

Elämisen taidosta

Päivi Kosonen

Elämisen taidosta

Esseitä modernin kirjallisuuden tunnoista

ISBN 951-44-6123-1 (pdf)

Copyright © 2004 Tampere University Press ja Päivi Kosonen

Myynti

Tiedekirjakauppa TAJU

PL 617

33014 Tampereen yliopisto

puhelin (03) 215 6055

fax (03) 215 7685

taju@uta.fi

www.uta.fi/taju

<http://granum.uta.fi>

Taitto ja kansi

Maaret Young

Kannen kuva

Merja Halminen: Salainen puutarha

ISBN 951-44-6040-5

Tampereen Yliopistopaino Oy-Juvenes Print

Tampere 2004

*O*li aivan sama, näkisinkö sitä koskaan, oli aivan sama, tietäisikö kukaan, kenen muistoksi olin sen istuttanut, tärkeintä oli, että tähän kasvaisi puu, että olin vaihtanut numerot johonkin elävään, joka kasvaisi omien lakiensa mukaan.

Jiri Weil, Tähti sydämellä.
Suom. Eero Balk.
Helsinki: Basam Books, 2002.
(Alk. Zivot s hvezdou 1949.)

Sisällys

Lukijalle	9
1.	
<i>Modernit klassikot: Naistekstin punctum</i>	15
Vetäytymisen ja yksinäisyyden haave	17
Yksinäisyyden yöpuoli	26
Elämisen taidosta	34
Lopettamisen taidosta	42
Modernin elämän proosallisuudesta	49
2.	
<i>Viisi myöhäismodernia: Tyylistä ja taidosta</i>	57
Kuuntelemisen taidosta	59
Luontevuuden taidosta	65
Pelosta ja liikkumattomuudesta	72
Norjalaisia kirjeitä	80
Ärsyttävä painajainen	89

Lukijalle

Esseissä kerron omista lukukokemuksistani. Niissä kuvaamani tunnot – vetäytymisen ja yksinäisyyden haave, yksinäisyyden pelko, haave elämisen taidosta ja lopettamisen taidosta, proosalaisuuden tunto, kuuntelemisen opetteleminen, elämäntehtävän edessä tunnettu pelko, käsialan ja tyylin haave – palautuvat viime kädessä itseeni ja omaan elämäni. Tarkemmin sanottuna ne palautuvat johonkin syvästi ja hyvin henkilökohtaisesti kokeemaani tuntoon, jota voisi kutsua vaikkapa elämisen vaikeudeksi. Tästä elämisen vaikeuden tunnosta on alituisen elämässäni kummunnut haave hyvästä tai paremmasta elämästä, oikeastaan haave paremmin elämisestä. Ja tätä haavetta olen elämässäni ja työssäni ruokkinut romaaneilla. Näistä oman elämäni alati vaihtuvista tunnoista käsin olen lukenut kirjallisuutta, tullut kosketetuksi ja puhutelluksi jonkin aiemmin eläneen tai toisessa paikassa elävän ihmisen omassa kirjassaan ilmaisemista elämäntunnoista.

Kaikki kirjallisuus ei ole omaelämäkertaa, mutta kaikessa kirjallisuudessa ihminen muotoaa omia elämäntuntojaan, hämääriä ja kirkastuneitakin. Kirjailija antaa kirjassaan hahmon ihmisen maailmassa elämistä koskevalle ajattelulle ja kuvittelul-

leen. Tätä kirjallisuuden kirjoittamiseksi kutsutun muodon antamista kehystää kullekin ajalle ominainen kuvittelemisen horisontti: se mitä milloinkin voi ja saa ja pitää kuvitella, ja mikä puolestaan ei tule kuvitelluksi eikä näin ollen myöskään ilmaistuksi. Tämä kuvittelemisen horisontti muotoutuu suhteessa mentaliteettiin, kaikkeen mikä on saanut ja saa laajasti ottaen ilmaisun kulttuurisessa ja yhteisöllisessä elämässä, sekä siihen mille kuvitellaan voivan antaa ilmaisu: mikä siis voisi olla mahdollista, jos ja kun...

Kuitenkaan ihmistä – elävänä ja tuntevana oliona – ei voi koskaan jäännöksettä palauttaa mihinkään sosiaalisesti ja kulttuurisesti konstruoituun horisonttiin tai mentaliteettiin. Eläväksi elämäksi kutsuttavan kokonaisuuden osana inhimillinen elämä seuraa ennen kaikkea omia luonnonlakejaan: alkukehitystä kohdussa toisen samankaltaisen ihmisolennon sisällä ja kanssa, syntymistä, imemistä, kasvamista sylissä ja elämistä muiden kaltaistemme vierellä, rinnalla ja keskuudessa, vanhenemista yksin tai toisten seurassa, kuoleamisen poispyyhkimätöntä varmuutta.

Tästä inhimillisen elämän kulun luonteesta – joka meille humanisteille on käynyt niin vieraaksi – seuraa kuitenkin myös elämisen kontingenssiksi kutsutun arvaamattomuuden ja sattuman mahdollisuus. Hyvässä ja pahassa. Hyvässä: Ihme on mahdollinen. Inhimillinen historia on täynnä esimerkkejä siitä, miten on mahdollista kuvitella jotain mitä ei olisi oikeastaan pitänyt minkään järjeyden perusteella voida kuvitella. Pahassa: Emme ole kaikkivoipia emmekä hallitse elämäämme. Inhimillinen historia on täynnä esimerkkejä siitä, miten jonkin meitä suuremman kulku on meiltä pyytämättä ja väkivaltaisesti katkaissut jotain, jonka oikeastaan kaiken järjen mukaan olisi pitänyt antaa elää ja tulla edelleen viljellyksi.

Elävän elämän ohella romaani – tämänpuoleisen maailman näkökulmasta tulevaan elämään ja joskus tuonpuoleiseenkin liittyviä kysymyksiä tarkasteleva kirjallinen proosamuoto – muodostaa ainutlaatuisen tarkastelupaikan inhimillisen kuvittelun maailmoihin. Kaikessa mahdollisessa koherenttiudessaan ja katkonaisen muodon epäjatkuvuudessaan se tarjoaa minulle pitkän ja yksityiskohtaisesti muotoillun ajatuksen siitä, mikä voisi olla mahdollista, jos ja kun...

Jokainen romaani on tekijän minulle ojentama inhimillistä elämistä koskeva puheenvuoro, jota muotoavat tekijän muistissa ja hänen kuvittelussaan, hänen tietoisessa mielessään ja hänen tiedostamattomassaan, unissaan ja kuvitelmissaan elävä ja puhuva – tai paikoin kuollut ja vielä vaikeneva – menneisyys, nykyhetki ja tuleva. Romaanissa puhuvat kaikkien menneiden ja vielä elävien ja nyt elävien ja kaikkien vasta nyt tai jo kuviteltavien äänet! Jo kuollut ja vielä muistetut äänet ja nyt jo kuviteltavat äänet!

Romaanissa inhimillinen tekijä antaa näille äänille muodon, puhuu niissä ja niiden kautta ja pyytää tulla kuulluksi: Kuule, minä puhun! Eikä romaaneita lukiessaan koskaan lakkaa ihmettelemästä näiden inhimillistä elämää koskevien puheenvuorojen volyyymiä ja kirjoja: kaikkia niitä kysymyksiä ja vetoamuksia ja huutoja, jotka edelleen odottavat vastausta, kuulluksi tulemista, inhimillistä vastakaikua – tätä inhimillisen elämän fundamentaalia perusedellytystä: ymmärtää ja tulla ymmärrettyksi.

Kirjoitan, että tulisin kuulluksi ja toivon, että tulisin ymmärrettyksi. Samalla toivon, että tähän kokoelmaan kokoamani esseet voisivat johdattaa lukijani käsittelemieni kirjailijoiden – Marie Madeleine de La Fayette, Mary Shelley, George Sandin, Coletten, Eila Kostamon, Orhan Pamukin, Per Olov En-

quistin, Åsne Seierstadin ja Atiq Rahimin – luomien kirjallisten kosmologioiden pariin, innostaa lukemaan heidän kirjoittamiin kirjoja: romaaneita, novelleja, omaelämäkertoja, esseitä.



Neljä ensimmäistä esseeä on ilmestynyt aiemmin *Naistutkimus/ Kvinnoforskning*-lehdessä vuosikerrassa 2000 otsikolla ”Kirjallisuuden naisklassikoita”. Klassikkosarjaan kuuluu myös viides, *Nuori Voima*-lehdessä julkaistu Coletten *Chériä* käsittelevä essee. Kiitän lehtien toimituskuntia luvasta julkaista uudelleen vähän muokattuina nämä essee, joita omassa mielessäni yhdistää pyrkimys lähteä liikkeelle jostain itseäni puhuttelevasta, mutta sinänsä merkityksettömältä näyttävästä yksityiskohdasta. Roland Barthesin *Valoisassa huoneessa* (1980/1985) aikoinaan lannseeraamaa käsitettä lainatakseni – ja sitä soveltaakseni – tarkastelen näissä viidessä esseissä romaanin ”punctumia”: minua koskettavaa tekstikohtaa, jossa jokin yhtä aikaa eloisa ja liikkumaton yksityiskohta valtaa Marie Madeleine de La Fayetteen *Clevèsin ruhtinattaren* (1678), Mary Shelleyyn *Frankensteinin* (1818), George Sandin *Taiteilijattaren tarinan* ja *Rudolstadtin Kreivittären* (1842–43) sekä Coletten *Chérin* (1920) lukemiseni.

Myöhäismodernia kirjallisuutta käsittelevien toisen osan esseitä muotoaa niitäkin pyrkimykseni jäsentää tekstien todellisuuden kuvausta ja niiden lukijassa synnyttämää vaikutusta. Tekstin alussa olevan lainauksen on nytkin tarkoitus suoda lukijalle jonkinlainen etuoikeutettu paikka, josta hän voi tarkastella romaanin kosmologiaa. Mielessäni on Per Olov Enquistin *Henkilääkärissä* (1999) esittämä kuvaus ”Hallitsijan parvekkeesta” Tanskan kuningashuoneen pensaslabyrinteistä koristellussa barokkipuutarhassa: *Vain siitä kohdasta katsottuna kokonaisuus yhteyksineen muuttuisi selväksi*. Erich Auerbachin *Mimesiksen* (1946/1992)

metodia soveltaen etenen näennäisen marginaalisesta yksityiskohdasta kohti teoksen maailmankuvaa ja kirjallista kosmologiaa. Toisen osion tutkittavat tekstit ovat Eila Kostamon *Haava* (1983), Orhan Pamukin *Nimeni on punainen* (1998), Per Olov Enquistin *Henkilääkäri* (1999), Åsne Seierstadin *Kabulin kirja-kauppias* (2002) ja Atiq Rahimin *Unen ja kauhun labyrintti* (2002).



Ystävääni Kirsti Määttästä, filosofia, psykologia ja monitieteilijää, haluan kiittää paljosta: pohjattomista inhimillistä elämää ja sen tutkimista koskevista arvokkaista keskusteluista ja kommentteista, jotka ovat auttaneet minua ennen kaikkea muokkaamaan kirjani ajatuksellista pohjaa. Kiitän lämpimästi myös dosentti Ritva Hapulia, kulttuuritutkijaa ja -historioitsijaa, jonka kriittiset ja myötätuntoiset kommentit ovat auttaneet minua muokkaamaan kirjan ilmaisua. Aivan erityisesti kiitän professori Pekka Tammea, joka on paitsi kannustanut minua julkaisemaan nämä esseet, myös tuttuun tapaansa esittänyt tarkkoja huomioita ja parannusehdotuksia – joita ilman käsillä oleva kokonaisuus olisi ilman muuta huonompi.

*Omistan tämän kirjan ydinperheelleni:
Tapio, Iines ja Emma Onnelalle.*

Pohjoisella havumetsävyöhykkeellä Kukan päivänä 2004.

Kirjallisuus

- Auerbach, Erich 1946/1992 *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaaisessa kirjallisuudessa*. Suomentanut Oili Suominen. SKS, Helsinki.
- Bakhtin, Mihail 1934–41/1981 *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist, Translated by C. Emerson and M. Holquist. University of Texas Press, Austin, Texas.
- Barthes, Roland 1980/1985 *Valoisa huone*. Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Kansankulttuuri. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki.
- Gregory, Marshall 1995 The Sound of Story. Narrative, Memory, and Selfhood. – *Narrative. The Journal of the Society for the Study of Narrative Literature*. Vol. 3, No 1, January, 33–56.
- Kovala, Urpo 1997 Teksti elämänhistorian kehyksessä. – *Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä*. Toim. Katarina Eskola ja Eeva Peltonen. Nykykulttuurin Tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä, 145–170.
- Määttänen, Kirsti 2003 Dialoginen vauvatanssi terapiamenetelmänä. – *Psykoterapia* 3/2002, 164–170.
- 1998 Sense of Self and Narrated Mothers in Women’s Autobiographies. – *Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture*. Finnish Literature Society, Helsinki, 317–330.
- 1996 Muisti ja muistamisen tunnot. – *Muistikirja. Jälkien jäljillä*. Toim. Kirsti Määttänen ja Tuomas Nevanlinna. Tutkijaliitto, Helsinki, 10–25.
- Pavel, Thomas 2003 *La pensée du roman*. Coll. Nrf, essais. Paris, Gallimard.
- Pearce, Lynne 1994 *Reading Dialogics*. Edward Arnold, London.

1.

Modernit klassikot:
Naistekstin punctum

Vetäytymisen ja yksinäisyyden haave

Marie Madeleine de La Fayette'n romaanin *Clèvesin ruhtinatar* (= CR; *La princesse de Clèves* 1678) alussa kuvataan pitkään Henrik II:n hovin poliittisia kuvioita, valta- ja rakkaussuhteiden muodostamaa kiinteää liittoa. Monisivuisessa aloitusjaksossa henkilöt esitellään hovietiketin mukaisessa tärkeysjärjestyksessä suurimmasta pienimpään, ensin kuningas ja kuningattaret:

Henrik II:n viimeiset hallitusvuodet olivat Ranskassa ennennäkemättömän loiston ja hienostuneisuuden aikaa. Hallitsija itse oli naistenmies, komea ja rakastuvainen; hänen rakkautensa Diane de Poitiersiin, Valentinoisin herttuattareen, oli peräisin yli kahdenkymmenen vuoden takaa, mutta se oli silti kiihkeää, minkä hän edelleen osoitti selvästi.

Kuningas kunnostautui ihailtavasti kaikissa ruumiinharjoituksissa, joille omistikin suuren osan aikaansa. Jokaisena päivänä järjestettiin metsästysretkiä, pallopelejä, tanssiesityksiä, rengasratsastuksia ja muita huvituksia. Valentinoisin herttuattaren värit ja nimikirjaimet näkyivät

kaikkialla, ja hän itse esiintyi yhtä koreana kuin tyttärentyttärensä neiti La Marck, joka oli naimaiässä.

Missä kuningatar, siellä samanarvoisena herttuatar. Kuningatar, Katariina de Medici, oli kaunis, joskin nuoruuden hehkeyden taakseen jättänyt. Hän rakasti komeaa menoa, loistoa ja huvituksia. Kuningas oli solminut hänen kanssaan avioliiton ollessaan vielä Orléansin herttua ja nuorempi kuin veljensä kruununprinssi, joka myöhemmin kuoli Tournonissa. Syntyperänsä ja jalojen ominaisuuksien puolesta kruununprinssi olisi ansiokkaasti täyttänyt isänsä Frans I:n paikan. (CR 7–8)

Näiden Henrik II:n hovin sisäpolitiikkaa koskevien satumaisten seikkojen jälkeen lukija saa tutustua sivu toisensa jälkeen koko joukkoon kauniita kuningattaria ja prinsessoita, komeita herttuaita ja konnetaabeleita ja lukea heidän naimakuvioistaan ja poliittisista liittoutumistaan. Näiden joukossa esitellään myös Clèvesin ruhtinaaksi nimetty henkilö, jota kuvataan ”kunniakkaan nimensä arvoiseksi”, ”uljaaksi ja komeaksi ja järkeväksi” ja josta lopuksi vielä todetaan, ettei tätä ”ominaisuutta yleensä nuorissa tapaa” (CR 10). Muuta hänestä ei kerrotakaan, ja sitten kertoja ryhtyy kuvaamaan komeaa ja miehekästä Chartresin vidadia, jota hän rohkenee verrata vain Nemoursin herttuaan, ”luonnon mestariteokseen” (CR 11), jonka puoleensavetävyyden kuvaukselle hän uhraa enemmän tilaa. Tämän jälkeen palataan hovin jakautumiseen kahtia kuningattaren ja herttuattaren piireihin, jotka esitellään tällä kertaa ulkopoliittisesta näkökulmasta, suunnitteilla olevina valloitus- ja naimakauppoina, joista keskeisin on mainitun Nemoursin herttuan mahdollinen avioituminen Englannin Elisabetin kanssa.

Tämä melkein kymmensivuinen aloitus pohjaa de La Fayette'n romaanin aiheen ja sen päähenkilön, Clèvesin ruhtinattaren, esittelyä. Tarkoituksena on motivoida romaanin tuleva tapahtumakulku, mutta samanaikaisesti alku tuntuu oudolta, aivan kuin meidät olisi itsemme heitetty keskelle tuota loisteliasta hovia ottamaan selvää sen tapahtumista ja henkilöistä. Tehtävää hankaloittaa se, että meiltä puuttuu mitta, jolla voisimme suhteuttaa asioita. Emme viedä tiedä, mikä on tärkeää ja mikä ei. Mitä ilmeisemmin kyse on rakkaudesta ja vallasta, mutta kun henkilöt marssitetaan esiin hierarkkisessa järjestyksessä, jää epäselväksi, miten se liittyy vielä tuntemattomaksi jääneeseen Clèvesin ruhtinattaren, jonka tarinan epäilemättä kuitenkin tulemme vielä kuulemaan.

Yrittäessämme päästä selville, mihin meidän pitäisi kiinnittää huomiota, katsomme hämmentyneenä kaikkea tuota, yhtä hyvin merkityksettömältä tuntuvia yksityiskohtia kuin koko hämärältä näyttävää kokonaisuuttakin, mielessämme epämääräinen pelko, että meidät on huomaamattamme johdateltu keskelle oikeita tapahtumia ja että meiltä on vain jäänyt huomaimatta jokin olennainen tieto, jota voisimme käyttää tämän sotkuiselta näyttävän rakkaus- ja valtavyöhdin selvittämisessä. Samalla hetkellä, kun tajuamme olevamme kaikesta kuulemastamme täysin pyörällä päästämme, kertojan äänensävy muuttuu ja hän ilmoittaa sankarittaren *entréen*: *Niihin aikoihin hoviin ilmaantui kaunotar, joka veti kaikkien katseet puoleensa* (CR 17). Välittömästi tämän jälkeen asiat alkavat kirkastua, sillä nyt havainnoillamme on kiintopiste, Neiti Chartres, jonka naimakauppojen pariin kertoja alkaakin pontevasti meitä ohjata.



