

TAMPEREEN YLIOPISTO

Jussi Pajukangas

EKSISTENTIALISMI JUHA MANNERKORVEN NOVELLIKOKOELMASSA *SIRKKELI*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteen yksikkö

PAJUKANGAS, Jussi: EKSISTENTIALISMI JUHA MANNERKORVEN
NOVELLIKOKOELMASSA *SIRKKELI*

Pro gradu -tutkielma, 73 s.

Suomen kirjallisuus

Joulukuu 2012

Tutkielmassani tarkastelen Juha Mannerkorven novellikokoelman *Sirkkeli* (1956) eksistentialismia. Keskeisenä teoreettisena lähtökohtanani on Jean-Paul Sartren kirjallisuusteoria, jonka mukaan kirjailijan tehtävä on nimetä ja siten paljastaa epäoikeudenmukaisuuksia. Sartren teorian mukaan kirjailija kirjoittaa aina historiallisessa tilanteessa. Lisäksi kirjailija kirjoittaa Sartren mukaan aina aikalaisilleen ja maanmiehilleen. Tätä taustaa vasten tarkastelen, mitä ihmiselämän kannalta epäoikeudenmukaisiksi katsottavia eksistentialistisia tosiasioita Mannerkorpi paljastaa.

Analysoin ja tulkiten erityisesti kahta kokoelman novellia, ”Maaliskuun iltoja” ja ”Lilakoa”. ”Maaliskuun illat” on tulkintani mukaan kokoelman keskeisin novelli, sillä siinä paljastuu yksityiskohtaisimmin koko *Sirkkelin* filosofia. Tuo filosofia on analysoitavissa eksistentialistisin käsittein, joista keskeisin on Sartren eksistentialismin vapaus. ”Maaliskuun iltojen” Vänskän itsemurhan syyksi on tulkittavissa ahdistus, joka Sartren mukaan on vapauden seuraus. Lisäksi ”Maaliskuun illat” on avainasemassa *Sirkkelin* puumetaforien tulkinnassa.

Novellia ”Lilako” luen jatkokehittelynä ”Maaliskuun illoissa” esitellylle eksistentialismille. ”Lilakossa” keskiössä on teknologia ja ihmisen parantaminen tekniikan avulla, joten novelli on nähtävissä eksistentialismin ja tekniikan filosofian kosketuspintoja tarkastelevana tekstinä. Analyysissa keskeiseksi nousee käsite posthumanismi, joka tarkoittaa ihmisen ruumiin korvaamista koneella. Lihallisen vartalon korvaaminen tekniikalla johtaa viime kädessä kuolemattomuuteen, ja kuolemattomuus toteutuessaan kyseenalaistaa eksistentialismin. Ihmisen ja kuoleman suhdetta tarkastellessani viitataan myös Martin Heideggerin eksistentialismiin, jossa keskeisenä tekijänä on kuoleman vääjäämättömyys.

Tutkielmassani osoitan, että Juha Mannerkorpea voidaan pitää eksistentialistisena kirjailijana. Hänen eksistentialisminsa ulottuu esimerkiksi sivullisuuden kuvaamista pidemmälle kysymyksiin vapaudesta, ahdistuksesta ja kuolemasta. Tuon myös esiin Mannerkorven eksistentialismin omaleimaisuuden. Hän ei vain paljasta epäkohtia, vaan tarjoaa niihin myös ratkaisua.

Asiasanat: eksistentialismi, vapaus, tekniikan filosofia, posthumanismi, novelli

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskysymys ja keskeiset käsitteet	1
1.2. Situaatiot	2
1.2.1. Suomalainen modernismi – taidetta kriisikokemuksesta.....	2
1.2.2. Eksistentialismi ja suomalainen modernismi.....	6
1.2.3. Jälkimoderni ja posthumanismi	9
1.3. Mannerkorven tuotanto ja sen kritiikki sekä tutkimus.....	10
1.4. Tutkielman eteneminen.....	13
2. PALJASTAMISEN TEORIA.....	15
2.1. <i>Mitä kirjallisuus on?</i> ja kirjallisuustiede.....	15
2.2. Miksi kirjallisuus on?.....	19
2.3. Mitä <i>Sirkkeli</i> paljastaa?	25
3. EKSISTENTIALISTINEN ”MAALISKUUN ILLAT”	30
3.1. Mannerkorpi novellistina, Mannerkorpi eksistentialistina	30
3.2. Monikerroksinen ”Maaliskuun illat” ja novellin lajit	33
3.3. Maaliskuun ilta on ahdistus	37
3.4. Puuvaja: ahdistuksen analyysi	41

3.5. <i>Inho</i> -alluusio	46
3.6. Yhteenveto ja vastalauseet	49
4. POSTHUMANISTINEN ”LILAKO”	52
4.1. Kysymyksenasettelu	52
4.2. Juoni ja vertailu.....	55
4.3. Onko posthumanismi posteksistentiaalisia?	60
4.3.1. Itsellismies ihmiskone.....	60
4.3.2. Liikajännitys, ahdistus, kuolema.....	63
4.4. Negaation taide	65
4.5. Tekniikan hiljaisuuden katkaisemisesta ja kirjailijan tehtävästä	69
5. LOPUKSI.....	72
LÄHTEET.....	74

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskysymys ja keskeiset käsitteet

Tutkielmassani luen Juha Mannerkorven (1915–1980) novelleja ”Maaliskuun illat” ja ”Lilako” yhteiskunnallisesti sitoutuneen kirjailijan filosofisena tekstinä ja tutkin, millä perustein kyseisiä novelleja voidaan pitää eksistentialistisina. Tarkastelen myös, millaisena Mannerkorven käsittelemä teknologiaan liittyvä problematiikka näyttäytyy sitä tulkintaa vasten, että Mannerkorpi on eksistentialisti. Tutkimuskohteinani olevat novellit ovat kokoelmasta *Sirkkeli* (1956, = S).

Jean-Paul Sartre määrittelee kirjailijan tehtävän esseessään *Mitä kirjallisuus on?* (1948/1967) sitoutumisen kautta. Sartren mukaan ”[p]uhuminen on toimintaa”, jolla nimetään asioita. Nimeäminen on puolestaan paljastamista: ”kun asia nimetään, se ei enää ole aivan sama, se on kadottanut viattomuutensa”. Tästä johtuen kirjailijalta voi kysyä, ”minkä aspektin sinä haluat paljastaa, minkä muutoksen sinä haluat saada aikaan maailmassa tällä paljastamisella”. Sitoutunut kirjailija on Sartren määritelmän mukaan tietoinen toiminnastaan; sitoutunut kirjailija ”tietää että paljastaminen on muuttamista ja ettei voi paljastaa ellei pyri muuttamaan”. (Sartre 1948/1967, 29.) Nimeämällä paljastaminen ja muuttaminen, tietoinen toiminta sekä sitoutuminen ovat kaikki näkökulmia, jotka kytkevät kirjailijan yhteiskunnan jäseneksi, kirjallisuuden ulkopuolisen maailman toimijaksi.

Sartren teoria mahdollistaa kirjallisuuden erittelyssä ja tulkinnassa kysymykset, jotka kohdistuvat *todelliseen* kirjailijaan. Tämä taas mahdollistaa sen, että on perusteltua tuoda erittelyyn ja tulkintaan mukaan konteksti merkityksessä, jossa se vastaa todellista maailmaa, jonka ihmiset ovat vastuullisia toimijoita. Konteksti on Sartren teoriassa keskeinen: ”halusipa tai ei [...], kirjailija puhuu aikalaisilleen ja maanmiehilleen, rotu- tai luokkaveljilleen” (emt. 67). Sartren teorian tarjoamissa puitteissa on mahdollista tarkastella, mitä Mannerkorpi aikalaisilleen puhuu – mitä hän nimeää, paljastaa, muuttaa. Se, millä tavalla Mannerkorpi on aikalaiseni tai edes maanmieheni, on yksi tutkielmani keskeisistä kysymyksistä.

Sartren kirjallisuusteoria kytkeytyy läheisesti eksistentialismiin. Eksistentialismin keskiössä on eksistenssi, *ihmisenä* oleminen; Ihmisenä olemisen tekee erityiseksi tietoisuus omasta olemassaolosta: ”Ihminen on olemassa, ja hän tietää sen. Hän eksistoi.” (Lehtinen 2002, 26.) Sartren eksistentialismissa ihmisellä ei ole ennalta määriteltyä olemusta, hänen olemuksensa on tyhjiyttä. Ilman ennalta määrättyä olemusta ihmisellä on vapaus ja vapaa tahto. Kyky ajatella tekee ihmisestä vapaan: ”hän voi määritellä tietoisuutensa kohteet ja antaa niille merkityksen”. Ihminen joutuu vastuuseen jokaisesta teostaan ja ajatuksestaan tämän vapauden myötä. (emt. 197–198.)

Sartren kirjallisuusteoriassa toistuu ajatus, että kirjailija vetoaa lukijan vapauteen kirjoittaessaan ja pakottaa tämän luomaan kanssaan epäoikeudenmukaisuuksia (ks. esim. Sartre 1948/1967, 61–62) ja siten paljastamaan niitä. Sartren eksistentialismissa yhtenä keskeisenä ajatuksena on, että täydestä vapaudestaan huolimatta ihminen on silti vastuussa muille ja hänen täytyy sitoutua valintoihinsa siten, että muutkin voisivat valita samoin (Sartre 1946/1967, 15). Siten Sartren kirjallisuusteorialla on samanlainen moraalifilosofinen pohja kuin hänen eksistentialismillaan. Tutkielmassani lähestyn Mannerkorven novellien eksistentialismia Sartren kirjallisuusteoriaan tukeutuen ja tarkastelen, mitä Mannerkorpi nimeää ja paljastaa – miten eksistentialismi ilmenee hänen proosassaan.

1.2. Situaatiot

1.2.1. Suomalainen modernismi – taidetta kriisikokemuksesta

Sartren mukaan kirjailija on aina situaatiossa, historiallisessa tilanteessa, kytköksissä todellisuuteen (ks. esim. Sartre 1948/1967, 22). Tutkielmani kannalta keskeisiksi nousee kolme näkökulmaa, joista käsin Mannerkorven tuotantoa tulee tarkastella: suomalainen modernismi, eksistentialismi ja posthumanismi. Näistä näkökulmista Mannerkorven situaatio näyttäytyy kolmella eri tavalla. Pääpaino tutkielmassani on kuitenkin eksistentialismissa ja posthumanismissa. Kysymystä Mannerkorven modernistisuuden luonteesta en analyysi- ja tulkintatyössäni tule kuitenkaan problematisoimaan. Tulkitsen suomalaisen modernismin situaatioksi, jossa Mannerkorpi kirjoitti, ja tuon situaation yksi keskeisiä tekijöitä oli

eksistentialismin keskeisyys. Toisin sanoen keskittyessäni eksistentialismiin käsittelen samalla tutkielmani kannalta keskeisintä suomalaisen modernismin osa-aluetta.

Tilanne, jossa Juha Mannerkorpi kirjoitti, oli suurten murrosten aikaa. Hän julkaisi esikoisrunokokoelmansa *Lyhtypolku* vuonna 1946 – heti toisen maailmansodan jälkeen. Toista maailmansotaa voidaan pitää merkittävänä vedenjakajana sekä Suomen yhteiskunnan että kulttuurin, erityisesti ”kirjallisen muotokulttuurin”, modernisaatiossa (Niemi 1994, 4).

Toisen maailmansodan jälkeen Suomen kulttuurinen tilanne oli epäselvä. Nationalistiseen sotaideologiaan sopeutetun maailmankuvan romahdettua oli kansallinen identiteetti hukassa. 1940-luvun loppu oli uuden etsinnän ja uudelleenarviointien aikaa, mutta hämmennys, epävarmuus ja suuret ristiriidat ulottuivat maailmankatsomuksellisista kysymyksistä poeettis-esteettisiin. Totalitarismin rikosten paljastuttua suuntautuminen kosmopoliittiseen modernismiin oli yleinen trendi kaikkialla eurooppalaisessa kirjallisuudessa. Suomalaisessa kulttuurissa käännyttiin yhä enemmän anglosaksisen ja amerikkalaisen ajattelun puoleen saksalaisvaikutteiden sijaan. (Hökkä 1999, 69–70.)

Modernismi terminä liittyi alun perin juuri angloamerikkalaiseen kulttuuriin, mutta Euroopassa puhuttiin ennemminkin avantgardismista. Angloamerikkalainen modernismi oli kulttuurinen konstruktio, johon liittyi esteettisiä ja ideologisia arvoja sekä ajatus taiteen omalakisuudesta ja autonomisuudesta. Eurooppalaisten avantgardistien mukaan taide oli tärkeä osa yhteiskunnallista toimintaa, joten taiteen ja todellisuuden suhteen uudelleenarviointi oli tärkeää. (Koskela & Rojola 2000, 67.) Suomalainen kulttuuri imi vaikutteita pääasiassa angloamerikkalaisesta modernismista, mutta osa vaikutteista tuli esimerkiksi Ranskasta: vuotta 1947, jolloin ilmestyi suomeksi, Juha Mannerkorven suomentamana, Jean-Paul Sartren *Inho*, pidetään yhtenä suomalaisen kirjallisuuden merkkivuotena. (Hökkä 1999, 68, 73). Yhteiskunnallista sitoutumista vaatinut kirjailija ja filosofi Sartre on nähtävissä eurooppalaisen avantgardismin edustajana. Puhuttaessa esimerkiksi suomalaisesta 1950-luvun proosasta käytetään kuitenkin yleisesti termiä modernismi mahdollisista avantgardismivaikutteista huolimatta. Siten suomalainen modernismi kattaa sekä angloamerikkalaisen modernismin että eurooppalaisen avantgardismin vaikutteet.

Anna Makkonen nostaa esiin Mannerkorven luokittelemisessa esiintyneet vaikeudet. Hän huomauttaa aikalaiskritiikkiin vedoten, että ”Mannerkorpea ei mielellään lueta modernisteihin, vaan hänen itsenäisyyttään korostetaan [...]”. Tämä on näkynyt siten, että vertauskohtien hakeminen esimerkiksi eksistentialismista ”päätyy yleensä kriitikon vakuutukseen kirjailijan omaperäisyydestä”. Makkonen käy läpi Pekka Tarkan, Pertti Lassilan ja Kai Laitisen modernismijaotteluita, joissa Mannerkorpi on nähty ranskalaisvaikutteiseksi kokeilijaksi, ei *varsinaiseksi* modernistiksi, mutta toisaalta kuitenkin moderniin kuuluvaksi perinteisen sijaan. Makkonen ei lopulta yksiselitteisesti kutsu Mannerkorpea modernistiksi, mutta ei toisaalta sulje häntä poiskaan modernismin piiristä. (Makkonen 1992, 94–95.)

Esimerkiksi modernismiin usein kytketty kielen, esittämistavan ja subjektin kriisi (ks. Niemi 1994, 17) on kuitenkin läsnä Mannerkorven tuotannossa, minkä on osoittanut esimerkiksi Aarne Kinnunen (1976). Pertti Karkaman määrittelemä modernismi on myös helppo yhdistää Mannerkorven nimeen. Karkaman mukaan

[m]odernistinen sanataide on uuden subjektin etsintää ja vieläpä sellaisen subjektin etsintää, joka ei vain samastu annettuun suoritusyhteiskuntaan ja ahdistavaan arkeen ja toimi sen ehdoin vaan pystyy myös vapautumaan siitä ja/tai muuttamaan sitä. Yksilön on joko annettava periksi ja pelattava peliä annettujen sääntöjen mukaan, paettava omaan yksinäisyyteensä tai muutettava kriisikokemus toiminnaksi. (Karkama 1994, 192.)

Tämänkaltainen subjektin kriisi on keskeisessä asemassa esimerkiksi Mannerkorven novellissa ”Maaliskuun illat” (1956), jossa nuori poika ajautuu hankaluuksiin auktoriteettien kanssa ja päätyy ampumaan itsensä. Novellissa käydään läpi kaikki vaihtoehdot: periksi antaminen, yksinäisyyteen vetäytyminen ja toiminta, joka näyttäytyy sekä kapinointina että itsemurhana. Kriisikokemus ”Maaliskuun illoissa” on tulkittavissa eksistentialismin käsittein. Toisaalta esimerkiksi psykoanalyttinen lähestymistapa voisi olla aivan yhtä perusteltu, sillä kapinoinnin kohteena on myös perhe, erityisesti äiti. Siten esimerkiksi mahdollisen oidipuskompleksin analyysi voisi tuottaa eksistentialistisen luennan tuloksia tukevia tulkintoja – tai mielenkiintoisia rinnakkaistulkintoja. En kuitenkaan katso aiheelliseksi tarttua *Sirkkelin* psykologiseen kysymyksenasetteluun, sillä tulkintani mukaan kokoelma käsittelee subjektin kriisiä ensisijaisesti filosofisesta näkökulmasta. Toisaalta työni yhtenä tavoitteena

on nimenomaan eksistentialistinen luenta, joten psykoanalyttinen teoria, käsitteistö ja tulkinta eivät olisi tutkielmani kannalta merkittäviä.

Modernistisen sanataiteen moottorina toimiva kriisikokemus ei kuitenkaan ole tyhjentävästi eriteltävissä jonkin tietyn ismin käsittein. Karkaman mukaan ”vastauksen etsinnän tiet ja suunnat” riippuvat etsijään kohdistuvista haasteista sekä asemasta, joka ”etsijällä on nykyaikaistumisen prosessissa”:

Moderni yhteiskunta ja moderni elämä tematisoituvat eri aikoina ja eri kirjailijoille eri tavoin, ja tämä erilaisuus synnyttää sekä erilaisia kirjallisia virtauksia aina realismista modernismiin saakka että erilaisia trendejä virtausten sisällä. (Karkama 1994, 192–193.)

Karkama jatkaa, että jonkin ohimenevän suuntauksen nimeäminen ismiksi saattaa johtaa harhaan, sillä jatkuvasti muuttuva modernismi ”ei alistu millekään yksiselitteiselle ja yksiuomaiselle katsomusjärjestelmälle” (emt. 193). Karkaman ajatus on käännettävä myös toisinpäin: mikään katsomusjärjestelmä ei kuulu yksiselitteisesti modernismille. Elämän realiteeteista johtuvasta ahdistuksesta on tehty taidetta vuosisatoja, joten ahdistuksesta kumpuava kriisi ei ole yksin modernismiin liittyvä tekijä. Se, mikä on merkittävää, on kriisikokemuksen rooli liikkeelle panevana voimana modernismissä. Karkama on halunnut määrittellä modernismin modernisaatioon liittyvän kriisikokemuksen kautta siksi, että muiden ”määrittelyjen moninaisuus on tehnyt koko modernismin käsitteen kyseenalaiseksi” (emt. 196). Karkama antaa esimerkiksi ”määrittelyjen moninaisuudesta” Eugen Lunnin kiteyttämät modernismin luonnehdinnat, joita ovat ”*esteettinen itsetietoisuus* tai *itserefleksiivisyys*”, ”*samanaikaisuus* [...]”, ”*rinnakkaisuus* [...] tai ’*montaasi*’”, ”*paradoksaalisuus*, *ambiguiteetti* ja *epävarmuus*”, ”*dehumanisaatio* ja *ehjän yksilösubjektin* tai *persoonallisuuden kato*” (Karkama 1994, 197–198). Anna Makkonen puolestaan toteaa, että ”[p]roosan modernismia on totuttu luonnehtimaan sanoilla asiallinen, niukka, obektiivinen” (Makkonen 1992, 94).

Mitä *suomalaiseen* proosan modernismiin tulee, Karkama kytkee siihen kriisikokemukseen läheisesti liittyvät välitilan ja välivaiheen käsitteet, joita käytetään usein puhuttaessa 1950-luvun sanataiteesta (emt. 209), jossa välitilan motiivi on yleinen (emt. 219). Esimerkkinä Karkama mainitsee muiden muassa Mannerkorven *Sirkkelin*, mutta katsoo, että välitilan motiivi palvelee Mannerkorvella filosofisia pyrkimyksiä:

Juha Mannerkorpi kuvaa [...] näennäisesti yksilön elämän psyykkisiä rajatiloja (kylähulluus, puberteetti, vanhuuden dementia, mielisairaus), mutta elämänfilosofisesti katsoen tekijä vain laajentaa välivaiheen modernistiseen tapaan koskemaan ihmisen koko eksistenssiä. [...] Rajatilassa ja välivaiheessa toteutuu tämän näkemyksen mukaan ihmisen eksistentiaalinen olemus, hänen itseytensä johdonmukaisimmalla tavalla [...]. (emt. 220.)

Juha Mannerkorpi on – ainakin prosaistina – modernisti. Subjektin kriisin ja kriisikokemuksen keskeisyys hänen proosatuotannossaan puoltavat tätä tulkintaa. Välitilan motiivin toistuvuus kytkee Mannerkorven luonnollisesti osaksi suomalaista modernismia. Tutkielmani tarkoitus ei ole kuitenkaan todistella Mannerkorven modernistisuutta. Hänen nimeäminen (suomalaiseksi) modernistiksi palvelee kahta seikkaa. Ensinnäkin Mannerkorpi tulee kytketyksi tiettyyn aikakauteen ja paikkaan, sotienjälkeiseen Suomeen. Toiseksi hänen tuotantonsa valottuu näkökulmasta, joka on tutkielmani kannalta edullinen: Mannerkorven sanataide kumpuaa kriisikokemuksesta, joten on perusteltua olettaa, että hänen tuotantonsa rakentuu ainakin osittain eksistentiaalististen kysymysten varaan.

1.2.2. Eksistentiaalisuus ja suomalainen modernismi

Tutkielmassani käytän käsitettä eksistentiaalisuus samassa merkityksessä kuin käsitettä eksistenssifilosofia. Torsti Lehtinen huomauttaa, että ”[e]ksistentiaalisuus on [...] eksistenssifilosofiaa, mutta kaikki eksistenssifilosofia ei ole eksistentiaalisuutta”. Lehtisen mukaan ”[e]ksistenssifilosofialla tarkoitetaan kaikkea sellaista filosofiaa, joka kohdistaa mielenkiintonsa ihmisenä olemiseen”, kun taas eksistentiaalisuudella viitataan Ranskassa maailmansotien välillä syntyneeseen eksistenssifilosofian suuntaukseen ja erityisesti Jean-Paul Sartreen. Lehtinen itse kuitenkin luopuu eksistentiaalisuuden tiukimmasta määritelmästä, sillä eksistenssifilosofian ja eksistentiaalisuuden ”raja häilyy ja niiden alat lankeavat suurelta osin päällekkäin; usein niitä käytetään toistensa suoranaisine vastineina[...]”. (Lehtinen 2002, 16.) Tutkielmassani teen vastaavanlaisen ratkaisun, sillä lähdekirjallisuudessani, esimerkiksi aikalaiskritiikeissä, ei käsitettä eksistenssifilosofia käytetä; sen sijaan nimenomaan eksistentiaalisuudesta puhutaan paljonkin.

Eksistentiaalisuuden merkitys korostui tilanteessa, jossa vanhat aatteet murtuivat oudon ja tuntemattoman äärellä. Tilanteen tiedostavat ”tunsivat itsensä vieraisiksi ja sivullisiksi” ja ”kokivat olemassaolonsa angstiksi, määrittämättömissä olevaksi ahdistukseksi”.

Suomalaiseen kirjallisuuteen tämä heijastui esimerkiksi ahdistuksen ja tuskan teemoina. (Ervasti & Karkama, 1973, 135.) Tämä kertoo osaltaan sanataiteen ja eksistentialistisen filosofian läheisistä suhteista.

Eksistentialismi on monimuotoinen kulttuuri-ilmiö, joka vaikutti voimakkaasti viime vuosisadan henkiseen ilmapiiriin. Se jätti jälkensä paitsi filosofiaan myös humanistisiin tieteisiin, taiteeseen, kirjallisuuteen ja maailmankatsomukselliseen keskusteluun. (Lehtinen 2002, 15.)

Eksistentialisteja ei voi kutsua koulukunnaksi, vaan heitä yhdistää ajattelutavoissa ”tietynlainen perheyhtäläisyys”, ajatuksissa esimerkiksi ”intohimoinen yksilökeskeisyys” ja ”epätoivo, jonka synnyttää kokemus elämän käsittämättömyydestä, ristiriitaisuudesta ja katoavuudesta” (Lehtinen 2002, 16–17). Eksistentialismin kehitys on samankaltainen kuin modernisminkin: kun modernismi etsi uutta subjektia, eksistentialismi hylkäsi tieteelliset tavat selittää ihmistä – molempien käännteiden taustalla on nähtävissä modernisaation vaikutus. Torsti Lehtinen kuvailee eksistentialistisen kirjailijoiden, esimerkiksi Jean-Paul Sartren, tapaa kirjoittaa:

Eksistenssifilosofoja kiinnostaa itse elämä, ei kauniilla käsiälällä tekstattujen nimikylttien ripustaminen elämän ovenpieliin. Eksistentialistit sanovat sanottavansa epätieteellisessä¹ muodossa. He eivät tyydy kulkemaan objektiivisen tiedon kaitaa polkua, jolla kaikki huomio kiinnitetään siihen, mistä on mahdollista esittää oikeaksi tai vääräksi todistettavia väitelauseita. Eksistentialistit esittävät filosofiset näkemyksensä paljolti kaunokirjallisessa asussa. Heidän teoksissaan tapahtumat sijoittuvat etupäässä muualle kuin luentosaleihin. (Lehtinen 2002, 26.)

Eksistentialismi siis tarjosi sellaisen näkökulman, jota modernismi haki. Eksistentialistinen näkemys elämän mielettömyydestä vetosi tilanteessa, jossa ihminen oli ajautunut umpikujaan. Eksistentialismin epätieteellisyys ja epäjärjestelmällisyys on myös mahdollista

¹ Lehtinen antaa *Eksistentialismi. Vapauden filosofia* -teoksessaan näytteen suomennetusta Heideggerin tekstistä, ”jota lukiessaan kuulee suomentajan hikipisaroiden tippuvan”. Søren Kierkegaardin kielestä Lehtinen toteaa, että se on ”pahimmillaan antiikin aikaisilla käsitteillä höystettyä siansaksaa, jota lukiessaan tekee mieli heittää kirja seinään” (Lehtinen 2002, 163, 102). Esa Saarinen kuvailee puolestaan Kierkegaardin tekstin vaikeutta sanomalla, että ”[h]än käyttää kirjallisuuden ilmaisuvälineitä sen koko kirjolla – liialla kirjolla, jotta mikään järjestelmällinen, todistushakuinen mieli voisi tätä vuolautta sulattaa, jäsentää tai hyväksyä” (Saarinen 1985, 304). Jaspersin *Johdatus filosofiaan* -teoksen suomentaja Sinikka Kallio esittää teokseen kirjoittamissaan alkusanoissa oletuksen: ”Todennäköistä tuskin on, että monikaan eksistentialistiksi tunnustautunut olisi lukemalla ja pohtimalla perehtynyt Heideggerin ja Jaspersin hankalaselkoiseen ajatusmaailmaan tai edes näiden varhaisemman tunneheimolaisen Kierkegaardin ajatuksiin. Mutta yksi ja toinen iskusanaksi iskeytynyt käsite [...] on lähinnä kirjallisuuden ja näyttämötaiteen [...] havainnollistamana vedonnut viime maailmansodan jälkeiseen ihmiseen poikkeuksellisen voimakkaasti.” (Jaspers 1953/1970, 6.)

nähdä maaperänä, josta modernistinen kirjallisuus saattoi saada elinvoimaa. Toisaalta eksistentialismin piiristä tuli valmiita malleja uudentalaisesta kirjallisuudesta – tästä esimerkkinä Sartren *Inho*.

Suomalaisen modernistisen kirjallisuuden eksistentialismi on totuttu kuitenkin näkemään yksittäisissä motiiveissa, esimerkiksi sivullisuuden kuvaamisessa, mikä ilmenee esimerkiksi näkemyksistä, joita Mannerkorvesta on esitetty. Mannerkorven on usein väitetty olevan eksistentialisti, tai sitten hänen eksistentialistisuutensa on kielletty täysin. Katson tämän johtuvan siitä, että eksistentialismi on haluttu nähdä järjestelmänä ja sen edustajat tarkkarajaisena koulukuntana, johon joko kuulutaan täysin tai ei ollenkaan – asiaa ei ole katsottu perheyhtäläisyyden näkökulmasta. Näkemykseni mukaan vastaava ilmiö koskee suomalaisen kirjallisuuden eksistentialismin pohtimista yleensä; eksistentialismia nähdään siellä täällä liian löyhin perustein, tai sitten sen olemassaolo kielletään – jälleen liian löyhin perustein. Anna Makkonen kommentoi Mannerkorven *Avaimen* saamia arvosteluja:

Useimmat arvostelijat [...] näkivät Ponton jonkinlaisena jokamiehenä, jonka kautta Mannerkorpi pohtii nykyihmisen ahdistusta, yksinäisyyttä, sivullisuutta ja rikkinäisyyttä. Hypoteesini on, että *Avaimen* ilmestymisaikana ja pitkälle sen jälkeen, 1960-luvun puolimaihin asti, vallitsi eräänlainen eksistentialistinen tulkinnan strategia tai lukutapa, vuosikymmenen *all purpose* -formula, joka peitti muut lukutavat suurimmaksi osaksi alleen. (Makkonen 1997, 65.)

