln" och "den onda fågeln", men

42. Jfr Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 35; Perttula, *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 32.

benämns också ”den långa resans fågel” och ”höstfågel”.⁴³ Benämningen ”den långa resans fågel” skapar intryck av en ensam flyttfågel eller alternativt ett långvarigt sällskap på resan medan ”höstfågel” väcker melankoliska associationer eller för tankarna till uttryck som ”livets höst”. De benämningar med vilka Otaoli beskrivs, bygger upp de olika sidorna av den groteska gestalten. Inom den rätt heterogena groteskforskningen råder det enligt Chao ändå en viss samstämmighet mellan forskarna kring uppfattningen att grotesken förenar två emotionella aspekter med varandra. Då en av dessa betonas, är ändå den andra samtidigt närvarande. Betoningen kan variera mellan olika konstverk, men i den senaste forskningen har man varit överens om att båda de emotionella aspekterna, groteskens ljusa och mörka sida, på ett eller annat sätt måste vara närvarande för att man ska kunna beskriva något som grotesk.⁴⁴ Otaolis föränderliga gestalt, som vacklar mellan olika känslolägen, byggs upp av splittrade beskrivningar och intryck i olika delar av verket, som betonar olika sidor av gestalten, och som sammantaget, i verket som helhet, skapar det ambivalenta intrycket av Otaoli. I detta avsnitt fokuserar jag särskilt på den spänning som skapas i verket mellan det subjektiva och det offentliga samt mellan det fasansfulla och det karnevalistiska.

Det skratt som vid sidan av skräcken hör till grotesken beskriver Kayser som ett bittert, cyniskt och satiriskt skratt eller som ett oavsiktligt skratt som hänger ihop med känslan av fasa.⁴⁵ Motkraften till den grotesk som väcker fasa, så som den förmedlas i Carpelans verk, tolkar jag ändå inte som ett dylikt reducerat skratt. Men det är heller inte fråga om ett entydigt muntert skratt av den typ som Bachtin lyfter fram som ett centralt element i det groteska.⁴⁶ Emellertid menar jag att Carpelans roman innehåller egenskaper och karnevalistiska drag som hänvisar till en bachtinsk tradition, och som utgör en motkraft till den fasansfulla och förlamande grotesken. Dessa möjliggör spänningen mellan de motsatta emotionella aspekterna.⁴⁷

43. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 151–152.

44. Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque*, s. 4. Jfr Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of Grotesque*, s. 14.

45. Kayser, *The Grotesque*, s. 187.

46. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*.

47. Chao och Meindl anser att denna spänning är det som gör det groteska groteskt,

Tidigt i *Benjamins bok* skildras Olli innan han blivit handikappad, som en gäckande och livlig gestalt som bryter mot normerna för lämpligt beteende: ”När vi körde förbi Halkolas stod Olli där och räckte långnäsa, skrek och viftade med armarna, jag såg inte åt hans håll”.⁴⁸ I detta citat finns flera drag som imiterar en fågelgestalt: att vifta med armarna kan jämföras med att flaxa med vingarna, att räcka långnäsa väcker associationer till en fågels näbb och att skrika kan föra tankarna till en fågels läte. Dylika karikerade drag i beskrivningen av Olli kan tolkas som en grund på vilken Otaolis gestalt byggs upp. De tidigare citerade partierna ur *Benjamins bok* har lyft fram den sida hos grotesken som har en koppling till skräck. Här hänvisar Ollis gester, såsom att räcka långnäsa, däremot till en muntrare karnevalistisk grotesk. Då Olli uppträder som en fågel förenas i honom det mänskliga och det djuriska, och han framstår som ett slags narr som på offentlig plats tar på sig en roll, samt därigenom får en förevändning att bete sig opassande och göra narr av Benjamin.

