

*Merkkejä ja symboleja*

*Markku Lehtimäki (toim.)*

# *Merkkejä ja symboleja*

*Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*

Sähköinen julkaisu  
ISBN 951-44-5476-6

Copyright © 2002 Tampere University Press

*Myynti*

Tiedekirjakauppa TAJU

PL 617

33014 Tampereen yliopisto

puhelin (03) 215 6055

fax (03) 215 7685

sähköposti taju@uta.fi

<http://granum.uta.fi>

*Taitto ja kansi*

Maaret Young

Kannen kuvan tekijä tuntematon

ISBN 951-44-5437-5

Juvenes Print-Tampereen Yliopistopaino Oy  
Tampere 2002

## *Sisällys*

Pekka Tammi – ja muita kerronnan kysymyksiä .....	7
<b>I. Runoja ja arvoituksia .....</b>	<b>13</b>
<i>Juhani Niemi:</i> Runo ja tulkinta .....	15
<i>Pia Houni:</i> Runoja .....	20
<i>Panu Rajala:</i> Kaarlo Sarkian arvoitus .....	24
<i>Yrjö Hosiaislouma:</i> Tampereen laulut: vainko verta, hikeä ja kyöneleitä? .....	37
<b>II. Kysymyksiä kansallisuudesta .....</b>	<b>61</b>
<i>Eila Rantonen:</i> Kansojen kirjallisuus – erityisesti komparatiivisen ja jälkikoloniaalisen tutkimuksen valossa .....	63
<i>Yrjö Varpio:</i> Kansallisen asema suomenkielisissä kirjallisuushistorioissa 1858-1949 .....	87
<i>Mari Hatavara:</i> Fredrika Runebergin <i>Fru Catharina</i> <i>Boije och hennes döttrar</i> kansallisena visiona .....	107

### **III. Lajit ja identiteetit ..... 135**

*Markku Ihonen:* Tavallista sitkeähenkisempi?  
Pohdintaa historiallisen romaanin lajin jatkuvuudesta..137

*Tommi Nieminen:* Kirjallisten lajien semiotiikkaa ..... 159

*Maria Ihonen:* Fantastinen fiktio mahdollisten  
maailmojen teorian valossa ..... 184

*Lauri Määttä:* Naamioidut minuudet  
Terry Pratchettin romaanissa *Maskerade* ..... 204

### **IV. Fiktiivisyyden ja faktuaalisuuden rajamailla ..... 227**

*Markku Lehtimäki:* Elämäkertamuodon itsereflektio:  
fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin  
Reagan-biografiassa *Dutch* ..... 229

*Heikki Kujansivu:* Faktissi ja lukemisen riski  
– Max Applen ”An Offering” ja fiktionaalisuus ..... 268

*Kai Mikkonen:* Voiko fiktiosta tulla totta? ..... 307

**Kirjoittajat ..... 341**

*Pekka Tammi*  
– ja muita kerronnan kysymyksiä

Kertomuksen ja kertomisen problematiikka on pitkään kuulunut Pekka Tammen, Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professorin, kiinnostuksen kohteisiin. Tässä juhlakirjassa, joka ilmestyy hänen 50-vuotissyntymäpäivänsä kynnyksellä, kertomuksen kohteena ei ole ehkä niinkään Pekka Tammi henkilönä. Kuitenkin käsissä oleva tekstikokoelma valottaa sitä kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen kenttää, jonka keskellä Tammi on vaikuttanut monipuolisella tavalla.

Ei ole helppoa kertoa yhtenäistä kertomusta Pekka Tammesta, esittää kaikkitietävästi ja läpinäkyvästi hänen henkilöhahmoaan. Joskus tuo hahmo on kuin prisma, joka heijastaa monenlaista valoa tai kaleidoskooppi, joka tarjoaa yllätyksellisiä kuvia. Kaavamaista tai litteää henkilöhahmoa Pekka Tammesta ei saa tekemälläkään, vaikka kenties tätäkin on yritetty. Tammen edustama kirjallisuustiede, kansainvälisen mittapuun mukaan ”kova” poetiikka, kohtaa tässä juhlakirjassa suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen laajan ja monipuolisen kentän. Dialogia käydään myös Tammen oman metodologian kanssa.

Suuri osa kirjoittajista on Pekka Tammen kollegoja ja opiskelijoita Tampereen yliopiston taideaineiden laitokselta (jonka johtajana Tammi toimii tämän kirjan ilmestyessä), ja monien omaan

tutkimustyöhön hän on antanut vaikutteita. Eräät tämän kokoelman tutkimusalueet ja -metodit (biografismi, jälkikolonialainen teoria, kulttuurintutkimus) näyttävät pysytelleen melko etäällä Pekka Tammen omista tutkimusintresseistä, joskin hän on ollut jatkuvasti valmis esittämään oman punnitun sanansa niin vanhoista kuin uusistakin paradigmoista. Eräät toiset kirjassa esiintyvät aiheet ja menetelmät (kertomuksen analyysi, semiotiikka, taiteiden välisyys) ilmenevät eri tavoin Tammen omissakin tutkimuksissa. Hänen uusimmat kirjoitelmansa – kuten analyysi Spiegelmanin *Maus*-sarjakuvateoksesta – avaavat uusia reittejä (Tammelle ja meille muille) taiteiden ja mediumien välisiin kytkentöihin, tekstien toimintatapoihin ja niiden tarjoamiin tulkintamahdollisuuksiin.

Pekka Tammen edustamaa kirjallisuudentutkimuksellista metodia on joskus – vähemmän positiiviseen sävyyn – kutsuttu ”matemaattiseksi”. Toisaalta Tammi nimenomaan on pyrkinyt erottelemaan kirjallisuuden sellaisista kovemmista tieteistä, jotka eivät eksaktiudessaan herätä tuntua outoudesta, emootiosta ja säkenöivien taideteosten luomisesta. Outouden ja arvoituksellisuuden tuntu on kiinteä osa kaunokirjallisen taiteen kokemusta, ja tätä korostaessaan Tammi jatkaa venäläisten formalistien jäljillä. Samalla kyse on siitä, että hämäriä tunteja ja rakenteellisia labyrintteja täytyy pyrkiä paitsi ymmärtämään, myös ”avaamaan” sopivalla ja tarkalla metodologialla. Tietenkin asian esitti jo Shakespeare: ”Ihmeiden labyrintti. Tämä ei voi olla / luonnollista – oraakkeli saa antaa / avaimet tähän hämäryyden leikkiin.” (*Myrsky*, suom. Eeva-Liisa Manner.)

Jos muun muassa Vartion ja Gödelin suhteista kirjoittaneella Tammella on poetiikassaan mukana ripaus ns. matematiikkaa, niin sanottakoon sitten, että hänen tähänastisen tuotantonsa läpäisee samainen ”poeettis-matemaattinen innoitus”, josta Vladimir Nabokov (kukapa muukaan) mainitsee omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Pubu, muisti*. Pekka Tammi yhdistetään tutkijana helppoisin juuri Nabokovin tuotannon perinpohjaiseen narratologiseen analyysiin. Hänen opiskeluajoistaan, 1970-luvun alusta, alkanut

Nabokov-innostuksensa on tuottanut kasoittain artikkeleja ja katsauksia, ja hänen asemansa kansainvälisissä Nabokov-ympyröissä on vakaa. Lisensiaatintutkimus *Studies in the Style and Meaning of Vladimir Nabokov's Novel 'Lolita'* (Helsingin yliopisto, 1977) sai jatkokseen väitöskirjan, alansa ahkeraan siteeratun ydintutkimuksen *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis* (Suomalainen Tiedeakatemia, 1985), ja pitkäaikaisen tutkimuksen parhaita oivalluksia on koottu teokseen *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays* (Tampere University Press, 1999). Suvereenin Nabokov-tietämyksen ohella yhtäläisen tärkeä osa Pekka Tammen tuotantoa on hänen kontribuutionsa poetiikan kansainvälisten ilmiöiden ja termien kotiuttamiseen myös suomalaiseen tutkimukseen (oli kyseessä sitten sisäistekijän tai subtekstin käsite) sekä hänen poleeminen dialoginsa kanssatutkijoiden ja monimetodisuuden kanssa. Tammen kirja *Kertova teksti: esseitä narratologiasta* (Gau-deamus, 1992) sisältää kokoelman sekä kertomusteoreettisia selvityksiä että kriittisiä puheenvuoroja. Kokoelman artikkeleista tunnetuin ja kiistellyin esitti kysymyksen ”Onko tällä tekstillä lukijaa?”.

Toivottavasti tällä juhla kirjalla on lukijansa. Kirjan nimi tulee (tietenkin) Nabokovin novellista ”Merkkejä ja symboleja”, jota Pekka Tammi on analysoinut kirjoituksessaan ”Kerronnallisista paradokseista ja itsensä tiedostavista fiktioista” (teoksessa *Taiteen monta tasoa* [professori Maija Lehtosen juhla kirja], SKS 1983). Kirjoituksessaan Tammi muun muassa esittää, että kirjallinen teksti on ihmismielen konstruoima merkkien ja symbolien järjestelmä. Tässä kirjassa kirjallisuus nähdään toisinaan semioottisena *merkki-järjestelmänä*, toisinaan perehdytään tekstien monitulkintaisen *symboliikan* analyysiin.

Ensimmäisessä osassa, ”Runoja ja arvoituksia”, annetaan runotekstien ja runoilijoiden kertoa omia metaforisia totuuksiaan. Juhani Niemi pohtii runon ja sen tulkinnan peruskysymyksiä tarjoten myös vastauksia Tammen metodologialle, ja Pia Houni vie meidät oman lyriikkansa maailmaan. Tämän jälkeen Panu Rajala valottaa meille runoilija Kaarlo Sarkian arvoitusta, ja Yrjö Hosiaisluoma etsii Tampere-aiheisen runouden (ja myös proosan)



maailmankuvia. Toisessa osassa, ”Kysymyksiä kansallisuudesta”, tartutaan uudemmalle kirjallisuudentutkimukselle keskeisiin, kansallisuutta ja kulttuurisuutta koskeviin teemoihin. Eila Rantonen hahmottelee komparatiivisen kirjallisuudentutkimuksen merkitystä suhteessa nationaalisuuteen ja jälkikoloniaaliseen teoriaan, ja Yrjö Varpio tarkastelee vanhojen suomenkielisten kirjallisuushistorioiden tapoja rakentaa kansallisia teemoja. Osion kolmantena artikkelina on Mari Hatavaran analyysi Fredrika Runebergin historiallisesta romaanista kansallisena visiona ja symbolis-allegorisena teoksena.

Kirjan kolmas osa, ”Lajit ja identiteetit”, sisältää teoreettisia määrittelyjä kirjallisuuden lajien ja tekstuaalisten identiteettien alati mutkikkaista kysymyksistä. Markku Ihosen pohdinta historiallisen romaanin lajin jatkuvuudesta toimii linkkinä sekä Hatavaran analyysin että jatkossa seuraavien lajiteoreettisten määrittelyjen välillä. Kirjallisuudentutkimuksen tulkintakeskeisistä kysymyksistä siirrytään spesifimpään kielitieteeseen, kun Tommi Nieminen tarkastelee kirjallisten lajien semiotiikkaa ja esittää kirjallisuuden merkkijärjestelmäksi muiden joukossa. Eräät Niemisen esimerkit tulevat fantasiakirjallisuudesta, ja Maria Ihonen puolestaan tarkastelee fantastista fiktiota mahdollisten maailmojen teorian ja semantiikan valossa. Lisäksi Lauri Määttä analysoi identiteettien naamiaisia Terry Pratchettin niin ikään fantastisissa ”noitakirjoissa”. Kokoelman neljäs osa, ”Fiktiivisyyden ja faktuaalisuuden rajamaila”, osallistuu ajankohtaiseen keskusteluun fiktion ja faktan välisestä rajankäynnistä. Markku Lehtimäki heijastelee elämäkerrallisessa kirjoittamisessa näkyviä itsensä tiedostamisen ja taiteidenvälisyyden keinoja, ja Heikki Kujansivu etsii lukemisen riskiä fiktion ja faktan alituisesti vaikean määrittelyn ympyröistä. Lopuksi Kai Mikkonen kysyy, voiko fiktiosta tulla totta. Mikkosen artikkelissa on yhtymäkohtia niin Heikki Kujansivun fiktio-fakta -keskusteluun kuin Maria Ihosen käsittelemään mahdollisten maailmojen semantiikkaan. Tarkkaavainen ja kirjallisuustieteellisestä dialogista kiinnostunut lukija löytää lisääkin linkkejä eri tekstien välillä.

*Merkkejä ja symboleja* juhlistaa omalta osaltaan professori Pekka Tammen 50-vuotissyntymäpäivää 17.8.2002. Parhaat kiitokset Markku Ihoselle, Päivi Mehtoselle ja Yrjö Varpiolle kirjan toimitustyötä koskeneista ideoista, neuvoista ja ehdotuksista. Kiitokset myös Outi Sisätölle ja Tampere University Pressille kiinnostuksesta julkaista tämä teos. Kirjan julkaisua ovat tukeneet Majaaja-säätiö ja Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Nokiolla heinäkuussa 2002  
*Markku Lehtimäki*

*I.*  
*Runoja ja arvoituksia*

*Juhani Niemi*

## *Runo ja tulkinta*

Pekka Tammen tuotantoon kuuluu muiden muassa perusteellinen analyysi Matti Rossin runosta ”Tule, paritellaan”, joka on ilmestynyt kokoelmassa *Leikkejä kahdelle*. Tutkielma on julkaistu Jaana Anttilan toimittamassa Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjassa *Kirjallisuus? Tutkimus?* (41/1987). Runon tulkintaa voi luonnehtia Pekalle tyypilliseen tapaan tarkkaan lukevaksi. Analyysi etenee strukturalistisen metodin mukaan eksaktisti, suorastaan matemaattisen täsmällisesti. Runoon ei jää tässä close readingin mestarinäytteessä ainakaan liikaa merkityksen ylijäämää. Tulokset ovat vakuuttavia niin itse lyyrisen rakenteen kuvauksessa kuin intertekstuaalisten verkostojen kartoituksessakin.

Itse olen Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisusarjassa ilmestyneessä pienessä kokoomateoksessa *Tämän runon haluaisin lukea* (2001) esitellyt samaa strukturalistista, Roman Jakobsonin terminologiaan ja havaintoihin perustuvaa metodologiaa ja yrittänyt siirtää sitä opiskelijoiden kanssa muutamien klassisten tekstien tarkasteluun. Omaa sovellustani kutsuisin Pekan lukutapa väljemmäksi ja enemmän intuition varaan rakentuvaksi lähiluvuksi. Konkreettisenä esimerkkinä olen käyttänyt Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -kokoelmassa ilmestynyttä runoa ”Bach”, jota moni muukin on vuosien varrella vasaroillaan kopautellut etsien merkityksen ydintä.

Tässä artikkelissa otan harjoitusanalyysin kohteeksi aivan toisenlaisen, tuoreen tekstin. Uuden uutukaisena se ei ole vielä ehtinyt muiden kirjoituspöydille puntaroitavaksi ja palasteltavaksi. Kohteena on runo, joka heti ensi lukemalta veti maagisella tavalla puoleensa. Ennen kaikkea runo inspiroi intertekstuaalisille seikkailuretkille. En aio yrittääkään tyhjentää tekstiä. Suuntaan vain muutamia hajataitteisia valosuihkuja sen lyyriseen avaruuteen.

Mutta antakaamme ensin runon itsensä puhua:

### **Polttavia kysymyksiä**

*Miltä tähdet maistuvat?*

*Tuoksuuko avaruus punaiselta?*

*Kuuletko Venuksen laulavan?*

*Onko tunteista hyötyä?*

*Muistatko kun taivaalta satoi tähtiä?*

*Nauroitko tarinalle muurahaisista?*

*Lensikö leppäkerttu ikkunan lävitse?*

*Käveletkö hämähäkin seitillä?*

*Taikoisinko sinulle peilialin?*

*Vai linnan vallihautoineen?*

*Paljonko elämä maksaa?*

*Oliko kuolema ennen syntymää?*

*Ovatko hampaasi käytetyt?*

*Saatko kilometrikorvaukset kirjoittamisesta?*

*Olenko soittanut kuuhun?*

*Taivallanko ikuisuuden rannalla?*

*Poltatko taivaan poroksi?*

*Murratko auringon kahtia?*

*Vedätkö viivan veteen?*

*Halkaisetko talon?*

*Taisteletko kuolemaa vastaan?*

Tämä Emma Sauren, viisitoistavuotiaan lahtelaisen runoilijalupauksen, sepittämä teksti voitti kesällä 2001 Tuli ja valo -runokilpailun ja on julkaistu *Vanhan kirjallisuuden vuosikirjassa 2000-2001* (toim. Ilpo Tiitinen ja Johanna Paajanen, Vammala 2001).

”Polttavia kysymyksiä” kuumottaa sormia, kun siihen pyrkii tarttumaan kiinni. Raamatullista vertausta käyttääkseni runo polttaa kuin tulesta otettu kekäle profeetta Amoksen kirjassa. Amos oli apokalyptikko, ennusti oman aikansa kulttuurin tuhoa ja oli oikeassa: elämme nyt tyystin toisenlaisessa maailmassa kuin tuhansien vuosien takaiset juutalaiset.

Kysymysten muotoon rakennettu lyyrinen ilmaisu ei ole runon historiassa kovin yleistä, joskaan ei aivan harvinaistakaan. Kansanlauluiksi muuttuneissa vanhoissa runoissa kysytään esimerkiksi ”minne käy tuulen ilmassa tie” ja elämän tarkoituksen tiedustelijoita riittää uudemmassakin perinteessä. Lyriikan poetiikan kannalta kysymysmuoto voisi olla oire siitä, että runoilija joutuu pohtimaan kaiken perusteita ja jäämään useimmiten ilman vastauksia. Myös tutkija saattaisi perimmäisissä tieteenfilosofisissa mietinnöissään tulla samaan tulokseen: olennaisinta on kysyminen, ei niinkään vastaaminen.

Emma Sauren runo on persoonallisesti rakentuva ja kielellisesti omintakeinen, mutta se silti herättää muistikuvia jostakin tutusta. Mistä tämä *déjà-vu* -ilmiö? Tekstienvälisyyttä korostavassa tulkinnassa runoa kierretään kuin tahkoa, kunnes mankelista puristuu jokin pieni hitunen kirjallisuuden yhteisestä pääomasta. Tutkija saattaa omasta mielestään olla varma löydöksistään, vaikka runon tekijällä ei kenties ollut harmainta aavistustakaan siitä, että joku toinen on joskus ollut samalla asialla.

Jo runon aloitusrepliikki ”Miltä tähdet maistuvat?” tuo kummallisesti mieleen Ilmari Kiannon *Turjanlinnan satukirjan* kertomuksen ”kaikenkyselijä-tytöstä”. Tästä tytöstähän – iältään alle kouluikäisestä – kerrotaan, että hän vaivasi isäänsä, äitiään, tätejään ja setiään alituisilla uteluillaan: Poltetaanko taivaassakin tupakkaa? Onko Jumalalla parta? Eikö paratiisiin saisi päästää leh-

miä? Miksi tähdet ovat niin pieniä? Onko kaupunki isompi kuin maailma? Miksi katolla ei kasva marjoja? Miksi kyyneliä ei saata juoda?

Kaikenkyselijätytölle isä – mallina itse Turjanlinnan isäntä? – esitti viisastelevan vastakysymyksen ”Miksi miksi on miksi?” ja päätti viedä tytön kouluun. Emma Sauren modernimmassa ja viisaammassa versiossa kaikenkyselijälle ei kukaan anna palautetta. Maailma ei vastaa sen enempää huutoihin kuin kysymyksiinkään. Eletään siis postmodernissa tilassa, joka tarjoaa mahdollisuuksia, mutta ei valmiita ratkaisuja.

Kun runoilija utelee kolmannen säkeistön alussa ”paljonko elämä maksaa”, kysymys linkittyy assosiativisesti 1960-luvun runouden surrealistiseen mielikuvamaailmaan. Kirjallisuushistorioitsija muistaa, että Väinö Kirstinä kokeilevassa vaiheessaan, erityisesti kokoelmassaan *Luonnollinen tanssi*, rakenteli samantyyppisiä kysymyssarjoja kuin Emma Saure paria sukupolvea myöhemmin. 60-lukulainen runoilija nimitti niitä ”palkintokysymyksiksi”.

”Polttavia kysymyksiä” kytkeytyy vahvemminkin lyriikan surrealistiseen perinteeseen, kun kiinnitämme huomiota runon visuaalisuuteen. Voimakkaat kielikuvat täryttävät lukijan hereille, ”halkaisevat taloja” tai ”polttavat auringon poroksi”. Toisaalta runoon on paradoksaalisesti hiipinyt pehmeitäkin sävyjä, kun runoilija kyselee mahdollisuutta ”vetää viivaa veteen”. Runoilmaisuus perustuu paitsi visuaalisuuteen sinänsä myös aistimusten sekoittumiseen, synestesiaan. Siinä mielessä se jatkaa elävästi modernin runon ilmaisullista traditiota.

Runon muotoon huomiota kiinnittävä tulkinta takertuu säkeiden ja rivien määrään. Säkeistöjä on neljä, vain keskimmäiset niistä ovat symmetrisiä (6+6 säettä). Kun tarkka lukija laskee säkeiden kokonaismäärän, huomaa maagisen luvun: 21. Ventin verran kysymyksiä voi olla puhdas sattuma. Yhtä hyvin siitä on kuorittavissa sanoma, jonka mukaan mikään ei koskaan mene tasan. Maailmaa ja kokemuksia ei voi pyöristää niin kuin euroja kaupan kassalla.

Mitä runosta jää käteen, kun sen on lukenut moneen kertaan? Onko se muuttanut lukijaa, joka ehkä ryhtyy havainnoimaan ym-

päristöään kaikenkyselijän tapaan ja alkaa nähdä tutut asiat outoina ja oudot tuttuina? (Tulkitsijakin havaitsee enemmän kysyvänsä kuin vastailevansa.)

Riippuu tietenkin lukijan odotuksista, mutta hyvän runon piirteisiin kuulunee, ettei se jätä ketään kylmäksi. Se lähettää liikkeelle prosesseja, jotka jatkuvat loputtomiin. Ja kiinnostavaksi runon tekee, ettei se ole suunnattu kenellekään erityisesti: nuorille tai vanhoille, kummallekaan sukupuolelle. Sitä ei ole seipitetty runofriikeille, joille on kirjoitettava niin kuin kulloinenkin muoti määrittelee.

Emma Sauren runossa on tilaa kulkea ja samalla siihen tiivistyy hengityksen huohottavaa tiheyttä. ”Polttavia kysymyksiä” on otettava käteen ja heitettävä eteenpäin. Siten se hämmentää yhä uusien lukijoiden mieliä – ja tuottaa toisia kysymyksiä.





*Pia Houni*

## *Runoja*

### **sinun lävitse**

*työnnän sormeni sinun hiustesi lävitse, vieraillee minussa läheisyyden,  
turvallisuuden täyttymys kuin pyhäkoulun tarinoissa, viipaloin muistoni, annan  
itseni tyytyväisyydelle  
työnnän sormeni sinun lävitse, kipeänä virtaa riivaukset, kun sinä tanssit  
minussa maanista ympyrää,  
levähdän viileydessä, toistan sanoja, tavoittelen osuvia ilmauksia, välimerkkejä,  
yhdyssanoja,  
enkä löydä yhteyttä sinuun  
sinä käännät selkäsi, et kosketa, et sano sanaakaan, et jaa läheisyyttä*

*katkaiset kaulani käännät pääni  
hämäryydelle ojennat kätesi  
et jätä, et tule minuun*

*Täivaan Isä, tule ja ota pelko pois*

*äärettömällä heikkoudella kavahdan  
haluan sinua lakkaamatta, kierrän itseni sinuun kuin ruuvia laitteeseen,  
kietoudun ilman pintaan hengittämään tasaisemmin, sokaisen silmäni, paloittelen  
sormeni, viillään ihoni riekaleiksi, haluan sinua lakkaamatta,  
sinussa asuu valkoinen rauha, vihreä lumous, sinun huulesi polttavat  
minussa, sinun ihosi hellyys sekoittaa aistini, sinussa on omenapuun*

*tuoksu, talven kostea lumous, pienen pojan vallattomuus, miehen kehräys*

*minut on tiputettu  
työnnän sormeni minusta sinuun*

## **Helvetin kaunista**

*Rakastan sinua, hän sanoo silittäen selkäni pintaa. Hän sanoo, uskoo, toivoo. Minä hyrisen tässä lämmössä, kudon katkenneet luuni uudelleen. Nyt riittää, tämä on kaunista, helvetin kaunista. Rikon pullon pöydän reunaan, vedän tapettiin viillon, kivipöly leviää kaikkialle, vedän vasempaan rintaani kirvelevän jäljen. Hän hätkähtää, nousee sängynpohja narahtaen, ottaa minua tukasta ja taluttaa takapihalle. Katso, hän huutaa, yhtä pimeää kuin sinussa. Hiukseni roikkuvat hänen sormiensa väleissä, kun hän huutaa. Jääkiteet risahtavat jalkojemme alla ja lehdet tippuvat minusta yksitellen. Painan poskeni hänen kämmeneensä ja yritän ymmärtää pimeyttä. Hän rakastaa minua ja tätä pimeyttä hirvittäväällä vimmallalla. Hän huutaa, miksi ei riitä, miksi vedän lasinsiruilla jokaiseen hetkeen viiltävän jäljen. Hän antaa kaiken, koko nuoren elämänsä. Minä en ymmärrä miten kaunista kaikki on. Kaunista, helvetin kaunista. Minä en halua mitään näin kaunista, en minä osaa ymmärtää sitä.*

## **Pitäisi**

*Pitäisi. Naisen pitäisi aina jotakin: pitäisi hoitaa terveyttä, mennä lenkille, ottaa vitamiinia, hoitaa ehkäisy, kipaista ruokakaupassa, käyttää silmänalusetta. Naisen pitäisi kirjoittaa kirja, kirjoittaa, lajitella valokuvia, arkistoida lasten elämänvaiheet laatikoihin. Jälleen kerran pitäisi pestä pyykkiä, muistaa sukulaisten syntymäpäivät, mieltää seuraavaa joulua, soittaa ystävälle, maksaa sähkölasku.*

*Miehelle pitäisi olla nainen, viehättää häntä ja vituttaa toisia, kerätä villaa talven varalle, säilyttää muistoja sydämensä kyllyydessä. Pitäisi padota tunteensa ja näyttää tunteensa, olla olemassa eroottisella voimalla, uskollisella säästöliekillä.*

*Pitäisi olla taitava ja osaava, ymmärtää toisten mielenliikkeet, rauhanliikkeet, pörssiheilahdukset. Pitäisi järjestellä kuitit, paperit, tulevaisuuden suunnitelmat niille varatuille paikoille. Hyväksi olisi myös taito pakastaa, kutoa, suunnitella perhejuhlia, pysyä selvänä ja lopettaa tupakointi. Mielipiteet pitäisi kahlita kohtuullisuuteen, ymmärrettävyyteen, hillittyyn olemukseen pitäisi liittää sopiva määrä hiljaisuutta. Pitäisi ymmärtää itseään paremmin kuin kukaan toinen. Pitäisi istua rauhallisena, innostumatta, hievahtamatta. Hyväksi olisi innostua toisten ajatuksista, ideoista ja muistoista.*

*Pitäisi olla nainen. Pitäisi. Pyydän miestä tiskaamaan, koska minun pitäisi saada tämä teksti valmiiksi.*

## **Kerran tulee**

*Kerran tulee se päivä, jolloin minut kasataan kokonaiseksi naiseksi. Päivä, jolloin syky tavoittaa kevään, aamu yön, viha rakkauden, tekemättömät asiat kirkkauden. Kerran tulee se mies, joka ymmärtää mieleni minuutit, ilmapuntarin heilahdukset, tiskaamattomat astiat, oudot ajatukset. Siihen asti munasolu irtoaa tasaisesti, juna myöhästyy kymmenen minuuttia, tulee juoduksi useampi olut, lausuttua turhia ajatuksia, sekoiltua väärin henkilöiden juhlissa.*

*Työskentelen Teknisessä korkeakoulussa, pakastan soluja, aamusta iltaan. Joskus öisin katkaisen termolaitteen, säädän lämmön päälle ja annan orgasmin tulla. Kerran tulee se koeputki, joka hedelmöittää odotuksen, piirtää loppuraporttiin positiivisen tuloksen ja apuraha juoksee tiliotteeseen. Siihen asti juon Nescafea, käytän Seppälän jakkupukua ja Lumenen meikkejä. Kirjoitan Hesarin yleisönosastoon eettisen kantani riistokulutuksesta ja pakastetuista alkioista. Saan palautepostia – etsi mies itsellesi. Tämä on ihanaa naisen elämää ja tekniikka hoitaa loput. Huomenna ostan pussillisen pakastepapuja.*

## Astiakaapin saranat

*Sanovat, että valheella on lyhyet jäljet. Pikemminkin sillä on pitkät arvet. Sillä asiat lepäävät välissämme kuin pesemättömät astiat tiskipöydän kuluneella pinnalla. Eikä osapuolet muista kenen vuoro on tarttua tekemättömään, kuluttaa aikaansa yhteiseen tavoitteeseen, sillä henkilökohtainen kävelee kaiken edelle. Vaikka täyttäisit tiskialtaan parhaimmalla fairylla, antaisit vaahdon lumota hämärän iltapäivän, erotessa ei muisteta sopia uudesta tapaamisesta, jotta järjestys pysyisi, hallinnan tunne hengittäisi välissämme. Kymmenen vuoden jälkeen on mahdotonta muistaa kuka oli alussa pätevä, epäpätevä, pätemätön. On kiristettävä tahtia, paiskattava luetut lehdet pinoksi, täytettävä roskapussit ovelle odottamaan, maksamattomat laskut pöydälle. En valehtele, tai ainakin kuvittelen, sillä en ole oikeassa, totuus ei majaille arjen taukomerkeissä, puhumattomuudessa. Valheen pitkät arvet repivät unohdusta siittämättömissä lapsissa, syntymättömissä ajatuksissa, tekemättömissä lupauksissa, ruumiin kaipauksessa, astiakaapin saranoissa.*

## Ilma

*Kun he lähtevät, minä kerään vapisevat luuni yhteen, hauraat sanat ovat kadonneet, huoneessa tippuu katosta pisaroita, katto vuotaa, viemäriputki ja lavuaari. Me istumme kuin koulubussissa, katsomme kartalta vieraita maita, valtakuntia, meren väriä, joka värittää sinun silmäsi, katson lävitsesi kuin neula singerissä siirtää sydämeni pinnalle siirtokuvia, hetkessä valahtaa ohitsemme muistojemme rypistyvät kerrokset. Minun hameeni poimut lehahtavat tuleen, valaisevat elokuun pimenevän illan, sylistä syliin etsin itseni kokoista ihmistä, kaipaus ei anna tilaa hetkeksikään, ei helpota buranan tehokas voima särkevää mielen matkaa minusta sinuun. Erotessa helpottaa hetkeksi, tulet silloin lähelle, yritämme hetkessä kasata yhteen heidät ja meidät, lähtemisen kiivauden, näkemättömyyden hiljaisuuden. Kohta olemme taas yhdessä, katsomme samaan suuntaan kuin muut, kohta leikkaamme leivästä ohuita siivuja, keitämme kahvit, kaikki on hyvin. Matala lento, jota kukaan toinen ei korvaa, kaipaus on kokoiseni, keltainen moottoritie kulkee lävitseni, sinä piirrätkalkkiviivat, jotka jatkuvat loputtomiin. Tule, tulkaa, halataan ilma välistämme pois.*

*Panu Rajala*

## *Kaarlo Sarkian arvoitus*

**K**uinka lähestyisimme tänään a.D. 2002 poeta Kaarlo Sarkiaa, jonka tuotanto vielä puolisen vuosisataa sitten hallitsi runoudesta käytyjä keskusteluja Suomessa. Kun omalta kirjallisuuden professoriltani Annamari Sarajakselta kerran kysyimme, mitä teidän ylioppilaspolvenne 1940-luvulla luki, hän vastasi epäröimättä: ”Me luimme Sarkiaa!”

Sarkia kuului vielä sodanjälkeisen nuorison suursuosikkeihin. Hänen varhainen kuolemansa 1945 nostatti hänen jälkimaineensa muutamaksi vuodeksi korkeimmilleen. Sitten tuli modernismi, ja Sarkian hienostunut soinnuttelu ja runon rytmisyys muuttui muutamassa vuodessa museotavaraksi. Sarkian jäljittelijät tekivät parhaansa tuhotakseen esikuvansa maineen. Kai Laitinen tunnusti keväällä 2002 SKS:n modernismi-illassa, että kahlatessaan joittenkin runokilpailujen tuomarina loputtomia loppusoinnollisia Sarkia-epigoneja läpi hän lopullisesti tympääntyi niihin ja ryhtyi sitten riimeistä puhdistuneen modernismin innokkaaksi esitaistelijaksi.

Unohdettiinko Sarkia? Tuskin sentään. Modernismia pitivät monet käsittämättömänä salakielenä, ja heidän kotijumalanaan Sarkian asema vain vahvistui. Uuden runon esitaistelijat tunnustivat hekin Sarkian häikäisevän taituruuden omassa lajissaan. Hänen loppusointunsa saattoivat olla viisi-, jopa kuusitavuisia.

Kenties Kaarlo Sarkia kehitti suomen kielen sointuvarat ja riimien monet säikeet sellaiseen täydellisyyteen, että hänen jälkeensä olisi ollut vaikea jatkaa enää samalla tiellä.

### *Satakunnan eurooppalainen*

Kaarlo Teodor Sulin (1902-1945), runoilijanimeltään Sarkia, kykeni varhain risteyttämään satakuntalaiset juurensa ja ranskalaisen runouden aistivoimaiset näyt. Tyrvään yhteiskoulussa hän jo luki ranskaa ja teki käännöskokeita. Heti sotaväestä vapauduttuaan 1924 hän osti Tampereelta Charles Baudelairen runokokoelman *Les fleurs du mal*, jonka runoja ryhtyi suomentamaan.

Mikä saa hennon hiljaisen maalaispojan sukeltamaan näihin dekadenssin, katoavan kauneuden ja kuolemankaipuun ryöppyäviin kuviin?

Sarkian ranskan harrastukseen vaikutti ratkaisevasti kouluaikana kotiopettajan toimi apteekkari Bäckmanin perheessä Vammalassa. Kotiopettajajärjestelmä oli aikanaan varsin siunauksellinen monelle köyhälle lahjakkaalle pojalle. Muistakaamme vain lyseolaisen F.E. Sillanpään ratkaisevia vaikutteita tehtailija Liljeroosin perheessä Tampereella. Apteekkari Bäckmanin rouva oli kotoisin Sveitsistä ja puhui ranskaa ja saksaa. Häneltä Kaarlo kuuluu oppineen ranskan kauniin ääntämyksen. Sarkialla oli ilmeisen vaivaton kielipää, yhtä helposti hän oppi ruotsin ja saksan kielet, kirjoittikin saksaksi aineita ja pieniä tutkielmia vielä opiskeluaikanaan. Hänen saksankieliseen kirjeenvaihtoonsa on vielä palattava.

Charles Baudelaire ei ollut vaikea löytää; hänen maineensa oli kohisten nousemassa 1900-luvun alussa, ja meillä Tulenkantajat sieppasivat ilmasta juuri niitä paheiden ja itäisen mystiikan kukintoja, joita Baudelairen aikanaan perversseiksi tuomitut säikeet sisäl-sivät.

Sarkia liikkui Tulenkantajien laitamalla, hänen esteettinen nar-sisminsa etsi ilmeisen vaistomaisesti vastavoimia karulle kasvupoh-jalleen. Näillä main ja erityisesti Kiikassa tunnetaan tietysti parhai-

ten kotiseutuhenkinen runoilija Sarkia, jonka ”Kotisauna” tai ”Äestäjäpoika” tiivistävät satakuntalaisen maiseman ja sen herättämät arkkityyppiset tunteet klassisiin säkeisiin.

Tietystä rajoituksestaan Sarkia oli hyvin tietoinen, hän näyttää suorastaan pelänneen runoutensa alkuvaiheessa joutuvansa liiaksi kotiseudun kahleisiin. Hän kirjoitti kirjeessä juhannuksena 1928 – vuotta ennen esikoiskokoelman ilmestymistä – opiskelutoverilleen ja suojelijalleen ja ihailijalleen, myöhemmälle elämäkerturilleen Aune Hiiskulle seuraavia tunnustuksia:

Alle 15-vuotiaana en juuri saanut vaikutelmia kotipaikkani ulkopuolelta, en nähnyt järveä puhumattakaan merestä tai vuorista, ja sellaista keinotekoista ihmettä kuin kaupunkia sain maistaa vasta sängen myöhään.

Sarkia valittelee 26-vuotiaana ”vissejä rajoituksiaan”; hän myöntää samassa kirjeessä, että ”näkemysten laajuus ja suurpiirteisyys – runoilun kannalta välttämättömiä seikkoja – puuttuvat minulta. Tunnen ahtaitten rajojen puristavan itseäni, en uskalla, en jaksaa lähteä lentoon. Pieni elämä, pienet itsekkäät tunteet ja tunnelmat ovat minun piiriini kuuluvaa hyvää.”

Näillä riveillä on mukana Sarkian tunnusomaista ahdistusta ja itsevähättelyä, myös tunnustuksen tarvetta, joka on usein tuntuvilla hänen kirjeissään. Hän oli yksinäinen ja arka nuorukainen, samalla kutsumuksestaan varhain tietoinen, mutta vuosia hän pieneltä lähipiiriltään näyttää kalastaneen vahvistusta itsetunnolleen. Hiiskun sisarukset Aune, Kyllikki ja Helka sitä sitten runsain mitoin häneen ammensivatkin Turun opiskeluvuosina ja myöhemmin halki runoilijan elämän.

Ahtauden ja rajoittuneisuuden pelko varmaan osaltaan yllytti Sarkian laventamaan kieliä myöten maailmankuvaansa. Jännite vankan talonpoikaisen arvomaailman, heleän maalaislyriikan ja mustaan kuiluun syöksyvän ranskalaisen symbolismin välillä synnytti hankauksen, josta Sarkian kaksijakoinen taide nousi. Omassa vierauden tunnossaan hän etsi tasapainoa viljapellon kullasta ja

saunaillan kesäisistä tuoksuista. Mutta syvemmällä Sarkia riuhtoi vaikeiden psyykkisten ristiriitojen vankina. Runouden kieli, keuhkotautiparantolat ja ulkomaanmatkat olivat hänen lepopaikkojaan arkisen yhteiskunnan puristuksesta.

Siisti ja sävyisä, aina silmiinpistävän tyylikkäästi pukeutuva Sarkia onnistui ylittämättömällä tavalla Arthur Rimbaud'n hurjistuneen runon "Le Bateau ivre" suomentajana. Hänen maineikas opettajansa V.A. Koskenniemiakin havaitsi, kuultuaan käännöksen "Humaltunut venhe" oppilaan itsensä lukemana, vaieten kohdanneensa voittajansa.

Muutamit ovat sittemmin turhaan yrittäneet parempaa käännöstä: Tuomas Anhavan "Juopunut pursi" tai nuoremman Einari Aaltosen "Känninen paatti" tarkentavat ja loitontavat alkutekstiä eri tavoin, mutta vain Sarkia tavoitti heittelehtivän sanallisen huojunnan koko dynamiikan.

Monet muut hienot ranskalaisen runouden suomennokset muodostavat tärkeän osan Kaarlo Sarkian elämäntyötä. Hän näyttää liikkuneen aikansa eurooppalaisella näyttämöllä melko satunnaisesti mutta täysin luontevasti.

Sarkia matkaili Berliinissä ja Sveitsissä kohta ylioppilaaksi tultuaan, ja kypsän mestaruutensa aikoihin 1930-luvun lopulla hän oleskeli pitkään Italiassa kustantajansa WSOY:n stipendin turvin. Hän seurasi heikosti poliittisia tapahtumia, viittasi kintaalla talonpoikaismarssille kotimaassa, mutta haltioitui Rooman espanjalaisilla portailla pitämään improvisoidun palopuheen Mussolinia ja Italian fascisteja vastaan.

Puhe johti pidätykseen ja kuulusteluun, mutta "syyntakeeton ja haihatteleva" suomalainen vapautettiin jatkoseuraamuksista.

### *Pasifistin pakomatkat*

Kaarlo Sarkian elämässä oli kaikki traagisen runoilijalegendan ai-  
nekset. Orpopoika ei tiennyt isästään ja menetti äitinsä varhain, kasvatettiin vieraissa oloissa, pääsi onnenkaupalla kouluihin ja yli-



opistoon, opiskeli laiskasti ja heittäytyi varhain kutsumukseensa. Rahapula, kiertelevä elämä, paheneva keuhkotauti ja itsemurhan aikomukset varjostivat runoilijan elämää, joka päättyi 43 vuoden iässä.

Sarkia julkaisi vain neljä kokoelmaa, mutta ehti saavuttaa niillä kiistatta tunnustetun mestaruuden. Varsinkin upeasti soinnutteleva kokoelma *Unen kaivo* (1936) keräsi ylistäviä arvosteluja ja kaikki saatavilla olevat palkinnot. Ajatustensa ytimen Sarkia keskitti viimeiseen, karumpaan kokoelmaan *Kohtalon vaaka* (1943), josta myös tuli hänen laajimpansa.

Viimeisen kokoelman tiukka ohjelmallinen pasifismi hämmensi lukijoita keskellä jatkosotaa. Taisteleva humanisti Lauri Viljanenkin huomautti arvostelussaan, että ”oman kansan kohtalonkokemus” oli olennaisilta puoliltaan jäänyt Sarkialle vieraaksi.

Sarkia suoritti asepalveluksen Tampereen jalkaväkirykmentissä Hennalassa ja pääsi nopeasti taloustoimiston puolelle majoitusmestarin kirjuriksi ja välttyi näin kenttäharjoituksilta ja raskailta marsseilta. Hän tähdensi ylpeänä, ettei ottanut asetta käteensä koko aikana. Silti kuri ja armeijan henki koettelivat hänen hermojaan. Hennalan kasarmitkin oli hänestä sijoitettu Lahden seudun ainoalle rumalle kohdalle, alavaan sumuiseen suomaahan. Paikan lähihistoriaan hän ei viittaa, vuoden 1918 tapahtumat Vammalassa olivat ehkä liian lähellä. Mutta Sarkian sotaväen aikaisissa kirjeissä koulutoverilleen Ilmari Tupalalle on suorastaan haanpääläisen kriitiikin sävyjä:

Mädännäisyyttä on paljon ainakin tässä rykmentissä. Henki huono, epäisänmaallinen. Niin upseeri kuin sotamies koettaa parhaansa mukaan ’lootrata’ ja ’kytätä’. – Sotaväki on teennäinen pakkolaitos, joka ei voi tyydyttää yksilöä, kaikkein vähimmin itsenäistä, valistunutta nykyajan lasta. Sen täytyy poistua.

Kun Sarkian luontainen pasifismi nousee ohjelmallisena esiin *Kohtalon vaa’an* ajatusrunoissa jatkosodan kulminaatiovuonna 1943, ajankohta ei tosiaan ollut kovin otollinen runojen vastaanotolle.

Sarkian sota-ajan kirjeet henkivät syvää pettymystä ja masennusta, hän vaihtaa tiuhaan asuinpaikkaa ja etsii sisämaasta maalaistaloja, joissa sai vahvaa ravintoa ilman kuponkeja. Keuhkotauti ja sota kuluttivat yhdessä runoilijan voimia. Varmaankin Sarkia tunsi sivullisuutensa vuoksi syyllisyyttä: vakaumus soti kansan sotaponnisteluja vastaan, ja jossakin sysmääläisen talon sivukamarissa kyhöttävä runoilija tunsi itsensä heikoksi, tarpeettomaksi ja suorastaan taakaksi lähimmilleen, kustantajalleen, jopa kansalleen.

Sitä komeammin soivat hänen viimeiset runonsa, sitä lujemmiksi ne piti viimeistellä. Runoilija Sarkia tiesi paikkansa suurten ajattelijain joukossa, vaikka kansalainen Sarkia oli hyödytön elätti ja vastaanhangoitteija aikana, jolloin Suomen itsenäisyys oli hiuskarvan varassa ja säilyi vain äärimmäisin sotaponnistuksin.

### *Vaiettu seksuaalinen vieraus*

Kun lukee Sarkiasta kirjoitettuja arvioita ja elämäkertoja, tuntuu että jokseenkin kaikki inhimillisen elämän puolet ovat jääneet hänelle tavalla tai toisella vieraiksi. Osaltaan se johtuu siitä, että kirjoittajien tuli menneinä vuosikymmeninä käsitellä Sarkian keskeisiä ongelmia kovin kierrellen ja vihjaavaa tunnussanastoa käyttäen.

Milloin Sarkia kärsi anomaliasta, sisäisestä ristiriidasta, syyllisyydestä, poikkeavuudesta tai yleensä vain eriasteisesta vieraudesta. Ei voitu suoraan sanoa, että Sarkian syvimät ongelmat juontuivat ihanteellisesta esteettisyydestä, johon yhdistyi hellittämätön omasta homoseksuaalisuudesta johtuva synnintunto. Myös Sarkian ajoittaista taipumusta hillittömiin nautintoihin tuli kosketella hienovaraisesti.

Vielä pidättyvämpi tunnustuksissaan oli tietysti Sarkia itse, olihan seksuaalinen poikkeavuus kriminalisoitu hänen elinaikanaan. Dokumentteja tämän kaltaisista asioista ei juuri ole saatavilla. Muistan kun Pirkko Kosken vastaväittäjänä kymmenen vuotta sitten Helsingin yliopistossa tiukkasin häneltä, millä perusteella hän olettaa, että väitöskirjan kohde, teatterinjohtaja Eino Salmelainen

oli homoseksualisti. Sehän oli tietysti väittelyyn liittyvä retorinen veto, lähinnä teoreettinen kysymys. Todisteita on turha perätä, jottkut asiat vain tiedetään – tai joskus ollaan tietävinään. Kalevi Kalemaa on viimeisyksisessä Salmelais-kirjassaan käsitellyt tätäkin piirrettä jo tarkemmin, haastattelujen ja kirjeenvaihdon perusteella.

Kaarlo Sarkia on edelleen myyttien ja huhupuheiden ympäröimä legenda. Hänen todelliseen persoonallisuuteensa on hieman vaikea päästä käsiksi. Kuitenkin yllätyin, kun SKS:n kirjallisuusarkistossa selailin laatikoittain hänen kirjeitään ja muita jälkeen jääneitä papereitaan. Niistä välittyy varsin avoin ja käytännön murheita tavan takaa pohtiva mies, jolla oli jatkuvia vaikeuksia elämänsä hallinnassa. Alkuvaiheissa kirjeissä puhuu runoilustaan epävarma untuvikko, myöhemmin arvostaan ja merkityksestään hyvinkin tietoinen, jopa vaativa ja kunnianhimoinen lyyrikko, joka tietää hyvin keskeisen asemansa suomalaisessa runoudessa.

Mutta Sulinin Kallen tai Kaarlo Sarkian henkilökohtaisista suhteista hänen kirjeenvaihdestaan saa tietoja äärimmäisen vähän. Jotakin kuitenkin. Selvältä näyttää, että Hiiskun sisarukset olivat yhdessä ja kukin vuorollaan tulisesti opiskelutoveriinsa ja runoilijaan rakastuneita, mutta vastarakkaus jäi vähäiseksi. Kaarlo eli Kalleman eli Alfred de Musset – lempinimiä oli monia – tämä kaikkien lemmikki otti vastaan palveluksia ja suosionosoituksia mielihyvin, mutta väisti heti läheisimmät tunteen ilmaukset. Ainoat tunteen ilmaukset ovat yleensä monisanaisia, kiemurtelevia anteeksipyyntöjä – lähinnä omasta kylmyydestä ja laiminlyönneistä.

Kyllä Sarkia osasi olla myös kiitollinen, ja siihen hänellä oli todella syytä. Harvaa lyyrikkoa on kai niin hartaasti hoidettu ja hoivattu kuin Sarkiaa. Hän osasi itse heittäytyä aivan avuttomaksi, ja samassa hetkessä Hiiskun sisaret tai muut tukijat riensivät auttamaan tai pelastamaan pälkähästä. Kalle oli pienestä pitäen naisten hoivaama kaunis orpopoika, jonka ei tarvinnut ponnistella elantonsa ansaitakseen. Hänen erikoislaatunsa huomattiin varhain, ja sille osattiin myös antaa arvoa. Kolhitun tai väärinymmärretyen runoilijan legendaa ei Sarkiasta voi millään kirjoittaa.

Sivumennen sanoen V.A. Koskenniemi antoi Aleksis Kiven 100-vuotisjuhlan kunniaksi 1934 haastattelun *Suomen Kuvalehden*, missä hän Kiven kohtaloon viitaten totesi, että ”olla vain runoilija on nykyaikana naurettavaa”. Professorin, entisen opettajan ja kustantaja WSOY:n mahtimiehen sanat sattuivat Sarkiaan, joka ei koskaan halunnut eikä osannut muuta kuin olla runoilija. Hän kommentoi lausuntoa kirjeessä tärkeimmälle tukijalleen Kaarlo Marjaselle: ”Hyvä on hyllyltä puhua.”

Varsinkin *Unen kaivon* ilmestyttyä Sarkiaa hoidettiin paitsi kustantajan myös virallisen kirjallisuuspolitiikan keinoin paremmin kuin juuri ketään muuta Suomessa siihen aikaan – ehkä Sillanpäättä lukuun ottamatta. Sairauden etenemistä eivät rahoittajatkään voineet pysäyttää. Siihen vaikuttivat muut syyt.

### *Kolme rakkaussuhdetta*

Entä oliko Sarkialla läheisiä rakkaussuhteita, joihin sentään monet runot intohimoisestikin viittaavat?

Varmaankin hänellä oli etäisiä ihastuksia, mm. Vammalan apteekkari Bäckmanin kaunis sveitsiläissyntyinen rouva, eräs hänen holhoojistaan. Sotaväestä toverilleen Ilmari Tupalalle lähettämiskirjeissä hän käsittelee naista eräänlaisena korkeampana olentona. Hän toistaa usein, ettei ole innostunut pyssyihin eikä kanuunoihin, ”en myöskään erikoisesti vaimopuoleen, joskaan en enää sano olevani naisvihaaja. Olen huomannut, että vaikka nainen on heikompi astia, saattaa hän sentään olla koko lailla riemastuttava olento. En ajattele tätä aistillisessa mielessä, vaan korkeammassa.”

Herkkänä ajankohtana, juhannuksena 1924 kirjoittamassaan kirjeessä Sarkia sanoo sotaväessä nähneensä ”minkälaisia ovat miehet, kun he keskenään huushollaavat ja olen huomannut, että rakastavia naissydämiä tarvitaan maailmassa. Mutta en ole ensinkään rakastunut.”

Rakastavia naisia riitti Sarkian ympärillä, mutta eroottinen kipinä puuttui. Entä miehiä? Oliko miehiin suuntautuva tunteenilmaus edes mahdollinen 20-luvun ahtaassa Suomessa?

Sarkian vapautukseksi koitui kuten monen muunkin kohdalla ennen häntä ja hänen jälkeensä ulkomaanmatka. Hän teki ensimmäisen Saksaan ja toisen Sveitsiin pian sotaväestä vapauduttuaan. Bäckmanin perhe oli häntä matkoille ohjaamassa ja avustamassa, Kaarlon koulutoveri Ottfried Bäckman opiskeli eläinlääkärinä Leipzigissa. Siellä Sarkia näyttää kohdanneen vapaamman elämäntilanteen kuin kotona, päätellen ainakin nuoren miehen, Karl Posseltin, hänelle lähettämistä avoimen lemmeikkäistä kirjeistä matkojen jälkeen. 20-luvun syntinen Saksa näyttää kiihdyttäneen Sarkiankin pieniin hurjasteluihin. Palais de Danse ”mit seinem süßen und sauren Seiten” mainitaan yhteisten ilojen työssijana. Diskreetit järjestelyt ovat suoneet kahdelle Kallelle suojaan asuinpaikan.

”Also lieber kleiner blonder rätselhafter exotischer (und erotischer?) Finne”, puhuttelee Karl suomalaista Kallea. ”Du schönste aller Schönen!” Mutta säännöt ne oli Saksassakin, suhdetta piti varoa. ”Vorsicht ist die Mutter der Porzellankiste”, teroittaa Karl Posselt kirjeessään 9.2.1927. ”Leider wird die Welt nicht durch Weisheit sondern durch Klugheit regiert.”

Orastava rakkaus saikin nolon lopun. Saman vuoden lopulla Herr Kaarlo sai Suomessa vastaanottaa virallisensävyyisen, viileän, alentuvan kohteliaan kirjeen Leipzigista kirjakauppias Max Herteliltä, joka vaatii suomalaista nuorukaista jättämään Karl Posselt rauhaan ja lopettamaan kirjeenvaihdon hänen kanssaan – jos hänellä vastaisuudessa on jotakin asiaa, kirje tulee toimittaa Hertelin kirjakauppaan, mistä se ilmeisesti tarkastettuna luvataan lähettää vastaanottajalle. Ei käy selväksi, oliko kirjakauppias saksalaisen Karlin suojeleva holhoaja vaiko mustasukkainen rakastaja, mutta kirjeen hyytävä sävy viittaisi paremminkin jälkimmäiseen mahdollisuuteen.

Tällainen toisen käden kirjallinen torjunta ja väliintulo on varmasti ollut herkälle Sarkialle syvästi nöyryyttävä kokemus. Voi vain

aavistaa, mitkä myllerrykset on käyty niiden heikkouden ja sairauden ensi oireiden pohjalla, jotka nyt Turussa puhkesivat näkyviin. Sarkiaa hoivaavat ”hiiskuttaret” eivät tienneet näistä vaiheista mitään, ei myöskään Aune Hiiskun 1972 ilmestynyt elämäkerta. Siinä viitataan vain ohimennen seurusteluun samanikäisten kanssa sekä tyttöystävään, jonka vanhemmat olisivat Hiiskun tietämän mukaan ryhtyneet puuhaamaan jo kihlajaisia. Juttu vaikuttaa Kaarlön keksimältä tyypilliseltä peitetarinalta.

Sarkia selvisi kriisistä heittäytymällä entistä tulisemmin kirjoittamaan runoja, jotka ilmestyivät kahden vuoden välein kokoelmisissa *Kahlittu* ja *Velka elämälle*.

Runoilijan maine ja muutto Helsinkiin johdattivat Sarkian yhteyteen Uno Kailaan kanssa, joka oli 1930-luvun johtava poeta Koskenniemen ohessa. Sarkiaa on usein aiheesta verrattu Kailaaseen, josta on äskettäin ilmestynyt sekä psykologinen tutkimus että kaunokirjallinen elämäkerta. Kailaan ja Sarkian runoissa on paljon samoja tuntoja ja teemoja, kirjoittivathan he runoja toisilleen ja toisistaankin. Elämän tunnelmissa on silti eroja. Kailaan synkkä ehdottomuus ja patrioottisuus, myös lakoninen muoto ovat kaukana Sarkian sittenkin valoisammasta, paradoksaalista optimismia sisältävästä sointuherkuttelusta.

Kahden poikkeavan, verkossaan rimpuilevan runoilijan kohtaaminen oli sähköisku, joka horjautti kummankin elämää ja vaikutti kummankin runouteen. Kailaan ja Sarkian lyhyttä mutta tulista suhdetta on niin ikään käsitelty varovasti ja ohimennen. Selvältä näyttää, että pehmeä Sarkia torjui Kailaan kiihkeät ja väkivaltaiset lähentelyt. Sen paremmin Kalle Achté kuin Erkki Kiviniemikään eivät ole uusissa Kailas-kirjoissaan tuoneet uutta valoa tähän kummankin runoutta hedelmöittäneeseen episodiin.

Kirjoitin sitten itse vapaalla kädellä Sarkian ja Kailaan kohtaamisen näytelmään *Unen kaivo*, jota on esitetty Kiikan Sarkia-näyttämöllä. Suorastaan hämmästyin ensi-illassa, kuinka intensiivisesti, rohkeasti ja samalla hienovaraisesti kohtausta siellä esitetään.

Tämänkin suhteen mahdollisuus kariutui siis alkuunsa. Jäikö Sarkia kokonaan vaille eroottista onnea?

Oli vielä kolmaskin yritys ja ilmeisesti paras, lähes täyttymys. Magnus Björkenheim viittaa ensimmäisessä Sarkia-elämäkerrassa (1952) selvin sanoin Sarkian suureen rakkauteen 1940 välirauhan syksynä. Äkillinen elämänhurma näyttää vallanneen Sarkian, ja selviä jälkiä siitä näkyy viimeisessä kokoelmassa. Rakkauden kohde jää salaisuudeksi. Lisää tietoja ei anna myöskään Aune Hiisku tuoreemmassa elämäkerrassa (1972).

Sarkian eroottinen elämä oli muutenkin hänen Turun aikaisille opiskelutovereilleen Hiiskun sisaruksille arvoituksellinen piikki-päärynä, jota ymmällä kierretään Kyllikki Hiiskun aloittamassa ja Aune Hiiskun viimeistelemässä, varsin mainiossa ja yksityiskohtaisessa runoilijakuvassa.

Sarkian paperit eivät muutamana selailun perusteella tuoneet tähän viimeiseen episodiin lisävalaisua. Tuntuisi luontevalta liittää viimeinen tunteenleimahdus Sarkian pitkäkköön oleskeluun Italiassa 30-luvun lopulla. Toisaalta hänen tiedetään testamentanneen tekijänoikeutensa suomalaiselle miehelle.

Ehkä runoilijan elämästä ei ole tarpeenkaan tietää kaikkea. Onko koko leimahdus seipite, tapahtunut runouden kammiossa? Sarkia oli runollisen verhoilun itsetietoinen ruhtinas. Runo ”Henkipatto rakkaus” kertoo jo kylliksi. Suuri yksinäinen jäi sivuun kaikista valtavirroista. Lyhyet, kiihkeät, äkillisesti katkenneet rakkaussuhteet osaltaan jouduttivat Sarkian sairauden dramaattista etenemistä.

### *Sairauden sinetöimä*

Kaarlo Sarkia sairasti lapsesta saakka mitä milloinkin, hänhän sai pienois kivääriin luodin vahingonlaukauksesta nenänjuurestaan läpi selkärangan lähelle, mikä varhain vaikeutti hänen vapaata liikuntaansa. Myös perinnöllinen tuberkuloosi ilmoitti itsestään jo kouluvuosina.

Keuhkotauti varjosti Sarkian koko elämää, mutta monet oleskelut parantoloissa eivät olleet vain vastenmielisiä taukoja työssä.

Sarkia kaipasi elämässään eniten vapautta, rauhaa ja hellää hoitoa. Kaikkea näitä oli saatavilla keuhkotautiparantolassa. Potilas näyttää suorastaan paenneen sairauteen välttääkseen arkeen ja työhön liittyvät ponnistukset. Hän viittaa kirjeissään parantolan ohentuvaan ilmapiiriin, kuoleman läheisyyteen ja eräänlaiseen hengen keveyteen, joka sairashuoneen yksinäisyydessä saattoi kohota euforian ja villien mielikuvien korkeuksiin.

Oliko sairaus myös Sarkian runouden eräs pohja ja niin ollen tulkintojakin haastava perusta? Kirjeissään ja runoissaan hän käväisee välistä ihailemansa Thomas Mannin *Taikavuoren* tunnelmissa. Heikkous antoi poikkeusluvan meditointiin, eräänlaiseen ilmatomaan ja leijuvaan olemassaoloon. Ajoittaiset itsemurha-aiheet osoittavat, millaiseen pinteeseen Sarkia joutui ulkona yhteiskunnassa. Kuolema kulkee hänen runoutensa matkasauvana.

Katkerat sävyt ilmaantuvat Sarkian kirjeisiin vasta, kun hän raportoi heitteillä olostaan Tukholmassa kesällä 1945, jolloin Suomen Kirjailijaliitto oli lähettänyt hänet huonosti valmistellulle toipumismatkalle lahden taa. Sodan heikentämä Sarkia syyttää juuri ja juuri säilynyttä valtiota runoilijan karkeasta hylkäämisestä ja näkee maanmiehensä Tukholmassa sivistymättöminä muokkina. Ruotsalaiset taas kohtelevat suomalaista poetaa yliolkaisesti, yrittämättäkään hoitaa häntä. Paluumatka Suomeen on lopun alkua. Kun ”hiiskuttaret” panevat Sarkian Turussa junaan, he sähköttävät kustantajalle Helsinkiin ja olettavat ilman muuta, että kustantaja lähettää miehen asemalle huonokuntoista runoilijaansa vastaan. Näin varmasti tapahtuikin. Runoilija oli kaikesta huolimatta edelleen kansakunnalle arvokas, vaikka ei hän sitä itse uskonut eikä osannut arvata, millaisen valtavan suosion aallon runoja kohtaan hänen kuolemansa syksyllä 1945 pian herättäisi. Vielä vähemmän hän saattoi aavistaa, kuinka nopeasti ja täydellisesti hänen edustamansa riimillinen säetaide tuomittiin vanhentuneeksi ja aikansa eläneeksi.

Olikohan niin, että juuri sotien jälkeen Sarkian surumielinen, ahdistunut, sisään kääntynyt, hiljaisiin tunnelmiin painuva runous vetosi lukijoihin, joita ulkoisen maailman myrskyt olivat kylliksi



näännyttäneet? Varmasti myös Sarkian luja ajatusrunous, sodan vastustaminen, uuden yhteyden etsiminen yksinäisyyden panssarista viimeisessä kokoelmassa vetosi ajankohdan odotuksiin. Tänä luumme ja kuuntelemme Sarkiaa ajattomasta näkökulmasta ja nautimme kenties ennen kaikkea nostalgian patinoimasta sanataiteesta, suomen kielen sointuvarojen ihmeellisestä, täydellisyyttä hipovasta venytyksestä, musiikillisesta rytmistä, sanalla sanoen todellisesta runouden taituruudesta.

*Kirjoitus perustuu esitelämään, jonka tekijä piti Vanhan kirjallisuuden päivillä Vammalassa kesällä 2002.*

•

*Yrjö Hosiainluoma*

*Tampereen laulut:  
vainko verta, hikeä ja kyyneleitä?*

Tampere-aiheiseen kirjallisuuteen perehtyessäni yllätyin siitä, miten kriittistä ja negatiivista kaupungin kuvaus on valtaosin ollut. Kaunokirjallisuuden perusteella Tampere on elänyt paljon enemmän ”tehtaan varjossa” kuin ”tehtaiden valossa”. Tämänäpäinen näkemys oli myös ulkotamperelaisella runoilijalla Pentti Saarikoskella. Hän julkaisi 1958 runon, jonka lentäväksi lauseeksi muodostuneen herjan mukaan ”Toijalan takana ei ole mitään”. Kokonaisuudessaan Saarikosken runo kuuluu:

Toijalan takana ei ole paljon mitään.  
Pikajuna pohjoiseen lähtee raiteelta kaksi  
ikkunoissa tanakat kasvot, kiviset pellot  
ja lapset kuin pulleat kurkut.

Helsinkiläinen Saarikoski kirjoitti runon palaillessaan junalla kotiinsa Porissa pidetystä kirjallisesta matineasta. Runo vihjaa siihen, että Toijalan takaisiin ihmisiin – ja pohjoiseen kulttuuriin yleensä – liittyy jotain perin juurin maalaista ja runotonta, tanakkaa ja kivistä. Hieman myöhemmältä ajalta periytyy tiedotusvälineissä esiintynyt herjan muunnelma, jonka mukaan ”kehä kolmosen takana ei ole mitään”.

Taustalla oli helsinkiläisten modernistien ja tamperelaisten realistien vastakkaisuus ja kilpailutilanne, joka oli kärkevimmillään juuri viisikymmenluvun puolivälin jälkeen. Sellaiset tamperelaiset mestarit kuin Väinö Linna ja Lauri Viita saivat osakseen ivaa pääkaupungin kirjallisten piirien taholta. Irvisteltiin esimerkiksi *Täällä Pohjantähden alla* -romaanin aloittavia sanoja: ”Alussa olivat suo, kuokka – ja Jussi.” Saarikoski väitti, ettei hän kyennyt lukemaan Linnan kirjaa tuota lausetta pitemmälle, ”kun siinä on se ajatusviivakin”. Eräässä pakinassa nimimerkki Nenä (Saarikoski) ehdotti, että Tampereen nimeksi vaihdettaisiin Väinölä. Näin olisi viitattu Väinö Linnan kautta Väinämöiseen ja *Kalevalaan* eli kaikenlaiseen tuohivirsukulttuuriin.

Toijalan takana täytyy sittenkin olla ”jotakin”, koska Tampere on pitkään ollut Helsingin jälkeen merkittävin kirjailijoiden kaupunki Suomessa, ainakin 1900-luvun puolivälin maista näihin päiviin. Tampereen painoarvo on ollut selvästi esimerkiksi Turun vastaavaa suurempi. Syitä on monia. Tampereella on kirjallisenkin kulttuurin kehittymisen kannalta ihanteellinen sijainti. Tampere ei ole liian kaukana pääkaupungista, mutta ei myöskään liian lähellä sitä. Tampereella on voitu luoda taidetta riippumattomana keskuksen muotisuuntauksista, olematta kuitenkaan periferiassa. Nopeasti kehittyvän työn ja yrittämisen kaupunkina Tampere on tarjonnut kosolti aineistoa ja haasteita kirjailijoilleen, sekä täällä syntyneille että tänne muuttaneille.

Artikkelissa ”Tampere als sozialer Schmelzofen” teoksessaan *Zur finnischen Literatur* (1990) Yrjö Varpio pitää ”Tampereen koulun” kasvualueena kaupungille ominaisia syviä yhteiskunnallisia vastakohtaisuuksia, jotka tunnetusti kärjistyivät kansalaissodan aikana.

### *Tamperelaisteksti saa alkunsa*

Vuonna 1779 perustettu Tampere oli vielä 1870-luvulla todella pieni tuppukylä, jossa asukkaita oli vain 4 200. Seuraavan vuosisa-

dan alkaessa asukasmäärä oli kohonnut kolmeenkymmeneen tuhanteen. 1950-luvulle tultaessa kaupungissa asui jo satatuhatta henkeä. Tampereen kasvuvauhti on ollut siis kiihkeä, vaikka otettaisiinkin huomioon erinäiset vuosien varrella tapahtuneet kuntaliitokset. Kasvun tärkeimpänä katalysaattorina on ollut Tampereen voimakas, monipuolinen ja kilpailukykyinen teollisuus.

Ei olekaan yllättävää, että monet ensimmäisistä Tampere-aiheisista runoista liittyvät juuri tehdaselämään ja tehtaan työläisten sosiaalisiin oloihin. 1870-80-luvulla kirjoitettiin monia tampereaiheisiä arkkiviisuja tai arkkiviisumaisia tehtaalaislauluja. Niiden otsikot puhuvat puolestaan: ”Kahden tytön tapaturmainen kuolema Tampereen paperitehtaalla” tai ”Laulu Tampereen puuvillatehtaan hirveästä palosta”. Tapaturmat ja tulipalot tehtaissa olivat valitettavan yleisiä. Ilomielisiäkin tamperelaisrunoja on toki sepitetty; niiden parhaimmista kuuluu tunnettu kansanlaulu ”Tammerkosken sillalla”. Penkoessani pääkirjasto Metson Pirkanmaa-kokoelmia löysin myös ”Tamperelaisen laulu” -nimisen arkkiviisun vuodelta 1882, jota on aikanaan myyty turuilla ja toreilla kymmenen pennin hintaan. Tuntematon runoilija ylistää kotikaupunkiaan:

[—] Kun Kustaa kolmas, valtias,  
sun rannikoilles sai,  
niin sulle pohjan laski hän,  
kun kuuli kosken ääntävän.

Ja nyt, kun alku tehtyn' on  
ja tehtais jyske käy,  
on ääni siinä sointuva  
ja virttään vielä lausuva.

Ja kuss' on silmä herttaisin,  
on immen Tampereen!  
Sen tult' en saata unhottaa,  
sen kauneutt' en mainita.

Oi Tampere! en milloinkaan  
voi sua unhottaa –  
te kunnan miehet Tampereen!  
On laulu meidän tantereen:

’Täss’ on se kansa ja se maa,  
jok’ aikanansa mahdin saa,  
ja Suomen kuuluks koituvi  
kaupunki Tampereen.

Arkkiviisu on varmaan tehnyt hyvin kauppansa Tampereen toreilla, saavathan siinä ylistyksensä Tampereen mainiot immet ja mainiot miehet ja vieläpä kaupungin mainio perustaja Kustaa III.

Merkittävin Tampereen kuvaaja 1800-luvun lopulla oli Aaku (August) Mäki (1865-1948), joka ansaitsi leipänsä tehdastyöläisenä. Vuonna 1890 hän julkaisi kirjan, jonka nimi on ytimekkäästi *Työväen elämästä Tampereella*. Hän kuten hänen moni seuraajansa kuvasi Tammerkoskea ”kaupungin elinsuoneksi”. Tammerkoskesta tehtaineen tuli nopeasti Tampere-aiheisen runouden kliseisiä maa-merkkejä.

Varhaisessa Tampere-kirjallisuudessa poiketaan toisinaan myös Keskustorille ja niillä pidetyille (Pertun)markkinoille. Aaku Mäki kuvaa, miten maalaiset myivät torilla pellavaa, heinää ja silakkaa kuormistaan. Markkinoilla esiintyi myös posetiivareita, nuorallatanssijoita, silmäkääntäjiä, povareita ja onnenlehtien myyjiä, jotka toivat tuulahduksia isosta maailmasta.

Tamperetta kuvasi myös orimattilalaissyntyinen Selma Anttila (1867-1942) esikoisteoksessaan *Kuvia työväen kaupungista* (1907). Teos sisältää varsin pessimistisiä tuokiokuvia kaupungin kadut täyttävistä kalpeakasvoisista työläisistä, joille oli ominaista saamatomuus ja kömpelyys.

Anttilan näkökulma on yleishumaani, kun taas lohjalaissyntyisen Kössi Kaatran (oik. Kössi Lindström, 1882-1928) tuotanto saa usein vallankumousrunouden sävyjä. Suurlakkovuotena ilmestyneeseen Kaatran kokoelmaan *Runoja* (1905) sisältyy laaja ”Katri”-

niminen runoelma. Se on ehkä Eino Leinon *Helkavirsien* innoittama proletaarinen balladi, jossa kerrotaan, miten mökintyttö Katri saapuu Tampereelle työnhakuun. Katri pääsee kutomotehtaaseen töihin mutta ei kestä uuvuttavaa työtahtia, vaan pakenee arjen harmautta huvitusten pyörteisiin, joutuu vietelleyksi, hukuttaa lapsensa koskeen ja päättyy itse vankilaan.

Kaatran kokoelmaan sisältyvät myös runot ”Pajassa” ja ”Jauhaa orjat”, joissa tehdastyö esitetään sananmukaisesti orjan työnä. Runoissa erottuu kuitenkin myös ruumiillisen työn sankaruuden ihailua, eräänlaista Sisyfoksen masokismia. Kaatran runoon ”Pajassa” työväenaatteeseen sisältyy hieman esifuturistiseen tapaan dynaamista toiminnallisuutta ja fyysisen voiman ihailua:

Kilkkaa, kalkkaa,  
moukarit mäikyvät,  
vasarat iskevät  
alasimeen.  
Paljetta painaa orja,  
terve ja nuori ja sorja.  
Orjia alasimellakin on.  
Tunnoton isäntä teettävi työtä  
päiveä, yötä.

Rauta ja teräs  
ahjossa kiehuen,  
räiskyen, riehuen,  
paukkina,  
helle ja hiilten hiuke,  
sysien synkkä tuike,  
raskas, rauhaton raataminen  
orjien voimia kalvaa.

Vieras rauta ja vieras työ,  
nälkä ja murhe ja kuolon yö  
elämän onnea onko?

## *Tampere-laisteksti institutionalisoituu*

Aamulehden kriitikkona 1920-40 toiminut O.A. Kallio (1874-1940) julkaisi 1929 artikkelin ”Tampere kaunokirjallisuudessa”, jossa hän väittää perin kategorisesti, että ”kaupungissamme ei ole syntynyt tai asunut yhtään huomattavampaa kirjailijaa”. Näin kirjoittaessaan Kallio ei tunnu muistavan sitä – tai antavan arvoa sille –, että 20-luvulla sentään debytoivat tampere-laissyntyiset tulenkantajarunoilijat Yrjö Jylhä ja Elina Vaara. Myös F.E. Sillanpäällä oli varhaisia siteitä Tampereelle, jossa hän kävi koulua.

Kallio on oikeassa siinä perusasiassa, että 1920-luvun loppuun mennessä tampereaiheinen kirjallisuus oli yllättävän niukkaa. Edellämainittujen lisäksi kannattaa mainita oikeastaan vain sellaiset tampere-laikirjailijat kuin Ain’Elisabet Pennanen, Aarne Orjatsalo, Hilja Haahti ja Arvi A. Seppälä. Heistä Pennanen julkaisi kuusitoistasivuisen runokirjansen *Pyynikin ruoho* (1911).

Poliisina ja sanomalehtimiehenä Tampereella toiminut Arvi A. Seppälä (1879-1921) puolestaan julkaisi kohta kansalaissodan jälkeän romaanin *Punaisen Tampereen kukistuminen* (1919), jossa hän viljelee groteskeja yksityiskohtia kuvaillaan raunioitunutta Tamperetta kohta valtauksen jälkeen. Hän kuvaa tulipalojen vaurioittamia teollisuuslaitoksia, palaneiden puutalojen savupiippumetsää Kyttälässä ja Tammelassa, punakaartilaisten ja hevosten ruumisröykkiöitä kadulla jne. Valkoisten voittajien näkökulmasta kansalaissodan tapauksia kuvasi myös tampere-laissyntyinen Lauri Haarla romaanissaan *Syyliset ja syyttömät* (1929).

Volyymia ja merkittävyyttä tampere-laisteksti alkoi saavuttaa vasta 1930-luvun loppupuolella ja sotavuosien jälkeen. Huomattavaa piristysruisketta paikkakunnan kirjalliselle elämälle merkitsi Pirkkalaiskirjailijat-yhdistyksen perustaminen 1943.

Kolme- ja neljäkymmenluvun tuotteliaimpia Tampereen kuvaajia oli tampere-laissyntyinen, Tampereella koko elämänsä asunut Esti Heiniö (1897-1978), joka toimi vähän aikaa Pirkkalaiskirjailijoiden puheenjohtajanakin (1949-52). Romaaneissaan Heiniö kuvaa sekä oman aikansa että 1800-luvun Tamperetta. Romaanien

toistuvana miljöönä on Kyttälän hökkelikylä, erityisesti Rongan-  
ojan seutu, joka 1900-luvun alkuun asti oli maalta muuttaneen  
köyhälistön läpikulkupaikka. Herrasväen kerrotaan kiertäneen tä-  
män ”kammottavaksi” sanotun paikan mahdollisimman kaukaa.

### *Valkoista ja punaista*

Myös Mauri Kajas ja Aili Somersalo kuvasivat romaaneissaan Tam-  
pereen vaiheita. Heitä merkittävämpi oli tamperelaissyntyinen  
Oiva Paloheimo (1910-73), jonka pienoisromaanissa *Levoton lap-  
suus* (1942) muistellaan lapsuusaikaisia kansalaissodan kokemuk-  
sia ja tunteuksia:

Tampere oli suunnaton kaupunki. Ja ihmeellinen kaupunki,  
Sen rannat olivat täynnä loppumattomia halkopinoja ja laitu-  
reita. Ja sitten – siellä olivat laivat. Oli selvää, että Tammerkoski  
oli suuri ja mahtava ja että tehtaanpiiput tekivät juhlallisen ja  
luottamusta herättävän vaikutuksen, mutta mikään ei ollut  
niin suurta ja lumoavaan kuin laivat. Ennen elintarvepulaa [—]  
oli Laukontori ollut täynnä kaikenlaista hauskuutta. Kaikki lai-  
vat seisoivat rivissä ja niistä kannettiin säkkejä ja kalakoreja  
torimuijien eteen, jotka lihavina seisoivat puntareittensa takana  
ja puhuivat häpeämättömän varmallalla äänellä.

Paloheimo oli kauppiaan poika ja hänen vanhempansa taistelivat  
valkoisten puolella. Häntä vuotta vanhempi tamperelaissyntyinen  
Viljo Kajava (1909-98) sen sijaan koki kansalaissodan punaisten  
leiristä käsin. Viljo Kajava tunnetaan nimenomaan Tampereen ru-  
noilijana, vaikka hän ei elänytäkään koko ikäänsä Tampereella, vaan  
vietti pitkiä ajanjaksoja mm. Helsingissä ja Ruotsissa.

Kajavan kokoelma *Murrosvuodet* (1937) sisältää osaston ”Lap-  
suus”, joka alkaa vuoden 1917 enteellisestä tapahtumasta, nimit-  
tään siitä että eräänä tuulisena päivänä risti putosi Aleksanterin-  
kirkon torninhuipusta. Kiilan toimintaan 30-luvulla aktiivisesti  
osallistunut Kajava kuvaa runoissaan nk. Tampereen kommuunin



sortumista, sitä miten ”punainen vallankumoustaivas / muuttui siniseksi sunnuntaitaivaaksi”, ja sitä miten ”pimeä, selittämätön kauhu” tarttui punaisen puolen lapsiin.

Muistikuvia lapsuuden Tampereesta sisältyy myös Kajavan koelmaan *Hyvästi muuttolintu* (1938). Kirjan komeimmat sikermit ovat ”Kaakinmaa” ja ”Kaupungin aamu”. Tehtaat ovat keskeisessä osassa myös Kajavan teksteissä, joissa tehtaanpiippujen sauhua kutsutaan ”industrialismin mustaksi lipuksi” ja todetaan, että työläisrakentajat kokivat ”hitaan kuoleman tehtaitten pölyssä”. Kaakinmaan iäksi kadotettu mutta muistoissa elävä lapsuudenmaisema esiintyy jälleen Kajavan sodanaikaisessa kokoelmassa *Ankara maa* (1941), jossa kaihomielin puhutaan sukupolvien ”harmaasta saattueesta”.

### *Viidan ja Linnan aika*

Kirjallisten sukupolvien ”harmaa saattue” päättyi Tampereella pian toisen maailmansodan jälkeen, jolloin tamperelaiskirjallisuus nousi äkkivierasmaiseksi kansallisen huomion keskiöön. Kirjastonjohtaja Mikko Mäkelän (1910-85) ympärille muotoutui merkittävä kirjailijaryhmä, niinkutsuttu Mäkelän piiri (1946-54), jota nimitettiin myös milloin Mäkelän salongiksi, Mäkelän talliksi tai peräti Mäkelän yliopistiksi. Mäkelän piirin kärkihahmoja olivat Lauri Viita, Väinö Linna, Mirkka Rekola, Harri Kaasalainen ja Jaakko Syrjä. Porukan suvereenina teoreetikkona loisti Alex Matson (1888-1972), jonka ideoilla oli merkittävä vaikutus erityisesti Väinö Linnaan. (Ks. Yrjö Varpio: *Mäkelän piiri*, 1975)

Lauri Viita (1916-65) ja Väinö Linna (1920-92) debytoivat molemmat 1947, heistä ensimmäisenä teki läpimurtonsa Viita. Jo esikoiskokoelmassaan *Betonimyllyläri* hän hahmotteli originelliin tapansa elinympäristöään, teollisuuskaupunkia rakennustyömaiseksi. Laaja runoelma ”Mylly” alkaa Hämeenkadun, ”Tampereen päälaskimon”, yleisnäkyästä päättyäkseen monimieliseen ylistykseen:

Astuimme hitaasti tarkassa tahdissa,  
lasiset auringot hiilui ja häilyi  
pääväylävahdissa.  
Kellojen, rumpujen, jalkojen mahdissa,  
leivän ja lemmen ja kunnian jahdissa  
Tampere säilyi.  
Koskessa ikkunat kiilui ja päilyi,  
helvetin ikkunat, joukossa sorsia,  
pikkusen pullaa ja joitakin korsia – –  
Niin, niin,  
kaikki me tarkasti katsottiin, –  
Sorsat ei uppoa pyörteisiin.

”Mylly”-runoelmassa on tunnistettavissa monia Tampereen maantieteellisiä kiinnekohtia: Hämeenkadun ohella Tammerkoski, Ratinan kenttä, Aleksanterin kirkko, Vanha hautausmaa jne. Uljain Tampereen kuvaus Viidan tuotannossa sisältyy kuitenkin romaanin *Moreeni* (1950) alkuun, jossa Tamperetta kuvataan ”teknillis-sosiaaliseksi hiidenkirnuksi”.

*Moreenin* päähenkilö Iisakki Nieminen siirtyy Tampereelle puuvillatehtaan sekatyömieheksi ja samalla Amurin työläiskorttelien yhteiskeittiöasuntoon. Sieltä hän muuttaa ensimmäisen maailmansodan aattona Pispalan maaseutumaiseen miljööseen ja rakentaa rinteeseen oman mökin. Työläiskaupunginosaa Amuria romaanissa kuvataan ironiseen tyyliin:

Katu oli suoraa ja sileää, korttelit säännöllisiä neliöitä, kaistale taivasta oli jokaisen kadun päällä. Mikäs oli astuessa selvää janaa edestakaisin, itään ja länteen! Ei ollut todellakaan liikaa vaadittu, että täysi-ikäisen piti taluttamatta osata tehtaasta sänkyyn ja sängystä tehtaaseen. Siellä, poikkikadun varrella, oli siten se puuvillatehtaan sairaalakin. Eipä ollut unohdettu sitäkään seikkaa, mikä erinomainen järjestys! Oli siinä jo kyllin aihetta arvella, että saattoipa hyvinkin olla olemassa myös puuvillatehtaan taivas ja puuvillatehtaan helveti. Kovin turvallista ja täsmällistä oli kaikki, yhtäläistä kuin samanlainen. Talotkin

olivat kuin yksi ja yksi: samanmuotoiset, samanväriset, samanlaiset ikkunat, samanlaiset halkoluukut. Miten lienevät herrat suunnitelleet: pitikö myös asujien tulla aivan toistensa kaltaisiksi?

Myös Väinö Linna kuvaa Tamperetta ensimmäisissä romaaneissaan *Päämäärä* (1947) ja *Musta rakkaus* (1948). Erityisesti Finlayson ja sen valtapiiri Amurin työläisasuntoineen on keskeisessä asemassa. *Päämäärän* päähenkilö Valte Mäkinen kokee työpaikkansa Finlaysonilla ”hirvittävästi jyrisevänä” ”punatiilisenä kolossina”, mutta myös ”valtavana teurastuslaitoksena”, joka imettyään työntekijöistä kaiken työntää heidän jätteensä ”sairaaloihin, vaivaistaloihin ja hautuumaille”. Linna jatkaa pitkää kirjallista traditiota, jossa kuvataan individualistisen, maalta tulleen proletaarin sopeutumattomuutta tehdastyöhön ja sen orjuuteen.

Aihepiiri esiintyy myös mm. Reino Mantereella, Matti Hyvösellä ja Matti Saariaholla, jotka kaikki olivat työskennelleet tamperelaisissa tehtaissa. Heidän kuvauksensa kutomojen ja tehtaiden maailmasta ovat asiantuntevia, sekä yksityiskohtaisia että tiukan realistisia. Klingendahlin laitospäällikönä toiminut Hyvönen kuvaa romaanissaan *Punainen taivaanranta* (1958) kutomomiljöön ankeaa synkeyttä.

Trikootehtaan vuoromestarina toiminut Matti Saariaho ei kuvaa yhtään valoisammin elintilanteita romaanissaan, jonka nimi on vähemmän kaupallisesti *Työttömät* (1960). Teoksessa kuvataan työmiehiä – marxilaista ideologiaa myötäillen – ”itsensä kauppiaksi”, jotka myyvät kapitalistille alihintaan työtään ja samalla luovuttavat sisintä minuuttaan.

Raskaan realismin vastapainoksi vanha Tampere näyttäytyy viihtyisänä ja idyllisenä elinmiljöönä esim. Helvi Erjakan romaaneissa *Menneet kukinnat* (1957) ja *Puutarhakatu 50* (1958). Erjakan kuvaamia kaksi- ja kolmekymmenluvun puutalokortteleita koristavat nurmikkopihat ja sireenipensaat. Elävän puutaloalueen vastakohtana näyttäytyvät keskikaupungin kolkot kivimuurit. Elä-

män tuntua tamperelaiseen arkeen tuovat tuulahdukset suuresta maailmasta gramofonilevyjen, jazzmusiikin ja elokuvien myötä.

Tampereelle 1952 rakennusmestariksi muuttanut Kalle Päätalo debytoi romaanilla *Ihmisiä telineillä* (1958). Tässä 500-sivuisessa omaelämäkerrallisessa romaanissaan Päätalo kuvaa, miten Hämeenkadun varrelle rakennetaan ”Mammonalinna” eli suuri liike- ja asuintalo. Päätalon työnkuvaukset ovat poikkeuksellisen yksityiskohtaisia.

Suomen kirjallisuuden ensimmäinen kaivostyön kuvaukseen keskittyvä romaani on tamperelaista käsi-alaa. Viljo Paulan 1948 ilmestyneen romaanin nimi on ytimekkäästi *Kaivos* (1948). Teos perustuu kirjailijan omakohtaisiin työkokemuksiin Petsamossa ja Ylöjärvellä. Kirjassaan Paula luo kauhuromanttista kuvaa kaivoksen ”manalasta”. Kansalaissodan helvettiä Paula kuvasi romaanissaan *Liekehtivä kaupunki* (1950), jossa kerrotaan Pyynikillä, Kalevankankaalla ja Sorinahteella käydyistä taisteluista. Kuten Viidan *Moreenissa* kansalaissodan tapahtumat nähdään valtavana mielettömyytenä. Paulalta puuttuu kuitenkin Viidan sovitteleva huumori.

### *Viljo Kajava ja kansalaissodan muistot*

Kansalaissodan aiheuttamat henkiset traumat ovat olleet Tampereella poikkeuksellisen suuria. Niihin palaa vielä kuusikymmentäluvun runoissaan myös Viljo Kajava poikkeuksellisen laajassa kokoelmassaan *Tampereen runot* (1966). Kokoelmassa lähdetään liikkeelle huhtikuun 1918 tapahtumista, Tampereen taistelujen kiihvaimmasta ajasta. Sikermissä ”Kevät 1918” saavat jälkikäteisen ilmaisunsa Viljo Kajavan alle kymmenvuotiaana kokemat kauheet, ahdistus ja tuskaisuus groteskien ja absurdien tapahtumien edessä. Tapahtumat nähdään punaisten kannalta. Runojen tehoa lisää lakoninen, osoittelematon kerrontatyyl:

Teiskolaispojan silmät  
katuojassa auki, harmaat kuin taivas.  
Ei tiennyt äiti torpassa  
missä hänen poikansa makasi,  
ei tullut sulkemaan hänen silmiään.

Teiskonmökin ikkunanlasit  
valuivat huhtikuun vettä.

Vaikeimpienkin asioiden yli on kuitenkin selvittävä. Kajavan runo-  
sikermä ”Vanha Kaakinmaa” kertoo pojasta, kirjailijan alter egosta,  
joka vähin erin toipuu kansalaissodan pahimmista painajaisista.  
Kaakinmaan Papinkadullakin alkoi versoa uusi elämä. Oli tullut  
aika rakentaa Tamperetta uudelleen, sekä fyysisessä että mentaali-  
sessa mielessä. Kajava kuvaa tilannetta näin:

Uusi aika  
tuli katapultareineen ja sorkkarautoineen  
ja mursi seinät, huoneet, joissa olin elänyt;  
uusi aika repi hajalle lapsuuteni kadun  
ja unelmieni rakennukset  
ja peitti alleen kotipihani.

Nopeasti hävisi köyhyys Papinkadulta,  
autot ajoivat voikukkieni yli.  
Kun lähdin tästä kaupungista  
katselin silmälasien lävitse  
lapsuuteni iäksi kadonnutta maisemaa.

Vanhan ja uuden vastakohta, kaupungin nopea kasvu ja moderni-  
soituminen näkyy muissakin kokoelman runoissa. Kajava kirjoit-  
taa: ”Leveäharteinen kaupunki hengittää keuhkoihinsa / ja aloittaa  
uuden aikakauden.” Kajavan *Tampereen runot* antaa enimmäkseen  
myönteisen kuvan nykyhetkisestä urbaanista miljööstä. ”Omis-  
tus”-niminen runo on eräänlainen oodi, ylistys Tampereelle, sen  
historian eräistä sokeista pilkuista huolimatta. Kajava kirjoittaa:

Kun tehtaan pillit  
aamuisin huusivat  
ylitse taivaan toisilleen,  
satama, verstaat ja pajat  
kirkuivat [—]  
Kuumina päivinä  
tuhatasteisten kaasujen  
sokaisemina  
kun sellofaanin lävitse  
tähystitte toisianne,  
kun painoivat harteita  
öljyiset tunnit,  
kun auringonsäteet  
menehtyivät ikkunan karstaan,  
kun sorvit purivat  
kaappaajat ulisivat,  
jyrsijät yskivät,  
viilat itkivät  
kimein ja karhein äänin,  
silloin  
te rakensitte Tamperetta.

Huomattavasti kriittisempi kaupunkikuva sisältyy runoon ”Saateet”, joka kuuluu Kajavan seuraavaan kokoelmaan *Käsityöläisen unet* (1968). Ajalle ominaista osallistuvuutta ja protestihenkeä näkyy tarttuneen myös Kajavaan:

Tätä kaupunkia rakennetaan  
betonista ja teräksestä,  
kuparista, marmorista, graniitista.  
Rakennetaan siltoja, tunneleita, taloja,  
lasiseinäisiä virastoja,  
joissa kone piirtää paperille  
nopeammin kuin ihmisäly tajuaa.  
Rakennetaan metropoleja,  
syödään maaseudun sydän ja maksa.

Tehtaat oksentavat myrkkyyänsä  
järviin ja jokiin ja vesijohtoihin.

Ihminen käpertyy alimittaiseksi,  
ontuu, huojuu, syö pillereitä,  
ja jää parhaassa tapauksessa suojaatiellä  
moottorinpalvojan auton alle.  
Vain hän saavuttaa nopeasti rauhan,  
vain näin. Vain tällä tavoin?

### *Iloinen kuusikymmenluku?*

Jo keski-ikään ehtineen Viljo Kajavan ohella 1960- ja 1970-lukujen tamperelaiskirjallisuutta tuotti joukko nuorempia runoilijoita, joista tamperelaisyyntyisiä olivat Kullervo Järvinen, Kari Aronpuro, Jussi Kylätasku ja Kai Kyösti Kaukovalta. Uusista runoilijoista teiskolaissyntyinen Jorma Kannila (1934-) oli ammatiltaan äidinkielen opettaja ja toimi myös pitkään Pirkkalaiskirjailijoiden puheenjohtajana (1975-82). Runoissaan hän kirjaa arkiseen tyyliin vaikutelmiaan kaupunkinäkymistä. Neljännessä kokoelmassaan *Askeltaen* (1967) Kannila kuvaa sota-aikaa Teiskossa ja kertoo pommikoneista Tampereen yllä, tulipaloista ja luhistuvista rakennuksista. Meneillään ollut kuusikymmenluku oli sentään hieman iloisempaa aikaa: ”Autojen torvista raikuu ääniä kuin sonnilauhasta.”

Kullervo Järvinen (1936-) seurasi Kannilaa Pirkkalaiskirjailijoiden puheenjohtajana. Hänet tunnetaan erityisesti Pispalan kuvaajana esikoiskokoelmastaan *Mukulakiviin* (1964) alkaen. Pispalasta oli osaltaan Lauri Viidan ja hänen teostensa maineen takia ehtinyt syntyä suosittu kulttuuriturismin kohde kuusikymmenluvulle tullessaan. Erääseen Järvisen runoon sisältyy ironiaa kulttuurihienoston ”elämymatkailua” kohtaan:

Ne hiljentävät hiukan,  
mustat autot,  
ja pitsihattunartut  
siristävät maisemaa.  
– Oi, puutaloidylli,  
ihanaa,  
täällä viihtyvät taiteilijat  
boheemit, säilytettävä ehdottomasti!

Aivan erityyppistä runoutta edustaa tamperelaissyntyinen ja nykyäänkin Tampereella asuva Kari Aronpuro (1940-), joka debytoi teoksella *Peltiset enkelit* (1964). Varhaistuotantoonsa Aronpuro sai virikkeitä mm. dadaismista ja surrealismista, varsinkin niiden hyödyntämässä kollaasitekniikasta. *Peltisiin enkeleihin* sisältyy tajunnanvirtatekniikalla kirjoitettu Tampere-jakso. Tampereeseen nimeään myöten liittyy myös kokoelma *Lokomonyliopisto* (1970).

Myöhemminkin Tampere ja sen historia saa usein ja runsaasti tilaa Aronpuron kokoelmissa. Tampereelle kokonaisuudessaan omistettu on *Galleria* (1979), joka alaotsikkonsa mukaisesti sisältää ”henkilökuvia Tampereen historiasta”. Läpeensä dokumentoitu (ja valedokumentoitu) historiallinen kuvasarja alkaa vuoden 1600 tienoilla eläneen Margareta Hannuntyttären vaiheista päättyäkseen Väinö Voionmaahan, Tampereen historian kirjoittajaan.

Tamperelaissyntyinen on myös Jussi Kylätasku (1943-), joka esikoiskokoelmassaan *Kosketuskohdat* (1966) esittelee itsensä rehvakkaan itseironiseen sävyyn:

Jussi Kylätasku. Tampereen poika,  
ruumiillinen, runoilija, Kristuksesta luopunut,  
kansalainen.

Anarkistisiin teksteihinsä Kylätasku sai virikkeitä 60-luvulla muodikkaasta underground-runoudesta. Jossakin vaiheessa puhuttiin turkulaisen undergroundin rinnalla jopa tamperelaisesta undergroundista, jolloin käsitteen piiriin luettiin lähinnä Aronpuro, Kylätasku sekä nykyinen tiedotusopin professori Veikko Pietilä, joka



on julkaissut runokokoelmat *Korona* (1962) ja *Jäähyväiset amiraalille* (1964). Kylätaskun lapsuuskokemukset Tampereella olivat hänen teksteistään päätellen valtaosin kielteisiä, ja Tampereelta muuttuaan Kylätasku runoineen helsinkiläistyi nopeasti. Eräässä proosarunossaan Kylätasku pilailee vastarakennetun (1966), Reima Pietilän suunnitteleman Kalevan kirkon kustannuksella:

Meidän intressimme ovat Tästä Maailmasta, ja me toivomme,  
että Kalevan kirkko jonakin päivänä on se, miltä se nyt kaukaa  
katsoen näyttää: Viljasiilo.

Myös kollaasiromaanissaan *Kuolleita* (1970) Kylätasku omistaa Tampereelle pikkuikeää huomiota. Tampereen asemahalli on romaanin mukaan ”korkea ja kaikuva kuin katedraali”. Tamperetta yleensä Kylätasku luonnehtii seuraavasti:

Kaupunki oli suureksi kasvanut pikkukaupunki sisämaassa. Jos  
katsoi kyllin syvälle kaupunkilaisen silmiin, näki maalaistalon  
pihapuineen, rantoineen, kansanlauluineen.

Näkemys ei eroa paljon Pentti Saarikosken vastaavasta. Kylätaskua muutamaa vuotta vanhempi, Tyrnävällä syntynyt Väinö Kirstinä (1936-) opiskeli Helsingissä ja muutti vasta 60-luvun lopulla Tampereelle. Hänen runoissaan tamperelainen miljöö häivähtelee siellä täällä pieninä tuokiokuvina, kuten runossa:

Kävelen tihkusateessa, hämärissä,  
kaupungin keskustaa kohti.  
Korkealla taivasta vasten  
loistavat kaupungin isäntien nimet:  
Lokomo, Gulf, Sarvis ja muut.  
Tehtaat asettuvat rantaan,  
erottavat kaupungin vedestä.

Tehtaat ja niiden siluetit ovat tässä runossa Kirstinälle, ammattikirjailijalle ja maisterismiehelle, enää etäältä nähtyjä, vieraanoloisia,

korkeintaan estetisointiin kelpaavia ilmiöitä. 1970-luvulle tultaessa tehtaot olivatkin alkaneet käydä tamperelaisten enemmistölle maiseman kulsseiksi, historiallisiksi jäänteiksi. Oli siirrytty jälkiteolliseen aikakauteen, jolloin ruumiillinen työ oli käynyt jokseenkin harvinaiseksi ilmiöksi. Yhä useammin ihmiset ohjelmoivat koneita eivätkä koneet entisessä määrin ns. orjuuttaneet ihmisiä.

Väinö Kirstinää on kiinnostanut Tampereen historia siinä määrin, että hänen kokoelmaansa *Elämä ilman sijaista* (1977) sisältyy Tampere-aiheinen sarja. Sen keskushenkilöihin kuuluu 1700-luvulla elänyt Hans Henrik Boije, josta Kirstinä antaa opportunistisen liikemiehen kuvan.

### *Salamoivaa ja jyrisevää tamperelaisproosaa*

1960-luvulla debytoineista tamperelaisprosaisteista Hannu Salama (1936-) on merkittävin. Salaman esikoisromaanin *Se tavallinen tarina* (1961) naispuolinen päähenkilö on Amurissa asuva Eeli. Salama kuvaa työläiskaupunginosaa naturalistisesti:

[—] Amuriin oli häthätää tehty puistokatu, huolimattomasti kuin juopuneen hankeen kusemat nimikirjaimet. Piholla ei riittänyt tiloja nurmikoille. Siellä risteilivät pyykkinarut, joista toisinaan tavattiin hirttäytyneitä, siellä juhliivat kissankokoiset rotat [—] portinpuolikkaat roikkelehtivat saranoittensa varassa, välisolat oli umpioitu ja tontit erotettu toisistaan tiiviillä lankkuaidalla.