Makkonen siis esittää, että eksistentialismia on nähty siellä, missä sitä on haluttu nähdä². Makkosen mielipiteeseen on helppo yhtyä, etenkin kun hän ei halua kieltää eksistentialistista lukutapaa, vaan lähinnä harmittelee lukutavan alleen peittämiä asioita, esimerkiksi raamatullisia viittauksia (emt. 65), joihin tukeutumalla toisenlainenkin lukutapa voisi olla mahdollinen. Tutkielmassani sivuutan esimerkiksi psykoanalyttisen lukutavan, mutta tarkoitukseni ei ole osoittaa sen toissijaisuutta. Sen sijaan tarkoitukseni on kehittää eksistentialistista luentaa, joka ei ole näennäisesti kaikenkattava *all purpose* -formula, vaan tulkittavana olevan tekstin piirteisiin perustuva perusteltu lukutapa.

² Sartre havaitsi saman ongelman 40-luvun ranskalaisessa kulttuurikeskustelussa Sartren mukaan suurin osa sanaa eksistentialisti ”[...] käyttävistä ihmisistä joutuisi hankaluuksiin jos heidän pitäisi määritellä mitä eksistentialismi tarkoittaa, koska nyt kun se on muodissa, sanotaan mielellään että se ja se muusikko tai taidemaalari on eksistentialisti” (Sartre 1946/1967, 11).

1.2.3. Jälkimoderni ja posthumanismi

Vaikka situaatio, jossa *Sirkkeli* on kirjoitettu, on sotien jälkeinen Suomi, on kyseinen novellikokoelma edelleen nähtävissä ajankohtaisena ja relevanttina teoksena. 2000-luvun Suomea voi pitää suurelta osin postmodernina yhteiskuntana, ja samoin suurta osaa nykyaikaisesta taiteesta voi pitää postmodernistisena. Jos *Sirkkeliä* tarkastelisi postmodernista käsin, se näyttäytyisi toisenlaisena: se kertoisi toisesta ajasta, toisen ajan haasteista. Siksi tutkielmassani valitsen tutkimusotteen, joka pitää nykyaikaa ja -kulttuuria jälkimodernina. Jälkimodernilla tarkoitan tässä modernin jatkumista edelleen, sen kärjistymistä ja tietyssä mielessä huipentumista. Jussi Ojajärvi (2006, 10–12) rinnastaa post- ja myöhäismodernin ”modernin nykyvaiheeseen” ja tulkitsee eräät postmodernistiset ajatukset modernin nykyvaiheen kuuluviksi. Teen samanlaisen ratkaisun, ja valitsen näkökulman, joka ei varsinaisesti kiellä postmodernin tai varsinkaan postmodernismin erillisyyttä modernista ja modernismista, vaan sen sijaan korostaa sitä, mikä aikakausille on yhteistä. Tästä näkökulmasta katsottuna *Sirkkeli* käsittelee tämän aikakauden alkuvaiheita ja sen esittämät kysymykset ja paljastamat maailman piirteet koskettavat myös nykyaikaa.

Tutkielmassani tarkastelen *Sirkkelistä* kahta teemaa, joiden voi tulkita olevan ajankohtaisia edelleen – ja sellaisenaan. Ensimmäinen on eksistentialismi, toinen posthumanismi. Timo Airaksinen käyttää käsitettä posthumanismi teoksessaan *Ihmiskoneen tulevaisuus* (2006). Posthumanismi on tekniikan filosofian käsite, joka tarkoittaa yhtäältä ihmisen parantelemista teknologian avulla ja toisaalta tilaa, jossa ihminen on, kun tuo paranteleminen on saatettu loppuun ja ihminen on kauttaaltaan teknologian parantelema (Airaksinen 2006, 10).

Tutkielmassani tarkastelen – Airaksisen tavoin (ks. esim. emt. 127) – posthumanismia kuolemattomuuden mahdollisuutena. Näin tarkasteltuna posthumanismi näyttää ikään kuin mahdollisena ratkaisuna moniin ihmisyyden ongelmiin, joita eksistentialismissa on eritelty. Eksistentialismissa yksi keskeinen tekijä on elämän katoavaisuus (Lehtinen 2002, 16–17), joka aiheuttaa ahdistusta. Jos posthumanismi mahdollistaa kuolevaisuuden kumoamisen tai sivuuttamisen, on tarkasteltava sitä, minkälaisia vaikutuksia teknologialla on eksistentialismiin. Tulkintani mukaan novellissa ”Lilako” Mannerkorpi liittäekin monisyiseen eksistentialismiinsa kysymyksen teknologian vaikutuksista ihmisyyteen. ”Maaliskuun iltojen” ja ”Lilakon” lukeminen saman filosofisen kehittelyn jatkumona osoittaa, että

Mannerkorven eksistentialismi ei ole vain ahdistuksen tai sivullisuuden esittämistä, vaan yksityiskohtaista ihmisen olemisen ehtoja tarkastelevaa filosofiaa.

1.3. Mannerkorven tuotanto ja sen kritiikki sekä tutkimus

Kriitikot ja tutkijat eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen siitä, onko Mannerkorpi ensisijaisesti runoilija, näytelmäkirjailija vai prosaisti. Erilaisia näkemyksiä on myös siitä, onko Mannerkorpi eksistentialisti vai ei. Luon silmäyksen Mannerkorven tuotannosta esitettyyn tutkimukseen sekä kritiikkiin esitelläkseeni argumentteja, joilla esimerkiksi hänen eksistentialistisuuttaan

Juha Mannerkorpi on julkaissut runokokoelmat *Lyhtypolku* (1946), *Ehtoollinen lasikellossa* (1947), *Kylväjä lähti kylvämään* (1954), *Runot 1945–54* (1962) ja *Mielipiteet* (1971), novellikokoelmat *Niin ja toisin* (1950) ja *Sirkkeli* (1956), romaanit *Jyrsijät* (1958), *Vene lähdössä* (1961), *Jälkikuva* (1965), *Matkalippuja kaikkiin juniin* (1967) ja *Päivänsinet* (1979) sekä näytelmät *Pirunnyrkki* (1952) ja *Naamio* (1960). Hän on lisäksi kirjoittanut radiokuunnelmia sekä kääntänyt esimerkiksi Jean-Paul Sartren, Albert Camus'n ja Samuel Beckettin kirjoja. Mannerkorvelle on myönnetty Eino Leinon palkinto vuonna 1961 ja Aleksis Kiven palkinto vuonna 1962 sekä Pro Finlandia -mitali vuonna 1958.

Mannerkorven merkitystä lyyrikkona ei voi sivuuttaa. Kai Laitinen huomauttaa, että Mannerkorpi oli yksi harvoista sotien jälkeen aloittaneista ja runoutta uudistaneista miesrunoilijoista (Laitinen 1991, 470). Laitisen mukaan Mannerkorpi yhdisti vanhan uuteen ja eteni kohti modernia runoutta (emt., 464). Myös Marja-Liisa Kunnas pitää Mannerkorpea modernina lyyrikkona, jonka ”runous on avointa oman elämänkatsomuksen etsimistä ja tilittämistä”, jossa ”[r]unoilijan ja runon minän subjektiiviset tunnot ja kokemukset” ovat keskeisiä. Kunnaksen mukaan ”[r]unoista paljastuva elämänasenne on skeptikon ja epäilijän”, ja runojen kysymykset jäävät vaille vastauksia. (Kunnas 1981, 53.) Pekka Tarkka esittää Mannerkorven lyriikan liittyvän 50-luvun runouden uudistamiseen siten, että Mannerkorvelle tyypillinen ”elämäntunnelma ei välttämättä saa lyyrisen käsitteistön ja allegorioiden piiriin kuuluvaa ilmaisu”; Mannerkorvella ”[e]lämykset esineellistyvät suggestiivisiksi, tiukoiksi kokonaishahmoiksi” (Tarkka 1968, 90).

Esko Ervasti ja Pertti Karkama esittävät, että ”Mannerkorpi oli ensimmäinen suomalainen lyyrikko, jolle eksistentialismi oli maailmankatsomus”. Heidän mukaansa *Lyhtypolku* ja *Ehtoollinen lasikellossa* ”erittelevät tyhjyyden kokemusta ja angstia”. Kokoelma *Kylväjä lähti kylvämään* painottaa puolestaan, ”että ihminen löytää itsensä vasta kun kaiken valheellisuus on paljastunut ja ihminen kokenut itsensä täysin heitteille joutuneeksi”. (Ervasti & Karkama 1973, 137.) Mannerkorvella on siis ollut roolinsa sekä runouden keinojen että sisältöjen uudistajana. Hänen lyriikastaan tehdyistä havainnoista voi kuitenkin päätellä, että Mannerkorpea arvostetaan lyyrikkona ennen kaikkea psykologisten ja filosofisten pohdintojen kehittäjänä.

Mannerkorpi on myös mahdollista nähdä ”lähinnä” prosaistina ja näytelmäkirjailijana kuten V. A. Haila, Kauko Heikkilä ja Eino Kauppinen kirjallisuushistoriassaan. Heidän mukaansa Mannerkorven lyriikka on perinteistä ja siihen kohdistunut mielenkiinto normaalin uutuudenviehätyksen ansiota, kun taas ”[p]rosaistina Mannerkorpi on lyhyen muodon edustaja [...], näytelmän ja kuunnelman tekijänä uusia ilmaisukeinoja etsivä kokeilija”, jonka teokset ovat ”kuitenkin ilmaisuvoimaisia ja näennäisessä vaatimattomuudessaan yllättäviä näköaloja avaavia”. (Haila, Heikkilä & Kauppinen 1964, 198.) Pekka Tarkan näkemyksen mukaan Mannerkorven näytelmäkirjallisuus kuitenkin jatkaa hänen lyriikastaan tuttua ”[s]ielullisen tapahtumakentän yksityiskohtaista tarkkailua”, minkä lisäksi ”[o]ngelmansa Mannerkorpi on kuvittanut myös proosassaan”. Tarkan mukaan Mannerkorven novellit ”rakentuvat dramaattisten taitteiden tai psyykkisten voimien jännityksen varaan”. Tarkka listaa Mannerkorven proosateosten teemoja ja tyylikeinoja, joita ovat esimerkiksi ”[k]uoleman ja tiedostamattoman tuhovietin ongelmat”, ihmisen sisäisten tapahtumien heijastuminen ulkoisiin sekä ”katsomuksellinen kysely”. Tarkka kiinnittää huomiota myös Mannerkorven siirtymään ”kristillisistä³ ratkaisuihin pakanallisiin”. (Tarkka 1968, 90–91.) Näissä näkemyksissä on havaittavissa ajatus siitä, että näytelmäkirjailijana ja prosaistina Mannerkorpi on omimmillaan. Kun Haila, Heikkilä ja Kauppinen vihjaavat, että Mannerkorpi ei ole lyyrikkona mitenkään erityinen, Tarkka näkee, että Mannerkorven tyylin ja problematiikan jalostuminen ei ollut pelkästään lajin vaihtamisen ansiota, vaan Mannerkorpi kehittyi kirjailijana läpi tuotantonsa.

³ Esimerkiksi Eija Komu (1995) pitää Mannerkorpea kristillisen eksistentialismin edustajana, mutta ei ole valinnut tätä tutkimuksensa kohteeksi tämän psykologisen painotuksen vuoksi.

Marja-Leena Mikkola esittää, että ”Suomessa Juha Mannerkorpea pidetään ennen kaikkea runoilijana ja proosarunouden kirjoittajana”, mutta ihmettelee, miten ”Mannerkorven varsinaiset novellikokoelmat [...] ovat jääneet suurempaa huomiota vaille”. Mikkola toteaa, että novellistina Mannerkorpi on ”hienovarainen tunkeutuja”, joka ”on täysin selvillä työnsä äärimmäisen henkilökohtaisesta luonteesta”. (Mikkola 1982, 297–298.) Mikkola ei siis pelkää nimetä Mannerkorpea novellistiksi, prosaistiksi.

Mikkola pohtii myös Mannerkorven katsomuksellista ulottuvuutta. Mikkolan mukaan kysymys siitä, ”[m]ikä repii ihmistä”, on läsnä kaikkialla Mannerkorven novelleissa. Eksistentiaalistiksi hän ei kuitenkaan suostu Mannerkorpea nimeämään: ”[e]hkä eksistentiaalistinen filosofia on syventänyt Mannerkorven ihmistuntemusta, ehkä ei [...]”. (emt. 302–303.) Kai Laitisen mukaan ”Mannerkorpi tutkiskelee ihmisen elinehtoja julmassa ja arvaamattomassa maailmassa, jonka arvaamattomimman kohdan muodostaa ihminen itse”. Tästä huolimatta Laitinenkin epäilee kyseessä olevan ”pikemminkin katsomuksen samankaltaisuus kuin vaikutussuhde”. (Laitinen 1991, 462–463.) Anna Makkonen (1997, 65–65) on tarkastellut Mannerkorven tapaa käyttää raamatullisia sitaatteja ja alluusioita ja todennut Kai Laitisen ajatuksiin viitaten, että eettisen lisäksi myös uskonnollinen pohdiskelu on keskeinen osa Mannerkorven tuotantoa.

Aarne Kinnunen on tutkinut Mannerkorven huumoria ja todennut, että ”Juha Mannerkorpi jos kuka on vakava kirjailija” (Kinnunen 1976, 21). Kinnusen mukaan Mannerkorpi ”kontrastoi vakavalla ja huumorilla, niin että huumori syventää elämän tragiikkaa” (emt. 22). ”[I]hmisen mahdin ja ihmisen ohimenevyyden välinen ristiriita on Mannerkorven huumorin pohjavirta” (emt. 48), Kinnunen kirjoittaa. Vaikka Kinnunen ei pidäkään Mannerkorpea eksistentiaalistina, hänen näkemyksensä Mannerkorven huumorin perustasta olisi helppo valjastaa eksistentiaalistisen luennan avuksi.

Laajin Mannerkorvesta tehty yksittäinen tutkimus on Eira Poson väitöskirja. Tutkielmassani tulen myöhemmin viittaamaan tähän Poson Mannerkorpi-tutkimukseen *Aukeavalla spiraalilla. Tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta. Erään kirjailijapersoonallisuuden fenomenologinen kuvaus* (1987), jossa hän etsii Mannerkorven tuotannosta ”keskeisiä kirjailijapersoonallisuuden piirteitä” hahmottaakseen teosten maailmankuvaa (emt. 35).

1.4. Tutkielman eteneminen

Tutkielmani toisessa luvussa esittelen Sartren kirjallisuusteorian, jota käytän analyysini ja tulkintatyöni lähtökohtana. Pyrin tuomaan esiin teorian perusluonteen, tyylin ja tavoitteet vertailemalla sitä kirjallisuudentutkimuksen eri suuntauksiin ja edustajiin – esimerkiksi Roland Barthesiin. Tavoitteenani on myös pohtia syitä siihen, että Sartren teoria ei ole saavuttanut yhtä suurta suosiota kuin hänen eksistentialisminsa tai kaunokirjallinen tuotantonsa. Pyrin lisäksi osoittamaan, että Sartren kirjallisuusteoria on itse asiassa hänen eksistentialisminsa jatke: ne rakentuvat samalle perustalle.

Katson, että eksistentialismin kanssa niin kutsutusti yhteensopiva Sartren kirjallisuusteoria on hyvä lähtökohta eksistentialistiseksi oletetun kaunokirjallisuuden lukemiseen. Oletustani tukevat Sartren näkemykset siitä, mitä kirjallisuus on, mitä kirjoittaminen on, ja kenelle itse asiassa kirjoitetaan. Näitä näkemyksiä esittelen luvussa 2.2. Luvussa 2.3. käyn läpi *Sirkkelin* novellit Sartren teorian avulla ja luon pohjaa novellin ”Maaliskuun illat” tulkinnalle esittelemässä kokoelmassa toistuvia elementtejä.

Kolmannessa luvussa analysoin ja tulkitsen novellia ”Maaliskuun illat”. Aluksi pohdin novellimuodon ja filosofisen pohdiskelun yhteyttä, minkä jälkeen tarkastelen ”Maaliskuun iltoja” eri novellilajien edustajana.

Luvusta 3.3. alkaen pyrin osoittamaan, että ”Maaliskuun iltojen” loppuratkaisu, yllättävä itsemurha, on selitettävissä analysoimalla ja tulkitsemalla novellia eksistentialistisin käsittein. Katson, että tämänkaltainen eksistentialistinen luenta, joka perustuu Sartren kirjallisuusteorian oletukselle, että kirjallisuuden tarkoitus on paljastaa ja muuttaa asioita, on uusi tulokulma Mannerkorven tuotantoon ja sen oletettuun eksistentialistisuuteen. Osoitan tekstistä yksityiskohtia ja kokonaisuuksia, jotka ovat parhaiten selitettävissä eksistentialismin käsitteiden ja ajatusten avulla. En rajoita eksistentialistisen käsitteistön rakentamista pelkästään Sartren varaan, vaan tuon mukaan myös saksalaisten eksistentialistien käsitteitä, sillä tarkoitukseni ei ole osoittaa Sartren ja Mannerkorven yhtäläisyyksiä, vaan Mannerkorven ja *eksistentialismin* yhtäläisyyksiä. Kolmannen luvun päätteeksi teen yhteenvetoa siitä, minkälaisena Mannerkorven eksistentialismi näyttäytyy ”Maaliskuun illoissa”.

Neljännessä luvussa otan tarkastelun kohteeksi novellin ”Lilako”, jonka tulkitsen olevan jatkumoa Mannerkorven eksistentiaaliselle pohdiskelulle. ”Lilakossa” novellin päähenkilö rakentaa koneen, jonka on tarkoitus helpottaa hänen fyysisiä vaivojaan. Novellissa kyse koneen toimimisesta ja toimimattomuudesta nousee keskiöön, joten keskitän huomioni tekniikkaan, tekniikan filosofiaan.

Analyysissäni käytän tiettyjen ilmiöiden nimeämiseen Timo Airaksisen käyttämiä ja kehittämiä käsitteitä. Näiden käsitteiden sekä muiden Airaksisen esittämien väitteiden ohella sovellan novellin analyysissä ja tulkinnassa muun muassa sekä Sartren että Heideggerin eksistentiaalisia. Pysin osoittamaan, että ”Maaliskuun iltojen” tavoin ”Lilako” on myös pohjimmiltaan eksistentiaalinen novelli, jota on luonnollista tulkita nimenomaan eksistentiaalisin käsittein.

Neljännän luvun päätteeksi pohdin, mikä on ”Lilakon” merkitys *Sirkkeli*-kokoelman kannalta. Pysin osoittamaan, että ”Lilako” on siinä mielessä *Sirkkelin* keskeisin novelli, että juuri se tekee Mannerkorvesta ja hänen eksistentiaalisistaan sekä kysymyksenasettelustaan vielä tänäkin päivänä relevantin.

Tutkielmani viimeisessä luvussa teen yhteenvedon keskeisimmistä tuloksistani. Tämän lisäksi käyn läpi vaihtoehtoisia tulokulmia *Sirkkeliin*. Tutkielmassani sivuutan esimerkiksi psykoanalyttisen käsitteistön käytön täysin – siitäkin huolimatta, että joidenkin novellien merkittävänä sivujuonteena on oidipuskompleksi. Pohdin, minkälaisia vaikutuksia tulkintaani psykologisemmalla tutkimusotteella voisi olla.

2. PALJASTAMISEN TEORIA

2.1. *Mitä kirjallisuus on?* ja kirjallisuustiede

Jean-Paul Sartren kirjallisuuden filosofiaa ja teoriaa käsittelevä teos *Mitä kirjallisuus on?* (1948/1967) ei kuulu kirjallisuudentutkimuksen kaanoniin. Sartren teos on kuitenkin vaikuttanut ainakin kysymyksenasettelun tasolla Jacques Derridan ajatteluun (Derrida 1992, 36), ja Roland Barthesin on katsottu kirjoittaneen esikoisteoksensa *Le degré zéro de l'écriture* (1953) vastineeksi Sartren teokselle (Barthes 1993, 11). Tästä huolimatta Sartre on pitkälti sivuutettu kirjallisuustieteellisessä keskustelussa, ja syitä siihen lienee useita. Syistä keskeisin on epäilemättä Sartren teorian epäteoreettisuus, epäjärjestelmällisyys, pamflettimaisuus. Sartren ajattelu on epäakateemista, ja hänen voi katsoa saavuttaneen maineensa ensisijaisesti kirjailijana, jonka ”filosofia olisi mitä todennäköisimmin jäänyt maallikoille tuntemattomaksi”, jollei hän olisi esittänyt sitä kaunokirjallisessa muodossa (Lehtinen 2002, 195). Tämän lisäksi Sartren teoria on sekä avoimen poliittinen että avoimesti kytköksissä tiettyyn historialliseen tilanteeseen:

Proosateksti on solidaarinen sille ainoalle hallitusmuodolle, jossa sanoilla on jokin merkitys, demokratialle⁴. Kun toinen näistä on uhattu, on myös toinen. (Sartre 1948/1967, 65.)

On epäilemättä perusteetonta pitää kirjallisuustieteilijöiden yhteisön jäseniä maallikoina, mitä filosofiaan tulee, mutta on selvää, että kommunisteja ymmärtäneen ja sittemmin marxilaiseksi julistautuneen, vahvasti subjektiivisen ja epäakateemisen ajattelijan⁵ teoria ei ole näyttäytynyt kirjallisuustieteen näkökulmasta hedelmällisenä. Torsti Lehtisen mukaan ”[m]onet länsimaiset ajattelijat ovat vierastaneet Sartren filosofiaa hänen kommunistisymptioidensa vuoksi” (Lehtinen 2002, 215). Toisaalta Sartren teoria ei pintapuolisesti tarkasteltuna ehdota mitään suurta paradigman vaihdosta – siinä yhdistyy piirteitä lähes kaikista

⁴ Saman ajatuksen on ilmaissut myös Derrida: ”[t]he institution of literature in the West, in its relatively modern form, is linked to an authorization to say everything, and doubtless too to the coming about the modern idea of democracy” (Derrida 1992, 37).

⁵ Torsti Lehtinen esittää, että ”[p]aremminkin kuin kukaan Sartre heijastaa aikansa älyköille tyypillistä dilemmaa, rimpuilua luovuuden ja poliittisen sitoutumisen välillä”. Lehtinen vertaa Sartren toimintaa Suomen älymystön toimintaan itsenäistymisen saavuttamiseksi ja kysyy, ”[o]nko moraalisesti oikein keskittyä kirjalliseen tai filosofiseen tuotantoon aikana, jona taistelemalla sortoa ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan voisi osallistua inhimillisen kärsimyksen lievittämiseen”. (Lehtinen 2002, 216.)

kirjallisuudentutkimuksen keskeisistä suuntauksista. Sartre ei varsinaisesti asetu mitään tiettyä kirjallisuustieteellistä teoriaa vastaan, vaan hänen kritiikkinsä kohdistuu ensisijaisesti yhteiskunnallisiin asioihin.

Sartre määrittelee (proosa)kirjallisuuden teleologisesti. Kirjallisuuden päämäärä on Sartren mukaan maailman muuttaminen⁶, sillä ”[p]uhuminen on toimintaa: kun asia nimetään, se ei enää ole aivan sama, se on kadottanut viattomuutensa” (Sartre 1948/1967, 29). Sartre esittää, että proosan kirjoittamisen ”päämäärä ei missään tapauksessa voi olla pelkkä mietiskely”, ja proosan kirjoittamista täytyy edeltää perusteltavissa oleva päätös, ”joka ei kuulu intuition eikä edes kielen alueelle: on päätetty välittää toisille saavutetut tulokset” (emt. 28). Tässä mielessä Sartre on eräänlaisen realismin edustaja. Kuisma Korhosen mukaan realistit ”halusivat kirjallisuuden olevan [...] eräänlainen laboratorio erilaisten sosiaalisten tilanteiden tutkimiseksi” (Korhonen 2001, 16), ja laboratoriota – luonnollisesti epätieteellistä sellaista – Sartre teoriassaan määrittelee vaatiessaan tietoista toimintaa, perusteltavuutta ja saavutettuja tuloksia. Korhosen mukaan kirjallisuuden määrittelemiseen päämääräkeskeisesti ”kietoutuu arvottava prinssiippi”, sillä kirjan voi tuomita hyväksi tai huonoksi sen perusteella, kuinka hyvin se onnistuu tehtävässään (emt. 16) – Sartren tapauksessa maailman muuttamisessa asioita nimeämällä ja paljastamalla. Sartren *Mitä kirjallisuus on?* koostuukin suurelta osin kirjallisuuskritiikistä, jossa hän käy läpi, miksi ja miten hänen aikalaisensa ja edeltäjänsä ovat epäonnistuneet kirjailijoina.

Sartren kirjailijaan kohdistamat vaatimukset tekevät hänen teoriastaan yhteiskunnallisen kirjallisuustieteellisyyden kustannuksella – ainakin, jos asiaa tarkastelee esimerkiksi narratologisen paradigman kautta, jossa yhtenä keskeisenä tekijänä on niin kutsuttu tekijän kuolema. Tekijän kuolema tarkoittaa yksinkertaistetusti sitä, että ”romantiikalle tyypillinen kirjailija, jonka ajatellaan omistavan tekstinsä ja avaimet sen oletettuun todelliseen merkitykseen” (Kaarto 2001, 167), on ajatuksena mahdoton. Roland Barthes kuvailee kirjailijan kuoleman näin:

Kun asiaa ei *kerrota* enää siksi, että vaikutettaisiin suoraan todellisuuteen, vaan päätetään kertoa se symbolisena, ohi kaiken funktionaalisuuden, siis intransitiivisessa mielessä, tapahtuu heti irtautuminen: ääni menettää

⁶ Siihen, millä tavalla maailmaa voi Sartren mukaan muuttaa, palaan tarkemmin luvussa 2.2.

alkuperänsä, kirjailija astuu omaan kuolemaansa, kirjoitus alkaa. (Barthes 1993, 111.)

Barthesin mukaan ”*Kirjailija on moderni tuote*”, joka on syntynyt empirismin, rationalismin ja ”uskonpuhdistuksen tuoman henkilökohtaisen uskon” aiheuttaman *yksilön* keskeisyyden seurauksena. Siksi on Barthesin mielestä loogista, ”että juuri positivismi, kapitalistisen ideologian summa ja lopputulos”, on painottanut kirjallisuudessa eniten kirjailijan henkilöä. (emt. 111–112.) Sartren näkemykset eivät ole yhteensopivia Barthesin määrittelemän kirjailijan kuoleman kanssa. Barthesin näkemyksessä kertomakirjallisuus oletetaan kirjoittamisen lajiksi, jolla ei pyritä vaikuttamaan suoraan todellisuuteen. Sartren mukaan

[p]roosa on erittelyä, ja sen materiaalille on ominaista merkitsevyys, toisin sanoen sanat eivät ensisijaisesti ole objekteja vaan objektien nimityksiä (Sartre 1948/1967, 27).

Sartre ei siis näe proosan kieltä intransitiivisena samoin kuin Barthes, jonka näkemys kielen merkitsevyydestä vastaisi lähinnä Sartren näkemystä *runouden* kielestä. Sartrelle kertomakirjallisuus on yhteiskunnallisen vaikuttamisen muoto, kun Barthes lähtee liikkeelle siitä olettamuksesta, että kirjallisuudella ei voi suoranaisesti vaikuttaa – tai jos voikin, mahdolliset vaikutukset eivät ole kirjailijan ennakoitavissa, eikä lukija voi koskaan nimetä vaikutusten liikkeellepanijaksi todellista kirjailijaa. Siksi on luonnollista, että Barthesin jalanjälkiä seuraamalla ei tule kysyneeksi Sartren tavoin, miksi kirjallisuutta ylipäänsä kirjoitetaan. Vähintäänkin Barthesin ajattelua seuraamalla käy mahdottomaksi kirjailijan mahdollisista intentioista puhuminen – ja tämä on sartrelaisittain katsottuna sama asia kuin miksi-kysymyksen ohittaminen.

Jos sanat kootaan lauseiksi tietoisesti selkeästi, sitä edeltää päätös, joka ei kuulu intuition eikä edes kielen alueelle: on päätetty välittää toisille saavutetut tulokset. Tämä päätös on pystyttävä perustelevaan. (Sartre 1948/1967, 28.)

