

**Irmari Rantamalan *Harhaman* dekadentti tematiikka, Tolstoi ja Nietzsche.**

Ville Timonen  
Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos  
Suomen kirjallisuus  
Pro Gradu -tutkielma  
2011

## 1. ALUKSI 3

- 1.1. Tutkimuksen lähtökohdat 3
- 1.2. *Harhaman* juoni, miljööt ja henkilöhahmot 7
  - 1.2.1. *Harhaman* juoni 7
  - 1.2.2. Miljööt 9
  - 1.2.3. Henkilöhahmoja 10

## 2. MITÄ ON DEKADENSSI 13

- 2.1. Dekadenssin yleisiä piirteitä 13
- 2.2. Dekadenssi ja muut taidesuuntaukset 17
  - 2.2.1 Dekadenssi ja romantiikka 17
  - 2.2.2 Dekadenssi ja realismi 18
  - 2.2.3. Dekadenssi ja naturalismi 19
  - 2.2.4. Dekadenssi ja symbolismi 20
- 2.3. *Harhaman* dekadentti tyyli ja temaattiset lähtökohdat 21

## 3. HARHAMAN TEEMAT KRISTILLIS-TOLSTOILAISESSA VIITEKEHYKSESSÄ 26

- 3.1. Tolstoin oppi 26
- 3. 2. Perhe ja koti *Harhamassa* 28
- 3.3. Hiiden myllyssä: taide, riisto ja seksuaalisuus 34
- 3.4. Taloudellinen kilvoittelu 38
  - 3.4.1. Rikastumisen evankeliumi ja sosiaalidarwinismi 38
  - 3.4.2. Kullantemppele 41
- 3.5. Sosialismi ja terrorismi 43
- 3.6. Nationalismi 48
- 3.7. *Mise en abyme* -rakenne *Harhamassa* ja dualismin teema 53
- 3.8. Yhteenveto *Harhaman* dekadenssista tolstoilaisittain 57

## 4. NIETZSCHE JA HARHAMA 60

- 4.1. Nietzsche 60
- 4.2. Nietzsche kristinuskon vastaisena ajattelijana 64
- 4.3. Dekadentti Harhama nietzscheläisittäin 66
  - 4.3.1. Harhama, viimeinen ihminen? 66
  - 4.3.2. Harhama ja seksuaalisuus 68
  - 4.3.3. Harhama, totuus ja Nietzsche 70
  - 4.3.4. Harhaman metafysiikka ja moraalikäsitys nietzscheläisittäin 72

## 5. LOPUKSI 74

## LÄHDELUETTELO 76

# 1. ALUKSI

## 1.1. Tutkimuksen lähtökohdat

Pro gradu -tutkimukseni tarkastelee Irmari Rantamalan (Algot Untolan) esikoisteosta *Harhamaa* (1908) ja sen maailmankuvaa. Kiinnostukseni teosta kohtaan juontaa jo muutaman vuoden taakse, jolloin tein proseminarityöni *Harhamasta* ja sen saamista vastaanotosta. Teoksen vastaanotto toimii myös pro gradu -tutkielmani lähtökohtana. *Harhaman* vastaanotto on ollut vuosikymmenten ajan pääosin negatiivista, ja myös positiivisten arvostelujen sanankäänteissä on ollut kuultavissa Eino Leinon murskaavan aikalaiskritiikin kaiut. Ilmestyessään teos aikaansai suoranaisen kirjasonan, jossa rintamalinjat kulkivat lähes täysin puoluerajoja pitkin. Vaikka teoksen vastaanotto olikin vahvasti poliittis-ideologisesti väritynyt, jäi sittemmin muuttuneesta poliittisesta tilanteesta huolimatta hämmentävän sitkeästi toisen puolen totuus historian kirjoihin vuosikymmeniksi. Tämän totuuden mukaan *Harhama* oli lähinnä kirjallinen kuriositeetti, epäonnistunut kokeilu, jossa oli korkeintaan ajankuvallista arvoa (Kurikka 1998, 130–133).

Negatiivinen kritiikki teki tehtävänsä, sillä alunperin kolmiosaiseksi tarkoitettu sarja, jonka ensimmäinen osa *Harhama* oli, sai ainoastaan yhden jatko-osan, *Martvan*. Jotain voi päätellä siitäkin, että Untola ei antanut elinaikanaan lupaa *Harhaman* uusintapainoksille, vaikka kysyntää olisi ollutkin (Lindsten 1977, 134). Teos painuikin pian yleiseen unohdukseen.

*Harhamaa* palattiin arvioimaan uudestaan, kun poliittinen tilanne muuttui toisen maailmansodan päätyttyä. Algot Untola koki silloin vasemmistolaisten kulttuuripiirien nousun myötä uuden tulemisen, ja osana tätä oli yritys arvioida myös *Harhama* uudestaan. Debyyttiteos ei kuitenkaan sopinut esteettisesti eikä temaattisestikaan silloisten marxilaisten käsityksiin hyvästä kirjallisuudesta, ja kirja saikin uudestaan viileän kohtelun, joka oli käytännössä hyvin lähellä Leinon julkista teilausta. (Timonen 2007, 10-12)

1970-luvulle tultaessa kiinnostus teosta kohtaan oli noussut niin suureksi, että siitä julkaistiin uusintapainos. Teoksesta kirjoitettiin myös uusia arvioita, joista suurimmassa osassa kaikuivat yhä negatiiviset, totuudeksi iskostetut arvostelmat, mutta joitain uudensuomalaisten näkemyksiä alkoi esiintyä, esimerkiksi Veijo Meri arvioi teoksen "suureksi suomalaiseksi antiromaaniksi" (Rojola 1999, 87).

1990-luvulle tultaessa alkoi *Harhaman* osalta tutkimukseen ilmestyä näkemyksiä, jotka ovat lähellä

omaa lähtökohtaani. Teos yritettiin arvioida ilman ennakkoasenteita, erilaisin uusien näkökulmin, joista keskeisimmäksi nousi teoksen liittäminen vuosisadan vaihteen aatteellis-taiteellisiin virtauksiin, varsinkin dekadenssiin. Harhaman dekadenssi on myös oma lähtökohtani, punainen lankani, jonka avulla yritän luovia läpi teoksen temaattisen kaaoksen ja moninaisuuden.

Tarkoitukseni on kuvata teoksen tematiikkaa hallitsevat periaatteet. Käytän termiä teema kuvaamaan tekstin syvempää merkitystasoa, ilmaisemaan sitä, mistä teoksessa on kyse. Teema on minulle ennen kaikkea nimi syvemmälle merkitykselle, ja tapani käyttää termiä on teoreettisesti katsoen melko yleisluontoinen ( ks. teemasta Suomela 2003, 141). Tematiikan olen ymmärtänyt teemojen verkostoksi.

Aihe on teeman sukulaiskäsite (Suomela 2003, 143-144). Käsittelemiäni teoksen osa-alueita voisi nimittää teoksen aiheiksi, jos aihe ymmärretään konkreettisen tason vastauksena kysymykseen siitä, mistä teksti kertoo (mp.). Aihepiirejähän teoksessa ovat muun muassa sosialismi, terrorismi, kapitalismi, kristinusko, taiteen teoria, naiseus, ihmiskunnan historia, darvinismi ja suomalainen puoluepolitiikka. Tematiikan tasolle siirrytään siinä vaiheessa, kun tulkitsen näitä eri aihealueita ja liitän niitä temaattisesti toisiinsa dekadenssin käsitteen avulla. Aihepiirien moninaisuus on mielestäni olennainen osa *Harhaman* kokonaisuutta. Irmeli Niemen mukaan *Harhama* on yritys sanoa kaikki kaikesta:

Onkin ilmeisesti niin, että Harhaman ymmärtämiseksi eivät riitä vertailut ajan muihin kirjallisiin ilmiöihin, vaikka niistä yhden jos toisen voi nähdä käsittelevän Untolalle tärkeitä yhteiskunnallisia tai elämäntutkimuksellisia teemoja, Linnakosken Ikuisesta taistelusta Ahon Tuomioon, Järnefeltin Maaemon lapsista Onervan Mirdjaan, monista työväenkirjallisuuden tuotteista puhumatta. Ominaista Untolalle on kuitenkin valikoimattomuus: omalla tavallaan, monisanaisesti, mytologisin vertauskuvin, jäsentymättä Harhamassa ilmenee halua sanoa kaikki kaikesta. Sekä todellisuuden aineiden että mielikuvituksen jännittäminen äärimilleen, eräänlaista hurmiota tapaillen, on se keino, jolla tekijä pyrkii välittämään päähenkilönsä ja koko maailman tilan (Niemi 1975, 5).

Niemen arvio kuvaa mielestäni melko hyvin *Harhamaa*. Se on toisaalta korostetusti aikansa tuote, toisaalta omaleimainen ja suorastaan poikkeuksellinen taideteos. Vaikka suhtaudun varauksella näkemykseen siitä, että *Harhamassa* todella pyrittäisiin sanomaan kaikki kaikesta., ei voi kiistää etteikö se olisi aihepiiriltään ylitsepursuavan runsas. Pro gradu -tutkielman mitoissa ei ole kuitenkaan mahdollista tutkia aivan jokaista teoksessa käsiteltyä aihetta.

Olen poiminut teoksesta ne aiheet ja teemat, jotka katson keskeisimmäksi kokonaisuuden kannalta. Helpompi ratkaisu olisi varmasti ollut valita vain yksittäinen teema ja keskittyä siihen, mutta

sekavuuden uhallakin olen kuitenkin pyrkinyt erittelemään kaikkia kirjan keskeisiä teemoja. Tarkoitukseni on kytkeä teoksen tematiikan selittäminen ajalliseen kontekstiin, ja tästä syystä olen ottanut keskeiseksi tarkasteluni kohteeksi dekadenssin, jota teos nähdäkseni edustaa. Tutkimuksessani selitän, millä tavalla dekadenssi on osa teoskokonaisuutta.

Tutkimusprosessini *Harhaman* ja dekadenssin parissa vei minut lopulta kohti kahta hahmoa: Leo Tolstoita ja Friedrich Nietzscheä. He molemmat käsittelivät korostetusti samanlaisia teemoja, jotka ovat *Harhamassa* keskeisiä. Sekä Tolstoi että Nietzsche olivat erittäin ajankohtaisia teoksen syntyhetkellä, ja mikä työni kannalta olennaista he ovat keskenään vastakohtaisia ajattelijoita. *Harhaman* dekadenssi saa mielenkiintoista perspektiiviä, kun sitä suhteuttaa näihin kahteen toisistaan poikkeavaan aikalaiseen.

Tutkimukseni perustavin kysymys on, onko *Harhama* dekadentti teos. Oletan, että se on sellainen, ja pyrin vastaamaan siihen ja millä tavalla se on dekadentti, miten teoksen dekadenttius ilmenee. Työni edetessä vastaan yhä kompleksisimpiin kysymyksiin.

Aluksi referoin *Harhaman* juonen ja esittelen keskeiset henkilöhahmot. Tämä osuus vastaa kysymykseen Mistä *Harhamassa* on kyse, kaikkein perustavimmalla tasolla.

Tutkimukseni toisessa luvussa pohdin kysymystä, mitä on dekadenssi. Käsittelen tätä ongelmaa erittelemällä dekadenssin yleisimpiä teemoja ja aiheita sekä eri tutkijoiden käsityksiä dekadenssista. Sen jälkeen määrittelen dekadenssin suhdetta toisiin taidesuuntauksiin. Myös ilmiön historiallisen ulottuvuuden pohdinta liittyy tähän lukuun.

Kolmannessa luvussa käsittelen *Harhaman* keskeisiä teemoja kohta kohdalta. Keskeistä jokaisen käsittelemäni teeman kohdalla on sen kriittisen asenteen erittely, joka teoksessa on luettavissa suhteessa sen kuvaamiin teemoihin tai elämänalueisiin. Kolmannen luvun jokaisen yksittäisen teeman kohdalla pohdin sitä, millä tavalla tämä kritiikki, joka on siis rappio-ilmiöiden eli dekadenssin kritikkiä, liittyy tolstoilaisuuteen.

Neljäs luku edustaa tavallaan kolmannen luvun asetelmien negaatiota. Kolmannessa olen pohtinut *Harhaman* ja sen päähenkilön dekadenttius tolstoilaisen tarkastelutavan kautta, ja kun tässä luvussa näkökulma vaihdetaan nietscheläiseen, kääntyvät asetelmat ylösalaisin. Kolmanteen ja neljänteen lukuun olen myös kirjoittanut tiivistelmät Tolstoin ja Nietzschen ajattelun keskeisistä

piirteistä.

Viimeinen, viides luku summaa *Harhaman* dekadenssin tematiikan ydinasetelmat yhteen. Tässä luvussa kiteytän sen, mikä oli teoksen suhde sekä tolstoilaiseen että nietzscheläiseen positioon dekadenssin suhteen, ja yleisemminkin kertaan sen, mitä on ylipäättään *Harhaman* dekadenssi.

*Harhamaa* ei ole ennen tutkittu Tolstoin tai Nietzschen filosofioiden valossa. Sen sijaan teoksen liittäminen dekadenssina tunnettuun taideilmiöön ei ole ainutlaatuinen keksintö. Esimerkiksi Kaisa Kurikka (1998, 1997) ja Pirjo Lyytikäinen (1997 220-233) ovat jo tutkineet eräitä *Harhaman* piirteitä dekadenssin viitekehityksessä.

Kurikan artikkelissa *Irmari Rantamalan Harhaman dekadentti tila* (1998) käsitellään teoksen dekadenttiutta tilan käsitteeseen keskittyen. Kurikka pohdiskelee muun muassa sitä, millaisia merkityksiä erilaisilla teoksen paikoilla, kuten Pietarilla ja suomalaisella maaseudulla, Hornan Luolalla ja Hiiden Myllyllä, on dekadenssiin liittyen. Lähtökohtana Kurikan mukaan on se, että *Harhama* on välitilan teos. Tällä hän viittaa Barbara Spackmanin (1989) käsitykseen dekadenssista tilana terveyden ja sairauden välillä. Tässä hahmotuksessa dekadenssi näyttäytyy toipilaana olon retoriikkana. Dekadenssi hahmottuu tilana, jossa entinen ei päde, mutta mitään uutta ei ole vielä tilalla. Konkreettisesti tällä hän viittaa siihen, että läpi teoksen *Harhama* kulkee mitä erilaisimmissa ympäristöissä, mutta ei löydä pysyvää paikkaa itselleen. Välitilassa kulkemista *Harhamassa* ilmentää Kurikan mukaan tekstin tasolla kolmen pisteen käyttö (Kurikka 1998, 133 - 135).

Itse olen ymmärtänyt kolmen pisteen käytön merkityksen hieman eri tavalla kuin Kurikka. Kolmen pisteen käyttö *Harhamassa* viittaa nähdäkseni ennen kaikkea *Harhaman* sisäiseen tiedostamattomaan puoleen sekä erityiseen romaani romaanissa -rakenteeseen, joka on *Harhaman* keskeisimpiä kerronnallisia erikoisuuksia. Käsittelen tätä ilmiötä seikkaperäisemmin omassa luvussaan.

Pirjo Lyytikäisen artikkelissa *Jumalan ja Perkeleen taistelu* (1997) keskitytään *Harhaman* faustiseen ulottuvuuteen. Teksti viittaa myös teoksen jatko-osaan *Martvaan* pääpainon ollessa *Harhamassa*. Lyytikäinen on keskittynyt *Harhaman* teokseen teoksessa, siihen kerronnalliseen erikoisuuteen, johon edellisessä kappaleessa viittasin. Lyytikäinen liittää *Harhaman* Perkeleen Minän kulttiin, vieteille ja egoistisille haluille antautuvaan minuuden palvontaan. Hän huomioi teoksen Perkeleen ja *Harhaman* hahmojen yhteenkuuluvaisuuden. Lyytikäisen mukaan Perkele on

Harhaman alhainen minä. *Harhama* on asetelmiensa monimutkaisuuden myötä ääriesimerkki symbolismin allegorisoivasta tendenssistä (Lyytikäinen 1997).

## **1.2. *Harhaman* juoni, miljö ja henkilöhahmot**

### **1.2.1. *Harhaman* juoni**

*Harhama* on innoittanut valtavasti ivallisia ja negatiivisia tulkintoja. Eräs negatiivisuuden lähde on eittämättä kirjan valtava koko yhdistettynä sisällön laajuuteen ja esittämistavan katkelmallisuuteen. Eino Leinon mukaan *Harhamassa* ei ole monumentaalista muuta kuin kirjan koko (Leino 9.6.1909). Teos onkin suomalaisen kirjallisuuden järkälemäisimpiä edustajia. Sivuja teoksessa (vuoden 1975 painoksessa) on yli 1200, lukuja 34. Aihepiirejä teoksessa ovat muun muassa prostituutiokysymys, Raamatun myytit, terrorismi, Suomen kansan historia, sortovuosien suomalainen sisäpolitiikka, darwinismi, realistinen taide, romaaniteoria, sosialistiset teoriat sekä ihmiskunnan menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. On sanomattakin selvää, ettei tällaisen kokonaisuuden referoiminen ole yksinkertainen asia. Erittäin tiivistetty juonikuvaus on minun tulkintani siitä, mikä teoksen tarina on konkreettisimmallaan ja pelkistetyimmällään.

Teoksen alussa esitellään menestyvä liikemies, joka on menossa naimisiin rakastettunsa kanssa. Harhama, suomalainen nousukas Pietarissa, on omien sanojensa mukaan löytänyt elämälleen suunnan. Perheestä ja kodista hän aikoo rakentaa pysyvän ja turvallisen perustan elämälleen. Avioliittosuunnitelmat eivät kuitenkaan mene kaavailujen mukaan. Harhamalle paljastuu, että morsian Magda ei ole fysiologisesti kykenevä äidiksi, joten perheideaalin rakennelma romahtaa. Liitto toteutetaan kuitenkin paperilla, mutta ei käytännössä.

Harhama pakenee kariutunutta suhdettaan Hiiden myllyyn huvittelemaan ja unohtamaan. Paikka on symbolistisesti esitetty paheen pesä, joka edustaa porvariston huvielämää kaikkine kärjistettyine varjopuolineen. Harhama tympiintyy pian elosteluun Hiiden myllyssä ja alkaa miettiä yhteiskunnallisia asioita innostuen sosialistisesta teoriasta.

Hiiden Myllyn jälkeen tarinassa siirrytään kullantempeliin eli pörssiin. Kullantempelissä pelataan rahasta. Kilpailu on armotonta ja häikäilemätöntä, pörssi on sääntelemätön taistelukenttä, jossa voittaminen perustuu sekä sattumaan että petokseen. Harhama menettää pääosan omaisuudestaan sotaan liittyvässä talouskriisissä. Liiketoimissaan epäonnistunut Harhama alkaa etsiä uutta suuntaa. Jo aiemmin mietityttänyt sosialismi alkaa tuntua houkuttelevalta

elämäntarkoitukselta.

Sosialismiin liittyen Harhama tutustuu Hornan luolaan, valtavaan laitokseen, joka symbolisoi suurteollisuutta. Täällä hän tutustuu työläisiin. Harhama on ollut teoreettisesti kiinnostunut sosialismista; nyt kun hän näkee riiston omin silmin, on suoraan aktivismiin vievä kääntymys valmis. Harhamasta tulee sosialisti ja suorastaan sosialistinen vallankumouksellinen. Hän päätyy erään ryhmän maanalaiseen terroristisoluun, jossa osallistuu murhaan ja epäonnistuneeseen pommiattentaattiin.

Vikaan menneen attentaatin jälkeen järjestön sisäpiiri hajaantuu, ja Harhama jää taas ideologisesti tyhjän päälle. Hautausmaalla mietiskellessään hän törmää tolstoilaista kristillisyyttä saarnaavaan munkki Pietariin. Saarna oppoa hedelmälliseen maaperään, ja Harhaman elämällä näyttää olevan jälleen uusi suunta. Munkki Pietarin mukaan Harhaman olisi syytä palata kotiinsa, Suomeen.

Suomen syrjäiselle maaseudulle siirtyessään hän törmää naiseen, Eempioon. Alkuun Harhama suhtautuu kielteisesti liian seuralliseen Eempioon, mutta vähitellen heidän välilleen muotoutuu romanssi. Eempio on nyt Harhaman uusi elämäntarkoitus.

Samanaikaisesti Eempion kanssa seurustellessaan Harhama liittyy kotimaiseen politiikkaan. Hetken asioita pohdituaan Harhama sitoutuu tarvaalaisiin eli vanhasuomalaiseen puolueeseen. Hän pitää paikkakunnallaan palopuheita, perustaa nuorisoseuran ja pyrkii eduskuntaankin. Yhteiselämä Eempion kanssa panee kuitenkin sulun poliittiselle uralle. Harhama on itse virallisesti naimisissa ja Eempio on huonomaineinen näyttelijätär. Syntyy skandaali, ja Harhama vetäytyy pois julkisuudesta.

Katkeroitunut Harhama alkaa kokea itsensä marttyyrinä ja profeettana, ja korven kätköissä hän suuren inspiraation vallassa luo kirjallista suurteostaan, joka sisältää koko ihmiskunnan historian ja tulevaisuuden. Sen pääosassa on esimerkki-ihminen, Eempio. Harhaman ja Eempion kumppanuudesta syntyy kaksi lasta: Ritva, joka jätetään heitteille ja kuolee, sekä Harhaman teos, joka ylistää ihmisjumaluutta eli (harhamalaista) yli-ihmistä.

Pian teoksen kirjoittamisen jälkeen Harhamalle alkaa valjeta, ettei hän ole ainoa Eempion miesystävä. Suhde ajautuu lopulta sekavaan välienselvittelyyn, jonka huippuna Harhama haavoittuu ruumiillisesti ja päätyy virkavallan etsimäksi. Seuraa kissa ja hiiri -leikkiä Suomen ja Venäjän



välillä virkavallan, Harhaman, Esemption ja kolmannen osapuolen välillä. Lopulta Harhama päätyy kaikkensa menettäneenä, fyysisesti ja henkisesti hajonneena Moskovaan. Siellä hän polvistuu joulukirkossa Jumalan edessä.

Kuvaamani tapahtumaketju on vain tarinan järjellisempi, realistisempi puolisko. Aivan kirja alusta loppuun asti tämän tarinan rinnalla kerrotaan rinnakkaistarinaa, jossa liikutaan myyttisissä sfääreissä sekä ihmiskunnan historiassa että pirujen ja demonien asuttamissa tiloissa. Teoksena *Harhama* muodostuu siis kahden erilaisen, monin tavoin toisiinsa kiinnittyvän tason teksteistä.

Harhaman juoni on poukkoileva, eikä tarina etene loogisesti, tasaisesti tai symmetrisesti. Juonensa osalta teos on erittäin runsas ja rönsyilevä. Mutkikkuudestaan huolimatta juonessa on myös koheesiota. Tarinan edetessä käydään pala palalta läpi erilaisia moderneja ilmiöitä kuten kapitalismia, sosialismia, nationalismia tai uskontoon liittyviä kysymyksiä. Esitystavan osittaisesta hämäryydestä riippumatta jokainen ilmiö tai kysymys on teoksessa korostetusti päähenkilön henkilökohtaisen persoonan kautta käsitelty. Yleistäen juoni voitaisiin kuvata Harhaman henkilökohtaisena odysseiana modernien ideoiden maailmaan, hänen loppumattomana kotisataman etsintään. Teoksen lopussahan uhmakas Harhama viimein nöyrtyy ja polvistuu Jumalan edessä; lopetuksen voi käsittää joko perimmäisen kodin löytämiseksi tai yhdeksi uudeksi harhaiseksi ideaksi.

### 1.2.2. Miljööt

*Harhaman* miljööt ovat melko ylimalkaisesti esiteltyjä. Myyttisessä rinnakkaistodellisuudessa liikutaan Suomen kansan alkukodista pylväspyhimysten Egyptiin, Lutzenin taistelukentiltä Venäjän-Japanin sodan näyttämöille, helvetin rikinkatkuisista esikartanoista pastoraalisiin utopioihin. Myyttistodellinen ulottuvuus kuvailee maisemia ajatuksennopeudella ja erittäin luonnosmaisesti. Juuri sen tarkempaa tai realistisempaa ei *Harhaman* miljöökuvauksella ole tarinan realistisemmassakaan kerrontatavassa. Erilaiset paikat on kuvattu karikatyyrinomaisesti, ja niiden tarkoitus on edustaa symbolisia kuvia tietyistä ilmiöistä, ei ilmentää realistisen taideperiaatteen mukaista vastaavussuhdetta todellisen maailman paikkoihin.

*Harhamassa* on muutamia erityisen merkittäviä paikkoja. Kirjan alkuosa ja loppu sijoittuvat Venäjälle, pääasiassa Pietariin, näiden välissä miljöönä toimivat lähinnä kaksi suomalaista kuvitteellista pikkupaikkakuntaa. Kotitematiikka on keskeisin teoksen paikallisuuteen liittyvistä

teemoista, ja voidaan katsoa, että Venäjällä Harhamalla ei ole varsinaista kotia. Suomessa Harhama pyrkii rakentamaan aluksi kotiaan Valkealaan, mutta jouduttuaan kiistoihin paikallisten kanssa hän siirtyy Korpelaan.

Venäjällä on muutamia teoksen keskeisimmistä paikoista. Hiiden mylly on ensimmäiseksi kuvattu, symbolinen kokonaista elämäntapaa edustava paikka. Sen tarkoitus on kuvata sensualismia yhteiskunnassa, pohtia tolstoilaisittain seksuaalisuuden, kapitalismin, taiteen ja riiston ongelmia tämän yökerhon kautta. Perusidea on, että Hiiden Mylly on turmeluksen, seksuaalisen kiihkon, humalluksen ja eroottisuuden paikka, jossa yläluokka tuhlaa kansalta anastamansa varat.

Toinen venäläinen paikka on Kullantemppele. Tämä on pörssirakennus, jossa käydään ruletintapaista peliä kansakunnan omaisuuksista. Kuten Hiiden Mylly, myös Kullantemppele on kuvattu demonisena paikkana. Paikan nimi viittaa epäjumalan palveluun ja kapitalististen pelurien vihjataan olevan Saatanan riivaamia: häikäilemättömiä ja moraalisesti mihin tahansa taipuvia kullanhimon riivaamia olentoja.

Kolmas venäläinen paikka on Hornan luola. Tämä on jättiläismäinen, helvetillinen teollisuuslaitos, jossa puolialastomat, orjan asemassa olevat työläiset työskentelevät epä-inhimillisissä oloissa. Hornan luola on kuvattu ikään kuin inhimillisenä hirviönä, joka orjuuttaa työntekijänsä ja tuhoaa kilpailijansa.

Edellä mainittujen paikkojen lisäksi *Harhamassa* esitellään muitakin paikkoja, kuten työläisten surkeita koteja ja ylhäisön hienoja asuntoja. Miljöistä olen käsitellyt seikkaperäisimmin Hornan luolaa, Hiiden myllyä ja Kullantemppeleä, koska ne liittyvät konkreettisimmin teoksen keskeisimpään tematiikkaan. *Harhaman* miljööt ovat ennen kaikkea idean ilmentymiä, ja sama pätee myös sen henkilöhahmoihin.

### **1.2.3. Henkilöhahmoja**

Harhama on kiistattomasti nimateoksensa keskeisin hahmo. Kirjassa on erittäin vahva narsistinen tendenssi, ja kaikki muut hahmot on mahdollista nähdä päähenkilönsä heijastumina. Harhama kysyy uudelleen ja uudelleen kysymyksiä "mitä elämä on", ja "mitä minä olen". Muut ihmiset ovat ennen kaikkea Harhaman oman minuuden määrittäjiä, ja ehkä tämänkin takia heitä hallitsee usein yksi korostettu idea. Muiden teoksen hahmojen voidaan katsoa olevan lähinnä luonnosmaisia

karikatyyrejä. Tästä huolimatta esittelen heistä joitain.

Rouva Esempio on erittäin keskeinen hahmo. Hän on keski-ikäinen eronnut rouva, näyttelijätär ja teoksen femme fatale. Esempio on rikkain suvun viimeinen jälkeläinen, joka on huvittelulla sekä holtittomalla elämällään tuhannut omaisuutensa. Esempio esitetään korostetun tyhmänä, egoistisena ja seksuaalisesti aktiivisena naisena. Esempio tarkoittaa esimerkkiä, ja teoksen keskeisiä ironisia puolia on se, että Harhama suhtautuu Esemption hahmoon ikään kuin ihmisyyden korkeimpana muotona. Hillittömimmillään Harhama korottaa Esemption suorastaan Jumalan tasolle.

Munkki Pietari on teoksessa merkitykseltään Esemption veroinen hahmo. Pietari edustaa *Harhamassa* kristillis-tolstoilaista esimerkillisyyttä, nuhteettomuutta ja opettajuutta. Pietarilta löytyy aina tuomitseva tai korjaava sana Harhaman erehdyksiin, ja hän on aina paimentamassa Harhamaa oikealle polulle. Persoonana Pietari kuvataan täysin yksiulotteisesti. Hänestä ei näytetä oikeastaan mitään muuta kuin hänen saarnansa ja julistuksensa.

Petrofien perhe symboloi teollisuusproletariaatin kauheaa kohtaloa. Perheen naiset ovat pyhimysmäisiä. Äiti Nataalia uhrautuu ja kuolee lastensa puolesta, tytär Loolja uhraa oman siveytensä ja myy itseään pelastakseen perheen lapset. Perheen isä kuolee tapaturmaisesti ennen kuin hänestä kerrotaan juuri mitään, poika Nikolai edustaa radikaalia proletariaattia. Nikolain kantava idea on kosto: hän haluaa konkreettisesti räjäyttää vanhan yhteiskunnan. Nikolain puolisko, Kaatja, on kuvattu vihaisen vallankumouksellisuuden femiininä versiona.

Paroni Geldners edustaa nimeään myöten kapitalistisia voimia. Hän on sekä poliitikko että suurkapitalisti. Hahmon häikäilemättömyyttä on kuvattu siten, että hän on valmis jopa junailemaan sodan saadakseen rahallista voittoa. Hahmo on kaksinaismoralistinen, sillä hän on julkistanut siveysoppaan, vaikka yksityisesti on bordellien vakioasiakas ja turmelee köyhiä naisia.

Paronitar Lichtensteinin rooliksi jää edustaa vieraantunutta yläluokkaa. Hänen kuvaillaan elävän eräänlaisessa kuplassa. Paronittaren elämä on alituista luksusta ja juhlaa, pelkkiä tanssinäytöksiä, samppanjaa, kylpyjä, muotia, juoruja ja muita pinnallisuuksia. Hän on eräänlainen Marie Antoinette, naiivi riistäjä, joka ei tajua elävänsä erityisoikeuksien keskellä. Hahmolla karrikoidaan ja parodioidaan yläluokkaisia naisia sekä osoitetaan Harhaman heikkoutta tällaisen kauniin pinnallisuuden edessä.

Anna Pawlowna kuvataan Harhaman läheiseksi ystäväksi. Hän on vanhahko nainen, yläluokkainen ja uskonnollinen hahmo, joka tulee esiin usein tarinassa, mutta jonka luonne jää loppujen lopuksi melko hämäräksi. Hahmon funktio tarinan kannalta on olla lähinnä Harhaman väylä ja kontakti Venäjän ylempiin luokkiin.