Palaan tuohon pitkään ja irrallisen tuntuiseen aloitukseen. Juuri siihen tiivistyy jotakin olennaista de La Fayetteen kirjan merkityksestä yhtenä varhaisimmista modernia psykologista tietoisuutta käsittelevistä romaaneista. Romanin kirjoittaja, Marie Madeleine de La Fayette (1634–1693) oli henkevä ja arvostettu pariisilaisen kirjallisuussalongin pitäjä, mutta ei hän mikään suuri romaanikirjailija ollut. Hän eli elämänsä Ludvig XIV:n ”suojeluksessa” keskellä poliittista valtaeliittiä, mutta mitään kirjettä tai novellia pitempää hän ei ehtinyt päivärutiineiltaan kirjoittaa. Hänen ystävättärellään, Madame de Sévignéllä, joka sairautensa takia eli Vichyn kylpyläkaupungissa, oli enemmän aikaa kirjallisiin harrastuksiin, sillä hän ei ollut sidoksissa hovin velvollisuuksiin, jatkuvaan näyttäytymiseen ja esillä olemiseen.

Madame de La Fayetteen kohtalona sen sijaan oli vain haa-veilla yksinäisyydestä. Miehestään hän oli päässyt eroon, mutta hovivelvollisuuksistaan ei. Ei olekaan yllättävää, että yksinäisyyteen vetäytyminen, rakkausjuonitteluista ja poliittisista vehkeilyistä eroon pääseminen muodostaa teeman kaikissa de La Fayetteen kirjoissa, joiden pariin hänen kerrotaan päässeen sunnuntaisin pieniksi hetkiksi – ja joista kuka tahansa voi todeta, että ne ovat jääneet hiomattomiksi ja keskeneräisiksi. *Zäiden* (1670) ohella *Clèvesin ruhtinatar* kuuluu kuitenkin Madame de La Fayetteen viimeistellympiin teoksiin. Hän kirjoitti sitäkin monta vuotta, eikä ole koskaan selvinnyt, kuinka suuri osuus François de la Rochefoucauldilla, pessimististen mielmien kirjoittajalla, lopultakin oli romanin loppuun saattamisessa.

Kirjan alussa tulee esiin kirjailija/kertojan hankaluus löytää sanottavalleen muoto ja moodi. Sopivien kertovan proosan mallien puuttuessa de La Fayette yrittää päästä päähenkilönsä tarinaan käsiksi sadunhohtoisessa muistelmassa, jollaista hän oli kokeillut aiemmin, kirjoittaessaan luostarikoulun aikaisen ystä-

vättärensä, prinsessa Henrietten muistelmia, *Histoire d'Henriette d'Angleterre* (postuumi 1720). Mutta *Clèvesin ruhtinattaressa* tämän kirjallisen muodon aiheuttamat kahleet voi sananmukaisesti tuntea tekstissä, joka liian pitkään tempoilee ulkoisen ja sisäisen, historiallisen kuvauksen ja psykologisesti elävien henkilöhahmojen, kronikan ja romaanin välillä – eikä onnistu löytämään niiden välille tasapainoa.

Alku ei ole romaanin kulun ja sankarittaren tarinan kannalta kuitenkaan motivoimaton. Sen tarkoituksena ei ole olla erillinen tausta, vaikka siltä näyttää, vaan pohjustaa maaperä päähenkilön elämäkululle, esitellä se kirjoittajalle itselleen tuttu inhimillisten toimijoiden valtapelin kenttä, Aurinkokuninkaan hovi, jota vasten romaanin juoni, loppuratkaisu ja sankarittaren valinta voivat tulla ymmärrettäväksi. Tässä maailmassa ei ole yksilön elämää ja kuolemaa, vapaasti valittavaa rakkautta eikä yksilöllisesti toteutettavaa intohimoa, vaan elämä on sidoksissa hovin sosiaaliseen ja hierarkkisesti järjestäytyneeseen valtaverkkoon, jonka kontrollin piiriin kuuluvat sekä poliittinen että eroottinen. Molièren *Don Juanin* (*Dom Juan* 1665) kumouksellisella viettelijällä, saati Choderlos de Laclosin *Vaarallisten suhteiden* (*Les liaisons dangereuses* 1782) Kreivi Valmontilla ja Madame de Merteuil'llä ei voi olla roolia tässä Ludvig XIV:n hovian muistuttavan hovin kuvauksessa, jonka on pakko täyttää poliittisen korrektiuden eli sopivuuden (*bienséance*) vaatimukset, vaikka kirja julkaistiinkin nimettömänä – eikä Madame de La Fayette koskaan siis suoraan tunnustanut kirjoittaneensa sitä.

Kirjan aloitus on moneen kertaan sen sanomista, että hoviminä on ennen kaikkea julkinen ja vasta toiseksi yksityinen. Juuri julkisen elämän korostaminen on olennaista alussa esitetyssä, irrallisen tuntuudessa hovielämän kuvauksessa. Se käy ilmi myös pelaamista ja loiston näyttämistä korostavista kuvista, sa-

moin kuin tuntemattomien, mutta ilmeisen tärkeiden henkilö-
hahmojen muotokuvista, joissa merkillepantavaa on ylistävän
runsa attribuointi, loisteliaisuuden ja komeuden, kauneuden ja
näyttävän sankarillisuuden korostaminen. Julkisuuden ja yksi-
tyisyyden, näennäisen ja totuuden välinen ristiriita tai horjunta,
jota kirjan pitkä ja hapuileva aloitus heijastaa, tehdään kyllä
myöhemmin täysin selväksi. Silloin kertoja on jo kuitenkin siir-
tynyt hovikronikasta *romaanin* maailmaan, joiden henkilöitä ei-
vät enää sido tavalliset todenvastaavuuden ja sopivuuden sään-
nöt. Silloin kertoja voi jo todeta asian omissa interventioissaan,
tai se voi ilmetä dialogijaksoissa, esimerkiksi silloin kun Rouva
Chartres opettaa tyttärelleen hovielämän aakkosia: *'Jos arvioitte
hovin asioita sen perusteella miltä ne näyttävät, äiti vastasi, 'joudutte
erehtymään usein: totuus on melkein aina toisenlainen'* (CR 42).

Irrallisen alkujakson merkitys on myös siinä, miten se omal-
la tavallaan luo kuvaa tällaisen romaanin kirjoittamiseen liitty-
vistä hankalista, ellei mahdottomista olosuhteista Ludvig XIV:n
aikakaudella. Tutustuttuamme lopulta hyveelliseen Clèvesin
ruhtinattareen ei tule mieleen kuvitella häntä kirjoittamassa mi-
tään muuta kuin kirjeitä, ja kuitenkin yhtä tärkeän osan hänen
elämässään kuin kauneus ja varakkuus muodostavat hänen hen-
kevyytensä, havainnointi- ja ilmaisukykynsä, ehtymättömät tul-
kintataitonsa, tinkimättömyytensä ja tavaton rohkeutensa, jotka
käyvät ilmi hänen tekojensa kuvauksista. Mutta Clèvesin ruhti-
nattaren osana on käyttää näitä taitoja hovi- ja rakkauspeleissä;
eikä hän paljon muusta haaveilekaan. Suurin osa päähenkilön
ajasta kuluu toisten sanojen tulkitsemiseen. Juorut, huhut, vää-
rin käsitetyt puheet ja oikein käsitetyt puheet, varastetut muoto-
kuvat, pudonneet kirjeet, tirkistellyt tunnustukset muodostavat
tämän psykologisen romaanin sankarittaren kokopäivätyön,
josta ei ole luistamista. Ja kun sankarittarelle lopulta miehensä

kuoltua tarjoutuu tilaisuus päästä eroon tästä hermoja repivästä tulkintapelistä, onko ihme, ettei hän halua ottaa uutta miestä ristikseen, olkoonpa kyseessä vaikkapa Nemoursin kreivi (Nemours = *ne amours* = ei rakkauksia).



Kirjan loppuratkaisu, sankarittaren uskollisuus miehelleen, on herättänyt ihmettelyä aina näihin päiviin asti. Aikalaiskriitikot syyttivät kirjaa muotojen sekoittamisesta, realistisen *novellan* ja eksoottisen romanssin sotkemisesta. Sankarittaren toiminta – ruhtinattaren tekemä tunnustus miehelleen, Nemoursin rakkaudesta kieltäytyminen ja yksinäisyyteen vetäytyminen – ei ollut heistä johdonmukaista ja uskottavaa naispäähenkilön toimintaa. Esimerkiksi Bussy-Rabutin kuvaa Madame de Sévignélle kirjoittamassaan kirjeessä de La Fayetteä muotokeikaroijaksi ja kutsuu kirjaa groteskiksi, *extravagant*, joka loukkaa yleistä mielipidettä.

Näistä kriittisistä pistoista huolimatta, tai ehkäpä niidenkin takia, Madame de La Fayetteen kirja on säilytetty länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa psykologisen romaanin pioneerina ja klassikkona, joka herätti kiivaan kohun. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen kultaisella 1980-luvulla naistutkijat löysivät kirjan uudestaan ja ryhtyivät etsimään motiivointia sankarittaren toimille naisnäkökulmaisesta analyysistä. Béatrice Didier, Rachel Blau duPlessis, Nancy K. Miller ja Peggy Kamuf ovat kaikki puolustaneet de La Fayettea naiskirjailijana ja feministinä, joka rikkoi klassismin mieskerronnan kielioppia.

Klassismin muotoperiaatteiden valossa *Clèvesin ruhtinatar* voi näyttää löyhästi strukturoidulta, mutta pohjaa romaanin epämääräiselle muodolle onkin ehkä etsittävä jostain muualta kuin miesklassismin sopivuuden ja todenvastaavuuden periaat-

teista. Näyttää siltä, että kulttuurihistoriallisesti uskottavan ho-
vikuvauksensa ohella Marie Madeleine de La Fayetteen romaa-
nissa arvokasta on sen esittämä kysymys, joka koskee modernin
naisen elättämää illuusiota ikuisesti kestävästä ja puhtaasta rak-
kausavioliitosta: *Mutta säilyykö miesten rakkaus ikuisissa liitoissa?*
(CR 233). Tuntuu siltä, että naiset, mukaan lukien Madame de
La Fayette, ovat aina joutuneet vetäytymään yksikseen mielti-
mään tätä kysymystä.

•

Kirjallisuus

- de La Fayette, Marie Madeleine 1678/1972 *La princesse de Clèves et autres romans*. Préface et notices de Bernard Pingaud. Coll. Folio. Gallimard, Paris.
- 1678/1998 *Clèvesin ruhtinatar*. Suomentanut Annikki Suni. Otava, Helsinki.
- 1670/1972 *Zäide*. – *La princesse de Clèves et autres romans*. Préface et notices de Bernard Pingaud. Coll. Folio. Gallimard, Paris.
- 1720/1972 *Histoire d'Henriette d'Angleterre*. – *La princesse de Clèves et autres romans*. Préface et notices de Bernard Pingaud. Coll. Folio. Gallimard, Paris.
- Didier, Béatrice 1981/1991 *L'écriture-femme*. Coll. Écriture. (2. éd.) PUF, Paris.
- Du Plessis, Rachel 1985 *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana UP, Bloomington.
- Kamuf, Peggy 1982 *Fictions of Feminine Desire. Disclosures of Heloise*. University of Nebraska Press, Lincoln & London.
- De Laclos, Choderlos 1782/1989 *Vaarallisia subteita*. Suomentanut Leena Kekomäki. Otavan klassikot. Otava, Helsinki.
- Lyons, John D. 1989 The Emergence of the Novel. – Hollier, Denis (ed.) *A New History of French Literature*. Harvard UP, Cambridge & London, 350–354.
- Miller, Nancy K. 1988 *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. Columbia UP, New York.
- Molière 1665/1959 *Don Juan*. Suomentanut Otto Manninen. – *Komedioja 2*. WSOY, Porvoo.

Yksinäisyyden yöpuoli

– Oi ei, tuo ei ole totta, olento sanoi. Noin varmaan kuvittelet, koska sinulla on väärä käsitys minun vaikutteistani. Kuitenkaan en kaipaa lohdutusta. En koskaan tule saamaan osakseni myötätuntoa. Kun aluksi sitä kaipasin, se oli hyvyyden, onnen ja rakkauden kaipuuta, rakkauden jota sisimpäni oli tulvillaan ja jota halusin jakaa toisille. Mutta nyt kun hyvyys on minulle pelkkä varjo ja kun onni ja rakkaus ovat vaihtuneet katkeraksi ja kuvottavaksi epätoivoksi, mistä minä enää etsisin lohtua. Minä tyydyn kärsimään yksinäni niin pitkään kun tuskani jatkuu; kun kuolen, tyydyn siihen että muistoni ovat iljettäviä ja häpeällisiä. Aikaisemmin lohduttauduin unelmoimalla hyvyydestä, kuuluisuudesta ja nautinnoista. Toivoin turhaan tapaavani ihmisiä, jotka näkisivät iljettävän ulkomuotoni läpi ja rakastaisivat minua erinomaisen luonteeni vuoksi. Toimiani ohjasivat ylevät kunnian ja rakkauden aatteet. Mutta nyt rikokseni ovat syösseet minut arvottomimman eläimenkin alapuolelle. Ei ole toista minun veroistani julmaa, paha, rikollista, viheliäistä

olentoa. Kun tarkastelen hirvittävää syntilistaani, en usko olevani sama olento, jonka mielen aikaisemmin täyttivät taivaallisen ylevät kauneuden ja majesteettisen hyvyuden näyt. Mutta näin juuri on: langenneesta enkelistä tulee julma paholainen. Mutta tuollakin Jumalan ja ihmisten vihollisella oli ystäviä ja rikostovereita; minä olen yksin.
(F 242–243.)

Lainauksen paatoksellisen puhujan, omaa viheliäistä elämäänsä muistelevan ääni tuo elävästi mieleen Jean-Jacques Rousseau monelle tuntemattomaksi jääneessä omaelämäkerrallisessa tekstissä *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782–89) esiintyvän, oman ainutlaatuisuutensa katkeraan loppuun asti tiedostavan ihmiskurjan, joka kertoo muiden haluavan haudata hänet elävältä ihmisrodun kauhukuvana ja hirviönä. Mutta lainauksen paatoksellinen puolustuspuhe ei tietenkään ole ranskalaisen romantikon, vaan kuuluu itselleen Hirviölle Mary Wollstonecraft Shelley'n (1797–1851) kirjoittamassa romaanissa *Frankenstein. Uusi Prometheus* (= F) vuodelta 1818. Kyseessä on kirjan loppukohta, jossa takaa-ajettu Hirviö on tullut piilostaan toteamaan tapahtuneen – hänen luojansa Frankenstein on kuollut – ja tilittää nyt elämäänsä keskellä Jäämerta tutkimusmatkailija Robert Waltonille, jonka kunnianhimoisen löytöretken napa-seudun ankarat olosuhteet ovat keskeyttäneet.

Tuntemme suurin piirtein tähän loppukohtaukseen johtaneet tapahtumat: Jalosydäminen nuorukainen Victor Frankenstein on uhrannut kaiken aikansa ja tarmonsaa perehtyä modernin luonnontieteen saloihin. Vuosien yksinäisen uurasituksen tuloksena – erikoistumisalueenaan hautojen häpäisy, kosteissa hautaholveissa työskentely ja elävien eläimien kidutus – hän on onnistunut muovaamaan elottomasta aineesta elävän

olennon, joka osoittautuu hirveämmäksi kuin hän oli osannut kuvitella. Nähtyään luomuksensa hän hylkää sen, mutta tästä alkaa hänen elämänsä alituisen pelon ja salaisuuden varjossa – salaisuuden, jonka hän lopulta paljastaa Waltonille. Vasta kuolinvuoteellaan, menetettyään kaikki lähimmäisensä, isänsä, sisarensa, ystävänsä ja rakastettunsa, modernin tieteen alttarille, Frankensteinille kirkastuu oma kuvansa modernina tutkijana: *Näytin pikemminkin kaivostyöhön tai johonkin muuhun näännyttävään raadantaan tuomitulta orjalta kuin mielipuuhiissaan askaroivalta taiteilijalta* (F 56). Hänen kannaltaan kaikki on kuitenkin liian myöhäistä; tulevien sukupolvien tehtäväksi jää säilyttää muistissaan hänen testamenttiaan.



Haluan palata alussa lainaamaani loppukohtaukseen, jonka muodostaa Hirviön puolustuspuhe Waltonin esittämiin syytöksiin. Juuri Hirviön apologiaan kiteytyy jotakin olennaista Frankensteinista modernina kauhuklassikkona. Merkille pantavaa siinä on tunteisiin vetoava paatoksellinen dramaattisuus, joka ei jää Waltoniltakaan huomaamatta. On aivan ilmeistä, ettei Hirviö ole niinkään dokumentoimassa elämänsä tapahtumia kuin ilmaisemassa sisimpiä tuntojaan käyttäen hyväkseen *kyynelten retoriikkaa*, josta oli tullut Goethen ja Rousseau'n kaltaisten kirjailijoiden myötä suosittu tehokeino eurooppalaisessa romaani-taiteessa. Romanttisten esikuviansa, Wertherin ja Saint-Preux'n, tavoin Hirviö on tavoittanut puhuttelevan ilmaisutavan ristiriitaisille tuntemuksilleen, ylevästä alhaiseen ja järkevyydestä järjettömyyteen nopeasti vaihtuville mielenliikutuksilleen.

Antamalla persoonallisen äänen Hirviölle, modernin ihmisen pimeän puolen tutkimattomille haaveille ja selittämättömille peloille, Mary Shelley vie modernin, romanttisen ja paa-

toksellisen tunnustusretoriikan painajaismaiseen huippuunsa, sille unen ja valveen väliselle hämärälle vyöhykkeelle, jossa hulluus ja houreet muodostavat alati torjuttavan uhkan. Kirjan lopussa Hirviöllä ei ole enää edes kehyskertomuksen tarjoamaa suojamuuria, vaan hän murtautuu ulos toisten tarinoiden vankeudesta: *Tämän sanottuaan hän loikkasi hytin ikkunasta laivan vierellä ajelehtivalle jäälautalle. Aallot kantoivat hänet pois ja hän katosi pimeään ja etäisyyteen* (F 245).