Boheeminen taiteilijaromaani *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) sijoittuu sekin tukevasti Tampereelle. Romaanissa kuvataan päähenkilö Harri Salmisen, Salaman alter egon, ankeaa lapsuusmiljöötä ja hänen liikkumistaan kaupungilla tuttaviansa luona – ja ennen kaikkea kapakoissa. Romaanin kertoja vyöryttää tamperelaisten päälle näiden helmasyntejä:

Koko savusauna- ja nyrkkimentaliteetti, kateus ja typeryys yhdessä rytäkässä pieremässä pakokaasuja päälleni, ihmisyyys jonka kotipaikkaylpeys ja yhdensuuntaisuus jauhoi kaiken samantyyppiseksi mielikuvitukseksi asenteeksi, näkyvimpänä tyhmyys ja kauna: 'mikä sää jätkä oikeen luulet olevas, pannaanko vähän nekkuun, häh [—]'

Salaman kuvaamaan tamperelaisuuteen liittyy olennaisesti sisäänlämpiyys, puolivillaisuus, nousukkuus ja aggressiivisuus. Myös Salaman pääteoksena pidetyssä romaanissa *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) liikutaan Tampereen maisemissa.

Pentti Holapan (1927-), pohjalaissyntyisen mutta Tampereella varhaisen nuoruutensa viettäneen kirjailijan ranskalaisesta uudesta romaanista vaikutteita saaneessa romaanissa *Perillisen ominaisuudet* (1963) kerrotaan tehdasmiljööstä, jonka etäisenä todellisuusesikuvana on Tampellan tehdas. Holapan työläiskuvaus *Pitkän tien kulkijat* (1976) puolestaan sijoittuu Tammelaan.

Osallistuvan kuusikymmenluvun kasvatteja on Marja-Leena Mikkola (1939-), jonka romaani *Etsikko* (1967) on kirjoitettu ajan suosimaan raportoinnin henkeen. Siinä kaksi nuorta tutkivaa journalistia matkustaa Helsingistä Tampereelle haastattelemaan puuvillatehtaan (Finlaysonin) ja kaupungin suurimman tavaratalon (ilmeisesti Sokoksen) työntekijöitä. Salolaissyntyisen Mikkolan romaaniin sisältyy ehkä tahallisen turistimaisia yleisvaikutelmia Tampereesta ja tamperelaisesta, näköjään itsetyytyväisestä ja sisäänlämpivästä elämäntavasta:

Kaupunkiin pääsi monia teitä. Ilmasta katsottuna se näyttäisi järvien, jokien ja harjujen väliin ahtautuneelta kasautumalta, jossa puutalot, kiviset vuokrakasarmit, tehtaas, kadut, torit, puistot, radiomastot, kirkontornit elävät vierekkäin ja lomittain. Kaiken tämän keskellä yksityisten ihmisten toiminnat kiertävät ja sivuavat ja leikkaavat toinen toistaan tiettyssä pisteessä: kaupungissa oli nimittäin suuria tärkeitä tehtaita, jotka loivat sen elämään selvän hierarkian. [—] Katukahvilat olivat

täynnä, naisväki kansoitti katukäytävät ostoskasseja retuuttaen, lapsia tuli puistotätien luota, miehet istuivat ryhmissä ulkoravintoloissa kolpakot edessään. [—] Kaupunki täynnä salaisuuksia, välinpitämättömänä se piiskasi joukkojaan eteenpäin, eikä olisi ehkä halunnut että sen elämään puututtaisiin.

Työläisten asuma-alue Amuri on vasemmistolaisen Mikkolan teoksessa keskeisesti esillä. Surkuteltaessa puutalo-Amurin loppua puututaan ajankohtaiseen kysymykseen. Romaanin kertojan kauhukuvan mukaan ”kaikki se lyötäisiin kohta maahan, talot hajoaisivat, ja tilalle nostettaisiin kymmenkerroksiset hatarat valkoiset kummitustalot”.

Melko lailla toisenlaisia, keskiluokkaisia Tampere-kuvia kuusi-kymmenluvulla tarjosi juristina toiminut Aapo Junkola (1935-), joka kuvaa pienoismaanissaan *Varjojen aika* (1964) tamperelaisen lakimiehen elämää. Oikeus- ja poliisilaitosta sivuaa myös Tauno Kaukosen (1929-83) rikosromaaniparodia *Ken surmais suuren linnun* (1971). Romaaniin sisältyy kuvauksia Pispalasta ja erityisesti siellä sijaitsevasta Bunkkeri-kapakasta, jonka todellisuuskuva on Pispalan Pulteri, kirjailijoiden, taiteilijoiden ja muiden bohemien suosima juottola, jonka vakioasiakkaisiin kuului aikoinaan Hannu Salama.

1970-luvun suurisuuntaisin Tampereen-kuvaus on kuitenkin Eila Pennasen vuosina 1971-73 ilmestynyt Tampere-trilogia, joka koostuu romaaneista *Himmun rakkaudet*, *Koreuden tähden* ja *Ruusuköynnös*. Romaanisarjassa hahmotellaan laajakuvaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Tampereesta eri yhteiskuntakerrostumien kannalta. Myös ajan poliittiset ristiriidat ovat esillä.

### *Universtaan varjossa*

Uuden aihepiirin tamperelaistekstit saivat Yhteiskunnallisen korkeakoulun siirryttyä Tampereelle 1960 ja laajennuttua Tampereen yliopistoksi 1966. Kuusikymmenluvulta alkaen monet tampere-

laisromaanit liittyivät yliopistoon ja sen opettajiin ja opiskelijoihin. Varhaisin näistä kirjoista on Liisa Laakson (1947-) romaani *Ennen kesää* (1967), joka tukee osaltaan perinteistä kuvaa ns. vapaasta akateemisesta elämästä; opiskelijabokseissa pidetään railakkaita juhlia, juopotellaan ja harrastetaan irrallisia seksisuhteita. Laakson romaanin keskushenkilönä on draamastudiossa opiskeleva Heli, jonka tie johtaa rappioon ja nöyryytyksiin.

Kapakoiden kostean maailmaan viittaa jo nimessään Raija Orasen (1948-) romaani *Valomerkki* (1978), jossa eletään Tampereen yliopiston nk. punaisia vuosia, mies ja ääni -liikkeen aikaa. Oranen kuvaa yliopistoradikalismin nousua, huipennusta ja tuhoa. Yliopiston luentolakon tiimellyksessä muuan romaanihenkilö uhoaa, että nyt ”vedetään kommunisteista ohi niin että näkyy ja kuuluu”. Yliopistolle ilmestyvät punaiset liput, julisteet, käsivarsinauhat, lakkovahdit. Rehtorin kanssa käydään tiukkaa väittelyä – ja välillä haetaan uskonvahvistusta kapakasta. Viimeinen lakkokokous huipentuu Internationalen laulamiseen. Elämöintiä seuraa ankea aatteellinen krapula, päähenkilönä olevan naisopiskelijan avioliitto hajoaa, ja muutenkin kaikki menee päin Prinkkalaa.

Orasen *Valomerkki* on tietävästi avainromaanin, jonka kuvioissa on erotettavissa moniakkin tuon ajan tunnettuja yliopiston opettajia ja opiskelijoita. Samantapainen, tosin pikaisempi kuvaus tampereilaisen opiskelun, juopottelun ja sekstaamisen epäpyhästä kolminaisuudesta sisältyy Tytti Parraksen esikoisromaanin *Jojo* (1968). Orasen ja Parraksen romaaneissa yliopistoelämä palvelee enimmäkseen taustana ja kullissina, kun taas professori Antti Eskolan romaanissa *Mies ja ääni* (1973) yliopisto hallintoineen on tapahtumien keskiössä. Nimestään huolimatta *Mies ja ääni* ei keskity taisteluun yliopiston hallintomallista, vaan tutkijoiden välisten kiistojen kuvaamiseen.

Myös Olli Jalonen (1954-) on kuvannut opiskelua Tampereen yliopistossa romaanissaan *Sulkaturkki* (1979). Romaanissa eletään 70-luvun viimeisiä vuosia, jolloin yliopistoradikalismi ja -kapina alkaa olla jo muisto vain ja etualalle ovat nousseet opiskelijoiden arkiset opinto- ja toimeentulohuolet.

## *Amurin kohtaloista Tampere-inhon kautta postmoderneihin kuvioihin*

Laajempaa sisällöllistä ja pitempää historiallista perspektiiviä edustavat romaaneissaan tamperelaisyyntyiset Erkki Lepokorpi (1930-) ja Anneli Toijala (1930-). Lepokorpi on paljasjalkainen pispalalainen, joka on toiminut myös muusikkona ja mainosmiehenä. Hän on herättänyt huomiota erityisesti romaanillaan *Jumalauta meitä ammutaan* (1972) ja romaanitrilogialla, jonka avasi *Käy ruusutkin kukkimaan* (1977). Trilogiassa kuvataan tamperelaisen työväestön kohtaloita kansalaissodasta aina 1960-luvulle.

Anneli Toijala puolestaan jatkoi Helvi Erjakan 50-luvun idyllisten tamperelaisromaanien perinnettä. Romaanissa *Kukkiva kaakinpuu* (1975) kerrotaan realistis-humoristisesti kaakinmaalaisten puukortteleiden arkipäivästä, kun taas teoksissa *Lentäkää linnut* (1976) ja *Lehti putoaa* (1979) kuvauksen keskiöön nousee puutalo-Amurin katoaminen ja kerrostalo-Amurin syntyminen. Amurin kohtalo onkin ollut yksi tamperelaiskuvausten kestoteemoista. Toijalan romaaneissa vanha sukupolvi vastustaa tiukasti puutalo-Amurin purkamista, kun taas uudempi sukupolvi sopeutuu tilanteeseen.

Toijala sai Amurin kuvauksistaan valtion kirjallisuuspalkinnon. Hänen Tampere-kuvauksistaan merkittävimpänä pidetään kuitenkin romaania *Kaikki elämäni päivät* (1985), jonka tapahtumat sijoittuvat 30-luvun alkuvuosiin, jolloin työttömyys, köyhänapu, hätäaputyöt ja Lapuan liike olivat tamperelaisen työväestön arkipäivää. Romaanin tapahtumat liittyvät lähinnä Tammelan ja Viinikan maisemiin, keskeiset henkilöt käyvät Aaltosen kenkätehtaassa töissä ja asuvat kenkätyöläisten Pikilinnassa. Toijala tuo esiin Tampereellakin piilevät luokkaerot esim. kirjoittaessaan, että ”korkea puusilta rautatien yllä erotti kaupunginosat toisistaan” ja että ”sivistys, kirjakaupat ja kirjasto, teatteri ja elokuvat olivat muualla”.

Nuoremman sukupolven näkemyksiä Tampereesta välittää nokialaisyntyinen Hannu Aho (1948-). Hänen esikoisromaanissaan

*Saara* (1977) kuvataan miten nuori tamperelainen Markku jättää taakseen vasemmistolaiset älymystöpiirit ja opintonsa ja lähtee irtolaistyön matkaan päätyen boheemiin elämäntapaan ja alkoholismiin. Myös romaanissa *Pelistä pois* (1982) liikutaan pääosin Tampereella; kaupungista annettu kuva on entistäkin kielteisempi, tympiintynyt ja inhorealistinen Hannu Salaman tapaan. Näsin-neulaa ilkutaan ”Mansen betonikukaksi” ja kaduilla vallitsee jatkuva tungos ja tuulinen tai kylmä sää. Ahoa pirullisimmillaan edustaa seuraava katkelma:

Tampereelta nääs, Mansesta meinaan, painomusteeksi tiivistynyt omahyväisyys ja sairaalloinen itsesuojelu kaikkea elävää ja hengittävää kohtaan, umpio; yksi rievuista oli äärioikealla, toinen ääri-vasemmalla, kolmas ääri-ei-missään [—] olin nähnyt sen, kaikkinaisen isottelun, tamperelaisen puolisoisuuden ja puolikuuroiden ja mielipuolisuuden tässä puolinaisessa epäkaupungissa [—].

Huomattavasti filosofisemmalla ja moniymmärteisemmällä tasolla liikkuu Juankoskella syntynyt mutta sittemmin tamperelaistunut rock-lyyrikko Juice Leskinen (1950-) esim. laulussaan ”Tampere by night”, jossa kerrotaan öisestä Tampereesta samalla kertaa sekä runollisesti että karkeasti:

En ole Tampereen vanha hautausmaa,  
missä Viidan Late moikkasi kuolemaa –  
olen synnytyslaitos, käyn elämään kiinni kuin  
leipään.  
Mutta elämä on alla lumen ja jään;  
se on vankina jokaisen kusipään,  
joka arvossa kohoaa nieltyään rautaseipään.

Mitä hallita ei, se hallitsee  
ja mä ihmettelen mitä viljelee  
mies joka kynsien altakin on myynyt maansa.  
Hän orpona tähtiä pyydystä.

Mitä kiinni ei saa vaan pilveen jää.  
Hän itsestään luopuu ja huutaa jumalaansa.

Tässä seison ja synkeitä lauluja teen.  
Katson joka yö tähänkin kuvastimeen,  
ja on peilissä vika jos kasvoni vetäytyy punaan.  
Enkä aina ole varma siitä mihin meen –  
nääs, sanoi julkee nainen kaverilleen:  
”Kato, soittajapoikia, niitä on moneen junaan!”

Myös kirjailijoitakin on moneen junaan, ja kirjallisuuden tarjoama kuva Tampereesta voi olla yhtäaikaa oikea ja vääristävä, riippuen kokijasta ja lukijasta. Kirjailija hakee usein aiheensa ja aineksensa läheltä, omasta kokemuspöydästä. On myös kirjailijoita, jotka hakevat aineksensa kauempaa tai liikkuvat ensisijaisesti fantasian paikallistamattomassa maailmassa. Toisille kirjailijoille tarkka ja todenmukainen miljöönkuvaukset on tärkeitä, toisille paikallisuus ei merkitse niin paljon.

Tulevaisuudessakin tulee esiintymään paljon sellaisia tampere-laikirjailijoita, joiden merkitys ei jää paikalliseksi. Kuvauksen kohde muuttuu tietenkin kaiken aikaa: entinen työläisten kaupunki keskiluokkaistuu entisestään, sosiaaliset erot eivät välttämättä entisestään pienene – mutta käyvät entistä huomaamattommiksi. Kenties lopultakin jopa kansalaissodan haavat paranevat lopullisesti.

Varmaa on, että muuttuipa maailmanmeno mihin suuntaan hyvänsä, tulevaisuudessakin kirjailijat milloin protestoivat vallitsevaa, epätydyttäväksi kokemaansa todellisuutta vastaan, milloin taas hakeutuvat menneisyyden kuvitteellisiin idylleihin ja nuoruutensa kultamaihiniin. Kirjallisuudelle voi aina osoittaa sosiaalisia tilauksia, mutta ei pidä vaatia että tilaukset menisivät perille, sillä parhaimmillaan – ja pahimmillaan – kirjallisuus on tottelematonta.

Kari Aronpuron runokirjan *Galleria* takakansitekstissä kuvataan osuvasti sitä, miten kirjailija vaikuttaa fiktion ja faktan rajatilassa. Kuten kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijat nykyään koros-



tavat, me emme pysty tavoittamaan todellisuutta (esim. sitä mitä Tampere on tai oli) sellaisenaan, ainoastaan luomaan todellisuuden representaatioita. Aronpuro kirjoittaa:

Vierivät vuodet eivät sammaloidu. Elävänä kuin itse elämän voimme kohdata rikkaan menneisyyden sen jälkeensä jättämissä merkeissä, tinkimättömän totena ja tulkinnanvaraisena, huvittavana ja vakavana, muuttuvana ja mielenkiintoisena.

*Tärkeimpänä lähteenäni olen ryöstöviljellyt Raoul Palmgrenin mainiota tutkimusta Kaupunki ja tekniikka Suomen kirjallisuudessa (1989), erityisesti sen tekstiesimerkkejä. Artikkelini on tiivistelmä Ikäihmisten yliopistossa keväällä 2001 pitämästäni esitelmästä.*

•

*II.*  
*Kysymyksiä kansallisuudesta*



*Eila Rantonen*

*Kansojen kirjallisuus  
– erityisesti komparatiivisen ja  
jätkikoloniaalisen tutkimuksen valossa*

Länsimaisessa kirjallisuudessa on kautta aikojen tarinoitu eri kansoista ja kuvailtu kulttuureja. Kuitenkin Edward Saïd on painottanut sitä, ettei länsimainen kirjallisuusteoria ole ”matkustanut” tarpeeksi. Nostaessaan esille ajatuksen ”matkustavasta teoriasta” Saïd (1983, 226-227) korostaa, etteivät metodit matkusta yksinään, vaan niiden mukana kulkee melkoinen määrä matkatavaroita. Kyse on siitä, mitkä ovat ne intressit, joiden mukaan tutkimusta harjoitetaan. Vaikka yleisen kirjallisuustieteen perustehtäviin on kuulunut eri kansallisuuksien kirjallisuuksien tutkiminen ja vertailu, kulttuuriset vertailut ovat keskittyneet länsimaiden sisälle, ja silloinkin niissä on useimmiten jätetty huomiotta kansallisten ja etnisten vähemmistöjen kirjallisuudet. Etenkin 1800-luvulla tämä on liittynyt yhtenäisen kansakuvan rakentamiseen, mihin ovat puolestaan vaikuttaneet kansallismieliset ideologiat.

Jätkikoloniaalisessa tutkimuksessa kysymys ”kansallisuudesta” on noussut vahvasti esille. Paitsi, että jätkikoloniaalinen teoria on purkanut kirjallisuustieteen nationalistisia ja kolonialistisia sitoumuksia, se on hahmotellut uusia lähestymiskeinoja siihen, miten kirjallisuudentutkijat voisivat analysoida kansallisuutta ja kulttuurieroja. Kulttuurinen lukutapa tuo lukuisia haasteita tutkimuksen laventuessa länsimaisen kirjallisuuden ulkopuolelle. Eurooppalai-

set kirjallisuusteoreettiset termit tai periodisoinnit eivät useinkaan päde länsimaiden ulkopuolella tai länsimaisten vähemmistöjen, kuten alkuperäiskansojen kirjallisuuksiin. Esimerkiksi Nils-Aslak Valkeapään epos *Beaivi Áhcázan* (1988, suom. *Aurinko, isäni*) sisältää erilaisia taidetekniikoita. Siinä saamelainen mytologia, historia, joikuperinne ja runous yhdistetään piirroksiin ja valokuviiin. Tätä on selitetty sillä, että taiteellista ilmaisua ei ole jaoteltu saamelaiskulttuurissa samalla lailla erillisiin osa-alueisiin kuin ns. länsimaissa taidekäsitelyssä (esim. Lehtola 1995, 36, 61, 74). Mutta aina, kun tutkija tarttuu itselleen vierasta kulttuuria edustavaan teokseen, hänen kiehtovana tehtävänään on opetella etnistä ja kansallista lukutaitoa.

Keskityn seuraavassa kysymykseen: millä tavoilla ”kansallisuuden” ja ”kulttuurienvälisyyden” käsitteet ovat pohjustaneet ja rakentaneet tieteenalan määrittelyjä etenkin komparatiivisen tutkimuksen kannalta? Esittelen aluksi 1700- ja 1800-luvun kirjallisuuskäsityksiä, jonka jälkeen pohdin, miten komparatiivisessa tutkimuksessa on käsitelty kansallisia vertailuja. Katsaukseni jälkipuolen pääosassa on René Wellek, joka on edustanut kiinnostavasti kahta tutkimussuuntausta: sekä uskriteiikkiä että komparatiivista tutkimusta. Käyn läpi Wellekin kriittisiä näkemyksiä kansallisuudesta tutkimuskohteena ja kehystän samalla aihetta jälkikolonialaisen tutkimuksen kysymyksenasetteluilla.

### *Komparatiivinen tutkimus*

”Komparatiivinen” eli vertaileva kirjallisuudentutkimus kantaa jo nimessään määrittelyn, jonka lähtökohtana on kulttuurinen vertailu. Tällä on tarkoitettu eri maita edustavien kirjailijoiden ja kirjallisuuksien vertailua. Suuntausta on pidetty nykyisen kirjallisuustieteen keskeisenä edeltäjänä. Varsinaisen opinalan syntyajankohtana on pidetty etenkin 1800-luvun loppua, vaikka käsite esiintyy

1800-luvun alkupuolelta lähtien etenkin ranskalaisilla tutkijoilla.<sup>1</sup> Esimerkiksi Abel F. Villemain käytti jo vuonna 1829 termiä ”littérature comparée” korostaessaan kirjallisuuden tarkastelua suhteessa toisiin kirjallisuuksiin (ks. Wellek & Warren 1942/1969, 50, 52; Bassnett 1993, 1). Komparatiivista tutkimusta tehtiin etenkin Ranskassa, Saksassa ja Englannissa, mutta myös Pohjoismaissa, Italiassa, Venäjällä ja Yhdysvalloissa. Kilpailijoina sille ovat olleet ”universaali kirjallisuus”, ”kansainvälinen kirjallisuus”, ”yleinen kirjallisuus” ja ”maailman kirjallisuus”. Myös filologia-aineet ovat perinteisesti harjoittaneet kirjallisuudentutkimusta. Yleinen kirjallisuustiede ja komparatiivinen kirjallisuudentutkimus ovat usein joutuneet sivuosaan kirjallisuudentutkimuksen maailmankentällä, vaikka ne ovat edustaneet lähtökohdiltaan laajempaa kansainvälisyttä kuin yhteen kielialueeseen keskittyneet filologiat.

Yleistä kirjallisuustiedettä ja komparatiivista tutkimusta on tieteenalan historiassa usein vaikea erottaa toisistaan. Tavallisimmin yleistä kirjallisuustiedettä luonnehditaan kirjallisuusteorian, poetiikan, kirjallisuuden lajien ja lainalaisuuksien tutkimukseksi. Komparatiivisella tutkimuksella taas tarkoitetaan eri kansallisuuksia edustavien tekstien vertailua, mikä useimmiten rajattiin kahden kirjailijaan tai kahden eri kansalliskirjallisuuden väliseksi. Komparatistien tähdentämä vertailu liittyy kysymykseen rinnakkaisista kulttuurisista systeemeistä, eroista ja sovellettavuudesta. Komparatiivinen tutkimus muistuttaa osin nykyistä jälkikoloniaalista tutkimusta, koska molemmille yhteisiä analyysikategorioita ovat kieli, kansallisuus, identiteetti sekä kulttuuriset vertailut. ”Paluu” vertailevaan otteeseen heijastuu myös jälkikoloniaalisten kirjallisuusteorioiden kulttuurienvälisyydessä ja monitieteisyydessä (Bassnett 1993, 5, 10, 76).<sup>2</sup> Jälkikoloniaalisessa suuntauksessa on tapana nostaa esiin etnisiä ja kansallisia ja kulttuurisia yhdistelmiä

<sup>1</sup> Englannissa Matthew Arnold omaksui termin ”comparative literatures” ranskalaisilta teoreetikoilta. Saksassa esiintyy 1800-luvun puolivälissä käsite ’Vergleichende Literaturgeschichte’. Ks. Bassnett 1993, 12-28.

<sup>2</sup> Esim. *The Empire Writes Back* -teoksessa pohditaan kulttuurialueiden vertailua. Ks. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989, 23-33.

ja risteymiä, jotka edellyttävät jonkinasteista monikulttuurista luentaa. Mainittakoon vaikka Salman Rushdien tapa käyttää englannin kieltä, jossa on erotettu hybridisoituneena urdunkielinen lauserakenne. Tällä hetkellä on mietittävä uudesta näkökulmasta kysymyksiä kansallisuudesta ja kulttuurien välissä olemisesta, koska monet nykykirjailijat käsittelevät tietoisesti teoksissaan etnistä, kansallista, diasporista ja monikulttuurista identiteettiä.

Komparatiivisen tutkimuksen eri näkemykset aina 1960-luvulle asti, yllättävää kyllä, muistuttavat paljolti nykyistä kirjallisuudentutkijoiden ja kulttuurintutkijoiden tieteenalakiistaa. Edeltävien polvien kirjallisuudentutkijat halusivat tutkia kirjallisuutta suhteessa toisiin taiteisiin ja tieteisiin sekä kirjallisuuden yhteiskunnallisia ja kulttuurisia taustayhteyksiä. Osa taas halusi keskittyä fiktion ominaispiirteiden tutkimukseen. Usein jälkikoloniaalinen tutkimus nähdään yksioikoisesti uudeksi paradigmaksi, koska se on laajentanut kirjallisuudentutkimusta muun muassa kulttuurintutkimuksen suuntaan. Myös kulttuurintutkimus on tapana esittää radikaalina murroksena kirjallisuudentutkimuksen kannalta. Kuitenkin kirjallisuudentutkimuksen historiassa löytyy samankaltaista problematisointia ja monitieteisyyden ihanteita kuin em. suuntauksissa. Kirjallisuudentutkimus on hakenut monin tavoin paikkaansa humanististen tieteiden keskellä. Samalla sen edeltäjiä voi luonnehtia tutkimusotteeltaan tieteidenvälisiksi<sup>3</sup>, mitä taas kulttuurintutkimuksessa kutsutaan kirjallisuudentutkimuksen uudeksi haasteeksi. Esimerkiksi kirjansa *Comparative Literature* (1961, vi) esipuheessa Newton Stallknecht ja Horst Frenz painottavat kirjallisuuden suhdetta muihin taiteenaloihin sekä kansanperinteeseen, kulttuurisiin myytteihin ja tarinoihin. Vielä laajempaa tieteidenvälisyyttä on edustanut amerikkalainen komparatisti Henry Remak (1961, 3), joka halusi määritellä komparatiivisen tutkimuksen oman maan rajat ylittäväksi tutkimukseksi, joka tutkii kirjallisuuksien suhteita toisiinsa ja muuhun tietämykseen aina uskomuksista,

---

<sup>3</sup> Tieteidenvälisyys voidaan ulottaa aina 1100-luvun keskiajan kirjallisuudentutkimukseen asti. Ks. Mehtonen 1998, 132.

taiteista, filosofiasta, historiasta, taloustieteistä ja yhteiskuntatieteistä uskontoon.

### *Kansalliset kirjallisuudet, maailmankirjallisuus ja evoluutio*

Kirjallisuudentutkimus alkoi muotoutua nykymuotoiseksi tieteenalaksi modernin aikakaudella eli 1700-luvun lopulta lähtien aina 1800-luvun lopulle. Euroopassa pyrittiin tuolloin luomaan yleismaailmallisia teorioita kulttuurin, kielen ja maailmanhistorian kehityksestä. Vaikka kulttuuriteoreetikot kehittivät eräänlaista filosofista antropologiaa, yleisteorioita ihmisistä, moraalisisista ihanteista ja kulttuureista, eurooppalaisilla kansakunnilla oli tapana edustaa näissä teorioissa kulttuurisen kehityksen korkeinta astetta, universaaliuden mittapuuta (ks. Rantonen 1999, 148). Länsimaisen kirjallisuustieteen perustan on katsottu pohjautuvan aina toisen maailmansodan päättymiseen asti nationalismien ja humanismin ideologioille (vrt. Sevänen ja Turunen 1994, 16-17). Valistuksen ja humanismin perinteen jälkiarvioista karistettiin pitkään pois niiden siteet nationalistisiin ja kolonialistisiin rakenteisiin. Humanismia on arvosteltu siitä, että sen ihmiskäsitys päättyi Eurooppaan, vaikka humanistit ovat pitäneet jo aina 1500- ja 1600-luvulta lähtien itseään universalisteina (vrt. Levin 1972, 24-39). Jean Paul Sartre (1970, 22) on räväkästi kuvannut tätä perintöä ”rasistiseksi humanismiksi”. Norbert Eliaksen (1989/1997, 128-131) mukaan nationalistinen eetos vahvistui Euroopassa 1700- ja 1900-lukujen välillä. ”Kulttuurin” käsitteestä tuli symboli ryhmille, jotka halusivat korostaa verenperintöään ja kansakunnan ihannekuvaa. 1800-luvun lopulla ”kulttuurin” käsitettä alettiin käyttää yhä enemmän kansallisen kulttuurin merkityksessä.

Kansalliskirjallisuuden käsite alkoi muotoutua 1800-luvun alussa eurooppalaisten kansallisuusaatteiden myötävaikutuksella. Kirjallisuustiede alkoi vakiintua kansallisten kirjallisuuksien ja kir-



jallisuushistorian tutkimukseksi, joka puolestaan seurasi eurooppalaisen historian tutkimuksen kansallismielisiäkin linjauksia. Kirjallisuudentutkijat yrittivät vakiinnuttaa asemaansa korostamalla yhtä lailla kirjallisuutta historian tutkimuskohteena. Usein kirjallisuushistorian kehityskulut sidottiin kansakuntien vaiheisiin. Nykyisen kirjallisuudentutkimuksen oppiainejaot perustuvat edelleen näille eurooppalaisten kansakuntien rakentamisen ajanjaksona piirretyille rajoille (ks. Nummi 1997, 20).

Jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa on arvosteltu etnosentristä taipumusta kuvata kansakuntaa kansallisen yhtenäisyyden ja jatkuvan edistyksen kertomukseksi. 1700- ja 1800-luvun kirjallisuuskäsityksissä vaikuttivat saksalaisten romantikkojen näkemykset orgaanisesti kehittyvästä kulttuurista ja kulttuurievoluutiosta. Evoluutioajattelu siirtyi kirjallisuushistorioihin, jotka kronikoitiin kirjallisuuden vaiheittaiseksi kehityskaareksi (Saïd 1993, 52-55; Bassnett 1993, 53, vrt. 86). Euroopassa vaikuttivat saksalaisten kulttuurifilosofien, kuten G.W.F. Hegelin (1770-1831), J.G. Herderin (1744-1803) ja Friedrich Schlegelin (1772-1829) näkemykset ”kansakunnan” hengen ilmenemisestä kirjallisuuden kehitysvaiheissa. Kirjallisuushistoriassa erotettiin alkuaika sekä kukoistus- ja rappiovaiheita (vrt. Wellek 1963, 40-41). Vahvoilla olivat deterministiset käsitykset ilmaston vaikutuksesta kirjallisuuteen. Valistusaikana Madame de Staël (1766-1817) loi esimerkiksi jaotteluja Euroopan sisälle kirjoittaessaan teoksessaan *De la littérature* (1800) ”iloisesta ja aurinkoisesta” etelän kirjallisuudesta, jonka vastakohtaa edustaa tumma ja synkkä pohjoinen kirjallisuus.

Aiemmin kirjallisuutta oli tutkittu lähinnä lajien kehityksen kannalta. Kirjalliset lajit syntyivät uudelleen eurooppalaisen romantiikan aikana tuloksena muun muassa vanhempien muotojen kansallistumisesta (ks. Nummi 1997, 13, 29, 33). 1800-luvun puolivälissä on erotettu myös muutoksia kirjallisuuskäsityksissä. Esimerkiksi kansallisromantiikka vähenee eurooppalaisissa kirjallisuusmäärittelyissä. Sen sijaan tulee luonnontieteitten ns. faktualismi, skientismi, jossa heijastuvat käsitykset biologisesta evoluutiosta. Nämä siirretään käsityksiksi historian ja kirjallisuuden laeista.

Vaihetta edustaa etenkin positivistisesti Auguste Comte (1798-1857). Darwinismin ja Herbert Spencerin (1820-1903) myötä tulee uusi innostus evoluutioon ja lajiteorioihin (ks. Wellek 1963, 41). Nyt kansallisuuksista saattoi tulla ”lajeja” kirjallisuuden kehitysvaiheissa. Näiden evoluutiomallien takia monet ryhmät syrjäytettiin esimerkiksi rodun, etnisyyden tai kansallisuuden perusteella kansakunnan kerronnasta.

Komparatiiviseen tutkimukseen ovat painaneet leimansa Comten ohella kirjallisuuden miljöoteoreetikkojen, kuten Ferdinand Brunetièren<sup>4</sup> (1849-1906) ja Hippolyte Tainen (1828-1893) näkemykset. Tainen mukaan kirjallisuuteen vaikuttavat erityiset luonnonlait ja ympäristötekijät, rotu, miljöö ja ajankohta. Kirjallisuudessa heijastuvat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset perinteet ja lait. Ne määräytyvät kansanluonteesta, joka on riippuvainen ilmastotekijöistä. Wellekin (1963, 43) mukaan Taine ei puhunut kirjallisuuden erillisestä evoluutiosta, vaan kirjallisuudesta osana laajempaa evoluutiota. Teoksessaan *Taiteen filosofia* Taine esittelee esteettisiä jaotteluja, joiden kehyksenä on evoluutiomalli:

Kaikkein alkeellisimmat viettymykset vihdoin, kieli, joko kieliopiksi järjestetty tai ilman kielioppia, sarja sanoja, joko lausejaksoissa tai ilman lausejaksoja, ajatus, joka välistä rajoittuu kuivaan algebralliseen merkitsemiseen, mutta joka välistä taipuu runollisena ja vivahtelevana, välistä taas purkautuu esiin intohimoisen vuolaana, tuimana ryöppynä, ne määräävät rodut, ja ne eroittavat toisistaan kiinalaiset, arjalaiset ja seemiläiset. Tässä samoin kuin luonnonhistoriassakin on tutkittava vasta orastavan hengen itiöitä ja siitä etsittävä ne piirteet, jotka sittemmin ovat tunnusmerkillisiä myös täysin kehittyneille hengelle. [—] Tätä henkisten arvojen asteikkoa vastaa aste asteelta kirjallisten arvojen asteikko. (Taine 1865-69/1915, 466-7)

Myös Suomessa jäljiteltiin eurooppalaisia kirjallisuushistorioita. Bernhard Fredrik Godenhjelm 1800-luvun lopulla ja Rafael Kos-

<sup>4</sup> Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890-1894).

kimies vielä 1960-luvulla väittivät etteivät Kiinan ja Japanin kulttuurit olleet sivistyskansoja eivätkä siksi kuulu maailmankirjallisuuteen.<sup>5</sup> Suomessa esiintyi vielä 1960-luvulla näkemyksiä, joiden mukaan muun muassa sanskrit ei ole kyllin hienostunutta sopiakseen runouden kieleksi (ks. Riikonen 1989, 39, 91). Samoin afrikkalainen kirjallisuus on toistuvasti nimetty alikehittyneeksi. Ajatus periytyy jo Hegeliltä (1822-31/1978, 86), joka nimitti Afrikkaa historiattomaksi ja kulttuurittomaksi lasten maaksi. On kuitenkin huomattava, että maittaiset ja kulttuuriset evoluutiokehittelyt alkoivat jäädä myös taustalle, kun taideteoreetikot alkoivat korostaa estetismin merkitystä sekä taideteoksen autonomisuutta 1800-luvun lopulla.

Evoluutiomalleihin sisältyvä eri kulttuuripiirien vastakkainasettelu on laajimmillaan rakentunut asetelmaksi, jossa kirjallisuuden kehittyneintä astetta edustaa länsimainen ja varhaisastetta ei-länsimäinen kirjallisuus. Intialainen Sri Aurobindo ironisoi kyseisiä kulttuurievolutionistisia päätelmiä kääntämällä länsimaisen näkökulman nurin niskoin:

Entä jos Intia olisi valloittanut Englannin. Silloin intialaiset kirjallisuudentutkijat voisivat luokitella *Iliaan* ja *Odyseian* julkiksi ja primitiiviseksi eepokseksi. Danten *Jumalainen näytelmä* voitaisiin nimetä raa'an ja taikaukkoisen uskonnollisen mielikuituksen tuottamaksi painajaiseksi. Antiikin Kreikan draamat kömpelöiksi väkivallan ja aggression purkauksiksi ja ranskalainen runous harrastelijamaisiksi retorisisiksi harjoituksiksi.<sup>6</sup>

Nationalismi, rotuajattelu ja etnosentrismi olivat iskostuneet niin läpitunkevaksi osaksi 1700- ja 1800-luvun tieteellistä ajatusmaailmaa, etteivät tutkijat kyenneet sitä itse havaitsemaan, vaan kyse on

<sup>5</sup> Kyse on Godenhjelmin teoksesta *Runous ja runouden muodot* (1885). Vaikka Koskimies jätti Kiinan ja Japanin pois *Maailmankirjallisuudestaan* (1963-1965), hän julkaisi myöhemmin artikkelin ”Modernismi ja itämaat” (1969).

<sup>6</sup> Sri Aurobindo, *The Human Cycle* (1943). Sit. Bassnett 1993, 38.

tieteenalan ”poliittisesta tiedostamattomasta”<sup>7</sup>. Mutta ei kirjallisuustieteen Eurooppa-keskeisyys aina ollut peiteltyäkään, kuten Thomas Macaulayn ylimielinen väite vuodelta 1835 osoittaa:

En ole löytänyt orientalistien keskuudesta ketään, joka ei pitäisi *yhtä* hyllyä hyvässä eurooppalaisessa kirjastossa arvokkaampana kuin *koko* Intian ja Arabian kansallista [native] kirjallisuutta. En tosiaankaan ole tavannut yhtään orientalistia, jolla olisi rohkeutta väittää, että arabian ja sanskritin kielellä kirjoitettu runous olisi verrattavissa *suurten* eurooppalaisten kansakuntien runouteen.<sup>8</sup>

Kuitenkin Johann Wolfgang von Goethe julisti jo vuonna 1829 kansalliset kirjallisuudet kapea-alaisiksi. Tämän vastapainoksi hän korosti runoutta ihmiskuntaa yhdistävänä tekijänä (vrt. Wellek & Wasser 1942/1969, 54; Saïd 1993, 52). Goethelainen ”maailmankirjallisuus” sisälsi ajatuksen ”suurista kirjailijoista” sekä eri kansalliskirjallisuuksien synteestistä. Vaikka Goethe korosti kansallisia rajoja ylittävän kirjallisuuden merkitystä, hänen ajatuksensa kansoja yhdistävästä kirjallisuudesta liittyy hänen Eurooppa-käsityksiinsä. Yhtenä motiivina maailmaa ja Eurooppaakin yhdistävälle kirjallisuudelle on nähty Goethen halu sovitella eurooppalaisia sotia (ks. Bassnett 1993, 21; Bhabha 1994, 11). Mutta Goethe käsitteli kirjallisuutta aikaansa nähden kosmopoliittisesti eikä itse pitäytynyt pelkkään eurooppalaiseen kaanoniin. Hänen kerrotaan saaneen inspiraationsa ”maailmankirjallisuuden” käsitteelleen kiinalaisen romaanin saksalaisesta käännöksestä (ks. Levin 1972, 72). Tässä mielessä Goethen näkemys erosi 1800-luvulle ominaisten kansalliskirjallisuuksien Eurooppa-keskeisistä linjauksista. Maailmankirjallisuuden ihanne on ollut tärkeä kirjallisuustieteessä, muun mu-

<sup>7</sup> Teoksessaan *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) Fredric Jameson lanseeraa kyseisen termin kulttuuri-instituutioiden rakenteiden analyysia varten.

<sup>8</sup> Macalayn väitettä siteeraavat sekä Loomba (1992, 17) että Bassnett (1993, 17).

assa komparatiiviselle tutkimukselle. Jälkikoloniaalisen tutkimuksen myötä käsite on tullut uudelleen ajankohtaiseksi, kun sitä on alettu penätä länsimaisen kirjallisuuskäsityksen tilalle. Tärkeäksi on nähty pohtia siirtymää Hippolyte Tainen esittämistä ”rotu, miljö ja ajankohta” -painotuksista kohti 1920- ja 1930-luvuilla lanseerattua uskriteiikkiä. Esimerkiksi Henry Louis Gates (1992, 47) on tähdentänyt, että uudesta tutkimusotteestaan huolimatta uskriteiikki sisälsi saman kreikkalais-roomalaisen ja juutalais-kristillisen kaanonin kuin sitä edeltäväkin tutkimus. Muun muassa ’rodusta’ ei uskriteiikissä tarvinnut puhua, koska kirjailijat edustivat enimmäkseen samaa ”etnisyyttä” ja samaa valkoista ”rotua”.

Länsimaiseen kirjallisuusideologiaan on kuulunut myös länsimaisen kirjallisuuden ”lähetystyo”; siirtomaavirkailijat värvättiin antamaan valistusta siirtomaavaltojen kirjallisuusihanteista. Esimerkiksi Jawaharlal Nehru on todennut, että Intiaan tuli *kaksi* Englantia: toista edusti Shakespearen ja Miltonin ylväs Englanti, toista karski siirtomaavalta-Englanti (ks. Bassnett 1993, 18).<sup>9</sup> Alueiden kantaväestön kirjallisuutta puolestaan väheksyttiin. Esimerkiksi Gauri Viswanathanin (1992) mukaan englantilaisen kirjallisuuden tutkimisessa on ollut tärkeää juuri *englantilaisuuden* korostaminen. Asetelma toistuu muiden eurooppalaisten siirtomaavaltojen kulttuuri-ideologioissa.

Silti kirjallisuudentutkijat halusivat pitkään kiistää kokonaan nationalismien merkityksen. Esimerkiksi Harold Bloomin (1994/1995, 10, 524, 527) mukaan Shakespearen suosio perustuu nimenomaan siihen, että tämä on aidosti universaali ja monikulttuurinen kirjailija eivätkä hänen näytelmänsä ole ratkaisevasti englantilaisia. Sen sijaan ”kaunan koulukunta” – johon Bloom lukee mm. feministit, marxilaiset, lacanilaiset, uushistoristit, dekonstruktivistit, semiootikot, afrikkalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tutkijat – kutistaa Bloomin mielestä Shakespearen ylikansallisen suosion vain kulttuuriseksi salaliitoksi, jonka tarkoituksena on ollut

---

<sup>9</sup> Nehru, ”The Economic Background of India: The Two Englands” (teoksessa *Discovery of India*, 1981).

suojella Iso-Britannian poliittisia ja taloudellisia etuja. Vaikka Bloom syystä varoittelee yltiönationalistisesta kirjallisuudentulkinnasta, Shakespearen ristiriitainen asema Englannin siirtomaissa havainnollistaa länsikeskeistä kanonisointia. Kansakuntien esittäminen myyttisinä ja patrioottisina kertomuksina on voinut edustaa metaforista nationalistista taistelua. Siinä oman maan klassikoiden avulla on käyty kuvitteellista kamppailua muiden maiden kansalliskertomuksia vastaan (ks. Saïd 1993, xiv).

Vaikka näkemys kulttuurisista kamppailuista kirjallisuuden kaanonin säätelevänä tekijänä voi johtaa tulkintaan, jossa liioitellaan poliittisia valta-asetelmia, nämä kamppailut ovat etenkin entisten siirtomaiden sekä monien etnisten ja kansallisten vähemmistöjen kirjallisuuksien kohdalla yhä käynnissä. Esimerkiksi ei-länsimaista kirjallisuutta on opetettu pitkään länsimaissa vain antropologian opinalalla (Bassnett 1993, 73-74). Myös monissa Afrikan maissa afrikkalaista kirjallisuutta opetettiin kauan antropologian laitoksilla, koska niiden yliopistomalli oli peräisin siirtomaavalloilta. Afrikan kirjallisuudenlaitoksilla taas keskityttiin eurooppalaiseen kirjallisuuteen. Ymmärrettävästi tästä institutionaalisesta kolonialismista seurasi vastarinta. Muun muassa kenialainen kirjailija Ngugi wa Thiong'o halusi lakkauttaa Englannin kirjallisuuden laitoksen Nairobissa. Idealistiselta kannalta kirjallisuuden kaanon on tapana ymmärtää kulttuuria välittäväksi ja yhtenäisyyttä luovaksi normistoksi. Kuitenkin kirjallisuusinstituutioon sisältyy sisäisiä ja ulkoisia valikointitapoja, joissa vaikuttavat yhteiskunnalliset ja poliittiset arvot (Vainikkala 1993, 66, 69). Siksi tutkimuksen poliittiset painopisteet on syytä tuoda näkyviin. Tämän myötä myös kirjallisuuden esteettiset ja poeettiset ominaispiirteet ovat selvemmin tunnistettavissa. Länsimaisen tutkimuksen etnosentrismi on yksi jälkikoloniaalisen kritiikin lähtökohdista. Haluankin painottaa, että se havainnollistaa, miksi kirjallisuudentutkimuksen pitäisi laimentaa kulttuurien tutkimukseksi.

## *Kansallisuuden tutkiminen ja Wellekin kritiikki*

Kiehtova kysymys opinalan historian kannalta on se, minkä Päivi Mehtonen (1998, 128) on nostanut:

Milloin teoreettiset kirjallisuuden kysymykset – jaottelut, näkökulmat, hypoteesit – tulevat historiaksi? Kahdessa sukupolvessa vai kolmessa vuodessa? Onko historiaksi muuttuminen arvoarvostelma vai määriteltävissä muilla perusteilla? Ovatko esimerkiksi rakastetut ja vihatut Wellek ja Warren tänään kirjallisuusteoriaa vai kirjallisuusteorian historiaa?

René Wellek, monien mielestä nykymuotoisen kirjallisuustieteen keskeinen kantaisä, on mielenkiintoinen tutkija kirjallisuudentutkimuksen ja kulttuurintutkimuksen tieteenalarajausten kannalta. Seuraavassa vertailen Wellekin kriittisiä näkemyksiä komparatiivisen harjoittamasta kansallisuuden tutkimuksesta myös jälkikolonialiseen tutkimukseen. Näen tämän tärkeäksi (anakronismin uhallakin) siksi, että kansallisuuksien asemaa ja monikulttuurisuutta problematisoiva jälkikolonialinen tutkimus on komparatiivisen tutkimuksen tavoin painottanut kirjallisuuden kulttuurisia vaikutussuhteita.

Komparatistit määrittivät itsensä usein humanismin airueiksi. Esimerkiksi Fernand Baldensperger julisti 1900-luvun alussa komparatiivisen tutkimuksen Uuden Humanismin valmisteluksi. Kirjallisuustieteen tehtävänä on hänen mukaansa löytää yhteisiä humanistisia arvoja, esimerkiksiinä tutkimuskohteina Baldensperger mainitsee Voltairen skeptismin levinneisyyden eri maissa, Nietzschen superihmisopin ja Tolstoin mystismin heijastumisen eri maiden kirjallisuuksissa. Baldenspergerin mukaan on tärkeä tietää, miksi jotakin kirjaa pidetään toisessa kulttuurissa klassikkona ja miksi se

toisessa kulttuurissa kielletään arvottomana.<sup>10</sup> Wellek (1963, 287) suhtautuu asetelmaan epäilevästi kysyessään: miksi joidenkin oppineiden tutkimukset ideoiden levinneisyydestä edustaisivat jotakin humanismin isänperinnön määrittelyä?

Komparatiivisessa tutkimuksessa on erotettu kaksi määrittelytyyppiä, kapea ja laaja. *Kapeaa* edustaa mm. Paul Van Tieghem, joka rajasi 1930-luvulla komparatiivisen tutkimuksen kohteeksi kahden kirjallisuuden väliset suhteet, kun taas yleisen kirjallisuustieteen alueena oli tutkia monien kirjallisuuksien yhteisiä piirteitä (ks. Remak 1961, 15; Weisstein 1968/1973, 16).<sup>11</sup> M.-F. Gyard puolestaan kutsuu 1950-luvulla komparatiivista tutkimusta kirjallisuuden kansainvälisten suhteiden historiaksi (ks. Wellek 1970, 16). Jean-Marie Carré taas lukee sen kirjallisuushistorian osaksi, henkisten kansainvälisten suhteiden tutkimukseksi (ks. mts.). *Laajassa* merkityksessä komparatiivinen tutkimus sisältää yleisen kirjallisuuden tutkimuksen, mitä Wellek itse on kannattanut. Siinä missä komparatistit tutkivat kirjallisuuden piirteitä ja suuntauksia, jotka halkovat eri kansalliskirjallisuuksia, yleisen kirjallisuustieteen tutkimusalueena pidettiin erityisesti poetiikkaa ja kirjallisuusteoriaa. Wellek ei nähnyt kahdenkeskisten kansallisten suhteiden tutkimusta mielekkäänä opinalana. Hän kysyikin: ”Miksi Scott Ranskassa edustaisi komparatiivista tutkimusta, kun taas romantiikan ajan historiallisen romaanin tutkimus taas kuuluisi yleisen kirjallisuustieteen alaan” (Wellek 1963, 283).

René Wellek ja Austin Warren arvostelivat 1940-luvulla goethe-laista ”maailmankirjallisuuden” käsitettä samoin sanakääntein kuin tehdään nykyisessä kulttuurintutkimuksessa. He pitivät ajatusta kansallisten kirjallisuuksien sulautumisesta epätodennäköisenä eikä heidän mielestään kansalliskirjallisuuksien välisten erojen hävittämistä voinut edes pitää suotavana. Samassa yhteydessä Wellek ja Warren (1942/1969, 54) arvostelivat oman aikansa käsitystä maailmankirjallisuudesta klassikkojen aarreaittana:

<sup>10</sup> Baldensperger, *Revue de littérature comparée* (1921). Ks. Wellek 1963, 287.

<sup>11</sup> Tieghem, *La Littérature comparée* (1931).



Sanasta maailmankirjallisuus on siten tullut synonyymi sanalle mestariteokset. [—] Kriittiset ja pedagogiset tarkoituserät oikeuttavat valikoiman olemassaolon, mutta tiedemies ei voi keskittyä pelkästään korkeimpien huippujen tutkimiseen.

Näin he kyseenalaistivat universalismin tietoisina siitä, kuinka vaikeaa on luoda ”yhtenäinen” maailmankirjallisuus, ja näkivät kirjallisuudentutkimuksen osana laajempaa kulttuurista kenttää kuin pelkkänä suurten kirjailijoiden kaanonin rakentamisena.

Komparatiivinen tutkimus nousi myös ahdasrajaisia ja eheitä kansallisuuskirjallisuuksia vastaan. Mutta Wellekin (1963, 283-284) mielestä komparatistien harjoittama kansallisuusrajojen ylitys johti usein pelkkään kirjallisten vaikutteiden ”ulkomaanvaihdon” analyysiin. Tämä merkitsi sitä, että esimerkiksi venäläiset tutkijat keskittyivät vain metsästämään Pushkin-alluusioita muiden maiden kirjallisuudesta. Wellek pelkäsi, että komparatiivinen tutkimus muotoutuisi pahimmillaan vain kirjallisuudentutkimuksen alaopinalaksi, joka rajaisi tutkimuksensa vain kirjailijoiden maineeseen ja vastaanottoon eri maissa; kirjallisuustiede voisi trivialisoitua toissijaisten kirjailijoiden, matkakirjojen ja käännöskirjallisuuden levinneisyyden tutkimukseksi. Itse asiassa nämä ovatkin laajan mielenkiinnon kohteena nykyisessä kulttuurintutkimuksessa ja jälkikoloniaalisissa teorioissa.

1930- ja 1940-luvuilla komparatiivisen tutkimuksen kenttään haluttiin sisällyttää myös ”kansallisten illuusioiden” tutkimus. Tällöin tarkasteltiin, mitä käsityksiä kansoilla on toisistaan (Wellek 1963, 284).<sup>12</sup> Myös jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa on tarkasteltu kansallisten identiteettien konstruktio- ja pohdittu, miten eri maanosia, kansoja ja etnisiä ryhmiä on kuvattu kirjallisuudessa – olipa sitten kyse länsimaista tai kolmannesta maailmasta. Tätä on kutsuttu muun muassa *geotematiikaksi* (ks. Gugelberger 1991, 521). Kuvitelmia kansoista on tutkittu jälkikoloniaalisissa

<sup>12</sup> Esim. Jean Marie Carré. Louis Cazamian puolestaan tutki englantilaista kirjallisuutta kansallisuusaatteiden valossa (ks. Wellek 1963, 262).

teorioissa paljon, pioneeriesimerkkinä Edward Saïdin teos *Orientalism* (1978), jossa tarkastellaan länsimaisia idän representaatioita aina kirjallisuudesta poliittisiin ja tieteellisiin teksteihin. Tällekin löytyy edeltäjänsä. Esimerkiksi kirjoituksessaan ”Littérature comparée, ou comparaison nést pas raison” (1958) komparatisti René Etiemble arvostelee ranskalaisen orientalismin tutkimuksen nationalismia ja kaipaa paitsi intensiivisempää itämaisen kirjallisuuden tutkimusta, myös slaavilaisen, semiittisen ja fenno-ugrilaisen kirjallisuuden tutkimusta (ks. Remak 1961, 27).

Wellekin ja uuskritikoiden korostama tekstilähtöisyys on johdannut kerronnan rakenteiden ja poetiikan syvälliseen teoretisointiin, mikä olisi voinut jäädä tekemättä, mikäli kirjallisuustiede olisi painottunut kansallisuuskirjallisuuksien rakentamiseen. Lisäksi on muistettava, että Wellek (1963, 262) päätyi kuitenkin tähdentämään, että on hylättävä ero yleisen kirjallisuudentutkimuksen (poetiikka, teoria) ja kansalliset rajat ylittävän komparatiivisen vaikutustutkimuksen välillä. Wellek ja Warren toteavat jo aiemmin *Kirjallisuus ja sen teoria* -teoksessaan (1942/1969, 58), että kansallisuuskirjallisuuksien tutkimusta ei pidä lyödä laimin, vaan on problematisoitava kansallisuutta koskevia kysymyksiä sekä kansakuntien vaikutusta kirjallisuuden kehityksessä. He pitivät siis jo tuolloin ongelmana sitä, että kansallistunteet vinouttavat kirjallisuudentutkimusta. Tähdenänkin, että tämä huomio yhdistää uuskritiikin edustajat jopa jälkikoloniaaliseen suuntaukseen, jossa puretaan nationalistisia kirjallisuuskäsityksiä.

Jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa on arvosteltu sitä, että 1800-luvun kirjallisuudentutkimuksessa ja komparatisteilla ”maailmankirjallisuus” järjestäytyi hierarkkisesti niin, että länsimaisesta kirjallisuudesta muotoutui sen kiistaton keskus. Erityisen tärkeäksi aina 1800-luvulta lähtien on nähty antiikin kreikkalais-roomalainen kirjallisuus ja sitä seuraava kristillinen kirjallisuus, jonka edustavin klassikko on kauan ollut Dante. (Ks. Saïd 1993, 52) Monet keskeiset komparatit keskittyivätkin näihin alueisiin, kuten Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius, Karl Vossler ja Leo Spitzer. Heikki Luostarinen (1996, 13-15) kutsuu ”*Suuren Sivistyksen retorii-*

kaksi” niitä puhetapoja, joissa pyhitetään eurooppalaista universaalien kirkkaan tiedon ja sivistyksen maailmaa. Tämä toistuu esimerkiksi Osmo Pekosen (*Helsingin Sanomat* 11.12.1994) arvioissa, jossa verrataan Carl Boyerin matematiikan historiaa *Tieteiden kuningatar* Erich Auerbachin *Mimesikseen*: ”Mimesiksen tavoin Tieteiden kuningatar on erityisesti eurooppalaisen todellisuuden kuvauksen historiaa, sillä viehtymys abstraktiin matemaattiseen ajatteluun on eurooppalaisen ihmisen tuntomerkki.” *Mimesiksen* takakansitekstissäkin teos nimetään ”eurooppalaisen hengen uljaaksi historiaksi”. *Mimesis* edustaa samalla kertaa sekä kirjallisuustieteen komparatismia että evoluutioajattelua, vaikkakaan ei yksinkertaisella tavalla ja vailla selvää vastakkainasettelua länsi/itä. Tutkimukseensa Erich Auerbach selvittää paitsi todellisuuden kuvaustapoja, myös eurooppalaisen kirjallisuuden evoluutiota aina Homeroksesta Virginia Woolfiin. (Vrt. Auerbach 1946/1992)

Komparatisteja eivät yleensä kiinnostaneet esimerkiksi aasialaiset, afrikkalaiset tai latalalaisamerikkalaiset tekstit.<sup>13</sup> Silti he katsoivat edustavansa ”horisontaalista” tiedettä eli tasavertaisten kulttuurien vaikutussuhteiden tutkimista, vaikka heidän tutkimuskohteensa rajautui vain Eurooppaan. Komparatistien näkemyksissä heijastuivat saksalaisten romantiikan ajan filosofien näkemykset, jossa usein ei-länsimaisia kulttuureja pidettiin kulttuurisina kehitysmainana. Vaikka komparatistit tähdensivät kulttuurien vuorovaikutusta, heidän tutkimuksiinsa kirjautui kansallismieliseen tyyliin omien kansallisten vaikutteiden ihannointi. Siten Wellekin kannattama ”kirjallisuudellisuuden” tutkimus tuli rikkoneeksi tutkimuksen tähänastista ylikorostunutta etnosentrismiä tai nationalismia. Toisaalta myöhemässä komparatiivisessa tutkimuksessa saatettiin korostaa myös ulkoeurooppalaisten kirjallisuuksien tutkimusta.

Wellek määritteli puheessaan ”The Crisis in Comparative Literature” (1958) komparatiivisen tutkimuksen kriisivaiheeksi (ks.

<sup>13</sup> Poikkeuksen muodostaa esimerkiksi H. M. Possnett teoksessaan *Comparative Literature* (1886).

Wellek 1963). Wellekin puhe herätti vastustusta, koska sitä luultiin amerikkalaisen koulukunnan julistukseksi ranskalaisia vastaan. Tuohon aikaan väiteltiin kiivaasti kirjallisuudentutkimuksen metodologian vakiintumattomuudesta. Wellek painotti kirjallisuuden ominaispiirteiden tutkimusta, jonka on pyrittävä määrittelemään kohteensa. Hänen mielestään nationalistinen kansallinen psykologia oli hylättävä ja kirjallisuustieteen tuli erkaantua aatehistoriasta, uskonnosta ja politiikasta ja luopua ylikorostamasta kirjailijoiden saamia vaikutteita. Wellek (1963, 284, 293) kysyikin: ”On kiinnostavaa tietää, mitä ranskalaiset ajattelevat saksalaisista, mutta onko se kirjallisuudentutkimusta? Eikö se ole yleisen mielenpiteen tutkimusta?” Tämä johtaa Wellekin mukaan siihen, että kirjallisuudentutkimus hajoaa sosiaalipsykologiaksi tai kulttuurihistoriaksi. Peter Brooks (1995, 100) esittää saman huolen puhuesaan riskistä, että kirjallisuustieteestä tulee harrastelijamaista sosiologiaa ja yhteiskuntahistoriaa, persoonallista ideologiaa. Samoin Harold Bloom (1994/1995, 517-518, 521) näkee mm. feministit sekä monikulttuurisuuteen ja jälkikolonialiseen teoriaan erikoistuneet tutkijat kirjallisuustieteen suoranaiseksi uhaksi ja sen tason madaltajaksi, jos nämä ryhtyvät epäpäteviksi politiikan tutkijoiksi ja antropologeiksi. Bloomille jo pelkkä kaanonin laajentaminen uhkaa kirjallisuustieteen identiteettiä.

Wellek pohti jo 1950-luvulla kysymystä, mitä kirjallisuudentutkimukselle tapahtuu, jos kirjallisuus ymmärretään vain yhdeksi kulttuuriseksi käytännöksi muiden joukossa. Monet kirjallisuudentutkijat ja etenkin komparatistit ovat kiinnostuneet Wellekin mukaan vain kansallisuonteiden ideoista ja yleisestä kulttuurihistoriasta. Käsite on laajentunut Wellekin (1963, 293) mielestä niin radikaalisti, että se käsittää koko ihmiskunnan historian. Mutta kirjallisuustiede ei edisty, ellei kirjallisuutta eroteta muista tuotteista ja toiminnoista omaksi erilliseksi alueekseen. On pohdittava kysymystä ”kirjallisuudellisuudesta” ja estetiikasta. Samoin Pekka Tammi (1994, 174) nosti virkaanastujaisesityksessään esiin huolensa kirjallisuudentutkimuksen hajoamisesta muun muassa kulttuurintutkimuksen vaikutuksesta tekstien ja kontekstien tutki-

muksen äärettömään kenttään. Vaikka kulttuurintutkimuksellisesti suuntautuneen kirjallisuudentutkimuksen haasteena on juuri tieteidenvälisyys (vrt. Sevänen ja Turunen 1994, 19, 28) ja uusien medioiden kerronnallisuuden huomioiminen, kirjallisuudentutkijan ei ole suinkaan mutkatonta muuntautua kulttuurintutkimuksen varjolla esimerkiksi mediatutkijaksi, historioitsijaksi, kulttuuriantropologiksi tai yhteiskuntatieteilijäksi, koska näillä ja monilla uusillakin tutkimusalueilla on jo laaja teoriaperinteensä.

Wellek itse peräänkuulutti holistisen taiteen merkitystä, taide-teoksen tutkimusta monimuotoisena kokonaisuutena. Emme saa Wellekin (1963, 295) mukaan nähdä kirjallisuutta argumenttina kulttuurisen arvonnannon sodankäynnissä tai ulkomaankaupan hyödykkeenä tai kansallisen psykologian osoittajana, vaan voimme pyrkiä kohti jonkinlaista objektiivisuutta. Tämä ei merkitse neutraalia skientismää, välinpitämätöntä kulttuurirelativismia tai historismia, vaan kirjallisuuden syvällistä kohtaamista, minkä kautta voi tehdä arvoarvostelmia. Hänen mielestään kansalliset turhuudet kaatoavat, kun tajuamme taiteen ja runouden kuolemattomuuden. Kirjallisuustiede on mielikuvituksen harjoitusta, kuten taide sinänsä, ja siten ihmiskunnan korkeimpien arvojen säilyttäjä ja luoja. Tämä Wellekin näkemys edustaa perinteistä humanistisidealista käsitystä kirjallisuuden universaalista luonteesta. Toisaalta Wellek näytti haluavan rajata tutkimuksesta pois sen poliittiset sidokset eli kirjallisuudentutkimuksen itsereflektion. Tämä voi johtua siitä, että entisenä Itä-Euroopan perillisenä, amerikkalaistuneena tšhekinä, Wellek halusi karttaa kirjallisuuden ylipolitisoitumista, mikä tapahtui sosialistimaiden kirjallisuushistorioissa.

Wellek (1970, 19-20) puolsi näkemystä, jonka mukaan komparatiivinen tutkimus on kaiken kirjallisuuden tutkimusta kansainvälisestä perspektiivistä eikä sitä voi rajata yhteen metodiin eli vertailuun eikä vain historiallisten kontaktien tutkimukseen. Sen sijaan yhtä lailla arvokasta on kiinalaisten, korealaisten, burmalaisien ja persialaisten kerronnallisten metodien tai lyyristen muotojen tutkiminen kuin Voltairen itävaikutus. Komparatiivinen tutkimus ei voi rajoittua vain kirjallisuushistoriaan, vaan siihen pitää sisällyt-

tää myös nykykirjallisuuden tutkimus. Wellek kannatti poetiikan tutkimisen ohella pyrkimystä kohti tekstin ymmärrystä, jossa otetaan huomioon tekstien historiallisuus ja kansainvälinen perspektiivi. Komparatiivinen tutkimus haluaa ylittää kansalliset ennakkoluulot, mutta ei halua unohtaa erilaisia kansallisia perinteitä ja niiden elävyyttä.

### *Nykyiset kansallisuuden yleistykset*

Komparatistien yritykset sovittaa kansallisia ja kielellisiä identiteettejä rajaamalla tutkimusalansa kaksinapaisesti eli kahden kirjallisuuden vertailuun olivat ongelmallisia. Tätä heijastavat väittämät, joiden mukaan Irlannin, Yhdysvaltain ja Englannin kirjallisuutta ei ole syytä erottaa toisistaan: valtiollinen erottelu on keinotekoisien poliittista, koska on yhdistävin tekijä näiden kirjallisuuksien välillä on kieli (Bassnett 1993, 29). Mutta jos haluamme kiistää kokonaan kansalliset, kulttuuriset tai poliittiset kategoriat ja pitää sen sijaan kielellistä yhtäläisyyttä kirjallisuuksia yhdistävänä kategoriana, siitä muodostuu helposti inflatorinen määre. Samaa kirjallisuusaluetta voi em. kielikriteerillä edustaa eri maanosien kirjallisuus, kuten Intian, Afrikan, Karibian ja Filippiinien englanninkielinen kirjallisuus!

Esimerkiksi jälkikoloniaalista kirjallisuutta on luonnehdittu termillä ”new literatures written in English” tai on käytetty termiä ”kolmannen maailman kirjallisuus”, jotka sisältävät roimia kulttuurisia yleistyksiä. Fredric Jameson on puolestaan väittänyt, että *kaikkia* kolmannen maailman tekstejä voidaan tulkita *kansallisiksi allegorioiksi*. Tätä yksinkertaistusta ovat jälkikoloniaalisen tutkimuksen edustajat arvostelleet. Heidän mukaansa Jamesonin teoria kolmannen maailman ”kognitiivisesta estetiikasta” luo kolmannen maailman kirjallisuudesta ”toiseuden”, jonka länsi määrittelee vain nationalistisista asetelmista kumpuaviksi. Aijaz Ahmad (1992, 95-100) päätyy jopa julistamaan ”kolmannen maailman kirjalli-

suuden” sekä poliittisesti että epistemologisesti mahdolliseksi kategoriaksi, jonka tilalle hän kuuluttaa ”paikallisia” (local) kirjallisuuksia.<sup>14</sup>

Myös jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa suosittu ”diasporisen” kirjallisuuden kategoria sisältää yleistyksiä. On ongelmallista, jos Saharan eteläpuolisten Afrikan maiden, Karibian mustan väestön kirjallisuus, afrikkalaisamerikkalainen kirjallisuus ja brittiläinen musta kirjallisuus yleistetään sateenvarjomaisesti saman ”mustan esteettisen diasporan” alle. Esimerkiksi Paul Gilroy soveltaa taiteentutkijoiden termiä ”Musta Atlantti” (samannimisessä teoksessaan *The Black Atlantic*, 2000) näihin kulttuurialueisiin ja korostaa afrikkalaisperäisen väestön kulttuuristen vaikutteiden liikkumista Atlantin molemmiin puolin. Voidaan kysyä, kuten Caren Kaplan (1996, 140), onko diaspora pelkkä aiemman kirjallisuudentutkimuksen suosiman ’exile’-käsitteen synonyymi? Ongelmallista on niputtaa kokonaisten maanosien kirjallisuuksia yhteen sillä perusteella, että kirjailijoilla on sama ihonväri tai satojen vuosien takainen yhteinen kulttuurinen identiteetti.

Nykyään komparatiivinen tutkimus elää eri muodoissaan länsimaiden ulkopuolella. Henry Louis Gates (1992, 116) kertoo haaveilevansa ”aidosti” vertailevasta tutkimuksesta, jossa yoruban, urdun tai arabian kieli esiintyisi rinnakkain eurooppalaisten kirjallisuuksien kanssa. Vaikka ei ole ongelmatonta alkaa tutkia erilaisia kirjallisuuksia, kulttuureja ja kielijärjestelmiä rinnakkain, on muistettava myös monien tutkijoiden monikulttuurinen tausta, mikä helpottanee lähestymistapoja.

---

<sup>14</sup> On väitetty, että ”kolmannen maailman kirjallisuuden” kategoria pohjautuisi 1960-luvun mustan amerikkalaisen kulttuurinationalismin tekemisiin kirjallisuuden määrittelyihin vastakaanonina valtavirran amerikkalaiselle kaanonille. Tuolloin Yhdysvaltain mustat nostivat esille ”sisäisen” kolonialisminsa ja pitivät itseään afrikkalaisten juurien takia osana kolmatta maailmaa. (Ks. Ahmad 1992, 63, 83, 87-91.)

## *Haasteita*

Kirjallisuustieteessä ei ole kovinkaan paljoa teoretisoitu kulttuuristen lukutapojen tai esitystapojen muotoutumista. Vieraiden kulttuurien tutkimus on jatkuvaa oman kulttuurisen tiedon rajojen ja maailmannäkemyksen venyttelyä ja kulttuurista kääntämistä.<sup>15</sup> Lukiessamme ja tutkiessamme kirjallisuutta teemme mielessämme monenlaisia vertailuja. George Steiner (1970, 159) onkin luonnehtinut taiteiden vastaanottoa vertailuksi, olipa kyse kuvataiteesta, kirjallisuudesta tai musiikista. Tunnistaminen merkitsee uudeleen tunnistamista, jossa lukukokemus liitetään aiempaan kokemukseen. Oudon ja vieraan edessä yhdistämme lukiessamme uutta vanhaan, kun etsimme muistijälkiä oppimastamme menneisyydestä. Lukeminen on vertailua, jonka kuluessa seurailemme analogioita, vastakohtaisuuksia, tuntemiamme samankaltaisuuksia ja ihmettelemme erilaisuutta. Etenkin lukiessamme kirjallisuutta, joka ei kuulu omaan kulttuuripiiriimme, tunnistamisen ja vertailun pyrkimys on väkevää.

Tieteellistä ajattelua on luonnehdittu pyrkimykseksi kohti yleistettävyyttä. Kansallisuuksien rajoja pohtiva jälkikoloniaalinen tutkimus on haastanut kirjallisuustieteen näennäisen universalismin purkaessaan länsimaisten teorioiden sijaintia ja poliittisia kytköksiä. Kysymykset etnisyydestä, kansallisuudesta ja kolonialismin vaikutuksista ovat muuttaneet käsitystä kirjallisuustieteen opinalan rakenteista aina kerronnan kulttuuriseen luonteeseen. Tämän myötä perusväittämiä romaanin synnystä ja lajityypeistä sekä kirjallisuushistorian kuluista ja kirjallisuuden suuntauksista on alettu arvioida uudelleen. Keskeiset kysymykset liittyvät teorioiden käännettävyyteen ja ”käyttätymiseen” erilaisissa kulttuurissa ympäristöissä. Mikä olisi välivyöhyke liian yleistävän ”universalismin” ja

<sup>15</sup> Sekä ’kulttuuri’ että ’kolonialismi’ palautuvat latinankieliseen sanaan ’colere’. Kääntäminen (’translate’) juontaa juurensa ”valloittamiseen”. Valloittajille on ollut tärkeää osata kääntää valloitetujen alueen kulttuuria ja kieltä voidakseen hallita alueita tehokkaammin. (Ks. Loomba 1998, 101)



liian kapean ”paikallisen” välillä? Tässä välimaastossa kirjallisuudentutkijat käyvät neuvottelua erilaisten kulttuurikäsitteiden kanssa hakien apua muun muassa kulttuurintutkimuksen monitieteisyydestä. Itse näen sekä kirjallisuustieteen että kulttuurintutkimuksen haasteeksi vivahteikkaamman ja analyyttisemmän kulttuurien tutkimuksen. Tehtävää riittää erilaisten estetiikkojen, poetiikkojen ja kulttuuristen kerrontatapojen maailmankirjossa.

### *Kirjallisuus*

Ahmad, Aijaz: *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London & New York: Verso, 1992.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London & New York: Routledge, 1989.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS, 1992 (1946).

Bassnett, Susan: *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1993.

Bhabha, Homi K.: *Location of culture*. London: Routledge, 1994.

Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. London & Basingstoke: Macmillan (Papermac), 1995 (1994).

Brooks, Peter: ”Must We Apologize?” – Charles Bernheimer (ed.): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Elias, Norbert: *Saksalaiset. Valtataistelut ja habituskehitys 1800- ja 1900-luvulla*. Suom. Paula Nieminen. Helsinki: Gaudeamus, 1997 (1989).

Gates, Henry Louis, Jr.: *Loose Canons. Notes on Culture Wars*. New York: Oxford University Press, 1992.

Gugelberger, Georg M.: ”Decolonizing the Canon: Considerations of Third World Literature”. – *New Literary History*, Vol 22, Number 3, Summer (1991).

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Järjen ääni. Hegelin Historianfilosofian luentojen johdanto*. Suom. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus, 1978 (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, 1822-1831*).
- Kaplan, Caren: *Questions of Travel. Postmodern discourses of Displacement*. Durham & London: Duke University Press, 1996.
- Lehtola, Veli-Pekka: ”Saamelaiskirjallisuus vanhan ja uuden risteyksessä”. – Matti Savolainen (toim.): *Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta*. Helsinki: SKS, 1995.
- Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism*. London & New York: Routledge, 1998.
- Levin, Harry: *Grounds for Comparison*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- Luostarinen, Heikki: *Yliopistotiedot*. Turun yliopisto 31.1.1996.
- Mehtonen, Päivi: ”Teoriasta, historiasta ja teorian historiasta”. – Päivi Molarius (toim.): *Konteksti – tutkimuksen avainsana?* KTSV 51 (osa 1). Helsinki: SKS, 1998.
- Nummi, Jyrki: ”Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen”. – Päivi Molarius (toim.): *Kansallista/kansainvälistä*. KTSV 50. Helsinki: SKS, 1997.
- Rantonen, Eila: ”Kauniit ja älykkäät eurooppalaiset? Rotu ja etnosentrismi valistusajan kauneus- ja kulttuurikäsitteissä”. – Jouko Jokisalo ja Pekka Isaksson (toim.): *Eriarvoisuus, valistuksen lupaus ja rasismi*. Helsinki: Suomen Historiallinen arkisto 112, 1999.
- Remak, Henry H.H.: ”Comparative Literature, Its Definition and Function”. – Newton P. Stallknecht & Horst Frenz (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
- Riikonen, H.K.: *Maailmankirjallisuuden yleisesitykset Suomessa*. Helsinki: SKS, 1989.
- Säid, Edward: *The World, the Text and the Critic*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- Säid, Edward: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.

Sartre, Jean Paul: ”Esipuhe”. – Franz Fanon: *Sorron yöstä*. Suom. Hilka Mäki. Porvoo & Helsinki, 1970.

Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto: ”’Culture into Literary Studies’. Kulttuurin käsite ja kirjallisuudentutkimuksen metodologia”. – Päivi Lappalainen ja Lea Rojola (toim.): *Kulttuurista rajankäyntiä*. KTSV 48. Helsinki: SKS, 1994.

Stallknecht, Newton P. & Frenz, Horst: ”Introduction”. – Stallknecht & Frenz (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.

Steiner, George: ”What is comparative literature”. – *Comparative Criticism* (1990).

Taine, Hippolyte: *Taiteen filosofia*. Toinen osa. Suom. L. Onerva. Helsinki: Otava, 1915 (1865-69).

Tammi, Pekka: ”Tositoimintaa ja tekstin hurmaa.” – *Parnasso* 2 (1994).

Vainikkala, Erkki: *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisu no 30, 1993.

Weisstein, Ulrich: *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Transl. William Riggan. Bloomington & London: Indiana University Press, 1973 (1968).

Wellek, René: *Concepts of Criticism*. Ed. G. Nichols. New Haven & London: Yale University Press, 1963.

Wellek, René: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven & London: Yale University Press, 1970.

Wellek, René & Warren, Austin: *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suom. Vilho Viksten ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava, 1969 (1942).

Viswanathan, Gauri: ”The beginnings of English literary study in British India”. – James Donald & Ali Rattansi (eds.): *’Race’, Culture & Difference*. London et al.: Sage Publications, 1992.



*Yrjö Varpio*

## *Kansallisen asema suomenkielisissä kirjallisuushistorioissa 1858-1949*

**M**odernin kirjallisen kulttuurin alkaessa muuttua Euroopassa 1700-luvulta lähtien kirjallisuus kytkettiin irti kirjallisen systeemin ulkopuolisista normeista ja kontrollista. Niiden ylivalta kiistettiin tai ainakin se pyrittiin minimoimaan. Tällaisia ulkopuolisia tahoja olivat esimerkiksi poliittiset tai uskonnolliset järjestelmät. Kaunokirjallinen kommunikaatio ikään kuin nostettiin kilpailun yläpuolelle, jolloin se sai yhteiskunnassa, taiteen laajemman kehityksen puitteissa, etuoikeuden 'kauneuden' tai 'viihteen' määrittelyyn. (Ks. Plumpe 1985)

Yksi 1800-luvulla syntyneen modernin Suomen luonteenomaisia piirteitä oli kirjallisuuden saama merkittävä rooli yhteiskunnassa. Suomessa kaunokirjallisuuden ja yhteiskunnallisen ihanteenmuodostuksen, valtionrakentamisen, liitto vaikuttaa modernin eriytymiskehityksen valossa ensi alkuun yllättävän vahvalta. Tämä heijastuu myös kirjallisuushistorioihin.

Kirjallisen elämän historiallisia mekanismeja tutkinut Gerhard Plumpe on painottanut, että myös modernissa yhteiskunnassa kirjallisuus niveltäi edelleen yhteiskunnan muihin sektoreihin, joskin uudella tavalla (1985, 251-264). Kirjalliselle systeemille jäi uudessa eriytyneessä yhteiskunnassa oman funktionsa (kauneuden tai viihdytyksen tuottaminen) ja oman reflektionensa (sääntöjensä itse-

näinen määrittely) ohella myös omat palveluksensa (Leistungen) eli suhteet muihin yhteiskunnan toiminnan aloihin (subsystemeihin). Kirjallisuus voi varsinaisen tehtävänsä ohessa käydä keskustelua hyvin erilaisten järjestelmien suuntaan ja tarjota niille toimintamalleja ja ratkaisuehdotuksia: tällä tavoin se voi kommentoida talousjärjestelmää ja kasvatusjärjestelmää samoin kuin käydä filosofista tai moraalista keskustelua.

Kirjallisuuden eriytymisen rinnalla modernissa yhteiskunnassa ilmeni myös tekijöitä, jotka olivat omiaan korostamaan kirjallisuuden yhteiskunnallista merkitystä. Uuden *Suomen kirjallisuushistorian* (1999) ensimmäisessä osassa Marja Lehtinen viittaa Englannin esimerkkiin. Kun yhteiskunta alkoi modernisoitua, vanhat ideologiset jäsentelytavat – esimerkiksi uskonnolliset – jäivät takalalle. Tässä tilanteessa kirjallisuustiede ja kirjallisuushistoria saivat tärkeän roolin yhteiskunnan aateilmaston suuntaajina, ja kirjallisuudentutkimus kasvoi nopeasti. Kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta tuli Englannissa yhteiskunnallisen toiminnan tärkeitä suunnannäyttäjiä. Samanlaisen roolin sai kirjallisuus Suomessakin. Siitä tuli yhteiskunnan keskeinen kuvaaja, ja kouluihin ja sivistyneistölle tarkoitetuissa kirjallisuushistorioissa kansakunta alkoi määritellä itseään.

Jos huomio kiinnitetään kirjallisen elämän ja muiden osasysteemien välisiin suhteisiin, niin kirjallisuuden palvelusten säilymistä tietyn ajan vakiomuotoisina voi suorastaan pitää yhtenä tapana hahmottaa kirjallisuushistoriasta periodeja (vrt. Plumpe 1985). Kirjallisuuden palvelukset nationalismin ihanteenmuodostukselle ovatkin luonnehtineet vahvasti puhetta Suomen suomenkielisen ja ruotsinkielisen kirjallisuuden 1800-luvusta. Seuraavassa tarkastellaan tämän kehityksen yhtä aspektia eli sitä, miten suomenkieliset kirjallisuushistoriat toimivat kansallisten teemojen rakentajina ja popularisoijina.

## *Suomenkieliset kirjallisuushistoriat*

Vuonna 1858 ilmestynyttä Fredrik Polénin teosta *Johdanto Suomen kirjallishistoriaan*, joka oli Helsingin yliopiston ensimmäinen suomenkielinen väitöskirja, voi hyvin luonnehtia ensimmäiseksi suomenkieliseksi ja ylimalkaan ensimmäiseksi Suomessa kirjoitetuksi kirjallisuushistoriaksi sanan nykyaikaisessa mielessä – näin siitä huolimatta, että se vaatimattomasti ilmoittaa olevansa vain ”johdanto” Suomen kirjallisuushistoriaan. Sitä aikaisemmat Suomen kirjallisuutta esitelleet teokset olivat olleet lähinnä kirjahistoriaa (esimerkiksi ruotsalaisen Andreas Antonius Stiernmanin *Aboa literata* [1719] ja Petrus Joh. Alopaeuksen *Specimen historiae litterariae Fennicae* [1793-1795]) tai sitten perustuneet kirjallisuuskäsitykseen, jossa kaunokirjallisuus ei vielä ollut profiloitunut omaksi alueekseen (Pietarissa julkaistut A. J. Hippingin *Vol'noe Obštšestvo Ljubitelej Rossiskoj Slovenosti* [1820] ja A. J. Sjögrenin *Ueber die finnische Sprache und Ihre Literatur* [1821]).

Polénin väitöskirjan ilmestyessä kirjallisuushistoria-teorisointi oli jo muutenkin käynnistynyt. Gabriel Reinin (1842) ja J. V. Snellmanin (1846) artikkeleissa korostettiin 1840-luvulla suomeksi kirjoitettavan kirjallisuuden ja kansallisen identiteetinmuodotuksen yhteyttä ja tuotiin keskusteluun kansalliskirjallisuuden käsite. Snellman korosti, että ”i sin litteratur deremot lærer en nation att känna sina egna tankar, sitt egendomliga sätt att uppfatta tingens väsende, lærer sig förstå sin sed, sina institutioner, hela sin tillvaro, sin historie”.

Polénin 79-sivuinen teos rakentuu suoraan snellmanilaiselle pohjalle. Sen loppusivuilla Polén määrittelee kirjallisuushistorian ”kansan historian sisälliseksi puoleksi” ja ”kansan valveille heränneeksi sisällisimmäksi omaksitunnoksi” (1858, 78). Vaikka väitöskirja pyrki ennen kaikkea pohtimaan kirjallisuushistorian kirjoittamisen mahdollisuuksia suomeksi – mm. selvittelemällä suomenkielisen oppisanaston tilaa sekä kirjallisuuden ja kansallisuuden käsitteitä – siinä hahmoteltiin kuitenkin myös suomenkielisen kir-

jallisuuden vaiheita alkaen vieraiden kulttuurivaikutusten sumen-  
tamattomalta ”perisuomalaiselta” keskiajalta halki uuden ajan  
ruotsinkielisen kulttuurin kohti 1800-luvun ”kansallista aamunsa-  
rastusta”.

Polénin väitöskirja sijoittuu strategiseen rajakohtaan. Suomen-  
kielisen kirjallisuuden historiaa oli tietysti vaikea kirjoittaa ennen  
kuin oli olemassa suomenkielistä kirjallisuutta sanan modernissa  
merkityksessä. Kansanrunoutta oli tosin alettu järjestelmällisesti  
kerätä ja julkaista 1800-luvun alkupuolella, mutta merkittävässä  
määrin suomenkielistä kaunokirjallisuutta alkoi syntyä vasta 1800-  
luvun puolivälissä, mittavammin 1860-luvulla. Vielä Julius Krohn-  
kin joutui 1880-luvulla aloittaessaan kolmiosaiseksi suunnittele-  
mansa kirjallisuushistorian toteamaan, että Suomen kirjallisuus oli  
edelleen vähäistä kirjallisuushistoriallisen esityksen aineistoksi:

Monta kertaa tulee otettavaksi esiin teoksia sitäkin laatua, jotka  
tavallisesti seisovat kirjallisuudenhistoriain rajain ulkopuolella;  
monta pitkää aikakautta olisi se, mitä nimitäin kirjallisuuden  
historiaksi, kenties pikemmin kirjallisuuden historian nimeä  
ansaitseva (1885, 1).

Polénin jälkeen merkittäviä suomenkielisiä kirjallisuushistorioita  
julkaisivat äsken mainittu kansanrunoutentutkija ja lehtimies Ju-  
lius Krohn, runoilija Eino Leino (1909-1910), lehtimies ja opetta-  
ja A.I. Kallio (1911-1912) sekä kirjallisuudentutkijat Viljo Tar-  
kiainen (1934) ja Rafael Koskimies (1944-1949). Sen ohella ilmes-  
tyi lukuisia koulukirjallisuushistorioita, ensimmäiset jo 1880-lu-  
vulla. Kaikki edellä mainitut kirjallisuushistorioitsijat keskittyivät  
suomenkieliseen kirjallisuuteen. Suomenkielisissä kirjallisuushis-  
torioissa luovuttiin kielierottelusta vasta 1950-luvulla, ensimmäi-  
seksi Unto Kupiaisen koulukirjallisuushistoriassa *Suomen kirjalli-  
suuden vaiheet* (1958), minkä jälkeen kaikki suomenkieliset kirjal-  
lisuushistoriat ovat käsitelleet suhteellisen tasapuolisesti myös  
ruotsinkielistä kirjallisuutta, taiteellinen merkittävyys ainoana mit-  
tapuuna. Näin ovat menetelleet Kai Laitinen (1967, 1981) ja laajat

monen kirjoittajan kirjallisuushistoriat, *Suomen kirjallisuus 1-8* (1963-1970) ja *Suomen kirjallisuushistoria 1-3* (1999).

Polén oli väitöskirjassaan pohtinut rajaa kirjallisuushistoriaan kelpaavan ja siihen kelvottoman kirjallisuuden välillä. Kielikysymys ei hänelle ollut keskeinen – sekä suomi, ruotsi että latina kelpasivat, vaikka Polén pitikin suomen kielen nousua kirjallisuuden valtakieleksi välttämättömänä. Peter Wieselgrenin (*Sveriges sköna Litteratur*) ajatuksiin viitaten Polén esitti, että kirjallisuushistoriaan kuuluivat vain sellaiset taidokkaat teokset, jotka ovat tukenet ”kansan tahi kansain sivistyksen menoa ja edistystä tieteellisessä, taiteellisessa, vallallisessa [poliittisessa] ja uskonnollisessa katsannossa” (1858, 36). Rajauksessa ei korostu kansallinen perustelu, vaikka muuten väitöskirja on kansallisen hengen läpitunkema. Myöhemmissä kirjallisuushistorioissa, niin suomen- kuin ruotsinkielisissäkin, näihin rajausperusteluihin liittyi – kirjallisuushistorioiden lukijakunnan kasvaessa ja teosten didaktisen käyttötarkoituksen voimistuessa – yhä vahvempi kansallinen aspekti. Siten jo Gabriel Laguksen 300-sivuisessa teoksessa *Den Finsk-Svenska Litteraturens Utveckling I-II* (1866-1867) maan ruotsinkielisen kirjallisuuden tuotteet olivat olleet ”todistuksia isänmaamme kamppailusta kohti tietoisuutta itsestään”, ja kansallisen idea nähdään teoksessa myös ruotsinkielisen kirjallisuuden kruunaajana, esimerkiksi J.L. Runebergin tuotannossa. Samoilla linjoilla liikkivat ensimmäisen suomenkielisen koulukirjallisuushistorian kirjoittaja B.F. Godenhjelm *Oppikirjassaan suomalaisen kirjallisuuden historiassa* (1884) ja Valfrid Vasenius vastaavassa ruotsinkielisessä teoksessa *Lärobok i Sveriges och Finlands litteraturhistoria* (1886), jonka esipuheessa tekijä perusteli kirjallisuushistoriallisen lähestymistavan didaktista arvoa formaalisen analyysin asemasta: ”[—] esityksen on osoitettava, kuinka runoilijan ovat eri aikojen kansallistietoisuuden ilmaisijoita. Siten päästään esteettisten abstraktioiden autiomaasta ylevien isänmaallisten ajatusten ja tunteiden raikkaalle lähteelle [—].” (Vasenius 1915, 3)



Krohnin *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet* (1897) ilmestyi postuumina hänen poikansa Kaarle Krohnin toimittamana kuten suunnitellun teossarjan keskimmäinenkin, uudempia kansanlauluja käsitellyt osa (1900-1901). Ennen tapaturmaista kuolemaansa Krohn ehti julkaista kolmiosaiseksi tarkoitettusta kirjallisuushistoriastaan vain ensimmäisen, *Kalevalaa* käsitelleen osan (1885). Krohn oli jo väitöskirjassaan *Suomenkielinen runollisuus Ruotsinvallan aikana ynnä kuvaelmia Suomalaisuuden Historiasta* (1862) kartoittanut suomeksi ennen vuotta 1808 kirjoitettuja suomenkielisiä runoja ja virsiä, joista suuri osa oli saatu kansanmiehen Matti Pohdon keräilyharrastuksen ansiosta Helsingin yliopiston kirjastoon. Toinen tärkeä lähde Krohnille oli Fr. W. Pippingin siihenastisista suomenkielisistä kirjoista laatima luettelo (1856-1857). Krohnin väitöskirjan esitystapa oli kuitenkin vielä pääasiassa tekstejä kuvaileva, ei historiallisiin selityksiin pyrkivä. Vasta *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet* on otteeltaan historiallinen, periodisoinnin rajakohtia ovat kansallistunteen voimistumiset ja heikkenemiset.

Eino Leinon 93-sivuinen *Suomalaisen kirjallisuuden historia* (1910) liittyy kiinteästi hänen edellisenä vuonna julkaisemaansa laajempaan teokseen *Suomalaisia kirjailijoita*. Jälkimmäisen teoksen ”pikakuvissaan” suomalaisista kirjailijoista *Kalevalan* kokojasta Elias Lönnrotista 1900-luvun alkuun Leino oli tehnyt eräitä kirjallisuushistoriallisia linjanvetoja, joita hän nyt pyrki täsmentämään ja osoittamaan niiden pätevyuden koko kirjallisuushistoriaan nähden. Vaikka Leinon teos on sivumäärältään suppea, se uudisti suomalaisten kirjallisuushistorioiden periodisointia. Kun kaikissa 1800-luvun kirjallisuushistorioissa kansallishenki ja sen kehitys olivat saaneet muotoilla kirjallisuushistoriallista linjaa, ja esimerkiksi romantiikka ja realismi eivät vielä oikein hahmottuneet kollektiivikäsitteiksi, Leino kokoaa teokset tyylisuuntien tunnusten alle: Suomen uusin kirjallisuus jakautui romanttiseen (1835-1870), realistiseen (1870-1897) ja uusromanttiseen (vuodesta 1897) aikaan, joista viimeksi mainitulla käsitteellä Leino luonnehti kirjallisuuden symbolistisia ja dekadentteja piirteitä. Tämä periodisointi osoittautui varsin kestäväksi.

O.A. Kallion *Uudempi suomalainen kirjallisuus 1-2* (1912) oli tarkoitettu kirjallisuushistorialliseksi tieto- ja käsikirjaksi, mitä se pitkälti onkin. Kallio rajoittuu suomenkieliseen kirjallisuuteen ja aloittaa esityksensä kansallisromantiikasta, jota hän nimittää Suomen kirjallisuuden ”perustavaksi ajaksi”. Toisessa osassa ovat esillä realismi ja uusromantiikka eli ”murrosten aika”. Teos on tavallaan jatkoa Krohnin teokselle, mihin esipuheessa viitataan.

Tarkiaisen *Suomalaisen kirjallisuuden historia* ei ajoittunut satumalta vuoteen 1934. Tuolloin tuli kuluneeksi 100 vuotta ensimmäisen merkittävän suomenkielisen kirjailijan Aleksis Kiven syntymästä, ja Kivellä oli Tarkiaiselle merkittävää symboliarvoa. Hän oli Tarkiaisen silmissä suomenkielisen kulttuurin keskeinen symboli, ja Tarkiaisen oli osallistunut pontevasti jo 1900-luvun alussa mm. monumentaalisella Kivi-elämäkerrallaan (1915) Kiven nostamiseen ruotsinkielisen kansallisrunoilijan Runebergin rinnalle ja ohitse kansallisessa kirjallisessa kaanonissa. Tarkiaisen rajoittaa luonnollisesti kirjallisuushistoriansa pääasiassa suomenkieliseen kirjallisuuteen, mutta käsittelee kuitenkin latinaksi kirjoittaneita Daniel Jusleniusta ja H.G. Porthania sekä ruotsiksi kirjoittaneita A.I. Arwidssonian, J.L. Runebergia, Zacharias Topeliusta ja J.V. Snellmania, koska ”heillä on ollut suuri merkitys suomalaiskansallisen hengen historiallisessa kehityksessä sekä useilla heistä myös syvälinen vaikutus suomenkieliseen kirjallisuuteen” (Tarkiaisen 1934, 5).

Rafael Koskimiehen *Elävä kansalliskirjallisuus* (1944-1949) oli laajamittaisin yritys suomalaisen kirjallisuushistorian kirjoittamiseksi sitten Julius Krohnin; yhteinen sivumäärä ylittää 1350 sivua. Peruskonseptioltaan teos on sotavuosien tuote ja tästäkin syystä kansallinen korostuu voimakkaasti: alaotsikkonakin on ”Suomalaisen hengen vaiheita 1860-1940”. Lähtökohtana on suomenkielisen kulttuurin voimakas kasvu vuoden 1860 tienoilla, ja senjälkeinen suomenkielinen kirjallisuus nähdään voimakkaasti kansallisen identiteetin muotoilijana ja kansallisen taistelun aseena. Teosarjan ensimmäisessä, sodan aikana kirjoitetussa osassa korostetaan kansallisen puolustautumisen merkitystä myös kulttuurin keinoin:

ulkopuolinen ei Koskimiehen mukaan voi kenties ymmärtää, miten voidaan puhua suomalaisesta itsenäisyydestä ennen vuotta 1918, mutta

Suomen kansan johtavana perintönä on ollut taistelu itsenäisyyden ja vapauden puolesta. [—] Syvällä metsien kätköissä säilyteltiin suomalaista vapauden ajatusta, tosin vielä vain puoliksi tajuttuna, vuosisatojen aikana, ja jokainen suomalainen, olipa hän miten köyhä ja halpa tahansa, tiesi kunnioittaa itsessään rotua ja kansaa, maata ja valtakuntaa, jolle tulevaisuus kuului -. (Koskimies 1944, 41)

Jatko-osissa nationalistinen sointi toki vaimentui.

Koskimiehen teos oli viimeinen laaja yritys rakentaa Suomen kirjallisuushistoriaa ”suomalaisuuden” pitkän linjan varaan. Jo sen kanssa samaan aikaan oli ilmestynyt marxilaisesti orientoituneen Raoul Palmgrenin suppea teos *Suuri linja* (1948), jonka historialliseksi juoneksi oli haettu kirjallisuuden yhteiskunnallisen radikalismiin, ”edistyksellisyden”, kehitys Arwidssonista ja Snellmanista 1900-luvun alun vallankumouksellisiin sosialisteihin. Myöhemmin Palmgren teki mittavan työn suomalaisen työläiskirjallisuuden historian kirjoittajana.

Kriittinen yhteiskuntakeskustelu ja toisaalta uskriitikin tulo Suomeen loivat sodan jälkeen myös kirjallisuushistorioille kokonaan uudenlaisen tilauksen. Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historiassa* (1981), jota oli edeltänyt tekijän suppeampi itsenäisyydenajan kirjallisuushistoria *Suomen kirjallisuus 1917-1967* (1967), tärkeäksi nousivat kirjallinen muutos ja uusien ilmiöiden tulo Suomen kirjallisuuteen. Laitinen, joka oli kriitikkona osallistunut aktiivisesti modernistisen koulukunnan läpimurtoon 1950-luvulla ja jonka kirjallisuusteoreettiset lähtökohdat olivat uskriitikkissä, pyrki tietoisesti irrottautumaan ”snellmanilais-kansallisesta näkökulmasta” (1980, 38) ja näkee teoksessaan suomalaisen kirjallisuuden kehityksen ikään kuin hakeutumisena kohden 1950-luvun modernismin pelkistyneitä muotoihanteita.

## *"Kansalliskieli"*

Tärkeäksi kysymykseksi suomalaisessa kirjallisuushistoriankirjoituksessa muodostui kuvattavan kirjallisuuden kieli. Sivistyneistö puhui ruotsia ja kirjoitti ruotsiksi, rahvas puhui suomea ja 'harras-ti' kansanrunoutta suomeksi. Suomenkielinen moderni kirjallisuus oli 1800-luvun puolivälissä vasta syntyessä: ensimmäinen suomenkielinen näytelmä ilmestyi 1834, ensimmäiset romaanit 1870. Suomenkieliset kirjallisuushistoriat valitsivat kuitenkin aineistokseen vaatimattoman suomenkielisen kirjallisuuden, sillä se oli – kuten valintaa perusteltiin – kansakunnan oikean ja pysyvän idean heijastaja. Kirjoittamalla suomenkielisen kirjallisuuden historia kirjoitettiin samalla 'suomalaisuuden' historia ja sen arvomaailman historia, johon yhteiskunnan tuli Suomessa perustua. Kirjallisuushistorioilla oli selvä yhteiskunnallinen ja kielipoliittinen tehtävä.

Se, että kirjallisuushistoriat kiinnittivät huomiota suomenkielisiin painotuotteisiin ylitse kaunokirjallisuuden rajojen, juontaa tietysti osittain juurensa oppihistoriallisesta traditiosta, jossa keskeisellä sijalla oli painotuotteiden ja oppineisuuden historia ja jota olivat edustaneet esimerkiksi Sjögrenin ja Hippingin katsaukset vuosisadan alussa. Mutta suomenkielisen kirjallisuuden priorisointi samoin kuin suomen kielen historian ja jopa sukukielten esitelyn säilyminen kirjallisuushistorioissa 1900-luvulle saakka perustui enemmän ajatukseen kielen olennaisesta merkityksestä kansallisen erikoislaadun kuvaajana.

Fredrik Polén esitti oppihistorian perinteeseen nojaavassa väitöskirjassaan, että sivistys on kaikkien kansojen yhteinen omaisuus, lähtöisin Jumalasta eli yleisestä järjestä, eikä sen suhteen mikään kansa ei ole kiitollisuudenvelassa toiselle (1858, 22). Kun kieli kuitenkin oli sivistyksen tärkein välittäjä, "kansan oma kieli" sai tärkeän merkityksen. Väitöskirjan motoksi onkin valittu Peter Wieselgrenin toteamus: "Jos ylenkatsomme omaa kieltämme, omaa kirjallisuuttamme – niin Eurooppa ylenkatsoo meitä." Vieraat kielet – latina ja varsinkin ruotsi – olivat Suomessa nostaneet kansan itsetuntoa ja herättäneet sen kansallistunteen eikä niihin sen vuoksi

pitänyt suhtautua vihamielisesti, mutta kansallisen sivistyksen nostaminen täyteen voimaan edellytti jatkossa oman kansallisen kielen käyttöä.