Routalan Timon ja Varpaalan Juhon hahmot edustavat suomalaista köyhää ja kärsivää maalaiskansaa. Timo on kuvattu erittäin vahvaksi, erittäin sitkeäksi ja hyvin uskonnolliseksi mieheksi. Hän on sukua Saarijärven Paavolle ja edustaa myyttiä suomalaisesta sisusta. Timo on koko elämänsä tehnyt kovaa työtä, kokenut vastoinkäymistä ja sortoa, mutta hän nousee aina yhä uudelleen pystyyn ja kiittää Jumalaa kovasta osastaan. Varpaalan Juho puolestaan on Esempion entinen torppari. Hän on rakentanut eläessään useamman torpan, jotka häneltä on otettu. Hän elää Korpelassa ankeissa oloissa nääntyneen lapsilaumansa kanssa. Omien lasten lisäksi taakkaa ja häpeää lisäävät vanhimman tyttären aviottomat lapset. Aviottoman sikiämisen synnin syyt johdetaan *Harhamassa* yläluokalta saatuun esimerkkiin - Esempio ja Harhama toimivat Varpaalan tyttären tapauksessa konkreettisenä huonoina esikuvina. Varpaalasta, toisin kuin Routalan Timosta, tulee suomalainen korpisosialisti ja kostonhengen edustaja.

Tässä ovat tärkeimmäksi katsomani henkilöhahmot. Hahmoja on toki kirjassa enemmänkin, mutta ne eivät ole ehdottoman olennaisia käsittelemieni teemojen kannalta. Kuvailemani hahmot, miljööt ja juoni ovat taustoittavaa selitystä *Harhaman* ymmärtämiseen. Seuraava luku on sekin eräänlaista taustoittamista, sillä siinä määrittelen ja selvitän kysymystä siitä, mitä dekadenssi on historiallisena ja taiteellisena ilmiönä.

## 2. MITÄ ON DEKADENSSI

### 2.1. Dekadenssin yleisiä piirteitä

Hyvin varhaisessa vaiheessa tutkimusprosessiani liitin *Harhaman* dekadenssina tunnettuun historialliseen ilmiöön. Dekadenssin ja *Harhaman* liittäminen yhteen ei tuonut lopullisia tai syvällisiä vastauksia teoksen merkitystasojen selittämiseen, vaan vasta antoi summittaisen lähtösuunnan. Havaitsin, että ei ole yksiselitteisesti selvää, mistä puhutaan, kun puhutaan dekadenssista. Jouduin kahlaamaan suuren määrän erilaista kirjallisuutta ja kohtaamaan erilaisia, ei aina täysin yhteneväisiä näkemyksiä siitä, mitä dekadenssi pohjimmiltaan on. Tässä osiossa kokoan yhteen näistä omaksuttuja näkemyksiä siitä, mitä dekadenssi on tai minä sitä yleisesti tutkimuksen parissa pidetään.

Dekadenssi terminä pohjautuu ranskalaiseen sanaan *décadence*, joka tarkoittaa rappeutumisen, hajoamisen ja turmeltumisen tilaa. Dekadentti taide on yleisesti ymmäretty toisaalta periodiksi, toisaalta ylihistorialliseksi lajityypiksi tai (reaali)marxismissa yleisesti porvarilliseen elämäntapaan liittyväksi taideilmiöksi (Calinescu 1977/1987 195–211). Ylihistoriallisessa näkemyksessä dekadenssista saatetaan niputtaa saman kattotermin alle 1800-luvun puolivälin dandyt, 1880-luvun ranskalaiset symbolistit ja vaikkapa 1920-luvun berliiniläinen kabareemaailma.

Edes kirjallisuustieteen sisällä ei vallitse yksimielisyyttä siitä, onko dekadenssi ensisijaisesti perioditermi vai ylihistoriallinen genre. Siitä ollaan kuitenkin yksimielisiä, että dekadenssin taidesuuntauksen historialliset juuret johdetaan Ranskaan ja 1800-luvulle. Merkittävimmiksi dekadenssin taiteellisen idean kannalta mainitaan yleensä samansuuntaisia nimiä: Baudelaire, Gautier, Mallarme, Verlain ja Huysmans. Viimeiseksi mainittuun viitataan jatkuvasti: yleisesti pidetään hänen teostaan *Vastahankaan (A Rebours 1884)* kaikkein keskeisimpänä dekadenttina taideteoksena (esim. Mattheizen, 13; Finney 1986, 71; Long & Jones 1961, 245; Davis 2005, 135; Weineck 1994, 40).

On mielenkiintoista, että kun dekadenssi periodina sijoitetaan Ranskassa 1880-luvulle ja muualla Euroopassa lähinnä seuraalle vuosikymmenelle (Suomessa 1900-luvun ensikymmenelle), on sen keskeisimmäksi katsottu teos niinkin varhainen. Esimerkiksi keskeinen teos dekadenssin historiasta, A.E. Carterin *the Idea of Decadence in French Literature* (1958) käsittelee pääosin aikaa ennen *A Reboursia*. Samanaikaisesti, kun dekadenssi liitetään Fin de siècleen, sen keskeisimmät edustajat ovat jo huomattavasti varhaisemmalta ajalta.

Itse en suhtaudu dekadenssiin ylihistoriallisena ilmiönä. Tutkimani teos on ilmestynyt vuonna 1908, joten sen selitys tulee modernin ajan tarkastelusta. Dekadenssikin on siis minulle ennen kaikkea modernia, vastaus modernin ajan tiettyjen ilmiöiden herättämiin tuntemuksiin ja kysymyksiin.

Aiemmin mainitsin dekadenssi-termin viittaavan rappeutumiseen, hajoamiseen tai turmeltumiseen. Se siis liittyy moderneihin tuntemuksiin rappeutumisesta, hajoamisesta tai turmeltumisesta. Tämä voi koskea niin yksilöä kuin yhteiskuntaakin. Moderni yhteiskunta ei ole stabiili vaan muuttuva, ja tämä muutoslilike edustaa toisille edistystä, toisille rappeutumista. Dekadenssitaide käsittelee aina moderneja ilmiöitä, joskin paradoksaalisesti monissa tapauksissa tämä tehdään etäännyttäen antiikkisessa miljöössä. Seuraavaksi käsittelen kohta kohdalta niitä keskeisiä moderneja ilmiöitä, jotka kuuluvat dekadenssin maailmaan.

Jumala on kuollut. Kaikkein keskeisimpiä dekadenssiin liittyviä teemoja on moderni ajatus siitä, että uskonto, erityisesti kristinusko, on menettänyt syvimmän merkityksensä (Calinescu 1977/1987 58-62). Kristillinen maailma on ollut staattinen ja hierarkkinen luokkayhteiskunta, joka ei ole korostanut moderneja toimijoita kuten yksilöä tai valtiota, vaan siinä kaikki ovat olleet osa suurempaa kokonaisuutta. Dekadentit suhtautuvat nostalgisesti vanhaan (esim. Baudelaire tai Huysmans), mutta eivät ole konservatiiveja siinä mielessä, että uskoisivat vanhan paluuseen. Jumala ja kristinusko ovat synonyymi vanhalle järjestykselle.

Yhteiskunta on menossa rappiolle. Yhteiskunta on moraalisesti ja fyysisesti rappeutunut. Yhteiskunnallisella tasolla tämä rappeutuminen liitetään usein porvarilliseen demokratiaan. Dekadentti taide suhtautuu usein myös varautuneen epäilevästi vapauden, veljeyden ja tasa-arvon ideaaleihin. Se ei ihanno massayhteiskuntaa, vaan näkee sen rappion ilmentäjänä, keskinkertaisuuden ja porvarillisen kauppiasmentalismien voittokulkuna. Dekadenssi ilmentää yleisesti epäluuloa sekä porvarillisuutta että sosialismia kohtaan. Yhteiskunnalliseen positioon liittyen mainittakoon, että italialainen kirjallinen dekadenssililike kehittyi sittemmin suorastaan fasismiksi (Calinescu 1987, 211–221).

Yksilö on menossa rappiolle. Usein dekadenssitaiteessa korostetaan yksilötyypin henkilökohtaista degeneraatiota. Osassa tapauksia johdetaan yksilön rappion syy kulttuuriin, osassa biologiaan. Usein nämä kaksi myös yhdistyvät, kuten *A Reboursin* päähenkilöllä.

Dekadentteja sankareita on kärjistetyksi kaksi tyyppiä: dandy ja neurootikko (Carter 1958, 27).

Dandyn dekadenttius on aktiivisempaa ”vastakarvaan elämistä”, porvarillisen moraalien yläpuolelle nousemista joko nietzscheläisessä mielessä tai yleisesti dandyismissä (dekadenssin sankarillinen dandy esiintyy korostetusti Baudelairen tuotannossa, ks. Voorhees 1999, 53–54). Antisankarillinen dekadenttius on passiivisempaa. Se ei pohjautu suoranaiseen valintaan tai filosofiaan, vaan on pohjimmiltaan patologista (Carter 1958, 28).

Erilaiset seksuaaliset perversiot ovat niin ikään dekadenssin ydintä. Seksuaalisuus ylipäättään nähdään vaikeana kysymyksenä. Esimerkiksi dekadentti sankari saattaa seurata de Saden jälkiä ylenmääräisiin ja ”luonnottomiin” seksuaalisiin akteihin. Hän saattaa olla demonisesti seksuaalisesti riivattu kuin Dorian Gray tai Mr. Hyde. Seksuaalisiin asetelmiin dekadenssissa liittyy yleisesti myös heikko mieshahmo ja vahva ”femme fatale” -nainen (Ross Ridge 1961, 352 - 360). Tämä on dekadenttia, koska terve asetelma olisi dekadenttien mielestä toisin päin. Nainen on usein suorastaan demoninen hahmo, toisaalta äärimmäisen vahva, toisaalta eläimellinen ja kaiken henkisyyden vastakohta (Mattheizen 2004, 79). Heikko dekadentti mies alistuu eläimelliselle naiselle, koska on hengeltään liian heikko. Dekadentti taide käsittelee hyvin usein seksuaalisia tabuja, kuten homoseksuaalisuutta, masokismia tai insestiä tehden sen tosin yleensä hienovaraisen vihjaavasti (Carter 1958, 39).

Tiede on rappeutunut. Modernin tieteen antihumaanisuus ja elämänvieraus nähdään ongelmana dekadenssissa. Toisaalta tiedettä (rationaalisuutta) kritisoidaan myös siltä pohjalta, että se ei tarjoa syvää totuutta ihmisyydestä ja maailmasta. Samaan aikaan dekadenssi on maailmankuvaltaan on myös velkaa aikansa tieteelle, varsinkin darwinismille, jossa korostettiin evoluutiomalleja: malleja jotka dekadenssi omaksui ja jotka ovat keskeisiä sen näkemyksissä esim. yhteiskunnan rappiosta (Ferguson 2002, 465–477; Davis, 2005 131–149). Vaikka dekadenssi on toisaalta osa aikansa irrationaalista virtausta, toisaalta se ottaa hyvin vakavasti darwinismiin pohjaavat näkemykset yhteiskunnan suoranaisestä geneettisestä heikkenemisestä. Kaiken kaikkiaan dekadenssin suhde aikansa tieteeseen on hyvin kompleksinen.

Taiteesta voi löytyä vapautus. Keinotekoinen on kaunista. Dekadentti sankari, joka kokee yhteiskunnan olevan epäpuhdas ja rappeutunut, voi hakea pakopaikkaa ja eheyttä taiteesta. Elämäntaiteilija, omista huuruissaan viihtyvä boheemi, on yleinen dekadentti hahmo. Alkoholi tai huumausaineet voivat toimia tällaisen dekadentin vapautuksen välineinä. Filosofisimmat dekadentit,

kuten *A Reboursin* sankari, luovat suorastaan dekadentin kokoelman modernista taiteesta, jota he paradoksaalisesti palvovat, samalla kun yleisesti halveksuvat modernia aikaa. Romantikot palvovat kaunista ja luonnollista taidetta, dekadentit rumaa, keinotekoista ja hienostunutta taidetta: parasta ja erityisintä taidetta, jota moderni aika on luonut. Huysmansin *À Reboursissa* dekadenssi on yhtä kuin keinotekoisuus ja moderni (Malinescu 1987, 172).

Rappiosta versoo uusi alku. Syklinen kulttuurikäsitys on ominaista dekadenssin kokonaisfilosofialle. Dekadenssissa suositaan luontoallegorioita, kuten mädättäjäeliöitä ja lahoamista. Ja, kuten hyvin tiedetään, vanhan lahoaminen on uuden syntymisen edellytys. Dekadenssi siis mieltää itsensä väliaikaistilaksi, välivaiheeksi kulttuurin ikuisessa syklissä (Mattheizen 2004, 13).

Edellä olen kuvaillut dekadenssin tematiikkaan liittyviä keskeisiä piirteitä. *Harhama* liittyy tematiikaltaan jokaiseen edellä käsiteltyyn dekadenssin alueeseen. Teoksessa pohditaan seksuaalimoraalia ja seksuaalisuuteen liittyviä ongelmia. Siinä on kohtalokas, eläimellinen nainen, rouva Eempio, sekä neuroottinen, heikkotahtoinen mies, Harhama. Teoksessa arvostellaan porvarillisia arvoja, mutta myös sosialismi esitetään kriittisessä valossa. Ongelmallinen suhde kristinuskoon ja sen Jumalaan on *Harhaman* kantavia teemoja. Syklinen kulttuurikäsitys tulee monin tavoin esille, varsinkin kielikuvien tasolla. Harhama pyrkii eräässä vaiheessa löytämään elämän tarkoituksen taiteesta ja eristäytyä ulkomaailmasta - tyypillinen dekadentin esteetikon strategia. Tieteeseen teoksessa suhtaudutaan varauksella.

Tämä on *Harhaman* dekadenssin toteamista luonnosmaisesti ja luettelomaisesti. Kuitenkin jo edellä mainitut piirteet näyttävät sen, että teos liittyy tematiikaltaan dekadenssina tunnettuun ilmiöön. Seuraavassa luvussa erittelen yksityiskohtaisemmin ja syvällisemmin teoksen keskeisimpiä dekadenssiin liittyviä teemoja. Tätä ennen tarkastelen kuitenkin vielä lyhyesti sitä, millä tavalla dekadentti taide on sukua muille ajallisesti läheisille taidesuuntauksille. Tämä on viimeinen vaihe termin ja ilmiön määrittelyssä.



## 2.2. Dekadenssi ja muut taidesuuntaukset

### 2.2.1 Dekadenssi ja romantiikka

Romantiikka on ensimmäinen moderni taidesuuntaus. Romantiikka on vastailmiö klassismille ja valistusajattelulle ja suhtautuu skeptisen kriittisesti sivilisaatioon ja edistyksen ideaan, varsinkin nk. jalon villin kautta (esim. Carter 1958, 20). Jalon villin ohella romantiikan palvomia kohteita ovat luonto ja rakkaus (Carter 1958, 28). Tämän lisäksi romantiikka korostaa poikkeusyksilöitä, massan yläpuolella liihottavia hahmoja, jotka kokevat elämän syvimpiä tunteja nerokkaan inspiraationsa avulla.

Myytit ja mytologiat ovat keskeistä romantiikan aineistoa. Myytit ovat luonnollisesti olleet jollain tavalla osa jokaista kirjallista aikakautta, mutta romantiikassa ne ovat uudella tavalla korostuneita. Valistuksen aika näki myytin menneisyyteen kuuluvana ja negatiivisena asiana, romantiikka alkoi yhdistää myytin menneisyyden lisäksi tulevaisuuteen ja positiivisiin, luoviin voimiin. Jo klassismin ajalla oli ollut kansanperinteen keruuta, mutta romantiikka nosti erilaiset folkloret uudenlaiseen, suorastaan kvasiuskonnolliseen arvoon. Moderni nationalismi on osittain romantikkojen kansanperinteen parissa puuhailun tulos: 1800- ja 1900-luvulla laajat piirit pitivät kansalliseepoksia jollain tavalla pyhinä teoksina.

Dekadenssille ja romantiikalle yhteistä on keskittyminen poikkeusyksilöihin ja näkemys siitä, että sivilisaatio edustaa tietynlaista rappiota. Dekadenssi ei kuitenkaan etsi parannusta sivilisaation rappioon luonnosta eikä rakkaudesta, ei ihaile menneisyyttä, ei kansaa, ei poikkeuksellisia neroja. Jos dekadenssi ylipäätään ihailee tai palvoo mitään, niin sen voi katsoa olevan keinotekoiset artefaktit. Dekadenssi hylkää täysin autenttisuuden ideaalin, johon romantiikka filosofialtaan nojaa.

Tyylin ja aiheiden tasolla romantiikassa ja dekadenssissa on samankaltaisuutta, ja myöhempää, vuosisadanvaihteen dekadenssia käsiteltäessä on usein puhuttukin uusromantiikasta. Yksi dekadenssia ja romantiikkaa erottava tekijä on ajallinen ulottuvuus: romantiikka on 1800-luvun alun, dekadenssi sen loppupuolen ilmiö. Kaikkein keskeisin romantiikkaa ja dekadenssia erottava tekijä lienee kuitenkin se, että romantiikassa ihanteet ja ideaalit ovat selkeästi esillä, dekadenssissa ideaalit ovat joko kuolleita tai tekemässä kuolemaa.

### 2.2.2. Dekadenssi ja realismi

Realismi kirjallisena taidesuuntauksena juontaa juurensa 1850-luvun Ranskaan ja on vastareaktio romantiikan ideaaleille. Realismi voidaan nähdä laajemminkin kuin periodikysymyksenä, jolloin puhutaan ajattomasta realismista (Rossi 2009, 25). Tässä yhteydessä viitataan kuitenkin lähinnä 1800-luvun realismiin, sen maailmankuvaan ja ratkaisuihin.

Realismilla on sama maailmankuva kuin tieteellisellä positivismilla ja empirismillä, se uskoo siihen, että totuus on saavutettavissa havaintojen kautta objektiivisesti. Positivismiin liittyy aiheiden, hahmojen ja miljöiden valinta: realismi pyrkii näissä kaikissa tyypillisyyteen ja hylkii romantiikan tapaa etsiä poikkeusyksilöitä ja jylyitä maisemia. Realismi pyrkii tyyliinsään jäljittelemään todellisuutta ja muodostamaan taideteoksista erilaisia ehyitä kokonaisuuksia ja kuvia. Realismille keskeistä on tyyppin käsite. Realismin tyyppi on yksilöllisesti kuvattu henkilöhahmo, joka samalla edustaa tiettyä ihmisryhmää tai luokkaa (Rossi 2009, 27).

Realismiin on usein positivismin lisäksi kytkeytynyt positiivinen maailmankuva. Eräänä realismin alalajina pidetään niin kutsuttua tendenssiromaania. Varsinkin 1800-luvulla tendenssimäisyys oli hyvin yleistä realistisessa kirjallisuudessa: realistit olivat usein vasemmistolaisia.

Tendenssiromaanin ideana on paljastaa yhteiskunnalliset epäkohdat, jotta ne voidaan korjata. Tämän tyyppisessä ajattelussa kirjailija on eräänlainen herättäjä, jonka velvollisuus kirjailijana on edistää yhteiskunnallista kehitystä ja oikeudenmukaisuutta.

Realistinen romaani pyrkii jokaisella tasolla uskottavuuteen. Realistisessa kirjallisuudessa panostetaan eri tasoilla vastaavuuteen lukijan arkipäiväisen maailman kanssa, niin sisällöllisesti kuin kuvauksen tasolla. Jo ensimmäiset ranskalaiset realistit kuten Stendahl ja Balzac kirjoittivat kirjojaan suurelle yleisölle, eivätkä kuten myöhemmät modernistit, pienelle eliitille. Tämä realismin yhteiskunnallinen ulottuvuus selittää osaltaan myös sen helposti lähestyttävää muotokieltä. Realismin kehityttyä naturalismiksi sen kieli kehittyi yhä arkisemmaksi, esimerkiksi Balzacin romaanien pöytäkeskustelut ovat erittäin runollisia ja lyyrisiä verrattuna Zolan ankeisiin ja lakonisiin keskustelun kuvauksiin (Rossi 2009, 116-140).

Vuosisadan taidesuuntauksista realismi on taiteellisilta ratkaisuiltaan kaukaisin dekadenssiin nähden. Dekadenssi ei pyri tyypillisyyteen, eheyteen, objektiivisuuteen, kartesiolaiseen leikkaukseen, suorasanaisuuteen tai antilyyrisyyteen. Dekadenssi ei pyri muuttamaan yhteiskuntaa.

Se ei puhu tavallisella kansalla, ei porvaristolle, ei proletariaatille, vaan korkeintaan pienelle kirjalliselle eliitille.

### 2.2.3. Dekadenssi ja naturalismi

Naturalismi voidaan katsoa realismin alalajiksi. Riikka Rossi lainaten: kaikki naturalismi on realismia, mutta kaikki realismi ei ole naturalismia (Rossi 2009, 34). Naturalismia voi tarkastella kirjallisena koulukuntana, joka ajoittuu vuosiin 1870 - 1900. (mp.) Naturalismi vaikuttaa samassa ajassa kuin dekadenssi, ja vaikka se onkin realismin alalaji, ei naturalismin vastakkaisuus dekadenssiin ole yhtä silmiinpistävää kuin realismin yleensä.

Naturalismia yhdistää varhaisempaan realismiin käsitys objektiivisesta todellisuudesta ja mahdollisuudesta saavuttaa se empiirisin keinoin. Naturalismi ohjelmana vie realismin käsityksen taiteen metodeista yhä pidemmälle: taiteilija rinnastuu tiedemieheen. Tunnetuimman naturalistisen teorian luoja Émile Zola on määritellyt kirjoituksessaan ”Kokeellinen romaani” (*Le roman expérimental*, 1880) naturalismin kirjoittamisen menetelmäksi. Naturalistisen metodin avulla pyritään selvittämään ympäristön ja yksilön väliset syy-seuraussuhteet sekä yleisesti tutkimaan tieteellisesti yhteiskuntaa. Naturalistisessa kirjailijassa yhdistyy tiedemies ja taiteilija: hän seuraa tapahtumia, kirjaa ne ylös muistiinpanoihinsa suorittaen lopulta ”tieteellisen kokeen” eli taideteoksen, testin, joka paljastaa totuuden (ks. Rossi 2009, 34-35).

Vaikka dekadenssi näyttää olevan jossain määrin tieteelliselle maailmankuvalla vastakkaista, kuitenkin juuri tieteen alueelta löytyy yhteys sen ja naturalismin välille. Dekadenssi on perinyt tietyt keskeiset ideansa suoraan naturalismista, ja esimerkiksi Huysmansin tuotantoa ennen *A Reboursia* pidetään naturalistisena.

Darwinismi yhdistää naturalismia ja dekadenssia. Niiden darwinismi on ennen kaikkea yhteiskuntatiedettä, psykologiaa, ja mikä paljastavinta, kriminologiaa. 1870-luvulta alkaen sekä taiteessa että tieteessä lähdettiin siitä perusolettamuksesta, että rikollisuus, seksuaaliset poikkeavuudet ja mielisairaudet sekä toisaalta nerous olivat biologisesti periytyviä ominaisuuksia. Edellä mainittuun merkittävän lisäulottuvuuden tuo se, että psykopatologia katsoi hulluuden ja nerouden olevan toisiinsa läheisesti sidottuja (Carter, 64). Hulluus ja nerous saman kolikon kääntöpuolina: tässä on dekadenssin sankari, tohtori Jekyll ja mr Hyde.

#### 2.2.4. Dekadenssi ja symbolismi

Kuten naturalismi, myös symbolismi on dekadenssin aikalainen. Sen aikakausi ajoittuu kahdelle 1800-luvun viimeiselle vuosikymmenelle. Symbolismi on kaikista tässä käsitellyistä suuntauksista läheisin dekadenssille, ja joissain määritelmässä dekadenssi on nähty jopa symbolismin alalajina (esim. Lyytikäinen 2003, 13). Molemmilla on samankaltaiset juurensa, jotka yleensä johdetaan Baudelairen tuotantoon, varsinkin hänen teokseensa *Pahan kukkia*.

Tulkitsijasta riippuen voidaan esimerkiksi Huysmansia, Mallarmeaa ja Verlainea käsitellä joko dekadentteina tai symbolistisina taiteilijoina. Nähdäkseni kumpikaan tulkinta ei ole väärä, vaan kyse on siitä, että teoksia luettaessa painotetaan erilaisia piirteitä. Symbolismi ja dekadenssi ovat todellakin läheisiä ilmiöitä.

Kuten dekadenssi, symbolismi on vastakkainen realismille ja sen maailmankuvalle. Symbolistit eivät usko objektiiviseen totuuteen. Heidän mukaansa empiirisesti työskentelevä naturalisti kykenee luomaan vain pintatasolle jääviä harhaisia totuuksia. Symbolistit kuitenkin uskovat totuuteen, platonilaiseen ideaaliin (mm. Mattheizen 2004, 53), ja heidän mielestään taiteen tehtävänä on luoda yhteys aistimaailman merkein, symbolein, tuonpuoleiseen korkeampaan todellisuuteen. Symbolismi edustaa osaltaan 1800-luvun lopun rationalismin vastaista virtausta, ja symbolisteja kiinnostavat legendat, myytit, allegoriat, unet ja salatieteet (Mp.).

Myös dekadentit saattavat ottaa aiheikseen ja rekvisiitakseen erinäköisiä myyttisiä aiheita. Eräänä symbolisteja ja dekadentteja erottavana tekijänä on pidetty symbolistien uskoa Ideaaliin. Dekadentit eivät tunnusta uskoaan edes platonilaiseen todellisuuteen näennäisyyden takana, vaan heille kaikki totuusarvot ovat kyseenalaisia.

Oma näkemykseni symbolismista ja dekadenssista on se, että useissa tapauksissa on keinotekoisia väittää taideteoksen kuuluvan ehdottomasti jompaan kumpaan kategoriaan. *Harhamaakin* voisi nähdäkseni tutkia myös symbolistisena teoksena. Kun sitä tutkitaan dekadenttina teoksena, keskitytään väistämättä erilaisiin teospiirteisiin, ja nähdäkseni teemojen tasolla dekadenssi on kyseisessä teoksessa osuvampia selityksiä välittävä konteksti. Silti ainakin tyyllillisesti ja rakenteellisesti myös symbolismi voisi mahdollisesti selittää teosta.

Symbolistinen taide omaa erittäin usein dekadentteja piirteitä, joten usein olisi mahdollista puhua

dekadentista symbolismista. Vaikka *Harhamassa* nähdäkseni onkin merkkejä symbolismista, on sen (teoksen suhteen symbolismiin) määrittelemineen kuitenkin ehkä vielä hankalampaa kuin teoksen dekadenttien piirteiden, ja joka tapauksessa tehtävä olisi erillisen tutkimuksen paikka. Koska tutkimuksessani keskityn pääasiassa kirjan tematiikkaan, on nähdäkseni johdonmukaista puhua vain dekadenssista.

### 2.3. *Harhaman* dekadentti tyyli ja temaattiset lähtökohdat

*Harhamassa* on lukuisia teemallisia ja tyyllisiä ominaisuuksia, jotka liittyvät sen dekadenssiin. Tyylin tasolla sen voidaan katsoa edustavan symbolistista dekadenssia tai dekadenttia symbolismia. Teos ei noudata realistista, objektiivista estetiikkaa. Mielenkiintoinen on myös teoksen paisunut, epälooginen rakenne. Sanaston ja kielikuvien tasolla teoksessa toistuvat jatkuvasti sekä synnytyksen ja naisten intiimien osien ilmaisut sekä erilaiset lahottajaeliöiden, kuolemaan ja mätänemiseen assosioituvien eliöiden nimet.

*Harhama* on identiteettiromaani. Päähenkilö on keskus, kaikki teoksen toiminta peilautuu suoraan tai alitajuisesti Harhaman omaa persoonaa (Kurikka 1993, 184). Harhaman identiteetti on näennäisesti jatkuvassa liikkeessä ja jatkuvassa kriisissä. Harhama ei ole realistinen tyyppi, eikä *Harhama* ole realistinen teos: se nojaa kerronnassaan epämääräiseen kertojaan, jonka arviot ovat subjektiivisia ja hajanaisia.

*Harhama* on aateromaani. Se ei ole kuitenkaan tendenssiromaani, joka pyrki iskostamaan aatteensa lukijan tajuntaan realistisen taideperiaatteen mukaisesti vain yksinkertaisesti ”näyttämällä totuuden”. Harhama on romaani *aatteista*, ei aatteesta. Bahtin hahmoitteli aikanaan teoriaansa Dostojevskista polyfonisen romaanimuodon luojana, mallin, jossa hän korosti Dostojevskin tapaa asettaa erilaiset ideologiset äänet täysin tasa-arvoiseen asemaan romaanitaiteellisessa kokonaisuudessa (Bahtin 1991). Harhaman aatteiden sekamelska muistuttaa jossain määrin tällaista dostojevskilaista kompositiota, mutta ei täysin, sillä Harhaman äänistä on luettavissa hierarkia, ja kaikesta hajanaisuudesta huolimatta sillä on keskus.

*Harhaman* tematiikka pohjautuu perustaltaan eksistentiaalisiin ongelmiin. Päähenkilö ei tiedä, kuka on, eikä sitä, mitä maailma on. Kadotuksissa olo ei sovi hänen maailmankuvaansa, vaan hän haluaa rakentaa varman perustan omalle olemassaololleen. Tämän takia hän tutustuu keskeisiin modernin ajan aatteisiin: hän yrittää määrittää paikkansa näiden avulla. Kaikkien näiden uusien aatteiden

taustalla tai suorastaan pohjalla sijaitsee kuitenkin uskonnollinen ulottuvuus. Keskeisiä hahmoja teoksessa ovat Jumala ja Perkele. Teos alkaa raamatullisesti ja päättyy päähenkilön polvistumiseen Jumalan edessä.

Eräs keskeinen dekadentti teema *Harhamassa* on eksistentiaalinen eksyksissä olo ja yksilön kykenemättömyys luoda vakaata identiteettiä. Harhama on moderni tyyppi, joka pyrkii itseriittoauteen ja elämänhallintaan näihin kuitenkin kykenemättä. Itseriittoauteus on Harhamalle vahvasti elämää ilman Jumalaa. Hän pyrkii rakentamaan elämänsä perustan erilaisille moderneille ideologioille ja instituutioille kuten varallisuudelle, (ydin)perheelle, sosialistiselle ideologialle, nationalismille ja estetismille, "puhtaalle taiteelle". Myös elämä Jumalalle kummittelee kaiken taustalla, mutta Harhama pyrkii aktiivisesti siitä pois.

Kristillisen lukutavan mukaisesti *Harhaman* teoskokonaisuus voitaisiin katsoa olevan kertomus tuhlaajapojan syntisestä matkasta kohti parannusta ja Jumalan syyliä. Tämä lukutapa on mielestäni tämän romaanin suhteen sinänsä täysin perusteltu, mutta ei silti paljasta tematiikasta kuin sen yhden puolen. Kristillinen tematiikka on keskeistä *Harhaman* temaattisessa maailmassa, ja olen itse yhdistänyt tämän sisällön Leo Tolstoin käsityksiin kristillisyydestä. Kuten tunnettua Algot Untola/Irmari Rantamala/Maiju Lassila kamppaili tuotannossaan ja elämässään uskon ja epäuskon, sosialistisen ateismin ja kristillisyyden kanssa. Nähdäkseni Untolan kristillisyyden on lähellä tolstoilaisuutta: sen sijaan hänen oma estetiikkansa ja taideperiaatteensa ovat erittäin kaukana Tolstoin estetiikasta. Tämä piirre näkyy jo esikoisteoksessa *Harhamassa*. Vaikkakin tolstoilainen kristillisyyden on kiistämättömästi keskeisimpiä sisällöllisiä elementtejä teoskokonaisuudessa, ei *Harhamaa* voi silti väittää puhtaasti tolstoilaiseksi teokseksi. Kyseessä on esteettisesti ja temaattisesti ehdotonta ykseyttä pakeneva hybridi: teos, joka edustaa samanaikaisesti osittain tolstoilaista puhtauden ja ykseyden ideaalia ja toisaalta määrittelemätöntä kaoottista ykseyden suoranaista hajoittamista.