Hirviön luojalle, Mary Shelleylle, nämä modernin subjektiivisen romaanin konventiot eivät olleet vieraita – kaukana siitä. Nuoresta iästään huolimatta hän oli lukenut ja seurasi tarkoin Manner-Euroopan kirjallisuuden tapahtumia. Isältään, kirjailija William Godwinilta, saamiensa neuvojen mukaisesti hän myös tallensi systemaattisesti lukukokemuksensa päiväkirjoihinsa voidakseen hyödyntää niitä omissa teksteissään. Tasaarvolla kohennettujen valistusoppien mukaisesti isä luki jo varhain tyttärelleen kotikirjastonsa, ja myöhemmin Mary perehtyi myös edesmenneen äitinsä, Mary Wollstonecraftin, kirjoittamiin naisten ja tytärien oikeuksia puolustaviin pamfletteihin ja propagandasävyisiin fiktioihin. Kuusitoistavuotiaana Mary karkasi runoilija Percy Shelleyyn kanssa Italiaan ja Sveitsiin, jonne nuoripari lopulta asettui runoilija Byronin perheen naapureiksi. *Frankensteinin* korjattuun laitokseen kirjoittamassaan esipuheessa (1831) Mary Shelley palauttaa romaaninsa alkuperän juuri näihin Genevessä vietettyihin kirjallisiin iltoihin, samoin kuin Byronin esittämään ajatukseen, jonka mukaan kaikki seurueen jäsenet kirjoittaisivat kummitus- tai kauhutarinan. Yhdestä tuli klassikko.



Modernin romaanin historian valossa *Frankenstein* ei ole mitenkään kuohuttavan poikkeuksellinen teksti. Muodoltaan se on itse asiassa varsin tyypillinen oman aikansa romaani siinä mielessä, että henkilöt saavat vuorollaan ilmaista omia tuntojaan, joiden pohjalta lukijan on muodostettava kokonaiskuva tapahtumista. Lukijan on koottava kertomuksen palat yhteen, eikä tehtävä ole helppo, koska emme kuule yhtä emmekä yhtenäistä tarinaa, vaan ainoastaan kirjavan joukon eri äänillä esitettyjä kertomuksen palasia: kirjeitä, puhuttuja ja kirjoitettuja elämäkertoja ja päiväkirjoitteita. Näistä paloista lukijan on muodostettava oma käsityksensä, kuten Rousseau oli aikoinaan esittänyt modernin tunnustajan vaatimuksena *Tunnustuksissa*: ”Hänen [lukijan] tehtävänä on koota yhteen ainekset ja määritellä niiden muodostama olento” (Rousseau 1782–89/1998, 105). Ja samaan tapaan Mary Shelleyyn oli myös luotava oma historiansa vanhempiensa kirjoista, päiväkirjoista ja kirjoista.

Shelleyyn romaanissaan käyttämä ratkaisu on kuitenkin epätyypillinen siinä mielessä, että hän jättää lukijan selviytymään yksin persoonallistetun kauhun kanssa. *Oi, kunpa keksisin tarinan, joka kammottaisi lukijaani samalla tavalla kuin olin itse pelännyt tuona yönä* (Shelley 1818/1994, 203), tekijä muistelee kirjoittamisen aikaisia tuntojaan toisen laitoksen esipuheessa. Shelleyyn keksintö on antaa Hirviölle persoonallinen ääni, joka mahdollistaa lukijan samastumisen demoniseen. Modernin tunnustusretoriikan mukaisesti hän antaa Hirviön vapaasti omassa puheessaan luoda vaikutelmaa oman hirviömäisyytensä alati vaihtuvien tunteiden autenttisesta ilmaisemisesta. Ilman objektiivisen kertojan tarjoamaa tulkintaa lukija kallistuu vuoroin hirviömäisen Frankensteinin, vuoroin inhimillisen Hirviön puoleen, tuntee myötätuntoa välillä Frankensteinia, välillä Hirviötä kohtaan, hylätäkseen taas seuraavassa hetkessä toisen tai

toisen tunteettomana julmurina. Juuri tähän epävakauteen perustuu kirjassa vähitellen syntyvä *kauhun tuntu*: lukijassa syntyneeseen ahdistukseen, avuttomuuteen ja yksinäisyyteen näiden kahden yhteensopimattoman tarinan edessä. Mutta kauhu oli armottoman nuoren naiskirjailijan tahto: lukijan on itse kuljettava ahdistava matka ja kohdattava kauhu yksin, vailla kaiken tietävän kertojan suoma turvaa.



Frankensteinia on tulkittu modernina versiona Prometheusmyytistä. Sitä on luettu kertomuksena yli-inhimillisestä super-tiedemiehestä, jonka voima kääntyykin häntä itseään vastaan. Tähän kirjan alaotsikkokin ”Uusi Prometheus” tuntuu viittaavan. Ja juuri tähän, Jumalan hylänneen tai hylkäämän modernin ihmisen sisäiseen kaksijakoisuuteen – ”modernin minän digitaalaisuuteen”, Ilkka Mäyrän ilmaisua lainatakseni – kirjan veto-voima kaikesti perustuu. Aikojen myötä kirjasta on tehty elokuvia, jotka ovat syövyttäneet lähtemättömästi mieliimme kuvat kyttyräselkäisestä Hirviöstä polvistuneena rukoukseen, tai kauhunkasvoisen Frankensteinin silmissä roihuavasta demonisesta palosta. Tutkijat ovat luokitelleet romaanin milloin goottilaisen fantasian, milloin science fictionin turvallisuutta luovien lajiniemikkeiden alle. (Onko mitään kauheampaa kuin irrallaan kulkeva luokittelematon romaani!) Sen on ymmärretty kertovan yhtä hyvin yli-inhimisen, hullun tiedemiehen kuin naiskirjailijankin ristiriitaisista tunteista tai jopa synnytyksen jälkeisen syyllisyyden ja masennuksen tunnoista, kuten Ellen Moers on *Frankensteinia* lukenut – vasten Shelley'n lukuisista keskenmenoista ja vauvojen kuolemista kertovia päiväkirjaotteita (Moers 1976/1977, 90–99).

Totta onkin, että Mary Shelley elämässä kuolema ja syntymä kietoutuivat alusta asti eriskummallisella tavalla yhteen, aivan kuten Frankensteinin ”viheliäisessä laboratoriossa”. Mary Shelley menetti oman äitinsä ollessaan vielä vauva ja tuli tuntemaan hänet vain välillisesti, toisten puheista ja lukemalla kuuluisan Mary Wollstonecraftin kirjeitä, päiväkirjoja ja kirjoja. Shelley'n isä, kuten muistetaan, oli puolestaan sosiaalisen oikeudenmukaisuuden julistaja William Godwin, joka kyllä kasvatti tyttärensä valistushengessä itsenäiseksi naiskirjailijaksi, mutta hylkäsi periaatteen silloin kun hänen tyttärensä olisi epäilemättä eniten tarvinnut tukea: Maryn tultua raskaaksi ja menetettyä lapsensa. Percy Shelley'n kanssa solmimansa suhteen jälkeen Mary oli useita vuosia yhtä mittaa raskaana, mutta menetti melkein kaikki lapsensa keskenmenoihin tai kätkytkuolemiin. Kirjoittaessaan Frankensteinia vuonna 1816 Mary Shelley koki vielä kaksi traagista menetystä: sisarpuolensa Fanny Imlayn ja Harriet Shelley'n, Percy Shelley'n vaimon, itsemurhat.



Kirjallisuus

- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1979/1984 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, New Haven & London.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1774/1956 *Nuoren Wertherin kärsimyksen*. Suomentanut Volter Kilpi. – *Valitut teokset II*. Otava, Helsinki.
- Moers, Ellen 1976/1977: *Literary Women. The Great Writers*. The Women's Press, London.
- Mäyrä, Ilkka 1999: *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere Studies in Literature and Textuality. Tampere UP, Tampere.
- Rousseau, Jean-Jacques 1761/1954 *Julie ou la Nouvelle Héloïse I-II*. Ernest Flammarion, Paris.
- 1782–1789/1998 *Confessions*. Coll. Folio, classique. Préface de J.-P. Pontalis, Texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Notes de Catharine Koenig. Gallimard, Paris.
- 1782–89/1954 *Rêveries du promeneur solitaire*. L'association pour la diffusion de la pensée française, Paris.
- Shelley, Mary 1818/1994 *Frankenstein*. Introduced by Paddy Lyons. Other Critical Apparatus by Philip Gooden. Everyman, London & Vermont.
- 1818/1995 *Frankenstein. Uusi Prometheus*. Suomentanut Paavo Lehtonen. Gummerus, Jyväskylä & Helsinki.

Elämisen taidosta

Taiteilijattaren tarinan (= TT; *Consuelo* 1842–43) toisessa osassa tapaamme George Sandin (1804–1876) sankarittaren, Consuelon, Jättiläisten linnaa ympäröivien hämärien ja kosteutta tiheiden onkaloiden pelottavista syvyyksistä. Sivukaupalla kestävien satumaisten koettelemusten jälkeen Consuelo on löytänyt tien harhakuvitelmista kärsivän kreivi Albertin luola-asumukseen, jossa tämä nyt tervehtii häntä taivaallisena enkelinä ja rukoilee häntä puhumaan. Jumalallisen inspiraation kaltaisessa voimansa ja ymmärryksensä tunnossa Consuelo kirkastaa Albertille totuuden tien:

Hiukan nöyryyttä, luottamusta ja alistumista ihmisille käsittämättömän tiedon ikuisiin lakeihin, siinä on teille, Albert, totuuden tie. Luopukaa sielussanne, luopukaa kerta kaikkiaan halustanne tulla tuntemaan itsenne tämän teille määrätyn ajallisen olemassaolon ulkopuolella, ja te tulette Jumalalle otolliseksi, ihmisille hyödyksi ja löydätte itse rauhan. Luopukaa yli-inhimillisestä tiedostanne ja menettämättä uskoanne kuolemattomuuteenne, epäilemättä sitä jumalallista hyvyttä, joka suo anteeksi men-

neisyydelle ja suojelee tulevaisuutta, pyrkikää tekemään hedelmälliseksi ja inhimilliseksi tämä elämä, jota halveksitte, kun teidän pitäisi sitä kunnioittaa ja sille kokonaan antautua voimassanne, kieltämyksessänne ja rakaudessanne. Nyt, Albert, katsokaa minua, ja suomukset pudotkoon silmistänne. En ole enää sisarenne enkä äitinne, olen ystävä, jonka taivas on lähettänyt ja jonka hän on johdattanut tänne ihmeellisiä teitä riistääkseen teidät ylpeyden ja hulluuden vallasta. Katsokaa minuun ja sano-kaa minulle sielussanne ja tunnossanne, kuka olen, ja mikä on nimeni. (TT 253–254.)

Tällä lyhyellä, mutta painokkaasti lausutulla puheella on yllättävä, epäjärjestystä tuottava vaikutus. Hämmennyksen, närkästyksen ja epäuskon tuntemukset vuorottelevat mielessämme yrittäessämme ymmärtää, mitä tästä kaikesta olisi ajateltava. Nuoren laulajattaren profeetallinen puhe hävittää komeat kauhuromanttiset kehykset, ja toivuttuamme ensihämmennyksestämme olemme pelkkää kysymystä: Mitä Venetsian näyttämöiden valovoimaisin primadonna ylipäätään tekee näissä hämärissä luolissa? Onko Consuelo luopunut laulajan urastaan toimiakseen jonkinlaisena mystisenä parantajana? Voiko nuori, oppimaton nainen – olkoonpa romanttinen sankaritar – tavoittaa puheessaan tällaisen visionäärisen ilmaisuvoiman?

Kohtauksen lukijassa aiheuttama tunnekuuhu liittyy epäilemättä kauhuromanttisten puitteiden ja lainauksessa ilmenevän profeetallisen julistuksen muodostamaan yhteensopimattomuuteen. Mutta onko Consuelon puhe tulkittava rönsyilyyn taipuvaisen naiskirjailijan huolimattomuudeksi, vahinkoluonteiseksi kauhuromantiikan sääntöjen unohtamiseksi? Vai onko kyse siitä, ettei sosialistis-kristillisistä aatteista kiinnostunut kirjailija –

kuten 1840-luvun Sandia on totuttu kirjallisuudenhistorioiden sivuilla luonnehtimaan – malta enää pidätellä julistushaluaan?

Tarkastelen seuraavassa lähemmin lainausta, sillä se tiivistää myöhäissandilaisen tyylin pohjavireen: jonkinlaisen lempeästi lausutun eettisen imperatiivin, joka ei jättänyt kirjailijan aikalaisiakaan kylmäksi. Tunnetusti Balzac ja Flaubert ihailivat Sandia, mutta Baudelairessa Sandin tyylin kerrotaan herättäneen niin suurta kiihtymystä, ettei hän malttanut olla tavan takaa paheksumatta ja nimittelemättä tätä halventavasti (Didier 1981/1991, 137).



Taiteilijattaren tarinassa tällainen tunnekuohuja herättävä julistustyylipi murtautuu aina silloin tällöin myös tekstin pintaan, kuten juuri lainatussa kohdassa, jossa Consuelon jumalainen puhe saa lukijankin hetkeksi unohtamaan ajan ja paikan. Ei ehkä kuitenkaan ole sattumaa, että meidät on johdatettu syvälle maan uumeniin, jonkinlaiseen kohtua muistuttavaan tilaan. Pikemminkin Sand näyttäisi käyttävän kauhuromantiikan äiti-hahmon, Ann Radcliffen, keinoja toisenlaisiin – ehkä syvällisempiin – tarkoituksiin. Saman sanoman totuuden tiestä, egoistisista fantasiaista luopumisesta ja tämänpuolisen elämän velvollisuuksien kunnioittamisesta, löydämme näet myöhemmin *Pikku Fadetesta* (*La petite Fadette* 1849), ja siinäkin sen lausuu köyhä tyttö jumalalliselle inspiraatiolle vastaanottavaisessa tilassa.

Tällainen rohkea ja toista ihmistä suoraan puhutteleva, profeettainen opetustyylipi – ”Siinä on teille, Albert, totuuden tie” – ei tietenkään ole muillekaan ranskalaisille romantikoille vieras, mutta Sand käyttää sitä toisin. Jumalasta puhuessaan Sand ei haihattele, tavoittele taivaita, kuten Hugo *Kurjissa*. Ja siinä missä Balzac (*Ukko Goriot'ssa* 1835 tai *Herra Gobseckissa* 1842) valjas-

taa *totuuden sanojen retoriikan* kyynisyyden uskolleen, Sandilla puhutteleva totuusretoriikka pohjautuu ajatukseen paremmasta tulevaisuudesta, jossa taiteilija-kirjailijalla on tärkeä tehtävä. Kirjailijan tehtävä on tämänpuoleisten tulevaisuuksien kuvittelu ja paremman elämän mahdollistaminen näitä kuvitelmia viljelemällä. Tätä ymmärrystä Sand pyrkii ilmaisemaan romaaneissaan, joiden naispäähenkilöt saavat Consuelon tavoin toimia tekijänsä puhutorvina. Ja tällä perusteella Sand luokitellaan perinteisissä kirjallisuushistorioissa ”aatekirjailijaksi” (lue: kyhäilijäksi) ja idealistiksi, kun taas Balzacista kirjoitetaan kirjailijana (lue: Taiteilijana), ja hänen kyynisyytensä tulkitaan realismiksi.

Consuelon tarinaa kirjoittaessaan – jossa siis on perimmäiltään kyse (nais)ihmisen kutsumuksen ja yhteiskunnallisten velvollisuuksien sovittamisesta yhteen elämäntehtäväksi – Sand vaikuttaisi sankarittarensa tavoin itse olleen tämän ajatuksen kirkastumisen edessä. Hän oli lopultakin löytänyt sosialistisista aatteista syyn ja mielen taiteelleen, kuten hän myöhemmin kirjoittaa omaelämäkerrassaan *Histoire de ma vie* (1855). Mutta *Taiteilijattaren tarinassa* nämä puolet – kutsumus vai rakkaus, nomadielämä vai paikalleen jääminen, tie vai puutarha – esitetään aluksi vielä toisilleen vastakkaisina. Vasta Consuelon julistuspuheessa ne sovitetaan ensimmäistä kertaa yhteen, vaikkei päähenkilö itse vielä olekaan oman opetuksensa tasalla. Tämä on Consuelon Albertille kirkastama ”totuuden tie”: tämänpuolisen elämän viljeleminen, sen ”hedelmälliseksi ja inhimilliseksi tekeminen”. Kyse ei ole joko tien tai puutarhan valitsemisesta, vaan näiden puolien jatkuvasta sovittamisesta yhteen siinä ajassa ja paikassa, jonka oma elämä muodostaa.

Taiteilijattaren tarinassa, joka on suomeksi puuttuvine jatko-osineenkin monisatasivuinen romaani, tällaiset lainauksen

esimerkillistämät totuuskohdat muodostavat kepeästi ja poikkeilevasti kuljetetun tarinan jyllän testamentilliset suvantokohdat. Kirjaa pidetään ranskalaisen *Bildungsromanin* pioneerina, Goethen *Wilhelm Meisteriin* (1796) vertautuvana teoksena, mutta itse asiassa Sand vie romaanin muotoa uuteen suuntaan. Hän toteuttaa oman kehitysromaaninsa (*roman de formation*) jonkinlaisessa rytmisessä liikkeessä (jolle minulla ei ole nimeä), jossa kerronnalliset poikkeamat ja opettavat totuuskohdat vuorottelevat ihmisen jatkuvan muotoutumisen ajatusta jäljitellen. Kyse ei siis ole kehityksestä, vaan pikemminkin jonkun pohjimmitaan samana pysyvän jatkuvasta uudelleen muotoutumisesta. Elämä on elämistä, kulkemista ja pysähtymistä, itselle luontevan liikkeen ja levon tasapainon löytämistä. Tämä juuri on Consuelon Albertille kirkastama ”totuuden tie”, mutta nyt päähenkilön kannalta katsottuna: ihmisen jatkuvaa kulkemista ja muovautumista elämäntehtäväksi ymmärretyksi kutsumuksessa.



On ihmeellistä, joskaan ei varmaankaan sattumaa, että lainauksen puheen – jota tekee mieli verrata kristinuskon ja taolaisuuden opetukseen – pitää nuori kirkasotsainen nainen, Consuelo, jonka nimi espanjaksi tarkoittaa lohdutusta. Tiedämme, että romanttiikan miesrunoilijoille, kuten Vignylle tai Sandin läheisesti tuntemalle Alfred de Musset’lle, juuri nainen edusti enkelillistä lohduttajaa elämän pettymyksessä, masennuksessa ja epätoivossa. Ja tässä miesromanttisessa hengessä Albertkin on rukoillut Consueloa puhumaan: ”Puhukaa puhukaa, taivaallinen nimi, jonka kuulen ja jota en enää tunne!” (TT 253). Mutta Consuelon säteilevän kirkkaassa puheessa – jossa ei ole jälkeäkään epäröintiin viittaavasta naisellisestä hämäryydestä – Sand valjastaa omaan käyttöönsä tämän miesmyytin, ja jo ensimmäisessä

lauseessa nuori nainen ottaa paikkansa miehen opettajana: ”[S]iinä on teille, Albert, totuuden tie!” (TT 253).