Att räcka långnäsa kan också jämföras med att ta på sig ett slags mask. Enligt Bachtin är masken ett motiv som alltid skapar en karnevalistisk stämning i texten, eftersom motivet hänvisar till en annan värld där masken hör hemma. I folkkulturen förknippas masken med förändringar, metamorfoser och glädje över att ta en ny kroppslig form.⁴⁹ Enligt min tolkning hänvisar Ollis ”mask” på ett gäckande och förringande sätt till Otaolis värld och till Benjamins skuld känslor och ångest som denna värld gestaltar. På så sätt har masken som motiv en tragisk och subjektiv sida i *Benjamins bok*, men i den finns ändå spår av folkkulturens uppochnervända perspektiv, ett perspektiv som driver med Benjamins allvar och dysterhet. Den karnevalistiska tolkningsramen aktiveras redan i det citerade partiet, som förekommer tidigt i romanen, även om det karnevalistiska, då berättelsen fortskri- der, är betydligt mera nedtonat och problematiserat i jämförelse med groteskens fasansfulla och subjektiva sida.⁵⁰

och att t.ex. det skrämmande inte är groteskt om det inte samtidigt innehåller något av det uppsluppna, se Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque*, s. 4; Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of Grotesque*, s. 14.

48. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 34.

49. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 49.

50. Motiv och element som hänvisar till en karnevalistisk tradition, såsom narrmetafo-

Senare i *Benjamins bok* beskrivs även Otaoli på ett liknande sätt som Olli, som en rackarunge, en bråkstake som förstör saker: "Fågeln Otaoli som skrävar från väggen och bränner hål i gardinerna, jag tar struhtag och dränker den i WC-skålen".⁵¹ Beskrivningen kan tolkas som en referens till Olli i det tidigare citerade partiet eftersom Otaoli, i likhet med honom, utmanar och hånar ordning och gott uppförande. I barndomens möte mellan Olli och Benjamin nöjer sig Benjamin med att se åt ett annat håll och låtsas som om han inte sett Olli. Men i den vuxna Benjamins liv dyker Otaoli däremot upp och gör rackartyg i ett drömligt ögonblick då Benjamin utmattad kommer tillbaka till sitt hotell efter ett möte med Olli. Och den här gången står Benjamin inte ut med bråkstaken utan tar struhtag och dränker Otaoli i wc-skålen. Denna beskrivning kan också jämföras med det tidigare citerade partiet, där orörlighet är Benjamins skyddsmekanism mot det hot som Otaoli utgör. Nu tar Benjamin i stället struhtag på den gestalt som speglar hans trauma, vilket kan läsas som att han konfronterar traumat aktivt. Trots detta försvinner Otaoli inte för gott; drunkningsdöden är endast en av gestaltens metamorfoser.

I det här citerade partiet sätts Otaoli, den fasansfulla, mytiska och ställvis rentav upphöjda gestalten, på plats på ett grovt vardagligt sätt. Wc-skålen, där Otaoli dränks, ger beskrivningen en förringande prägel. I den groteska konsten anknyts kroppsligheten med kroppens nedre regioner, dess öppningar, utsöndringar och deformerings. Bilden av kroppen är inte statisk utan befinner sig i ett konstant och ambivalent förändringstillstånd. I den karnevalistiska traditionen, som särskilt betonar den nyskapande kraften i det groteska, är både den skapande kroppen och den döende kroppen samtidigt närvarande. De motiv som har sitt ursprung i denna kroppslighetens tradition, såsom födelse, föda, avföring, sex och död, är inte nödvändigtvis groteska i sig själva. I den kulturellt bestämda hierarkin uppfattas de ändå tillhöra ett lägre

ren och en ambivalent framställning av döden, förekommer inte enbart i *Benjamins bok* utan också i andra prosaverk av Carpelan. *Din gestalt bakom dörren* (Helsingfors: Schildts 1975) bygger på dubbelgångarmotivet. Karnevalistiska drag, såsom de dödas närvaro, i form av ett kortspelande gäng i barndomens sommarvilla, betonar den groteska ambivalensen i romanen *Berg*. I *Urwind* (Helsingfors: Schildts 1993, s. 231) beskriver jagberättaren en procession av narrar där både levande och döda gestalter deltar, iklädda masker.

51. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 149.

och materiellt skikt. Det är typiskt för det groteska att degradera och överdriva dessa motiv.⁵² Att döden, via omnämmandet av wc-skålen, förknippas med tarmfunktionen – parallellt med bilden av att strypa någon med bara händerna – betonar det grovt kroppsliga i denna sekvens. Därtill betonas här groteskens funktion att bryta ner den rena skräckkänslan. Skräcken som förknippas med Otaoli utvidgas till en grotesk, vilket framgår tydligt då denna fågelgestalt inte längre skildras som en fasansfull hämndfågel utan som en gäckande bråkstake, som dränks i wc-skålen då den går jagberättaren på nerverna. Vid sidan av skräcken finns också en komisk nyans i denna beskrivning, då den tidigare skildrade förlamande fasan övergår i irritation över Otaolis stökiga beteende.

Den ambivalens som förknippas med Otaoli fördjupas särskilt i en sekvens där jagberättaren ger uttryck för en känsla av samhörighet med denna gestalt: ”fågeln Otaoli, min dröm, min uppfinning, han som sitter på min arm som vore jag en falkenerare”.⁵³ Berättaren ger här också uttryck för sin ensamrätt till Otaoli genom det upprepade possessiva pronomenet ”min”. I likhet med de andra textställen som nämnts i detta avsnitt kastar det här ett ambivalent ljus över den skräck som hämndfågeln ger upphov till; Otaoli kan inte entydigt placeras i skräckens, det ondas eller den typiska mardrömmens kategori, utan befinner sig i ett gränsland mellan olika kategorier, vilket väcker förvirring hos läsaren. Intressant i det senast citerade partiet är också hur jagberättaren karakteriserar fågeln som en produkt av sitt subjektiva medvetande. Berättaren hänvisar samtidigt till Otaoli som en medveten ”uppfinning” och en mera undermedveten ”dröm”. Ambivalensen förstärks även av kopplingen till mytiska falkar, som till skillnad från de tidigare nämnda skräckfåglarna, förknippas med gudomliga gestalter i såväl den fornegyptiska som den skandinaviska mytologin. Otaoli väcker sinsemellan motstridiga känslor hos läsaren,

52. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 29–36.

53. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 171. Utdraget kan även tolkas som en hänvisning till novellen ”Federigo degli Alberighi och hans falk” i Giovanni Boccaccios *Decamerone* (1350–1353), (femte dagen, novell IX) där en falk, som är viktig för karaktären i berättelsen, offras och serveras till middag. Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, Del 1, Översättning, inledning och kommentarer av Paul Enoksson, Stockholm: Atlantis 2007, s. 468–474.

skräck, skratt, avoghet, tillgivenhet och respekt. På ett sätt som är typiskt för groteska gestalter utmanar Otaoli alltså läsaren genom att aktivera olika känslor och reaktioner parallellt med varandra.⁵⁴

METAMORFOSEN – RÖRELSEN MELLAN OLIKA SKEPNADER OCH KÄNSLOLÄGEN

Det mångdimensionella i Otaolis gestalt betonas ytterligare genom beskrivningarna av de metamorfoser Otaoli genomgår. Den groteska fågelgestalten i *Benjamins bok* är inte statisk utan tar olika former och förändras till sin yttre gestalt. De olika yttre gestalterna betonar sinsemellan olika betydelser. I kapitel 65 i romanen framställs Otaoli först som en skräckfågel som väcker fasa. Mot slutet av kapitlet betonas ändå den kontinuerliga rörelse som är typisk för den groteska gestaltens metamorfos, då Otaolis transformation från hämndfågel med blodiga ögon till en pytteliten insekt framställs för läsaren:

Den glider i lerskogarna som en skugga, stannar bakom gardinen vid fönstret, förminskar sig till ett svart kryp, rinner ut genom glaset som ett ögonblick färgas svart, bara en sotränna med en näbb som en gul tumnagel, ögat nu slutet, kroppen nu borta, Otaoli nedgrävd, drunknad, upphängd, bara en vit bröstkorg med några grå fjädrar oroligt flimrande för morgonvinden.⁵⁵