Kysymys Jumalasta kytkeytyy läheisesti kysymykseen seksuaalisuudesta. *Harhamassa* "hyvä elämä" on korostetun antiseksuaalista. Eino Leino nimitti aikalaiskritiikissä tätä tendenssiä klerikalismiksi (Leino 1983/1909, 192): itse puhun tolstoilaisuudesta. Tolstoin kirjoitukset Jumalasta, modernista yhteiskunnasta, seksuaalisuudesta ja taiteesta auttavat ymmärtämään tätä *Harhaman* keskeistä aatesisältöä.

Toinen *Harhaman* tematiikan kannalta keskeinen aikansa suurista kulttuurivaikuttajista Tolstoin

ohella on Nietzsche. Nämä kaksi ajattelijaa ja taiteilijaa käsittelevät erittäin samansisältöisiä kysymyksiä, ja yleensä lähes vastakkaisista positioista. Nietzsche ja Tolstoi eivät muutamia sivuhuomautuksia lukuunottamatta keskity toistensa tuotantoon, mutta silti jo monille aikalaisillensa he tarkoittivat toistensa ideologisia vastapareja. Näin varsinkin Venäjällä, esimerkiksi v. 1905 ilmestynyt Lev Šestovin teos *Dostojevski ja Nietzsche* asettaa näiden kahden ajattelijan vastakohtaksi Leo Tolstoin.

Vaikka eroja tasoiteltaisiinkin, muodostavat Nietzsche ja Tolstoi joka tapauksessa kaksi hyvin erilaista lähestymistapaa aikakautensa ajankohtaisiin kysymyksiin. Molemmat olivat kiinnostuneita Jumalasta, identiteetistä, seksuaalisuudesta, moraalista, vallasta, taiteesta, historiasta ja dekadenssista. Hahmotan näiden kahden ajattelijan avulla *Harhaman* aikalaisajattelua, ja heidän kauttaan tulee suhteutettua myös *Harhaman* oma temaattinen maailma.

Eino Leino kiinnitti murskakriittikissään huomiota *Harhaman* "sensualistiseen" sanastoon (Leino 9.6.1909). Erilaiset synnytyksmetaforat toistuvat läpi teoksen, samoin erinäiset naisellisiin ruumiinisiin viittaavat sanat. Alkuperäispainoksen kannessa oli kuva pääkallosta, naisesta ja käärmeestä, joka syntyy naisen hiuksista. Viittaus perisyntiin on ilmeinen. Kansi ja itse teos puoltaa vahvasti moralistista, "klerikalistista" lukutapaa, joka painottaa seksuaalisuutta suurena harhana, viekoittelevana käärmeenä. Tämän asetelman mukaan dekadenttius on ihmisen etäntymistä Jumalasta, alentumista eläimien tasolle, käärmeen viekoittelemaksi seksuaaliolennoksi.

Jumala on teoksessa keskeinen idea, mutta niin on myös Perkele. *Harhama* on sekä esteettisesti että teemallisesti dualistinen teos. Esteettinen kaksinaisuus näkyy siinä, että teoksessa sekoittuu kaksi erilaista kerronnan tapaa. Toinen muoto on asultaan tajunnanvirtamainen, toinen on realistisempi. Tajunnanvirtajaksot ovat jaksoja, joissa esiintyvät Perkele ja muut myyttiset hahmot.

Rantamala on käyttänyt kahta eri tyyliä teknisenä keinona kuvata päähenkilönsä kahta eri puolta. Hän ei käytä ikinä muotoja "Harhama ajatteli" vaan näyttää, mitä Harhama ajattelee ja tuntee siirtyen tajunnanvirtaan. Aina ei tosin ole täysin selvää, kumpi taso tekstiä hallitsee. Usein sisäinen taso ja ulkoinen toiminnan taso on eroteltu toisistaan omiksi kappaleikseen, mutta tämä ei päde aina. Pääsääntöisesti mitä syvemmin Harhama ajautuu tunteidensa tai ajatuksiensa viemäksi, sitä vahvemmin teksti on sisäistä. Kaikkein sisäisintä se on silloin, kun Harhama nukkuu tai haaveilee.

*Harhaman* tajunnanvirta ei ole autenttista, sitä ei hallitse sama filosofia kuin surrealistien

automaattikirjoitusta: se ei ole teoksen syvällisin totuus. Asetelman kerrontatekniseen oveluuteen kuuluu se, että lukijalle paljastetaan sisäisen maailman olevan päähenkilön itse luomaa, hänen itsensä sanallistamaa ja kirjoittamaa. Sisäinen maailma on fiktiota.

*Harhama* on kerrontateknisesti illuusioiden kirja. Kaikkitietävää kertojaa ei ole, on vain epämääräinen ulkoinen kertoja, joka tarkemmin katsottuna ei näe mitään muuta kuin maailman Harhaman silmin. Myyttinen taso hämää ja hämmentää lukijaa: pitkään näyttää siltä, että ulkoinen kertoja näkisi objektiivisesti menneeseen ja tulevaan, avaruuteen ja henkimaailmoihin asti. Vasta teoksen loppupuolella ohimennen viitataan tämän tason olevan myyttiä, fiktiota ja Harhaman itsensä sepittämää:

Ja silloin leimahtelivat hänessä oudot unet: Hän näki joka yö unissansa entistään suuremmoisempina kaikki ne perkeleiden kohtaukset, jotka tässä kirjassa on kuvattu. Ja paljon muutakin. Hän näki niiden uusiintuvat mitä erilaisimmissa muodoissa, loistavina kuvina. Hän näki Perkeleen sotajoukot, kuuli niiden soitot ja laulut, oli läsnä kaikissa kohtauksissa, mistä tässäkin kirjassa on puhuttu, pelkäsi ja vapisi ja toivoi enemmän näkevänsä (*Harhama II*, 496).

Entä ulkoinen, toiminnan taso? Aivan kuten sisäisen, myös senkin voi katsoa olevan Harhaman itsensä tulkintaa. Pääasiassa kaikki toiminta tapahtuu Harhaman läsnäollessa ja muista ihmisistä kuullaan heidän dialoginsa. Fokusointi näyttää siis tapahtuvan päähenkilön kautta.

*Harhama* on siis kertomus yksilöstä nimeltään Harhama. Teoksessa voidaan nähdä jopa parodista suhdetta aikansa yksilökeskeiseen kirjallisuuteen. *Harhaman* yksilökuva on niin monumentalinen, että sitä ei voi missään nimessä kutsua estetiikaltaan sopusointuiseksi. Leinon mukaanhan *Harhama* edustaa "kirjallista barokkia" (Leino 9.6. 1909). Vaikka kuvassa on yksilö nimeltään Harhama, ei teos ole kuitenkaan perinteinen elämäkerta. Vaikka Harhaman lapsuuteen viitataan, teos keskittyy kuitenkin suhteellisen lyhyeen aikaan Harhaman aikuisvuosilla. Jossain määrin voidaan katsoa kyseessä olevan kehityskertomuksen, päähenkilön hengellisen matkan erehdyksien kautta lopulliseen "kotiin", Jumalan luo.

*Harhama* on kaksinainen, dualistinen teos. Eiheä se ei ole missään nimessä, vaan barokkisen runsas, poukkoileva ja sekavakin. Eiheys tai sen puute ovatkin keskeisiä teoksen teemoja. Harhaman tavoite on päätyä eheyteen: saada elämälleen lujaa ja horjumaton perusta. Toisin sanoen hänen pyrkimyksensä on pois moninaisuudesta kohti ykseyttä. Tähän eheyden etsintään liittyy dualistinen



ongelma: tehdäkö elämänratkaisu isän vai äidin nimeen. Isän ja äidin kysymys on keskeisesti kysymys seksuaalisuudesta ja Jumalasta:

-Isäni, puhui Harhama – oli Jumalan kieltäjä. Muistan kuinka hän kerran sanoi: ”Poikani! Kulje omin jaloin, raivaa tiesi omin nyrkein, äläkä riipu olemattoman Jumalan hameenliepeissä!” Äitini muistan sanoneen: ”Älä opeta lapselle semmoista! Sillä vedät onnettomuuden hänen kantapäilleen kierimään. Jos hän ei riipu Jumalan hameessa, sotkeutuu hän ihmisten likaisiin hameisiin.”- Ja äiti puhui minulle Jumalasta, joka asuu taivaassa ja pudottaa kiven pahojen lapsien päähän. Sieltä asti alkoi minussa taistella, tai oikeammin *palaa* kysymys: kumpi on oikeassa, isäkö, vaiko äiti? (Harhama I, 144).

Uskonto, tarkemmin sanottuna kristillinen uskonto, on Harhaman eksistentiaalisen etsinnän taustalla. Hän horjuu isän ja äidin asenteen välillä: äidin asenne on alistuva, femiininen, isän asenne uhmakas, maskuliininen. Äiti uskoo Jumalaan, isä uskoo itseensä. Teoksen loppuun asti Harhama on taipuvaisempi isän kuin äidin asenteeseen. Hän pyrkii olemaan vahva, itsenäinen, rationaalinen, miehekäs. Harhama pyrkii nojaamaan järkeen uskon tai tunteiden sijasta. Vasta teoksen lopussa ja kaiken jo menettäneenä hän antautuu, päästää irti kapinoivasta individualismistaan, nöyristyy ja polvistuu Jumalan edessä. Äiti näyttää voittavan isän, tunne järjen.

Isän ja äidin kysymys liittyy dekadenssiin. Harhaman äidin kannalta katsottuna isän asenne edustaa rappiota, Jumalasta etääntymistä ja "maailman hameiden perässä roikkumista". Harhama on tosiaan Jumalasta etääntynyt. Sekä älylliset epäilyt että tunteet erottavat hänet Jumalasta. Vasta totaalinen henkinen ja fyysinen romahdus tekee hänet valmiiksi Jumalalle. Harhaman isän hengessä kulkeva projekti toimia oman onnensa seppänä epäonnistuu.

Näennäisesti isän ja äidin kysymyksen suhde teoksessa näyttää selkeältä. Harhama seuraa enemmän isää kuin äitiä, on uhmakas ja pyrkii itseriittoisuuteen, kunnes riittävän suuret vastoinkäymiset kypsyttävät hänet alistumaan Jumalalle. Äidin tunne voittaa isän järjen. Harhaman dualismi saa kuitenkin aivan erityyppisiä ulottuvuuksia sen mukaan, tarkastellaanko sitä Tolstoin vai Nietzschen kulttuurikäsitelyjen varassa.

Seuraavassa luvussa käsitelen yksitellen *Harhaman* keskeiset teemat ja pohdin niitä dekadenssin ja identiteetin kannalta sekä siltä kannalta, miten ne heijastuvat Tolstoin käsityksiin dekadenssista. Teemat on jaoteltu karkeasti ottaen kronologisesti eli sen mukaisesti, miten niitä on käsitelty teoksessa. Puhdaasti kronologisia ne tietenkään eivät ole, sillä tiettyihin teemoihin palataan

uudestaan ja uudestaan. Tietty kronologinen järjestys teoksesta on kuitenkin mallinnettavissa: se voidaan nähdä kertomuksena erilaisista vaiheista, joiden kautta Harhama kulkee matkaansa kohti tuhoaan ja Jumalaansa.

### **3. HARHAMAN TEEMAT KRISTILLIS-TOLSTOILAISESSA VIITEKEHYKSESSÄ**

#### **3.1. Tolstoin oppi**

Leo Tolstoi (1828 - 1910) oli sekä romaanikirjailija että yhteiskunnallinen ja uskonnollinen julistaja. Varsinkin hänen elämänsä loppupuolella julistajuus, eräänlainen profeetan rooli, korostui varsinaisen kirjailijanammattin yli. Vedenjakajana Tolstoin urassa ja tuotannossa on pidetty vuotta 1874, tämä pohjautuu hänen omaan ilmoitukseensa teoksessa *Tunnustus* (1879). Monet tutkijat ovat pitäneet jakoa julistaja-Tolstoihin ja kirjailija-Tolstoihin keinotekoisena (esim. Nokkala 1958, 10). *Anna Kareninasta* ja *Sodasta ja rauhasta* onkin varmasti löydettävissä viitteitä kypsän Tolstoin etiikkaan ja estetiikkaan, mutta silti tässä yhteydessä keskityn Tolstoihin ja tolstoilaisuuteen *Tunnustuksen* jälkeen .

Vaikka Tolstoi ei käytäkään termiä dekadenssi erityisen paljon, hänen koko loppukautensa tuotanto keskeisesti liittyy dekadenssiin kuuluviin ilmiöihin. Tiivistetysti Tolstoista voi sanoa, että hän pyrkii olemaan ihmiskunnan parantaja. Moderni aika on Tolstoille lähestulkoon yhtä kuin turmeltuminen. Turmeltuminen koskee kirjailijan mukaan kaikkia yhteiskunnan alueita, niin uskontoa, tiedettä, taidetta kuin politiikkaakin. Tolstoi oli idealisti ja rationalisti. Hänen ideaalinsa oli talonpoikainen, sivistymätön, uskonnollinen ja turmeltumaton kansa. Moderni aika ei ole ehtinyt vielä turmelemaan kansaa toisin kuin sivistyneistöä ja ylempiä luokkia.

Keskeisin Tolstoin ideologinen kulmakivi on Jeesuksen vuorisaarna. Hän ei ota Raamattua eikä kristinuskon perinnettä kirjaimellisesti vaan pyrkii melko samanhenkisesti kuin Luther aikanaan reformaatioon - ottamaan kristinuskosta vain sen oikean sisällön ja ytimen ja sulkemaan ulos kaiken historian mittaan kasautuneen vääristymän. Tolstoin kristinuskosta on sanottu, että se on korostetusti rationaalista (Wahlroos & Turtiainen 2010, 7; Nokkala 1958, 14). Kirkkoa ja kristinuskon valtatumkintoja vastaan Tolstoi oli suorastaan vihamielinen. Tolstoi kirkonvastaisuus otettiin aikanaan niin vakavasti, että Pyhä Synodi erotti hänet ortodoksisesta kirkosta v. 1901 (Nokkala 1958, 13).

Tolstoin ihmiskuva on kärjistetyn dualistinen. Hän korostaa järjen asemaa tunteen rinnalla. Tolstoin mukaan ihmisessä on kaksi puolta, eläimellinen eli persoonallinen ja henkinen eli järjellinen. Onni ja hyvä on Tolstoille yhtä kuin järjellisen puolen ylivalta ja eläimellisen persoonallisuuden kieltäminen. Myös rakkaus on Tolstoille epäeläimellistä ja korostetun järjellistä. Järki on kaiken alku ja loppu, järki on rakkaus. Tolstoin mukaan luopuminen persoonallisesta elämästä (omasta edusta) ja ryhtyminen elämään toisten hyväksi on rakkauden ja järjen asia, ainoa hyvä tapa elää (Nokkala 1958 14-15).

Tolstoin oppiin ja tuotantoon liittyy olennaisesti myös antinationalismi, pasifismi ja antimaterialismi. Tolstoi ottaa Jeesuksen sanat posken kääntämisestä ehdottomasti, ja tämän on nähty olevan keskeisiä lähtökohtia, miksi hän tuomitsee aikansa kirkot niin jyrkästi. Senaikaiset valtakirkot kun pyhittivät esimerkiksi sellaisia käytäntöjä kuin kuolemanrangaistus ja sodat (Nokkala 1958, 12). Sota edustaa Tolstoille erityisen suurta syntiä, ja ideologisesti sota perustuu patriotismiin. Patriotismi on puolestaan kytketty kansallisvaltion ideaan, minkä takia Tolstoi päätyykin omanlaiseensa anarkismiin: hän haluaa tuhota kansallisvaltion passiivisen vastarinnan opillaan (Nokkala 1958, 20–21).

Sosiaalinen kysymys on Tolstoin opin keskeisiä alueita. Hänen mukaansa ihmisen tulee elää mahdollisimman pitkälti omalla työllään. Tolstoi näkee omaisuuden kaiken pahan ja kärsimyksen juurena. Toiset tekevät työn, toiset nauttivat sen tuloksen. Rikkaus turmelee rikkaan ja orjuuttaa köyhän (Nokkala 1958, 21–23).

Edellä kuvaamani piirteet ovat tiivistelmä tolstoilaisuuden keskeisistä ajatuksista: ne perustuvat erittäin vahvasti kristittyyn reformaatioperinteeseen. Yhteiskunnallisesti radikaali Tolstoi oli keskeisiltä elämännäkemyksiltään äärimmäisen konservatiivi. Hänen kokonaisfilosofiansa on suorastaan naivistisen yksinkertainen, ja tämä yksiuoloitteisuus koskee myös hänen näkemyksiään dekadenssista. Dekadenssi edustaa Tolstoille yksinkertaisesti ihmisen eläimellistä, syntistä puoliskoa. Tolstoin mukaan niin moderni valtio, kapitalismi, kirkko, sivistyneistö kuin taide ovat dekadentteja ja dekadentin vastakohtaa edustaa lähinnä turmeltumaton kansa ja muutamat hengen miehet, kuten Tolstoi itse.

*Harhama* liittyy Tolstoin hahmoon, tuotantoon ja ideologiaan moninaisilla ja väliin ongelmallisillakin tavoilla. Seuraavissa alaluvuissa olen käsitellyt *Harhaman* keskeisimmiksi katsomiani temaattisia osa-alueita. Jokainen luku liittyy tavalla tai toisella myös Tolstoin keskeisesti

käsittelemiin kysymyksiin. Pohdin siis *Harhaman* dekadenssia tematiikkaa tolstoilaisen viitekehyksen läpi.

### 3. 2. Perhe ja koti *Harhamassa*

Harhama etsii elämälleen perustaa: perimmäistä vastausta elämän kysymyksiin. Tähän etsintään liittyy oman paikan määrittäminen yhteiskunnassa. Mikä olisi modernille porvarilliselle yhteiskunnalle keskeisempi, kiistämättömämpi olemisen paikka ellei koti ja perhe? Kuten jo aiemmin viittasin, *Harhamaa* on tutkittu paikan käsitteen avulla (Kurikka 1998 127–142). Koti on kiinteä, keskeinen modernin ajan paikka.

Moderni idea kodista sisältää implisiittisesti myös perheen idean. Moderni perhe on ennen kaikkea miehen, vaimon ja lasten kiinteä yhteisö, ydinperhe. Ydinperheen idean läpimurto ajoittuu historiallisesti 1700–1800 -luvulle (Yesilova 2009, 21). Kyse on teollisen kulttuurin mukanaan tuomasta murroksesta. Agraarissa yhteiskunnassa suku oli ollut tärkein sosiaalinen yksikkö, kaupunkilaisessa, korostetusti porvarillisessa kulttuurissa tärkeimmäksi yksiköksi muotoutui perhe, ydinperhe (Salmi 2002, 84). *Harhaman* alussa päähenkilö on aikomuksissa avioitua ja perustaa perheen. Hän on kihlautunut Magdan, rikkaan suvun perillisen kanssa.

Harhama käy kihlaukseen liittyen dialogin munkki Pietarin kanssa kohtauksessa, jossa nämä kaksi henkilöä esitellään. Munkki Pietari antaa *Harhaman* avioliitolle vain näennäisen siunauksen.

Seuraavassa katkelmassa ilmenee avioliittoproblematiikan lähtökohta :

-Kiitos isä! Siunauksenne on minulle kultaa kalliimpi. Sen saatuani on minulla nyt kaikki, mitä voin toivoa. Omaisuuteni muodostaa Magdan tuoman perinnön kanssa tulevaisuuden turvan. Kohta on minulla vaimo, joka minua rakastaa, perhe, joka antaa elämälle tarkoituksen ja sisällön, jota juuri olen etsinyt ja kaivannut. Minä olen nyt, monien harha-askelien jälkeen, löytänyt sen, jota varten maksaa vaivan elää, puhui Harhama reippasti. Munkki Pietari kuunteli häntä rauhallisena ja kysyi, kun Harhama oli lopettanut:

-Eikö sinulla ole vielä mitään muuta, kuin omaisuus ja perhe?

(*Harhama I*, 21).

Ei ole sattumaa, että *Harhaman* puheenvuorossa yhdistetään omaisuus ja perhe. Kyse on korostetusti porvarillisesta avioliittoideaalista. Tässä yhtälössä omaisuus ja perhe ovat erottamattomia. Voidaan katsoa, että tällaisen liiton malliesimerkki on yrittäjäperhe, jossa vaimo ja mies panee henkisen ja materiaalisen omaisuutensa yhteen muodostaen perheyriyksen (”family

business”) (Segalen 1996, 393).

*Harhamassa* munkki Pietari kritisoi tällaista materialistista elämäntapaa. Hän istuttaa epäilyn siemenet Harhamaan, joka hyvin pian alkaa itsekin epäillä avioliittonsa oikeutusta. Perusta vapisee, vaikkei Harhama tätä heti myönnäkään. Munkki Pietarin mukaan avioliiton, niin kuin kaiken muunkin pitää nojata Jumalaan. Hän ei usko, että omaisuus on mikään turva. Entäpä rakkausavioliitto? Munkki Pietarille romanttinen rakkaus ei ole vaihtoehto laskelmoivalle, omaisuuden turvaamiseen tähtäävälle porvarilliselle liitolle. Romantiikka on päinvastoin vain harhaa, virvatulta ja öistä himoa:

Vaimon ja miehen rakkaus semmoisenansa on eläimen rakkautta, vastasi munkki Pietari, jatkaen: -rakastavathan eläimetkin sillä rakkaudella aikansa toisiaan. Se rakkaus riittää *eläimelle* vaan ei *ihmiselle*. Se on *porton*, vaan ei *vaimon* rakkautta. Ainoastaan se rakkaus on oikea, joka vuotaa rakkauden ainoasta alkulähteestä. Se polttaa miehessä huonon; se puhdistaa naisen vaimoksi. Kaikki muu on virvatulta ja öistä himoa, joka ei siedä päivän valoa, eikä kestä myrskyssä ja kiusauksissa. Se riittää porttolassa, vaan ei *kodissa* (Harhama I, 25).

Tässä yhteydessä käsitellään laajalti seksuaalisuutta tuhoisana, demonisena voimana. Rakkausavioliitto romanttisessa mielessä on munkki Pietarille saatanallinen ilmiö. Seksuaalisuus liittyy perisyntiin, eikä siinä ole mitään kaunisteltavaa. Teoksen kokonaisuuden kannalta seksuaalisuus, sen yhteys tuhoisiin ja ihmisen tietoisesta minästä irrallisiin voimiin on aivan olennainen teema.

1800-luvun perheideaalille keskeinen piirre on lapsiin keskittyminen. Perhe ilman lapsia ei täytä perheen määritelmää. Harhaman avioliitto ei kelpaa siksikään elämän perustaksi, kun hän saa kuulla kihlattunsa olevan kykenemätön synnyttämään. Perheideaalin mukaisesti naisen tehtävä oli ennen kaikkea äiteys. Lapseton nainen oli epätäydellinen nainen, eikä perhettä voinut ajatellakaan ilman jälkeläisiä (Parente-Capková 1998, 96–98). Niinpä Harhama hautaa koko idean, mutta heikkoluonteisuuttaan astuu kuitenkin alttarille (koska ei halua rikkoa lupaustaan). Avioliittoa ei varsinaisesti panna toimeen, kun Harhama jättää Magdansa yksin häähuoneeseen kirkonmenojen jälkeen palaamatta koskaan enää yhteen.

Teoksessa käsitellään äiti-, perhe- ja kotitematiikkaa myöhemminkin. Rouva Esemption kanssa Harhama perustaa rakkausavoliiton, joka perustuu keskinäiseen vetovoimaan, liiton, joka ei ole papin siunaama. Tämän suhteen tuhoisa loppu voidaan ennustaa jo munkki Pietarin sanoista

"eläimen rakkaudesta".

Aikansa perheideaalin mukaan seksuaalisuus vailla lapsenteon tarkoitusta oli prostituutiota. Lapseton nainen, joka ei ottanut huolehtiakseen edes ”sosiaalisesta äitiydestä”, oli uhka miesten ylivallalle - häntä pelkäsivät yhtä lailla konservatiivit kuin dekadentit. Pahin tapaus oli taiteilijanainen, joka ei halunnut luopua sukupuolielämästä (Parente-Capkova 1998, 117).

Oireellista on, että juuri tällaiseen naiseen Harhama ripustautuu vielä vahvemmin kuin Magdaan. Rouva Esempio, näyttelijätär, rappiolle mennyt, elähtänyt rikkaan talon perijätär muodostuu myöhemmin Harhaman elämän keskeisimmäksi hahmoksi. Harhaman ja Esemption suhde on tyypillisesti dekadentti heikon miehen ja vahvan naisen asetelma. Esempio on myös korostetusti seksuaalinen ja egoistinen hahmo. Edustaapa hän moraalisesti jopa tietynlaista kotikutoista nietscheläisyyttäkin.

Esempio on ennen kaikkea paha nainen, jonkinlainen härmäläinen versio femme fatalesta. Teoksen moraaliasetelman kannalta hän ei vertaudu niinkään Magdaan kuin kahteen työläisnaiseen, äiti Nataalia Petrownaan ja hänen tyttärensä Looljaan. Kyseessä on klassinen huora–madonna -asetelma.

Nataalia Petrof on suuren lapsikatraan äiti. Hän elää vain perheelleen ja on harras kristitty. Kaiken romahtaessa Nataalia uhrautuu ja antaa nääntyneiden lastensa imeä ehtyneistä rinnoistaan veripisaroiita. Tämä on madonnaviittaus: tunnetussa keskiaikaisessa kuvassa haikaraäiti (Madonna) ruokkii poikasiaan sydämellään. Nataalian kuollessa nälkään ei vanhimmalle tyttärelle jää muuta vaihtoehtoa kuin ottaa äidin rooli. Kun muuta elinkeinoa ei ole, Looljan on lähdettävä kadulle myymään itseään, jotta lapset saisivat ruokaa.

Esempio on näiden kahden naisen vastakohta. Hänellä on alkujaan vain yksi lapsi, jolle hän antaa vapaan, epäkristillisen kasvatuksen. Harhaman kanssa Esempio tekee toisen lapsensa, himosta tietenkin, ja siksi että "rinnat kaunistuisivat". Syntyneestä lapsesta hän ei pidä juurikaan huolta. Rahasta Esempiolla, ison talon perijällä, ei ole ollut lähtökohtaisesti puutetta, mutta hän on silti onnistunut lähes täysin kuluttamaan pääomansa elämällä boheemielämää. Esemption kohdalla toteutuu toisenlainen huoran rooli kuin Looljalla; hän ei harrasta seksiä rahasta vaan nautinnosta. Kuten aiemmin on mainittu, tällaista naista pidettiin aikansa yleisen näkemyksen mukaisesti suorastaan prostituoituna.

Esempion ammatti lienee tuskin sattumaa. Vuosisadanvaihteen molemmin puolin esiintyi kirjallisuudessa, Suomessa ja maailmalla dekadentti, kohtalokas puolimaailman naistyyppi, joka oli ammatiltaan näyttelijätär. Esimerkkejä voisi mainita muun muassa Onervan *Mirdja* ja Zolan *Nana*. Naistaiteilijahahmo on eri tavalla ongelmallinen nais- kuin mieskirjailijalle. Mieskirjailijoilla naistaiteilija rinnastuu tyypillisesti prostituoituun.

Varsinkin dekadenttien mieskirjailijoiden vaalima kohtalokas näyttelijätär -tyyppi on luonteeltaan eläimenkaltainen, voimakasviettinen primitiivinen naaras. Myös *Harhamassa* on korostettu rouva Esempion epä-älyllisyyttä, ja osa asetelman ironiaa on se, että tällaisen eläimenkaltaisen olennon varaan Harhama rakentaa yli-idealistisen ja utooppisen mytologiensa yli-ihmisestä. Harhamahan kirjoittaa myöhemmässä vaiheessa kirjaa oman monumentaalisen teoksen ihmiskunnan menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta, joista viimeinen on yli-ihmisen, Esempio-ihmisen aikaa. Esempio-hahmon merkitys tulee esiin välittömästi, kun hänet esitellään. Ulkonäön kuvailu, jota kirjassa on erittäin niukasti, on melko yksityiskohtaista rouva Esempion kohdalla. Harhama selvästikin fokusoii rouvan ulkonäön huolellisesti:

Outo nainen itse oli puettu valkoraitaiseen villapukuun, joka kankaasta, puvun kuosista ja koosta päätäen oli hänen ammoisten tyttöaikojensa aikuinen. Lihomisen johdosta liian ahtaaksi käyneen puseron hihat ja selkämä näyttivät olevan halkeamaisillansa ja pakahtumaisillansa ruumiin pingotuksesta. Harhamaan teki koko ensi silmäys sääliävän vaikutuksen (*Harhama I*, 470).

Kyseessä ei näytä olevan rakkaus ensisilmäyksellä. Kuitenkin heti Harhaman ja Esempion ensikohtauksen jälkeen tarina siirtyy Perkeleen maailmoihin. Siellä mennään Aistintempeliin, veripunaisen aistinpunakukan ääreen. Kohta nousee esiin näkyjä Raamatun miehistä, Simsonista, Salomosta ja Herodeksesta. Heitä yhdistää se, että he ovat luopuneet oikeamielisyydestään naisten "aistinpunakukan" tähden. Viettelijättäret ovat tyypillisiä dekadentin naisia: Delila ja Salome, joissa seksuaalisuus yhdistyy julmuuteen (raamatullisista ja myyttisistä dekadenteista naisista esim. Mattheizen 2004, 82).

Aistintempeli kertoo, miten Harhama kokee tunnetasoltaan Esempion. Vaikka hänen "järkevä" päivällinen reaktionsa naiseen oli negatiivinen, hän kokee yöllä hahmon julmaksi, mutta kiehtovaksi. Pian Harhaman järkevä puoliskokin alkaa löytää perusteita ja puolustuksia rouva Esempion hyväksi. Harhama alkaa pitää Esempiota älynsäkin puolesta hiomattomana timanttina.

Merkittävä kohta Esempio-hahmoa esiteltäessä on hänen näyttelijätaitojensa kuvaus ja reaktio, jonka se Harhamassa herättää. Niin näyttelemisen, filosofia kuin kirjallisuuskin ovat Esempiolle ennen kaikkea seksuaalisuuteen liittyvää toimintaa. Hän yrittää tehdä vaikutuksen, joka herättäisi vastakkaisessa sukupuolella halua. Harhamassa Esemption lihallisuus herättää tässä kohtauksessa suoranaista kuvotusta:

Mutta rouva Esempio jatkoi näytettään yhä innostuen, lämmiten, vilkastuen, tehden kaikki sydämen halulla. Hän oli kuin tyttö, joka leikkii uuden nukkensa kanssa... Lopuksi hän näytti, miten eri lailla esim. käsi ojennetaan vastaanäyttelijälle... Hän selitteli...