Suomen kirjallishistoria tulee siis sisältämään suomalaisen, latinalaisen ja ruotsalaisen kirjallisuuden vaiheita maassamme. Mutta siihen kuuluu myös kaikki, mitä suomalaisesta ajatuksesta ja kynästä on lähtenyt muillaki, paitsi mainituilla, kielillä. Se aika tulee ehkä pianki, jona muukalaiskieliset kirjoitukset voidaan Suomen kirjastoissa ja kirjallishistoriassa verrata vanhoihin sota-aseisiin, joita muiston ja kunnian vuoksi säilytetään tulevain sukuin nähtäviksi, niitä varten erityisesti tehdyissä rakennuksissa. (Mt., 73-74)

Pohtiessaan Suomen kirjallisuushistorian periodisointia Polén näkee varhaisen suomenkielisen sanankäytön myöhempien vaiheiden velvoittavana ohjeena. Keskiajan suomenkielisen kansanrunouden kautta ”Suomen kansa [—] on muistuttanut kutaki elävää miespolvea, etenki oppineita kansalaisiansa, ikään kuin sanoen: ’täällä minä olen – elkäät unohtako minua, elkäätkä myös omaa itseänne!’” (mt., 76).

Suomenkieliset kirjallisuushistoriat pysyivät uskollisina tälle kansalliselle idealle toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan saakka. Tarkiaisen kirjallisuushistoriassa kielellisen aspektin tärkeyttä osoittaa, että hän aloitti teoksen suomalais-ugrilaista kieliperhettä ja suomen kielen luonnetta esittelevällä johdannolla. Rafael Koskimiehen suhdetta ruotsinkieliseen kirjallisuuteen sävyttävät Suomessa, etenkin yliopistossa, 1920- ja 1930-luvulla käydyt kielipoliittiset taistelut. Myös varhaisempi kielipoliittikka saa Koskimiehen teoksessa jatkuvasti huomiota, ja suomen kielen vähäisiäkin voittoja ruotsin kielestä tervehditään ilolla. 1900-luvun alussa ilmestyneet Gunnar Suolahden ja Volter Kilven analyysit suomen- ja ruotsinkielisestä sivistyneistöstä osoittivat Koskimiehen mukaan ”suomalaisen kulttuurivaliojoukon päättäväistä tarttumista isännyyteensä” samaan aikaan, kun eristäytyvälle ruotsinkieliselle kult-

tuurille oli koittanut ”hieman traagisvoittoinen, uhmailevan itäruotsalaisuuden aika” (1946, 17). Kirjallisuushistoriansa loppukatsauksessa Koskimies toteaa, että suomenruotsalainen kirjallisuus on Topeliuksen ja Tavaststjernan jälkeen eristäytynyt voimakkaasti ”suomalaiskansallisesta tuntemistavasta” eikä se siten sisälly enää tiukasti ymmärrettyyn kansalliskirjallisuuteen (1949, 347).

Se, että suomenkieliset – kuten ruotsinkielisetkin – kirjallisuushistoriat laiminlöivät 1900-luvun puoliväliin saakka lähes täysin toisella kotimaisella kielellä kirjoitetun kirjallisuuden, on jättänyt merkittävän kirjallisen dialektiikan vaille huomiota. Runebergin ja Topeliuksen rakentamat suomalaisen kansanhimisen mallit olivat vaikuttaneet erityisesti koululaitoksen kautta syvästi suomenkieliseen väestöön pitkin 1900-lukua, ja ne muodostivat merkittävän haasteen suomenkieliselle yhteiskunnankuvaukselle. Vaikkapa Väinö Linnan tuotantoa – läheisen esimerkin valitakseni – on mahdollon ymmärtää kunnolla, ellei näe sen monimielisiä intertekstuaalisia suhteita Runebergin ja Topeliuksen hahmottelemiin suomalaisuuskuviin.

### *”Suomen kansan olemus”*

Varhaisten suomalaisten kirjallisuushistorioitsijoiden tärkeä esikuva oli Gervinuksen *Geschichte der poetischen National-Literatur* (1835-1842). Kirjallisuushistorian suuri kansallinen merkitys perustui Gervinuksen mukaan siihen, että kirjallisuushistoria teki kansakunnalle ymmärrettäväksi sen ajankohtaisen merkityksen, vahvasti sen luottamusta itseensä ja antoi sille mahdollisuuden tuntea ylpeyttä menneistä ajoista ja luottamusta tulevaisuuteen. Epäilemättä näiden sanakäänteiden takaa paljastuu niin Suomessa kuin Saksassakin maanläheisemmät tavoitteet: sivistyneen kirjallisuusyleisön eli porvariston itsetunnon lujittaminen ja kansallisen yhtenäisyyden propagointi hahmottelemalla imaginaarista kansakuntaa.

”Kansan”, ”kansanvallan” ja ”kansallisen” käsitteet ovat suomen kielessä samaa sukujuurta. Kirjallisuushistorioihin näyttää juur-

tuneen ajatus, että millainen on yhteinen kansa, sellainen on kansakunnan arvokas kansallinen erityislaatu. Kirjallisuushistorioissa korostetaan toistuvasti, että kirjallisuutemme arvokkaimpia piirteitä on suomalaisen luonteen ja suomalaisen erityislaadun kuvaus. Ja kun ajateltiin, että kirjallisuus kuvaa suomalaisuutta tai Suomen kansan ideaa, kirjallisuushistorialla oli mahdollisuus kehittää kuvauksista teoria. ”Kansankuvaus” on ollut suomalaisen kirjallisuushistoriankirjoituksen suosikkitermi, ja sillä on tarkoitettu nimenomaan maalaisväestön – talonpoikien ja torppareiden – kuvausta.

Erityisesti J.V. Snellmanin näkemys kirjallisuuden kansallisesta luonteesta ja merkityksestä leimaa kirjallisuushistorioita. Eino Leino kirjoittaa kirjallisuushistoriassaan lähes snellmanilaisin sanakääntein, kuinka kansa kirjallisuudessaan ilmaisee kauneimmat tunteensa ja kuvitelmansa ja kuinka se vasta omakielisen kirjallisuuden välityksellä oppii tuntemaan itsensä ja tekemään itsensä myös muille ymmärrettäväksi (1910, 9, 30). Samantapaiset luonnehdinnat toistuvat Polénista Tarkiaiseen ja osittain Koskimiehenkin.

Ajatusta siitä, että kirjallisuus on kansanhengen manifestaatioita, tuettiin aluksi kansanrunouden todistuksilla, kuten jo Polén oli tehnyt. Julius Krohnin lähtökohta on kuitenkin kiinnostavasti ristiriidassa kansallisen tulkinnan kanssa. Saksalaista sukutaustaa ollut Krohn vertaili kirjallisuushistoriansa ensimmäisessä osassa *Kalevalaa* muun maailman epiikkaan ja myytteihin ja korosti, että kansalliseepoksen ainekset olivat itse asiassa peräisin muilta kansoilta (1885, 342). Krohn viittasi kielentutkija Matias Alexander Castrénin mytologia-luentoihin, joissa Castrén todettuaan suomalaisen mytologian vieraat elementit toteaa, että ”kenties ei ole suomalaiselle kansallisuudelle edullista, että tämä ajatus lausutaan ilmi”. Krohn huomautti, että ajatus, jonka mukaan oma kansa on luonut kaiken itsenäisesti, ”suloisesti kutkuttaa kansallisylypeyttä” (mt., 343-344). Hän vakuutti, että hänen *Kalevalan* ihailunsa ei ollut ”sokean kansallisen yksipuolisuuden vaikuttama” (mt., 45). Joka tapauksessa Krohnkin näkee, että *Kalevalan* henkilöhaamoista ainakin Väinämöinen edusti suomalaisia tyyppillisyyksiä:

Pääsankarissaan Väinämöisessä on Suomen kansa tahtonut luoda perikuvan siitä luonteensa puolesta, johon se itse on aina suurimman arvon pannut. Hänessä on personoitu suomalainen syväaatteellisuus ja runollisuus, suomalainen mielihalu henkisiin pyrintöihin ja luottamus hengen voimaan. (Mt., 51)

Kansanrunous saa runsaasti huomiota Tarkiaisenkin kirjallisuushistoriassa, ja kansanrunous saa nimenomaan selittää suomalaista kansanluonnetta eikä päinvastoin. Kansanrunouden todistuksella suomalaiset ovat jukuripäitä, nauttivat mahdollisista tilanteista ja katsovat kuolemaakin rohkeasti silmiin. (Tarkiainen 1934, 60)

Kansanrunous ei esiinny kirjallisuushistorioissa kuitenkaan ai-noana varhaisena suomalaisuuden manifestaationa. Polénin mukaan maan ruotsinkielinenkin kirjallisuus oli ilmentänyt kansallista erityislaatua, ”kotimaallista henkeä”. Näiltä osin Suomen tulevan kirjallisuushistorian tulisi valloittaa takaisin se, mitä Ruotsin kirjallisuushistoriat olivat omineet itselleen. (Polén 1858, 45) Tarkiaisenkin hakee kirjallisuushistorian punaisen langan kaukaa Ruotsinvallan ajalta. Suomalaisten ”sisäinen kansallisuusvaisto” oli ennen vuotta 1809 piillyt käyttämättömänä ja tuskin tajuttuna suomalaisten mielissä. (Tarkiainen 1934, 104) Ylimalkaan tulevaisuuteen viittaavat selitykset ovat tärkeitä Tarkiaiselle. Romantiikan kaudella ”suomalaisuus löysi itsensä vasta löytäessään suomalaisen kansan, sen kielen ja kansanrunouden ja tuntiessaan, että tuollakin unohdetulla kansalla saattoi olla tulevaisuus, niin kuin sillä oli ollut menneisyyskin, vaikkei se ollut vielä historiallisen maineen valaisema”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tarkiainen 1934, 107. Tarkiaisella konseptioon heijastuu myös vastaitseenäistyneen maan itäinen uhka, jolla perustellaan 1800-luvunkin kirjallista kehitystä. Suomalaisten valtiomiesten hankkima *status quo* osana Venäjää ei ollut riittävä suoja Suomelle. Kaukonäköiset kulttuurihenkilöt ymmärsivät Tarkiaisen mukaan, että itää vastaan oli rakennettava myös itsenäisen suomenkielisen kulttuurin varustus, mikä myöhemmin ilmenikin tarpeelliseksi. Ks. mt., 104.



Tarkiainen oli syntyisin suomenkieliseltä alueelta, yksinkertaisista maalaisoloista, ja hänen painotuksissaan näkyy selkeä demokraattinen juonne. Hänen mielestään Runeberg oli luonut Suomen kansasta ihannekuvan, ja vaikka Runebergin vaikutus suomenkieliseen kirjallisuuteen muuten oli ”suurin piirtein edullinen”, se oli estänyt realistisemman näkemyksen pääsemästä oikeuksiinsa (1934, 134). Tarkiaisen implisiittinen vertailukohta on Aleksis Kivi, ”kansassa piilevän alkuperäisen runoilijakyvyn ensimmäinen loistava ilmestys” (mt., 169). Kiven *Seitsemän veljeksien* psykologinen kuvaus tunkeutui syvemmälle suomalaisen kansanluonteen ominaisuuksiin kuin ”yhdenkään tässä maassa aikaisemmin syntyneen teoksen, ja sen huumori syleili laajemmin ja lämpimämmin elämän ja ihmisluonnon vastakkaisuuksia kuin yhdenkään pohjoismaisen kirjailijan sitä ennen” – näin siitä huolimatta että Kiven suomalaisista tarjoamaa kuvaa ei aluksi tunnustettu oikeaksi Runebergin ja Topeliuksen synnyttämän epigonismin varjossa (mt., 180). Maailmankirjallisuuteenkin Tarkiainen varaa Kivelle aseman suurimpana pohjoismaisena humoristina ja ”suomalaisen kansan syvällisenä kuvaajana” (mt., 183).

Tarkiaisen kirjallisuushistoria pyrki kiteyttämään ja kanonisimaan suomalaisen mallikansanmiehen tyyppin. 1800-luvun loppupuolen suositusta kansankirjailijasta Pietari Päivärinnasta Tarkiaisen toteaa, että tämä toi suomalaiseen kirjallisuuteen ”pysyvän tyyppin”, eteenpäin pyrkivän maanviljelijän, joka ”rehellisellä työllään, uutteruudellaan ja kunnollaan raivaa itsellensä yhä laajemmat pellot ja luo yhä valoisamman tulevaisuuden –” (1934, 198). Tällainen kuva kansanmiehestä sisälsi toimeliaisuudessaan uuden vivahteen Runebergin ja Topeliuksen hahmottelemiin kansanmiehiin verrattuna, mutta joutui vastatusten myös 1900-luvun alun kirjailijoiden hahmottelemien alkeellisempien ja vetelämpien kansanmiesten ja -naisten kanssa.

Annamari Sarajas (1962) on nähnyt vuodessa 1905 merkittävän käänteen: poliittisen radikalismien synty ravisteli vahvasti kirjailijoiden ihanteellista kuvaa kansasta. Kansan olemuksesta ei 1900-luvulla voinutkaan syntyä pysyvää yksimielisyyttä, ja varsin-

kin kansalaissota antoi uutta ajateltavaa. Kansalaissodan jälkeisessä kirjallisuustieteessä 'kansat' tulkittiin vaihtelevin tavoin. Oli tietysti ensinnäkin Suomen kansa eli ihmiset, jotka asuivat maan rajojen sisäpuolella ja olivat Suomen kansalaisia. Mutta kirjailijoille ja kirjallisuudentutkijoille tärkeämpi oli yhteinen kansa, rahvas, joka asettui sivistyneistön alapuolelle ja jota sivistyneistö saattoi tarkastella kirjallisuudessa ikään kuin ylhäältä käsin, objektina, johon se ei itse kuulunut. Tätä kansaa voitiin ajoittain ihailla luonnonmukaisena esikuvana, mutta sitä pyrittiin myös ohjaamaan ja opettamaan. Kansa voitiin rajoittaa vieläkin suppeammaksi. Erityisesti verisen sisällissodan jälkeen tuntui olevan tarvetta sulkea "kansan" ulkopuolelle kapinoiva roskaväki, työväestö ja maalaisköyhälistö, ja korostaa talonpoikaissäestön, "maalaiskansan", merkitystä (Varpio 1993, 62-77).

Kirjallisuushistoriansa loppulauseessa Tarkiainen hahmotteli suomalaisen kirjallisuuden originaliteettia. Eniten Suomen kirjallisuus muistutti Viron ja Norjan kirjallisuutta, mutta sillä oli Tarkiainen mielestä myös useita puhtaasti suomalaisia ominaisuuksia. Toisin kuin Virossa suomalainen kirjallisuus on hidasta omaksu- maan ulkomaisia aate- ja tyyli- virtauksia – Tarkiainen toteaa tämän miltei hienoista ylpeyttä tuntien. Muita tyyppillisesti suomalaisia ominaisuuksia ovat luonnon jatkuva läsnäolo kirjailijoiden teok- sissa, ilmaisun vakavuus, koruttomuus ja pessimistisyys, realismi, kansanelämän kuvaus, huumori sekä haluttomuus psykologiseen ja älylliseen erittelyyn. "Korven kohina ulottuu Suomessa vielä uu- denaikaisen kaupungin liepeille", Tarkiainen kirjoitti ja muodosti samalla – pitkäikäisen oppikirjan tekijänä – mielipidettä korven puolesta kaupunkia vastaan (1934, 326-327).

Koskimiehen kirjallisuushistoriassa rodullisen suomalaisuuden painottaminen näkyi esimerkiksi siinä, että hän ei vierasta edes so- sialistisia kirjailijoita yhtä paljon kuin niitä, joiden suonissa virtasi vierasta verta. Julius Krohnin ohjelmallista suomenmielisyyttä Koskimies arvostaa, mutta "eteläinen lämminverisyys" on johtanut runoilijan kepeyteen ja pinnallisuuteen (1944, 96-104). Vuosisa- dan vaihteen merkittävän realistin, Tolstoilta vaikutteita saaneen

Arvid Järnefeltin teoksiin Koskimies näkee kasautuneen liaksi levotonta ideologista liikettä, mikä Koskimiehen mukaan johtui Järnefeltin verenperinnöstä, baltiansaksalaisesta sukutaustasta. Järnefeltin suhtautuminen Suomen yhteiskunnallisiin, uskonnollisiin ja poliittisiin ongelmiin oli niin ennakkoluulotonta, että se alkoi vaikuttaa Koskimiehestä vastuuttomalta: ”Häneltä puuttui ikään kuin vaistoa sen suhteen, mitä suomalaiselle sopii sanoa ja mitä ei” (mt., 428). Järnefeltin kansalaistottelematon tunkeutuminen vuonna 1917 Helsingin Suurkirkkoon saarnaamaan köyhien puolesta ja yleensä asettuminen perinteitä vastaan on Koskimiehen mukaan mutkattomasti kirjailijan ”saksalais-balttilais-ruotsalais-venäläisestä sekaverestä” johtuvaa holtittomuutta (mt., 429).

Koskimiehen kirjallisuushistoriassa, jossa sota-ajan vuoksi kuuluu erityisen kansallisia äänenpainoja, suomalaisen kirjallisuuden tärkeät ominaisuudet liitetään suoraan suomalaiseen rotuun. Sen ominaisuuksia olivat syvä luonnontunne, isänmaallisuus, erakkomentaliteetti, estoisuus ja raskasmielisyys sekä niiden myönteisenä käänttöpuolena huumori. Suomalaisen ihmisen vaistot ”vetävät häntä humiseville saloilte hirven, ketun ja kurjen naapuriksi”, Koskimies kirjoitti jatkosodan päättymisvuonna. Toisaalta tyypillinen suomalainen korven asukas oli Koskimiehen mielestä ”eräänlainen kuningas, itseensä luottava ja ennen kaikkea omin voiminsa toimeen tuleva” (1944, 39-41).

Jatkosodan viimeisinä kuukausina, jolloin Koskimies laati suomalaisuus-luonnehdintojaan, painotukset olivat toki ymmärrettäviä. Osaksi Tarkiaisen ja Koskimiehen määritelmät voivat tuntua myös osuvilta. Silti kansallisen mentaliteetin ja kirjallisuuden yhdistäminen on ongelmallista. Taustalta pilkistää vanha kansallinen projekti, ”kansan hengen” löytäminen kirjallisuudesta: arvokkainta on se, mikä parhaiten vastaa ”suomalaisuuden” ideaa. Näitä painotuksia voi helposti kritisoida nykyisestä dekonstruktivistisesta näkökulmasta: missä määrin suomalainen kansanluonne itse asiassa syntyi kirjoittamalla – kaunokirjallisuudessa, kirjallisuushistorioissa, lukukirjoissa jne.? Suomen kansa on ollut nopeaa oppimaan. Onko se oppinut senkin, millainen se on?

Suomalaisuuden etsimisellä on ollut vaikutusta myös kirjallisuushistoriankirjoituksen metodologiaan. Suomalaisiin kirjallisuushistorioihin on valikoitunut erityisesti sellaisia kirjailijoita ja sellaisia kuvauksia, joissa kuvataan yhteistä kansaa. ”Kansankuvaus” on tällä tavoin saanut erittäin tärkeän aseman kirjallisuushistorioissa.

Uusimmissa kirjallisuushistorioissa on tietoisesti otettu välimatkaa edellä kuvailtuun suomalaisuuskonseptioon. *Suomen kirjallisuushistoriassa* (1999) emme ole propagoineet yhtä käsitystä, vaan analysoineet, millä eri tavoilla suomalaisuutta on pyritty määrittelemään.<sup>2</sup> Lisäksi olemme yrittäneet osoittaa, että Suomen kirjallisuudesta löytyy vahva kansanvälinen traditio, jos se vain halutaan nostaa esille. Esimerkiksi moderni kaunokirjallisuuden lukeminen syntyi ja kehittyi Suomessa 1700-luvulla suurin piirtein yhtä nopeasti kuin muuallakin Euroopassa – tämä on yksi uusia havaintoja, jonka olemme voineet tehdä.

### *Suomalaisen kirjallisuustieteen agraariterminologia*

Suomalaisen kirjallisuushistoriankirjoituksen käsitteet ovat olleet erittäin maanviljelysväritteisiä. Mitä tämä on merkinnyt kirjalliselle ajattelullemme? Kulttuurihan on tietysti ”viljelystä”, sanan etymologiaa seuraten. Mutta puheeseen kirjallisuudesta on 1800-luvun puolivälissä ja lopulla juurtunut erittäin paljon agraarista kuvastoa. Kirjallisuus on ”sarka”, ”vainio” tai ”pelto”, sillä on ”juurensa” menneisyyden ”maaperässä”, josta se ”itä” ja kantaa ”orasta” jne. Fredrik Polénin kirjallisuushistoriassa agraarinen kuvasto toistuu tavan takaa, ja sen yksi tehtävä on havainnollistaa hankalaa vierasperäistä oppisanastoa. Polénin mielestä muutamat kirjoittajat ”mättävät” kirjoituksiinsa oppisanoja niin tiheään kuin huono kylväjä siementä peltoon, juurikun luulisivat tieteellisyyden ja opin

---

<sup>2</sup> Kirjoittaja on *Suomen kirjallisuushistorian* (1999) toimittaja.

siinä olevan” (1858, 3). Polénin väitöskirjan yhtenä tavoitteena oli-kin suomenkielisen oppisanaston kehittäminen. Hyvät kaudet kantavat Polénille ”hedelmää”, huonot kirjalliset kaudet ovat ”pilvi-aikoja ja hallavuosia”. Vaikeuksiaan kirjallisuushistoriankirjoituksen aloittajana Polén kuvaa seuraavasti:

Epäilemättä on kasken kyntö kuitenkin vaikiampi kun viljellyn pellon, ja jälki tulee myös epätasaisempaa ja huonompaa. Tieteiden joukossa on Suomen kirjallishistoria verrattava kaskaan. Minä kynän kyyhättelen, toiset mahtavammat karhikoot ja silittäköt. (Mt., 2)

Aivan samantapaisin termein vähätteli Julius Krohn ansioitaan kirjallisuushistorioitsijana:

Luonnollisesti en voi toivoakaan, että kaikki mitä siinä [Krohnin kirjallisuushistoriassa] on lausuttu, on saava vakinaisen, pysyvän talletuspaikan tieteen aarrekkamioissa – jäähän uutismaahan aina kiviä ja kantoja, jotka vastaisen paremman viljelyn on poistaminen (1885; esipuhe).

Suomen kielen professori ja runoilija August Ahlqvist oli agraaristen kulttuurivertausten varsinainen vakiinnuttaja suomen kieleen. Kirjallisuuskritiikki oli hänelle ”ojankaivamista” ja ”kuokkimista”, itse hän oli kriitikkona ”ankara puutarhuri”, jonka tehtävänä oli rikkaruohojen kitkeminen Suomen orastavasta kirjallisuudesta. Kuten hyvin muistetaan, Ahlqvist yritti ivallisilla arvosteluillaan kitkeä Suomen kirjallisuudesta Aleksis Kiven.

Agraarimaailmasta otetut metaforat liittyvät kirjallisuusterminologiaan varmasti kaikissa maissa, erityisesti niissä, joissa maatalouselinkeino on ollut tärkeä. Mutta samalla näillä ’agraarikäsitteillä’ on ollut eräänlainen luonnollistava funktio. Kirjallisuus on esitetty ikään kuin luonnonilmiöksi, joka kehittyy luonnonlakien varassa, maaperän ehdoilla, kunhan ymmärtäväinen viljelijä antaa

sille kasvutilaa. Näiltä osin käsitteiden perusta on 1800-luvun kansallisessa ajattelussa ja yhteydessä ajatukseen kansallishengen luonnollisesta voimistumisesta.

Agraarimetaforilla on kirjallisuudesta puhuttaessa itse asiassa kiintoisa kaksoistehtävä. Suomen kirjallisuudesta tai kulttuurista tuli ”pelto”, jota kirjailijat ja kriitikot ”viljelivät”, samaan aikaan kun peltojen taloudellinen merkitys voimistui 1800-luvun loppupuolella, ja kielikuviin tarttui jotakin ajan aineellisista ja henkisistä kamppailuista. Tärkeät ideologiset symbolithan ovat kaikkialla maailmassa syntyneet juuri siten, että ne ottavat kuvastonsa taloudellisen elämän keskeisistä ilmiöistä. Jeesuksen aikoihin viini ja leipä olivat Välimeren kulttuurissa elämisen perustarvikkeita, ja ne otettiin symboloimaan uutta ideologiaa kristinuskoa. Aineellinen havainnollisti ideologisen, ideologinen pyhitti aineellisen. (Vrt. Link & Link 1980, 417-425) Suomessa viriävä kirjallisuus, jossa nähtiin suomalaisen ajattelutavan tärkeä ilmaisija, sai metaforakseen pellon ja vainion. Taloudellisesti yhä tärkeämmäksi käyvät käsitteet konkretisoivat uutta ja ihmeellistä ”suomalaisuuden“ aatetta, ja kääntäen kansallisuusaate pyhitti peltojen ja vainioiden parissa tehtävää työtä. Kielikuvat palvelivat näin osaltaan kirjallisuushistorioiden ideologista tehtävää.

## *Kirjallisuus*

Koskimies, Rafael: *Elävä kansalliskirjallisuus. Suomalaisen hengen vaiheita 1860-1940. I.* Helsinki: Otava, 1944.

Koskimies, Rafael: *Elävä kansalliskirjallisuus. Suomalaisen hengen vaiheita 1860-1940. II.* Helsinki: Otava, 1946.

Koskimies, Rafael: *Elävä kansalliskirjallisuus. Suomalaisen hengen vaiheita 1860-1940. III.* Helsinki: Otava, 1949.

Krohn, Julius: *Suomalaisen kirjallisuuden historia. I: Kalevala.* Helsinki 1885.

Laitinen, Kai: ”Kirjallisuushistoria: linjanvetoa ja ongelmia”. – Auli

Viikari (toim.): *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 33*. Helsinki: SKS, 1980.

Leino, Eino: *Suomalaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Weilin & Göös, 1910.

Link, Jürgen & Link, Ursula: *Literatursoziologisches Propädeutikum*. München 1980.

Plumpe, Gerhard: ”Systemtheorie und Literaturgeschichte. Mit Anmerkungen zum deutschen Realismus im 19. Jahrhundert”. – Hans-Ulrich Gumbrecht & Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Polén, Rietrik: *Johdanto Suomen kirjallishistoriaan*. Helsinki 1858.

Rein, Gabriel: ”Om National-Litteraturens i Finland utveckling, och nödvändigheten af dess vidare bearbetning”. – *Suomi* (1842).

Sarajas, Annamari: *Viimeiset romantikot. Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeen*. Porvoo: WSOY, 1962.

Snellman, J.V.: ”Inhemska Litteratur”. – *Kallavesi* 1:3 (1846).

Tarkiainen, V.: *Suomalaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava, 1934.

Varpio, Yrjö: ”Jukolan Juhani – punakaartilainen? Kansalaissodan vaikutus suomalaiseen kirjallisuuteen”. – Heikki Ylikangas (toim.): *Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tie*. Helsinki: SKS, 1993.

Vasenius, Valfrid: *Lärobok i Sveriges och Finlands litteraturhistoria*. (5. painos.) Helsingfors 1915.



*Mari Hatavara*

*Fredrika Runebergin  
Fru Catharina Boije och hennes döttrar  
kansallisena visiona*

Kansakuntien on usein nähty syntyvän kerronnallisina konstruktioina, joissa kansallista yhtenäisyyttä luodaan korostamalla kansallista samuutta ja toisaalta erottautumalla muista (ks. Hobsbawm 1995, Anderson 1991, Bhabha 1990). Päivi Molarius (1999, 79-80) on todennut, että tällainen ajatus kansakunnasta kerronnassa luotuna rakenteena sopii Suomeen erityisen hyvin. Molarius painottaa erityisesti suomenkielisen kirjallisuuden roolia suomalaisen yhteisöllisyyden luojaana, mutta myös ruotsinkieliset kirjailijat käsittelevät kansallisia aiheita, ja Zacharias Topeliuksen romaani *Fältskärns berättelser* (1853-1867) voidaan nähdä Suomen kansallisen historian kirjoituksen aloittajaksi. Ryhmäidentiteetin luomisessa yhteinen, ryhmän synnystä kertova historia onkin keskeisessä asemassa (ks. Brantly 1993, 457). Romaanimuodon nousu hallitsevaksi kirjallisuudenlajiksi 1800-luvulla on liitetty sen sopivuuteen silloisen nationalistisen ajattelun välineeksi (Layoun 1990, 3-4). Erityisesti historiallinen romaani oli useissa Euroopan maissa ensimmäinen kansallisesti väritynyt kirjallisuuden muoto.

Topeliuksen teoksessa Kaitselmuksen ohjaama kansakunnan syntyminen sisäisenä eheytyksenä nousee keskeiseen asemaan. Suomi saa kehityshistorian, joka osoittaa sen olevan yhtenäinen kansakunta. Ina Schabertin (1981, 24) mukaan historiaa voi histo-



riallisessa romaanissa tarkastella prosessina, joka filosofisessa katsannossa ilmentää selvästi ja järkevästi etenevää tapahtumien seuraantoa. Tässä tapauksessa Schabertin mukaan historia käy yksiin poeettisten näkemysten kanssa vahvistaen niitä. Topelius käyttää historiaa historiallisissa romaaneissaan tällä tavoin ilmentämään näkemystään kansa- ja koko ihmiskunnan kehittymisestä.

Jo Georg Lukács (1936-37/1962, 61-62) nosti välttämättömäksi anakronismiksi kutsumansa ilmiön historiallisessa romaanissa keskeiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että kuvattu menneisyys koetaan nykyisyyden välttämättömäksi esihistoriaksi, jolloin keskitytään historiasta nykyisyyteen johtaviin tendensseihin. Hans Vilmar Geppert (1976, 2-3) pitää historiallisessa romaanissa keskeisenä kuvattua yleisinhimillisyyttä ja muuttumatonta historianfilosofiaa, sekä nykyisyyden selittämistä menneisyyden peilissä. Tämä liittyy uudenlaisen historiantietoisuuden kehittymiseen 1700-luvun lopulta lähtien. Kun moderni historia nähtiin nykyisyyden välttämättömäksi esihistoriaksi (Koselleck 1985, 37-38) saattoi sen käsittelyllä arvioida kirjoittamisajan tilaa. Osoittamalla menneisyyden ristiriidat loppuratkaisussa tietyllä tavalla sovitetuiksi pystyttiin esittämään malli oikeanlaisesta nykyisyydestä. Lukácsin ja Geppertin ajatuksia mukaillen voi historiallisen romaanin katsoa tarjoavan ainakin kaksi vaihtoehtoa selittää ja käsitellä kirjoittamisaikaa historian avulla: voidaan esittää, miten nykyisyys johtuu menneisyydestä (välttämätön anakronismi), tai voidaan kuvata analoginen tilanne menneisyydestä (yleisinhimillisuus ja nykyisyyden peilaaminen).

Topeliuksen, joka käytti lähinnä edellistä keinoa, lisäksi suomalainen historiallinen romaani syntyi Fredrika Runebergin tuotannossa. Hänen ensimmäinen historiallinen romaaninsa *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* (= *FCB*) ilmestyi 1858. Runebergillä oli tuotannossaan taipumus sijoittaa kanta-aottavia tarinoita kaukaisiin paikkoihin tai aikoihin. Hän kirjoitti eri lehtiin kertomuksia, jotka ilmestyivät vuonna 1861 kokoelmana *Teckningar och drömmar*. Melkein kaikki kertomukset tuovat esiin jonkin puolen naisen alistetusta asemasta, mutta vain ”Facetter av kvinnans liv” ja

”Tre som flyttade till Sverige” arvostelevat realistisen kuvauksen kautta. Muut tarinat ovat luontovertauksia tai eksoottisiin ympäristöihin sijoitettuja allegorisointeja.

### *Rakkaussuhteet ja valtiosuhteet*

*Fru Catharina Boije och hennes döttrar* voidaan lukea vertauskvalilaisena (osin myös suorasanaisena) kertomuksena Suomen kansakunnasta. Romaanin keskeinen teema, tytärten miessuhteet, vertautuu kirjoittamisajan valtiolliseen ja poliittiseen tilanteeseen. Cecilian ja Margarethan suhteet kosijoihin Carliin, Johaniin ja Magnukseen muodostavat analogisen rakenteen Suomen suhteesta Ruotsiin ja Venäjään. Cecilian ja Margarethan valintojen ja kohtaloiden kautta esitetään Suomen tilaa kirjoittamisaikana sekä tulevaisuuden mahdollisuuksia. Myös teoksen suorasanainen tarina, tytärten avioliittoproblematiikka, on anakronismi ja liittyy kirjoittamisajan problematiikkaan (vrt. Forssell 1994, 27).

Romaanin alkutilanteessa nuorempi sisar Cecilia on kihlattu hänen vain lapsena tapaamalleen ruotsalaiselle ylimykselle Carl Lejonankarille. Venäläisten hyökätessä naisten kotiin Hatanpäähän Cecilia ja Catharina viedään Turkuun, jossa Cecilia tapaa häneen rakastuvan, venäläisten palveluksessa olevan Johan Brucen. Margaretha pakenee metsään, josta hänet pelastaa sissi Magnus Malm. Yhteisellä pakoretkellä kohti Ruotsia Margaretha ja Magnus rakastuvat ja menevät naimisiin, mutta Margarethan palatessa omaistensa luo Catharina ei hyväksy aatelittoman kanssa solmittua suhdetta vaan yrittää erottaa rakastavaiset. Cecilian kohdalla juoni rakentuu Carlin todellisen, epämiellyttävän luonteen vähittäisestä paljastumisesta, Margaretha puolestaan joutuu taistelemaan epäsäätöisen avioliittonsa oikeutuksen puolesta. Cecilian kohtaloksi tulee kuolla hermojärkytyksen vuoksi, mutta Margaretha saa lopussa rakastettunsa.

Valtioiden naisellisista henkilöitymistä oli kirjoittamisaikaan esimerkkinä erityisesti Ranska, jossa vallankumouksen jälkeen luo-

tiin tasavallan henkilöitymä lähtökohtanaan vapauden jumalatar (ks. Reitala 1983, 13). Suomen kannalta keskeiseksi valtion henkilöitymäksi Aimo Reitala (mt., 14) nimeää Moder Svean, joka oli alkumuoto oli peräisin jo 1600-luvun puolivälistä. Suomea kuvattiin naisen hahmossa ensimmäisiä kertoja 1700-luvun loppupuolella (mt., 20), ja 1800-luvun alkupuolella erityisesti Ruotsissa ja Suomen ruotsinkielisten piirissä Aura tuli edustamaan Suomea. Sille annettiin runoudessa myös Svean tyttären rooli. Auran hahmossa oli lähtökohta myös kuvalle Suomesta neitona ja morsiamena vastakohtana äitinäkemykselle. (Mt., 25-29) Neitosymbolin ilmaantumisen Suomen kirjallisuuteen poliittisesti väritettyinä Reitala (mt., 33) sijoittaa juuri 1840-luvulle, jolloin *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* kirjoitettiin (ks. Allardt Ekelund 1945, 190).

Allegoriselle tulkinnalle löytyy peruste myös tekstistä. Erkki Vainikkala (1993, 162) viittaaakin allegorisen tekstin vaativan ymmärretyksi tullakseen kommentaaria. Kun Johan on kertonut Cecilialle elämäntarinansa hän, perusteluiksi työskentelemiselleen Venäjän palveluksessa, pohtii Suomen asemaa Venäjän ja Ruotsin välissä. Hänen puheessaan tulee esiin Suomen toivottu tulevaisuus tasa-arvoisessa yhteydessä Ruotsin kanssa. Allegorisen tulkinnan kannalta avainteksti tulee myöhemmin samassa repliikissä: ”Nationerna likna individen, en föftviflansfull ansträngning lemnar efter sig förslappning” (FCB, 109). Kansakuntien ja yksilöiden välinen yhteys siis tulee suoraan todetuksi. Johanin repliikkiä edeltää hiljaisuus, ja tämän kuvataan puhuvan melkein unelmoiden. Tiedostamaton puhe antaa painoa sanojen merkitykselle viitaten aitouteen ja totuudellisuuteen. Valtion personifiointi tulee esiin myös Johanin puheessa usein toistuvina kielikuvina: hän muun muassa viittaa useasti Suomen sodassa saamiin haavoihin (FCB, 77, 108, 156).

Romaanin fiktiiviset rakkaustarinat naisasia teemanaan ja suomalaisuuden rakentaminen liittyvät toisiinsa ja muodostuvat samoista elementeistä. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi teosten mieshahmoissa, erityisesti naisten kosijoissa. Negatiivisiksi kuvatut, naisiin piittaamattomasti ja väärin suhtautuvat miehet edustavat

vastaavasti väärää valtiollisia kantoja. Romaanissa *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* analogiset suhteet ulottuvat kolmelle tasolle: miehet  $\rightleftarrows$  naiset (realistinen taso), miehet ja naiset  $\rightarrow$  valtiot (realistinen taso) ja miehet  $\rightleftarrows$  naiset (allegorian taso). Allegoria muodostuu analogisista suhteista ensimmäisen ja kolmannen parin välillä, jossa myöhemmässä parissa kukin henkilö edustaa tiettyä maata.

Keskimmäinen analogia osoittaa, että kukin henkilöistä suhtautuu tarinan realistisella tasolla valtioon samoin kuin allegorian tasolla henkilöön, joka edustaa tätä valtiota. Cecilia ja Margaretha edustavat allegoriassa Suomen eri vaihtoehtoja. Miehistä Carl on Suomea hyväksikäyttävä Ruotsi, jolle Suomi merkitsee vain väliettä omiin päämääriin pyrkimiseksi. Johan vertautuu Venäjään, joka avaa Suomen (Cecilian) silmät sille, millainen on tämän suhde Ruotsiin (Carliin). Magnus on tulevaisuuden Ruotsi, ritarillinen sankari, jonka kanssa Suomi (Margaretha) on omasta tahdostaan liitossa.

Cecilia vertaa omaa kohtaloaan Suomen kohtaloon ensimmäisen luvun loppupuolella. Margaretha on kuvannut silloista rauhalista vaihetta kuoleman rauhaksi, koska se johtuu maan lannistumisesta ylivoiman alle. Cecilia vastaa:

”Dödens lugn! tror du det är så svart, Margaretha? Ja väl för ett land lär det väl så vara, men vet du, jag tycker att det skulle vara ljuft att dö.”

”För att slippa se spindlar, till exempel”, sade Margaretha leende.

”Ja också det. Ser du, Margaretha, du är svenska. Vår moder är verkligen en svenska, ehuru hon, som du vet, genast vid sin ankomst till Finland, med allvar lärde sig sina underhafvandes språk. Vår fader var ock till hälften svensk, såsom nästan alla ståndpersoner i landet. Men jag är en verklig finska. [—]”  
(FCB, 15)

Sanat kuoleman rauhasta ovat sekä viittaus yhteyteen Cecilian ja Suomen välillä että ennakointi hänen kohtalostaan. Suomalaisuutensa osaksi Cecilia ajattelee kuuluvan kyvyn joskus aavistaa tulevaisuutta, ja hän aavistelee nyt pahaa tulevan tapahtumaan. Tämä pahan aavistus johtuu hämähäkistä, jonka Cecilia on aiemmin päivällä tavannut huoneestaan. Tässä tilaisuudessa hämähäkistä paljastetaan, että se merkityksellisyys Cecilialle perustuu uneen, jonka hän sanojensa mukaan on nähnyt ennen elämänsä tärkeintä päivää. Tästä päivästä ei myöhemmin anneta lisätietoa, mutta on pääteltävissä että sillä viitataan Cecilian kihlauspäivään: ennen kaikkea siksi, että jatkossa hämähäkin ilmestyminen tai siihen liittyvä tunne esiintyvät Carlin yhteydessä. Hämähäkin hahmossa siis esiintyy Cecilian pelko Carlin kanssa solmittavaa liittoa kohtaan. Kun tähän vielä lisätään Margarethan ehdottama ja Cecilian hyväksymä väite, että tämä haluaisi kuolla päästäkseen hämähäkeistä eroon, on tässä pienessä tekstin kappaleessa koko Cecilian kohtalo ilmaistuna.

Analogia Cecilia-Suomi sisältää viittauksen Suomen heikkoon ja epäitsenäiseen asemaan. Cecilia on riippuvainen sekä Catharinasta että Carlista. Catharinan valtaa ei edes kyseenalaisteta, vaan Cecilia taipuu hänen edessään itsestään selvästi käyttäytymään nöyrästi. Sekä kertoja että Cecilia itse vakuuttavat Cecilian riippuvaisuutta Carlista. Cecilian kuvataan tuntevan, ettei hänellä ole voimaa kuin miehensä kautta (*FCB*, 216). Margarethalle hän sanoo:

”[—] Såsom jag håller Carl kär, kan jag ju aldrig göra det med någon annan. Vore han än en brottsling, honom måste jag ändå älska, om jag än ej ville det, honom, som jag älskat långt innan jag sjelf visste det, och det så riktigt djupt, i botten af mitt hjerta, att han varit liksom den grund, på hvilken mina tankars alla bilder framträdte, och tillika den dag, som gett ljus åt alla dessa bilder. [—]” (*FCB*, 119).

Myös Ceciliaan liittyvä köynnösvertaus (*FCB*, 223) vahvistaa kuvaa täydellisestä riippuvaisuudesta. Vaikka Cecilialle selviää ettei

hän voi kunnioittaa Carlia, hän ei kuitenkaan voi myöskään irrottautua tästä (*FCB*, 215).

Carl edustaa ruotsalaisuutta jo asuinpaikkansa puolesta. Hänelle kuvataan myös ruotsinmaalainen, kaunis aksentti puheeseen ja hovitapojen mukainen kaunis mutta teeskentelevä käytös. Matkalla Tukholmaan tämä tulee erityisesti ilmi, minkä Ceciliakin huomaa (*FCB*, 215). Carlin asema Cecilian ennalta valittuna sulhasena sopii myös analogiaan: lähtökohtaisesti Suomi on ollut Ruotsin alusmaa. Tämän vuoksi suomalaisen kulttuurin voidaan ajatella olevan lähtöisin ruotsalaiselta pohjalta; samoin Cecilia kokee Carlin ajatustensa perustaksi (*FCB*, 119). Carlin suhtautuminen Ceciliaan ja Suomeen ja vastaavasti Ruotsin suhtautuminen Suomeen tulee parhaiten ilmi Carlin kirjeessä tukholmalaiselle ystäväleen. Tämä kirje ja sitä seuraava kertojan kommentaari ovat ainoa kerta, jolloin lukija saa tietoa Carlin ajatuksista. Muuten Carlia havainnoidaan ulkopuolelta, ja Cecilialle näyttäytyy pitkään vain tämän kaunis ulkonäkö.

Kirjeessä (*FCB*, 189-192) paljastuvat Carlin todelliset mielipiteet sekä Cecilian että Suomen suhteen yhtä lailla. Ceciliaa hän kertoo kosineensa laskelmoidusti, vaikka ei silloin pitänyt tätä mitenkään erityisenä. Nyt hän paljastaa valintansa onnistuneen, vaikkei se ollutkaan rakkaudesta tehty. Ainoana vikana Ceciliasa on maalaismaisuus, josta Carl toivoo tämä piankin vapautuvan. Suomen suhteen Carlin ajatukset ovat yhtä kylmiä: hän viittaa siihen vähemmän tärkeinä ulkovarustuksina ja pelkkänä erämaana. Suomen menetyks ei Carlin laskelmien mukaan olisi suuri vahinko, paitsi ehkä siten, että Venäjä saisi jalansijan liian läheltä Ruotsia. Carlin ja muiden ruotsalaisten välinpitämättömyyden Suomesta (ja samalla suomalaisten uskollisuuden Ruotsille) kuvaa myös ruhtinas Galitzin sanoessaan Johanille:

”[—] Dina kära landsmän äro ock ett envist folk, som ej vill rätta sig efter påbud, gjorda för deras eget bästa, och det endast emedan det är vi, som utförda dem, och icke några Svenska

adelsmän, som ej bry sig om dem så mycket ens som om sina kalfvar” (FCB, 77).

Cecilian, Carlin ja Johanin kolmiodraamassa ilmenee kirjoittamisajan valtiollinen tilanne. Cecilia on tilanteessa avuton, hän hakee identiteettiään sekä itseään väheksyvän Carlin että itseään tavoittelevan Johanin kautta, mutta ei pysty hedelmälliseen ratkaisuun. Carl näkee Cecilian hyväksikäytettävänä maalaisena ja Johan taas herkkänä kukkasena. Carl ilmaisee suhtautumisensa myös suoraan Cecilialle:

”Hm, min täcka förespråkarska, kors hvad du är vacker, med minen så der en ange priant,” sade Carl, med denna hans vanliga artiga ton, som börjat mer och mer pina Cecilia, emedan den hade något af köld, och något af den man brukar mot barn, eller nästan af förakt. ”Men vet du väl, hvilka af de dina, som snart sitta i rådet, och vet *du* hvilka viktiga saker ibland kunna bero af sådana der småtäcka tärnors giftermål, ehuru deras små personer just icke äro det viktigaste af saken?—.” (FCB, 211)

Tässä sekä kuvattu äänen sävy että sanojen sisältö (“du“ vielä kursivoituna väheksyvän äänensävyn osoittamiseksi) ilmaisevat naisten olevan Carlille vain kauppatavaraa, samoin kuin Suomi Ruotsille vain resurssien lähde ja varustus Venäjää vastaan.

Johanin silmin Cecilia näyttää täysin erilaiselta. Hän kuvaa ruhtinas Galitzinille:

”[—] en ung flicka, vuxen upp under kriget, lik en af de milda blå blommorna, ni med så mycket välbehag anmärkte invid stenarne i det stridande vattnet derute i forsen vid Hallis, mild och oskuldsfull som de, och lika mycket som de deltagande i den rundtomkring dem pågående striden” (FCB, 79).

Samoin Suomi on joutunut mahtavien naapuriensa välissä kärsimään sotien jaloissa, joihin se itse on syytön. Johan saakin Cecilian epäilemään ruotsalaisten suhtautumista Suomeen ja samoin hän antaa Cecilialle mallin, johon vertaamalla tämä havaitsee Carlin kelvottomaksi. Cecilia kiintyy kovasti Johaniin, mutta pitää tätä lähinnä veljenään ja opettajanaan (*FCB*, 119-120).

Kertoja vahvistaa myöhemmin, että Johan oli Cecilialle ajatusten tuki ja myös sydämen selvittelijä. Kertoja jatkaa: ”Men likväl var hon ännu ett täckt, svärmande barn, och uppvuxen med Carls bild i sitt hjerta, hade hon sjelf vuxit nästan blott till en boning för den, och smyckade den med alla de egenskaper, dem hon älskade att tro honom äga” (*FCB*, 133). Tähän sisältyy viittaus, että Cecilia olisi rakastunut Johanin samoin kuin tämä häneen, mutta projisoi tunteensa Carliin.

Huomattavaa on, että Johan lakkaa tavoittelemasta Ceciliaa itselleen tajuttuaan, että voisi tuoda tälle vain onnettomuutta (*FCB*, 132). Tämän jälkeen Johan kääntää tarinassa kaiken kiintymyksen sä Suomeen, ja uhraa henkensä Suomen puolesta. Tällä kohtaa Venäjään Johanin edustamana tulee mukaan utopistisia piirteitä: toive siitä, että Venäjä epäitsekäästi antaisi Suomelle mahdollisuuden itsestään riippumattomaan elämään. Ylipäänsä Venäjään liittyy Johanin kautta pyyteettömyyden ja avustamisen merkityksiä.

Johanin ratkaisu voidaan toisaalta nähdä myös hylkäämisenä: olisiko hän voinut taistella Cecilian puolesta? Tilanteessa on kuitenkin liian monta estettä: Cecilia itse ei tiedosta tunteidensa Johania kohtaan olevan kuin sisarellisia, ja projisoi Johania kohtaan tuntemansa Carliin. Johan taas saa suoraan kysymykseensä Cecilialta vastauksen, että tämä rakastaa Carlia. Mikä tärkeintä, Catharina ei olisi hyväksynyt Johania vävykseen, ainakaan Carlin tilalle. Johanin ja Cecilian yhtymisen mahdottomuuden ja Johanin kuoleman ennustaa myös Cecilian vanha imettäjä Vappo. Hän varoittaa Ceciliaa kiintymästä Johaniin, sillä siitä voisi koitua vain onnettomuutta. Tieto on Cecilialle masentava, vaikkei hän tietoisesti olekaan ajatellut Johania romanttisessa mielessä. Vapon luota



lähtiessä kerrotaan pimeyden peittävän Cecilian sydämen. Kohtalonomasta tunnelmaa lisää ulkona kirkas kuunvalo, sama joka on valaissut Ceciliaa myös teoksen alussa hänen pelätessään untaan hämähäkistä.

Muut esteet ovat kuitenkin selvästi vähäisempiä kuin Cecilian oma alistuminen tulevaan liittoon Carlin kanssa. Riippuvaisuus Cecilian luonteenpiirteenä ja Margarethan itsenäisyys kontrastoituvat kun kuvataan kasakoiden hyökkäystä Hatanpäähän. Margaretha lähtee rohkeasti juoksemaan karkuun kasakoita ja pyörtyy vasta kun Magnus pelastaa hänet viime hetkessä. Heti herätessään tajuihinsa Magnuksen sylissä Margaretha konkreettisesti, mutta myös vertauskuvallisesti, vaatii päästä omille jaloilleen: ”Bäste Sergeant Malm, låt mig nu för all del komma på egna fötter” (*FCB*, 27). Cecilia taas pyörtyy heti kun kasakat huomaavat hänet. Kun hän herää, hän on Catharinan hoivissa reessä ja tukeutuu tähän: ”Ack, min mor, så god emot mig’ hviskade Cecilia, ’något vinner man dock i olyckan; så godt har jag aldrig förr fått hvila vid ert bröst” (*FCB*, 26). (Vrt. Mazzarella 1985, 34, 40-41)

### *Suomi-neito kapinoi*

Romaanin tulkinnassa on usein esitetty, että Cecilian riippuvaisuus perinteisestä naisen roolista johtaa hänen kuolemaansa ja Margaretha tulee onnelliseksi, koska uskaltaa kapinoida äitiään ja tämän edustamia perinteitä vastaan (ks. Stenwall 1979, 171; Huhtala 1989, 131). Cecilian kuvataan itsekkin ajattelevan näin: ”[—] men ack, hon kände då alltid att hon ingen annan kraft hade, än den hon ägde genom honom [Carl]” (*FCB*, 216). Tätä vastaan Heidi Grönstrand (1996, 23) huomauttaa, että Cecilian voidaan myös tulkita nimenomaan kyseenalaistavan määrättyjä toimintamalleja kieltäytymällä tulevaisuudesta, joka ei häntä tyydytä. Tämän tulkinnan mukaan Margarethan kapina rajoittuu vain äidin tahdon

vastustamiseen mutta Cecilia kapinoi yhteiskunnallisia käytänteitä vastaan, jotka määrittävät naisen miehen kautta.

Yleisen tulkinnan mukaan siis Margaretha asettuisi esikuvaksi naisen rohkeasta ja oikeanlaisesta toiminnasta ja Cecilia taas olisi varoittava esimerkki siitä, kuinka käy epäitsenäiselle naiselle. Teoksen lopussa toteutuva Margarethan ja Magnuksen avioliitto edustaisi mallia naisen oikeanlaisesta, vapaaehtoisesta (vaikkakin alistetusta) sitoutumisesta mieheen, ja toimisi siis onnellisena loppuratkaisuna. Allegorisesti tulkittuna se edustaisi Suomen tulevaa liittoa Ruotsin kanssa. Myös Cecilian loppu olisi onnellinen (tai ainakin merkityksellinen) siten, että hän mahdollistaa sisaren onnellistumisen kuolinvuoteellaan esittämänsä pyynnön kautta. Cecilian kuolema tämän jälkeen esitetäänkin sovittavassa valossa: ”Cecilia sammanknäppte sina händer i bönen, och hennes anlete syntes liksom förklaradt i bönen” (*FCB*, 227).

Tulkintaa tukee Vapon ennustus tyttärille ennen Tukholman matkaa. Molemmilla on jo omat huolensa: Cecilialla epäilyksensä Carlin suhteen ja Margarethalla pakollinen ero Magnuksesta. Vappo ennustaa Cecilian kuoleman viittaamalla tämän käden kylmenemiseen. Hän kehottaa tyttöjä kuuntelemaan sydämen ääntään, siten he voisivat työntää tieltään pahan jos olisivat rohkeita. (*FCB*, 197) Cecilia tulkitsee Vapon sanat pahaksi ennustukseksi, Margaretha taas onnea ennustaviksi. Lukija voi päätellä, että tytärten vastakkaiset reaktion liittyvät ehtoon, jonka mukaan pahan torjumiseen tarvitaan rohkeutta.

Tulkinta Cecilian oman heikkouden aiheuttamasta tuhosta ja Margarethasta esikuvallisena, rohkeana sankarittarena problematisoituu teoksen kokonaisrakennetta tarkasteltaessa. Tämä ilmenee myös edellisessä kappaleessa kuvatussa kohdassa, jossa Vappo puhuu sydäntä kalvavasta madosta, joka pitäisi rohkeasti poistaa. Teksti viittaa Cecilian synkkään tulkintaan Vapon sanoista: heti niiden jälkeen kuvataan synkkä, pitkävarjoinen auringonlasku.

Grönstrand (1996, 15) päätyy tulkintaansa Cecilian roolin kyseenalaistavuudesta tutkiessaan romaanin melodramaattisia aineksia, jotka näyttävät keskittyvän Cecilian ympärille. Cecilian keskei-

nen rooli teoksessa käy ilmi myös muita kerronnan ja esittämisen tapoja tutkittaessa: vertauskuvat ja symboliikka kytkeytyvät hänen kohtaloonsa, ja hänen sisäiset mielenliikkeensä ovat syvällisimmin kertojan kuvauksen kohteena. Yleensä näkymättömänä pysyttelevä kertoja luopuu objektiivisesta asenteestaan ja kuvaa Cecilian sellaisiakin tunteita, jotka jäävät tälle itselleen tiedostamattomiksi. Samoin Cecilia toteuttaa parhaiten romaanisankarille ominaisia moniulotteisuuden ja kehittymisen piirteitä. Romaanin vahvin ristiriita vallitsee Carlin todellisen luonteen ja Cecilian tästä luoman mielikuvan välillä. Ristiriitaa ennakoi selkeimmin Cecilian oma puhe, kun hän kahteen kertaan (*FCB*, 119, 165) painottaa sitä, että hänen on rakastettava Carlia mitä tahansa tapahtuisikin. Jälkimmäinen repliikki ”[h]urudan han än är, så måste jag ju älska honom eller ock dö; [—]” on vastaus Margarethan ennakoivaan kysymykseen Cecilian suhtautumista, jos Carl ei olekaan tämän mielikuvan kaltainen.

Luvun 12 alussa, ennen Carlin paljastavan kirjeen esittämistä, kerrotaan, kuinka Cecilian onnen yllä on alkanut häämöttää varjo. Cecilia kuvataan tietämättömäksi levottomuutensa syystä ja hänen ristiriitaisia ajatuksiaan ilmaistaan vapaan epäsuoran esityksen avulla:

Hon ägde ju allt, hvad hennes hjerta kunde önska, hon hade ju ej ens i sina drömmar kunnat tänka sig Carl behagligare och älskvärdare än han var; och dock, hvarföre var det stundom som om hon skyggt tillbaka för att undgå att vidröra is, vid uttryck, som undfölo honom (*FCB*, 188).

Lukijalle on selvää, että Cecilia yrittää pettää itseään positiivisilla ajatuksilla: vaistomainen inhoreaktio on aito ja välittää totuuden. Kuvattuaan lisää Cecilian epäilyksiä kertoja vielä esittelee Carlin kirjeen totuuden paljastajana. Lopulta Ceciliakin näkee koko totuuden (*FCB*, 215), ja siitä alkaa hänen kuolemaan johtava sairautensa.

Kun huomataan Cecilian keskeinen rooli romaanin rakenteessa, kääntyy visio Suomen tulevaisuudesta pessimistiseksi. Tähän liittyy myös se, että Ceciliaan assosioituu alkuperäinen, kesytämätön ja mystinen suomalaisuus, joka kuvataan todeksi suomalaisuudeksi. Sitä vastoin Margaretha on ruotsalainen, ainakin Cecilian näkemyksen mukaan (*FCB*, 15). Romaanissa ei ole kysymys siitä, että Cecilia, siis Suomi, olisi väärässä, vaan olosuhteet ovat väärässä. Ruotsista irtautuminen olisi välttämätöntä, mutta se ei ole mahdollista. Johanin edustama Suomen hyväksi toimiva Venäjä olisi oikea kumppani, mutta tämä liitto ei ole mahdollinen.

Olisiko Suomelle ainoa mahdollisuus siis kuolema, samoin kuin Cecilialle? Maan kuolemaanhan viitataan jo teoksen alussa. Ristiriidat jäävät elämään, ja Cecilian kuoleman merkitys kyseenalaistuu viimeisessä luvussa. Hän onnistuu kyllä auttamaan Margarethan ja Magnuksen yhteen, mutta Carl ja Suomea hyväksikäyttävä Ruotsi jäävät rankaisematta tai ennemminkin saavat palkinnon. Romaanin viimeinen lause kuuluu: ”Vid samma tid [20 vuotta myöhemmin] ägdes Hattanpää gård af en Lejonankar” (*FCB*, 231).

Margaretha ja Magnus kyllä ovat se pari teoksessa, joka lopussa saa toisensa, mutta heidän liittonsa on loppuratkaisuna väisä eikä kaavamaisuudessaan tunnu todennäköiseltä tai uskottavalta. Magnusta voidaan kuvata henkilöihahmona yksilotteiseksi ja kehittymättömäksi, samoin Margarethan kehitys on vähäistä. Hän joutuu tosin kapinoimaan äitiään vastaan, mutta hänellä on koko ajan vankka tuki uskossaan hänen ja Magnuksen liiton oikeellisuuteen ja Magnuksen rakkauteen. Margaretha joutuu taistelemaan ulkoisia olosuhteita vastaan, Cecilian kohdalla kyseenalaistuvat elämän peruskysymykset ja mahdollisuus onneen.

Voidaan sanoa, että Margarethan ja Magnuksen rakkaustarina edustaa romanttista ja imaginaatiivista juonetta muuten tarinan realistisuuteen pyrkivässä romaanissa. Tähän kuuluu eskapismi, jota ilmentää myös rakkauden puhkeaminen seikkailurikkaalla pakomatalla, tavallisesta todellisuudesta irrotettuna. Seikkailullisuutta ja jopa veijarillisuutta Magnukseen tuottavat hänen ”muisiinpanoissaan” kuvailemansa monet kommellukset sekä useat ohi-

menevät romanssit. Kerronnallisesti Margarethan ja Magnuksen rakkaustarina on irrallaan muusta: se esitetään lähinnä Magnuksen muistiinpanojen ja kirjeiden muodossa. ”Oikea sankaripari” olisi Cecilia ja Johan, mutta heidän onnensa ei ole mahdollinen.

Tyhjäksi jääneen paikan ottavat Margaretha ja Magnus, jotka edustavat seuraavaksi parasta vaihtoehtoa. He myös toteuttavat Johanin vision Suomen veljellisestä liitosta Ruotsin kanssa. Heidän liittoaan voi sen epäsäätyisyyden ja synteetin kaltaisuuden vuoksi verrata Topeliuksen kuvaukseen Carl Victor Bertelsköldin ja Ester Larssonin liitosta kansakunnan eheytyksen kuvana teoksen *Fältskärns berättelser* 12:n kertomuksen lopussa. *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* esittää tämän vapaaehtoisen alistumisen sisältävän synteetin lisäksi toisena vaihtoehtona tuhon. Teoksen kokonaisuutta ajatellen tuho näyttää todennäköisemmältä, ja esitetty Margarethan ja Magnuksen välinen onnellinen loppu sen vuoksi pinnalliselta.

Merete Mazzarella (1985, 43) näkee romaanin *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* koostuvan kahdesta koodista, realistisesta ja melodramaattisesta. Realistiseen koodiin hän lukee kuuluviksi Catharinan, Margarethan ja Magnuksen ja melodramaattiseen Cecilian hämähäkkisymboliikkoineen sekä Johanin ja Vapon. Kerronnaltaan ja tekstin tasolla Margarethan ja Magnuksen tarina voidaan katsoa realistiseksi, mutta tarinan tasolla siihen liittyy paljon romantiikan mukaisia piirteitä. Niitä ovat pakomatkan seikkailujen lisäksi myös useat salaperäiset tapaamiset, joihin Magnus ilmestyy valepuvussa, usein dramaattisesti pukeutuneena, esim. ”insvept i en vid slängkappa” (*FCB*, 222), samoin tunnesidoksen jatkuva korostaminen erityisesti Magnuksen puolelta.

Mazzarellan (mts.) tulkinnassa tämän käsittelyn kannalta huomionarvoisinta on Cecilian, Johanin ja Vapon yhdistäminen heidän suomalaisuutensa perusteella, ja huomio siitä, että suomalaisena oleminen sisältää romaanin maailmassa unelmoivan tai visionäärisen piirteen. Vappo kärsivän suomalaisen kansan edustajana on selvästi visionääri omatessaan ennustuskyvyn. Cecilian ja Johanin Mazzarella laskee visionäärisiksi heidän anakronistisuu-

tensa vuoksi. Molemmat esittävätkin historiaan nähden ennenaikaisia mielipiteitä: Cecilia viittaa teolliseen vallankumoukseen ja naisten käsityön häviämiseen (*FCB*, 109-110) ja Johan on ajattelutavaltaan sekä varhainen anjalanliittolainen vedotessaan Venäjän apuun Suomelle että 1800-lukulaisen, myöhemmin erityisesti A.I. Arwidssoniin liitetyn suomalaisuusajatuksen edeltäjä: ”Jag är finne, icke svensk och än mindre ryss” (*FCB*, 101; ks. Klinge 1980, 35). Cecilian visionäärisyyteen viittaavat myös hänen omat sanansa, kun hän Margarethalle kertoo ehkä saaneensa Vapolta kyvyn ennustaa tulevaa (*FCB*, 16). Tarina vahvistaa hänen ajatuksensa: paha aavistus toteutuu kasakoiden hyökätessä seuraavana aamuna.

Jos tarkastellaan Ceciliaa, Johania ja Vappoa suomalaisuuden edustajina, mitä he teoksessa selkeästi ovatkin, ja samalla visionääreinä, kuva Suomen tulevaisuudesta kirkastuu. Kukin henkilöistä ennakoivat Suomen vielä nousevan, vaikka tilanne sillä hetkellä vaikeuttaakin kestävämmältä. Vappo ilmaisee asian suoraan pohtiesaan itsekseen Suomen kohtaloa. Vaikka Suomen kansa on kärsinyt se tulee vielä nousemaan: ”[—] men dock vill jag sjunga en lofsång, ty ännu skall Finlands folk lefva” (*FCB*, 131). Johan on pessimistisempi. Hän kokee omistautuneensa kuolemalle, koska on omistautunut toteutumattomalle unelmalle, suomalaiselle isänmaalle (*FCB*, 131). Kuolinvuoteellaan, uhrattuaan elämänsä yrityksessä auttaa Suomea, hän kuitenkin kirjoittaa Cecilialle: ”[—] Skall väl engång den dag gry, då Suomis barn skola äga ett fosterland, ett fritt, ett eget, att lefva för, att dö för? Drömmar, drömmar, när blifven J verkligheter?” (*FCB*, 159) Koska haaveet eivät ole toteutuneet, on mahdollista vain kuolla, ei elää maansa puolesta. Samoin tekee myös Cecilia, mutta hänen kuolemassaan on jo viite tulevas- ta. Houraillessaan hän toivottaa kuoleman tervetulleeksi vapautukseksi, ja näkee sen samalla vain välivaiheeksi, jonka jälkeen koittaa parempi aika: ”[—] Arma hjerta, du är inspunnet nu, ligg stilla, vingar vexe, det är ju blott puppans boning, snart flyger du ut. Det är ljuft, det är skönt!” (*FCB*, 224) Kuolemallaan Ceciliakin liittyy lopullisesti unien ja haaveiden maailmaan. Suomen vapaus ei ole vielä mahdollinen, mutta se on kyllä tuleva.

## *Tukahduttava Moder Svea*

Kun tyttäret, erityisesti Cecilia, tulkitaan Suomi-neidon vertauskuviksi, näyttää Catharinalle lankeavan Moder Svean rooli. Cecilia määrittelee hänet ruotsalaiseksi vastakohtana itselleen suomalaisena (*FCB*, 15). Äiti Ruotsi on kuitenkin kylmä tytärtään kohtaan: Cecilian imettäjänä on toiminut Vappo, suomalaisen mystiikan ja kansantaruston edustaja. Vaikka imettäjän käyttö selittyy kuvatasta ajasta käsin on sillä suurempaakin merkitystä. Vapolla on merkittävä rooli, ja juuri hänen kauttaan Ceciliakin kokee itsensä suomalaiseksi (*FCB*, 15-16). Siten Cecilian suomalaisuus esiintyy hyvin olennaisena osana häntä: sanonnan mukaisesti hän on imenyt sen (äidin)maidon mukana. Vastakohtana Vapon ja Cecilian imetyssuhteen kautta saavutetulle läheisyydelle Catharina pitää tyttäriään etäällä itsestään niin henkisesti kuin fyysisestikin. Vastakohtaa ilmentää erityisesti edellä lainattu kohta, jossa Cecilia huokaa, ettei ole koskaan ennen saanut levätä Catharinan rintaa vasten.

Hallitsevuudellaan ja määräilevyydellään Catharina tuottaa kuvan Ruotsista negatiivisia piirteitä, samoin kuin Carl. Catharina on henkilönä erittäin hallitseva ja tukahduttava, mikä näkyy esimerkiksi auditiivisia piirteitä tarkasteltaessa. Romaanissa *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* Catharinan ympärille muodostuu hiljaisuus, joka toimii hänen valtansa osoituksena. Romaani alkaa seuraavasti (kehyskertomuksen jälkeen):

Det var en mulen och dyster afton om våren 171[8]. Klockan *knäppte* fem minuter till sex i salen på den ståtliga herrgård, som tillhört den stolte Baronen Göran Boije, och som nu ägdes af hans enka, fru Catharina Boije. I detsamma *hördes* en klocka *ringa* gårdsfolket tillsammans för aftonbönen. I nedra ändan af salen samlades med *sakta* steg allt gårgsfolket i *tyst* förbidan. Nu *slog* vägguret sex, och i detsamma inträdde med högtidlig gång fru Catharina, -. (*FCB*, 5; kursivoinnit minun.)

Tilan kuvaamisessa hiljaisuus korostuu kellon naksahduksen ja soiton myötä. Hiljaisuuden vaikutelma vahvistuu palvelijoiden liikkeissä, joita toistuvasti kuvataan hiljaisiksi. Taas kellon lyönti ilmaisee seuraavan tapahtuman, ja Catharina astuu sisään.

Hiljaisuus rikkoutuu virteen, jota tyttäret laulavat puhtaalla, joskin vapisevalla, äänellään. Catharina taas laulaa ”med hög och stark stämma” (*FCB*, 6). Palvelusnaisten joukosta kuuluvat nyyhkäykset ovat tukahdutettuja. Hartauden lopuksi Catharina lukee Herran siunauksen ”med hög röst” (*FCB*, 6), jonka jälkeen palvelijat hajaantuvat, jälleen hiljaa.

Tilaisuutta seuraava keskustelu Catharinan ja Cecilian välillä on romaanille tyypillinen. Catharina toimii aloitteen tekijänä ja kyselijänä, Cecilia vastaa. Harvoissa johtolauseissa ilmaistaan puheen tapaa tai eleitä, Cecilian ensimmäiseen repliikkiin liittyen: ”[—] svarade Cecilia med låg, vördnadsfull röst och nedslog sina ögon” (*FCB*, 7). Myöhemmässä repliikissä Catharinan äänensävyä kuvataan ankaraksi (*FCB*, 9). Samat sävyt toistuvat sekä Catharinan (ankaruus) että tyttärien (pyytävä, nöyrä ja kunnioittava) puheessa myöhemminkin keskinäisissä keskusteluissa.

Catharinan läsnäollessa tyttäret eivät koskaan keskustele keskenäänkään, vaan ainoastaan vastaavat, jos Catharina kysyy heiltä jotakin. Sisarusten väliset keskustelut käydään Catharinan kontrollin ulkopuolella, joko hiljaisena kuiskailuna yöllä (ks. *FCB*, 125) tai kävelyretkellä luonnossa (ks. *FCB*, 118). Catharina kyllä haluaisi ulottaa valtansa kaikkiin tytärtensä tekemisiin (ks. *FCB*, 90, 150) ja jopa ajatuksiin (*FCB*, 7).

Catharinan tukahduttavan ja ilmauksia kontrolloivan roolin vuoksi häntä voi pitää valtiollisen kontrollin ilmentymänä. Sveamammaa edustaessaan hän haluaa pidättää itselleen oikeuden päättää tyttärensä, Suomen, kohtalosta. Hänen hahmonsaa voidaan nähdä edustavan myös venäläistä sensuuria, joka rajoittaa suomalaista itseilmaisua. Molemmissa tapauksissa hän edustaa valtaa pitävää vierasta valtiota, emämaata, josta irtautuminen ja itsenäisen identiteetin kehittäminen on Suomen tehtävä. Hän painottaa



myös repliikissään valtaa pitävien tottelemista ja alistumista: ”All mensklig ordning måste lydas; öfverheten är af Gudi. [—]” (*FCB*, 81)

Sensuurin tavoin Catharina pitää itsellään oikeutta kontrolloida muiden tekoja, puheita ja Catharinan tapauksessa jopa ajatuksia. Catharinan vallankäyttö ja kontrollointi ilmenee tilan hallintana erityisesti äänien puolesta. Koko äänimaisema Hatanpäässä on jähmettynyt hiljaisuuteen ja varovaisuuteen. Kukaan ei puhu ilman Catharinan lupaa, ja myös Johan joutuu tämän käskystä viivyttämään uutistansa kuninkaan kuolemasta aterioinnin yli (*FCB*, 123). Hiljaisuus Catharinan ympärillä kertoo varauksellisuudesta, jolla hän vaatii kaikkia kohtelevaan häntä. Etenkin ulkoinen itsehillintä on hänelle tärkeää, ja hän edellyttää sitä myös muilta. (Ks. *FCB*, 14, 89, 152)

Catharinan kontrolloiva maternaalinen rooli tulee ilmeiseksi, jos tarkastellaan romaanin voimakkainta symbolia, hämähäkkiä. Hämähäkin ilmestyminen liittyy joka kerralla Carliin, ja monet ovatkin tulkinneet sen symboloivan naisen alisteista asemaa mieheen nähden. Cecilian itsensä kerrotaan kahdesti assosioivan Carlin käyttäytymisen uneensa hämähäkistä (*FCB*, 182, 212). Mieheen liitettyä hämähäkkiin on yhdistetty myös seksuaalisia merkityksiä. Tukahdutettuun seksuaalisuuteen ja sen pelkoon viittaisivat Cecilian omat sanat hämähäkistä ensimmäisessä luvussa: ”[—] Jag, som så noga aktat, nu har jag ändå fått en sådan der stygger en in till mig. [—]” (*FCB*, 8) Mitä Cecilia siis on niin huolellisesti varonut? Ilmeisesti hän kuitenkin pitää hämähäkin ilmestymistä ainakin osittain omien tekojensa tai ajatustensa rangaistuksena. Yhtenä ratkaisuna olisi juuri oma seksuaalisuus ja sen torjuminen.

Siirtäisin tulkinnan painopistettä kuitenkin muistuttamalla hämähäkin myyttisen merkityksen kytköksistä äitiin. Myyttiin Arachnesta liitetään kehräämisen lisäksi ja siihen liittyen luomisen teema (*Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* 1996, 857). Psykoanalyttisessa tutkimuksessa unessa nähdystä hämähäkistä tuli fallisen, valtaa käyttävän ja pelkoa herättävän äidin symboli (Freud 1979, 53; Abraham 1963). Hämähäkkiä on pidetty

kohtalon verkon kutojana (Walker 1983, 957), ja Cecilia tuntee-kin hämähäkin kutovan tukahduttavaa verkkoa sydämensä ympärille. Cecilian kohtaloon äiti on vähintään yhtä paljon vaikuttamassa kuin Carl: Cecilian kohtalosta on päätetty Catharinan ja Carlin yhteisellä sopimuksella. Myös Vappo vierittää syytä Cecilian kohtalosta Catharinan harteille ennustuksenomaisessa puheessaan Cecilian kuolinvuoteen äärellä (*FCB*, 225-226). Catharinalla on hämähäkin symboloima valta päättää Cecilian kohtalosta tämän naittajana. Catharina myös käyttää tätä valtaansa, ja tekee selväksi erityisesti suhtautumisellaan Margarethan luvattomaan liittoon, että Cecilian on turha yrittää muuttaa hänen päättämäänsä tulevaisuutta.

Viitteen tarjoaa myös kohta, jossa Margaretha kertoo äidilleen pakomatkinsa vaiheista:

När Margaretha omtalade sitt löfte, att tillhöra Magnus, då blixtrade åter en stråle af vrede i fru Catharinas öga, och hennes hand krossade tungt en framför henne på bordet stående, liten korg af med silke omspunnet papper, med hvars förfärdigande Cecilia under tillfrisknandet sysselsatt sig. Dock, snart såg hon åter stolt och lugn upp, liksom om hon redan i verklighet krossat den ingångna förbildelsen, såsom hon gjort med korgen. (*FCB*, 91)

Kori, jonka Catharina murskaa, on Cecilian tekemä, ja voidaan ajatella että Catharina siinä vertauskuvallisesti murskaakin Cecilian, ei Margarethan, toiveet (vrt. Mazzarella 1985, 41). Sillä juuri äidin käytös Margarethaa kohtaan ilmaisee Cecilialle ettei hänellä ole pakotietä sovitusta liitosta. Ainoa ratkaisu kestävästä tilanteesta on kuolema, jonka Cecilia valitseekin. Hyvin varhaisessa vaiheessa Cecilia viittaa siihen, että hän haluaisi kuolla päästäkseen ahdistuksestaan (*FCB*, 15). Myös kasakoiden hyökkäyksen alla hän ehdottaa sisarelleen ja äidilleen ennemmin kuolemista liekeissä kuin antautumista (*FCB*, 21). Lopulta lankaa myöten laskeutuva

hämähäkki aiheuttaakin hänelle kuolemaan johtavan hermojärkytyksen. Valtansa menettänyt Catharina palaa teoksen lopussa Ruotsiin.

Myyttisen aineksen merkityksellisyyden havaitsemisen kannalta on tärkeä huomata Cecilian pukeutuminen hämähäkin ilmestyessä. Hän on naamiaisia varten Carlin halusta pukeutunut Minervan, Pallas Athenen pukuun. Klassisen myytin mukaan Athenen mustasukkaisuus Arachnea kohtaan sai hänet muuttamaan tämän hämähäkiksi (Walker 1983, 957). Romaanissa kuvataan Cecilian naamiaisasua klassisten patsaiden kuvausta vastaavasti: hänellä on kypärä ja keihäs (vrt. mt., 634). Varustukseen kuuluisi vielä rintahaarniska, jonka koristuksena on käärmeitä. Nämä viittaisivat Vapon ennustukseen sydäntä jäytävästä madosta. Minerva oli myös viisauden ja kuun jumalatar (mt., 658), mikä myös osoittaa myyttiaineksen merkityksellisyyden, sillä kuunvalo liitetään Ceciliaan usein.

Hämähäkin tuoma kuolema vapautuksena vahvistuu, jos verrataan Runebergin hämähäkkiin liittyvää tematiikkaa *Åbo Morgonbladissa* 29.9.1821 ilmestyneeseen fantasiaan ”Den Vansinnige”. Se koostuu murhasta epäillyn mielipuolen yksinäisestä, osin säemuotoisesta monologista. Elementit ovat samat kuin Cecilian hämähäkkiudessa: myös mielipuoli kokee hämähäkin kutovan verkkoa sydämensä ympärille. Myös Vapon ennustukseen sisältyvä kuva sydäntä jäytävistä madoista ilmenee kuvittelussa hornanhengistä, jotka pitkillä, ankeriasmaisilla kielillään repivät sydämen kappaleiksi. Fantasian lopussa kuolema toivotetaan tervetulleeksi ainoana ystävänä, ja mielipuoli saavuttaa levon sen kautta. Romaanissa *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* tähän lepoon kätkeytyy tulevan nousun mahdollisuus. Johan viittaa välttämättömään lepoon ennen kansan nousun mahdollisuutta (FCB, 109), ja Cecilia näkee hämähäkin sydämensä ympärille kietoman verkon lopulta toukan kotelona (FCB, 224). Kuoriutuva perhonen voisi kuvata Suomen vapaata tulevaisuutta, jota Johan kuolinvuoteellaan kiihkeästi kaippaa (FCB, 159).

## *Eskatologinen historia*

Olen tulkinnut romaanin *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* sisältävän tarinan realistisen tason lisäksi toisen, allegorisen tarinan, jossa henkilöiden väliset suhteet kuvaisivat analogisesti valtioiden välisiä suhteita. Teksti tuntuu tarjoavan tulkintaa jopa suoria viitteitä, ja analogiset suhteet toimivat loogisesti samoin sekä kirjaimellisella että vertauskuvallisella tasolla. Varsinaisena allegorianä teosta ei kuitenkaan ehkä voi pitää ainakaan kahdesta syystä: Ensiksikään kirjaimellinen taso ei näytä aukkoisuudellaan tai muulla tavoin vaativan allegorista tulkintaa. Toiseksikin kirjaimellisen ja allegorisen tason välille ei synny juopaa. Päin vastoin: kuten alussa totesin, kirjaimellista ja vertauskuvallista tasoa välittää se, että tarinassa henkilöt suhtautuvat kuhunkin maahan samoin kuin heidän allegoriassa edustamansa maa. Varsinaiseen allegoriseen romaaniin on katsottu kuuluvan, että realistinen taso on mahdoton hyväksyä ja siten vaatii allegorista tulkintaa merkityksellistyäkseen (ks. Culler 1975, 229-230; Vainikkala 1993, 162). Samoin allegorinen teksti tyyppinä sisältää kirjaimellisen ja kuvaannollisen tarinan sulautumattomuuden, katkoksen niiden välillä (Culler 1976, 263; Vainikkala 1993, 163).

Onko allegorinen tulkinta romaanista *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* siis merkityksen siirtymän liian pitkälle viemistä? Ehkä esimerkiksi Carlin ja Cecilian ja vastaavasti Ruotsin ja Suomen väliset suhteet ja niiden vastaavuudet viittaavatkin toiseen suuntaan, tarinan suorasanaiseen tasoon, tarkoituksenaan ilmentää ja ennakoida Carlin luonnetta. Realistisen tason merkittävyyden vuoksi romaania ei voi lukea pelkästään tai puhtaasti allegoriana, mutta sen edustama laji huomioon ottaen allegorisoiva tulkinta tulee osoitetuksi legitimiiksi. Väitänkin, että allegorisoivan tulkinnan mahdollisuus romaanin *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* kohdalla liittyy sen edustaman historiallisen romaanin lajiominaisuuksiin.

Jo artikkelin alussa viittasin nykyisyyden kuvaamista menneisyyden avulla pidettävän historiallisen romaanin ominaisuutena; se on yksi tapa, jolla historiallinen romaani käyttää historiallista ainesta. Historiallisessa romaanissa voidaan nähdä taipumus sekä kirjoittamisajan että myös toivotun tulevaisuuden kuvaamiseen. Sen tulkinnoissa mennyt, nykyinen ja tuleva vertautuvat syklisesti toisiinsa. (Huhtala 1984, 299-300) Siten se on otollinen allegoriselle tai ainakin allegorisoivalle tulkinnalle. Yrjö Varpio (1982, 75) onkin todennut lähes kaikista historiallisista romaaneista olevan mahdollista löytää kuvattuun aihemaailmaan liittymätön oheis- tai päällekkäisrakenne, joka liittyy kirjoittamisajan tilanteeseen.

Markku Ihonon (1992, 21-22) on viitannut historiallisen romaanin ja allegorisen ilmaisun välisiin suhteisiin. Hän huomauttaa, että historiallinen allegoria olisi erotettava historiallisesta romaanista koska se ei suoranaisesti kuvaa historiallista tapahtumaa. Samalla hän kuitenkin huomaa, että koska yleiseen käsitykseen historiallisesta romaanista kuuluu kirjoittamisajan käsitteleminen menneisyyden avulla, laji lähestyykin allegoriaa. Tulkitseen tämän niin, että historian allegorinen esitystapa erottuisi (varsinaisesta) historiallisesta romaanista siksi, että sen merkitys suuntautuu muualle kuin sen kuvaamiin historiallisiin tapahtumiin.

Erkki Vainikkala (1982) on tarkastellut historiallisen romaanin tapaa käsitellä historiallista aineistoa Geppertin klassisen määrittelyn pohjalta. Geppertin (1976, 164, 124) Jakobsonin kommunikaatiomalliin perustuvan näkemyksen mukaan historiallisessa romaanissa on keskeistä viittaavuus kahteen suuntaan, toisaalta ulkoiseen todellisuuteen ja toisaalta sanomaan sen itsensä vuoksi. Perinteisessä historiallisessa romaanissa tämä referentin jakaantuneisuus pyritään häivyttämään ja ”toisessa” historiallisessa romaanissa se vasta asettuu ongelmallisena näkyviin.

Vainikkala (1982, 230-233) päätyy siihen, että Geppertin näkemys historiallisesta romaanista on liian yksipuolinen tämän nähdessä klassisen historiallisen romaanin suhteen aineistoonsa ongelmattomana. Vainikkala osoittaa esimerkin avulla, että samat perusrivistäidat, pyrkimys todellisuudenkaltaisuuteen ja katkokset histo-

rian ja fiktion välillä, voivat esiintyä myös yhdessä saman romaanin eri puolina. Hän rinnastaa esteettisen integraation symboliseen esittämisen tapaan ja disjunktion allegoriseen tähdentäen, että kyseessä eivät ole jäykät vastakohtaparit vaan yhdessä toimivat elementit.

Samoin mimeettisyyden ja allegorisen välisiä suhteita ei aina nähdä vastakkainasetteluna, vaikka perinteisesti on korostettu allegorian pyrkimystä abstraktiin (ks. Lyytikäinen 1991, 33). Pirjo Lyytikäinen (mt., 31) huomauttaa mimesiksen kääntymisestä kohti allegorista silloin, kun kuvattujen yksilöiden ja tapahtumien edustavuus korostuu. Henkilöiden ja tapahtumien edustavuus on historiallisessa romaanissa usein korostetusti esillä. On esitetty, että historiallisen romaanin aiheeksi sopisi parhaiten eräänlainen keskimääräinen menneisyys, ja sen sankarin tulisi olla keskinkertainen ja tyyppillinen, sekä ominaisuuksillaan edustaa jotakin tunnettua historiallista kansanjoukkoa tai ryhmää (Schabert 1981, 6; Lukács 1936-37/1962, 33-35).

*Fru Catharina Boije och hennes döttrar* voitaisiin nimetä laji-tyypiltään allegorisoivaksi historialliseksi romaaniksi, jos luovutaan näkemyksestä, jonka mukaan historiallisen romaanin olisi merkitykseltään suuntauduttava aiheenaan olevaan historiaan. *Fältskärnns berättelser* voidaan Vainikkalan (1982) termistön mukaan nimetä historiaan suhtautumistavaltaan integratiiviseksi, *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* disjunktiiiviseksi. Mimeettisyyteen pyrkivää realistista tendenssiä teoksessa edustaa kerronta: kertojan objektiivinen asenne ja harvaan esiintyvä näkyvyys sekä dialogin runsaus. Toisaalta allegorisen merkityksen lisäksi myös runsas symboliikka viittaa artefaktisuuteen, kielen (tekstin) kohostamiseen merkityksenmuodostuksessa.

*Fru Catharina Boije och hennes döttrar* ei esitä historiaa prosessina, eikä sisällä eksplisiittiiä historianfilosofista tasoa. Historiallinen aines toimii lähinnä tapahtumien näyttämönä (vrt. Huhtala 1984, 298), mutta sillä on keskeinen funktio etäännyttävänä keinona. Se mahdollistaa sekä kirjoittamisajan tilanteen että tulevaisuuden viisioiden esittämisen. Kun samaan aikaan kirjoittanut Topelius esitti

etenkin sarjassa *Fältskärens berättelser* kertojan kautta voimakasta, teleologista historianfilosofiaa, on Runebergin teoksessa haluttu tulos vain haave, tulevaisuuden unelma. Suomen tulevaa vapautta ei esitetä prosessina, jonka kertojan ääni integroisi merkitykselliseksi, vaan tulevaisuuden näkynä. Näin voisi jopa ajatella realistisen (historiallisen) ja allegorisen (ajankuvallisen) merkityksen jatkoksi syntyvän tulkinnan anagogisen tason, joka esittäisi historianfilosofisen näkemyksen kansakunnan synnystä. Kirjoittamisaikaan yleisen historiallisen ajattelun mukaan jokaisella kansalla oli tehtävänsä, joka sen oli määrä toteuttaa (Klinge 1980, 136).

Ainakaan abstraktisuutta ja merkityksen katkoksellisuutta painottavassa mielessä romaania *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* ei voi pitää allegoriana. Allegorisoivan tulkinnan lisäksi romaanin kohdalla voitaisiin puhua figuurallisesta realismista (Auerbach 1946/1992, 213-215), jossa realistinen ja figuurallinen merkitys molemmat säilyvät siten, että esim. Cecilian kohtalo yksilötasolla säilyttää traagisuutensa vaikka siihen liittyy Suomen vertauskuvallisen nousun ilmentymä. Historiallisessa romaanissa henkilöt usein edustavat jotakin ryhmää tai aatetta saman tapaisesti kuin historiallisten henkilöiden voi figuurallisessa tulkinnassa katsoa osallistuvan providentiaalisen ajan rakentumiseen kuvaamalla sitä. (Ks. Auerbach 1969) Koska tulevaisuus esitetään toteen tulevana unelmana, voidaan romaanin *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* tulkita sisältävän eskatologisen vision Suomen tulevasta itsenäisyydestä.

Anagogiseen suuntaan tulkintaa vie juuri visionäärisyyden painottuminen: sekä realistinen että allegorinen tulkinta johtavat ristiriitoihin ja pessimistiseen kuvaan (varsinkin Cecilian ja Carlin kohdalla). Realistisella tulkinnan tasolla tarina päättyy ajallisesti Magnuksen ja Margarethan liittoon, se on tarinan ”loppuhuipennus”. Figuurallisella tasolla tarina ei suinkaan pääty tähän, jos Cecilian kautta näyttäytyy tulevan täyttymyksen odotus. Hänen sanojensa mukaan Suomi on vertauskuvallisesti vain koteloitunut toukka, joka lepovaiheen jälkeen nousee siivilleen. Tällaisessa tulevai-

suuteen viittaavassa tulkinnassa Margarethan ja Magnuksen liitto vapaaehtoisena alistumisena edustaisi Suomen tilannetta kirjoittamisaikana, ja tulevaisuus merkitsisi Cecilian, Johanin ja Vapon viisoiden mukaisesti itsenäistä Suomea. Cecilian kieltäytyminen liitosta Carlin kanssa viittaisi Suomen välttämättömyyteen irtautua Ruotsista. Suhde Venäjään esitetään myös mahdottomana ja onnettomuutta tuottavana. Kuten Johan Cecilialle, Venäjä voisi ainostaan näyttää Suomelle tien, mutta ei kulkea sitä Suomen kanssa. Suuntautuminen kohti täyttymyksellistä tulevaisuutta tulee mielenkiintoisella tavalla esiin Catharinan repliikissä: ”[—] Han [Gudi] har tillåtit en fremmande makt att herrska öfver Finland; den enskilte egnar endast att undergifvet foga sig i hans vilja, som väl utser dagen, när han vill befria de sina” (FCB, 81).

Tulevaisuuteen viittaava tulkinta on hedelmällinen myös romanin toista teemaa, naisasiaa, tarkasteltaessa. Cecilian perinteisiä käyttäytymismalleja kyseenalaistava rooli korostuu, ja romaanissa esitetään emansipaation mahdollisuus tulevaisuudessa (vrt. Grönstrand 1996, 21-22). Feministisen tulkinnan kannalta kiintoisa paralleeli löytyy Lea Rojolan (1995) tulkinnasta Leena Krohnin romaanista *Tainaron. Postia toisesta kaupungista* (1985), jossa Rojola tarkastelee erityisesti naisidentiteetin muotoutumista. Hän viittaa falliseen äitiin alkuperänä patriarkalisessa järjestyksessä. Tästä alkuperästä subjektin on erottava tullakseen minäksi. (Rojola 1995, 19) Rojola (mt., 20) näkee *Tainaronissa* identiteetin kuitenkin rakentuvan alkuperään paluun kautta, kun kertoja rakentaa itselleen kohtuun vertautuvan kotelokehdon, johon lopuksi ”palaa” muuntautuakseen.

Rojolan (mt., 29) mukaan *Tainaronin* metamorfoosi mahdollistaa uuden naisen identiteetin, joka kuuluu tulevaisuuteen ja perustuu tulemiselle, ei olemiselle. *Tainaronin* ajatuksena olisi, että naista ei vielä ole, vaan ”[n]aisen identiteetti on löydettävissä edessäpäin, tulevaisuudessa, ajassa kotelokehdon jälkeen” (mt., 30). Vastaavasti voi tulkita teosta *Fru Catharina Boije och hennes döttrar*. Fallisesta äidistä irtaudutaan palaamalla alkuperään, jota toukan kotelo ilmentää. Vapaan Suomen lisäksi kotelosta kuoriutuu tule-



vaisuudessa uusi, itsenäinen nainen, joka ei määriyty miehen objektina vaan itsenäisenä subjektina.

### *Kirjallisuus*

Abraham, Karl: "The Spider as a Dream Symbol". – *Selected Papers of Karl Abraham*. Ed. and transl. Ernest Jones. The international psycho-analytical library 13. New York: Basic Books, 1963.

Allardt Ekelund, Karin: *Fredrika Runeberg*. Suom. Helmer Winter ja E. A. Saarimaa. Porvoo: WSOY, 1945.

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso, 1991.

Auerbach, Erich: *Dante: Poet of the Secular World*. Chigaco: University of Chigaco Press, 1969.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS, 1992 (1946).

Bhabha, Homi K.: "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." –Homi K. Bhabha (ed.): *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.

Brantly, Susan C.: "History as Resistance. The Swedish Historical Novel and Regional Identity.Sara Lindman versus Per Anders Fogelström". – András Masát & Péter Mádl (eds.): *Literature as Resistance and Counter-Culture*. Papers of the 19th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies. Budapest: Hungarian Association for Scandinavian Studies, 1993.

*Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Ed. Pierre Brunel. Transl. Wendy Allatson, Judith Hayward & Trista Selous. London: Routledge, 1996.

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.

Culler, Jonathan: "Literary History, Allegory, and Semiology". – *New Literary History*, Vol 7, No 2, Winter (1976).

Forssell, Pia: ”Sigrid Liljeholm och kvinnorollens gränser”. – *Historiska och litteraturhistoriskastudier* 69. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1994.

Freud, Sigmund: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. The Pelican Freud Library 2. Ed. and transl. James Strachey. New York: Penguin Books, 1979.

Geppert, Hans Vilmar: *Der ”andere” historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.

Grönstrand, Heidi: ”Kauhua ja kapinaa Fredrika Runebergin romaanissa Fru Catharina Boije och hennes döttrar”. — *Sanelma*. Toim. Minna Aalto. Turku: Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1996.

Hobsbawm, Eric: *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Huhtala, Liisi: ”Historiallinen romaani”. – *Historiallinen aikakauskirja* 4 (1984).

Huhtala, Liisi: ”J. L. Runebergin varjosta – Fredrika Runeberg”. – Maria-Liisa Nevala (toim.): ”*Sain roolin johon en mahdu.*” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 1989.

Ihonen, Markku: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930-1940-luvulla*. Helsinki: SKS, 1992.

Klinge, Matti: *Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheista*. Juva: WSOY, 1980.

Koselleck, Reinhart: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Transl. Keith Tribe. Baskerville: MIT Press, 1985.

Layoun, Mary: *Travels of a Genre. The Modern Novel and Ideology*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Lukács, Georg: *The Historical Novel*. Transl. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1962 (1936-37).

Lyytikäinen, Pirjo: ”Allegoria ja modernismi”. – Markku Ihonen (toim.): *Miten valehdellaan*. KTSV 45. Helsinki: SKS, 1991.

Mazzarella, Merete: *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlandssvensk kvinnolitteratur*. Ekenäs: Söderström & C:o förlags AB, 1985.

Molarius, Päivi: ”Fennomaanisen merkitysjärjestelmän muotoutuminen 1800-luvun Suomessa”. – Tero Koistinen et al. (toim.): *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Helsinki: SKS, 1999.

Reitala, Aimo: *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava, 1983.

Rojola, Lea: ”Kotelokehto ja uusi identiteetti”. – Kaisa Kurikka (toim.): *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A N:o 33, 1995.

Schabert, Ina: *Der Historische Roman in England und Amerika. Erträge der Forschung*. Band 156. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

Stenwall, Åsa: *Den frivilligt ödmjuka kvinnan. En bok om Fredrika Runebergs verklighet och diktning*. [Stockholm:] Natur och kultur, 1979.

Vainikkala, Erkki: ”Integration and disjunction in the historical novel”. – *Kirjallisuus ja tiede*. Juhlakirja professor emeritus Aatos Ojalalle. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä Studies in the Arts 17, 1982.

Vainikkala, Erkki: ”Merkityksen muodostuminen symbolissa ja allegoriassa”. – *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunnan julkaisu no 30, 1993.

Walker, Barbara G.: *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

Varpio, Yrjö: ”Kaunokirjallisuus ja historia”. – *Reseptitutkimus ja muita artikkeleita*. Tampere: Tampereen yliopisto, kotimainen kirjallisuus, monistesarja no 22, 1982.

*Åbo Morgonblad*. ”Den Vansinnige. Dramatisk Fantasie”. 29.9.1821



*III.*  
*Lajit ja identiteetit*



*Markku Ihonen*

*Tavallista sitkeähenkisempi?  
Pohdintaa historiallisen romaanin  
lajin jatkuvuudesta*

*Vielä kerran: mikä on historiallinen romaani*

**H**istoriallista romaania on tutkittu verrattain paljon. Tämä johtunee osittain lajin tunnetuista sisäisistä paradokseista: lajiahan luonnehtii fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden, kaunokirjallisen luonteen ja historiankirjoituksellisuuden jännite. Paljolti tästä syystä lajia on myös määritelty poikkeuksellisen paljon. Tässäkin artikkelissa lähdän liikkeelle lajin karkeasta määrittelystä. Operationaalisen määritelmän on tarkoitus alustavasti rajata keskustelua varten sitä ilmiötä, johon viitataan käsitteellä 'historiallinen romaani'.

Teoksessaan *Der historische Roman in England und Amerika* Ina Schabert aloittaa lajin määrittelyn järkevästi erittelemällä 'historiallisen' käsitettä. Hän pitää historiallisina romaaneina teoksia, jotka käsittelevät ei-välittömästi koettua, kollektiivisesti relevanttia menneisyyttä joko tapahtuneina tapahtumina tai kuvauskohteen tiedostamisilmiöinä. Yhteisenä diskursiivisena rajoituksena on tapahtuneen fiktionaalinen uudelleen luominen, joka johdetaan eifiktiivisestä tekstiaineistosta. Yhteisenä teemana ovat historiantietoisuuden sisällöt ja muodot. (Schabert 1981, 8–9) Aiemmassa tutkimuksessa puhuttiin mieluusti käsitteestä 'historical view', jolla viitattiin kunkin aikakauden erityisluonteen tunnistamiseen ja

tarkoitettiin sitä, että teoksissa kuvattua aikakautta edellytettiin tarkasteltavan historiallisena so. sellaisena, että siitä seuraa tiettyjä (kausaalisia) seikkoja myöhempään aikaan.

Varsin Schabertin tapaan ajattelee lajista Torsten Pettersson (1999, 73) artikkelissaan ”Mahdottoman genren sitkeä elinvoima eli historiallisen romaanin funktiot”. Samoja uria tuntuu kulkevan myös lajin amerikkalaisia juuria tutkinut George Dekker (1987/1990, 14), jonka mukaan kuitenkin olisi syytä luopua pohtimasta lajin määrittely-yrityksiä leimannutta romaanin kirjoittamisajan ja sen kuvaamien tapahtumien ajan välisen eron suuruutta (aiheesta on kirjoittanut analyttisesti mm. Geppert 1976, 235–237). Pettersson (1999, 73) edustaa tässä asiassa maltillista schabertilaista kantaa toteamalla, että kuvatun ajan tulisi sijoittua paitsi kirjailijan ”myös useimpien aikaisten [lukijoiden – M.I.] henkilökohtaisen kokemuksen ulkopuolelle. Se on siis heidän tavoitettavissaan ainoastaan erilaisten dokumenttien kautta.”

Dekkerille, kuten myös saksalaiselle Harro Müllerille (1991, 61) ja enimmäkseen Petterssonille (1999, 73), historiallinen romaani on viime kädessä temaattinen kategoria. Dekker (1987/1990, 24) ei edellytä mitään kirjoittamisajan ja kuvatun ajan periaatteellista vähimmäisetäisyyttä, vaan olennaista on tapa, jolla kuvatut tapahtumat kytketään aikakauden sosiaalisiin, mentaalisiin, taloudellisiin ja muihin historiallisiin ilmiöihin. Dekker (mt., 14) pitää tarpeettomana myös tunnetun historiallisen henkilöahmon sisällyttämistä lajin tuntomerkkeihin. Vaikka sellaiset saattavat lisätä autenttisuuden vaikutelmaa enemmän kuin mitkään muut ajan tai paikan merkitsimet (ks. mt., 25), niin yhtä hyvin voimakas ajan tuntu (lajin tutkimusperinteessä paljon puheena ollut ’local colour’) voidaan saavuttaa vaikkapa lainehtivan preerian kuvauksella, niin kuin on menetelty Willa Catherin (1876–1947) romaanissa *My Antonia* (1918; suom. *Antonia ystäväni*).

