

Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin *Käskeyssä*

MARI HATAVARA

Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä
Leena Landerin *Käskyssä*



Copyright ©2010 Tampere University Press ja tekijä

Myynti

Tiedekirjakauppa TAJU

Kalevantie 5

PL 617

33014 Tampereen yliopisto

puhelin (03) 3551 6055

fax (03) 3551 7685

taju@uta.fi

www.uta.fi/taju

<http://granum.uta.fi>

Taitto

Maaret Kihlakaski

Kansi

Mikko Reinikka

Kannen kuvat Työväenmuseo Werstaan kuva-arkisto

ISBN 978-951-44-8213-7

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print

Tampere 2010

ISBN 978-951-44-9404-8 (pdf)

Sisällys

I Johdanto: Historian mieli	7
II Historiallisen fiktion tulkinta	11
Historia, mennyt ja nykyinen	11
Postmoderni historiallinen romaani ja menneisyyden esittämisen ongelma	16
Menneisyys koettuna, nähtynä ja kuultuna	26
Intertekstuaalisuus ja punakaartin susinartut	36
III Valokuva esityksenä ja metaforana	42
Valokuvan kristushahmo ja tarinamaailman tulkinnat	42
Valokuvaus ja tuonpuoleinen	50
Keijukuningas toiseutena	57
Kamera: pimennyskone ja salattujen päivänvaloon saattaja	60
IV Mielikuvat, muisti ja identiteetti	67
Kuvat paljastavat itsen ja toisen	67
Näkeminen ymmärtämisenä ja viimeinen käsky	76
Muistin voima ja menneisyyden jäänteet	80
V Kulttuuriset mallit ja niiden kääntöpuolet	85
Pettävät ja paljastavat näyt ja kuvat	85
Cupido ja sudenpentu	96
Ajan välittyminen ja suhteellisuus	100
Peitetty ja paljas menneisyys	104
VI Menneisyyden kuvittaminen ja kuvitteleminen	115
VII Romaanista näytelmiksi ja elokuvaksi	125
Näyttämölle: tirkistelyä, ekshibitionismia ja ajan kerrokset	125
Näyttämölle: kerrostuvat ja risteävät äänet	148
Valkokankaalla: merkitseviä katseita ja katkotut kahleet	163
VIII Lopuksi: Historia esitysten joukkona ja tulkintana	178
Lähteet	184

I

Johdanto: Historian mieli

”Kaikki historia on mennyttä, mutta kaikki mennyt ei ole historiaa.” (Hyrkkänen 2009, 263.) Tämä suomentamani väite on Markku Hyrkkäsen artikkelista, jossa hän arvioi ja kehittää R. G. Collingwoodin historianfilosofiaa. Väite on sekä itsestäänselvä että teoreettisesti haastava. Miten osasta menneisyyttä tulee historiaa tuntemassamme muodossa? Ja miksi historia muuttuu jatkuvasti, vaikka menneisyys ei muutu? Kaunokirjallisuuden mahdollisuudet ja edut historiankäsittelemme muokkaamisessa on 2000-luvulla alettu huomata yhä laajemmin – jopa niin, että menneisyyden kuvittelu taiteessa on nähty tieteellisen historian tutkimuksen haastajaksi. Fiktiiviset esitykset niin laajentavat kuin syventävätkin kuvaa historiasta. (Ks. Salmi 2004, 151; Harlan 2005, 143.)

Fiktiolla on tärkeä, sille ominainen kyky: se voi esittää ihmisen sisäistä maailmaa, tunteita ja aikoja siinä määrin ja sellaisilla tavoilla, joihin muut välineet eivät pysty (ks. Cohn 2006, 27, 136–146). Fiktio voi ilmaista henkilön ajatuksia tämän sisäisenä monologina tai kertojan avulla paljastaa jopa henkilölle itselleen tiedostamattomia,

sanallistamisen tuolle puolen jääviä tunteita ja motiiveja. Historian keskeinen sisältö ja merkitys on muiden muassa Collingwoodin mukaan juuri ihmismielen toiminta, ihmisten ajatukset ja aikomukset. Menneisyyden muuttaminen historiaksi edellyttää tässä hetkessä toimivan ajattelun suuntaamista menneisiin ajatuksiin ja niiden kuvittelemista uudestaan. (Ks. Collingwood 1986 [1946], 215–218; Hyrkkänen 2009, 256–257.) Fiktiivinen esitys menneisyydestä pystyy luomaan illuusion suorasta tai epäsuorasta pääsystä menneisiin ajatuksiin, jopa historiallisten henkilöiden tajuntaan.