Sartren perusteltavuuteen kohdistama vaatimus on yhtä kuin kysymys: miksi kirjoittaa, jos ei ole mitään sanottavaa? Kääntäen: se, että proosateksti on olemassa, on todiste siitä, että sen kirjoittajalla on ollut jotakin sanottavaa. Tästä olettamuksesta lukijan on lähdettävä liikkeelle, vaikka seurauksena saattaa olla havainto siitä, että kirjailijalla ei ole ollut mitään uutta tai järkevää sanottavaa. Sartren teoria todellakin johtaa arvottamiseen, ja arvottamisen voi katsoa

olevan epätieteellistä. Siksi onkin ristiriitaista, että Barthes väittää kirjailijan henkilön korostamisen olevan positivismiin synty. Eikö juuri positivistinen tutkimus kiinnitä huomionsa siihen, mikä voidaan todistaa? Kirjallisuustieteessä tällaisia asioita ovat se, mitä sanotaan, ja se, miten sanotaan. Barthesin jälkiä seuranneet kiinnittävät huomionsa esimerkiksi kerronnan rakenteisiin ja kiinnittävät siten huomionsa siihen, miten jokin asia kertomakirjallisuudessa sanotaan. Samalla suljetaan tutkimuksen ulkopuolelle kuolleeksi julistettu kirjailija, sillä siitä ei voida sanoa mitään varmaa. Tämä sulkeistus tehdään esimerkiksi formalismin tai strukturalismin nimissä⁷, mutta sen taustalla on positivismi.

Sartrenkin kirjailija toki kuolee. Hänen sanansa menettävät alkuperäisen merkityksensä, hänen olettamansa yleisö katoaa. Sartren mukaan ”kirjailija puhuu aikalaisilleen ja maanmiehilleen, rotu- tai luokkaveljilleen”, vaikka tämä ”havittelisi ikuisia laakereita”. Lisäksi ”[k]irjoittamis- ja lukutoimitus ovat saman historiaan kuuluvan teon kahdet kasvot”. (Sartre 1948/1967, 67–69.) Sartren kirjailija siis menettää otteensa oletetusta alkuperäisestä merkityksestä aivan kuten Barthesin kirjailija ”kuollessaan”, mutta tämä tapahtuma on historiallinen ja konkreettinen, ei lainkaan niin ehdoton ja abstrakti kuin Barthesilla. Ottamatta kantaa siihen banaaliin mutta väistämättömään kysymykseen, kuinka kauan kirjailija oikeastaan elää, on todettava, että Sartren teoriaa sovellettaessa on tehtävä se oletus, että kirjailija on *joskus* ollut elävä, toisin sanoen tietoisia ratkaisuja tekevä ihminen. Tuo ”joskus” puolestaan on yhtä kuin konteksti, ja konteksti puolestaan palautuu yhteiskunnallisiin seikkoihin. Sen, että kirjailija on joskus ollut elossa, Barthes (1993, 114–115) kieltää täysin:

Kun kirjailijaan uskotaan, hänet mielletään aina oman kirjansa menneisyydeksi: kirja ja kirjailija asettuvat luonnostaan samalle viivalle, joka jakautuu aikaan *ennen* ja *jälkeen*. Kirjailijan oletetaan ruokkivan kirjaa, ja tämä tarkoittaa, että hän on olemassa ennen sitä, että hän ajattelee, kärsii, elää kirjalleen.

Oletus on Barthesin mukaan väärä, ja ”Kirjailija-Jumala”, joka istuttaa kirjaansa tietyn merkityksen, tulee hylätä, sillä ”teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten

⁷ Kuisma Korhosen mukaan 1900-luvulla formalismi ja strukturalismi esiintyivät eksakteina oppeina, jotka matematiikan ja tekniikan mallien mukaan esittivät tuloksensa loogisina funktioina tai kaavoina, jotka korostivat tutkimuksen epäsubjektiivisuutta (Korhonen 2001, 28).

kudos”. (emt. 114–115.) Ero Sartren ja Barthesin välillä on selvä: Sartre operoi yhteiskunnallisen vaikuttamisen tasolla, Barthes kielitieteen ja filosofian.

Tavallaan Sartren määrittelemä kirjailija on tekijän kuolemaa edeltänyt romantiikan nero, tavallaan sen täydellinen vastakohta. Tomi Kaarto esittää, että neron itseilmaisu muodostaa kirjallisen maailman, ”joka erkanee moraalisille, poliittisille ja taloudellisille kysymyksille alistetusta asemasta, omaan vapauteensa” (Kaarto 2001, 164). Sartren kirjailija todellakin perustaa työnsä vapaudelleen, ja vaatii myös, ”että lukijat osoittavat hänelle samaa luottamusta, jota hän on osoittanut heille, että he tunnustavat kirjailijan luovan vapauden” (Sartre 1948/1967, 54–55). Sartren kirjailijalle tämän *oma* vapaus ei kuitenkaan ole päämäärä, vaan lähtökohta, josta käsin kirjailija tarttuu moraaliseen, poliittiseen ja jopa taloudelliseen:

Täsmällisesti sanottuna vapautta ei ole, se valloitetaan historiallisessa tilanteessa, ja jokainen kirja kehottaa konkreettiseen vapautumiseen erityislaatuisen alienaation avulla. Jokaisessa kirjassa viitataan myös implisiittisesti instituutioihin, tapoihin, tiettyihin sorron ja ristiriidan muotoihin, sen hetkisiin oikean ja väärän käsitteisiin, kestäviin intohimoihin ja hetkellisiin päänäpintymiin, taikauskoon ja terveen järjen uusimpiin voittoihin, itsestänselvyyksiin ja tietämättömyyteen, niihin erityisiin ajattelutapoihin, jotka ovat muodissa tieteen ansiosta ja joita sovelletaan kaikilla aloilla, toiveisiin, pelkoihin, tunne-elämän ja mielikuvituksen, jopa havainnoimisen tottumuksiin, vihdoin tapoihin ja opittuihin arvoihin, kokonaiseen maailmaan, joka on yhteinen kirjailijalle ja lukijalle. (Sartre 1948/1967, 69.)

Konkreettiseen vapautumiseen kehottava kirjailija ei siis ole omassa neron vapaudessaan viihtyvä taiteilija, vaan vapaudellaan muiden vapauksiin vetoava vallankumouksellinen, joka haluaa sanoa maailmasta jotain.

2.2. Miksi kirjallisuus on?

Sartren *Mitä kirjallisuus on?* on ennemminkin filosofinen essee ja esseististä filosofiaa kuin varsinainen kirjallisuusteoria. Vaikka teos on loppujen lopuksi kirjallisuuden filosofiaa, se on myös esimerkiksi moraalifilosofiaa, eikä huomiotta voi jättää sitä tosiseikkaa, että kyseessä on myös elimellinen jatke Sartren eksistentialismille. Se, mitä kutsun ”Sartren teoriaksi”, on

itse asiassa joukko väittämiä siitä, mitä kirjoittaminen on, miksi kirjoitetaan ja minkälainen on yleisö tai lukija, jolle kirjoitetaan. Esimerkiksi siihen, miten kirjallisuutta tulisi lukea ja miten sitä tulisi tutkia, ei Sartre ota suoraan kantaa. Kysymyksenasettelun tasolla teorian soveltaja joutuu siis käyttämään teoriaa osin nurinkurisesti – käyttämään kirjoittajalle annettuja ”ohjeita” lukijan ohjeina. Tutkielmassani kiedon tulkintani Sartren esittämän miksi-kysymyksen ympärille, ja kuten todettua, tämä kysymys tuo tulkintaan mukaan todellisen kirjailijan ja kontekstin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tutkimusotteeni olisi positivistis-biografistinen, tai että suuntaisin katseeni vain historiallisiin tosiseikkoihin. Sartren teoria päinvastoin ohjaa tarkastelemaan ensisijaisesti itse tekstiä.

Kirjoittaminen on siis Sartren mukaan tietoista toimintaa (Sartre 1948/1967, 28), ja ”[p]roosa on erittelyä” (emt. 27). Kirjailijan on Sartren teorian puitteissa mahdollista luoda taideteos, joka tavalla tai toisella vaikuttaa siihen, mihin kirjan lukija kiinnittää huomionsa – tämä on itse asiassa Sartren kirjallisuuskäsityksen ydin. Sartren mukaan

[...] kirjailija on päättänyt paljastaa maailman ja [...] hän pyrkii ennen kaikkea paljastamaan ihmisen toisille ihmisille niin että nämä tuntisivat täyden vastuunsa nähdessään edessään ihmisen paljaaksi riisuttuna (emt. 30–31).

Paljastamisella Sartre viittaa kirjoittamisen toiminnallisuuteen: ”kun asia nimetään, se ei enää ole aivan sama, se on kadottanut viattomuutensa” (emt. 29). Kun Mannerkorven novelleissa kerta toisensa jälkeen käsitellään sivullisuuden vuoksi odottamattomiin ongelmiin ja ratkaisuihin päätyviä ihmisiä, ei kyseisiä novelleja voi lukea pohtimatta sivullisuutta, ja sivullisuus tulee näin paljastetuksi. Rolf Lundénin mukaan paljastaminen on yksi novellikokoelman tehtävistä:

In composites, as in many modernist texts, the plot is rather one of revelation, where the goal is not primarily to resolve events but to reveal a state of affairs (1999, 63).

Lundén tekee eron kahden erilaisen novellikokoelmatyypin välille. ”Short story collection” on Lundénin mukaan yhtenäinen siinä mielessä, että sen novelleissa saattaa olla esimerkiksi samanlainen sävy ja tyyli. ”Short story composite” koostuu myös itsenäisistä tarinoista, mutta sen novellit kytkeytyvät toisiinsa selkeämmin intratekstuaalisuuden (intratextuality) kautta. Lundén mainitsee intratekstuaalisista piirteistä esimerkkeinä muiden muassa symbolit. (emt.

43–44.) Sirkkeli on tulkintani mukaan *short story composite* eli novellien *yhdistelmä* – kokoelma, jonka sinänsä autonomiset novellit ovat tulkittavissa täydellisimmin toistensa yhteydessä. Katson, että kokonaisuutena tulkittavan teoksen *Sirkkelistä* tekee eksistentialismin lisäksi erityisesti *ihminen on puu* -metafora, joka toistuu useassa novellissa ja nousee lopulta lähes kaikkien kokoelman novellien tulkinnan kannalta keskeiseksi. Puumetaforaa käsittelem tarkemmin luvussa 3.

To sum up, the specificity of the short story composite in relation to the novel consists in the autonomy of its discrete stories and the interstices between them, and in relation to the short story collection it is determined by the intratextuality between the stories. As a consequence of these distinctions, the stories of the composite exist simultaneously as self-contained entities and as interconnected parts of a larger whole. The reader experiences a "doubleness" present in the individual stories. Ultimately the most characteristic feature of the short story composite is this "double" existence of the stories, and the tension that emerges from that doubleness. (Lundén 1999, 46.)

Sirkkeli kokonaisuutena ei vastaa romaania, sillä sen tarinat ovat itsenäisiä. Toisaalta *Sirkkeli* ei ole *vain* novellikokoelma, sillä sen novelleja yhdistää koko teoksen kattava intratekstuaalisuus. Tämän vuoksi *Sirkkelin* novelleissa on kaksoisjännite: ne ovat toisaalta itsenäisiä kokonaisuuksia, toisaalta kokonaisuuden osia. *Short story composite* -tyypin novellikokoelmana *Sirkkeli* näyttäytyy sellaisena tietoisena toimintana, josta Sartre teoriassaan puhuu. Kirjailijan tehtävä on paljastaa, ja esimerkiksi tekstinsisäisten viittausten osalta yhtenäinen novellikokoelma on paljastamiseen tähtäävä kokonaisuus.

Mannerkorpi ei anna sivullisuudelle uutta nimeä, vaan hän lähestyy aihettaan useasta näkökulmasta *Sirkkelissään*. Novellissa "Sinä se olet" "hataraaälyinen" Pretu päätyy heittäytymään palvomaansa sirkkeliin kenenkään tätä tekoa täysin ymmärtämättä. Novellissa "Piste" sotamies Meriläinen pyytää toveriaan kertomaan, "mikä minua toisinaan repii", mutta jää ilman vastausta. "Katsos mokomaa" kuvailee työpaikkakiusatun lehtori Turpeisen kokemuksia siitä, kuinka yksittäiset sanat riittävät ajamaan ihmisen yksinäisyyteen; vastaavia tuntemuksia on myös novellin "Marakatti" lehtikauppialla, joka kokee olevansa muille pelkkä "vain". Mannerkorpi nimeää nimeämättä, kiinnittää huomion abstraktiin ja monisäikeiseen ilmiöön, josta on vaikea puhua. Ilmiötä tarkastellaan esimerkiksi kehitysvammaisen, sotilaan, kiusatun, invalidin ja vanhuksen näkökulmasta, ja siihen liittyy muun muassa problematisoitunut suhde teknologiaan ja työntekoon sekä kieleen ja

kielettömyyteen. Mannerkorvella sivullisuuden syyt käyvät usein lukijalle selväksi, mutta ei ilman tulkintaa. Sartren mukaan kirjailija voi paljastaa lukijalle ”joitakin maailman aspekteja” ja käyttää hyväkseen sitä, minkä lukija jo ennestään tietää yrittäessään ”opettaa hänelle sen, mitä hän ei tiedä” (Sartre 1948/1967, 69), ja juuri näin Mannerkorpi novelleissaan tekee.

Paljastamistoiminnan perusedellytyksiin kuuluu yhteinen kieli ja kulttuuri, jotka yhdistävät kirjailijaa ja lukijaa, ja juuri tästä syystä kirjailija kirjoittaa ”aikalaisilleen ja maanmiehilleen, rotu- tai luokkaveljilleen”⁸ (emt. 67). Sartre katsoo, että ”me *aistimme*” kielen pyrkiessämme ”sen ohi toisia päämääriä kohti” samoin kuin aistimme raajamme ja muiden raajat (emt. 28), toisin sanoen kieli on Sartrelle ihmisen elimellinen osa – elävä, ja siksi muuttuva. Sartren näkemys elävästä ja muuttuvasta kielestä kulminoituu hänen esittäessään, että muuttuva maailma vaatii myös kielen kehittymistä: ”[...] yhteiskunnan tai metafysiikan yhä uudet vaatimukset velvoittavat taiteilijan löytämään uuden kielen ja uuden tekniikan” (emt. 32–33). Minkälainen sitten on uusi kieli tai uusi tekniikka? Sartrelle vastaus piilee kielen perusluonteessa, perustelu historiallisessa tilanteessa:

Ei tosiaankaan ole tarpeeksi kiinnitetty huomiota siihen, että hengentuote on luonnostaan *allusiivinen*. Vaikka kirjailijan tarkoituksena on antaa mahdollisimman täydellinen kuvaus kohteestaan, ei hän tietenkään kerro *kaikkea*, hän tietää enemmän kuin sanoo. Tämä johtuu siitä, että kieli on elliptinen. Jos minä haluan ilmoittaa jollekin, että ampiainen on tullut ikkunasta sisään, ei siihen tarvita pitkiä puheita. [...] [S]aman aikakauden ja saman yhteisön jäsenet, jotka ovat eläneet samat vaiheet, jotka pohtivat tai kiertävät samat kysymykset, tuntevat saman maun suussaan; he tuntevat samaa syyllisyyttä ja samat ruumiit ovat heidän keskellään. Sen vuoksi ei tarvitse kirjoittaa pitkään, on olemassa avainsanoja. (Sartre 1948/1967, 67–68.)

Adjektiivit *lyhyt*, *allusiivinen* ja *elliptinen* tuovat mieleen modernismin – ainakin Veijo Meren (1978, 45) luonnehdinnan siitä: ”[...] ohennettua ja pelkistettyä ja kavennettua, kovaa ja kirkasta modernismia [...]”. Sartren näkemys kirjallisuuden kielestä vastaa hyvin niitä kirjallisen muotokulttuurin ratkaisuja, joihin suomalaisessa proosan modernismissa sotien jälkeen päädyttiin. Suomalaisessa modernismissa pelkistäminen palveli sekä poeettis-esteettisten että maailmankatsomuksellisten kysymyksien ratkaisemisessa. Esimerkiksi

⁸ Siihen, missä määrin minä olen Mannerkorven maanmies, rotu- tai luokkaveli, palaan luvussa 4.

Juhani Niemen (1994, 50) mukaan ”[m]uodon uudistus modernissa proosassa heijastaa muutoksia maailmankuvassa”.

Sartren ajatus avainsanoista on tässä suhteessa mielenkiintoinen. Albert Camus’n (1913–1960) romaanissa *Rutto*⁹ on osuva kuvaus kriisin vaikutuksesta ihmisten viestintään. Lyhyet sähkösanomat vertautuvat tulkintani mukaan esimerkiksi pelkistettyyn ja lyhyeen modernistiseen ilmaisuun.

Meidän oli siis jättäydyttävä yksinomaan sähkösanomien varaan. Ihmisten, joita ymmärrys, tunne ja intohimo liitti toisiinsa, oli pakko pyrkiä toistensa tuntumaan kymmensanaisten viestien välityksellä. Ja kun sanonnat, joita sähkösanomissa saattoi käyttää, kovin pian kuluivat loppuun, supistuivat monet yhdessä vietetyt vuodet tai tuskallinen intohimo lyhyeksi, silloin tällöin vaihdetuksi sanomaksi: ”Voin hyvin. Ajattelen sinua. Rakkaat terveiset.” (Camus 1947/1972, 62.)

Kun juuri mitään ei voida sanoa, on pitäydyttävä perusasioissa, tiivistettävä asia siihen, mikä on yhteistä. Mannerkorven avainsanoja voisivat olla esimerkiksi viittaukset vuodenaikoihin, erityisesti syksyyn, kuten seuraavissa katkelmissa novelleista ”Ämpäri-Jaska” ja ”Syksy”.

[...] Jaskaa ei kirkkoherran kansantajuinen olallelyönti rauhoittanut. Mistä se Jaskaan lienee alkujaan tihkunutkin se pelonkajo, syyspimeästä kai, ankeudesta, kun koulun puutarhakeinusta ei enää sateitten tultua ollut jymynpolton tyysijaksi. (S 14)

Että muka koivut kauniisti kellastuivat ja harmaitten kaislarantojen vaiheilla liikkui kuoleminen kajo – pötyä ja satua! Perunat maasta, siinä sun syksys. Siikaverkot vain järveen vielä ja muusta vaiti. (S 54)

Katkelmissa syksyyn yhdistyy inhimillinen pelko. Jaskalla pelko ilmenee tuhoavan tulen kammona, perunoita ja siikoja miettivä vanha Jallu keskittyy pelon torjumiseen. Jos Mannerkorpi kirjoittaa maanmiehilleen, hänen lukijansa tietävät, minkälainen on syksy Suomessa. Siten abstrakti pelko, joka on nähtävissä esimerkiksi ahdistuksena, heijastuu tunnettua taustaa vasten ja muuttuu konkreettisemmaksi, helpommin ymmärrettäväksi. Näin syksy on sekä miljöö että mielentila. Syksy on *Sirkkelissä* keskeinen motiivi. Myös kajo, joka toistuu molemmissa katkelmissa, on muiden valoon, hohtavuuteen ja kirkkauteen viittaavien

⁹ Teos on Juha Mannerkorven suomentama.

sanojen ohella tärkeä motiivi. Sartren ajatus avainsanoista onkin käyttökelpoinen motiiveja, metaforia ja symboleja tarkastellessa¹⁰.

Paljastamistoimintaan liittyy vapaus – tarkemmin sanottuna kirjallisuus perustuu vapaudelle. Sartren mukaan kirjailija ”kirjoittaa lukijoiden vapauteen vedotakseen, jotta tämä vapaus antaisi hänen teokselleen olemassaolon” (Sartre 1948/1967, 54). Toisten vapauteen vetoaminen on kirjailijan valinta, ja se

[...] tapahtuu siksi, että kirjailija ja lukijat molemminpuolisten vaatimustensa avulla suhteuttaisivat kaiken olevaisen maailmaan ja sulkisivat ihmiskunnan maailmankaikkeuteen (emt. 59).

Kirjallisuus, jolla on päämäärä, perustuu siis siihen, että sekä kirjailija että lukija ovat ihmisinä vapaita ja vastuullisia toimijoita. Sartren kirjallisuusteoria tukeutuu tässä Sartren eksistentialismiin. Esseessään ”Eksistentialismikin on humanismia” Sartre kirjoittaa ihmisen vapaudesta, joka perustuu siihen, että ”olemassaolo edeltää olemusta”¹¹: koska ennalta määrättyä olemusta eli ihmisluontoa ei ole, ihminen on vapaa (Sartre 1946/1967, 19). Vapaudesta seuraa vastuu, jota Sartre selventää tyylilleen uskollisena yhteiskunnalliseen toimintaan liittyvällä esimerkillä:

[...] [V]astuumme on suurempi kuin voisimme kuvitellakaan koska se koskee koko ihmiskuntaa. Jos työläisenä pidän parempana liittyä kristilliseen työväenliittoon mieluummin kuin kommunisteihin, jos haluan tällä liittymiselläni osoittaa että alistuminen lopultakin on ainoa ihmiselle sopiva ratkaisu ja ettei ihmisen valtakunta ole maan päällä, en ratkaise sillä vain omaa tapaustani: haluan alistua kaikkien muidenkin puolesta ja näin ratkaisuni koskee koko ihmiskuntaa. (emt. 15.)

Sartren eksistentialismiin kytkeytyy hänen oma versionsa kultaisesta säännöstä ja kategorisesta imperatiivista: jokainen ihmisen valinta on samalla valinta koko ihmiskunnan puolesta, ja ihmisen täytyy tiedostaa tämä. Näin myös Sartren kirjallisuusteoria johtaa moraalifilosofiaan, jonka kautta taas määrittyy sekä kirjailijan että lukijan rooli: Kirjailijan tulee kirjoittaessaan luoda epäoikeudenmukaisuuksia, sillä luominen on paljastamista, ja paljastaminen tähtää väistämättä muutokseen. Lukijan tulee puolestaan lukiessaan luoda ne

¹⁰ Mannerkorven avainsanoihin palaan tarkemmin luvussa 3.

¹¹ Sekä tähän että muihin Sartren eksistentialismin perusteisiin palaan tarkemmin luvussa 3.

samat epäoikeudenmukaisuudet, jotka kirjailija on luonut, ja tulla näin osasylliseksi epäoikeudenmukaisuuden olemassaoloon. (Sartre 1948/1967, 61–62.)

Hyvä kaunokirjallinen teos on toisin sanoen haaste. Instituutiot, tavat, sorto, ristiriidat, eettiset kysymykset, intohimot, päänäpintymät, taikausko, ”terveen järjen uusimmat voitot”, itsestäänselvyudet, tietämättömyys, uudet ajattelutavat, toiveet, pelot, tunne-elämän, mielikuvituksen ja havainnoimisen tottumukset, tavat, arvot (emt. 69) – kaikki tämä voi tulla sartrelaisessa romaanissa kriittisen tarkastelun kohteeksi, kaiken tämän kirjailija ja lukija luovat ja joutuvat siten vastuuseen. Kirjallisuus on olemassa näitä asioita varten. Tulkittaessa proosaa sartrelaisesta näkökulmasta on siis kiinnitettävä huomio mainittuihin asioihin.

2.3. Mitä *Sirkkeli* paljastaa?

Jo pintapuolinen tarkastelu osoittaa, että *Sirkkeli* kattaa kaikki Sartren luettelemat asiat. Toisaalta on mahdotonta kuvitella kirjallisuutta, joka *ei* kattaisi vähintäänkin suurinta osaa Sartren listasta. Lisäksi esimerkiksi ”instituutiot” on käsitteenä niin laaja, että pelkästään sen voisi kuvitella olevan jokaisen teoksen aiheena. Listan päämäärä ei kuitenkaan ole kehäpäätelmien tekeminen, vaan niiden asioiden nimeäminen, joiden kriittinen tarkastelu tulee olla kirjallisuuden päämäärä. Sotienjälkeinen aika oli Suomessa uudelleenarviointien aikaa (Hökkä 1999, 69–70), joten on luonnollista etsiä *Sirkkelistä* ajattelua, joka pyrkii paljastamaan epäkohtia tai puutteita Sartren luettelemista asioista – toisin sanoen kaikesta ihmisen toiminnasta.

Sirkkelin ensimmäinen novelli, ”Ämpäri-Jaska”, luo pohjan kokoelman tulkinnalle. Kehitysvammainen Ämpäri-Jaska on henkilöahmona Mannerkorven novellituotannolle tyypillinen: hän on jollain tavalla rajoittunut, eikä kykene analysoimaan omaa tilannettaan. Arvoitus Jaska on myös ympäristölleen, ja tulkinnat hänestä ovat vain arvauksia. Hänen liikanimensä on tulkittavissa siten, että hän näyttäytyy ulkopuolisille – niin kertojalle kuin muille henkilöahmoillekin – onttona. Toisaalta hänen sielunsa on ”savuinen” (S 13). Jaskan, ihmisen, sisintä ei näe. Siksi pelko, joka hänellä on tulta kohtaan, muodostuu avainkysymykseksi ratkaistaessa arvoitusta nimeltä Ämpäri-Jaska.

Novellissa tulta pelkäävä Jaska ennustaa kyläkoulun tuhoutumisen tulipalossa. Hänen ennustuksensa käykin toteen, kun koulu jää pommituksen alle. Pommin aiheuttama tulipalo, jonka sammuttamiseen Jaska ämpäreineen osallistuu, on helppo yhdistää sotaan: tulipalo on sota, ja Ämpäri-Jaska on sotilas. ”Ämpäri-Jaskassa” ihminen asetetaan kriisitilanteeseen ja tarkkaillaan hänen toimintaansa.

Mutta hän ei enää ollut inhimilliseen ympäristöönsä missään suhteessa. Hän toimi pelkkien voimien maailmassa, silmittömän pakokauhun, pelastautumistarpeen ja päin tuhoa kiskovan pakkotilan ristivirrassa. Olemisen peruskantimet olivat tulossa [...]. (S 20)

Kokoelman toinen novelli on ”Maaliskuun illat”, jossa tärkeimmiksi elementeiksi nousevat ahdistus ja kuolema. ”Maaliskuun iltoja” analysoin ja tulkitsen lähemmin kolmannessa luvussa. Novelli ”Syksy” kertoo Jallu-vanhuksesta, joka yrittää torjua kuolemanpelon takertumalla arkisiin askareisiinsa. Huolimatta läheistensä estelyistä Jallu lähtee järvelle kalastamaan, ja päätyy tilanteeseen, joka muistuttaa Ämpäri-Jaskan vastaavaa:

Jallun mielenkenttä oli kuin yksinäinen soutaja sumussa: kuulee syyssorsan siipien räikkeen ja näkee räikyttäjän jos se ihan kohti lentää, mutta omaehtoisesti ei näe eikä kuule mitään. Sumukielien kurkottelusta sentään osaa lukea suunnan mihin on soudettava, ja soudettava on, kun sisässä riuhtoo hätä ja perille pääsemättömyyden pelko. (S 59)

Sumussa soutavaa Jallua ja savusieluista Jaskaa yhdistää omaehtoisuuden rajoittuneisuus ja pelko. Jallun ja Jaskan tapaukset herättävät kysymyksen, eikö ihminen olekaan vapaa. Onko ennalta määrätty ihmisluonto sittenkin olemassa, onko ihmisen kohtalo olla ulkoisten voimien ohjattavana? ”Syksy” ei anna tähän vastausta, mutta viitteitä kielteiseen vastaukseen on: ”[p]imenevässä syksyssä välkkyi siian kylki kuin saiturin hopea, himottavammin vielä” (S 59). Valo pimeydessä on jotain, joka ajaa Jallua eteenpäin.

Jallun hahmoon liittyy myös mielenkiintoinen työnteon problematiikka. Vaikka Jallu on suurin piirtein kuolemaisillaan, hän ei halua luopua työstään:

Kukaan ei ollut nähnyt hänen lähtöään, ja soutu oli tuttua työtä. Siinä pääsi käsivarsien jännittynyt vapina laukeamaan siihen verkkaiseen poljentoonsa, jonka ne vuosien mittaan olivat omakseen suostutelleet. (S 64)

Jallu tuntuu edustavan olemisen tapaa, jossa työ on kaikki kaikessa. Hänen elämänsä on työtä, ja työvälineet eräänlaisia ankkureita, joilla hän kiinnittyy elämäänsä: ”Perunat maasta, siinä sun syksys. Siikaverkot vain järveen vielä ja muusta vaiti.” (S 54.) Kokoelmassa *Niin ja toisin* on viiden novellin sarja, jossa Jallun jääripäisyyttä käsitellään ihmis- ja perhesuhteiden kautta, ja konfliktitilanteisiin liittyy usein jokin työkalu. Novelli ”Kirves” on esimerkki siitä, kuinka jokin työkalu muodostuu Jallun metaforaksi ja toisaalta muuriksi hänen ja muiden ihmisten väliin. Jallu on työkalu, eikä muuksi muutu.