## *Suosittu ja moitittu*

Kirjallisuushistoriallisesti alle kaksisataa vuotta vanha laji on verrattain nuori. Silti siihen yhdistetään toistuvasti konservatiivisen, jämähtäneen kirjallisuuden epiteettejä. Müllerin (1991, 59) mukaan lajin maine oli 1900-luvun lopulla huono, ja kirjailijat liittyvät siihen anakronistisuuden leiman. Onko laji siis jähmettynyt syntysijoilleen? Pettersson (1999, 74) kiinnittää huomiota siihen, että vaikka historialliseen romaaniin on kehittynyt moderneja ja postmoderneja muunnoksia, niin lajin päätraditio on säilynyt vuosituhannen vaihteeseen asti ”aika lailla alkuperäisestä muistuttavassa muodossa”. Gary Davenport (1995, 645) ajattelee samoin ja perustelee lajin suosiota seuraavasti sanoin:

Sir Walter Scottin kehittäämä lajin perusmalli on osoittautunut kestäväksi – etenkin hänen tapansa ottaa polttopisteeseen tavallinen ja keskimääräinen henkilöhahmo pikemmin kuin poikkeava ja hänen luontainen kiinnostuksensa vaikeisiin siirtymäkausiin, mailleen menevän ja syntymässä olevan aikakauden ristiriitoihin. Ehkä yksi syy historiallisen romaanin nykyiseen kohtalaiseen hyvinvointiin on se, että sellaisia syviä ristiriitoja, joita kertomakirjallisuus tyypillisesti käsittelee, voidaan tarkastella vapaammin menneisyydessä [—] kuin nykyajassa.

Historiallisen romaanin saama arvostelu ei ole uusi ilmiö, vaan kriitikkiä on harrastettu ainakin 1800-luvun puolivälistä alkaen. Kuuluisa varhainen kriitikko oli italialainen Alessandro Manzoni (1785–1873), joka kirjoitti itsekkin historiallisia romaaneja (tunnetuin on *I promessi sposi*, 1827; suom. *Kihlautuneet*). Lajia on moitittu paitsi aatteellisesta mustavalkoisuudesta ja konservatiivisuudesta myös sekasikiöluonteesta: yrittäähän se – Aristoteleen kuuluisan väittämän mukaan – sulauttaa itseensä niin historiankirjoituksen tavoittelemaa totuutta kuin kaunokirjallisuudelle luonteenomaista todennäköisyyttä ja yhtenäisyyden vaikutelmaa. Monien edeltäjien tapaan Müller (1991, 59) näkee lajin erityisongelmaksi



juuri sen hybridi-luonteen. Lajin esteettistä autonomiaa syövät niin pakko käyttää historiallista materiaalia kuin sen käytännölliset ja poliittiset vaikutukset lukijoihin:

Historiallinen romaani on toisin sanoen onneton sekoitus tiedollisia, moralis-käytännöllisiä ja esteettisiä puhetapoja ja on luonteeltaan toistava, opettavuuteen pyrkivä ja viihteellisiä vaikutuksia tavoitteleva proseduuri sellaisen tiedon välittämiseksi, joka voidaan esittää paremmin ja pätevämmiin tieteellisillä tai käytännöllisesti selittävillä puhetavoilla (mt., 60).

Laji on nähty myös laajamittaiseksi tajuntateollisuudeksi ja melkoiseksi kitschin kaatopaikaksi; tämä koskee erityisesti historiallisen viiheromaanin, pukudraaman ja kulissiromaanin nimikkeiden alle mahdutettuja teoksia.

Suomessa historiallinen romaani on varsin suosittu laji, mutta suosio on vaihdellut melkoisesti. Etenkin toisen maailmansodan jälkeen laji tuntui olevan henkitoreissaan (ks. esim. Syväoja 1984; Ihonen 1992). Missään tapauksessa laji ei näyttäisi olevan kuolemassa, ja historiallinen nuorisromaani voi hyvin. Historiallista nuorisromaanina ovat viime aikoina pitäneet yllä muun muassa Maijaliisa Dieckmann, Yvonne Hoffmann, Kaisa Ikola ja Pirkko Pekkarinen (Anna Amnell). Myös lajin perinteet tuntuvat säilyneen Suomessa poikkeuksellisen hyvin. Monia uusiakin lajiin kuuluvia teoksia arvostetaan, vaikka viihteellisiä edustajia moititaan muun muassa eskapismista, naïveista henkilöhahmoista, juonikaavoista, stereotyyppisestä kerronnasta sekä historian ideologisoinnista tai suoranaisesta vääristelystä.

Pettersson (1999, 74–77) pohtii artikkelissaan historiallisen romaanin tavatonta elinvoimaa. Hän keskittyy artikkelissaan lajin klassiseen muotoon ja osoittaa sen funktioita, jotka voivat osaltaan selittää suosiota. Ensiksikin historiallinen romaani voi olla viihteellinen ja siten tarjota mahdollisuuden ”paeta oman aikansa harmaata arkipäivää ja vaikeaselkoisia moraalisia ongelmia”. Toiseksi his-

toriallisilla romaaneilla on taipumusta valaista tai kuvittaa oman aikansa ilmiöitä historiallisella materiaalilla (ns. analogiat tai historian kaksoisvalaistus). Kolmanneksi teokset ovat usein vahvistaneet kansakunnan historiallista tietoisuutta ja siten tukeneet sen identiteettiä. Neljäs funktio on historiallisten lainalaisuuksien löytäminen tai keksiminen (teokset luovat mielekkyyttä menneisyyden mutta myös nykyisyyden kaaokseen ja heijastavat usein edistysuskoa). Viidenneksi historiallisilla romaaneilla on taipumus pönkittää kirjoittamisajan arvoja ja näkemyksiä. Kirjailija ymmärtää menneisyyttä paremmin kuin teoksessa kuvatut henkilöt ja tulee osoittaneeksi heidät omia aikalaisiaan alkeellisemmiksi. Romaanit tekevät siis identiteettityötä, jossa ”Toisen roolin on saanut oman sivilisaatiomme menneisyys”.

En ryhdy käymään yksityiskohtaista keskustelua Petterssonin ansiokkaan esityksen kanssa, vaan käyn pohtimaan historiallisen romaanin lajin jatkuvuutta toisesta näkökulmasta. Kiinnitän huomiota Petterssonin sivuuttamaan postmodernin historiallisen romaniin traditioon ja koetan jäsentää myös lajin klassista linjaa hiukan uudella tavalla.

Vaikka tämä artikkeli käsittelee lajin jatkuvuutta, tarkastelutapa ei ole varsinaisesti lajiteoreettinen, enkä juuri viittaa lajiteorioihin. Oma näkemykseni lajeista seurailee lähinnä Tony Bennettin ajatuksia sellaisina kuin hän esittää ne esimerkiksi teoksessaan *Outside Literature* (1990; ks. Ihonen 1995). Tämän näkemyksen mukaan lajit eivät ole niinkään sosiaalisten seikkojen heijastumaa kuin todellisia sosiaalisia toimijoita. Etenkin viihteellisen historiallisen romaanin voidaan lajina nähdä takaavan sellaisten institutionaalistavien konventioiden jatkuvuutta, jotka puolestaan tuottavat lukijalle varmuuden, ettei teoksessa voida tehdä mitä tahansa (vääristellä historiaa mielin määrin, kertoa tapahtumista kahta versiota ottamatta kantaa niiden oikeellisuuteen, rikkoa tarinan kronologiaa, jättää sankaria pulaan tms.).

Näkemyks vastaa elokuvatutkija Stephen Nealen (1980/1992) tunnettua näkemystä ns. genre-elokuvan lajillisista funktioista.

Uuden, postmoderniksi kutsutun historiallisen romaanin lajilliset funktiot ovat tyystin toisenlaisia, eikä sitä sikäli siis voitaisi pitää lainkaan historiallisena romaanina. Silti uutta lajityyppiä laajasti tarkastellut hollantilainen Elisabet Wesseling (1991) paitsi arvostaa myös pitää sitä oikeastaan lajin oikeimpana edustajana. Samaan tulokseen päätyy Hans Vilmar Geppert jo vuonna 1976 ilmestyneessä tutkimuksessaan *Der "andere" historische Roman*, jossa tosin ei vielä käytetä 'postmodernin' käsitettä.

Kun koko laji ei kuitenkaan tutkijoiden mukaan näytä muuttuneen, miten voitaisiin selittää vanhalle kannalle jääneen tradition jatkuvuus?

### *Lajin alku ja patriarkka*

Kirjallisuuden tutkijoilla ja harrastajilla näyttää olleen erityistä tarvetta pystyä nimeämään kunkin lajin aloittaja, kantaisä, patriarkka. Ilmeisesti sitä on pidetty lajin identiteetin hahmottamisen kannalta välttämättömänä. Esimerkiksi koko uudenaikaisen romaanin synty ankkuroidaan varsin vahvasti Daniel Defoen (1660–1731), Samuel Richardsonin (1689–1761), Henry Fieldingin (1707–1754) ja Laurence Sternin (1713–1768) nimiin. Näkemyksen kierteyttää mm. Liisa Saariluoma:

Tavallisen romaaninlukijan lukukokemus osuu yhteen kirjallisuudentutkijoitten käsityksen kanssa siitä, että nykyaikainen t. 'uudenaikainen' romaani (Wolfgang Kayser) syntyy 1700-luvun puolimaissa. [—] Ei ole sattuma, että nykyaikainen romaani syntyy 1700-luvulla Defoen, Richardsonin, Sternin ja Fieldingin romaaneissa juuri Englannissa. (1989, 15)

Asia ei kuitenkaan ole lainkaan kiistaton. Sen lisäksi, että uudenaikaisella romaanilla on paljon läheisiä edeltäjiä – ja tätä lajin tutkijat eivät kiistäkään –, lajin pioneeriksi voitaisiin nimetä edellä lueteltujen miesten asemesta nainen. Aphra Behn (1640–1689)

nimittäin julkaisi vuosina 1684–1687 kolmiosaisen teoksen *Love Letters Between a Nobleman and His Sister*, jota voidaan pitää täysin romaanin kriteerit täyttävänä. Judith Kegan Gardinerin (1989, 203) mukaan Behnin teos on kuitenkin syrjäytetty englantilaisen romaanin historiankirjoituksesta siksi, että romaanin syntyhistorian kirjoitusta ohjanneet maut ja oletukset saavat teoksen näyttämään paitsi kirjallisuushistorialliselta poikkeamalta – jollainen se aikanaan olikin – myös vastenmieliseltä: se on liian populaari, sentimentaalinen, eksplisiittisesti seksuaalinen ja ilmeisen epämorallinen. Jos Behn kelpuutettaisiin romaanilajin aloittajaksi Englannissa, jouduttaisiin samalla myöntämään varhaisen romaanin naisisuus ja riippuvuus ranskalaisista malleista sekä ajattelemaan uudelleen koko idea englantilaisesta romaanista sosiaalisen todellisuuden kuvaajana (ks. mt., 217, 219).

Historiallisen romaanin synnystä vallitsi lajin tutkijoiden keskuudessa vahva konsensus 1990-luvulle saakka: lajin nähtiin syntyneen skotlantilaisen Sir Walter Scottin (1771–1832) tuotannossa. Näkemyksen sementoi lajin tutkijaklassikko György (Georg) Lukács teoksessaan *Der historische Roman* (1936-37/1982, 19, 31), ja sitä tuki vahvasti 1990-luvun taitteessa John McQueen lajin syntyoloja tarkasti erittelevässä tutkimuksessaan *The Rise of the Historical Novel* (1989). Niin ikään esimerkiksi Harold Orel pitää teoksessaan *The Historical Novel from Scott to Sabatini* (1995) melko ongelmattomasti Scottia lajin aloittajana.

Käsitys on kuitenkin asetettu viime vuosina uuteen valoon. Kurt Habizel ja Günther Mühlberger ovat osoittaneet Innsbruckin yliopiston laajassa saksankielisen historiallisen romaanin tutkimusprojektissa, että ainakin saksalaisella kielialueella ilmestyi jo aiemmin teoksia, joita olisi tähänastisessa tutkimuksessa käytetyin kriteerein kutsuttava historiallisiksi romaaneiksi. Artikkelissaan ”Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815–1848/49)” he toteavat Scottin kyllä sysänneen lajin uuteen nousuun, mutta esittävät samalla, ettei tämä ollut lajin perustaja. Omissa tutkimuksissaan

he ovat löytäneet suuren joukon historiallisia romaaneja vuodesta 1785 vuoteen 1806:

Tutkimustemme mukaan voidaan tunnistaa yli 180 romaania, jotka romaanimaisesta viihteellisyydestään huolimatta erittelevät vakavalla tavalla historiallisia teemoja ja henkilöitä. Myös kirjalliselta itseymmärrykseltään ja tyyliltään ne eroavat selvästi suosituista ritari- ja rosvoromaaneista. (Habizel & Mühlenberger 1996, 91, viite 2.)

Lukácskaan ei tietenkään väitä lajin syntyneen tyhjästä vaan puhuu ”1600-luvun niin kutsutusta historiallisesta romaanista” (Lukács 1936-37/1982, 19). Vastaavasti Harro Müller (1990, 62) pitää mahdollisena puhua historiallisista romaaneista paitsi 1700-luvulla niin myös antiikissa, keskiajalla ja uuden ajan alussa, koska eräät näiden aikojen teokset täyttävät lajin määrittelyn vähimmäiskriteerit. Toisaalta Müller korostaa totuttuun tapaan 1800-luvun taitteen murrosta – tässä tapauksessa etenkin historiallisen tietoisuuden syntyä. Viime vuosikymmeninä tukea murroskäsitykselle ovat antaneet hyvin erilaiset ajattelijat Michael Foucault’sta Reinhart Koselleckiin ja Niklas Luhmanniin. Müller näkee siis varsinaisen historian temaattisen käsittelyn alkaneen vasta Scottin aikana.

### *Haasteita ja murroksia*

Olennaista on, että lajikäsité ’historiallinen romaani’ ikään kuin vuotaa jo alusta alkaen. Parempaa ei ole luvassa lajin muuttuessa 1800-luvun kuluessa. Edellä on jo viitattu siihen, että lajia saatettiin pitää lähes mahdottomana sekamuotona. Lukácsin (1936-37/1982, 230) mukaan historiallinen romaani taas muodostui varsinaisesti omaksi lajikseen vasta 1800-luvun loppupuoliskolla. Aiemmin laji oli ollut olennainen osa suurta realistista romaanitradiotiota.

Ajatuskulku on tuttu myös myöhemmästä marxilaisesta kirjallisuustieteestä, jonka yksi keskeinen väite on ollut se, että teollisuus-kapitalismin voittokulku lopulta teki mahdolliseksi perinteisen realistisen romaanin. Marxilaisessa perinteessä on yleensäkin kritikoitu ajatusta ajattomista lajeista. Brittiläinen uusmarxilainen kulttuurintutkija Raymond Williams (1977/1988, 203) kirjoittaa:

Aidon sosiaalisen teorian tapaa tarkastella genrejä määrittää kaksi tosiseikkaa: ensinnäkin se, että tiettyjen kirjallisten muotojen sekä niiden yhteiskuntien ja aikakausien välillä, joissa/joi-na ne syntyivät tai niitä harjoitettiin, on selvä sosiaalinen ja historiallinen suhde; toiseksi se, että kirjallisissa muodoissa on kiistatonta jatkuvuutta läpi ja yli yhteiskuntien ja aikakausien, joihin niillä on mainitunlaisia suhteita. Genreteorian kohdalla kaikki riippuu jatkuvuuden luonteesta ja prosessista.

Lukács näki, että historiallinen romaani alkoi eriytyä uudeksi, omaksi lajikseen Conrad Ferdinand Meyerin (1825–1898) ja Gustave Flaubertin (1821–1880) tuotannossa. Etenkin Flaubert kirjoitti hänen mielestään silkkaa oman aikansa porvariston turhautumista romaaninsa *Salammbô* (1862) historiallisiin kulissei-hin, ja romaanin eksotismi, dekoratiivisuus, arkeologinen pikkutarkkuus, julmuuksien yksityiskohtainen kuvaaminen ja kielen arkaisointi etäännyttivät sitä scottilaisesta, oikeasta perinteestä. Lukács pohtii kuitenkin, millä perustein tätä uutta historiallisen romaanin tyyppiä voitaisiin kutsua omaksi lajikseen. Hän hylkää päättävästi porvarillisen formalistisen estetiikan tavan hajottaa romaani alalajeiksi, joista historiallinen romaani olisi yksi, ja kytkee lajin kehityksen vahvasti sen sosiaaliseen taustaan. Hänen mukaansa ”klassinen historiallinen romaani kehkeytyi yhteiskunnallisesta romaanista, rikastutti sitä ja nosti sen korkeammalle tasolle, minkä jälkeen se sulautui uudelleen siihen”. Uusi lajityyppi sitä vastoin ”syntyi modernin romaanin heikkouksista, ja kehkeytymällä omaksi lajikseen uusinsi näitä heikkouksia entistä laajemmassa mitassa”. (Lukács 1936-37/1982, 239–242)

Historiallisen romaanin on nähty muuttuneen dramaattisesti 1800-luvun lopulla myös Englannissa. Harold Orelin (1995, 29) mukaan Scott oli varsin didaktinen kirjailija, joka oletti menneisyyden olevan sitä varten, että siitä voitaisiin ottaa oppia, ja tosiasiassa siten asetti nykyisyyden menneisyyden edelle. Orel (mt., passim) korostaa Robert Louis Balfour Stevensonia (1850–1894) lajin todellisena uudistajana, suorastaan uuden, viihteellisemmän historiallisen romaanin tyyppin käynnistäjänä.

Historiallinen romaani koki monissa Euroopan maissa kulta-kautensa nationalismin leimaamalla 1930-luvulla, mutta etenkin toisen maailmansodan jälkeen se oli ymmärrettävistä syistä henkitorissaan. Historian ideologisointiin ei tuntunut olevan missään suurta kiinnostusta. Päinvastoin, lajin sisällä kävi kuhina, kun resignoituneet, pessimistiset ja kriittiset äänenpainot nousivat esiin.

Virallista – siis käytännössä: hegemonista – historiankirjoitusta mieluusti mukaillut laji ryhtyi vähitellen kiistämään paitsi historiantulkintoja myös koko historiantutkimuksen ja -kirjoituksen tieteenfilosofisia perusteita. Kehityskulkua ennakoivat itse asiassa jo monet 1920-luvun modernistisina pidetyt kirjailijat, niin kuin Wesseling osoittaa tutkimuksessaan *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Historiallisissa romaaneissa historia lähestyi myyttiä, kun kirjailijat alkoivat käyttää arkkityyppien kaltaisia henkilöihahmoja, ja lisäksi kertojat usein kommentoivat ironisesti tätä ratkaisua. Historia myös subjektiivistui, ja objektiivinen historiallinen tieto kyseenalaistettiin melko järjestelmällisesti esimerkiksi Virginia Woolfin *Orlandossa* (1928) ja Willam Faulknerin romaanissa *Absalom, Absalom!* (1936). (Wesseling 1991, 74-82)

2000-luvun alussa tilanne on vielä monimutkaisempi. Historiallisen romaanin nimen alla ilmestyy – ja myös tutkitaan – teoksia, joiden yhteydet lajin varhaisiin edeltäjiin teosten aiheiden, käsitteilytapojen, kerronnan muotojen ja historiankäsitteiden kannalta ovat niin hentoja, että jos teoksia luetaan rinnakkain, niiden kuulumista samaan lajiin on vaikeaa perustella. Sama koskee tietenkin

vielä suuremmassa määrin esimerkiksi tragediia: vaikka yhä kirjoitetaan tragedian nimen saavia tekstejä, niiden geneerinen yhteys antiikin Kreikan tragedioihin on hyvin kyseenalainen. Williams (1977/1988, 203) erottaakin kirjallisuuden lajeista puhuessaan nimellisen jatkuvuuden sisällöllisestä jatkuvuudesta. Mutta onko historiallinen romaani oikeasti sitkeä laji, niin kuin Petterssonin artikkelin otsikossa sanotaan, vai onko kysymys vain nimellisestä jatkuvuudesta?

### *Postmoderni historiallinen romaani*

Erityisen haasteen historiallisen romaanin lajin jatkuvuudelle on heittänyt ns. postmoderni historiallinen romaani. Kun historiallista romaania on yleensä pidetty kerrontarakenteiltaan, epistemologialtaan ja ideologialtaan konservatiivisena, niin lajin postmoderni uudennos tuntuu dramaattisesti haastavan tämän väitteen. Postmodernissa kirjallisuudessa pohditaan historiallisen esityksen rakentumista ja historian sepitteellisyyttä sekä problematisoidaan erityisesti käsitystä historiallisesta tiedosta. Tunnetulle postmodernismin tutkijalle Linda Hutcheonille historia on kaunokirjallisuuden kaltainen puhetapa, joka muodostaa vain yhden merkitysjärjestelmän, jolla menneisyyttä merkityksellistetään. Erittäin valaiseva esimerkki suomennetusta postmodernista historiallisesta romaanista on Joseph Hellerin *God Knows* (1984; suom. *Herra tietää*).

Suomessa postmoderneiksi tunnistettuja historiallisia romaaneja ei ole ilmestynyt kovin paljoa, mutta lajityyppi on huomattavasti vanhempi kuin käsite. Sen aloittajana Suomessa voidaan pitää Erkki Ahosen romaania *Kiviä vuoret* (1965), vaikka teos voidaan monilta piirteiltään yhdistää myös historiallisen romaanin modernistiseen tyyppiin; tunnetusti häällyvä raja modernistisen ja postmodernistisen välillä ei ole tässäkään suora. Vaikka Ahosen romaanissa ei käytetä kaikkea myöhemmän postmodernin historiallisen romaanin arsenaalia, on sen eräitä piirteitä hyvä esitellä sen hah-



mottamiseksi, mistä postmodernissa historiallisessa romaanissa on kysymys.

*Kiviä vuoret* rakentuu kahdella tasolla. Yhtäältä siinä kerrotaan tarina minä-muodossa, toisaalta siinä kuvataan kertomistilannetta, jossa tämä tarina kerrotaan. Kertojana tässä kehyskertomuksessa on nimeämättä jäävä vanha mies nuotion piirissä. Kertomuksen minänä taas on Jeesus Nasaretilainen, vaikka hänenkään nimeään ei mainita. Romaanin liittyy postmodernin perinteeseen muun muassa kahden aikatason vaihtelu: tarinan kertominen katkeaa aina väliin, kun nuotiota kohennetaan, kun joku poistuu kertovan vanhuksen luota tai kun kertoja muuten luonnehtii kehyskerroton tilannetta. Näissä jaksoissa kertoja puhuu nykyaikaiselle metakerronnalle luonteenomaisesti ”kertomuksesta”, ”historiasta”, ”legendasta”, ”tarinasta” ja myös ”historian kirjoittajista”.

Romaanissa käytetään anakronismeja etenkin kerronnan, ei niinkään tarinan tasolla. Minä toteaa itsestään romaanin lopussa: ”Olen kolmivaiheinen ohjus” (Ahonen 1965, 187) ja aiemmin nuoresta Johanneksesta: ”Poika oli kuin suuri suihkukone, joka lähtee matkaan hitaasti ja tarvitsee pitkän kiitoradan” (mt., 17) ja: ”Hän toisti sanani kuin nauhuri, jossa on vain yksi ura” (mt., 49). Anakronismia voi nähdä myös tarinassa. Minä nimittäin väittää jo nuorena nähneensä, kuinka ”Maa oli pallo, joka pyöri ohuessa ilmakehässään. [—] Näkyvien tähtien takana olivat näkymättömät tähdet. Jotkut niistä olivat valkeita kääpiöitä. Toiset olivat punaisia jättiläisiä.” (Mt., 78) Jakso jatkuu minän visiolla tulevaisuudesta: ”Kesken huojahduksen juoksin ikkunaan näkemään mitä ulkona on. Taivaalla oli syviä rotkoja ja pommikoneita. Pommikoneet pudottivat mahastaan mustia pakkauksia.” (Mts.)

Myöhempiä maininnan arvoisia suomalaisia lajityypin edustajia ovat muun muassa Rolf Nordgrenin *Det har aldrig hänt* (1977), Veikko Huovisen *Joe-setä* (1988), Lars Sundin *Colorado Avenue* (1991) ja Juha Seppälän *Suomen historia* (1998).

Postmoderni historiallinen romaani ei tyydy kikkailemaan historialla ja sen esittämisellä. Wesseling päinvastoin osoittaa, että postmodernilla estetiikalla on oikeastaan kauttaaltaan erityistehtä-

viä uudessa historiallisessa romaanissa. Hän esimerkiksi korostaa, että vaihtoehtoisten historioiden tai tapahtumakulkujen keksiminen voi olla hyvinkin rationaalista toimintaa ja saattaa antaa paljon aineksia historian tutkimukselle (1991, 104) sekä ikään kuin korjata historian traagisia hukkaan menoja, joita on syntynyt, kun vain yksi vaihtoehto on voinut toteutua (mt., 100–101). Kun historia on perinteisesti voittajien historiaa, historiallinen tieto on väistämättä luonteeltaan legitimoivaa ja sitä tukevat dokumentitkin ovat valittuja; vaihtoehtoisilla historioilla voidaan yrittää vahvistaa sorrentujen ja syrjäytettyjen asemaa nyt ja tulevaisuudessakin (mt., 110–111).

Vastaavasti vaikkapa editoimattomien ja ristiriitaisten dokumenttien esittäminen sekaisin heijastaa historiallisen kokonaiskuvan puuttumista ja perimmältään historian absurdiutta ja selittämättömyyttä. Samalla huomio kiinnittyy historian konstruktiviiseen luonteeseen ja jopa helppouteen sepittää lähteitä omiin tarkoituksiinsa. Menettely kritikoit myös historiankirjoittajien tapaa esittää lähteilleen sellaisia kysymyksiä, jotka johtavat koherentin kuvan syntymiseen. Edelleen huomiota suunnataan siihen, että vain joitakin lähteitä on sattunut säilymään ja että voittajat ovat tahallisestikin hävittäneet lähteitä. (Wesseling 1991, 124–126)

### *Historian paluu*

Linda Hutcheon väitti jo teoksessaan *A Poetics of Postmodernism* (1988/1996), ettei postmoderni kirjallisuus ollut historiavihamielistä. Usko suuriin kertomuksiin oli toki vähennyt – ja kansallista historiaa jos mitä on pidetty suurena kertomuksena tai metakertomuksena (so. nykyisyyden oikeuttamiskertomuksena ja totalisoivana kokonaistulkintana). Postmodernille historia on konstruktiota, ja menneisyydestä on jäljellä ainoastaan merkkejä, jotka vaativat tulkintaa. Myös Wesseling pyrkii todistelemaan, ettei postmodernistinen kirjallisuus ole historiavihamielistä; päinvastoin ”suuri

joukko postmodernistisia romaanikirjailijoita on ammentanut inspiraatiota kollektiivisesta menneisyydestä” (1991, 1).

Postmodernismin on nähty osaltaan merkitsevän historian paluuta kirjallisuuteen. Modernismiahan on pidetty jopa historian vastaisena – vaikka oikeampaa olisi ehkä puhua modernismin kiinnittymisestä pikemmin henkilökohtaiseen kuin kollektiiviseen historiaan. Historiallisen romaanin uudemmissa määritelmissähän (Schabert 1981, 8–9; Müller 1991, 61; myös Pettersson 1999, 73) painottuu ei-yksilöllinen historia: teoksen historiallisena romaanina pitämisen edellytyksenä on se, että siinä käsitelty historiallinen ajanjakso on ainakin jossakin määrin dokumentoitu historiankirjoituksessa.

Historia ei kuitenkaan palaa vanhassa roolissaan. Päinvastoin, postmodernia historiallista romaania ja ylipäätään postmodernia romaania on pidetty ontologisen epäilyn kirjallisuutena. Jos modernistinen kirjallisuus korostaa – niin kuin jo Brian McHale esittää teoksessaan *Postmodernist Fiction* (1987) – epistemologista epäilyä (miten ilmiöistä voidaan saada tietoa), niin postmodernistiseksi kutsuttu kirjallisuus tuo mukaan myös ontologisen epäilyn (millaisena ja miten on olemassa se, mistä tietoa halutaan). Modernistisen käsittelytavan pääpainon on nähty olevan historiantutkimuksen tulkinnan ongelmissa, kun taas postmodernistisen kirjoituksen on ajateltu tarkastelevan vaihtoehtoisia historioita. Wesseling (1991, 117–118) kuitenkin painottaa, että ontologista epäilyä ei voida irrottaa epistemologisesta ja että epistemologisen ja ontologisen intressin välinen jännite on siten löydettävissä myös postmodernismin sisältä. Käytännössä tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että hyvin monissa postmoderneissa historiallisissa romaaneissa etsimällä etsitään historiallista totuutta, vaikka samaan aikaan kategorisesti kiistetään sen löytämisen mahdollisuus. Totuuden etsiminen menneisyydestä on teoksissa usein esiintyville historioijan kaltaisille romaanihenkilöille – tai kertojille – identiteettiyötä ja tarjoaa elämälle merkityksen. (Mt., 121)

Historiallisen romaanin lajissa tämä merkitsee sitä, että enää ei riitä kysymys, miten menneisyydestä voidaan saada tietoa, vaan on

kysyttävä myös, onko menneisyyttä koskaan ollutkaan – ainakaan siinä merkityksessä, kuin on uskoteltu. Jo vanhaa perua oleva refleksiivisyys ei kohdistu enää ensisijaisesti historian kirjoittamiseen tai esittämiseen vaan itse historian muotoutumiseen (Wesseling 1991, 119).

Postmodernin – tai nykyään yhä useammin: myöhäismodernin – käsite on tunnetusti äärimmäisen ongelmallinen (enkä tässä artikkelissa pidä tarpeellisena käydä rajaa postmodernin ja postmodernistisen kirjallisuuden välillä). Postmodernin tutkimukselle on luonteenomaista, että mitä enemmän se keskittyy aineistoihin ja luopuu pelkästä teoretisoinnista, sitä enemmän postmodernin kriteerejä täyttäviä lajin edustajia löytyy jo ajoilta, joihin käsitettä ei ole tavallisesti haluttu soveltaa.

Hans Vilmar Geppert (1976, 82–84) osoittaa, että jo lajin aloittajana pidetty Scottin *Waverley* (1814) käyttää hyvin monia postmodernille kerronnalle luonteenomaisia keinoja ja kuuluu siten olennaisilta osin postmoderneja piirteitä viljelevään ”toisen” historiallisen romaanin tyyppiin. Jos postmodernismissä ajatellaan, että vasta siinä vaiheessa postmodernille luonteenomaisiksi nähdyt piirteet tulevat mukaan intentioituneina, tarkoituksellisesti, ollaan vakavan ongelman äärellä: ensiksikään emme lopulta tiedä riittävästi vaikkapa Scottin intentioista, ja toiseksi voidaan kysyä, onko lajiteoriaa tai ylipäätään estetiikkaa järkevää ankkuroida tekijöiden aikomuksiin.

### *Romaanista romanssiin*

Näyttää ilmeiseltä, että postmoderni historiallinen romaani voitaisiin yhtä perustellusti nähdä osana historiallisen romaanin lajin jatkumoa kuin siitä erilläänkin. Useimmat tutkijat suhteuttavat sen lajin perinteeseen. Hutcheon (1988/1996, 5) sen sijaan kutsuu postmodernistista historiallista romaania nimellä ”historiankirjoituksellinen metafiktio” (historiographic metafiction) ja korostaa, ettei tällainen teostyyppi ole *vain* metafiktiota eikä *vain* historialli-

sen romaanin tai minkään ei-fiktiivisen romaanin versio. Termillä historiankirjoituksellinen metafiktio hän painottaa sitä, ettei kysymys ole yhden lajin konventioiden sisäisestä protestista tai uudistuspyrkimyksestä.

Hutcheon antaa siis mahdollisuuden tulkita postmodernia historiallista romaania joko sellaisena innovaationa, joka yhdistää kahden tai useamman tekstikonvention piirteitä, tai periaatteessa uutena lajina. Olennaista on joka tapauksessa se, että hän luopuu historiallisen romaanin jatkuvuuden ajatuksesta. Vaikka Hutcheon ei sitä sano, hänen mukaansa historiallinen romaani kuitenkin elää yhä toisaalla konventionaalisempänä ja viihteellisempänä versiona. Hän siis asettuu jossakin määrin eri kannalle kuin Geppert, Wesseling ja Müller, joiden mukaan historiallisen romaanin lajin säilyminen ja jatkuvuus on pääosin sen postmodernin muunnelman vastuulla.

Kantojen ero ei ole suuri, mutta se heijastaa osaltaan lajin konventioiden muuttumista ja kirjoja – ja lajiteoreettisesti se kertoo sekakriteeristöä. Lajitutkijoille on läpeensä tuttua, ettei juuri mitään kirjallisuudenlajia voida erottaa lähilajeistaan vain muutamien kriteereiden perusteella eikä yleensä koskaan kovin yhtenäisillä kriteereillä (on siis käytettävä varsin erilaisia kriteerejä rajauduttaessa eri lajien suuntaan). On enemmän kuin tavallista, että esimerkiksi aiheen lisäksi viitataan kerrontatapaan ja jopa tekstin piitukseen.

Eräänlaista välittävää kantaa edustaa Georg Dekker tutkimuksessaan *The American Historical Romance* (1987/1990). Idea on periaatteessa yksinkertainen: sen sijaan, että puhutaan klassisesta historiallisesta romaanista, voidaankin useimmiten puhua historiallisesta romanssista. 'Romanssin' käsitteeseen kirjallisuustieteen sanakirjat liittävät viihteellisyyden, mielikuvituksen, arjesta irrallisuuden, rakkauden, seikkailullisuuden, sankaruuden, ihmeellisyyden ja jopa myyttiset elementit. Muun muassa J.A. Cuddon (1977/1991, s.v. *romance*) korostaa lajin muuttuneen dramaattisesti Cervantesin (1547–1616) *Don Quijoten* (1605–1615) jälkeen,

vaikka seikkailujen kuvaamisen ja lukemisen tarve ei tunnu vähenneen. 1700-luvulla romaani alkaa kilpailla romanssin kanssa keskittymällä sitä enemmän arkiseen, yhteiskunnalliseen ja paikalliseen (pikareskiromaania lukuun ottamatta). Goottilainen romaani syntyy oikeastaan uudenlaisena romanssina, ja myös Sir Walter Scottia Cuddon pitää romanssikirjailijana. Ian Dennis korostaa teoksessaan *Nationalism and Desire in Early Historical Fiction* (1997, 2) romanssin etäännyttävää luonnetta: romanssille ovat erityisen luonteenomaisia kaukaiset ajat ja vieraat paikat. Romanssi-piirteitä esiintyykin enemmän ajallisesti kaukaista ei-kansallista historiaa käsittelevissä teoksissa kuin kansallista lähistoriaa käsittelevissä.

Dekker (1987/1990, 335–338) kytkee historiallisen romaanin suosion nimenomaan sen romanssiluonteeseen. Amerikkalainen historiallinen romanssi hyödyntää universaaleja, jopa myyttisiä sankarimalleja, jotka kaiken lisäksi on otettu kansan tuntemasta kirjallisuudesta, populaarista historiasta ja legendoista. Romanssien heroiset arkkityypit haastavat ainakin epäsuorasti luonnon-tieteellisen ja historistisen maailmankuvan, joka on luonteenomaista romaanille. Tämä synnyttää kuitenkin uskottavuusongelmia, joita paikataan kertojan selityksin ja manipuloimalla näkökulmaa niin, että todistuksen kuvatusta ajasta antaakin aikalainen. Romanssin sankari myös näkee enemmän ja kauemmas tulevaisuuteen kuin oikeastaan on mahdollista nähdä, mikä puolestaan viittaa romansseille tyyppilliseen, osin sykliseen historiankäsitelyyn. Romanssia luonnehtivat edelleen muun muassa tiiviisti kierrätetyt aiheet ja juonikaavat. Dekkerin mukaan lajin kirjoittajat tunnistavat moderninkin ihmisten tarpeen myytteihin ja palvelevat sitä – kuitenkin nykyaikaan sopivaksi muokaten. (Mt., 27–28) Dennis (1997, 2) ajattelee romanssin suosion perustuvan lukijan mielihyvän manipulointiin: kun romaani paljolti pyrkii rajoittamaan, viivästyttämään ja jopa ehkäisemään halujen tyydyttämistä, romanssin tekniikoiden tarkoituksena on nimenomaan rohkaista mielikuvituksen vapautta ja tuottaa lukijassa mielihyvää.

Historiallista seikkailuelokuvaa tutkinut Brian Taves (1993, 8) listaa historiallisille romansseille tyypillisiä elementtejä: eksoottiset ympäristöt ja menneisyyden kulissit, rakkaustarinat, taistelut, kaksintaistelut, vallankumoukset, sodat, matkat, kiinni joutumiset ja pakenemiset, juonittelut, jatkuva epävarmuus, aarteiden etsintä, värikkäät henkilöhahmot ja salaperäiset hyväntekijät. On helppoa havaita, että näitä löytyy runsaasti myös kirjoissa julkaistuista historiallisista romansseista. Tavesin (mt., 12, 92) mukaan seikkailun etäännyttäminen historiaan muuttaa sitä samalla väistämättä myytin suuntaan – etenkin silloin, kun tarina sijoittuu johonkin legendaariseen aikaan ja paikkaan. Historiallisissa romansseissa kuvatut seikkailut eivät ole ideologisesti neutraaleja, vaan ne viestivät vahvaa optimismia väittämällä ainakin epäsuorasti, että ihmiskunnan kehitys on ollut edistystä hyvään suuntaan (mt., 13). Tämäkin pätee suurimpaan osaan romanssin luokkaan luettavaa historiallista kaunokirjallisuutta.

Monien muiden amerikkalaistutkijoiden tapaan Dekker (1987/1990, 24–25) erottaa historiallisen romanssin historiallisesta romaaniesta. Hän kiinnittää huomiota siihen, kuinka suunnilleen Scottin ajasta lähtien koko romaanilaji muuttui ’historiallisemmaksi’: olennaiseksi tuli historiallisesti vaikuttaneiden taloudellisten, uskonnollisten ja poliittisten voimien heijastuminen henkilöihin, ajatteluun ja tapahtumiin. Historiallisessa romanssissa taas historian oli tässä merkityksessä pikemmin vetäydyttävä. Historiallisten romanssien kirjoittajat ovat kuitenkin onnistuneet monin tekniikoin pääsemään sopeuttamaan romanssia realistisempaan suuntaan.

On helppoa nähdä, että suurin osa nykyisistä suomalaisista historiallisista romaaneista olisi sijoitettavissa historiallisen romanssin luokkaan. Näin on esimerkiksi useimpien Laila Hietamiehen, Birgitta Hurmeen (Pirjo Hassisen), Juha Ruusuvuoren, Pirjo Tuomisen ja Kaari Utrion teosten laita. Toisaalta romanssimaisia piirteitä on ollut lajissa alusta asti, niin Scottilla kuin Zacharias Topeliuksellakin (1818–1898), ja esimerkiksi Mika Waltarin (1908–1979)

suuret teokset täyttävät hyvin romanssin määritelmiä. Raja romaanin ja romanssin välillä ei luonnollisesti voikaan olla jyrkkä.

Dekker (1987/1990, 346, viite 28) toteaa Henry Jamesiin viitaten, ettei historiallinen romanssi ole välttämättä eskapistista kirjallisuutta. Dekker (mt., 342) suhtautuu muutenkin historialliseen romanssiin verrattain arvostavasti. Hän muun muassa kiinnittää huomiota siihen, kuinka Scottin jäljissä kulkeneet amerikkalaiset romanssin kirjoittajat alkoivat esikuvansa tapaan ottaa huomioon myös hävinneiden (esim. intiaanien) näkökulmia, sekä siihen, kuinka Scottin tradition regionalismi muodosti vahvan vastavoiman amerikkalaisen hallinnon ja kaupan keskittävälle, yhdentävälle ja standardoivalle paineelle.

### *Lisää lajiniimiä – ei kiitos*

Jos historiallisen romaanin jatkuvuutta koskevaan kysymykseen pyrki vastaamaan Dekkerin ajatuskulkuja seuraillen ja aiemmin tässä artikkelissa sanottua kokoon harsien, vastaus olisi suunnilleen seuraava. Romaanilaji ylipäätään historiallistui merkittävästi 1800-luvun alussa. Vaikka Scottia voidaan pitää monessa suhteessa romantiikan kirjailijana ja vaikka hänen teoksissaan oli runsaasti romanssin piirteitä, hänen tapansa hahmottaa historiallisia oloja ja toiminnan ehtoja oli olennaisesti realismin tyylikaudelle luonteenomaista. Sama koski useimpia hänen seuraajiaan kuten amerikkalaisista J.F. Cooperia (1789–1851), venäläistä Leo Tolstoita (1828–1910) – suurelta osin jopa Topeliusta.

Historiallinen romaani on muuntunut paljon vajaassa kahdesasadassa vuodessa. Erityisiä haasteita lajin jatkuvuudelle näyttävät heittäneen modernismin ja postmodernismin tyylikaudet. Ilmeisesti lajin lukijasuosio on osaltaan vaikuttanut siihen, että kokeiluista ja muunnelmista huolimatta lajin klassinen versio on säilynyt yllättävän muuttumattomana. Tätä teostyyppiä voidaan hyvällä syyllä nimittää historialliseksi romanssiksi. Muun kirjallisuuden



kehittyessä se on tietenkin saanut varsin konservatiivisen leiman, jota on lisännyt kiinnittyminen nationalistiseen historiankirjoitukseen – sekä siitä ammentavana että sen palvelijana. Kun nationalististen äänenpainojen oli pakko vaieta toisen maailmansodan jälkeen, romanttiset aihepiirit ja käsittelytavat korostuivat populaareissa teoksissa entisestään. Lajin romanssipiirteet nousivat siis entistä selvemmin esiin.

Romaanimaisuutta historiallisen romaanin lajin sisällä edusti etenkin alkuvaiheessa nimenomaan realistinen perinne. Lajin modernistiset kokeilut seurasivat romaanilajin yleistä kehitystä, eikä tähän perinteeseen kuuluvien, maineikkaiden 1920–1930-luvun teosten romaanimaisuutta nykyään kyseenalaisteta. Sama koskee suurelta osin postmodernia historiallista romaania.

Torsten Petterssonin listaamia, jo 1800-luvulla kehkeytyneitä historiallisen romaanin tehtäviä (vihteellisyys, pako arjesta, historian kaksoisvalaistus ja analogiat, kansallisen historiallisen tietoisuuden vahvistaminen, historiallisten lainalaisuuksien löytäminen tai keksiminen, edistysuskon yllä pitäminen, kirjoittamisajan arvojen ja näkemysten tukeminen) täyttää nykyään enimmäkseen historiallinen romansi. Historiallisia analogioita on kuitenkin runsaasti myös postmoderneissa historiallisissa romaaneissa sekä aatehistoriallisissa romaaneissa, joita kirjoitetaan yhä (viime vuosikymmeniltä voidaan mainita ainakin Aulis Aarnion, Tiina Kailan, Irja Ranen ja Tuure Vierroksen historialliset romaanit).

Innovatiivinen historian reflektointi on jäänyt pääosin postmodernin historiallisen romaanin tehtäväksi, joskin romanssimaisissa teoksissa pohditaan usein esimerkiksi historian päämäärää ja mieltä. Postmoderni historiallinen romaani on kehkeytynyt omanlaisenaan synteessinä romaanilajin ja historiankirjoituksen haasteista ja muutoksista. Omana lajinaan sitä ei kuitenkaan tarvitse pitää. Kuuluuhan jatkuva muutos elimellisesti kaikkiin kirjallisuudenlajeihin, vaikka jokaisella on osin omanlaisena muutosproblematiikka.

Uusien luokkanimitysten keksiminen Hutcheonin tapaan ei ratkaise asiaa. Lajinimityksiä voitaisiinkin pitää oikeastaan aina

operationaalisina luokkakäsitteinä. Kirjallisuudentutkijan on kysyttävä kaikkien lajien osalta, millaisia lajin edustajat ovat kunakin aikana ja millaiseksi laji näyttäytyy kunkin aineiston valossa.

## *Kirjallisuus*

Ahonen, Erkki: *Kiviä vuoret*. Jyväskylä: Gummerus, 1965.

Bennett, Tony: *Outside Literature*. London & New York: Routledge, 1990.

Cuddon, J.A.: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1991 (1977).

Davenport, Gary: "Looking Back to the Present". – *Sewanee Review*, Vol. 103, Issue 4, Fall (1995). 645–653.

Dekker, George: *The American Historical Romance*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1990 (1987).

Dennis, Ian: *Nationalism and Desire in Early Historical Fiction*. Basingstoke & London: Macmillan, 1997.

Gardiner, Judith Kegan: "The First English Novel: Aphra Behn's Love Letters, the Canon, and Women's Tastes". – *Tulsa Studies in Women's Literature*. Volume 8, Number 2, Fall (1989). 201–222.

Geppert, Hans Wilmar: *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.

Habizel, Kurt & Mühlberger, Günter: "Der historische Roman von 1770 bis 1850. Aspekte einer künftigen Gattungsgeschichte". – *Sprachkunst*. Jahrgang. 26 (1995) H1. 185–186.

Habizel, Kurt & Mühlberger, Günter: "Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815–1848/49)". – *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Jahrgang 21 (1996) H1. 91–123.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York & London: Routledge, 1996 (1988).

Ihonen, Markku: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940-luvulla*. Helsinki: SKS, 1992.

- Ihonen, Markku: ”Mitä lajilla tehdään – mitä laji tekee?”. – Markku Ihonen ja Yrjö Varpio (toim.): *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: SKS, 1995. 63–80.
- Lukács, Georg: *The Historical Novel*. Transl. Hannah and Stanley Mitchell. Fifth Impression. London: Merlin Press, 1982 (1936-37).
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- MacQueen, John: *The Rise of the Historical Novel*. (The Enlightenment and Scottish Literature, Volume Two.) Edinburgh: Scottish Academic Press, 1989.
- Müller, Harro: ”Possibilities of the Historical Novel in the Nineteenth and Twentieth Centuries”. – David Roberts and Philip Thomson (eds.): *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems, Perspectives*. New York and Oxford: Berg, 1991.
- Neale, Stephen: *Genre*. London: British Film Institute, 1992 (1980).
- Orel, Harold: *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes Toward a Literary Genre, 1814–1920*. New York: St. Martin’s Press, 1995.
- Pettersson, Torsten: ”Mahdottoman genren sitkeä elinvoima eli historiallisen romaanin funktiot”. – *Parnasso* (1999, ensimmäinen nide).
- Saariluoma, Liisa: *Muuttuva romaani: Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto, 1989.
- Schabert, Ina: *Der historische Roman in England und Amerika*. Erträge der Forschung. Band 156. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Syvöja, Hannu: *Suomalainen historiallinen romaani 1929–1948*. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto, 1984.
- Taves, Brian: *The Romance of Adventure. The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.
- Wesseling, Elisabeth: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Williams, Raymond: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino, 1988 (1977).



Tommi Nieminen

## *Kirjallisten lajien semiotikkaa<sup>1</sup>*

### *Kirjallisuus ja semiotikka*

Kirjallisuus on yksi semioottinen järjestelmä valtavan suuressa joukossa erilaisia semiotiikan alaan tulevia ilmiöitä. Kuten luonnollinen ihmiskieli tai liikennemerkit, kirjallisuuskin *viestii merkein*. Jälkimmäinen termi (*merkki*) tekee kirjallisuudesta *merkkijärjestelmän*, edellinen termi (*viestiä*) taas *viestintäjärjestelmän*. Viestintäjärjestelmät ovat merkkijärjestelmien se osajoukko, jossa merkkejä käytetään siirtämään viestejä viestivältä yksilöltä toiselle. Eroa ei tosin ole välttämätöntä tehdä, jos katsoo kaikkien merkkijärjestelmien olevan viestinnän käytössä, mutta omassa ajattelussani noudatan Peircen laajaa sem(e)iootista<sup>2</sup> käsitystä, joka ei rajaa merkkitoimintaa edes elolliseen luontoon.

---

<sup>1</sup> Vaikkei ulkopuolinen asiaa havaitsisikaan, otsikkoni jäljittelee tietoisesti kahta merkittävää suomalaista kielitieteen artikkelia vuodelta 1977: Heikki Paunosen ”Allomorfiin dynamiikkaa” ja Raimo Anttilan ”Allomorfiin semiotikkaa”. Kumpikin julkaistiin *Virittäjä*-lehdessä.

<sup>2</sup> Peirce itse käytti termiä *semeiotic*, josta syystä ”peirceläisin” semiootikko tavallisesti säilyttää etymologisestikin sanaan kuuluvan jälkimmäisen *e:n*. Itse en näe tätä välttämätömäksi, etenkin kun Saussureen palautuvasta toisentyypisistä (ja mielestäni monin tavoin kritisoitavasta) näkemyksestä voi käyttää *semiologia*-nimeä.

Tavallaan väite kirjallisuuden kuulumisesta semiotiikan alaan on itsestäänselvä ja muutaman viime vuosikymmenen aikana yhä yleisemmin hyväksytty (vrt. Fowler 1989, 295), mutta siitä voi syntyä väärinkäsityksiä. Vastoin joidenkuiden ennakkoluuloja väite ei esimerkiksi implikoi, että kirjallisuuden viestit olisivat tiedollisia, kognitiivisia viestejä, todellista tiedonvälitystä ihmisyksilöltä toiselle. Peirce näkee nimittäin merkin voivan tulla tulkituksi myös *ensiytenä*, analysoimattomana raakana tiedottomana kokemukse-  
na, samoin kuin *toiseutena* eli fysiikan yksinkertaisten vaikutus-  
suhteitten kaltaisena voima–vastavoima- tai ärsyke–vaste-suhtee-  
na. Ensiyttä etenkin mutta harvemmin toiseuttakaan on tapana pitää ”tiedollisena” viestinä. Näkemykseni eroaa näin Jyri Vuori-  
sesta (1997, 18 ja passim), joka jäljittää semioottisen taidekoke-  
muksen mm. idealististen ja ilmaisuteoreettisten taidenäkemysten  
ajatukseen taiteen tiedollisesta arvosta.

Väitteestäni ei myöskään seuraa, että kirjallinen viesti olisi käännettävissä mihinkään nimenomaiseen toiseen merkkijärjestelmään. Käännettävyyttä *johonkin* merkkijärjestelmään voidaan edellyttää, koska Peircen (myöhäis)näkemysten mukaan semioo-  
sin on aina viime kädessä saavuttava merkkijärjestelmän itsensä ul-  
kopuolelle, mutta käännettävyyys *johonkin tiettyyn toiseen* merkki-  
järjestelmään, esimerkiksi kieleen, ei seuraa tästä – ei vaikka kirjal-  
isuus (lajeineen) onkin kieleen perustuva ja siis sekundaarinen  
merkkijärjestelmä eli ns. *konnotatiivisesti semioottinen*, käyttäkseni  
Louis Hjelmsleviin palautuvaa termiä (ks. esim. Martin 1997, 6).  
Merkki tullessaan tulkituksi voi viitata saman merkkijärjestelmän  
merkkiin, mutta koska tämä on merkki, senkin on tultava tulki-  
tuksi ja niin edelleen, kunnes lopulta tulkinta päättyy joko todelli-  
suuteen – sellaisena kuin se pragmatistisessa filosofiassa nähdään:  
toimivina käytännön seuraamuksina – tai johonkin toiseen merk-  
kijärjestelmään, jossa tulkinta taas alkaa saman kehän. (Tarkem-  
min esim. Nieminen 2002.)

On myös varottava purematta nielimästä informaatioteorian  
suoraviivaista viestinkulkumallia. Kirjallisuuden ja sen lajien näke-  
minen merkkijärjestelminä, joissa merkkejä tuotetaan ja tulkitaan,

ei edellytä suoran koodaus–dekoodaus-mallin hyväksymistä. Itse asiassa semiotiikan alaan tavalla tai toisella kuuluvissa tieteissä on viime vuosikymmeninä voimakkaasti kritisoitu tätä informaatio-tieteen perustajan Shannonin aikanaan lähinnä puhelintekniikan tutkimusta varten kehittämää kaavamaista mallia. Koodaus–dekoodaus-ajattelu johtaa herkästi kuvittelemaan viestinkulun *telementaatioksi*, ajatussisältöjen siirroksi ihmismielestä toiseen (jonka viimeaikaisesta kritiikistä hyvä esimerkki on Toolan 1998). Silti luonnollisesta kielestä puhuttaessa telementaatiomalli on osoittautunut sitkeäksi rikkaruohoksi. Kieli on ilmiönä samaa eikä herkästi paljasta mekaniikkaansa; niinpä ihmisillä on vakaahko kuvitelma, että sanoessaan jotakin, esimerkiksi *Söin aamulla puuroa*, samaa kieltä (ja murreta ja sosiolektia jne.) puhuva kuulija *väistämättä* ja *erehdyksittä* ymmärtää täsmälleen lauseen sisällön eli merkitys siirtyy puhujan päästä kuulijan päähän muutoksitta ja ongelmitta. Kirjallisuuden saralla telementaatiomalli osoittautunee helpommin kitkettäväksi, onhan kirjallisuustieteellä pitkä perinne nimenomaan toistuvissa *poikkeavissa* – vaikka vain täsmentyneissäkin mutta silti varhemmista eroavissa – luennoissa samoista teoksista ja teksteistä. Siksi on syytä rauhoitella tuntoja: semioottinen aspekti taiteeseen ja kirjallisuuteen ei tuo telementaatiomallia muassaan, koska se on muuallakin ihmistieteissä jo laajalti hylätty.

Tässä artikkelissa tarkoitukseni on lyhykäisesti hahmotella, miten semioottinen näkökulma voi avata kirjallisuuden lajiteorian umpisolmuja.

### *Luokittelun salat*

Ihminen on olento, jolla on ”luontainen tarve luokitella ympäristöään” (*Tiede* 4/2002, 16). Ympäröivän maailman jakaminen kaikessa heterogeenisyydessään ja muodottomuudessaan ihmisyyhteyden arkielämässä toimiviksi funktionaaliseksi kategorioiksi onkin ihmisenä olemisen ja elämisen perusehtoja. Tarpeen luokitella

myös kirjallisuutta ei siis pitäisi tulla kenellekään yllätyksenä, päinvastoin on jo ”kirjallisuuskin” käsitteenä luokka, joka erottaa kaikesta kirjoitetun tekstin massasta tietyn, käytännössä toimivaksi ymmärretyin osajoukon. Luokittelulla muutetaan konkreettinen abstraktiksi tai abstrakti vielä abstraktimmaksi, tulkitsemisen vuoksi ja ymmärrys päämääränä. ”Diskursiivisilla” aloilla kuten kirjallisuudessa luokittelulla on aina ollut tärkeä sijansa ymmärryksen yhtenä portaana (Connors 1986, 25). Kokonaan toinen juttu on, ymmärretäänkö tai onko mahdollistakaan ymmärtää perusteita tai kriteerejä, joiden avulla ihmiset luokittelun tekevät.

Kirjallisuuden sisällä kirjallisuudenlajit ovat – ainakin yhdestä näkökulmasta – kirjallisuuden luokkia tai osajoukkoja, jotka auttavat jäsentämään kirjallisuuden laajaksi kasvaneen kokonaisuuden pienemmiksi funktionaalisiksi osiksi. Vain hieman ajatusta muuntaen voisi luokan sijasta puhua *tyypeistä* tai *joukoista*. *Joukko* kalskahtanee terminä matemaattisimmalta varsinaisen joukko-opin ulkopuolellakin, ja ennen kaikkea joukko kuulostaa ankarimmin alkionsa rajaavalta käsitteeltä – toisin sanoen, puhuttaessa joukosta tuntuu selvältä, että jokin alkio joko kuuluu joukkoon tai ei kuulu: epävarmuus, sumeus ja sattumanvaraisuus tuntuvat sulkeutuvan pois. Tämä ei vastaa yleistä kuvaa kirjallisuudenlajien luonteesta.

*Tyypillä*, jota käsitettä lajista käyttää Alastair Fowler (1982) ja tavallaan myös Mihail Bahtin (1952–53), viitataan tavallisesti tyyppi–edustuma-oppositioon (engl. type–token). Tyypillä tarkoitetaan geneeristä, ehkä episteemistäkin käsitettä, jota voi havainnoida todellisuudesta vain edustumiansa kautta, ei suoraan; edustumat puolestaan ovat tyypistä poiketen konkreettisia todellisuuden olioita eli ontologisesti tosia. Tosiasia, että edustumat olemassaolollaan (tai olemassaollessaan) edustavat jotakin abstraktia tyyppiä ei ole niinkään niiden materiassa tai ulkoisessa muodossa oleva tosiseikka kuin (inhimillisen) tulkinnan kautta niihin heijastunut ominaisuus. Fowlerin tyyppikäsite sen sijaan lienee lähempänä myöhemmin esille tulevaa *prototyyppejä*. Ero prototyypin ja varsinaisen tyyppin välillä on siinä, ettei prototyyppejä ”edusta” mikään,

vaan todelliset tapaukset ainoastaan tulkitaan prototyyppisten edustumien kautta. Bahtinin määrittelyssä kirjallisuudenlajit ovat sekundaarisia puhelajeja, missä puhelaji on ”ilmauksen tyyppillinen muoto” (1952–53, 63). Kullakin puhelajilla on ”oma tyyppillinen käsityksensä vastaanottajasta” (mt., 95, 98). Määritelmät sopivat hyvin kumpaan hyvänsä ”tyypin” tavalliseen määritelmään.

Suhteutettuna *joukko-* ja *tyyppi-*termeihin luokka tuntuukin vaapaahkolta ja teoriattomalta käsitteeltä, missä on sen voima mutta myös suurin vaara, sillä sen paremmin arjessa kuin tieteessäkään – näitä jyrkästi erottelematta – ei ole mitään aidosti teorialontta. Havainto pohjautuu ennakko-oletuksiin. Kuvitelma teoriattomuudesta, luonnollisuudesta tai havainnon ja tulkinnan vaivattomuudesta peittää aina alleen vahvan tiedostamattoman teorian; niinpä tieteen tehtäväksi nousee purkaa vaivattomuus ja paljastaa ja eksplikoida havainnon ja luokittelun synnyttävä teoria.

Riippumatta luokittelun kohteesta luokitella voi monella tapaa. Yksinkertaisimmillaan luokan muodostavat funktionaaliset, sosiaalisten (tai yksilöllisten)<sup>3</sup> toimintojen ja toimimisen kyvyn konkreettisen kasautumisen pohjalta syntyneet kategoriat. Viime kädessä kaikki arjen luokittelu on *funktionaalista*, sosiaaliseen käyttöön sidostuvaa. Tätä havainnollistettaneen parhaiten käytännön esimerkillä omasta kotikirjahyllystäni, joka on järjestetty osapuilleen näin: oikealla puolen hyllyillä kaunokirjalliset teokset ja sanakirjat, vasemmalla kaikki muut; kaunokirjalliset on aakkostettu tekijänsä nimen mukaan lukuun ottamatta erilleen lajiteltuja Tolkien- ja Jack London -rivistöjä; ”kaikkien muiden (kuin kaunokirjallisuuden)” luokka on jaettu tietosanakirjoihin, kartastoihin, ”käytännön teoksiin” kuten keittokirjoihin ja tieteellisiin teoksiin; tieteelliset teokset on jaettu isokokoiisiin ja pienikokoiisiin rajapaaluna B5-koko, joka kuuluu isoihin. Sekavaako? Korkeintaan epäsystemaattista minkä hyvänsä yksittäisen kriteeristön valossa. Vasemman puolen hyllyväli tuli sattuman kautta suuremmaksi kuin oikea, jo-

<sup>3</sup> Sosiaalista ja yksilöllistä kategorisaatiota ei ole syytä erottaa jyrkästi: kaikki yksilöllinen toiminta on viime kädessä sosiaalista, koska yhteisö on ”tiivistetty (tai tiivistynyt) henkilö” (Peirce, *EP* 2.338).



ten tilaa on enemmän oikealla puolen, ja koska kaunokirjallisuutta on kotihyllyssäni tieteellistä enemmän, kaunokirjallisuuden on sijoitettava oikealle. Kaunokirjallisuudesta on poimittu erilleen liki hyllymetrin vievät harrastukseni Tolkienin ja perintönä saatu London, joiden hyllymetrimittaisen kirjariivistön siirtely aakkos-  
tuspaikeallaan kirjojen lisääntyessä kävisi pian liian rasittavaksi. Sanakirjat ja kartastot hankalan mallisina ja kokoisina on järkevää pitää erillään, ja isokokoiset kirjat on muutenkin saatava suurem-  
paan hyllyväliin kuin valtaosa kirjoista. Eteneminen on tapahtunut käytännön myötä ja kautta, eivätkä kirjastotkaan, vaikka pyrkivät-  
kin tiukkoihin numeerisiin sisällöllisiin luokkiin, tyystin välttä samaa arjen painetta: tavallista on joutua järjestämään ainakin suuri-  
kokoiset kirjat erilleen muista samoin kuin esimerkiksi yliopistojen julkaisusarjat sisällöstään riippumatta yhteen paikkaan. Kirjal-  
listen lajien mukainen jaottelu ei sekään ole kirjastossa vierasta, on-  
pahan useampi kaupunginkirjasto päätyneet järjestämään esimer-  
kiksi tieteis- ja rikoskirjallisuuden omiin hyllyihinsä näiden run-  
saan kysynnän ja haun helppouden vuoksi (Saarti 1999).

Maaailmassa toimiminen vaatii ihmiseltä kykyä hahmottaa teko-  
jen ja olioiden samankaltaisuus niiden perimmäisen empiirisen  
ainutkertaisen erilaisuuden takaa. Samankaltaisuus motivoidaan  
funktionaalisesti *samoin toimivuudella* sosiokulttuurisesti varioi-  
vasta ihmisenäkökulmasta käsin. Asiat, joille tai joiden avulla teh-  
dään samantapaisia asioita, ovat ”samoja” siinä määrin kuin sa-  
mankaltaisuus on kiinnostavaa, merkityksellistä ja käytännöllistä,  
eikä tämän pidemmälle samankaltaisuuksien etsimisessä, jonka  
lopputuloksena luokat syntyvät, yleensä ole tarpeenkaan mennä,  
tähän saakka kuitenkin väistämättä. Tällainen *arkifunktionaalinen*  
luokittelu – antaakseni sille jonkin nimen – on sotkuista minkä  
tahansa yksinkertaisen, olioiden ominaisuuksia tarkastelevan kri-  
teerin tai kriteeristön kannalta tarkasteltuna, mutta olisi alun  
perinkin virhe kuvitella maailmaa siististi järjestyneeksi. Jos se olisi  
sitä, ihmisen ei olisikaan tarpeen *tehdä* luokitusta – sehän olisi val-  
mis poimittavaksi havainnossa.

Noustaessa arjesta tieteen portaita ylemmäs tullaan arkifunktionaalista astetta tieteellisempään luokittelun tapaan, *taksonomiaan*, joka jo pyrkii luokittelun kriteereissään johdonmukaisuuteen, järjestelmällisyyteen ja täsmällisyyteen. Klassinen esimerkki (luonnon)tieteellisestä taksonomiasta on Linnén kasviluokittelu, ja kirjallisuuden puolella taksonomiaksi voi syystä kutsua Todorovin fantastisten lajien luokitusta. Arkifunktionaalinen luokittelu paljaimmillaan voi johtaa ja usein johtaakin luokkiin, joiden formaalinen motivaatio näyttää hataralta, sattumanvaraiselta tai jopa mielivaltaiselta. Ei olekaan mitään syytä odottaa sosiaalisesti rakentuneiden funktioiden, jotka ovat käytäntöön sidoksissa ja siten tavallisesti monimuuttujaisia, olevan kovin yksinkertaisessa suhteessa näihin käytänteisiin kytkeytyneiden olioiden yksittäisen havaintotason ominaisuuksiin. Niinpä esimerkiksi kirjallisten lajien – lukijan, ei tutkijan kategorioina – kirjallisen kulttuurin käytäntöön perustuvina ei suinkaan kannata odottaa rakentuvan yksiselitteisesti lajeihin kuuluvien teosten tekstipiirteiden pohjalle. Edelleen, kun taksonomian rakentaa jollekin yhtenäiselle motivaatioperustalle, joka ei varioi syntyvän hierarkian tasolta toiselle, luokittelua voi kutsua *typologiaksi*. Tällöin ollaan jo hyvin kaukana arkielämän tavallisimmista luokittelun tavoista.<sup>4</sup> Taksonomiat ja typologiat eivät niinkään kvalitatiivisesti, ominaislaatusensa tai luonteensa kautta, kuin *kvantitatiivisesti*, pitkälle vietyyttään, eroa arjen arkifunktionaaliseksi kutsumastani luokittelusta.

Vaikka on siis selvää, että kirjallisuutta siis voidaan luokitella hyvin monin tavoin alkaen yksinkertaisista, subjektiivisin syin tehdyistä ryhmittelyistä aina monimutkaisimpiin taksonomioihin tai typologioihin, epävarmempaa on, minkälaista luokittelua – jos minkäänlaista – tavalliset lukijat kirjallisuuden kenttää hahmottaessaan hyödyntävät. Kaiken sanotun jälkeen voi ymmärtää, miksi niin moni viime vuosikymmenten lajiteoreetikko on pyrkinyt kiistämään lajien olevan missään tekemisissä kirjallisuuden luokit-

---

<sup>4</sup> Vaikkakaan ei kannata nostattaa korkeaa muuria arjen ja tieteen välille: tie-  
de on kuitenkin ”vain” jalostunutta arkiajattelua.

telun kanssa (vrt. Fowler 1982, 37). Kysymys on ensinnäkin käytännön lajitutkimusten ongelmasta löytää mitään lajia hallitsevaa kriteeristöä: yrityksen toisensa jälkeen ajaututtua umpikujaan lajien paetessa aina määrittelijäänsä tuntuu helposti siltä, että yritys nähdä lajit luokkina olisi itsessään harhautunut. Toisekseen kysymys on ”luokittelun” ymmärtämisestä liian tieteellisenä käsitteenä: ikään kuin luokaksi voisi tunnustaa vain sellaisen jaon, jonka kriteeristö on edes pääpiirteissään yhdenmukainen. Tämä ei vastaa yleistä tietoaamme ihmisen arkitoiminnasta. Kolmanneksien luokittelun vastaisuus lienee seurausta väärinkäsityksestä, että luokitus väistämättä olisi päämäärä itsessään. Sitä se on harvoin tieteessä, päinvastoin ”taksonomisia” tieteenharrastajia, luokittelijoita luokittelun ilosta, on aina halveksittu ja pilkattu. Luokittelu on väline johonkin päämäärään pääsemisessä. Sitä tosiasiaa ei silti voi paeta, että lajien synnyssä on kysymys väljässä semioottisessa mielessä ymmärretystä luokittelusta.

### *Luokittelu semiotiikan näkökulmasta*

Arkielämän luokat tuntuvat usein itsestäänselviltä ja väistämättömiltä. Kiistattomimmilta tuntunevat *pisimmälle kielellistetyt*, millä tarkoitan kategorioita, joilla ei ainoastaan ole nimeä – kaikilla kategorioillahan ei suinkaan ole nimeä – vaan tämä nimi on yksinkertainen, kielen perustanastoon kuuluva yhdistämätön ja johtamaton oliotarkoitteinen substantiivi. Kielihän mahdollistaa perustanastonsa lisäksi dynaamisen tarkoitteiden luokituksen: kielen avulla on nopeasti poimittavissa ilmaisuiksi tarkoitteiden joukko, jos sen jäsenet ylipäättään ovat kielellistettävissä. Niinpä on mahdollista kielentää joukko, jonka jäsenet ovat ’ne tässä artikkelissa esiintyvät partisiippimuotoiset tai deverbaaliset adjektiiviattribuutit, jotka esiintyvät alalukunsa ensimmäisessä tekstikappaleessa’, vaikei suomen kielessä ja tuskinpa muissakaan kielissä ole sanaa, joka joukon alkiot yksinkertaisesti ja yksiselitteisesti poimisi. Tä-

män kaltainen kielellistettyys on vähäisempää ja heikompaa kuin tiivistyminen yhdyssanaksi tai johdetuksi sanaksi, jotka edelleen ovat vähemmän kielellistettyjä kuin yhdistämättömät ja johtamatomat perussanat. Nimenomaan perussanoja on tavattoman helppo erehtyä luulemaan maailman itsensä asettamaksi, siis jo kielenulkoisin kriteerein määräytyneeksi joukoksi. Perussanaston osaksi on aika ajoin päätynyt myös kirjallisia lajeja vaikka lainateitsekin, kuten vanhempaan lajikerrostumaan kuuluva *romaanii* esimerkiksi osoittaa; ja tuskinpa *dekkari*-sanakaan koko kansalle on *-ri*-päätteen johdos.

Kielellistettyys takaa tietynlaisen sosiaalisen kontrollin kategorialle.<sup>5</sup> Sosiaalisesti vakiintuneimmat kategoriat, joiden käyttö on vielä kielessä valvottavissa, muodostavat ”luonnollisen luokan” siinä mielessä, että luokka tuntuu luontoon itseensä kuuluvalta ja kiistattomalta. Tämä luonnollisuus voi mennä niin pitkälle, että luokituksen pohtiminen tai kyseenalaistaminenkin vaikuttaa järjettömältä. Silti kaikki luokitus perustuu johonkin ideaan, eli kuten Peirce sanoo: ”Kaikki luokittelu, niin keinotekoinen kuin luonnollinenkin, on olioiden järjestämistä ideoiden mukaan. Luonnollisessa luokittelussa oliot järjestetään niiden olemassaolosta aiheutuvien ideoin.” (*EP* 2.128) Ideat ovat näkökulmasta riippuvaisia ja siis ainakin sanan laajassa mielessä *ideologisia*, kuten etymologisesti toki on sopivaakin.

Toisaalta ei ole syytä olettaa suoraa kausaalista suhdetta idean ja syntyvän luokan välille. Ideoiden samuus ei ole mielekkäästi mitattavissa, koska ideat saavuttavat erikoisluonteensa vasta suhteessa ideoiden kokonaisuuteen eli sosiaaliseen todellisuuteen; tästä syystä ei mielekkäästi ole tarkasteltavissa sekään, johtaako ”sama” idea aina ”samoihin” luokkiin vai ei. Luokan samuus sen sijaan on rajallisessa määrin havainnoitavissa luokkaan kuuluvien olioiden, luokan jäsenten, kautta<sup>6</sup>, ja lienee selvää, että samaan luokkaan voidaan päätyä erilaisten ideoiden ja ideaketjujen kautta: esimerkiksi

<sup>5</sup> Tällä en tarkoita, etteikö sosiaalinen kontrolli kielettä olisi mahdollista: väitteeni keskeinen sisältö on verbissä *taata*.

<sup>6</sup> Vaikka ks. myöhemmin ekstensio–intensio-jaosta sanomaani.

sukupuoliin liittyvä kulttuurinen pääoma (ajatukset sukupuolten ominaisuuksista, asemasta, tehtävistä, sukupuolisesta työnjaosta jne.) vaihtelee suuresti ihmisyhteisöstä toiseen, mutta silti kaikkialla tunnutaan päätyneen ”samoihin” mies–nainen-kategorioihin. Suoraa kausaalista suhdetta ei siis ole.

Ajatus luokkien ”luonnollisuudesta” tuskin nousee samassa määrin esille, kun puhutaan kirjallisuudenlajeista sanan nykymiellessä, viittaamatta siis klassisiin suuriin ”makrolajeihin” epiikkaan, lyriikkaan ja draamaan, joita useasti kirjallisuudenhistoriassa on pidetty luonnonmuotoina. Nyt ongelma kellahtaakin nurin: siinä missä luonnollisten luokkien olemusta tuntui tarpeettomaltakaan ruveta ruotimaan, ”epäluonnolliset” luokat koetaan kuin selitysvastuullisiksi omasta olemassaolostaan. Niiden ”pitää” edustua selkeinä, maallikkolukijankin poimittavissa olevina tekstipinnan piirteinä. Ilman muuta on selvää, että etenkin minun tutkimuskohteenani (1996) olleessa fantasiakirjallisuudessa, joka on ns. populaarikirjallisuutta, tekstipinta vilisee ilmiöitä, joihin tutkijan tuntuu olevan helppo tarttua, mutta tämä johtuu enemmän laji(e)n viihdeteollisesta käytöstä teosaihioina kuin lajista itsessään kirjallisuuden ilmiönä. Vähänkään syvemmälle missä tahansa lajissa sukeltava tutkija törmää aina väistämättä samaan kaksoisongelmaan: mitä useampi piirre lajiluonnehdintaan otetaan, sitä useampi lajiin kuuluva teos jää ulkopuolelle; ja mitä harvemmillä piirteillä yritetään tulla toimeen, sitä useampi lajiin kuulumaton teos tulee mukaan. On houkuttelevaa nostaa kädet pystyyn ja todeta, ettei lajilla ole mitään itsenäistä olemassaoloa – mutta tämä on samaa kuin väittäisi koko kirjallisuusinstituution soittavan ilmakitaraa. Miksi musiikki kuitenkin kuullaan?

Semiotiikan kannalta on luonnollisempaa tarkastella pikemmin luokkien syntyä ja toimintaa kuin niiden olemista. Lähdetään liikkeelle kysymyksestä ”Mitä laji tekee?” (vrt. Ihonen 1995). Havaitaan lajien toimivan kirjallisuusinstituution kontrollin keinoina. Lajien avulla uudelle kirjallisuudelle luodaan sijoittumisloukkia, joiden avulla uuden teoksen tuottaminen, aivan teknisimmäs-

sä mielessä, markkinointi, välittäminen ja siirto asettuvat sujuvasti uomiinsa. Mikään ei tosin takaa sujumista minkään nimenomaisen teoksen osalta! Raaimmillaan lajit toimivat valmiina muotteina tai formaatteina tai aihioina, joita käyttäen teollistunut viihdetuotanto pystyy rakentamaan markkinoille tuotavan tuotteen toisensa jälkeen; tätä puolta lajikoneiston toiminnassa onkin muutaman viime vuosikymmenen aikana ahkerasti tutkittu elokuva- ja media-tutkimuksen saroilla. Lajien avulla kirjalliset teokset voidaan sijoittaa eri kustantajille, rakentaa niistä erilaisia esteettisiä ja fyysisiä esineitä, suunnata eri yleisöille, markkinoida ja mainostaa eri tavoin ja eri kanavilla, jopa hinnoitella eri tavoin. Niinpä teoksen kuuluminen ”runouden” kategoriaan (olettamatta tässä mitään ”runouden” tai ”lyriikan” statuksesta lajina) takaa sille tavallisesti jopa erilaisen typografian kirjasinten valintaa, sivun asettelua ja paperinvalintaa myöten.

Vastausta lajin ongelmaan ei kuitenkaan voi antaa vain tuottajan ja välittäjän näkökulmasta. Kirjallisuusinstituution kolmas osapuoli, lukijakunta, käyttää samoja luokkia hyväkseen omalla tavallaan. Laji ei suoraan takaa lukijan mieltymystä, mutta se on yksi väline, jonka avulla lukija suunnistaa kirjallisuuden hetteikössä. Tätä taitoa ei voi nähdä ”kontrollina”, vaikka on toki selvää, että taitoa kasvatetaan ja ohjataan haluttuun suuntaan teollisessa mediatuotannossa. Niinpä ensimmäinen, kontrolliin perustuva vastausyritys on riittämätön. Tuottajan, välittäjän ja lukijan käyttötarpeita lajikäsitellessä yhdistää luokittavuus, mutta kuten jo todettiin, luokittelu ei ole kenellekään näistä toimijoista itsetarkoitus. Luokittelun takana on (*merkki*)*tulkinta*, yleissemioottinen toimintakategoria. Tästä syystä lajin olemus käsitteenä palautuu viime kädessä sen semioottiseen perustaan.

Semiotiikka on tieteenä samanmoinen perustanlaskija kuin matematiikka. Semiootikot ovat usein tunteneet tarvetta puolustautua syytöksiltä, että semiotiikka pyrkii kaiken selittämiseen ja jonkinlaiseen universaalitieteen asemaan (vrt. Scott 1990, 5). Syytös, jos sitä koskaan on todella esitettykään, on helposti ymmärrettävistä

sä: semiotiikka sulkee alaansa kaiken merkkitoiminnan, ja merkki-toimintaa on kaikki inhimillinen toiminta päänsisäisistä mielenti-loista maailmantalouden suhdanteisiin. Toisaalta kukaan semioo-tikko ei suinkaan ole pyrkinyt *redusoimaan* kaikkea inhimillistä toimintaa yleisen merkkitieteen perustaviin malleihin, päinvas-toin, semiotiikan mallit suhtautuvat inhimilliseen toimintaan sa-moin kuin matematiikan kaavat. Eihän kukaan syytä matemaatik-kojakaan alanvaltauksesta heidän huomauttaessaan, että  $2 + 2 = 4$  niin matematiikassa, taloustieteessä, tilastotieteessä kuin humanis-tisillakin aloilla<sup>7</sup>! Mutta aivan kuten ei matematiikka voi tietää, mitä summan lopputuloksella tehdään – ynnätään kauppalaskua vai rakennetaan kuurakettia – ei semiotiikkakaan vastaa kysymyk-seen siitä, mikä on merkkien mahdollinen tai väistämätön tulkin-tapolku jossakin nimenomaisessa tilanteessa. Se voi vain osoittaa, miten merkit yleisesti ottaen toimivat.

Semiotiikan yleisellä tasolla voidaan väittää, että ihminen voi kiinnostua jostakin oliosta kolmella tavalla. Ensinnäkin häntä voi kiinnostaa *olio sinänsä* riippumatta siitä, mihin se kuuluu, onko se olemassa tai miten se suhtautuu muihin olioihin; huomion koh-teena on olio itse kaikessa yksinkertaisuudessaan ja alastomuudes-saan kokemuksellisena entiteettinä. Toisekseen voi kiinnostua *oli-osta suhteessa johonkin toiseen olioon*, vaikkapa tarkastelijaan itseensä. Olio on kohdistetaan tällöin jokin voima, olkoonpa se todelli-nen fyysinen voima tai vain asiaintilain muutokseen pyrkivä tunne. Mutta kirjallisuudenlajien kannalta kiinnostavin tilanne syntyy, kun kiinnostus olioon ei perustu olioon todellisena havaittavana esineenä tai tapahtumana vaan jonkin yleisen tyyppin edustajana. Olio muuttuu näin kokemuksellisesta entiteetistä keinoksi saavut-taa jokin toinen olio tai asiaintila tai vaikkapa vain käsite tai yleis-näkemyks ei vain tästä nimenomaisesta oliosta vaan kaikista niistä olioista, jotka – tarkastelijan tämänhetkisestä näkökulmasta – edustavat samaa tyyppiä tai luokkaa. Syntyy *merkkisuhde*. (Peirce, *EP 2.5.*)

<sup>7</sup> Paitsi ettei  $2 + 2$  ehkä ihmistieteissä aina olekaan 4 – ajatellaanpa vaikka hahmopsykologiaa!

Merkin ja sen tarkoitteen välinen suhde ei ole suora vaan välillinen. Välittäjä, joka ohjaa tulkinnan lähtökohdista päämääräänsä, on *tulkitsin* eli *interpretantti*. Peircen mukaan ”käsitteen koko merkitys ja merkityksellisyys on sen *mahdollisissa* käytännön seuraamuksissa, ei tietenkään vain seuraamuksissa, jotka vaikuttavat käyttäytymiseemme sikäli kuin ennakoimme tulevia olosuhteita, vaan jotka *mahdollisissa* olosuhteissa määrittäisivät miten harkitusti toimimme” (Peirce, EP 2.145).<sup>8</sup> Käsitteen sisältö – tai merkin merkitys tai kirjallisuudenlajin olemus – on vain ja ainoastaan sen mahdollisissa käytännön seuraamuksissa, *eikä asiassa ole muuta selitettävää* (EP 2.332). Toisaalta kaikki mitä voidaan sanoa, voidaan sanoa tyyppien, ei yksittäisten todentumien tasolla: ”[—] pragmatisminkin maksimi ei sano mitään yksittäisistä kokeista tai yksittäisistä kokeellisista ilmiöistä [—] vaan ainoastaan kokeellisten ilmiöiden yleisistä lajeista [general kinds]” (EP 2.340). ”Jokaisen proposition järjellinen sisältö on tulevaisuudessa” (mp.): proposition sisältö, merkitys, on itsessään propositio, sen käännös; ja kaikista mahdollisista käännöksistä merkitykseksi on mieltä nimittää vain sitä, joka tulevaisuudessa olevana on vielä hallittavissa, sovitettavissa kaikkiin tilanteisiin ja käyttötarkoituksiin; ja jotta se saataisiin sopimaan *kaikkiin* tilanteisiin, sen on oltava luonteeltaan yleinen eikä erityinen.

### *Lajin epistemologia ja ontologia*

Laji on teoksiin ja teksteihin<sup>9</sup> nähden *immateriaalinen* ilmiö eli laji ilmenee tekstien muodostamassa materiassa olematta tätä materiaa. Suurin osa turhautuneista tekstin varioivuuteen kilpistyneistä yrityksistä saavuttaa tekstipinnasta lajin olemusta on epäonnistunut juuri, koskei tätä perusseikkaa ole täydessä mitassaan ym-

<sup>8</sup> Tekstin Peirce-sitaatit ovat kirjoittajan suomentamia.

<sup>9</sup> En tässä mene teos–teksti–problematiikkaan, niin luontevasti kuin se lajiteorian yhteyteen kuuluisikin.



märretty. Sinällään on luonteva ja naiivinkin lukijan helposti valitsema tapa ruveta etsimään lajin ominaispiirteitä lajiin kuuluvien teosten tekstipiirteistä, mutta viime kädessä yritys tyrehtyy aina lajin tekstien moninaisuuteen, missä jokainen lajipiirteeksi valittu, lajiin kuulumisen kannalta välttämättömäksi katsottu tekstin ominaisuus aina tahtoo toiseen tekstiin tultaessa osoittautua yli- tai alitulkinnaksi. Otetaan pari esimerkkiä ongelmista, joihin lajin piirteitä metsästäämään lähtenyt tutkija kohtaa.<sup>10</sup> Fantasia-nimisen genren kanssa on metsälle käynyt moni tutkija jo ennen nykyistä kirjoittajaakin. Anne Wilson (1983) päätyi lajia etsiessään ratkaisuun, jossa hän erottaa laajat *maagisen* ja *imaginatiivisen* luomisen ja kerronnan muodot. Jälkimmäinen on rationaalista, edellinen ei (mt., 8). Tietoisuuden maaginen olomuoto on fantasia. Rationaalisesta tietoisuudesta se poikkeaa olemalla vapaa ulkomaailman laeista, rajoituksista ja tosiasioista. Wilsonin ”maaginen fantasia” ei näin tietenkään rajaudu lajiin, jota fantasiaksi nimitetään, vaan hänen esimerkkinsäkin kulkevat laidasta laitaan kansansaduista nykykirjallisuuteen. Voisi huomauttaa, että lajien luonnehdinta teki-jöittäensä kirjoitusajankohtaisten mielentilojen perusteella tuntuu ylipäätään hedelmättömältä, mutta suurin ongelma on metodologinen: yksittäiseen piirteeseen perustuvat selitykset lähestyvät uhkaavasti kehäpäätelmää, koska niiden ei milloinkaan tarvitse törmätä teoksiin, jotka pakottaisivat muuttamaan fantasian määrittelmää. Jos ensin määritellään piirre  $p$  (tai piirteiden joukko  $p = \{p1, p2, \dots\}$ ) ja etsitään sitten teoksia, joissa  $p$  esiintyy, ei koskaan tarvitse tulla vastaan tilannetta, jossa teos pakottaa muuttamaan  $p$ :n määrittelmää. Ellei piirteiltään  $p$ :tä läheisesti muistuttava teos sovi määrittelmään, tutkija voi yksinkertaisesti todeta, ettei teos ”sisällä  $p$ :tä” eikä siis kuulu tutkittavaan lajiin.

Toisessa ääripäässä on Maria Nikolajevan (1988) käsitys. Hän toteaa, ettei yksi kliinisen siisti piirre riitä genren määrittelyyn. Hänelle fantasiaa on taikuuden eli taianomaisten olioiden tai tapahtumien olemassaolo muuten realistisessa maailmassa, selittä-

---

<sup>10</sup> Pidempään aiheesta ks. Nieminen 1996, luku 3.

mättömyyden ja ihmeen tuntu sekä luonnonlakien särkyminen (mt., 12). Lisäkriteerinä toimii fantasialle hänen mukaansa ainutkertainen kaksimaailmainen rakenne (mt., 13). Piirteiden lukumäärä vaikuttaa vielä kohtuulliselta. Silti niin lukijalla kuin kirjoittajallakin on aina mahdollisuus rikkoa lajirajat. Jos tyydytään rajaamaan aineisto tutkimusta varten, piirteet tosin *voivat* riittää edellyttäen tutkijan olevan huolellinen ja varmistavan piirteitten todella pätevän kuhunkin tutkittavaan teokseen. Näytteensä tutkijan on helppo valita niin, että ne sopivat esitettyihin piirteisiin, mutta mitä tehdä silloin, kun lukija (jokin lukija, kuka tahansa lukija) katsoo jonkin piirteisiin sopimattoman teoksen ”kuuluvan” samaan joukkoon? On aina mahdollista löytää teoksia, jotka kuuluvat tarkoittamassani mielessä fantasiagenreen, mutta jotka eivät joko täytä Nikolajevan fantasiamääritelmää tai täyttävät sen huonosti.

Tällaisista ongelmista huolimatta on selvää, ettei laji voi olla olemassa kuin tekstien kautta ja teksteissä. Tulkintavaatimusta ei voi asettaa täysin lukijalle tekstin ulkopuolella, sillä teksteissä on havaittavia lajiin liittyviä eroja (Suleiman 1983, 10). Ellei luokan jäseniä yhdistä mikään, lienee luokan mahdotonta olla olemassa kuin *enumeration*, jäsentensä luettelon mielessä. Niinpä lukusarja 3,14159..., jota varmaan monen muun tavoin yläasteikäisenä mistä lie syystä opettelin ulkoa muutaman kymmenen numeron verran, on tavoitettavissa vain kahta tietä: ennustamattoman, ”satunnaisen” lukusarjan itsensä kautta tai luokalle annetun tunnuksen, kreikan pienen  $\pi$ -kirjaimen kautta. Saman kohtalon kokisi kirjallisten teosten joukko, jonka jäsenten ainut yhteinen piirre olisi se, että ne olisivat saman joukon jäseniä. Joukon jäsenyys näkyisi sen jäsenistä vain *ulkoa*, ei sisältä, jonkin merkin (vaikkapa nimen tai matemaattisen symbolin) kautta. Vaikka ratkaisu saattaisi houkuttella uupunutta kirjallisuudentutkijaa, lopullisen vastauksen se siirtää vain askelta edemmäs, esimerkiksi kielen- tai kulttuurintutkijalle. Ennen kaikkea vastausvastuu siirtyisi väärälle taholle. Lajit

ovat kuitenkin kirjallisuutta ja niiden ongelman tulisi ratketa kirjallisuudentutkijan reviiirillä.

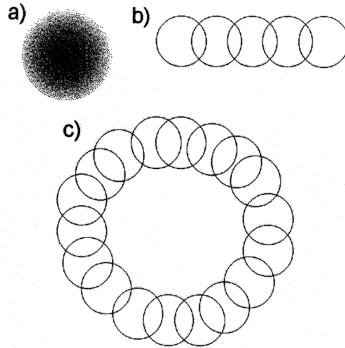
Ratkaisu on havaita, etteivät tekstipiirteet ”ole” lajia, vaan ne ”viittaavat” lajiin. Teosten ja tekstien ja tekstipiirteiden joukko on mahdollisuus, jonka laji avaa. Laji on tekstin yksi merkitys sanan laajassa mielessä, semioottisemmin yksi tulkitsin tai tulkitsinten ketju. Näin tullaan samalla kiistäneeksi Saussuren kuulun *signifié-signifiant*-jaon jyrkkä totuudellisuus. Saussuren merkkiteorian perusajatushan oli, että merkki, joka voi olla niin kielen sana kuin kirjallinen teoskin kantaa *muotoaan*, teknisemmin *merkitsintään*, ja *merkitystään* kolikon kahden puolen kaltaisena erottamattomana kokonaisuutena. Jos tämä olisi tiukasti totta, merkkiä ei tarvitsisi tulkita lainkaan – jo sen lukeminen ”merkiksi” toisi mukanaan sen oikean, ainoan, erottamattoman merkityksen, joka merkkiin kuuluu. Kirjallisuuden osalta tämä tarkoittaisi, että väärintulkinta olisi mahdotonta, mikä ei pidä paikkaansa. Merkitsimillä eli lajiin liittyvillä tekstipiirteillä on tulkitsimen asema eli ne muodostavat osan tekstin merkityspotentialista. Niihin ei kiinnity merkityksiä pysyvästi, vaan merkitykset tulevat luentojen kautta, ja luennat kulkevat sosiaalisesti määräytyneitä ratoja. Sosiaalisen määräytyneisyyden taustalla on esimerkiksi kirjallisiin lajeihin varastoitunut tulkintaresurssi.

Yritettäessä lajien episteemisen olemuksen sijaan tavoittaa niiden olemassaolon tapaa törmätään helposti yllättävän syviin ja hankaliin filosofisiin ja metafysisiin ongelmiin. Vielä arkiajatte- lussa tuntuu helpolta sanoa, että kullakin kirjallisella lajilla on oma ”ideansa”, oma ajatuksellinen sisältönsä, hahmonsä, muotonsä – mutta tieteesen tuotuna muotoilu kohtaa vääjäämättä kritiikkiä. Jo idea-sanakin tuntuu joko kaiuttavan vaienheitä (ja vaiennettuja) muistoja Platonin ideaopista tai haiskahtavan mentalistiselta idealismilta, joka enemmän tai vähemmän materialistisen ajan tieteesä ei käy päinsä.

Ensinnäkin on tehtävä selvä ero kirjallisen lajin olemuksen tai ”sisällön” ja niiden teosten muodostaman joukon välillä, jotka

kuuluvat lajiin. Tätä erontekoa tuntuu olevan tavattoman vaikea pitää mielessään kirjallisuudesta puhuttaessa. Kielitieteessä vastaava ero tehdään sanan (yleissemioottisemmin merkin) *intension* ja *ekstension* välillä. Intensio on sanan merkityksen olemus tai idea. Esimerkiksi suomen sanan *punainen* intensio on se olemuksellinen tai kokemuksellinen kielenulkoinen kategoria, joka takaa sanan olevan käytettävissä jostakin ulkomaailman oliosta. Tätä ominaisuutta voidaan yhdellä sanalla kutsua vaikka 'punaisuudeksi'. Ekstensio taas on niiden ulkomaailman tarkoitteitten muodostama joukko, joista sanaa voi käyttää, toisin sanoen kaikkien punaisten olioiden joukko. Eronteko on jo käsitteellisessäkin mielessä välttämätön, sillä riippumatta siitä, ajatellaanko sanojen merkitykset psykologisiksi vai sosiaalisiksi, toisin sanoen yksilön ”päähän” vai kielenpuhujien yhteisön normistoon representoituviksi, ekstensiota on mahdotonta ajatella tuoksi representantiksi; toisin sanoen, on sanomattakin selvää, ettei yksilön mieli sen paremmin kuin sosiaalinen ”tajuntakaan” voi sisältää tarkoitteiden joukkoa. Vastaava ero on nyt tehtävä kirjallisuudenlajienkin osalta. Kirjallisuudenlajia ei käyttönsä kannalta mielekkäästi voi ajatella teostensa muodostamaksi joukoksi, vaikka tulkinta jotakin tutkimuksellista tarkoituspäätä joskus palvelisikin. Ennen kaikkea lajin ekstensio-tulkinnassa menetettäisiin kaikkeen tieteeseen kuuluva analyttisyys: teosten joukkoa sitovaa voimaa ei eksplikoitaisi vaan joukko – käytännössä – postuloitaisiin; lajin olemassaolo jätettäisiin siis samantapaiseksi arvoitukseksi kuin piin desimaalien sarja.

Ekstension käyttöön liittyy toinenkin ongelma. Kirjallinen laji ei selvästikään ole teräväpiirteinen, joukkonsa alkiot tiukasti rajaa-va joukko. Tämä ei sinänsä ole ylitsepääsemätön ongelma, semminkin kun 1960-luvun jälkeen tieteessä yleisesti siirryttiin perinteisistä ”platonisista” kategorioista erilaisten sumeiden joukkojen ja prototyyppien käyttöön, mutta se johtaa vaikeuksiin, joita yritän havainnollistaa kuvion 1 avulla.



**Kuvio 1. Erilaisia ekstensioita.**

Kuvion *a*-osa esittää tavanomaista näkemystä sumeasta joukosta tai prototyypistä: kyseessä on joukko, jolla on selkeä keskusta mutta jonka rajat ovat hämärtyneet niin, ettei tarkalleen ole mahdollista sanoa, missä liu'utaan joukosta joukon ulkopuolelle. Periaatteessa prototyyppi voi ulottua äärimmäisyyksiin vähän samaan tapaan kuin minkä tahansa avaruuskappaleen painovoimavaikutus: vaikka avaruuden kaarevuus massan ympärillä käy (nykymenetelmin) havaittavaksi vasta hyvin lähellä kappaletta, periaatteessa yksikin yllämainittu kappale riittää taivuttamaan koko maailmankaikkeuden avaruuden. Tällainen ekstensio on vielä hallittavissa, mutta se on itse asiassa laimennettu versio lajin olemuksesta erinomaisesti kuvaavasta Wittgensteinin perheyhtäläisyyskäsitteestä<sup>11</sup> (1953), jonka erästä olomuotoa (Talmy Givónia mukaillen) esittää kuvion *b*-osa, jonka jokainen ketjuun kuuluva ympyrä kaiketi voisi olla *a*-osan kaltainen sumeakin joukko. Ongelma on nyt se, ettei *b*-kuvion kerta kaikkiaan ole *yhtä* prototyyppiä, ainuttakaan *koko* ekstensiota luonnehtivaa tai (vain) sille tyypillistä edustajaa.

Tällainen ekstensioketju on kuitenkin täysin luonnollinen kirjallisuudenlajien tapauksessa: ajatellaanpa vaikka rikoskirjallisu-

<sup>11</sup> Juuri tämän laimentamisen takia en pidä tästä Eleanor Roschiin palautuvasta prototyyppikäsitteestä, vaikka esim. Fishelov (1993, 62) sitä sen ”positiivisuuden”, ts. ei-relativistisuuden, takia siedettävien perusteiden suosiikin.

den kenttää, joka ulottuu perinteisestä *whodunnit*-murhamysteeristä (siisti rikos tyyliin kuollut lordi kirjastossa, epäillyt kaikki paikalla kartanossa, jonne ulkopuolisten on mahdotonta päästä) kovaksi keitetyn dekkarin (ruma ja tavallinen mutta edelleen yleensä mystisehkö rikos, syyllisten joukko avoimempi muttei täysin avoin) kautta poliisiromaaniin (tavallinen rikos, avoin syyllisten joukko) ja niin edelleen; ja lopulta ainoaksi kaikkea genressä tavattavaa yhdistää vain sellainen väljätkö tyyppillisyyksien joukko (esim. murha, arvoituksen olemassaolo), joka yhdistää lajin teokset myös lajin ulkopuolelle. Edelleen kuvion viimeisessä, *c*-osassa esitetään itseensä kietoutunut perheyhtäläisyysketju, jossa ääriesimerkit kohtaavat toisensa mutta tyyppisyyden keskus puuttuu. Sikäli kuin ymmärän, mikään ei tee tällaista mahdottomaksi; päinvastoin, *c*-kuvion tapaisesti olisi mahdollista esittää ns. *spekulatiivisen kirjallisuuden* lajinkuva. Fantasia ja tieteiskirjallisuus ovat monien mielestä omia lajejaan, joidenkuiden mielestä suuremman lajin alalajeja; ne ovat diagonaalisen kaukana toisistaan monissa suhteissa, ja niitä yhdistävä ”spekulatiivisuuden” piirre on niin väljä, ettei se erota näitä lajeja kaikesta muusta kirjallisuudesta. Silti (ala)lajien ääripäät tulevat lähelle toisiaan. Viedessään tieteen äärimmäisyyksiin tieteisfiktio lähenee fantasiaa (esim. Arthur C. Clarken *Avaruusseikkailu 2001:n* kuulu loppu), ja toisaalta fantasiamaisemat saatetaan perustella hyvin tieteellisen oloisesti (Ursula K. Le Guinin *Maamerisarja*) tai jopa rakentaa tieteiskehyksen varaan (Roger Zelaznyn *Amber-sarja*).

### *Lajin fenomenologiaa*

Ratkaisuni kirjallisuuden lajiteorian ongelmaan on pitkälti sama kuin semiotiikan taustafilosofiana olevassa Peircen pragmatismissa yleensä<sup>12</sup>: luovutaan länsimaista filosofiaa riivanneesta ontologian

<sup>12</sup> Haluamatta implikoida, että semiotiikan olisi välttämättä hyväksyttävä filosofinen pragmatismi, väitän, että semiotiikan suhde pragmatismiin on oppialan isällä Charles S. Peircellä perusteltu ja sen hyväksyn.

ja epistemologian jyrkästä vastakkainasettelusta ja tyydytään käytännönläheiseen, ”kyllin hyvään”<sup>13</sup> fenomenologiaan. *Käsite* – mikä hyvänsä käsite – sisältää pragmatismissa käytännön seuraamuksensa ja vain ne, muuta selitettävää ei yksinkertaisesti ole (Peirce, *EP* 2.332, 2.400–401). Jos siis käsitteeksi valitaan ”kirjallinen laji”, kuten tässä, sen iänikuinen ontologian tai episteemisen muodon pohdiskelu voidaan jättää ja siirtyä sen sijaan puhumaan lajin toiminnasta ja käytännöstä, jotka pragmatistisessa ”kyllin hyvässä” mielessä *ovat* lajin ontologia ja epistemologia. Merkkijärjestelmä toimii välittäjänä viestin lähettäjän ja vastaanottajan välillä. Sen on tultava havaituksi ollakseen olemassa, mutta se ei voi määrätä, ainoastaan ohjata (vrt. Fowler 1990, 161, missä Fowler puhuu kirjallisuudentutkimuksen relevanssista ja lähettäjän ja vastaanottajan välisestä [dialogisesta] vuorovaikutuksesta).