Consuelon puheen loppu on vielä oma lukunsa. Consuelon käyttämä mystinen ilmaus – ”Sanokaa minulle sielussanne ja tunnossanne, kuka olen ja mikä on nimeni” – pakottaa lukijan Albertin tavoin pysähtymään, etenkin jos muistamme päähenkilön aiemmat muodonmuutokset (Böömissä Consuelo tunnettiin Ninana ja Porporinana), tai tiedämme hänen tulevista naamioitumisistaan (hänhän tekeytyy mieheksi, Signor Bertoniksi). Jos luemme Consuelon käyttämiä toisenlaiseen näkemiseen ja sanomiseen viittaavia ilmaisuja kirjaimellisesti – *suomusten putoaminen silmiltä, sanoa sielussaan ja tunnossaan* – ja otamme huomioon niiden lausumisen tavan, pohjamoodin (se on kehoitus, lempeä imperatiivi), tekee puhetta mieli tulkita lukijalle annettuna aitona kehotuksena pohtia sitä, kuka tässä puhuu: nainen vai ihminen, pyhimys vai jumala. Näemme naisen, tunnemme ihmisen.

Feministitutkijat ovat yleensä tulkinneet Sandin ratkaisut omalle asialleen edulliselta kannalta. Niinpä ”Consuelo”, joka ei ole tyyppillinen naisnimi, vaan päättyy maskuliiniseen o-tunnukseen, on tulkittu biseksuaalisuuden merkiksi, joka muun ohella oikeuttaa teoksen liittämisen osaksi feminististä kirjallisuuden perinnettä (Moers 1976/1977, 8–12; Didier 1981/1991, 159). Tällaiset ajatukset eivät tietenkään ole tuulesta temmattuja, vaan niille löytyy perustelunsa Sandin varhaistuotannosta (*Indiana* 1831; *Valentine* 1832; *Lélia* 1833), jossa naisasia on keskiössä. Sandin omaelämäkerrasta voimme myös lukea pitkiä kuvauksia hänen emansipoitumisestaan: miehensä jättämisestä, avioerosta, miehen nimen ottamisesta, Pariisin halkomisesta miehen saappaissa ja puvussa, tupakan polttamisesta.

Taiteilijattaren tarina ei merkitse täydellistä katkosta naisasiaan, mutta jonkinlaista muutosta se kyllä merkitsee. 1840-luvulla George Sand korostaa ihmisten keskinäistä solidaarisuutta, mutta varoo tekemästä sitä perinteiseen tapaan naisen kustannuksella.



Kirjallisuus

- Balzac, Honoré de 1835/1980 *Ukko Goriot*. Suomentanut Eino Voionmaa. Alkulause V.A. Koskenniemi. Eino Voionmaan suomenoksen (1927) kielellisesti uudistanut Riitta Raikamo. WSOY, Porvoo et. al.
- 1842/1982 *Herra Gobseck*. Suomentanut Rauni Puranen. Arvi A. Karisto Oy, Hämeenlinna.
- Didier, Béatrice 1981/1991 *L'écriture-femme*. Coll. écriture. (2.éd.) PUF, Paris.
- Goethe, Wilhelm 1796/1923 *Wilhelm Meisterin oppivuodet. – Valitut teokset 2*. Otava, Helsinki.
- Hugo, Victor 1862/1964 *Kurjat I-II*. Romaani. Lyhennetty suomenos. WSOY, Porvoo & Helsinki.
- Moers, Ellen 1976/1977 *Literary Women. The Great Writers*. The Women's Press, London.
- Sand, George 1831/1962 *Indiana*. Ed. par Pierre Salomon. Garnier, Paris.
- 1832/1976 *Valentine*. Aujourd'hui, Paris.
- 1833/1960 *Lélia*. Ed. par Pierre Reboul. Garnier, Paris.
- 1842–1843/1959 *Consuelo & La comtesse de Rudolstadt*. Edition de L. Cellier et L. Guichard. Garnier, Paris.
- 1842–1843/1967 *Taiteilijattaren tarina*. Suomentanut Katri Ingman. (2. Painos). WSOY, Porvoo & Helsinki.
- 1849/1904 *Pikku Fadette. Kyläkertomus*. Suomentanut Ester Peltonen. WSOY, Porvoo.
- 1855/1945 *Histoire de ma vie*. Préface de Jérôme et Jean Tharaud de l'Académie Française. Stock, Paris.

Lopettamisen taidosta

Taiteilijattaren tarinan toisen, vielä suomentamattoman osan, ”Rudolstadtin kreivitär” (CR= *La comtesse de Rudolstadt* 1842–43), lopussa George Sandin (1804–1876) romaanin sankaritar, Consuelo, on päässyt koettelemustensa jälkeen osalliseksi Näkymättömien mysteereistä. Hänet on vihitty ”valon lapseksi”, ja hänelle on lopulta kirkastettu oma tehtävänsä ihmiskunnan palveluksessa. Vapaamuurareiden initiaatoriitin lopuksi Consuelo odottaa vihdoin tapaavansa kauan kuolleena pidetyn puolisonsa, kreivi Albertin, jonka elävyydestä hän on äskettäin saanut epäamättömiä todisteita. Mutta Sibylla kieltää Consueloa uhraamasta tulevaa elämäänsä entistä aviopuolisoaan kohtaan tuntemansa velvollisuuden takia. Altruistisen hyveellisyyden puuskassa Consuelo asettuu kuitenkin Sibyllan tuomiota vastaan ja hylkää ajatuksen henkilökohtaisesta elämäntehtävästään, omasta vapaudestaan, rakkaudestaan ja onnestaan:

Mitä te puhutte minulle vapaudesta, mikä te olette puhumaan rakkaudesta ja onnesta? huudahti Consuelo astuen lähemmäksi tuomareitaan jonkinlaisen sisäisen haltioitu-

misen hehkussa, ulkoista ylevyyttä säteillen. Etekö juuri itse koetelleet minua tulikokein, joiden tarkoitus on jättää otsalleni ikuisen kalpeuden ja sieluuni lähtemättömän karaistuksen merkki? Millaisena järjettömänä ja halpamaisena ihmisenä te minua pidätte, jos luulette minun vielä kykenevän haaveiluun tai etsivän henkilökohtaista onnea kaiken sen jälkeen mitä olen nähnyt, mitä olen ymmärtänyt ja mitä nyt tiedän ihmisen elämästä ja velvollisuuskustani tässä maailmassa? Ei! Ei enää rakkautta, ei enää avioliittoa, ei enää vapautta, ei enää onnea, ei mainetta, ei taidetta, ei enää mitään minulle, jos hintana on kärsimyksen aiheuttaminen vähäisimmällekin kaltaiselleni. Eikö sitä paitsi ole totta, että ilo saavutetaan aina jonkun toisen kustannuksella? Eikö ihmisellä muka ole parempaa tekemistä kuin tyytyminen itseensä? Eikö Albertkin ajattele näin, eikö minullakin siis ole oikeus ajatella niin kuin hän? Eikö hän uhrauksellaankin toivo löytävänsä voimaa palvella ihmiskuntaa entistä kiihkeämmin ja viisaammin? Antakaa minun olla Albertin veroinen. Suokaa minun paeta onnen valheellista ja rikollista harhakuvaa. Antakaa minulle työtä, uupumusta, tuskaa ja palavaa mieltä! (CR 470–471; suomennos Päivi Kosonen)

Lainaus pohjustaa George Sandin romaanin loppuratkaisua, jossa sankarittaren kohtalo vihdoinkin tuhannen sivun jälkeen lopullisesti sinetöidään. Jätän sivuun Consuelon puheen retorikan ja tarkastelen sen rakenteellista merkitystä: käsittämätöntä käännekohtaa aivan romaanin viimeisillä sivuilla. Miten on mahdollista, että itsenäinen nuori sankaritar on yhtäkkiä muuttanut lainauksen ylihveelliseksi marttyyriksi, jonka korkeim-

pana haaveena on kärsimyksen kruunu? Oliko Sand saint-simonilaisen mystiikan hurahduksessaan luopunut viimeisistäkin tasa-arvoaatteen rippeistään ja valanut tieteen tahtoen sankaritarensa vallitsevan romanttisen ideologian muottiin, Hugon ja Balzacin kärsivien sankarivaimojen ja hyveellisten äitien kaltaiseksi tahdottomaksi olennoksi? Oliko naissankarittaren malli muuttunut 1840-luvun Ranskassa niin pakottavaksi, ettei edes Sandin kaltainen boheemi naiskirjailija voinut enää ratkaista romaaniaan seksuaalisesti vapautuneen ja itsenäisen naisen hyväksi, vaan joutui rankaisemaan tätä kirjansa lopuksi?

Kohtaus puhuttelee meissä hyveellistä ja velvollisuudentuntoista (nais)ihmistä, sellaista, joka mielellään oikeuttaa tekemisensä ihmiskunnan nimissä ja luopuu omista haaveistaan ja toiveistaan toisen hyväksi. Hengästyttävän kiihkeästä tempotaan huolimatta Consuelon puhe on siis aivan looginen, mutta samalla tässä kiihtyneen marttyyrin anelussa on jotakin raastavaa. Romantikko meissä olisi Sibyllan neuvojen mukaisesti suonut Consuelon henkilökohtaisen onnen asettua velvollisuuden ja hyveen edelle, mutta päähenkilö näyttää valinneen rakkauden ja hellämielisen Liveranin sijaan synkkämielisen Albertin ja kalpean otsan, eikä häntä käy moittiminen kevytmielisyydestä. Päinvastoin, sankaritar osoittaa mitä korkeinta inhimillistä etiikkaa, moraalialta josta *Toisen sukupuolen* tekijäkin olisi voinut tuntea ylpeyttä.



Mutta runsas ja poikkeileva kerronta luonnehtii romaania ylipäätään, eikä sankarittaren yhtäkkisen muodonmuutoksen hyveellisyyden papittareksi tarvitse vielä merkitä lopullista tuomiota. *Taiteilijattaren tarina* on täynnä yllättäviä rönsyjä, eikä Rudolstadtin kreivittärestä kertova toinen osa jää tässäkään suh-

teessa huonommaksi. Päinvastoin, keskittyminen päähenkilön mystis-uskonnolliseen heräämiseen takaa otollisen maaperän mitä mielikuvituksellisimmille kerronnallisille poikkeamille ja fantastisille upotuksille. Eikä George Sand alun alkaenkaan kirjoittanut päähenkilön elämänkulkua yksilinjaiseksi *Bildungstarinaksi*, vaan käyttää hyväkseen jonkinlaista itselleen luontuvaa rytmistä sahausta, jossa jokaista kerronnallista eteenpäin vievää askelta seuraa vähintäänkin kaksi askelta taaksepäin. Sand on kouluttanut lukijaansa polveilevaan tarinaan, jossa jokaista onnen ja rakkauden lupausta seuraa kärsimyksen ja tuskan kausi jonkinlaisena uuden kirkastumisen tai kypsymisvaiheen ehtona. – Mutta juuri tämän varmuuden Consuelon hurskas loppupuhe tekee tyhjäksi. Emme tiedä yhtään, mihin suuntaan Sand on tarinaa kuljettamassa.

George Sand oli omintakeisten kerronnallisten temppeujen mestari – hyvässä ja pahassa. Hän ei kumarrellut auktoriteettien suuntaan eikä antanut kerronnallisten sääntöjen tai konventioiden sitoa omaa taiteellista vapauttaan. Siinä mielessä hän oli romantikkotaiteilija sanan varsinaisessa merkityksessä. Toisaalta anglikaaninunnien luostarikoulussa hän oli nuorena tyttöinä sisäistänyt sahaavan kerronnan mallin keskiaikaisista pyhimysten elämäkertoista – siis ennen kuin niitä 1800-luvun lopussa alettiin valaa lineaarisen kehityskertomuksen muottiin. Ja myöhemmin hän vielä otti päättäväisesti esikuvakseen E.T.A. Hoffmannin, jonka tuotantoa oli alettu kääntää ranskaksi 1830-luvun taitteessa. Sandia viehätti erityisesti Hoffmannin näkemys mielikuvituksen ja järjen sovittamisesta, jonkinlaisesta selväjärkisestä fantasiasta, jota hän pyrki toteuttamaan omassa proosassaan.



Miksi Consuelon puheesta syntyy vaikutelma kirjailijakertojasta, joka ei itsekään tiedä, miten tarinansa päättäisi? Tällainen kuva vastaa täydellisesti perinteisiä kirjallisuushistorioita, joissa George Sand esitellään mielikuvituksensa ja tunteittensa armoilla olevana naiskirjailijana, jolla ei ollut mitään käsitystä taiteellisesta muodosta. Joidenkin mukaan Sand oli tyyppillinen naisastia, itseään suurempien voimien näyttämö, passiivinen muistiinmerkitsijä tapahtumille, jotka kehittyivät hänessä ja hänestä riippumatta. Esimerkiksi Gustave Lanson oli tällä kannalla. Hänen mukaansa Sandin rönsyilyn ja runsauden syynä oli yksinkertaisesti se, ettei hän kyennyt asettamaan selkeää päämäärää ja rajoja ottamalleen tehtävälle. Kerran aloitettuaan hänellä ei ollut mitään syytä lopettaa, ”ei syytä rajoittaa osien laajuutta eikä suhteuttaa niitä kokonaisuuteen, jota ei ole olemasakaan” (Lanson 1940/1946, 996; suomennos Päivi Kosonen). Myös Henry James näki Sandissa vähän sääliteltävän luonnolapsen, täydellisen kykenemättömän tutkimaan omaa luovuuttaan ja refleктоimaan omaa kirjoitustaan (Moers 1976/1977, 12).

(Myöhäis)moderniin lakoniseen proosaan ja hiottuun timanttimuotoon tottuneelle nykylukijalle voi olla vaikeaa sulattaa Sandin jaarittelua tunteista, mutta – kuten sanottu – eivät kaikki Sandin aikalaisetkaan pitäneet hänen rönsyilevää kerontansa hyvänä ratkaisuna. Juuri tästä syystä esimerkiksi Flaubert neuvoi kirjailijatoveriaan pidättäytymään omien tuntojensa kirjoittamisesta romaaneihinsa. Mutta Sand oli toisella kannalla, tai sitten hän ei käsittänyt toisen hyväntahtoista neuvoa: ”En ymmärrä mitä muuta [kuin omia tunteja] sinne sitten voi panna”, hän ihmettelee Flaubertille kirjoittamassa vastauskirjeessä (Corr., XX, 217, 7 décembre 1866; sit. Dickenson 1988, 38; suomennos Päivi Kosonen).

Consuelon loppuratkaisua kirjoittaessaan Sandilla saattoi myös olla muistissaan Chopinin, tuon ”sairaalloisen ja rasittavan miehen” kanssa tekemänsä katastrofaalinen matka Baleaareille, josta hän myöhemmin kirjoitti paljon puhutun ja pitkästyttävän matkakertomuksensa *Talvi Mallorcassa* (1855). Eikä ”oikuttelevan” Alfred de Musset’n (jolle sanomalehdissä irvailtiin ”Neiti Musset’nä”) kanssa tehdystä Italian matkastakaan ollut kulunut ikuisuuksia. Samankaltaisen kiihkeän julistuksen henkilökohtaista onnea ja rakkautta vastaan löydämme Venetsian matkasta kertovasta avainromaanista *Elle et lui* (1859), ja siinä hyveellisyyden tunteja ilmaisee nuori kuvataiteilija Thérèse, jonka mukaan rakkaus vain häiritsee luovaa työtä ja inspiraatiota. – Omassa elämässään kirjailija ei kuitenkaan aina muistanut viisaiden sankarittariensa julistuksia, vaan hakeutui kerta toisensa jälkeen uusiin suhteisiin. Kestävältä vaikuttavia porvarillisia liittoja hän pakeni lyhytaikaisiin taiteilijaromansseihin, joista hän sitten taas luikerteli eroon – voidakseen kirjoittaa rauhassa.

Jatkuvuuden ja eheyden ihanteesta huolimatta tekstin runsaus – joka Sandin tekstissä ilmenee poikkeamina ja rönsyinä, yksityiskohtaisina ja tarpeettoman tuntuisina kuvauksina – luonnehtii jossain määrin koko romantiikan valtavirtaa, yhtä hyvin nais- kuin mieskirjailijoitakin, George Sandia ja Honoré de Balzacia. Ranskalaisen romantiikan helmiä ovat Sandin tapaisen kirjailijoiden teokset, joista välittyy aivan erityinen *kuvittelemisen ilo*. Eikä se, ettei pitäydy ennalta laadittuun suunnitelmaan tarkoita, ettei ole mitään suunnitelmaa.



Kirjallisuus

- Dickenson, Donna 1988 *George Sand. A Brave Man, The Most Womanly Woman*. Berg, Oxford et al.
- Lanson, Gustave 1940/1946 *Histoire de la littérature française*. Hachette, Paris.
- Moers, Ellen 1976/1977 *Literary Women. The Great Writers*. The Women's Press, London.
- Sand, George 1842–1843/1999 *La comtesse de Rudolstadt*. Texte établi et annoté par Robert Scrick. Phébus libretto, Paris.
- 1855/1968 *Talvi Mallorcassa*. Suomentanut Liisa Nurmela ja Olavi Taskinen. WSOY, Porvoo.
- 1859/1999 *Elle et lui*. Roman. Coll. Points. Éditions du Seuil, Paris.

Modernin elämän proosallisuudesta

Chérin (= C; 1920) puolivälissä, Léaa, Coletten (1873–1954) tunnetun romaanin päähenkilöä, ahdistaa. Vanhenevan kurtisaanin, Léan, nuori rakastaja, Chéri, on mennyt naimisiin. Ajattellessaan asiaa Léa vuoroin vapisee ja kyynelehtii, välillä taas kipu jäykistää hänet täysin liikkumattomaksi. Päällisin puolin kaikki on ennallaan, asiat ja esineet omilla paikoillaan – hyvin hoidettu talo, ruusunpunainen makuuhuone, budoaari, vaatteet ja korut – mutta vain päällisin puolin, sillä punaisten salvioiden reunustama oviaukko muistuttaa Léaa peruuttamattomasta tilanteesta, Chérin poissaolosta, tämän avioliitosta ja häämatkasta:

'Varmaan he rakastelevat juuri nyt Italiassa. Entä sitten, se on minulle täysin yhdentekevää...' Hän ei kerskaillut. Kun hän ajatteli nuorta paria, muisteli tuttuja tilanteita, näki Chérin kasvoikin, jotka olivat hetkeksi haihtuneet mielestä, ja valoviirun Chérin raukeiden silmäluomien välissä, hän ei tuntenut uteliaisuuden eikä mustasukkaisuuden häivääkään. Kostoksi siitä eläimellinen kouristus sai taas otteen hänestä ja pakotti hänet kaksin kerroin,

*kun hän näki helmenharmaassa seinäpaneelissa loven,
jonka Chéri oli hurjuudessaan tehnyt... 'Kaunis käsi, joka
jätti merkkinsä tuohon, on loitontunut sinusta iäksi!'*

*'Puhunpa minä kauniisti! Se nyt vielä puuttuu, että
minä rupean runolliseksi surussani!'* (C 28)

Lainauksessa kuvataan päähenkilön vähittäistä heräämistä hylätyksi tulemisen ja surun tiedostamiseen. Léa muistelee ja pohtii, etsii sanoja tuskalleen ja ahdistukselleen muistoistaan, ajatuksistaan, ruumiinsa tuntemuksista. Chéri on lähtenyt; Léa on hylätty. Tämä kaikki sekä ruumiin muistamisen ja järkeilyn välinen ristiriita kuvataan Léan kannalta jotenkin pateettisen proosallisesti, yhtä aikaa läheltä ja arkipäiväisesti, sentimentaalisesti ja samanaikaisesti kuin kaikenlaista sentimentaalisuutta välttäen. Ei siis ihme, että lainauksen loppu synnyttää lukijassa epämukavan olon. Mutta onko epämukavuuden lähde pettymyksessämme sankarittaren latteuteen, Léan liian tavallisen oloiseen ilmaisykykyyn, jonka runollisuus vaikuttaa pikemminkin vain banaalilta? Ja jonka kaipuu tuntuu pikemminkin ulkokohtaiselta kuin eletyltä? Vai liittyykö epämukavuus Léan torjuvaan asenteeseen suhteessa runollisuuteen? Mitä paheksuttavaa surun runollistamisessa on?