”Sinä se olet” -novellissa tarkkaillaan jälleen kehitysvammaista, ”hataraälyistä” Pretua. Jälleen nimi kertoo kantajastaan: ”Pretu: oikeastaan Perttu, mutta kuinka lienee Pretuksi kääntynyt, omistajansa kaikinpuolista nurinpäisyyttä myötäilemään ilmeisesti” (S 71). Pretu palvoo sirkkeliä, jota kadun toisella puolella työskentelevä puukauppias käyttää. Ennen sirkkeliä hän on ollut kiinnostunut tavarajunasta ja vesipumpusta, mutta sirkkeli on saanut hänessä aikaan uudenlaisen reaktion: hän kumaraa sirkkelille, kun sitä käytetään. ”Ei pyhä erakko jumalaansa hartaammin kumarra kuin Pretu sirkkeliä” (S 73). Lopulta Pretu heittäytyy sirkkeliin, eikä syytä tähän ratkaisuun ole. Pretua tarkkaileva minäkertoja näkee tuhoonsa syöksyvässä hahmossa jotain tuttua:

Samalla minua koko ajan kaivaa paha olo, ohuena ja sisältöään kysyvänä mutta tarpeeksi ahdistavana kiristääkseen minulta vastauksen. Ja vastaus tulee, yhtäkkiä. Jostakin aivojeni sopukasta tavoitan äänen joka varmaan on toistanut siellä itseään eilisestä asti: tat tvam asi, sinä se olet. Sinä se olet. Pretu, Pretu on ihminen [...]. (S 78)

Taas toistuvien ihmisyyden arvoituksen, kuoleman ja ahdistuksen lisäksi novelli yhdistyy aiempiin sekä työkalujen että puiden halkomisen kautta. Ämpäri-Jaska pilkkoo puita ennen tulipaloa, ”Maaliskuun iltojen” Pretu ennen itsemurhaansa. Puu muodostuu *Sirkkelissä* ihmisyyden metaforaksi. Kokoelman toiseksi viimeisen novellin ”Nimettömästi” lehtori Turpeinenkin huomaa olevansa ”niitä puita jotka eivät talven tullen suostu pudottamaan oksistansa joka ainoata lehteä” (S 139). Ihminen on puu, jonka halkaisemalla voi tarkkailla tämän ydintä.

Novellissa ”Piste” Meriläisen poika, jolla on ”silmäkalvon tuolla puolen liikkumaton piste, kummissaan tuijottava oleellinen, hän itse” (S 82), miettii, ”mikä minua toisinaan repii” (S 85). Kysymys on keskeinen *Sirkkelissä*. Meriläisen pojan kysymys jää ilman vastausta.

”Marakatti” kertoo lehtikauppiaasta, joka ei tunne olevansa merkityksellinen, ja hän kokee olevansa toisille pelkkä ”vain”. ”Eikä minulla sitten muita ominaisuuksia olekaan. Saatan korkeintaan olla epäkunnossa niinkuin kone jossa nakuttaa jokin ylimääräinen ääni.” (S 89–90) Yksinäisen kauppiaan ylimääräinen ääni rinnastuu Meriläisen pojan pisteeseen, mutta kauppias kykenee hahmottamaan tilansa ainakin jollakin tasolla:

Sillä kauan en enää tässä istu, no, vähät siitä, tullaan ja mennään, se on niinkuin on, vähät siitä. Mutta kun koko tuleminen ja meneminen siinä välissä käy niin ettei sitä kukaan toinen huomaa, se ei ole hyvä. Sitä ajatellessa tulee niin vilu ettei minkäänlainen turkki auta. (S 91.)

Lehtikauppiaan mietteet ovat eksistentialismia, ja hänen tulkintansa sivullisuuden vaikutuksesta on lohduton. Eksistentialismia tekee tavallaan myös ”Tykytys”-novellin vanha neiti Silfverström, mutta hänen kokemuksensa on positiivinen. Neiti ihailee laivan kannella nuoren miehen paljasta yläruumista ja yrittää samalla mukautua laivan ”tykytykseen”. Toisin kuin suurin osa *Sirkkelin* henkilöahmoista, hän on onnellinen, ja hänen onnensa perustuu tulkintaan ihmiselämän merkityksettömyydestä:

Että kaikki oli samantekevää, merkitsi yhtä hyvin että kaikki juuri sinä hetkenä tapahtuva oli samalla tavoin ainutkertaista ja korvaamattoman arvokasta. (S 98)

”Katsos mokomaa” lähestyy sivullisuutta kielen näkökulmasta. Sivullisuuden kokijana on lehtori Turpeinen, joka pohtii sitä, kuinka ihminen joutuu Joukahaisen tavoin lauletuksi suohon. Hänen kokemuksensa muistuttaa lehtikauppiaan vastaavaa:

Heidän kuvittelukykynsä ei enää alkuunkaan ulotu oivaltamaan miltä tämän lähimmäisen sisällä näyttää hänen tehdessään noin tai näin, sanoessaan sitä tai tätä pisteliästä ja haavoittavaa joka jättää haavoitetun kuin märän hatun pöydän kulmalle. (S 105)

Sirkkelin päättää ”Lilako”, jossa itsellismies Justus Teppana rakentaa koneen, jonka on tarkoitus helpottaa hänen elämäänsä. ”Lilakoa” tarkastelen lähemmin luvussa 4.

Mitä *Sirkkeli* siis paljastaa? Kun kokoelmaa tarkastelee kokonaisuudessaan, novellien yhdistelmänä (ks. esim. Lundén 1999, 46), voi todeta, että usein toistuvia aiheita ovat

ihmisyiden arvoitus, ahdistus, pelko, kuolema sekä näihin liittyvä pohdinta. Toisin sanoen Mannerkorpi kohdistaa huomion aiheisiin, jotka ovat eksistentialismin ydintä – *Sirkkeli* paljastaa jotain sellaista, joka on analysoitavissa parhaiten eksistentialistisin käsittein.

3. EKSISTENTIALISTINEN ”MAALISKUUN ILLAT”

3.1. Mannerkorpi novellistina, Mannerkorpi eksistentialistina

Tutkielmani yhtenä tarkoituksena on osoittaa, että Mannerkorpea todellakin voidaan pitää eksistentialistina – toisin sanoen eksistentialistisin käsittein analysoitavissa olevaa kirjallisuutta kirjoittaneena kirjailijana. Katson, että kaunokirjallisen teoksen eksistentialistisuuden osoittaminen vaatii tutkimusotetta, joka tunnustaa tarkasteltavana olevan filosofian monipuolisuuden ja monimuotoisuuden. Siten sellainen Anna Makkosen (1997, 65) kuvailema ”*all purpose* -formula”, jonka avulla eksistentialismia on nähtävissä lähes jokaisessa sivullisuuden tai ahdistuneisuuden kuvauksessa, ei riitä osoittamaan juuri mitään suuntaan tai toiseen. Esimerkiksi ahdistus on kyettävä osoittamaan nimenomaan eksistentiaalisesti ahdistukseksi, mikä tutkielmani kannalta tarkoittaa sitä, että tarkasteltavasta teoksesta on löydettävissä riittävästi vihjeitä siitä, että se todella lähestyy maailmaa eksistentialistisesta näkökulmasta. Hypoteesini on, että Mannerkorven eksistentialismi kulminoituu selkeimmin *Sirkkelissä* ja erityisesti ”Maaliskuun illat” -novellissa.

Novellia lajina määrittää lyhyys ja tiiviys, joten novellistin on ilmaistava vähäsanaisesti asioita, joiden kertominen romaanissa voisi viedä satoja sivuja; tämä on johtanut esimerkiksi sellaisiin ratkaisuihin, joissa novellin miljöö saa ”symbolisia ulottuvuuksia” (Polkunen & Tarkka 1969, 6, 10). Toisaalta se, mikä yhdestä näkökulmasta näyttäytyy novellille tyypillisenä tai välttämättömänä tyylikeinona, näyttäytyy toisesta näkökulmasta juuri sellaisena kirjallisuutena, jonka Sartre teoriassaan määrittelee. Marja-Leena Mikkola, joka on tutkinut Mannerkorpea nimenomaan novellistina, esittää, että novellistille ihmiselämä näyttäytyy välähdyksinä, joiden valossa hän pyrkii ”hienovaraiseen totuuden hetkeen”. Ja vaikka novellisti ei pyri esittämään lopullista totuutta, hänen täytyy vihjata siihen. (Mikkola 1982, 298.)

Se miten hän pyrkii sen tekemään teknisesti ja stilistisesti, on nykyaikaisen novellin viehätyksen salaisuus. Mieleen johdattamisen, vihjausten tekniikka on taikaviitta, joka kätkee kirjailijan. (emt. 298.)

Tällaisesta vihjausten tekniikasta on kyse ”Maaliskuun illoissa”, kun sitä tarkastelee esimerkiksi Sartren avainsanojen avulla. Jo novellin nimi rakentuu *Sirkkelissä* usein toistuvista vuoden- ja päivänaikojen nimistä, jotka ovat lukijoille tuttuja, yhteistä omaisuutta. Maaliskuu ei ole vielä kevättä, eikä se ole enää talveakaan, ja ilta on hämärtyamisen aikaa – ja valo on ”paljastavimmillaan vasta väistyessään”, niin kuin ”Tykytys”-novellin (S 101) neiti Silfverström huomioi. ”Maaliskuun illat” -novellin nimi on monitasoinen. Se on ymmärrettävissä kirjaimellisesti siten, että se määrittää novellin tapahtumille ajan ja miljöön: ”[s]eestyvän kevätillan oranssi kohosi lumivallilta poikien selkää, [...] töyrästä, männynlatvoja vasten” (S 34). Lisäksi se on helposti tulkittavissa kuvaukseksi novellin päähenkilön iästä ja kohtalosta. 12-vuotias Vänskä ei ole enää lapsi, mutta ei vielä mieskään. Hän ei halua alistua auktoriteettien edessä, mutta on toisaalta voimaton vastustamaan niitä. Vänskä kokee vapautensa hetken auringonvalossa ja suojasäässä, mutta illan tullen laskeutuva pimeys ja kiristynyt pakkanen ovat yhtä vääjäämättömiä kuin kotona odottavat säännöt ja kuri. Lopulta Vänskä ampuu itsensä maaliskuisena iltana. Tämän takia novellin nimelle on nähtävä merkitys kolmannellakin tasolla. Maaliskuun ilta on mielentila, joka vertautuu neiti Silfverströmin väistyvään valoon, Jallun sumussa soutamiseen ja Ämpäri-Jaskan savuiseen sieluun. ”Maaliskuun illat” on valikoitunut analysoitavaksi novelliksi siksi, että siinä tuohon mielentilaan luodaan huolellinen katsaus, kun esimerkiksi Ämpäri-Jaskan savuinen sielu jää arvoitukseksi.

Puiden pilkkomiseen liittyvät sanat ovat keskeisessä asemassa novellissa, samoin kuin koko kokoelmassa. Aivan kuten novellin nimikin, puu-sanasto viittaa ensimmäiseksi johonkin yksinkertaiseen ja konkreettiseen, aistein avautuvaan todellisuuteen.

Halkojen pilkkominen oli maailman hauskinta hommaa. Sahanpurut suihkusivat, puu haisi hyvälle. Vänskä aina haisteli leikkauspintoja: melkein jokaisella oli oma hajunsa. (S 50.)

Myös puiden pilkkomisen merkitys laajenee novellissa. Mikko Turunen (2010, 105) on tutkinut Lassi Nummen lyriikan puukuvastoa ja todennut, että Nummen lyriikassa on havaittavissa ”käsitteellinen keskusmetafora PUU ON IHMINEN”, jonka ympärille rakentuu useita erilaisia ihmisen ja puun yhtäläisyyksiä korostavia metaforia. Vastaavanlainen keskusmetafora on myös *Sirkkelissä*; Tulkintani mukaan yksityiskohtaisimmin metaforan

rakentuminen on juuri ”Maaliskuun illoissa”. Novellin puumetaforaan ja Turusen ajatuksiin paneudun lähemmin alaluvussa 3.4.

Kaikkein paras haju lähti kovista tiheäsyisistä mäntyhaloista, sellaisista kaarnattomista, joissa oli harmaa nukkapinta ja punaisenruskeat ja melkein läpikuultavat oksanjuuret. Ne olivat keloja, jostakin suon laidasta kaadettuja, pystyyn kuivaneita aikoja sitten. Semmoisesta halosta lähti jo sahatessa kokonainen pilvi mahdolloman hyvää hajua, ei ihan tervan hajua eikä ihan tärpätinkään, mutta vähän sellaista kuitenkin ja paljon parempaa. Sitä saattoi haistaa ja panna silmät kiinni ja taas haistaa ja nauraa. Ja sitten iskeä kirveellä keskelle oksaa. Jos terän vain sai osumaan keskelle oksansilmää, selvisi pölkystä yhdellä iskulla, se halkesi että louskahti. (S 50)

Pian tämän jälkeen Vänskä ampuu itseään päähän ja rinnastuu siten kelohalkoon. Miksi Vänskä ampuu itsensä? Siihen ei puu-sanasto sellaisenaan anna vastausta – pystyyn kuivuminen antaa toki vihjeen siitä, mistä voisi olla kyse. Tästä näkökulmasta katsoen kunnollista vastausta vaille jää myös kysymys siitä, mitä tarkoitusta palvelee se, että *Sirkkelissä* halkaistaan ihmisiä. Selvää on joka tapauksessa se, että esimerkiksi vuodenaikojen tai tuttujen tuoksujen avulla Mannerkorpi kiinnittää huomion johonkin sellaiseen, josta on vaikea puhua. Sartren avainsanat ovat Mannerkorvella tie konkreettisesta abstraktiin. Kuten Mikkola (1982, 298) esittää, Mannerkorpi johdattaa mieleen, osoittaa totuuden suuntaan. Tulkintani mukaan hän tekee sen käyttäen sartrelaisittain avainsanoja. Mikkola tarkentaa edelleen, että Mannerkorpi

[...] osaa kuvata aiheensa universaalia, yleispätevää elämäntaustaa vasten, mikä on novellin kestävyysperusedellytys. Asioista ja ihmisistä, ihmissuhteista, asioiden, esineiden ja ihmisten keskeisistä suhteista hän ei niinkään saa muotoelämystä, vaan *muotoa kaipaavan* elämyksen. (Mikkola 1982, 300.)

Se, mitä Mikkola kutsuu ”muotoa kaipaavaksi elämykseksi”, on tulkintani mukaan tunnelmien, aistien ja erityisesti vastauksettomien kysymysten elämys. Mikkola jatkaakin, että

[n]ovellisti ei voi suoraan viitata enempään kuin mikä on jo puoliksi tiedostettua, ja hänen on jokaisen yksityiskohdan avulla johdatettava mieleen

koko 'idea'¹², jota ei ehkä koskaan edes ole kirkkaasti tajuttu. (Mikkola 1982, 301.)

Tässä tutkielmassa pyrin osoittamaan, että tuo idea on tietynlainen näkemys ihmisen elinehdoista; ”Maaliskuun illat” tarjoaa eksistentiaalistisen tulkinnan maailmasta, joka on parhaiten avattavissa tarkastelemalla sitä eksistentiaalismin¹³. Vaikka Mannerkorpea usein pidetään eksistentiaalistina, hänen eksistentiaalistisuuttaan ei ole pyritty järjestelmällisesti osoittamaan. Päinvastoin, esimerkiksi laajimman Mannerkorpi-tutkimuksen tehnyt Eira Poso esittää, ettei ”tutkimuksen lähtökohtana voi olla [...] mikään valmis filosofinen paradigma, johon teokset sijoitettaisiin [...], joten teosten struktuuriksi ei voi olettaa esimerkiksi eksistentiaalismin (Poso 1987, 37). Poson eksistentiaalismin kieltävä tutkimusote johtuu hänen fenomenologisesta tulokulmastaan Mannerkorven tuotantoon. Tästä huolimatta Poso löytää Mannerkorven tuotannosta ”olemassaolon huumaavaa merkitystä”, joka on ”eksistentiaalin tunto” (emt. 43), ja esimerkiksi runo ”Kylväjä lähti kylvämään” on Poson mielestä ”syvien eksistentiaalististen ristiriitojen ilmaus” (emt. 120). Loppujen lopuksi Poso siis päätyy selittämään Mannerkorven sanataidetta eksistentiaalistisen paradigman avulla, vaikka hänen tutkimuksensa lähtökohtiin kuuluu nimenomaan sen välttäminen. Tämä kertoo ensisijaisesti siitä, että Mannerkorven tuotannossa eksistentiaalismin on suuri merkitys, jota ei voi sivuuttaa.

3.2. Monikerroksinen ”Maaliskuun illat” ja novellin lajit

Ennen eksistentiaalistista luentaa on kuitenkin tarkasteltava ”Maaliskuun iltoja” novellina lähemmin. Mitkä elementit novellissa varsinaisesti herättävät ne kysymykset, joihin vastaaminen edellyttää eksistentiaalistisen käsitteistön soveltamista? Miten novelli itsessään vastaa näihin kysymyksiin?

¹² Novellistin tehtävä muistuttaa sitä tehtävää, jonka Sartre antaa itselleen teoksessaan *Minän ulkoisuus* (1937, 59): ”Haluan osoittaa, että minä ei ole sen enempää muodollisesti kuin sisällöllisestikään *tietoisuudessa*: se on ulkona, *maailmassa*. Se on maailmallinen oleva [...]” Sartre siis pyrkii todistamaan, että ihminen on vain ja ainoastaan tekojensa summa – hänet voidaan nähdä vain konkreettisessa maailmassa.

¹³ Mannerkorven oma näkemys tehtävästään ja keinoistaan kirjailijana on linjassa Sartren ja Mikkolan näkemysten kanssa, mutta poikkeaa omastani: ”Jos siis kieli, jota käytän, vastaa tarkoin sitä mitä ihmisenä ja vielä kirjoittaessanikin koen, ja myös on sitä samaa, oletan että se on jonkun toisenkin koettavissa, sellaisenaan, tarvitsematta muuta kuin antautua ottamaan vastaan. Ei siis selityksiä, ei kommentteja, vain kuvioita joita ei tarvitse pönkittää jollakin toisen asteen ymmärrettävyydellä.” (Mannerkorpi 1969, 149.) Mannerkorven näkemys jaetusta kielestä muistuttaa Sartren avainsanoista, ja puhe koettavuudesta sopii yhteen Mikkolan universaaliin perustuvaan elämykseen, mutta ”toisen asteen ymmärrettävyyden” kieltäminen ei sovi yhteen oletusteni kanssa.

Mikkolan mukaan Mannerkorven novelleissa voi nähdä piirteitä novellin kolmesta tyypistä (Mikkola 1982, 299). Mikkola viitanee *juoninovelliin*, jonka esikuvana pidetään Boccacciota, *avoimeen novelliin*, jonka kehittäjänä pidetään Anton Tšehovia, sekä Franz Kafkan edustamaan novellityyppiin, jossa ”mielikuvitus toimii ehdottomammin omana todellisuutenaan” (Polkunen & Tarkka 1969, 6–8). Kafkan novellityyppiä kutsun *absurdiksi novelliksi*. Juoninovellin keskeisin tunnuspiirre on juoni, jonka käänteet nousevat novellin keskiöön, kun taas avoimessa novellissa korostetaan esimerkiksi ilmapiiriä ja vaikutelmia eheän juonen kustannuksella; juoninovellissa on usein yllätyksellinen loppu, avoin novelli voi jäädä juonellisesti auki (Laitinen 1969, 28–29). Novellin tyyppejä voi toki nimetä useampiakin, mikä kertoo siitä, että nyt käytetty kolmijako on osin keinotekoinen. Näiden kolmen tyyppin avulla on kuitenkin luonteva analysoida ”Maaliskuun iltoja”, sillä katson sen toistavan kokonaisuutena samaa kaavaa kuin sen avainsanat, jotka ovat merkityksellisiä kahdella tai useammalla tasolla. Novellin kolme lajia vastaavat noita tasoja.

Ensimmäistä tasoa novellissa edustavat sen juoninovellin piirteet: siinä on selkeä juoni, jossa on käänteitä, selkeitä konfliktitilanteita, huippukohta ja yllätyksellinen loppu. ”Maaliskuun iltojen” analysoiminen avoimena novellina, jossa yksityiskohtia on katsottava monimerkityksisinä, johtaa sekä juonen kyseenalaistamiseen että sen täydentämiseen ja selittämiseen. Avoimena novellina ”Maaliskuun illat” muistuttaa jopa allegoriaa, jossa pintapuolisen merkityksen alla kytee jokin toinen kokonaisuus. Absurdin novellin piirteitä ”Maaliskuun illoissa” on kohdissa, joissa Vänskä unelmoi. Nämä unelmat on mahdollista tulkita *vain* nuorelle pojalle tyypillisinä mielenliikkeinä, joiden avulla kuvaillaan esimerkiksi kyseisen henkilöahmon persoonallisuutta. Unelmajaksot on kuitenkin syytä tulkita osaksi novellin todellisuutta, eli muiden kerrottujen asioiden kanssa samanarvoisiksi tapahtumiksi.

”Maaliskuun iltojen” juoni on seuraavanlainen. Novellin alussa kaksi poikaa, Vänskä ja Pekka, rakentavat koulupäivän jälkeen ”lumiakan” pilakuvaksi opettajastaan, jota he kutsuvat Keltiäiseksi. Pojat ovat hyvällä tuulella, eikä kiinnijäämisen pelko vaivaa heitä.

He riehaantuivat aivan kuin hurmostilaan, sellaiseen luovaan lumoukseen, jonka vain täydellinen keskittyminen pystyy lietsomaan esille. Summittainen vilkaisu tielle päin riitti toimituksen verhoksi, sitten he asettuivat veistoksensa eteen vieretysten, jalat haralleen, notkauttivat hiukan polviaan ja avasivat housunkauluksensa. (S 36)

Keltiäinen kuitenkin saapuu paikalle, ja tunnistaa vesivärinapein ja virtsalla värjätyn veistoksen itsensä kuvaksi. Pojat ovat myös heitelleet lumipalloja puiden runkoihin, joten Keltiäinen nuhtelee heitä siitäkin.

- Sinä. Aivan varmasti sinun keksintöäsi. Tuollaista siivottomuutta julkisella paikalla? Ettekö te ollenkaan ymmärrä hävetä? Sanottu on siitäkin, että puistojen puita ei saa lumittaa. Katsokaa, tuollaista! Kuinka rumia nuo nyt ovat jokainen! (S 39)

Henkilöhahmojen keskinäiset suhteet ovat selkeät. Pojat ovat vallattomia ja ilkikurisia, opettajatar tiukka nuhtelija. Syy lumiakan tekemiseen on selvä: pojat eivät pidä opettajastaan, joka rajoittaa heidän toimintaansa. Keltiäinen pakottaa heidät kaatamaan veistoksen, minkä jälkeen pojat lähtevät kotiin. Kuvaus kotimatkasta vaikuttaa havainnollistavan poikien läheistä ystävyysuhdetta ja heidän huolettomia luonteitaan:

Kotiin tultiin [...] tavalliseen tapaan kaulakkain, olkapäät nojallaan toinen toista vasten, jalat kurottaen tien kahta reunaa niin kaukaa kuin pystyssä pysyttely salli. (S 41)

Seuraavana päivänä he joutuvat koulussa rehtorin puhutteluun, sillä Keltiäinen on kertonut tälle heidän teostaan. Pojat viettävät loput koulupäivästä mietteliäänä omissa oloissaan. Kotona heitä odottavat vanhemmat, jotka ovat myös saaneet tiedon eilisistä tapahtumista. Poikien olisi mentävä henkilökohtaisesti pyytämään Keltiäiseltä anteeksi tekoaan. Vänskä päättää, ettei aio sen enempää pyytää anteeksi kuin mennä kouluunkaan enää. Hän menee puuvajaan, joka on hänen pakopaikkansa, kun asiat eivät suju. Siellä hän istuu ja unelmoi, ja hänen uhmakkaat ajatuksensa synkkenevät.

Eikä hän ruokaa norki. Ei ollut norkkinut äskenkään vaikka äiti niin luuli. Ennen hän sitten vaikka kuolee nälkään. Sitä äiti tietysti tahtoikin että hän kuolisi nälkään. Ja isä myös, sitä samaa tietysti tahtoi isäkin. Kaikki tahtovat vain sitä samaa. Mutta tahtokoot. Tahtokoot vaan. Hän kuoleekin. Sittenpä hän näkevät! Vänskän silmät sumenivat yhtäkkiä, kesken kirouksen, huulissa liikahti ja hengitys vetäisi väkisinkin mukaansa pari nyyhkäisyä. Hän nousi ja tarttui sahaan. Tsii-haa-tsii-haa. (S 49)

Vänskä päättelee suutuspäissään, että hänen vanhempansa eivät välitä hänestä, ja hän purkaa pettymystään puiden pilkkomiseen. Lopullisesti Vänskän mielialan nujertaa Pekka, joka tulee

käymään ja ilmoittaa pyytäneensä anteeksi vaaditulla tavalla. Vänskä kokee, että Pekka on pettänyt hänet, ja hän ajaa Pekan pois pilkaten tätä. ”Vänskän mielen valtasi yhtä haavaa kasvava raivo, pettymys ja perinpohjainen yksinolon tuntu” (S 52). Pekan ilmoitus on novellin juonen ratkaiseva käännekohta ja tarinan keskeisin konflikti. Tätä tulkintaa tukee esimerkiksi se, että Pekan vierailun jälkeen Vänskä ei enää unelmoi koulun lopettamisesta, työnteon aloittamisesta, tai mistään muustakaan. Hän keskittyy enää yksinäisyyteensä.

Vänskä kuvitteli jäävänsä istumaan halkovajaan koko yöksi. Hän ei enää ajatellut minne aikoi mennä työhön, ei liioin koko huomista päivää. Edessä oli vain tuo kuvitelma yöstä, jonka hän aikoi jurottaa halkovajassa. (S 52.)

Vänskä ei kuitenkaan enää mene vajaan, vaan hakee sisältä isänsä pistoolin ja ampuu itsensä halkovajassa. Novelli päättyy itsemurhaan. Vänskän ratkaisu vaikuttaa äkkipikaiselta ja pitkälti perusteettomalta. Tämä vaikutelma syntyy, kun tarkastelee tapahtumia sellaisinaan: lumiakka on vain lapsellinen kepponen, nuhtelu on normaalia viranomaisen ja kasvattajan toimintaa, ystävyysuhteen katkeaminen johtuu luottamuksen puutteesta, Vänskän uhmakkaat ajatukset ovat pelkkää nuoruuden uhoa. On kysyttävä, voiko itsemurhalle nähdä muita perusteita kuin äkkipikaisuuden.

Kun ”Maaliskuun iltoja” lukee avoimena novellina, selitystä itsemurhalle voi etsiä pintatasoa syvemältä. Saman havainnon on tehnyt Mikkola, joka toteaa, että

[...] novellia tutkiessa huomaa kirjailijan johdattavan lukijaa hienovaraisesti kohti yllättävää loppuratkaisua. Käytetyillä sanoilla on arkimerkityksensä takana toinen universaali merkitys. (Mikkola 1982, 305.)

Tuon ”toisen universaalien merkityksen” etsiminen on luontevaa aloittaa avainsanoista, toisin sanoen koko *Sirkkelin* keskeisimmistä motiiveista. ”Maaliskuun illoissa” tämä tarkoittaa siis huomion kiinnittämistä vuoden- ja päivänajan kuvailuun sekä siihen läheisesti liittyvään valoon – ja sen väistymiseen. Myös kaikki se, mikä liittyy puihin, on syytä ottaa läheiseen tarkasteluun. Näiden lisäksi henkilöhahmojen sekä niiden suhteiden mahdollisia vaihtoehtoisia merkityksiä tulee pohtia: jos kyse ei ole vain koulupojan elämän kuvaamisesta sellaisenaan, mikä on esimerkiksi opettajan ja parhaan ystävän rooli? ”Maaliskuun illoissa” kuvaillaan myös veistoksen tekemistä, maalaamista ja värittämistä. Luovuus on nähtävissä Vänskän ja Pekan ongelmien alkuperäiseksi syyksi. Miksi luominen on ongelma?