-Vanhan koulun mukaan se vaan pudotetaan, mutta uuden plastiikan mukaan se ojennetaan näin:

Hän heitti kätensä Harhamalle ja kehotteli:

-Ottakaapa minun käteni! pudottaen kätensä tämän käteen. Harhama värähti. Hän katseli kättä äskeisen mielikuvansa vaikutuksen alaisena, suurenteli karpäsen hirviöksi. Käsi tuntui paksulta, lihaiselta. Kynnet oli leikattu syväälle tylppien sormien sisään, ja se putosi hänen käteensä kuin lihapala, vaikuttaen hänen kiusattuun hermostoonsa, kuin märän vaateen kosketus. Hänen sairaalloiseen, ärtyneseen mieleensä johtui äkkiä rikos-oppi, joka arvailee rikollisen luonteen ihmisten käsistä ja jaloista ja kasvoista. Hän ajatteli Lombrosoa ja Neroa (Harhama I, 480).

Cesare Lombroson, italialaisen kriminologin, teorian neroudesta ja hulluudesta ovat merkittävä *Harhaman* subteksti. Lombroson vaikutus dekadenssitäiteeseen yleisesti on hyvin huomattava. Lombroson teorioissa luovuus, rikollisuus, hulluus ja postituutio liittyvät toisiinsa. Naisten älylliset tai esteettiset saavutukset ovat pyrintöä tulla miesten kaltaisiksi ja väistää naisten oikeita tehtäviä, avioliittoa ja lastenkasvatusta. Nerokas mies voi ilmentää luovuuttaan myös ylivertaisella potenssillaan, kun taas seksistä nauttiva nainen on rikollinen tai heikkopäinen ja hänen äidinvaistonsakin ovat puutteellisia (Lombroso Parente-Capkován mukaan 1998, 117).

Rouva Esempio hahmona selittyy hyvin pitkälle tämäntyyppisellä aikansa kriminologialla. Toinen hahmoa selittävä ulottuvuus on aikakauden taiteen yleinen naiskäsitys. Vuosisadanvaiheen taiteessa nainen edustaa ennen kaikkea maallista ja aistillista (Mattheizen, 79). Nainen on henkisen vastavoima ja aatteen kuoleman edustaja. Viettelijättärestä tulee dekadenssin kuva, sillä hän edustaa ihanteettomuutta ja maallisuutta sekä houkuttelee tahdonvoimaltaan heikkoa dekadenttia miestä antautumaan (mp).

Esempio on erittäin korostetusti ihanteeton. Harhamaa viehättää Esemption fyysisyyden lisäksi tämän luonne, joka on pohjimmiltaan paljasta egoismia ja aatteettomuutta. Harhama, idealisti



sairauteen asti, yliälyllistää suhteensa muodostaen rouva Esempion satunnaisista lausahduksista kokonaisen filosofian. Vaikka kyse onkin rakkausliitosta, Harhama edelleen kieltää seksuaalisuuden olemassaolon. Harhaman ja Esempion suhteessa on kyse heikon, älyllisen neurootikon ja vahvan, epä-älyllisen ja seksuaalisesti aktiivisen naisen suhteesta. Tätä Harhama itse ei huomaa, vaan koristelee suhteensa sekä filosofisella kuorrutuksella että tarrautuu porvarilliseen, epäseksuaaliseen kodin kuvastoon:

Hän löysi *kodin*...

Silloin unohti hän muun ja alkoi uneksia *kodista*... ja *perheestä*... ja *lapsesta*... ja *vaimosta*... Hän uneksi kaikesta muusta, mutta ei *naisesta*... Naisen tahtoi hän saada siinä kaikessa muussa... Se oli vaistomaista itsepetosta... Tai tuntui se tahdottu *siten* tahdottuna armaammalta...puhtaammalta... pyhemmältä... Sitä ei hän itse tiennyt, ei kysellyt (Harhama I, 533).

Harhama on aina, huolimatta siitä, mihin ideologiaan tuntee vetoa, pohjimmiltaan porvarillinen. Hänen perheideaalinsakin on porvarillinen, seksuaalisuuden kieltävä ja lapsien asemaa korostava. Vain täysin idealisoitu kuva kodista kelpaa hänelle identiteetin rakennusosaksi. Työväestönkin ongelmat Harhama näkee osittain porvarillisen ideologian kautta: ongelmana on, että työväestö ei pysty materialistisista syistä rakentamaan perhettään ja kotiaan porvarillisen perhe-ideaaliin mukaisesti.

Kuitenkin köyhien työläisten perhe on teoksessa kuvattu hyvin idealistisesti: se edustaa puhdasta rakkautta. *Harhaman* rakkausideaali on ennen kaikkea pyyteetöntä antamista. Esempio edustaa ideaalin vastakohtaa: hän antaa oman lapsensa imettäjälle, jotta rinnat säilyisivät kauniina. Esempio on äitiyteen perustuvan rakkausideaalin valossa rappeutunut ja dekadentti: turmeltumaton äiti olisi kiinnostuneempi lapsensa hyvinvoinnista kuin omien rintojensa kauneudesta.

Teoksen asetelman mukaan näyttää siltä, että Harhama ei onnistu rakentamaan kodista ja perheestä perustaa elämällensä useastakin syystä. Ensinnäkin, lapseton perhe ei ole perhe, joten Magdan kanssa solmittu liitto on tuhoon tuomittu. Esempion kanssa solmittu suhde on vain seksuaalisen himojen täyttämistä, joten se ei kelpaa "perustaksi". Munkki Pietarin tuomio "eläimestä" on huomionarvoinen. Hän edustaa idealistista kristillistä käsitystä rakkaudesta ja perheestä. Tämä positio on lopulta teoksen positio perheen ja siihen olennaisesti liittyvän seksin suhteen. Kyse on tolstoilaisesta, seksuaalivihamielisestä näkemyksestä. Tolstoilainen modernin elämäntavan tuomio kirii läpi koko *Harhaman* teoskokonaisuuden. Perhetematiikka on lähtöpiste: seksi on tolstoilaisen

modernin elämänmuodon kritiikin ytimessä. Seuraavaksi tarkastelenkin seksuaalisuutta hiukan toisenlaisesta näkökulmasta: käsittelen Hiiden myllyä, *Harhamassa* esiteltyä yökerhoa, joka symbolisoi yläluokan paheellista, sensuaalista ja arvotyhjää elämäntapaa.

### 3.3. Hiiden myllyssä: taide, riisto ja seksuaalisuus

Kun avioliitto Magdan kanssa on kariutunut, Harhama lähtee etsimään hetken helpotusta viihteen maailmasta, Hiiden Myllystä. Hiiden mylly on yökerho, jossa esitellään taidetta, juodaan viiniä ja solmitaan sukupuolisiveellisesti epäilyttäviä suhteita. Hiiden myllyn kautta teoksessa pohditaan sekä seksuaalisuuteen että taiteeseen liittyviä kysymyksiä. Harhama on päätenyt Myllyyn eskapistisista lähtökohdista: ”Harhama oli viipynyt siellä välttääkseen kaikkia selityksiä, unohtaakseen tuskansa” (Harhama I, 69). Tämänlainen vastuunpakoilu toimii Harhaman tapauksessa vain puolittain. Toisaalta häntä inhottaa paikan moraalittomuus, toisaalta jokin siinä vetää puoleensa:

Eilen oli hän jo kylläntynyt Hiiden myllyn humuun ja lähtenyt väsyneenä aikaiseen pois. Hän oli jo päättänyt olla enää tänne tulematta, mutta sittenkin oli hänet tänne painanut joku voima aivan hänen itsensä sitä huomaamatta. Nyt istui hän yksin pikku majan akkunalla, katsellen raukeasti Hiiden myllyn seiiniä, joilla taide uhkui runsaana, kylpien valomeressä. Mutta sekään ei häntä enää viehättänyt. Se miltei tympäsi (Harhama I, 71).

Voidaan kysyä, mikä on pohjimmainen voima, joka vetää Harhamaa Hiiden myllyyn.

Todennäköisesti motiivi on seksuaalinen, kuten muillakin myllyn asiakkailta. Hiiden myllyssä on taidetta ja viiniä, mutta paikan pääasiallinen tehtävä on saada ihmiset yltymään ”lihallisiin synteihin”. Hiiden myllyssä Harhaman seuraan hakeutuu Andrei Nikitin, hänen vanha veljensä elostelussa. Harhama ei ole tunnistanut ystävänsä, joka saapuu tapaamiseen papinkaavussa. Nikitinin asu ei ole ironinen vitsi, vaan se kuvaa hänessä tapahtunutta mielipiteiden muutosta. Nikitin saarnaa nyt sekä sosialismia että lihallisuuden tuomitsemista:

-Niin! vastasi Nikitin. -Tämä on jumalatonta. Ihmiset on huumattu viinillä ja porttojen höyryävällä lihalla perkeleen palvelijoiksi. He ovat nyt valmiit alkamaan paheen ja synnin uhrijuhlan. Kun yksitellen huumaaminen ei vaikuta ja tulee kalliiksi, on laitettu joukkohuumaus, perustettu tehtaita sitä varten. Mitä ovat tämän rinnalla pakanaisuus ja ooppiumi? Härkätaistelut ovat tämän rinnalla siveellisiä, inhimillisempiä, sillä täällä on tehty ihmisestä rikokseen kiihotettava elukka, naisesta portto, joka tanssimalla kutoo verkkonsa... Täällä poltetaan ihmisten aivot tuhaksi... Katso tuota joukkoa, noita ihmisiä! ... Niiden aivot ovat jo palanut, työhön kykenemätöntä tuhkaa... poroa... kuonaa... Niiden päät palavat hartioilla kuin tulipallot... Katso! (Harhama I, 84).

Nikitin esittää teoriansa maailmanjärjestyksestä, jossa ylemmät luokat kuluttavat alemmilta ryöväämänsä omaisuuden Hiiden myllyssä. Ilmiöön liittyy se, että rikkaat eivät tiedä, mitä tekevät. Elostelu on vienyt heiltä arviointikyvyn. On huomionarvoista, että tässä kuvassa elostelu ei ole missään mielessä kapinallista ja systeemin vastaista (kuten joskus antiporvarillisessa dandyismissä) vaan pikemminkin olennainen osa yhteiskuntajärjestelmää, riiston tärkeä välikappale.

Nikitinin teorioissa ei puhuta yliluonnollisesta, ei perkeleistä tai muista henkiolennoista, mutta silti itse Perkele on mukana koko Hiiden myllyn kohtauksessa. Viittaahan paikan nimeäminen jo saatanalliseen ulottuvuuteen. Lisäksi koko kohtauksen ajan liitelee kaiken yllä himoperhonen, joka liittyy *Harhaman* rinnakkaisulottuvuuteen, perkeleiden maailmaan. Tässäkin kohtaa on kysymys teoksen perusasenteesta seksuaalisuutta kohtaan, siitä sairaalloisesta klerikalismista, josta Eino Leino puhui. *Harhamassa* seksuaalisuus on tuhoava ja saatanallinen voima, joka on loppujen lopuksi Perkeleen kädessä, Perkeleen, tämän maailman Herran, joka edustaa ihmisiin vaikuttavia näkymättömiä voimia kuten himoja ja unia.

Perkeleellisten voimien irti pääseminen johtaa *Harhamassa* aina tragediaan. Hiiden myllyssä kuvataan kaksikin tragediaa, joista ensimmäinen on luonteeltaan satiirinen. Hiiden myllyn kuhnureita vaivaa krooninen ikävystyminen; he ovat kaiken nähneitä ja kaiken kokeneita. He tarvitsevat aina ”jotain uutta”. Tässä vaiheessa astuu näyttämölle realistinen taide, joka *Harhamassa* näyttäytyy silkkana sosiaalipornografiana.

Hiiden myllyn väelle (sivistyneistölle ja yläluokalle) esitetään näytelmä nimeltään *Nälkä*. Lavalle on tuotu aitoja köyhiä esittämään omaa surkeuttaan, autenttisuuden takaamiseksi. Yleisö hurraa innoissaan, vihdoinkin ”jotain uutta”. Nikitin latelee tuomionsa realistiselle taiteelle rinnastaen sen pornografiaan ja prostituutioon:

-Mitä ovat roomalaisten veriset näytelmät aikamme tämmöisen raakuuden rinnalla! He viskasivat naisia petojen revittäviksi, jotka silmänräpäyksessä tekivät lopun uhrista. Täällä viskataan naiset näyttämölle ärsyttämään omalla ruumiillansa kimppuunsa ihmispedot, jotka askel askeleelta tappavat heissä ihmisen, valmistavat heistä ihmiskunnan hylkiöitä, perkkeitä, porttoja... Mitä ovat roomalaiset veriset näytelmät sen rinnalla, mitä meidän ajalla tapahtuu: Ihmiset nauttivat Hiiden myllyssä työmiesten *nälästä*... kuuletko: *nälästä*... ja nälkään kuolevien perheiden kuolinkamppailusta. Katso, *Harhama*: Teatterimme, jossa näytellään kansan elämää, sen kärsimyksiä ja nälkää, ovat vaan äskeisen näytelmän toisia muotoja. Yhteiskunnan ryövärit riistävät työntekijän työn hedelmät ja polkevat sen perheen kurjuuteen...nälkäkuolemaan...tauteihin... Ryöstämillensä rahoilla palkkaavat he näyttelijät *jäljittelemään*

*ryöstetyn perheen kärsimyksiä... tuskia, kuolinkamppailuja, nälkää... nälkää, sanon niin! He kokoontuvat loistaviin teattereihin, nauttimaan niiden murhenäytelmien jäljittelyistä, joita samaan aikaan eletään todellisuudessa lukemattomissa kurjuuden kodeissa. He nauttivat riistämiensä nälästä... He valmistavat toisille kurjuutta, nauttiakseen siitä joutilaan aikansa kuluksi... teattereissa... Hiiden myllyssä... Kun nälkään kuolevat lapset huutavat leipää, huutavat heidän vanhempiensa hiestä elävät joutilaat ihastuksesta loistavissa teattereissa, nauttien sen huudon jäljittelystä. Sano, eivätkö nuo ihmiset ole porttoja, jotka nauttivat uhrinsa kuolintuskista!*

(Harhama I, 94).

Puhdas realismi on siis pornografiaa. Realismin tuomitseminen on kuitenkin Hiiden myllyn luvussa vain sivujuonne, sillä päähuomio kiinnittyy seksin ja yhteiskunnan ongelmiin. Hiiden myllyssä ihmisten himot on tuotteistettu jauhamaan rahaa, ilmiö, jota hyvinkin voidaan nimittää pornografiaksi. Samalla kun mylly (pornografinen tajuntateollisuus) tuottaa ”himosta palavia päitä”, se tuottaa myös muunlaisia uhreja. Kuhnurit riistävät työläisten työn tulokset rahoittaakseen irstailuihinsa, irstailut, jotka kohdistuvat pääasiassa työläisten omiin vaimoihin ja tyttäriin. Köyhälle ei jätetä mitään, ei edes kunniaa. Hänellä ei ole aineellisessa hädässään varaa porvarilliseen moraliin.

”Palavien päiden” pidäkkeetön seksuaalinen joukkohuumaus vie myös porvaristoa konkreettisesti tuohon. Hiiden myllyn kohtauksen lopussa Harhama ja Nikitin joutuvat todistamaan äärimmäisen seksuaalisen tabun, incestin, lopputulosta. Yökerhon pimennetyssä huoneessa ovat seksin merkeissä kohdanneet veli ja sisar. Tajuttuaan tilanteen lampun valossa toinen heistä menettää järkensä, toinen tappaa itsensä.

Viimeistään veljen ja siskon tapaus vie pohjan elostelulta käytännön vastauksena elämän ongelmiin. Hiiden myllyn tyylinen pidäkkeetön seksuaalisuus näyttää johtavan ennemminkin kuolemaan kuin elämään. Elostelu ei siis missään mielessä käy Harhamalle elämäntavaksi ja identiteetin määrittäjäksi. Harhaman dekadenttisuutta mietittäessä tämä on eräs huomionarvoisa seikka. Hänessä ei ole juurikaan dandyä, paremminkin vain neuroottista ja synnintuntoista velttoutta. Huvittelu ei ole Harhamalle ainakaan tietoinen valinta. Päinvastoin hänen vähitellen alkava kääntymyksensä sosialismia kohtaan saa vain lisävoimaa yläluokan (johon hän itsekin osaltaan kuuluu) rappiota seuratessa.

Hiiden Myllyn yhteys tolstoilaiseen maailmankatsomukseen on mitä ilmeisin. Teoksessaan *Kreutzer-sonaatti* Tolstoi konkretisoi näkemyksensä naisten seksuaalisesta vallasta:

Miljoonat ihmiset, orjien sukupolvet, menehtyvät tehtaiden pakkotyössä vain naisten oikkujen takia. Naiset pitävät yhdeksääkymmentä prosenttia ihmissuvusta orjuudessa ja raskaassa työssä kuin kuningattaret. Ja kaikki vain siksi, että heitä on nöyryytetty eikä heillä ole samoja oikeuksia kuin miehillä. Ja he kostavat vaikuttamalla tunteisiimme, pyydystämällä meitä verkkoihinsa (Tolstoi 1891/2011, 44).

*Harhamassa* on tämän näkemyksen toisinto. Hiiden mylly edustaa edellä mainitun kaltaista orjuuttavan vallankäytön muotoa. Riistäjät tuhlaavat kansalta anastamansa rahat Hiiden Myllyyn, joka edustaa samaan aikaan sekä prostituutiota, taidetta että pornografiaa, ja ne kaikki ovat saman ilmiön eri ilmentymiä.

Harhaman taidekritiikkikin selittyy osittain tolstoilaiselta pohjalta. Teoksessaan *Mitä on taide?* (1898) Tolstoi päätyy jankuttavuuteen asti siihen johtopäätökseen, että modernia taidetta hallitsee pidäkkeetön ja peittelemätön sensuaalisuus. Lisäksi hän esittää kritiikkinsä modernia taidetta kohtaan katkelmassa, joka tuntuu olevan hyvin läheisessä suhteessa *Harhamassa* esitettyyn kuvaan Hiiden Myllystä, taiteesta ja riistosta:

Mikä hyvänsä baletti, sirkus, ooppera, näyttely, maalaus, konsertti, kirjan painatus edellyttää tuhansien ja tuhansien ihmisten kovaa työtä, jota he tekevät vastoin tahtoaan ja joka on usein vahingollista ja alentavaa.

Mikäpä siinä, jos taiteilijat tekisivät koko työnsä itse, mutta kaikki he tarvitsevat työtätekevien apua paitsi taideteoksiinsa myös enimmältään ylelliseen olemassaolonsa, ja tuon avun he saavat niin tai näin joko maksuina rikkailta ihmisiltä tai avustuksina hallituksilta, jotka antavat heille miljoonia teattereihin, konservatorioihin, akatemioihin, kuten esimerkiksi meillä. Nuo rahat puolestaan kerätään kansalta joka sen vuoksi myy lehmäänsä ja joka ei koskaan pääse osalliseksi niistä esteettisistä nautinnoista joita taide tarjoaa.

Kyllä kai kreikkalaisen tai roomalaisen taiteilijan kelpasi, ja vielä meikäläisenkin taiteilijan tämän vuosisadan alkupuolella, kun oli orjia ja katsottiin että se kuuluu asiaan, kelpasi panna tynnosti väkeä palvelemaan itseään mielensä mukaan; mutta meidän aikanamme, kun kaikilla ihmisillä on ainakin hämärä aavistus kaikkien ihmisten tasa-arvoisuudesta, ihmisiä ei voi panna raatamaan vasten tahtoaan taiteen hyväksi, jos ei ensin ratkaise kysymystä siitä onko taide todella niin hyvä ja tärkeä asiaa että se lunastaa nuo ponnistukset?

Tuntuu nimittäin kauhealta ajatella että ei ole mitenkään mahdotonta että taiteelle uhrataan hirmuiset määrät työtä, ihmisten elämää, moraalia, vaikka tuo taide ei ole edes hyödytön vaan vahingollinen asia (Tolstoi 1898, 29–30).

Vahingollisella Tolstoi tarkoittaa ennen kaikkea moraalitonta, ja moraalittomuus on hänelle lähinnä "kauneuden palvontaa", sensualismia. Hän vetää mielenkiintoisesti yhtäläisyydet darvinistisen "survival of the fittest" -ajattelun, dekadentin kauneuden palvonnan ja nietzscheläisyyden välillä.

Itseasiassa Tolstoille näissä kaikissa on kyse samasta asiasta:

--joutuessaan yhä useammin ja useammin kohtaamaan kauneuden ja hyvyyden ristiriidan ylimpien luokkien ihmiset korottavat kauneuden ihanteen ylimmäksi ihanteekseen ja vapauttavat siten itsensä moraalisuuden vaatimuksista. Sen sijaan että toteaisivat palvomansa taiteen takapajuiseksi asiaksi, jollainen se itse asiassa on, nuo ihmiset kääntävät aselman pääläelleen ja toteavat moraalin takapajuiseksi asiaksi, jolla ei voi olla merkitystä ihmisille, jotka ovat niin korkealla kehitystasolla kuin he luulottelevat olevansa.

Tätä väärämielisen taiteeseen suhtautumisen seurausta on jo kauan voinut havaita meidän yhteisössämme, mutta viime aikoina se on ilmennyt erityisen julkeasti profeettansa Nietzschen ja hänen seuraajiensa sekä yhtä mieltä heidän kanssaan olevien dekadenttien ja englantilaisten esteetikkojen johdolla. Oscar Wilden kaltaiset dekadentit ja esteetit valitsevat teostensa aiheeksi moraalin kieltämisen ja irstauden ylistyksen.

Tämä taide on toisaalta synnyttänyt vastaavan filosofisen opin, toisaalta myötäilee sitä. Sain äskettäin Amerikasta kirjan jonka nimi on *The Survival of the Fittest. Philosophy of Power*, tekijänä Ragnar Redbeard. Kustantajan alkulauseeseen mukaan kirjan ydinajatus on se että hyvyyden arvostaminen juutalaisten profeettojen ja vetistelevien (*weeping*) messiasien valheellisen filosofian mukaan on järjetöntä. Oikeus ei tule opetuksen vaan voiman myötä. (Tolstoi 1898, 242-243).

Seksuaalisuus ja seksuaalimyönteinen taide ovat keskeisiä Tolstoin tuomitsemia modernin kulttuurin ilmentymiä. Seksuaalisuuden ohella Tolstoin yhteiskunnallisen ajattelu ydinaluetta on työ. Vain täydellinen tasa-arvo on hyväksyttävää, sekä taloudellinen kilpailu että kapitalistinen yhteiskuntamalli yleensä ovat Tolstoille ennen kaikkia moraalisia epäkohtia. Seuraava käsittelemäni *Harhaman* teema liittyykin kapitalismiin ja taloudelliseen kilpailuun.

### **3.4. Taloudellinen kilvoittelu**

#### **3.4.1. Rikastumisen evankeliumi ja sosiaalidarwinismi**

Modernin ajan suurimpia ja vahvimpia uskonkappaleita on usko vapaaseen kilpailuun ja sen siunauksellisuuteen. Se on itseasiassa jo niin vallitseva idea, että on se muuttunut täysin luonnolliseksi, eikä sitä helposti yhdistä uskonnolliseen ajatteluun. Max Weberin mukaan historialliselta pohjaltaan ”ryyryistä rikkauksiin” -ajattelu nojaa uskonpuhdistuksen ajatusmaailmaan, protestanttiseen etiikkaan (Weber 1904–1905). Siunattu on se, joka on rikkauksia onnistunut haalimaan. Pääoman kartuttaminen näyttäytyy tässä ajattelussa uskonnollisena kilvoitteluna. Koska ilmiölle ei ole vakiintunutta termiä, kutsuttakoon sitä tässä rikastumisen

evankeliumiksi.

Modernin rikastumisen evankeliumin toinen jalka on protestanttisessa teologiassa, toinen darwinismissa. Darwinin evoluutioteoria on ehkä keskeisin 1800-luvun loppupuoliskon ajatteluun vaikuttaneista teorioista, sillä sen perusteella vedettiin analogioita moninaiisiin tieteiden ja taiteiden osa-alueisiin: dekadenssista kansanrunousteorioihin, yleisestä historiasta hermotieteisiin. Myös rikastumisen evankeliumi otti vaikutteita darwinismista. *Harhamassa* viitataan suoraan tähän ajattelumaailmaan. Rikastumisen evankeliumin ylin saarnaaja on Paroni Geldners (nimi viittaa saksankieliseen rahaan), joka pukee ideologian sanoiksi:

Vapaa kilpailu ja siihen perustuva yksityinen omistusoikeus ovat ihmiskunnan kehityksen peruskiviä. Ne muodostavat ihmiskunnan seulan. Kyvyton aines, joka ei kestä kilpailussa, sortuu siinä seulassa paheisiinsa, tai nälkään, ja jäljelle jää rautainen ja kykenevä aines. Jos vapaa kilpailu ei polkisi huonointa ainesta häviöön, sikiäisivät ne, kuin eläimet ja täyttäisivät maan veltoilla ihmisloukeroilla. No ajatelkaa!... Sehän olisi eläinkuntaa kohti kulkemista. Katsokaa neekereitä, joilla on sosialistinen yhteiskunta, mitä eläimiä ne ovat... Ihmiset eivät kohoa eläintä korkeammalle, ennen kuin ne tekevät tulisen seulan, vapaan kilpailun, joka seuluu niistä eläimet vähä-vähältään tautiin ja puutteeseen ja häviöön (Harhama I, 308).

Alunperin kalvinistinen rikastumisen evankeliumi kielsi riiston olemassaolon marxilaisessa mielessä. Sen mielestä oli pelkkää panettelua ja harhaluuloa, että rikkaiden rikastuminen ja köyhien köyhtyminen johtuisi maallisesta epäoikeudenmukaisuudesta; rikkauden kasaantuminen oli merkki rikkaiden uskonnollisesta ja henkisestä etevämmyydestä. Darwinistiset ihmistieteet korostivat ihmisluokkien ja jopa kokonaisten kansojen eriarvoisuutta. Kuvaavaa on, että puheenvuorossaan paroni Geldners yhdistää sosialismin ja ”neekerit”. Alkoi tulla yleiseksi ajatusmalli, että heikomman tuli sortua vahvemman tieltä, koska näin ihmiskunnan evoluutio kehittyisi. Yhtä lailla kuin oli väistämätöntä ja hyvää, että alemmat kansat kuolisivat sukupuuttoon eurooppalaisen sivistyksen ikeen alla, niin myös köyhien oli aivan oikein nääntyä loukkoihinsa parempiensa edun tähden. Riistosta tuli hyve, työkalu ihmiskunnan kehittämisessä kohti täydellisyyttä. Ihmisrotu jalostui heikkojen sortuessa. Tiedeyhteisöissä jopa perustettiin organisaatioita, joiden pyrkimys oli edistää köyhien ja epähaluttujen ihmisryhmien konkreettista tuhoa yhteiskunnassa. 1880-luvulla englantilainen tiedemies, Charles Darwinin serkku Francis Galton, lanseerasi termin eugeniikka ja pani alulle varsinaisen eugenistisen liikkeen (Kevles, 1985 3–19).

Äärimilleen vietyinä darwinistinen rikastumisen evankeliumi korostaa sosiaalista eriarvoisuutta luonnonlakina. Tällöin kaikki inhimilliset yritykset kumota sitä ovat joko luonnottomia ja

perverssejä tai suorastaan mahdottomia. Kenraali Pawlof pukee sanoiksi täydennetyin version paroni Geldnersin näkemyksistä:

Ihmiskunnalle on edullisempaa, että sen muodostavat tuhat rautaista ja henkisesti kehittyneitä olentoa, kuin että sen muodostaa tuhannen miljoonaa velttua, laiskaa, kyvytöntä loikarettä... Ne verenimijöiksi kohonneet – jos niin saan sanoa - ovat juuri ihmiskunnan kehityksen ensimmäiset tekijät. Niiden *velvollisuus, suora velvollisuus* on polkea kykenemättömät häviöön... polkea ne hiiteen, joko nälän, tai paheen kautta... Se on seula, joka toimittaa valinnan matemaattisella tarkkuudella. Se vapauttaa ihmiskunnan elättämästä turmiollisia kuhnureita, estää ihmisen huononemasta ja vaipumasta eläimellisyyteen...

Ah, paroni!... Se on luonnonlaki ja siksi sitä ei, jumalankiitos, hävitä mitkään sosialistiset hulluttelut... Ne meluavat aikansa ja sitten alistuvat luonnonlain alle aivan nöyrinä... alkavat haalia tavaraa ja hyviä päiviä ja polkea veltot jalkoihinsa s.o. Hävittävät kelvottoman aineksen... Terveyksenne, paroni!... Lakeija! (Harhama I, 309).

Sosiaalidarwinismilla on ollut omat teoretisoijansa, joista Herbert Spencerin (1820–1903) nimi on mainittava Galtonin ohella. Spencer oli itseoppinut sosiologi-yhteiskuntafilosofi, jonka ajattelun perimmäisenä juonteena voisi pitää sosiaalidarwinismia, valtionvastaista *laissez faire* -ajattelua sekä tieteellistä positivismia. Spencer otti lähtökohdakseen ihmiskunnan kehittymisessä Thomas Malthusin tutkielman *An Essay on the Principle of Population (1798)*, jossa Malthus toteaa väestön kasvavan nopeammin kuin elämän perusedellytysten, mikä johtaa kurjuuden ja köyhyyden lisääntymiseen maailmassa. Spencer vetää tästä omat johtopäätöksensä, joiden mukaan tämä ilmiö takaa luonnon ja ihmiskunnan edistyksen kohti täydellisyyttä (Gronow 2006, 145).

Spencer johti kaikki yhteiskunnalliset kantansa lopulta kyvykkäimpien eloonjääntiin (*survival of the fittest*): tältä pohjalta hän perusteli esim. köyhäinavun tai kunnallisen viemäriverkoston perustamisen olevan haitallista ja luonnotonta, yhteiskunnallisen evoluution manipulointia. Hän pyrki perustelemaan perusnäkömyksensä ennen kaikkea tieteellä ja tähtäsiikin elämäntyössään eri tieteiden synteisiin (Gronow 2006, 142–43).

Spencerin ja Galtonin ohella tässä yhteydessä täytyy mainita myös Friedrich Nietzsche. Tehden väkivaltaa Nietzschen kokonaisfilosofialle Pawlofien ja Geldnersien kaltaiset piirit julistautuivat vuosisadan alussa nietzscheläisiksi: varsinkin hänen käsitystään yli-ihmisyydestä sekä sosialismin vastaisuuttaan käytettiin hyväksi. Länsi-Euroopassa, erityisesti Isossa-Britanniassa, äärioikeistolaiset piirit ottivat Nietzschen nimen omakseen oikeuttamaan mm. eugeniikkaa ja yleistä köyhien vastaista politiikkaa (Stone 2002, 62–93 ).



*Harhamassa* sosiaalidarwinistinen rikkaiden ylemmyyttä teroittava teoria kuvataan melko tyhjentävästi jo kahdessa edellä siteeraamassani katkelmassa. Teoria on hallitsevien luokkien teoriaa, sekä kapitalisti (Geldners) että armeija (Pawlof) toimivat sen valtuuttamina. Tällainen teoria on riiston pyhittämistä, riiston, jonka jälkiä *Harhamassa* kuvataan useammassa katkelmassa, kuten kurjalistokuvauksissa.