Lainauksessa ilmenevään proosallisuuden ja runollisuuden ristiriitaan tiivistyy jotain olennaista Coletten tyylistä, mutta samalla siihen tiivistyy myös paljon hänen tavastaan kuvata osuvasti modernin keskiluokan piirteitä: latteutta, viileyttä, pidättyvyyttä – *cooliutta* – jotakin jota voisi kutsua *proosallisuuden ihanteen* syntymiseksi. Tämä *belle époqueen* kääntöpuoli alkaa vähitellen olla meille tunnistettavissa, mutta 1900-luvun alun Ranskassa asiasta ei ollut puhuttu – eikä ainakaan keskiluokkaisen rapistuvan naisen kannalta.

Chérissä ei ole erityistä ruumiillisen tuskan kuvaus eikä myöskään lainauksessa vihjattu kurtisaanin ja nuoren gigolon intohimoisen hurja seksisuhde, jonka tuoksinassa seinästäkin on tarvittu tukea. Kummaltakaan kannalta *Chéri* ei ole mitenkään erityinen romaani. Itse asiassa se luultavasti tuottaa myös pettymyksen lukijalle, joka vaikkapa Gummeruksen uuden suomenoksen takakansitekstin innoittamana etsii kirjasta rohkeita eroottisia kuvauksia. Ja mitä ilmeisemmin se pettää lukijan, joka etsii romaanista ranskalaiselle feminiiniselle kirjoitukselle (*écriture féminine*) tyyppilliseksi sanottua ruumiillisuuden hienovaraista kuvausta.

Muussa tuotannossaan (*La naissance du jour* 1928; *L'Etoile Vesper* 1946; *Le fanal bleu* 1949) Colette on kuvannut molempia asioita – naisen eroottisuutta ja ruumiillisuutta – paremmin, eikä ehkä ole syytä unohtaa Marcel Proustia eikä sitäkään, että Coletten elämässä ja tuotannossa *Chéri* sijoittuu kohtaan, jolloin 47-vuotias kirjailija on oikeastaan vasta itsenäistymässä ihmisenä, naisena ja kirjailijana, ja tarvitsee rahaa ja rahan suomaa vapautta – asia, jolle Virginia Woolf omisti samoihin aikoihin kokonaisen teoksen. Colette on itse myöhemmin kirjassaan *Journal à rebours* (1941) todennut, että *Chéri* syntyi päivälehdien jatkokertomukseksi, ja että novellien julkaisemisen taustalla ei ollut niinkään kirjailijan kutsumus kuin paljon proosallisempi välttämättömyys: raha ja toimeentulo.



Sentimentaalisen liikatunteellisuuden ja tunteiden ilmaisusta pidättäytyvän ulkokohtaisuuden vastakkaisuus – joka lainauksessa ilmenee runollisen ja proosallisen välisenä jännitteenä – muodostaa Coletten romaanin tutkimuskohteen. Tämä ainakin selittäisi *Chérin* lattean tyylin. Se on läpinäkyvää ja tyyliä jättämättä.

oloista *degré zéro* -proosaa, joka on kuitenkin täynnä outoja runollisia ornamentteja ja vertauksia ja hätkähdyttäviä tyyllivaihdoksia. Ja kokonaisuutenakin romaani on jonkinlaista jatkuvaa tempoilua banaalin ja ylevän, arkisen ja hienon välillä.

Sama jännite leimaa myös romaanissa kuvattua *demi monde* -maailmaa, hienon ja tavallisen, hyvien tapojen ja säädyttömyyden muodostamaa ristiriitaa, jota Colette pyrkii kuvaamaan henkilöihmoissa ilmenevänä brutaalin elämellisyiden ja tympeän sivistyksen välisenä kamppailuna. Coletten romaanissa elämellisyys pulpahtaa aina kuin vahingossa esiin pikkuporvareillisten sanojen reunoilta ja liepeiltä: henkilöihmojen määkivistä intonaatioista, heidän elämellisistä asennoistaan, röyhkeistä eleistään ja ilmeistään. Eikä ehkä ole sattumaa, että tässä *demi*-maailmassa harsoilla ja puoliharsoilla, naamioilla ja verhoutumisella, pukeutumisella ja vaatteilla on niin olennainen merkitys.

Ehkei ole myöskään sattumaa, että Léa – modernin maailman prostituoitu – kuvataan äärimmäisen järjestyksen ja kontrollin naiseksi, jolle ajatuskin ”iltapäivien holtittomuudesta” – keskellä päivää pukeutumattomana, pusero auki, tohvelit jalassa – tuottaa syvän kuvotuksen tunteen. Modernina supernaisena Léan on oltava aina päällä (”on”-asennessa), koko ajan näyttämässä ja esittämässä jotakin, kontrolloimassa ruumistaan, ilmeitään, eleitään, sanojaan ja itseään. Ja ainoastaan huolellisesti varmistetussa yksityisyydessä hän voi olla pois päältä (”off”-asennessa), naamioitta. Eikä kyse ole vain todellisen toisen katseen pelosta, vaan enemmänkin toisen katseen ja puheen sisäistämisestä alituisesti itsen tarkkailuksi ja hillitsemiseksi, kuten Léan äänetön puhe tai sisäinen dialogi antaa ymmärtää. Tässä maailmassa omien tunteiden osoittaminen merkitsee itsekrollin menettämisen vaaraa ja siten toisen saaliiksi antautumista.

Mutta yhtä todellinen pelko kohdistuu myös autenttisen itsen kohtaamiseen, olipa kyse sitten vanhenevan kurtisaanin elämän koruttomasta keskinkertaisuudesta, vanhenemisesta ja kuihtumisesta, yksinäisyyden kohtaamisesta – lopulta oikeastaan koko eletyn ja lattean todellisuuden hahmottumisen kammosta.



Omassa elämässään Colette tunsi hyvin eloisuuden ja puoli-kuolleen viileyden välisen ristiriidan, esimerkiksi maalaisuuden ja pariisilaisuuden välisen tuntuvaan kulttuurieron. Colette onnistui itse siinä, mikä vielä Balzacin romaaneiden pariisilaistuneille nousukkaille, jollekin Lucien de Rubemprélle tai Eugène de Rastignacille, oli mahdotonta. *Chériä* kirjoittaessaan Colette ei tietenkään voinut tietää tätä. Hän oli pitkään maalaistyttö, josta leivottiin modernille kaupunkikulttuurille sopiva tuote. Uransa alussa hän toimi miehensä Henri Gauthier-Villarsin alias Willyn kirjallisen tallin sisältötuottajana ja ryhtyi itsenäistä elämää eläkkeeseen tietoisesti muokkaamaan itselleen brandia ja imagoa: Colette Willy, sitten Colette (Colette Willy) ja lopulta pelkkä Colette.

Colettesta otetut lukuisat valokuvat kertovat meille oman tarinansa tämän modernin itsenäisen naisen synnystä ja elämänsä jatkuvasta poseeraamisesta erilaisissa asennoissa ja erilaisissa asuissa: emansipoituneena ja kevytmielisen naisen keikistelevissä asennoissa, tasa-arvoisena puolisona, eroottisena lapsipuolisona, uhmakkaana ja itsenäisenä modernina naisena, pukeutuneena *music hallin* naisrooleihinsa... Ja lopulta juuri *Chérin* menestyksen myötä, 1920-luvulta alkaen, korjaamassa kirjallisuuspalkintoja, mitaleita, kunnialegioonan merkkejä, esittävässä vihdoin kirjailijaa arvostettujen kollegoidensa kanssa kulttuurisalongeissa ja palkintolautakunnissa.



Lainauksessa mainitun seinäpaneelin loven ja sen muiston aiheuttaman vaikutuksen seurauksena vanhenevan kurtisaanin liki täydelliseen itsehillintään tulee keskinkertaisen runosäkeen mitainen repeämä, joka on äkkiä parsittava umpeen. Poettisen pulpahduksen ilmentämä eloisan muiston hetki on torjuttava – sillä mitä muuta tuntoisuus merkitsee kuin tuskaa ja kärsimystä – ja on palattava tunnollisen tunnottomaan arkeen. On pärjättävä, kuten Léa asian ilmaisisi.

Colette itse eli kirkkaasti tämän *coolituden* ihanteen ohi, kuten Coletten myöhemmät omaelämäkerralliset tekstit ja romaanit osoittavat.



Kirjallisuus

- Balzac, Honoré de 1835/1980 *Ukko Goriot*. Suomentanut Eino Voionmaa. Eino Voionmaan suomennoksen kielellisesti uudistanut Riitta Raikamo. Alkulause V.A. Koskenniemi. WSOY, Porvoo.
- 1838/1991 *Kurtisaanien loisto ja kurjuus*. Suomentaneet Heikki Kaskimies ja Mikko Manninen. Love kirjat, Sputnik, Helsinki.
- Colette 1920/1937 *Chéri*. Roman. Select-Collection 2 fr. 50. Flammarion, Paris.
- 1920/2000 *Chéri*. Suomentanut Marja Haapio. Gummerus, Jyväskylä.
- 1928 *La naissance du jour*. Roman. Ernest Flammarion, Paris.
- 1941/1984 *Journal à rebours*. – *Oeuvres*. Ed. par Claude Pichois. Gallimard, Paris.
- 1946 *L'étoile Vesper. Souvenirs*. Éditions du Milieu du Monde. Genève et al.
- 1949 *Le fanal bleu*. Ferenczi, Paris.

2.

*Viisi myöhäismodernia:
Tyylistä ja taidosta*

Kuuntelemisen taidosta

–Totta kai Emma on luomus. Mutta Emman tekee inhimilliseksi, eläväksi, todeksi se, että kertoja on kirjoittanut hänen tunnoikseen joitakin oman vivahteikkaan tunneorkestraationsa ja itsekritiikkinsä intiimeistä tunnoista. Emman kohtalo herättää myötätuntoa ja jää askarruttamaan, koska kertoja on lahjoittanut hänelle kirkkaan ja kipeään tietoisuuden ja näkemisen tuokioita, havahtumisen silmänräpäyksiä hänen elämänsä sumeassa unessa. Ne ovat kuin ovia, raollaan toisiin huoneisiin kuin ne joissa hän elää. Hänen tarvitsisi vain rohjeta astua peremmälle. On kuin Emma olisi aikalaisemme. (H 38)

Lainauksen kirjoittaja on Eila Kostamo, joka esseekirjassaan *Haava. Flaubertin kuuntelua* (= H; 1992) tulkitsee meille, vuosituhannen vaihteen suomalaislukijoille ranskalaisen kirjailijan, Gustave Flaubertin, *Rouva Bovarya (Madame Bovary 1857)*. Oman elämänsä, lukeneisuutensa ja omien tuntojensa pohjalta Kostamo nostaa kirjassaan esille Flaubertin tuotannosta ja kirjeenvaihdosta teemoja ja kysymyksiä, joiden hän ajattelee ilme-

nevän myös omassa ajassamme: ikävyys, ilottomuus, tyhjyyden-tunto, jonkinlainen aikaamme vaivaava ”elämän lahjakkuuden puute”.

Tulkitessaan Emma Bovaryn elämän ”sumeaa unta”, tämän jatkuvaa kyllästymistä ja ikävystymistä – ”tyhjyydenpuristusta”, kuten hän toisessa yhteydessä kirjoittaa – ja toisaalta tämän elämään mahtuvia ”havahtumisen silmänräpäyksiä” Kostamo tuntuu tavoittaneen jotakin oman elämämme tyhjyydentunnosta, osuneen oman aikamme ihmisen tarpeeseen löytää jostain raol- laan oleva ovi, jota kautta pääsisimme johonkin toiseen huonee- seen kuin se, jossa parhaillaan elämme. *Haavaa* lukiessa tulee tunne, että aivan kuten Emmankin, meidänkin tarvitsisi ”vain rohjeta astua peremmälle”.



Lainauksessa Emman ja Flaubertin itsensäkin nimiin pantu tyhjyydentunto – Ranskan Vallankumouksen jälkeinen tyyli, joka tunnetaan ”ranskalaisena romantiikkana” – ei tietenkään ole Kostamon kaltaiselle lukeneelle kirjailijalle vieras. Mitä muuta kuin *mal du siècle*n tyhjyyden ja resignoitumisen tuntoa kuvaavat Chateaubriandin *René* (1802) tai Alfred de Musset’n *Vuosisadan lapsen tunnustus* (*La confession d’un enfant du siècle* 1836)? Ja onhan koko eurooppalainen moderni kirjallisuus pit- kälti juuri melankolian ja vieraantumisen kuvausta, jonkinlaista ”toiseuden tunnetta”, jota filosofit ja tutkijat ovat omissa kirjois- saan eritelleet.

Eila Kostamo liittyy itsekin tähän modernin anti-idealisti- sen kirjallisuuden perinteeseen. Mitä muuta kuin modernisoi- tuvan Suomen tyhjyyden ja merkityksettömyyden tunteja ku- vaavat hänen 1970–1980 -lukujen romaaninsa *Karinkävijät* (1975), *Lapsinainen* (1978) ja *Väiteliaat vuodet* (1983), joiden

henkilöhahmoja vaivaa epämääräinen ahdistus ja tukahtumisen tunne? Yhtä aikaa lakonisen oloisella ja omintakeisella melodisella proosallaan Kostamo kiinnittää huomiotamme merkityksen subjektiivisuuteen, sen suhteellisuuteen ja haurauteen – mistä on vain pieni askel sen kaltaiseen merkityksettömyyden tuntoon, josta *Haavassakin* on puhe.

Tyhjyyden tunnon käsittelyn samankaltaisuus Kostamolla ja Flaubertilla tuntuu luovan näiden kahden välille aivan erityisen suhteen. Aivan kuin heidän välillään vallitsisi jonkinlainen sielunsukulaisuus, sellainen joka ylittää tekstien väliset ”normaalisuhteet”. Esimerkiksi tästä kaltaisuudesta ja äänien vastakaiusta käy Kostamon *Lapsinainen*: Miten elävästi romaanin päähenkilön, Irmaksi nimetyn opettajan, itsetilitys tuo mieleen nuoren Gustave Flaubertin tunnot! Irman tuntema ”elämän lahjakkuuden puute”, hänen kivettymisen ja kuolleena olemisen tunteensa vertautuvat suoraan Kostamon *Haavassa* esittämään tulkintaan Flaubertin nuoruudenkirjoituksista – Flaubertin, jonka sielun sanotaan lepäävän *toiminta- ja ilmaisukyvyttömänä kuin vainaja hänen ruumiissaan* (H 18). Mutta yhtä hyvin esimerkiksi käy *Vaiteliaat vuodet*, jonka päähenkilö, Einari, on hänkin tukahtuneen oloinen, ellei kokonaan jähmettynyt, ”jähmeä mursu”, hänkin nuoren Flaubertin tavoin ”tuskaansa palsamoitu muumio”.



Anti-idealisticen maailmankatsomuksen lisäksi Kostamo ja Flaubertia yhdistää se, että molemmat ovat yhtä aikaa jotenkin kokonaisvaltaisen päättäväisesti ”pöhötautisen minän vieroksuja” – Kostamon omaa ilmausta lainatakseni. Flaubertin pyrkimys objektiivisuuteen, itsekeskeisyydestä luopumiseen ja omien tuntojen ja haavojen käsittelemisen välttämiseen – metodi, jon-

ka hän itse nimesi ”suoraksi linjaksi” (*la ligne droite*) – ilmenee näet aivan erityisen hienosti *Haavan* kirjallisuustieteellisten es- seiden askeettisessa ja samalla pontevasti toista – viime kädessä koko maailmankaikkeutta – kohti kurrottuvassa eettisessä asen- teessa.

Eila Kostamo tekee modernista tilanteesta siis aivan toisen- laisen johtopäätöksen kuin eettinen idealisti George Sand aikoi- naan. *Haavan* sivuilta on luettavissa pyrkimys objektiivisuuteen, ponteva pyrkimys välttää ja väistää minää ja siihen mieltyvää it- sekeskeisyyttä. Mutta vaikka tekijä välttää kaiken aikaa sanomas- ta ”minä” ja tukeutuu sen sijaan kirjallisuustieteellisen proosan persoonattomaan passiiviin, henkii kirjasta poikkeuksellisen vahvasti omakohtaisen kirjoittamisen tuntu. Ja tämä Flaubertin proosasta tuttu omakohtaisuuden paradoksi – ei egoistisesti, oman minän ympärillä narsistis-sentimentaalisesti pyörien eikä ulkokohtaisen tunteettomasti – ilmenee hienosti myös Kosta- mon tyyliässä, jossa jokaisesta ilmaisusta luulee kuulevansa teki- jän oman äänen.

On melkein mahdotonta välttyä vaikutelmalta, että kirjoit- taessaan Flaubertista Eila Kostamo on tekemisissä itsensä kans- sa, häntä poikkeuksellisen läheisesti kiinnostavien teemojen kanssa – teemojen, joita hän on tutkinut aiemmissa romaaneis- saan.

Osaltaan tulkintaan vaikuttaa epäilemättä Kostamon käyt- tämä kuunteleva lukutapa, jonka voisi nimetä kirjallisuuden ää- nien kaiku- tai syväluotaukseksi. Kostamo näet tulkitsee Flau- bertin ajatuksia ja elämäntuntoja ääninä – ääninä, joita tutkija- lukijan on osattava kuunnella ja jotka on osattava suhteuttaa muihin ääniin. Mutta toisin kuin Roland Barthes ajatteli, Eila Kostamolle moniäänisyys ei ole melun synonyymi – melun, joh- hon yksittäiset äänet hukkuvat toisistaan erottamattomina –

vaan on toisaalta muuttumattomina pysyvien ja toisaalta jatkuvasti muuttuvien ja toisistaan erottuvien äänten kokonaisuus. Ja tämän äänimaailman hahmottamisessa tutkijalukijan oma eletty ja kuuntelukyky ovat suureksi avuksi.