3.3. Maaliskuun ilta on ahdistus

Kuten jo totesin, ”maaliskuun ilta” on tulkittavissa mielentilaksi tai jonkinlaiseksi ihmisyyden peruskokemukseksi, jolle on *Sirkkelissä* useita vastineita. ”Maaliskuun illat” on nähtävissä tuon mielentilan huolellisena analyysinä, kun sitä tarkastelee avoimena novellina, jossa merkitys paljastuu hienovaraisesti muuttuvien ilmapiirin ja vaikutelmien kautta.

Novellin alkupuolella, jossa kuvaillaan lumiakan rakentamista, miljöö on rauhallinen. ”Seestyvän kevätillan oranssi” (S 34) värjää maiseman, pojat, puiden latvat. Pehmeäsävyyden ilta-auringon valossa Vänskä ja Pekka toteuttavat itseään: he rakentavat lumiveistoksen, jonka he värittävät vesiväriänpillalla ja virtsalla, he heittelevät mäntyjen runkoihin lumipalloilla valkoisia pisteitä. Parivaljakko on kuin kevätilta, joka luo oman ainutlaatuisen maailmansa. Tämän maailman luomisen keskeyttää kuitenkin Keltiäinen, joka saa Vänskän kasvot kalpenemaan (S 38). Hän nuhtelee poikia puiden lumittamisesta: ”Katsokaa, tuollaista! Kuinka rumia nuo nyt ovat jokainen!” (S 39) Keltiäinen edustaa leikin loppua, luovuuden kieltämistä – toisin sanoen Keltiäinen rajoittaa poikien vapautta.

Kysymys vapaudesta on Mannerkorvelle tyypillinen. Onko ihminen vapaa tekemään niin kuin haluaa? Eira Poso pohtii aihetta fenomenologisessa Mannerkorpi-tutkimuksessaan, jossa hän – mielestäni perusteetta – pyrkii kieltämään eksistentiaalistisen luennan mielekkyyden kaikin keinoin:

Pyrkimys vapauteen on mannerkorpisen minän itsetiedostavan minän luovuttamaton arvo, jonka pohjalta hänet voi ymmärtää teosten fiktiivisessä maailmassa omien motiivinsa mukaan toimivana, omia toimintojaan määräävänä ja niistä vastaavana olentona. Se ei ole sitä eksistentiaalistien vapautta, johon ihminen on tuomittu, johon hänet on ”heitetty” ilman mitään olemusta luomaan itsensä vapaasti omilla teoillaan. Mannerkorpisen ihmisen vapaus nousee pakon maaperästä. Hänen vapauden vaatimuksensa heijastavat ahdistusta, jonka kaikkinaisen pakon aiheuttama vapauden menetyksen tai rajoittamisen pelko saa aikaan, ja samalla pelkoa kadottaa minän ydin, keskipiste, jossa persoonallisuuden lait saavat alkunsa. (Poso 1987, 143–144.)

Vänskän ja Pekan luovuus on todellakin nähtävissä pyrkimyksenä vapauteen. Toisaalta luovuus on jo vapautta – ainakin novellin alussa. Pojat eivät *pyri* vapauteen, vaan he ovat jo vapaita; he eivät pyri luomaan, vaan he konkreettisesti luovat. Siten se eksistentiaalistisen

vapauden kielto, jonka Poso tutkimusotteensa edellyttämällä tavalla tekee, ei ole perusteltu. Pojat todellakin on tuomittu vapauteen, joka on heidän toimintansa lähtökohta. Heidän on pakko olla vapaita, sillä luomatta jättäminekin olisi heidän valintansa. Tämä on nähtävissä yhtenä asiana, jonka ”Maaliskuun illat” paljastaa.

Sartren mukaan ”olemassaolo on ennen olemusta”, joten ”mitään ei voida selittää määrätyn ja muuttumattoman ihmisluonnon avulla”. Sartren mukaan determinismia ei ole, ja ”ihminen on vapaa”. Koska mitään jumalaa ja siten ennalta määrättyä ihmisluontoa ei ole, ei ole myöskään ”arvoja tai määräyksiä, jotka laillistaisivat käytöksemme ja menettelymme”. Tämän takia voidaan todeta, että ”ihminen on tuomittu vapauteen” – ihminen ei ole luonut itseään, mutta on silti vastuussa kaikesta, mitä tekee. (Sartre 1946, 19.) ”Maaliskuun iltojen” tulkitsemisen kannalta on tärkeää olla selvillä siitä, minkälaisin ennako-odotuksin Vänskän ja Pekan oletettua vapautta tarkastelee. Onko vapaus ihmisluonnon halun kohde, vai onko niin kutsuttu ihmisluonto ihmisen vapauden sivutuote? Eksistentiaalinen luenta edellyttää, että poikien ongelma nähdään vapauden kriisinä ihmisluonnon kriisin sijaan. Poso esittää, että Mannerkorvella ihmisen vapauden vaatimus nousee ahdistuksesta, jonka aiheuttaa vapauden menettämisen pelko. Poson tulkinta on kehäpäätelmä, mutta se heijastaa ”Maaliskuun illat” - novellinkin kannalta oleellista kysymystä determinismistä ja indeterminismistä. Onko ihminen ennalta määritelty? Poso näkee Mannerkorven ihmisellä ”minän ytimen”, josta ihminen saa alkunsa – tässä näkökulmassa olemus edeltää olemassaoloa. ”Maaliskuun illoissa” ihmisyyden tutkiminen alkaa kuitenkin vapauden teosta, luomisesta: pojat ovat olemassa, eikä heillä ole muita mahdollisuuksia kuin teoillaan rakentaa oma maailmansa. ”Maaliskuun illoissa” olemassaolo edeltää olemusta, ja tarkasteltavana on tämän lain alainen ihminen. Mitä Keltiäinen sitten edustaa, jos ei uhkaa vapaudelle? On perusteltua olettaa, että hän edustaa ihmisen elinehtoja: koska ihminen on vapaa, hän on myös vastuussa toiminnastaan. Jos olemus eli ihmisluonto edeltäisi olemassaoloa, vastuutakaan ei varsinaisesti olisi. Siten ei olisi syytä ahdistukseenkaan.

Novellin seuraavat vaiheet käsittelevät vastuuta ja siitä seuraavaa ahdistusta. Tieto poikien teoista kantautuu sekä kouluun että kotiin, ja heidän on vastattava teoistaan. ”Maaliskuun illat” käsittelee kahta erilaista tapaa kantaa vastuuta. Tässä suhteessa poikien suhde on mielenkiintoinen. On kysyttävä, miksi tarkasteltavana on kaksi poikaa, jos novelli käsittelee ihmisen olemassaolon perusteita.

Novellin alussa pojat kuvataan yhtenä kokonaisuutena. He puuhaavat ”päät yhdessä” ja laskeva aurinko valaisee ”poikien selkää” (S 34) – he ovat yhtä. Keltiäisen nuhtelun jälkeenkin, ennen tietoa tulevasta vastuusta, pojat kulkevat kotejaan kohti ”[...] tavalliseen tapaan kaulakkain, olkapäät nojallaan toinen toista vasten, jalat kurottaen tien kahta reunaa” (S 41). Kotimatalla pimenevä ilta ja kiristynyt pakkanen toimivat näyttämönä poikien viimeiselle hetkelle eheänä parina: ”[t]ielle oli aurauksen jälkeen satanut ohut lumikerros johon pakkasyön läheisyys oli jo ehtinyt painaa rauskuvan kalvon” (S 41). Kotiinpaluun jälkeen poikien yhtenäisyyttä korostavaa kuvailua ei enää ole. Parivaljakon hajoamista enteilee toki jo Keltiäisen nuhtelu, jonka aikana Vänskä käyttäytyy uhmakkaasti, Pekka epävarmasti. Ero konkretisoituu poikien käyttäytymisessä, kun he ovat menneet koteihinsa. Pekka selittelee myöhästymistään *lumiukon* tekemisellä, mutta

Vänskä ei selittänyt mitään. Hänen ei tarvinnutkaan: ruoka oli jo korjattu pois. Hänen äitinsä istui ompelukoneen ääressä, polki että lattia tärisi eikä ollut Vänskää näkevinään. Vänskä katseli häntä hetken äänettömänä, sitten hänen päänsä ja kaulajänteensä nytkähtivät, hän työnsi oven kiinni ja kiipesi ullakkokamariinsa. (S 42.)

Poikien eron voi ymmärtää usealla tavalla. Ilmeistä on, että kahden samasta teosta vastuuseen joutuvan henkilöahmon kautta voi tarkastella kahta mahdollista suhtautumistapaa asiaan. Novellin pintatasolla käyttäytymisen erot kertovat erilaisista persoonallisuuksista ja esimerkiksi ystävyuden sekä luottamuksen haasteista. Persoonallisuudesta on toki kyse myös pintatasoa syvemmillä, sillä Vänskän tapa kantaa vastuunsa perustuu tietynlaiseen uhmakkuuteen. Tulkintani mukaan Vänskän ja Pekan ratkaisut kertovat erilaisista ajattelutavoista, maailmankuvista, filosofioista.

Sartren mukaan ”ihminen sitoo itsensä”, sillä valintoja tekemällä hänestä tulee myös ”jonkinlainen lainsäätävä, joka omaa valintaansa tehdessään tekee sen samalla kertaa koko ihmiskunnan puolesta, mikä aiheuttaa ahdistusta (Sartre 1946, 14–15). Tämä on Sartren eksistentialismin moraalifilosofinen perusta, joka heijastuu eksistentialistista luentaa tehdessä myös ”Maaliskuun iltoihin”. Vänskän ja Pekan ero selittyy tästä näkökulmasta siten, että Pekan tekemä valinta ei ole sellainen, johon Vänskä voisi myös sitoutua. Siihen, päätyykö Vänskä itsekään yleispäteväksi kelpaavaan ratkaisuun, novellin loppuratkaisu antaa vastauksen.

Pekka mukautuu annettuun malliin totellessaan käskyjä, hän ei ”ymmärrä” olevansa vapaa – tässä mielessä se, mitä Poso kutsuu ”mannerkorpisen ihmisen vapaudeksi”, sopii Pekkaan. Hän ahdistuu, koska pelkää menettävänsä vapautensa; poikia uhkaa erottaminen koulusta, jos he eivät tottele (S 44). Alistuvaisuudesta kertoo myös Pekan reaktio rehtorin puhutteluun:

He astuivat rehtorinkanslian ovelle vaiteliaina, vilkaisivat pikaisesti toisiinsa, sitten nosti Pekka kätensä ja koputti. Viiden minuutin kuluttua he palasivat ja painettuaan oven kiinni vilkaisivat toisiinsa jälleen; Pekka räpäytti silmiään ja Vänskän kaulajänne nytkähti. Koko seuraavan tunnin ajan paloi Pekan poskipäissä levoton punaläikkä [...]. (S 42)

Keltiäisen nuhtelu saa Vänskän kalpenemaan, mutta vastaava puhuttelu maalaa Pekan poskille punaiset läiskät. Luovan työn ja värittämisen sanasto on ”Maaliskuun illoissa” nähtävissä ihmisen vapautta kuvaavana, mutta Pekka ei lopulta ole luova tekijä, vaan tekemisen kohde – häneen maalataan. Martin Heideggerin¹⁴ (1889–1976) eksistentialismin käsittein Pekka on *das Man*. *Sein und Zeit* -teoksen suomennoksessa *das Man* on suomennettu muotoon ”kuka tahansa”.

[...] [K]uka tahansa pysyttelee faktisesti siinä tavanomaisuudessa, mikä on soveliasta, hyväksyttyä ja mikä ei, mikä takaa menestyksen ja mikä ei. Tämä tavanomaisuus, joka antaa mallin sille, mitä voi ja saa panna alttiiksi, vahtii jokaista esiin tunkevaa poikkeusta. (Heidegger 1927/2000, 166.)

On huomioitava, että siinä missä Sartren eksistentialismissa ahdistuksen synnyssä keskiössä on vapaus ja vastuu, Heideggerin eksistentialismissa¹⁵ ahdistuksen aiheuttaa kuolevaisuus. Käsite *das Man* on kuitenkin osuva ja tarpeellinen Pekan kuvaamisessa ja nimeämisessä. Itse asiassa *das Man* on rinnastettavissa Sartren filosofiassa sellaiseen ihmiseen, joka ei tee valintoja, joihin muutkin voisivat sitoutua. Pekka ”omaksuu keskivertoisen tavan olla”, niin kuin Torsti Lehtinen (2002, 169) kuvailee *das Manin* taipumusta. Pekan tapa olla on epäautenttinen, epävarsinainen – mikä ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti huono asia, jos Heideggeria on uskominen:

¹⁴ Martin Heideggerin filosofia on keskeinen vaikutte Sartren eksistentialismissa (ks. esim. Lehtinen 2002, 195).

¹⁵ Kuoleman väistämättömyys toimii pohjana Heideggerin filosofialle. Ihmisen oleminen on olemista kohti kuolemaa ja ihmisen on opittava hyväksymään ja ymmärtämään se. Kuoleman hyväksyminen on avain autenttiseen elämään. Mikäli ihminen tavalla tai toisella pyrkii kieltämään tämän tosiseikan, hänestä tulee persoonaton yleisihminen, kuka tahansa, *das Man*. (Lehtinen 2002, 168–169.)

Molemmat olemismodukset, varsinaisuus ja epävarsinaisuus [...] – jotka ilmaukset on valittu terminologisesti sanan ankarassa mielessä – perustuvat siihen, että täälläolo yleensä on määritetty minäkohtaisuuden avulla. Mutta täälläolon epävarsinaisuus ei tarkoita mitään ”vähempää” tai ”alempaa” olemisen astetta. Pikemminkin epävarsinaisuus voi määrittää täälläoloa täydessä konkreettisuudessaan, kun täälläolo on toimelias, vilkas, kiinnostunut asioista ja kykenevä nauttimaan. (Heidegger 1927/2000, 67.)

Autenttisesti olevan Vänskän poskille ei punaläikkiä voi kuitenkaan maalata. Hän ei alistu *das Manin* tavoin, ei pysyttele tavanomaisuudessa, ei pohdi menestystä. Hän on poikkeus, jota ympäröivä tavanomaisuus vahtii. Vänskän tapaa olla on mielekästä kuvata Karl Jaspersin¹⁶ (1883–1969) käsittein.

[O]n tilanteita, jotka pysyvät sinä mitä ovat, vaikkakin ne hetkittäin näyttävät joltakin muulta ja verhoavat valtavan voimansa: minun on kuoltava, minun on kärsittävä, minun on taisteltava, olen sattuman alainen, olen pääsemättömissä syyllisyyden verkosta. Näitä olemassaolomme perustilanteita nimitämme *rajatilanteiksi*. (Jaspers 1953/1970, 26.)

Jaspers esittää, että ihminen usein yrittää teeskennellä, että rajatilanteita ei olisikaan. Näin tekemällä ihminen kieltää oman kuolevaisuutensa ja sattuman vallassa olemisensa. Jaspersin mukaan rajatilanteen tunnistaminen ja hyväksyminen on ihmettelyn ja epäilyn lisäksi ”filosofian syvimpiä lähteitä”. (emt. 26–27.) Jaspersin mukaan kuoleman ja kärsimyksen kohdatessaan ihminen tajuaa, ettei pelkästään järjen varassa eläminen ole mahdollista. Akateeminen filosofia ja psykiatria osoittautuvat tiukan paikan tullen elämälle vieraisiksi. Rajatilakokemuksen myötä ihminen havahtuu tietoiseksi hauraasta ihmisyydestään, aidosta eksistenssistään. Hänestä tulee filosofi. (Lehtinen 2002, 18.) Rajatilan filosofi-Vänskä kohtaa puuvajassaan.

3.4. Puuvaja: ahdistuksen analyysi

”Maaliskuun iltojen” viimeinen ilta muodostaa novellissa oman kokonaisuutensa. Vänskän ajatukset ja unelmat ovat suuressa roolissa, joskin esimerkiksi vuoden- ja päivänaikakuvaukset ovat edelleen keskeisessä osassa – myös Vänskän mielenliikkeissä. Novellin loppupuolella keskeiseen osaan nousee myös puusanasto, kun Vänskä vetäytyy

¹⁶ Myös Jaspers on laskettavissa Sartren filosofiaan vaikuttaneiden ajattelijoiden joukkoon (ks. esim. Lehtinen 2002, 195).

puuliiteriin. Yleisesti ottaen novellin tyyli säilyy ennallaan, mutta sen lukeminen myös absurdina novellina, avoin novelli -luennan ohella, on tarpeen. Mannerkorpi edelleen ”johdattaa mieleen”, kuten Mikkola (1982, 301) asian ilmaisee, mutta tämä mieleen johdattaminen tapahtuu ensisijaisesti henkilöhahmon unelmien kautta. Jotta novellin loppuratkaisu olisi selitettävissä, Vänskän unelmat on nähtävä tasavertaisena jatkumona hänen arkitodellisuudelleen.

Vai niin, vai sillä tavalla. Mihin se Väinö oikein lähti? Livisti tietenkin, sen saattoi arvata, perhana. Vajassa? Niitähän se halkoja aina kiukuspäissään hakata mäikytti, niitä edes, ainakin sen edestä hyödyksi oli. Mutta tyhjä oli halkovajakin. Isän oli lähdeittävä; hän oli poliisikonstaapeli ja sinä päivänä työvuorossa iltaan asti. (S 44)

Vänskän isä etsii poikaansa saatuaan tiedon tämän rikkeestä. Lainauksesta käy ilmi, että vaikka Vänskän äiti suhtautuu poikaansa kylmästi, pojan tekemiset kiinnostavat ainakin isää jollain tasolla¹⁷ – tosin kovin tarkasti hän ei poikaansa etsi, sillä Vänskä loppujen lopuksi on halkovajassa. Ilmi käy myös, että isä on poliisi, mikä vihjaa aseiden olemassaolosta. Lisäksi selviää, että Vänskä hakkaa halkoja, kun hän on ”kiukuspäissään”. Mistä halkojen hakkaamisessa on kyse? Mitä halkovajassa tapahtuu?

Vänskä istui liiterin lastupohjalla polvet pystyssä ja selkä halkopinoa vasten. Hänen mielensä teki tarttua sahaan, halkokin oli jo pukin haarukoissa valmiina. Mutta uhallakaan hän ei tarttunut. Olkoot halot. Olkoot ikipäiviksi. Hakatkoon isä. Mitä varten hänen, Vänskän, aina piti hakata kaikki halot? (s 45–46)

Halot *Sirkkelissä* liittyvät jollakin tapaa ihmisyyteen, sen analysoimiseen ja tulkitsemiseen. Vänskä pohtii liiterissä, miksi juuri *hänen* pitää aina pilkkoa puut. Silti hän haluaisi tarttua toimeen. Polttopuiden tekeminen on jotain, jossa Vänskä on hyvä ja josta hän loppujen lopuksi nauttii. Liiteri on hänen pakopaikkansa, ja siellä hän hiljentyy miettimään; esimerkiksi virtsalla värjätty lumiakka ei Vänskän liiteripohdintoihin verrattuna vaikuta hiljaisen mietiskelijän aivoitukselta.

¹⁷ Vastaava perhe on *Niin ja toisin* -kokoelman nimikkonovellissa: yksi poika, kylmä äiti, hieman läheisempi isä. ”Niin ja toisin” olisi luontevinta tulkita psykoanalyttisin käsittein. Samoin ”Maaliskuun illat” olisi helppo nähdä kuvauksena oidipuskompleksista – poika ei saa äidiltään haluamaansa rakkautta. Psykologinen tulkinta olisi siinäkin mielessä perusteltu, että Mannerkorpi (1982, 351) itse on sanonut päätyneensä esimerkiksi eksistentialismia muistuttaviin ratkaisuihin ”psykologiasta käsin”. Tutkielmassani en kuitenkaan puutu Mannerkorven psykologisiin elementteihin johdantoluvussa perustelluista syistä johtuen.

Luvussa 3.1. viittasin puumetaforia tutkineeseen Turuseen, jonka mukaan ”puuhun liitetään usein ihmisen kuvaamista laajempia merkityksiä, esimerkiksi olemassaolon tapaa tai eksistenssin kokemista kuvaavia ulottuvuuksia” (2010, 107). ”Maaliskuun illoissa” puukuvasto liittyykin vahvasti olemassaolon analyysiin.

Puut ja pohdiskeleminen yhdistyvät novellissa lopulta toisistaan erottamattomiksi. Puuvaja on mahdollista nähdä ihmismielen vastineena, sillä talo on ”konventionaalinen minuuden symboli” (emt. 107). *Sirkkeliin* verrattuna psykologisemmin painottuneen *Niin ja toisin* -kokoelman neljäs ”Hämähäkkeihin” kuuluva novelli on kertomus miehestä, joka tekee absurdin matkan taloon, joka on hänen ”puhdas minuutensa”. ”Maaliskuun illoissa” rakennus ei kuitenkaan edusta minuutta, vaan pikemminkin analyttistä mieltä. Vaikka Vänskä toimii mielensä sisällä, kohde, jota hän tarkastelee, ei kuitenkaan ympäröi häntä kuten ”Hämähäkit”-novellissa. Jos puu on ihminen ja talo on minuus, eli viime kädessä myös ihminen, ”Maaliskuun iltojen” puuvajakohtauksessa on nähtävissä asetelma, jossa on mieli mielen sisällä, ihminen ihmisen tarkasteltavana. Kun ”Hämähäkit”-novellissa talo on hämähäkkien valtaama, ”Maaliskuun illoissa” Vänskä on liiterinsä valtias¹⁸. Ei tietenkään olisi mahdotonta nähdä kuoppaa kaivavan ja unelmiinsa uppoavan Vänskän toimintaa puhtaan minuuden etsimisenä, mutta tulkintani mukaan hän pohtii loppujen lopuksi ihmisen olemassaolon ehtoja, ei niinkään minuutensa syövereitä:

Hän tonki kuoppaa syvemmäksi. [...] Päällä oli väljää irtolastua, kuivaa kirkasta sälettä, tuohenkäppylöitä, ruskeita koveria kaarnanlohkoja. Vaaksan syvyydessä lastukko oli jo aivan toisenlaista, tummaa, lahonhajuista, isompien kappaleiden välit täynnä sahajauhommassaa. Vielä syvemmällä se oli melkein kuin maata, ja sitten se jo olikin maata. Ja puoli metriä sitä oli, Vänskä oli sen kerran tutkinut kun oli nähnyt rotan livahtavan suoraan lastukkoon ja lähtenyt kepillä kaivaen ajamaan sitä takaa. Turhan päiten kuitenkin, sillä reikää oli jatkunut, se oli haarautunut kahdeksi, ja aivan pohjalla maanhajuisessa muhassa näytti risteilevän käytäviä kuin maanalaisten junien tunneleita isoissa kaupungeissa. Menisiköhän sata vuotta ennen kuin lastuja olisi kattoon asti? Jukra! Siellä sahata kihnuttelisi joku vanha äijä katonrajassa, hartiat kuurussa. Ja rottia olisi koko kasa täynnä että kihisisi vaan. Niinkuin muurahaispesässä. Eikä äijä tietäisi mitään, sen kun vaan sahaisi ja sahaisi. (S 46–47)

Lastut, lohkot ja sahajauhommassa ovat Vänskän tekemän analyysin tulosta. Vänskä itse vertautuu ”vanhaan äijään”, joka pilkkoo puita eli analysoi ja tulkitsee olemassaoloa – sekä

¹⁸ Tämä on tulkintani mukaan keskeinen ero kahden Mannerkorven novellikokoelman välillä: *Sirkkeli* on filosofinen, *Niin ja toisin* psykologinen.

omaa olemassaoloaan että olemassaoloa yleensä. Vänskän filosofinen pohdiskelu ei kuitenkaan tässä vaiheessa ole vielä tiedostettua. Ajatustyö ei myöskään ole johtanut mielekkääseen lopputulokseen, mistä kertoo rottien loputon tunneliverkosto. Rotat ovat tässä vaiheessa Vänskälle merkki siitä, että kaivaminen on turhaa, mihin viittaa ajatus äijän tietämättömyydestä ja loputtomasta työstä. Merkitykselliseksi lastukopan tonkiminen muuttuu vasta sitten, kun Vänskä ikään kuin heijastaa havaintonsa ja kuvitelmansa taivaalle.

Pakasti taas: joku kulki tiellä että askel rouskui. Savupatsaan taakse taivaanpohjaan puhkeili tähtiä. Rotatkohan ne niitä sinne järsivät, samalla tavalla kuin liiterin pohjaan? S'olis vänkää, jos ne olis rottia. Kamalan isot rotat roikkuisivat etukäpälistään taivaanlaesta, niin isot rotat että niillä jo pelkkä häntä olisi kuin altapäin avannossa, kun ne kamalilla tiikerinhampailla järsisivät taivaan sinisenvihreätä jääkuorta kuin näkkileipää vaan. Ärinä kävisi ja rouske ja jäiset säkenet tippuisivat viiksistä ja suupielistä. (S 48)

Vänskä unelmoi rotista, jotka jyrksivät jäistä taivasta. ”[K]uin altapäin avannossa” roikkuva rotan häntä muodostaa vastinkappaleen savupiipusta kohoavalle savulle. Vänskän taivas on rottien asuttaman maan, liiterin ja lastukopan, peilikuva. Jäinen taivas on yhtä läpipääsemätön kuin maatuneen sahajauhon muodostama maakin. Puita sahaava äijä on tämän maailman asukas; hänelle ei ole olemassa mitään muuta kuin loputon työ ja tietämättömyys.

Vänskän ajatukset kertovat siitä, miten hän yrittää hahmottaa tilaansa. Nämä ajatukset kertovat myös hänen kokemastaan yksinäisyydestä: hän on puuvajassa vapaudestaan seuranneen vastuun takia, ja vastuunsa hän kantaa yksin. Pekka ei ole vielä ilmoittanut, että hän on käynyt pyytämässä anteeksi, mutta kaikki merkit ovat viitanneet siihen, että niin tulisi käymään. Vänskä ei sen sijaan aio alistua, ja ajatuksistaan hän yrittää mahdollisesti löytää oikeutusta ratkaisulleen – vaikkakaan ei välttämättä tiedostetusti. Oikeutus on kuitenkin lähellä:

Hän oli viime yönä nähnyt unta, että hänen eteensä oli kannettu taivaan laajuinen tarjotin, jolta hän oli haarukalla pistellyt suuhunsa tähtiä yhden toisensa jälkeen ja jokaisen perästä olis suussa ollut yhä karvaampi maku, ihan kuin sipulia olisi syönyt. (S 48)

Vänskän näkemässä unessa toistuu sama asetelma kuin hänen aiemmissa ajatuksissaan. Unessa puiden asemassa ovat tähdet, jotka ovat kuin sipuleita. Näitä syövä Vänskä vastaa

halonhakkaajaa. Tämä kosminen asetelma rinnastaa Vänskän myös jumalaan. Hän yksin syö tähtiä ja pilkkoo puita maailmassaan, jonka taivas on jäätä ja maa rottien kansoittama. Muita jumalia Vänskän maailmassa ei ole. Hänen unessaan näkyy välähdys siitä, mitä Sartre kutsuu ”eksistentialismin ensimmäiseksi periaatteeksi”:

Edustamani ateistinen eksistentialismi on selväpiirteisempää. Sen mukaan, vaikkei Jumalaa olekaan olemassa, on kuitenkin yksi olento, jonka olemassaolo on ennen olemusta, olento, joka on olemassa jo ennen kuin sitä käsittein voidaan määritellä. Tämä olento on ihminen [...]. [...] Ei ole myöskään ihmisluontoa, koska ei ole Jumalaa, joka sen mielessään loisi. Ihminen on, ei ainoastaan sellainen miksi hän itsensä käsittää, vaan myös sitä mitä tahtoo olla, sellainen minä hän itseään pitää ollessaan olemassa, sitten kun olemassaoloa kohti syöksyvä laine saavuttaa rannan: ihminen on vain sitä mitä hän itsestään tekee. Tämä on eksistentialismin ensimmäinen periaate. (Sartre 1946, 13–14.)

Vänskän uni täydentää hänen kuvittelemaansa maailmaa. Hän asettaa itsensä ihmiseksi jumalattomaan todellisuuteen ja näin tavallaan ottaa jumalan paikan. Unessaan hän ei ole määriteltävissä, mistä kertoo tähtien syöminen – hän on kaiken yläpuolella. Hän on juuri sellainen kuin haluaakin olla. Unessa tähtien syöminen kuitenkin tuo suuhun karvaan maun, missä on kyse tulkintani mukaan siitä, että Sartren eksistentialismissa vapaudesta seuraa vastuu. Vänskä ei voi, unelmistaan ja kuvitelmissaan huolimatta, tehdä juuri niin kuin haluaa miettimättä tekojensa seurauksia. Toisin sanoen vapaus tehdä mitä tahansa velvoittaa Vänskän tekemään moraalisesti oikein. Tämä päätelmä, joka – loogisesti tai ei – toistuu Sartren eksistentialismissa, näyttää siten toteutuvan myös ”Maaliskuun illoissa”. Ilman jumalaa toteutuvan moraalin nimeämisen voi nähdä osaksi *Sirkkelin* paljastamistoimintaa.