### 3.4.2. Kullantemppeleli

On eräs erityisen merkittävä paikka, jossa sosiaalidarwinistinen kaikkien sota kaikkia vastaan pääsee valloilleen. Kenraali Pawlofien ja paroni Geldnersien pyhättö on Kullantemppeleli, pörssirakennus. Myös Harhama osallistuu sen palvontamenoihin ja elättelee haavetta rikastumisesta. Harhama on pörssissä pelaava ”oman onnensa seppä, *the self-made man*” (Harhama I, 103).

Kullantemppelelin bakkanaalit kuvataan *Harhamassa* toiminnaksi, joka on päällisin puolin sivistynyttä, mutta jonka pohjalla piilee armoton, väkivaltainen vire. *Harhamassa* kaupankäynti on enemmän negatiivista kaikkien sota kaikkia vastaan kuin yhteistyötä ja rakentavaa toimintaa. Väkivallan ja pörssin yhteyttä korostetaan kahdella eri keinolla. Ensimmäinen liittyy tapahtumaan itse Kullantemppelelissä:

Viimein katkesi vire ja jousi laukesi. Parahdus kulki, kuin vihlova salama halki avaran pörssihuoneen. ”Hornan luolan” tehtaitten entinen päätoimittaja oli tullut raivohulluksi. Hän oli menettänyt muutamassa hetkessä omaisuutensa ja järkensä. Hulluuden lyömänä syöksyi hän erään vanhan juutalaisen kimppuun kuin raivokohtauksen iskemä peto ja puraisi poikki vanhuksen oikean käden peukalon (Harhama I, 110).

Kullantemppelelissä-luku, jossa pörssin toiminta esitellään, alkaa sotakuvauksella. Viitataan Venäjän – Japanin sotaan, sotaan, joka lopputuloksineen vavisutti koko Venäjän imperiumin perustuksia. Sodan tuomaa on myös taloudellinen taantuma, joka ajaa monet keinottelijat, Harhamankin, taloudelliseen perikatoon. Itse Systemi, Kullantemppeleli, ei tällaisesta kuitenkaan välitä:

Mutta tyynenä seiso i pörssirakennus. Sen kattorakenne lepäsi rauhallisena solakoiden pylväiden hartioilla, pylväiden, jotka suorissa riveissä seisoivat rakennuksen kaikilla sivuilla. Se rakennus seiso i rauhallisena, sillä se tiesi olevansa kullantemppeleli. Se tiesi, että sen herra, se keltainen, eloton kulta, on ihmisten jumala, joka hallitsee maan kansoja, jumala, jonka käskyjä tottelevat lukemattomien miljoonien omattunnot ja jonka käskystä lukemattomien miljoonien käsivarret tarttuvat joko työhön, tai rikoksiin (Harhama I, 100).

Myöhemmin luvussa kerrotaan, että koko sota liittyy pohjimmiltaan voitontavoitteluun. Tämä paljastuu sekä munkki Pietarin puheissa että Paroni Geldnersin ajatuksissa:

Sota oli ainoastaan viimeinen isku, jonka taitavat keinottelijat antoivat luhistuville liikkeille, päästäkseen saalista kokoamaan... He tiesivät, että useiden liikkeiden perustukset on jo valmiiksi syönyt Hiiden myllyn väki (Harhama I, 114).

Paroni Geldners vaikeni hetkisen. Hänenkin mielensä oli meren vaahtoa. Hän oli ollut sodan luojia... Se tieto järsi hänen sieluansa, painoi hänen hartioihinsa (Harhama I, 107).

Geldnersille sota on hyvä afääri. Riskinotto on kannattanut, sillä sodan aiheuttaman paniikin myötä hän on onnistunut kasvamaan rikkaasta jättirikkaaksi. Harhamalle sen sijaan nämä uusimmat talouden rakenteelliset muutokset merkitsevät auttamatta koroillaeläjäuunelmien loppua. Hänen ystävänsä Anna Pawlovna pystyy juuri ja juuri pelastamaan Harhaman pääoman rippeet: summan, joka ei riitä silti edes kaikkien taloudellisten sitoumusten täyttöön.

Pörssi jatkaa toimintaansa, pelurit pelaavat pelejään, mutta Harhama on auttamatta ulkona. Voidaan kysyä, kumpi tulee ensin: rahojen häviäminen vai uskon häviäminen. Itse näkisin asian niin, että lopulta vasta rahojen häviö saa Harhaman lopullisesti irtautumaan rikastumisen evankeliumista. Juutalaisvanhuksen raatelu pörssisalissa symbolisoi Harhaman silmien avautumista: tämä viimeistään kertoo hänelle, mikä on pelin henki. Harhama on liian ylevämielinen palvoakseen näin raakaa ja sokeaa jumalaa.

Kapitalistisen yhteiskunnan ja kilvoittelun ideologian kritiikki selittyy *Harhamassa* nähdäkseen lähinnä tolstoilaiselta pohjalta. Kapitalismi on riistoa, riisto on väärin ja rikkauksien tavoittelu on "väärän herran" palvelemista. Tolstoin historiakäsityksen mukaan jokaista aikakautta hallitsee jokin uskonnollinen ylevä idea. Modernin ajan ylevimmäksi ja keskeisimmäksi ideaksi hän katsoo ajatuksen kaikkien ihmisten veljeydestä (Tolstoi 1898, 214–215). Kapitalistinen kilpailumentaliteetti yhdistyneenä darwinistis-nietzscheläiseen "might is right" -ajatteluun on tälle ajattelutavalle täysin vastakkaista. Tolstoilaisittan tällainen ajattelu edustaa taantumusta, jumalattomuutta ja dekadenssia. Tolstoille dekadenssi on lähinnä ihmisen etäännyttämistä Jumalasta ja korostetusti yläluokkainen ilmiö.

Tolstoin kirjoituksissa on suoraa sosiaalidarwinistisen teorian kritiikkiä. Teoksessa *Mitä meidän siis on tekeminen* (suom. 1908) Tolstoi johtaa sosiaalidarwinistisen teorian juuret Malthusiin, tuohon "jotakuinkin ala-arvoiseen englantilaisen sanomalehtimieheen" (Tolstoi 1908, 181). Tolstoin mukaan Malthusin teoriasta väestön lisääntymisestä on vedetty johtopäätös, että inhimillinen kurjuus on luonnonlaki ja jos yhteiskunnalliseen kurjuuteen on ylipäättään löydettävissä syyllinen, se on köyhälistö. Tolstoi mainitsee Conten ja Darwinin Malthusin teorian täydentäjinä. Pohjimmiltaan heidän teorioissaan on kyse yhteiskunnallisen status quon pyhittämisestä tieteellä, ja Tolstoi rinnastaakin darwinistiset yhteiskuntatieteilijät papistoon (Tolstoi 1908, 181–185).

Harhaman suhtautuminen Geldersien ja Pawlofien ideaaleihin on kahtalainen. Hän sekä ihailee että halveksii näiden eudustamaa äärimmäistä elitismiajattelua. Kapitalistinen ideologia olisi saattanut olla hänen oma ideologiansa, jos hän ei olisi menettänyt omaisuuttaan talouskriisissä. Viimeistään kriisi saa kuitenkin Harhaman ottamaan etäisyyttä "menestyjien" ideologiaan. Sosialismista tulee uusi yritys rakentaa omalle identiteetille perusta: löytää elämän merkitys ja oma paikka yhteiskunnassa.

### **3.5. Sosialismi ja terrorismi**

Harhama on saanut ”sosialismin tartunnan” Hiiden myllyssä ja Kullantemppelissä. Kääntymys tapahtuu vähitellen, ja sen polttoaineena on huono omatunto. Kun Harhama on luopunut sekä huvittelijan että koroillaeläjän unelmista, hän suuntaa energiansa sosialismiin. Harhama pyrkii uhraamaan omat etunsa sorretun köyhän työkansan auttamiseksi. Nikitinin lisäksi hänen innoittajanaan toimii munkki Pietari, joka patistaa Harhaman elämää uusille poluille, hyväntekijäksi ja sortuneiden auttajaksi:

Tulemme kohta Hornan luolan tehtaille. Jumala tarjoaa siellä sinullekin työmaan, jossa voit Häntä palvella. Työselkkauksien johdosta on siellä suunnaton puutos työväen keskuudessa. Siellä vuotavat köyhyyden vesisuonet. Kun tulet niille, löydät sen tien pään, joka johtaa Jumalan yhteyteen. Elämäntarkoitus odottaa siellä, kuin kukka, joka ikävöi poimijaansa. Siellä on todellakin kurjuuden erämää... Köyhyyden kirkonkellot soivat siellä, kutsuen ihmisiä palvelemaan Jumalaa: tukkeamaan puutteen vuotavia nisiä ja parantamaan sen paisuneita rintoja... (Harhama I, 180–181).

Hornan luola symbolisoi teollisuutta. Se kuvataan hirviönä, helvetillisenä pajana, inhimillisyydelle täysin vieraana koneistona. Hornan luola toteuttaa käytännössä sitä sosiaalidarwinistista

armottomuutta, jota paroni Geldners ja kenraali Pawlof julistavat. Laitoksen idea ja merkitys on kuvattu sosialistisen viitekehyksen läpi:

Hornan luola oli nykyaikaisen suurteollisuuden jättiläinen. Tuhannet tuhannet pyörät, koneet, hihnat, jättiläisvasarat, valimot ja sulatusuunit muodostivat rautaisen elimistön. Se seisoj maailman markkinoiden kilpailukentällä korskana, kuin Hornan jättiläinen. Se oli toisten kilpailijoiden kauhu. Sen valta ulottui kaukaisimpiin seutuihin, aina jäisen Siperian metsiin, ihmisasutuksen rajoille. Missä se näki yksityisen yritteliäisyyden kohoavan tiellänsä, siellä nosti se jättiläismoukarinsa: alensi tavaran hinnan, ja musersi sillä kilpailijansa armotta. Yksityiset ammatilliset sortuivat niiden raudankovien jättiläislyöntien alla, kuin torakat. Hätäntyneinä hakivat he turvaa Hornan luolan työpajoissa, kuin ahdistetut syöpäläiset seinänraossa (Harhama I, 182).

Hornan luolan brutaali voima kuvataan äärimmäisenä ja paljaana hyväksikäyttönä. Työntekijät ovat puolialastomia, räkätyjä otuksia ilman oikeuksia. *Harhamassa* viedään yleensä moraaliset asetelmat äärimmäisyyksiin, niin myös tässä. Hornan luola kuvataan orjuuden, välinpitämättömyyden, riiston ja jopa murhan työssijaksi. Minkälaisia lapsia tällaisesta paikasta syntyy? Syntyy joukkoihmisiä, työväenliikkeen edustajia. Heidän vihansa ja ankaruutensa johtuu puolestaan olosuhteista, jotka nämä ihmiset on synnyttänyt. Tätä joukkoa symbolisoi Nikolai Petrof, nuori työläinen:

Kun munkki Pietari ja Harhama saapuivat Hornan luolalle, oli se täydessä käynnissä. Tehtaan konttorista annettiin, heille lupa katsella rautajättiläisen sisälmyksiä. Oppaaksi annettiin 22-vuotias tehtaan työmies, harvinaisen lahjakas Nikolai Petrof. Hän oli roteva, kuin peto. Silmissä paloi uhman ilme ja korkea otsa näytti puristavan älyn suunnattomia aarteita. Hänessä oli jotain samaa kuin Harhamassa ja kumminkin hän oli monessa suhteessa sen vastakohta. Hänkin oli ruma, kuten Harhama, mutta rumuuden verhosi hänessä henki-ihminen neron loistavalla harsolla (Harhama I, 185).

Nikolai Petrof inspiroi Harhamaa, joka näkee tässä neron. Nikolain keskeisin ominaisuus on katkera viha, ja hänen toimintaansa ohjaa kosto. Hänessä kiteytyy sosialistien uskonnonvastaisuus. Myöhemmin kun Nikolai radikalisoituu, juuri hänen suuhunsa on laitettu uskonnonvastaiset iskulauseet:

-Meidän on hävitettävä koko uskonto...- -

-Papit noitien asemaan!... Uskonto on julistettava puoskaroimiseksi, jonka *julkisen harjoituksen* laki kieltää orjuuteen houkutteluna... (Harhama I, 269).

Nikolai on proletaari monessa polvessa. Myös hänen vanha isänsä toimii edelleen tehtaassa. Asiat

suistuvat radaltaan, kun Nikolai ja Harhama sattuvat todistamaan onnettomuutta, joka vie Nikolain isän hengen. Tämä hukkuu rautasulattamossa tuliseen seokseen. Onnettomuuden syynä on välinpitämättömyys ja korruptio. Työnjohtaja on laittanut omiin taskuihinsa rahat, joilla piti taata laitteiden turvallisuus.

Nikolain isän kuolema seisauttaa työt, kun väki tulee katsomaan ihmislihasta savuavaa jätehautaa. Tässä tilanteessa röyhkeä työnjohtaja hankkii kuolemantuomionsa uskaltautumalla komentelemaan väkeä takaisin töihin. Työväki heittää, joukkotunteen viemänä, ahneen työjohtajan itsensä hehkuvaan metallihautaan.

Nikolai on ollut pääosallinen työnjohtajan murhaan. Koska kapitalismi ja poliisilaitos ovat liitossa, vain Nikolaita tutkitaan rikollisena, ei työnjohtajaa. Nikolain hahmon kautta Harhama ajautuu nopeasti sosialismin ymmärtäjästä aktiiviseksi vallankumoukselliseksi. Hän liittyy maanalaiseen vallankumoukselliseen sosialistiseen soluun. Harhaman vallankumouksellinen tulikaste ilmaantuu lähes heti hänen järjestöön liittymisensä jälkeen. Järjestö saa tietää, että Nikitin on hiljattain liittynyt salaisen poliisin palkkalistoille toimien kaksoisagenttina ja ilmiantajana vallankumouksellisten parissa. ”Vallankumous tai kuolema” - iskulauseenaan järjestö julistaa kuolemantuomion petturille.

Vallankumousistuimen tuomion toteuttajat ratkaistaan arvalla. Se osuu Nikolaihin ja Harhamaan. On kohtalon ironiaa, että Harhama joutuu murhaamaan samaa miestä, joka on hänet vallankumouksellisten pariin tuonutkin. Nikolai ja Harhama varjostavat Nikitiniä aseet taskussaan, yhyttävät hänet syrjäisessä paikassa ja Nikolai vääntää Nikitiniltä niskat nurin. Harhama on siis murhassa vain apuri, mutta hän olisi todennäköisesti tehnyt sen, ellei Nikolai olisi ollut nopeampi. Nyt hän on siis sotkeutunut rikoksista pahimpaan, murhaan.

Petturin murhaaminen on vain välttämätön välietappi vallankumouksellisten suunnitelmissa. He edustavat venäläistyypistä, anarkistista, nihilististä, narodnikkistä vallankumouksellisuutta. He ovat terroristeja ja pomminheittäjiä. Vaikka heillä on jonkinlaisia utopioita tulevaisuuden yhteiskunnasta, päähuomio kohdistuu vanhan vallan tuhoamiseen. He haluavat poistaa konkreettisesti yhteiskunnan mätäpaiseet: tässä tapauksessa salaneuvos Regimen.

Harhama on kahden maailman asukas. Hän kulkee sekä seurapiireissä että terroristien parissa. Ylhäisön kanssa seurustellessaan hän toimii vakoilijana, joka koittaa urkkia terroristeille tietoa salaneuvos Regimen liikkeistä. Luvussa "Väki tanssii kun viulut ovat viritetyt" esitetään satiirista

seurapiirikeskustelua, jossa näyttämölle astuu mm. Marie Antoinette-pastissi paronitar Lichtestein.

Paronitar on viehättävä riistäjä: naiivi seurapiirikaunotar, joka on täysin tiedostamaton omasta riistäjän asemastaan. Kuuden sivun verran hän esittelee ranskankielisillä sanoilla ryyditettyä elämänfilosofiaansa, joka on itse asiassa pelkkä päiväjärjestys: järjestys, joka muodostuu hienoimmista herkuista, juomista, kylvyistä, kauneudenhoidosta, tanssiaisista ja muodin seuraamisesta.

Harhaman ja Lichtensteinin välinen vuoropuhelu paljastaa sen, että Harhama on heikko kauniimman sukupuolen houkutuksille. Vaikka paronitar puhuu täyttä puuta heinää, itsensä älyköksi mieltävä Harhama suhtautuu häneen äärimmäisen myötämielisesti:

Kun Harhama nyt katseli hänen ihania kasvojansa, arkoja, hurmaavia silmiä ja hentoa vartaloansa, joka houkutteli käärmeen sulavilla kiemahduksilla, ei hän voinut häntä vihata... Hän sääli häntä ja kietoutui hieman hänen suloutensa rihmoihin. Hän aivan naurahti ajatellessansa, miten väsymättä ja säännöllisesti hän varasti ja kulutti toisten työtä. Hän varasti sitä viattomasti ja kauniisti, kuin hyvä lapsi (Harhama I, 293).

Harhaman suhtautuminen riistäjiin ei ole kylmän järkiperaista. Toisen hän on valmis murhaamaan, toinen on vain suloinen seurustelukumppani. Tolstoilaisittain Harhaman eläimellinen vietti sumentaa hänen järjellisen arvionsa paronitar Lichtensteinista. Joka tapauksessa, Lichtenstein on Harhamalle lopultakin pelkkä väline, tietolähde, jolla hän pyrkii yhyttämään salaneuvos Regimen. Seurapiirikohtaus on välisoitto, joka sijoittuu Nikitinin murhan ja pommiattentaatin väliin. Terroristit nimittäin saavat lopultakin tiedon Regimen liikkeistä ja Nikolain rakentamille pommeille tulee käyttöä.

Attentaattikohtauksessa on eritelty terroristin sielunmaisemaa. Järjestön jäsenet ovat asettuneet peräkkäisiin aseisiin kadulle, jokainen pommilla varustettuna: Harhama on jonon viimeinen. Lyhyt ohikiitävä hetki kestää tekstinä pitkään, ja Harhaman mieli harhailee. Ajatus tappamisesta saa kiihdyksiin, mielessä kehittyy kaikkea outoa ja epämääräistä: käytännössä murhaaminen *tuntuu* paljon järjettömämmältä kuin paperilla. Jossain vaiheessa Harhama päättää räjäyttää itsensäkin, sillä hän ei pysty näkemään tai ei halua nähdä elämää attentaatin jälkeen. Hermot kiristyvät jo yli ääripisteensä, vaunut lähestyvät jo aivan lähelle Harhamaa, ja yhtäkkiä tulee hämmentävä ja vapauttava räjähdys.

Harhama herää paineaallon tuupertamana ja luulee alkuun kuolleen. Seuraavaksi hän on hämmentynyt: attentaatin suorittaja ei ollutkaan omista joukoista (Harhaman vuoro olisi ollut seuraava), vaan joku heille tuntematon järjestäjä. Tehtävä on suoritettu, mutta ironisesti kaikki on samalla epäonnistunut, ja elämältä on jälleen kerran mennyt tarkoitus:

Aluksi heräsi nyt Harhamassa käsittämätön halu heittää pomminsa aivan huvikseen, aivan tiheimpään väkijoukkoon. Sitten kuohahti hänessä verinen jano nähdä silpoutuneen ruumiin jäännökset, sisälmykset erittäin ja katsoa, minkä näköistä jälkeä pommi tekee... Mutta yhtä nopeasti hävisi se halu, kuin oli syntynytkin. Hän tunsi itsensä nyt sanattoman turvattomaksi. Hän tunsi seisovansa ulkopuolella yhteiskunnan suoja. Hän kaipasi nyt sen saman yhteiskunnan turvaa, jonka hän silmänräpäystä ennen oli aikonut kumota (Harhama I, 349).

Harhaman matka on päättynyt umpikujaan. Hän on oikeuttanut matkaansa sosialismin ja lopulta terrorismin pariin sillä, että se tehdään yleisen hyvän nimissä, kansan vapauttamiseksi. Vapaussankarin identiteetti on vedonnut häneen. Hän siis hakee hyväksyntää omalle itsellensä abstraktilta kansalta.

Toinen puoli identiteettiasetelmaa tässä kysymyksessä on Harhaman hyväosaisia kohtaan tuntema viha. Ei pidä unohtaa sitä, että Harhaman kääntymys sosialismiin on alkanut itsetutkiskelusta ja itseinhosta Hiiden myllyn humussa. Oireellista on, että hänen sosialisminsa kehittyi tuhoisaan suuntaan, kohti täydellistä itsetuhoa, itsensä konkreettista räjäyttämistä.

Lopputuloksena samaan aikaan absurdi ja looginen. Regime saatiin murhattua, ja tämä oli virallinen tavoite. Mitä väliä sillä on, että sen toteutti toinen järjestö? Vastaus saattaa löytyä itsetuhosta: Harhaman malliin sosialismin käytännön toteuttamisesta (terrorismista) sisältyy itsetuhoinen mekanismi. Itsetuhon epäonnistuminen on idean epäonnistuminen.

Ideologinen haaksirikko täydentyy sillä, että salamurhan jälkeen poliisi kohdentaa huomiota Harhaman järjestöön. Ryhmittymä päättää paljastumisen pelossa jäädyttää toimintansa toistaiseksi ja jopa välttää toistensa tapaamista. Tämä sinetöi Harhaman putoamisen aatteelliseen tyhjiöön. Hänen ruumiinsa on ehjä, mutta minänsä jälleen hajalla, liikkeessä. Eksistentiaalisessa kriisissään hän päätyy hautausmaalle elämän kysymystä miettimään. Täällä hän kohtaa vanhan tuttunsa, munkki Pietarin.

Tolstoilaisesta viitekehyksestä onkin selitettävissä Harhaman haaksirikko kapitalistisen ideologian

kanssa. Tolstoin näkemys oli, että modernian ajan merkittävin ja korkein idea oli idea kaikkien ihmisten veljeydestä (Tolstoi 1898, 214–215). Kilpailu ei sovi tällaiseen malliin. Tämän mallin mukaisesti myös marxilaisuus ja sosialismi ovat tuomittavia, koska ne sallivat veljeyden vain tietyille luokalle ja perustuvat näkemykseen eri luokkien peruuttamattomasta ristiriidasta.

*Harhamassa* on suorastaan korostettu sosialistisen position väkivaltaisuutta ja tuhoisuutta. Tolstoi oli pasifisti ja ehdottomasti kaikkea väkivaltaa vastaan. *Harhamassa* on myös korostettu sosialismin kristinuskon vastaisuutta ja materialismia jokseenkin kauhistuttavassa sävyssä. Sosialistinen jumalanvastaisuus johtaa *Harhamassa* väkivaltaan. Vaikka Tolstoi omaksui joitakin käsityksiä aikansa sosialisteilta, hän ei koskaan hyväksynyt ateismia missään muodossa.

### 3.6. Nationalismi

*Harhaman* alkupuolisko sijoittuu Venäjälle. Jo siellä viitataan ohimennen Suomeen liittyviin kysymyksiin, mutta niiden pohdinta tulee keskeisemmäksi sen jälkeen, kun Harhama on umpikujaan ajautuneen terroristinuransa jälkeen muuttanut kotimaahansa. Nationalismi liittyy erottamattomasti identiteetin etsintään: onhan kansallisuus yksi modernin ajan tärkeistä identiteetin muovaajista. Pyrkimys löytää yhteisyyttä Suomen kansaan on Harhaman yritys rakentaa omaa identiteettiään. Vaikka Harhamalle suomalaiskansallisuus on ristiriitainen asia, Suomeen muuttaminen ja politiikkaan liittyminen yhdistyvät nimenomaan minuuden rakentamiseen ja oman paikan etsimiseen.

*Harhamaan*, nationalismiin ja identiteetikysymyksiin liittyy kysymys kansasta ja eliitistä. Mitä on Suomen kansa? *Harhama* on ilmestynyt vuonna 1908, aikana, jolloin suomalaiskansallinen ajattelu oli vielä suhteellisen nuorta. Kuten esim. Pertti Karkama on esittänyt (1998, 153–154) nationalismi on Suomessakin lähtökohtaisesti eliitin projekti, sivistyneistön, joka loi kansallisajattelun perustan ja laittoi kansalliset instituutiot alulle. Sivistyneistö määritteli muun muassa, minkälainen on "oikea" suomen kieli, ts. kirjakieli.

Nationalistiseen identiteettiin liittyvä sisäänrakennettu ongelma on kansan ja eliitin suhde. Alkujaan eliittin ja kansan suhde oli yksiselitteisemmin alamaisen ja käskijän suhde tai subjektin ja objektin suhde. Sivistyneistö oli se, jolla oli alkuun yksinoikeus suomalaisuuden määrittelyyn. Vuosisadan alkupuoli olikin tätä taustaa vasten ongelmainen kausi suomalaisille sivistyneistön nationalisteille. Venäläistämistoimet olivat vain osa kriisiä: eliitin kannalta vähintään yhtä huolestuttavaa kuin ulkoinen "sorto" oli se, että kansa itse käyttäytyi tavoin, jotka eivät mahtuneet eliitin muodostamaan



kansan kuvaan (Rojola 1999, 122–132).

Aikakauden taiteessa ilmenevät dekadentit kuvat liittyvät osaltaan tähän ylempiluokkaisen kulttuuriväen itsevarmuuden hajoamiseen. Sivistyneistö oli omaksunut nationalistisen identiteetin, johon kuului olla kansan esitaistelija. Sivistyneistön positiossa se on itse osa kansaa, mutta samaan aikaan ylempänä tavallista kansaa, koska on edelläkävijä ja kansan "herättäjä". Eliitin position kannalta kansalaisyhteiskunnan herääminen oli ongelma. Kansa ei mahtunut enää kyseenalaistamatta yhtenäiseen ja idealistiseen kuvaan, jossa esivallalle ja kirkolle ehdottoman kuuliainen Saarijärven Paavo kiittää Jumalaansa hallavuosista. Laajat kansanosat kiistivät erilaisia perinteisiä auktoriteetteja. Osa kansasta näytti pitävän jopa venäläisiä vallanpitäjiä läheisempänä kuin suomalaista sivistyneistöä. Eliitin kannalta kansa oli suorastaan "hajonnut", ja tähän hajoamisen tuntuun liittyi usein katkera pettynyisyys (Rojola 1999, 122–132).

*Harhamassa* Harhaman oma kansallinen identiteetti ja positio on mielenkiintoisesti osittain elitistinen, osittain elitismille vastakkainen. Harhaman sosiaalinen tausta ei ole elitistinen. Hän on kansan parista tullut nousukas, sosiaalinen hybridi, jonka ajattelu ja arvot ovat osittain elitistisiä, osittain rahvaanomaisia. Nationalismin suhteen Harhaman asenteen voi kuvata kriittiseksi. Hän tuntee isänmaanrakkautta, mutta ei ota mitenkään annettuna käsitystä siitä, mitä on Suomen kansa ja miten parhaiten ajaa tämän asiaa. Kiivas puoluetistelut hämmentää Harhamaa, eikä puolen valinta ole helppoa. Hänen lähtökohtansa on kuitenkin se, että oikea puole pitää valita ja että kansa tarvitsee itselleen "asianajajaa".

Minkä puolueen Harhama valitsee? Äkkiseltään voisi ajatella, että hän hakeutuisi sosialistien pariin, joukon, jonka riveissä hän taisteli Venäjällä suorastaan eturintamassa. Näin ei kuitenkaan käy, vaan hän päättää liittyä vanhasuomalaisten riveihin. Miten tällainen takinkäännös on perusteltu?

Ensinnäkin Harhaman ympäristö on muuttunut. Hän ei enää asu teollisessa vaan agraarisessa yhteisössä. Sosialismi ajaa teollisen työväestön etuja, mutta Harhaman asuinpaikassa Korpelassa ei ole teollisuutta. Toiseksi Harhaman on ehkä hyvä pitää etäisyyttä sosialisteihin, ettei entinen vallankumouksellinen toiminta nouse päivänvaloon. Kolmanneksi Harhama todella hakee yhteyttä Suomen kansaan: luonnollinen väylä tähän on Suomalainen puolue ja fennomania:

Hän lähti riihestä mieli rihipölynä. Suuren elämänskysymyksen lisänä tunsikin hän jo sen uuden joukkoihmisen katkeruutta, joka oli Suomessa muodostunut toisille perusteille, kuin Venäjällä. Hän käpertyi Irmaksen ja Raidan

ympärille, niiden tunteiden vetämänä, kysymättä, tai tietämättä, miksi (Harhama I, 502).

Kuten edellisestä katkelmasta kuultaa, joukon valinta ei ole helppoa eikä pohjaudu varsinaisesti logiikkaan. Irmas ja Raita, vanhasuomalaisuuden edustajat, ovat vedonneet Harhamaan tunnetasolla. Tunnetta seuraa järki, ja Harhama alkaa hakea perusteita uudelle suuntautumiselleen. Seuraa pitkä jakso katsausta Suomen uusimpaan poliittiseen historiaan. Näennäisesti katsaus puolustaa vanhasuomalaisuutta. Mitään todellista vastausta järkeily ei anna poliittisiin kysymyksiin, minkä seuraava lainauskin paljastaa. Vanhasuomalaisiin liittyminen on pohjimmiltaan tunneperäistä ajattelua:

Harhama oli lukenut historian viimeiset lehdet ja hän nousi lukemastansa epäilyn paksu vaippa hartioillansa. Tyynesti ajateltuansa hän ei päässyt selvyyteen, kuka oli oikeassa, tai oliko kukaan. Hän ihaili kutakin silloin, kun näki siinä suurta, olipa se mitä hyvänsä. Uhrien mustasta savusta nosti hänen eteensä vuoroon yksi, vuoroon toinen. Hän keinui silloin joukkotunteen mukana, antoi sen viedä, ei kysellyt lopulta mitään, käpertyi vaistomaisesti tarvaalaisiin (Harhama I, 606).

Harhamassa on nationalisminkin käsittelyn suhteen kaksi tasoa. Ensinnä on symbolinen taso, joka tapahtuu ”perkeleiden maailmassa”. Tämän tason voidaan katsoa siis kuvaavan Harhaman sisäistä käsitystä Suomen historiasta ja suomalaisesta nationalismista. Tämän tason lisäksi on ulkoinen, realistisemmin kuvattu maailma, joka käsittää lähinnä kuvauksia Harhaman politikoinnista, jota hän harjoittaa perustamassaan nuorisoseurassa Korpelan Sudessa.

Nationalismin sisäinen kuvaus lähtee myyttisestä aikojen alusta. *Harhamassa* ilmenee koko suomalaisen nationalismin korostunut myyttisyys ja fiktiivisyys. Historia ja nationalismi kulkevat käsi kädessä, sillä suomalainen kansa luotiin luomalla sille enemmän tai vähemmän fiktiivinen historia, kehittämällä myytti eheästä kansasta, alkukodista jne. Suomen (kirja)kielen luominen eli standardointikin oli osa tätä prosessia.

Aikakauden sivistyneistön pessimistis-dekadenttinen näkemys Suomen kansan tilasta oli paradoksaalinen. Toisaalta kansa oli ”hajonnut” eli rappion tilassa, toisaalta se oli kuitenkin elinvoimainen ja nuori, valmis renessanssiin, uuteen kukoistukseen ja nousuun. (Mattheizen 2004, 18). *Harhamassa* Snellman (teoksessa esitetty nimellä Vipunen) nähdään keskeiseksi yhdistäväksi ja uuteen kansalliseen nousuun kutsuvaksi hahmoksi:

Mutta jos Suomensuvun menneisyys oli ollut repaleinen, kansa heimoriitojen rikkirepimä, niin vielä repaleisempaa valmisti se Vipusen valkeita. Kiroit kolisivat mielenkamaroissa, osta vuoti katkeruuden jäytävä, kymä visva, ja sumuinen oli tie tietäjän vatsaan.