Läheinen suhde Flaubertiin – jota olen kutsunut *kaltaisuuden tai sielunsukulaisuuden tunnoksi* – tuottaa Eila Kostamon kirjassa poikkeuksellisen onnistuneen tutkimuskerronnallisen ratkaisun. Omakohtainen intressi ja omakohtainen käsittelytapa tuo *Haavaan* särmää, intensiteettiä ja syvyyttä, jotka nykyisestä kirjallisuudentutkimuksesta jäävät usein puuttumaan. Flaubertin tekee inhimilliseksi, eläväksi, todeksi se – jälleen Kostamon omaa ilmaisua lainatakseni - että ”kertoja on kirjoittanut hänen tunnoikseen joitakin oman vivahteikkaan tunneorkestraationsa ja itsekritiikkinsä intiimeistä tunnoista”.



Kirjallisuus

- Chateaubriand, François-René de 1802/1969 *René*. – *Oeuvres romanesques et voyages*. Ed. par M. Regard. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris.
- Kostamo, Eila 1975 *Karinkävijät*. Pienoisromaani. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo - Helsinki.
- 1978 *Lapsinainen*. Romaani. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo et al.
- 1983 *Vaiteliaat vuodet*. Romaani. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo et al.
- 1992 *Haava. Flaubertin kuuntelua*. WSOY, Porvoo et al.
- de Musset, Alfred 1836/1915 *Vuosisadan lapsen tunnustus*. Suomentanut V.A. Koskenniemi. Otava, Helsinki.

Luonteriuden taidosta

Kuunnelkaa sielunne korvilla, miten ihanasti turkkilainen kirjailija Orhan Pamuk (s. 1958) kuvaa romaanissaan *Nimeni on punainen* (= NOP; *Benim Adim Kirmizi* 1998) sulttaanin miniatyristin käden liikettä piirtämässä kauneinta hevosta. Ja miten taitavasti suomentajan, Tuula Kojon, mieli ja käsi myötäilevät kuvausta, tavoittavat sen liikkeen ja sulautuvat piirtämisen rytmiin, seuraavat kynän ja käden pyörteitä ja kaarteita, kunnes edessämme on ihana hevonen:

Kyllä, oli kuin käteni, ennen kuin ehdin ajatella mitään, olisi lujan tahdon ajamana omin päin liikahtanut, katso miten kauniisti se aloitti hevosen kavion kärjestä, teki saman tien kaaren, ohitti ihanan kapean vuohisen ja lähti sitten kulkemaan ylöspäin. Kun se yhtä reippaasti oli pyöräyttänyt etupolven ja saapunut nopeasti melkein rynnäksen kohdalle, minä riemastuin! Nyt vain pyöräys ja sitten yhtä hyvällä onnella taas ylöspäin: miten kaunis ryntäästä tulikaan! Se kapeni kaulaksi, samalla tavalla kuin kaula silmiäni eteen loihdimallani hevosella. Nosta-

*matta kynää paperista pääsin hetken mietittyäni leu-
kaperästä alas luojaan suuhun, jonka jätin auki, menin
sisään, ja siellä, avaaahan vielä hieman hevoseni, nykäisin
ulos kauniin kielen. Sitten piirsin hitaasti – älä epäröi –
turvan kaaren. Kun olin suoraan ylöspäin jatkettuani py-
sähtynyt katsomaan tulosta ja huomasin vetäneeni viivan
juuri siten kuin pitikin, unohdin että olin piirtämässä, ja
oli kuin käteni olisi puolestaan sipaissut korvat ja ihanan
kaulan suloisen kaaren. Satulahuopaa nopeasti ulkomuis-
tista piirtäessäni käteni pysähtyi ja otti omin päin pullosta
mustetta siveltimeen. Kun piirsin lautasia ja peräpään
vahvoja pulleita lihaksia, olin tavattoman tyytyväinen,
täynnä omaa kuvaani. Hetken kuvittelin itseni hevosen
viereen, siirryin riemuiten häntään, tämä on sotaratsu,
nopea hevonen, tein häntään solmun ja kiepahdin taas
iloisesti ylöspäin: istuinkyhmyn ja takamuksen kohdalla
oli kuin oma takamukseni ja peräaukkoni olisi mukavasti
viilennyt, ja sitä nautiskellen ohitin takamuksen pehmy-
den vauhdilla ja taakse potkaistun vasemman jalan ja
kavion rakkaudella. Ihastuin piirtämään hevoseen ja
käteeni, joka oli pannut vasemman etujalan juuri niin si-
roon asentoon kuin olin toivonutkin.*

*Nostin kättä ja piirsin nopeasti tulisen mutta surullisen
silmän, sitten epäröin hetken ja tein sieraimet ja satula-
liinan; kampasin harjan siististi kuin olisin syleillyt sitä
rakkaudella, kiinnitin jalustimen, tein otsalle valkean
laukin ja hehkuen piirsin vielä harkitun mutta aivan
oikean kokoiset kivekset ja kalun, ja niin kaikki oli val-
mista viimeistä piirtoa myöten.*

*Kun piirrän ihanaa hevoskuvaa, muutun itse kuvan
ihanaksi hevoseksi. (NOP 242)*

Olen lukenut lainausta loputtomiin, yrittänyt tavoittaa, mikä lainauksesta tekee ihanan. Se on näet niin ihana, että tekee mieli ottaa paperi, piirtää itsekin hevonen ja yrittää tehdä kuva kaikesta muustakin.

Yhtenä päivänä muistin jopa ostaneeni Istanbulista vuonna 1998 postikorttijäljennöksiä ottomaanien miniatyyritaiteesta. Kiiruhdin etsimään kuvia ja löysin hämmästykseni postikorttien joukosta kuvan, joka esittää voitokkaita osmannisotilaita ottamassa haltuunsa iranilaisten kameleita. Kuva on kuin onkin ottomaanisulttaani *Murat III:n Poeettisen Historian (III. Murat Sehinsahnamesi)* kuvitusta – siis saman kirjan, jota Pamukin romaanissa ollaan kokoamassa ja johon lainauksessa esiintyvä sulttaanin miniatyristi on piirtänyt ihania hevosia. Mutta soittaisan postikortin kuva – niin ihana kuin se onkin mestarillisen siroine hevosineen, poikkeuksellisen kauniine turkoosineen, epätavallisine sommitteluineen ja yliluonnollisine kuvauskulmineen – ei onnistu välittämään minulle mitään sen hevosen ihanuudesta, joka pysähdyttää minut lukiessani Pamukin tekstiä.

Ei se ihanuus hevosessa ole. Se on Pamukin lupauksessa oman käteni muuttumisesta ihanaa hevosta piirtäväksi taitavaksi kädeksi. Se on haave itseni unohtamisesta, täydellisestä luottamuksesta ihanan hevosen ilmestymiseen ja uskalluksesta heittäytyä tietoisena ja tiedostamattoman mieleni liikkeeseen. Kirjoittamisesta kuin unohtumattomana ratsastuksena ihanalla hevosella. Se on haave luontevan pakottomasta ja vapaasta tekemisen tavasta, kirjoittamisesta kuin yhdellä kynänvedolla, sellaisesta jossa rikkumaton tekemisen tunto jatkuvasti kannattelisi tekemiseni mieltä.

Enemmän kuin hevosessa ihanuus on hevosta piirtävän miniatyristimestarin, Oliivin, kevytmielisessä ja kursailemattomassa suhtautumisessa omaan taituruuteensa. –Vai kenen ke-

vytmielisestä ja kursailemattomasta asenteesta lainauksessa on puhe?



Tarinassa itsessään ei ensi kuulemalta vaikuta olevan mitään kevytmielistä. Päinvastoin: tapahtumat johtavat meidät seuraamaan kahden kulttuurin, itäisen ja läntisen taiteen ja tyylin väkivaltaista törmäystä. Ollaan 1500-luvun Istanbulissa, osmansulttani Murat III:n miniatyristiateljeen liepeillä, jossa ateljeen taitavin kultaaaja, Siri Efendi, on murhattu. Epäilyt johtavat Sulttaanin salaiseen projektiin ja kolmeen miniatyristiin – joiden joukossa myös ihanan hevosen piirtäjä.

Ihanan hevosen piirtäminen on sekin vain osa mainitun murhateon selvitystä. Murhan selvitysmiehet, romaanin nuori miespäähenkilö, Kara, ja Sulttanin ateljeenjohtaja Osman, ovat näet järjestäneet piirtämiskilpailun, jonka tarkoituksena on tunnistaa murhaajan tyyli. Ajatus on, että joku pienenpieni, mieltimättä tehty yksityiskohta, poikkeavasti tai virheellisesti piirretty hevosen korva, satulan mutka tai lautasten kaarre, auttaa tunnistamaan murhaajan käsialan. Ei kai lainauksen ihanasta hevosesta sentään ole kiittäminen murhaajaa?



Enemmän kuin mestarillisesta piirtäjästä kuvaus on *meille* todiste verbaalisesta virtuoosista, sellaisesta joka kykenee välittämään meille ihanan hevosen piirtämisen ihanuuden ja sujuvuuden tunnun yksityiskohtaisessa ja eloisassa sanallisessa esityksessä. Kuvauksen luontevuus on sitä luokkaa, että olemme taipuvaisia sulautumaan sekä piirtämiseen että siitä kertomiseen – ikään kuin kaikki tapahtuisi parhaillaan tässä ja nyt, sielun silmiemme edessä. On kuin olisimme yhtä piirtävän miniatyristin mielen ja

käden kanssa. Mutta murhajaako lainauksessa puhuu omine persoonallisine äänenpainoineen ja hänelle ominaisine väreineen? Omine, siis omaan persoonallisuuteensa erottamattomasti kiinnittyneine maailmankatsomuksineen?

Näinhän me olemme tottuneet ajattelemaan: että tyyli – perimmäisenä elämisen ja tekemisen tapana – ei ole tahdonvarainen asia, vaan kulkee mukanaamme – puheessamme, kävelemisessämme, ajattelemisessamme, istumisessamme, piirtämises­samme, kirjoittamisessamme – tahdoimme tahi emme. Että jätämme kaikkeen tekemisemme oman persoonallisen jälkemme. Silloinkin kun emme tahdo. Ja että nämä jäljet ovat paljastettavissa. Vaikkapa uutterien kirjallisuudentutkijoiden toimesta, jotka tekstin tietoisesti stilisoitujen mikro- ja makrorakenteiden takaa voivat erehtymättömästi tunnistaa sen ja sen tekijän persoonallisen äänenvärin ja soinnin. Ja tietenkin murhatutkijoiden toimesta, jotka kykenevät tunnistamaan rikollisen jättämistään jäljistä: lattialle pudonneen ihokarvan ainutlaatuisesta dna-rakenteesta, uhrin kynnen alta löytyneestä mikrohiukkasesta.



Ihanan hevosen kuvauksessa yhtä olennaista kuin eteemme piirtyvä ihanan hevosen kuva on piirtämisen kuvauksen *luontevuuden tunto*. Ja kuvauksesta välittyvä kepeys ja kursailematomuus. Me emme näe tuota hevosta silmillämme, mutta sen sijaan näemme sen mielessämme, voimme tuntea sen. Samoin on piirtämisen suhteen. Emme näe tuota luontevaa, vähän röyhkeänkin itsevarmaa piirtämistä silmillämme, mutta voimme nähdä sen mielessämme, kuvitella sen. Ja juuri niin, oman kuvittelunsa mielen kannattamana ja kirjoittamisen taitonsa varassa Pamuk on kuvauksensa luonut.

Ihanan hevosen takana on tekijä, Orhan Pamuk – ei omaelämäkerrallisesti, mutta kuitenkin koko persoonassaan: oman kepeän ja kursailemattoman kirjoittamisen tuntonsa kannattelemana. Pamuk se antaa tietoisien ja tiedostamattoman mielensä suitsia kynää, kertoo ja kuvaa oman muistinsa ja kuvittelunsa, kuulemiensa ja lukemiensa tarinoiden varassa, asettuu vuoroin kuvittelemansa ihanan hevosen satulaan ja vuoroin piirtävän kynän varteen: *Kun piirrän ihanaa hevoskuvaa, muutun itse kuvan ihanaksi hevoseksi.*



Sattumaa tai ei, Pamuk on kotoisin Istanbulista – tästä satumaisen oloisesta myöhäismodernin globaalin maailman kulttuuribasaarista, jossa kaikki tuntuu olevan mahdollista, koska mikään ei ole koskaan valmista; tästä Lännen ja Idän välisten suhteiden aina jollain tapaa keskeneräiseksi jääneiden dialogien keskuspaikalta, jossa länsimaalainen yksilöllisyys saa tälläkin hetkellä sovittautua enemmän tai vähemmän luontevasti osaksi islamilaista kulttuuria.

Ja juuri Istanbuliin Pamuk asettaa romaaninsa tapahtumat: 1500-luvun tyylikeskustelun, jonka tarkoituksena on luoda ymmärrystä siihen, että tyylistä puhuessamme puhumme lopulta aina perimmäisistä yksilöllisistä ja kulttuurisista tekemisen eroista, näkemisen ja katselemisen tapojen ja tottumusten eroista. Jostain sen kaltaisesta siis, mihin Marcel Proust aikoinaan viittasi kirjailijan tyylinä – ei tekniikkaan, vaan näkemisen ja katsomisen tapaan (*vision*) liittyvänä syvästi persoonallisena asiana.



Kirjallisuus

Orhan Pamuk 1998/2000 *Nimeni on punainen*. Suomentanut Tuula Kojo. Keltainen kirjasto. Tammi, Helsinki.

Ullmann, Stephen 1971 Stylistics and Semantics. – *Literary Style. A Symposium*. Ed. Seymour Chatman. Oxford University Press, Oxford, 133–152.

Pelosta ja liikkumattomuudesta

–Ja Struensee saattoi öisin herätä huoneessaan jääkylmässä hirveässä linnassa ja maata hiljaa ja tuijottaa kattoon ja tulla äkkiä ajatelleeksi että onkin ehkä kysymys minusta ja että tässä on se hetki, joka ei ikinä toistu, mutta jos kie-toudun valtaan olen mennyttä ja tuhoon tuomittu enkä halua sitä, sen ajatteleminen sai hänet hengittämään kii-vaammin, miltei ahdistuneesti ja hän alkoi miettiä että tässä tilanteessa oli vastuuta, että se merkitsi suunnatonta vastuuta, ja ettei tämä hetki toistuisi ikinä. Tämä hetki joka oli Kööpenhamina.

Että oli kysymys HÄNESTÄ!!!

Oli kuin hän olisi nähnyt historian raon avautuvan ja tietäisi että siinä oli elämän rako, ja että vain hän pystyisi tunkeutumaan siitä. Että tunkeutuminen ehkä, ehkä oli hänen velvollisuutensa.

Ja hän oli joutunut suunnattoman pelon valtaan.

(HL 173)

Lainauksen kaksi ääntä kuuluvat ruotsalaisen nykykirjailijan, Per Olov Enquistin (s. 1934), *Henkilääkärin* (= HL; *Livläkarens*

besök 1999) päähenkilölle, Struenseelle, sekä hänen tuntoihinsa eläytyvälle kertojalle. Ja kuten lainauksen dramaattiset äänenpainot ja epävarmuutta ilmaiseva ambivalentti kerronta – kertojan horjunta etäisyyden pitämisen ja myötäelämisen välillä, äänien sulautuminen ja eriytyminen – tässä temaattisesti tiheytyneessä kohdassa antavat ymmärtää, olemme tulleet romaanissa käännteentekevään kohtaan, vieläpä kirjaimellisesti sen keski-kohtaan, joka määrää loppuratkaisun. Voidaksemme hahmottaa romaanin lopputulema meidän on kuitenkin ensin kyettävä jollain tapaa tulkitsemaan lainattu käännekohta.

Modernin psykologisen romaanin tulkintamallin mukaan käännekohtan tiivistämä arvoitus ja epävarmuus liittyvät päähenkilön itsetuntemisen prosessin onnistumiseen. Tämän mukaisesti lainatussa kohdassa ja romaanissa kokonaisuudessaankin olisi kyse sitä, onnistuuko Struensee kokoamaan itsensä, voittamaan pelkonsa ja suorittamaan tuon hänelle yhtäkkisesti paljastuneen historiallisen tehtävänsä: Tanskan vallankumouksen.

Tätä sinänsä mukavaa tulkintaa haittaa kuitenkin se, että *Henkilääkäri* esittäytyy enemmänkin *historiallis-dokumentaarisena* psykologisena romaanina, siis kirjallisena muotona, jonka kertojana toimii tutkija-tekijä itse. Lainatussa tekstikohdassa Struenseen sisimpien tuntojen kanssa painiskeleva ääni ei siis olisikaan pelkästään tekstin sisäinen kertova elementti, vaan ääni viittaisi myös tekstin ulkopuolelle: Per Olov Enquistin nimellä tunnettuun tekijään. Olisiko lainaus siis tulkittava myöhäis-modernille romaanille tyypilliseksi itsereflektiivisyyden kohdaksi, sellaiseksi jossa temaattinen painopiste siirtyy selvemmin kertomisen ja kirjoittamisen problematiikkaan? Tämän tulkintamallin mukaan käännekohtan tiivistämä arvoitus ja epävarmuus liittyvät enemmänkin tekijäkertojan omaan itsetuntemisen prosessiin. Kyse olisikin Enquistin itsensä onnistumisesta tai epäon-

nistumisesta, hänen peloistaan ja hänen epävarmuudestaan Tanskan vallankumouksesta kertovan romaanin jatkamisessa ja loppuun saattamisessa.

Tulkintaa tukisi sekin, että Enquist tunnetaan tällaisista historiallis-dokumentaarisen proosan rajatapauksista, jotka kuvaavat yhtä aikaa historiallisista tapahtumakulkua *ja* kertojan omaa tutkimusmatkaa tuon kulun suhteen, kuten Enquist-tutkijat Henrik Jansson ja Ross Shideler ovat osoittaneet. Kertojan tehtävä on selvittää, mitä on tapahtunut, mutta lisäksi hänen on päästävä selville siitä, miten tuo tapahtumakulku liittyy häneen itseensä. Ja vaikka tehtävä yleensä osoittautuu monimutkaiseksi ja lopulta melkein mahdottomaksi, Enquistille ei ole tyypillistä ratkaista tilannetta osoittamalla kertomuksen kuolemaan, vaan pitää pikemminkin yllä toivoa kertomisen mahdollisuudesta: Jokin tarina *on* mahdollista kertoa. Tai: *Joltain kannalta* kertominen on mahdollista.