Efter att ha krympt rinner Otaoli ut genom fönsterglaset och försvinner. Förutom en förminskning handlar det alltså om en metamorfos från materiell och kroppslig gestalt till ett slags immateriellt rudiment av den tidigare gestalten. I detta utdrag tematiseras Otaolis rörelse inifrån en inomhusmiljö utåt till en utomhusmiljö. Enligt min tolkning kan detta ses som en parallell till det subjektiva i den fasa som Otaoli ger upphov till. I den värld som jagberättaren konstruerar i sitt medvetande flyger Otaoli hotfullt omkring, men utanför medvetandet framstår den bara som ett rudiment av den gestalt som väcker fasa och förlamar sitt offer. Av den ståtliga fjäderskruden återstår inte mer

54. Jfr Perttula, *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 18, 27–28.

55. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 87.

än en sotränna, av näbben endast en liten gul fläck och det blodiga ögat är slutet.

I utdraget skildras Otaoli dessutom som om den var flerfaldigt död(ad): begravd, drunknad, hängd ("upphängd"). Den bröstborg som återstår, där några ynkliga fjädrar sitter kvar på de vita benpiporna, hänvisar även till det tidigare citerade utdraget där ett mystiskt ljus skiner ur den skräckinjagande Otaolis bröstborg. Endast ett bart skal återstår nu av denna skräckens kärna. Även nattens mardrömmar har ersatts av morgonvinden, och ingen blir längre skrämmd av de enstaka gråa fjädrarna som fladdrar i luftströmmen. Den skräck som Otaoli väcker tål alltså inte dagsljus. Fågelgestalten försvinner ändå inte, den bara ändrar form och genomgår ytterligare nya metamorfoser.

Enligt Bachtin skildrar den groteska bilden ett förändringstillstånd som ännu inte fullbordats. Typiskt handlar det om en metamorfos som hänger ihop med födelse, död eller uppväxt, där relationen till tiden blir synlig. I bilden av den groteska kroppen är förändringens båda sidor, början och slutet, samtidigt närvarande. Det är i detta man finner rötterna till den ambivalens som oupplösligt hör ihop med det groteska. I sin motstridighet är den groteska bilden ständigt rörlig och föränderlig till sin karaktär, vilket skiljer den från den stabila och avstannade bilden som är typisk för den klassiska estetiken.⁵⁶

När en människas eller annan varelses metamorfos inte är fullständig, blir resultatet en grotesk och hybrid. I den metamorfos som är karakteristisk för det groteska bildspråket bevaras en del av de ursprungliga egenskaperna, vilket gör att exempelvis varelsens förändrade yttre uppenbarelse kan stå i konflikt med dennas oförändrade inre.⁵⁷ På motsvarande sätt kan man se bilden av en vuxen i barnkläder, "en liten sliten vuxen", som en bild av en ofullständig metamorfos och en snedvriden uppväxt. I denna bild sker rörelsen och förändringen ändå inuti karaktären, i dennas erfarenhet, medan den yttre uppenbarelsen representerar det stagnerade tillståndet som inte motsvarar den inre erfarenheten. Otaolis metamorfoser kan tolkas som upprepningar av jagberättarens upplevelse av att barndomen tog slut och av att fastna i ett mellantillstånd. I beskrivningen av denna erfarenhet bygger upp-

56. Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 34–35.

57. Perttula, *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 75–76.

repningen och variationerna av metamorfosmotivet upp en struktur som är typisk för traumat.