Mutta rohkeina laskivat miehet maanrakohon noutamaan neuvoja riitoja vastaan. Ja he löysivät sieltä vanhan viisaan lausuman syntysanat. Ne olivat lyhyet ja selvät... Ne kuuluivat: ”*Suomalainen kansallishenki peruskiveksi! Kansa eheäksi!* (Harhama II, 74).

Vipusen iskulause on lyhyt ja ytimekäs. Ongelma on siinä, mitä johtopäätöksiä siitä pitäisi tehdä. Ei ole mitenkään itsestäänselvää, mitä kansa on tai mitä sen eheyttäminen tarkoittaisi. Harhama itse etsii vastausta muinaisuudesta. Harhama piirtää kuvan Suomen kansan alkukodista romanttisena paratiisina, harmonisena ykseytenä:

Vapaana kalasteli suomensuku Aasian suurten jokien latvoilla. Se tappoi kangilla karhuja ylpeän vuoriston onkaloissa, pyydysti ansoilla korven riistaa ja teki taikoja vuorien pimeissä koloissa. Vapaata oli kansa, kuin virtojen vedet ja myrsky ja rätisevä ukkonen. Tasa-arvoista ja ylpeää oli se, - kuin vuorien huiput. Ei ollut orjaa, ei isäntää, ei rikasta köyhän taakkana... (Harhama II, 179).

Harhaman sisäinen myyttinen suomalaisuus on ollut alkujaan ennen kaikkea tasa-arvoista, eli hän korostaa nationalismissaan sosiaalista yhdenvertaisuutta. Kuten tiedetään, muunkinlaisia painotuksia nationalismilla on. Harhaman mukaan Suomen kansan alamäki alkaa sosiaalisesta eriarvoistumisesta ja siitä johtuvasta sisäisestä taistelusta. Kun suomalaiset alkavat orjuuttaa toisiaan, kansan eri osat menettävät luonnollisen yhteyden toisiinsa. Muinaisuudesta nykyaikaan suomalaisuuden historia on lähinnä pimeyttä, lukuunottamatta Snellmania ja erästä vielä uudempaa tapahtumaa, jota on seuraavassa kappaleessa kuvattu liittäen se utooppiseen muinaisuuteen:

Suomessa soivat suuret kanteleet. Menneisyys nousi haudastansa, hartioilla muinais-ajan homeet. Ikivanha vapaus sävähti hetken kestävässä salamana. Lyhyeksi, ohikiitäväksi hetkeksi ilmestyi se suuri vapaus, joka hohtaa Suomen muinaisuudesta, sen ihanana homekukkana, se aika, jolloin Suomen mies oli vapain mies maailmassa. Avautui se loistava vapauden aika, jolloin *paja* oli kuningashuone, *seppä* oli kuningas, avautui se aika, jolloin Ilmarisen ahjosta nousi vapaa tuliroihu, ja *pajan noet*, jotka koristivat sepän otsaa, olivat kuningaskruunujen arvoiset, se aika, jolloin *nokinen seppäkin* oli suuri ja vapaa, kuin kuningas.

Suomen kansalle tuikahti hetkeksi oma, mennyt vapautensa, maailman suurin ja kaunein vapaus. Suurlakon päivä oli hetkeksi katkonut kahleet (Harhama II, 11).

Aiemmin mainittu eliitin ja kansan välinen suhde, jossa eliitti toimii kansan edustajina ja esimiehinä pätee Harhamankin kohdalla. Harhamalla on pyrkimys nousta kansan avulla sosiaalisesti ylöspäin. Harhama ei astu kansan palevelijaksi puhtaasti altruistisista syistä: hänellä on myös halu päästä kansan jalustalle nostamaksi ja palvomaksi:

Mutta moni tuli ja puristi Harhaman kättä ja lausui:

-Kyllä teidän täytyy Korpelan puolesta lähteä eduskuntaan... Ei Korpela saa sinne parempaa miestä...

Harhamalle niistä sanoista hohtivat jo seppeleet. Kansan luottamus, sen kunnioitus...juhlat...eläköönhuudot...rakkaus...kiitollisuus ja kaikki muu avasivat hänen eteensä loistavan näköalan, joka oli koristeltu tiheään sirotelluilla elämän virvatulilla ja jokaisen virvatulen liekinpäässä kiemurteli kaunis käärme, punoen itseänsä hänelle maineenseppeleeksi... (Harhama II, 132).

Harhaman palopuheiden, politikoinnin ja nuorisoseuratouhuamisen tarkoituksena on sekä ”herättää kansaa” että pönkittää omaa egoa. Itse asia tahtoo hukkaa ja hämärtyä Harhaman haaveillessa maineesta ja mammonasta. Kovin pitkään ei Harhama ehdi nauttia pelkästään kuuluisuuden hyvistä puolista, sillä jo kylätason politikoinnissa hänen maineensa mustenee. Eräässä poliittisessa tilaisuudessa, jossa on kokoontuneena lähinnä köyhää kansaa, nousee esiin häpeällisesti hänen suhteensa rouva Esempioon. Syntyy skandaali, ja Harhaman uskottavuus puolueensa edustajana kokee kolauksen. Ironisesti hänet häpäisee sama kansa, jota hän on muka pyyteettömästi parantamassa.

Dekadenssin ja nationalismin välinen kytkös on *Harhamassa* moninainen. Ensinnäkin suomalaisten ja ruotsalaisten välinen suhde kuvataan dekadenssin perspektiivin kautta. *Harhamassa* ruotsalaiset edustavat vanhaa ja maille menevää, suomalaiset uutta ja elivoimaista kulttuuria. Toisaalta myös Suomen kansa on hajonnut ja rappeutunut menneestä suuruudestaan. Toisaalla *Harhamassa* viitataan koko nationalismiin keinotekoisena ja "perkeleellisenä" harhana. Nationalismin kritiikki rakentuu osittain tolstoilais-kristilliseltä perustalta.

Tolstoi oli antinationalisti. Kristillisen maailman kansojen veljeyden aatteen tuli korvata nationalistinen patriotismi, joka perustui viholliskuviin ja aggressioon. Tolstoilaisittain katsottuna nationalismi on suorastaan jumalatonta. Palvellessaan kansaa nationalistisen aatteen kautta Harhama on siis tolstoilaisittain jälleen kerran eksynyt väärän herran palvelijaksi. Erehdyksestä tekee kaksinkertaisen se, että tähän projektiin liittyy ylpeyttä ja oman egon pönkittämistä. Idea maineesta ja mammonasta, laakeriseppeleistä ja niin edelleen on vastakkainen tolstoilaiselle

ideaalille äärimmäisestä nöyryydestä ja uhrautuvaisuudesta. Lisäksi Tolstoi oli antiparlamentaarinen. Hänen näkemyksenä mukaan parlamentaarinen järjestelmä oli perustaltaan mätä. Tolstoin mukaan yhteiskunnalliset ongelmat ovat ratkaistavissa yksilö- ja yhteisötasolla, ei lainsäädännöllisellä tasolla, mihin Tolstoi parlamentarisminkin lukee (Kokkinen 2010, 53).

Harhaman poliittinen ura kokee mahalaskun kahdesta syystä: ensinnä siksi, että *Harhaman* politiikka on luonteeltaan viholliskuvaan perustuvaa peliä, ja toiseksi siksi, että hänellä on heikko itsetunto. Harhama ei kykene käsittelemään itseensä kohdistuvaa pilkkaa. Harhama kokee tullessa petetyksi: maailma tuntuu hänestä tekevän hänelle vääryyttä. Niinpä hän päättää kostoksi hylätä maailman. Poliittisten vastoinkäymistensä jälkeen Harhama päätyy kirjailemaan omaa "mestariiteostaan", teosta, joka on kirja jumalattomasta yli-ihmisestä. Teos on tehty "isän hengessä" ja tarkoitettu iskuksi Jumalaa vastaan, ja siinä ilmenee tietyllä tavalla koko *Harhaman* tematiikan avain, kaksinaisuus, jossa kilpailevat Jumala ja Perkele, päivänvalo ja yö, logiikka ja myytit, absoluuttinen uhrautuminen ja egoistiset vaistot.

### **3.7. *Mise en abyme*- rakenne *Harhamassa* ja dualismin teema**

Jo *Harhaman* alkupuoliskolla viitataan siihen, että Harhamalla on meneillään suuri kirjallinen projekti. Teoksessaan Harhama pyrkii kuvaamaan ihmiskunnan historian sen hämäristä alkuketkistä tulevaisuuteen saakka ja paljastamaan elämän tarkoituksen. Projektilla on nousuja ja laskuja, ja väliin se keskeytyy käytännössä täysin Harhaman keskittyessä rouva Esemption kanssa seurusteluun ja politikointiin. Poliitiikan parissa koetun nöyryytyksen jälkeen Harhama vetäytyy korpeen kirjoittamaan mestariiteostaan, joka lopulta valmistuu.

Osia päähenkilö Harhaman kirjoittamasta kirjasta on upotettu *Harhama* -teokseen. Tämäntyyppistä upotusta on kirjallisuudentutkimuksessa kutsuttu *mise en abyme*ksi. Kyseessä on tekstinsisäinen peili, teksti tekstissä (ks. Makkonen 1991, 17-21). Käytännössä ilmiö on kenties yhtä vanha kuin romaani, mutta termi on lähtöisin André Giden (1951, 4) päiväkirjasta. Siinä hän viittaa heraldiseen keskelle asettamisen termiin: jos vaakunakilven keskelle lyödään samanlainen kilpi pienoiskoossa, syntyy syvyyden vaikutelma (Makkonen 1991, 17).

Ranskalainen Lucien Dällenbach jakaa *mise en abyme*-tyypin kolmeen eri kategoriaan. Ensimmäistä tyyppiä hän kutsuu nimellä *mise en abyme de l'énoncé*. Tällaisesta esimerkkinä toimii Agatha Christien *Kymmenen pientä neekeripoikaa* -romaanin lastenloru. Sehän noudattaa samaa

kaavaa kuin dekkarin varsinainen tarina, henkilöitä kuolee yksi kerrallaan, kunnes lopulta ei ole ketään jäljellä. Tämänkaltaisessa *mise en abymessa* pienoismalli sisältää siis teoksen teeman, teesin tai juonen rungon. (Makkonen 1991, 17-18).

Toinen kategoria on nimeltään *mise en abyme de l'énoncé*. Tässä pienoismalli peilaa kirjallisen teoksen tekemisen prosessia. Makkonen mainitsee esimerkkinä Suosalmen *Onnen metsämiehen*, jossa päähenkilönä on kirjailija, joka kirjoittaa näytelmää. Kun päähenkilö kommentoi oman näytelmänsä kirjoitusprosessia, suuntautuvat nämä kommentit kahdelle tasolle: ne kuvaavat samaan aikaan sekä näytelmää, että *Onnen metsämies* -teosta. (Makkonen 1991, 18-19).

Kolmannessa kategoriassa, *mise en abyme du codessa*, peilauksen kohteena on "koodi", informaation välittämiseen käytetty merkkien tai konventioiden järjestelmä. Toisin sanoen tällaisessa tapauksessa peilataan romaanitekniikkaa, sitä minkälaista estetiikkaa teos noudattaa. Makkonen mainitsee esimerkkinä *Kadonnutta aikaa etsimässä*-teoksen henkilöhahmon Elstrinin maalaukset, jotka symboloivat teoksen taideperiaatteita. (Makkonen 1991, 19).

*Harhaman mise en abyme* muistuttaa nähdäkseni kaikkia Dällenbachin kategorioita.. Harhama kirjoittaa teosta, jonka osia on ripoteltu *Harhamaan*, ja tämä tuo mieleen *mise en abyme de l'énoncé*n. Toinen Harhaman oman teoksen ominaisuus on, että siinä tavallaan ennustetaan *Harhaman* tapahtumia, tosin ei yksiselitteisen selkeästi. Tällä tarkoitan sitä, että sekä *Harhaman* teoksessa, että *Harhamassa* kuvataan prosessia jossa elämänpöytä "puhdistaa" ihmistä kohti jumaluutta. Mielestäni kaikkein olennaisin *Harhaman* kirjoittaman teoksen ominaisuus on se, että siinä paljastetaan olevan päähenkilön unia ja haaveita, eli tavallaan tämän alitajunnan kuvaus. Näin viitataan *Harhaman* kirjalliseen koodiin, sillä tämän paljastuksen avulla "Perkeleiden maailma" saa kirjallisen kontekstinsa tajunnanvirtana tai alitajunnan kuvauksena.

*Harhaman mise en abyme* liittyy merkittävästi teoksen dualistiseen hyvän ja pahan tematiikkaan. Millainen *Harhaman* kirjoittama kirja konkreettisesti on? Mitä siinä kerrotaan, ja miten? Millä tavoin se liittyy *Harhaman* teemoihin?

*Harhaman* kirja on äärimmäisen idealistinen. Se on luonteeltaan uskonnollinen ja myyttinen. Saadakseen siunauksensa teoksen valmistumiselle Harhama on uhrannut Lammaskalliolla luita Perkeleelle. Koko teos on yritys sanoa "viimeinen sana" *Harhaman* sisäisessä kamppailussa Jumalan kanssa. *Harhaman* teoksessa ihminen nousee jumalasiin korkeuksiin. Ihminen muuttuu

historian kautta, yritysten ja erehdysten opettamana täydelliseksi, jumalan kaltaiseksi olenoksi. Hän on nimennyt tämän uuden yli-ihmisen rouva Esempion mukaan.

Harhama muotoilee Esempion hajanaisista lausahduksista suoranaisten ideologian. Teoksen idea on ihmisyyden voitto Jumalasta tai ihmisyyden täydellistyminen Jumalaksi. Samanaikaisesti on syytä muistaa, että kirja on yhtä "Perkeleiden maailman" kanssa eli toisin sanoen lähtöisin Harhaman syvimmistä unelmista ja haluista. Harhaman ytimessä on siis *idealistinen* halu täydelliseen, harmooniseen ja ehyeen maailmaan. Idealistisessa maailmassa epäharmonia muuttuu harmoniaksi. Teoksessa löytyy myös omanlaistaan rikollisuuden ylistämistä:

-Lankeemus on kehityksemme järjellinen kiirastuli ja olemuksemme korkeimman loppuyhtymän: *hyveen* valmistaja. Sillä ainoastaan *langennut* tuntee armon ja anteeksiannon tarpeen ja suloisuuden. Siksi kasvattaa rikos armoa ja anteeksiantamusta ja rikoksen ymmärtämistä... Niin kehittää rikoskin olemustamme, hyvettä... Niin on syntikin aseena meidän jumaluutemme käsissä... - -

Puhuja jatkoi:

-*Rangaistuksella* pitää jumaluutemme rikoksen *järjellisyden rajoissa*, joissa se luo hyvettä. Sillä kääntää se myös langenneen rikoksesta takaisin ja opettaa hänet tuntemaan armon ja hyveen suloisuuden... Anteeksiantamisella ja armolla vetää jumaluutemme langenneet takaisin itseensä... Siksi ei meistä mikään pois vierähdä... Siksi ei olemuksemme heikkene, ei voimamme häviä... Siksi olemme me iankaikkiset... (Harhama II, 323–324).

Edellisessä kappaleessa Harhama yhdistää yli-ihmisen ideaansa olennaisesti jumalaisen anteeksiannon idean. Tämä on mielenkiintoista, kun ottaa huomioon, että hänen lähtökohtansa piti olla sovinnaisen moraalien ja Jumalan täydellinen voitto. Lähtökohta, miksi Harhama ihastui Esempion henkiseen puoleen, oli tämän näkemys siitä, että ihminen pystyy elämään itseriittoisesti, nojaamatta Jumalaan tai "ihmissiveyden ideaan" (moraalisääntöihin). Tämä idea kaikessa alkeellisuudessaankin muistuttaa Nietzscheä käsitystä korkeammasta ihmisestä. Harhaman oma käsitys sen sijaan on yli-idealisoitu ja ylimoralisoitu suhteessa Esempion yksinkertaiseen ja naiiviin egoismiin. Harhaman teoksessa hahmottelema idea yli-ihmisestä ei ole filosofisesti juurikaan sukua Nietzscheelle, sen sijaan lähempänä Tolstoin kuvaa ideaalista ihmisestä. Pako "kristillisyydestä ja moraalista" on siis jo ideatasolla epäonnistunut. *Harhaman* ideaali on ennen kaikkea seksitön ja ristiriidaton maailma, maailma ilman viettejä ja taistelua:

Ja kaiken helmenä hohtaa puhdas nainen... hän ei tunne himoa... ei haluja... Hän rakastaa miestänsä, kuin äiti lastansa... Hän äityy suudelmista... nauttii äidinkivuista ja alistumisesta miehen suudelmalle... jumaluuden äänelle... sen luonnonlain käskylle... Hän rakastaa jumaluuden rakkaudella, eikä kulje viettinsä kahleorjana.

Siellä ovat ihmisessä kuivuneet vietit, elämellisyiden alhaisimmat ilmiöt... Mies on siellä jalo... Hän rakastaa vaimoansa, kuin isä tyttäätä... Hänen suudelmansa on puhdas, kuin Jumalan siunaus, tai isän onnentoivotus matkalle lähtevälle tyttärelleensä... Hän on jo niin lähellä jumaluutta... Hänen rakkautensa on kuin äidin kirkas silmäterä, jolla hän huolehtii vaimostansa, vaalii sitä, kuin neito kukkaa... (Harhama II, 337).

Teoksen mielenkiintoisimpiin paradokseihin kuuluu se, että ideaali eheästä ja seksittömästä maailmasta muotoutuu Harhaman unelmissa. Harhama on yhdistänyt Perkeleiden maailman seksiin, vallantavoitteluun ja egoismiin, ja munkki Pietarin edustaman ideaalin seksittömyydestä ja synnittömyydestä järkeen ja päivämaailmaan. Tämän Harhaman oman "perkeleellisen" unelman valossa myös halu haluttomuudesta on yhä halua. Perkelettä ei pääse pakoon.

*Harhamassa* on kuvattu erilaisia ulottuvuuksia, joita perkeleiden maailmaan kuuluu. Erilaiset paheet on nimetty erilaisten myyttisten hahmojen mukaan. On Lempo, ahneuden demoni, sekä Kehno, kunnianhimon demoni (Harhama I, 440). Lisäksi sielunvihollisen joukkoihin kuuluvat Raala, väärin unelmien edustaja (Harhama I, 486), Aala, aistinpunakukan (eroottisuuden) vaalija (Harhama I 551), kunnianhimon enkeli Aarama (Harhama I, 647), runouden enkeli Uuratti (Harhama II, 33), Oorali, turhamaisuuden enkeli (Harhama II, 172) ja niin edelleen. Myös erilaisia helvetillisiä paikkoja on kuvailtu. Paratiisin näköinen Turhamala kuvataan kaikenlaisen inhimillisen turhuuden, itserakkauden, huikentelevaisuuden, koreilunhalun ynnä muun tyyssijaksi (Harhama II, 171–178). Valhemala (Harhama II, 225–229) on juoruilun ja panettelun paikka, ja sen perustana on kulta ja nainen. Orvenne-temppeli (Harhama II, 391–400) edustaa aviorikosta ja viittaa Kainin tarinaan, jossa tämä tappaa veljensä naisen tähden.

Yleensä sisäinen ja ulkoinen kerronnan taso kulkevat tekstissä erillään, mutta ne myös osittain sekoittuvat, kun "realistiseen" tasoon ilmestyy myyttisiä hahmoja, kuten "himoperhosia", "lapamatoja" tai "nakertavia hiiriä". Erilaisilla eläinhahmoilla on yhteys perkeleiden maailmaan. Ne symbolisoivat sekä Harhaman sisäistä tunnetilaa että elämää ja elämänpäättämistä.

Tolstoilaisittain luettuna Harhaman dualismi on mitä yksinkertaisin. Perkele on perkele, eläin ihmisessä, persoonallisuuden pimeä ja tuhoavaksi tarkoitettu puoli. Jos ihminen ei tuhoa eläintä itsessään, hän on tolstoilaisen kaavan mukaan ihmisenä tuhoon tuomittu. Tolstoilaisuus on ehdotonta; vain elämällä täysin kirkkaasti ihmisellä on mahdollisuus pelastumiseen rappiolta ja tuholta.



### 3.8. Yhteenveto *Harhaman* dekadenssista tolstoilaisittain

*Harhama* muodostuu kahdesta erilaisesta ulottuvuudesta, myyttisestä ja realistisesta, sisäisestä ja ulkoisesta, Perkeleiden maailmasta ja päivänvalon maailmasta. Tolstoilais-kristillisen moraaliasetelman mukaan *Harhaman* rappio johtuu perkeleiden vaikutuksesta eli *Harhaman* sisäisestä eläimellisestä puolesta. Tolstoilaisittain katsottuna *Harhaman* parantaminen rappiosta tulee tapahtua sisäisen, perkeleellisen maailman kuolettamisena tai vähintään kuriin asettamisena.

Tolstoilaisuus *harhamalaisittain* on elämänkielteen siinä mielessä, että se varoittaa uskomasta elämään, viekoittavaan käärmeeseen, joka ohjaa ihmistä kohti tuhoa. Kyse on eläimellisistä vaistoista, jotka ovat ennen kaikkea tuhoavia voimia. Ainoa positiivinen vaisto, jota *Harhamassa* arvostetaan, on rakkaus. *Harhaman* rakkaus on erityisen antiseksuaalista: se on ennen kaikkea altruistista uhrautumista. Rakkaus Jumalaan ja äidin rakkaus lapsiinsa ovat *Harhaman* rakkauskäsityksen ihannetyypit.

*Harhamalla* tuntuu olevan heikko itsekuri. Tässä hän poikkeaa munkki Pietarista, joka on kuvattu pyhimysmäisenä hahmona. Lähes aina, kun *Harhama* astuu elämän sivupolulle, munkki Pietari on tuomitsevasti äänessä toimien ikään kuin hänen sisäisenä soimaajanaan.

Leo Tolstoin sivilisaatiokritiikissä seksuaalisuuden metafysiikalla on keskeinen osa. Hänen mukaansa seksuaalisuus on ihmisluonnon ja ihmisen perimmäisen jumalaisen olemuksen vääristymää ja perversiota. Tolstoi käyttää termiä sensualismi, samaa sana kuin Eino Leino käytti *Harhaman* murska-arviossaan. Se on hänen mukaansa perimmäinen syy siihen, miksi maailma on mennyt raiteiltaan. Sensualismi on pohjimmiltaan kahlitun naisen kosto. Sen avulla nainen sitoo lähtökohtaisesti vahvemman miehen verkkoon. Tämä kaksinkertainen orjuutus on lukko, joka kahlitsee ihmiskuntaa, estää sitä kulkemasta kohti ”oikeaa luontoaan” (Voronina 1998).

Munkki Pietari tuomitsee seksuaalisuuden useampaan kertaan. Hänen näkemyksensä mukaan seksuaalisuuden syntiä ei voi selittää erityisesti naisten ongelmaksi. Seksuaalinen halu on syntiä ja samalla syvintä ihmisluontoa, luontoa, jonka yläpuolelle erityisesti miehen olisi noustava:

Sinä syyttelet muita: rouva Esempiota ja majuri Velikodushofia, ja vetoat muiden esimerkkiin. Mutta millä oikeudella sinä heität kiven rouva Esemption päälle? Porttoja ovat juuri *miehet* ja heistä täytyy parannuksen alkaa, jos mieli

maailmaa puhdistaa... Jumala sanoo: ”Hän joka katsoo vaimon päälle himoitaksensa, hän tekee huorin, hän, mies on portto, eikä nainen.” Te toiset syytätte perkelettä, mutta unohdatte, perkeleellä itsellään ei ole mitään valtaa Jumalan luomaan ihmiseen. Teistä itsestänne riippuu tahdotteko palvella häntä, so. omia pahoja taipumuksianne, vaiko Jumalaa... Sillä perkele ja sen temppelit eivät ole ulkopuolella ihmistä vaan hänen sydämessään, himoissaan... (VIITE?)

Edellinen katkelma kertoo, mikä on teoksen ”perkeleiden maailman” selitys: kysymys on Harhaman pahoista taipumuksista, hänen unelmistaan ja seksuaalisuudestaan. Jos ihmisen unelmat ovat hänen sisintä luontoaan, ihminen on luonnoltaan paha. *Harhaman* kosmologiassa Perkele eikä Jumala asuu ihmisen sisimmässä ja Perkele on konkreettisempi kuin Jumala. Vaikka ensin mainittu on abstraktio ja vain ihmisen sisimmän luonteen kuva, on Jumala Perkelettäkin abstraktimpi, käsittämättömämpi ja ihmiselämälle vieraampi ilmiö.

*Harhaman* näkymätön Jumala on ennen kaikkea kurittaja ja tuomari. Eräässä teoksen avainkohdassa munkki Pietari paljastaa Harhamalle Jumalan olemuksen: "*Jumala ei ole rakkaus... Jumala on tuomio...*" (Harhama II, 418). Perkeleen edustaessa unia ja himoja, Jumala on kaiken haaveilun vastakohta. Hän on tuomari, joka tuomitsee kaiken inhimillisen haihattelun ja tuulentupien rakentamisen. Jumala on vasara, joka nuijii ihmistä valmiiksi "totuuteen" eli totaaliseen antautumiseen, kaiken ylpeyden ja kaiken ihmillisen halun poisheittämiseen.

Tolstoilais-kristillisen lukutavan mukaan sekä Harhama että yhteiskunta hänen ympärillään on rappeutunut ja moraaliton. Yhteiskunnan moraalittomuudesta tolstoilainen toisinto *Harhamassa* on sensualismin yhdistäminen luokkakysymyksiin. Toisin sanoen *Harhamassa* esiintyy näkemys, jonka mukaan ylemmät sosiaaliluokat riistävät ja orjuuttavat alempia luokkia toteuttakseen hillitöntä seksuaalista janoaan: tuhlatakseen varansa Hiiden Myllyssä. Tolstoin näkemys on, että sensualismi oli perimmäinen epätasa-arvoa synnyttävä voima.

Tolstoi yhdistää yhteiskuntakritiikkinsä taiteen alueelle. Hän tuomitsee käytännöllisesti kaiken modernin taiteen: Tolstoin historiallisen käsityksen mukaan taide on renesanssiajasta lähtien eksynyt "väärälle alueelle", koska silloin ensimmäistä kertaa kauneudesta tulee hyvän taiteen mitta (Tolstoi 1898, 90–91). Tämä on Tolstoin mukaan moraalisesti väärin. Tolstoi näkee hyvyyden ja kauneuden toistensa vastakohtina, sillä kaunis on sensualistista ja täten pahaa (Tolstoi 1898, 93). Tolstoin taideteoria on kaiken kaikkiaan hyvin yksinkertainen. Hyvä taide välittää taiteilijan tunteen mahdollisimman yksiselitteisesti ja ymmärrettävästi (Tolstoi 1898, 79). Hyvän taiteilijan tulee myös edustaa aikansa (uskonnollisen) ajattelun korkeinta astetta, toisin sanoen hänen tulee olla

moraalisesti mahdollisimman korkealla ja ilmentää tätä moraalialta taiteessaan (Tolstoi 1898, 81) .

Taiteilija voi olla myös huono taiteilija. Moderni taide Tolstoin mukaan on monellakin tapaa huonoa, huonoimmillaan jopa "taideketta", epätaidetta. Huono taide välittää tunteita, huonoja, epäyleviä ja epäkristillisiä tunteita. Vielä huonompi taide, taideke, joka perustuu pelkkään tekniikkaan, ei välitä edes huonoja, mutta "aitoja" tunteita:

Köyhtyessään yhä enemmän ja enemmän sisällöltään ja muuttuessaan muodoltaan yhä käsittämättömämmäksi taide on viimeisimmissä ilmentymissään suorastaan kadottanut kaikki taiteen ominaisuudet ja korvautunut taidekkeilla (Tolstoi 1898, 149).

Tolstoi erittelee erilaisia väärentämisen tapoja, jolla luodaan mukataidetta, taideketta.

Väärentämisen lajeja on hänen mukaansa neljä. Nämä ovat: lainaaminen, jäljittely, häkellyttäminen ja ylläpitävyys. Ensimmäinen keino, lainaaminen, rinnastuu kirjalliseen varkauteen. Kyse on pääasiassa aiempien juonien "varastamisesta". Jäljittelyllä Tolstoi viittaa realistiseen tendenssiin, tapaan jäljitellä kirjallisesti todellisuutta ja sen yksityiskohtia. Häkellyttäminen perustuu efekteihin, suorastaan fysiikkaan, esimerkkinä musiikin crescendo. Ylläpitävyys, taideteokseen liittyvä älyllinen kiinnostavuus on neljäs taideväärentämisen muoto. Ylläpitävyydessä on kyse siitä, että taideteoksia pitää ratkaista kuin arvoituksia (Tolstoi 1898, 150–155). Kaikki taidekkeen lajit perustuvat jonkinasteiseen huijaukseen ja manipulointiin, mutta Tolstoin mukaan syvät ja turmeltumattomat kansanjoukot ovat tällaisen manipuloinnin ulottumattomissa. Jaloudessaan primitiivinen kansa ei ymmärrä elitististä taidetta, ja tämä ei tarkoita sitä, että taide olisi liian korkeaa, vaan sitä, että se on liian matalaa:

Taide ei voi olla käsittämätöntä suurille joukoille vain siitä syystä että se on oikein hyvää, kuten meidän aikamme taiteilijat mielellään sanovat. Pikemminkin on oletettava että suuret joukot eivät ymmärrä taidetta vain sen tähden että tuo taide on oikein huonoa tai ei taidetta ollenkaan (Tolstoi 1898, 147–148).

Tolstoin taidekäsitysten valossa voi tulla siihen johtopäätökseen, että *Harhama* ei ole tolstoilaisittain ainakaan hyvää taidetta. Sehän tuntuu hyvin pitkälti nojaavan ylläpitävyyden varaan eli vaikeaselkoisuuteen. *Harhaman* "idea" on erittäin vaikeasti avautuva. *Harhama* on siis paradoksaalinen teos. Vaikka se sisällöllisesti jossain määrin nojaa omanlaiseensa tolstoilais-kristillistä ideaan, se sotii estetiikaltaan täysin Tolstoin estetiikkaa vastaan. *Harhaman* estetiikka on sävyllään modernia, juuri sellaista, mitä Tolstoi kutsui taidekkeeksi.

Harhaman tolstoilais-kristillisen ulottuvuuden dekadenssisuuden voi nähdä kahdella täysin toisistaan poikkeavalla tavalla. Voidaan joko katsoa, että vallitseva yhteiskunta on mätä ja dekadentti: sen yksilö (Harhama) on myös sisäisesti mätä ja dekadentti, koska on ylpeä, seksuaalinen, tiedonjanoinen ja niin edelleen. Tämän näkemyksen mukaan Harhama voi onnistua vain kieltämällä pimeän, perkeleellisen ytimensä, tarrautumalla Jumalan lakiin, anomalla Jumalalta kirkasta totuutta, päivänvaloa ja muuttumalla, mahdollisuuksien mukaan, munkki Pietarin kaltaiseksi, pyhimysmäisesti eläväksi Jumalan lain todistuskappaleeksi.