Lainauksen tulkintaa ei tee helpommaksi se, että faktoja on vähän. Varmuudella vain teksti itse: Tanskan valistusajasta eli ”Struenseen ajasta” kertova romaani *Livläkarens besök*. Hyvin vähän muuta. Huolimatta tekijän väitteistä, joiden mukaan melkein kaikki kirjassa on faktaa.

Historialliset lähteet ovat olemassa, eikä Enquist ole varmaankaan vääristellyt tosiasioita. Romaanikirjailijana hän on pikemminkin värittänyt faktoja: tarkentanut yksityiskohtia, valaissut tutkimuskohdettaan vähän epätavallisesta suunnasta ja vaihtanut sitten suuntaa tai koko kohdetta, milloin hidastanut ja milloin nopeuttanut historiankirjoituksen normin mukaista tasakäyntiä.

Henkiläkäärillä on myös historiallinen vastineensa, 1700-luvulla vaikuttaneen ja mielisairaaksi diagnosoidun Tanskan kuningas Kristian VII:n henkilöäkäri, Johann Friedrich Struensee (1737–72). Tämä altonalainen lääkäri sai tehtäväkseen seurata raivo- ja apatiakohtauksista kärsivää nuorta hallitsijaa Euroopan kiertueelle, jonka aikana he tapasivat Diderot'n. On historiallinen tosiasia, että saksalainen lääkäri hallitsi Tanskaa 1700-lopussa yksinvaltiaana ja toteutti useita valistushenkisiä uudistuksia. Kirjallisuushistoriallinen tosiasia on, että Voltaire omisti umpihulluna pidetylle kuninkaalle – jonka kanssa hän oli ollut kirjeenvaihdossa – sananvapaudesta kertovan ylistysrunon: *Olet hallitsija oiva, vaikka kasvoit hirmuvallan alla!* (sit. HL 283).



Historiankirjoittajat unohtivat kuitenkin liian pitkään ihmisten kasvot. Historiallisten teosten sivuilla ihmisten kasvot olivat kauan ”yhteen muottiin valettuja”, suurmiesten muotokuvien ja idealisoitujen ratsastajapatsaiden varassa. Juuri tällaisen historian avaamaan rakoon Per Olov Enquistin voi sanoa romaanillaan tunkeutuneen: kuvittelemaan ihmisille kasvoja, luomaan historian jähmettämille kasvoille liikettä: pelkoa, rohkeutta, päättäväisyyttä. Tai päinvastoin: liikkumattomuutta. Pyrkiessään valaisemaan ennestään tuttuja kasvoja uudesta suunnasta näkyviin ovat tulleet pelon kasvot. Kuten Struenseen.

Enquistin mukaan Struensee oli kyllä valistuspömi, mutta tämän vakaumuksellisuudesta hän ei ole niin varma kuin historioitsijat. Pikemminkin hän luo romaanissaan kuvitelman, jonka mukaan Struensee ajautui Tanskan hallitsijan asemaan, tuli valituksi yksinvaltiaaksi historian tai kohtalon käsittämättömästi oikusta, löysi itsensä paikasta, jossa hänelle annettiin likipitöen mahdoton tehtävä: kantaa järjen soihtua hullujenhuoneessa.

Ja juuri tähän, oman vallan ja vastuun yhtäkkiseen, melkein lamaannuttavaan kirkastumiseen alussa esitetty lainauskin viittaa: *Että oli kysymys HÄNESTÄ!*



Mutta mitä pitäisi ajatella siitä, että *Henkilääkärin* perusasetelma vertautuu Enquistin aiempiin romaaneihin, joiden tapahtumien polttopisteessä on niissäkin keski-ikäinen, omaa elämänsä pohtiva maailmanparantajamies, joka yhtäkkiä jonkin yllättävän tapahtuman seurauksena suistuu uraltaan ja huomaa peilistä uudet kasvonsa: pelon ja lamaannuksen kasvot? Ihme-parantaja-Meisner, Agitaattori-Elmblad, samoin kuin Enquistin kirjailijaelämäkertojen hahmot Knut Hamsun ja August Strindberg tuovat kaikki mieleen Struenseen, miehen joka taistelee toisten lamaannusta vastaan, mutta törmää yhtäkkisesti ja totaalisesti omaan lamaannukseensa: omiin pelkoihinsa historiallisesti koetun tehtävän edessä: *Ja hän oli joutunut suunnattoman pelon valtaan.*

Oman lukunsa muodostavat Enquistin tuotannossa, hänen romaaneissaan ja omaelämäkerrallisissa kirjoissaan kuvaamat kauhun lamaannuttamat lapset: *Agitaattorin* (*Musikanternas uttåg* 1978) lapsi-Nicanor, *Suistuneen enkelin* (*Nedstörtad ängel* 1985) tappajapoika, *Kartan piirtäjien* (*Kartritarna* 1992) ja *Kapteeni Nemon kirjaston* (*Kapten Nemos bibliotek* 1991) lapsiminä, jotka kaikki vertautuvat *Henkilääkärin* Kristian seitsemänteen. Lapsikuninkaan kauhistuneita kasvoja kuvitellessaan ja hänen nykivää koneruumista kuvatessaan Enquist kuvaa yleisemminkin länsimaista kurin ja pelon teknologiaa, sitä miten mieleltään ja ruumiiltaan liikkuvasta ja taipuisasta lapsesta tehdään liikkumaton ja toimintakyvytön. Kristian seitsemäs on poikkeustapaus; hänen elämässään lapsuuden kauhu on hallitse-

va. Tavallisempaa on joutua Struenseen tavoin selviytymään satunnaisemmista lomaannusvaiheista.

Lainauksessa kuvatun pelon koskettavuus – sen mahdollisuus liikuttaa meitä ja järkyttää omaa jäähmeystämme – tulee Enquistin romaanikerronnan omakohtaisuudesta, jonkinlaisesta elävästä ja edelleen liikkeellä olevasta *pelon ja kauhun tunnosta*, jota tekijän voi sanoa olleen lähes kaikessa kirjoittamisessaan kesyttämässä. Ja kuten monet kriitikot ja kommentaattorit ovat panneet merkille, *Henkilääkäri* edustaa Enquistin tuotannossa uutta ja kypsää vaihetta. Kyse on vaiheesta, jonka *Kartanpiirtäjien* ja *Kapteeni Nemon* kaltaiset omaelämäkerralliset teokset – joissa vanheneva Enquist on avoimemmin kartoittanut oman lapsuutensa pelon maisemaa – ovat omalta osaltaan tehneet mahdolliseksi.



Kaikissa kirjoissaan Enquistiä kiinnostaa liike – laajasti ymmärrettyinä: yksilölliset ruumiin ja mielen liikkeet ja liikkumattomuudet sekä kollektiivinen liike, joka sekin voi johtaa pysähtymiseen ja lomaannukseen, mutta joskus taas synnyttää liikehdintää ja uutta ajattelua, tuottaa historiallisen liikkeen tai jopa Vallankumouksen, kuten *Henkilääkäri*ssä. Tältä kannalta alun lainaus, kuten *Henkilääkäri* kokonaisuudessaankin on oikeastaan sen tutkimista, mistä ja miten inhimillinen liike syntyy ja milloin ja miten se loppuu. Ja tähän liikkeen ja liikkumattomuuden väliseen prosessiin – lopulta oikeastaan elämän ja kuoleman ja elämän ikuisen sykliin – ovat myös Henrik Jansson ja Ross Shideler kiinnittäneet tutkimuksissaan huomiota. Mutta pelkoa he eivät ole huomanneet. Eivätkä sitä, että äärimmäisen pelon ja kauhun ydintä on liikkumattomuus: kyvyttömyys ajatella ja toimia.

Siksi Enquistille olennaisempaa kuin vastata on kysyä. Tärkeämpää kuin päättää keskustelu ja vastata lopullisesti on kääriä pelon merkityssumppu uudestaan auki, kysyä uudestaan. Mieleen tulee *Kapteeni Nemon kirjaston* kertoja, joka kirjan prologissa toteaa: ”*Ei kai ole väärin, että pelkää ja sanoo koko ajan nyt, kohta. Pahempaa on kun kaikki on ohi, ja edessä on silloin, ei koskaan. Sitten on myös myöhäistä pelätä*” (KNK 7; suom. Antero Tiusanen).

•

Kirjallisuus

- Enquist, Per Olov 1972 *Ihmeaparantajan viides talvi*. Suomentanut Elvi Sinervo. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo & Helsinki. (*Magnetisörens femte vinter* 1964)
- 1979 *Agitaattori*. Romaani. Suomentanut Rauno Ekholm. Tammi, Helsinki. (*Musikanternas uttåg* 1978)
- August Strindbergin elämä*. Suomentanut Raija Jänicke. Weilin & Göös, Helsinki. (*Strindberg. Ett liv* 1984)
- 1986 *Suistunut enkeli*. Rakkausromaani. Suomentanut Liisa Ryömä. Tammi, Helsinki. (*Nedstörtad ängel* 1985)
- 1992 *Kapteeni Nemon kirjasto*. Suomentanut Antero Tiusanen. Gummerus, Jyväskylä & Helsinki. (*Kapten Nemos bibliotek*. Bokförlaget Pan, Norstedts, Stockholm 1991/1999).
- 1993 *Kartan piirtäjät*. Suomentanut Antero Tiusanen. Gummerus, Jyväskylä & Helsinki. (*Kartritarna* 1992)
- 1997 *Hamsun. Elokvakertomus*. Suomentanut Antero Tiusanen. Gummerus, Jyväskylä & Helsinki. (*Hamsun. En filmberättelse* 1996)
- 1999 *Livsläkarens besök*. Stockholm, Nordstedts Förlag AB.
- 1999/2000 *Henkilääkäri*. Suomentanut Antero Tiusanen. Gummerus, Jyväskylä.
- Jansson, Henrik 1987 *Per Olov Enquist och det inställda upproret. Ett författarskap I relation till svensk debatt 1961–1986*. Akademisk Avhandling. Åbo Akademis Förlag, Åbo.
- Shideler, Ross 1984 *Per Olov Enquist. A Critical Study*. Contributions to the Study of World Literature, No 5. Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, England.
- Toker, Leona 1997 *Toward a Poetics of Documentary Prose – From the Perspective of Gulag Testimonies*. – *Poetics Today*, Vol 18, No 2, Summer, 187–222.

Norjalaisia kirjeitä

Norjalaisen naisreportterin Åsne Seierstadin (s. 1970) kirjan *Kabulin kirjakauppias* (= KK; *Bokhandlaren I Kabul – et familiedrama* 2002) luvussa nimeltä ”Liikematka” seurataan kirjakauppias Sultan Khanin vaivalloista ja vaarallista matkaa Afganistanista Pakistaniin. Laittomien matkalaisten seurue on juuri onnistunut ohittamaan viralliset rajavartijat sekä lukuisan joukon epävirallisia ”tullimiehiä”, mutta vielä ovat jäljellä vaarallisen vuoristotien vaarat: murskaavat kivivyöryt, vuorenjyrkänteet ja rotkot:

Hevoset ponnistelevat ylös vuorenjyrkännettä. Sultan istuu kookkaana ja leveänä satuloimattoman hevosen selässä. Jopa vanhimmissa vaatteissaan hän näyttää hyvin pukeutuneelta; parta on kuten aina vasta leikattu, pieni fetsi istuu päässä hyvin. Ja vaikka hän pitelee kiinni suitsista henkensä edestä peläten, hän näyttää aivan ylhäiseltä mieheltä, joka on lähtenyt vuoristoretkelle nauttimaan näköaloista. Hän istuu epävarmasti. Yksikin virheaskel ja he putoavat rotkoon. Hevonen taas polkee rauhallisesti eteenpäin tuttuja polkuja välittämättä selässä istuvasta miehestä. Arvokkaan sokerisäkin Sultan on sitonut tiukasti

kätensä ympärille. Siinä hänellä on kirjoja, joista hän aikoo tehdä piraattipainatteita omaan kirjakauppaansa, samoin luonnos, josta hän toivoo syntyvän elämänsä sopimuksen. (KK 50)

Arkirealistisessa kuvauksessa kaikki näyttää olevan paikallaan – kirjakauppias ja sokerisäkki, hevonen ja vaarallinen vuoristotie – ja kun meitä on vielä aiemmin informoitu käytetyn salakuljetusreitien luonteesta, osaamme arvostaa sattuvaa kuvausta ja sen välittämää *todellisen elämän tuntua*. Meille on annettu aivan ensiluokkainen näköalapaikka, josta voimme seurata arvonsa tuntevan afganistanilaisen kirjakauppiaan ja patriarkan matkaa Peshawariin ja Lahoreen.



Lainauksessa merkityksellistä ei ole kaunokirjallinen ilmaisu. Kertoja ei siis lataa kuvaukseen kielen poeettista ilmaisuvoimaa, ei tukeudu monitulkintaisiin runokuviin eikä tähtää taiteelliseen kompositioon tai esteettisen vaikutuksen syntymiseen. Päinvastoin: mitä arkipäiväisemmässä kuvauksessakin kaiken – kokonaisuuden ja yksityiskohtien – on palveltava yksiselitteisyyttä ja taivuttava täsmällisyyden ja perusteellisuuden vaatimuksiin. Lyhyistä päälauseista laaditun kuvauksen ja yksiselitteisten adjektiiviattribuuttien harkittu käyttö pyrkii luomaan vaikutelmaa objektiivisesta dokumentoijasta tai reporterista, joka selostaa tapahtumia omaan havaintokykyynsä luottaen, sen pohjalta mitä itse näkee: miltä Sultan nyt näyttää ja miten hän ratsastaa epävarmasti ja pelokkaana pidellen suitsia ja sokerisäkkiä, jossa sokerin sijaan onkin kirjoja ja ilmeisen tärkeä sopimusluonnos.

Tosielämän tunnun välittämisessä – kirjakauppiaan elämään kuuluvan yhden arkipäiväisen tapahtuman yksityiskohtaisessa

selostuksessa – jonkinlaisen häiritsevän momentin tuottaa kuitenkin kirjan esipuheesta lukemamme tieto siitä, että kuvauksen kertoja – kirjailija ja toimittaja Åsne Seierstad itse – ratsastaa tuossa samaisessa seurueessa, vaikkakin meille lukijoille näkymättömissä. Tiedämme, että hän on saanut ainutlaatuisen tilaisuuden seurata afganistanilaisen kirjakauppiiaan Sultan Khanin (oik. Shah Mohammad Raisin) perheen elämää kolmen kuu-kauden ajan keväällä 2002, sen jälkeen kun Yhdysvallat oli yhdessä Pohjoisen liiton kanssa onnistunut tuhoamaan Al-Qaida-järjestöä tukevan Taliban-hallinnon. Samoin meille on kerrottu, että Seierstad on päässyt kirjakauppiiaan mukaan liikematkalle Pakistaniin ja haluaa kertoa meille tuon matkan tapahtumat ja tunnelmat luotettavasti.

Mutta miksi Åsne Seierstad ei halua luoda vaikutelmaa itsestään subjektiivisena ja ruumillisena todistajakertojana, sellaisena, joka tässä ja nyt ratsastaa Sultanin kanssa ja seuraa ja selostaa tapahtumia ja tunnelmia omasta rajallisesta näkö- ja kokemuskulmastaan? Miksi hän pyrkii sen sijaan esiintymään lehti- ja televisioreportaasien persoonattomana ja ruumiittomana kertojana, joka kykenee vapaasti liikkumaan panoraama- ja ruohonjuuriperspektiivin välillä – kuvaten milloin etäämpää vuoristomaisemaa ja Sultanin ratsastusta, milloin taas zuumaten suitsiin ja sokerisäkkiin ja jopa päähenkilönsä tuntemuksiin? Miksi tekijäkertoja on päättänyt itse jäädä näkymättömiin ja haluaa vaikuttaa vain jonkinlaisena neutraalina kamerasilmänä (*camera-eye*) ja tarinan ulkopuolisena *voice off*-äänenä?



Toisin kuin Seierstadin *Ilta Sanomiin* kirjoittamissa reportaa-seissa pitkässä dokumentaarisessa proosanarratiivissa reporterin kaksoisrooli tai piiloleikki – toisaalta taustalla pysyttelevänä re-

portterina ja toisaalta esipuheen esittelemänä subjektiivisena todistajakertojana, jonka luotettavuuden takeena toimii hänen oma läsnäolonsa – synnyttää meissä ristiriitaisia tunteita: kysymyksiä, hämmennystä ja lopulta ärtymystä, jotka murentavat kertojan luotettavuutta. Ärtymyksemme syynä ei ole niinkään tositapahtumien höystäminen sepitteellisillä aineksilla – eihän kyseessä ole kronikka, vaan proosakertomus – vaan juuri tuo piiloleikki, jonka seurauksena kuvamme kertojasta vastaa täydellisesti mielikuvaamme perinteisestä länsimaisesta romaanikertojasta: joskus ylimielisestä ja lähes aina toisen yläpuolelle asettuvasta persoonattomasta tirkistelijästä. *Kabulin kirjakauppiaan* tekijä ei kuitenkaan ole 1800-luvun mieskirjailija, vaan 2000-luvulla kirjoittava nuori norjalaisnainen, joka muutoin kirjassaan tematisoi mielellään ruumiillisuuteen ja persoonallisuuteen liittyviä kysymyksiä.

Jonkinlainen ärtymyksen ja suuttumuksen tunne on luettavissa myös yleisemmin *Kabulin kirjakauppiaan* reseptiosta. Monet kriitikot ja kirjailijat ovat Jan Guilloun tavoin tuominneet Seierstadin kirjan ja erityisesti valitun kertovan muodon käytön epäeettisiksi. Eikäpä kuvauksen kohdekaan, salanimen suojissa esiintynyt Sultan Khankaan, tuntenut kirjan luettuaan halua ilmaista kiitostaan tekijälle, vaan päinvastoin uhkasi haastaa tämän oikeuteen perheensä asioiden vääristelystä. Pettymyksen ja suuttumuksen syynä ei ehkä ollutkaan Seierstadin esittämä arvelu, että ”Kabulin kirjakauppias toivoi satua” (*Ilta Sanomat* 17.10.2003), vaan pikemminkin kirjakauppiaille tutuksi tulleen ihmisen raukkamainen piileskely kaikentietävän kertojan persoonattomuuden suojissa.