Merkkijärjestelmien tutkimukseen tuotuna pragmatismi avaa mahdollisuuden puhua mielekkäästi tarkoittamisesta (referenssistä), merkkijärjestelmän kyvystä viitata ulkopuolelleen, tuomatta keskusteluun koko liitua filosofisia lisäongelmia maailman luonteesta, totuudesta ja totuuden ja sitä koskevan tiedon suhteesta. Kirjallinen laji on tulkinnan kategoria ja viittaa aina lopulta itsensä ulkopuolelle, jonkin yksittäisen teoksen yksittäisiin, todellisiin tulkintoihin (jotka edelleen ovat todennäköisesti kielellisiä ja siis tulkittavissa ja tulkintaa vaativia, ja niin edelleen). Pragmatismissa totuus on enemmän tie kuin päämäärä. Kaiken tiedon ja tutkimuksen lopullinen päämäärä on ehkä saavuttamaton, mutta sitä voidaan rajatta tavoitella. Näin vapaudutaan ontologian ja epistemologian kahtiajaosta. Käytännön lajitutkimuksessa on mahdollonta tietää varmasti, milloin on päästy ilmiöiden todellisuuteen, ontologiaan, lajien ”autenttiseen intensioon”, ja milloin vain puhutaan siitä, miltä lajit jostakusta hetkellisestä tarkastelijasta hänen

<sup>13</sup> ”Kyllin hyvä” viittaa tässä toisaalta Martti Nymanin käyttämään ilmaukseen Tampereen kielitieteellisten syyspäivien (2001) aikaan (kiitokset hänelle!), mutta myös Peircen usein viljelemään termiin ”sufficiently considered”, jolla tämä tarkoitti mm. rajaa, johon saakka minkä hyvänsä merkin tulkinnan on käytännöllistä edetä.

nimenomaisesta näkökulmastaan juuri jollakin nimenomaisella hetkellä näyttävät. Pragmatismien kannalta tällä ei ole mitään erityistä merkitystä.

Laji on semioottinen järjestelmä eli perustuu merkkien tuottamiseen, vastaanottamiseen ja ennen kaikkea *tulkintaan*. Se ei ole yhtä kattava kuin kieli eikä edes autonominen kielen tai vaikkapa liikennemerkkijärjestelmän tapaan, vaan se on kirjallisuuden osajärjestelmä, joka edelleen on oma semioottinen järjestelmänsä, jonka osakomponenttina on kielen osajärjestelmä. Osa–kokonaisuus-suhde ei kuitenkaan implikoi redusoitavuutta. Suhteen näkeminen auttaa vain ymmärtämään, missä määrin eri järjestelmät ovat samanlaisia (tai samankaltaisia) toistensa kanssa.

Ajatellaan hetken lajia *merkinä*, sillä merkki se on sillä nimenomaisella hetkellä, kun se saapuu jonkin teoksen tulkitsimeksi. Kuten merkki, semioosissa voi merkin kohdekin olla lähes mitä tahansa, mutta lopulta kohteet tulevat kuitenkin merkkijärjestelmän itsensä ulkopuolelta. Lajia käyttäen teos voidaan tulkita viittaavaksi lajin itsensä tiettyihin ominaisuuksiin. Jos siis teos tulkitaan kuuluvaksi tieteiskirjallisuuteen jonkin lajipiirteen kautta tai muusta syystä – esimerkiksi lukijan satunnaisen ennako-oletuksen takia –, tulkitsin asettuu viittaamaan lajipiirteisiin, jotka joko ovat tai eivät ole teoksessa läsnä. Jos ne ovat läsnä tai jos niiden poissaollessakin niiden oletaminen tekee tulkinnasta mielekkään, ne asettuvat uusiksi tulkittaviksi merkeiksi, jotka saavat tulkitsimensä joko lajin muodostamasta systeemistä tai viime kädessä sen ulkopuolelta, ja niin edelleen. Mistä hyvänsä oliosta, olipa se tekstipiirre tai teoksen materiaaliseen tai institutionaaliseen tai muuhun asuun kuuluva ominaisuus, tulee merkin kohde, kun merkki esittää sen sellaisenaan. Merkkijärjestelmä ei luo todellisuutta vaan tuo sen viestittäväksi; toisaalta, ollakseen viestittävässä kohteessa on tulettava sisällytetyksi viestijärjestelmän ainekseen – kirjallisuuden tapauksessa siis lähinnä kirjoitukseen – ja oltava siten merkkijärjestelmästä *riippuvainen*. Tämän näennäisen käsitteellisen ristiriidan vuoksi semiotiikka erottaa riippumattoman ja ”välittämättömän”



kohteen riippuvaisesta ja ”välitetystä”. Merkin viitatessa johonkin kohteeseen syntyy merkin *välitön kohde*, joka ei ole ulkomaailman tarkoite itsessään vaan merkkijärjestelmästä riippuvaisena, sellaisena kuin merkki sen esittää: kohde merkin näkökulmasta nähtynä (Peirce, EP 2.480–481; Liszka 1996, 21). Toisaalta on olemassa merkkijärjestelmästä riippumaton maailma, joka sellaisena kuin se on riippumatta siihen kohdistuvista havainnoistamme koostuu merkkijärjestelmästä riippumattomista *dynaamisista kohteista*. Ne toimivat semioosin voimanlähteenä ja kuljettavat tulkintaa eteenpäin. Nimenomaan dynaamiset kohteet aiheuttavat merkkien tuottamisen. Ilman niitä ei olisi semioosia eikä tarvettakaan semioosille. Tulkitsija voi aina tehdä vääriä tulkintoja mutta maailma itsessään ohjaa tulkinnan hiljalleen oikealle reitille – maailma ikään kuin sietää huonosti virheellisiä tai vääriä tulkintoja ja ajan saatossa pyrkii oikaisemaan tulkinnan totuutta eli dynaamisia kohteita vastaavaksi. Tämä tapahtuu niiden seuraamusten kautta, joita tulkinnat synnyttävät.

Koska merkit varastoivat itseensä semioosin prosessin eivätkä koskaan kadota prosessuaalista luonnettaan, muutos – merkitsimien sen enempää kuin merkitystenkään – ei Peircellä olekaan ulkoa tuleva, merkin normaaliin toimintaan kohdistuva häiriö, vaan olennainen ja kiinteä osa merkin toimintaa. Tämän takia kirjallinen laji on *sekä* sosiaalinen instituutio (väljässä normin, säännön tai lain mielessä) *että* evolutiivinen puu eikä näiden välillä ole mitään staattisuuden–dynaamisuuden ristiriitaa. Evolutiivisen luonteen ei toki välttämättä kaiken aikaa tarvitse olla huomion keskiössä, joten Fishelovin (1993, 19) väite, että analogia genrestä biologisena lajina<sup>14</sup> toimii lähinnä genrejen syntymää ja kuolemaa tutkitessa, ei välttämättä ole aivan väärä. Silti väittäisin evolutiivisuuden olevan lajeille kuten kaikille semioottisille olioille hyvin keskeinen osa niiden olemusta: laji ei milloinkaan jää kiinteäksi osaksi teosta eikä sen tulkinta jähmety johonkin jäykkään muotoon, vaan

---

<sup>14</sup> Joka suomessa tietysti on jo terminologisellakin tasolla: englannissa *literary kind* tai *genre* vs. *biological species*, suomessa kirjallinen laji – biologinen laji.

joka kerta laji käytettäessä uutta teosta tuotettaessa, välitettäessä tai luettaessa, jotka kaikki ovat osaltaan tulkintaa vaativia prosesseja, laji asettuu uuteen asemaan ja joutuu muuntumaan.

Edelleen laji on ekstensioltaan – yhtä hyvin kuin intensioltaan, vaikken sitä tässä käsiteltykään – perheyhtäläinen joukko, ja evolutiivisuus takaa sille myös perheen genealogisen yhteisyyden. Näin kaikki lajin episteemiset ilmentymät saavat selityksensä yhdestä lähteestä, lajin semioottisesta luonteesta. Teokset eivät kuulu lajiin ominaisuuksiensa kautta vaan sen tulkinnan myötä, jonka laji niille antaa. Toisaalta lajin ominaispiirre, intensio, ”idea”, ei ole jokin platonisessa ideamaailmassa oleva sanoin ilmaisemattomissa oleva suuri ajatus vaan se päinvastoin nimenomaan on tekstissä sanoin ilmaistu eli merkkeihin varastoitunut; aivan toinen juttu on, voiko sitä irrottaa noista merkeistä ja ilmaista toisina, toisen järjestelmän merkkeinä. Merkkijärjestelmät viittaavat kyllä ulkopuolelle, kuten todettua, mutta mikään ei takaa, että jonkin merkkijärjestelmän jokin yksittäinen viesti olisi millään *helpolla tai nopealla* tavalla ilmaistavissa toisen merkkijärjestelmän avulla tai kautta.

Kaikki sanottu ei mielestäni tee lajista heikkoa tai epämääräistä käsitettä, ellei sitten heikoksi ja epämääräiseksi sanota kaikkia muitakin semioottisia olioita kuten ”suomen kieltä”, ”lausetta”, ”substantiivia”. On selvää ja helposti osoitettavissa, ettei esimerkiksi suomen kieltä ole raa’an empiirisenä oliona laisinkaan olemassa. Yksittäiset suomenpuhujat tuottavat materiaalisesti erilaisia muotoja ja ymmärtävät ne eri tavoin, ts. toimivat vastauksena niihin eri tavoin tai tuottavat erilaisia tiedollisia rakenteita niiden seurauksena. Kahden yksittäisen suomenpuhujan välillä saattaa olla vähemmän tuotosten materiaalista samankaltaisuutta ja tulkinnan ykseyttä kuin jonkin suomenpuhujan ja jonkin vironpuhujan välillä. *Kieli ei sido eikä määrää (determinoi), vaan ohjaa*. Toisaalta ohjaava järjestelmä voi tulla ohjauksen päämääräksi, mikä näkyy historian varrella toistuneessa tarpeessa saattaa kieli (yhtä hyvin kuin kirjallinen lajikin) normatiivisen huollon kohteeksi. Juuri näin merkkijärjestelmät toimivat.

## *Kirjallisuus*

Bahtin, Mihail: "The Problem of Speech Genres. (Problema •anra.)" – M. M. Bakhtin: *Speech Genres and other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson & Michael Holquist. Transl. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1952-53. 60–102.

Connors, Robert J.: "Genre Theory in Literature". – Herbert W. Simons & Aram A. Aghazarian (eds.): *Form, Genre, and the Study of Political Discourse*. University of South Carolina Press, 1986. 25–44.

Fishelov, David: *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*. The Pennsylvania State University Press, University Park, 1993.

Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

Fowler, Alastair: "The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types". – Ralph Cohen (ed.): *The Future of Literary Theory*. New York & London: Routledge, 1989. 291–303.

Fowler, Alastair: "Genre". – Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall & John Peck (eds.): *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge, 1990. 151–163.

Ihonen, Markku: "Mitä lajilla tehdään – mitä laji tekee?". – Markku Ihonen & Yrjö Varpio (toim.): *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: SKS, 1995. 63–80. E-teksti: <<http://www.uta.fi/~tlmaih/Jutut2/mitalaji.htm>>

Liszka, James Jakób: *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Martin, J.R.: "Analysing Genre: Functional Parameters". – Frances Christie & J.R. Martin (eds.): *Genre and Institutions. Social Processes in the Workplace and School*. London & Washington: Cassell, 1997. 3-39.

Nieminen, Tommi: *Kohti lukijan genrejä. Johdatusta semioottiseen laji-teoriaan*. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede, julkaisu 30, 1996.

Nieminen, Tommi: "Charles S. Peircen semiotiikka". – Hannele Dufva & Mika Lähteenmäki (toim.): *Kielentutkimuksen klassikoita*. Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä 4. Jyväskylä: Jy-

väskylän yliopisto, soveltavan kielentutkimuksen keskus, 2002. 125–154.

Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.

Peirce, Charles S.: [EP] *Essential Peirce 1–2*. Vol. 1 ed. Nathan Houser & Christian Kloesel. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Vol. 2 ed. the Peirce Edition Project. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Saarti, Jarmo: *Kaunokirjallisuuden sisällönkuvailun aspektit. Kirjastoammattilaisten ja kirjastonkäyttäjien tekemien romaanien tiivistelmien ja asiasanoitusten yhdenmukaisuus*. Oulu: Oulun yliopisto, informaatiotutkimuksen laitos, 1999. E-teksti:<<http://herkules.oulu.fi/isbn-9514254767/isbn9514254767.pdf>>.

Scott, William T.: *The Possibility of Communication*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1990.

Suleiman, Susan Rubin: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.

Toolan, Michael: "A few words on telementation". – Roy Harris & George Wolf (eds.): *Integrational Linguistics: A First Reader*. Oxford: Elsevier Science, 1998. 68–82.

Wilson, Anne: *Magical Thought in Creative Writing. The Distinctive Roles of Fantasy and Imagination in Fiction*. Stroud: The Thimble Press, 1983.

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Juva: WSOY, 1981 (*Philosophische Untersuchungen*, 1953).

Vuorinen, Jyri: *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitykseen*. Helsinki: SKS, 1997.

Zeman, J. Jay: "Peirce's Theory of Signs". – Thomas A. Sebeok (ed.): *A Perfusion of Signs*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1977. 22–39.

~•

*Maria Ihonen*

## *Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa*

**A**rtikkelini tarkoituksena on selvittää, mitä tuloksia on saatu aikaan 1900-luvun lopulla mahdollisten maailmojen teorian käytöstä fiktion ja erityisesti fantasiafiktion tutkimuksessa. Luonnehdin aluksi fantasian olemusta ja sen määrittelyn vaikeutta. Seuraavaksi pohdin mahdollisten maailmojen ja fantasian tutkimuksen varhaista kohtaamista 1700-luvun poetiikassa. Lopuksi siirryn Nancy H. Traillin fantasian teoriaan, joka on ainoa tuntemani systemaattinen näkemys fantastisesta kirjallisuudesta mahdollisten maailmojen teorian määrittelemänä ja jaottelemana.

### *Fantasian määrittelyn ongelmallisuus*

Fantasian määrittely on ongelmallinen tieteenlaji. Fantasiaa käsittelevä tutkija joutuu ensimmäiseksi esittelemään erilaisten määrittelmien ryteikön, minkä jälkeen hän muotoilee oman määrittelmänsä. Tämä ei tietenkään kelpaa yhdellekään toiselle tutkijalle, joten jälleen on lisää esiteltävää. Hankalan perusristiriidan määrittelylle asettaa ensinnäkin se, ettei ole olemassa yhteneväistä käsitystä siitä, mikä on fantasiakirjallisuutta. Toiset viittaavat fantasiakir-

jallisuudella hyvin yleisesti sellaiseen kirjallisuuteen, jossa tapahtuu jotakin sellaista, mikä ei ole mahdollista todellisuudessa. Tämä olisikin yksinkertainen kriteeri fantastiselle kirjallisuudelle, ellei yliluonnollista ilmenisi monenlaisessa kirjallisuudessa aina antiikista realismiin. Tämän takia mm. Tzvetan Todorov (1975, 34) sulkee pois mahdollisuuden, että yliluonnollisen ja luonnollisen oppositio voisi olla fantastisen yhteinen nimittäjä.

Yliluonnollisen tekijän esiintyminen ja vertaaminen todellisuuden liittyvät fantasian käsittämiseen teoreettisena genrenä. Jako teoreettisiin ja historiallisiin genreihin on myöskin Todorovin idea (mt., 12-15). Teoreettiset genremääritelmät dedusoidaan jostakin teoreettisesta järjestelmästä. Lähtökohtana on abstrakti hypoteesi siitä, mikä tekijä teoksessa on tärkein lajiluokittelun kannalta. Laji-jaottelu on loogista seurausta siitä, mitä tekijöitä on valittu ja kuinka tarkkaan erottelevia ne ovat. Teoreettisen genreluokittelun haittapuoli on se, ettei se välttämättä kuvaa juuri niitä lajin toteutumia, joita on olemassa ja luetaan ja pidetään yleisesti lajin edustajina. Näin juuri on käynyt Todorovin (mt., 33) oman fantastisen teorian suhteen: hänen mukaansa fantastinen on sitä epäröintiä, jota lukija kokee arvioidessaan, voidaanko kuvatut tapahtumat selittää luonnollisella vai yliluonnollisella tavalla. Teoreettisten genrejen etu on siinä, että johtaessaan hypoteesistaan genren kaikki mahdolliset ilmentymät, ne voivat ennustaa sellaisiakin genren muotoja, jotka eivät ole vielä toteutuneet.

Toisille taas fantasiakirjallisuus assosioituu suppeasti sellaiseksi kirjallisuudenlajiksi, jossa sankarit kohtaavat vaaroja keskiaikaisen tyyppisessä ympäristössä ja taistelevat miekoin esimerkiksi lohikäärmeitä vastaan. Tässä tapauksessa tärkeää on tietty kuvasto, joka periytyy ennen muuta J.R.R. Tolkienilta. Tällainen genremääritelmä on historiallinen ja edustaa juuri meidän aikamme fantasiakäsitystä, joka perustuu fantastisen kirjallisuuden suurimpaan tarjontaan ja lukukäytäntöihin. Muita historiallisesta tilanteesta määräytyviä fantasiakäsityksiä ovat mm. goottilaisen romaanin yliluonnollisen kirjallisuuden malli.

Neil Cornwell käsittelee teoksensa *The Literary Fantastic* (1990, 11-27) alussa tunnetuimpia fantasian määritelmiä ja päätyy sitten miettimään, missä asioissa ollaan laajimmin yhtä mieltä. Hän toteaa yleisesti hyväksyttynä käsityksenä, että on tehtävä ero jokapäiväisen maailman eli aktuaalisen todellisuuden ja minkä tahansa fiktiossa luodun, kuvatun tai ilmenevän maailman välillä. Fiktio on perustaltaan kuviteltua, ei todella tapahtunutta. Umberto Eco (1989, 345) on tarjonnut mahdollisten maailmojen teoriaa nimenomaan avuksi tilanteeseen, jossa halutaan päättää eroista ja yhtäläisyyksistä todellisuuden ja fiktion välillä.

Lisäksi Cornwell huomaa monien teoreetikoiden myöntävän, että fantastinen ja realistinen ilmaisu sekoittuvat monessa tapauksessa toisiinsa ja ovat toisistaan riippuvaisia. Ainakin on jo intuitiivisesti selvää, että fantastinen kerronta tarvitsee tuekseen realismia, muuten se ei olisi ymmärrettävää. Fantasian perusta on se, että sen luoma maailma on käsitettävissä vain suhteessa lukijan tuntemaan maailmaan, jota se osittain muistuttaa ja josta se osittain poikkeaa. Kun fantastinen elementti on kulkenut proosan historiassa jatkuvasti mukana jos ei autonomisena niin ainakin erottuvana elementtinä, sen rooliksi on hahmottunut tiettyjen sosiaalisten ja psykologisten tendenssien ilmaiseminen. Mutta tämä ei olisi mahdollista ilman kiinteää ja vastavuoroista suhdetta fiktionaalisissa maailmoissa toisaalta ilmenevään realistiseen elementtiin.

Fantasian olemuksen ymmärtämiseksi on pohdittava hienosyisemmin kolmea edellä esiin tullutta kysymystä.

1. *Yliluonnollisen elementin merkitys.* Vaikka esim. Todorov hylkää yliluonnollisen piirteen riittävänä fantasiaa määrittävänä piirteenä, hän ei kuitenkaan omassa määritelmässään pääse yliluonnollisen käsitteestä eroon. Hänen käsittelemissään teoksissa esiintyy yliluonnollisia tapahtumia ja ratkaisevaa on epärointi luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä. Tästä voidaan johtaa, että yliluonnollinen on kuitenkin välttämätön piirre Todorovinkin fantasiakäsityksessä. Koska hänen lukijan epävarmuudelle perustuva

määritelmänsä vastaa huonosti fantasian käytäntöjä ja muita määritelmiä, on syytä etsiä yliluonnolliselle elementille jokin muu tarkennus fantasian määritelmässä. Fantasiakirjallisuuden nykykäytännön kannalta olisi järkevämpää valita Todorovin ihmeellisen kirjallisuuden määritelmä. Ihmeellinen kirjallisuus on Todorovin (1975, 41) mielestä fantastisen kirjallisuuden lähilaji, jossa yliluonnolliset tapahtumat ovat todella tapahtuneet fiktiivisessä maailmassa, eikä lukijalle jää sen vuoksi mitään epäroitävää. Lukijan on vain hyväksyttävä, että tässä fiktiivisessä maailmassa vallitsevat erilaiset luonnonlait.

2. *Yliluonnollisen ja todellisen subde fantasiafiktion sisällä.* Jos taas tyydytään siihen, että fantasian maailma on maailma, jossa vallitsevat erilaiset luonnonlait, jäävät sen sisälläkin vallitsevat realistiset piirteet käsittelemättä puhumattakaan sen mahdollisuudesta jollakin tavoin olla referentiaalisessa suhteessa todellisuuteen. Huomiioon ottaen edellä mainittu Cornwellin havainto siitä, että fantasia-kirjallisuus on realistisen ja fantastisen esitystavan sulautuma, on pidettävä kiinni sellaisesta fantasiakäsityksestä, joka ottaa huomioon fantastisen ja realistisen vastavuoroisen suhteen. Toisaalta fantastisessa kirjallisuudessa esiintyy realistista kuvausta siinä missä realistisessa kirjallisuudessaakin, toisaalta fantasialla on oma realisminsa siinä, miten se perustaa uskottavuutensa ja sen systeemin, johon Todorovkin viittaa voimassa olevilla toisenlaisilla luonnonlaeilla.

3. *Fantasiafiktion subde todellisuuteen.* Cornwellin mukaan vallitsee jonkinlainen konsensus siitä, että fantasiafiktiolla on ollut merkitystä todellisuuden kuvauksen kannalta. Mikä merkitys ja rooli fantasiafiktiolla voi olla realistisen ja mimeettisen kuvauksen täydentäjänä? Onko tämä alue, jolla fantastinen piirteenä ja keinona parhaiten oikeuttaa jatkuvan olemassaolonsa kirjallisuudessa, silloinkin kuin se ei ole suppeasti ymmärrettynä lajina suosiossa? Lähden ensimmäiseksi käsittelemään tätä viimeistä kysymystä.



## *Fiktio määrittelystä fantastisen tehtävään*

Jotta voidaan päästä edes jonkinlaiseen erotteluun siinä, miten fantasiakirjallisuuden suhde todellisuuteen eroaa fiktiosta yleensä, on ensin erotettava fiktion alue. Klassinen fiktion ja totuudellisuutta tavoittelevan kirjallisuuden välinen eronteko löytyy Aristoteleelta:

[R]unoilijan tehtävänä ei ole kertoa, mitä on tapahtunut, vaan puhua siitä, mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella. [—] historia kertoo tapahtuneista asioista, runous sellaisista asioista, jotka voivat tapahtua. Siksi runous on historiaa filosofisempaa ja vakavampaa. Runous nimittäin käsittelee asioita enemmän yleisten totuuksien tasolla, historia taas yksittäistapauksina. (1997, 168)

Historiankirjoituksen suhde todellisuudessa tapahtuneeseen on Aristoteleen mukaan suoraan jäljittelevä, eikä nouse runouden tasolle yleisten totuuksien tavoittelussa. Runous eli nykykäsityksen mukaan fiktio on suhteessa todellisuuteen siten, että sen tapahtumien tulee olla sellaisia, että ne ovat mahdollisia myös todellisuudessa. Tämä vastaa realistisen fiktion suhdetta todellisuuteen. Jos ajatellaan vielä Aristoteleen mainitsemia todennäköisyyden ja välttämättömyyden ehtoja, pois sulkeutuu epäuskottavien tapahtumien kuvaus, jollaista on monenlaisessa seikkailu-, rikos-, romanttisisessa ja yleensä kirjallisuudessa, jossa juonen tarkoituksena on tarjota jotakin epätavallista. Toisaalta, onko monenkaan antiikin draaman juoni kovin uskottava, ajatellaanpa vaikka Sofokleen *Kuningas Oidipusta*?

Fantasiafiktio sulkeutuu Aristoteleen runouden määritelmän ulkopuolelle, koska sen ei tarvitse sitoutua kuvaamaan vain sitä, mitä voisi tapahtua. Tosin on vaikea sanoa, mitä Aristoteles loppujen lopuksi tarkoittaa sillä, ”mitä voi tapahtua”. Hänen esimerkkinsä runoudesta viittaavat Homeroksen eepoksiin ja draamoihin, joissa esiintyy kreikkalaisen mytologian jumalia ja ihmeellisiä olioita ja tapahtumia. Näin ollen hän laskisi yliluonnolliset tapahtu-

mat mahdollisten tapahtumien piiriin, jolloin olisi pääteltävä hänen tarkoittavan loogista mahdollisuutta sillä, ”mitä voi tapahtua”. Thomas Pavel (1986, 46) käsittelee Aristoteleen määritelmää ikään kuin tämä viittaisi välttämättömyydellä kaikissa mahdollisissa maailmoissa tosiin asioihin ja todennäköisyydellä jossakin mahdollisessa maailmassa tosiin asioihin.

Kuitenkaan Aristoteleen lausetta, niin osuva kuin se onkin, ei voi aivan suoraan yhdistää mahdollisten maailmoiden terminologiaan. Vaikka jo Aristoteles puhui mahdollisuudesta, hän viittasi sillä yhteen ja ainoaan maailmaan. Aristoteles ajatteli, että toteutuminen on kaikkien mahdollisuuksien aitouden kriteeri (Knuutila 1998, 44). Oletetut toteutumattomat mahdollisuudet eivät voi olla todellisia, sillä niiden ei ilman ristiriitaa voida ajatella toteutuvan millään hetkellä (mt., 45). Aristoteleen mallissa toimitaan vain yhdessä maailmankaikkeudessa, eikä mikään saa rikkoo ristiriidan lakia. Se, mikä on, välttämättä on, ja sen mahdolliset vaihtoehdot katoavat olevan toteutumisen myötä.

Aristoteleen runousoppi suhtautuu jäljittelyyn paljon suppeammin kuin hänestä johdetut myöhemmät teoriat, joten on mahdollonta arvailla, miten hän suhtautuu yliluonnolliseen jäljittelyn kohteena. Vaikka hän erotteleekin jäljittelyn kohteet, keinot ja tavat, ’kohde’ ei hänellä tarkoita esimerkiksi maailmaa vaan kunnollista tai kehnoa ihmistä. Kun jäljittelyn painopiste on ihmiskuvauksessa eikä koko fiktiivisessä maailmassa, ei ole ihme, että mytologiset ja todelliset aiheet ovat tasa-arvoisia mahdollisuuden kannalta. (Aristoteles 1997, 179-163)

Jatkan nyt kuitenkin Aristoteleen ajatuksesta, ”mitä voisi tapahtua”, lisäten siihen jatkoksi ”todellisuudessa”. Fantasia sallii sellaisenkin tapahtumien kuvauksen, joita ei voisi tapahtua todellisuudessa. Poikkeamat siitä, mitä voisi oikeasti tapahtua, ovat fantasiafiktiossa jotakin tarkoitusta varten. Poikkeamien merkitys voi olla siinä, että ne ihastuttavat, ruokkivat mielikuvitusta ja vievät lukijan unenkaltaiselle matkalle toisenlaiseen todellisuuteen. Toisaalta ne voivat olla keino, joka toimii proosatekstin poeettisessa rakenteessa

samaan tapaan kuin metafora runossa. Näkemykseni mukaan fantasia on ilmaisukeino. Toisaalta se voi olla ilmaisukeino pintatasolla: se tekee kerronnasta nautittavaa samalla tavoin kuin innovatiivinen kieli.

Todorovin (1975, 22) mielestä kirjallisuuden olemassaolon ainoa syy on se, että se sanoo sen, mitä ei-kirjallinen kieli ei pysty sanomaan. Mielestäni fantasia pystyy sanomaan jopa sen, mikä jää muulta kirjallisuudelta sanomatta. Näin ollen fantasia edustaa kirjallisuudellisuutta kirjallisuuden sisällä.

Tarkoitin edellä mainitulla ilmaisuvoimalla suunnilleen samaa kuin Rosemary Jackson pitäessään fantasiaa kumouksellisena lajina. Fantasia on Jacksonin (1981, 4) mielestä tarpeellista silloin, kun se voi kumota totuttua. Fantasia jäljittää sitä, mikä kulttuurissa on ”vaiennettu, tehty näkymättömäksi, peitetty ja tehty poissa-olevaksi”. Hän kiinnittää siis erityisesti huomiota sellaiseen fantasiaan, joka puuttuu sosiaalisiin ja kulttuurisiin tabuihin. ”Fantasia yhdistää uudelleen ja kääntää nurin todellisen, mutta ei pakene sitä: se on olemassa parasiittisessa ja symbioottisessa suhteessa todelliseen” (mt., 20).

Kirjallisuudessa esiintyy esimerkiksi aaveita, jotka eivät tee teoksesta kauhukertomusta, jos aaveella on jotakin muuta ilmaisuvoimaa kuin kauhun herättäminen. Shakespearen *Hamletissa* isän haamulla on monia muita tehtäviä kuin yleisön pelottelu: se antaa Hamletille tehtävän, asettaa kyseenalaiseksi Hamletin järjen (vaikka haamun näkevät muutkin) ja luo taustan Hamletin epävarmuudelle. Nancy H. Traill (1996) ratkaisee *Hamletin* haamun ongelman siten, että on päätettävä koko fiktionaalisen maailman rakenteesta käsin, onko ”yliluonnollinen osatekijä keskeinen vai perifeerinen, funktionaalinen vai sivuroolissa, dominoiva vai alisteinen”. Teoksen fantastisuus riippuu täten sen fiktionaalisen maailman kokonaisrakenteesta, siitä kuinka se koostuu ja kuinka sen osatekijät on järjestetty.

Toni Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani* (*Beloved*, 1987) esiintyvä aave on jo suuremmassa roolissa kuin

*Hamletissa*. Mustan päähenkilön, Sethen tappama lapsi häiriköi ensin näkymättömänä talossa ja sitten näkyvänä. Ensin Sethe ilahtuu saadessaan lapsensa takaisin sellaisena kuin se olisi, jos se olisi saanut elää ja kasvaa, mutta kuitenkin heidän yhteiselonsa ei onnistu. Lapsen paluu elämään ilmaisee monimutkaisella tavalla kysymyksiä rotusorrosta, oikeudenmukaisuudesta, äidinrakkaudesta ja sosiaalisesta eristyneisyydestä. Kieltämättä Morrisonin kirjassa ollaan lähellä fantasia- ja kauhukirjallisuuden poltergeist-teemaa.

Morrisonin kirjallinen idea pienenä kuolleesta lapsesta, joka ilmestyykin äitinsä elämään 18-vuotiaana tyttönä, konkretisoi mahdollisen asiankulun loogista ideaa. Mahdolliset maailmat ovat kuviteltavissa olevia asiaintiloja. Lähtökohtana voi olla ajatus siitä, että asiat olisivat niin-ja-niin, jos se-ja-se olisi mennyt toisin. Jos Sethe ei olisi tappanut tytärtään säikähtäessään vangitsijoitaan, tytär olisi elänyt ja kasvanut sellaiseksi-ja-sellaiseksi. *Minun kansani, minun rakkaani* -teoksen ristiriitainen tilanne johtuu siitä, että molemmat vaihtoehdot ovat voimassa: Sethe on tappanut lapsensa, mutta tämä on silti elossa. Sethe joutuu kokemaan tyttären paluun sekä hyvät että huonot puolet. Toisaalta se tuntuu oikeudenmukaiselta heitä kumpaakin kohtaan, toisaalta tytär syyttää ja kiristää häntä murhan takia ja muodostuu kauheaksi taakaksi.

Onko *Minun kansani, minun rakkaani* fantastinen teos fiktion maailman kokonaisuuden kannalta katsottuna? Teos sitoutuu esittämään mustien ja valkoisten välisen eriarvoisuuden näyttäen yleisen yksilön kohtalossa ja toimii siinä mielessä realistisessa traditiossa. Toisaalta se hakee lisää ilmaisuvoimaa tuomalla mukaan fantastisen tapahtumien kulun. Koska Rakkaimman ilmeneminen on Morrisonin teoksen fiktion maailmassa keskeinen tekijä (onhan alkuteos nimettykin hänen mukaansa) sikäli, että se on mukana mm. päähenkilön sisäisessä prosessissa, on mahdollista pitää teosta fantastisena. Se on fantastinen juuri tavalla, jossa fantasialla on voimaa kääntää nurin sosiaaliset ja kulttuuriset asetelmat ja asettaa uudelleen eettisiä olettamuksia.

## *Taustaa mahdollisten maailmojen käytölle fiktion teoriassa*

Esitin edellä, että Morrisonin romaanin fantastisuus lähtee liikkeelle siitä, että loogisesta mahdollisuudesta tehdään fiktionaalisesti aktuaalinen asia. Eräs lähtökohta mahdollisten maailmojen semantiikan yhdistämisessä fiktion teoriaan on se, että logiikan keinoin ilmaistava *mahdollisuus* on rinnastettavissa fiktion (Pavel 1986, 2). Fiktio on suhteessa todellisuuteen mahdollinen asioiden kulku tai tila.

Turvauduin myös käyttämään fiktionaalisen maailman käsitettä. Fiktion käsittely maailmana on saanut heuristista ja metodologista tukea mahdollisten maailmojen semantiikasta siitä lähtien kun Saul Kripke oli soveltanut sitä formaaliin logiikkaan 1960-luvulla. Lubomír Dole•el on todennut, ettei teorian mekanistinen soveltaminen ole hyödyllistä kirjallisuudentutkimukselle, mutta yhdistettynä tekstiteoriaan sille avautuu sovellusmahdollisuuksia (1989, 229-230). On ollut kiistanalaista, voiko filosofisen logiikan puolella kehitettyä mahdollisten maailmojen teoriaa soveltaa kirjallisuuden tarkasteluun. Houkutus soveltamiseen lähtee siitä, että fiktiivisiä teoksia on joka tapauksessa tarkasteltu omina kokonaisuuksinaan, jotka kuvattuine paikkoineen ja henkilöineen muodostavat oman maailmansa, joka on itsenäinen verrattuna todellisuuteen, ei sen osa.

Dole•el (1990, 39) puolustaa sovellettavuutta sillä, että jo mahdollisten maailmojen idean isä Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) itse käytti kirjallisia teoksia havainnollistavina esimerkkeinä. Tämä pitää paikkansa, vaikka viittaukset ovat hyvin hajanaisia. Ennen kuin menen Dole•elin mainitsemiin esimerkkeihin, kerron, miten Leibniz tulee siihen johtopäätökseen, että Jumalan omista kuvittelemista maailmoistaan valitsema maailma on paras mahdollinen. Tähänkin todisteluun liittyy kirjallisuusviittaus.

Leibniz asettaa teoksessaan *Essais de Théodicée* (1710) ratkaistavakseen kysymyksen siitä, kuinka Jumalaa voidaan pitää hyvänä, vaikka tämä on sallinut pahan olemassaolon. Hänen mielestään sellainen maailma, jossa ei olisi syntiä ja kärsimystä, ei olisi kuitenkaan parempi. Jokaisessa mahdollisista maailmoista kaikki asiat liittyvät yhteen. Jumala on nähnyt kaiken ennalta ja järjestänyt maailmankaikkeuden kaiken huomioon ottaen. Joten mitään ei voisi muuttaa ilman että maailmankaikkeuden olemus muuttuisi. Jos siis pieninkin paha poistettaisiin maailmasta, maailma ei olisi enää sama, siis se maailma, jonka Luoja katsoi parhaaksi mahdolliseksi.

Sitten Leibniz jatkaa:

On totta, että voidaan kuvitella mahdollisia maailmoja ilman syntiä ja onnettomuutta ja sellaisia voidaan tehdä, kuten utopistiset ja Sevarambian romanssit osoittavat. Mutta nämä samat maailmat eivät kuitenkaan olisi niin hyviä kuin omamme. Tätä en voi osoittaa yksityiskohtaisesti, sillä voinko tuntea ja esitellä äärettömyyksiä ja vertailla niitä keskenään? (1996, 128-129)

Leibnizin mielenkiinto on siis otsikkonsa mukaisesti Jumalan oikeudenmukaisuuden osoittamisessa, eivätkä utopiatkaan tarjoa hänelle mitään parempaa.

Dole•el siteeraa ensin toista kohtaa samasta esseestä: ”Kuitenkaan ei voi kieltää, että romanssit, kuten *Mademoiselle de Scudéry*n kirjoittamat tai *l’Octavia*, ovat mahdollisia” (Leibniz 1996, 235).<sup>1</sup> Millä tavalla nämä fiktiiviset teokset ovat sitten Leibnizin mielestä mahdollisia? Hän tulee ottaneeksi tällaiset esimerkit siksi, että hän pohtii Spinozan käsitystä Jumalasta ja välttämättömyydestä – tode-

---

<sup>1</sup> Lähdeviite on omani ja se on oma käänökseni käyttämästäni englanninok sesta. Dole•el on kääntänyt kohdan siten, että hän puhuu romaaneista (novels). Asialla ei ole suurtakaan väliä, sillä kuten muista sitaateista huomataan, Leibniz käytti myös nimitystä romaani.

ten kohteliaasti, että sikäli kuin hän on ymmärtänyt, Spinozalla kaikki asiat ovat olemassa jumalallisen luonnon välttämättömyydestä, ilman mitään Jumalan tekemää valintaa. Leibnizin (mt., 234-235) oma kanta perustuu mahdollisuuksien luonteeseen, siihen, ettei niistä seuraa ristiriitaa: ”En ajattele niin, että spinozisti väittäisi, että kaikki romanssit, jotka ovat kuviteltavissa, ovat olemassa aktuaalisesti nyt, tai ovat olleet olemassa, tai tulevat vielä olemaan jossakin päin maailmankaikkeutta.” Tähän Leibniz jatkaa Dole•elin siteeraamalla lauseella. Leibniz pyrkii täsmentämään, että on olemassa kahdenlaista olemassaoloa, aktuaalista ja mahdollista. Spinozalainen kaiken yhtäaikainen olemassaolo on mieletön ajatus, josta päästään eroon, kun päätetään, että Jumalan valitsema olemassaolo on aktuaalista ja kaikki muu edustaa mahdollista olemassaoloa, sellaista, mitä voidaan kuvitella tapahtuvaksi, mutta ei tapahdu.

Toinen Dole•elin siteeraama kirjallisuuskohta on peräisin esseestä ”Vapaudesta” (n. 1679), jossa Leibniz työstää välttämättömiä ja kontingenttien totuuksien ongelmaa:

Ei voida kieltää, että monia tarinoita, erityisesti niitä, joita kutsutaan romaaneiksi, voidaan pitää mahdollisina, vaikka ne eivät tapahdukaan juuri tässä tietyssä universumin osuudessa, jonka Jumala on valinnut – paitsi jos joku kuvittelee, että on olemassa tiettyjä poeettisia alueita avaruuden ja ajan äärettömässä ulottuvuudessa, jossa voisimme nähdä Ison Britannian kuningas Arthurin, Amadis de Gaulin ja germaanien keksimän uskomattoman Dietrich von Bernin vaeltelemassa maan päällä. (Leibniz 1969, 263)

Tästä Dole•el päättee, että Leibniz ei pitänyt fiktioita todellisuuden osina vaan mahdollisina maailmoina.

Kun taas katsotaan laajemmin, mikä on inspiroinut Leibnizin ajattelemaan kirjallisuutta, huomataan, että taustalla on yritys kumota jälleen sama Spinozan ajatus, jonka mukaan kaikki aine saa-

vuttaa menestyksellisesti kaikki ne olomuodot, joihin se on kykenevä.<sup>2</sup> Viitteet fiktion ovat siis Spinozan kirjoittamia ja Leibniz väittää, että Spinoza oli lähellä ajatusta Arthurin, Amadiksen ja Dietrichin olemassaolosta äärettömiin laajennetussa maailmankaikkeudessa. Tässäkin kohdassa pyrkimyksenä on puolustaa mahdollisen olemassaolon erilaista luonnetta.

Dole•elin poimima lause on tärkeä ei vaan fiktion vaan myös fantasian kannalta. Leibniz viittaa siinä kolmen kansan tarunomaisiin sankareihin, jotka ovat fiktiivisiä ja joiden seikkailuihin liittyy yliluonnollisia elementtejä samaan tapaan kuin myöhemmin fantasiaan. Itse asiassa keskiaikaista tarinamaailmaa tavoitteleva fantasiakirjallisuus on ammentanut paljon varsinkin Arthurin ja Amadiksen seikkailuista.

Vaikka Arthur ja Amadis eivät olekaan mahdollisia todellisuudessa, joka on Leibnizin teoriassa Jumalan olemassa olevaksi valitsema mahdollinen maailma, ovat ne kuitenkin yhdellä tavalla mahdollisia. Ne ovat komposiitteja, mikä tarkoittaa sitä, että suhteessa siihen maailmaan, jossa ne esiintyvät, ne ovat mahdollisia. Kukaan ei siinä maailmassa pidä niitä mahdottomina ja ulkopuolinen tarkkailijakin, lukija hyväksyy ne mahdollisiksi niiden omassa kontekstissa. Dole•elin kolmas Leibniz-sitaatti liittyy tähän, ja hän nimittää sen tarjoamaa ajatusta peräti leibnizilaiseksi fiktionaalisuuden käsitykseksi.

Kohta on ongelmallinen siteerattava, sillä se on Leibnizin kirjeestä Louis Bourgetille vuodelta 1714 ja pyrkii korjaamaan Bourgetin ilmeisesti haparoivia käsityksiä:

---

<sup>2</sup> Leibnizin ajatuskulku koskaan tapahtumattomista asioista on seuraava: ”Jos tietyt mahdolliset asiat eivät koskaan ole olemassa, olemassa olevat asiat eivät aina voi olla välttämättömiä. Sillä muutoin olisi mahdotonta toisten asioiden olla niiden paikalla, ja mikä tahansa mikä ei koskaan olisi olemassa olisi siksi mahdotonta.” (1969, 263) Tästä Leibniz jatkaa taas lauseeseen, jonka Dole•el on siteerannut. Tämä edeltävä lause tulee ymmärrettävämmäksi, kun ajattelee, että Leibnizin lähtökohtana on, että mahdollisia asiantiloja täytyy olla.



En ole samaa mieltä siitä, että ”voidaksemme tietää, onko romanssi ’Astrea’ mahdollinen, on välttämätöntä tietää sen yhteydet muun universumin kanssa”.<sup>3</sup> Tämä olisi todellakin välttämätöntä tietää, jos sen pitäisi olla kompossiibeli (yhdessä mahdollinen) universumin kanssa, ja seurauksena siitä että tiedämme onko tämä romanssi tapahtunut, tapahtuuko tai tulee se tapahtumaan jossakin päin maailmaa, sille ei varmasti-kaan olisi sijaa ilman noita yhteyksiä. Ja on hyvinkin totta, että se mikä ei ole, ei ole ollut, eikä koskaan tule olemaan, ei ole mahdollista, jos puhumme mahdollisesta kompossiibelin mielessä, kuten olen juuri sanonut. [—] Mutta se, onko ’Astrea’ mahdollinen absoluuttisessa mielessä, on toinen kysymys, johon vastaan kyllä, sillä siitä ei seuraa mitään ristiriitaa. Kuitenkin, jotta tämä romaani voisi olla olemassa todella, olisi välttämätöntä muulle universumille myöskin olla täysin erilainen kuin se on – ja onhan mahdollista, että se olisi toisenlainen. (Leibniz 1969, 661)

Vaikka Leibniz kierteleekin jälleen omissa kiemuroissaan, voidaan edellä sanotusta johtaa se, ettei fiktiivisen maailman mahdollisuutta pidä arvioida suhteessa todelliseen maailmaan (”muuhun universumiin”). Fiktio ei tarvitse olla yhdessä, yhtä aikaa mahdollinen todellisuuden kanssa. Kun siinä olevat asiat, henkilöt ja tapahtumat ovat kompossiibeleitä *keskenään*, se on mahdollinen maailma.

### *Fantasian maailmat suhteessa todellisuuteen*

Fiktio rinnastaminen mahdollisiin maailmoihin on ymmärrettävää myös kirjallisuuden merkityksen kannalta. Koska fiktion maailmat ovat mahdollisia, ne ovat aktuaalisessa maailmassa elävän ihmisen kannalta kiinnostavia ja merkityksellisiä. Lukemiseen liitty-

<sup>3</sup> Omassa lähteessäni lukee ”of the romance if ’Astrea’ is possible”, kun taas Dole•el on kääntänyt ”if the romance of *Astrée* is possible”. Tulen siihen tulokseen, että omassa lähteessäni on virhe ja korjasin sitaattini Dole•elin mukaiseksi.

vä eläytyminen ja arviointi on mahdollista, koska fiktiiviset henkilöt ja tapahtumat voisivat olla olemassa, vaikka niitä ei sellaisenaan olisikaan koskaan ollut. Kuinka sitten fantasia toimii tältä kannalta katsottuna? Vaikka fantasian maailmat ovat muun fiktion tavoin loogisesti mahdollisia, ne eivät ole mahdollisia sanan siinä merkityksessä, että voisimme kuvitella niiden olosuhteet ja tapahtumat itsellemme mahdollisiksi. Mikä fantasiassa näin ollen voi lukijaa koskettaa? Eläytyminen on edelleenkin helppoa, koska lukijalla on mielikuvitusta siinä missä tekijälläkin. Mutta voiko fantasialla olla mitään tekemistä lukijan arvioivan puolen kanssa?

Arvioivalla puolella tarkoitan sitä, että lukija vertaa fiktion maailmaa siihen, jossa hän elää todellisuuttaan ja suhteuttaa sen tapahtumia, väitteitä ja etiikkaa omaansa. Kirjallisuudella on sitä enemmän merkitystä ja vaikutusta mitä enemmän se saa lisäarvoa siitä, että se auttaa hahmottamaan, ymmärtämään, arvottamaan ja sietämään sitä todellisuutta, jossa lukija elää. Jotkut kirjat unohtuvat pian lukemisen jälkeen siksi, etteivät ne tule merkityksellisiksi aktuaalisen maailman kannalta. Toiset taas eivät unohdu koskaan, sillä ne avaavat aktuaalisenkin maailman lukijalle tärkeällä tavalla tai mahdollisesti haastavat hänen käsityksiään jostakin perustavanlaatuisesta puolesta siinä.

Tätä arvioivaa puolta lukijassa fantasia voi hyvinkin koskettaa. Fantasiafiktio voi nimenomaan tarjota uuden näkökulman aktuaaliseenkin maailmaan ottamalla lähtökohdaksi siitä kaukana olevan maailman. Näkemykseni pohjalla on ajatus siitä, että kenelläkään ei ole hallussaan, tiedossaan aktuaalista maailmaa siinä mielessä, että hän voisi koota ja luetteloida kaikki mitä siellä on saati sitten *miten* asiat siellä ovat. Kukin suunnistaa aktuaalisessa maailmassa kykynsä ja todellisuudentajunsa mukaan. Kullakin on tarpeellinen tieto ja käsitys siitä, mitä aktuaaliseen maailmaan kuuluu ja miten siellä toimitaan, mutta kahta samanlaista käsitystä ei ole olemassa. Näitä erilaisia käsityksiä aktuaalisesta maailmasta voi myöskin pitää mahdollisina maailmoina.

Fantasiaa on käsitelty mahdollisten maailmojen teorian yhteydessä jo 1700-luvulla, kuten Dole•el tuo esiin teoksessaan *Occidental Poetics* (1990, 33-52). Hän pitää Leibnizin ideasta ammentavien kirjallisuusteoreetikkojen antia tarpeellisena vasta-argumentina liian kauan voimassa olleelle aristoteliselle *mimesiksen* käsitteelle. Johann Breitinger loi uudenlaisen suhteen mimesikseen. Siinä missä taiteella on Aristoteleen teoriassa toissijainen asema imitoimaansa luontoon nähden, Breitingerille luonto onkin mahdollisten maailmojen päättymätön sarja, jossa aktuaalinen maailma, todellisuus on vain yksi muiden joukossa. Taide nousee samantavaiseen asemaan kuvattavansa kanssa. Breitingerin mielestä runous lainaa jäljittelynsä materiaalin mahdollisten asioiden maailmasta.

Tämä kaikki johtaa luovuuden korostamiseen. Breitingerin mielestä runoilija ansaitsee poetan nimen, siis luoja. Fiktionaalinen olemassaolo on suoraan johdettavissa poeettisesta aktiivisuudesta. Olisi mielenkiintoista tietää, ovatko Breitingerin muotoilut vaikuttaneet suoraan tai välillisesti J.R.R. Tolkienin ajatuksiin fantastisesta luomisprosessista. Tolkienin esityksessä ei ole nimittäin lähdeviitteitä. Tolkien (2001, 46-47) lähtee myös siitä, että ihmisen mieli pystyy muodostamaan mentaalisia kuvia asioista, jotka eivät ole paikalla. Tämän mielikuvituksen (Imagination) aspektin lisäksi tarvitaan sellaista ilmaisua, joka pystyy tavoittamaan todellisuuden sisäisen yhtäpitävyyden ja tätä jälkimmäistä Tolkien kutsuu taidoksi (Art). Taito on operatiivinen linkki mielikuvituksen ja kuvittelun tuloksen aliluomuksen (Sub-creation) välillä. Se, joka tätä mielikuvitusta ja taitoa käyttää, on aliluoja, eli fantastisen sekundaarimaailman tekijä.

Tolkien ei kuitenkaan puhu jäljittelystä mitään, ja minkäänlainen jäljittelyn idea ei tunnu yleensääkään sopivan luovuuteen. Mahdollisten maailmojen jäljittely on kovin idealistinen ajatus, sillä nuo maailmat eivät ole missään sinänsä olemassa ja odottamassa havaitisijaansa vaan ovat jos ei luomisen niin ainakin ajatustyön tuloksia. Jonkun on kombinoitava ja konstruoitava ne. Kuten Christine Brooke-Rose (1986, 320) sanoo: ”Koko mimesiksen idea on

illuusio: toisin kuin draamallinen esitys, kerronta ei voi imitoida sitä kertomusta, jota se on kertomassa; se voi vain kertoa sen ja tarjota illuusion mimesiksestä.”

Joka tapauksessa Dole•elin esittely Breitingerin Leibnizin ideoihin pohjaavasta esteettisestä ajattelusta tuo esiin sen, että Breitinger on ottanut huomioon fantastisen kirjallisuuden kutsuen sitä ihmeelliseksi kirjallisuudeksi. On oikeastaan luonnollista, että Breitinger ottaa huomioon tämän puolen, sillä jos halutaan tuoda esiin mahdollisten maailmojen erityisen suuret *mahdollisuudet*, tulee heti esiin se, mitä Breitinger sanoo: ”[—]näissä maailmoissa asioiden välillä on erilainen koheesio ja yhteys, erilaiset luonnon ja liikkeen lait, [—] ja jopa kokonaan uudenlaisia ja erikoisia olentoja” (sit. Dole•el 1990, 41). Näitä samoja huomioita esiintyy nykyaikaisissa fantasian määritelmissä ja käytännöissä.

Breitingerin nimitys kuvatuunlaiselle mielikuvitukselliselle kirjallisuudelle on säilynyt Todorovin fantasiateoriassa. Todorov (1975, 41) varaa fantastisen nimityksen sellaiselle kirjallisuudelle, jonka suhteen lukija ei pysty päättämään, tapahtuuko siinä luonnonlakien rikkomista vai ei. Ihmeelliseksi hän kutsuu sellaista kirjallisuutta, jolle on oletettava eri luonnonlait kuin tuntemassamme maailmassa. Kolmas tyyppi Todorovin yliluonnollista käsittelevässä kirjallisuudessa on outo kirjallisuus, jossa kertomuksen aikana esiintynyt yliluonnollisuus saa luonnollisen selityksen kertomuksen lopussa.

Mutta jo Breitinger loi oman typologian ihmeellisille maailmoille ja tässäkin typologiassa mielikuvituksellisilla maailmoilla on kolme tyyppiä:

- a) Allegoriset maailmat, joissa esiintyy elottomia asioita, jotka esitetään persoonina ruumiineen ja sieluineen kykenevinä järkevään toimintaan ja mielipiteisiin.
- b) Aesopoksen tyyppiset maailmat, joissa esiintyy eläimiä ja muita luonnollisia olioita, joille on suotu kyky mielipiteisiin, ajatuksiin ja puhumiseen.

c) ”Henkien” näkymättömät maailmat. Tämä on ihmeellisen korkein muoto. Kirjallisuus jakaa tämän alueen mytologian ja uskonnon kanssa. (Sit. Dole•el 1990, 43-44)

Myös estetiikan perustaja Baumgarten teki erottelua fiktionaalisten maailmojen välille selvästi tietoisena Leibnizin teoriasta. Hänen erottelunsa on *figmenta vera* versus *figmenta simpliciter*. *Todet kuvitelmat* ovat aktuaalisessa maailmassa mahdollisten asioiden representaatioita. *Rajoittamattomat kuvitelmat* representoivat niitä asioita, jotka ovat aktuaalisuuden kannalta mahdottomia. Rajoittamattomat kuvitelmat Baumgarten jakoi vielä kahteen ryhmään, *heterocosmicaan* ja *utopicaan*. Heterokosmiset kuvitelmat ovat mahdottomia vain aktuaalisessa maailmassa, kun taas utopistiset kuvitelmat ovat mahdottomia kaikissa mahdollisissa maailmoissa. (Ks. Dole•el 1990, 45; Vuorinen 1993, 143)

Tämä yksinkertainen, mahdollisten maailmojen logiikalle perustuva jaottelu on toimiva myös fantasian määrittelyn kannalta. Se on myös yhtenevä Bradley'n ja Schwartzin (1979, 6) mahdollisten maailmojen luokittelun kanssa. *Todet kuvitelmat* eli fiktiot vastaavat luonnonlakien mukaisia, *fysikaalisesti mahdollisia maailmoja*. Näihin kuuluu myös aktuaalinen maailma, mikä ei tietenkään kuulu Baumgartenin fiktionaalisiin maailmoihin. *Rajoittamattomat fiktiot* vastaavat luonnonlakeja rikkovia, *fysikaalisesti mahdottomia maailmoja*. Utopistinen fiktio on (loogisesti) *mahdoton maailma* ja kuuluu B–S-luokittelussa mahdollisten maailmojen ulkopuolelle. *Heterocosmica* puolestaan kattaa tässä luokittelussa kaikki ei-aktuaaliset maailmat.

Fantasiafiktion maailmaa voidaan yksinkertaisesti pitää fysikaalisesti mahdottomana maailmana, koska siinä yleensä rikotaan luonnonlakeja. Dole•elin oppilas Nancy H. Traill (1996, 9) on muotoillut tämän asian pitemmälle: ”[T]eos on fantastinen, jos fiktionaalinen maailma koostuu kahdesta aleettisesti vastakkaisesta alueesta, luonnollisesta ja yliluonnollisesta”. Tässä luonnollinen viittaa fysikaalisesti mahdolliseen ja yliluonnollinen mahdottoon maailmaan. ’Aleettinen’ on modaalilogiikan terminologiaa

ja tarkoittaa mahdollisen, mahdollittoman ja välttämättömän kvanttorian lauseen edessä.<sup>4</sup> Traill ottaa huomioon sen, että fantasiafiktio on yleensä hybridinen; se sisältää alueen, joka on aktuaalisen maailman kaltainen luonnonlakien noudattamisen suhteen, mutta myös alueen, joka ei noudata luonnonlakeja. Olennaista on näiden alueiden välinen jännite.

Traillin mahdollisten maailmojen teorialle perustava fantasia-määritelmä tuo seuraavanlaisia ratkaisuja alussa esittämiini kysymyksiin. Pelkkä yliluonnollisten elementtien ilmeneminen ei tee teoksesta fantastista. Ne ovat sopusoinnussa luonnollisen alueen sisällä, palvellen sen tarkoituseriä. Vasta kun ne muodostavat niin merkittävän alueen, että se pystyy haastamaan luonnollisen alueen, voidaan puhua fantastisesta. Traill (mt., 10) ei pidä fantastista lajina vaan tyyppinä (mode). Näin fantastista voidaan tarkastella piirteinä, joka voi ilmetä eri lajeissa ja aikoina. Sen perusteella, miten fantastista on ilmennyt erilaisissa kirjallisissa käytännöissä, Traill pystyy laatimaan oman luokittelunsa fantastisen eri tyyppeihin. Luokittelu myös selittää, missä fantastisina pidetyt kerronnan muodot eroavat toisistaan tai muistuttavat toisiaan.

Traill ei tee kuitenkaan fantastisesta ylihistoriallista abstraktiota vaan ottaa huomioon sen erilaiset kytkennät muuttuviin kulttuuriin, ideologisiin ja esteettisiin konteksteihin. Fantastinen on ollut eri rooleissa eri aikakausina ja kun se suhteutetaan aikakauden todellisuuskäsityksiin ja siihen, mitä on ollut mahdollista, sallittua, esittää kirjallisuudessa, voidaan myös sanoa jotakin fantastisen fiktion suhteesta todellisuuteen. Antiikissa ja keskiajalla ei puhuttu fantasiasta, koska ilmeisesti käsitys todellisuuden olemuksessa salli enemmän ihmeen mahdollisuuksia kuin uuden ajan ihmisen maailmankuva.

<sup>4</sup> Aleettiset, totuuden modaliteettia osoittavat kvanttorit on kehitetty analogisesti loogisista kvanttoista 'jokin', 'ei-mikään', 'kaikki'. Kun lauseesta 'On mahdollista, että huomenna sataa' tehdään negaatio, saadaan 'Ei ole mahdollista, että huomenna sataa'. Kun tästä vielä tehdään kaksoisnegaatio: 'Ei ole mahdollista, että huomenna ei sada', on saatu lause, joka tarkoittaa samaa kuin 'On välttämätöntä, että huomenna sataa'. (Ks. Dole 1998, 114)

## *Kirjallisuus*

- Aristoteles: *Retoriikka. Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus, 1997.
- Bradley, Raymond & Schwartz, Norman: *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.
- Brooke-Rose, Christine: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Dole•el, Lubomír: "Possible Worlds and Literary Fictions". – Sture Allen (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Proceedings of the Novel Symposium 65. Berlin: De Gruyter, 1989.
- Dole•el, Lubomír: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1990.
- Dole•el, Lubomír: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto: "Report on Session 3: Literature and Arts". – Sture Allen (ed.): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Proceedings of the Novel Symposium 65. Berlin: De Gruyter, 1989.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen, 1981.
- Knuutila, Simo: *Järjen ja tunteen kerrostumat*. Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura, 1998.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Philosophical Papers and Letters*. Second edition. Ed. and transl. Leroy E. Loemker. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1969.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Theodicy. Essays on the Goodness of God and Freedom of Man and the Origin of Evil*. Ed. Austin Farrer. Transl. E.M. Huggard. Illinois: Open Court, 1996.
- Morrison, Toni: *Minun kansani, minun rakkaani*. Suom. Kaarina Ripatti. Helsinki: Tammi, 1988 (1987).
- Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press, 1986.

Todorov, Tzvetan: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

Tolkien, J.R.R.: "On Fairy-Stories". – *Tree and Leaf*. London: HarperCollins Publishers, 2001.

Traill, Nancy H.: *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto et al.: University of Toronto Press, 1996.

Vuorinen, Jyri: *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: SKS, 1993.





*Lauri Määttä*

## *Naamioidut minuudet Terry Pratchettin romaanissa Maskerade*

Comedy is not just society's tool to use on us; it can also be our tool to use in understanding society. Comedy's lack of detachment, its keen involvement in the affairs of the human community, represents its special power, not its flaw. Showing us partly what we are and partly how we see ourselves, comedy is no more and no less disinterested than we are. (Shershow 1986, 38)

Terry Pratchett on suosittu englantilainen kirjailija, jonka kaikille romaaneille on ominaista rönsyilevä huumori ja mielikuvituksen vapaus. Erityisesti hän on tunnettu *Discworld*-sarjan romaaneistaan, joissa kerrotaan litteän kiekon muotoisesta maailmasta, joka kiittää avaruudessa neljän elefantin ja jättiläismäisen merikilpikonnin kannattelemana. Taikuuks on tässä Kiekkomaailmassa luonnonvara, joka pitää tätä mytologioita parodioivaa rakennelmaa koossa. *Discworld*-sarjaan kuuluu jo vajaat kolmekymmentä romaania<sup>1</sup> ja ne muodostavat miljööltään yhtenäisen, mutta henkilöhahmoiltaan vaihtelevan teoskokonaisuuden, jota voisi

<sup>1</sup> Romaanien tarkka lukumäärä riippuu hieman laskemistavasta. Voidaan esimerkiksi keskustella siitä, tulisiko *The Science of Discworld* (1999) laskea täysiarvoiseksi romaaniksi, koska Pratchettin osuus on siinä vain eräänlaisen kehystarinan kirjoittaminen muun kirjan käsitellessä luonnontieteitä ja maapallomme luonnonhistoriaa. Samoin pari romaaneista on lyhyempiä ja

verrata esimerkiksi Balzacin ”La comédie humaine’en”. Kahta sarjan aloittavaa romaania lukuun ottamatta kunkin romaanin voi lukea omana kokonaisuutenaan, joka ei edellytä tietoja sarjan muista romaaneista. Kuitenkin toistuvien henkilöhahmojen kautta voidaan sarjassa hahmottaa sen sisäisiä ”jaksoja” tai ”jatkumoi- ta” (sequences). Omana tutkimuskohteenani on toistaiseksi kuusi romaania käsittävä ”noitajakso”, jossa siis päähenkilöt ovat noit- ia. Tässä artikkelissa käsitte- len erityisesti romaania *Maskerade* (1995), joka on järjestyksessä 18. Discworld-romaan- i ja viides ”noitajaksossa”.<sup>2</sup>

Ensimmäiset Discworld-romaanit ovat kevyitä ns. ”vaihtoeh- toisten maailmojen” fantasian parodioita, mutta sarjan edistyessä romaanit saivat nopeasti lisää syvyyttä. Vaikka Kiekkomaailma- sarjan myöhemmät romaanit ovatkin säilyttäneet ensimmäisten kirjojen fantasia- miljöön, on suurinta osaa Discworld-sarjasta osu- vampaa luonnehtia fantasiakomediaksi kuin fantasiaparodiaksi. Toisaalta voisi myös sanoa, että Pratchett on säilyttänyt sarjan aloi- tusosien parodisen suhteen fantasiaan, mutta parodian ensisijainen kohde on liikkunut kirjasarjan edistyessä käsittämään laajan kult- tuuristen ilmiöiden kirjon korkeataiteesta populaariin sekä fysii- kan teorioista kulttuurihistoriaan. Elämme aikaa, jolloin tiedotus- välineistä saa nopeasti koottua vaikuttavia määriä pirstaletietoa, ja juuri tämän kaltainen ”pirstaloitunut ja mediavälitteinen yleissivis- tys” on se kulttuurinen sulatusastia, josta Pratchett ammentaa ko- miikkansa sanaleikkien, perinteisen tilannekomiikan sekä loputto- man intertekstuaalisten ja intermediaalisten viittausten ketjun avulla.

---

kuvituksella varustettuja. Nyt on myös alkamassa erityisesti ”nuorille luki- joille” markkinoitu Kiekkomaailmaan sijoitettu ”alasarja”, jossa Pratchett kirjoittaa uusiksi perinteisiä satuja ja jonka sijoittaminen varsinaisen Discworld-sarjan yhteyteen voi tuottaa tunnolliselle luokittelijalle harmaita hiuksia.

<sup>2</sup> ”Noitajakson” muodostavat romaanit *Equal Rites* (1987), *Wyrd Sisters* (1988), *Witches Abroad* (1991), *Lords and Ladies* (1992), *Maskerade* (1995) ja *Carpenter's Jugulum* (1998). Tämän artikkelin Pratchett-sitaateistani sivumerkinnät viittaavat Corgi Booksin pehmeäkantisiin versioihin, koska nämä versiot ovat helpoimmin saatavilla.

Discworld-romaneissa intertekstuaalisuus ei palvele ainoastaan koomista kerrontatyylää, vaan usein myös Pratchettin romaanien juonet ovat mukaelmia tai pastisseja muiden tekstien juoniratkaisuista. Juuri juonenkehittelyssä ja temaattisten jännitteiden luomisessa myöhemmät Discworld-romaanit osoittavat Pratchettin kehittyneen kirjailijana sarjan aloitusromaanien hajanaisesta hulluttelusta kohti perinteisesti arvostettua kaunokirjallisuutta. Juonilinjoista toiseen harppomisen ja komediallisen verbaali-iloittelun keskellä lukijat voivat halutessaan jäsentää romaaneja yhtenäisen tematiikan kautta. Tässä artikkelissa käsittelemäni romaani *Maskerade* kertoo oopperasta, ja sen selkein intertekstuaalinen rinnastuskohde on niin Andrew Lloyd Webberin musikaalina kuin Hollywood-elokuvinaakin myöhemmin tunnetuksi tullut Gaston Lerouxin kauhuromaani *La Fantôme de l'Opera* (1910), jonka tapahtumat sijoittuvat Pariisiin vanhaan oopperarakennukseen. *Maskeradessa* vastaava tapahtumapaikka on Kiekkomaailman suurkaupungissa Ankh-Morporkissa. Usein Discworld-romaanien keskeisen teeman voi päätellä kirjan nimestä, ja *Maskeradessakin* on tulkintani mukaan kyse juuri naamiojuhlasta eli naamioiduista minuuksista.

Romaanien teemat muodostuvat toistuvista symboleista ja kerroksellisista motiiveista. Tässä artikkelissa analysoin naamioitujen minuuksien teemaa, joka rakentuu *Maskeradessa* toistuvina viittauksina minuuksien ja naamioiden yhteenkuuluvuuteen sekä henkilöhahmojen naamioitujen identiteettien korostamisessa. Tässä tarkastelutavassa olen saanut virikkeitä Kenneth Burken kirjallisuudentutkimuksellisesta ”metodista”, jota hän itse kutsuu ryhmittymäanalyysiksi (cluster analysis) ja jossa tutkitaan kirjallista tekstiä luettaessa sitä, ”mikä esiintyy minkä kanssa” tai ”mikä vastaa mitä” (Burke 1941/1973, 20). Tällaisten ryhmittymien lisäksi Burken ”tilastoivaan metodiin” kuuluu tekstin symbolien tai motiivien kilpailuaselmien, jatkuvuuksien ja muodonmuutosten (agon, progression, transformation) analysoiminen (ks. Rueckert 1994, 69). Tulen kiinnittämään huomiota myös näihin näkököhtiin, mutta artikkelini painopiste on sen selvittämisessä, miten Pratchett rakentaa *Maskeradessa* naamioitujen minuuksien teemaa

symbolisen ”resonanssin” avulla – samaan tapaan kuin muusikko rakentaa melodiaa soittimensa tunnistettavina toistuvien värähtelyjen avulla.

### *Noita yksityisetsivänä*

Ooppera tarjoaa kerrottujen tapahtumien ympäristönä ihanteelliset puitteet erilaisille naamioitumisille, niin esiintymislavalla kuin sen ulkopuolellakin. Lisäksi Pratchett *Oopperan kummitusta* mukaillen kertoo *Maskeradessa* naamioituneesta ja ihmisiä murhaavasta ”oopperan kummituksesta”. Pratchett on kuitenkin muotoillut romaaninsa sen pohjatekstiä selkeämmin ”dekkariksi”, jossa vanha noita Granny (suomennoksissa Muori) Weatherwax noitaystävänä Nanny Oggin avustamana selvittää murhaajan identiteetin. Mikko Lehtonen on huomauttanut, että salapoliisiromaanien syntä 1800-luvun lopulla liittyy siihen, miten identiteeteistä oli tullut suurkaupungeissa ongelmallisia. Suurten väkijoukkojen suoma anonymiteetti tarjosi salapoliiseille töitä, koska rikolliset oli saatava identifioitua. (Lehtonen 1998, 130–131) Lisäksi voisi huomauttaa, että useissa dekkareissa salapoliisin menetelmiin kuuluu myös se, että hän itsekin naamioi oman identiteettinsä valepukujen avulla.

*Maskeradessa* onkin koominen kohtaaminen, jossa Ankh-Morporkin poliisivirkailijat tarkkailevat naamioituneina oopperayleisöä. Koomiseksi kohtauksen tekee se, etteivät poliisit ole erityisen taitavia naamioitujia.

Nanny looked down. ‘Good grief,’ she said. ‘What are you?’  
The apparition in the fur hat winked at her. ‘I’m the Count de Nobbs,’ it said, ‘and this here,’ it added, indicating a mobile wall, ‘is the Count de Tritus.’

Nanny glanced at the troll. ‘Another Count? I’m sure there’s unaccountably more Counts here than I can count. And what can I get you, officers?’ she said.

‘Officers? Us?’ said the Count de Nobbs. ‘What makes you

think we're watchmen?'  
 'He's got a helmet on,' Nanny pointed out. 'Also, he's got a badge pinned to his coat.'  
 'I *told* you to put it away!' Nobby hissed. He looked at Nanny and smiled uneasily. 'Military chic,' he said. 'It's just a fashion accessory. Actually, we are gentlemen of means and have nothing to do with the city Watch whatsoever.'  
 'Well, *gentlemen*, would you like some wine?'  
 'Not while we're on duty, t'anks,' said the troll.  
 'Oh, yes, thank you very much, Count de Tritus,' said Nobby bitterly. 'Oh, yes, very undercover, that is! Why don't you just wave your truncheon around where everyone can see it?'  
 (*Maskerade*, 277)

Poliisien epäonnistunut naamioituminen kiinnittää huomiota juuri siihen, että he ovat naamioituneita poliiseja – ja samalla se johdattaa huomion pois siitä, että joku muu paremmin naamioitunut poliisilaitoksen edustaja saattaa olla paikalla etsimässä murhaajaa eli ”oopperan kummitusta”. Tämä todellinen salapoliisi, nimeltään André, ilmoittaa Muori Weatherwaxille kuuluvansa vastaperustettuun poliisiyksikköön nimeltä ”Cable Street Particulars”, jolle löytyy intertekstuaalinen vertailukohdekin, Arthur Conan Doyle’n Sherlock Holmes -tarinoiden ”Baker Street Irregulars”. Taitamattomasti naamioituneet poliisit ovat sikälikin esimerkillinen tapaus Pratchettin tavasta yhdistää naamiot ja minuuksia, että vaikka juuri naamiointi paljastaa poliisien identiteetin, niin naamiot itsessään eivät kuvasta poliisien minuutta vaan se tapa, jolla he naamioitaan käyttävät.

Vanha noita-akka Muori Weatherwax on Discworld-sarjan aiemmissä ”noitakirjoissa” kuvattu terävä-älyiseksi ja ”pollalogiaa” eli käytännön psykologiaa tuntevaksi naiseksi, mutta *Maskeradessa* kerrotaan lisäksi, että vaikka hän on ”vastahakoisen lukutaitoinen”, on hän samalla myös ”innokkaan numerotajuinen”<sup>3</sup>. Muori Weatherwax on tietoinen siitä, että maailmaa koskevat kulttuuriset

<sup>3</sup> Alkukielellä: ”grudgingly literate but keenly numerate” (*Maskerade*, 49).

esitykset, representaatiot, muokkaavat tapaamme kokea maailma. Muori Weatherwaxille tämä tarkoittaa, että sanoilla ja numeroilla on helppoa valehdella – esittää maailma toisenlaisena kuin se ”todellisuudessa” on – ja Muori Weatherwax haluaa tietää milloin hänelle valehdellaan. *Maskeradessa* tämä halu paljastaa todellisuuden naamiot, olivatpa ne henkilöhahmojen naamioituja minuuksia tai sanoin ja numeroin laadittuja petoksia, valmistaa Muori Weatherwaxia yksityisetsivän rooliin, jossa hän ottaa asiakseen selvittää oopperassa ihmisiä murhaavan ”kummituksen” identiteetin. Ankh-Morporkin oopperatalossa Muori Weatherwaxin ”numerotajuisuus” auttaa häntä tilikirjoihin tutustumalla selvittämään, että joku varastaa oopperatalolta suuria summia rahaa.

Muori Weatherwaxin ja Nanny Oggin vieraillessa Ankh-Morporkin oopperatalossa Muori Weatherwax oivaltaa pian, että selvittääkseen ”oopperan kummituksen” identiteetin hänen on päästävä tarkkailemaan ooppera-aitiota numero 8, joka on varattu ensi-iltoina ”oopperan kummitukselle”. Tälle ooppera-aition motiiville löytyy intertekstuaalinen rinnastuskohde *Oopperan kummituksesta*, jossa ”kummitukselle” oli varattu aitio numero 5.<sup>4</sup> Miettiessään kuinka ”kummitus” pääsee livahtamaan aitioon kahdeksan ja sieltä pois kenenkään huomaamatta, Muori Weatherwax selvittelee klasista dekkariarvoitusta, joka tunnetaan nimellä ”suljetun huoneen arvoitus” ja jonka varhaisversio esiintyi jo Edgar Allan Poen kertomuksessa *The Murders in the Rue Morgue* (1841).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Kiekkomaailmassa luvulla kahdeksan on vastaava ’numerologinen’ symboliarvo kuin meidän maailmassamme luvulla seitsemän. Kiekkomaailmassa on kahdeksan viikonpäivää, kahdeksan pääväriä jne. (Ks. Terry Pratchett: *The Colour of Magic*, 1983)

<sup>5</sup> Poe-yhteyden huomioiden ei ole ihmeellistä, että Ankh-Morporkin velhojen Näkymättömän Yliopiston orankihahmoinen Kirjastonhoitaja vieraillee pienessä sivuroolissa *Maskeradessa*. Tämän Kirjastonhoitajankin minuus on tavallaan ’naamioitu’, sillä hänet muutti ihmishahmosta orangiksi eräänlainen ’taikaonnettomuus’, loitsukirjasta irralleen ryöstäytynyt ’taikapäästö’, jonka jälkeen hän viihtyi niin mainiosti uudessa oranki-hahmossaan, että kieltäytyi kaikista yrityksistä muuttaa itsensä takaisin ihmisen muotoon. (Ks. Terry Pratchett: *The Light Fantastic*, 1986)

## *Jos lemmen ruokaa soitto*

*Maskeradessa* on leikkimielinen viittaus Shakespearen näytelmän *Twelfth-Night; or, What You Will* (suom. *Loppiaisatto eli Mitä mielitte*) tunnettuihin aloitussäkeisiin:

If music be the food of love, play on;  
Give me excess of it, that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.

Pratchett kertoo vapaan epäsuorasti Nanny Oggin pohdiskeluista: ”Nanny enjoyed music, as well. If music were the food of love, she was game for a sonata and chips at any time.” (*Maskerade*, 187) Shakespearen säkeissä toivottu musiikin ylenpalttisuus löytynee parhaiten oopperasta, vaikka Nanny Oggin oma musiikkimaku kallistuukin enemmän seksuaalisesti vihjailevien kansanlaulujen suuntaan. Musiikin, lemмен ja ruoan yhteenkietoutuneisuus on *Maskeradessa* temaattisesti keskeinen motiivi, jolla on yhteyksiä myös naamioitujen identiteettien teemaan.

Kiekkomaailman noidat asuvat yleensä maaseudulla ja he ovat poikkeuksetta naisia, toisin kuin kaupunki- ja yliopistoelämää rakastavat miesvelhot. Muori Weatherwax ja Nanny Ogg asuvat syrjäisellä vuoristoseudulla pienessä Lancren kuningaskunnassa. Muori Weatherwaxin ja Nanny Oggin matkaan Kiekkomaailman suurimpaan kaupunkiin, Ankh-Morporkiin, on useampia syitä ja yksi näistä syistä on Nanny Oggin kirjoittama keittokirja *The Joye of Snacks*<sup>6</sup>. Tämän keittokirjan ”minuus” (identiteetti) – tai ehkä olisi parempi puhua kirjan tapaisen elottoman kappaleen kohdalla sen ”yksilöllisyydestä” (individualiteetista) – on kahdellakin tapaa ”naamioitu”. Ensinnäkin Nanny Ogg on oman nimensä sijasta käyttänyt ”kirjailijanimeä” Lancre Witch, jonka Muori Weatherwax arvelee ihmisten yhdistävän häneen itseensä. Erityisen harmil-

<sup>6</sup> Tämä kirjan nimi saattaa tuoda englanninkielisen lukijan mieleen Alex Comfortin suosittuun seksivalistuskirjan *The Joy of Sex: A Gourmet Guide to Love Making* (1972).

liseksi tämän tekee Muori Weatherwaxin mielestä se, että lähemmin tarkasteltuna keittokirja osoittautuu afrodisiakum-reseptikoelmaksi, jonka höysteenä toimivat eroottishenkiset kaskut. Sekä kirjailijan identiteetti että kirjan individualiteetti ovat näin naamioituja – ne paljastuvat toisenlaisiksi lähemmässä tarkastelussa.

Nanny Oggin keittokirjaan liittyy myös tavallaan petos, jonka Muori Weatherwax ottaa selvitetäväkseen ja joka siten johdattaa romaanin yleisempään rikos-teemaan ja esittelee Muori Weatherwaxin rikoksia ratkaisevana henkilöhahmona. Kustantaja on nimittäin maksanut Nanny Oggille kirjasta kolme Ankh-Morporkin dollaria, mikä ei Muori Weatherwaxin mielestä käy yksiin kirjan kannessa olevan tekstinpätkän kanssa: ”CXXviith Printyng. More Than Twenty Thoufand Solde! One half dollar.” (*Maskerade*, 49) Nanny Oggin kirja paljastuu ”numerotajuiselle” Muori Weatherwaxille ”bestselleriksi”, ja Muorin mielestä kustantaja on Nanny Oggille velkaa ison kasan tekijänoikeusmaksuja,<sup>7</sup> joiden periminen on siis eräs syy, miksi noitaystävykset matkustavat Ankh-Morporkiin.

*Maskeradessa* on myös sivuhenkilö, jonka Muori Weatherwax ja Nanny Ogg tapaavat postivaunuissa matkalla Ankh-Morporkiin ja jossa yhdistyvät niin ruoan, musiikin ja rakkauden yhtymisen motiivi kuin naamioidun minuuden teemakin. Tämä henkilö on brindisiläinen<sup>8</sup> oopperalaulaja Enrico Basilica, joka postivaunuissa istuessaan erehtyy puhumaan unissaan ja paljastaa näin Muori Weatherwaxille ja Nanny Oggille oikean nimensä Henry Sluggiksi.

‘Where’re you from, Henry?’ said Nanny.

‘Really from,’ said Granny.

‘I grew up in Rookery Yard in the Shades. They’re in Ankh-Morpork,’ said Henry. ‘It was a terrible rough place. There

<sup>7</sup> Tämä aihe on arvatenkin läheinen Terry Pratchettin kaltaiselle taloudellisesti menestyneelle ’best-selling’-kirjailijalle.

<sup>8</sup> Meidän ”pallomaailmassamme” Brindisi on tietysti italialainen kaupunki, millä saattaa olla yhteyttä herra Basilican italialaisen tuntoiseen yleishabituukseen, vaikka Kiekkomaailmasta ei tietenkään löydy Italia-nimistä maata.



were only three ways out. You could sing your way out or you could fight your way out.'

'What was the third way?' said Nanny.

'Oh, you could go down that little alleyway into Shamlegger Street and then cut down into Treacle Mine Road,' said Henry.

'But no one ever amounted to anything who went *that* way.' He sighed. 'I made a few coppers singing in taverns and suchlike,' he said, 'but when I tried for anything better they said "What is your name?" and I said "Henry Slugg" and they'd laugh. I thought of *changing* my name, but everyone in Ankh-Morpork knew who I was. And no one wanted to listen to anyone called plain Henry Slugg.' (*Maskerade*, 111–112)

Uuden taiteilijaidentiteetin omaksuminen ei ole kuitenkaan tuonut Henry Sluggille (Enrico Basilicalle) onnea. Päinvastoin hän on kadottanut yhteyden nuoruudenrakastettuunsa oopperamatkojensa mittaen ja myös hänen ruokavalionsa on muotoutunut maineen myötä yksitoikkoiseksi, mikä on Henry Sluggin kaltaiselle suurten ulkoisten mittojen miehelle valitettava onnettomuus. Noidille Henry/Enrico valittaa, että kaikkialla pidetään kunnia-asiana tarjota laulajakuuluisuudelle hänen kaukaisen kotimaansa herkkuja – pastaa ja mustekalaa oliiviöljyssä ja tomaattikastikkeessa – vaikka hän halajaisi eniten kunnollista ankhmorporkilaista kotiruokaa. *Maskeraden* tunnelmiltaan oopperamaisessa loppuhuipennuksessa Henry/Enrico tapaa jälleen nuoruudenrakastettunsa ja päättää luopua oopperalaulajan urastaan kotielämän hyväksi.

Nanny Oggin keittokirjan maksamatta jätetyt tekijänoikeusmaksut eivät ole ainoa syy, miksi vanhat noidat matkaavat Ankh-Morporkiin. He ovat myös ennustaneet teeledistä, että heidän kotiseudultaan, Lancresta, kotoisin oleva nuori nainen tulee kohtaamaan Ankh-Morporkin oopperatalossa naamioituneen murhaajan, ja noidat pitävät velvollisuutenaan tytön suojelemista murhaajalta. Murhaajan paljastaminen vaatii kuitenkin aitioon kahdeksan pääsyä, ja tässä tarkoituksessa Muori Weatherwax käyttää kaikki Nanny Oggin tekijänoikeusrahat naamioituakseen itse rikkaaksi oopperansuosijaksi, Lady Esmereldaksi, ja tällöin myös

tunnetun oopperalaulajan, Señor Enrico Basilican tuesta on apua oopperatalon johdon vakuuttamisessa.

Nanny Ogg, jolla on taito tulla toimeen keittiöhenkilökunnan kanssa, valmistaa oopperatalon johtajille sekä lady Esmerelda Weatherwaxille ja Enrico Basilicalle aterian, mutta pahastuneena tekijänoikeusrahojensa tuhlaamisesta Nanny Ogg valmistaa jälkiruoan omasta keittokirjastaan poimimansa reseptin pohjalta. Seuranneessa ateriasa useammat minuutensa naamioineet henkilöt siis syövät ruokaa, jonka individualiteetti on muuta kuin päällepäin näyttää. Tuloksena oopperatalon omistaja Seldom Bucket kirmaisee pariin otteeseen kaupungin ympäri rauhoitellakseen äkisti kuumentunutta oloaan ja musiikillinen johtaja Salzella pakenee jäähdyttämään jäävettä sisältävään ammeeseen. Nanny Ogg on myös salaa vihjannut Lady Esmereldan olleen aikoinaan kuuluisa kurtisaani, joten oopperatalon johto pitää jälkiruoan seurauksia Lady Esmereldan salaperäisen vetovoiman ansiona. Enrico Basilicaan ruoka ei aiheuta mitään havaittavaa vaikutusta, Nanny Oggin arvelujen mukaan koska ruoka ei tämän suursyömäriin vatsassa ylety koskettamaan reunoja, mutta Muori Weatherwax pysyy tyynenä vain poikkeuksellisen tahdonvoimansa ansiosta; kun Lady Esmerelda Weatherwax tarttuu vesilasiin, alkaa sen sisältö välittömästi kiehua.

Nanny Oggin tavoin kerrotaan *Maskeradessa* myös hänen lemmikkikissaansa yhdistyvän poikkeuksellisen runsaasti eroottisluontoista säteilyvoimaa. Kissojen kesken tämä onkin ilmeisesti luonnollista, mutta Greebo-kollin eroottinen vetovoima tulee romaanin ihmishahmoille, ja miksei lukijoillekin, erityisen selväksi kun oopperatalon johto vaatii Lady Esmereldan suojelijaksi ”oopperan kummitukselta” miesseuralaista mukaan aitio kahdeksaan. Tällöin noidat muuttavat Greebon ihmismuotoon, nimeten hänet Lord Gribeauksi, ja näin Nanny Oggin repaleisen kollikkissan todellinen minuus selviää hänen kovia kokoneen kissanolemuksensa alta. Romanissa *Witches Abroad* (1991, 45) Greebo-kissa kuvataan selvästi persoonalliseksi, joten ”minuudesta” puhuminen ja persoonapronominin käyttö lienevät Greebon kohdalla paikallaan.

Muuttuessaan kissahahmosta ihmiseksi, Greebo on luonnollisestikin alaston. *Maskeradessa* Greebo, tai Lord Gribeau, kuvataan muodonmuutoksen ja pikaisen pukeutumisen jälkeen näin:

Greebo fully clothed still managed to communicate the nakedness beneath. The insouciant moustache, the long sideburns and the tousled black hair combined with the well-developed muscles to give the impression of the more louche kind of buccaneer or a romantic poet who'd given up on the opium and tried red meat instead. He had a scar running across his face, and a black patch now where it crossed the eye. When he smiled, he exuded an easy air of undistilled, excitingly dangerous lasciviousness. He could swagger while asleep. Greebo could, in fact, commit sexual harassment simply by sitting very quietly in the next room.

Except as far as witches were concerned. To Granny a cat was a damn' cat whatever shape it was, and Nanny Ogg always thought of him as Mister Fluffy. (*Maskerade*, 271)

*Maskeradessa* toistuvan identiteetti-motiivin kannalta on ehkä huomionarvoista, ettei Greebon käsitys omasta minuudestaan, hänen itse-identiteettinsä, muutu muodonmuutoksesta huolimatta. Noidille Greebo on edelleen kissa, ja Greebo itsekin käyttäytyy uudesta ihmishahmostaan huolimatta kuten kissa. Butler, James & Mendlesohn (2000, vii) ovat ehdottaneet, että myös queer-luenta saattaisi olla sovelias Greebon nahkaan puetun yltiömaskuliinisen hahmon identiteettiä tarkasteltaessa, mutta sellainen tulkinta jääköön tämän artikkelin ulkopuolelle.

### *Laiha tyttö ja paljon suklaata*

Vaikka Muori Weatherwaxin yksityisetsivätyö saakin *Maskeradessa* eniten tilaa, on se kuitenkin tavallaan sivujuoni. Pääjuoni nimittäin käynnistyy romaanin alussa, kun Muori Weatherwax ja Nanny

Ogg kokoontuvat kahdestaan ”noitasapattiin” ja Nanny Ogg päättää, että he tarvitsevat kolmannen, nuoren, noidan noitapiirinsä täydennykseksi. Aiemmissa ”noitajakson” romaaneissa Magrat Garlick (suomennoksissa Kynslaukka) on toiminut tässä nuorimman noidan roolissa kahden vanhemman noidan komenneltavana, mutta ”noitajakson” edellisessä romaanissa *Lords and Ladies* (1992) Magrat avioitui Lancren kuninkaan kanssa, ja kuningattarena hänellä on nyt muita velvollisuuksia. Magratin korvikkeeksi Nanny Ogg päättää valita Agnes Nittin, mutta Agnes on toista mieltä, ja hän onkin jo *Maskeraden* alussa karannut Ankh-Morporkiin ryhtyäkseen oopperalaulajaksi. Tavallaan *Maskerade* on Agnes Nittin ”kehityskertomus”.

Magratin kelpaamattomuus ja Agnesin mahdollinen sopivuus noitapiiriin kolmanneksi jäseneksi liittyvät, ainakin Nanny Oggin ajatuksissa, kolmeen naisten kulttuurisista kuvauksista tunnetuksi tulleeseen ”perustavaan kategoriaan” eli neitsyeen, äitiin ja vanhaan noita-akkaan, joita noitapiiriin jäsenten tulisi edustaa. Muori Weatherwax on arkkityyppinen ilkeä noita ja Nanny Ogg on puolestaan kolmesti avioitunut viidentoista lapsen äiti. Nanny Ogg uskoo Magratin olevan ainakin teknisessä mielessä siirtynyt neitsyt-kategorian ulkopuolelle, koska hän on itse kuningas Verencen ja kuningatar Magratin linnassa vieraillessaan nähnyt kuninkaan hankkiman seksivalistusoppaan.

Young Verence had sent off for a helpful manual. It had pictures in it, and numbered parts. Nanny knew this because she had sneaked into the royal bedroom while visiting one day, and had spent an instructive ten minutes drawing moustaches and spectacles on some of the figures. Surely even Magrat and Verence could hardly fail to . . . No, they must have worked it out, even though Nanny had heard that Verence had been seen enquiring of people where he might buy a couple of false moustaches. It'd not be long before Magrat was eligible for the second category, even if they were both slow readers. (*Maskerade*, 13–14)

Maininta piirretyistä silmälaseista ja viiksistä jatkaa taas yhdellä tasolla naamioitumisen motiivia ja tuo oman koomisen lisänsä *Maskeradessa* naamioituneiden, valeasuissa tai ylipäättään petollisen identiteetin turvin esiintyvien henkilöahmojen kirjajaan joukkoon.

Ooppera on Agnesille useammalla tapaa ihanteellinen uravalinta. Ensinnäkin Agnes kuvataan *Maskeradessa* lihavaksi nuoreksi naiseksi ja oopperalaulajathan ovat perinteisesti olleet uhkeita ilmestyksiä – ooppera on taiteenlajinakin hidastempoista ja massiivista, joten laulajien ulkoinen mittavuuskin sopii hyvin oopperan perusluonteeseen. Toiseksi Agnes kärsii, osittain juuri lihavuutensa takia, vakavista identiteettiongelmistä. Agnes on jakautunut persoonallisuuteen; hän on ulospäin lihava, sävyisä ja järkevä nuori nainen, mutta hänen sisällään asuu romanttisen kapinallinen sivupersoonallisuus, jota Agnes nimittää Perditaksi. Samainen persoonallisuus on jo kehitteillä *Maskeradessa*, mutta se tulee vielä selkeämmin erottuvaksi myöhemmässä romaanissa *Carpe Jugulum* (1998):

Those who are inclined to casual cruelty say that inside a fat girl is a thin girl and a lot of chocolate. Agnes's thin girl was Perdita.

She wasn't sure how she'd acquired the invisible passenger. Her mother had told her that when she was small she'd been in the habit of blaming accidents and mysteries, such as the disappearance of a bowl of cream or the breaking of a prized jug, on 'the other little girl'.

Only now did she realize that indulging this sort of thing wasn't a good idea when, despite yourself, you've got a bit of natural witchcraft in your blood. The imaginary friend had simply grown up and had never gone away and had turned out to be a pain.

Agnes disliked Perdita, who was vain, selfish and vicious, and Perdita hated going around inside Agnes, whom she regarded as a fat, pathetic, weak-willed blob that people would walk all over were she not so steep. (*Carpe Jugulum*, 18)

Juuri kapinoiva sivupersoonallisuus on johdattanut Agnesin pois kotikylästä ja Ankh-Morporkin oopperataloon. Tämä on seikkailu jollaiseen hänen lihava, järkevä ja mukautuvainen Agnesminuutensa tuskin olisi yksikseen ryhtynyt. Oopperassa esiintyessään Agnes ottaakin taiteilijanimekseen Perdita.

Agnesia ja hänen sivupersoonansa Perdita voisi tarkastella joko siten, että Perdita on Agnesille ”näkymätön naamio”, jonka suojissa Agnes antaa itselleen luvan ajatella muutoin mahdottomiksi tunteita asioita ja toimia kapinallisesti, kuten karkaamalla Lancresta Ankh-Morporkiin. Toisaalta, koska Perditalakin on oma persoonallisuus, myös Agnes on tavallaan Perditan näkyvä naamio – eikä Perdita pidä siitä, että ihmiset suhtautuvat häneen lihavana nuorena naisena. Perdita ei siis samastu näkyvään naamioonsa, mikä ei tietysti sinänsä liene harvinainen tilanne nuorten ihmisten parissa todellisuudessakaan. Tältä kannalta Agnes/Perditan henkilöhaamo voi siis tarjota monille lukijoillekin perustellun identifioitumiskohteen.

Agnes/Perditan päätös hylätä perinteisempi naisenmalli, jota kotikylään jääminen olisi hänelle tarkoittanut, ja lähteä rohkeasti luomaan omaa uraa suurkaupungista voisi olla, paitsi kehityskertomus, myös menestystarina. Valitettavasti Agnes/Perdita kuitenkin törmää viihdemaailman lakeihin Ankh-Morporkin oopperatalosakin, jonka uusi omistaja haluaa oopperan tuottavan voittoa ja houkuttelee siksi Agnesin laulamaan kauniimman ja hoikemman Christinen taustalla, vaikka näistä kahdesta Agnes on moninkertaisesti taitavampi laulaja. Agnesin tehtäväksi määrätään laulaa lujalla äänellä siten, että se peittää ”esiintymiskarismaa” omaavan mutta laulutaidottoman Christinen raakkumisen ja yleisö kuvittelee kuuntelevansa Christinen laulua.

Agnes got up and, still looking down, trooped out.

Undershaft sighed and shook his head.

‘Poor child,’ he said. ‘Born too late. Opera *used* to be just about voices. You know, I remember the days of the great sopranos.

Dame Violetta Gigli, Dame Clarissa Extendo . . . whatever became of them, I sometimes wonder.’

‘Didn’t the climate change?’ said Salzella nastily.

‘There goes a figure that should prompt a revival of *The Ring of Nibelungingung*,’ Undershaft went on. ‘Now that *was* an opera.’

‘Three days of gods shouting at one another and twenty minutes of memorable tunes?’ said Salzella. ‘No, thank you very much.’

‘But can’t you hear her singing Hildabrun, leader of the Valkyries?’

‘Yes. Oh, yes. But unfortunately I can hear her singing Nobbo the dwarf and Io, Chief of the Gods.’

‘Those were the days,’ said Undershaft sadly, shaking his head. ‘We had *proper* opera then. I recall when Dame Veritasi stuffed a musician into his own tuba for yawning—’

‘Yes, yes, but this is the Century of the Fruitbat,’ said Salzella standing up. He glanced at the door again, and shook his head. ‘Amazing,’ he said. ‘Do you think she knows how fat she is?’

(*Maskerade*, 130–131)

Kuoronjohtaja Undershaft haikailee parempien aikojen perään, jolloin musiikki oli oopperassa tärkeintä, mutta musiikillinen johtaja Salzella paljastaa identiteettinsä mukautuessaan kyynisin kommentein uuden omistajan ja uuden ajan, Hedelmälepakon vuosisadan, vaatimuksiin. Salzellan nimeen voidaan myös tulkita kätkeytyvän vihjaus meidän maailmamme oopperasäveltäjään Antonio Salieriin, jonka on väitetty kärsineen musiikillisesta kateudesta Wolfgang Amadeus Mozartin ilmiömäistä lahjakkuutta kohtaan.

Tällainen ”taustalaulamisen” kuvaus on toisaalta tapa korostaa oopperan luonnetta taidemuotona, sen keinotekoisuutta sekä kykyä illuusioiden ja todellisuusvaikutelmien luomiseen erilaisten naamioiden ja naamiasasujen avulla. Toisaalta tällaiseen kaupallisiin hyötyajatuksiin perustuvaan ”taustalauluun” mukautuminen taas on selvästi vastoin Perditan minuutta, vaikka se saattaisi mahdollisesti sopiakin alistuvamman Agnesin identiteettiin. Sitäkin

häikäilemättömämmältä tämä hyödyntäminen vaikuttaa, koska Agnesin ääni symboloi hänen minuuttaan sekä siihen kätkeytyviä laaja-alaisia mahdollisuuksia, joten äänen riistäminen on samalla Agnesin identiteetin riistoa. Itsenäisyyttä oopperasta etsivälle Perditalle tämä hyödynnetyksi joutuminen merkitsee Lancressa koettua toistoa – myös oopperamaailmassa hänelle tarjotaan vähemmän hohdokasta statistin roolia eli hänen olisi tyydyttävä jatkuvasti elämässään ”soittamaan toista viulua”.

### *Kaksi kummitusta*

*Maskerade* on oopperasta kertova romaani, ja harvat ihmiset suhtautuvat oopperaan taidemuotona välinpitämättömästi. *Maskeradessa* esitetyt kaksi ”oopperan kummitusta”<sup>9</sup> edustavat kahta asenteiden ääripäätä – toinen ihailee oopperaa intohimoisesti ja toinen on yhtä intohimoinen oopperan vihaaja. Niinpä ei olekaan romaanidramaturgisesti yllättävää, että *Maskeraden* ratkaisevin käännekohta on sijoitettu oopperalavalle, missä nämä kaksi ”kummitusta” vapautuvat naamioistaan ja käyvät keskinäisen kamppailun, jossa toinen heistä kuolee mahdollisimman ”oopperalliseen” tapaan, tuupertuen useaan otteeseen esiintymislavan pintaan ainoastaan kohotakseen taas jatkamaan monologiaan. Varovaisen vihjeen ”kummitusten” identiteeteistä lukijat voivat päätellä jo ennen loppuratkaisua, jos huomioivat että oopperanjohtaja ja omistaja Seldom Bucket saa ”kummitukselta” kahdenlaisia kirjeitä, joista mielipuolisilta vaikuttavat viestit hänelle toimittaa eri puolilta oopperataloa löytyneinä musiikillinen johtaja Salzella, kun taas kohteliaat viestit saapuvat tavallisen postin lomassa talonmies Walter Plingen toimittamina.

”Oopperan kummituksen” identiteetti vaikuttaa muutenkin *Maskeradessa* kaksijakoiselta, vaikka kirjeiden vaihteleviin sävyihin

---

<sup>9</sup> Pratchett ei yleensä säästele aineksia romaaneissaan. Pratchettia edeltäneissä *Oopperan kummituksen* versiossa on yleensä riittänyt yksi kummitus.



ei kiinnittäisikään huomiota. ”Kummitus” on jo pitemmän aikaa seurannut hänelle varatusta aitiosta numero 8 oopperoiden ensi-iltoja ja kommentoinut niitä esiintyjille lähetetyin kohteliaiin kirjein ja kukkalähetyksin. Tällöin oopperatalon väki on pitänyt ”kummitusta” onnea tuottavana ilmiönä, eräänlaisena ”onnenmas-kottina”. Myöhemmin tapahtuneet murhat ovat kuitenkin saaneet oopperatalon työntekijät ja taiteilijat pelon valtaan. ”Oopperan kummitus” näyttäytyy silloin tällöin vilahdukselta, mustaan iltapu-kuun pukeutuneena ja valkoiseen naamioon kasvonsa kätkeneenä.