Voidaan kuitenkin jo nyt sanoa, että tolstoilais-kristillisestä painotuksistaan huolimatta Harhaman dualismi myös sotii temaattisellakin tasolla tolstoilaisuutta vastaan. Teoksen avainkohtia on Harhaman Perkeleen kunniaksi kirjoittama teos, joka tarkemmin tarkasteltuna on ideaaleiltaan hyvin tolstoilainen. Tolstoilaisuus on siis perkeleellistä. Paradoksit eivät sovi lainkaan tolstoilaisuuteen, joka yrittää olla mahdollisimman yksiselitteisen rationaalista ja moraalista. Tolstoin ajattelu, moraalit ja estetiikka pyrkii eheyteen ja yksiselitteisyyteen, pyrkimys, joka ei missään nimessä toteudu *Harhamassa*.

Perisynti on olennainen *Harhaman* uskonnollinen elementti. Hyvillä töillä, elämällä mahdollisimman puhtaasti, ihminen ei *Harhaman* mukaan pysty väistämään syntiä, joka on ilmiönä kirjoitettu elämän kirjaan. *Harhaman* kuva elämästä eräänlaisena kiirastulena muistuttaa mielenkiintoisesti *Harhaman* loppuosan asetelmaa, jossa puhutaan elämänkäärmeestä:

Maria Petrowna kuuli sanat ja lausui:

-Voi te onneton! Ettekö tunne mitä on elämä? *Elämä on Jumalan iankaikkisen rakkauden tulinen käärme, jolla hän kuristaa meistä pois kaiken pahan ja onnettomuuden ja vetää meidät armosyliinsä, joulukirkkoonsa...* (Harhama II, 559).

Eräs mahdollinen tapa lukea *Harhamaan* liittyvää tolstoilaisuutta on nähdä *tämä tendenssi* kaikkein dekadenteimpana teoksen tasolla. Sosialismiin, kapitalismiin tai "rakkauteen" uppoutuminen on vielä pintatasoisempaa harhaisuutta kuin tolstoilainen, kokonaisvaltainen ihmistahdon ja viettien kieltäminen. Jos teoksen lukutapa muutetaan tolstoilais-kristillisestä nietscheläiseksi, asetelmat kääntyvät ylösalaisin. Harhaman kaipuu Jumalan kädelle ei ole mikään pelastus vaan kaikkein suurin tyhmyys: viimeinen todiste läpeensä dekadentin luonteen elämänkielteisyydestä. Seuraavassa luvussa pohdinkin *Harhaman* dekadenssia Nietzschen ajattelun valossa.

## 4. NIETZSCHE JA HARHAMA

### 4.1. Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844–1900) on monellakin tapaa keskeinen modernin ajan ajattelija. Hän on myös erittäin kiistelty ja pahamaineinenkin filosofi. Pahimmillaan Nietzsche on yhdistetty jopa natsismiin, mikä ei ole filosofin tuotannon kannalta oikeudenmukaista, mutta totta tietysti on, että hän on toiminut inspiraation lähteenä tietyille äärioikeistolaisille hahmoille. Samanaikaisesti Nietzsche on kuitenkin antanut vaikutteita niin vasemmistolaisille, anarkistisille, feministisille kuin ympäristöfilosofisillekin ajattelijoille. Nietzsche on tuotantonsa tyylin ja sisällön takia harvinaisen monitulkintainen ajattelija. Ehkä keskeisintä hänen ajattelussaan aatehistoriallisesti katsoen on sen totaalinen modernia positiota rikkova yleisasenne. Nietzscheä pidetäänkin yleisesti ensimmäisenä postmodernia ennakoivana ajattelijana (esim. Habermas 1987, 83).

En ole valinnut Nietzscheä *Harhaman* tulkinnan välineeksi pelkästään hänen yleisen merkityksensä takia. Nietzsche on *Harhaman* suhteen ajankohtainen monellakin tavalla. Hänen tuotantonsa käsittelee ilmiöitä, jotka olivat aikanaan pinnalla. Eräs aivan keskeinen käsite ja tarkastelun kohde Nietzscheillä on dekadenssi. Nietzsche on myös ollut erityisen ajankohtainen *Harhaman* ajan kulttuurikeskustelussa Suomessa. Esko Ervasti (1960) on tehnyt aiheesta laajan tutkimuksen, jonka mukaan Nietzsche on suomalaisen kirjallisuuden 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen keskeisimpiä taustahahmoja. Samankaltaisia tutkimuksia Nietzscheen vaikutuksesta kirjallisuuden kenttään on tehty maailmallakin, esimerkiksi Venäjällä (Rosenthal (toim.) 1986: *Nietzsche in Russia* ). Nietzsche on siis toisin sanoen ollut aikanaan kirjallisuuden alueella merkittävä vaikutteita antanut hahmo.

Ervastin tutkielma ei mainitse lainkaan Rantamalaa/Untolaa. Sen sijaan hän on yhdistänyt nietzscheläisyyden muun muassa Eino Leinon, Arvid Järnefeltin, Volter Kilven, L. Onervan ja Aarni Koudan tuotantoon. Syitä Rantamalan täydelliseen puuttumiseen tästä ainoasta nietzscheläisyydestä Suomessa tehdystä tutkimuksesta ei ole vaikea keksiä. Yksi syistä on kirjoitusajankohta. Vuonna 1960 *Harhama* on ollut maineeltaan pelkkä epäonninen kuriositeetti suomalaisen kirjallisuuden kaanonissa. Kirjailija, Lassilana yleisesti käsitelty, on tunnettu kaanonissa aivan muunkaltaisesta tuotannosta kuin omituisesta erikoisteoksestaan. *Tulitikkuja lainaamassa* -teokseen assosioituvaa kirjailijaa ei tule ensisijaisesti yhdistettyä minkään luokan nietzscheläisyyteen.

*Harhamaa* ei ole sittemminkään yhdistetty nietzscheläisyyteen. Lähinnä dekadenssi on ollut

uudempien *Harhaman* tulkintojen avainsanoja. Voi olla, että teoksen harvalukuisille tutkijoille ei ole tullut mieleenkään lähteä tarkastelemaan kirjaa nietscheläisyyden valossa. Tämäkin on ymmärrettävää, koska teos ei ole missään nimessä niin ilmiselvästi Nietzsche-vaikutteista kuin esimerkiksi Eino Leinon aikalaistuotanto. *Harhama* ei ole yhden idean kirja. Se on erilaisten ideoiden sekatavarakauppa, jossa keskiössä on kuitenkin modernin ihmisen identiteettituskä ja vaikea jumalsuhde. Kolminaisuus Nietzsche, Tolstoi ja dekadenssi auttaa valamaan valoa *Harhaman* hämäämään kokonaisuuteen.

Tutkielmani kolmannessa luvussa esittelin *Harhaman* keskeisimmät teemat ja suhteutin niitä Tolstoin ajatteluun. Tässä Nietzscheä ja *Harhamaa* käsittelevässä luvussa en enää käy läpi kohta kohdalta *Harhaman* eri aihealueita. Tämä ratkaisu pohjaa näkemykseeni, että Tolstoi liittyy kokonaisvaltaisemmin teoksen tematiikkaan kuin Nietzsche. Nietzscheä ei ole kuitenkaan syytä ohittaa kevyesti, sillä hän tarjoaa Tolstoiin verrattuna tulkinnallisen peilin, toisen totuuden dekadenssiin ja *Harhamaan*.

Kuten Tolstoin, myös Nietzschen kohdalla on syytä lyhyesti määritellä, mikä on hänen positionsa ajattelijana yleensä, sekä erityisesti hänen käsityksensä dekadenssista. Tolstoin filosofia on äärimmäisen selkeätä, yksinkertaista, suoraviivaista ja korostetun rationaalista, Nietzschen filosofia puolestaan on epäsystemaattista, poettista, monitulkintaista ja suorastaan hämäämää. Tästäkin syystä on kohtuullisen vaikeaa tiivistää hänen ajatteluaan, mutta olen pyrkinyt tekemään sen ohittaen filosofian piirteet, jotka eivät ole niin keskeisiä käsittelemäni aiheen, *Harhaman*, kannalta.

Mitä nietscheläinen siis tässä tarkoittaa? Kysymykseen voi vastata monella tavalla: nietscheläisyys on yhtä kuin antikristillisyys, anti-idealismi, kohtalon rakastaminen, antimodernius, logoksen vastaisuus, antidekadenssi ja ennen kaikkea dionyysisuus. Listaa voisi yhä jatkaa: Nietzschen tuotannolle on ominaista, että hän painii hyvin moninaisten kulttuurin osien kanssa. Se ajattelun osa, mihin tässä keskityn (ja joka on nähdäkseni keskeisintä Nietzschen ajattelussa) on kulttuurikritiikki. Siihen liittyy myös omaperäinen metafyyminen maailmankuva, positiivisen olemisen ja ajattelun filosofia. Nietzschen positiiviseen olemisen ideaan yhdistyy useitakin käsitteitä, kuten affirmaatio, ikuinen paluu, elämän myönteisyys ja *amor fati* (Young 1992, 151). Kristinusko edustaa Nietzscheille negatiivista: se on rappeutunut elämänvastainen kulttuurin muoto, luonteeltaan dekadenttia ja nihilististä.

Nietscheläisyys on luonteeltaan positiivista filosofiaa, vastakohtana negatiiviselle filosofialle.

Nietzhelle elämämyönteisyys, affirmaatio tai kohtalon rakastaminen on keskeistä ja vastakohtaista kaikelle elämänvastaiselle ja dekadentille. Nämä ovat luonnollisesti hänen itsensä määrittämiä suhteita, ja aivan aiheesta voidaan kysyä (ja onkin kysytty), missä määrin Nietzscheen positiivisuus on todellisuudessa positiivista, pessimistisen, nihilistisen ja dekadentin vastaista, kuten hän itse väittää. Tässä yhteydessä tarkoitukseni ei ole kuitenkaan toimia Nietzscheen filosofian kriittisenä tulkitsijana. Nietzsche on minulle ennen kaikkea väline *Harhaman* selittämiseen.

Nietzscheläisyys, josta kirjoitan, viittaa pääasiassa hänen tuotantonsa loppukauteen eli aikaan, joka alkaa teoksella *Näin puhui Zarathustra* (1885) ja päättyy *Ecce Homo* (1889). Useat tutkijat ovat jakaneet hänen tuotantonsa kolmeen kauteen, alun pessimistiseen, välivaiheen positivistiseen, ja viimeiseen, monilla eri nimillä tunnettuun kauteen. Toiset tutkijat, kuten esim. Young (1992) puhuvat mielummin neljästä eri kaudesta korostaen Nietzscheen viimeisen vuoden teosten pessimistisiä piirteitä.

Nietzschestä on kirjoitettu vuosien saatossa erittäin paljon, ja mitä vaihtelevimmista näkökulmista. Itse olen tutkimukseni lähteinä käyttänyt lähinnä Nietzscheen omia kirjoja sekä muutamia yleisteoksia. Näistä kannaltani tärkeimmät ovat Richard Schachtin *Nietzsche* (1983), Julian Youngin *Nietzsche's philosophy of art* (1992), Ronald Haymanin *Nietzsche* (1997), Ofelia Schutten *Beyond nihilism -Nietzsche without masks* (1984) sekä Juuso Rahkolan *Tiedon alkuperästä- Friedrich Nietzscheen naturalistinen epistemologia* (2004).

Nähdäkseni Nietzscheen kokonaistuotannossa on yhdistäviä piirteitä: onhan merkillepantavaa jo se, että sekä viimeisessä että ensimmäisessä teoksessaan hän korostaa dionyysisyyden keskeisyyttä kulttuurille ja kulttuurin keskeisyyttä ihmiselämälle. Tietynlaista paluuta alun asetelmiin on havaittavissa loppukauden tuotannossa. Toinen loppukauden viimeisistä teoksista usein esiin otettu piirre on niiden maanisuus: usein on viitattu siihen, että *Ecce Homo* sisältää jo piirteitä hajoavasta minuudesta (esim. Young 1992, 151–152). Pian teoksen kirjoittamisen jälkeenhän Nietzsche sai hermoromahduksen, mistä hän ei enää ikinä palautunut terveiden kirjoihin.

## 4.2. Nietzsche kristinuskon vastaisena ajattelijana

Jumalan kuolema on keskeinen ajatus Nietzschen tuotannossa. Tämä on tärkein yksittäinen teema, joka liittyy saksalaisen filosofin *Harhaman* maailmaan. Ensimmäisen kerran Nietzsche tuo näkemyksensä kuolleesta Jumalasta teoksessaan *Iloinen tiede* (s.116-117). Nietzsche on tunnettu erilaisista naamioistaan: hän ilmoittaa Jumalan kuolemasta, ei omalla suullaan, vaan hullun kautta. Hullu julistaja ilmoittaa torille kokoontuneelle väkijoukolle: "Minne Jumala on joutunut?--*Me olemme tappaneet hänet -te ja minä!*" (s. 116). Kyseisestä katkelmasta ilmenee, että Jumalan kuolema on hullulle hirvittävä asia, sen sijaan väkijoukko kadulla pitää ilmoitusta houreena. Rahvas ei ole tietoinen Jumalan kuolemasta.

Mitä Jumalan kuolema tarkoittaa? Nietzsche viittaa siihen, että modernissa yhteiskunnassa kristinuskon Jumala ei ole enää ehdoton auktoriteetti. Ja mitä tämä puolestaan tarkoittaa? Tämä tarkoittaa sitä, että kristillinen moraalit ei ole enää kelvollinen perusta. Kuitenkin kaikki länsimainen moraalit periytyy Nietzschen mukaan pohjimmiltaan kristinuskosta. Kun Jumala on kuollut, samalla pitäisi kuolettua myös (kristillinen) moraalit, koska ei ole toista ilman toista ( Nietzsche 1889/2008, 80–81). Nietzschen ohje perinnäisen moraalit hylkäämisestä on tosin tarkoitettu vain (älylliselle) ylhäisölle, vapaille sieluille, sillä Nietzsche ei lähtökohtaisesti hyväksy universaaleja, kaikkia sitovia yhteisiä arvoja. Nietzschen mukaan kulttuurisesti ylemmät ihmiset ovat oikeutettuja erilaiseen moraalit kuin massat (Schutte 1984, 162–163).

Jotkut tahot tiedostavat tämän dilemman ja ovat siksi ajautuneet pessimismiin ja nihilismiin. Toiset kiistävät Jumalan kuoleman ja käyttäytyvät ikään kuin kristillinen moraalit pätsi yhä, Jumalan kuolemasta riippumatta. Esimerkiksi sosialisteja ja jopa ateistisia vapaa-ajattelijoita Nietzsche pitää "Jumalan kuoleman kiistäjinä" (ja dekadentteina), siksi, että he uskovat yhä (kristilliseen) moraalit. Toista ei voi olla ilman toista (Nietzsche 1889/2008, 80–81).

Nietzsche pyrkii hahmottelemaan uudentyyppistä uskonnollisuutta kristinuskon tilalle. Tässä pyrkimyksessä hän liikkuu kahteen suuntaan, sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Kreikkalainen kulttuuri ei kiinnosta Nietzscheä itsetarkoituksellisesti, vaan hän haluaa hakea sieltä myyttistä tietoa tulevaisuuden rakentamista varten (Schutte 1984, 9). Nietzsche harjoittaa arvojen geneologiaa, jotta uusien arvojen luominen mahdollistuisi. Rahkolan mukaan (Rahkola 2004, 47) geneologia on Nietzschen vaihtoehto metafysiikalle.



Hahmotellessaan modernin yhteiskunnan moraalista perustaa Nietzsche kirjoittaa arvojen genealogiaa. Hän toimii ikään kuin historiantutkijana, jonka tehtävänä on selvittää, mistä mikäkin arvo tai moraalit on saanut alkunsa. Nietzscheä ei kiinnostanut noudattaa historiantutkimuksen sääntöjä: hänen historiallisia kirjoitelmiaan ei pidetä varsinaisena historiantutkimuksena. (Nietzschen historiakäsityksistä esim. Rahkola 2004, 40–41). Nietzsche oli koulutukseltaan filologi ja erikoistunut klassisiin kieliin. Hänen alkutuotantonsa käsittelee antiikin Kreikkaa, ja kreikkalainen kulttuuri on jatkuvasti tavalla tai toisella mukana hänen filosofiassaan. Myös dekadenssi liittyy keskeisesti kreikkalaiseen kulttuuriin. Sokrates on Nietzschen näkemyksen mukaan ensimmäinen dekadentti (Nietzsche 1889/2008, 15–17).

Tiivistetysti Nietzschen arvojen genealogiasta voisi sanoa, että hän johtaa modernin kulttuurin rappion toisaalla Sokrateen Kreikkaan, toisaalla juutalaiseen orjamoraaliin (ks. esim Nietzsche 1886/2007, 195 tai Nietzsche 1889/2008, 20). Hän pitää renessanssia uuden ajan suurimpana valopilkkana (Nietzsche 1908/1991, 93-95). Uskonpuhdistus ja Ranskan vallankumous puolestaan näyttäytyvät Nietzscheelle orjamoraalin ilmentyminä (mp. sekä esim. 1889/2008, 99-100).

Kristinusko edustaa kaikkea sitä, mitä vastaan Nietzsche hyökkää. Nietzsche rinnastaa kristinuskon nihilismiin. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kristinusko tuomitsee elävän elämän idealistisen ja abstraktin "toisen maailman" perusteella. Tällainen nihilismi yhdistää kristinuskoa erinäisiin moderneihin utopioihin kuten sosialismiin, anarkismiin ja utilitarismiin. Nietzsche on vastaan edistystä ja taantumusta: hän ivaa niin liberaaleja (Nietzsche 1889/2008, 80, 89–90, 92) kuin konservatiivejakin (Nietzsche 1889/2008, 94). Demokratia hyöty- ja oikeudenmukaisuusperiaatteineen on Nietzscheelle vastenmielistä (Nietzsche 1886/2007, 98–101). Jos poliittisuudella tarkoitetaan samaistumista johonkin olemassa olemaan poliittiseen suuntaukseen, täytyy Nietzscheä pitää epäpoliittisena ajattelija, kuten häntä usein onkin pidetty. Tämä on tietysti hyvin sovinnainen ja konservatiivinen kuva poliittisuudesta.

Nietzsche suhtautuu äärimmäisen negatiivisesti niin kristinuskoa, demokratiaa että aikakautensa yleisiä suuntauksia kohtaan. Kun Nietzsche on niin vahvasti kaikkea vastaan, eikö hän ole jonkinlainen nihilisti, kaiken kieltäjä? Omien sanojensa mukaan Nietzsche oli immoralisti, vapaa henki, ei suinkaan nihilisti (Nietzsche 1886/2007, 6; Nietzsche 1889/2008, 35; Nietzsche 1908/2002, 124–125). Kun lähinnä kaikki modernit suuntauksset edustavat hänelle elämänvastaista nihilismia, edustaa hän itse mielestään maailmankatsomukseltaan positiivista, negatiivisen nihilismin ylittävää filosofiaa (Nietzsche 1889/2008, 35). Nihilistiksi (ja dekadentiksi) Nietzsche

laskee ennen kaikkea sellaisen ihmisen, joka antaa etusijan ideaalimaailmalle todellisen, elävän ja muuttuvaan maailman sijaan (Nietzsche 1908/1991, 13–14).

Nietzschen ajatus on se, että ihmisen pitää hyväksyä, suorastaan rakastaa omaa tilaansa ja omaa elämäänsä, jopa siihen pisteeseen asti, että on valmis elämään sen uudelleen pienintäkin yksityiskohtaa myöten. Eikä tämä asenne pysähdy pelkästään yksilöön: hyväksytyään oman elämänsä positiivisen hengen on sanottava kyllä myös kaikelle muulle, koko maailmalle, karvoineen päivineen. Tästä olemisen ideasta hän käyttää nimitystä ikuinen paluu (Ikuisesta palusta mm. Schutte 1984, 63–75 ). Ikuisen paluun idean tarkoituksena on toimia uudenlaisena myyttinä, rikkoa länsimainen aikakäsitys sekä tähän liittyvät negatiiviset ilmiöt kuten kuoleman ja kärsimyksen pelko. Sen tarkoituksena on luoda terveellisempi maailmankäsitys ( Schutte 1984, 66).

### **4.3. Dekadentti Harhama nietzscheläisittäin**

#### **4.3.1. Harhama, viimeinen ihminen?**

Harhama muistuttaa Nietzschen viimeistä ihmistä. Viimeinen ihminen on moderni hahmo, joka ei pysty enää uskomaan kristinuskon Jumalaan, mutta ei kykene myöskään elämään ilman perustavanlaatuisia idealismia. Jo Harhaman pakkomielle löytyä kiistaton vastaus elämälle ilmentää modernia epätervettä mieltä. Harhama etsii läpi teoksen puhdasta Ideaa, kiistämätöntä vastausta elämän ongelmaan, niin puhdasta vastausta, että saatanalliset vaistot eivät sitä hämarrä. Teoksen Jumala voidaan lukea tällaiseksi lopulliseksi Ideaksi.

Harhama erottaa tiukasti järjen ja tunteen. Tunteen kieltäminen menee niin pitkälle, että persoonallisuuden tunne- ja vaistoalue nimitetään Perkeleiden maailmaksi. Harhamalle suurinta ideaalia edustaa Jumala sekä tämän maallinen edustaja munkki Pietari, nämä hahmot näyttäytyvät virheettöminä viettien tukahduttajina ja oikeamielisinä tuomareina.

Viettien lisäksi Harhama kieltää vallantahdon. Egoismi on hänelle kauhistus: pahimpia ihmisiä Harhaman näkökulmasta ovat egoistiset, vahvatahtoiset henkilöt kuten rouva Esempio tai paroni Geldners. Omalle egoismilleen Harhama on ajoittain sokea: hän havaitsee sen vasta jälkikäteen tuomiten sen silloin jyrkästi.

Ideaalit, joihin Harhama uskoo, ovat luonteeltaan sekä utilitaristisia, että altruistisia. Perhe-ideaali kelpaa Harhamalle niin kauan, kun hän havaitsee siihen liittyvän piilotetun seksuaalisuuden ja

omaisuuden tavoittelun. Pörssikeinottelu, sosiaalinen nousu ja omaisuuden kartuttaminen eivät käy elämän perustaksi, koska niistä saa huonon omantunnon. Sosialismin lopullisuus Ideana kyseenalaistuu, kun Harhamaan iskee epäily siitä, ettei se ole aivan kiistattomasti enemmistön etua ajava suuntaus. Harhama on sanalla sanoen moraalinen. Hänelle on aina yhtä suuri järkytys huomata oman elämänsä moraalittomuus, se, että toiminnan vaikutteet eivät ole täysin puhtaita.

Harhama lamaantuu aina, kun havaitsee ideaaleissaan sisäisiä ristiriitaisuuksia. Tällaisen tilanteen seurauksena hän ei luovu idealismista sinänsä vaan vaihtaa yhdestä idealismin muodosta toiseen. Usein hänen omaksumansa ideaalit seuraavat toisiaan lähes vastakohtaisesti. Esimerkiksi epäonnistunutta avioliittoideaalia seuraa elostelu Hiiden myllyssä, epäonnistunutta pörssipelurin vaihetta seuraa elämänvaihe anarkistina. Harhama kyllä pysähtyy usein pohtimaan epäonnistumisiaan, mutta tekee sen pinnallisesti etsien syytä milloin itsestään, milloin muista: itse perimmäisiä tavoitteitaan hän sen sijaan ei kyseenalaista.

Mitkä ovat Harhaman tavoitteet? Mikä on hänen maailmankuvansa? Harhama pyrkii rakentamaan elämänsä rationaaliselle perustalle. Hän myös uskoo, että järki ja moraalit kuuluvat yhteen. Tässä hän muistuttaa Tolstoita. Vaikka Harhama kieltää viettien, hän ei kertaakaan pysähdy kyseenalaistamaan omaa moraaliaan. Ainoa kyseenalaistaminen, jota hän itsensä suhteen suorittaa, on ajoittain sen huomaaminen, ettei ole toiminut täysin moraalisesti.

Harhaman näkemys on se, että järki on tunteen ja vaiston yläpuolella. Moraalin hän sijoittaa myös järjen alueelle. Mutta eikö moraalit voisi olla ennemminkin tunnepuolen asia ja kuuluisi täten "Perkeleiden maailmaan"? Harhaman suurin ongelma on se, ettei hän ikinä kyseenalaista moraalista maailmankuvaansa. Hän ei pyri Nietzschen tavoin hyppyyn "hyvän ja pahan tuolle puolen", vaan takertuu sovinnaiseen moraalisiin pitäen sitä lopulta jopa Jumalan arvoisena lopullisena vastauksena.

Harhama pyrkii toki ajoittain tuhoamaan Jumalan. Tässä pyynnössään hän muistuttaa kovasti Nietzschen ivailemia vapaa-ajattelijoita. Harhama pyrkii kiistämään Jumalan arvon siksi, että hän käsittää Jumalan moraalittomaksi ja järjen vastaiseksi hahmoksi. Silti, kaikessa jumalanvastaisessa uhoissaan, hän olisi yhdestä merkistä valmis kääntymään Jumalan puoleen. Harhaman suhde Jumalaan muistuttaa kapinoitsevan murrosikäisen suhdetta isäänsä: hän pyrkii osoittamaan itsenäisyytensä ja uhmansa toimimalla vastoin sääntöjä. Pahin loukkaus vasten Jumalan kasvoja, mitä Harhama kykenee keksimään, on Perkeleelle uhraaminen.

Harhama uhraa Lammaskalliolla Perkeleelle ja pyytää tältä siunausta teokseensa. Teos valmistuukin suuren inspiraation vallassa. Harhaman kirjoittama teos, kirja kirjassa, on samaan aikaan idealistinen kuvaus ihmiskunnan koko historiasta alkuhämaristä utooppiseen loppuun saakka sekä Harhaman oman alitajunnan kuvaus.

Jumalan ja idealismin kannalta merkittävää on se, että Harhaman oletettu kapina on täysin näennäistä nietzscheläisestä perspektiivistä katsottuna. Ei Harhama kiroa Jumalaa, hän kiroaa elämän. Elämä itse kaottisuudessaan ja arvaamattomuudessaan rikkoo Harhaman ideaalit. Ja kun yksi ideaali uppoaa, Harhama kiroaa elämän yhä uudestaan ja jatkaa valitulla tiellä.

#### **4.3.2. Harhama ja seksuaalisuus**

Harhama edustaa näkemyksiltään seksuaalisuudesta tolstoilaisuutta, ei nietzscheläisyyttä. Ainoastaan idealistisen valepuvun kaavussa hän saattaa altistaa itsensä seksuaaliselle toiminnalle. Kun tilanne jälkikäteen tulee rationaalisemman tajunnan piiriin, se tuomitaan. Teoksessa vihjaillaan usein Harhaman seksuaalisiin vietteihin.

Harhama ymmärtää seksuaalisuuden ihmisen alemmaksi puoleksi. Ihmisen kehitys lajina nähdään paradoksaalisesti olevan mahdotonta, koska ihminen on seksuaalinen olento. Seksi ja seksuaalisuus nähdään myös korostetusti tuhoisana voimana.

1800-luvun jälkipuolen yleisessä keskustelussa oli usein vallalla hysteerinen kiihko vieteistä ja koko yhteiskunnan tuhosta niiden päästyä valtaan. Tällainen ilmapiiri synnytti ”viktoriaanisen moraalin”. Hieman samantyyppisen kuvan Nietzsche piirtää Sokrateen aikaisesta Ateenasta. Täällä kaivattiin ”mitä tahansa” uutta ratkaisua, ja hätä oli niin suuri, että yhteisö oli valmis kuuntelemaan uudenlaista puhetta, joka perustui dialektiikkaan, järkeilyyn, eikä niinkään suoraan ”voimaan tai karismaan”. Nietzsche näkee logiikan tämän kehityksen takana, ja hän näkee myös sen sisäsyntyisen heikkouden, joka logiikkaan ja rationaalisuuden ylivaltaan lähtökohtaisesti liittyy:

Jos on välttämätöntä tehdä *järjestä* tyranni, kuten Sokrates teki, on olemassa melkoinen vaara, että jokin muu ryhtyy tyranniksi. Siihen aikaan järkevyyttä pidettiin *pelastajana*; Sokrates sen paremmin kuin hänen ”sairaansakaan” eivät olleet vapaasti järkeviä, se tapahtui *de rigueur*; se oli heidän *viimeinen* keinonsa. Fanaattisuus, jolla koko kreikkalainen ajattelu heittäytyy järkevyyden varaan, kertoo hätätilasta: vaara oli suuri, valinnan varaa ei ollut: piti joko tuhoutua tai olla – *mielettömän järkevä*... Kreikkalaisten filosofien moralismi Platonista lähtien on patologisperäistä; samoin heidän dialektiikan arvostuksensa. Järki=hyve=onni merkitsee vain: Sokratesta on jäljiteltävä ja torjuttava synkeitä viettejä

pysyvällä, kirkkaalla päivänvalolla – järjen päivänvalolla. On oltava älykäs, selkeä, kirkas hintaan mihin hyvänsä: jos vain annat myöten vaistoille, tiedostamattomalle, vievät ne *syöveriin...* (Nietzsche 1889/2008, 20).

Edellinen kappale, joka kuvaa ”loogisuuden psykopatologiaa”, voi samalla kuvata Harhaman teoksen kokonaisrakennetta. Sehän jakautuu kahteen symmetriseen tasoon, jossa Perkeleiden maailma edustaa viettejä, unia, toiveita, haluja jne, ja päivämaailmaan, jossa ovat vallalla ”järkevät” pyrkimykset, kuten yritys hallita omaa ja muiden elämää erilaisten instituutioiden ja käytäntöjen avulla. Koska Harhama ei ole tarpeeksi valpas Perkeleiden maailman suhteen, se ottaa niskalenkin hänen ”järkevästä” puolestaan.

Nietzscheläisestä näkökulmasta tarkasteltuna Harhaman tapa kieltää vaistonsa on tolkuton ja ongelmia aiheuttava. Kyse on petoksesta itseä ja maailmaa kohtaan. Kristinusko on epätervettä, enemmän kuin epätervettä, se on *sairautta*. Kristinusko on dekadenttia, vaikka se väittää edustavansa dekadenssin vastakohtaa. Kristinusko on totuuden kieltämistä, kun terveys on sen myöntämistä. Harhamassa munkki Pietari, kristinuskon edustaja, katsoo Harhaman kaikkien ongelmien johtuvan siitä, että tämä on toiminut Jumalaa vastaan, dekadentisti aistiensa viettämänä. Hän yrittää parantaa dekadentin Harhaman tarjoamalla tälle tuomionsa ja parannuksen, joka syntyy Jumalan lain eteen heittäytymisestä. Nietzchen mukaan parannusmoraali on silmäkääntämistä:

Filosofit ja moralistit syyllistyvät itsepetokseen kuvitellessaan vapautuvansa dekadenssista julistamalla sodan sitä vastaan. Vapautuminen ei ole heidän vallassaan: heidän valitsemansa välikappaleet, pelastuskeinot ovat vain ilmausta samaisesta dekadenssista – he *muuttavat* sen ilmenemistapaa, mutta eivät poista sitä itseään. Sokrates oli väärinkäsitys; koko *parannusmoraali, myös kristillinen, on ollut väärinkäsitystä...* Mitä räikein päivänvalo, järkevyyden hintaan mihin hyvänsä, eläminen kirkkaana, kylmänä, varovaisesti, tietoisesti, vailla vaistoja, kaikkia vaistoja vastustaen on ollut vain sairaus, toinen sairaus – eikä missään tapauksessa paluu ”hyveeseen”, ”terveyteen”, onneen... Se, että *täytyy* taistella vaistoja vastaan – se on dekadenssin kaava: niin kauan kuin elämällä on *nouseva suunta*, onni on yhtä kuin vaisto (Nietzsche 1889/2008, 21).