Vänskän uni antaa viitteitä myös siitä, että Vänskä on usein nälkäinen, mikä kertoo paitsi hänen perheestään, myös Vänskän tavasta tehdä filosofiaa: hän tekee sitä omista lähtökohdistaan niillä välineillä, jotka hänellä on käytettävissään. Sama toistuu koko *Sirkkelin* tasolla, kun eksistentialistinen pohdinta ja nimeämistoiminta rakentuvat arkisten asioiden varaan – toisin sanoen avainsanojen varaan. Vänskän eksistentialistinen ajatusrakennelma huipentuu hänen kokemukseensa puiden hakkaamisesta:

Halkojen pilkkominen oli maailman hauskinta hommaa. Sahanpurut suihkusivat, puu haisi hyvälle. Vänskä aina haisteli leikkauspintoja: melkein jokaisella oli oma hajunsa. Kaikkein paras haju lähti kovista tiheäsyisistä

mäntyhaloista, sellaisista kaarnattomista, joissa oli harmaa nukkapinta ja punaisenruskeat ja melkein läpikuultavat oksanjuuret. Ne olivat keloja, jostakin suon laidasta kaadettuja, pystyyn kuivaneita aikoja sitten. Semmoisesta halosta lähti jo sahatessa kokonainen pilvi mahdolloman hyvää hajua, ei ihan tervan hajua eikä ihan tärpätinkään, mutta vähän sellaista kuitenkin ja paljon parempaa. Sitä saattoi haistaa ja panna silmät kiinni ja taas haistaa ja nauraa. Ja sitten iskeä kirveellä keskelle oksaa. Jos terän vain sai osumaan keskelle oksansilmää, selvisi pölkystä yhdellä iskulla, se halkesi että louskahti. (S 50)

Kun Vänskä kuvailee kelohalkoa, hän kuvailee itsensä. Pystyyn kuivaminen on nähtävissä esimerkiksi vastuun kantamisen metaforana – kelohalko on ihminen, joka seisoo tekojensa takana. Toisaalta pystyyn kuivaminen viittaa myös siihen yksinäisyyteen, johon vastuun kantaminen saattaa johtaa. Tästä huolimatta Vänskä pitää kelohalkoa parhaana mahdollisena työstämisen kohteena, sillä siitä selviää parhaimmillaan yhdellä iskulla. Kelohalko on tulkittavissa, ymmärrettävissä: kelohalko on ihminen, joka sitoutuu loppuun asti. Tätä taustaa vasten on mahdollista ymmärtää, miksi Vänskän mielen valtaa ”yhtä haavaa kasvava raivo, pettymys ja perinpohjainen yksinolon tuntu” (S 52), kun Pekka ilmoittaa, että hän on käynyt pyytämässä anteeksi tekoaan. Vänskä todellakin on yksin, hän on ainoa kelohalko, hän on filosofi, Pekka on *das Man*. Tämä aiheuttaa kriisin, rajatilan, josta Vänskä ei enää tokene. Sartren sanoin: ”[...] eksistentiaalistille ei ole olemassa muuta rakkautta kuin se mikä koetaan, ei muuta mahdollisuutta rakastaa kuin se mikä rakkaudessa ilmenee” (Sartre 1946, 27). Vaikka *das Manin* oleminen voi olla hyväkin vaihtoehto, Vänskälle Pekan ratkaisu on petos, joka jättää hänet lopullisesti yksin, ja tuomio, joka kohdistuu hänen aitoon eksistenssiinsä.

3.5. *Inho*-alluusio

Vänskän yksinäisyyden ja totaalisen sivullisuuden konkretisoiduttua hänen filosofiansa rakennusaineet vaikuttavat horjuvan. Hänen tulkintansa olemassaolon luonteesta ei kuitenkaan murene, vaan se täydellistyy.

Vänskä kuvitteli jäävänsä istumaan halkovajaan koko yöksi. Hän ei enää ajatellut minne aikoi mennä työhön, ei liioin koko huomista päivää. Edessä oli vain tuo kuvitelma yöstä, jonka hän aikoi jurottaa halkovajassa. Mutta hän ei saanut enää astuneeksi vajaan. Hän ei tuntenut sitä, se ei ollut sama kuin äsken. Hän jättäytyi oviaukkoon, kummissaan katselemaan esineiden puolipimeää, tiheää liikkumattomuutta, sahapukkia, sahaa, vaaleana häämöttävää juuri katkaistua pölkynpäättä, kirvestä joka himmeänä kiilsi

lastukossa varsi nojallaan halkopinoa vasten. Näytti kuin jokainen noista esineistä olisi vastikaan ollut liikkeessä ja nyt nimenomaan asettunut liikkumattomaksi. Ne odottivat, kyräsivät. Ja sitten, yhtäkkiä, niihin syttyi viha. Synkeä, pahaenteinen viha. Se aivan hehkui niissä, ikinä ne eivät enää antautuisi Vänskän liikuteltaviksi. Ne, nekin. Nekin tahtoivat perin juurin toista kuin hän ja olivat valmiit iskemään heti. Jokin summa Vänskässä täytyi. (S 52–53)

Kaikki se, mitä hän aiemmin käytti filosofian tekemiseen, näyttäytyy hänelle yhtäkkiä vihamielisenä. Vihamielisten esineiden keskiössä on ”juuri katkaistu pölkynpää”, joka tulkintani mukaan edustaa rajatilanteessa olevaa Vänskää, mutta samalla ennakoi novellin loppuratkaisua. Vänskä on kuivanut pystyyn. Vänskässä täyttyvä summa on kuin vastaus kysymykseen, jonka hän aiemmin (S 47) esitti: ”[m]enisiköhän sata vuotta ennen kuin lastuja olisi kattoon asti?” Vänskän liiteri on nyt täynnä, ja hän on sahaamisensa sahanut – kaikki on hänelle selvää. Poson tulkinnan mukaan

Maaliskuun illat -novellin halkovajakohtaus on esimerkki minätajunnan täydellisestä vieraantumisesta omasta elämismaailmastaan ja tämän isolaation traagisista seurauksista. Kun Vänskän viimeinenkin side toisiin ihmisiin on katkennut – hän on saanut tietää, että Pekka on pettänyt hänet ja käynyt esittämässä vaaditun anteeksipyyntön koulussa – muuttavat tutut ja aikaisemmin hyvinolontunteen synnyttäneet esineet ilmettään. Ne saavat oman eksistenssinsä, niistä tulee outoja ja vieraita. Ne alkavat vihata häntä. (Poso 1987, 212.)

Poso on oikeassa siinä, että kyse on vieraantumisesta ja sen seurauksista; Vänskä vieraantuu ystävästään ja halkovajan edustamasta maailmasta, joka on hänelle tähän asti ollut turvallinen. Sen sijaan se, että ”oman eksistenssinsä” saavat esineet alkaisivat vihata Vänskää, ei varsinaisesti pidä paikkaansa. Esineiden viha ei saa Vänskää ampumaan itseään, vaan vihana hetkellisesti näyttäytyvä ymmärrys eksistomisesta, ihmisenä olemisesta. Tätä tulkintaa tukee se, että kohta, jossa esineet näyttäytyvät vihamielisinä, on selkeä viittaus Sartren romaaniin *Inho*.

Oli hirveätä katsella noita häilyviä olentoja, jotka tunnin tai ehkä jo minuutin kuluttua saattoivat rysähtää nurin. No niin, minkäpä taisin. Olin siellä, kirjojen parissa jotka olivat täynnä tietoa. [...] Olin siellä, ikkunan ääressä jonka ruudut taittoivat valon tietyllä tavalla. Mutta miten hauraita olivatkaan kehykset. On pelkkää laiskuutta, luulen, että maailma pysyy päivästä toiseen samanlaisena. Tänään se näytti olevan muuttumaisillaan. Ja sinä hetkenä saattoi tapahtua mitä tahansa, mitä tahansa. (Sartre 1938/1999, 114.)

Mannerkorven suomentamassa *Inhossa* on useita kohtia, joissa elottomat esineet ovat ikään kuin muuttumaisillaan, vihamielisiä ja pelkoa herättäviä. *Inhon* voi katsoa olevan kaunokirjallinen esitys Sartren filosofiasta. Sartre käsittelee esineiden olemisen tapaa selventäessään ihmisen olemisen tapaa.

Sartre kuvailee olemisen tapoja Hegeliltä lainaamallaan käsitteillä *en soi* ja *pour soi*. Sartren dualistisen ontologian mukaan on kahdenlaista olemista¹⁹: olemista itsessään, *en soi*, ja olemista itselleen, *pour soi*. Esineet ovat itsessään, ihmiset ovat sekä itsessään että itselleen. *En soi* olevilla ilmiöillä on ontologinen status, ne ovat konkreettisia ja todellisia. *Pour soi* olemisen on ongelmallisempaa. Sartren filosofiassa ihmisellä ei ole ennalta määriteltyä olemusta, hänen olemuksensa on tyhjiyttä. Ilman ennalta määrättyä olemusta ihmisellä on vapaus ja vapaa tahto. (Lehtinen 2002, 197–198.) Esineillä tätä vapautta ei ole, eikä siten ahdistustakaan. ”Maaliskuun illoissa” vihamielisinä näyttäytyvät esineet ikään kuin ilkkuvat Vänskälle, jonka ongelma on nimenomaan vapaus. Ne ovat jotain, mitä Vänskä ei voi olla – vapaita vapaudesta ja vastuusta. *Pour soi* oleva Vänskä on olemassa ja hän tietää sen. Vänskän kokemus siitä, että hetki sitten liikkeessä olleet esineet ovat pysähtyneet, heijastelee hänen filosofisen pohdiskelunsa päättymistä ja samanaikaisesti jonkinlaista ymmärryksen tilaa. Jaspersin (1953/1970, 26) kuvaus rajatilanteesta tiivistää sen ymmärryksen, jonka Vänskän, ja siten ”Maaliskuun iltojen”, filosofiasta voi saada: ”[...] minun on kuoltava, minun on kärsittävä, minun on taisteltava, olen sattuman alainen, olen pääsemättömissä syyllisyyden verkosta”.

Äkkiä hän käännähti ja juoksi sisään, isänsä huoneeseen, vetäisi auki pöytälaatikon ja työnsi kätensä sen vasempaan peränurkkaan. Siellä se oli, pistooli. Hän tiesi että siinä oli panoksia, hänen tarvitsisi poistaa vain varmistin. Hän sysäsi pistoolin taskuunsa, oli jo taas ehtinyt eteiseen ja riuhtaisi auki keittiön oven; äiti istui tavanomaisella paikallaan ompelukoneen ääressä ja polki että lattia tärisi. Vänskä astui keskilattialle.

– Katso nyt, hän sanoi, viimeisen kerran poikaas²⁰.

Hän seiso siinä tuokion, juoksi sitten takaisin halkovajan oviaukolle, painoin pistoolin piipun ohimoaan vasten ja laukaisi. (S 53–54)

Albert Camus’n (1913–1960) mukaan toisten ihmisten olemassaolo on syy elää. Hänen mukaansa itsemurha on merkki siitä, että itsemurhaan päätyneellä ei ole voimaa kohdata

¹⁹ On myös *pour autrui*, olemisen muille. (Lehtinen 2002, 203.)

²⁰ Jos novellia tulkitaisi psykoanalyttisesti, tämä olisi tulkinnan avainkohtia. Tutkielmassani en kuitenkaan analysoi novellin psykologista puolta johdantoluvussa esitellyistä syistä.

elämän tyhjiyttä. (Lehtinen 2002, 247.) Tämän voi tulkita Vänskän itsemurhan syyksi, ja samalla toisten ihmisten merkityksen yhdeksi Mannerkorven eksistentialismin keskeiseksi tekijäksi. Novellissa ”Marakatti” yksinäinen lehtikauppias tiivistää Vänskänkin ongelman:

[K]un koko tuleminen ja meneminen siinä välissä käy niin ettei sitä kukaan toinen huomaa, se ei ole hyvä. Sitä ajatellessa tulee niin vilu ettei minkäänlainen turkki auta. (S 91.)

Toisaalta Vänskän valinnassa kiteytyy eksistentialistisen ajattelun pohjavire. Sartren mukaan

[a]siat täytyy ottaa sellaisina kuin ne ovat. Eikä sillä että me itse keksimme arvomme, ole muuta merkitystä kuin ettei elämällä ole merkitystä a priori. (Sartre 1946, 39.)

3.6. Yhteenveto ja vastalauseet

Mannerkorpi, joka ei tunnustaudu eksistentialistiksi, ei selkeästi Sartre-yhteydestään huolimatta mainitse tätä kertoessaan itse, kuinka hän kokee ympäristönsä ”aina tavalla tai toisella monikerroksisena”:

Vihdoin esine jolla on oma eksistenssinsä: lasken sen valkoiselle paperille, se on siinä, vain on, sen oma äänetön eksistenssi huokuu siitä yhtä koettavana kuin auer kuuman heinäpellon yllä. Se voi olla kammottava kyräävässä uhoamisessaan, mutta myös toveri, aineen ja energian summassa yhtä merkitsevä ja merkityksetön kuin minä joka sitä katselen, todellisuus tihentyy meissä ja taittuu meistä meidän ympärillemme samalla tavoin. (Mannerkorpi 1969, 144 – 145.)

Vaikka Mannerkorpi on suomentanut niin Sartrea kuin Camus’takin, hän kieltää tuntevansa tai edes ymmärtävänsä eksistentialismia. Lisäksi hän kieltää, että eksistentialismi ”oppirakennelmana” olisi hänelle edes vaikute, ja hänen kutsumisensa eksistentialistiksi on ”kirjallisuudentutkijain ja kriitikoiden näköharha eikä mitään muuta” (Mannerkorpi 1982, 352). Mikkola toteaa, että ”[e]hkä eksistentialistinen filosofia on syventänyt Mannerkorven ihmistuntemusta, ehkä ei”, mutta joka tapauksessa Mannerkorven novellituotannon henkilöhahmojen kautta ”[...] heijastuvat ihmiselämän peruskysymykset, ihmisen suhde olemassaoloonsa ja maailmaa hallitseviin voimiin” (Mikkola 1982, 303). Mikkolan

tulokulma asiaan on oikea. Riippumatta siitä, onko Mannerkorpi ollut tietoinen eksistentialismin teoriasta, hän on kirjoittanut eksistentialistista kirjallisuutta. Eksistentialismi on kulttuuri-ilmiö ja monia muotoja saanut elämän perustunto, jonka tulkki Mannerkorpi on. Mannerkorpi on vastalauseistaan huolimatta sitoutunut kirjailija, joka ”pyrkii [...] paljastamaan ihmisen toisille ihmisille”, jotta ”nämä tuntisivat täyden vastuunsa nähdessään edessään ihmisen paljaaksi riisuttuna” (Sartre 1948/1967, 30–31). *Niin ja toisin* -kokoelman novellissa ”Naamio” on puheenvuoro, jonka voi tulkita Mannerkorven kommentiksi eksistentialismi-kysymykseen.

Etteköhän parhaillanne valmistunut toteamaan, että olen eksistentialisti. Hm. Siinä kasvoihini jo toinen naamio. Toivottavasti kuitenkin muistatte erään seikan: opit ovat roskaa, pääasia on ihminen. Jos teidän on välttämätöntä liisteröidä minut eksistentialistiksi, älkää millään muotoa pilatko keksintöänne otaksumalla, että edustan eksistentialistista oppia. Opit ovat ainesta, jonka puitteissa ihminen ratkaisee itseään. Sanoin tosin juuri, että opit ovat roskaa, no, ainesta ja roskaa, saatte itse ratkaista, onko se sama asia, minä en tiedä. (Mannerkorpi 1050, 54–55)

”Maaliskuun illoissa” opit eivät varsinaisesti ole ainesta, vaan aineksista sanan varsinaisessa merkityksessä tehdään oppi. Tuo oppi on, kuten olen osoittanut, pohjimmiltaan eksistentialistinen – oli sen taustalla sitten tietoinen eksistenssifilosofinen pohdiskelu, psykologia tai 1950-luvulla kirjoittaneen taiteilijan täysin omakohtaiset kokemukset. ”Maaliskuun illat” on eksistentialistinen, samoin koko *Sirkkeli*. Voidaanko tämän perusteella sanoa, onko Mannerkorpi eksistentialisti? Voidaan, mutta se ei ole varsinaisesti tarkoituksenmukaista. Se, mikä tämän kaunokirjallisen teoksen osoittamisessa eksistentialistiseksi on merkittävää, palautuu Sartren kirjallisuusteoriaan.

Kirjailijan tehtävä on paljastaa epäkohtia nimeämällä niitä. Sartren (1948/1967, 61–62) mukaan kirjailijan tulee luoda epäoikeudenmukaisuuksia, jotka lukija luo lukiessaan uudelleen. ”Maaliskuun iltojen” epäoikeudenmukaisuudet liittyvät ihmiselämän ehtoihin, sääntöihin. Tulkintani mukaan paljastetuksi tulee ensisijaisesti ahdistus, joka johtuu vapaudesta ja sitä seuraavasta vastuusta. ”Maaliskuun illat” käy avainsanoihin tukeutuen läpi rajatilanteessa olevan ihmisen kokemukset ja tuntemukset, sekä näiden pohjalta syntyvät päätelmät. Näistä päätelmistä yksi on, että elämä todellakin on mieletöntä ja ihminen maailmaan heitetty.

Mannerkorpi ei kuitenkaan vaan tyydy paljastamaan ongelmaa, vaan hän ehdottaa myös ratkaisua: ihminen tarvitsee ihmistä. ”Maaliskuun illoissa” korostuu toisen ihmisen merkitys. Vänskä päätyy itsemurhaan vasta menetettyään viereltään ihmisen, jonka kanssa hän aiemmin oli yhtä. Poikien ykseys on nähtävä keskinäisenä ymmärryksenä, tai ainakin siten, että Pekka on Vänskälle ihminen, jonka hän ymmärtää.

4. POSTHUMANISTINEN ”LILAKO”

4.1. Kysymyksenasettelu

Sirkkelin päättävässä novellissa ”Lilako” mies nimeltä Justus Teppana yrittää helpottaa elämäänsä teknologian avulla. Teppanan ongelma on pintapuolisesti tarkasteltuna lihallinen: hän jännittää lihaksiaan liikaa ja turhaan.

Mutta nyt hänellä oli vaivaansa apu, se juuri se pieni salaperäisen näköinen rasia liivintaskussa, Lilako elikkä Liikajännityksen Laukaisukoje. Näöltään se oli kuin huonokuuloisen kuulolaite korvanjuureen menevine johtoineen. Mutta sisältä, aiai sentään mikä mestari hän, itsellismies Justus Teppana, olikaan! Releettä ja käämiä, johtoa ja vastusta, osoitinta ja asteikkoa, diodia ja ignotronia, kaikkea mahdollista mikroskooppisessa koossa, se vasta oikea elektrografi oli, taitavinkaan sveitsiläinen kelloseppä ei olisi pystynyt mokomaan. (S 162–163.)

Justus Teppanan liikajännitys rinnastuu Vänskän pimeisiin maaliskuun iltoihin, Ämpäri-Jaskan savuiseen sieluun ja Jallun sumuiseen soutamiseen. Hänellä on ihmiselämän ehtoihin perustuva abstrakti kokemus, joka on saanut konkreettisen asun. ”Lilakossa” tuo konkreettisuus tosin on konkreettista sanan varsinaisessa merkityksessä: ihmiskehon lihallisuus kertoo ihmisen kuolevaisuudesta. Kehittäessään teknologiaa, joka parantaa ihmisruumiin puutteita, Justus Teppana on konkreettisesti tekemisissä ihmisen elinehtojen kanssa.

Justus Teppanan elämänasenne vaikuttaa olevan pohjimmiltaan positiivinen hetkittäisistä vastoinkäymisistä huolimatta. Hän on tavallaan ”Tykytys”-novellin neiti Silfverströmin sukulaissielu suhtautuessaan asioihin myönteisellä tavalla – ja ennen kaikkea ymmärtäessään elämänsä rajat. Vanha neiti Silfverströmin havainto, että valo on paljastavimmillaan väistyessään (S 101), on merkki siitä, että hän on sinut kuolevaisuutensa kanssa. Justus Teppana vaikuttaa myös tiedostavan kuolevaisuutensa kiinnittäessään huomionsa ruumiiseensa ja sen puutteisiin. Silfverström tosin ottaa asiat annettuna ja pyrkii mukautumaan tilanteeseen, kun Teppana pyrkii teoillaan muuttamaan lakeja, joiden puitteissa hänet on tuomittu elämään.

Teppanan positiivinen asenne heijastuu myös novellin tyyliin. Mannerkorven huumoria tutkineen Arne Kinnusen (1976, 22) Mannerkorpi ”kontrastoi vakavalla ja huumorilla, niin että huumori syventää elämän tragiikkaa”. ”Lilakossa” vakavaa on elämän rajallisuus ja kuolevaisuus, huumorilla taas suhtaudutaan Justus Teppanaan, ihmiseen joka pyrkii muuttamaan sitä, mikä on traagista. Teppana nimetään toistuvasti ”itsellismieheksi”, ja hänen ylevät päämääränsä ovat liioitellun juhlavasti esillä.

Siunattu olkoon ajatus joka tämän laitteen siitti ja synnytti, sillä niin totta kuin nimeni on Justus Teppana, tämä pieni rasia sydämineen ja munaskuineen on luova uuden aikakauden. (S 159.)

Itsellismies Justus Teppanan alati yläviistoon tähyävän katsantokannan mukaista nimittäin oli, että hän välttämättä halusi keksintönsä koituvan ihmiskunnan hyödyksi. Ihmiskunnan, poloisen, ahdistavissa ongelmissaan pahasti eksyneen ihmisen hyväksi. (S 164–165.)

Kun esimerkiksi ”Maaliskuun illoissa” elämän tragiikka kietoutuu arkisiin yksityiskohtiin, ”Lilakossa” se otetaan annettuna. Tulkintani mukaan ”Maaliskuun illat” on *Sirkkelin* keskeisin novelli, joka yksiselitteisimmin esittelee sen eksistentiaalistisen maailmankuvan, johon kaikki kokoelman novellit tulee sovittaa. ”Lilakon” päähenkilön tekojen esittäminen ironisessa valossa tukee tulkintaani. Ihmiskohtalo ahdistuksineen on jo selvillä – ”Lilakossa” vain paljastetaan ihminen, joka taistelee tuota kohtaloa vastaan.

Kun *Sirkkeliä* lukee eksistentiaalistisena kokonaisuutena, on Justus Teppana pyrkimyksineen kuitenkin nähtävä merkityksellisenä ja elimellisenä kokonaisuuden osana (ks. Lundén 1999, 46). ”Lilakossa” ei eksistentiaalistisen luennan puitteissa ole kysymys siitä, että siinä osoitetaan ihmisen voimattomuus elämän mielettömyyden edessä – tämä on tehty *Sirkkelissä* jo aiemmin. Toisin sanoen Justus Teppana ei ihmisenä rinnastu esimerkiksi ”Sinä se olet” -novellin sirkkeliin heittäytyvään Pretuun tai ”Maaliskuun iltojen” *das Man* -Pekkaan. Tulee kysyä, mitä Justus Teppanan tragikoomisena näyttäytyvä taistelu ihmisen vääjäämättömältä vaikuttavaa kohtaloa vastaan paljastaa. Koska taistelun turhuus on jo aiemmin osoitettu, on oletettava, että Justus Teppanan taistelutavassa on jotain paljastamisen arvoista.

Huomio on kiinnitettävä novellin keskiössä olevaan Lilakoon, laitteeseen, jonka tarkoitus on poistaa ihmisruumiin liikajännitystilat. Voiko teknologia pelastaa ihmisen? Ironian sävyttämä kerronta vihjaa, että novellin tarjoama vastaus on kieltävä – kieltävän vastauksen tarjoaa

myös novellin loppuratkaisu, jossa Justus Teppana lopettaa laitteensa kehittämisen ja luopuu sen käytöstä. Kysymys teknologian mahdollisuuksista on silti keskeinen. Pekka Tarkan mukaan

[m]odernistisen elämäkokemuksen ja elämäntunteen alku piilee ajatuksessa, että ahdistus on universaali ja poistettavissa vain maailmassa, jota ei ole tai jota ei vielä ole. Modernismi on näin ajatellen kiellon (negaation) ja/tai utopian taidetta. (Karkama 1994, 196.)

Justus Teppana pyrkii laitteellaan luomaan uuden aikakauden, maailman, jota ei vielä ole. Mannerkorven elämän tragiikkaa syventävä huumori, toisin sanoen ironinen suhtautuminen Teppanaan ja hänen tavoitteeseensa, langettaa kiellon ahdistuksettoman maailman ylle. Silti tuo mahdollinen maailma on novellissa läsnä. ”Lilako” on tulkintani mukaan kiellon ja/tai utopian taidetta.

”Lilako” on siis modernistista taidetta, joka kertoo maailmasta, ”jota ei ole tai jota ei vielä ole”. Timo Airaksinen pohtii teoksessaan *Ihmiskoneen tulevaisuus* (2006) teknologian mahdollisuuksia ihmiselämän parantamisessa ja pidentämisessä. Airaksinen esittelee ilmiön, jota hän kutsuu ”tekniikan hiljaisuudeksi”: ihminen ei puhu tekniikasta, joka hänellä on jo käytössään, vaan suuntaa ajatuksensa ja puheensa tulevaisuuteen, uuteen teknologiaan (Airaksinen 2006, 10). ”Lilako” on puhetta tulevaisuudesta ja uudesta teknologiasta, tekniikan hiljaisuuden lopettamista. Tässä mielessä ”Lilako” on tekniikan filosofiaa.

Justus Teppanan pyrkimysten tulkinnassa keskeinen käsite on posthumanismi. N. Katherine Hayles esittelee posthumaanin (”posthuman”) määrittelemisessä huomioitavia näkökantoja. ”Lilakon” tulkinnassa keskeisimmät näkökannat ovat biologisen ruumiillisuuden välttämättömyyden kyseenalaistaminen sekä ihmisruumiin näkeminen täydellisesti korvattavissa olevana. Haylesin määrittelemässä posthumanismissa ihmisen ja koneen välillä ei nähdä mitään eroa: ihminen on korvattavissa koneella. (Hayles 1999, 2–3.) Cary Wolfe korostaa, että Haylesin määrittelemä posthumanismi asettaa kehollisuuden ja posthumanismin vastakkain (Wolfe 2010, xv). Posthumanismi käsitteenä on häilyvä, ja sen merkitys riippuu usein sekä käyttäjästä että käyttökontekstista. Wolfe itse määrittelee posthumanismin esimerkiksi siten, että siinä asettuu vastakkain kehosta vapautumisen ja autonomian unelmat (emt. xv). Analyysissäni käytän käsitettä posthumanismi kuitenkin juuri

Haylesin määrittelemässä merkityksessä. Jatkossa, luvusta 4.3. lähtien, sovellan Timo Airaksisen ajattelua Justus Teppanan posthumanististen pyrkimysten analyysissa ja tulkinnassa. Airaksinen (2006, 10) näkee posthumanismin Haylesin tavoin ruumiista vapautumisena, minkä lisäksi hän lähestyy aihetta ensisijaisesti teknologian näkökulmasta.

4.2. Juoni ja vertailu

”Lilako” noudattaa rakenteeltaan ja ratkaisuiltaan pitkälti samaa kaavaa kuin ”Maaliskuun illat”. Sen päähenkilö pohtii abstrakteja elämisen ehtoja konkreettisten esineiden ja tuntemusten avulla. Pohdintojensa lopputuloksen päähenkilö saavuttaa kuitenkin unessa.

Itsellismies Justus Teppana seisoi keskellä työpajansa lattiaa pitäen kämmenellään pientä salaperäisen näköistä rasiaa, josta vei kumiseen imukuppiin päättyvä johto hänen molempiin leukaperiinsä. Hän tuijotti jonnekunne jonne nähdään vain tuijottamalla, ja hänen kämmenensä kohoili hiljalleen ikään kuin olisi rasian mukana punninnut koko olevaisuutta. (S 159.)

”Maaliskuun illoissa” arkiset esineet, tapahtumat ja tuntemukset ikään kuin johdattavat Vänskan hienovaraisesti filosofian tekemisen ja filosofisten päätelmien äärelle, mutta ”Lilakossa” päämäärä on heti alusta lähtien selvillä. Justus Teppana punnitsee ”koko olevaisuutta” laitteensa avulla, ja hän tietää sen – tai ainakin oppii tietämään sen yrittäessään saada laitteensa toimimaan kunnolla.