Haluan vielä palata alussa lainattuun ratsastuskuvaukseen, mitä tavallisimman ja viattomimman oloisen arkikuvauksen yhteen

detaljiin, jossa kertojan yli mielinen asenne kuvattavaan, toiseen, saa selvimmän ja ärsyttävimmän ilmaisunsa: *Yksikin virheaskel ja he putoavat rotkoon*. Kertojan perimmäisenä tarkoituksena on epäilemättä luoda ilmielävän ja sattuvan kuvauksen vaikutelma ja kertoa samalla anekdootti afganistanilaisen arjen vaarallisuudesta. Sortumatta sentimentalisoimaan ja tyytymällä ainoastaan toteamaan lakonisesti mainittu vaaratilanne kertoja onnistuu-kin synnyttämään lukijassa vuoristoreitin vaarallisuuden tunnun ja luomaan välähdyksen tuohon meille näkymättömissä pysyttelevään kertojaan, joka vaikuttaa nyt – seuratessaan jostain etäältä noiden hevosten vaikeaa kulkua kapealla vuoristotiellä – pidättelevän henkeään.

Tässähän Åsne Seierstad on parhaimmillaan: seuratessaan kuvattaviensa arkielämää läheltä – useimmiten kuitenkin *burqan* verkon ja sen lukuisten laskosten suojissa, kuten hän esipuheessaan mainitsee – mikä takaa tekstin tunteisiimme vetoavan sävyn. On kuin itse eläisimme Sultanin perheen mukana, ratsastaisimme tuota kivikkoista vuoristotietä, kuulisimme omilla korvillamme naisten jatkuvan kinastelun ja miesten äyskentelyn, tuntisimme hammppukintaan karhean pinnan omassa selkänahassamme *hammammin* kylpyreissulla. Seierstadin kertojan taito on afganistanilaisen arkielämän yksityiskohtien kuvaamisessa, sellaisten arkipäiväisten asioiden valottamisessa, jotka lyhyet uutisreportaasit tavallisesti jättävät varjoon. Ja juuri näillä ansioilla hän on myös niittänyt journalistipalkintoja, kuten *Ilaria alpi* -palkinnon *Kabulin kirjakauppiiaan* ilmestyttyä.

Mitä sitten olisi ajateltava tuosta naurettavan pienestä, mutta kuitenkin ärsyttävästä yksityiskohdasta: kertojan käyttämästä *he*-muodosta – [*H*]e *putoavat rotkoon* – joka tuntuu kuin osoittavan sormella tuohon mukana ratsastavaan, mutta kuitenkin näkymättömänä pysyttelevään kertojaan? *Me*-muodon välttely

luo ylimielisyyden vaikutelman, ikään kuin mainitun vaikeakulkuisen vuoristoreitin vaarat eivät koskisi Åsne Seierstadin kaltaista länsimaalaista reportteria. Ikään kuin *hän* ei olisi muiden mukana putoamassa rotkoon.

Onko kyseessä toimittajakoulutuksen saaneen nuoren proosakirjailijan kokemattomuus, kykenemättömyys arvioida käytettyjen kerronnallisten ratkaisujen vaikutusta? Tällaista tulkintaa voisi tukea esipuheessa esitetty kertovan muodon apologia, siis se että poikkeuksellista kerrontatapaa on erikseen perusteltava. Vai onko ylimieliseen kertomistapaan löydettävissä jokin muu motiivi? Entä jos kyseessä onkin tietoinen valinta, nuoren naiskirjailijan pyrkimys provosoida lukijaa perinteisellä ja rasis-tisella me ja muut -asetelmalla, ärsyttää tahallaan lukijaa – ja saada meidät lukemaan ja ostamaan kirja?

Jälkimmäistä tulkintaa voisi tukea se, että *Kabulin kirjakaup-pias* on kokonaisuudessaan tinkimätön paljastuskirja, tekijänsä vilpittömän pyrkimys osoittaa kohta kohdalta afganistanilaisen kulttuurin epäoikeudenmukaisuuteen: miesten ylivoimaisuuteen ja naisten sortoon. Ja tästä nuoren feministinaisen vilpittömästä pyrkimyksestä hyvään syntyy kohutun kirjan puhutteleva poh-jasävy: sen tyyliässä vallitsevasti ilmenevä eloisa *ärsytyksen ja vi-han tunto*, joka ilman muuta poikkeaa edukseen laimeasta ja mi-täänsanomattomasta proosasta. Se on kirja, jossa on draamaa ja tunnetta – yhteenkuuluvuutta, huumoria ja lämpöä – ja ennen kaikkea ärsytystä, paheksuntaa, vihaa ja kiukkua koko sen teki-jälle itselleen täysin käsittämättömäksi jäävän toisen edessä, jon-ka Sultan Khan saa ruumiillistaa. Ehkäpä kirjan suosion salai-suus onkin tässä: omassa halussamme haudata poliittisesti kor-rekti proosa, joka ei voi olla kuin kumartelematta joka suuntaan.



Olipa tekijä tietoinen asiasta tai ei, *Kabulin kirjakauppias* kuuluu vanhaan moderniin kirjallisuuden lajityyppiin, valistusajalta peräisin olevaan vierasta kulttuuria esittelevään reportaasikirjallisuuteen ja vertautuu siten sellaisiin teoksiin kuin Montesquieun *Persialaisia kirjeitä* (*Lettres persanes* 1721), Abbé Prévostin ”Modernin kreikkalaisnaisen tarina” (*Histoire d’une grecque moderne* 1741) tai Françoise de Graffignyn ”Perulaisnaisen kirjeitä” (*Lettres d’une Péruvienne* 1747). Ennen sanomalehtiä, televisiota ja nettiä kulttuurireportaasit ilmestyivät tämän kaltaisissa matkakirjoissa ja kirjeromaaneissa, ja ne käyttivät hyväkseen puoli- tai täysifiktiivistä ja persoonallista kerrontamuotoa, sellaista joka suo tekijälle mahdollisimman suuren vapauden sekä sisällön että käsittelytavan tai tyylin suhteen.

Yhteistä mainituille valistuskirjailijoille ja Seierstadille on vapaan kerronnan suoma vapaan tirkistelykulman käyttö, joka pohjautuu eettisiin ja emansipatorisiin päämääriin: vilpittömään pyrkimykseen paljastaa toisen kulttuurin epäkohtia. Siinä missä kirjemuoto suo Montesquieulle hyvän mahdollisuuden itämaisen haaremi- ja eunukkilaitoksen kritiikkiin, siinä Seierstad tukeutuu mainittuun journalistis-dokumentaristiseen esseeromaaniin – kirjalliseen muotoon, jossa hän voi vapaasti liikua objektiivisen ja subjektiivisen, näkijän ja kokijan kulmien välillä, kuvata afganistanilaista ja islamilaista yhteiskuntaa vapaasti valitsemistaan näkökulmista.

Valistuskirjailijan ja Seierstadin kaltaisen myöhäismodernin valistuskirjailijan ero on kuitenkin kertojan asenteessa toiseuteen. Siinä missä valistusreportteri tirkistelee – vaikkakin fiktii-visesti – minämuodossa, asettuu siis julkilausutusti omasta kulttuuristaan ja persoonastaan käsin kritikoimaan toista kulttuuria (ja omaansakin!), siinä Seierstad tirkistelee persoonattomasti, asettaen oman norjalaisen tasa-arvokulttuurinsa näkymättö-

mäksi normiksi ja mittatikuksi, jota vasten toista arvioidaan ja kritisoidaan. Selvimmin tämä on luettavissa *Kabulin kirjakaup-
piaan* kohtauksista, jotka käsittelevät – valistusreportaasien
emansipatorisessa perinteessä – itämaisen despoottisen ja patri-
arkealisen kulttuurin sortomekanismeja (kuten huntua ja avio-
liittokäytäntöjä), mutta tosiasiaa se läpäisee kaiken kerronnan,
kuten lainauksen neutraalin oloinen vuoristoratsastuksen kuva-
us osoittaa.

Nuorelle norjalaisnaiselle islamilainen patriarkka on ja py-
syy toisena.



Kirjallisuus

- Abbé Prévost 1741/1965 *Histoire d'une grecque moderne*. L'introduction par Robert Mauzi. Paris.
- Creech, James 1989 Others. – *A New History of French Literature*. Edited by Denis Hollier with R. Howard Bloch et al. Harvard UP, Cambridge, Massachusetts and London, England, 409–415.
- De Graffigny, Françoise 1747/1993 *Letters from a Peruvian Woman*. Translated by David Kornacker. The Modern Language Association of America, New York.
- Montesquieu 1721/1908 *Persialaisia kirjeitä*. Suomentanut J.V. Lehtonen. Karisto, Hämeenlinna.
- Seierstad, Åsne 2002/2003 *Kabulin kirjakauppias*. Suomentanut Veijo Kiuru. WSOY, Helsinki.

Ärsyttävä painajainen

Ranskalais-afganistanilaisen kirjailijan Atiq Rahimin (s. 1962) romaanin *Unen ja kauhun labyrintti* (= UKL; *Les milles maisons du rêve et de la terreur* 2002) hämärä alku jättää meidät, pohjoismaisen dekkarikirjallisuuden passivoimat lukijat, närkästyksen ja pettymyksen sekaisen vastentahtoisuuden tilaan: Meidät on kutsuttu töihin. Selittämättömät kysymykset ja huudahdukset, unenomaisuus, monitulkintaisuus, hämäryys – kaikki merkit viisisivuisessa (!) lainauksessa viittaavat pikemminkin moderniin eurooppalaiseen kaunokirjallisuuteen kuin mielikuvaamme perinteisestä kerronnasta, sellaisesta johon voisimme mukavasti uppoutua, unohtaa itsemme ja ympäristömme:

–Isä?

–Kirottu olkoon isäsi!

Olenko pimeässä vai ovatko silmäni kiinni? Ehkä molempia. On yö, ja minä nukun. Kuitenkin ajattelen, miten se on mahdollista.

Ei. Olen hereillä, vain silmäni ovat vielä kiinni. Nukuin, ja unessa joku lapsi huusi 'Isä!'

Mikä lapsi? Mistä minä tietäisin? Oli vain hänen

äänensä. Ehkä se olinkin minä itse lapsena etsien isääni.

–Isä!

Taas sama ääni! Tällä kertaa en näe unta. Tuntuu kuin ääni kuuluisi aivan yläpuoleltani. Minun on avattava silmäni.

–Kuka sinä olet?

Kysymys särkyy rinnassani. Viiltävä tuska lävistää ohimoni. Musta huntu silmieni edessä tihentyy, mieleni hiljaisuus on entistäkin raskaampi. (UKL 9-14)

Mitä ilmeisemmin Rahimin kirja ei tule tarjoamaan meille helppoa ja rentouttavaa lukukokemusta, vaan meidän on päinvastoin aktivoitettava ja ajateltava itse, muodostettava oma käsityksemme ja tulkintamme noista hämärästi kuvatuista alkutahtumista. Ja kun vielä alkukuvien perusteella aavistamme kerrotun viittaavan johonkin painajaismaiseen ja kauheaan – mihin romaanin nimikin viittaa – tunnemme lähes vastustamatonta halua panna Rahimin kirja syrjään ja tarttua sen sijaan perinteisempään moderniin romaaniin, sellaiseen jossa kaikentietävä kertoja luotsisi meitä varmalla otteellaan selvästi hahmotettavan ja selvemmin fiktiivisen rinnakkaismaailman tapahtumiin.



Lainauksen kerronnan hämäryys – äänien paikantamattomuus, ajan ja tilan koordinaattien sekavuus, kerrottujen tapahtumien ja tilanteiden epäselvyys, kerronnallinen epäjatkuvuus, lakoninen kerronta – vastaa oman mielemme sekavuutta. Aivan kuin meidät olisi itsemme pantu hapuilemaan pimessä, jätetty oman itsemme varaan etsimään kiinnityskohtia todellisuuteen, jonka hahmosta meillä ei ole minkäänlaista käsitystä. Hämäräpiirteiseksi jäävän henkilöhahmon – joku siellä kuitenkin ajattelee,

kuvaa epätodellisen tuntuista ja utuista ajatteluaan, epämääräisiä havaintojaan ja kivuliaan ruumiinsa tuntemuksia – tavoin kykenemme erottamaan ympärillämme epämääräisiä hahmoja, ja lisäksi kuulemme joitain ääniä, mutta siitä mistä nuo äänet ovat peräisin ja mihin ne liittyvät, meillä ei ole käsitystä. Jotenkin ne liittyvät isään ja poikaan, mutta miten, siitä meillä ei ole tietoa.

Mutta miksi afganistanilainen, persiaksi kirjoittava Atiq Rahimi tukeutuu tällaiseen moderniin, hämärään ja lakoniseen, kerrontaan joka pakosti tuo mieleen ranskalaisen uuden romaanin ja runouden arvoituksellisimmat kokeilut, jonkun Alain Robbe-Grillet'n käsittämättömimmät romaanikollaasit tai Henri Michaux'n ikihämärät runokuvat? Onko Afganistanin neuvostomiehityksen kauhua – josta kirjassa ilmeisesti kuitenkin on kysymys – mahdotonta valjastaa perinteisemmän ja eepisemmän kirjallisuuden esitystapoihin? Sellaiseen joka alusta alkaen ankkuroisi meidät tukevammin tarinan merkitysmaaperään: päähenkilöön ja selkeään juoneen alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen? Vai käyttääkö Rahimi näitä vähän aikansa eläneen tuntuista avantgardekerronnan keinoja toisiinsa tarkoituksiin?



Hämärän alun tarkoitus ei epäilemättä kuitenkaan ole vieraannuttaa meitä, vaikka siltä vaikuttaa, vaan yksinkertaisesti pyrkiä virittämään mieliimme *kylmän kauhun tuntu*, antaa meille oma-kohtainen tuntuma kipeästä heräämisestä Neuvostoliiton miehityksen aikaisen Kabulin painajaismaiseen todellisuuteen, jota tekijä itsekin eli aina vuoteen 1982 asti, kunnes päätti paeta Afganistanista Pakistanin kautta Ranskaan.

Åsne Seierstadin kaltaisten rohkeiden reporttereiden ansiosta neuvostojoukkojen, Talibanien ja amerikkalaisjoukkojen

yhdessä aikaansaama Afganistanin täydellinen raunioituminen on vasta äskettäin tullut tietoisuuteemme, eikä meillä vielä ole selkeää kuvaa sen kummemmin tuon tuhon mittasuhteista kuin sen tosiasiallisesta tapahtumakulustakaan. Atiq Rahimin kaltaiset, Eurooppaan tai Yhdysvaltoihin paenneet emigrantit, ovatkin ensimmäisiä, jotka ovat voineet välimatkan päästä tarttua maansa lähimenneisyyteen ja nykytilanteeseen, alkaa kirjoissaan ja elokuvissaan, runoissaan ja dokumenteissaan hahmottaa sitä tapahtumakulkua, jonka seurauksena Afganistan on muuttunut maaksi ja tuhkakksi.

Yhtä paljon kuin persialaiseen ja suufilais-mystiseen runoperinteeseen – johon kirjassa toistuvasti viitataan – Rahimin romaani liittyy eurooppalaiseen modernin romaanin epäjatkuvuuden perinteeseen, siihen jossa kerronta rakentuu pala palalta tällaisina alun lainauksen kaltaisina hämärinä ja epäjatkuvina kuvina ja jossa ajan ja tilan koordinaatit sekoitetaan lähes täydellisesti. Kerronnallisten palojen lisääntyessä alamme vähitellen hahmottaa jonkinlaista painajaismaista tapahtumakulkua ja juonta, samalla kun alun hämäräpiirteinen henkilöahmo alkaa selvemmin erottua taustastaan nuoreksi mieheksi, joka saa runollisen, persialaisesta kirjallisuudesta lainatun nimen: Farhad.



Alun synnyttämässä narkästyksessä on mukana haluttomuuttamme lukea kaoottisesta nykytodellisuudesta kertovia äärirealistisia kuvauksia. Rahimin kerronnan surrealismi ei vastaa omaan, äskettäin uudelleen heränneeseen koherenttiuden ja selkeyden vaatimukseemme, haluumme lukea taas kunnon tarinoita alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen. Eikä se vastaa tämänhetkiseen haluumme paeta todellisuutta ja realismia ja politiikkaa, omaan lähes vastaanpanemattomaan haluumme ol-

la ajattelematta, sulkea silmät, unohtaa, uinahtaa, nukkua, olla katsomatta.

Tähän myöhäismodernin lukijan uinumisen ja todellisuuspakoisuuden odotushorisonttiin Rahimin romaani ei vastaa alun alkaenkaan, vaan päinvastoin suostuttelee meitä hyväksymään lähtökohtaisen epävarmuuden, yhä uudet kysymykset, epäselvyyden ja hämäryyden ja koko tuon käsittämättömän painajaismaisen labyrintin. *Unen ja kauhun labyrintti* pakottaa meidät alusta asti katsomaan ympärillemme, heräämään omasta unestamme – *Niin kauan kuin unesi ei ole heräämisen arvoinen, älä nuku!* (Shams-i-Tabrizi, 1200 -luku; Maqalat, 6/662) – ja alkamaan taas kerran koota palapelin paloja yhteen – palapelin, jonka muodosta ja koosta meillä ei nytkään ole mitään käsitystä.



Atiq Rahimin kaltaiselle, sivistyneestä kabulilaisesta perheestä lähtöisin olevalle ja Pariisissa audiovisuaalista ilmaisua, kirjallisuutta ja elokuvaa opiskelleelle epäjatkuva kerronta on keino päästä absurdiuden ja merkityksettömyyden ytimeen, kuvata elämäänsä todellisuutta tavalla, jossa kielellinen ilmaisu tukee maksimaalisesti hämäryyden, kauhun ja painajaismaisuuuden tunnun luomista. Näin hän tulee palauttaneeksi modernin epäjatkuvuuden estetiikan alkuperäisille poliittisille juurilleen: siihen toisen maailmansodan jälkeiseen poltetun ja tuhotun maan maisemaan – Hiroshimaan ja Auschwitziin – jota monet pelkiksi avantgardisteiksi ja kielellisiksi kokeilijoiksi leimatut kirjailijat, kuten Samuel Beckett, Georges Perec ja Marguerite Duras pyrkivät omissa kirjoissaan ilmaisemaan.



Kirjallisuus

- Kosonen, Päivi 2000 Elämät sanoissa. *Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Paradeigma. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Rahimi, Atiq 2000/2002 *Maata ja tuhkaa. Afganistanilainen tarina*. Ranskan kielestä suomentanut Kristina Haataja. Like, Helsinki.
- 2002 *Les mille maisons du rêve et de la terreur*. P.O.L, Paris.
- 2002/2003 *Unen ja kauhun labyrintti*. Ranskan kielestä suomentanut Päivi Sinikka Kosonen. Helsinki: Like.



Päivi Kosonen (s. 1962) on kirjallisuudentutkija, kriitikko ja kääntäjä, joka hoitaa tällä hetkellä yleisen kirjallisuustieteen lehtoraattia Turun yliopistossa. Hän on väitellyt Tampereen yliopistossa ranskalaista omaelämäkertaa käsittelevällä teoksellaan *Elämät sanoissa* (Tutkijaliitto, 2000) sekä kirjoittanut ja toimittanut feminististä kirjallisuudentutkimusta käsitteleviä kirjoja ja artikkeleita.