Monenlaisia pikkutöitä oopperatalossa toimitteleva ”odd odd-job man” Walter Plinge esitellään jo *Maskeraden* varhaisessa vaiheessa. Walter Plingen kuvauksessa kiinnitetään huomiota hänen kömpelöön ja poissaolevaan liikkumiseensa, ja oopperatalon henkilökunta pitää häntä hieman yksinkertaisena. Myös Walterin vanha äiti, rouva Plinge, työskentelee oopperatalossa tarjoilijana. Kun Muori Weatherwax pyrkii aitioon kahdeksan, rouva Plinge vastustelee parhaansa mukaan. Kun taas Muori Weatherwax lähtee saatamaan rouva Plingea kotiin, joukko varkaita pysäyttää heidät, mutta samassa katolta ponnahtaa heitä pelastamaan mustiinpukeutunut notkea hahmo, joka tuntuu liikkuvan kuin tanssien. Näistä vihjeistä Muori Weatherwaxin ei ole vaikeaa päätellä, että toinen ”kummituksista” on Walter Plinge, jonka musiikille omis-tautunut jakautunut identiteetti on kehitelty suojakseen ”oopperan kummituksen” naamion.

Myöhemmin noidat vielä löytävät oopperatalon kellarista ”kummituksen” piilopaikan, jossa on rekvisiittaa mm. oopperoista *The Ring of the Nibelungungung*, *The Barber of Pseudopolis* sekä *Enchanted Piccolo*. Oopperaan hiemankin tutustuneilla ei liene vaikeuksia löytää niille intertekstuaalisia vastineita oman maailmam-me oopperoista.

Nanny picked up one of the sheaves of the paper. Her lips moved as she read the meticulous copperplate writing. 'An opera about *cats*?' she said. 'Never heard of an opera about *cats*...'

She thought for a moment, and then added to herself: But why not? It's a damn good idea. The lives of cats are just like operas, when you come to think about it.

She leafed through the other piles. 'Guys and Trolls? Hubwards Side Story? Miserable Les? Who's he? Seven Dwarfs for Seven Other Dwarfs? What're all these, Walter?'

She sat down on the stool and pressed a few of the cracked yellow keys, which moved with an audible creak. There were a couple of large pedals under the harmonium. You pedalled these and that worked the bellows and these spongy keys produced something which was to organ music what 'poot' was to cursing. (*Maskerade*, 310–312)

Walter Plingen musiikinrakkaus on ilmeistä jo tämänkin kohtauksen perusteella. Ehkä asteen verran vähemmän ilmeistä on kuitenkin katkelmassa mainittujen, oletettavasti Walter Plingen säveltämien, musiikkiesitysten nimien intertekstuaalinen viittaus enemmänkin musikaaleihin kuin oopperoihin. Tavallaan musikaalit ovat oopperoiden ”pikkuserkkuja”, ja tähän viittaa myös niiden säveltäminen *Maskeradessa* poljettavalla harmonilla, itse oopperarakennuksen valtavien urkujen sijasta. Jotkut lukijat saattavat ehkä arvostaa tällaisen ”naamioidun ironian” löytämisestä naamioista kertovassa romaanissa.

### *Yhteenveto*

Voidaan tietysti keskustella missä määrin romaanien henkilö-  
hahmoihin tulisi suhtautua oikeiden ihmisten kaltaisesti ja missä määrin kirjan ”henkilöiden” fiktiivisyys tulisi huomioida. Kiis-  
tatonta kuitenkin lienee, että monille lukijoille kirjallisuuden luke-  
misen tuomaa nautintoa vahvistaa mahdollisuus identifioitua ker-  
rottuihin henkilöihin. Kirjallisuudentutkimuksessa on henkilö-  
hahmojen psykologiasta kirjoitettu paljon ja henkilö-  
hahmoja on

luonnehdittu mm. ”litteiksi”, ”pyöreiksi”, ”kompleksisiksi”, ”kehittyviksi” jne. (vrt. Rimmon-Kenan 1983/1991; Käkelä-Puumala 2001). Etupäässä kirjallisuudentutkijat ovat tarkastelleet henkilö-hahmoja konventioina, kirjailijan ja lukijoiden väliseen sopimukseen perustuvana leikkinä. Kirjallisuudentutkimuksen teorioilla saattaa myös olla oma vaikutuksensa yleisempään identiteettejä koskevaan keskusteluun, vaikka kirjallisuusteorioiden vaikutuksia harvemmin tunnustetaankaan avoimesti. Joka tapauksessa pidän itse tarkoituksenmukaisena tarkastella vielä lyhyesti tässä artikkelissa kuvattuja Terry Pratchettin *Maskerade*-romaanin naamioituja identiteettejä joidenkin nykykeskustelussa muodikkaina esitettyjen identiteettikäsitteiden kautta.

Esimerkiksi Stuart Hall on useissa artikkeleissaan summannut identiteeteistä eri aloilla käytyä keskustelua. Tällöin on identiteettien sirpalemaisuuutta ja prosessiluonnetta korostettu – identiteetit on nähty kulttuurisina asemointeina, kertomuksina tai performansseina. Aiemmasta intellektuaalisesta keskustelusta 1900-luvun jälkipuoliskon erottaa yleinen epäluulo identiteettien mahdollista kokonaisuutta, alkuperäisyyttä tai yhtenäisyyttä kohtaan. (Hall 1999, 245) Pratchett-tutkimuksessakin on ehdotettu Pratchettin leikittelevän tietoisesti erilaisilla identiteetti-käsityksillä. Esimerkiksi ”morfogeenisen kentän” vaikutusta muodon lisäksi myös identiteettiin, siten että olion muoto määrää sen identiteetin,<sup>10</sup> on pidetty leikkinä, joka koskee populaareja käsityksiä biologisesta determinismistä (Mendlesohn 2000). Tältä kannalta on ehkä kiinnostavaa, ettei esim. Greebo-kissan identiteetti tunnu kuitenkaan muuttuvan suurestikaan hänen muuttaessaan muotoon ihmiseksi.

*Maskeraden* alussa Nanny Oggin esittämää noituuden kolmen ”peruskategorian” kuvausta voidaan ehkä pitää perinteisenä käsityksenä naisten elämän kolmesta ”vaiheesta”. Tämä vaiheesta toiseen liikkuva, mutta sisäiseltä ”ytimeltään” yhtenäisenä pysyvä identiteettikäsitteitys sopisi mahdollisesti Hallin ”valistuksen subjek-

---

<sup>10</sup> Lähinnä romaanissa *Witches Abroad*.

tiksi” nimittämään identiteettimallin. Muori Weatherwaxin sosi-  
aalisessa kanssakäymisessä omaksuma Lady Esmereldan identiteet-  
ti puolestaan vastannee Hallin mainitsemää käsitystä ”sosiologisesta  
subjektista”. Uskon kuitenkin, että *Maskeradesta* löytyy useam-  
mankinlaisina muunnelmina myös kolmas Hallin nimeämä iden-  
titeettikäsitys eli ”postmoderni subjekti”, jossa ”[s]isällämme on  
ristiriitaisia ja eri suuntiin tempoilevia identiteettejä” (1999, 23).

Jopa *Maskeraden* kuvausta spontaanisti muotoaan ihmis- ja kis-  
sahahmon välillä muuttuvasta Greebosta, jonka minuus ei tunnu  
sopeutuvan lopullisesti kumpaankaan olomuotoon, voidaan mie-  
lestäni pitää ”postmodernin” kodittomuuden eräänä ilmentymänä  
– joskin luonnollisesti leikkilisenä sellaisena. ”Postmodernin” iden-  
titeettikäsityksen selkeimpiä manifestaatioita löytyneekin helpom-  
min kirjallisuudesta kuin elävästä elämästä. Hall mainitsee, että  
”postmodernissa” subjektikäsityksessä yhtenäisen identiteetin tun-  
ne merkitsee sitä, että ”olemme rakentaneet lohduttavan tarinan  
tai ’minäkertomuksen’ itsestämme” (1999, 23). Tällaisen lohdutta-  
van ”minäkertomuksen” leikkisä ja konkretisoitu kirjallinen mani-  
festaatio saattaisi olla esimerkiksi velhojen Näkymättömän Yliopis-  
ton Kirjastonhoitaja, joka kerran hahmoaan vaihdettuaan kieltäy-  
tyy muuttumasta takaisin ihmishahmoiseksi, koska viihtyy parem-  
min orankina.

Agnes/Perditan kaksijakoinen minuus voidaan tulkita vastauk-  
seksi ympäristön ristiriitaisiin odotuksiin, joissa vain yletöntä lai-  
huutta ihaillaan. *Maskeradessa* tosin kerrotaan, että maaseudulla  
Lancressa, josta Agnes on kotoisin, arvostetaan perinteisesti ruu-  
miinrakenteeltaan tukevia, luonteeltaan tasaisia ja järkevästi käyt-  
täytyviä naisia. *Maskeraden* lopussa Agnes palaakin kotiseudulleen.  
*Maskeradessa* Agnes lähinnä kuuntelee Perdita ja toisinaan nou-  
dattaa hänen neuvojaan, mutta *Carpe Jugulumissa* kaksijakoisuus  
yltyy välillä skitsofreeniseksi ristiriidaksi ja Perdita ottaa Agnesin  
ruumiin omaan käyttöönsä – tästä tosin osoittautuu olevan myös  
hyötyä molemmille persoonallisuuksille. Laulaja Henry Sluggille  
(eli Enrico Basilicalle) itse omaksutusta kaksinaisesta identiteetistä

tuntuu koituvan pitemmällä tähtäimellä enemmän harmia kuin hyötyä, ja hän onkin tyytyväinen mahdollisuudesta palata aiempaan minuuteensa. Minuus, jonka Henry Slugg kertoo muille, ei osoittaudukaan lohduttavaksi tarinaksi hänelle itselleen. Myös molemmat ”oopperan kummitukset” ovat *Maskeradessa* läpikotaisin kaksijakoisia luonteita ja heille naamioituminen mahdollistaa ”aidomman” persoonallisuuden esiintuomisen, toiselle oopperan vihaamisen ja toiselle sen rakastamisen. Walter Plingen naamioitua minuutta voisi myös todellakin nimittää ”performanssiksi”, sillä ”kummituksena” hän säveltää omaa musiikkiaan ja liikkuu naamio kasvoillaan kuin tanssien. Salzellalle naamioitu identiteetti tuo kuoleman hänen samastuessaan tietämättään vihassaan oopperan maailmaan niin, että kuolee ”oopperakuoleman” ilman todellista haavoittumista. Walter Plinge kadottaa lopputaistelussa naamionsa, mutta Muori Weatherwax antaa hänelle näkymättömän ”naamion” ja sitä kautta myös minuuden, jota hän voi käyttää aina kasvojensa sisäpuolella.

Lopuksi haluan vielä muistuttaa, että oma ”lukijapositioni” eli oma identiteettini *Maskeraden* lukijana on rakennettu osaksi valitun lähestymisnäkökulman eli ”metodin” ja osaksi omien päätelmiäni kautta. Joku toinen lukija saattaa vallan mainiosti konstruoida *Maskeradelle* paljonkin omasta tulkinnastani poikkeavan ”identiteetin”. Ooppera, jota Ankh-Morporkin oopperatalossa *Maskeraden* mittaan valmistellaan, ja jonka soidessa loppuratkaisu tapahtuu, on kuvaavasti nimeltään *Il Truccatore* tai ”The Master of Disguise”, sillä *Maskeradessa* on tulkintani mukaan pohjimmitaan kyse siitä, että kaikki identiteettimme ovat naamioita. Toiset naamiot ovat vain pysyvämpiä ja toiset ”postmodernin” vaihtuvia.

## *Kirjallisuus*

Terry Pratchett: *Witches Abroad*. London: Corgi Books, 1992 (1991).

Terry Pratchett: *Maskerade*. London: Corgi Books, 1996 (1995).

Terry Pratchett: *Carpe Jugulum*. London: Corgi Books, 1999 (1998).

Burke, Kenneth: *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Third edition. Berkeley et al.: University of California Press, 1973 (1941).

Hall, Stuart: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino, 1999.

Käkelä-Puumala, Tiina: ”Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta”. –Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala (toim.): *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 2001.

Lehtonen, Mikko: *Tutkainta vastaan. Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS, 1998.

Mendlesohn, Farah: ”Faith and Ethics”. – Andrew M. Butler, Edward James & Farah Mendlesohn (eds.): *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Reading: The Science Fiction Foundation, 2000.

Rimmon-Kenan, Shlomith: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 1991 (1983).

Rueckert, William H.: *Encounters with Kenneth Burke*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.

Shershow, Scott Cutler: *Laughing Matters. The Paradox of Comedy*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1986.





*IV.*

*Fiktiivisyyden ja faktuaalisuuden  
rajamailla*





*Markku Lehtimäki*

*Elämäkertamuodon itsereflektio:  
fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund  
Morrisin Reagan-biografiassa Dutch*

Elämäkerrallista narratiivia ei ole yleensä pidetty erityisen näkyvästi itsensä ja keinosensa tiedostavana lajina, vaan se on historiankirjoituksen tavoin ymmärretty ”ulkopuolisen” tekijä- kertojan konstruoimaksi ”objektiiviseksi” selvitykseksi kohteestaan. Philippe Carrardin mukaan konventionaaliset faktuaaliset biografiat eivät yleensä sisällä metakommenttaaria tai itserefleksiivistä omien keinojensa pohdintaa, vaan korkeintaan sisällyttävät tällaisen refleksion ”paratekstiin”, viitteisiin, esipuheeseen tai jälkisanoihin (1997, 296). Toisaalta voimme löytää huomattavan määrän sellaisia ei-fiktiivisiä tekstejä, jotka etualaistavat esittämisen tyylin, kirjalliset keinot ja oman ”tuotantonsa” luonteen. Toisinaan nämä tapaukset menevät niinkin pitkälle, että ne problematisoivat omat keinosensa ja mahdollisuutensa kohteensa (henkilön, tapahtuman) esittämisessä eli representoinnissa. Tässä artikkelissa keskityn amerikkalaisen Edmund Morrisin kiivasta keskustelua herättäneeseen Ronald Reagan -elämäkertaan *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* (1999), joka saattaa edustaa uutta tapaa kirjoittaa elämäkertaa mutta olla myös ”aidon” biografian negaatio. Ennen kaikkea kyse on *itsereflektiosta*, jossa teksti tiedostaa sekä kohteensa, oman kirjoitusprosessinsa, että myös lukijansa, samoin kuin se tiedostaa

omat rajansa ja mahdollisuutensa. Jatkossa yritän nähdä, millä tavalla Morrisin *Dutch* kenties onnistuu ja millä tavalla se mahdollisesti epäonnistuu. Kiinnitän huomiota erityisesti Morrisin teoksen fiktiivisiin kerrontakeinoihin ja visuaalisiin (kuten elokuvallisiin) alluusioihin.

*Dutchin* tapauksessa teoksen kompleksinen, lähes jatkuvasti itseään peilaava muoto tuntuu vaativan lukijalta erilaisia asennoitumistapoja ja tulkintastrategioita avautuakseen. Toisaalta on ilmeistä, että kirjaa ei lue läpi kuka tahansa; kenties lukija, jollaisen teksti ”olettaa”, on ainakin jossakin määrin kiinnostunut kohteesta, Ronald Reaganista (sekä tämän aikakaudesta), mutta myös kokeilevasta ja innovatiivisesta tavasta kirjoittaa elämäkertaa. Tässä artikkelissa en juuri ota kantaa Morrisin Reagan-elämäkerran poliittisiin ja sosiaalisiin kytköksiin tai siihen, että eri lukijat epäilemättä suhtautuvat eri tavoin sekä Reaganiin, Yhdysvaltain politiikkaan että tekijän, Morrisin, käsityksiin näistä. Kuten olen aiemmin pyrkinyt hahmottelemaan, tietyt itsensä tiedostavat tekstit osaltaan tuottavat ”refleksiivistä” lukemista, osaltaan taas ovat tuollaisen tiedostavan (ja mediataitoisen) lukutavan tuottamia (ks. Lehtimäki 2001, 52-53). *Dutchin* kriittinen ja refleksiivinen lukija ei voi pyyhähtyä siihen, mitä Reagan ”oikeasti” on tai oli – tai edes siihen, ovatko kaikki Morrisin faktat paikkansapitäviä – vaan teos vaatii lukijaa, joka tuntee erilaiset kirjalliset ja muihin ”välineisiin” liittyvät käytännöt ja konventiot. *Dutch* on, loppujen lopuksi, kirjallinen artefakti ja kielellinen representaatio, jonka referenttinä – ja kuitenkin saavuttamattomana objektina – on aktuaalisen maailman historia.

### *Elämäkertamuodon keinot ja konventiot*

Alan Shelstonin (1977, 15) mukaan jokainen yksilöllinen biografia heijastelee ja tiedostaa – enemmän tai vähemmän näkyvästi – omaa tekemisen prosessiaan; tällöin ”with biography, as with any other

literary form, it is only by close investigation of the individual work that one can begin to understand the processes that go into its creation”. Sekä klassiselle että modernille biografialle – vaikka selkeää jaottelua ’klassisen’ ja ’modernin’ välillä ei ole mahdollista esittää minään patenttiratkaisuna – onkin ominaista tekijä-kertojan aktiivinen tulkinta kohteestaan, kuten huomataan kaikkien nykyisten (ja erityisesti taiteellisten) elämäkertojen äidistä, James Boswellin klassikosta *Life of Johnson* (1791, suom. *Tohtori Johnsonin elämä*). Boswell yhdistelee erilaisia kirjallisia keinoja, mikä kuvastaa myös sitä, että 1700-luvun Englannissa teksti- ja lajityyppien rajat olivat vasta hiljalleen muotoutumassa, ja tekijä-paikoitellen myös tarjoaa lukijoilleen peittelemättömiä näkymiä omiin metodeihinsa. Tähän omien keinojen ”paljastamiseen” kytkeytyy myös tekijän äänen ja persoonan näkyvyys, jolloin lukijalla on yhtäläinen tuntu sekä kohteen (Samuel Johnsonin) että tekijän (James Boswellin) henkilöllisyydestä (vrt. Shelston 1977, 35-37).

Biografiassa käytetyt fiktiiviset tai romaanikirjalliset keinot näkyvät usein runsaiden ja rohkeiden imaginatiivisten spekulatioiden rakentamisena, mutta pikemmin kuin biografian ja fiktion samastamisesta tässä on kyse elämäkertamuodon ikään kuin sisäänrakennetusta itsensä tiedostavuudesta, omien keinojen, lajityyppillisten piirteiden ja tekijä- lukija -suhteen reflektoinnista. Virginia Woolf samasti elämäkerran tekijän romaanikirjailijaan siinä, että molemmat pyrkivät tuottamaan järjestystä (muotoa) kaaoksesta (materiaalien ja ideoiden moninaisuudesta). Woolf totesikin, että samalla kun elämäkerran tekijän lähdemateriaalin täytyy olla faktuaalista, hänen on myös käytettävä romaanikirjailijan tekniikoita, ja juuri tässä on biografian ja sen tekijän suurin vaikeus. (Ks. Shelston 1977, 50; Anderson 2001, 96-97) Shelstonin mukaan biografian genrenä nostaa esiin myös kauaskantoisia teksti- ja kirjallisuusteoreettisia kysymyksiä:

The biographer will overlap with the historian on the one hand and with the novelist on the other, but he will never supplant

them for historian, novelist, and biographer have each their own motivation, their own methods and their own ends. What has been accomplished for biography in this century is a more consistently serious attitude towards the literary problems raised by the genre itself. (1977, 73)

David Ellisin (2000, 20) mukaan esimerkiksi kirjailijoita ja taiteilijoita kuvaavat biografiat ovat usein, ainakin parhaimmillaan, itsekin kirjallisia ja taiteellisia tekstejä, joissa voidaan käyttää fiktiivisiä tekniikoita tai romaanimaista muotoa, jolloin faktuaalinen materiaali ja sen käsittely rikastuu ja syventyy tietoisesti käytettyjen keinojen avulla. Kuitenkaan Ellis ei tarkoita, että biografia – juuri käyttämiensä kaunokirjallisten menetelmien vuoksi – olisi suoraanaisesti vain yksi fiktion muoto, vaikka tällaisiakin johtopäätöksiä on tehty. Ellisin mukaan elämäkertamuodon kirjallis-fiktiivisen luonteen korostus saa yleensä tukea siltä postmodernistiselta väitteeltä, että menneisyys on joka tapauksessa ”mahdoton tavoittaa”.<sup>1</sup> Tämä osittain jo aikansa elänyt, kovin 80-lukulaiselta kuulostava keskustelu ottaa ikään kuin tarkistamattomana ja reflektoimattomana lähtökohtanaan sen ”logiikan”, että koska mikään teksti ei voi tavoittaa todellisuutta tai puhua totuutta, ovat kaikki tekstit yhtäläisen diskursiivisia, artefaktisia tai fiktiivisiä sekä kaikki ”to- tuudesta” puhuminen illusorista. Kuitenkaan biografian – tai muun ”ei-fiktiivisen” kirjallisuuden – funktio ei ole todellisuuden suora siirtäminen paperille, ehdoton todenvastaavuus, vaan pikemminkin keskustelu siitä, millä tavalla ja millä keinoilla men- nyttä todellisuutta voidaan tekstualisoida ja representoida. Ellisin oma näkökulma biografian taiteeseen ja käytäntöön on kompleksisempi kuin sen samastaminen fiktion (tai romaaniin), sillä keskei- sinä kysymyksinä säilyvät faktuaalinen aineisto, sen järjestely, tul- kinta ja kaunokirjallisen muodon rakentaminen. Hänen mukaansa

---

<sup>1</sup> Yksi ”postmodernistisesti” sävyttynyt elämäkertateorian esitys, johon Ellis viittaa, on Ira B. Nadelin teos *Biography: Fiction, Fact and Form* (1984). Ks. Ellis 2000, 13-14.

kirjoittajat tietenkin *luovat* elämäntarinoita käsillä olevasta informaatiosta ja materiaalista sekä niiden valikoinnista ja järjestelystä, mutta vaikka biografiassa käytetään samoja kirjallisia keinoja, trooppeja ja figuureja kuin romaaneissa, tämä ei vielä tarkoita sitä, että biografian ja fiktion ”luominen” olisi identtistä. Ellis itse asiassa kehottaa elämäkertamuodon komposition, ”biografian estetiikan”, yhä tarkempaan ja refleksiivisempään analyysiin (ks. mt., 14).

Joka tapauksessa voimme havaita, että eräillä fiktion poetiikkaa edustavilla (ja puolustavilla) tutkijoilla, kuten Dorrit Cohnilla, näkyy toisinaan omaa teoreettisen refleksiivisyyden kapeutta, sillä korostaessaan fiktion ”laadullisuutta” suhteessa muihin tekstityyppeihin he eivät yleensä etene keskustelemaan niistä poikkeuksellisista – mutta ei täysin harvinaisista – tapauksista, joissa teos voi vastata sekä faktuaalisuuden että kaunokirjallisuuden esittämiin haasteisiin. Cohnin argumentaatiossa näkyy jossakin määrin kielteinen suhtautuminen sellaisia itsensä tiedostavia ja (post)modernistisia ”rajatapauksia” kohtaan, joissa fiktion ja ei-fiktion keinot ja konventiot tuodaan yhteen. Hänen mukaansa ”tosielämän romaanit”, ”romaanibiografiat” ja ”ei-fiktiiviset romaanit”, joissa tosielämän henkilöt elävöitetään fiktiivisin tekniikoin, eivät niinkään kyseenalaista fiktiivisen ja faktuaalisen narratiivin – tai romaanin ja biografian – eroa kuin tuovat tuon eron entistä selkeämmin näkyviin: ”[—] biographies that act like novels, far from erasing the borderline between the two genres, actually bring the line that separates them more clearly into view” (1999, 28-29). Pohjimmiltaan Cohnin narratologinen käsittely perustuu pyrkimykselle selkeästi erottaa toisistaan fiktio ja ei-fiktio kuten romaani ja biografia. Kuitenkin myös narratologisen poetiikan on tarpeellista mennä yhä pidemmälle, kohti sellaisia tekstikäytäntöjä, joihin vanha formalismi ei enää suoraan pure. Ellisin (2000, 14-15) mukaan kaunokirjallisen biografian kirjoittaja pyrkii sekä faktuaaliseen paikkansapitävyyteen että taiteelliseen muotoon, jolloin näiden puolien yhteentuominen on erityisen vaikea haaste; mutta olisi hedelmätöntä ottaa sellainen lähtökohta, jonka mukaan tämääntyyppisten näen-

näisten paradoksien tai anomalioiden synnyttämät muodot olisivat aina kyseenalaisia (kuten Cohn implikoi). Toisaalta ne voivat olla sitäkin, kuten Morrisin *Dutchin* tapauksessa saatamme nähdä.

### *Dutchin kerronnalliset kehykset*

Ilmestyessään vuonna 1999 Yhdysvalloissa Edmund Morrisin *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* herätti laajaa keskustelua ja poleemista kiistelyä; joidenkin kriitikkojen mukaan se oli omituisin koskaan kirjoitettu elämäkerta, hyvin pitkälle fiktiiviseen asuun puettu faktuaalinen biografia.<sup>2</sup> Monien lukijoiden mielestä Morris venytti elämäkertamuodon rajoja liikaa kehittämällä kerrontamethodin, jossa kuvitteellinen minä, ei-fiktiivisen Morrisin sijaan fiktiivinen ei-Morris, astuu tapahtumien keskelle Reaganin aikalaisena ja tämän vaiheiden silminnäkijänä. Joka tapauksessa tekijä ja kustantaja osasivat ennakoida tällaista negatiivista reseptiota ja lähettivät arvostelijoille muistion, jossa annetaan ”ohjeita” kirjan lukemiselle: muistion mukaan kertojana ei koko ajan ole tekijä itse, vaan välillä tämän ”kirjallinen projektio”, mutta ”elävästä” elämäkerrallisesta kerronnasta huolimatta *Dutch* on täysin paikkansapitävä suhteessa faktuaaliseen aineistoon (ks. esim. Mallon 2001, 272). Kysymys ei ole tietenkään pelkästään kaunokirjallisista keinoista ja narratiivisista ratkaisuista, vaan laajemmista sosiaalisista

---

<sup>2</sup> Erityisen runsasta ja voimallista keskustelua käytiin *The New York Times* -lehdessä, aktiivisimmin kriitikko Doreen Carvajalin (1999) toimesta. Tunnettu kriitikko Michiko Kakutani pyrki tyrmäämään Morrisin teoksen viljelemällä sellaisia termejä kuin ”bizarre”, ”irresponsible”, ”looney”, ”monstrously self-absorbed” jne. (ks. 1999). Tätä ja muuta keskustelua on myös koottu *Dutch*-teoksen toisen laitoksen johdantoon (ks. *D*, ”Publisher’s Note”, vii-xvi). Mainittakoon kuitenkin myös Morrisin oma vastaus arvostelijoilleen, edelleen *The New York Times* -lehdessä julkaistussa artikkelissa, jossa tekijä painottaa, että kaikkeen inhimilliseen kommunikaatioon sisältyy tietty määrä tarinankerrontaa ja luovaa imaginaatiota (ks. Morris 2001).

konteksteista, kuten siitä, että Ronald Reaganin presidenttikauden (1981-1989) arvostus on viime aikoina noussut huippuunsa (Reaganin merkitystä on jopa verrattu Lincolnin ja F.D. Rooseveltiin) ja siitä, että tällaisesta hahmosta on olemassa valtaisa määrä dokumentteja, tekstejä, faktoja ja fiktioita, joiden keskellä kysymys totuudellisuudesta aina nousee esiin ja mikä seikka asettaa *Dutch*-teoksen muiden esitysten kanssa ”kilpailevaan” asemaan.

Elämäkerran kirjoittaja Edmund Morris oli toimittajan ja haastattelijan roolissa melko läheisissä väleissä Reaganin kanssa presidentin jälkimmäisen toimikauden aikana, ja *Dutch* on – kaiken mahdollisen muun ohessa – kertomus myös siitä, kuinka Morrisista tuli *tämän* kirjan kirjoittaja. Erityinen kerronnallinen kysymys (ja laajemmin ottaen tekstiteoreettinen ongelma), jota Morris ei suinkaan ensimmäisenä keksinyt, koskee *Dutchissa* sitä, kuinka Reaganin kaltainen historiallinen henkilö voi ”kokonaisuutena” olla niin kompleksinen, ristiriitainen ja vaikeasti lähestyttävä, että elämäkerran kirjoittaminen hänestä vaatii uusien kirjallisten muotojen etsimistä sekä biografisen kirjoittamisen ”perinteisten” tekniikoiden laajentamista. Kyse on erityisesti siitä, millä tavalla kuvattava hahmo itse esittää haasteen kuvaamisen keinoille. Tätä problematiikkaa voidaan teoretisoida ja analysoida puhumalla *elämäkertamuodon itsereflektiosta* – ja tässä tapauksessa nimenomaan elämäkerran (biografian), sillä eri tekstityypit ja -lajit peilaavat itseään, tekniikoitaan ja konventioitaan (koko historiaansa) usein eri tavoin. Kuten sanottua, Morris ei ollut ensimmäinen tämänkaltaisen elämäkertamuodon heijastelija, ja itse asiassa *Dutch*-teoksen radikaalia innovatiivisuutta on ehditty jo liioitella. Toinen kysymys koskee sitä, ovatko Morrisin kaikki innovaatiot ylipäänsä onnistuneita, ja tähän voimme palata jatkossa. Thomas Mallonin (2001, 272) mukaan Morrisin teoksessa on ainakin kovaa yritystä: ”The author tries a dozen different devices, as if the great, stolid genre of statesman’s biography is the Berlin Wall *he* somehow has to tear down.”



Joka tapauksessa *Dutch* noudattelee osittain sitä klassisen elämäkertakirjoittamisen uomaa, jossa subjektiiviset näkökulmat, narratiiviset ratkaisut, poeettinen kuvasto sekä tekijän ja kohteen välinen kiinteä vuorovaikutus eivät ole yllättäviä ratkaisuja, vaan pikemminkin kerronnan *perustekijöitä*. Hayden White, joka tunnetusti edustaa narrativisointia korostavaa relativistista historiäkäsitystä, totesikin, että Morrisin biografia toteuttaa saman minkä elämäkerrat ovat aina toteuttaneet, katsoo maailmaa henkilöidensä kautta.<sup>3</sup> Kuten Boswell kohtaa Samuel Johnsonin ja luo tarinaa tämän elämästä, Morris kohtaa Ronald Reaganin ja luo tarinaa, jopa myyttiä tämän elämästä. Molemmissa teoksissa tekijän ja henkilön vuorovaikutuksellinen suhde rakentuu autenttisten keskustelujen ja haastattelujen varaan, samoin molemmissa teoksissa tekijäkertojan subjektiivisuus (ja näkökulmien rajallisuus) paikantuu hänen läsnäoloonsa tarinan henkilönä. Morrisin teoksessa yksi kiehtovimmista tekijän ja hänen kohteensa välisistä vuorovaikutussuhteista tiivistyy seuraavanlaiseen dialogiin: ”Why aren’t you writing?” he [Reagan] asked. It was his standard joke whenever he saw me without a pen in my hand. ’I’m contemplating your murky origins, Mr. President.” (*D*, 24) Toisaalta näissä kohtaamisissa Morris joutuu myös pohtimaan Reaganin mahdollista ”epäluotettavuutta”: ”I wrote the words down and followed them with a spiral curlicue useful to biographers, meaning, *He feels the opposite of what he says*” (*D*, 266). Edelleen tekijä joutuu välillä problematisoimaan tuntemuksiaan kohdettaan kohtaan, sillä hän on ensisijaisesti elämäkerran kirjoittaja: ”Biographical instinct warned me against the danger of too much sympathy for a man now frail, once so formidable” (*D*, 668).

Vaikka elämäkertateoksissa on selviä kaunokirjallisia efektejä, säilyy yhtä tärkeänä menetelmänä pyrkimys tulkita ja selittää aihetta tai kohdetta. Omassa narratiivissaan pää-äänenä liikkuva tekijäkertoja etsii (ikään kuin kerronnan prosessin aikana) sopivia ”kehkyksiä”, joiden puitteissa voi esittää tietonsa, materiaalinsa ja käsi-

---

<sup>3</sup> Ks. Whiten ja muiden kommentteista *Dutch* (*D*, vii-xvi).

tyksensä. Morrisin tapa ”kehystää” Reagan *Dutch*issa on äärimmäisen itsensä tiedostavaa, varsinkin hänen alituisissa viittauksissaan elokuvalliseen kuvarajaukseen (*frame*), jollaista myös Norman Mailer käyttää kerrontateknisenä alluusiona *Marilyn*-teoksessaan (1973). Morrisin Reagan-biografiassa on jotakin samaa kuin Mailerin kirjoissa Marilyn Monroesta ja Pablo Picassosta (*Portrait of Picasso as a Young Man* [1995]); kaikki nämä hahmot ovat enemmän tai vähemmän myyttiselle tasolle nousseita, kompleksisia persoonallisuuksia, joita on vaikea kehystää, selittää ja pysäyttää. Picasso ja Marilyn ovat tunnetusti hahmoja, jotka ovat itse luoneet legendoja ja kertomuksia omasta elämästään, eikä Reagan Morrisin näkemänä jää paljon jälkeen. Itse asiassa Morris korostaa, että synnynnäisenä tarinankertojana Reaganilla on ”Daliesque ability to bend reality to his purposes” (*D*, 414).

Tietty moni-identtisyys ja toistensa päälle kasautuvat fabrikaatit yhtäältä korostavat autenttisen elämäkerran tekemisen problematiikkaa, toisaalta ne *tematisoivat* itse teosta ja sen pyrkimyksiä ymmärtää ihmiselämää ja maailmaa. Ei ole mitenkään sattumanvaraista, että Morris jakaa narratiivinsa kappaleet dualismia ja kaksinaisuutta kuvaavalla *jin/jang* -symbolilla, jonka tarkoitus (ilmeisesti) on heijastella sekä erilaisia esitystapoja että erilaisia persoonallisuuksia, kuten narratiivin jakautumista ’fiktioon’ (ja kuvitteelliseen Morrisiin) ja ’dokumentaariin’ (ja todelliseen Morrisiin) sekä kenties erityisesti Ronald Reaganin eri ”puolia”. Syvimmällä tasollaan Morrisin teoksen itsereflektio ei rajaudu käytettyjen keinojen ja konventioiden tiedostamiseen, vaan etenee epistemologiseen ontologiseen pohdintaan tästä maailmasta, sen rakentumisesta ja sen tuntemisesta.

### *Itseään purkava elämäkerta*

Boswellin Johnson-elämäkerta muistetaan teoksena, joka vakiinnutti biografiselle muodolle kaunokirjallisuuden statuksen – ja silti kyse on yksilöllisestä teoksesta ja sen ratkaisuista, jotka eivät vielä

pyhitä koko lajia (elämäkertaa) kirjallisuuden kaanonissa. Morris puolestaan eksplikoii, että hän pyrkii tekemään ”kirjallisuutta” Ronald Reaganista. Joka tapauksessa Morrisin puhe omista pyrkimyksistään ”tehdä kirjallisuutta” on nimenomaan itsereflektio, ei pelkästään haastattelulausunto vaan tekstiin itseensä upotettu pointti, josta (kenties lukijasta riippuen) teoskokonaisuus alkaa rakentua tai purkautua. Morris tuntuu viittaavan kirjallisilla pyrkimyksillään siihen enemmän tai vähemmän ”postmoderniin” elämäkertasuuntaukseen, jossa tekstin huomio tuon tuosta (ja joissakin teoksissa alituisesti) kiinnittyy sen omiin tekemisen tapoihin, ”tuotannon” prosessiin ja esityksen tavoitteisiin. Toisaalta tällainen metakomentaarisuus on *Dutchissa* sikäli kiemuraista, että välillä se on ikään kuin *fiktiivisen* Morrisin *todelliseen* Morrisiin (ja tämän pyrkimyksiin) kohdistamaa ironiaa tai parodiaa: ”Writers are different. Their stock in trade is past experience (particularly past rejections!), and their whole instinct is to turn it to literary account – make art out of life, as the cliché goes. In my case in the summer of 1941, I went further and sought to make life imitate art.” (*D*, 181)

*Dutchissa* elämäkertaan on siis upotettu elämäkerran kirjoittamisen prosessi ja siihen liittyvät ongelmat, ja tietyissä kohdissa teos esittää itsensä teoksena, jonka keskeinen aihe on sen oma tuotanto (vrt. Dällenbach 1977/1989, 32). Tietenkään tämäkään keino ei ole uusi, kuten esimerkiksi Mallon (2001, 271) toteaa: ”We get to see Morris, like Boswell, shamelessly seeking every biographical advantage. He’s not only written a book about Reagan; he has also written a book about writing a book.” Kun puhutaan näiden tekstien lukemisesta (tai laajemmin vastaanotosta), on aina otettava huomioon myös tekstien itsensä ”formaalinen kompleksisuus”, jolloin juuri tietyillä keinoilla toteutetut tekstit vetävät lukijansa tai katsojansa pohtimaan niiden tekotapaa (vrt. Hutcheon 1984, xiii). Yksi *Dutchissa* eksplikoitu metametodi, jossa teksti kiinnittää lukijan huomion omaan materiaaliseen rakentumiseensa, koskee juuri aineiston keruuta ja järjestelyä, jollaista ei konventionaalisessa realistisessa tekstissä (joka on ”valmis” teksti) ole tapana tuoda näky-

viin: ”Since most of these items refer to Ronald Reagan, [—] I have made the following edited selection of them, with bits of linking commentary, as a sort of group portrait of Dutch at the end of his youth [—]” (*D*, 181-182).

Kirjallisuus, taide ja kulttuuri ovat läpeensä itserefleksiivisiä, vaikka yksittäisissä teksteissä tämä reflektion taso ja voimakkuus vaihtelee huomattavastikin. Joka tapauksessa omaa esitystään kommentoiva ja tekemisen tapaansa peilaava metodi saattaa löytyä jo antiikin historiankirjoituksista (Herodotos; Tacitus); renessanssijan maalauksista (van Eyck; Velazquez); Shakespearen näytelmistä ja soneteista; varhaisista romaaneista (Cervantes; Sterne); lyriikasta (sekä vanhasta että uudesta, kuten Ted Hughesin runoudesta), elokuvasta (Stilleristä Godardiin), sarjakuvasta (Spiegelman) ja musiikista (Schönbergin itseensä päin pääntyvät melodiat).<sup>4</sup> On tietenkin hyvä huomata, että itsensä tiedostaminen ja itsereflektio ei pelkkänä itsetarkoituksena johda aina pinnallista vitsikkyyttä kummoisempaan tulokseen (mallia *Not Another Teen Movie*), eikä yli-intensiivinen itsensä peilailu aina välttä narsismin karikoita.<sup>5</sup> Syvällisimmillään metafiktio (tai laajemmin metatekstuaalisuus) ja itserefleksiivisyys pyrkivät kertomaan jotakin siitä, miten maailma ja todellisuus rakentuvat ja miten niitä voidaan hahmottaa ja ymmärtää, ja tältä kannalta omien esityskeinojen heijastelu on tärkeä osa myös sellaista kriittistä elämäkertaa, joka ei voi uskoa olevansa ”läpinäkyvä” ja totuudenmukainen ikkuna todelliseen menneisyyteen.

Juuri tämä seikka – omien representointikeinojen rajallisuuden ymmärtäminen ja todellisuuden hahmottamisen problematiikka –

<sup>4</sup> Itse huomasin syksyllä 2001 San Franciscossa ollessani, että John Barthilta ilmestyy pian uusi romaani: ”John Barth’s New Novel Coming Soon!” Romaanin ilmestyttyä huomasin tarkemmin, että Barthin uusi romaani on nimeltään *Coming Soon!*. Kyseisessä romaanissa itsereflektio on viety äärimilleen (itseään purkavasta sisällysluettelosta lähtien).

<sup>5</sup> Merkityksellistä onkin, että Linda Hutcheon puhuu metafiktiivisistä ja itseään reflektoivista teksteistä nimenomaan ”narsistisina narratiiveina” (ks. Hutcheon 1984).

tekee Morrisin *Dutch*-elämäkerran itsereflektiosta merkityksellistä, joskaan teosta lukiessa ei aina (ainakaan oman lukukokemukseni mukaan) voi unohtaa tällaisen peilailun yllämainittua triviaalia puoltakaan.<sup>6</sup> Esimerkiksi Carrardin (1997, 302) mukaan konventionaalisessa biografiassa pyritään koherenssiin, ehyen kuvan luomiseen kohteesta vakuuttavin narratiivis-dokumentaarisin keinoin; sen sijaan hän ei nojaudu sellaiseen ”postmodernistiseen” lukutapaan, joka näkisi koherenssin ja eheyden toivottomuuden sekä katkelmallisuuden ja epätäydellisyyden ehdottomuuden paitsi teksteissä myös itse maailmassa. Lukemisen prosessissa esityksen aukkoisuutta ja katkelmallisuutta voidaan aina täyttää, jolloin lukijasta itsestään tulee ”narrativisoija”. Joka tapauksessa Morris reflektoi teoksessaan, että katkelmallisuus, epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus ovat sitä ”muotoa”, jonka avulla voidaan edes ajatella pyrittävän totuudenmukaiseen ja uskottavaan kuvaan elämän kuluista.<sup>7</sup> Tämä viittaa siihen, että pyrkimys luoda johdonmukainen, yhtenäinen ja kokonainen kuva todellisesta menneisyydestä ja historiallisesta henkilöstä vaatii usein runsain mitoin fiktionaalisointia ja narrativisointia. Morris eksplikoi esipuheessaan, että hänen pyrkimyksensä on esittää ”floating fragments” – suomeksi vaikkapa ”kelluvia katkelmia” – Ronald Reaganin elämästä (*D*, xxxii). Teos tuntuu välillä problematisoivan sen, onko se elämäkerta vai romaani tai jopa sen, onko se kirjallisuutta vai *elokuva*.

Tällaisena paitsi itseään kommentoivana myös itseään ”purkavana” teoksena *Dutch* kiinnittyy erityisesti amerikkalaisen ei-fikti-

---

<sup>6</sup> Esimerkiksi Kakutani näkee edellä mainitussa *Dutchin* murskakritiikissään teoksen intensiivisen itsereflektionin enimmäkseen huonona ja valitettava asiana (ks. 1999).

<sup>7</sup> Päivi Kososen (2000, 71-73) mukaan ”modernille” omaelämäkertakirjoittamiselle on ominaista yhtenäisen lineaarisen elämänkulun rikkominen palasiksi, anekdooteiksi, välähdyksiksi, yksittäisiksi episodeiksi joistakin oman elämän vaiheista. Kosonen puhuu nimenomaan tiettyjen omaelämäkertatekstien fragmentaarisuudesta ja epäjatkuvuudesta sekä tällaisen katkelmallisuuden ja särkyneisyyden ”todenvastaavuudesta”, elettyä elämää vastaavasta muodosta.

visen kirjallisuuden jatkumoon. 1900-luvun amerikkalaisessa kirjallisuudessa on näkynyt runsaasti esimerkkejä erilaisten tekstityyppien yhteentulemisesta, ja on ajateltu niinkin, että kyse olisi erityisesti amerikkalaisessa kirjallisuushistoriassa esiintyvistä journalismin, dokumentarismien, fiktion ja runouden kytkennöistä, jotka palautuvat 1800-luvulle (ks. Taylor 1983, ix-xi; Fishkin 1985, 1). Esimerkiksi amerikkalaisen valokuvajournalismin perusteos James Ageen ja Walker Evansin *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) sekä tiedostaa että kyseenalaistaa omat keinonsa ja pyrki myksensä tutkimuskohteensa, keskilämmen köyhän maanviljelijäväestön, ”realistiseen representaatioon”. Ageen tekstissä itsensä tiedostaminen menee niinkin pitkälle, että narratiivi viittaa omaan ”epäonnistumiseensa”, joskin tekijä-kertoja ehdottaa, että tekstin suhde maailmaan – maanviljelijöiden juurevaan todellisuuteen – olisi läheisempi, jos kirjan sivuilla olisi puunkappaleita, kankaanpalasia ja peräti ulosteita (ks. Reed 1992, 31). (Samalla Evansin valokuvat tarjoavat toisenlaisia ikkunoita reaalisesta maailmaan.) Toisessa amerikkalaisen ei-fiktion klassikossa, Norman Mailerin teoksessa *The Armies of the Night* (1968), esitys jakautuu alaotsikon mukaisesti ’romaaniksi’ ja ’historiaksi’ narratiivin alituisesti heijastellessa ja problematisoidessa kaunokirjallisen ja dokumentaarisen esitystavan menetelmiä ja mahdollisuuksia. Amerikkalaista ”ei-fiktiota” (*nonfiction*) voidaan pitää – varsinkin kun katsotaan ”genreä” esimerkillisiä edustajia – jollakin tapaa anomalisena kirjallisuutena muotona, jossa pyritään tuomaan yhteen kaunokirjallisuus ja dokumentaarisuus, samalla kun niiden yhteensovittamista ongelmallistetaan (sillä kyse on aina pohjimmiltaan yhteiskunnallisen todellisuuden ja todellisten ihmisten representaatiosta).

Kenties nimenomaan teknisillä keinoillaan ja konventioiden tiedostamisellaan *Dutch* liittyy itsensä tiedostavan amerikkalaisen *nonfiction*-muodon perinteeseen. Nyt kun puhumme biografiasta, löydämme Morrisin teokselle osittain ilmeisen esikuvan juuri Mailerin teoksesta *Marilyn*, jonka tekijä itse määrittelee ”romaanin muotoiseksi biografiaksi” (1973/1992, 15). Itse asiassa Morrisin

edellämainittu ajatus, jonka mukaan Reaganin hahmo luo haasteen elämäkerralliselle muodolle ja ikään kuin vaatii uusia kirjallisia keinoja avautuakseen, esitetään täysin samassa muodossa jo Mailerin Marilyn-biografiassa. Kuten Mailer *Marilyn*-teoksessaan, pyrkii Morris *Dutch*-teoksessaan etsimään ”luovia” keinoja ja ratkaisuja päästäkseen todellisen henkilöhahmon muodostamaan ”mysteerin” ytimeen. Yksi luova (mutta samalla kyseenalainen) ratkaisu on noudattaa nimenomaan *fiktiivisen elämäkerran* menetelmää, sijoittaa kuvitteellinen näkijä, kokija ja minäkertoja seuraamaan erikoisen henkilön elämänvaiheita. Joissakin kritiikeissä on joka tapauksessa näkynyt lukijoiden pettymys ja turhautuminen sitä kohtaan, että Morrisin ”jännittävä” silminnäköhahmo Reaganin nuoruudessa paljastuukin keksityksi. Mallonin (2001, 272) lukukokemuksen mukaan ”Morris’s biography, one of the most absorbing, and certainly the strangest, I have ever read, is subverted by an ongoing narrative fiasco, the author’s decision to construct a fictional persona who can follow Reagan, as if they were both characters in a novel, through every phase of our hero’s life.”

Lyhyesti tiivistettynä *Dutch* sisältää Reaganin dokumentoituun elämäkertaan upotetun tarinan kuvitteellisesta Edmund Morrisista, joka syntyy vuonna 1912 (kun taas todellinen Morris syntyy 1940), toimii käsikirjoittajana Hollywoodissa ja lentäjänä toisessa maailmansodassa, ja – ennen kaikkea – tulee vuonna 1928 hengenpelastaja Ronald Reaganin pelastamaksi hukkumiselta, tapahtuma, joka luo kehyksen koko narratiiville. Keskeistä osaa näyttellee myös tämän ”Morrisin” ystävä Paul Rae, Reaganiin ihastunut homoseksuaali, joka seurailee ”Dutchin” filmiuraa kolumnistina ja kuolee lopulta AIDSiin. Edelleen teoksen fiktionalisoitu upotuskertomus sisältää ”Morrisin” pojan Gavinin, joka opiskelee UC Berkeleyssä ja joutuu 1960-luvulla Kalifornian kuvernöörinä toimivan Reaganin määräämän kyynelkaasuhyökkäyksen kohteeksi. Tässä vaiheessa alkaa kyyneliä virrata myös lukijan silmistä, syystä tai toisesta. Lopulta – suunnilleen sivulla 400 – kuvitteellinen Morris muuttuu todelliseksi Morrisiksi, elämäkerran tekijäksi. Mallon kuitenkin

kysyy, onko tällä ”hullulla strategialla” jotakin merkitystä – antaa-ko kuvitteellisen persoonan käyttäminen tekijälle mahdollisuuden olla jotakin, jota hän omana todellisena persoonanaan ei voi tai ei uskalla olla (oikeistolainen, sentimentaalinen)? Mallon (2001, 273) tuntuu jakavan monien lukijoiden tunnot: ”One eventually becomes angry over the conceit, which undermines and nearly kills the book; it’s a kind of Iran-contra, so *unnecessary* given all the other things that are being done so stylishly and well.” Kysymys saattaisi olla konventionaalisen elämäkertamuodon parodiasta tai negaatiosta, joka kuitenkin uhkaa kääntyä itseparodiaksi tai itsenegatioksi. Elämäkerrallisen muodon parodia on ”puhtaassa” muodossaan fiktiivinen keino ja idea, jota Mannin, Nabokovin tai Woolfin kaltaiset romaanikirjailijat ovat taidolla toteuttaneet. Mutta jos Morrisin ”toinen minä” *Dutch*-teoksessa on intentioiltaan ja tavoitteiltaan nimenomaan *parodinen* keino, on hieman vaikea havaita, miten tämä parodia rakentuu tai mihin se kohdistuu.

Joka tapauksessa tämä Morrisin kerronnallinen keino vaatii tarkempaa analyysyä. Tekijä positioi itsensä alussa paitsi ammattimaisena biografina (”Hatfield introduced me as the author of *The Rise of Theodore Roosevelt*” [*D*, xxv]), myös juuri tämän teoksen kirjoittajana: ”It was not until some time afterward that I learned that the real purpose of the Hatfield dinner had been to set *me* up as Reagan’s ’chronicler’” (*D*, xxviii). Hän kokee ja näkee saamassaan tehtävässä myös tiettyä ironiaa: ”*Ironia ironiarum*, that I of all people should be charged with rescuing the old Lifeguard from the chill current of history!” (*D*, xxix). Myös narratiivin lopussa biografian kirjoittamisprosessi paikannetaan: ”[—] I worked steadily at his biography” (*D*, 661). Alusta asti keskeiseksi kysymykseksi nousee paitsi elämäkerran kirjoittaminen myös muistamisen problematiikka; Morrisille ominaisen kirjallisen reflektion mukaisesti hän johdattaa ikääntynyttä Reagania tämän lapsuudenkodin ja -kaupungin muistorikkailla paikoilla (”An odd, Dantesque reversal of roles had occurred, as if I were now the leader rather than the led” [*D*, xxix]), ollen tämän kanssa ikään kuin kadonnutta



aikaa etsimässä: "I crowded close behind, not wanting to miss a moment of this *recherche du temps perdu*" (D, xxx). Elämäkertamuodon itsereflektio Morrisilla koskee juuri muistamisen, tietämisen ja kirjoittamisen suhteita: "Memory. Desire. What is this mysterious yearning of biographer for subject, so akin to a *coup de foudre* in its insistence?" (D, xxxi) Tähän reflektioon liittyy myös tekijän kokemus eroa ja etäisyys Reaganin "massiiviseen" persoonaan ("until 1985 I never thought of being his bard" [D, xxxii]), mutta silti hän pyrkii tarjoamaan ja esittämään "these floating fragments, these dusts of myself, to sparkle in his waning light" (D, xxxii).

*Dutchin* varsinainen narratiivi – sen ensimmäinen luku "The Land of Lost Things" – käynnistyy lintumotiivilla, joka toimii muistamisen välineenä ja reittinä menneisyyteen (proustilaiseen tapaan). Tämä leivosen (skylark) laulu paitsi tuo tekijä-kertojan mieleen muistot (sekä Reaganin että kuvitteellisen Morrisin menneisyyden) myös tuottaa yhden narratiivin läpikulkevista teemoista, *todellisen* menneisyyden ja todellisen henkilön tavoittamisen vaikeuden. Kertoja kokee, että leivonen laulaa menetyksestä: "Loss, biographer's torment: longing for treasures unrecoverable, [—]" (D, 5). Samalla tämä linnunlaulu tuo hänelle mieleen hänen (kuvitteellisen) lapsuutensa Schubert-sävelmät ("*Horch! Horch! die Lerch*"), jotka eivät kuitenkaan tavoita Shakespearen sanoja: "Hark! Hark! the Lark!" (ks. D, 5-6). Kertoja tekeekin päätelmän, että kuten "Schubert's Shakespeare was not *our* Shakespeare", jokainen biografian tekijä joutuu huomaamaan, että "the 'original' person we think we are seeing and hearing is but a refracted image (bent, wavering, prismatic perhaps, but never quite still or solid) of someone who perceives us with equal mystification" (D, 6). Tätä kautta Morris myös pyrkii perustelemaan sen, että "*minun Dutchini*" on erilainen kuin muiden – sekä yksityiselämässä että julkisuudessa – tuntema Ronald Reagan. Tietystä läheisyyden tunteesta (tai sellaisen illuusiosta) kertonee, että Morris käyttää näyttelijä-presidentistä tämän nuoruuden lempinimeä.

## *Visuaalinen kerronta Dutchissa*

Seuraavaksi voimmekin analysoida sitä, kuinka ne keinot ja tekniikat, jotka palautuvat nimenomaan Morrisin positioon tekijä-kertojana (materiaalia järjestelväenä tekijänä ja narratiivin pää-äänenä), voivat olla varsin kiinnostavia ja toisinaan innovatiivisiakin. Kuten tämän artikkelin otsikossa esitetään, *Dutch*-teoksen edustamaan elämäkertamuodon itsereflektioon sisältyy paitsi fiktiivisten myös visuaalisten keinojen heijastelu, mikä puolestaan paikantaa kirjallista teosta intermediaaliseen kenttään ja laajempaan taiteen ja kulttuurin refleksiivisyyteen ja visuaalisuuteen (vrt. myös Lehtimäki 2001, 34, 37-38). Morrisin teos antaa vaikutelman siitä, että maailman kognitiivinen havaitseminen ja ymmärtäminen on voimakkaan visuaalista, jolloin hänen elämäkertateoksensa diegeettisessä tarinamamailmassa tilan vaikutelma on erilaisin optisin ja elokuvallisin välinein tuotettua, yhtä aikaa sekä artefaktista esitystä että luonnollista havaitsemista. Tällöin erilaiset optiset ja visuaaliset välineet ja keinot ”sitovat” lukijaa/katsojaa sekä todellisen maailman hahmottamiseen että käytettyjen taiteellisten menetelmien huomioimiseen. (Vrt. Bacon 2000, 120-121, 138-143)

Edellä on viitattu myös siihen, että Morrisin *Dutch* tuntuu tiedostavan itsensä sekä elämäkertana/romaanina että kirjana/elokuvana. Morris onkin verrannut kerrontatekniikkaansa elokuvaan; kysymyksenä on, miten kytkeä persoonalliset ja subjektiiviset ”lähikuvat” historiallisiin ja objektiivisiin ”kaukokuviin”. Oppikirjassaan *Writing Creative Nonfiction* Theodore A. Rees Cheney käyttää vastaavia elokuvallisia metaforia ja alluusioita analysoidessaan erilaisia ei-fiktiivisen kerronnan perspektiivejä, etäisyyksiä ja näkökulmia:

Historical narratives, for example, use [this kind] of third-person narrative, a narrator whose camera has a wide-angle lens. Other writers of nonfiction carry a literary camera with interchangeable lenses, one of which is a close-up lens. (2001, 123-124)

Samalla kun Morris itse on välillä kaukana ja välillä lähellä suhteessa kohteeseensa (Ronald Reaganiin), hän viittaa elokuvallisiin ja optisiin keinoihin kuvaamisen ja näkemisen tavoissaan. Charles Chaplin tunnetusti totesi, että ”elämä kaukokuvassa on koomista, elämä lähikuvassa on traagista” – tämän mukaisesti historiallisissa kaukokuvissa Reagan voi olla median tuottama suurmies tai narri (”The Innocent Fool”, *D*, 34), mutta kun Morris fokusoii, tarkentaa kerrontansa lähikuviin, näemme vanhenevan Reaganin vapisevat kädet ja hänen kasvonsa hetkellä, kun hän ei enää tunnista vaimoaan. Samoin tekijä-kertoja yrittää tätä kirjaa kirjoittaessaan ymmärtää sitä, mitä hänen kohteensa ei enää kykene ymmärtämään: ”As I write these words, he is drifting beyond all comprehension of who she [Nancy Reagan] is and what she has done for him” (*D*, 283). Lisäksi se seikka, että Reagan sairastaa Alzheimerin tautia, antaa tälle elämäkerralle – sekä sen sisällölle että muodolle – uuden motivaation, jonkinlaisen poeettisen oikeutuksen; *Dutch* on alaot-sikkonsa mukaisesti *memoir*, ”muistelmä” Ronald Reaganista, implikoiden myös sitä, että jonkun toisen (Morrisin) on muisteltava/ muistettava, kun Reagan itse ei enää muista.<sup>8</sup> Kuitenkin kirjan prologissa Morris asettaa Reaganin itse lausumaan sanat, joita voidaan pitää heijastuksena elämäkerrallisen kirjoittamisen ongelmista: ”Reason is, that was about seventy years ago. But I can’t describe the feeling of being back here in my birthplace. Really, there are no words.” (*D*, xxx) Toisaalta muistamisen vaikeus on tematisoitu myös fiktiivisen muistelijakertoja Morrisin näkökulmasta: ”At this point, alas, memory (hampered by drowsiness) begins to fragment. [–] such details endure – *but what did Reagan say?* I can’t remember. No one can.” (*D*, 73)

<sup>8</sup> Vaikka ’memoir’ terminä nykyisin yhdistetään helposti autobiografiaan, tarkoitti se 1600-luvun lopun englantilaisessa kirjallisuudessa usein samaa kuin ’biography’. Tämä on tietenkin jälleen esimerkki siitä, että myös ”faktuaalisten” lajien rajat ovat olleet historiallisesti liukuvia. (Ks. Hartssock 2000, 106-107)

Kuten Leona Toker on esittänyt – joskin aivan eri kontekstissa, neuvostovenäläistä dokumenttiproosaa edustavien *gulag*-muistelmien yhteydessä – voi sekä narratiivisia että kaunokirjallisia keinoja käyttävä muistelmakirjallisuus tuottaa todistusaineistoa, joka esittää historialliset tapahtumat eri valossa kuin ”virallinen” arkistomateriaali, sillä subjektiivinen näkeminen ja kokeminen voi johdattaa ikään kuin syvempään todellisuuteen (2000, 3). Yhtäältä yksilöllisiin muistelmiin perustuvia narratiiveja voidaan pitää subjektiivisuudessaan rajoittuneina todellisuudenkuvauksina – eikä subjektiivisen muistelman ja fiktion raja ole koskaan selvä – mutta silti niillä voi toisinaan olla sellaista faktuaalista todistusvoimaa, jota yksilölliset kokemukset unohtavalla (tai eliminoivalla) virallisella historiankirjoituksella ei ole. Jotta emme kärsisi perspektiivin vääristymästä, todettakoon vielä, että omista vankileirikokemuksistaan kertovat muistelijat ovat jokseenkin eri positiossa kuin Ronald Reaganista kertova ja tätä ”muisteleva” Edmund Morris, mutta kerronnalliset (ja osin fiktiiviset) keinot, joilla todellinen menneisyys pyritään elävöittämään ja ymmärtämään, saattavat olla samansuuntaisia. Tokerin analyysin mukaan joissakin *gulag*-narratiiveissa korostuu muistelmatekstin retrospektiivinen rakenne, jossa kertova ääni on positioltaan ja asenteeltaan erilainen kuin narratiivin sisällä toimiva fokalisoinen henkilö: ”Here the attitude of the memoirist as the *narrating voice* is different from the attitude of the memoirist as the *focal character* of the text, the prisoner who has witnessed the events and situations described” (mt., 77).

*Gulag*-narratiiveissa tekijän tapa sijoittaa oma kokeva (nuorempi) minänsä tarinan sisäiseksi fokalisoinnaksi on paitsi viittaus menneisyyden todellisiin tapahtumiin ja niiden elämiseen myös merkki siitä, että joitakin tapahtumia voi käsitellä vain välillisesti, erilaisten äänten, naamioiden tai optisten välineiden kautta. Tässä mielessä muistelmatekstin kerronnallinen kehys (jota tekijä ylläpitää) voi olla erityisen ei-fiktiivinen ja referentiaalinen, vaikka sen sisään onkin sijoitettu osin fiktionaloitu, erilaisia näkökulmia, motiiveja ja figuureja käyttävä realistis-allegorinen tarina. Sen si-

jaan että näiden itsensä tiedostavien keinojen käyttö tekisi koko tekstistä fiktion, on otettava huomioon myös ne mahdolliset (ja toisinaan ilmeiset) intentiot ja pyrkimykset, jotka liittyvät tämän-tyyppisten – historiallisesti, eettisesti ja myös taiteellisesti erittäin merkityksellisten – tekstien tekemiseen. Menneisyyden tapahtumia on tarpeellista käsitellä, vaikka ne joskus (keskityisleirikokemukset ääritapauksina) tuntuvat ”pakenevan” kaikkea kielellistä representaatiota (ks. myös White 1999, 27-42). Vaikka analogia gulag-muistelmien ja Reagan-biografian välillä horjuukin, voimme sen kautta silti hahmottaa Morrisin käyttämän fiktionalisoidun muistelmatekniikan intentiota (ja kenties sen tiettyä triviaalisuutta juuri tässä yhteydessä).

Morrisin sinänsä kiinnostavat ”elokuvamaiset” keinot tuntuvat toisinaan turhauttavilta silloin, kun hän asettaa ne selkeämmin fiktion palvelukseen, sillä hänen kuvitteellisen muistelijapersoonansa kokemukset edustavat todennäköisesti hyvin monen lukijan mielessä ’fiktiota’ sen negatiivisessa, ”valheellisessa” mielessä. Tietyllä tapaa seuraavanlaiselta, sinänsä kiehtovalta muotoilulta putoaa pohja heti kun huomaamme, että sen äänellä ei ole mitään autenttista pohjaa, sillä sen ”unenomaisuus” paljastuukin narratiivin lopussa kuvitelmaksi todellisen kokemuksen sijaan:

The eighteen months I spent with the Eagles as liaison officer and squadron historian remain so dreamlike in their dislocated vividness (and so oddly black- and-white, with jump cuts and reel changes) that at times I wonder if my recollection of them is not merely an old man’s memory of a young man’s movie (*D*, 181).

Kuitenkin Morris uskoo myös mahdollisuteen esittää sekä ”autenttisia” että ”elokuvallisia” visioita Reaganin elämästä: ”Would that not make it authentic as well as cinematic, a suspenseful episode of *The Ronald Reagan Story*?” (*D*, 248).

Visuaaliset alluusiot ovat *Dutch*issa läpitunkevia, ja sekä kuvallisuudesta että näkemisestä tuleekin osa koko narratiivin tematiikkaa, koskien myös sekä tekijä-kertojan että henkilön (Reaganin) tapaa kokea todellisuus.<sup>9</sup> Elämäkerrallisen reflektion tasolla kyse on siitä, että valikoiva muisti on (ainakin 1900-luvun ihmisellä) rakentunut valokuva-albumin tavoin: "Most people hold at least some snapshots in the album of memory, images flat and foursquare, stuck down hard" (*D*, 109). Morris toteaa, että Reaganin voimakkaan visuaalinen muisti on *mustavalkoinen* – se osa, mitä tuosta muistista on jäljellä. Erityisesti tämä muistin visuaalisuus korostuu suhteessa lapsuuden projisointiin: "Ronald Reagan once claimed to be able to project stereoscopes of childhood at will, running them back and forth in memory 'exactly as we used to do in the parlor'" (*D*, 48). Lisäksi Morris toteaa, että "Dutch has always – unconsciously, no doubt – remembered his Dixon childhood in monochrome" (*D*, 36). Kuitenkin tämä "famed 'photographic' memory [–] also explains his later tendency to accept as black-and-white fact anything he was forcefully and dramatically told" (*D*, 27). Tämä huomio johtaa ajattelemaan presidentti (ja myös kuvernööri) Reaganin oman maailmankuvan ja ideologian tiettyä mustavalkoista kaksijakoisuutta. "Mustavalkoisuus" tässä yhteydessä on kuitenkin näkyvämpi (ja kenties myös kiinnostavampi) nimenomaan visuaalisena ja elokuvallisena allusiona. Morris tekijä-kertojana itsekin korostaa visuaalista muistiaan, ja hän konstruoi (metaforisesti) omaksi esitystavakseen menneisyy-

---

<sup>9</sup> Reagan tuntuu myös sekoittavan elämän ja elokuvan keskenään mm. siinä, että hänen "todelliset" muistonsa natsien keskitysleirien avaamisesta sodan päätyttyä perustuvat filmimateriaaliin: "[–] to him, seeing is believing, that *raw film* is the same as *raw experience*" (*D*, 465; kursivointi lisätty). Samoin presidentti tuntuu ymmärtävän – siis Morrisin paikoin ironisessa luennassa – ydinsodan vaaran selvimmin katsoessaan keskinkertaista televisioelokuvaa *The Day After* (1983), jonka jälkeen hän on "greatly depressed" (*D*, 498).

den elokuvallisen projisoinnin: ”The past is a screen on which memory projects movies” (*D*, 302).<sup>10</sup> Kaiken lisäksi kun Morris pyrkii hahmottamaan tai visualisoimaan Reaganin lapsuuden ja nuoruuden, hän rakentaa (metaforisesti ja allusorisesti) mustavalkoisen elokuvan otoksia, vaikka huomauttaakin hyvin itserefleksiivisesti: ”No doubt my scenario would be criticized for its photographic colorlessness” (*D*, 33). Kuitenkaan mustavalkoinen (elo)kuvallisuus ei ole kaukaa haettu ratkaisu (tai allusio) Morrisin narratiivissa; Reagan aloitti näyttelijänuransa 1930-luvun Hollywood-elokuvissa, ja tämä seikka tarjoaa selkeän kontekstin Morrisin elokuvamaisille kerrontakeinoille.

Teoksessa onkin paljon juuri klassisen Hollywoodin kaudelta periytyviä *storyboard*-tyyppisiä kuvakäsikirjoituksia, joiden avulla tekijä-kertoja nimenomaan hahmottelee ja suunnittelee Reaganin tarinaa. Toisaalta ’storybardin’ käyttö on motivoitu syvemmin Morrisin narratiivissa, sillä *Reagan itse* käytti sitä nuoruutensa kirjoituksissa ja draamaskenaarioissa, kuten Morris löydöksensä esittelee:

When I saw the volume half a century later, I found to my fascination that Dutch had laid it out in the style of a silent-movie storyboard. The various sections were given such title cards as ”Directors,” ”Cast,” ”Stage,” and ”Filming.” Even more remarkably, he had illustrated each of these cards with silhouette drawings of *himself* as an authority figure. Reels of transparent film roll through his masterful hands. (*D*, 59)

Juuri tähän menetelmään Morris (mahdollisella ironisella tai parodisella sävytyksellä) viittaa konstruoidessaan elokuvateknisiä keinoja ”vieraassa” (kirjallisessa) mediumissa:

<sup>10</sup> Morrisin aktiivinen tapahtumien visuaalinen projisointi muistuttaa esimerkiksi Humbert Humbertin ”visuaalista muistia” ja ”valokuvallista tietoisuutta” Nabokovin *Lolitassa*. Karen Jacobsin (2001, 267) mukaan tämä keino on Nabokovilla (kuten myös Humbert Humbertilla, tietoisella taiteilijalla) ”a tool of representation which constructs from images of its own making a self-reflexive narrative of the real”.

[—] *CAMERA PANS* around front bedroom of Birthplace, overlooking the main street. [—] NARRATOR. In this bed, at 4:16 A.M. on February 6, Ronald Wilson Reagan was born, [—]. (INSERT: a zodiac card) *During the last sentence, a long, pianissimo D-natural is heard on violins: the first notes of the sunrise sequence from Haydn's Creation. It increases in volume and begins to mount the scale as CAMERA begins a SLOW ZOOM toward the bedroom's west-facing window.* [—] NARRATOR – and, in farthest perspective, where the land rises to meet the sky, an intense concentration of light, a hint of towers and rooftops, a Shining... *Now his voice, too, is overwhelmed as the fanfare reaches its climax. CAMERA PASSES prismatically through the window, and Main Street, sunk in shadow, opens up below.* (*D*, 14-15.)

Morris ottaa siis avukseen elokuvan kerrontakeinot, joskin (kuten todettua) vain metaforisella, metonymisellä ja alluusion tasolla, sillä hänen ”välineensä” on edelleen kirjan muotoinen kielellinen teos.<sup>11</sup> Paikoin elokuvalliset ja visuaaliset keinot pyrkivät heijastamaan nimenomaan tämän kirjan tekoprosessia ja sen tavoitteita, samalla kun tekijä-kertoja miettii, voiko verbaalisesti ylipäänsä esittää saman kuin visuaalisesti. Tekijä-kertoja pohtiikin, mitä hän voisi kertoa elokuvan keinoin:

Were I to script a documentary called, say, *The Ronald Reagan Story*, I would extend this ambiguity through the winter solstice, and begin the Dixon sequence with a frame full of falling snow. The camera would start a slow advance through the flakes, moving forward and downward, with a sense of imminent arrival. Music: something icy and evanescent, like the first eighteen bars of Webern's Piano Variations. Then I'd have Dutch read from his autobiography: [—]. (*D*, 33)

<sup>11</sup> *Dutchissa* on jopa ”väliaika” (”Intermission”, *D*, 275) kuten ylipitkissä teaterielokuviissa; lukijan ei ole silti pakko keskeyttää lukemista 10-15 minuutiksi, joten tässäkin kohdassa vain ”simuloidaan” elokuvaa.



Merkityksellistä tässä on spekulointi ja konditionaalnin käyttö, koska Morris tiedostaa, että kielellisen esityksensä puitteissa hän ei voi tehdä kaikkea tätä. Toisaalta vaikuttaa siltä, että Morrisin ideaalisena mallina (tai parodian kohteena) ei tässä ole mikä tahansa teksti, vaan alkujakso Orson Wellesin elokuvasta *Citizen Kane* (1941).<sup>12</sup>

Elokuvan maailma on siis konkreettisesti läsnä Reaganin elämäkerrassa (hänhän oli parin vuosikymmenen ajan Hollywoodin kakkosluokan miestähtiä), samoin kuin myöhemmin television maailma hänen poliittisen imagonsa rakentajana. Kaiken (Reaganin) elämän ja (Morrisin) kerronnan tuntuu teoksessa läpäisevän valo ja visuaalisuus, oli kyseessä sitten keinotekoisesti tuotettu elokuva tai niin kutsuttu todellinen elämä. Mutta tätä ”tosielämääkin” Morris narrativisoi ja mytologisoi intensiivisellä otteella. Juuri edellisenä päivänä ennen Reaganin presidentiksi valintaa hänen lapsuudenkotinsa (myyttisesti ”the Birthplace”, ikään kuin kysymys olisi Kristuksesta) ylle kaartuu väreissä hehkuva kaksoissateenkaari (ks. *D*, 409; vrt. *D*, 15). Jos tämä fakta pitää paikkansa, sillä tuskin on mitään tekemistä Reaganin kanssa. Toisaalta Morris korostaakin sitä, että usein kyseessä ovat ”Ronald Reagan’s *autobiographical myths*” (*D*, 109; kursiivi lisätty). Kun Reagan lopulta lähtee, molempien kausiensa päätteeksi, pois Valkoisesta talosta, pilvet väistyvät lentokentän yllä ja koko kentän valaisee aurinko; tässä kuvassa ikuinen näyttelijä poistuu näyttämöltä kohdevalojen loisteessa (ks. *D*, 653). Lukija voi hyvin huomata, kuinka Morrisin tapa myyttillistä ja narrativisoida Reagania on tietoista ja artefaktista (itse)parodian tasolle asti, ja tämä seikka kuvastuu jo kielenkäytön tasolla. Mallon (2001, 274) toteaa: ”Patches of the prose are purple and goofy, and completely suitable to the cartoon superhero at the book’s center.” Edelleen narratiiviin upotetut fiktiiviset elokuvakäsikirjoitukset tekevät Reaganista puhtoisen Parsifalin: ”NARRATOR: So, like Parzival taking responsibility for the dead swan,

<sup>12</sup> Morris myös paikantaa itsensä ”etsiväksi”, joka istuu kirjastossa ja hakee erilaisia reittejä kohti Reaganin sisintä, mahdollisesti hänen arvoitustaan eli ”Rosebudia” (ks. *D*, 381).

young Ronald had his first intimation of mortality – which is to say, the vulnerability of all flesh to demonic forces” (D, 36). Aivan narratiivin lopussa Morris – muut keinot jo käytettyään – ottaa mytologisointinsa rakennusaineksiksi Goethe *Faust*-runoelman lopetuksen (omana käännöksenään): ”What’s gone before / Is but cast back at us; / Our hoped- for more / Is now a fact to us: / When poor words fail / We yet see light; / The all-Female / Lifts up our sight” (D, 669-670). Samalla kun Goethe- sitaatti mahdollisesti viittaa Reaganin elämään ja menneisyyteen, se tuntuu kommentoivan teosta itseään, kirjoittamisen vaikeutta ja kielen mahdotto- muutta lopullisesti päästä asioiden (menneen elämän) ytimeen: ”when poor words fail”. *Dutch* antaa tällä tavoin ”avaimia” oman tematiikkansa tulkintaan sijoittamalla ja upottamalla erilaisia tekstejä rakenteeseensa.<sup>13</sup>

Vaikka Morris on teoksensa keskeinen muistelijakertoja, joskin osin fikcionalisoituna hahmona, on tekstiin upotettuna myös Reaganin omaa muistelmatekstiä, sekä hänen nuoruudenkirjoitukseensa että hänen suhteellisen varhaista omaelämäkertaansa *Where’s the Rest of Me?* (1965), joka tunnetaan parhaiten siitä, että sen nimi viittaa Reaganin kuuluisimpaan elokuvareplikkiin.<sup>14</sup> Morris myös käyttää narratiivinsa eräinä rakennusaineksina katkelmia Reaganin omista kirjoituksista, jotka (ainakin tietyn lukutavan kautta) alkavat kiinnostavalla tavalla heijastella Morrisin omaa tekstiä. Viitattaessaan Reaganin nuoruudenteksteihin ja analysoidessaan niitä Morris toteaa: ”Although not quite literature, the best of them are not quite anything else” (D, 94). Reagan kirjoitti nuoruudessaan sekä fiktiivisiä kertomuksia että omaelämäkerrallista muistelmatekstiä sekä näiden sekoitelmia, jolloin Morris miettii Reaganin (!) *omaelämäkerrallisesta fiktiosta* löytyviä aineksia, ”documentary de-

<sup>13</sup> Vrt. Ross Chambersin (1984) termi ”situational self-reflexivity”.

<sup>14</sup> Elokuvassa *Renkaita vedessä/Kings Row* (1942) Reaganin henkilöahmo kysyy ”where’s the rest of me?” havaitessaan jalkansa amputoidun. Tästä repliikistä syntyy omaelämäkerran teema – oman itsen etsintä – jonka Morris elämäkerrassaan muotoilee puolestaan toisen henkilön (Reaganin) etsinnäksi.

tails” (*D*, 106). Kiintoisaa on myös, että Morris löytää näistä kirjoituksista samanlaisen imaginaation ja todellisuuden reflektion, joka koskee hänen omaakin tekstiään, mutta viemättä tätä suhdetta vertailun tasolle hän tyytyy toteamaan Reaganista: ”At least *he* knows the difference between imagination and reality” (*D*, 95). Lukija voi tietenkin tarttua tällaisiin metakommentaareihin ja reflektion tapauksiin ja kysyä tekijältä ja hänen tekstiltään, missä mielessä hän/se tiedostaa tämän eron.

Tavassaan asettaa sepitteellinen minänsä Reaganin menneisyyteen Morrisista tulee muistelija, muistelmakirjoituksen esittäjä, mihin (kuten todettua) teoksen alaotsikko ”A Memoir of Ronald Reagan” viittaa. Kyse on siitä, että eletty ja koettu menneisyys, joka on enää olemassa vain arkistopapereissa ja kellastuneissa valokuvissa, voidaan elävöittää uudelleen vain sepitteellisesti, *Dutchin* tapauksessa sijoittamalla kuvitteellinen näkökulma ja subjektiivinen silmäpari keskelle tulevan presidentin nuoruutta. Morris ei edes teeskentele esittävänsä kokonaisvaltaista näkemystä tai ehystä narratiivia Reaganin elämästä, sillä sellaisen luominen merkitsisi fiktion tekemistä; sen sijaan hän, nimenomaan tekijä-kertojan positiossaan, tuntuu problematisoivan sellaisen ehjän, yhtenäisen ja kokonaisen esityksen, joka voisi sisällyttää itseensä kokonaisen pitkän ja monimuotoisen elämänkaaren. Kuten mainittua, Morris korostaa metodinaan katkelmallisuutta, fragmentaarisuutta, jolloin Reaganin elämää valaistaa ja lähestytään erilaisin kerronnallisin keinoin, anekdoottien, episodien, vitsien, erilaisten tekstien ja skenaarioiden kautta. Myös näiden keinojen käyttö korostaa sitä, että Morris ei yritä rakentaa ”läpinäkyvää ikkunaa” Reaganin menneeseen todellisuuteen, sillä vaikka tuo todellisuus on ollut olemassa, on silti aivan eri asia tuottaa kirjallinen teos, joka rakentuu kielen ja välillä kuvallisenkin aineiston varaan.

Epäilemättä Morrisin tapa sijoittaa Reaganin todellisen historian ja siitä kertomisen väliin erilaisia linssejä, suodattimia ja katkoksia viestittää tekijän vakavasta pyrkimyksestä mahdollisimman *to-tuudenmukaiseen* esitykseen. Tämä voi ensi hätään kuulostaa pie-

neltä paradoksilta, mutta juuri tästä on kysymys, kun tuotetaan representaation problematiikan tiedostavaa kriittistä ei-fiktiota: sen sijaan että luotaisiin menneisyyteen kirkas ikkuna, jonka kautta tosi todellisuus välittyisi, pikemminkin alituisesti reflektoidaan niitä keinoja (ja sitä epistemologiaa), joilla tuota todellista maailmaa voidaan lähestyä ja ymmärtää. Ei-fiktiossa maailman ja sen representaation väliin sijoittuu – erityisesti juuri Reaganin kaltaisen henkilön tapauksessa – valtava määrä muita *todellisia* tekstejä, dokumentteja ja versioita, jotka hämärtävät tuon läpinäkyvän ikkunan ja joiden muodostaman harmaan massan seassa kriittisen ei-fiktio tekijän on ”navigoitava” (kuten Norman Mailer on todennut), etsittävä mahdollisimman oikeita reittejä ja linkkejä. Puhun *todellisista* teksteistä siinä mielessä, että ne ovat tekstejä, jotka ei-fiktio tekijän on otettava huomioon, Morrisin tapauksessa muita Reagan-dokumentteja, joiden kanssa hänen on käytävä vakavaa keskustelua.<sup>15</sup> Itse asiassa Morrisin *Dutch* alkaa muistuttaa eräänlaista *hypertekstiä* jo pelkän materiaalisuutensa ja aineistojen (verbaalisen ja visuaalisen) linkittämisen johdosta, vaikka siitä ääni puuttuukin. *Dutchissa* tätä graafisen muodon moninaisuutta ja ainakin metaforista hypertekstuaalisuutta edustavat valokuvat, elokuvista otetut otsikot, elokuvakäsikirjoitukset, haastattelunauhojen transkriptiot, kirjeet, kartat, mainokset, postikortit, runot, laulun sanat, musii-kin nuotit, uutiset, lehtileikkeet, piirroksot, käsialanäytteet, listat, laskut ja luettelot. Ilmeisenä ideana on, että Reaganin koko elämä on tuotu kirjan sivuille niiden tekstimateriaalien kautta, jotka häneen liittyvät – voyeristinen lukija alkaa vähitellen etsiä kauppalappuja tai pesulakuitteja ja muuta materiaalia, jonka todennäköisin tyyssija on roskakori.

<sup>15</sup> Tästä ”vakavasta” dokumentoinnista kertonee se, että *Dutchissa* on 200 sivua viitteitä, lähteitä ja henkilöhakemistoja. Toisaalta samaa menetelmää voidaan käyttää fiktiossakin – kuten David Foster Wallacen mammuttiromaanissa *Infinite Jest* (1996) – mutta silti on kysyttävä, palveleeko se samaa tarkoitusta eli onko lähdemateriaali ”alistettavissa” kriittiselle tarkistukselle.

## *Fiktio tekniikat faktuaalisessa biografiassa*

Elämäkertaa on usein pidetty fakta- ja dokumenttipitoisena lajina, jolla on jopa tieteellistä pohjaa, mutta kaunokirjallinen elämäkerta saattaa myös kyseenalaistaa olemassaolevan faktamateriaalin totuusarvon ja etsiä uusia näkökulmia sekä luoda uusia spekulatioita aiheestaan. Tällainen ”luova” ei-fiktio pyrkii ilmaisemaan lukijalle, miten se on tehty ja mihin se pyrkii, ja lukija voi kriittisesti vastata elämäkerralle, kyseenalaistaa sen ainekset ja väitteet. Näinhän kävi, kun Morrisin *Dutch* julkaistiin: monet lukijat uskoivat ja väittivät tekijän keksineen omiaan ja tällä tavalla pettäneen niin kutsutun *elämäkerrallisen sopimuksen*, joka syntyy tekijän ja lukijan välille lukijan tarttuessa kirjaan tietyin ennako-odotuksin. Marie-Laure Ryan puhuu ei-fiktio ”kielipelistä”, jota ei määritä mikään sisäinen totuudellisuus tai tekstin objektiivinen suhde maailmaan, vaan ne säännöt, jotka määräävät tekstin käyttöä ja sitovat sekä lähettäjän (tekijän) että vastaanottajan (lukijan) ”kommunikatiiviseen sopimukseen” (1997, 166). Samalla kun tällainen elämäkertamuoto ”tiedostaa itsensä”, se tuo tekijä-kertojansa äänen ja position selkeästi esiin; kuten Boswell ja muut lajityypin klassikot, myöskään Morris ei piiloudu faktojensa ja dokumenttiensa taakse, niin että antaisi niiden puhua omaa näennäisen objektiivista ja totuudellista kieltään, vaan tuo oman äänensä ja persoonallisuutensa esiin. Kaiken lisäksi ”Morris” tulee esiin eri tasoilla: kirjan alkupe- räisenä tuottajana, sen tekijä-kertoja -äänenä, omaelämäkerrallise- na henkilönä Reaganin myöhäisvaiheissa sekä seipiteellisenä hah- mona Reaganin varhaisvaiheissa.

*Dutch* on kaikkiaan teos, joka yhdistelee elämäkertaa, doku- menttia, historiankirjoitusta, journalismia ja romaania – kuitenkin käytetyt kaunokirjalliset, fiktiiviset ja muut keinot ovat lähinnä apuvälineitä jonkin ”syvemmän” kuvan ja vision hahmottamiseksi. Sen sijaan että teos kääntyisi käyttämistään keinoista huolimatta fiktioksi (sen enempää taiteellisessa kuin epistemologisessa mieles- sä), se johtaa lukijansa analysoimaan niitä menetelmiä, joilla fiktiiv-

viset tekniikat on upotettu faktuaaliseen materiaaliin (pysyen myös alisteisina tuolle faktuaalisuudelle). Kuten Ira Nadel (1988, 25) toteaa, "whatever role the biographer consciously chooses, his or her presence in the text is inescapable through the tropes, narrative style, and language of the work. And this reveals *the essential secret of the enterprise: that the biography is fundamentally self-reflexive.*" Itserefleksiivisessä elämäkerrassa nimenomaan tekijä-kertojan ääni ja positio tulee näkyviin eikä piiloudu dokumentaarisen materiaalin taakse, ja tällöin tekijästä tulee eksplisiittinen keskustelija oman tekstinsä, sen keinojen ja mahdollisuuksien kanssa. *Marilyn*-biografiassaan Norman Mailer esittää, että onnistuessaan hän (tekijä) voisi tuottaa "kaunokirjallisen hypoteesin" sellaisesta Marilyn Monroesta, joka olisi saattanut todella elää ja sopia suurimpaan osaan saatavilla olevista faktoista (1973/1992, 22). Mailerin omaa esiintymistä teoksensa kommentoijana on usein pidetty "egoistisena" tai "narsistisena" tempuna, mutta idea elämäkerran tekijästä oman tekstinsä ja kohteensa tiedostajana ja refleктоijana sisältää myös syvemmän aspektin:

Does the recognition of the inadequacies of fact and necessity for creative, if not fictional, methods of writing biography mean it is fundamentally an unreliable genre? Does the presence of the biographer in the work undermine its authenticity? Does the discovery of the biographer's secret mean biography is *abinitio* false? The answers, of course, are no; the critic, however, must identify and evaluate the presence of the biographer and understand what he contributes to [—]. And I would propose that the presence of the biographer in the biography marks a new maturity in biographical form because it shows that biographers recognize the disorderly nature of life and the incompleteness of their literary form. To place themselves in the narrative is to become cognizant of their need to relate to their subjects immediate ways. (Nadel 1988, 27)

Tekijän näkyminen ja keinojensa reflektointi (kuten Mailerilla) myös lisää lukijan tietoisuutta siitä, että käsillä on "kirjoitettu elä-

mä”, kirjallinen artefakti, jossa fiktiiviset keinot ovat mahdollisia muiden keinojen rinnalla, varsinkin kun tekijä kommentoi myös keinojensa fiktiivisyyttä ja ei-fiktiivisyyttä. Edelleen tähän elämäkertamuodon itsereflektioon kuuluu tietoisuus lukijasta ja yleisöstä, jolla on aina erityisiä odotuksia kuvauksen kohteen ja kuvauksen tavan suhteen (vrt. mt., 28-29).

Kysymys henkilön tajunnan esittämisestä biografiassa on usein kytketty fiktiivisen tekniikan käyttöön, mutta jos ollaan tarkkoja, niin laajemmassa kulttuurisessa mielessä toisen henkilön tajunnan kuvittelu ja sillä spekulointi on yleinen inhimillinen tulkitsemisen ja merkityksellistämisen tapa, ei mitenkään puhtaasti fiktiivinen tai romaanimainen tekniikka. Jotkut elämäkerran tutkijat, kuten David Ellis uudehkossa teoksessaan *Literary Lives*, eivät ylipäänsä hyväksy henkilön tajunnan kuvausta sellaiseksi kriteeriksi, jonka avulla mikä tahansa elämäkerta määritellään ja luokitellaan fiktiiviseksi; Ellisin ja monien muiden tutkijoiden mukaan onkin nähtävä muita konventioita ja käytäntöjä, joiden kautta biografian ja fiktion suhdetta ja eroa rakennetaan (2000, 148). Eräät narratologit, jotka lähestyvät tätä problematiikkaa ensisijaisesti fiktion näkökulmasta, korostavat kuitenkin juuri henkilön tajunnan kuvittelu ja kuvausta sellaisena muotona, joka on fiktiolle ominainen ja erityinen. Dorrit Cohnin mukaan on olemassa fiktiolle ”erityisiä” kerrontatekniikoita, jolloin toisen ihmisen tajunnan esittäminen faktuaalisessa elämäkerrassa tuntuu paitsi sepitetyltä myös ikään kuin ”laittomalta”, sillä elämäkerran tekijän on aina perustettava väitteensä ja spekulationsa olemassaolevaan todistusaineistoon ja lähdemateriaaliin. Cohn puhuukin romaanikirjailijan luovasta ”vapaudesta” ja elämäkerran tekijän ”pakosta” noudattaa faktuaalisen esittämisen sääntöjä (1999, 22).<sup>16</sup> Vaikka vapauksista ja paikoista puhuttaisiinkin, erityisen kiinnostavia ovat joka tapauksessa sellaiset kaunokirjalliset tapaukset, jotka yhtäältä noudattavat fak-

<sup>16</sup> Samaa seikkaa korosti jo Henry James reflektoidessaan omaa työskentelyään sekä romaanien että elämäkertojen parissa, viitaten myös siihen, että romaanikirjailijan imaginatiivinen vapaus voi olla (näennäisen) paradoksaalisesti reitti ”korkeampaan totuuteen” (ks. Shelston 1977, 1).

tuaalisen esittämisen sääntöjä, mutta silti etsivät ”luovia” ratkaisuja faktamateriaalin käsittelyyn sekä todellisten ihmisten ja tapahtumien kuvaamiseen ja tulkintaan. Itse asiassa Cohn toteaa, että nykyisessä teoreettisessa tutkimuksessa on kiinnitetty yllättävän vähän huomiota siihen, millä tavalla *kerrotut elämät* voivat toimia fiktion ja ei-fiktion erottelun perustana (1999, 18n). Tällaisten erottelujen havaitsemiseen ja konstruoimiseen tarvitaan paitsi yleisemmän poetiikan malleja ja ”sääntöjä”, myös aina yksilöllisten, persoonallisten tekstien toimintatapojen analyysiä, ja uskoisin Morrisin *Dutchin* olevan yksi teoreettisesti kiintoisimpia esimerkkejä elämäkerrallisesta problematiikasta sitten Wolfgang Hildesheimerin pseudobiografian *Marbot* (1982), joka on Cohnin oma koetinkivi.<sup>17</sup>

Cohnin mukaan faktuaaliselle biografialle on ominaista (ja tärkeää) sen säännön noudattaminen, että tekijän ja kohteen (kuten Morrisin ja Reaganin) äänet ja diskurssit pidetään erillään ja että esitys ei muutu sellaiseksi *vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi*, josta ei enää voida olla täysin varmoja, kuka siinä puhuu. Cohnin mukaan fiktion kielelle – puheaktiteorian määrittelemästä ”luonnollisesta diskurssista” poiketen – on ominaista esitystavan ilmeinen ja poikkeuksellinen keinotekoisuus ja taiteellisuus, ”a language that creates the reality of unreal, imaginary beings” (1999, 25). Kuitenkin kun tiedostamme lukevamme fiktiota (ja tiedämme jotakin

---

<sup>17</sup> Vrt. Cohn 1999, 87-88; ks. myös Kai Mikkosen artikkeli tässä kirjassa.

Kiinnostava analogia voisi löytyä siitäkkin, että samoin kuin Morris kirjoitti fiktionalisointia sisältävän *Dutchin* tehtyään ensin vankemmin dokumentaarisen biografiansa *The Rise of Theodore Roosevelt* (1979), myös Hildesheimer oli luonut maineensa autenttisella *Mozart*-elämäkerralla, mikä antoi odottaa myös myöhemmän *Marbotin* olevan vastaavanlainen faktuaalinen biografia. Tällöin, pelatessaan samoilla biografisilla keinoilla kuin autenttisissa elämäkertoissaan, Hildesheimer tekee *Marbotista* itserefleksiivisen kokeilun, itsepastissin ja -parodian suhteessa aiempaan tuotantonsa. Mainittakoon, että *Dutchin* herättämän polemiikin jälkeen Edmund Morris on palannut ”faktuaalisemmalle” linjalle Roosevelt-elämäkertansa toisessa osassa *Theodore Rex* (2001).



kirjallisen esitystavan keinoista), nämä kielelliset keinot tuntuvat ”luonnollisilta”, sillä kyseessä on luotu maailma, jossa puhuja voi kertoa tarkalleen, mitä toinen henkilö tuntee, kokee ja muistaa. Cohnin mukaan kyse on fiktion ”laadullisista” keinoista erottua ei-fiktiivisistä diskursseista ja tekstityypeistä, sillä fiktio usein korostaa omaa esityskeinojen (tajunnankuvauksen, fokalisoinnin) potentiaaliaan ja kohosteistaa ”epäluonnollista” kieltään. Fiktiossa kuvatun henkilön oma mentaalinen kieli saattaa (vapaan epäsuoran esityksen tyyliin) paikoitellen nousta hallitsevaksi kieleksi, sulautua kertojan kieleen, mutta ei-fiktiossa tällaisten poeettisten tyylikeinojen käyttö täytyy aina jollakin keinoin paikantaa ja tarkentaa. Morris onkin *Dutch*issa enimmäkseen tarkka tällaisten keinojen käytössä, sillä henkilön (Reaganin) tajuntaan kytkeytyvä kokemuksellinen kieli ei ole niinkään tekijän keksimää kuin hänen eri lähteiden kautta kirjan sivulle tuottamaa:

What thoughts ran through Dutch’s head on placid forenoons, when the river was an unbroken swell through his clip-on shades – only to be disturbed by the first busload of day-trippers bursting out of the forest? As it happens, we know. He doodled some ”Meditations of a Lifeguard” and published them in his high school yearbook. (*D*, 58)

Morris käyttää tässä taidokkaasti ”luovan” ei-fiktion keinoja ja mahdollisuuksia, sillä sen sijaan, että väittäisi pääsevänsä kohteensa, Reaganin, tajuntaan, hän reflektoi sitä, ”mitkä ajatukset” liikuivat tämän päässä ja löytää tukea olemassaolevasta arkistomateriaalista. Samoin kohtauksen poeettinen kuvasto (”on placid forenoons, when the river was an unbroken swell through his clip-on shades”) heijastelee Reaganin omien nuoruudenkirjoitusten kieltä, joka on peräti itseään kommentoivaa, kuten Morris sitä lainaa: ”[—] the lifeguard paints the ether a hazy blue, by the use of lurid, vivid, flaming adjectives...” (*D*, 58).

Tämäntyyppisissä kohtauksissa kuvatun henkilön kieli, tyyli ja tajunta tuntuvat sulautuvan tekijä- kertojan ääneen, mikä ilmiö

vastaa sitä narratologista ideaa, jonka mukaan romaani voi omak-  
sua henkilöhahmojensa perspektiivin tuottaen joko sisäistä fokali-  
sointia tai vapaata epäsuoraa esitystä. Kuitenkin jos luemme (ja  
uskomme lukevamme) ei-fiktiota, kuten biografiaa, voimme odot-  
taa, että tällaisen tyylikeinon käyttö tarkennetaan ja kontekstua-  
lisoidaan, toisin sanoen että narratiivinen esitys paljastaa *lähteensä*.  
Toisinaan tällaiset esitystavat kuulostavat ironisilta tai sarkastisilta,  
jos tekijä piilevästi kommentoi henkilön kieltä tai ajatusta, ja aina-  
kin lukija (kuten seuraavassa tapauksessa suomalainen lukija) voi  
näille hymähdellä: ”If Jane [Wyman] had ever heard of Finland,  
she *probably* thought it was an *aquarium*” (D, 165; kursiivit lisät-  
ty). Huomattavaa on, että myös tämän haastattelulähteen Morris  
tarkentaa, jolloin ”aquarium” tulee enemmänkin henkilön kuin  
tekijä-kertojan suusta, joskin esitystä komplisoi elämäkerran teki-  
jän perusterminologiaan kuuluva ”probably”. Toisaalta Morris li-  
sää (Jane Wymanin ääntä ja asennetta tulkiten): ”She *cheerfully* told  
reporters, ’I’m not very bright’ [—]” (D, 165; kursiivi lisätty). Lu-  
kija (ainakin suomalainen) voi paitsi hymähdellä, myös nyökytellä.

Sellaisia tapauksia, joissa yhtäältä vakuutellaan materiaalin  
faktuaalisuutta mutta silti käytetään fiktiivisiä tekniikoita, Cohn  
kutsuu ”hybridielämäkerroiksi”, joissa ei aina voi erottaa doku-  
mentaarisia lähteitä sepitetyistä kohtauksista. Samoin hän puhuu  
sellaisista ”rajatapauksista” (borderline cases), kuten faktuaalisista  
biografioista, jotka etenevät faktojen tasolta subjektiivisen maail-  
man esitykseen, mutta korostaa, että tärkeämpää kuin sen hu-  
maaminen, että näin tapahtuu, on sen analysoiminen, miten tämä  
tapahtuu (1999, 26-28). Biografialle on ominaista sellainen ”psy-  
kokerronta”, jossa tekijä-kertojan ääni kuvailee henkilön tajuntaa  
ja spekuloi sillä, menemättä kuitenkaan henkilön mentaalista tilaa  
kuvittavan ”kerrotun monologin” tasolle; silti ei-fiktio ollessa ky-  
seessä kriittiseksi epistemologiseksi (ja eettiseksi) kysymykseksi tu-  
lee tekijän perusteltu tieto historiallisesta henkilöstä ja tämän aja-  
tuksista. Cohnin mukaan varsinkin populaarille biografialle on  
tyypillistä niin kutsutun ’must have’ -spekulaation käyttö, joka

mahdollistaa tekijälle ”to look inside their subject’s mind without thereby transforming him or her into an imaginary being” (mt., 27). Tällöin tietyt kielelliset muodot – kuten ”täytyy”-, ”mahdollisesti”- tai ”ehkä”-tyyppisillä huomautuksilla raskautettu diskurssi – ovat jo itsessään merkkejä *ei*-fiktiivisestä pyrkimyksestä, sillä niillä ei yleensä ole tarvetta ja funktiota fiktion tyyllissä ja estetiikassa. Tästä klassisesta ’must have been’ -käytännöstä on selkeä esimerkki myös *Dutch*issa tekijä-kertojan yrittäessä tavoittaa Reaganin kokemuksia pommituslentäjänä: “[—] (what agonies of claustrophobia he *must have* been feeling!) [—]” (*D*, 176; kursiivi lisätty). Mutta jos *Dutch* onkin sellainen tapaus, jossa käytetään fiktion tekniikoita faktuaalisen elämäkerran apuna, löytyy myös esimerkkejä, joissa käytetään faktuaalisia tekniikoita fiktiivisen elämäkerran tehokeinoina. Jälkimmäisissä tapauksissa – joista Hildesheimerin *Marbot* on pitkälle viedyssä systemaattisuudessaan melko poikkeuksellinen – kaikki on päällisin puolin normaalia faktapitoista elämäkertaa, kunnes tarkemman lukemisen jälkeen paljastuu, että kuvattu historiallinen henkilö, kuten ”Marbot”, ei ole koskaan ollut olemassakaan vaan on tekijän tarkoituksellinen sepite. Itse asiassa Cohn etenee erottelemaan toisistaan neljä erilaista biografian mallia (erityisesti diskurssin ja henkilön suhteen kannalta), joita seuraavassa hieman muotoilen omaan käyttööni:

- [1] Faktuaalinen biografia: faktuaalinen diskurssi + historiallinen henkilö
- [2] Fiktionalisoitu ”faktuaalinen” biografia: fiktiivinen diskurssi + historiallinen henkilö
- [3] ”Faktualisoitu” fiktiivinen biografia: faktuaalinen diskurssi + fiktiivinen henkilö
- [4] Fiktiivinen biografia: fiktiivinen diskurssi + fiktiivinen henkilö

Näistä malleista ainostaan [1] edustaa varsinaista *ei*-fiktiota, muut kallistuvat Cohnin mukaan fiktion suuntaan, [4] tietenkin kaikkein ”puhtaimmin”. Samalla voimme ajatella, että [1] ja [4] ovat

melko selkeitä ja yleisiä tapauksia. Cohnin oma esimerkki, *Marbot*, on suhteellisen yksinäinen edustaja kategoriassa [3], kun taas Morrisin *Dutch* nähdäkseni liikkuu pääosin luokkien [1] ja [2] välillä, mutta sisältää – siis fiktiivisen Morrisin sisällyttäessään – suhteellisen triviaaleja koukkauksia myös alueille [3] ja [4]. Ylipäänsä vain kategoria [3] on harvinainen, kun taas muut muodot ovat sikäli runsaasti edustettuja (eri tekstien ”kansoittamia”) ja yleisiä, että meillä on vakiintuneita lukemisen odotuksia ja konventioita suhteessa niihin ja niissä esiintyviin tunnettuihin lajityyppeihin (historiankirjoitus, elämäkerta, fiktiivinen romaani jne.), ja tämän lukukokemuksen ja -tottumuksen myötä osaamme usein myös havaita fiktion ja ei-fiktion eron (vrt. Cohn 1999, 85).