Toisin sanoen hän utterasti laati elämälleen ja ololleen sääntöjä, sanoi että noin sen piti olla sen asian ja näin tämän ja se se vasta merkillistä oli ettei mies muka oppinut olemaan turhan tähden kiristelemättä lihaksiaan jos kerran oppia tahtoi, eritoten kun sellainen jännittämättömyys merkitsi voiman säästymistä tähdellisempiin suorituksiin ja niin ollen kohotti kansalaisen hyötyarvoa; tässä suhteessa oli siis jännittämättömän voimankäytön oppiminen jokaisen miehen ja naisen velvollisuus paitsi omaa itseään myös omaa kansaansa ja viime kädessä koko ihmiskuntaa kohtaan. Jostakin kiusallisesta syystä ihmisen velvollisuudet oli kuitenkin jo hamassa aikojen alussa sijoitettu työläästi opittavien asioiden ryhmään, eikä itsellismies Justus Teppanalle ollut silloin varattu poikkeusta. Esimerkiksi minkä tähden hän alinomaa purra järjitti hampaitaan niin että lihaspahkurat leukaperissä mukelsivat? (S 161.)

Olevaisuutta punnitessaan Justus Teppana pohtii maailmaa, joka voisi olla – maailmaa, jossa ihminen hallitsee kehonsa toimintoja täydellisesti. Hänen ajatuksensa ”jännittämättömästä

voimankäytöstä” on kuitenkin paradoksaalinen. Tämä ei kuitenkaan estä Teppanaa haaveilemasta sellaisesta. Justus Teppana on ”itsellismies”, ja tämän arvonimen voi yhtäältä tulkita hänen itse itselleen antamaksi: itsenäinen mies, joka on omaehtoinen ja joka kontrolloi tekojaan täydellisesti, on hänen ihanteensa. Toisaalta tittelin antajaksi voi ajatella kertojan, joka ironisoi Teppanan persoonan ja pyrkimykset – tätä tulkintaa tukee se, että jos ”Maaliskuun illoissa” esitellyt ja eriteltyt elämisen ehdot ovat totta, itsellismies Justus Teppanan tavoitteet ovat todellakin epärealistisia, ja hänen optimismiinsa tulee suhtautua epäillen.

Itsellismies Teppana haluaa toimia esikuvana muille, ja hän haluaa toimia siten, että kaikki muutkin voivat toimia hänen laillaan. Justus Teppana on Sartren termien *sitoutunut* (ks. esim. Sartre 1946/1967, 15) asettaessaan itsensä alttiiksi. Teppanan haaveissa on kuitenkin havaittavissa toisenkin eksistentialistin ajattelusta muistuttava seikka. Unelma jännittämättömästä voimankäytöstä muistuttaa paljon Søren Kierkegaardin (1813–1855) ”äärettömyyden liikettä”, joka liittyy ihmisen ja Jumalan suhteeseen.

Vaikeinta, mitä tanssijalta voi vaatia, on että hänen pitää hypätä tiettyyn asentoon siten, ettei hän hypyn aikana hetkeäkään etsi tuota asentoa vaan on siinä jo hypätessään (Kierkegaard 1843/2001, 54).

Kierkegaardin tanssiin vertaama äärettömyyden liike kiteyttää hänen filosofiansa ytimen – paradoksin. Lyhyesti selitettynä äärettömyyden liike tarkoittaa täydellistä luopumista kaikesta ja kaiken saamista takaisin absurdiuden nojalla. Vaikka kyse onkin kristillisestä eksistentialismista, jonka päämäärät poikkeavat Sartren ateistisesta eksistentialismista, Kierkegaardin paradoksi asettaa Sartren filosofian ytimessä olevalle vapaalle ihmiselle haasteen. Jos ihminen on täysin vapaa valitsemaan olemuksensa, eikö hänen tulisi voida suorittaa äärettömyyden liike? Tätä paradoksia Teppana yrittää ratkaista. Hän ei tosin pyri minkään jumalan yhteyteen. Itsellismies Justus Teppana pyrkii jumalan kaltaiseksi, tilaan, johon ”Maaliskuun iltojen” Vänskä pääsi vain unessaan. Justus Teppanalle jumaluutta vastaa kehon puutteiden kumoaminen, posthumanismi.

Teppanan pyrkimysten paradoksaalisuus näkyy hänen laitteensa toiminnassa alusta alkaen. Lilako vaikuttaa toimivan liiankin hyvin, joten se ei Teppanan näkökulmasta toimi lainkaan.

Näin he yhdessä mietiskelivät, kuvittelivat, loivat tulevaisuutta, harjoittelivat ja harjaantuivat. Heidän yhteinen tehtävänsä jäsentyi ja sisäistyi. Lilako joka aluksi oli antanut varoitusmerkkejään ainoastaan ns. todellisten ja todistettavien lihasjännitysten vallitessa Justuksen kehossa, oppi havaitsemaan hienompiakin jännitystiloja, herkistyi niinsanoaksemme, tavoitti jännitystilat jo niiden hermollisissa alkuaiheissa. (S 165.)

Koje nimittäin alkoi päästellä varoittavia summeriääniään hetkinä ja tilanteissa jolloin ne Justuksen ja hänen korkean päämääränsä kannalta olivat suorastaan haitallisia. (S 167.)

Jos Lilako olisi hiljaa, toteuttaisi tekniikan hiljaisuutta, se toimisi. Jotta Teppana saisi laitteensa siirrettyä tulevaisuudesta nykyisyyteen, tekniikan hiljaisuuteen, hänen tulisi kuitenkin oppia äärettömyyden liike – tekniikan avulla. Toisin sanoen hänen tulisi sulautua koneeseen. Tämä ei kuitenkaan onnistu. Teppana yrittää viedä laitettaan patentoitavaksi, mutta koje pettää kantajansa aina matkalla patenttivistä:

Mutta kas sinäpä siunauksellisena hetkenä juuri pärähti Lilako joka kerran niin vimmuttuun surinaan että Justuksen oli kotvan turhaan rentoututtuaan ällistyneitä leukaperiään pyörrettävä kiireimmän kierua takaisin. (S 168.)

Justus Teppana epäilee ensimmäisenä omaa itsehillintäänsä sekä kykyään hallita omaa kehoaan. Hän yrittää ”maata tyhjänä kuin kuollut” ilman Lilakoa ja komentaa ruumiinosiaan rentoutumaan:

Rentoutukaa, tämä kuollut kuitenkin hengessään suostutteli käsivarsiaan, rentoutukaa, se suostutteli jalkojaan, rentoutukaa rentoutukaa rentoutukaa, se suostutteli ruoansulatusrauhasiaan niin tiukasti ja vaativasti, että se jota kuollut edusti havaitsi kesken kaiken kiristelleensä hampaitaan jo ties kuinka monta minuuttia; voi että Lilakon tarkistusmittaus kesti niin kovin kauan! (S 169–170.)

Kuolleeksi hän ei kuitenkaan voi tekeytyä, sillä hän ”kuitenkin hengessään” suostuttelee ruumistaan – ja lopulta huomaa, että liikajännitys on edelleen hänen vaivanaan. Äärettömyyden liike, jännittämätön voimankäyttö ei siis onnistu ilman teknologiaa. Seuraavaksi Teppana epäileekin Lilakon toimivuutta. Hän päättää tarkistaa laitteensa huolella ja rakentaa sen uusiksi. ”Kesä meni, syksy” (S 170) – vuodenaikojen vaihtuminen kertoo paitsi työn huolellisesta suorittamisesta myös synkkenevistä näkymistä. Lilako tosin valmistuu uudelleen ”muuanna loppupalven päivänä” (S 170), kevään kynnyksellä, mikä

muistuttaa ”Maaliskuun illoista” ja Vänskästä, joka eräänä lopputalven iltana vaipuu ajatuksiinsa ja tekee synkät johtopäätöksensä. Justus ei löydä ”laitteestaan itse asiassa ainuttakaan käytännöllisesti katsoen merkittävää vikaa” (S 170).

Yksinkertainen päätelmä tästä oli, että Lilakon näköjään ylimääräiset ja erheelliset surahtelut olivat kuin olivatkin aiheellisia. Ja koska riitakysymyksessä ei muita osapuolia ollut kuin Lilako ja hän, no niin, siinäpä se: hän meni itseensä. (S 171.)

Epäiltyään ensin omaa ruumistaan ja sitten rakentamaansa konetta, Justus löytää vian ”henkisestä persoonastaan”, jossa on myös liikajännitystiloja (S 171). Ja koska Justus järjestelmällisenä miehenä päättää mennä itseensä, ”[...] hän myös astui tähän uuteen suuntaan, ainakin päätti astua, tuli mitä tuli, perille asti (S 173)”. Tapa, jolla Teppana menee itseensä, rinnastuu Vänskän puuvajatyöskentelyyn. Justus Teppana yrittää järjestellä mielenliikkeitään järjestämällä työhuoneensa.

Hän pani työpöytänsä absoluuttisen selkeyden tilaan, vielä viimeistelyn verran suorakulmaisempaan ja tasavälisempään kuin koskaan aikaisemmin. Tulos: Lilako surahteli. Hän ulotti samat viimeistelevät toimenpiteet laatikkoihin ja kaappeihin. Tulos: Lilako surahteli. Hän otti sangon, kuumaa vettä, tanakan juuriharjan, luutturäsyn ja pullon uusinta puhdistusliuosta (Justusol) ja kihnutti ja hieroi hankasi tikkailla seisten polvillaan ryömien puoli viikkoa. Tulos: Lilako surahteli. Hän joutui epätoivon eli niin kuin on tapana sanoa tilapäisen mielenhäiriön valtaan ja sekoitti luomansa absoluuttisen järjestyksen juurta jaksain, paiskeli työkalunsa hujan hajan sinne tänne, kiinnitti toimistonsa ikkunaruuuihin ristit rastit taatusti ihonvärisenä pysyvää likaantumatonaa haavalaastaria (Justoplast) [...]. [...] Mutta lopputuloksena oli ja pysyi Lilakon surahtelu. Se taukosi vasta kun Justus lopen väsyneenä, hiestä märkänä ja vailla ainuttakaan ajatusta aivoissaan istahti rentoutumisohvalle, painautui kyljelleen, nyhkytti jonkin aikaa ja nukahti. (S 173–174.)

Keksijä Teppanalle ajatusten selkeys on häntä ympäröivän työhuoneen ”absoluuttista selkeyttä”. Myös Justus Teppanalle talo edustaa analyttistä mieltä, mutta hän ei onnistu saamaan otetta ongelmastaan – toisin kuin Vänskä, jonka ajatuksissa puuvajan sisältö järjestyi mielekkääksi kokonaisuudeksi. Hänen aiemmat keksintönsä, esimerkiksi pesuaine ja laastari, ovat hänelle merkkejä siitä, että hän on ainakin aiemmin kyennyt hallitsemaan mieltään ja tekojaan. Nyt hän ei kuitenkaan onnistu saavuttamaan täydellistä mielenhallintaa; hän ei olekaan itsellismies. Hän joutuu ahdistuksen valtaan, ja Lilako antaa merkkiäänä

liikajännityksestä, kunnes hän itkee itsensä uneen. Lähin vastine jännittämättömälle voimankäytölle ja äärettömyyden liikkeelle vaikuttaa olevan alistuminen.

Vänskän tavoin Justus Teppana tekee keskeisen osan ajatustyöstään turvallisesti unessaan: hänen ajatuksillaan on ”varovaisuuden vuoksi [...] unikuvan muoto” (S 174–175). Unessaan Teppana käsittelee Lilako-ongelmaansa uudesta näkökulmasta. Hän yrittää edelleen saada Lilakoa patentoiduksi ja epäonnistuu siinä. Teppana ei onnistu viemään Lilakoa patenttivarastoon asti, ja kotimatallaan hän kohtaa miehen, ”joka ensi vilkaisulta näytti hänestä tutulta” (S 177). Mies paljastuu Teppanan peilikuvaksi, joka heijastuu kaupan ikkunasta. ”Minähän en taida tuntea edes omaa itseäni” (S 177), on Teppanan tulkinta tilanteesta. Tämän jälkeen hän kohtaa puistossa oravan, joka rukoilemista muistuttavalla tavalla kerjää Teppanalta syötävää. Justus Teppana tarjoaa oravalle purukumia, ja orava suupalan saatuaan katsoo Justusta tuomitsevasti ”aivan kuin ei olisi loukkauksen syvyyttä heti käsittänyt” (S 179). Orava heittää purukumin maahan ja poistuu paikalta. Teppana ei siis ymmärrä itsensä ja koneensa lisäksi eläintäkään. Tämä havainto kääntää hänen aiemmin tulevaisuuteen tähyneen ajattelunsa selkeästi eksistentiaalistiseksi:

Pitkä tovi vierähti ennen kuin Justus käsitti mitä oli tehnyt. ”Voi minua”, hän silloin sanoi, ”minusta ei ole mihinkään, ei kerrassaan mihinkään. Olen tarpeeton olio koko tällä kuperalla kamaralla. En tuollaisena en tällaisena kelpaa, en itselleni enkä muille. Minä lähdän pois.” (S 180.)

Justus Teppana kuolee unessaan puistonpenkille, ja hän ”[t]ajuntansa viimeisillä rippeillä” hän kuulee, kuinka Lilako surisee, kunnes hänen ruumiinsa on ”kuta kuinkin kylmennyt” (S 180). Hänen unessaan tekemä tulkinta siitä, että hän on hyödytön ja turha olento, joka on liikajännityksen riivaama hautaan saakka, muistuttaa Vänskän puuliiterianalyysia. Justus Teppana, pohjimmiltaan positiivinen mies, tappaa itsensä tosin vain unessaan. Todellisuudessa hän ei vaivu epätoivoon tai synkkyyteen – päinvastoin, hän muuttaa elämänsä suuntaa:

Että kuoleminenkin oli liikaa jännittämistä, se oli sentään kohtuutonta. Se oli enemmän kuin ihmisen, eritoten katsomuksellisen miehen kärsimysosaan mahtui. Loukkaavaakin se oli, yhtä loukkaavaa kuin tarjota oravalle ... siinä samassa Justus muisti unestaan tämän masentavan yksityiskohdan, ja yhtä sydäntyneenä kuin orava oli paiskannut purukumin maahan, niin repäisi myös

Justus Lilakon leukaperistään ja liivintaskustaan ja paiskasi lattiaan. (S 180–181.)

Tämän jälkeen itsellismies Justus Teppanan selkä on ”suorempi ja yleisryhtinsä muutenkin lähempänä ihmisarvoa kuin koskaan” (S 181). ”Lilakon” loppuratkaisu on juoninovellille (ks. Laitinen 1969, 28–29) tyypillisesti yllätyksellinen. Tosin kertojan ironinen suhtautuminen Teppanaan ennakoi loppua läpi novellin, sillä ironia pyrkii tulkintani mukaan vihjaamaan, että Teppanan pyrkimykset ovat turhia.

Novelli herättää useita kysymyksiä, jotka kohdistuvat ensinnäkin hänen liikajännitystilaansa ja toiseksi teknologiaan, jolla hän yrittää vaivaansa hoitaa. Millainen on se parempi tulevaisuus, johon hän aluksi uskoo laitteensa ihmiskunnan johdattavan? Novelli itsessään vaikuttaa vihjaavan, että teknologia ei ole ratkaisu ihmisen ja ihmiselämän turhuuteen, mutta teknologian *mahdollisuus* tulee silti nimetyksi ja paljastetuksi. *Sirkkelin* lukeminen koherenttina eksistentiaalistisena kokonaisuutena pakottaa oletamaan, että nimenomaan teknologia on ”Lilakossa” tarkasteltavana. Onko mahdollista lukea ”Lilakoa” vertauskuvallisena esityksenä teknologisoituvasta yhteiskunnasta, jossa itsellismies edustaa koko ihmiskuntaa ja Lilako kaikkea teknologiaa, jonka ihmiskunta elämäänsä helpottaakseen rakentaa? Novellin tulkinta edellyttää ironian taakse katsomista. Justus Teppanan visioon tulee suhtautua vakavasti.

4.3. Onko posthumanismi posteksistentiaalisia?

4.3.1. Itsellismies ihmiskone

Timo Airaksinen kutsuu posthumanismiksi aikakautta tai ihmisen tilaa, jossa ”ihminen on kauttaaltaan tekniikan parantelema (Airaksinen 2006, 10). Käsite posthumanismi ei siis ole jotain humanismin jälkeen tulevaa vaan jotain ihmisen jälkeen tulevaa; posthumanismissa on kyse uudenlaisesta ihmisestä, jonka ihmisyyttä on sekä lihallisessa että henkisessä mielessä teknologian parantelemaa.

Marja-Leena Mikkola (1982, 303) liittää Justus Teppanan hahmon Mannerkorven ”[t]utkimuksen kohteina” usein oleviin ihmisiin, jotka ovat vaatimattomia sekä ulkoisen

olemuksensa että elämäalueensa suhteen, ja nostaa Teppanan ja liikajännityksen laukaisukojeen esimerkiksi *symbolisesta* yhteydestä ihmisen ja koneen välillä. Tutkielmassani tulkitseen kuitenkin ihmisen ja koneen suhdetta konkreettisena, tosiasiallisena ilmiönä: Justus Teppana on posthumanisti. Hän haluaa parantaa ihmisen puutteita teknologian avulla. Hän haluaa luoda uuden aikakauden, jossa ihminen voi jättää taakseen turhan ponnistelun. Hän haluaa luoda ihmiskoneen, joka voi keskittyä ”tähdellisempiin suorituksiin” (S 161). Mitä nuo tähdellisemmät suoritukset ovat, jää ”Lilakossa” eksplisiittisesti selvittämättä. Joka tapauksessa ihmiskoneen kehittäminen koskettaa jollain tavalla Justus Teppanan ajatuksissa ”koko olevaisuutta” (S 159).

Sartre puolustaa filosofiaansa ”Eksistentialismikin on humanismia” (1946/1967) -esseessään ja pyrkii osoittamaan, että eksistentialismi ei ole esimerkiksi nihilismia. Sartre määrittelee humanismin tavalla, joka kuvaa hyvin Justus Teppanaa ja tämän taipumusta haaveilla paremmasta huomisesta:

Humanismia tämä on siksi että me muistutamme ihmistä siitä ettei ole muuta lainlaatijaa kuin hän itse ja siitä että hän avuttomuuden tilassaan päättää mitä hänestä on tuleva. Humanismia se on myös siksi että me osoitamme ihmiselle ettei hän toteuta itseään ihmisenä kääntyessään sisäänpäin vaan aina kun hän etsii oman itsensä ulkopuolelta päämäärää, joka on vapautus ja toteutus samalla kertaa. (Sartre 1946, 40–41.)

Justus Teppana, ennen kuin päätyy ”menemään itseensä”, toteuttaa sartrelaista humanismia etsiessään päämäärää, joka on sekä vapautus että toteutus. Teppanalla on ”alati yläviistoon tähyävä katsantokanta”, ja hän haluaa ”keksintönsä koituvan ihmiskunnan hyödyksi” (S 165). Justus Teppana on siis humanisti – ja Sartren humanismimääritelmän sekä Teppanan omien olevaisuutta koskevien pohdintojen perusteella myös eksistentialisti.

Jos eksistentialismi on humanismia, onko posthumanismi posteksistentialismia? Tämä on ”Lilako”-tulkintani kannalta keskeinen kysymys. Tähtääkö Justus Teppana tilaan, jossa eksistentialismin keskeiset kysymykset ja vastaukset vanhentuvat peruuttamattomasti? Hänen pyrkimyksensä ”jännittämättömään voimankäyttöön” vihjaa, että Teppanan pyrkimyksenä on niin kutsutusti maallisten vaivojen hylkääminen. Airaksisen hahmottelemassa teknologian filosofiassa posthumanismin yhtenä päämääränä on tietoisuuden siirtyminen verkkoon:

Kun minä siirtyy verkkoon, se siirtyy virtuaaliseen maailmaan, sinne missä kokemukset ovat vapaita aineen ja kausaliteetin kahleista. (Airaksinen 2006, 105.)

En katso aiheelliseksi paneutua siihen, millä tavoin minä voidaan siirtää verkkoon. Oleellista tässä on, että posthumanismi saavutetaan, kun ihmisen kaikki jollain tavoin vialliset osat on korvattu koneosilla, ja ainakin Airaksisen ajattelussa korvaamisen arvoisiksi osiksi voidaan ajatella *kaikki* ihmisen osat. Tämä on looginen jatkumo posthumanismissa – jatkumo, jonka yhdessä päässä on mikä tahansa yksinkertainen työkalu ja toisessa päässä hiljalleen tuhoutuvasta ruumistaan vapautettu ihminen. Tietoverkkoon siirretty tietoisuus on käytännöllisesti katsoen kuolematon. Posthumanismi on toteutus, ihmisen korvaaminen koneella, ja vapautus yhdellä kertaa.

”Lilakon” tapahtuma-ajaksi voi tulkita suurin piirtein *Sirkkelin* julkaisuvuoden 1956. Yksikään Sirkkelin novelleista ei vaikuta sijoittuvan kirjan julkaisuajankohdasta katsoen merkittävästi menneisyyteen tai tulevaisuuteen, eikä ”Lilakonkaan” kohdalla ole syytä epäillä, että se sijoittuisi muuhun aikaan ja paikkaan kuin 50-luvun loppupuolen Suomeen. Siksikin on turha ajatella, että Justus Teppanan ajatuksissa siintäisi mikään tietoverkko. Mutta se, mikä hänen ajatuksissaan siintää, on ihmiskehon parantaminen tekniikalla, ja kuten todettua, tuon parantamisen lopputulos on – teoriassa – kuolemattomuus. Kun Teppana punnitsee teknologiansa kanssa koko olevaisuutta, on perusteltua olettaa, että hän todellakin miettii, mitä vaikutuksia hänen laitteellaan on ihmisen olemassaoloon, eksistenssiin.

Jostakin kiusallisesta syystä ihmisen velvollisuudet oli kuitenkin jo hamassa aikojen alussa sijoitettu työläästi opittavien asioiden ryhmään, eikä itsellismies Justus Teppanalle ollut silloin varattu poikkeusta (S 161).

Tuntemattomaksi jäävän kiusallisen syyn Teppana aikoo laitteineen sivuuttaa. Työläästi opittavat asiat hän aikoo sen sijaan muuttaa helpoiksi. Tulkintani mukaan Justus Teppana pyrkii tilaan, jossa eksistentiaalismin perustuntemukset, esimerkkinä näistä ahdistus, voidaan lopullisesti jättää taakse. Justus Teppana tähtää posteksistentiaalismiin.

4.3.2. Liikajännitys, ahdistus, kuolema

Sartren eksistentialismissa ahdistuksen aiheuttaa ehdoton vapaus, johon ihminen on tuomittu. Justus Teppanan eksistentialistisen ahdistuksen, jonka ulkoisina merkkeinä ”Lilakossa” on liikajännitys ja hampaiden kiristely, syytä ei vaikuta olevan kuitenkaan ensisijaisesti vapaus. Teppana kiinnittää huomionsa aluksi *ruumiinsa* ylimääräisiin ja haitallisiin toimintoihin, joten on luontevaa tulkita, että hänen ahdistuksena syy on niin kutsutusti lihallisuus. Lihallisuus puolestaan on ajallista. Torsti Lehtinen esittelee Martin Heideggerin ajallisuutta korostavaa filosofiaa:

Heidegger muistuttaa, että ihminen on äärellisessä maailmassa elävä äärellinen olento, jonka itseymmärryksen määrittää hänen suhteensa aineelliseen todellisuuteen. Ihmiselämä on ajallinen tapahtuma, ja ajallisuuteen liittyy kuolevaisuus. Kuolema on ihmiselämän keskeinen tosiasia. (Lehtinen 2002, 159–160.)

Heideggerin mukaan ”[k]uolema on olemismahdollisuus, jonka täälläolo²¹ itse on aina jo omaksunut”. Siten kuolema ikään kuin paljastaa täälläolon itselleen ”*omimassa* olemiskyvyssään”. (Heidegger 1927/2000, 307.) Teppana on tulkintani mukaan tietoisesti tekemisissä ihmiselämän ajallisuuden kanssa; hän näkee ihmiselämän rajallisena kokonaisuutena, joka päättyy kuolemaan – myös ja nimenomaan hänen itsensä kohdalla. Tulkintani liikkuu näennäisesti ylitulkinnan rajamailla, mutta syy tähän on yksinkertainen: Jotta Teppanan ahdistuksen voi tulkita Heideggerin määrittelemäksi ahdistukseksi, on tutkittava Teppanan suhdetta kuolemaan sellaisena kuin Heidegger sen näkee. Niin kutsutun eksistentialistisen tulkinnan *all purpose* -formulan avulla olisi helppo esittää, että Justus Teppanan ongelma on eksistentialistinen ahdistus, mutta kysymys siitä, onko posthumanismi posteksistentialismia, on mahdollista ratkaista vain paneutumalla eksistentialismin ytimeen.

Kuolemaan heitteisyys paljastuu täälläololle alkuperäisimmin ja syvimmin ahdistuksen virittyneisytydessä. Ahdistus kuoleman edessä on ahdistusta omimman, riippumattoman ja sivuuttamattoman olemiskyvyn ”edessä”. Se, minkä edessä tämä ahdistus ilmenee, on yksinkertaisesti täälläolon olemiskyky. Kuolemaan kohdistuvaa ahdistusta ei saa sekoittaa edesmenon pelkoon. Tämä ahdistus ei ole kenenkään yksilön mielivaltaisen ja satunnaisen ”heikkouden” mieliala, vaan täälläolon perusvirittyneisyytenä sen avautuneisuutta, että täälläolo heitettyinä olemisena eksistoi *kohti* loppuaan.

²¹ ”Täälläolo”, *Dasein*, tarkoittaa inhimillistä olemassaoloa.

[...] [E]ksistentiaalinen kuoleman käsite on heitettyä olemista kohti ominta, riippumatonta ja sivuuttamatonta olemiskykyä. Täsmällisyys saavutetaan erottamalla tämä pelkästä häviämisestä kuten myös pelkästä menehtymisestä ja viimein edesmenon ”kokemisesta”. (Heidegger 1927/2000, 307–308.)

Heideggerin filosofiassa eksistentiaalinen ahdistus kumpuaa siis siitä, että ihminen elää kohti kuolemaa. Kuolema tulee ymmärtää tosiasiana, joka määrittää elämää. Aito ahdistus on merkki siitä, että ihminen ymmärtää elämänsä syvimmän perusluonteen. Heidegger tekee eron kuoleman mahdollisuuden tiedostamisen ja ”edesmenon”, eräänlaisen inhimillisen yhteisön tragedian, välille. Lehtisen (2002, 173) mukaan Heideggerin eksistentiaalisissa ihminen, joka on vastuussa elämästään, ”joutuu aina tunnustamaan voimattomuutensa kuoleman edessä ja syyllisyytensä, jonka aiheuttaa hänen vajavainen kykynsä elää oikein”; tästä kumpuaa ”ihmisenä olemisen peruskokemus”, ahdistus, *die Angst*.

Kun Justus Teppana joutuu ”epätoivon eli niin kuin on tapana sanoa tilapäisen mielenhäiriön valtaan” ja lopulta itkee itsensä uneen, kun ei saa Lilakon surahteluja loppumaan (S 173–174), hän myöntää voimattomuutensa. Vaikka Teppanan raivokohtaus näyttäytyy hetkellisenä heikkouden purkautumisena, on perusteltua väittää, hänen toimintansa aiheuttajana on *Angst*. Kuten Sirkkelin muissakin novelleissa, myös ”Lilakossa” abstrakti ilmiö saa Teppanan riehumisessa ja antautumisessa konkreettisen ilmiön. Teppana siis elää kohti kuolemaa, mutta hänellä on vaikeuksia tehdä se siten, kuin se *tulisi* tehdä, vaikka hän tulkintani mukaan ymmärtääkin kuoleman perustavanlaatuisen luonteen koko ihmiselämää määrittävänä tekijänä.

Heidegger jatkaa olemisesta kohti kuolemaa, että sen täytyy ”olla näytettävissä toteen jokapäiväisyydessä”. ”Eksistentisesti kokonainen” täälläolo, joka perustuu olemiseen kohti loppua, tarkoittaa Heideggerin mukaan sitä, että ”huoli” määrittää ”täälläolon rakennekokonaisuuden” eheyttä. (Heidegger 1927/2000, 309.) Lehtinen (2002, 172) selventää huolen (*die Sorge*) käsitettä: yksilön on kannettava huolta itsestään ja olemassaolostaan, koska ”häntä ruumiillisena olentona uhkaavat maailmassa monet vaarat”. *Sorge* näyttäytyy Justus Teppanan tekemisessä konkreettisenä. Se ilmenee tulkintani mukaan tarpeena rakentaa koje, joka helpottaa hänen elämäänsä.