Enligt Kai Mikkonen som undersökt metamorfosen i litteratur kan man se denna bildlighet som en tidlig och dynamisk process som bygger på såväl likhetens som parallellitetens principer.⁵⁸ Sålunda kombinerar den drag som är typiska för dels metaforen, dels metonymin. Relationen mellan Otaoli och jagberättarens erfarenhet kan mycket riktigt också uppfattas som metaforisk. Exempelvis Chao har i sin forskning definierat grotesken som en förkroppsligad metafor som ger upphov till osäkerhet och disharmoni och som flyr undan exakta definitioner.⁵⁹ Man kan tolka det så att Otaoli, som en metafor för jagberättarens erfarenhet, ger en visuell och kroppslig gestalt åt de svärverbaliserade upplevelsena. Det ofullbordade och ofullständiga, som är typiskt för de metamorfoser som förekommer i den groteska bilden, framställs för sin del metonymiskt. Då hämndfågeln Otaoli rinner ut genom fönsterglasat och förvandlas till ett rudiment av sin tidigare gestalt förs metamorfosen mycket långt; Otaoli blir nästan immateriell. I fläckarna på fönsterglasat kan man ändå urskilja en mörk färg och en reminiscens av den gula näbben. Tillståndet före transformationen kan liksom konstrueras mentalt med hjälp av delar som hänvisar till den tidigare hela gestalten. I sin egenskap av en kvarbliven del representerar skelettet av bröstskorgen, som beskrivs i slutet av utdraget, likaså den hela gestalten Otaoli som fanns före transformationen.

Med utgångspunkt i min analys kan man konstatera att Otaolis metonymiska drag betonar att transformationen är ofullständig och att Otaoli vacklar mellan olika kategorier på ett sätt som är karakteristiskt för den groteska bilden. Genom att framställa två företeelser parallellt med varandra, på ett sätt som är typiskt för metaforen, framstår denna gestalt emellertid som en metafor för jagberättarens subjektiva erfarenhet och samtidigt även som en bild för de minnen som är associerade med Olli och som kontinuerligt försöker tränga fram ur det undermedvetna. Som metafor gestaltar Otaoli således känslor som

58. Kai Mikkonen, *The Writer's Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*, Tampere: Tampere University Press 1997, s. 27–28.

59. Chao, *Rethinking the Concept of the Grotesque*, s. 14.

i romanen är sammanvävda med varandra: skuld, annanhet och en skräck som orsakats av kriget. Att befinna sig mitt emellan kategorier, att växla yttre gestalt och att vackla mellan olika sinnesstämningar är karakteristiskt för den groteska estetiken men anknyter också till den carpelanska öppenhetens poetik som flyr undan klassificeringar och kategoriseringar.

UPPBRYTNING AV MOTSATSER OCH DEN ÖPPNA STRUKTUREN

Inkongruenta kombinationer, konstant rörelse och den osäkerhet som är en följd av ambivalens är alltså typiska för det groteska. Edwards och Graulund påpekar emellertid att grotesken inte bör förstås som osäkerhet för osäkerhetens skull: ”Genom att erkänna den osäkerhet som är central i groteska texter, förblir vi öppna, multipla, och som sådana kan vi omfamna osäkerheten hellre än säkerheten; och detta i sin tur står emot totalisering i alla dess former och erbjuder många vägar till mångbottnade läsningar”.⁶⁰ Den osäkerhet som grotesken ger upphov till representerar alltså en möjlighet till en öppen struktur som inte strävar efter säkerhet eller definitiva klassificeringar. De metamorfoser som analyserades i föregående avsnitt kan tolkas som beskrivande exempel på denna öppenhet och på det ofullbordade. Ur detta perspektiv kan grotesken förstås som en systematisk process vars syfte är att främja en känsla av att inte höra till.⁶¹

I den helhet som *Benjamins bok* utgör formar de mångdimensionella skildringarna av Otaoli en öppen struktur. Gestaltens olika drag, emotionella aspekter och föränderliga rörlighet betonar att här finns flera parallella tolkningsmöjligheter snarare än absoluta kategorier. Ett utdrag mot slutet av verket kan tolkas som en kulmination för inkongruenta och motsatta drag, där spänningen mellan dessa upplöses. På sin resa märker Benjamin att Olli har åldrats men Ollis

60. ”For by acknowledging the lack of certainty at the heart of grotesque texts, we remain open, multiple, and, as such, we can embrace uncertainty over certainty; this, then, resists totalization, in all its forms, and offers many routes into multiple readings”, Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 3 [Översättning av citatet till svenska: AB].

61. Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 3.

medvetande befinner sig på ett barns nivå och han är innesluten i sig själv. Även Olli reagerar starkt på mötet och springer sin väg mitt under en gemensam promenad för att slutligen stanna upp:

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 slocknande när regnet börjar falla.⁶²

I början av utdraget förenas människa och fågel i en jämförelse som beskriver Olli. Det fågelliknande har här ingen entydig betydelse, utan jämförelsen både med frihet och med att vara plågad och fången. Samtidigt konstrueras ett motsatsförhållande mellan den frigörande luften och jorden som står för bundenhet och fångenskap. Dessa två extremer förbinds dessutom med varandra och gestaltar ytterligare ett alternativt sätt att vara: ”båda på en gång”. Efter detta utvecklas Ollis fågelliknande drag i en mera mytisk riktning. Proportionerna i Ollis skrik utvidgas från en stackars mans skrån till en enorm varelses läte som får marken att skälva. I utdraget transformeras ljudet eller dess eko och tar en visuell form då Otaoli slutligen visar sig som en enorm fågel med vingar av eld. Jämsides med det bombastiskt mytiska och eldens element skildras vattnet, vilket skapar en ambivalens i beskrivningen. Utdraget kan tolkas som en form av katharsis där motsättningar och gränser mellan olika kategorier upphävs. I mötet mellan alla fyra element är det slutligen vattnet som släcker och lugnar ner den brand som representerar det hotfulla och fasansfulla i Otaoli. Beskrivningen kan också tolkas som en hänvisning till myten om Fågel Fenix som betonar förnyelse och odödlighet, vilket även knyter an till de metamorfoser som analyserades ovan. Sekvensen tycks också förebåda slutet av romanen där Olli dör efter att ha rymt hemifrån. Benjamin uppnår för sin del någon form av inre harmoni och förföljs inte längre av Otaoli.

62. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 154.

Analysen av den öppna struktur som grotesken möjliggör väcker frågan i vilken relation detta står till den öppenhetens poetik som Carpelan fört fram. På ett sätt som påminner om den öppenhet som är typisk för det groteska, ser även Carpelan osäkerheten som ett centralt element i processen att uppnå öppenhet. Han beskriver konstnärens negativa förmåga som en konst att transformera osäkerhet, tvivel och passivitet till en positiv energi. Även att upphäva motsättningar är av central betydelse:

På samma sätt som den negativa förmågans, den skenbara passivitetens förmåga består i att med stor öppenhet reflektera över tillvarons motsatser och betvivla de hårdragna gränserna mellan en klassisk och romantisk målsättning, betvivlar den även hierarkin av förflutet, nu och kommande, och samlar alla tidsupplevelser i det omedelbara ögonblicket.⁶³

Enligt min tolkning hänvisar den öppenhet som är karakteristisk för den groteska estetiken delvis till samma fenomen som Carpelan syftar på i sitt öppenhetsbegrepp. De gränsöverskridande dragen i grotesken, som på flera sätt varit framträdande i min analys av *Benjamins bok*, utgör ett ideal också i öppenhetens poetik så som Carpelan definierar den. Även Carpelans poetik flyr strikt avgränsade kategorier och klassificeringar samt slutgiltiga svar och statiska, slutgiltiga tillstånd. Begrepp som transgression och gränsöverskridande ger ändå inte en uttömmande beskrivning av idealet för Carpelans öppna diktning. Karakteristiskt för öppenhetens poetik är även spänningen mellan öppenhet och det samlande eller obrutna. Den kommer till uttryck exempelvis i ett kort ögonblick som samlar alla tidsupplevelser, vilket blir möjligt då hierarkin mellan olika tidsplan upphävs. Enligt Hollsten är öppenheten alltså inte en motsatt tendens i jämförelse med det samlande, utan det obrutna nås genom öppenhet.⁶⁴ Trots all problematisering av slutliga klassificeringar eftersträvar Carpelans öppenhet alltså i slutändan harmoni, medan grotesken däremot gör motstånd mot harmoni och den naturliga ordningen. Öppenhetens

63. Carpelan, "Om diktens öppenhet".

64. Hollsten, *Ei kattoa, ei seiiniä*, s. 132.

poetik innebär en balans mellan estetiska och filosofiska drag med olika ursprung, medan grotesken bygger på motstånd mot den klassiska estetik.