Analysoidessaan Hildesheimerin *Marbot*-teosta Cohn toteaa, että kyseessä on ”the life story of an imaginary person presented in the guise of a historical biography, a guise that the author evidently intended to be recognized and admired for what it is: a masterful *disguise*” (mt., 79). Tällöin jo tekijän intentioon ja pyrkimykseen kuuluu rakentaa tietyn tekniikoin tiettyyn genreen kuuluva (tai sitä parodioiva) teos, joka myös tulisi lukea tietyllä tavalla. Cohn pyrkii kuitenkin ”formalistisesta perspektiivistä” osoittamaan, että teoksen erityisyys ja ’distinktio’ ei korostu niinkään eettisissä ja epistemologisissa seikoissa kuin kerronnan muodossa, narratiivin keinoissa luoda täysin kuvitteellisen henkilön elämäkerta historiallisen biografian vakiintuneiden menetelmien mukaisesti (ks. mt., 77). Cohn näkeekin *Marbotin* poikkeustapaukseksi, omalla tavallaan ainutlaatuiseksi kokeiluksi fiktiivisen ja faktuaalisen biografian rajojen kanssa, ”geneeriseksi anomaliaksi”, joka paljastuu fiktioksi, vaikka se eksplisiittisesti välttelee kaikkia fiktiivisen kerronnan tyyppillisimpiä signaaleja. Hildesheimer käyttää esityksensä tukena muistelmia, kirjeitä ja päiväkirjamerkintöjä, joiden faktuaalisuuden tarkistaminen tulee lukijan tehtäväksi, sekä ikään kuin ”kieltäytyy” lukemasta henkilöidensä sisäistä tajuntaa, sillä tämä on perinteinen fiktiivinen tekniikka. Sen sijaan tekijä-kertoja käyttää modernille psykobiografialle ominaista spekulatiivista tekniik-

kaa ja mahdollisia tulkintoja, viljellen sellaisia tyyppillisiä – mutta tässä tapauksessa parodisia – fraaseja kuten ”we don’t know”, ”it remains uncertain”, ”so it seems”, ”there is much to support this”, ”I am uncertain” jne. Nämä käytetyt faktuaalisen biografian keinot korostavat sitä, että elämäkerran tekijä-kertoja välttelee paljastuvansa ”feikiksi” – tästä syystä hän siis tuo esiin kyvyttömyytensä kuvitella toista ihmistä ja luoda tämän tajuntaa täydellisesti (vrt. mt., 81-84).

Artikkelissaan, joka käsittelee tajunnan kuvausta elämäkerrallises-  
sa tekstissä, Philippe Carrard viittaa Cohnin kyseiseen *Marbot*-  
analyysiin, mutta ei itse käsittele varsinaisia (post)modernistisia ja  
itsensä tiedostavia tapauksia. Samoin kuin Cohn, myös Carrard us-  
koo, että ”kerrottu monologi” eli vapaa epäsuora esitys on sikäli  
fiktiivinen keino, että sen esiintyminen faktuaalisessa biografiassa  
alkaa kuulostaa kyseenalaiselta (1997, 295). Kuitenkin toisin kuin  
Cohn, joka korostaa formaalisia ja kerrontateknisiä eroja fiktion ja  
ei-fiktion välillä, Carrard korostaa enemmänkin lajityypin, teksti-  
tyypin ja paratekstuaalisuuden kysymyksiä hahmottaessaan elä-  
mäkertamuodon erityisyyttä. Keskeisellä sijalla Carrardin käsitte-  
lyssä on ”elämäkerrallinen sopimus” (the ’biographical pact’), ja  
tämä elämäkerran tekijän ja lukijan välinen sopimus rakentuu tie-  
tyille laji- ja tekstityypillisille konventioille, parateksteille ja kon-  
teksteille, eikä se ole omiaan rikkoutumaan muutamien tekstuaa-  
lis-formaalisten ilmiöiden (kuten ’fiktiivisten’ tekniikoiden esiinty-  
misen) vuoksi: ”[—] readers won’t conclude from a few breaches in  
the pact that they have been supplied with false instructions, and  
that the text, far from being a biography, should in fact be taken as  
a novel” (mt., 301). Kuitenkin siinä missä Carrardin keskustelu  
fokusoituu sittenkin ’konventionaaliseen’ elämäkertamuotoon, on  
– jälleen kerran – syytä huomioida ne ”anomaliset” tapaukset, jois-  
sa biografia reflektoi itseään myös jonakin muuna kuin biografiana  
(lakkaamatta silti olemasta biografiana), ja tästä Morrisin *Dutch* on  
vähintäänkin mielenkiintoinen esimerkki. Vaikka Carrard mainit-  
see puoltavansa ”separatistista” teesiä, jonka mukaan fiktio ja ei-

fiktio ovat erotettavissa toisistaan, hän myöntää Cohnin mainitsemien (ja implisiittisesti kritisoiden) ”rajatapausten” mahdollisuuden myös onnistua. Kuitenkaan hän ei jaa sitä eräiden tutkijoiden esittämää käsitystä, että ”huonot” biografiat, jotka eivät täytä lajinsa vaatimuksia (vaan ovat siis heikosti dokumentoituja ja liiallisen seipitettyjä) suoraan päätyisivät *fiktio*n kategoriaan, sillä fiktiota on syytä pitää esteettisenä, oman suljetun maailmansa luovana imaginaatiivisena tekstinä.

### *Lopuksi*

Mihin Edmund Morris siis pyrkii Ronald Reagan -biografiallaan *Dutch?* Mikä idea on elämäkertamuodon itsereflektiossa, ”kirjallisuuden” reflektiossa sekä fiktiivisten ja elokuvallisten keinojen käytössä? Amerikkalaisen ei-fiktioin poetiikassa yhtenä ydinkysymyksenä on säilynyt se, minkälaisia kertomuksia ja representaatioita tuotetaan amerikkalaisesta yhteiskunnasta ja Yhdysvaltain poliittisesta lähihistoriasta, joka on usein kiemuraisempaa fabulaa kuin melkein mikään kuviteltavissa tai luotavissa oleva fiktio. Usein poliittisesti suuntautuneet journalistit, historiografit, biografit ja muut pyrkivät myös pääsemään median rakentamien myyttien ja tarinoiden sekä poliitikkojen ja muiden vallanpitäjien ylläpitämän retoriikan taakse, katsomaan, mikäli mahdollista, miten aina äärimmäisen kompleksinen ja hajanainen todellisuus muokataan enemmän tai vähemmän seipitteelliseksi narratiiviksi. Sen sijaan, että pyrkisivät esittämään oman yhden totuutensa todellisuudesta, Joan Didionin, Norman Mailerin, Hunter S. Thompsonin, Tom Wolfen ja kenties Edmund Morrisin kaltaiset kirjoittajat kiinnittävät lukijan huomion niihin tapoihin, joilla tekstejä rakennetaan ja joilla niissä katsotaan maailmaa. Tällaisen itsekriittisen itserefleksion kautta tekijä pyrkii myös ohjaamaan lukijaa katsomaan maailmaa omin silmin, kirkkaan kriittisesti, ja tuottamaan omat merkityksensä tuosta maailmasta. (Vrt. Lehtimäki 2001, 53) Tässä mie-

lessä Morrisin keino heittää sepitteellinen silmäpari seurailemaan Ronald Reaganin elämää vahvistaa tätä subjektiivisen näkemisen ja tulkinnan ideologiaa, joskaan tämän tulkintamahdollisuuden myöntäminen ei vielä ratkaise *Dutchin* ongelmia.

### *Kirjallisuus*

[D] Edmund Morris: *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan*. London: HarperCollins, 2000 (1999).

Anderson, Linda: *Autobiography*. (The New Critical Idiom.) London and New York: Routledge, 2001.

Bacon, Henry: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS, 2000.

Carrard, Philippe: "Picturing Minds: Biography and the Representation of Consciousness". – *Narrative* 5:3 (1997). 287-305.

Carvajal, Doreen: "Reagan Biographer's Technique Raises Questions". – *The New York Times*, Oct. 5 (1999).

Chambers, Ross: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Cheney, Theodore A. Rees: *Writing Creative Nonfiction: Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction*. Berkeley and Toronto: Ten Speed Press, 2001.

Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

Dällenbach, Lucien: *The Mirror in the Text*. Transl. Jeremy Whiteley & Emma Hughes. Cambridge: Polity Press, 1989 (1977).

Ellis, David: *Literary Lives: Biography and the Search for Understanding*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Fishkin, Shelley Fisher: *From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985.

Hartsock, John C.: *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.

Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.

New York and London: Methuen, 1984.

Jacobs, Karen: *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001.

Kakutani, Michiko: "Biography as a Mirror Reflecting Biographers". – *The New York Times*, Oct. 2 (1999).

Kosonen, Päivi: *Elämät sanoissa: eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2000.

Lehtimäki, Markku: "Kirjailija ja romaani audiovisuaalisessa media-kulttuurissa: katsaus Norman Mailerin tuotannon itserefleksiivisyyteen ja visuaalisuuteen". – *Lähikuva* 3 (2001). 34-53.

Mailer, Norman: *Marilyn*. London: Chancellor Press, 1992 (1973).

Mallon, Thomas: "Double Dutch." – Thomas Mallon: *In Fact: Essays on Writers and Writing*. New York: Pantheon Books, 2001.

Morris, Edmund: "Embellishment, Memory, and Fabrications". – *The New York Times*, June 22 (2001).

Nadel, Ira B.: "The Biographer's Secret." – James Olney (ed.): *Studies in Autobiography*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1988.

Reed, T.V.: *Fifteen Jugglers, Five Believers: Literary Politics and the Poetics of American Social Movements*. Berkeley et al.: University of California Press, 1992.

Ryan, Marie-Laure: "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality". – *Narrative* 5:2 (1997). 165-187.

Shelston, Alan: *Biography*. London: Methuen, 1977.

Taylor, Gordon O.: *Chapters of Experience: Studies in Modern American Autobiography*. New York: St. Martin's Press, 1983.

Toker, Leona: *Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

White, Hayden: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.





*Heikki Kujansivu*

*Faktissi ja lukemisen riski  
– Max Applen "An Offering" ja  
fiktionaalisuus*

*Emphatically, no killers are we. Poets never kill.*<sup>1</sup>

*Comment parler symétriquement de nous comme des autres sans croire ni à la raison ni à la croyance, tout en respectant à la fois les fétiches et les faits?*<sup>2</sup> 20,000 CLASS B UNITS

MAX APPLE, INC., A PROFESSIONAL CORPORATION  
(The Company)

Näin alkaa Max Applen lyhyt teksti "An Offering" (Apple 1984, 177-182), jossa tekijän nimellä varustettu yhtiö tarjoaa b-osakkeitaan mahdollisille ostajille. Nämä ostajat tietenkin paljastuvat tekstin kuluessa lukijoiksi. Tekstin tarjouksessa (tai uhrauksessa) on siis kyse osakeannista, joka aina sisältää myös riskin siihen rahansa sijoittaneelle. Kuten tästä aloituksesta voi jo josain määrin odottaa, Applen teksti seuraa myös rakenteensa osalta jonkinlaista osakeanti-ilmoituksen kaavaa. Aloitusta seuraavat jaksot, joissa ilmoitetaan osakkeiden hinta (\$100 kappaleelta), kuvataan yhtiön taustaa ja sen liike-idea. Näiden jälkeen määritellään yhtiön toiminnalle keskeisiä käsitteitä, kuvataan yhtiön toimipaikka ja paljastetaan yhtiötä konsultoivat tahot. Lopuksi kerrotaan vielä antiin ja yhtiön toimintaan ylipäättään sisältyvistä riskeistä. Kaikki tämä siis mainitun otsikon alla teoksessa, joka koostuu

<sup>1</sup> Nabokov 1955/1997, 88.

<sup>2</sup> Latour 1996, 9-10.

muista melko kiistattomasti novelleiksi luokiteltavissa olevista kertomuksista.

Kokonaisuutena Applen teksti on helposti tulkittavissa parodiaksi kirjailijan (ja kirjallisuuden) tilanteesta yhteiskunnassa, jossa paljon (jos ei kaikki) perustuu menestykseen kaupanteossa ja ennen kaikkea tuon kaupanteon tuotossa.<sup>3</sup> Kyseisessä tilanteessa myös kirjailijan voidaan ajatella joutuvan myymään paitsi tuotoksiaan paljolti myös itseään takuuna niiden nykyisestä tasosta ja tulevasta arvosta. Toisin sanoen, tavara ei yksin riitä vaan siihen liittyy aina kuva sekä mainitusta tavarasta että sen tehneestä 'yhtiöstä'. Kirjailijan on siis kirjoitettava tekstejä ja annettava mahdollisille lukijoilleen sekä itsestään että teksteistään kiinnostava ja luotettava kuva, jotta hän olisi menestyvä ja tuloksekas kirjailija. Tämän tilanteen parodiana Applen teksti osoittaa tietenkin paitsi kirjallisuusinstituution kytköksen talouteen myös tämän talouden (osake-antien yms.) kytköksen imaginaariseen – sen perustumisen Marxin aikoinaan esiintuomaan vaihtoarvoon ja sitä koskeviin odotuksiin. Tarjolla ja kaupan ei näin olekaan vain tämä teksti tai tuo kirja vaan tietty (näkymätön) arvo, joka tekee kaupanteon kohteesta fetissin. Juuri tämän fetissin luonnetta, sen suhdetta materiaaliseen esineeseen tai tosiasiaan ja tämän suhteen lukemiseen liittyvää riskiä pyrin seuraavassa tarkastelemaan.<sup>4</sup>

Sen ohella, että Applen teksti nostaa esiin kirjailijan (sekä lukijan ja kirjallisuuden) roolin yhteiskunnassa, se on myös yksi niistä teksteistä, joissa kyseenalaistuvat kertomuksen teoriassa luodut

---

<sup>3</sup> Sen, että kyseessä on parodia, voidaan nähdä ilmenevän ainakin anti-ilmoituksen tarjoamiaan osakkeita kohtaan ilmaisemasta epäluottamuksesta sekä arkipäiväisyydestä, joka koskee annin käyttöä.

<sup>4</sup> Jo tässä vaiheessa lienee hyvä muistuttaa siitä, että sana fetissi tulee portugalinkin kielestä ja on etymologialtaan pitkälti fiktion ja faktan kaltainen. Toisin sanoen, sillä on kiintä yhteys sekä tekemiseen, muodostamiseen tai figuraatioon, että tämän ihmisen toiminnan tulokseen jonakin joka on tehty ja näin 'luontoon' verrattuna 'keinotekoinen'. Fetissin etymologiasta ja sen poliittisista käytöistä tarkemmin ks. Latour 1996, 15-28.

mallit ja niitä perustavat erottelut. Applen tekstiä ei voida ainakaan yksiselitteisesti pitää kertomuksena eikä fiktiona. Kuten jo mainitsin, se on rakenteeltaan lähinnä osakeanti-ilmoitusta. Tämän lisäksi (ja osin siitä johtuen) tekstistä ei tuntuisi löytyvän varsinaista kertojaa vaan pikemminkin 'kuvaaja', joka persoonattomasti luettelee yhtiötä koskevia faktoja. Kun tähän rakenteeseen ja siihen liittyvään puheeseen lisätään se seikka, että osakkeiden tarjoajalla on sama nimi (sekä ammatti ja elämäntilanne)<sup>5</sup> kuin sen teoksen tekijällä, jossa teksti ilmestyi, tulee myös tekstin näkeminen kertomuksena tai yksinomaan (siis puhtaasti) fiktiona ongelmalliseksi.<sup>6</sup> Yksikään lukija, joka lukee Applen tekstin sen välittömässä kontekstissa (siis osana novellikokoelmaa), tuskin tarkastelee sitä tosiasiallisena osakeanti-ilmoituksena, mutta toisaalta yksikään lukija ei voi jättää huomiotta (jos hänen toimintaansa voidaan kutsua lukemiseksi) sitä, että teksti sisältää suoria (faktuaalisia) viittauksia tekijänsä henkilöhistoriaan.

Näitä kertomuksen ja fiktion luonteeseen sekä näiden käsitteiden rajoihin liittyviä kysymyksiä on Suomessa (ja etenkin Tampereella) tarkasteltu viimeisen kymmenen vuoden aikana melko laajalti.<sup>7</sup> Suurin osa tästä tutkimuksesta liittyy kiinteästi siihen viimeaikaiseen kertomuksen teorian suuntautumiseen, jota David Herman (1999, 3) on kutsunut postklassiseksi narratologiaksi. Hermanin mukaan postklassinen narratologia on asettanut itselleen kolmenlaisia tehtäviä: tavoitteena on (1) arvioida sitä minkälaisiin kertomuksellisiin ilmiöihin klassiset narratologiset mallit soveltuvat; siis, mitkä ovat niiden mahdollisuudet ja rajat, (2) rikastuttaa tarpeen mukaan näitä malleja postklassisilla malleilla ja (3) tehdä

<sup>5</sup> Ks. tästä esimerkiksi myöhempi omaelämäkerrallinen teksti Apple 1994.

<sup>6</sup> Samalla tavoin edellä jo siteeraamani tekstin aloittavat sanat eivät tunnu löytävän paikkaansa siitä erilaisten tekstuaalisten kysymysten joukosta, jota Gérard Genette (1987/1997) on typologisoinut.

<sup>7</sup> Ks. Tammi 1992 ja 1995; Mehtonen 1996; Kosonen 2000; Lehtimäki 2000. Liitän myös Kososen tutkimuksen tähän listaan, koska siinä tarkastellaan omaelämäkertoja, jotka ovat juuri jonkinlainen fiktion rajatapaus.

tämä arviointi ja rikastuttaminen yksittäisten kertomusten analyysien avulla.<sup>8</sup> Edellämainittua fetissin luonnetta ja siihen liittyviä riskejä lähestytään seuraavassa siis tämän postklassisen narratologian tehtävänasettelujen ja erityisesti käsitteiden rajoja koskevien kysymysten suunnasta. Keskeiseksi kysymykseksi tulee näin fiktion ja faktan sekä niitä koskevien diskurssien rajan ymmärtäminen. Lähestyn kysymystä ensin fiktion käsitteen näkökulmasta ja tarkastelen muutamia fiktion käsitettä tai sen eroa faktasta määrittelemään pyrkineitä näkemyksiä. Tämän jälkeen lähestyn kysymystä toisesta näkökulmasta ja asetan näiden näkemysten tilalle luonnontieteellistä toimintaa tarkastelleiden tutkijoiden parissa esiinousseita ajatuksia, jotka kulminoituvat Bruno Latourin esittelemään faktissin (*faitiche*) käsitteeseen. Lopuksi tarkastelen vielä lyhyesti tähän faktissin käsitteeseen liittyvän tieteellistä toimintaa koskevan näkemyksen vaikutusta lukemista koskeviin riskeihin, joihin siis myös Max Applen mahdollisille lukijoilleen esittämä tarjous huipentuu.

### *Fiktiosta ja sen rajoista*

”An Offeringissa” esitettyyn osakeanti-ilmoitukseen liittyvä liiketoiminnan kehityksen kuvaus kertoo, että noin vuoden 1972 tienoilla yhtiö tajusi, että sen (tai hänen)<sup>9</sup> yksityiset fantasiat muodostivat markkinoitavissa olevan kulutustavaran (Apple 1984, 179). Nämä fantasiat tai niiden kirjaaminen paperille muodostavat

<sup>8</sup> Viime aikoina ehkä keskeisin suuntaus narratologisista lähtökohdista ponnistavassa kertomuksen teoriassa on ollut siirtymä tekstistä kohti lukijaa, tai ”kielestä mieleen”. Tämän lukijan ja tekstin suhdetta tarkastelevan suuntauksen keskeisiä esityksiä ovat Fludernik 1996, Jahn 1997 ja Herman 2002.

<sup>9</sup> Tämän henkilöä osoittavan persoonapronominin, muiden deiktisten ilmausten, sekä antropomorfisten adjektiivien käyttö ’yhtiöstä’ on ominaista Applen tekstile. Sen voidaan ajatella toimivan jatkuvana muistutuksena siitä, että kyseinen ’yhtiö’ ei ole mikä tahansa yhtiö vaan nimenomaan myös henkilö, jota kutsutaan nimellä Max Apple.

näin myös yhtiön pääasiallisen tuotteen. On ilmeistä, että tämä tuote on jotain, joka liittyy ilmoituksen määritelmäosassa esitettyyn fiktion määritelmään, joka kuuluu seuraavasti: "An event or series of events, composed of words or phrases that depict no known event or series of events composed of words or phrases" (mt., 179). Toisin sanoen, fiktio on sanoista muodostuva (tai muodostettu) tapahtuma tai tapahtumien sarja, jossa ei kuvata aiemmin tunnettua sanoista muodostuvaa tapahtumaa tai tapahtumien sarjaa, vaan (oletettavasti) jotain uutta ja ennalta tuntematonta. Tällaisen määritelmän kohdatessaan lukija voi todennäköisesti suhtautua siihen samalla tavalla kuin huomattavan edullisen option (\$4.95/osake) yhtiön osakkeisiin saanut yhtiön toinen konsultti ja hölkkäkaveri, fyysikko Huang, joka tekstin mukaan fiktionaalisen tekstin nähdessään kysyy "(a) 'What it about?' and (b) 'It bullshit?'" (mt., 180).

Mikäli seuraamme määritelmän lukijoina Tohtori Huangin ensimmäistä kysymystä voimme ajatella, että se, mitä Applen tekstin esittämä määritelmä lisää fiktion perinteiseen määritelmään on toisaalta fiktion siirtäminen sanoihin ja kirjoittamiseen – fiktiosta tulee sanoista muodostettu tapahtuma – ja toisaalta fiktion määrittely negaationa jo tunnettuihin sanoista muodostettuihin tapahtumiin. Näin fiktion maailmasta tulee oleellisesti kielelliseen toimintaan sidottua, eikä kyseessä ole enää niinkään ulkoisen todellisuuden kuvaus, jossa tapahtumat sijoittuvat (aktuaalisina tai potentiaalisina) todellisuuteen ja niiden kuvat siitä kertovaan diskurssiin, ja tämän kuvauksen todenmukaisuus, vaan tapahtumien luominen itse sanoilla joita vastassa ovat lähinnä toiset sanoista muodostuvat tapahtumat. Määritelmä ei tietenkään sano mitään itse tapahtumien luonteesta, joten niiden voidaan ajatella aivan yhtä hyvin olevan tapahtumia joita ei (kielenvaraisina) voida erottaa todellisesta (jota ne muiden asioiden ohella siis ovat ja muodostavat) tai sanatapah- tumina, jotka ovat irrallaan aktuaalisesta ja näin myös todellisista tapahtumista, tai, mikäli otetaan mukaan se mistä määritelmässä ei sanota sanaakaan, nämä sanatapah- tumat voivat kuvata todellisia tapahtumia. Vaikka Applen tekstin määritelmästä ei siis löydy konnaista fiktion teoriaa, mitä voidaan tietenkin pitää yhtenä osoi-

tuksena sen fiktionaalisuudesta, voidaan näitä vaihtoehtoja pitää ainakin mahdollisina.

Mikäli puolestaan seuraamme Tohtori Huangin toista kysymystä, voimme ajatella, että Applen tekstin tarjoama määritelmä kaikessa (tautologisessa) ympyriäisyydessään on itseasiassa fiktion määritelmän parodia – se on siis sekä fiktion määrittelyn että tietyn fiktion määritelmän parodia. Tämä on tietenkin tekstin yleisen sävyn (sekä esimerkiksi siinä esitetyt muut määritelmät) huomioonottavalle ehkä kaikkein todennäköisin tulkintavaihtoehto. Määritelmän mukaanhan fiktiota ovat kaikki sanatapahtumat, jotka eivät kuvaa toisia tunnettuja sanatapahtumia. (Onko siis niin, että ainoastaan kirjallisuuden ja muun kielenvaraisen toiminnan tutkimus ei ole fiktiota?) Toisaalta, voidaan väittää, että tämä parodisuus ei itse asiassa tyhjennä sen enempää kohdettaan kuin parodista tekstiä (tai tässä tapauksessa määritelmää). Se, mitä Applen tekstin esittämässä (parodisessa) määritelmässä säilyy fiktion perinteisestä määritelmästä on tietenkin vaatimus siitä, että kuvaus ei *saa* kohdistua mihinkään tunnettuun (joka siis voidaan ymmärtää tunnetusti tapahtuneena) tapahtumaan. Mitä sitten voidaan sanoa siitä perinteisestä fiktion määritelmästä, jonka rajoja Applen tekstissä parodioidaan ja johon tässäkin artikkelissa on viitattu?

### *Fiktion käsitteestä ja sen historiasta*

Viimeaikaisessa teoksessaan *The Distinction of Fiction*<sup>10</sup> Dorrit Cohn aloittaa fiktion määrittelynsä lainaamalla Hans Vaihingerin huomiota fiktion määritelmien tai termin käytön moninaisuudesta ja kaottisuudesta sekä esittämällä, että ainoa näitä käyttöjä ja määritelmiä nykyisinkin yhdistävä tekijä tuntuu olevan jonkinlainen vaatimus keksimisestä. Cohn kuitenkin listaa tästä moninaisuudesta neljä omalle määritelmälleen vastakkaista näkemystä:

<sup>10</sup> Cohn on julkaissut suurimman osan teoksensa luvuista aiemmin yksittäisinä artikkeleina, joten ne ovat osallistuneet fiktiota koskevaan keskusteluun jo ennen itse teoksen julkaisua. Ks. esim. Tammi 1995.

”fiktion epätotena, fiktion käsitteellisenä abstraktionä, fiktion (kaikkena) kirjallisuutena, ja fiktion (kaikkena) kertomuksena” (1999, 2).<sup>11</sup> Vaikka olisimme Cohnin kanssa samaa mieltä siitä, että mitään näistä ei voida pitää fiktion varsinaisena määritelmänä, toiset niistä näyttävät fiktion käsitteen kannalta oleellisilta ja toiset eivät. Ainakin olettaessamme eron fiktion ja faktan välille on meidän melko helppo osoittaa esimerkiksi ero fiktion ja kertomuksen käsitteiden välillä, koska kertomukset voivat olla myös faktuaalisia (ks. Lehtimäki 2000, 48). Samalla tavoin kaikki kirjallisuus ei välttämättä ole kaunokirjallisuutta, eikä kaikki kaunokirjallisuus fiktiota. Vaikeampaa tuntuisi olevan fiktion erottaminen ‘epätodesta’ tai fiktionalisoivan esittämisen muodostavan toiminnan erottaminen tieteessä harrastetusta käsitteellisestä abstrahoinnista. Kussakin tapauksessa tullaan kuitenkin siihen, miten kukin määritelmässä mainituista käsitteistä alunperin on määritelty. Voisimme yhtäältä sanoa, että kyseiset käsitteet ovat historian saatossa kietoutuneet toisiinsa tavalla josta on melkein mahdoton päästä irti. Toisaalta, kyseisten käsitteiden määrittelyssä mahdotonta tuntuisi olevan ainoastaan vallitsevien erottelujen ja määritelmien ristiinyhdistäminen tavalla jossa esimerkiksi fiktionaalista tulisi totuudellista ja faktasta epätotuutta. Olemme siis pitkälti samassa tilanteessa kuin edellä Applen tekstin tarjoaman fiktion määritelmänkin kanssa.

Kaikissa Cohnin esittämissä vaihtoehdoissa on kyse tekemisestä, jonka seurauksena jokin muuttuu joksikin muuksi kuin mitä se oli ennen tätä tekemistä. Tällaisesta tekemisestä on kyse myös siinä fiktion perusmääritelmässä, johon jo on viitattu. Tämä määritelmä tulee Aristoteleelta, joka *Runousoppinsa* 9. luvussa (1997, 145-1a38-) toteaa, että runouden ja historian erossa ei ole kyse mitasta, jota toinen käyttää ja toinen ei, vaan siitä, että ”historia kertoo tapahtuneista asioista, runous sellaisista asioista, jotka voivat tapahtua. Siksi runous on historiaa filosofisempaa ja vakavampaa. Runo-

---

<sup>11</sup> Cohn itse hylkää kaikki nämä vaihtoehdot ja ehdottaa tilalle määritelmää fiktiosta ”kirjallisena ei-referentiaalisena kertovana tekstinä” (1999, 12-17).

us nimittäin käsittelee asioita enemmän yleisten totuuksien tasolla, historia taas yksittäistapauksina.” Aristoteleen mukaan runous siis koostuu mahdollisten tapahtumien, jotka kaiken lisäksi ovat yleisiä totuuksia, (kielellisestä) esittämisestä, kun taas historiankirjoitus esittää tapahtuneita yksittäistapauksia. Kyse on näin erityisesti esityssuhteen kohdetta – ei esityssuhdetta, joka molemmissa tapauksissa on toiminnan esittämistä – koskevasta erosta. Sekä runous että historia esittävät totuuksia, jotka kuitenkin ovat erilaisia, koska niiden kohteet ovat sekä totuuksiensa että aktualisuutensa kannalta erilaisia. Useimmissa nykyisissäkin fiktion käsitteen tarkasteluissa lähdetään tästä Aristoteleen määritelmästä (ja pitkälti myös pysyttäydytään siinä).<sup>12</sup> Keskeistä on nähdä, että Aristoteleen määritelmässä sekä runous että historia esittävät ja käsittelevät totuuksia. Tässä suhteessa sitä voidaan melko luotettavasti pitää vastauksena Platonin *Valtion* 10. kirjassa (1981, 595a-597b) esittämään mimeettisen runouden karkottamiseen mahdollisimman kauas totuuden piiristä. Tästä näkökulmasta voidaan ajatella, että myöhempi fiktion käsite<sup>13</sup> syntyy juuri näiden kahden perustavan näkemyksen yhdistelmänä.

Fiktion käsitteeseen keskeisesti vaikuttaneista murroksista ensimmäisen on usein nähty tapahtuneen 1100- ja 1200-luvuilla (esim. Jauss 1982/1991, 297-298). Tähän murrokseen paikanne-

---

<sup>12</sup> Ks. esim. Genette (1991, 17), jonka mukaan Aristoteleen *mimesis* kääntyy fiktioksi, ja Cohn (1999, 9-10), joka ottaa saman lähtökohdan oman fiktion määritelmänsä perustaksi.

<sup>13</sup> Jota tai jonka vastinetta Aristoteleella ei siis tarkasti ottaen ole, kuten esimerkiksi Cohn (1999, 9) oikein huomioi. On mielenkiintoista huomata, että jos *mimesis* todella käännetään fiktioksi, kuten Genette (1991, 17) ehdottaa, voidaan ajatella, että jos seurataan Aristotelesta meidän on myönnettävä, että myös historiankirjoitus on fiktiota, koska sekin on *mimesisistä*. Genette tietenkin irtautuu Aristoteleen määritelmästä ottamalla mukaan muodollisen kriteerin (jonka Aristoteles siis hylkää) ja operoi jo huomattavasti myöhemmällä fiktion käsitteellä (so. käsitteellä, joka perustuu erilaiseen ja eriytyneempään kirjallisuuden tai sen lajien kontekstiin.)



taan myös pitkälti itse fiktion käsitteen synty. Tälle fiktion käsitteelle oli ominaista se, että sitä tarkasteltiin totuuden tai todenkaltaisuuden suhteen. Kuten Mehtonen (1996, 51) on esittänyt, totuuden käsite tuotiin takaisin runouteen, jotta tästä saataisiin erotetuksi se mitä pidettiin epätotena. Tässä erottelussa keskeisenä taustatekijänä oli tietenkin Raamatun ja sen eri tekstien totuudellisuus. Mehtonen erottaa aikakauden poetiikoista kolme erilaista esittämisen tapaa: (1) *historian*, jossa diskurssin kohteena on aktuaalisesti tapahtunut, (2) *argumentumin*, jossa kohteena on todenkaltainen, mutta ei tapahtunut, ja (3) *fabulan*, jossa on kysymys ei-todenkaltaisen ja ei-tapahtuneen esittämisestä (mt., 13). Nämä kolme diskurssin lajia kuvastavat siis kolmea totuudellisuuden astetta. Jos seuraamme edellä esittämäni ajatusta fiktion käsitteestä Platonin ja Aristoteleen näkemysten yhdistelmänä, voidaan tässä kolmijaossa nähdä sekä pyrkimys siirtää fiktionaalisuus (joka lie-nee lähinnä *fabulaa*) kauemmas totuudesta tuomalla todella tapahtuneen (siis jossain mielessä totuuden) ja ei-tapahtuneen välille kolmas sekoittunut muoto (vrt. materiaallinen esine Idean ja kuvan välissä Platonilla). Toisaalta, kuten Mehtonen (mt., 129) esittää, myös fiktio (tai *fabula*) voidaan nähdä juuri moraalin ja kasvatuksen kannalta hyödyllisenä ja näin todenkaltaisena, tai totuudellise-<sup>14</sup>na.

Seuraava fiktion käsitteen ymmärtämisen kannalta keskeinen murros tapahtuu silloin kun faktasta tulee jotain joka on olennaisesti luontoa tai laajemmin maailmaa koskeva ja ihmisestä ja hänen toiminnastaan riippumaton totuus. Faktasta tulee näin objektiivinen tosiasia ja faktuaalisesta diskurssista tuon tosiasian (objektiivinen) kuvaus. Kuten tiedämme, tätä objektin ja objektiivisen erotte-  
lua subjektista ja subjektiivisuudesta ja niiden vastakkainasettelua

---

<sup>14</sup> Tämäkin tuntuisi olevan kiinteässä yhteydessä Platonin runoudelle Val-tiossa tarjoaman rajallisen kasvatustehtävän kanssa. Valitettavasti Mehto-nen ei tutkimuksessaan ole kiinnostunut näistä yhteyksistä vaan keskittyy ainoastaan latinankieliseen runousoppien perinteeseen. Ks. kuitenkin Mehtonen (1996, 36), jossa Platon esiintyy toisessa yhteydessä.

on yleisesti kutsuttu modernin (maailman, tieteen, jne.) synnyksi.<sup>15</sup> Yleistäen voidaan siis sanoa, että modernin myötä totuudesta tulee jotain joka sijaitsee sitä koskevan diskurssin ulkopuolella. Fiktioin suhteen tämä murros merkitsee tietenkin fiktion käsitteen asettamista vastakkain faktan kanssa: fiktio on keksimistä tai keksityn kuvaamista siinä missä fakta kuvaa löydettyä tosiasiaa. Samanaikaisesti fiktio myös erkanee yhä enemmän (objektiivisesta) totuudesta kohti subjektiivista (ja tietyissä tapauksissa sen totuutta) tai puhdasta kuvitelmaa (ks. Paulson 2001, 41-42). Edellä mainitun fiktion käsitteen kahden lähtökohdan näkökulmasta tarkasteltuna tämä moderni murros voidaan ajatella Platonin runoudelle osoittamaan harhaan (ja siis arvottomuuteen) liittyvän epätotuuden tuomisen Aristoteleen esityksen kohdetta koskevaan kahtiajakoon. Toisin sanoen, fiktionaalisen ja faktuaalisen diskurssin – tai runouden ja historian – ero samastetaan epätotuuden ja totuuden erotteluun. Tämä palauttaminen määrälliseen vastaavuuteen (fiktio/fakta, epätotuus/totuus) tuntuisi olevan myös keskeinen modernia fiktion käsitettä sen keskiaikaisesta edeltäjästä erottava tekijä. Oleellista on siis huomata, että tämä totuudellisuuden akseli ja siihen sisältyvät arvolutaukset toisaalta liittyvät fiktion (tai laajassa mielessä runouden) käsitteeseen jo sitä teoretisoivan länsimaisen perinteen alusta alkaen, mutta että samalla sen moderni jäsenitys poikkeaa oleellisesti aiemmista tavoista hahmottaa fiktion ja totuuden suhde.<sup>16</sup>

Tämän modernin murroksen aiheuttamassa tilanteessa luonnontieteestä ja usein etenkin fysiikasta tulee totuuden ensisijaista esittämistä tai tämän esittämisen malli. Näin käy laajalti ottaen esimerkiksi viime vuosisadan analyttisessä filosofisessa perinteessä, joka julistaa juuri tätä luonnon ja tieteiden – tai luonnontieteiden

<sup>15</sup> On huomattava, että tämä moderni ei tietenkään ole muuttumaton ja niin yksiselitteinen kuin tämä kuvaus antaa ymmärtää. Klassinen (ja kiistanalainen) esitys tästä modernista ja sen epäjatkuvuuksista on Foucault (1966, esim. 13-15).

<sup>16</sup> Ks. tämän historiallisen katsauksen suhteen myös Lang (1990, 170-171) sekä Paulson 1988.

– hegemonista asemaa totuuden paljastajana ja näkee itsensä ainoastaan tämän paljastamisen mahdollisimman selkeän kielellisen esittämisen mahdollistajana. Toisaalta monet analyttisen filosofian myöhemmät edustajat ovat tietoisesti pyrkineet esittämään toisenlaisen kuvan todellisuudesta. Esimerkiksi Nelson Goodman näkee omassa nominalistisessa kehyksessään fiktion metaforisesti totena joskin kirjaimellisesti epätotena. Tämä johtaa hänet fiktion ja faktan eron näkemiseen aste-erona (1984, 123-126; ks. myös Goodman 1978, 104). Goodmanin näkemyksessä olemme kuitenkin jo ehkä sen modernia murrosta seuraavan murroksen reunalla, johon tämäkin artikkeli pyrkii ottamaan kantaa. Tähän murrokseen liittyen, yhtenä oleellisena erona keskiaikaisen todellisuuskäsityksen (”realismin” tai sen puutteen) ja modernin todellisuuskäsityksen välillä voidaan pitää myös sitä, että itse todellisuus ajateltiin erilaiseksi: siihen kuului monia sellaisia olioita, jotka eivät enää kuulu moderniin maailmaan.<sup>17</sup> Voidaan ajatella, että juuri tästä syystä modernissa fiktiolle ei ole enää sijaa (ainakaan faktan kanssa yhteisessä) totuudessa ja todenkaltaisuudessa, joka sillä ehkä vielä oli käsitteen synnyttäneessä myöhemmän keskiajan kulttuurissa. Yhtenä tekijänä tässä sijattomuudessa on tietenkin myös se, että fiktiota ja faktaa koskevan erottelun tavoin tieto ja sen tosiasiallinen kohde nähtiin modernissa ajattelutavassa erillisenä moraalien ja kasvatuksen käytännöistä. Tässä yhteydessä huomio todellisuuskäsityksessä tapahtuneista muutoksista on kuitenkin keskeinen aivan toisesta syystä. Se nimittäin tuntuisi osoittavan, että fiktionaalisuus ja fiktio ovat laajalti sidoksissa siihen minkälaisia olioita ja tapahtumia maailmankaikkeudessa katsotaan olevan olemassa.

Voidaan myös väittää, että tämä moderni murros ei tietenkään ole pystynyt poistamaan sitä jännitettä, joka yllä liitettiin fiktion totuudellisuuteen ja sen kahteen lähteeseen, vaan fiktion ja totuuden suhde on edelleen kiistanalainen ja sen tarkastelu jatkuu varsin aktiivisena. Tietyssä mielessä olemme edelleen nimenomaan Platonin ja Aristoteleen runouden todenkaltaisuuteen sitoman solmun

---

<sup>17</sup> Ks. tästä suhteesta fiktion Mehtonen (1996, 93-94, 117, 132-133).

kimpussa. Tämä solmu on fiktion käsite, johon liittyvät keksimisen ja kuvittelun merkitykset osoittavat sen jännitteisen totuussuhteen. Fiktiossa on siis keskeisesti kyseessä jonkin asian tai esityksen totuus. Tästä lähtökohdasta ehkä yllättävintä monissa viimeaikaisissa fiktiota koskevissa näkemyksissä on se, että ne perustavat fiktion erityisyyden puolustuksensa juuri edellämainittuun moderniin vastakkainasetteluun, joka näkee fiktion keskeisesti faktan ja siis tosiasiallisuuden vastakohtana. Toisin sanoen, fiktion käsitettä puolustetaan näkemyksellä, joka paljolti marginalisoi sen (sekä sitä koskevan tutkimuksen) yhteiskunnallista ja inhimillistä merkitystä.<sup>18</sup> Kuten myöhemmin pyrin (Latourin näkemyksiin pohjaten) argumentoimaan, tässä fiktion ja faktan vastakohtaisuudessa on kyse myös toisesta jännitteestä, joka on paikannettavissa teoreettisten vaatimusten ja periaatteiden sekä käytännön toiminnan välille.

### *Fiktion ja faktan erottamisesta*

Max Applen tekstissä yhtiön kuvaus alkaa seuraavasti:

Max Apple, Inc., P.C., is a decent, intelligent, hardworking, sometimes gloomy company, who has finally arrived at the mature stage of his development. Formed in 1941, the result of the merger of Betty Goodstein, a teenager, and Samuel Apple, a limited partnership, the Company began his corporate career as a group of cells which was the progeny of a single cell. (Apple 1984, 178)

Tuskin monellakaan lukijalla, joka tuntee tavan jolla kieltä säännönmukaisesti käytetään vallitsevassa historiallisessa tilanteessa, on vaikeuksia erottaa tästä kuvauksesta sen faktuaalista ja sen fiktionaalista (tai fabuloivaa) sisältöä. On ilmeistä, että Max Apple (ihmisenä ja tämän tekstin kirjoittajana) on Betty Goodsteinin ja Sa-

---

<sup>18</sup> Tätä asetelmaa pyritään usein välttämään erottamalla fiktionaalinen fiktiivisestä (ks. tästä esim. Cohn 1999, 3).

muel Applen vuonna 1941 syntynyt poika, joka biologisesti koostuu soluista ja pitää itseään (tai kertoja pitää häntä) kunnollisena, älykkäänä, työteliäänä ja joskus myös synkkyyteen taipuvaisena.<sup>19</sup> Jos siis luemme tekstiä ajatellen, että kyseinen Max Apple on todellakin aktuaalisesti ihminen (johon sekä persoonapronominien että adjektiivien käyttö lainauksessa viittaa) voimme goodmanilaisesti sanoa, että kyseisessä tekstissä puhe yhtiöstä on enintään metaforisesti totta. Tuntuu kuitenkin siltä, että näin sanoessamme meidän on jo ajateltava, että tämä metaforinen totuus on käännettävissä ja sen (sekä koko tekstin) merkitys osoitettavissa jollain jäännöksettömällä tavalla. Toisin sanoen, että voimme osoittaa tekstille kirjaimellisen merkityksen tulkinnan avulla. Näinhän pitkälti tehtiin esimerkiksi tämän artikkelin alussa, kun Applen tekstin todettiin olevan tulkittavissa parodiaksi tietystä tilanteesta.

Toisaalta teksti sekoittaa näitä kahta (persoonallista ja persoonatonta) puhetapaa säännönmukaisesti keskenään. Mielestäni voidaankin väittää, että tekstin koko vaikutus perustuu pikemminkin tähän puhetapojen sekoittamiseen (tai niiden asettamiseen jännitteeseen suhteeseen), eikä tekstin lukeminen voi perustua niiden täydelliseen erottamiseen. Molemmat puhetavat on nähtävä todennukaisina. Teksti sanoo, että tämä yhtiö on henkilö ja että tämä henkilö on yhtiö, ja sen ymmärtämisen on perustuttava juuri tähän sanomiseen, joka sekä erottaa että yhdistää (ja näin myös mahdollistaa tekstin parodian). Kun tämä puhetapojen sekä faktuaalisen ja fiktionaalisen sisällön yhteys on huomioitu, voidaan kysyä itse tekstin fiktionaalisuuden perään. Mikä tekee tästä tekstistä fiktionaalisen, eikä esimerkiksi faktuaalista, jos sen vaikutus perustuu näiden kahden sekoittamiseen? Voiko se olla metaforisten totuuksien läsnäolo? Voidaanko siis ajatella, että faktuaalisessa tekstissä (jollain tasolla siinäkin jota nyt luet) ei ole tällaisia metaforisia

---

<sup>19</sup> Huomionarvoista on, että tässä lainatusta jaksosta eteenpäin yhtiö kirjoitetaan Applen tekstissä aina isolla kirjaimella, erisnimenä. Tätä muutosta voidaan pitää myös osoituksena yhtiön sekoittuneesta asemasta. Kyseessä on sekä yhtiö että henkilöahamo.

totuuksia tai että niitä on vähemmän kuin fiktionaalisessa tekstissä? Vai onko kyse siitä, että itse tekstit ovat erilaisia? Vai siitä, että ne sisältävät tiettyjä konventionaalisia ulkoisia merkkejä tai kuuluvat lajiin, joka luokitellaan perinteisesti joko faktuaaliseksi tai fiktionaaliseksi? Nämä kaikki ovat keskeisiä kysymyksiä silloin, kun fiktiota pyritään erottamaan faktasta. Tarkastelen seuraavassa lyhyesti muutamaa tätä erottelua koskevaa vastausta.

Thomas Pavel (1986, 11) jakaa fiktionaalisuuden teoreetikot yleisesti ottaen niihin, joille fiktio on puhdasta kuvittelua eikä sillä näin ollen ole totuusarvoa toisin kuin faktuaalisella diskurssilla, ja niihin, joille fiktionaalisten ja faktuaalisten aktuaalisen maailman kuvausten välillä ei ole aitoa ontologista eroa. Ensimmäisen ryhmän edustajat hän nimeää segregationisteiksi ja jälkimmäisen integrationisteiksi. Pavelin mukaan näiden kahden vaihtoehdon välillä on tietenkin lukuisa määrä erilaisia mahdollisia väliasteita. Myös Pavelin oman teoksen tavoitteena on ehdottaa joustavaa ja historiallisesti vaihtelevaa (tai tilannesidonnaista) fiktion ja fiktionaalisuuden käsitettä, joka muodostaisi juuri yhden tällaisen välimuodon (mt., 43, 136-137). Koska jatkossakin ehdotetaan yhtä tällaista välimuotoa, keskityn tässä pyrkimyksiin erottaa fiktionaalinen diskurssi faktuaalisesta edeten niiden vahvemman vastakkainasettelusta kohti heikompa.

Suomessa voimakkaan segregationistisen näkemyksen (tosin ei välttämättä samoin filosofisin perustein kuin Pavelin keskeisenä esimerkkinä toimiva Bertrand Russell) on esittänyt Pekka Tammi, jonka mukaan ”sepiteellisten ja faktuaalisten kertomusten välillä ei ole sumeita raja-alueita” eikä niiden erossa ole kysymys ”asterosta vaan radikaalista erottelusta tekstityyppien välillä” (1995, 371). Tämä Tammen käsitys fiktionaalisen ja faktuaalisen erosta radikaalina erotteluna vastaa monia muiden narratologioiden esittämiä kantoja (esim. Genette 1991 ja Cohn 1999). Siinä missä monet filosofiselta kannalta fiktiota pohtineet lähestyvät kysymystä fiktionaalisuudesta keksittyjen tai kuviteltujen henkilöahmojen, tapahtumien tai olioiden läsnäolon kannalta, Tammi paikantaa ar-

tikkelissaan faktuaalisen ja fiktionaalisen esityksen eroa näkökulman ja sisäistekijän käsitteiden avulla. Tämä puhetapoihin tai kielenkäyttöön perustuva lähestymistapa on narratologisesti ymmärrettävä, joskin voidaan kysyä, esittäytyykö fiktion ja faktan ero näiden kielenkäyttötapojen pohjalta niin radikaalina ja selkeänä kuin Tammi haluaa sen ymmärtää. Esimerkiksi Tammen esilleottaman epäluotettavan kertojan mahdollisuus fiktionaalisisessa ja faktuaalisessa tekstissä osoittaa kyllä kyseisen eron sidoksen totuudellisuuteen ja siitä seuraaviin vastuukysymyksiin, mutta myös sen, että epäluotettavan kertojan käsite jo jossain määrin edellyttää tämän fiktion ja faktan eron suhteessa totuuteen. Tuntuukin siltä, että lopulta myös Tammelle kyseinen diskurssien välinen ero esittäytyy pikemminkin konventionaalisisena (”koska olemme tottuneet suh- tautumaan tiettyihin teksteihin fiktion ja faktan dikotomisen erottelun pohjalta, myös meidän odotuksemme määräytyvät tämän eron mukaisesti”) ja pragmaattisena (”oletus sisäistekijästä on fiktiossa käytännöllinen, koska se tuottaa parempia tulkintoja auttamalla meitä lukemaan fiktiota fiktiona, toisin sanoen, meidän ei esimerkiksi tarvitse olettaa fiktion totuuksia tekijän totuuksiksi, joista tätä voitaisiin pitää vastuullisena”).

Näin fiktion ja faktan ero ei löydykään varsinaisesti teksteistä vaan itse erottelun synnyttäneistä normeista ja perinteistä. Itse asiassa nuo normit ovat useimmiten, kuten myös esimerkki epäluotettavasta kertojasta osoittaa, synnyttäneet myös kyseiset tekstit, joten kyse ei tietenkään ole siitä, että lukija toisi ne tekstiin. Tässä mielessä näkemys sopii yhteen Tammen aiemmin (1992, 139) korostaman tekstin merkityksellisyyden kanssa. Vastaavaan näkemykseen on päätyynyt myös Markku Lehtimäki (2000, 53-54), jonka mukaan fiktion ja faktan erottelu voidaan tehdä lähinnä eettisin perustein. Toisin sanoen, faktuaalisen diskurssin on pysyttävä totuudessa. Kyse on edelleen historiallisesta ja ehkä myös kulttuurisesta erottelusta: koska ajattelemme totuudesta tietyllä tavalla, fiktio ja totuus eivät kohta. Vallitsevat tekijän vastuuta ja lukijan oikeuksia koskevat normit ovat siis jo muodostuneet tätä fiktion ja

faktan erottelua vastaavaksi.<sup>20</sup> Tietyissä mielessä tässä konventioon perustuvassa argumentissa vallitseva erottelu siis perustellaan sillä itsellään.<sup>21</sup> Keskeisenä johtopäätöksenä voidaan kuitenkin pitää sitä, että itse tekstien maailmaan tai kielenkäyttöön perustuvasta argumentista on siirrytty kohti perinteestä ja käytännöstä – siis kontekstista – kohoavaa erottelua.<sup>22</sup>

Vastaava konventioon perustuva erottelu sisältyy myös niihin näkemyksiin joissa eron tekeminen perustetaan lajityyppeihin. Tämä on keskeisesti esimerkiksi Gérard Genetten (1991, 25-26, 29-30, 34-35) näkemys, jonka mukaan tiettyjen kirjallisten lajien poeettinen muoto ja fiktionaalinen sisältö juuri tekee niistä varsinaisesti kirjallisia. Näin kaiken kirjallisuuden ei tarvitse olla ensisijaisesti fiktiota, koska se voi olla kirjallisuutta myös pelkän muotonsa puolesta. Oleellista on kuitenkin, että tämä jaottelu itsessään tehdään kirjallisuuden lajien suhteen ja niiden pohjalta. Tällaisen lajeihin perustuvan näkemyksen ongelmana tuntuisi olevan se, että

---

<sup>20</sup> Tämä yhteys oikeuskäytäntöihin ilmenee selkeästi niistä useimpiin fiktionaalisiin teksteihin liitetystä 'varoituksista', joissa juuri pyritään erottamaan fiktio totuuden esittämisestä (siis esimerkiksi: "This is a work of fiction. Names, characters, and incidents are the product of the author's imagination, except in the case of historical figures and events, which are used fictitiously."). Ks. myös Applen (1984, 180) lukijan määritelmä, joka parodioi tätä käytäntöä.

<sup>21</sup> Viime kädessä myös esimerkiksi Gregory Currien (1990, 35, 46) esittämä tekijän intentiota korostava näkemys, jonka mukaan fiktion tekee fiktioksi tekijän aikomus kirjoittaa fiktiota, joka (määritelmän mukaan) on ainoastaan sattumanvaraisesti totta jos ollenkaan, voidaan ajatella perustuvan sille konventiolle jonka mukaan meillä jo on fiktiota ja faktaa sekä niiden alaan kuuluvia erityyppisiä ja -lajisia tekstejä, joita tekijät sitten tekevät.

<sup>22</sup> Tämä siirtymä on ilmeinen myös monilla muilla asioita tarkastelleilla tutkijoilla. Ks. esimerkiksi Lubomír Dole•elin historiallisen ja fiktionaalisen kertomuksen eroa käsittelevää artikkelia (1999, 269), jossa kuitenkin edelleen puhutaan perustavasta erosta huolimatta siitä, että jonkinlainen epävarmuus asian suhteen tunnutaan hyväksyttävän. Dole•elin näkemyksen kritiikistä ks. esim. Hutcheon 1992. Toisesta näkökulmasta myös Genette (1987/1997) tuntuisi siirtävän kysymystä juuri tähän suuntaan.



siinä siirretään keskustelu fiktiosta koskemaan yksittäisiä lajityyppejä, joiden fiktionaalisuus voi vaihdella. Näin tavoitteeksi asetettu perustavaa laatua oleva ero tuntuukin ehkä karkaavan kauemmas, koska faktan ja fiktion erottelu ei enää vastaa tarkasteltavia lajityyppejä ja niiden toimintatapoja. Lajeja on useita (tai enemmän kuin kaksi) ja niiden kunkin suhde fiktion ja faktan vastakkainasetteluun tuntuisi erilaiselta. Näin esimerkiksi valittaessa analyysin kohteeksi kirjallisuuden laji, joka perinteisesti sijoittuu jonkinlaiseen faktuaalisen ja fiktionaalisen esityksen välimaastoon, on mahdollista esittää koko erottelu fiktionaalisenä.<sup>23</sup> Tässä yhteydessä lienee syytä ajatella, että fiktion käsite ei vastaa minkään yksittäisen lajityypin käsitettä tai sen alaa. Kuten Lehtimäki (2000, 48) on esittänyt, fiktio on käsitteenä erotettava esimerkiksi kertomuksesta, joka voi olla myös ei-fiktiivinen tai faktuaalinen.<sup>24</sup> Samalla tavoin voidaan siis esittää, että fiktionaalisuus ei erityisesti kuulu millekään vakiintuneista kirjallisuuden lajeista. Se on käsitteenä toisenlainen kuin esimerkiksi romaanin käsite. Voidaan ajatella, että fiktion

<sup>23</sup> Näinhän on esimerkiksi omaelämäkerrallisuuden analyysin pohjalta esittänyt Berel Lang (1990) muuten varsin kannatettavin perustein.

<sup>24</sup> Tässä kertomuksen ja fiktion erottamisessa kulminoituu myös fiktion ja kertomuksen analyysin piirissä vallitseva tendenssi tarkastella fiktionaalisia kertomuksia lähinnä suhteessa historiallisiin, journalistisiin, ja omaelämäkerrallisiin teksteihin (ks. esim. Cohn 1999, 8), ei niinkään esimerkiksi (luonnon)tieteellisiin esityksiin. Fiktion ja faktan erottelu ja sen poispyyhkimisen uhka on usein liitetty narratologien piirissä myös heidän esittämänsä kertomuksen typologioiden soveltamiseen fiktionaalisten kertomusten ulkopuolelle; ks. Genette (1991, 66), jossa nämä kysymykset liitetään toisiinsa ja argumentoidaan Lyotardin (1973/1980) sovellusta vastaan, ja Tammi 1995. Lehtimäki viittaa mainitussa yhteydessä myös Monika Fludernikin tendenssiin yhdentää fiktion ja kertomuksen käsitteitä. Fludernik (1996, 26, 38-39) tuntuisi kuitenkin ajattelevan, että fiktionaalinen kertomus on jonkinlainen kertomuksen ideaalityyppi: historia ei kuulu prototyypisen kertomuksellisuuden keskiöön, eikä näin ole varsinaisesti tai puhtaasti kertomus. Fludernikin vastaus fiktion ja ei-fiktion suhteeseen näyttäisi kuitenkin pitkälti samalta kuin esimerkiksi Tammella (1995) ja Lehtimäellä (2000). Faktan erottavat fiktiosta ”tekstinulkoiset parametrit ja odotukset” (Fludernik 1996, 40).

erottaa käsitteenä lajeja koskevista termeistä juuri siihen ensisijaisesti sisältyvä suhde totuuteen. Hyväksyttiin tämä ajatus tai ei, keskeistä on huomata, että vaikka tämä kirjallisuuden lajeihin perustuva näkemys on pitkälti vastaava konventioon perustuvan fiktion ja faktan erottamisen kanssa, siinä otetaan askel kohti kolmatta näkemystä, jonka mukaan kyseinen ero voidaan nähdä aste-erona.

Tällainen esityksen lajiin ja aste-eroon perustuva lähestymistapa voidaan löytää esimerkiksi Päivi Mehtosen tutkimuksessaan käsittelemästä keskiajan poetiikasta ja sen kolmen eri diskurssin lajin totuussuhteesta (1996, 13). Kuten edellä jo ilmeni, Mehtosen tarkastelemat keskiajan poetiikat esittivät fiktion ja faktan suhteen trikotomisena rakenteena, jossa oli fiktionaalista ja faktuaalista diskursseja välittävä sekamuoto. Kyseessä on siis totuudellisuuden asteet ja niitä vastaavat lajit yhdistävä näkemys. Tämä yhteys lajien ja totuuden asteiden välillä toimii kuitenkin siten, että totuudellisuuden asteet määrittävät niihin liittyvät lajit, jolloin voidaan siis puhua aste-eroon perustuvasta näkemyksestä. Siinä missä voidaan esittää, että edelliset näkemykset eivät löytäneet fiktion olemusta fiktionaalisisista teksteistä tai lajeista sinänsä vaan jonkinlaisesta kirjallisuusinstituution sääntöihin sitovasta 'tekijä- ja lukijasopimuksesta', tämä lajien totuudellisuuden asteisiin perustuva dikotomian korvaaminen trikotomiolla puolestaan tuntuisi siirtävän fiktion ja faktan erottelua koskevan ongelman toisaalle (fiktion tai faktan ja välimuodon erotteluun) sitä kuitenkaan ratkaisematta. Toisin sanoen, faktan ja fiktion (ja totuuden ja epätotuuden) ero säilyy edelleen perustavana huolimatta siitä miten moneen eri välimuotoon tai asteeseen se voidaan jakaa. Näin käy myös esimerkiksi Nelson Goodmanille, jonka mukaan on olemassa kirjaimellinen ja metaforinen totuus, joiden välinen ero on kuitenkin aste-ero (1984, 123-126). Erottelussa onkin kyse (filosofiselta kannalta) juuri tyyppeihin jakamisesta, ei näistä tyypeistä sinänsä. Vastaus fiktiota ja fiktionaalisuutta koskeviin kysymyksiin löytyy vasta kun tämä jakaminen on selitetty.

Useimmat laajemmat fiktion ja faktan erottelun (ja sen kautta fiktion käsitteen) tarkastelut hyödyntävät kaikkia kolmea näkökulmaa pyrkiessään osoittamaan kyseisen eron.<sup>25</sup> Näitä näkökulmia voidaan pitkälti pitää sekä rinnakkaisina että myös varsin kohdallisina. Me todellakin luemme tiettyjä tekstejä tietyllä tavalla, koska ne on kirjoitettu tiettyjen normien mukaisiksi teksteiksi ja me olemme oppineet niitä sellaisina lukemaan. Vastaavasti (ainakin nykytilanteessa) on olemassa lukuisa määrä erilaisia kirjoittamisen käytäntöjä ja kirjallisuuden lajeja, joilla kaikilla on hieman erityyppinen suhde fiktionaalisuuteen ja faktuaalisuuteen. Näin on todennäköistä, että kirjoittamisen ja lukemisen käytännöissä vallitsee fiktionaalisuuden ja faktuaalisuuden välillä jonkinlainen asteero, vaikka sitten kirjallisuuden lajien typologiaan valjastettuna. Vaikka kyseisiä näkemyksiä voidaan pitkälti pitää oikeina sen suhteen miten kirjoitamme ja luemme fiktionaalisia ja faktuaalisia tekstejä, ne eivät tarjoa meille sitä mitä niissä useimmiten tavoitellaan: fiktion määritelmää, joka osoittaisi fiktion erityisyyden katkaisematta samalla sen suhdetta totuuteen. Keskeistä siis lienee, että yksikään niistä ei (tai ne kaikki yhdessä eivät) kuitenkaan tarjoa meille kuvausta tai perustetta jonkinlaisen perustavan eron olemassaololle fiktionaalisuuden ja faktuaalisuuden välillä siten, että tätä eroa ei jo edellytettäisi näissä perusteluissa. Päinvastoin voidaan ajatella, että aste-eroon, vallitsevaan käytäntöön tai perinteeseen vetoavat näkemykset itse asiassa jo myöntävät, että tämä ero ei ole määriteltävissä niin selkeästi kuin fiktion ja faktan vastakkainasettelu antaisi ymmärtää. Siitä on jo tullut lähestulkoon puhtaasti historiallinen ja kulttuurinen erottelu.<sup>26</sup>

Radikaalille erolle ei siis tunnu löytyvän teoreettista perustelua huolimatta tarpeesta huomioida kyseinen ero ja huolimatta itse

<sup>25</sup> Esimerkiksi Cohn (1999) ja Genette (1991) hyödyntävät niitä kaikkia osana pyrkimystään löytää jonkinlainen perustava ero.

<sup>26</sup> On ehkä syytä mainita, että tämän toteaminen ei edellytä (eikä sulje pois) sitoutumista minkäänlaiseen kulttuurintutkimuksen ohjelmaan. Tällaisen ohjelman hyvistä ja huonoista puolista ks. esim. Paulson (2001, 71-77, 144, 190).

eron poispyyhkimisen mahdottomuuden kokemuksesta. Meillä toisaalta on ero, josta ei voida luopua, ja toisaalta ei (tai ei ainakaan päteviä perusteita selkeän rajan vetämiselle).<sup>27</sup> Kuten olen pyrkinyt esittämään, sen enempiä teoriassa kuin Max Applen ”An Offerin-gissa” näitä kahta – fiktiota ja faktaa – ei voida erottaa täydellisesti. Ne ovat aina myös sekoittuneena toisiinsa. Tätä voidaan puolestaan pitää keskeisenä huomiona sen suhteen, että fiktiossa (jos Applen teksti siis kontekstinsa puolesta voidaan sellaisena nähdä) on olennaisesti kyse myös tietynlaisesta jännitteisestä totuudellisuudesta. Tämä fiktion ja sen erityisyyden määrittelyn tarkastelu tuntuisi näin johtavan tilanteeseen, jossa koko ongelma alkaa näyttäytyä pikemminkin kysymyksenasettelua – ja sen sallimia ratkaisuvaihtoehtoja – kuin itse erottelua koskevana ongelmana. Voidaan ajatella, että ongelman ratkaisemiseksi tarvitaan uusi kysymyksenasettelu, jossa ongelmaa ei enää lähestytä kaksijakoisen vasta-kohtaisuuden kautta. Tässä artikkelissa tavoitteena on kuvata sitä tapaa, jolla tarve pitää fiktiota, faktaa ja niitä koskevat diskurssit erilisinä sekä näitä yhdistävät tekijät kohtaavat johtamatta kaikkinaisen samuuden puuroon. Huomionarvoista on, että tämä mahdollisuus nousee faktuaalista esittämistä tarkastelevasta tutkimuksesta.

### *Kirjallinen teksti faktissina*

Jos edellisten jaksujen huomioita pyritään vetämään yhteen, voidaan esittää, että fiktiota ja fiktionaalisuus näyttäytyvät ilmiöinä ja diskursseina joiden suhde totuuteen ja todenkaltaisuuteen on paitsi perustava myös jännitteinen. Fiktion käsitettä ei siis voida ajatella ilman tätä totuussuhdetta, ja juuri tästä totuussuhteesta on kyse fiktion ja faktan erottelussa. Tämä erottelu fiktion ja faktan välillä

---

<sup>27</sup> Oletetaan, että perusteeksi ei kelpaa se, että näin on aina (tai jostakin päivä määrästä lähtien) ollut, joten niin sen on oltava nytkin.

osoittautui puolestaan enemmän tai vähemmän kulttuurisesti ja historiallisesti määräytyneeksi. Miten sitten selittää se, että tästä fiktion ja faktan – tai fiktionaalisen ja faktuaalisen diskurssin – erosta ei ole mahdollista luopua vaikka kyseessä on ainoastaan kulttuurinen ja historiallinen erottelu? Ja miten selittää fiktion jännitteinen totuussuhde? On syytä painottaa, että kyseessä on toisenlaisen ajattelutavan ja selityksen mahdollisuuden osoittaminen. Toisin sanoen, tarkoitus ei ole esittää, että aiemmat eron hahmotukset olisivat olleet vääriä, vaan ainoastaan, että niiden esittämä selitys on ollut puutteellinen. Niissä ei ole tarpeeksi huomioitu itse erottelun perusteita tai sitä koskevan kysymyksenasettelun luomia mahdollisuuksia. Voidaan esittää, että tästä syystä ne eivät ole myöskään onnistuneet tarjoamaan tyydyttävää fiktion käsitettä – käsitettä, joka osoittaisi fiktion totuussuhteen jännitteisyyden. Mainittuun toisenlaiseen ajattelutapaan pääsemiseksi siirryn seuraavaksi Bruno Latourin esittämään modernin tieteen analyysiin. Tämä analyysi (jos sen voidaan katsoa pitävän paikkansa) osoittaa, että faktan asema tieteen käytännöissä ei ole yhtä selkeä kuin sen moderni kuva on antanut ymmärtää. Mikäli näin on, voidaan ajatella, että myös fiktion käsite (faktan vastakohtana) on ajateltava uudelleen.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Tämä ei tietenkään ole ensimmäinen kerta kun kyseisiä tai muita tieteenfilosofisia ja tieteellisiä ajatuksia tarkastellaan kirjallisuuden ja sen tutkimuksen yhteydessä. Anglo-amerikkalaisessa kontekstissa ehkä tunnetuin tieteen ja kirjallisuuden suhdetta tarkastellut tutkija on N. Katherine Hayles (ks. Hayles 1984, 1990 ja 1999). Tässä artikkelissa esiteltyjä Latourin ja Stengersin (sekä heihin liittyvien muiden tutkijoiden) ajatuksia on tuonut kirjallisuudentutkimukseen ainakin Paulson (1988 ja 2001). Kertomuksen teorian piirissä keskeisin nimi lienee kertomuksen, hypermedian ja yleisemmän virtuaalisuutta korostavan kulttuurianalyysin suhteitakin pohtinut Marie-Laure Ryan (2001). Näiden lisäksi oma alansa amerikkalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa on tieteen ja teknologian kirjallista esittämistä tarkasteleva tutkimus (ks. esim. Tabbi 1995 ja Johnston 1998).

## *Bruno Latour modernista tieteestä ja faktisista*

Ranskalaisen filosofin Bruno Latourin 1990-luvun mittaan esittämät yleiset tieteenfilosofiset näkemykset, ja nimenomaan hänen modernin tietenteorian kritiikkinsä, perustuu pitkälti hänen aiemmin tekemänsä kahteen sosiologiseen ja historialliseen tutkimukseen, joista toisessa havainnoitiin tietentekijöiden toimintaa laboratoriossa ja toisessa tarkasteltiin niitä tieteellisiä ja poliittisia käytäntöjä, joiden avulla Louis Pasteurin mikrobeja koskevat näkemykset tulivat vallitseviksi (Latour & Woolgar 1979/1986; Latour 1984/1988). Näiden tutkimusten pohjalta Latour esittää, että modernille tiedeajattelulle tyypillisenä voidaan pitää kulttuurin ja luonnon (tai subjektin ja objektin) dikotomisen erottelun ohella dikotomista vastakkainasettelua teorian ja sen vaatimusten sekä tieteellisen toiminnan käytännön välillä, tai kuten Latour ne nimeää, puhdistamisen ja kääntämisen työn välillä (1991/1993, 11). Tähän jälkimmäiseen vastakkainasetteluun perustuu myös Latourin (kyseisen teoksen otsikkonakin toimiva) väite, jonka mukaan emme ole koskaan itse asiassa olleet moderneja. Toisin sanoen, meidän tieteelliset käytäntömme eivät ole koskaan noudattaneet teoreettiseen kuuluvan puhdistavan jakamisen asettamia rajalinjoja. Sen enempää luonnon ja kulttuurin kuin subjektin ja objektinkaan erottelu ei käytännön toiminnassa näyttäytyä vastakohtaisena tai tyhjentävänä. Sen sijaan ainakin osittain itse modernin tieteen menestys on tuottanut laajan joukon hybridejä, jotka eivät asetu puhtaasti sen enempää luontoon kuin kulttuuriinkaan, ja näin täyttänyt itseään perustavan vastakohtaisuuden olioilla ja ilmiöillä, jotka tekevät koko vastakohtaisuuden ongelmalliseksi (mt., 50-51). Latourin mukaan tämä tekee meistä ennen kaikkea ei-moderneja (*non-modernes*), ei niinkään postmoderneja.<sup>29</sup> Toisin kuin postmoderni (Latourin ymmärtämänä), ei-moderni ei enää asetu vastak-

<sup>29</sup> Latourin perusteena on, että postmoderni on pikemminkin modernin ongelmallistumisen aiheuttama oire kuin tuore yritys ratkaista esiinnoisut ongelma (1991/1993, 46, 134-135; 1999, 21, 308). Modernin korvavaasta ei-modernista konstituutiosta ks. Latour (1991/1993, 141).

kain modernin kanssa, vaan pyrkii tarjoamaan jonkinlaisen moderniin jo sisältyvän vaihtoehdon.

Tämän modernin ja ei-modernin erottelun pohjalta Latour esittää myös näkemyksensä, jonka mukaan tieteellisessä toiminnassa (tai tieteen tekemisessä) aktiivisia ja reaktiivisia osapuolia ovat sekä siihen osallistuvat ihmiset että ei-ihmiset (vrt. 1999, 38). Tieteellisessä tekemisessä on näin kyse toiminnasta, jossa ”*se minkä me sallimme puhuvan kiinnostavalla tavalla (interestingly) sallii meidän puhua kiinnostavasti*” (Latour 1999, 144, ks. myös 132).<sup>30</sup> Tieteessä on siis kyse jostain, jossa sekä luonto että sitä tutkiva ihminen ovat toisiinsa kietoutuneina eräänlaisessa tulemisen tilassa, jota ei voida irrottaa sosiaalisesta kontekstistaan, mutta joka ei myöskään palaudu siihen. Tämän tekemiseen sisältyvän tulemisen seurauksena tiede tuottaa sekä ’faktoja’ että tieteentekijöitä. On huomattava, että Latourin mukaan tässä tilanteessa, jota hän kutsuu myös ”symmetriseksi antropologiaksi,” luonnon ja kulttuurin ero ei katoa, joskin eri (ihmisten ja ei-ihmisten muodostamilla) kollektiiveilla on eriasteisia tapoja jäsentää sitä (1991/1993, 105; vrt. 1999, 304).

On selvää, että näin ajateltaessa myöskään modernin tieteellisen toiminnan kohteeksi asettama objektiivinen tosiasia (fakta), ei voi säilyä muuttumattomana. Se osoittautuukin joksikin joka on aina myös tehty. Toisin sanoen, sen ’luonnollisuutta’ on aina jo muutettu asettamalla se tieteelliseen koetilanteeseen laboratoriossa tai josain muussa tieteellisen testauksen muokkaamassa (keinotekoisessa) tilanteessa. Tieteen tuottamat faktat eivät sellaisenaan löydy luonnosta, mutta niitä ei voida myöskään vain muodostaa (pelkääntään sosiaalisten ja institutionaalisten rajoitusten pohjalta). Näin faktaan itse asiassa sisältyy (tai sitä saastuttaa) sekä tekeminen että keksiminen (ja näin myös fiktio), jotka yhdessä muodostavat tie-

---

<sup>30</sup> Saman ajatuksen esittää Stengers (1993/2000, 89) seuraavasti: kyseessä on sen ”*asioille annetun vallan keksiminen, jolla ne antavat tieteellisen kokeen tekijälle vallan puhua nimissään*”.

teellisen toiminnan keskeisen osan.<sup>31</sup> Juuri tähän tekemisen ja keksimisen käytäntöön liittyy myös Latourin esittelemä faktissin käsite. Siinä missä moderni maailma ja tiede perustuvat kyvyille erottaa faktat fetisseistä (ja näin siis myös fiktiosta), ei-modernissa faktoja ei enää voida nähdä tällaisesta fetisismistä puhdistettuna. Latourin mukaan tämä moderni erottelu sisältää itsessään erottelun, jossa totuus näyttääytyy niiden omaisuutena, jotka kykenevät tekemään eron faktuaalisen objektin (*l'objet-fait*) ja fetissin – noiduttuna ja kuvitteellisena objektina, jossa luonnollinen ja yliluonnollinen sekoittuvat (*l'objet-fée*) – välillä. Näin itse ero on jo poliittisesti väritynyt. Fetismin vastustajasta tulee henkilö, joka syyttää toista fetisismistä ja näin korostaa oman näkemyksensä puhtautta ja totuutta (Latour 1996, 24-25). Kuten modernin vastakohtaisuuden saturoivat hybridit ja niitä tuottavat tieteen käytännöt osoittavat, myös moderni maailma on täynnä vieraina pysyviä olioita, epäselvyyksiä ja epävarmuuksia, joissa usko yhdistyy tosiasiallisuuteen (mt., 28). Latour muodostaa faktissin käsitteen, joka siis yhdistää fetissin faktaan,<sup>32</sup> juuri kuvaamaan tämän epäselvyyden ja sekoittumisen sisältymistä tieteellisiin faktoihin. Latourin mukaan ”faktissit [—] ovat toiminnan tyyppisiä jotka eivät palaudu tuomitsevaan [*comminatory*] valintaan tosiasian ja uskomuksen välillä” vaan pikemminkin osoittavat sekä faktoille että fetisseille yhteisen tekemisen momentin (1999, 306).

Latourin hahmottaman tieteellisen käytännön näkökulmasta moderni fakta on siis aina jo ollut tällainen ei-moderni faktissi. Faktissista tulee näin ajateltuna jotain joka mahdollistaa modernin tieteen (tai siihen sisältyvän fetisismien vastaisuuden) ihmisen tekemisen ja siinä muodostuvien ja paljastuvien autonomisten olioiden suhteen luonteen kysymistä koskevan kiellon purkamista. Mo-

---

<sup>31</sup> Latour puhuu tässä yhteydessä faktan tekemisestä (*le fait-faire*) ja siihen liittyvästä puheesta (*faire-parler*) tai tekemään ja puhumaan ’kehottamisesta’ (ks. 1996, 40).

<sup>32</sup> Tätä yhdistämistä helpottaa tietenkin termien yhteinen etymologia, joka liittää ne molemmat tekemiseen. (Ks. Latour 1999, 44-45)



derni fetisismiin (uskon ja fiktion) vastaisuus ei itse kykene selittämään asettamansa luonnon ja kulttuurin vastakohtaisuuden aiheuttamaa käytännön ja teorian ristiriitaa, mikä itse asiassa tekee niiden vastakohtaisuudesta yhden keskeisimmistä modernin fetisististä. Sen sijaan faktissi ei-modernina käsitteenä mahdollistaa siirtymän tekemisestä todellisuuteen tarjoamalla tieteen käytännöille ja sen tuottamille faktoille kattavamman selityksen (Latour 1996, 67). Toisin sanoen, se mahdollistaa tieteellisinä tosiasioina pitämämme ilmiöiden selittämisen käytännön toiminnan tasolla, ja poistaa näin myös teorian ja käytännön vastakohtaisuutta (ks. Latour 1999, 274, 277). Faktisseja tuottavat ihmisten ja ei-ihmisten muodostamien kollektiivien käytännöt; tapahtumat, joissa tieteelliset tosiasiat muodostuvat löytämisen ja tekemisen sekoituksina ja joissa tätä prosessia eivät yksinomaisesti hallitse sen enempää siihen osallistuvat ihmiset kuin ei-ihmisetkään. Latourin mukaan näin hahmotetulla tilanteella on ainakin kolmenlaisia seurauksia: (1) toiminnan ja hallinnan, tai mestaroinnin, määritelmät tulevat muuttumaan oleellisella tavalla, (2) ulkopuoellamme sijaitsevan fyysisen maailman ja sisäisen mentaalisen maailman toisistaan ero muuttuu, sekä (3) toiminnan seurauksia koskeva huolenpito ja varovaisuus – siis tieteen tekemisen eettis-poliittiset kysymykset – sekä niistä vastaavat julkiset instituutiot tulevat muuttumaan (mt., 280). Jos faktat on siis aina jo muodostettu käytännössä tavalla, joka tekee niistä tällaisia faktisseja mainituin seurauksin, mitä seurauksia tällä faktisseja koskevalla näkemyksellä voidaan ajatella olevan fiktion käsitteen suhteen?

### *Fiktiosta faktisiin ja takaisin*

Ehkä keskeisin Latourin näkemyksen tuottama yleinen huomio fiktion käsitettä koskeviin kysymyksiin on sitä koskevan tarkastelun aloittaminen niistä käytännöistä joilla tekstit (sekä tekijät ja lukijat) tämän fiktionaalisuuden tuottavat. Kuten jo on todettu

Max Applen ”An Offeringissa” tekijä – tekijän nimi ja tekijään liittyvät tosiasiat – sijoitetaan monin muin osin fiktionaalisena pidettävään tekstiin ja sen esittämään tarjoukseen. Näin Applen tekstistä tuntuisi tulevan jonkinlainen sekoittunut diskurssi, jossa (ja jonka lukemisessa) ei enää voida täysin erottaa näitä tosiasioita niihin liittyvästä fiktionaalisesta sisällöstä, mikäli tarkoituksena on tämän tekstin ymmärtäminen. Tekstin merkitys, ja näin siis myös sen sidokset totuuteen, muodostuu ainoastaan tämän palautumattoman sekoittumisen kautta. Tämä tuntuisi puolestaan osoittavan kohti tietynlaista jännitteistä, tai ratkeamatonta, totuussuhdetta.

Tämän näkemiseksi on syytä palata takaisin kysymykseen tekijästä osana Applen tekstiä. Brian McHale on postmodernistista fiktiota käsittelevässä teoksessaan (1987, 199) esittänyt, että siinä missä modernistisessa fiktiossa kirjailijat yrittivät tietoisesti hävittää teksteistään tekijän jäljet samalla kuitenkin itseään ja tyyliään korostaen, postmodernistisessä fiktiossa tekijä itse asiassa häviää olemalla itse läsnä tekstissä. McHalen mukaan tekijän katoaminen modernistisesta tekstistä voidaan siis tulkita pikemminkin negatiiviseksi tavaksi korostaa tekijää ja tämän roolia. Käänteisesti postmodernistien harrastama tietoinen tekijän sisällyttäminen tekstin maailmaan on McHalelle (joka siis seuraa tässä Roland Barthesin ja Michel Foucault’n aihetta koskevia huomioita) tapa hävittää tai tuhota Tekijä isolla T:llä. Vaikka McHalen väite perustuu sekä ajatukseen, jonka mukaan dikotomisat vastakohtat palautuvat dialektisesti negatioonsa että oletukseen tällaisen tekstin maailman ja merkityksen suhteen autoritaarisen tekijän löytymiseen itse teksteistä (ei ainoastaan niiden tutkimuksesta), se tuntuisi ainakin aluksi varsin osuvalta myös Max Applen tekstin suhteen. Tämä johtuu osin siitä, että McHalen esityksessä on kyseessä paitsi tekijä myös tämän tekijän – tai subjektin – asema ja paikka. Toisin sanoen, siinä missä modernististen tekstien tekijöiden voidaan ajatella hallitsevan tekstiensä maailmaa niiden ulkopuolelta, postmodernistisessä tekstissä tekijät ovat (ainakin jossain mielessä) osa tekstiensä maailmaa ja näin myös siihen ja sen lainalaisuuksiin sidottu-

ja. Tässä suhteessa siis postmodernistinen teksti ja sen maailma tuntuisi pitkälti vastaavan Latourin esittämää kuvaa tieteen tekemisen käytännöstä ja sen tuottamista faktisista.

Voidaanko siis ajatella, että fiktionaalinen teksti on itse asiassa tällainen faktissi? Tiettyssä mielessä näin voidaan tehdä. Kuten olemme Applen tekstin suhteen jo nähneet, se (ja sen ymmärtämisen) perustuu faktuaalisten ja fiktionaalisten elementtien sekoittumiseen, eikä tätä sekoittumista voida täysin palauttaa näistä kumpaankaan. Väittäisin, että tämä piirre on yhteinen kaikille (tai ainakin useimmille) fiktionaalisina pitämillemme teksteille.<sup>33</sup> Niitä voidaan siis pitää faktisina samalla tavoin kuin tieteen tuottamia tosiasioita ja niistä kertovia tekstejä. Tämä ei kuitenkaan tee tieteen ja taiteen (tai kirjallisuuden) tekemisestä samaa asiaa, koska siinä missä edellisessä on kyseessä materiaaliseen ei-ihmisyyteen kohdistuva tekeminen ja tämän tekemisen kertominen ja kuvaaminen diskurssissa, jälkimmäisessä tekeminen sisällytetään itse diskurssiin (joskaan se ei siinäkään ehkä täysin palaudu siihen). Molempien toimintojen rakenne on kuitenkin samankaltainen, eikä niitä voida näin pitää toistensa vastakohtina. Voidaan myös ajatella, että fiktionaalinen, ja siis myös kirjallinen, kielellä tekeminen ei itse asiassa ole niinkään kaukana (luonnon)tieteiden tekemisestä eihmisen ja ihmisen kohtaamisena, niiden kollektiivia koskevana tapahtumana. Ei-ihmistä vastaavalla tavalla kieli ei ole yksin sitä työstävän hallittavissa vaan asettaa mahdollisuuksia ja rajoja siihen kohdistuvalle työlle. Tässä mielessä fiktiota tai faktaa ei voida myöskään erottaa täysin niitä koskevista diskursseista. Nämä diskurssit ovat osa käytännössä fiktiota tai faktaa – faktisina – tuottavaa koneistoa.

---

<sup>33</sup> Näin esimerkiksi Cohnin (1999) esittämä fiktion määritelmä ei-referentiaalisena kertomuksena ei tuntuisi vastaavan fiktionaalisen kertomuksen käytäntöä. Fiktionaalisetkin tekstit viittaavat todellisuuteen. Toisaalta, vaikka ne eivät välttämättä näin tekisikään, tätä tuskin voidaan pitää niitä faktuaalisesta esittämisestä puhtaasti erottavana piirteenä. Voidaan ajatella, että edes tiede ei tarvitse tällaista viittaussuhdetta (ks. tästä Paulson 1988, 29).

Tilanne ei ehkä kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Kuten muistetaan, Applen tekstin kuvaama yhtiö on nimeltään Max Apple, Inc. Tekstissä esiintyvät Max Applet eivät kuitenkaan lopu tähän Yhtiöön (tai yhtiö/henkilöön) vaan myös osakeannin takaa-va taho on nimeltään Max Apple & Max Apple, jonka kielletään olevan minkäänlaisessa yhteydessä Yhtiön arvoa määrittäviin tekijöihin (Apple 1984, 177). Teksti siis paitsi asettaa tekijänsä (tai tämän nimen ja henkilöhistorian) keskeiseksi tekstin merkitystä muodostavaksi elementiksi myös esittää, että näitä Max Appleja on itse asiassa monia. Tätä monistamista voidaan tietenkin pitää esimerkiksi koko osakeanti-ilmoituksen ja sen 'kuvaajan' epäluotettavuudesta, ja näin myös tekstin fiktionaalisuudesta. Tekstin lukija ei voi lopulta olla varma siitä, onko yhdessäkään Max Applessa todella ja viime kädessä kyse tekstin tekijästä vai ei. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö tekijän ja tätä koskevien tosiasioiden läsnäolo olisi tekstissä ilmeistä. Pikemminkin kyse on siitä, ettei tätä ilmeisyyttä voida samastaa itse tekijään. Tekijä on tekstissään sekä itsensä että toinen (tai toisia), hieman samaan tapaan kuin lukijan voidaan ajatella lukevan sekä omana itsenään että lukijana – soveltaen näin omana itsenään oppimaansa lukutapaa tai -tapoja.

Juuri tämä tekijän sekoittuminen moniin (mutta ei kaikkiin) tekstissä mainituista instansseista ja henkilöistä on siis omiaan asettamaan kyseenalaiseksi paitsi sen mitä itse yhtiöstä sanotaan myös tämän sanojan identiteetin ja mahdollisuuden kontrolloida sanomansa merkityksiä tai merkityksettömyyttä. Tähän liittyvää epävarmuuden vaikutelmaa lisää vielä yhtiön omaksuma tunnuslause: "It's Only Words" (mt., 179), jonka voidaan ajatella viittaavan sekä yhtiön toimintaan massakulutukseen soveltuvien kirjallisten teosten tuottajana että itse tämän tekstin muodostavaan osakeanti-ilmoitukseen sisältyvään tietoon ja sen totuussuhteeseen. Vaikka näin voidaan ajatella, tekstistä itsestään ei selviä, mikä näiden sanojen suhde totuuteen lopulta on. Samoin kuin fiktionaaliset esitykset, myös osakeanti-ilmoitukset perustuvat uskottavuudelle, annetun kuvauksen synnyttämälle luotettavuuden vaikutelmalle, joka

käytännössä edellyttää kielen retoristen keinojen käyttöä. Siinä missä osakeanti-ilmoitus välttää tai ainakin pyrkii lieventämään negatiivista informaatiota, fiktionaalinen teksti voi jättää oman esityksensä avoimeksi ja siinä esitetyt väitteet perustelematta. Mikäli ajattelemme näin, olemme kuitenkin varsin lähellä modernia (ja Platoninkin esittämää) kuvaa fiktionaalisesta diskurssista jonakin, joka vääristelee tai ainakin kaunistelee tosiasioita. Se siis muuttaa niitä omiin tarkoituksperiinsä sopiviksi. Latourin esittämä kuvaus tieteen tekemisen käytännöistä osoittaa kuitenkin, että vastaava tilanne näyttää vallitsevan myös tieteessä, joka itse asiassa tuottaa faktisseja, joista moderni ajattelu sitten seuloa pois niihin liittyvät uskomuksen ja keksimisen momentit ja jotka se näin kivettää luonnosta löytyneiksi faktoiksi. Mainittu selitys ei tunnu riittävän fiktion erottamiseksi faktasta, eikä näin myöskään fiktion käsitteen määritelmäksi.

Tekijää koskevien kysymysten näkökulmasta Applen tekstissä keskeisintä tuntuu siis olevan se jo monesti mainittu seikka, että tekijä sekä tuntuisi olevan läsnä tekstissä että ei. Koska teksti tässä yhteydessä monistaa tekijän nimeä ja julistaa tunnuslauseenaan kaiken olevan vain sanoja, emme voi olla varmoja siitä mitkä kaikki osat tekstistä itse asiassa ovat faktuaalisia ja mitkä fiktionaalisia. Tässä suhteessa keskeisenä voidaan pitää myös tekstin tarjoamaa ”valikoitua taloudellista informaatiota” yhtiön tuloista ja menoista osakeanti-ilmoituksen julkaisua edeltäviltä kahdelta vuodelta. Tämä taulukon muodossa annettu (tarkastamaton) informaatio osoittaa, että yhtiön tulot ja menot kohtaavat toisensa täsmällisesti eikä yhtiö ole näin tuottanut sen enempää voittoa kuin tappiotakaan (eikä siis joutunut myöskään kattamaan toimintaansa velalla), mutta tätä informaatiota taustoittaa velka, jonka kerrotaan alaviitteessä olevan seurausta avioliitosta ja jonka suhde informaatioon ja sen todenmukaisuuteen jää paljastamatta (mt., 178). Voidaanko siis ajatella, että Applen teksti (oletuksen mukaan) fiktionaalisenä tekstinä itse asiassa kieltäytyy tekemästä eroa sisältämässä faktuaalisen ja fiktionaalisen informaation välillä? Mielestäni

myös tähän kysymykseen voidaan vastata myöntävästi. Applen tekstin kaltainen fiktionaalinen teksti tai faktissi todellakin voi jättää esittämänsä asiat avoimiksi ja näin juuri sekoittuneeseen tilaan, jossa faktuaalisen ja fiktionaalisen sisällön raja jää epäselväksi. Itse asiassa voidaan ajatella, että juuri tämän tilanteen tuottamaan jännittyneeseen totuussuhteeseen fiktion vaikutus paljolti perustuu. Keskeistä on kuitenkin se tapa, jolla tämä tilanne selitetään. Fiktionaalista teksteistä (esimerkiksi Max Applen ”An Offeringista”) löytyy sekä yksittäisiä totuuksia että tapahtumia, jotka ovat aktuaalisesti tapahtuneet. Fiktion keksimisen ja tekemisen momentteihin tuntuvat siis yhdistyvän sekä aktuaaliset tosiasiat että tapahtumat, mikä juuri tekee niistä jännitteisen totuussuhteen omaavia faktisseja.

Kuten edellä nähtiin, myös tieteelliset tosiasiat ovat vastaavanlaisia faktisseja. Sekä fiktiot että faktat (ja niitä koskevat diskurssit) ovat keksimisen ja tekemisen tulosta, ja näin myös aina tähän tekemiseen kiinnittyneitä, sen saastuttamia. Jos asia on näin, mikä sitten erottaa fiktion faktasta, tai pikemminkin faktan fiktiosta? Jotta tämä itse tekemisestä puuttuva (tai siinä hyvin heikkona näkyvä) ero voidaan selittää, on tarkasteltava sitä, tätä alkuperäistä tilannetta seuraavaa prosessia, joka erottaa faktat fiktiosta. Isabelle Stengers on kuvannut tätä moderniin tieteeseen ja sen tuottamiin tosiasioihin sisältyvänä fiktion vastaisuutena, jolla tiede pyrkii puhdistamaan itsensä fiktiosta ja sen voimasta (keksimisestä ja kuvittelusta) (1993/2000, 82-83). Tämä fiktio kuitenkin tuottaa näitä tosiasioita (tai faktisseja) ja näin sen uhka aina myös varjostaa niitä. Keksiminen ja tekeminen on siis sekä tieteen tosiasioita perustava että se, mistä niiden täytyy pyrkiä eroon tullakseen tieteeksi ja sen tosiasioiksi.<sup>34</sup> Tiede tuottaa tarvitsemansa faktan ja fiktion eron julistaessaan itsensä tieteeksi tai keksimisensä tuloksen tosiasiaksi.

<sup>34</sup> Ks. tästä fiktion merkityksestä ja sen redusoimisesta tieteeksi pyrkivän teorian osana Stengersin artikkeli (1990), jossa analysoidaan hypnoosin osuutta alkuperäisen innovaation (alitajunnan käsitteen) mahdollistajana, mistä psykoanalyysi tieteenä pyrkii kuitenkin jatkuvasti erottamaan ja puhdistamaan itseään. Ks. myös Stengers (1997, 174).

Stengersin mukaan tiede tekee tämän riskeeraamalla keksimänsä tosiasian, asettamalla sen alttiiksi tuleville ja muiden (myös tosiasian osana toimivien ei-ihmisten) siihen kohdistamille kokeille (mt., 134, 156). Voidaan ajatella, että tämä alttiiksi asettaminen on jotain joka ei seuraa fiktionaalisia esityksiä samalla tavalla. Näin siis näyttäisi siltä, että tieteen ja faktan tekee juuri niiden eettis-poliittinen sidos totuuteen, jossa niiden on pysyttävä tai joksi niiden on tultava.

Toisaalta, myös fiktion suhteen tuntuisi tapahtuvan jotain faktaan kohdistuvaa riskiä muistuttavaa. Sellaisena voidaan pitää lukijoiden fiktionaaliseen diskurssiin kohdistamaa arviointia, jossa on kyse myös fiktionaalisen esittämisen totuussuhteesta. Toisin kuin tieteessä tämä yleisön muodostama koettelu ei kuitenkaan riitä osoittamaan yhtä fiktiota epätodeksi ja toista todeksi juuri siitä syystä, että kaiken fiktion totuussuhde on lopulta ratkeamaton ja jännitteinen. Tämän jännitteen siis tiede pyrkii ratkaisemaan siinä kuitenkaan täysin onnistumatta.<sup>35</sup> Näin fiktion ja faktan välille ei myöskään voida koskaan vetää sellaista selkeää rajaa, joka osoittaisi tietyn asian puhtaaksi tosiasiaksi ja jonkun toisen puhtaaksi kuvitteluksi, jolla ei ole yhteyttä aktuaaliseen tai faktuaaliseen. Fiktion ja faktan raja (kuten kaikki rajat) ovat aina jossain määrin ratkeamattomia. Keskeistä kuitenkin on, jos edellä esitetty voidaan hyväksyä, että fiktiosta keksivänä tekemisenä tulee sekä tiedettä että kirjallisuutta perustava ilmiö. Kaikki diskurssimme ja tosiasiamme ovat perustaltaan fiktiotakin kuvaavan sekoittuneen totuussuhteen tulosta, faktisseja. Sen enempää faktat kuin kulutus-tavaratkaan eivät siis pääse eroon niistä perustavista fetisseistä ja fiktioista. Näin keksimällä tekemistä, sen esittämistä ja siihen sisältyvää jännitteistä totuussuhdetta, joka ilmenee ehkä alkuperäisimmillään siinä mitä kutsumme fiktioksi, voidaan pitää sekä tieteellisen että taiteellisen toiminnan perustavana momenttina.

---

<sup>35</sup> Stengersin (1990, 85) mukaan juuri tämä riski tekee teoriasta tieteellisen. Toisin sanoen, jokaisen teorian ollakseen tieteellinen tulee asettaa itsensä alttiiksi pettymyksen ja epätotuuden riskille.

Vastaavasti seuratessamme Latourin ja Stengersin kuvausta tieteen tekemisestä (ja tässä sen pohjalta esitettyä fiktiota koskevaa näkemystä) voimme luopua myös edellä McHalen pohjalta esitetystä tekijän kuoleman ajatuksesta. Se näyttäytyykin nyt lähinnä jonain joka itse asiassa luo vääränlaisen vastakohtaisuuden modernin ja sitä seuraavan (postmodernin tai ei-modernin) fiktiota koskevan ajattelun välille. Itse asiassa koko ajatus tekijästä auktoriteettina tuntuu pikemminkin olevan seurausta modernin ajattelun pyrkimyksestä erottaa teoreettinen puhtaus käytännön sekoittumisesta, ja näin ainoastaan käytännöstä irrotettuun teoriaan liittyvä ongelma. Tekijän kuoleman sijaan kohdallisemmalta tuntuisi ajatella, että asettaessaan itsensä tekstiin ja osaksi sen maailmaa tekijä altistaa itsensä ja teoksensa, sekä sen mahdollisesti ottamat riskit, jo mainitulle lukemisen riskille. Lopuksi tarkastelen vielä lyhyesti tätä Max Applen tekstinkin esiinnostamaa riskiä.

### *Faktissi ja lukemisen riski*

Max Applen teksti ”An Offering” päättyy riskiksi otsikoituun jaksoon. Tämä riski on ennenkaikkea Yhtiön tuottamia kirjallisia kulutustavaroita lukevan kuluttajan ottama riski. Kuluttaja tai lukija on tekstissä jo määritelty seuraavanlaisesti: ”A being who bears no resemblance to any person living or dead” (Apple 1984, 180). Lukijan määritelmä siis seuraa fiktiossa kuvatuista henkilöistä käytettyä kuvausta. Lukija on näin ainakin osittain fiktiivinen. Riskin puolestaan on jo todettu olevan jotain jota rikkaat ja onnekkaat eivät ymmärrä (mt., 180). Näiden määritelmien pohjalta riskin kuvaus alkaakin seuraavasti:

Risk is what you have in your hands right now. Risk is the Company’s understanding that at this moment you would rather be examining an offer from a Roth, a Mailer, a Styron, or any other sure thing. Risk is what the Company took twenty years ago to avoid becoming just like you, a lawyer or business-



man with a Mercedes-Benz and a fine home looking for a quick write-off. (Mt., 181)

Vaikka tässä Applen kuvaamassa riskissä on epäilemättä kyse sekä tarjouksen tehneen Yhtiön taloudesta että ylipäätään kulttuurityöntekijän uraan liittyviin taloudellisiin riskeihin, näissä kahdessa lyhyessä kappaleessa on huomionarvoista se, että mainittu riski liittyy sekä kirjallisuuden tai fiktion tekemiseen että sen lukemiseen. Sekä Yhtiö kirjallisia tekstejä tuottavana instanssina että näiden tekstien lukija kuluttajana joutuvat ottamaan riskin – tai ovat sen aina jo ottaneet, jolloin lukija ei enää voi olla se puhtaasti fiktiivinen henkilö joksi hänet aiemmin tekstissä määriteltiin, vaan myös tekstin sen hetkinen lukija. Vaikka Applen teksti kuvaakin mainittuja riskejä ensisijaisesti taloudellisina, on niissä kyse myös muusta. Itse tekstissä lukijalta toivottu riskinotto näyttäytyy lopulta melko ehdottomana ja kannattamattomana sitoutumisena Yhtiön asiakkuuteen (tai tämän sitoutumisen ja sen synnyttäneen Yhtiön toivottomuuden parodiana).