Teppana on mahdollista nähdä heideggerilaisittain kohti kuolemaa elävänä ihmisenä, jonka tapaa elää luonnehtii jossain määrin autenttisuus. Hänellä on ahdistus ja huoli. Kuitenkin se, mitä Heidegger sanoo kuoleman väistämisestä, aiheuttaa ristiriidan Teppana-tulkintaani:

Täälläoloa konstituoi avautuneisuus eli virittynyt ymmärtäminen. *Varsinainen* oleminen kohti kuolemaa *ei* voi väistää ominta ja riippumatonta mahdollisuutta, eikä *peittää* sitä tällaisessa paossa, eikä *tulkita* sitä *uudelleen* kenen tahansa arkiymmärryksen hyväksi. (Heidegger 1927/2000, 318.)

Jos varsinainen eli autenttinen oleminen pitää sisällään vaatimuksen siitä, että kuolemaa ei voi sivuuttaa elämässään hetkeksikään, on todettava, että Justus Teppana on epäautenttisesti: hän on *das Man*. Justus Teppanan suhde kuolemaan on kuitenkin siinä mielessä käytännöllinen, ettei epäautenttisuuden voi katsoa luonnehtivan hänen olemistaan oikealla tavalla. Tulkintani mukaan Teppanan teknologian ainoa looginen päämäärä on kuoleman kumoaminen, sillä huolta tai ahdistusta ei enää ole, kun ei ole syytä muodostaa minkäänlaista suhdetta kuolemaan. Heideggerin näkemys siitä, mikä on varsinaista olemista, menettää merkityksensä. Teppana yrittää sekä väistää, peittää että tulkita uudelleen kuoleman – ja samalla hän ei tee mitään näistä. Hänen toimintansa lähtökohta on kuolema ja päämäärä kuoleman väistäminen.

Kuolematon ihminen ei voi kärsiä eksistentiaalisesta ahdistuksesta – ei ainakaan sellaisesta ahdistuksesta, jonka Heidegger määrittelee. Kuolemattomalle ihmiselle eksistentiaalisuus on turhaa²², ja hänen on oltava niin kutsutusti posteksistentiaalisti, joka on ahdistuksen tuolla puolen.

4.4. Negaation taide

”Lilako” paljastuu lopulta kiellon taiteeksi. Se kieltää maailman, joka voisi olla – maailman, jossa ei ole ahdistusta. Timo Airaksisen mukaan väite ”ihminen on kone” ilmaisee, ”että koneiden joukkoon kuuluu ihmisistä koostuva osajoukko”, joten ”[i]hminen on kone siinä mielessä, että ihminen on koneiden tyyppi tai malli” (Airaksinen 2006, 40). Väite pitää paikkansa myös ”Lilakossa”. Justus Teppana rakentaa itsensä jatkeeksi koneen, joka itse

²² On luonnollisesti huomioitava, että kuolemattomuus ei poista Sartren eksistentiaalismin ahdistuksen syytä eli ehdotonta vapautta ja vastuuta.

asiassa toimii. Lilakon ainoa vika on lopulta sen tarjoaman informaation täsmällisyys. Kojeensa surahteluiden takia Teppana joutuukin toteamaan, että ihmiskone on lopultakin edelleen ihminen liikajännityksineen ja ahdistuksineen. Se, että Teppana ei saa teknologiaansa toimimaan haluamallaan tavalla edes unissaan, kertoo sitä, että Mannerkorven eksistentialismissa olemassaolon realiteetteja ei voi paeta. Äärettömyyden liike ei ole mahdollinen. Tähän lopputulokseen tulee myös Airaksinen, joka perinpohjaisen pohdiskelun toteaa posthumanismin huipentuman mahdottomaksi:

Ihminen kokee oman jumaluutensa siinä, että hänen on itse valloittettava maa ja kaivettava esiin se metalli, josta hän rakentaa koneet. Kaikki haaveet roboteista, kyborgeista ja posthumanistisesta elämästä verkossa kaatuvat siihen yhteen pieneen ajatukseen, että ihmisen on tämä kaikki rakennettava ja myös ylläpidettävä. (Airaksinen 2006, 127.)

Samalla, kun ”Lilakon” ja siten koko *Sirkkelin* eksistentialismi päättyy Heideggerin näkemykseen kuolemattomuuden ja ahdistuksettomuuden mahdottomuudesta, se palautuu Sartren filosofian äärelle. ”Maaliskuun illoissa” Vänskä oivaltaa jotain oman olemassaolonsa luonteesta, kun esineet näyttävät hänelle vihamielisinä. Tulkintani²³ mukaan kohtaus on analysoitavissa Sartren dualistisen ontologian käsitteiden avulla. Esineet ovat *en soi*, itsessään, ja ihminen on *pour soi*, itselleen; ihminen on olemassa, ja hän tietää sen. Nämä kaksi tapaa olla olemassa tiivistyvät ihmiskone Justus Teppanan tarinassa.

Yrittäessään rakentaa konetta, joka poistaa liikajännityksen eli ahdistuksen, Teppana yrittää siirtää esineen positiiviseksi kokemansa ominaisuuden itseensä – kumoamaan oman ihmisyytensä ominaisuuden, jonka hän kokee negatiiviseksi. Airaksisen määritelmän mukaan posthumanismissa on kyse juuri tästä: ihmisen puutteiden korjaamisesta teknologian avulla (ks. Airaksinen 2006, 10). Siten posthumanismin ja Sartren eksistentialismin ytimessä on sama ongelma. Ihmisen ja esineen tavoissa olla on yksinkertainen mutta selkeä ero. Ihminen on ihminen, koska hänellä ei ole ennalta määrättyä olemusta toisin kuin esineellä. Tämän takia ihminen on vapaa valitsemaan olemuksensa, ja vapaus tekee ihmisestä vastuullisen. Ihmisen on tehtävä valintoja, sillä hän on tuomittu vapauteensa. Vaikka olisikin niin, että ihminen voisi korvata kaikki lihalliset osansa metallilla ja muovilla, hänelle jäisi edelleen vapaus, joka Sartren filosofiassa johtaa ahdistukseen. Siten se, mitä kutsun

²³ Tulkintani perustuu siihen perusteltuun oletukseen, että kohtaus, jossa esineet osoittavat vihamielisyytensä, on alluusio Sartren romaaniin *Inho*, jonka voi katsoa olevan Sartren filosofiaa kaunokirjallisuudessa.

posteksistentialismiksi, ei olisi mahdollisuus suhteessa Sartren eksistentialismiin. Pyrkimys posthumanismiin on siis turha. Justus Teppana näkee pyrkimyksensä turhuuden unessaan.

Kurre hypähti oikealle ja takaisin ja vasemmalle ja takaisin ja loikkasi lopulta suoraan Justuksen jalkaterälle, sille joka koko ajan oli hiljaa kiikkunut ilmassa polven varassa. Siinä jalkaterällä, kynnet kengännauhan silmukoista pidellen, se taas kohottautui, laskeutui etukäpäälänsä hellyttävästi riipuksiin ja loi Justukseen silmäyksen ikään kuin että ”Jokos älyisit?” Ja älysihän Justus: ”Voi Kurre parka kun minulla ei ole sinulle yhtään mitään.” Varmemmaksi vakuudeksi hän käänsi niin takkinsa kuin housunsa taskut nurin: ”Näetkö nyt, ei yhtään mitään.” Ilmeisesti Justuksen suunseudun verkkainen liikahtelu pani oravan itsepintaisesti uskomaan toista, ja sen vetoava katse ja tutkiva päänkallistelu oli niin määräsuuntaista että Justus lopulta muisti purukumin. ”Voi kurre kulta”, hän sanoi, ”tätäkö sinä tarkoitat? Saathan sinä tämän, saat toki.” Hän ojensi oravalle purukuminokareen. Tämä otti sen käpäliinsä, haistoi, kohotti silmänsä Justukseen ja taas haistoi. Hetken se kyykötöi mykkänä aivan kuin ei olisi loukkauksen syvyyttä heti käsittänyt. Sitten se paiskasi purukumin hiekkaan, katsahti vielä kerran Justukseen ja loikki tsaksattaen ja peräsintään paiskien lähimpään puuhun. (S 179–180.)

Unen oravan voi tulkita kahdella tavalla. Se on yhtäältä esine, toisaalta Justus Teppanan vastine. Kun orava aikansa asiaa pohdittuaan astuu suuren ihmisen jalalle hakemaan ruokaa, se muistuttaa Justus Teppanaa, joka kojeineen astuu kaiken olevaisen äärelle etsimään helpotusta inhimillisiin vaikeuksiin. Vielä hetkeä aiemmin orava ikään kuin rukoili Justusta etukäpäälät ristissä (S 178), mutta nyt se ei enää toivo. Se vaatii, tekee tavoitteensa saavuttamiseksi jotain konkreettista. Tämän voi nähdä hienovaraisena vihjeenä siitä, minkälaista ihmistyyppiä Justus Teppana edustaa: hän on teknologiaan ja teknologisoitumiseen toivonsa pistävä optimisti, joka ei enää odota, että mikään jumala tulisi häntä pelastamaan. Teppana rinnastuu tässä Ämpäri-Jaskaan, jota ”ei kirkkoherran kansantajuinen olallelyönti rahoittanut”, kun hän odottaa, että pommi putoaa ja tuhoaa kyläkoulun (S 14). Ämpäri-Jaska, vaikka ei Teppanan tavoin olekaan varsinaisesti optimisti, pysyttelee toimintavalmiudessa.

Orava saa ihmiseltä haluamansa, mutta oravan harmiksi suupala onkin purukuminokare, loputtomasti purtavaksi tarkoitettu asia, joka vaatii turhaa leukojen kiristelyä – juuri sitä, mistä Justus Teppana haluaa eroon. Tämän voi tulkita kahdella tavalla. Ensinnäkin oravan tyytymättömyys purukumiin kertoo siitä, että orava kuuluu esineiden maailmaan, johon ahdistus ei kuulu. Toisaalta, kun oravan tulkitsee Justuksen vastineeksi, tämä on Justukselle

merkki, unen tuottama oivallus siitä, että hänelle ei tässä maailmassa loppujen lopuksi ole muuta kuin turha leukojen kiristely: kuoleman vääjäämättömyydestä ja vapauden pakosta johtuva ahdistus. Orava ei heti käsitä ”loukkauksen syvyyttä”. Samoin Justuksen oli laitetta korjatessaan mahdoton käsittää, että hänen ahdistuksensa on yhtä kuin hänen ihmisyytensä. Kun Justus Teppana herättyään heittää Lilakon lattiaan samoin kuin unen orava oli heittänyt purukumin maahan (S 180–181), hän ymmärtää olevansa *pour soi*.

Kun itsellismies Justus Teppana tuokion kuluttua astui kadulle, hänen selkänsä oli suurempi ja yleisryhtinsä muutenkin lähempänä ihmisarvoa kuin koskaan. Puolisen minuuttia hän seisoj ovenpielessä katsahdellen ympärilleen ja vihellellä tunnettua laulua ’Pää pystyy vaan, sä ole mies, et halpa mato maan’. Sitten hän lähti luovalle kävelyllä. (S 181.)

”Lilakon” ja koko *Sirkkelin* viimeisessä kappaleessa titteli ”itsellismies” ei vaikuta enää niin ironiselta kuin aiemmin. Toki hänen ihmisarvonsa arvioimisessa on edelleen novellin kerrontaa sävyttäneen alentuvan ironisuuden kaiku, mutta unen oivalluksen koettuaan ja johtopäätökset tehtyään Teppana on miehenä itsenäisempi kuin aiemmin. Teppanan oivallus tiivistyy lauluun, jota hän vihellelee: hän on mies, ei mato. Mato, orava, koneet – ne ovat kaikki esineiden maailmaan kuuluvia. Teppana on ihminen, ja sen mukaan hänen on elettävä. Hän kuitenkin lähtee luovalle kävelyllä. Mitä hän aikoo seuraavaksi luoda, jää arvoituksiksi. Luovalle kävelyllä lähteminen kuitenkin muistuttaa Sartren näkemyksestä: ihminen toteuttaa itseään ”aina kun hän etsii oman itsensä ulkopuolelta päämäärää, joka on vapautus ja toteutus samalla kertaa” (Sartre 1946, 40–41). Vapautusta ja toteutusta edelleen etsivä Teppana tiedostaa tulkintani mukaan myös sen, mitä Heidegger (1962/2007, 47) sanoo ihmisen ja tekniikan suhteesta: ”Ihminen ei voi koskaan ylittää tekniikkaa, jonka olemus on olemisen itse. Ylittäminen tarkoittaisi, että ihminen olisi olemisen herra.”

Eira Poso hahmottaa tutkimuksessaan ”mannerkorpisen” ihmisen tyyppejä sijoittamalla niitä spiraalille, jonka ytimessä on sisäisten pakkojensa riivaama ihminen ja uloimmalla kaarella ristiriitansa hyväksynyt vapaa ihminen. Poson kuvaus ylimmän tason ihmisestä kuvaa lähes täydellisesti sitä Justus Teppanaa, joka lähtee *Sirkkelin* päätteeksi luovalle kävelyllä:

Kolmannella itsetiedostustasolla mannerkorpinen ihminen seisoo spiraalinsa ylimmällä kehällä. Hän on kasvanut mieheksi, joka tuntee ja hyväksyy itsensä ja sietää ristiriitansa, jota ei mikään mahti, ei ulkoinen eikä sisäinen, voi

nujertaa eikä riivata, joka on oman itsensä herra ja elää elämänsä itse elämän takia, niin kauan kuin hänessä elämäntahtoa riittää. (Poso 1987, 142.)

Tulkintani mukaan Teppanan kasvu tarkoittaa sitä, että omien ristiriitajensa lisäksi hän ymmärtää olemassaolonsa ehdot, jotka voi tulkita ulkoiseksi mahdiksi. Teppana on ikään kuin jatkuvasti nujerrettu, sillä sitä elinehtojen ymmärtäminen tarkoittaa. Hänellä on *Angst*, *Sorge* – mutta hänellä on myös vapaus.

4.5. Tekniikan hiljaisuuden katkaisemisesta ja kirjailijan tehtävästä

Kuten jo aiemmin totesin, ”Lilakon” tulkinnassa ja sen merkityksen pohdinnassa huomio tulee kiinnittää teknologiaan. Kun kysyy, minkä epäkohdan tämä novelli paljastaa, vastaus on analyysin jälkeen ilmeinen. ”Lilako” paljastaa sokean teknologiauskon ja sen seuraamuksen eli vääjäämättömän pettymyksen. Itse asiassa jo *pelkän* teknologian, uskomuksista ja odotuksista riisutun, paljastaminen on novellin suurimpia saavutuksia, kun sitä tarkastelee Sartren kirjallisuusteorian näkökulmasta. Toisin sanoen pelkästään teknisen laitteen keskiöön nostaminen paljastaa jotain oleellista. Sekä olemisen tapoihin että tekniikkaan kriittisesti suhtautuneen Heideggerin mukaan

[...] emme milloinkaan saa tietää suhdettamme tekniikan olemukseen, mikäli vain käsittelemme ja edistämme teknistä, tyydymme siihen tai vältämme sitä. Jäämme kaikkialla tekniikan kahleisiin, riippumatta siitä, miten kiihkeästi vahvistamme tai torjumme sitä. Olemme kuitenkin pahimmin tekniikan armoilla, jos tutkiskelemme sitä neutraalina. (Heidegger 1962/2007, 8–9.)

Mannerkorpi toteuttaa ”Lilakossa” sekä Sartren määrittelemää kirjailijan tehtävää että Heideggerin näkemystä siitä, että tekniikkaan ja teknologiaan on suhtauduttava vakavasti – myös *jo nyt* käsillä olevaan tekniikkaan. ”Lilako” on tekniikan hiljaisuuden katkaisemista, puhetta sekä nykyisestä että mahdollisesti tulevasta tekniikasta. Henkisestä liikajännityksestä Justukselle merkkiääniä antava kone surahtelee myös novellin lukijalle, yleisölle – kirjailijan aikalaisille ja maanmiehille Sartren mukaan. Liikajännitys ja sen hoitaminen teknologian avulla ei ole vain fiktiivisen hahmon haaste, vaan se on modernisoituvan Suomen haaste. ”Lilako” on mahdollista nähdä esityksensä modernisaatiosta ja sen sivuseurauksesta, vieraantumisesta sekä ihmisyydestä että luonnosta.

Toisaalta ”Lilako” on vain yksi osa Mannerkorven ja *Sirkkelin* eksistentialismia. *Sirkkelin* lukeminen filosofialtaan yhdenmukaisena mutta muuten pääasiassa itsenäisten novellien kokoelmana on johtanut siihen johtopäätökseen, että kokoelman koossa pitävä voima on eksistentialismi, jonka ytimen yksityiskohtaisin ja monipuolisin esitys on ”Maaliskuun illoissa”. Tämänkaltaisessa luennassa kokoelman muiden novellien eksistentialistiset kehittelyt on tulkittava esimerkiksi variaatioiksi, täydennyksiksi tai jatkokehittelyiksi. ”Lilako” on järkevä nähdä ensisijaisesti jatkokehittelynä. ”Lilako” kysyy, voiko tekniikan kehityksellä mahdollisesti olla vaikutusta ihmisen elinehtoihin, jotka ”Maaliskuun illoissa” esitellään.

Sirkkelin ihmiskohtalot ovat pääasiassa traagisia, mutta ”Lilakon” loppuratkaisu on nähtävissä kokoelman eksistentialistisen kehittelyn viimeisenä huomautuksena – ja tuo huomautus on positiivinen. ”Lilako” julistaa, että ihmisen on jatkuvasti suunnattava katseensa ulospäin ja etsittävä uusia ratkaisuja. Ihminen on toki ”Lilakossakin” maailmaan heitetty ja vapautteen tuomittu, mutta novelli kehottaa suhtautumaan asiaan positiivisesti ja elämään elämää ihmisenä. Tämä on yksi Mannerkorven eksistentialismin keskeisiä viestejä. Ihmisen pitää mukautua maailmaan niin kuin vanha neiti Silfverström mukautuu laivan tykytykseen.

Vaikka ”Lilako”-novelli on nähtävissä teknologiakriittisenä, on sen yhdeksi merkitykseksi nähtävä paradoksaalisesti myös teknologian mahdollisuuksien korostaminen. ”Lilakossa” nimetään ja paljastetaan ilmiö, jota olen tulkinnassani kuvannut nimellä posthumanismi. Novelli päätyy esittämään, että teknologia ei ole ratkaisu *k kaikkiin* ihmisen ongelmiin. Tästä huolimatta se ei sulje pois sitä vaihtoehtoa, että teknologia voisi olla ratkaisu ainakin joihinkin ihmisen haasteisiin. Novellissa kerrotaan tarina ihmisestä, joka epäonnistuu yrittäessään muuttua esineen kaltaiseksi ja säilyttää samalla ihmisyytensä. ”Lilakon” loppuratkaisu, jossa keksijä ja itsellismies lähtee epäonnistumisensa jälkeen luovalle kävelylle, vihjaa, että yrittämistä ei silti kannata lopettaa. ”Lilako” on ikään kuin vahvistus sille, että Heideggerin näkemys ihmisen ja tekniikan yhteydestä pitää paikkansa: ihminen on kytketty teknologiaan joka tapauksessa, ja tuohon kytkökseen tulee kiinnittää huomiota.

Sartren mukaan kirjailijan tulee kirjoittaa aikalaisilleen ja maanmiehilleen. Onkin kysyttävä, millä tavalla Mannerkorpi on aikalaiseni – tai edes maanmieheni. Mannerkorpi kirjoitti modernisoituvassa Suomessa, joka olisi helppo nähdä toisenlaisena maana kuin nyky-Suomi,

ja hänen aikalaisensa elivät taatusti erilaista aikaa. Sirkkelin ilmestymisvuoden 1956 Suomi oli erilainen, ja sen haasteet olivat toisenlaisia. ”Lilako” tarjoaa kysymykseen ainakin yhden vastauksen. Posthumanismi, joka novellissa paljastuu, ei ole kuitenkaan vähimmässäkään määrin vanhentunut ilmiö – päinvastoin. Nykyaikana ihmisruumiin puutteiden korjaaminen teknologian avulla on jo tosiasia. Nykypäivän ihmistä ”Lilako” puhuttelee edelleen pätevänä posthumanismin eksistentiaalisena analyysinä.

5. LOPUKSI

Tutkielmassani olen tarkastellut Sirkkeliä eksistentiaalistisen tulkintakehyksen lävitse. Tulkintani lähtökohtana on ollut Sartren kirjallisuusteoria, jonka moraalifilosofinen perusta linkittää sen vahvasti Sartren eksistentiaalismin ja samalla koko eksistentiaalismin traditioon, josta erityisesti olen nostanut esiin Martin Heideggerin ajatuksia.

Olen pyrkinyt osoittamaan, että Mannerkorpi todellakin on eksistentiaalisti, kuten moni hänen tuotantoonsa perehtynyt on päätenyt esittämään. Työssäni olen kuitenkin pyrkinyt väistämään niin kutsutun eksistentiaalistisen *all purpose* -formulan käyttämisen analysoimalla ja tulkitsemalla tutkimieni novellien henkilöiden toimintaa eksistentiaalististen käsitteiden avulla. Implisiittisenä kysymyksenä työssäni on ollut, onko novellin henkilöiden toimintaa ja ajatuksia ylipäänsä mahdollista tyhjentävästi tulkita eksistentiaalistisin käsittein. Katson vastanneeni tähän kysymykseen myöntävästi.

”Maaliskuun iltojen” Vänskän toiminta on mahdollista selittää Sartren eksistentiaalismin avulla. Hänen kriisinsä on ennen kaikkea *vapauden* aiheuttama. Hän on vastuussa kaikista tekemisistään, eikä voi paeta vastuutaan. Lisäksi Vänskän kriisiin liittyy Sirkkelissä toistuva kysymys toisten ihmisten merkityksestä: hänen itsemurhapäätökseensä vaikuttaa lopulta myös hänen yksinäisyytensä.

”Maaliskuun iltojen” *Inho*-alluusio antaa keskeisimmän vihjeen siitä, että novellia tulisi tulkita juuri Sartren filosofian käsitteillä. Sartren eksistentiaalismin onkin sovelias tulokulma ”Maaliskuun iltoihin”, mutta *Sirkkelissä* muutamaan otteeseen toistuva ystävyden tai yhteisöllisyyden merkityksen korostaminen on nähtävä Mannerkorven eksistentiaalismin omaleimaisuudeksi. Mannerkorpi pyrkii *Sirkkelissä* paljastamaan tavan, jolla ihmisen tulisi elää julmassa ja ehdottomassa maailmassa.

”Lilako” valikoitui tutkimuksen kohteeksi ensisijaisesti siksi, että siinä on selkeimmin havaittavissa pyrkimys eksistentiaalismin haastamiseen. ”Lilakossa” kysymys teknologian vaikutuksesta eksistenssiin nousee keskeiseksi. Näkemykseni mukaan teknologian vaikutus ihmiselämään on tänäkin päivänä keskeinen, ja olenkin pyrkinyt osoittamaan, että ”Lilakossa” ilmenevä eksistentiaalismin teknologian sille asettamine haasteineen on edelleen

relevanttia. Luonnollisesti asia on nähtävä myös toisin päin, sillä eksistentialismi asettaa teknologialle haasteen: ihminen ei voi koskaan olla vapaudesta vapaa, ahdistuksetonta maailmaa ei voi olla. Tapa, jolla Mannerkorpi ”Lilakossa” etsii sekä eksistentialismin että tekniikan mahdollisuuksien rajoja, tekee näkemykseni mukaan Mannerkorvesta vielä tänäkin päivänä relevantin kirjailijan.

LÄHTEET

MANNERKORPI, JUHA 1956: *Sirkkeli*. Helsinki: Otava. (=S)

AIRAKSINEN, TIMO 2006: *Ihmiskoneen tulevaisuus*. Helsinki: WSOY.

BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

CAMUS, ALBERT 1947/1972: *Rutto*. Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Suuri suomalainen kirjakerho.

CAMUS, ALBERT 1962: *Esseitä. Valikoima*. Suom. Leena Löfstedt. Helsinki: Otava.

DERRIDA, JACQUES 1992: *Acts of Literature*. Ed. by Derek Attridge. New York – London: Routledge.

ERVASTI, ESKO & KARKAMA, PERTTI 1973: *Suomen kirjallisuushistoria*. Helsinki: Tammi.

HAILA, V. A., HEIKKILÄ, KAUKO & KAUPPINEN, EINO 1964: *Suomalaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

HAYLES, N. KATHERINE 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

HEIDEGGER, MARTIN 1927/2000: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

HEIDEGGER, MARTIN 1962/2007: *Tekniikka ja käänne*. Suom. Vesa Jaaksi. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

HÖKKÄ, TUULA 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 68–89

- JASPERS, KARL 1953/1970: *Johdatus filosofiaan*. Suom. Sinikka Kallio. Helsinki: Otava.
- KAARTO, TOMI 2001: Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KARKAMA, PERTTI 1994: Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä. Helsinki: SKS.
- KIERKEGAARD, SØREN 1843/2001: *Pelko ja vavistus*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1976: Juha Mannerkorven Sudenkorennosta ja sen huumorista. – *Rivien takaa. Nykykirjallisuuden tutkimusta kirjailijahaastattelujen pohjalta*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: SKS.
- KOMU, EIJA 1995: *Armon tyhjiössä. Kristillinen eksistentialismi eräissä Mika Waltarin, Helvi Hämäläisen ja Paavo Rintalan 1950-luvun romaaneissa*. Helsinki: SKS.
- KORHONEN, KUISMA 2001: Kirjallisuudentutkimuksen alue. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KOSKELA, LASSE & ROJOLA, LEA 2000: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.
- KUNNAS, MARJA-LIISA 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: SKS.
- LAITINEN, KAI 1969: Guy de Maupassant: Jules-setä. Tulkinta. – *Novelli ja tulkinta*. Toim. Mirjam Polkunen & Pekka Tarkka. Helsinki: Weilin+Göös. 28–35
- LAITINEN, KAI 1991: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- LEHTINEN, TORSTI 2002: *Eksistentialismi. Vapauden filosofia*. Helsinki: Kirjapaja Oy.
- LUNDÉN, ROLF 1999: *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.
- MAKKONEN, ANNA 1992: Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa. Helsinki: SKS.

MAKKONEN, ANNA 1997: *Lukija, lähdetko mukaani? Tutkielmia ja esseitä.* Helsinki: SKS.

MANNERKORPI, JUHA 1950: *Niin ja toisin. Novelleja, lastuja, hämähäkkejä.* Helsinki: Otava.

MANNERKORPI, JUHA 1969: *Juha Mannerkorpi. Miten kirjani ovat syntyneet.* Toim. Ritva Rainio. Helsinki: WSOY.

MANNERKORPI, JUHA 1982: *Muuan lähettämätön kirje kyselyyn eksistentialismista.* Parnasso 6/82.

MERI, VEIJO 1978: *Goethen tammi.* Helsinki: Otava.

MIKKOLA, MARJA-LEENA 1982: *Juha Mannerkorpi ja novelli. Suomalaisia kirjailijoita. Kirjailijat kirjailijoista.* Toim. Mirjam Polkunen ja Auli Viikari. Helsinki: Tammi.

NIEMI, JUHANI 1994: *Modernia muotoa etsimässä. Suomalaisen proosan modernismin juurilla.* Tampere: Tampereen yliopisto.

POLKUNEN, MIRJAM & TARKKA, PEKKA 1969: *Novelli ja tulkinta.* Helsinki: Weilin+Göös.

OJAJÄRVI, JUSSI 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket".* Helsinki: SKS.

POSO, EIRA 1987: *Aukeavalla spiraalilla. Tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta. Erään kirjailijapersoonallisuuden fenomenologinen kuvaus.* Helsinki: SKS.

SAARINEN, ESA 1985: *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin.* Helsinki: WSOY.

SARTRE, JEAN-PAUL 1937/2004: *Minän ulkoisuus.* Suom. Antti Kauppinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

SARTRE, JEAN-PAUL 1938/1999: *Inho.* Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.

SARTRE, JEAN-PAUL 1943/1958: *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Translated by Hazel E. Barnes. Introd. by Mary Warnock. London: Methuen & Co LTD.

SARTRE, JEAN-PAUL 1946/1967: *Esseitä I*. Suom. Aarne T. K. Laitinen ja Jouko Tyyri. Helsinki: Otava.

SARTRE, JEAN-PAUL 1948/1967: *Mitä kirjallisuus on? Esseitä II*. Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.

TARKKA, PEKKA 1968: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi.

TURUNEN, MIKKO 2010: *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

WOLFE, CARY 2010: *What Is Posthumanism?* Minneapolis & London: University of Minnesota Press.