Det är heller inte en rättvis bild av grotesken, betraktad som ett bredare, estetiskt och kulturellt fenomen, om man enbart återför den till begrepp som transgression och metamorfos eller till den hybriditet som ifrågasätter fasta kategorier. Det är skäl att beakta att grotesken i typiska fall lyfter fram undanträngt subjektivt eller kulturellt stoff.⁶⁵ I de tidigare avsnitten har jag analyserat hur denna, för grotesken karakteristiska moraliska dimension syns i den subjektiva skuld känsla som har sitt ursprung i Benjamins barndom. I verket behandlas emellertid också, med hjälp av grotesken, teman som avvikelse och marginalitet på ett bredare plan. Detta sker genom en problematisering av kategorierna sjuk och frisk. Olli, en individ som avviker från den friska människans norm, väcker följande reflexioner hos Benjamin: "kanske gränsen mellan vad vi kallar friskt och sjukt inte kan dras, kanske går friskt och sjukt in i varandra."⁶⁶

Hur öppenhetens poetik och grotesken är sammanvävda med varandra i *Benjamins bok* kan tydligast åskådliggöras genom att se på hur groteskens moraliska dimension anknyts till det slags reflexion över begreppsdefinitioner som är typisk för Carpelans essäistik. Det är exempelvis intressant att studera Benjamins funderingar över gränsen mellan frisk och sjuk jämsides med Carpelans filosofiska sammanfattning i en diskussion kring det öppna rummet: "Kanske tid och rum alls inte är varandras antagonister, utan genomsyrar varandra?"⁶⁷ I båda fallen tematiseras ett upphävande av gränsen mellan två kategorier som uppfattas som varandras motsatser, samt en strävan efter en syntes mellan dessa. Detsamma gestaltas också i skildringen av Olli som en både fri och fången fågel. På så sätt hänger öppenhetens poetik och grotesken samman i *Benjamins bok*, genom dels upphävandet av motsättningar, som är ett uttryck för öppenhet, dels en för grotesken karakteristisk problematisering av kategoriserande normer.⁶⁸

65. Edwards & Graulund, *Grotesque*, s. 6.

66. Carpelan, *Benjamins bok*, s. 150.

67. Bo Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25/4 1991.

68. Också i min artikel "Muistojen arkisto ja muistelun kertomus. Muuntuva arkistometafora Bo Carpelanin romaanissa *Blad ur höstens arkiv*" [under arbete] konstaterar

Jag hävdar att grotesken i *Benjamins bok* är sammanvävd med öppenhetens poetik samt utgör en strategi med vilken denna poetik kommer till uttryck i romanen. Med hjälp av grotesken behandlas sådant som är undanträngt i kulturen och på ett subjektivt plan, samt teman som avvikelse och marginalitet. De beröringspunkter med Carpelans övriga prosaverk som jag visat på i artikeln väcker frågan om grotesken är en estetik som mera genomgående återkommer i Carpelans prosa, en fråga som återstår att behandla i den framtida forskningen.

Översättning: Anna Biström

jag att upphävandet och ifrågasättandet av gränsen mellan olika kategorier är typiska drag i Carpelans litterära stil. Artikeln kommer ut 2018 i antologin *How to Communicate Meaning? Linguistic, Literary, and Translational Perspectives* (publikationen är under kollegial granskning), som utges av forskningscentret Plural vid Tammerfors universitet, i serien Tampere Studies in Language, Translation and Literature.