Harhaman tapauksessa on oireellista, että jopa hänen ryhtyessään ”nietzscheläiseksi” esteetikoksi hänen sisäsyntyinen dekadenttiutensa ui sisään estäen syvemmän oivalluksen tai vapautumisen. Harhaman kirjoittama teoshan edustaa korkeampaa idealismia. Siinä on muun muassa esitetty tulevaisuuden utopia, jossa ihmishenki on puhjennut korkeimpaan kukkaansa ja luopunut ”alemmista vaistoistaan” kuten väkivaltaisuudesta ja seksuaalisuudesta. Tässä utopiassa ei lopulta puhukaan Nietzsche vaan Tolstoi. Koko Harhaman teos on elämänkieltämistä. Nietzsche kieltää kategorisesti utopiat:

*Kolmas väittäjä.* Ei ole järkeä satuilla ”muusta” maailmasta kuin tästä, edellyttäen että meissä ei vallitse elämän kieltämisen, kutistamisen ja moittimisen vaisto: viimeksimainitussa tapauksessa me *kostamme* elämälle unenomaisella näyllä ”toisesta”, ”paremmasta” elämästä (Nietzsche 1889/2008, 26).

Harhaman elämän syvempi ongelma nietzscheläisittäin ajateltuna on, että hän pyrkii ratkaisemaan elämän kysymyksiä elämälle vieraalla välineellä, idealismilla. Kaikki Harhaman ratkaisut noudattavat jotain idealistista kaavaa ja muotoa. Kuitenkin toimintaa liikuttavana tekijänä ovat Harhaman vaistot eli Perkeleiden maailma. Harhama on menettänyt kosketuksensa tuohon sisäiseen maailmaan, hän tuomitsee sen ja yrittää toimia vastoin sisäistä todellisuuttaan. Oireellista on myös Harhaman hyvinkin negatiivinen suhtautuminen maailmaan ja etsiytyminen ideologioiden ja idealismien pariin, jotka ovat myös vihamielisiä maailmalle. Yleensä Harhama pyrkii toimimaan vastoin vaistojaan, altruistisesti.

#### **4.3.3. Harhama, totuus ja Nietzsche**

Harhamaa viehättää alunperin rouva Esempiossa tämän rohkea näkemys siitä, että ihminen voisi elää sekä ilman Jumalaa että ”ihmissiveyden ideaa” eli yleistä moraalikäsitystä. Harhama ei itse kykene lopulta kumpaankaan. Hän päätyy teoksen loppuessa asetelmaan, jonka mukaan Jumala on ehdottomasti korkeampi kuin elämä. Harhaman pyrkimykset ovat lähes aina korostetun moraalisia: hän pyrkii kohti absoluuttista moraalialia, ja syyn siihen, että hän jatkuvasti ”hairahtaa”, hän laittaa oman heikkoutensa, ei absoluutin kyseenalaisuuden nimiin. Nietzscheläisittäin ajateltuna Harhama ei ole ollut hetkeäkään vapaa. Harhaman korostettu idealistisuus, moraalisuus ja henkisyiden ihannoiminen sotkevat hänet ajan mittaan yhä vahvemmin Jumalan verkkoon. Kaikki Harhaman perustavimmat ja kyseenalaistamattomimmat ideat ovat nietzscheläisestä perspektiivistä katsottuna valheita. :

Mikä tarkoitus on noilla valhekäsitteillä, moraalien *apukäsitteillä*, ”sielu”, ”henki”, ”vapaa tahto”, ”Jumala” ellei ihmiskunnan fysiologinen raunioittaminen... Kun itsesäilytystä, ruumiinvoimien kohottamista *eli elämää* ei oteta vakavasti; kun kalvetustaudista tehdään ideaali ja ruumiin halveksunnasta ”sielun pelastus”, mistäpä muusta on kyse kuin dekadenssin *reseptistä*? Painopisteen kadottaminen, luonnollisten vaistojen vastustaminen, yhdellä sanalla sanottuna ”epäitsekkyys”. Tätä on tähän saakka kutsuttu *moraaliksi*... (Nietzsche 1908/ 2002, 90).

Ei ole pakko takertua yli-ihmisen ideaan nähdäkseen Nietzschen kautta Harhaman totaalinen rappio. Harhamassa tiivistyvät kaikki ne olennaiset persoonallisuuden piirteet, joita vastaan Nietzsche

tuotannossaan hyökkää. Kaikki, mikä on sairasta länsimaisessa sivilisaatiossa Nietzschen mukaan, löytyy Harhaman arvomaailmasta. Tältä pohjalta tarkasteltuna *Harhama* näyttäytyy patologisena sairauskertomuksena, taudinkuvauksena, jossa ei ole yhtäkään merkkiä käännteestä parempaan suuntaan.

*Harhaman* syvin dekadenttius piilee sen päähenkilössä - aivan kuten teos nimeään myöten vihjaileekin. Kysymys "mitä elämä on" toistuu jatkuvasti läpi teoksen, ja kaikki Harhaman elämän henkilökohtaiset ratkaisut liittyvät tähän kysymykseen. Vastauksia kysymykseensä Harhama etsii toisista ihmisistä, ideoista ja ideologioista. Elämänkysymykseen liittyy implisiittisesti kysymys elämän totuudesta. Miten Harhaman totuuskäsitys ilmenee ja missä suhteessa se on Nietzschen käsitykseen totuudesta?

Nietzchelle totuus ei ole monoliitti. Hän ei usko perimmäiseen, kiistämättömään totuuteen, mutta ei toisaalta myöskään siihen, ettei totuudella olisi mitään merkitystä. Hän käyttää termejä totuus ja tieto kahdessa eri merkityksessä: kieltäen ja myöntäen niiden perinteisen tarkoituksen (Schacht 1985, 52–53). Nietzschen ajatteluun kuuluu näkemys kielen (ja tätä kautta totuuksien) historiallisesta ja subjektiivisesta luonteesta.

*Harhamassa* ilmentyvät käsitykset totuudesta muistuttavat tiettyssä mielessä nietzscheläistä mallia. *Harhaman* päähenkilö etsii jatkuvasti objektiivista vastausta, objektiivista perustaa löytäen jatkuvasti subjektiivisia syitä kieltää objektiivisuus. Harhaman johtopäätökset objektiivisuuden illusion häviämisestä poikkeavat Nietzschestä: juuri objektiivisuuden kuolemaa Harhama pakenee polvistuessaan Jumalan eteen. Kun modernit aatteet eivät tarjoa hänen totuudentarpeilleen riittävää vastausta, hän heittäytyy nostalgisesti taaksepäin taantuen "lapsen uskoon".

Nietzschen ajattelun valossa Harhaman ratkaisu näyttäytyy halpana ja läpeensä dekadentin luonteen ratkaisuna. Nietzschelle objektiivisen totuuden kuolema ei ole yhtä kuin totuuden kuolema. Se ei ole katastrofi vaan vapautumisen mahdollistaja. Vapautuminen ei ole kävelemistä taakse vaan eteenpäin, ei paluuta kristillisiin ideaaleihin vaan kohti uudenlaisia totuuksia. Siinä missä hänellä, analyyttisillä filosofeilla ja Harhamalla on sama lähtökohta - taju kielen ja tätä kautta totuuden historiallisuudesta, Nietzsche ei jää tähän asteeseen vaan jatkaa totuuskäsityksensä pohdiskelua.

Vallantahto, halun affektit ovat Nietzschen filosofian taustalla. Hänen kosmologiassaan maailma näyttäytyy erilaisten tahtojen ja halujen, affektien, taistelukenttänä. Tätä näkemystä vasten asettuu

myös hänen totuuskäsityksensä: todellinen totuus, on sitä, että yksilö (tai ihmislaji) kehittää itselleen sellaisen totuuskäsityksen, joka auttaa häntä toimimaan (Schacht 1983, 76). Toiminta on toisin sanoen keskeisempää kuin mikään abstrakti "hyvä" tai "huono", "tosi" tai "valheellinen" itsessään. Nietzschen totuuskäsityksiin liittyy se, että hän arvottaa erilaisia totuuskäsityksiä sen mukaan, ovatko ne elämän kannalta myönteisiä vai kielteisiä. Kielteinen totuus on sellainen, joka kahlitsee toimintaa, myönteinen edistää sitä (Rahkola 2004, 35). Tämä on totuuden syvin olemus.

Harhama pyrkii sentyyppiseen totuuteen, josta Nietzsche pyrkii pois. Harhama hakeutuu kohti ykseyttä, Nietzsche hajoittaa kaiken ykseyden. Pyrkimys ykseyden rakentamiseen ei ole edes terveellistä. Harhaman totuuslähtökohdat ovat heikkoja, koska ne eivät edistä elämää hänessä, vaan päinvastoin ajavat häntä yhä uudestaan kauemmaksi elämästä. Elämähän on Harhamalle käärme, ja tämä käärme pakottaa ihmistä kohti Jumalaa, joka tässä yhteydessä voidaan nähdä olevan "ei-mitään". Harhama siis saavuttaa teoksen lopulta tuon "ei-minkään" tilan, jota itse kutsuu Jumalaksi.

#### **4.3.4. Harhaman metafysiikka ja moraalikäsitys nietzscheläisittäin**

*Harhamassa* päähenkilön elämän dialektiikka näyttäytyy Jumalan ja Saatanan välisenä piruntanssina. Kuva syntyy siitä, että Perkele on yhtä kuin Harhaman sisäiset, "eläimelliset taipumukset", Jumala edustaa hänen persoonansa parempaa, auringonvaloa paremmin kestävää puoliskoa.

Harhama sijoittaa Perkeleen ihmisen sisään. Perkele edustaa ihmisen unelmia, haluja ja tahtoa: persoonallisuuden tunteellista puolta. Mikä on *Harhaman* Jumala? Jo teoksen alkupuolella mainitaan, että Harhama on etsijä: se, mitä hän on etsinyt koko elämänsä, voidaan nimetä Jumalaksi. Mikä tässä etsinnässä on traagista, on se, että Harhama etsii Jumalaa järjellä, toisin ilmaistuna: järki on hänen jumalansa. Se että hän etsii, kristinuskon Jumalaan petyttyänsä, jumalaa moderneista aatteista, on osa tätä asetelmaa. Harhama on sydänjuuriaan myöten rationalismin sairastuttama: hän luottaa ainoastaan järkeen, oireena siitä hän antaa tunteelliselle persoonansa puoliskolle saatanallisen nimen. Tunteet ovat Harhamalle jotain, joka on syytä kuolettaa.

Harhaman oma metafysiikka on sitä, että hän etsii jatkuvasti pakenevaa objektiivisuutta: mitä lähemmäksi hän pääsee kutakin uutta tiedon perustaa, sitä enemmän se murenee. Jokainen uusi elämän (ja tiedon) perusta osoittautuu harhaksi. Ainoa lopullinen vastaus hänelle on Jumala: eräänlainen nihilistinen kehäpäätelmä. Kun ei ole löytänyt kiistämätöntä arvoa mistään muusta,



Harhama polvistuu suuren tyhjyyden edessä kuvittellen kumartavansa perimmäistä totuutta. Järjen haaksirikossa Jumalan kurssi on arvossaan.

*Harhama* on täynnä elämään negatiivisesti suhtautuvia iskulauseita, kuten ”elämä on tulikuuma kultavuode”, ”elämä on työtä ja vaivaa”, ”elämä on katkeraa savua”, ”ihmiselämä on pirunpaulassa rimpuilemista”, ”elämä on ihmistä nakerteleva nälkäinen rotta”. Kaikki nämä mietelauseet kuvaavat elämään negatiivisesti suhtautuvaa mielen maisemaa. Tuskin tehdään suurta väkivaltaa Harhamalle teoksena, jos tiivistetään näiden kaikkien elämän aspektien sanoma yhteen, muotoiluksi: ”Elämä ei ole minkään arvoista.” Harhaman moraaliksi on sitä, mitä Nietzsche kutsuu dekadenssimoraaliksi:

*Dekadenssimoraalin arvostelua.* -”Altruistinen moraaliksi, sellainen jonka vallitessa itsekkyyden *riutuu* – on kaikissa tapauksissa huono merkki. Tämä koskee yksilöitä ja nimenomaan kansoja. Parhaimmat puuttuvat, kun itsekkyyden alkaa kadota. Se, että ihminen valitsee sen, mikä hänelle on vahingollista, että ”epäitsekkäät” vaikuttimet *houkuttelevat* häntä, siinä miltei dekadenssin kaava. ”Ei saa etsiä *omaan* etuaan” - se on vain moraalinen viikunanlehti jollekin aivan muulle, nimittäin fysiologiselle todellisuudelle: ”En pysty enää *löytämään* etuani”... Vaistojen hajoaminen! -Ihmisen loppua tietää se, että hänestä tulee altruistinen. -Sen sijaan että lausuisi naiivisti: ”*Minä* en ole enää minkään arvoinen”, moraalivalhe sanoo dekadentin suussa: ”Mikään ei ole minkään arvoista, *elämä* ei ole minkään arvoista”... Viime kädessä tällainen arvostelma on suuri vaara, se vaikuttaa tartuttavasti, -koko yhteiskunnan sairaalloisesta maaperästä versoo pian esiin trooppista käsitekasvillisuutta, joskus uskontona (kristinoppi), joskus filosofiana (schopenhauerilaisuus). Toisinaan tällainen mätänemisen synnyttämä myrkkypuukasvusto myrkyttää höyryllään kokonaisuksi vuosituhansiksi *elämän*... (Nietzsche 1889/2008, 81–82).

Mikä *Harhamassa* on Jumalan ja elämän välinen suhde? Vastaus voi tulkinnasta riippuen olla kahtalainen. Jumala on joko elämän vihollinen tai sitten elämä on Jumalan työväline, jolla hän valmistaa ihmistä kohti ”todellista elämää” Jumalan valtakuntaan. *Harhamassa* liitetään elämä paratiisiin käärmeeseen, elämä on käärme.

Elämä *Harhaman* mukaan on siis luonteeltaan jotain rumaa, joka valmistaa ihmistä kohti jotain kaunista eli Jumalaa. Jumala antaa anteeksi ihmiselle tämän elämän, elämän, joka loppujen lopuksi on Jumalan väline siinä missä Perkelekin. *Harhaman* tolstoilaisessa maailmassa siis vaistotkin kuuluvat Jumalan maailmaan. Ne ovat välttämätön paha, joiden vaikutus täytyy kokea, jotta voi todella olla valmis hyvään eli Jumalan anteeksiantoon ja puhdistumiseen. Loppujen lopuksi *Harhaman* loppu noudattaa lähes yksi yhteen samaa maailmankatsomuksellista kaavaa kuin nimihenkilön itsensä kirjoittaman teoksen loppukin, jossa ihminen on lopulta puhdistunut rikoksen kautta. Tärkein kysymys kuuluukin, onko teoksen loppu myös harhailun loppu vai vihoviimeinen

harha. Nietzscheläisittäin lopussa tapahtuva ”kääntymys” on looginen ratkaisu patologisesti dekadentin luonteen elämässä.

## 5. LOPUKSI

Modernismin maailmankuvan synty liittyy jatkuvaan liikkeeseen. Sekä subjekti että häntä ympäröivä maailma ovat jatkuvassa muutostilassa. (Esi)modernistisina suuntauksina symbolismi ja dekadenssi hylkäsivät realismin objektiivisen maailmankuvan ja sen kartesiolaisen estetiikan. Realisteille edellä mainitut suuntaukset edustivat liioittelua, mauttomuutta, valheellisuutta ja hillitöntä subjektiivisuutta. Osa modernisteista, kuten Untola/Rantamala, tiedostivat puolestaan realismin esteettisen filosofiaan sisältyvät rajoitteet ja sen todellisuusperiaatteiden keinotekoisuuden.

Realismin estetiikka pohjautuu porvarilliseen humanismiin, joka lähtee siitä olettamuksesta, että yksilön elämä on mielekäs kokonaisuus (Saariluoma 1989, 276). Tätä porvarillista näkemystä vastaan koko *Harhama* teoksena sotii. Sen kaikenkirjavat ”elämä on” -toteamukset, hillittömyydet, umpikujat, epäloogisuudet ja naurettavuudet todistavat sen puolesta, että yksilön elämä ei ole mielekäs kokonaisuus, vaan yhteensopimattomien osiensa epäsymmetrinen suma. Jos *Harhaman* filosofioille etsii yhden ja kaikenkattavan idean, se on porvarillisen maailmankuvan vastaisuus. Tässä ei saa antaa *Harhamaan* eittämättömästi kuuluvan Jumalan häiritä: nimittäin teos käyttää sitäkin aseena porvarillista ideologiaa vastaan.

Jos *Harhaman* estetiikka ei olekaan täysin puhtasoppisesti dekadenssin idean mukaista, se on yhdenmukaista teoksen teeman kanssa siinä, että myös esteettisesti *Harhama* sotii porvarillista makua vastaan. Juoni ei etene loogisesti, tyylilaji ei ole selkeä (esim. välillä se on satiirinen, välillä ylevä), eikä edes teoksen sanoma ole kovin selkeä. Vaikka itse olen työssäni pyrkinyt sijoittamaan teosta kontekstiin eli suhteuttamaan sitä muuhun aikansa ajatteluun, täytyy pitää mielessä, että *Harhama* on Suomen kirjallisuuden historiassa kutakuinkin poikkeuksellinen teos niin tyyliltään kuin kokonaisrakenteeltaankin.

Kokonaisteoksena *Harhama* lähentelee jo antiromaanien traditiota Tristam Shandyineen ja Odysseukseineen. Se on kokeileva romaani, joka rikkoo vahvasti aikansa kirjallisia odotuksia ja jonka vastaanotosta voidaan päätellä, että sen maailma on ollut liian outo monia vuosikymmeniä teoksen ilmestymisen jälkeenkin. *Harhaman* saama pääosin negatiivinen vastaanotto liittyy

nähdäkseni pohjimmiltaan siihen, että Suomessa on ollut perinteisesti vallalla realistinen kirjallisuuskäsitys. *Harhama* sotii realismia vastaan monella eri tasolla tehden sen epämääräisesti olematta ilmeistä satiiria tai parodiaa.

Dekadenssiin *Harhaman* sitoo vahvimmin sen ylitsepursuava narsismi. *Harhamassa* kaikki on Harhaman sisäisen maailman heijastumaa, kaikki on epäluotettavaa, kaikki on liikkuvaa: kaikki toiminta ja havainnointi tähtää patologisesti heikon minän vahvistamiseen. Tolstoilaisittain tai nietscheläisittäin luettuna tämä narsistinen sisältö saa toisistaan poikkeavan merkityksen. Tolstoilaisittain *Harhama* on varoitus siitä, mitä seuraa yksilön suuruudenhulluudesta ja millaista on kulkea ylpeyden, seksuaalisuuden ja itserakkauden varassa. Nietscheläisittäin *Harhama* ei ole kertomus itserakkaudesta tai ylitsepursuavasta seksuaalisuudesta, vaan näiden sairaalloisista vääristymisistä, ilmiöistä, jotka ovat pohjimmiltaan johdettavissa liialliseen kristinuskon kulttuuriseen vaikutukseen eikä suinkaan kristinuskon puutteeseen.

Estetiikaltaan *Harhama* on lähempänä Nietzscheä kuin Tolstoita. *Harhaman* estetiikka on logiikaltaan hämärää, rakenteeltaan hajottavaa, paradokseihin ja hämmentämiseen perustuvaa. Voidaan siis sanoa, että kokonaisuutena *Harhama* ei ole tolstoilainen teos. Puhtaasta nietscheläisyydestäänkin on turha puhua, sillä niin temaattisesti kuin esteettisestikin *Harhaman* suora sukulaisuus Nietzscheen tuotantoon on heikosti perusteltavissa. Tolstoilaisuus esiintyy teoksessa paljon implisiittisemmin kuin nietscheläisyys. Munkki Pietarin suhde Tolstoin hahmoon on paljon selkeämpi kuin rouva Esemption tai Harhaman suhde Nietzscheen. *Harhaman* taideperiaatteista puhuttaessa on tässä välissä sopiva lainata avainkohtaa teoksen loppupuolella:

-Sinä siis aiot kirjailijaksi... Heitä pois se hullutus... Elämän valhe...

Harhama oli vaiti. Puhuja jatkoi:

-Sillä, katso: Eihän kirjallisuus ole muuta, kuin petosta ja elämän vääristelyä...

-Kuinka niin? oudoksui Harhama.

-Siksi, jatkoi toinen -että kirjallisuudessaan ovat säännöt *minkälaiseksi* pitää ihminen ja sen elämä kuvata: Se pitää kuvata runolliseksi ja esteettisesti eheäksi... Etkö sinä ole ajatellut mikä suunnaton hulluus ja petos se on? ...Et ole... Hyvä on. Ajattele sitten, onko maailmassa ainoatakaan, sanon *ainoatakaan* ihmistä, jonka elämä olisi eheä runo, hyvä, tai paha? ... No, otetaan ihmiskunnan parhaat: Jeesus -jos Hän on ollut olemassa -Sokrates ja ehkä Tolstoi... Mutta onko niidenkään elämä eheä? Valetta. Jos niidenkin elämän kokonaisuus, ne jokapäiväiset pikkumaisuudet -esimerkiksi Sokrateksella vaimonsa kanssa -ja salaiset halut ja ihmismäisyydet maalattaisiin, niin mikä eheä runo siitä syntyisi?... Siitä syntyy eheä runo siten, että *petetään* ihmisiä, poimitaan se mikä sopii reseptiin ja muu salataan... Jokaisen romaanisankarin elämähän on, kuin edeltäpäin tilattu. Eikö se ole törkeä petos, kun elämä on kerran satojen tuhansien

sattumuksien tulos? (*Harhama II*, 529).

Tolstoilaisuus perustuu äskeisen lainauksen mukaan eräänlaiseen petokseen, petolliseen estetiikkaan, jota *Harhama* ei noudata. *Harhama* ei ole tolstoilainen teos. Nietzscheläinen *Harhama* voi olla korkeintaan varoittavan esimerkin tasolla eli irvikuvana "viimeisestä ihmisestä" tai dekadentista vuosisadanvaihteen neuroottisesta tyypistä. Dekadentti *Harhama* on, ja niin on sen päähenkilökin. *Harhama* on rappiohahmo niin tolstoilaisesta, nietzscheläisestä kuin yleisemmästäkin dekadenssin viitekehyksestä tarkasteltuna. Itsetietoisuus, itseinho, toisaalta halu muuttaa itseään, toisaalta kyvyttömyys tähän, ylipäättään syvä tyytymättömyys omaan olemukseen ja toisaalta epätietoisuus siitä, mitä lopulta on, tässä *Harhaman* persoona. *Harhaman* persoona jää lopulta ääriävoiltaan sameaksi. *Harhama* ei saa koskaan otetta itsestään. *Harhaman* hahmossa tiivistyvät vuosisadanvaihteen taiteen neuroottiset piirteet: *Harhama* on kirja yksilön hajoamisesta.

## LÄHDELUETTELO

BAHTIN, MIHAIL 1991 *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki, Kustannus Oy Orient Express.

CALINESCU, MATEI 1987 *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-Garde Decadence Kitch Postmodernism*. Durham, Duke University Press.

CARTER, A.E. 1958 *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto, University of Toronto Press.

COLLI, GIORGIO 2008/1974 *Nietzschen jälkeen. Miten tullaan filosofiksi*. Suom. Antti Kajas. Tampere, niin & näin.

GOGRÖF-VOORHEES, ANDREA 1999 *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*. New York, Peter Lang Publishing.

GRONOW, JUKKA 1996 (Gronow, Noro, Töttö): *Sosiologian klassikot*. Helsinki, Gaudeamus.

ERVASTI, ESKO 1960 *Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche. 1900-luvun vaihde ja siihen välittömästi liittyvät ilmiöt*. Turku, Turun Yliopisto.

HABERMAS, JÜRGEN 1985/1987 *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, Polity Press.

HAYMANN, RONALD 1997/2000 *Nietzsche. Nietzschen äänet*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki, Otava.

KEVLES, DANIEL J. 1985 *In the Name of Eugenics. Genetics and the Uses of Human Heredity*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

KURIKKA, KAISA 1995 "SITÄ KUUSTA KUULEMINEN..." Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa *Harhama*. Teoksessa Kurikka, Kaisa (toim.) 1995 *Identiteettiongelmia suomalaisessa*

*kirjallisuudessa*. Sarja A, N:o 33. Turku, Turun yliopisto.

KURIKKA, KAISA 1998 "Elämä on tulikuuma kultavuode..." Irmari Rantamalan *Harhaman* dekadentti tila. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki, SKS.

LEINO, EINO 1983/1909 *Suomalaisia kirjailijoita. Pikakuvia*. Helsinki, SKS.

LINDSTEN, LEO 1977 *Maiju Lassila. Legenda jo eläessään*. Porvoo, WSOY

LYYTIKÄINEN, PIRJO (toim.) 1997 *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki, SKS.

MAKKONEN, ANNA 1991 *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme-rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki, SKS.

MATTHEIZEN, MIRKKA 2004 *Rappio ja renessanssi. Dekadenssi Suomen kuvataiteessa ja kirjallisuudessa*. Espoo, Plataani Oy.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1882/2004 *Iloinen tiede*. Suom. J.A.Hollo. Helsinki, Kustannusyhtiö Otava.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1872/2007 *Tragedian synty*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere, niin & näin.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1908/1991 *Antikristus*. Suom. Aarni Kouta. Hämeenlinna, Esoterica Publishing.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1889/2008 *Epäjumalten hämärä eli Miten vasaralla filosofisoidaan*. Suom. Markku Saarinen. Helsinki, Delfiini Kirjat.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1886/2007 *Hyvän ja pahan tuolla puolen. Erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki, Otava.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1887/ 1969 *Moraalin alkuperästä. Pamfletti*. Suom. J.A.Hollo. Helsinki, Otava.

NIETZSCHE, FRIEDRICH 1908/ 2002 *Ecce Homo. Kuinka tulee siksi mitä on*. Suom. Antti Kuparinen. Helsinki, Summa.

NOKKALA, ARMO 1958 *Tolstoilaisuus Suomessa. Aatehistoriallinen tutkimus*. Helsinki, Tammi.

PARENTE--CAPKOVÁ, VIOLA 1998 "Kuka, kuka sitoi?" Dekadentti äitiys L.Onervan *Mirdjassa*. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Dekadenssi vuosisadanvaiheen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki, SKS.

RAHKOLA, JUUSO 2004 *Tiedon alkuperästä. Friedrich Nietzschen naturalistinen epistemologia*. Jyväskylä, Kampus Kustannus.

ROJOLA, LEA 1999 Vastakohtien sekasortoinen maailma. Teoksessa Rojola, Lea (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki, SKS

ROSENTHAL, BERNICE GLATZER 1986 *Nietzsche in Russia*. New Jersey, Princeton University Press.

ROSSI, RIIKKA 2009 *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki, Gaudeamus.

SAARILUOMA, LIISA 1989 *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna, Karisto.

SALMI, HANNU 2002 *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turku, Turun Yliopisto.

SCHACHT, RICHARD 1983 *Nietzsche*. London, Routledge and Kegan Paul.

SCHUTTE, OFELIA 1984 *Beyond Nihilism. Nietzsche without Masks*. Chicago & London, The University of Chicago Press.

SEGALEN, MARTINE 1996 *The Industrial Revolution: from Proletariat to Bourgeoisie*. Teoksessa Burguière, André (et al.) *A History of The Family. Volume Two. The Impact of Modernity*. Cambridge, Polity Press

ŠESTOV, LEV 1903/ 2009 *Dostojevski ja Nietzsche. (Tragedian filosofia)*. Suom. Mari Miettinen. Jyväskylä, Ilias Oy.

STONE, DAN 2002 *Breeding Superman. Nietzsche, Race and Eugenics in Edwardian and Interwar Britain*. Liverpool University Press.

SUOMELA, SUSANNA 2003 *Teemasta ja sen tutkimuksesta* teoksessa ALANKO & PUUMALA (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki, SKS

TOLSTOI, LEO 1891/2011 *Kreutzer-sonaatti*. Suom. Eero Balk. Helsinki, Basam Books Oy

TOLSTOI, LEO 1908 *Mitä meidän on siis tekeminen*. Suom. K.W. Järnefelt. Helsinki, Otava.

TOLSTOI, LEO 1898/2000 *Mitä on taide?* Suom. Martti Anhava. Vammala, Kustannusosakeyhtiö Taide

TURTIAINEN, MINNA & WAHLROOS TUIJA (toim). 2010 *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Helsinki, SKS.

WEBER, MAX 1980/1904-1905 *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Suom. Timo Kyntäjä. Porvoo-Helsinki-Juva, WSOY.

YESILOVA, KATJA 2009 *Ydinperheen politiikka*. Helsinki, Gaudeamus

YOUNG, JULIAN 1992 *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, Cambridge University Press.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

TIMONEN, VILLE 2007 *Irmari Rantamalan Harhaman julkinen vastaanotto. Reseptioesteettinen tutkimus*. Suomen kirjallisuuden seminaarityö, Tampereen yliopisto



ELEKTRONINEN AINEISTO:

BUCHEN, IRVING H. 1972 *Decadence as Blasmephy*.

Ilmestynyt alunperin julkaisussa: Modern Language Studies, Vol. 2, No. 1, Program Issue (Winter, 1972) Tieto haettu 6.6.2010.

URL: <http://www.jstor.org/stable/3194579>

DAVIS, WHITNEY 2005 *Decadence and the Organic Metaphor*

Ilmestynyt alunperin: Representations, No.89 (Winter 2005). Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/4490845>

FERGUSON, CHRISTINE 2002 *Decadence as Scientific Fulfillment*

Ilmestynyt alunperin: PMLA, Vol. 117, No.3 (May 2002) Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/823145>

FINNEY, GAIL 1986 *Huysmans' "A Rebours" viewed through the Lens of Zola's "Germinal"*

Ilmestynyt alunperin: Modern Language Studies, Vol. 16, No 2. (Spring 1986) Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/3195074>

LONG, RICHARD A. & JONES, IVA G. 1961 *Towards a Definition of the "Decadent Novel"*

Ilmestynyt alunperin: College English, Vol. 22, No.4 (Jan., 1961). Tieto haettu 6.6.2010.

URL: <http://www.jstor.org/stable/373029>

RASCH, WOLFDIETRICH 1982 *Decadence. Artistic Representations of Decay*

Ilmestynyt alunperin: Journal of Contemporary History, Vol. 17 (Jan 1982) Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/260451>

RIDGE, GEORGE ROSS 1961 *The "Femme Fatale" in French Decadence*

Ilmestynyt alunperin: The French Review, Vol. 34, No. 4 (Feb. 1961) Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/383840>

WEINECK, SILKE-MARIA 1994 *Decadence as the Crisis of Negation*

Ilmestynyt alunperin: Pacific Coast Philology, Vol 29, No. 1 (Sep. 1994). Tieto haettu 6.6.2010

URL: <http://www.jstor.org/stable/1316346>