The Company wants you to open your wallet. The Company possesses no outline, no blueprints, no long-term plans. The Company cannot provide any documentation for the process by which one sentence leads to another. The Company has already lost everything once. It reorganized in 1979 and is now lean and desperate. The Company no longer possesses the facility to be ingratiating for profit, but it will, on occasion, be generous and friendly. The Company considers you its only hope. This trust is the greatest risk of all. (Mt., 181-182)

Myös Isabelle Stengersin näkemyksessä tieteestä, joka siis perustuu pitkälti vastaaviin riskeihin, panoksena on paitsi tieteen käytännön kuvaus myös tieteen muodostavan keksimisen ja sen tulosten siirtäminen maailmaan sekä tämän maailman ja sen eettis-poliittisten käytäntöjen tuominen osaksi tieteellistä toimintaa. Tarkoituksena on siis saada tiede huomioimaan myös seikkoja, jotka eivät liity

suoraan tosiasioiden tai niiden tuottamista koskevaan tietoon vaan myös tämän tiedon eettisiin ja poliittisiin kysymyksiin (ks. Stengers 1993/2000, 148-149, 164-167). Siinä missä Applen kuvaaman Yhtiön tarkoituksena on tavoittaa Mercedeksellä ajava ja Wall Street Journalia lukeva sijoittaja (Apple 1984, 181) tarjoamalla tälle tekstejään osakeannin muodossa, Stengers pyrkii laajentamaan tieteen vastuuta tiedon todenmukaisuudesta sen etiikkaan ja politiikkaan. Molemmissa kyseessä ovat kuitenkin samat riskit.

Näitä riskejä on kahdenlaisia. Toiset niistä liittyvät itse keksivään tekemiseen, joka omassa keksimisessään – oli se sitten tieteellistä tai kirjallista – ottaa riskin itse keksimisensä osalta, ja toiset tämän keksimisen esittämiseen. Riskit koskevat siis sekä kuvatun (luonnontieteessä ei-ihmisyden) että sosiaalisen ja institutionaalisen kontekstin (tiedeyhteisön) vastalauseille alttiiksiasettumisista. Näin sekä kokeen tekijän että sen kertojan toiminta on riskillistä toimintaa (Stengers 1993/2000, 142). Tässä suhteessa kirjallisuuden voidaan ajatella poikkeavan tieteestä, ja siis fiktion faktasta. Niiden esittämät totuutta koskevat väittämät ovat erilaisia. Kuten edellä esitettiin, ne kuitenkin eriytyvät vasta kun toisesta pyritään puhdistamaan sen riskille alttiiksi asettava fiktionaalisuus. Kirjallisen tai fiktionaalisen esityksen riski liittyy kuitenkin sen säilyttämisen jännitteisen totuussuhteen ansiosta aina enemmän siihen kohdistuvaan lukemiseen. Tämä lukeminen (ainakin silloin kun se on osa tutkimusta ja siis tiedettä) puolestaan seuraa pitkälti Stengersin tieteeseen liittämiä riskejä. Lukemisessakin riskit tuntuvat koskevan sekä luettavaa tekstiä, jonka jännitteinen suhde totuuteen voi asettaa jokaisen sitä koskevan luennan osoittaman totuuden kyseenalaiseksi, että sitä lukijoiden yhteisöä, jossa tämä lukeminen tehdään ja jolle se esitetään.

Näistä riskeistä ensimmäisen voidaan ajatella vastaavan sitä fiktiota, joka on siis pitkälti sama asia kuin se merkityksellisyyttä koskeva arvaus josta monet hermeneutikot ovat puhuneet, johon tieteellinen keksiminen Stengersin ja Latourin mukaan perustuu. Toinen puolestaan liittyy niihin tietyn yhteisön muodostamiin pe-

rinteisiin ja käytäntöihin, joita nämä keksimisen ottamat riskit ja niihin liittyvät innovaatiot muokkaavat. Näiden riskien pohjalta voidaan ajatella, että tieteellinen rationaalisuus muodostuu jatkuvasti uudelleen itse tekemisessä ja sen arvioinnissa tapahtuvan perinteen ja innovatiivisuuden yhteyden uudelleenjärjestelyjen seurauksena (Stengers 1997, 116). Lukemista perustava arvaus (tai fiktio) on näin itse asiassa tieteellisessä toiminnassa sen innovatiivista momenttia vastaava ”yksilöllinen propositio” ja sellaisena osoitus sekä siitä minkälaisia riskejä tietty historia mahdollistaa että siitä minkälaisia riskejä tietty tutkija on valmis ottamaan. Kuten Stengers sanoo, tätä puhetta fiktiosta ei kuitenkaan saa ymmärtää siten, että kyseessä olisi ainoastaan fiktio (siis jonkinlainen puhdas kuvitelma). (Mt., 136-137) Sen sijaan tämä fiktio, joka siis on lukijan arvaus tekstin merkityksen (ja lopulta ehkä myös sen fiktionaalisuuden) suhteen, on ainakin silloin kun sen tarkoitus on tulla osaksi (kirjallisuus)tiedettä muuttaa tieteellistä kollektiivia, ”synnyttää uusi kollektiivi, ...uudentyyppinen historia” (mt., 139). Näin tämä lukemisen tuottama tieteellinen fiktio esittää totuutta koskevan vaateen – ”tässä on tämän tekstin merkitys” – jonka hyväksyminen totuuden piiriin uudistaa mainitun historian (mt., 142). Tässä suhteessa siis jokainen luenta esittää, että sen keksintö (sen fiktio) ei ole vain yksi fiktio muiden joukossa, ja jokaisen lukijan on keksittävä keinot tähän esittämiseen. Keskeistä tässä on kuitenkin huomioida se, että näiden riskien otto, joka siis koskee tekstejä lukemisen kohteina sekä tämän lukemisen altistamista muille luennoille, itse asiassa on lukemista sinällään perustava momentti (mt., 157). Ilman lukemisen ottamia riskejä, jotka siis uhkaavat aina tehdä siitä vain kuvittelua, ei olisi lukemista tai tekstejä (fiktioita) koskevia tosiasioita.

Näin ajateltuna fiktion ja fiktionaalisen diskurssin sekä niitä koskevan faktuaalisen lukemisen ja esittämisen ero ei ole kovinkaan suuri. Jos sen voidaan ajatella koskevan lähinnä edellä kuvattua tieteen tekemisen ja arvioinnin prosessissa tapahtuvaa totuuden puhdistumista, on selvää, että myöskään tässä suhteessa faktaa

ja fiktiota (tai niihin liittyviä diskursseja) ei voida radikaalisti erottaa toisistaan. Kuten Paul Ricœur (1985, 330-331) on esittänyt, kirjallisuus ja historia (ja siis fiktio ja fakta) ovat aina toisiinsa kietoutuneina. Ne toteutuvat sellaisenaan vain ja ainoastaan toisiltaan lainaamalla ja näin niitä ei voida koskaan täysin erottaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö niiden välillä olisi eroa. Olen tässä artikkelissa pyrkinyt osoittamaan, sekä muutamaani tätä eroa esittäviin näkemyksiin sisältyviä ongelmia, että yhden mahdollisen tämän eron selityksen, joka nähdäkseni välttää ainakin osan mainituista ongelmista ja toimii näin aiempia näkemyksiä parempana selityksenä tilanteesta, jossa fakta ja fiktio voivat esiintyä sekä toisiinsa kietoutuneina että erillisinä.

Tällainen selitys ja sitä tukeva näkemys perustuvat kuitenkin riskille, joka liittyy siinä sallittuihin epäselvyyden, epävarmuuden ja ratkeamattomuuden (tai jännitteisyyden) momentteihin. Voidaan kuitenkin esittää, että juuri nämä momentit mahdollistavat sekä kirjoittamiseen että lukemiseen sisältyvän uuden keksimisen, innovaation. Tässä suhteessa voidaan siis todeta, että olemme lukijoina useimmiten (jos ei aina) siinä epäröinnin tilassa, jota Pekka Tammi (1992, 8) kuvaa oman kertomuksen teoriaa koskevan kertomuksensa läpi kulkeväksi ja lopulta ratkaisematta jääväksi teemaksi. Ehkä tämä epäröinti ja ratkeamattomuus on vastaus myös kysymyksiin joita tässä artikkelissa on käsitelty. Näin ajateltuna se voidaan nähdä lukemisen tuottaman arvauksen ja riskinoton edellytyksenä, josta tämä lukeminen ei voi koskaan täysin irrottautua. Fiktio ja sen lukeminen on näin ratkeamaton ja hallitsematon (jos hallinta ymmärretään jonkinlaisena totaalisisena kontrollina niihin liittyvän tekemisen suhteen) tila, jossa ei ole *selvää* eroa sen enempää teorian ja käytännön, fiktion ja faktan, kuin kertomuksen ja sen ulkopuolenkaan välillä.

Tai sitten ei. Siis ehkä:

The Company can only produce what you are seeing, just words, hot little clumps of breath, not words for Barbra Streisand and Clint Eastwood, only words for your insignificant ear, fellow risk taker (Apple 1984: 181).

## *Kirjallisuus*

- Apple, Max: *Free Agents*. New York: Harper & Row, 1984.
- Apple, Max: *Roommates. My Grandfather's Story*. New York: Warner Books, 1994.
- Aristoteles: *Teokset IX: Retoriikka, Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti et al. Helsinki: Gaudeamus, 1997.
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Currie, Gregory: *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Doležal, Lubomír: "Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenge". – David Herman (ed.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio University Press, 1999.
- Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 (1987).
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.
- Goodman, Nelson: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Hayles, N. Katherine: *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Hayles, N. Katherine: *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Herman, David: "Introduction: Narratologies". – David Herman (ed.):

- Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio University Press, 1999.
- Herman, David: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Hutcheon, Linda: "The Politics of Impossible Worlds". – Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarneh (eds.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- Jahn, Manfred 1997: "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". – *Poetics Today* 18 (1997). 441-468.
- Jauss, Hans-Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1991 (1982).
- Johnston, John: *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Kosonen, Päivi: *Elämät sanoissa: eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2000.
- Lang, Berel: *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Latour, Bruno: *The Pasteurization of France*. Transl. Alan Sheridan & John Law. Cambridge: Harvard University Press, 1988 (1984).
- Latour, Bruno: *We Have Never Been Modern*. Transl. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993 (1991).
- Latour, Bruno: *Petite réflexion sur la culte moderne des dieux faitiches*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Synthélabo, 1996.
- Latour, Bruno: *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Latour, Bruno & Woolgar, Steve: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press, 1986 (1979).
- Lehtimäki, Markku: "Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka: esi-merkkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner's Song*". – Mika Hallila ja Tellervo Krogerus (toim.): *Rajatapauksia*. KTSV 53. Helsinki: SKS, 2000.
- Lyotard, Jean-François: "Petite économie libidinale d'un dispositif

narratif: la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney”. – *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgois, 1980 (1973).

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.

Mehtonen, Päivi: *Old Concepts and New Poetics. Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum 108, 1996.

Nabokov, Vladimir: *Lolita*. New York: Vintage, 1997 (1955).

Paulson, William R.: *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Paulson, William R.: *Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Pavel, Thomas: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Platon: *Teokset 4: Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava, 1981.

Ricoeur, Paul: *Temps et récit, 3: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Stengers, Isabelle: ”The Deceptions of Power: Psychoanalysis and Hypnosis”. Transl. Roxanne Lapidus. – *SubStance* 62/63 (1990). 81-91.

Stengers, Isabelle: *The Invention of Modern Science*. Transl. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000 (1993).

Stengers, Isabelle: *Power and Invention: situating science*. Transl. Paul Bruns. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Tabbi, Joseph: *The Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Tammi, Pekka: *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus, 1992.

Tammi, Pekka: ”Uutinen ja fiktio. Kaksi metakriittistä huomautusta narratologian soveltamisesta journalistisiin teksteihin”. – Pirjo Ahokas et al. (toim.): *Proosan taiteesta* (Leevi Valkaman juhlaKirja). Turku: Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitoksen sarja A, n:o 32, 1995.

•

*Kai Mikkonen*

## *Voiko fiktiosta tulla totta?*

U seimmat viimeaikaiset fiktion teorat ymmärtävät *fiktion* pragmaattis-kontekstuaalisesti eli tietyn tekstin käyttöyhteydestä määrittävänä, historiallisesti muuttuvana kategoriana. Tekstin semanttinen sisältö tai sen tyylilliset ominaisuudet eivät ole yhtä olennaisia fiktiivisyyden määrittelyssä kuin tekstin lajia ja käyttöä koskevat odotukset. Fiktion tunnistamista ohjaavat siis ne kriteerit, joiden avulla on jo aiemmin luokiteltu joitakin tekstejä fiktioksi. Näihin odotuksiin ja kriteereihin kuuluvat esimerkiksi tekstin viittaavuuden aste, totuusarvo, sen historiallinen luotettavuus tai luotettavuuden epäolennaisuus.

Usein teksti on luokiteltu fiktioksi jo ennen kuin teos on luettu. Luokitus voi myös olla varma, vaikka teos yhdistäisi eri lajien ominaisuuksia. Esimerkiksi Tolstoin *Sota ja rauha* (1865-69) tai William Carlos Williamsin ”vaihtoehtoinen” Yhdysvaltain historia *In the American Grain* (1925) mielletään fiktioiksi, vaikka tekstit dokumentoivat historiallisia ja yhteiskunnallisia faktoja. Tolstoin kuvaus Napoleonista on osa historiallista romaania; Williamsin muotokuvat Kolumbuksesta ja Benjamin Franklinista ovat osa fiktiivistä historiaa. Toisaalta taas Jules Michelet’n *Histoire de la France* (1833-67) on historiantkirjoitusta teossarjan kaunokirjallisyylillisistä ominaisuuksista ja keksityistä osista huolimatta. Tieto tekijäs-



tä, hänen yleisöstään ja julkaisukanavastaan johdattavat lukijaa jo tietynlaisiin lajia koskeviin odotuksiin, vaikka teos sisällössään ja keinoissaan muistuttaisi toisen lajityypin edustajia.

Tekstin yksittäiset lauseet tai kappaleet eivät yleensä paljasta tekstin suhdetta fiktion ja faktaan. Yksittäiset lauseet saattavat viitata fiktiivisyyteen esimerkiksi jos ne on kerrottu sisäisen näkökulman kautta. Useimmiten lauseiden faktuaalisuus tai sen puute on arvioitavissa vain asiayhteydestä, jossa ilmaus esiintyy. Lause ”Pekka ja Liisa kävelivät mäelle” voi olla sekä tosi väittämä että kuulua fiktiivisen maailman kuvaamaan todellisuuteen. Lauseen viittavuus riippuu tekstin lajista, lauseen tehtävästä ja käytöstä (ks. New 1999, 40-41). Toisaalta fiktion lauseiden fiktiivisyys tai faktuaalisuus ei ole usein kovin olennainen kysymys. Jorge Louis Borgesin novelli ”Haarautuvien polkujen puutarha” edustaa varmasti fiktiota. Mutta mitä mieltä on oikeastaan mieltä, onko sen aloittava lause fiktiota vai ei?

Liddell Hart kertoo Maailmansodan historiassaan sivulla 22 kolmentoista englantilaisen divisioonan hyökkäyksestä jonka piti suunnitelman mukaan alkaa heinäkuun 24. päivänä 1916 Serre Montaubin kaistalla tuhannenneljänsadan tykin tukemana mutta joka jouduttiin siirtämään 29. päivän aamuun (Borges 1969, 27).

Voimme tietysti hakea mainittua historiankirjoitusta kirjastosta, mutta vaikka se löytyisi, ei ole varmaa, että löytö olisi hyödyllinen tekstin tulkinnan kannalta. Entä onko mielekästä kysyä, onko *Sodan ja rauhan* Natasha vähemmän tosi kuin saman kirjan Napoleon? Tai onko Mr. Pickwick Dickensin romaanissa *Pickwick -kerhon jälkeenjääneet paperit* (1836-39) vähemmän tosi kuin samassa teoksessa Goswell Streetin yllä kuvattu aurinko? (Pavel 1986, 16).

Yleinen fiktion historiallista muuttuvuutta tukeva väite on myös se, että ”faktuaalisen” kirjoittamisen lajiin lukeutunut teos voi muuttua fiktioksi ajan kuluessa. Esimerkiksi tarinat tai taitavasti kirjoitetut muistelmat voivat ”fiktionalisoitua” eli tulla lue-

tuksi fiktiona myöhempinä aikoina. Käytetyimpiä esimerkkejä tällaisista muutoksista ovat antiikin historiankirjoitukset kuten Herodotoksen *Historiateos* (n. 440-430 eKr.) tai Thukydiden *Peloponnesolaisota* (n. 431-411 eKr.), joita nykypäivänä ei pelkästään voi lukea fiktiona, vaan jotka tänään ensisijaisesti ovat fiktiota.

Voiko fiktio sitten muuttua faktaksi? Lähes yhtä yleinen väite viimeaikaisissa fiktion teorioissa on se, että sama prosessi voidaan kääntää: fiktiiviset tekstit voivat menettää fiktion luonteensa (eli ”defiktionalisoitua” tai ”faktualisoitua”). Esimerkiksi Ruth Ronen pohtii teoksessaan *Possible Worlds in Literary Theory* (1994), kuinka fiktiivisyyden ja aktuaalisuuden ero voi suhteellistua kulttuurisessa perspektiivissä. Kreikkalaisia jumalia koskevat legendat uskottiin ennen tosiksi mutta nykyään niillä ei enää ole samaa merkitystä (mt., 76). Vastaavasti Marie-Laure Ryan väittää teoksessaan *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991), että lukija voi aina arvioida aktuellin maailman (todellisen maailman) ja tekstin maailman sekä sen kuvaaman fiktiivisen maailman suhteen eri tavoilla. Ei-fiktioksi tarkoitettua tekstiä voi kokea tai tulkitella fiktiona tai päinvastoin: ”mikä näyttää autenttisilta portugalilaisen nunnan rakkauskirjeiltä voi olla 1600-luvun ranskalaisen kirjailijan keksintöä” (mt., 46). Esimerkissään Ryan viittaa ilmeisesti (Gabriel-Joseph de Lavergne) Guilleraguesin nimiin perinteisesti laitettuun teokseen *Lettres portugaises traduites en francais* (1669), jonka autenttisuudesta kiisteltiin pitkään teoksen varsin tuntemattoman kirjoittajan väittäessä olevansa autenttisen kirjekokoelman toimittaja ja kääntäjä.<sup>1</sup>

Ryan joutuu kuitenkin ehdollistamaan sanottavaansa. Hän empii etsiessään esimerkkejä fiktiosta, josta olisi tullut totta (tapauksia joissa fiktio olisi siirtynyt faktan lajiin). Ryan myöntää, että on ”hankalaa löytää uskottavia esimerkkejä toisesta mahdollisuudes-

---

<sup>1</sup> Teos julkaistiin anonyyminä ja kirjeiden tekijäksi epäiltiin pitkään portugalilaista nunnaa Mariana Alcoforadoa. Teoksessa ei ole ulkopuolista kerrota, vaan näkökulma säilyy subjektiivisena. Guilleraguesilta ei tunneta muita tekstejä.

ta” eli fiktion fiktiivisyyden katoamisesta: ”pystyn vain ajattelemaan Don Quijotea ja Emma Bovarya, jotka itsekin – merkittävää kyllä – ovat fiktiivisiä henkilöihahmoja” (1991, 76). Don Quijotea ja Emma Bovarya yhdistää tietysti heidän pyrkimyksensä kilpailla fiktiivisten tarinoiden kanssa ja näin ikään kuin realisoida fiktiot faktoina. Cervantesin ja Flaubertin teosten fiktiivisyydestä ei kuitenkaan ole yleensä ollut epäilystä.

Fiktion pragmaattis-kontekstuaalisessa teoriassa toistuu vaikeus löytää esimerkkejä historiallisista muutoksista, jotka koskisivat fiktioksi jo määriteltyä teosta. Esimerkkien puutteen vuoksi väite fiktion ”defiktionalisoinnista” tai ”faktualisoitumisesta” on heikko peruste fiktiolle historiallisesti muuttuvana kategoriana. Millä tavoin esimerkkien puute on merkittävää? Paljastaako esimerkkien vähyys ja niiden heikko vakuuttavuus jotain pragmaattis-kontekstuaalisen käsityksen rajoista vai onko kyseessä teorian vähemmän kehittynyt alue, jonka tutkiminen voisi terävöittää sen taustaoletuksia?

### *Fiktio lajina*

Jos fiktio tai fiktiivisyys käsitetään niiden arkipäiväisemmässä laajassa merkityksessä, fiktion faktualisointi ei itse asiassa liene kovin hankala kysymys. Myös fiktion latinankielinen juuri, verbi  *fing*  – viittaa hyvin laajaan merkityskenttään: muokkaukseen, muotoiluun, kuvaukseen, järjestämiseen, valamiseen, teeskentelyyn. Jos fiktio käsitetään kaikkena sepitteenä, keksittynä tai kuviteltuna niin fiktio voi tietysti tulla todeksi. Sepitelmät ja haaveet ohjaavat toimintaa todellisessa maailmassa, kuvitelmat voivat toteutua, valhe voi aina onnistua. Fiktio voidaan myös aina aktualisoida sen tulkinnasta ja käyttöyhteydestä riippuen (ainakin osittain, jollekin, joksikin aikaa, jossain tilassa). Onko esimerkiksi näytelmässä kyse fiktiosta? Draama voi varmasti tekstinä olla fiktio, mutta ohjattuna ja näyteltynä se on myös esittävää taidetta; tietyllä tasolla se ”tulee

todeksi” (jätän kuitenkin kysymyksen draaman ”totuudesta” tämän artikkelin ulkopuolelle).

Toisaalta jos fiktiivinen teos yksinkertaisesti käsitetään väärin – faktana, totena, myyttinä, yms. – ei ole kysymys varsinaisesta historiallisesta siirtymästä eri merkitysjärjestelmien välillä, vaan tekstin käsittämisestä väärin. Väärinkäsitystä voidaan arvioida vasta jälkikäteen sen jo tapahduttua. Fiktio toimii siinä tapauksessa kuin onnistunut valhe, oli se sitten tarkoitettu sellaiseksi tai ei (mitä se ei yleensä ole). Tavallisesti fiktio kuitenkin erotetaan valheesta myös laajassa arkikielen merkityksessä. Valhe viittaa aina objektiivisesti olemassa oleviin todellisuuksiin, tai ainakin yrittää vakuuttaa meitä siitä, että jotain on todella olemassa tai ollut olemassa. Fiktion ”puhujilla” tai heistä vastaavilla tekijöillä taas ei ole mitään välttämätöntä syytä toimia niin. Fiktion sisältämien todellista maailmaa koskevien viittausten ei tarvitse olla tosia (ks. myös Ryan 1991, 13-14; Schaeffer erottaa fiktion valheesta, huijauksesta ja virheellisestä uskomuksesta, ks. 1999, 146-149).

Fiktion teoriassa fiktio on myös laji. Ero fiktion yleismerkityksen ja laji-merkityksen välillä tarkentuu myös muuten kuin valheelisyyden suhteen. Kysymykseni voi siis muotoilla täsmällisemmin: miten (yleisesti, aiemmin) fiktiiviseksi tiedetty tai oletettu teksti voi tulla määritellyksi faktuaalisen tekstikategorian mukaan? Miksi on vaikeaa tai jopa mahdotonta löytää esimerkkejä siitä, että fiktion lajiin jo määritelty teos menettää fiktiivisen luonteensa?

Kysymystä jonkin fiktioksi luokitellun teoksen siirtymisestä toiseen kategoriaan ei voida erottaa lajimääritystä koskevista odotuksista, jos edellä kuvattu pragmaattis-kontekstuaalinen fiktion määritelmä otetaan vakavasti. Ehkäpä juuri eri tekstilajeja koskevat odotukset tekevät fiktion ja ei-fiktion välisestä siirtymästä kulttuurisesti ja psykologisesti vaikean tai peräti mahdottoman. Fiktion ”tulemisessa todeksi” on aina kyse myös lukijan, tulkintayhteisön eli ”meidän” liikkumisesta fiktiivisten ja ei-fiktiivisten tulkinnan viitekehysten välillä. Kysymys koskee siis myös sitä, kuinka näitä viitekehyksiä koskevat odotukset voivat muuttua tai miten ne voi-

vat ”häipyä merkityksettömiksi” tai ”pysyä piilossa” muussa kuin väärinkäsityksen tai valheen merkityksessä.<sup>2</sup>

Tässä yhteydessä aion pohtia viittä fiktion tulkinnan viitekehysessä vaikuttavaa tekijää, jotka luovat esteitä vastaavien esimerkkien mahdollisuudelle tai, jotka liittyvät siihen miksi ongelmaa ei nähdä (tai kuinka ongelma kierretään fiktion kautta). Artikkeliki keskittyy seuraaviin kysymyksiin: 1) ikään kuin -rakenteiden yleisyys kaikkialla arkipäivän elämässä; 2) lajiyhdistelmät kirjallisuuden, fiktiivisyyden, faktan ja kertomuksen muotojen välillä; 3) yhteisöllisten fiktion ja faktan kategorisointia ohjaavien kriteerien muuttumattomuuden ideaali; 4) fiktiosta löytyvien eri merkitysjärjestelmien ja ontologisten maailmojen välisten liikkeiden kuvauksen yleisyys (eli kuinka fiktio voi aina kuvitella itselleen uuden kontekstin) ja 5) kirjallisuuden ja sen lukemisen ”fiktionalisoituminen” historiallisessa perspektiivissä: kiista kirjallisuuden kategorian kehityksestä, joka vaikuttaa myös fiktion teorian lähtökohtiin.

Tämän artikkelin ja otsikossa esittämäni kysymyksen tarkoituksena ei ole tuottaa tarpeetonta kontrastia ”fiktion” ja ”toden” välille. Pyrkimyksenä on ainoastaan ottaa vakavasti ”defiktionalisaation” ajatuksen asettama haaste fiktion teorialle.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Tässä voitaisiin myös esittää kysymys siitä, voiko fiktiota tuottaa ”puhtaasti” historiallisista faktoista: voiko historiallisiin tosiasioihin ja tapahtumiin pitäytymällä kirjoittaa fiktiota? Entä toisaalta, kuinka pitkälle historiankirjoitus voi kerronnallistaa ja tarkentaa historiallisen tapahtuman kuvausta muuttumatta fiktioksi? Ks. Savile 1998, 138; Pihlainen 2002, 48-49.

<sup>3</sup> Fiktion ja toden kategorioiden välistä vastakkainasettelua voi hälventää myös hahmottamalla tilannetta kolmen käsitteen välisen dynamiikan avulla Wolfgang Iserin tavoin. Iserillä välittäväksi termiksi fiktion ja toden suhteen tarkastelussa nousee ”imaginaarinen”, joka kuvaa fiktion ja viitattavissa olevan todellisuuden välistä suhdetta monenlaisissa teksteissä. Fiktionalisointi, Iserin tapaan ymmärrettynä, voi siis merkitä todellisen maailman liikkumista imaginaariseen ja imaginaarisen todellisuuteen (1993, 4). Tässä en kuitenkaan katso tarpeelliseksi lähteä Iserin linjalle: kuvitellaan fiktion ja toden välille sitten kuinka monia mahdollisia kategorioita hyvänsä, niin se ei välttämättä auta vastaamaan kysymykseen kategorioiden välisten siirtymien esteistä ja muutosten historiallisista syistä.

## *Ikään kuin -rakenteet*

Ensimmäinen ongelma on sepitteellisten rakenteiden yleisyys ja vaikutus jokapäiväisessä elämässä. Kyseessä on oikeastaan tekijä, joka estää näkemästä itse ongelman. Fiktio laaja määritelmä kaikkena sepitteellisenä viittaa samaan tosiasiaan. On inhimillistä pitää keksittyä totena, uskoa valhe tai luulla fiktio todeksi (osittain, yksittäisesti, ryhmässään). Fiktio vaikuttaa todellisiin tunteisiin tai synnyttää niitä; fiktio mukaan mallinnetaan elämää ja identiteettiä. Myös tästä syystä Cervantesin ja Flaubertin teokset ovat edelleen ajankohtaisia.

Saksalaisen filosofin Hans Vaihingerin mukaan elämämme perustuu monilta osin ns. ikään kuin -rakenteisiin. Teoksessaan *Die Philosophie Als Ob* (1913/1920) hän kehitti ajatusta siitä, miten me luomme jatkuvasti erilaisia ”voisi olla”-käsitteitä ymmärtääksemme elämää, historiaa ja maailmaa. Tärkeitä ikään kuin -rakenteita ovat esimerkiksi oikeudenkäyntien juridiset fiktiot, politiikan historian kontrafaktuaaliset mitä jos -vaihtoehdot tai erilaiset matemaattiset teoreettiset laskelmat.<sup>4</sup>

Toisaalta on yleistä omaksua ilmaisia, manereja ja käyttäytymismalleja fiktiosta. Faktuaaliset tekstit, kuten vaikka historiankirjoitus ja tv-dokumentit, lainaavat jatkuvasti kerronnallisia keinoja tai kielikuvallisia ilmaisia fiktiosta. Joskus tositapauksia voidaan parhaiten kuvata kielikuvilla ja adjektiiveilla, jotka on johdettu fiktiosta: ”kafkamainen”, ”dickensmäinen”, ”orwellmainen” tai vaikka ”viktoriaaninen kuten *Ranskalaisen luutnantin naisessa*” saattavat kuvata elettyä historiallista tilannetta paremmin kuin faktuaalinen esitys. Todelliseen maailmaan voi päästä paremmin sisään tai sen saa ”ikään kuin” paremmin haltuunsa fiktiivisen eli tekstuaalisen aktuellin maailman kautta.

<sup>4</sup> Ks. myös Tarasti (1996, 35-36), joka pohtii Vaihingerin käsitettä endomerkkien (sisäinen merkkiluokka, merkkien välittyminen elävän organismin sisällä) ja eksomerkkien (ulkoisten merkkien luokka, ympäristö) välisen suhteen kautta.

Yksi alalaji jatkuvasta liikkeestä todellisuuden ja fiktion välillä ovat fiktiivisten teosten sisällä olevat ja niiden kuvaamat ikään kuin -rakenteet, joista on myöhemmin tullut totta. Tulevaisuuden mahdollisuudet esimerkiksi Jules Vernen ja Albert Robidan 1800-luvun lopun teoksissa ovat nykyisyyttä ja monin osin jo menneisyyttä. Vernen romaanin *Sukelluslaivalla maapallon ympäri* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870) kuvaama sukellusveneiden keksiminen ja vedenalainen liikenne vastaa pitkälti myöhempää todellisuutta; teoksessaan *Le vingtième siècle* (1883) Robida taas keksi esi-television eli ”telefonoskoopin”. Ajan kuluessa ja maailman muuttuessa fiktio voi saavuttaa uusia todenmukaisuuden asteita.

Ikään kuin -rakenteet voivat aina aktualisoitua, elokuvan yleisö voi kokea todellisia tunteita tai kirjallisuuden tulkintayhteisö voi liittää fiktion faktaan, tai päinvastoin, haluamallaan tavalla. Se ei tarkoita sitä, että tekstin luonne fiktiona muuttuu miksikään. Vernen ja Robidan teokset pysyvät fiktiivisinä, vaikka ovat saaneet ajan myötä uutta todenmukaisuutta. Ilmauksen sisältö ja muoto (*mode*), kuten Lamarque ja Olsen huomauttavat, kannattaa erottaa toisistaan (1994, 17).

Vernen romaanin voi aina kertoa totena tietämättä sitä fiktioksi (tai huijatakseen kuulijoita jostain syystä). Kertojan tai puhujan intentio sekä yleisön lajia koskevat odotukset, fiktio sosiaalisena toimintana, vaikuttaa ratkaisevasti tekstin lajimääritelmään. Tässä yhteydessä voidaan myös puhua fiktiivisyyttä koskevasta kompetenssista (Schaeffer 1999, 16, 59-60), jonka avulla esimerkiksi fiktion tuottamia todellisia tunteita käsitellään.

Fiktiosta itsestään löytyvät esimerkit fiktion muuttumisesta todeksi ovat epäuskottavia, vaikkakin tärkeitä teoreettisen fiktion esimerkkitapauksia (palaan niihin myöhemmänä). Fiktion teoria, joka pitää fiktiota faktana, on vähintään paradoksaalinen ajatus.

## *Fiktio, fakta ja kertomus*

Fiktiivisyys ja faktuaalisuus voivat limittyä toisiinsa myös kirjallisuuden ja kertomuksen kategorioiden kautta. Fiktiivisyyden, faktan, kertomuksellisuuden ja kirjallisen arvon välisten yhdistelmien moninaisuus taas voi luoda vaikutelman merkityksen viitekehysten välisistä siirtymistä, vaikka sellaista ei tapahtuisikaan. Havainnollinen esitys tässä suhteessa on Marie-Laure Ryanin tekstityyppien kartta, joka pyrkii kuvaamaan kyseisten muotojen – kirjallinen/ei-kirjallinen, kertova/ei-kertova, fiktio/ei-fiktio – yhdistelmiä erilaisissa teksteissä. Ensimmäisissä suluissa on ilmaistu kirjallisuuden, kertomuksen ja fiktion ominaisuuden läsnä- (+) ja poissaolo (-), toisissa suluissa esimerkkilajeja:

*Kirjallinen kertova fiktio* (+ + +) (romaani, novelli, draama, eepinen runous, vitsit, jännitystarinat, jne.)

*Kirjallinen kertova ei-fiktio* (+ + -) (kirjallisuudeksi lasketut omaelämäkerrat ja tarinat)

*Kirjallinen ei-kertova fiktio* (+ - +) (postmoderni tai ”uuden romaanin” ei-kertova teksti)

*Ei-kirjallinen kertova fiktio* (- + +) (epätavallinen: tietyt journalismin lajit jotka käyttävät fiktiota)

*Ei-kirjallinen kertova ei-fiktio* (- + -) (uutisraportit, tv-uutiset, historiankirjoitus, omakohtaisia kokemuksia koskevat kertomukset, kertomuksen muotoon puettu matemaattinen tai analyttinen ongelma)

*Ei-kirjallinen ei-kertova fiktio* (- - +) (epätavallinen: tietyt matemaattiset ongelmat tai journalismin muodot, joita ei ole kanoisoitu kirjallisuudeksi)

*Ei-kirjallinen ei-kertova ei-fiktio* (- - -) (mainokset, ruokaohjeet, ostoslista, haastattelu, oppikirja, kirjallisuuskritiikki ja kirjallisuuden teoria, saarna, liike-elämän neuvottelu, ”päivää” ja ”näkemiiin”, mielipiteen vaihto, jne.) (Ryan 1991, 1-2)

Sekä fiktiolla että ei-fiktiolla on kertovia ja kirjallisia muotoja tai muotoja, joissa näitä piirteitä ei ole. Kysymykseni kannalta taulu-



kossa on olennaista se, että kaikenlaiset yhdistelmät eivät kuitenkaan ole yhtä todennäköisiä. Ryanin typologiassa on kaksi kategoriaa, joihin luokittelu voi sinänsä jo olla hankalaa: ”ei-kirjallinen kertova fiktio” ja ”ei-kirjallinen ei-kertova fiktio”.

Ensimmäiseen ”hankalaan” ryhmään voidaan sisällyttää journalismissa löytyviä kertovan fiktion muotoja kuten fiktiivinen kolumni sekä muutamia kertovan fiktion tapauksia, jotka Ryan sivuuttaa. Esimerkiksi päiväunet ja iltasadut ovat fiktiivisiä kertomuksia mutta eivät välttämättä kirjallisuutta (jos on mahdollista rajata tietyt suulliset tarinat ”kirjallisuuden” ulkopuolelle). Toinen kategoria, ”ei-kirjallinen ei-kertova fiktio”, tuottaa ehkä vielä hankalampia luokitteluongelmia. Tässä tapauksessa voidaan mahdollisesti ajatella jotain filosofista ajatuskoetta, tai meditaation muotoa, joka toimii puhtaana kuvauksena tai kehotuksena toimintaan, ei siis kertomuksellisesti. Esimerkiksi ajatustehtävät ”ajattele X”, ”ajattele mustavalkokuvaan puuttuva sinisen sävy” tai ”ajattele vettä, joka ei koostu hapestä ja vedystä (H<sub>2</sub>O -yhdistelmästä)” ovat ei-kirjallisia, ei-kertovia fiktioita – siis sepitteellisiä ”ajatuksia” ilman kertovaa tapahtumien ketjua. Samalla tavoin voidaan ajatella myös joistain sananlaskun, aforismin tai kansanviisauden muodoista, joita ei vielä olla kanonisoitu kirjallisuudeksi.

Tukeudutaanko näissä tapauksissa jo varsin laajaan fiktion määritelmään? Voiko olla fiktiota lajin merkityksessä kertomuksen ja sen luoman fiktiivisen maailman ja tapahtuman ulkopuolella? Mitä mieltä on esimerkiksi kutsua runoja tai aforismeja fiktioksi?

Kirjallisuuden ja fiktion erottaminen tuottaa kategoriaongelmia. Molemmat erityistapaukset edustavat ei-kirjallista fiktiota, josta on hankala löytää uskottavia esimerkkejä. Kysymys fiktion muuttumisesta todeksi toistuu Ryanin tyyppiluettelossa. On harvinaista, että fiktioksi tiedetty teksti voi tulla yhteisöllisessä mielessä luetuksi ei-kirjallisen esityksen kriteerein. Henkilökohtaisessa lukukokemuksessa on tietenkin tavallista palauttaa luettu omaan tai toisten elettyyn elämään. Edellisissä ei-kirjallisen fiktion tapauksissa, jos ne edes ovat hyväksyttäviä esimerkkejä, on kyse sosiaalisesti

jaetusta esityksen koodin ”testistä” tai lajia koskevilla odotuksilla pelaavasta tekstin luokittelun ”viipymisestä”. Fiktiivinen kolumni tai fiktiota hyödyntävä reportaasi toimii laajemman faktuaalisen esityksen viitekehyksen sisällä sitä haastaen. Fiktiivinen ajatuskoe voi vielä odottaa kategorisointiaan kirjallisuutena. Esimerkit ovat hyväksytyjä poikkeamia koska ne ovat häilyviä, väliaikaisia.

Se, että fakta ja fiktio voivat liittyä erilaisiin kirjallisuuden ja kertomuksen malleihin ei kuitenkaan muuta tekstin hallitsevaa geneeristä luonnetta. Sitä ei tee myöskään kertomuksen tai kirjallisen arvon puuttuminen tai tekstin luonteen määrittelyn pidättäminen. Ryanin pohtimat ”välimuototapaukset”, kuten fiktion omat ikään kuin -rakenteet, tuovat esille fiktion ja faktuaalisen esityksen välisten kosketuskohtien moninaisuuden, ei todellista lajia koskevaa monimielisyyttä tai suoranaisia siirtymiä eri merkityskategorioiden välillä.<sup>5</sup>

### *Yhteisöllinen asenne ja lukijan valinta*

Thomas G. Pavelin *Fictional Worlds* (1986) on yksi pisimmälle viedyistä fiktion ja faktuaalisen esityksen välisiä siirtymiä käsittelevistä teorioista. Pavelin teoria on harvinainen esitys siinä mielessä, että se yrittää kuvata kyseisten siirtymien ehtoja, sekä omaperäinen myös siinä, että se ei tarkastele pelkästään fiktion ja faktan välisen suhteen muutoksia, vaan muutoksia fiktion, faktan ja myytin lajien välillä. Pavel tutkii siis kolmen vallitsevaksi käsittämänsä merkityksenannon kontekstin suhteita: fiktiolla on raja sekä todellisen maailman aktuaalisuuden että myytin (tai uskonnon) kanssa (1986, 81). Erityisen huomattavaa Pavelin teoriassa on myös ns. historiallisen esteen (*historical block*) käsitteen kritiikki.

Pavelin perusidea on käsitys kaikkien kolmen merkityksen pääkategorian historiallisuudesta. Tietyissä olosuhteissa niiden väliset

---

<sup>5</sup> Fiktion, faktan ja kertomuksen suhteesta ks. myös Lehtimäki 2000.

rajat kyseenalaistuvat. Faktuaalinen esitys tai vanha uskomus voi muuttua fiktioksi periaatteessa kahdella tavalla: 1) yhteisöllisen asenteen muuttuessa jonkin tekstin suhteen (vanhojen myyttien myöhempi tai ”myöhästynyt” fiktiivisyys) sekä 2) lukijan päätöksen tai valinnan kautta: semanttisessa tai pragmaattisessa mielessä ei-fiktiivinen teksti voidaan aina lukea fiktiivisenä mm. tekstuaalisista syistä. (Pavel 1986, 71)

Molemmissa tapauksissa tekstin viittauksellinen suhde häipyi näkyvistä. Henkilöiden ja tapahtumien todellisuusvastineet menettävät merkityksensä: teoksen ymmärtämiseksi ei ole enää olennaista se, mitkä saattoivat olla sen ”todelliset” esikuvat. Näin on käynyt esimerkiksi Homeroksen eeposten tai Rolandin laulun kohdalla.

Historiallisen esteen ajatus tarkoittaa sitä, että on olemassa jokin tapahtuma, joka harhaanjohtavasti, myöhemmin ajatellen, esittää nimen jonkin olemassa olevan asian määrittäjäksi (Pavel 1986, 39-40; Donnellan 1974, 23-24). ”Historiallinen este” olisi siis tapahtuma, joka saa uskomaan asian todeksi; se edeltää viittausta. Esimerkiksi joulupukin, lapsen mielikuvitusystävän tai Homeroksen viittauhistoria päättyy esteeseen, hetkeen jolloin asia uskottiin todeksi. Myyttien luonteen muutos voidaan tässä valossa ymmärtää myyttisen järjestelmän heikentymisenä. Kun myytin luonut historiallinen tilanne eli ”este” löydetään, myytti siirtyy lopulta fiktion alueelle (Pavel 1986, 41).

Pavelin ”historiallisen esteen” kritiikki pohjautuu lähinnä kahteen seikkaan: 1) kausaalisten ketjujen ylikorostamiseen ja 2) kysymykseen myytin lähteelle palaamisesta. Ensinnäkin Pavel näkee käsitteen korostavan liiaksi historiallisia ja kausaalisia ketjuja todellisuusvastaavuuden perustana. Ihmiset käyttävät nimiä viittauksellisesti huolimatta niiden epäselvistä historiallisista yhteyksistä ja lähteistä (”joulupukki” ei häivy minnekään, vaikka häneen ei uskottaisi) (1986, 41). Amerikkalaiset filosofit Hilary Putnam (matematiikka, logiikka) ja Saul Kripke (modaalilogiikka) ovat väittäneet samansuuntaisesti, että erisnimet voivat toimia viittauk-

sellisesti riippumatta siitä, kykeneekö puhuja identifioimaan viittauskohteen tai sen piirteet. Nimi liittyy kohteeseensa ensisijaisesti sosiaalisesti, tietyssä diskursiivisessa toiminnassa, jossa kyseinen yhteys oletetaan. (Putnam 1983, x-xii, 17-18, 70-75; ks. myös Ronen 1994, 42)

Toisaalta ihmiset saattavat lakata uskomasta jonkin nimen viittaamaan todellisuuteen ilman nimen antamiseen liittyvää paljastusta. Toisaalta Pavel kysyy, voidaanko myytin lähteelle tai syntymähetkeen koskaan palata. Miten voitaisiin saada takaisin hetki jolloin jokin myytin jumala on ”kastettu” jumalaksi? Eikö myytin syntymää koskeva ”este” tule esille paremmin vasta silloin kun uskonnollinen totuus asteittain katoaa? Identifioitavan ”esteen” ajatuksen sijaan Pavel tuo esiin sen, kuinka yksittäiset oliot, hahmot ja asiat, kuten myyttiset jumalat ja sankarit, voivat liikkua viitekehystä toiseen asteittain tai hitaasti liukuen ilman mitään selkeää porttia tai estettä niiden viittaushistoriassa (1986, 41). Teksti voi fiktionalisoitua, ja mahdollisesti ”defiktionalisoitua”, vasta kun ensin on tapahtunut asteittainen muutos jotakin tekstiä koskevissa asenteissa.

Pavelin kritiikkiä tukee myös ranskalaisen valistusfilosofi Abbé Banierin myyttien todenperäisyyttä koskevan teorian epäuskottavuus. Abbé Banier väitti muun muassa teoksissaan *L'explication historique des fables* (1711) ja *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire* (1738), että myyteille voidaan löytää jokin todellinen historiallinen asiayhteys. Abbé Banierin mukaan kreikkalaiset myytit eivät ole allegorioita tai moraliteetteja, vaan itse asiassa kätkeytyjä tosikertomuksia, jotka käsittelevät olemassa olleita mutta unohdukseen painuneita tapahtumia, hallitsijoita, yhteiskuntia sekä luonnonilmiöitä. Myytit olivat Banierille siis sosiaali- ja luonnonhistorioita, eräänlaisia koristeltuja tositarinoita. Esimerkiksi Ovidiuksen kuvaamat ihmisten metamorfoosit kasveiksi tai kiviksi voidaan tulkita menneisyyden luonnonilmiön kuvauksena (Banierin Ovidius -ranskannos ja kriittinen teokseen sisältyvien myyttien alkuperää selittävä editio ilmestyi 1764). Banierin epäus-

kottavuus ei liity siis pelkästään siihen, että hän mitätöi koko myytin kategorian (miksi ja miten joku kertomus voi tulla myytilksi?), vaan myös siihen, että hän väitti paikallistavansa myytin syntyyn liittyvän historiallisen ”esteen”.

Pavelin teoriassa on kuitenkin sama ongelma kuin Ryanin ja Ronenin fiktion teoriassa: myytti voi kyllä muuttua fiktioksi, mutta tarjolla ei ole yhtään uskottavaa esimerkkiä siitä, että fiktio voisi muuttua myytilksi tai todeksi. Kuten Ronen ja Ryan, Pavel tavaltaan asettaa fiktion muiden merkityksen viitekehysten edelle koska ei pysty antamaan esimerkkejä aktualisoituneesta fiktiosta. Kaikki muu (myytti, fakta) voi muuttua fiktioksi ja toisinpäin, mutta voiko fiktiivinen teksti muuttua muuksi?

Fiktion teoreetikot luonnollisesti asettavat fiktion etusijalle. Mutta priorisoiko vallitseva kulttuuri kuitenkin faktaa ylläpitävät kriteerit? Fiktion uskomisella faktaksi on usein huonot seuraamukset. Faktan epäily fiktioksi sen sijaan voi olla usein hyödyllistä ja myös yhteisön palkitsemaa toimintaa (historian uudelleen kirjoitus, yhteiskunnallinen ja poliittinen kritiikki, kriittinen tutkimus, jne.).

Fiktion suhteen ”historiallisen esteen” ajatus tuntuu toimivamalta kuin myytin tapauksessa, vaikka jonkun tuoreen myytin kuten Argentiinan Eva Peronin ”syntyhetkeen” voitaisiin palata. Fiktion synnystä fiktiona ei yleensä ole epäselvyyttä, ”este” on aina näkyvässä. Tai jos fiktio käsitetään todeksi niin kyseisen ”esteen” eli väärinkäsityksen paljastuminen johtaa yleensä nopeasti käsityksen muuttumiseen. Fiktiiviset olennot tosin, kuten Pavel huomauttaa, eivät välttämättä tule oleviksi ”esteiden” kautta, fiktiivisyys ei ole henkilöhahmon yksilöllinen ominaispiirre, vaan koskee kokonaisia olentojen maailmoja (1986, 42). Sitä vastoin voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta hahmottaa hetki, jolloin tekstin hallitseva luokitus muuttuu fiktioksi.

Fiktion todeksi muuttumisen mahdollisuus on eri luokan kysymys kuin kiista siitä, onko jokin teksti fiktiota vai faktaa. Faktan ja fiktion eroja vain tarkentaa se, jos kiistellään siitä, kuinka paljon

jokin kaunokirjallinen teos, kuten Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913-22), perustuu tositapahtumiin tai tekijän elettyyn elämään (ja ei siis olekaan ”vain” kaunokirjallinen tai fiktiivinen). Osittainen, ei kokonaista fiktiivistä maailmaa koskeva, ”defiktionalisaatio” on Proustin pääteoksen osoittamassa mielessä aina mahdollinen. Luokittelua koskevat kriteerit ja monitulkintaisuuden mahdollisuus voi olla olennainen osa teoksen lukuhistoriaa ja kiinnostavuutta. Oikeastaan koko omaelämäkerrallinen tutkimus nojaa tähän mahdollisuuteen eli siihen, että fiktion on kätkeyty jokin totuusarvo (kuinka paljon varhaisrenessanssin kirjallisuuden ”ideaaliset” Laura, Beatrice ja Fiammetta vastaavat todellisia naisia Petrarcan, Danten ja Boccaccion elämässä?). Myöhempi omaelämäkerrallisen tai historiallisen totuudellisuuden löytäminen ei kuitenkaan muuta tekstin perustavanlaatuisia kategorisointia fiktiona tai faktana. Myöskään Homeroksen kuvaaman Troijan sodan ”todellistuminen” myöhempien arkeologisten kaivausten kautta ei ole tehnyt Homeroksen teoksista historiankirjoituksia.

Toisaalta fiktio voi aina yrittää simuloida historiallista, omaelämäkerrallista tai journalistista totuudellisuuteen pyrkivää diskursusia niin hyvin, että lukijat harhaantuvat uskomaan sen todeksi. Näin tapahtui esimerkiksi Saksassa 1980-luvun alussa, kun monet uskoivat todeksi Wolfgang Hildesheimerin fiktiivisen elämäkerran *Marbot. Eine Biographie* (1982), jonka aiheena oli romantiikan ajan brittiläinen taidekriitikko Andrew Marbot.<sup>6</sup> Hildesheimer, joka 80-luvun alussa oli tunnettu erityisesti Mozartin elämäkerrasta (1977), käytti fiktiivisessä esityksessään hyväkseen historiallista esitystapaa, historiallista tutkimusta, todellisia tapahtumia ja henkilöitä saattaakseen eloon fiktiivisen Marbotin hahmon (ks. Cohnin kuvaus 1999, 79-95; Schaeffer 1999, 133-147). Hildesheimerin tarkoituksena ei ollut harhauttaa, vaan tarkkaavainen lukija saattoi jo kirjan kansitekstistä päätellä tekstin olevan luonteeltaan fiktiivinen. Silti teos johti monet harhaan. Teoksen fiktiivisyy-

<sup>6</sup> Ks. myös Markku Lehtimäen artikkeli tässä kirjassa.

den peittivät näkyvistä tekijän maine Mozart-elämäkerturina, teoksen alaotsikon lajimääritelmä, muut elämäkertaan viittaavat paratekstit kuten Marbotin ”kuva” kansilehdessä, tekstin muodollinen mimesis eli omaelämäkerran lajin kerrontamuodon imitointi sekä teoksen historiallinen viittaavuus (ks. Schaeffer 1999, 136-137).

Kun todellinen harhauttamispyrkimys paljastuu, seurauksena on yleensä jotain vakavampaa kuin lukijoiden huonon arviointikyvyn paljastuminen. Harhautuksen edellytyksenä on, että siitä on jotain hyötyä (tositarinan avulla voi tunnetusti hyötyä monin tavoin). Kohta Hildesheimerin teoksen aiheuttaman kohun jälkeen, keväällä 1983, Konrad Kujaun sepitteellinen Adolf Hitlerin päiväkirja myytiin aikakauslehtiin. Myös monet historioitsijat uskoivat aluksi tekstiin.<sup>7</sup> Tapaus johti paljastuessaan oikeudenkäyntiin ja korvauksiin; lehdistöön ja historioitsijoihin kohdistui ankaraa kritiikkiä.

### *Hyökkäys Marsista: fiktion ja faktan kriteerit*

Fiktion luonne fiktiona muuttuu, jos myös ne kriteerit muuttuvat, jotka ohjaavat sen lukemista ja kategorisointia. Ehkä juuri siksi on vaikeaa ymmärtää täydellistä sokeutta fiktiivisen teoksen lajimääritelmän suhteen. Sellainen ”este” vaatii myös sitä, että kokonainen fiktiivinen maailma, eikä vain yksittäinen henkilöahmo, väite tai tapahtuma, tulee uskoa todeksi.

Henkilökohtaisesti kukin voi kokea fiktion faktana. Mutta voiko yhteisöllinen asenne fiktion kategoriaan muuttua? Voiko fiktion ja faktaa erottelevien kriteerien perusta muuttua niin, että muut-

---

<sup>7</sup> Uskottomimpia ja uskottavimpia, näkökulmasta riippuen, Kujaun ”Hitlerin” merkintöjä olivat mm. seuraavat: ”Ei pidä unohtaa ostaa Eevalle lippuja olympialaisiin”; ”koko päivän jaloillani”; ”uusien pillereiden vuoksi minulla on rajuja ilmavaivoja sekä – Eeva sanoi – pahanhajuinen hengitys”.

tuisi myös se mihin fiktiota verrataan ja mitä kautta fiktio identifioidaan fiktioksi?

Harvinainen ja ehkä siksi niin tunnettu tapaus hetkellisestä yhteisöllisen faktaa arvioivien kriteerien perustan murtumisesta on pyhäinpäivän aattona 1938 Yhdysvalloissa esitetty Orson Wellesin ja Mercury-teatterin toteuttama radiosovitus H.G. Wellsin romaanista *Maailmojen sota*. Tuhannet ihmiset joutuivat paniikkiin ja pakenivat kuolemaa marsilaisten käsistä.

Myöhemmin amerikkalainen sosiaalipsykologi ja mielipidetutkija Hadley Cantril analysoi tapahtumaan johtaneita syitä haastattelututkimuksessa *The Invasion From Mars: A Study in the Psychology of Panic* (1952). Cantrilin pohtimia paniikin syitä olivat esimerkiksi 1) kuulijan persoonaan kuuluvat henkilökohtaiset syyt (taloudellinen epävarmuus, fobiat, fatalistinen ajattelu, uskonnollinen maailmankatsomus, mielikuvituksellinen luottamus tieteen mahdollisuuksiin, jne.); 2) kuuntelutilanne (muiden kuulijoiden ja kanssaihminen reaktio) sekä 3) historiallinen tilanne (tiukka taloudellinen tilanne, pelko sodasta Euroopassa).

Kaikkien muiden syiden yläpuolelle Cantrilin tutkimuksessa nousi kuitenkin kriittisen arviointikyvyn puute eli ”kykenemättömyys arvioida ärsykeitä niin, että niiden sisäiset ominaisuudet tulisivat esiin” (1952, 111). Arviointikyvyn puute ilmeni erityisesti siinä, ettei esityksen todenmukaisuutta osattu tarkistaa tai että tiettyille esityksen piirteille oltiin sokeita. Cantrilin hahmotti viisi arviointikykyä horjuttanutta, tai yksinkertaisesti sen ulkopuolelle jäänyttä, perustekijää, jotka käsittivät, kirjallisuudentutkijan tiivistämänä, radio-median konventioita sekä kirjallisen modernismin, realismin lajin ja fiktiivisen maailman rakentamisen tuntomerkkejä:

- 1) radion manipulointi tärkeiden ja nopeaa reaktiota vaativien viestien välittäjänä, erityisesti ohjelmien keskeyttämisen konventio vaaran uhatessa (Wellesin kuunnelmassa radioidun gaala-illan keskeyttää uutisraportti)



2) haastateltujen auktoriteetti (kuunnelmassa haastateltiin asi-  
antuntijoina professoreita, kenraalia, kapteenia ja punaisen ris-  
tin varapresidenttiä)

3) realistisen yksityiskohtien konventio: yksityiskohtien tark-  
kuus (silminnäkijäläusunnat ja - haastattelut, vaihtuvat näkö-  
kulmat)

4) kertojan oman hämmennyksen ja epävarmuuden tuominen  
mukaan kerrontaan (modernin romaanin tavoin kuunnelman  
reportterit ja juontajat epäilivät omien havaintojensa ja silmin-  
näkijähavaintojen luotettavuutta viitattaessaan tapahtumien  
”fantastisuuteen”, ”uskomattomuuteen”, ”kummaan kohtauk-  
seen kuin jostain modernista *Tuhannenyhden yön* satukirjasta”,  
jne.)

5) esityksen kokonaisvaikutelma: monien havaintojen, raport-  
tien ja lausuntojen samanaikaisuus, joka loi vaikutelman mo-  
nessa paikassa samanaikaisesti tapahtuvasta tapahtumaketjusta  
(vastaa siis kokonaisen fiktiivisen maailman vaikutelman luo-  
mistä romaanissa) (ks. Cantril 1952, 67-84).

Miksi näitä seikkoja ei kyetty arvioimaan? Miksi arviointikriteerit  
pettivät tai puuttuivat juuri näissä suhteissa? Yleisimpiä tapoja tar-  
kistaa ohjelman todenmukaisuus oli esimerkiksi soittaa naapurille  
tai ystävälle tai katsoa ulos ikkunasta. Jos naapuri sattui olemaan  
kotona, oli hän kuitenkin jo saattanut reagoida lähetykseen totena.  
Ulos katsoessaan jotkut taas todella olivat näkevinään myrkkyy-  
kaasua. Monet alkoivat kuunnella ohjelmaa vasta alkujohdannon  
jälkeen eli jäivät paitsi sen esittelyä ja lajimääritelmiä. Modernin  
kirjallisuuden tuntomerkit eivät myöskään olleet useimmille tuttu-  
ja.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Nykyinen totuuden tarkistamisen yleisin muoto eli tietoverkkohaku puut-  
tui silloin. Tässä yhteydessä en malta olla kertomatta, että tarkistaessani  
tietoja tätä artikkelia varten löysin useita verkkosivuja, joiden mukaan vuo-  
den 1938 kuunnelma oli Yhdysvaltain hallituksen nerokas operaatio.  
Ulkoavaruuden vierailijoiden todellinen visiitti onnistuttiin sen avulla kät-  
kemään suurelta yleisöltä ”fiktio” tai ”fiktioksi paljastumisen” valeasuun!

Johtopäätöksenä Wellesin *Maailmojen sodasta* ja Cantrilin tutkimuksesta voidaan esittää, että fiktion luokittelua koskevien kriteerien muuttuessa näkymättömiksi myös fiktio katoaa näkyvis-  
tä. Paradoksaalisesti koko fiktion luonne fiktiona menettää merki-  
tyksensä, jos se muuttuu todeksi koko yhteisön kannalta. Vuoden  
1938 *Maailmojen sodassa* oli kyse tekstin lajillista viitekehystä kos-  
kevasta spektaakkelinomaisesta väärinkäsityksestä. Wellesin ja  
kumppaneiden radioteatterissa ollutta uutislähetystä ja virallista  
tiedonantoa ympäröi näkymätön fiktion lajin viitekehys (tosin lä-  
hetyksen tarkkaavaiselle kuulijalle sen luonne fiktiona ei jäänyt  
huomaamatta sitä koskevan johdannon ja tiedotusten vuoksi).  
*Maailmojen sota* on klassinen esimerkki siitä, miten ohjelman  
lajillinen ja viittauksellinen luonne on riippuvainen lajillisen ”ke-  
hyksen” havaitsemisesta.

Monella tavalla *Maailmojen sodan* tapaus toisti onnistuneiden  
huijausten toteuttamisen tavan. Kun 25-vuotias petkuttaja Mary  
Baker (1791-1864) kymmenen viikon ajan menestyksekkäästi  
teeskenteli monikulttuurista aasialaista ”Prinsessa Caraboota”  
Knolessa ja Bristolissa vuonna 1817, hänen onnistumisensa taus-  
talla oli samoja tekijöitä kuin Wellesin draaman väärintulkinnassa.  
Esitys oli rakennettu johdonmukaiseksi ja huolitellusti. Se ennako-  
i taitavasti yleisön odotuksia erityisesti itämaisen prinsessan ”lajin”  
suhteen. Tilanteessa myös muiden ihmisten sinisilmäisyys johti  
toisia harhaan; toisaalta taas jotkut Orientin ”asiantuntijat” pyrki-  
vät pätemään kyseenalaisilla tiedoillaan ja johtivat näin muita har-  
haan. Mary Bakerin esitystä nähneiltä puuttui arviointikyky erityi-  
sesti Kaukoidän kulttuureista; useimmille riitti toisten todistus hä-  
nen autenttisuudestaan.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tapauksen tarkempi historia löytyy John Matthew Gutchin teoksessa vuo-  
delta 1817.

## *Fiktio pyyhkii itsensä yli*

Fiktiosta itsestään löytyy todennäköisesti eniten esimerkkejä siitä, miten sen fiktiivinen luonne häviää tai sepite muuttuu todeksi. Fiktio voi aina kuvitella itselleen uuden kontekstin (esimerkiksi ”todellisuuden”). Kyse ei siis ole fiktion lukuisista mitä jos -rakenteista, jotka voivat muuttua todenmukaisemmiksi ajan myötä tai tulkinnan asiayhteyden vaihtuessa, vaan siitä kuinka fiktion muu-  
tosta jatkuvasti simuloidaan kirjallisuudessa ja elokuvassa Cervantesin ja Flaubertin tavoin. Siirtymä eri merkitysjärjestelmien välillä on modernin ajan kirjallisuuden suuria teemoja. Postmodernissa kirjallisuudessa, kuten myös tieteiskirjallisuuden alalajissa cyberpunkfiktiossa, ontologisten rajojen transgressio ja liike fiktiivisen, mahdollisen ja faktuaalisen välillä on yksi keskeisistä lajipiirteistä (ks. esim. McHale 1992, 243-67).

E.T.A. Hoffmannin novellin ”Der Goldne Topf” (”Kultainen kukkamalja”, 1814) lopussa sen henkilö, hullu tiedemies Archivarius Lindhorst yllättäen kirjoittaa tarinan ulkopuolella tiiviisti pysytelleelle kertojalle. Lindhorst ilmoittaa kirjoittajalle, että hän voisi auttaa tätä työn loppuunsaattamisessa. Maurice Renardin novellissa ”La félure” (1905) romaanikirjailija Salvien Farges joutuu pakenemaan äskettäin luomansa henkilöahmon takaa-ajamana läpi Pariisin. Kirjailija juoksee kahvilasta kotiinsa, jossa hän pyyhkii nopeasti tarinan lopun pois, jossa kyseinen henkilö murhaa seuraamansa henkilön. Robert Cooverin novellissa ”The Phantom of the Movie Place” (1987) tyhjä elokuvateatteri ja sen filmit heräävät eloon montaaiteknikalla leikkivän elokuvakoneen käyttäjän ympärillä. Filmit ”projisoivat itsensä” koneenkäyttäjän päälle. Novelli itse hyödyntää samaa kerronnallista tekniikkaa muodossaan. Sen alussa on sarja ei-kontekstualisoituja elokuvien ”otoksia”, jotka viittaavat monien maailmojen välisen liikkeen mahdollisuuteen. John Fowlesin romaanin *Ranskalaisen luutnantin nainen* (1969) loppupuolella kertoja, eräänlainen tekijähahmo,

astuu sisään tarinaan ihmetellen sitä, mitä hän tekisi henkilöahmollaan ja mikä olisi paras mahdollinen loppu tarinalle.

Liike fiktiivisen, mahdollisen ja todellisen maailman välillä on keskeinen aihe myös Andy ja Larry Wachowskin ohjaamassa ja käsikirjoittamassa elokuvassa *Matrix* (1999). Elokuvan maailmassa fiktiosta on tullut totta. Ihmiset uskovat elävänsä jokapäiväistä elämää, vaikka todellisuudessa heitä paimentavat apokalyptisen maailman älylliset koneet. Sepitetty maailma on huomattavasti todenmukaisempi ja miellyttävämpi kuin koneiden orjuus. Keskeisin elokuvan kokemus ei kuitenkaan ole eri maailmojen asettuminen toistensa lomaan, eikä edes menestyksenkäs taistelu Matriisin keino-todellisuutta vastaan, vaan jatkuva liike eri maailmojen ja piirien välillä. Elokuvassa liikutaan Matriisin ja sen ulkopuolisen, tietokoneverkon ja fyysisten ruumiiden sekä symbolisen taivaan ja helvetin maailmojen välillä. Siirtymät toteutuvat sekä puhelin- ja tietoverkon että hallusinogeenien ja koneihmisteknologian avulla. Elokuvassa tulee tavallaan näkyväksi viittauksellinen ja kulttuurillinen ”este” eri olemassaolon järjestelmien välillä. Päähenkilön pääsy todelliseen maailmaan on vain yksi monista liikkeistä eri maailmojen ja merkitysjärjestelmien välillä. *Matrix* kysyy, miksi koneiden todellinen maailma ei voi tulla todeksi ihmisille, jotka ovat tottuneet Matriisin simulaatioon. Kun yksi filmin kapinallisista luopuu todellisuudesta fiktion hyväksi, hän myös hylkää kriteerit ja tavoitteet, koko yhteisöllisen sopimuksen, jonka hän on aiemmin jakanut kumppaneidensa kanssa.

Fiktiosta löytyvien esimerkkien yleisyys faktuaalisen ja fiktiivisen välisistä vaihdoksista tai fiktion ”sammumisesta” viitanee tärkeän asian kollektiivisen ilmaukseen. Kyse on merkittävästä hetkestä, jolloin tietty kulttuurinen järjestys, eli todellisuuden määrittämisestä koskevat kriteerit, tulee näkyväksi samalla kun kyseinen järjestys kyseenalaistuu ja uudistuu. Yllä olevat esimerkit toimivat vieraannuttamisefektin tavoin. Totuttu järjestys tai merkitys ei niinkään katoa kuin näkyy uudessa näkökulmassa tai aiemmassa perspektiivissä, jossa se koettiin tuoreemmin ja tarkemmin. Kun

fiktiosta tulee totta fiktiossa, myös todellisuuden esittämistä koskevien kriteerien käyttö tulee näkyvämmäksi. Ehkä tästä kertoo vastaaviin esimerkkeihin usein yhdistyvät voimakkaat tunnetilat ja koetun merkityksen ääritilat, niin huumorin tuottama helpotus kuin potentiaalisesti tuhoavat tunteet? Kun fiktiosta tulee totta (fiktiossa), sitä säestävät tyypillisimmin nauru, äärimmäiset melankolian muodot, hallusinaatio, petoksen tuottama kärsimys, kuoleman pelko, yhteisöllinen paniikki ja hulluus. Eri merkitysjärjestelmien väliselle siirtymälle on monia älyllisiä, psykologisia ja emotionaalaisia tarpeita. Pohtiessaan fiktion luonnetta teoksessaan *Pourquoi la fiction?* Jean-Marie Schaeffer ehdottaa, että fiktio toimii ihmisten välisten konfliktien leikkivänä (*ludique*) etäännyttäjänä; fiktio vähentää suorien todellisuussiteiden tuottamia ja vaatimia psykologisia jännitteitä (1999, 55, 323-324). Fiktio vastaa näihin tarpeisiin neuvotellessaan jatkuvasti fiktiivisen ja faktuaalisen välistä rajaa sekä vastustaessaan samaa rajaa. Toisaalta fiktio on ehkä ainoa paikka, missä siirtymät näiden merkitysalueiden välillä ovat todella mahdollisia.

Ei ole mitään rajaa sille, kuinka moneen maailmaan ja todellisuuteen kirjailija tai lukija voi henkilöhahmonsa kuvitella. Fiktio rikastuttaa elämää lisäämällä viitattavien asioiden joukkoa. Maailmojen välisen siirtymän yleisyys fiktiossa estää myös näkemästä sitä, että todellisuudesta on vaikeampi löytää esimerkkejä kokonaisten teosten lajia koskevista muutoksista.

### *Kirjallisuuden fiktiivisyys*

Kirjallisuuden suhteellisen viimeaikainen fictionalisoituminen, historiallinen siirtymä kohti kirjallisuutta fiktiona, on sekin syy vaikeudelle löytää esimerkkejä fiktion muuttumisesta todeksi. Fiktion määrittely lajina on suhteellisen nuori tulokas. Moderni kirjallisuus- ja fiktio-käsitys on ehkä peräisin renessanssin aikakaudelta – Boccaccion jne. kirjallisuutta koskevat kirjoitukset ennakoivat

sitä – mutta se voidaan paremmin liittää 1700- ja 1800-lukujen taitteen romantiikkaan.<sup>10</sup>

Jos teoria sivuuttaa kysymyksen eri merkitysjärjestelmien välisen suhteiden muutoksista, se vaikeuttaa edelleen mahdollisuutta nähdä yksittäisen teoksen siirtymän ongelmaa varsinkaan jos yksittäisen teoksen mahdollinen lajimääritelmän muutos ei ole yleisemmän kulttuurisen siirtymän mukainen. Kysymys, joka on oikeastaan usein julkituomaton oletus, asteittaisesta tai kasvavasta välttämättömyydestä lukea fiktio fiktiona, tuottaa ristiriitaisuuksia pragmaattis-kontekstualistisen fiktion teorian sisällä. Fiktion teoreetikojen parissa ei ole yksimielisyyttä siitä, mikä on fiktion ja muiden merkityskäytäntöjen suhde. Kuinka pitkälle kirjallisuus on fiktionalisoitunut? Mihin kehitys on viemässä ja miten kirjallisuuden ja fiktiivisyyden suhde on muotoutumassa? Onko fiktio edelleen eriytyvä omaksi konventiokseen vai onko käytännössä sekä fiktion teoriassa, sen määrittelyissä ja autonomisuuden ehtojen pohdinnassa jo saavutettu jonkinlainen kyllästymispiste? Kuinka vaihtelevaa on fiktion viittauksellisuus ja onko se, historiallisessa perspektiivissä ajatellen, jotenkin kaventunut tai kaventumassa?

Thomas Pavel on jakanut fiktion teorian edustajat kahteen päälinjaan eli segregationisteihin ja integrationisteihin (Pavel 1986, 11-31; kommentoitu: Ryan 1991, 15-16 ja Ronen 1994, 45). Jako on karkea, mutta auttaa hahmottamaan teorian sisäisiä jännitteitä, joita myös muut maltillisemmat positiot heijastavat. Fiktion segregationisteille, kuten Bertrand Russellille tai tietyille puheaktiteorian edustajille, fiktio on eriytynyt merkityksen muoto ilman ontologista luonnetta. Sen mukaan fiktio on mielikuvitusta ilman totuusväittämää tai se voi esittää väitteitä vain ns. imaginaarisista

---

<sup>10</sup> Kysymys sepitteellisyyden ja runouden suhteesta tai kirjallisen esityksen ja totuudenmukaisuuden suhteesta sekä ei-todellisen esityksen määritelmästä on tietenkin vanhempaa perua. Viittaan tällä esimerkiksi antiikin filosofian *mimesis* -keskusteluun ja keskiajan poetiikan *fabulan*, *argumentum* ja *historian* käsitteiden erilaisiin määritelmiin. Jälkimmäisestä ks. Mehtonen 1992.

olennoista. Integrationisteille kaikki esitystavat ovat ”fiktionalisoi-  
tuneet”. Ontologisella tasolla tai totuuden suhteen esitysmuotojen  
välillä ei siis ole mitään perustavanlaatuista eroa, vaan eroja on lä-  
hinnä tekstien käyttötapojen suhteen. Kuten Nelson Goodman to-  
teaa teoksessaan *Ways of Worldmaking*, ”maailman todellisuus, ku-  
ten kuvan realismi, ovat pitkälti tapoja” (1978, 20).

Erotaessaan fiktion piirin absoluuttisesti tosiesityksestä, segre-  
gationismi ei kykene vastaamaan fiktiossa toistuvasti kohdattavaan  
ontologisesti hybridien maailmojen ongelmaan. Miten selittää to-  
dellisten, historiallisten henkilöiden ja paikkojen läsnäolo fiktios-  
sa? (ks. Ryan 1991, 15). On yleistä, että viittauksellisuus ei ole fik-  
tiossa olennaista tai välttämätöntä. Se tuskin on dominanssi piirre,  
Jakobsonin antamassa merkityksessä, mikäli fiktio on fiktiota.<sup>11</sup>  
Historiallisten henkilöiden ja tapahtumien käytössä tuskin kuiten-  
kaan on kyse vain omaehtoisesti toimivasta mielikuvituksesta. Toi-  
saalta viittaukset ei-olemassaoleviin asioihin eivät tee tekstistä fik-  
tiota. Kirjallisuuskritiikissä voidaan hyvin viitata fiktion hahmoi-  
hin, tai logiikassa pohtia yksisarviseen viittaamisen ongelmaa,  
mutta se ei tee niistä fiktiota.

Integrationismi taas väittää, että onnistunut viittaus ei ole riip-  
puvainen eksistentiaalisista olosuhteista, ja siksi sen ongelmana on  
erojen tasoittaminen erilaisten esityksen lajien välillä. Integratio-  
nismi ei radikaalissa muodossa kykene tyydyttävästi vastaamaan  
siihen, miten väittämien totuusarvo voidaan erottaa toisistaan.  
Miksi esimerkiksi jokin viittaus voidaan arvioida epäonnistuneek-  
si? Toisaalta integrationismiin liittyy ei-problemaattinen ajatus ky-  
vystä liikkua eri merkityksen järjestelmien ja kuviteltavissa olevien  
maailmojen välillä (ks. Ronen 1994, 11). Goodmanille luonnon-  
tieteiden, esimerkiksi fysiikan, testaama data on yhtä lailla tulkin-  
nan ja konstruktion tuotetta. Myös ”mahdollisten maailmojen”  
ajatus on hänen teoriansa mukaan torjuttava niin pitkään kuin se  
tekee fyysisestä todellisesta maailmasta muiden mahdollisten maa-

---

<sup>11</sup> Venäläinen formalismi edustaa fiktion teorian kontekstuaalis-pragmaattista  
lähestymistapaa esimerkiksi Jakobsonin artikkelissa ”Dominantti” (1935).

ilmojen viittaushohteen (Iser 1993, 153; ks. myös Putnam 1983, 162-66). Samalla tavalla Pavelin teoria on vaarassa tasapäistää diskursiivisten käytäntöjen ja muotojen eroja kun Pavel ajaa ajatusta, että fiktiovisiin henkilöihin ja objekteihin viittaaminen voi olla riippumaton todellisista olosuhteista (ks. Ronen 1994, 42-46). Vaikka Pavel haluaa Goodmanin tavoin kumota pyrkimyksen erottaa fiktio muista esittämisen tavoista, ei hän tietenkään edusta integrationismia Goodmanin mielessä, sillä hänen teoriansa keskeisenä lähtökohtana ovat teksteihin ja lajeihin liittyvät erilaiset ontologisen sitoutumisen muodot.

Molemmat fiktion teorian ääripäät näyttävät unohtavan historiallisen perspektiivin, johon kuuluvat fiktion modernin määrittelyn ”myöhäinen” synty, kirjallisuuden fiktionalisoituminen ja eri merkitysjärjestelmien välisten muutosten merkitys. Myös Pavel näyttää olettavan, että pystyisimme projisoimaan modernit fiktion, faktan ja myytin käsitteet varsin kauas menneisyyteen. Segregationismille taas siirtymät eri kategorioiden välillä kyseenalaistavat koko fiktion ominaislaadun määrittelyn perustaa ja siksi kysymys on siirrettävä sivuun. Integrationismille taas fiktion tarkka määrittely on toisarvoista koska se on mahdotonta. Siirtymät häipyvät myös tässä suuntauksessa näkyvistä sillä tekstien välillä ei voi olettaa eroja niiden viittaussellisuuden suhteen (mikä ei kuitenkaan ole vallitseva kulttuurinen käsitys).

*Lukemisen siirtymät ja valinnat:  
vaihtoehtoina Dole•el ja Cohn*

Pääosa viime aikojen vaikutusvaltaisimmista fiktion teorioista sijoittuu jonnekin näiden ääriasemien väliin. Silti sekä segregationismiin että integrationismiin painotukset vaikuttavat kaikkialla fiktion teoriassa ja liittyvät edelleen fiktion historialliseen luonnetta koskeviin ristiriitaisiin lähtökohtiin. Fiktion teoriassa kamppailevat myös erilaiset kannat fiktion ja kirjallisuuden autonomisuuden



asteesta. Esimerkkeinä tästä käyvät Lubomír Dole•elin soveltama mahdollisten maailmojen semantiikka sekä Dorrit Cohnin narratologiasta ja modernin romaanin historiasta ammentava fiktion lajiteoria. Kumpikin teoria sivuuttaa kysymyksen faktan ja fiktion välisestä siirtymistä.

Dole•el lähestyy fiktion kysymystä loogis-semanttisesti eli kriteerien, käytäntöjen ja käsitteellistämisen ehtojen näkökulmasta. Fiktion looginen ja ontologinen luonne on hänelle keskeinen lähtökohta. Toisaalta Dole•elin teoria liikkuu fiktion ja fiktiivisen maailman ontologisista kriteereistä kohti fiktion lajin ja lukemisen piirteitä. Cohnin tekstuaalis-taksonominen teoria taas liikkuu fiktiivisen tekstin piirteistä kohti fiktion lajia määrittäviä kriteereitä. Fiktion ja historiankirjoituksen tai (oma)elämäkerran välinen ero on Cohnille keskeinen kysymys.

Mahdollisten maailmojen malli eli monien maailmojen viitekehys on lainattu viime vuosisadan logiikan teorian kehittämästä formaalista mallista, jota on sovellettu välttämättömyyden ja mahdollisuuden periaatteiden ja modaalisten toimijoiden arvioimiseen. ”Mahdollisen maailman” käsite tulee alun perin G.W. Leibnizilta (1646-1716). Dole•elin kirjallisuuteen soveltama versio on peruslähtökohdiltaan ”integrationistinen” siinä mielessä, että se ottaa vakavasti lukijan ontologisen sitoutumisen fiktiiviseen maailmaan. Mahdollisten maailmojen semantiikalle on keskeistä suhteellistaa tai kokonaan välttää kysymys mimesiksestä eli fiktion palauttamisesta todellisuuteen (sen kuvana, heijastumana) tai sen vastakohtaksi tai haarautumaksi (fiktio todellisuuden vastaisena tai vaihtoehdoisena mielikuvituksena) (Dole•el 1998, 12-28).<sup>12</sup>

Monien maailmojen malli sopii maailmoja rakentavan fiktion ja kirjallisuuden energian kuvaukseen sillä kirjallisuudesta ei välttämättä tee kiinnostavaa sen todellisuussuhde tai edes sen asema

---

<sup>12</sup> Kirjallisuuden teoriaan ovat mahdollisten maailmojen semantiikkaa olleet Dole•elin ohella tuomassa myös aiemmin siteeratut Ryan, Ronen ja Pavel sekä mm. Maitre (1983), Martínez-Bonati (1983), Margolin (1990) ja Eco (1990, 64-82).

mahdollisena todellisuutena. Dole•el, kuten muutkin mahdollisten maailmojen loogiikka soveltaneet kirjallisuudentutkijat, ovat kuitenkin monin osin joutuneet muokkaamaan filosofisia lähtökohtiaan fiktiivisiin teoksiin liittyvien ontologisten odotusten erityisominaisuuksien vuoksi. Dole•elille fiktio esimerkiksi ei ole olennaisesti jotain ”mahdollista”, eli kiinni merkityksessä, jonka fiktio saisi suhteessa johonkin toiseen maailmaan. Hän määrittelee fiktion tarkemmin ”ei-aktualisoituneina mahdollisuuksina”. Fiktio on oma paralleeli maailmansa tai voi luoda sellaisen; se ei ole todellisen maailman ”haarautuma”. Fiktiiviset maailmat ja niiden elementit eivät yksinkertaisesti ole aktuelleja tai mahdollisia maailmoja siitä huolimatta, kuinka helppoa kirjailijan on siirtää fiktiivisiä hahmoja eri maailmojen välillä (ks. mt., 226).<sup>13</sup>

Fiktion tai fiktiivisen maailman erottaa mahdollisesta maailmasta myös se, että niihin voi päästä ”sisään” vain semioottisten kanavien ja informaation prosessoinnin kautta (mt., 20-22). Fiktiivinen mahdollinen maailma on siis olennaisesti tekstuaalinen maailma toisin kuin mikä tahansa ajateltavissa oleva mahdollinen maailma. Tosin Dole•el ei juuri pohdi fiktiivisten maailmojen eroja tässä suhteessa. Virtuaalisen fiktiivisen maailman ”sisäänkäynti” lieinee varsin eri tavoin tekstuaalista kuin vaikka romaanin lukeminen (virtuaalitudellisuus simuloi maailmojen välisen fyysisen sisään-tulon ja suoran havainnoinnin mahdollisuuden).

Dole•el ehdottaa myös, että fiktiiviset tekstit ja fiktiivinen olemassaolo ovat luonteeltaan epätäydellisiä (1998, 22-23). Fiktiivisten olemusten epätäydellisyys tarkoittaa sitä, että vain tietyt mahdolliset loogiset ja semanttiset väitteet ovat varmoja. Kysymyksiin kuten ”onko ’Rakastetun’ henkilöahmo Toni Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani* (1987) elävä ihminen vai kuolleen haamu vai silkkaa kuvittelua?” tai ”onko Emma Bovaryllä syntymämerkki vasemmassa olkapäässä?” ei voida koskaan saada tyhjentävää vastausta kyseisiin romaaneihin vedoten. Sama kysy-

---

<sup>13</sup> Mahdollisen ja mahdollisen maailman käsitteiden eroavaisuuksista filosofiassa ja kirjallisuuden teoriassa ks. Ronen 1994, 47-75.

mys voitaisiin muotoilla myös niin, että onko oikeutettua, legitimiä, kysyä sellaisten lisäyksityiskohtien luonteesta ja olemassaolosta, joista kertomuksessa ei kerrota – historiankirjoituksen suhteen sellaiset kysymykset ovat monin tavoin oikeutettuja (ks. Pihlainen 2002, 52).

Lisäksi Dole•elilla, kuten monilla muillakin monien maailmojen semantiikan soveltajilla, fiktion mahdollistama ontologinen sitoutuminen ei ole kuin mikä tahansa sitoutuminen olemassa oleviin asioihin. Fiktion ontologista sitoutumista määrittää kaksijaakoisuus. Toisaalta teos ymmärretään fiktiiviseksi, tehdyksi ja sepitetyksi, mutta toisaalta, jotta se voitaisiin kokea mielekkääksi tai ylipäättään lukea ja ymmärtää, on sen kuvaama maailma uskottava todeksi sen omilla ehdoilla.<sup>14</sup> Fiktion kokemista luonnehtii siis sopimus pelistä ja eräänlaisesta kaksoisstandardista. Lukija voi ottaa sen samanaikaisesti totena tietyllä tasolla ja epätotena toisella. Myös fiktion piirteitä, kuten viittauksellisuuden epäolennaisuutta tai suhteellisuutta, voidaan kuvata tästä asennoitumisesta, fiktiota koskevasta ”kompetenssista” käsin (jota pienillä lapsilla ei vielä ole tai joka heillä liittyy lähinnä leikkimiseen).

Jos viittauksellinen kaksoiskehyksen ajatus otetaan todesta, niin myös kysymykseni ”voiko fiktiosta tulla totta?” tarkentuu jälleen. Fiktiota *lukiessa* voi liikkua, ja usein joutuu liikkumaan, erilaisten luettavaa tekstiä koskevien ontologisten oletusten ja odotusten välillä. Mutta miten ontologisen kaksoissiteen oppiminen voi estyä?

---

<sup>14</sup> Ks. Kendall L. Waltonin ajatus kuvitteluun ja teeskentelyyn (*make-believe*) perustuvasta leikistä (esim. 1990, 25) ja Schaefferin kriittinen kommentti ”teeskentelystä” suhteessa fiktion herättämiin todellisiin tunteisiin (1999, 192-194). Tietyt puheakti-teorian sovellukset, joissa kirjallisuutta ja sen lajeja on pohdittu muiden kielellisten esitysten vastineina, lähestyvät kysymystä samalla tavalla. Ks. myös Peter J. Rabinowitzin ajatus kahdesta yleisöstä eli ”autoriaalisesta” (*authorial*) yleisöstä, jolle aktuaali kirjailija kirjansa kirjoitti, sekä kerronnallisesta (*narrative*) yleisöstä, joka teeskentelee kertojan olevan tekstin tekijä. ”Autoriaallinen” ja ”kerronnallinen” yleisö asettuvat hierarkkisesti toistensa lomiin; kukin aktuaali lukija vuorottelee niiden jäsenenä omalla tavallaan. (Rabinowitz 1998, 5-9, 12-15, 21-28)

Entä voiko lukutapa tulla mahdottomaksi *tietyn teoksen* suhteen niin että se muuttuu faktaksi?

Nykyään, henkilökohtaisessa lukukokemuksessa, vastaavat siirtymät ja ontologisten tasojen väliset liikkumiset ovat tuttuja, odotettuja ja kaivattuja kokemuksia. Ehkä myös tämän takia kysymys yksittäisen teoksen liikkeestä fiktiosta faktaan, tai mahdollisuus siihen että lajiluokittelua ohjaavat yhteisölliset kriteerit voisivat jonkin teoksen kohdalla muuttua, on jäänyt vähälle huomiolle fiktion teoriassa. Dole•el ei varsinaisesti koskaan pohdi kysymystä siitä, missä historian vaiheessa kuvatunkaltainen ontologinen kaksois-side tulee mahdolliseksi ja mitkä sen edellytykset ovat. Toisaalta hän ei myöskään muodosta (sosiaalista) teoriaa siitä, miten fiktion parissa toiminta, niin tekijän kuin kokijankin ”fiktiivinen käytäntö”, suhtautuu muihin merkityksenannon kenttiin. Historiallinen tutkimus kirjallisuuden fictionalisoitumisesta, toisin kuin nykyään suosittu ajatus historiankirjoituksen fiktiivisyydestä, voisi auttaa myös selvittämään sitä, miksi on niin vaikeaa löytää esimerkkejä fiktiosta, josta on tullut totta.

Dorrit Cohnin vastaus kysymykseeni olisi todennäköisesti hyvin ytimekäs: geneerisessä mielessä, siis lajina, fiktio ei voi koskaan tulla todeksi. Jonkin teoksen määrittelemisessä fiktioksi tai faktaksi ei ole kyse aste-erosta, vaan joko tai -valinnasta, viesti ymmärretään väärin jos sen laji tai väline ymmärretään väärin (Cohn 1999, 35-36). Lajien valinnan ja määrittelyn suhteen Cohn on siis tavallaan segregationisti. Lukija valitsee tekstin lajin jo ennen lukemista, lajimääritys ja siihen liittyvä käsitys tekstin viittauksellisuudesta on edellytys koko tekstin lukemiselle (mt., 35). Lukija määrittelee tekstin fiktiivisyyden tai faktuaalisuuden viimeistään tiettyjen tekstin piirteiden eli fiktion (tai historiankirjoituksen, omaelämäkerän, jne.) ”merkkipaalujen” avulla.

Tosin Cohn väljentää lähtökohtansa segregationistista painotusta pohtiessaan sitä, kuinka teksti voi aina ”vastustaa” lajimääritystä eli ehdottaa jollain tasolla jotain lajikehystä mutta toisaalla vaatia lukemistaan jonkin toisen lajin mukaan. Monet tekstit voi-

vat myös viitata, fiktion keinoin, fiktion ja faktan välisen eronteon purkamisen mahdottomuuteen. Esimerkiksi *Kadonnutta aikaa etsimässä* nousee Cohnin käsittelyssä tärkeään asemaan, koska se pi-dättää lajimääritelmää mahdollisimman pitkään – onko kyseessä fiktio vai omaelämäkerta? – ja tätä kautta viittaa luokittelun ja sitä ohjaavien kriteerien tärkeyteen tulkinnessa.

Cohnin teorian mukaan siis viime kädessä tietyt tekstin piirteet eli siitä löytyvät ”merkkipaalat” johtavat lukemaan sitä tietyssä la-jissa. Fiktion tunnusmerkkejä on lähinnä kolmenlaisia:

- 1) sisäisen tietoisuuden kuvaus (kuten Käte Hamburgerin kirjallisuuden teoriassa, jossa tietoisuuden kuvaus on keskeinen kirjallisuuden logiikkaa luova elementti)
- 2) kertomuksen ja tarinan eli esityksen ja tapahtumien järjes-tyksen välisen eron olennaisuus (kyseisen eron kasvattaminen, työstäminen)
- 3) kertovien äänten moninaistuminen suhteessa teoksen teki-jään (sitä kautta syntyy tekstin suhteellinen vapaus viittaavuudesta) (Cohn 1999; ”Preface”).

Henkilöhahmon, kertojan tai kertojien sekä tekijän välisen eron ongelma on keskeinen osa kirjallisuuden lukemista Dostojevskin *Idiootista* Thomas Mannin *Tohtori Faustukseen*, Philip Rothin *Käänteiselämästä* Marguerite Durasin *Rakastajaan*.

Toisaalta Cohn suhteellistaa lajien välistä eronpitoaan koska pi-tää ilmeisenä sitä, että fiktio voi aina halutessaan imitoida kaikkia faktuaalisen esityksen lajipiirteitä. Fakta voi myös simuloida fiktiota, mutta se taas herättää helposti epäilyksiä. Monien formalisti-semmin painottuneiden teoreetikkojen tavoin (esim. Genette 1991) Cohn ei kuitenkaan vastaa siihen, *kuinka* tietyt lajimerkit tai lajihistoria voidaan tunnistaa. Milloin tekstin fiktiivisyys voidaan todeta? Tapahtuuko se lajin tuntomerkkien identifioimista ennen vai sen jälkeen? Kuinka siis identifioidaan ne merkit, joiden avulla diskurssin lajimääritelmä tai -muokkaus voidaan tunnistaa? Cohnin revisoitu narratologia edellyttää myös ajatuksen lajia mää-

rittävistä kriteereistä, jotka eivät ole kokonaan tekstin perusteella pääteltävissä. Cohnin käyttämä ”ei-referentiaalisuuden” käsite on tässä suhteessa monisyinen ja osin myös ristiriitainen. Cohn määrittelee kirjallisuuden ”kirjalliseksi ei-referentiaalisiksi kertomukseksi” (*literary nonreferential narrative*). Kirjallisuus voi viitata todelliseen maailmaan mutta sen ei tarvitse tehdä sitä; fiktion referentiaalisuuden ei tarvitse olla tarkkaa ja paikkansapitävää (1999, 15).

”Referentiaalisuuden” arvioinnissa on kuitenkin tekstuaalisen piirteen ohella kyse yleisestä merkityksenannon ja tulkinnan periaatteesta; se on kulttuurista riippuvainen tekstien arvioinnin kriteeri, ei niiden sisäinen piirre. Mikä on siis ”ei-referentiaalisuuden” suhde yllämainittuihin kolmeen fiktion päätunnusmerkkiin? Arvioidaanko periaatteen toteutumista kyseisten tunnusmerkkien kautta, tuleeko se näkyväksi piirteiden havaitsemisen kautta vai havaitaanko fiktion piirteet vasta ei-referentiaalisuuden tarkastelun avulla?

### *Lopuksi*

Kehittyvä, keskusteleva ja aktiivinen fiktion teoria, joka jatkuvasti hioo tarkempia esityksiä fiktion eroista ja vastaavuuksista muiden esitysmuotojen kanssa, tuo oikeastaan esiin Don Quijoten kysymyksen uudessa muodossa: onko kirjallisuudentutkija, joka uskoo fiktion voivan muuttua todeksi yhtä harhaanjohdettu, tai onnekas, kuin surullisen hahmon ritari?

Usko fiktion muuttumisesta todeksi voi edellyttää myös sitä, että yleisempi historiallinen muutos voitaisiin kääntää. Kuinka olla näkemättä kirjallisuuden muuttumista kompleksiksi ja omaehtoiseksi merkityksen alueeksi? Kuinka olla sokea fiktion ontologiselle kaksoisiteelle? Lamarquen ja Olsenin tavoin voidaan myös kysyä miksi useat ja ehkä kaikki pääkulttuurit ovat kehittäneet kauno- tai mielikuvituskirjallisuuden tradition ja antaneet erityisen arvon juuri näille teoksille? (1994, 22). Voiko sellaista traditiota kumota?

Kysymys fiktion ominaislaadusta on edelleen yhteydessä laajempiin kulttuurissa vaikuttaviin kriteereihin, joita on vaikea kysenalaistaa. Taustalla vaikuttavat esimerkiksi tärkeät ontologiset kysymykset siitä, mikä on totta ja mikä ei, tai mikä tai mitä on olemassa. Kysymykset eivät ole silkkaa metafysiikkaa, sillä ne ovat tärkeitä myös monille muille kysymyksille, jotka ylipäättään tekevät ihmisyyden elämästä mahdollisen. Vastaukset kysymyksiin Mikä on välttämätöntä? Mikä on hyvää? Mitä jollain tarkoitetaan? riippuvat paljolti siitä, mitä pidetään totena. Silloin kun fiktio kysyy samoja kysymyksiä se mahdollistaa, ikään kuin, totuutta koskevien väitteiden arviointikyvyn harjoittelun.

Lopuksi täytyy kysyä voiko fiktio tulla todeksi vain mahdottomassa maailmassa. Mahdottomassa maailmassa vallitsisi sellainen merkityksen ja toden kokemus, ettei meillä ole siitä mitään käsitystä. Sillä tässä maailmassa ei näytä olevan yhtään esimerkkejä fiktiivisistä maailmoista, joiden fiktiivisyys on lakannut ja jotka ovat enää tosia tai myyttisiä.

### *Kirjallisuus*

Borges, Jorge Luis: *Haarautuvien polkujen puutarha. Esseitä, juttuja, tarinoita*. Suom. Matti Rossi. Helsinki, Juva: WSOY, 1969.

Cantril, Hadley (With the assistance of Hazel Gaudet & Herta Herzog): *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic with the Complete Script of the Famous Orson Welles Broadcast*. Princeton: Princeton UP, 1952.

Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

Doležal, Lubomír: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

Donnellan, Keith S: "Speaking of Nothing". – *Philosophical Review* 83 (1974). 3-32.

Eco, Umberto: *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- Goodman, Nelson: *The Ways of Worldmaking*. Ann Arbor: The Harvester Press, 1978.
- Gutch, John Matthew: *Caraboo: A Narrative of a Singular Imposition, Practised upon the Benevolence of a Lady Residing in the Vicinity of the City of Bristol, by a Young Woman of the Name of Mary Willcocks, alias Baker, alias Bakerstendht, alias Caraboo, Princess of Javasuu*. London: Baldwin, Cradock and Joy, 1817.
- Iser, Wolfgang: *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jakobson, Roman: ”Dominantti”. – Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.): *Venäläinen formalismi. Antologia*. Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002. 102-108.
- Lamarque, Peter & Olsen, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Lehtimäki, Markku: ”Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner’s Song*”. – Mika Hallila ja Tellervo Krogerus (toim.): *Rajata-pauksia*. KTSV 53. Helsinki: SKS, 2000. 45-70.
- Maitre, Doreen: *Literature and Possible Worlds*. London: Middlesex Polytechnic Press, 1983.
- Margolin, Uri: ”Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective”. – *Poetics Today* 11:4 (1990). 843-871.
- Martínez-Bonati, Felix: ”Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds.” – *Philosophy and Literature* 7 (1983). 182-195.
- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.
- Mehtonen, Päivi: *Totuudellisuuden taito. Sepitteiden asema 1100-luvun ja 1200-luvun alun latinankielisessä kirjallisuusteoriassa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, 1992.
- New, Christopher: *Philosophy of Literature. An Introduction*. London and New York: Routledge, 1999.
- Pavel, Thomas: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Pihlainen, Kalle: ”The Moral of the Historical Story: Textual Differences in Fact and Fiction”. – *New Literary History* 33 (2002). 39-60.



Putnam, Hilary: *Realism and Reason*. Philosophical Papers, vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Rabinowitz, Peter J. and Smith, Michael W.: *Authorizing Readers: Resistance and Respect in the Teaching of Literature*. New York: Teachers College Press, 1998.

Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge University Press, 1994.

Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University of Bloomington & Indianapolis Press, 1991.

Savile, Anthony: "Imagination and the Content of Fiction". – *British Journal of Aesthetics* 38 (1998). 136-149.

Schaeffer, Jean-Marie: *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil, 1999.

Tarasti, Eero: *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Tampere: Gaudeamus, 1996.

Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. 5. u. 6. Aufl. Leipzig: Meiner, 1920 (1913).

Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

*Ellei toisin mainita, suomennokset ovat kirjoittajan.*



## *Kirjoittajat*

Hatavara, Mari. FM, tutkija. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.

Hosiaisluoma, Yrjö. FT, dosentti, vs. yliassistentti. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.

Houni, Pia. FT, vs. professori. Tampereen yliopisto, teatterin ja draaman tutkimus.

Ihonen, Maria. FM, jatko-opiskelija, vs. assistentti. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Ihonen, Markku. FT, dosentti. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.

Kujansivu, Heikki. FL, jatko-opiskelija. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Lehtimäki, Markku. FL, assistentti. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Mikkonen, Kai. FT, dosentti, mv. professori. Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede; dosentti. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Määttä, Lauri. FM, jatko-opiskelija. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Niemi, Juhani. FT, professori. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.

Nieminen, Tommi. FM, lehtori. Tampereen yliopisto, yleinen kieli-tiede.

Rajala, Panu. FT, professori. Tampereen yliopisto, teatterin ja draaman tutkimus.

Rantonen, Eila. FM, tutkija. Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

Varpio, Yrjö. FT, professori. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.

•