Uudempi, postmoderni historiallinen romaani käsittelee menneisyyden ja historian välistä suhdetta usein avoimesti ja pohtii historian tuottamisen mekanismeja (ks. Hutcheon 1999 [1988], 122–123). Historian muuttuminen ja muuttaminen edellyttää uusilta versioilta refleksiivistä, pohtivaa suhdetta paitsi omiin esittämisen tapoihinsa myös aiempiin esityksiin. Leena Landerin historiallinen romaani *Käskey* (2003 = K) osallistuu keskusteluun historiasta ja sen esittämisestä monin tavoin sekä teemallaan että rakenteellaan. Romaani käyttää vaihdellen useita kertomisen tapoja, tarinamaailman ulkoista ja sisäistä näkökulmaa, nykyistä ja mennyttä aikamuotoa sekä takaumia ja ennakoiteja. *Käskey* sisältää myös merkittäviä intertekstuaalisia viitteitä, jotka entisestään lisäävät teoksen viestiviä kerroksia. Tarinan aiheena ovat kiistellyt vuoden 1918 tapahtumat. Romaani osoittaa sijoittumisensa tapahtumista tehtyjen esitysten joukkoon esimerkiksi lainaamalla ja kommentoimalla Ilmari Kiannon tuonaikaista lehtikirjoitusta. Teos korostaa menneisyydestä puhumisen ja kertomisen moniäänisyyttä sekä minkä tahansa historiallisen esityksen väistämättöä subjektiivisuutta.

Vaikka historiankirjoitus aina edellyttää subjektiivista valintaa, ei historiaa ole mahdollista muuttaa tai muokata kuin rajoitetusti. Menneet tapahtumat jättävät jälkensä niin maailmaan kuin ihmisiinkin. *Käskey* osoittaa menneisyyden sinnikkyuden, sen läsnäolon ja merkityksen nykyiselle. Toiset menneisyyden jäljistä näkyvät konkreettisesti, kuten sodankäynnin tuhoamat esineet, toiset arpeuttavat mieltä ja esimerkiksi muistin toimintaa. Jälkimaailmalle dokumentoituu osa

menneisyyden jäljistä erilaisina esityksinä kuten valokuvina ja kirjoituksina. *Käskey* tematisoi näiden esitysten syntymisen, säilymisen ja tulkitsemisen osana yksilöiden välistä ja yhteiskunnallista valtataistelua. Romaani ja siitä tehdyt dramatisoinnit teatteriin ja elokuvaksi asettuvat osaksi vuoden 1918 esitysten joukkoa.

Historian kirjoittamisen tematisoimisen lisäksi Landerin teos liittyy toiseen nykykirjallisuutta ja yleisemminkin nykykulttuuria leimaavaan ilmiöön, visuaalisuuden korostumiseen. *Käskysä* keskeinen maailman ymmärtämisen ja esittämisen tapa on visuaalinen. Visuaalisia mielikuvia ja medioiden välisiä viittauksia käyttäen teos kertoo historiaa ja osallistuu menneisyydestä puhumiseen ja sen muokkaamiseen. Monet kuvista ovat kulttuurisesti jaettuina, jolloin lukijat voivat lähestyä niitä intertekstien tavoin oman ennakkotietämyksensä kautta – mikä osoittautuu pettäväksi, kun *Käskey* postmodernille historialliselle fiktiolle ominaisesti kääntää lukijan oletukset ylösalaisin ja kyseenalaistaa monet totutut merkitykset.

Tutkimukseni käsittelee kohdeteoksessa keskeisiä historiallisen romaanin lajiin liittyviä kysymyksiä: historian suhdetta menneisyyteen sekä historiallisen esityksen intertekstuaalisuutta. Näihin molempiin tuo omanlaisensa lisän romaanin vahva visuaalisuus, joka korostaa merkkijärjestelmien ja niiden ilmenemismuotojen – kuten kielen ja historiallisen romaanin tai kuvan ja valokuvan – ominaislaatua sekä mahdollisia rajanylityksiä medioiden välillä. Intermediaaliset suhteet vaikkapa sanan ja kuvan välillä osoittavat, miten tärkeitä ovat muotojen väliset erot ja yhtäläisyydet. Tämä liittyy myös historiankirjoituksen ja historiallisen fiktion väliseen rajankäyntiin. Mihin perustuu erottelu menneisyyden tieteelliseen ja taiteelliseen esittämiseen?

Kiinnostavaa kyllä, historianfilosofit ovat usein viitanneet sana- tai kuvataiteeseen hakiessaan sopivaa vertauskuvaa historian olemukselle. Hayden White (1978, 85–87, 121–122; 2006, 32–33) on eri tavoin korostanut kaunokirjallisuuden ja historiankirjoituksen yhteyttä ja muodollista samankaltaisuutta. Hänen radikaaleimmat kirjoituksensa esittävät historiankirjoituksen perustuvan kaunokirjallisille käytänteille niin muodollisesti kuin totuusarvoltaan, mikä on herättänyt laajaa

keskustelua. Hans Kellner (1995, 1) onkin todennut, etteivät filosofit enää ole niinkään kiinnostuneita historiallisten väitteiden totuusarvosta kuin kertomuksesta kokonaisuutena. Kertomuksen totuudellisuus taas hänen mukaansa lähestyy enemmän romaanin tai maalauksen kuin syllogismin totuutta, jonka päätelmät olisivat johdettavissa lähtökohdistta. Myös F. R. Ankersmit (1995, 238–240; 2001, 39–48) on kehittelty vertausta historiankirjoituksesta maalaustaiteeseen ja valokuvaan. Hän esittää, että historianfilosofian on syytä kiinnittää huomiota lukuisiin visuaalisiin ja optisiin metaforiin historian teoriassa.

Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole käsitellä historianfilosofisia kannanottoja itsessään, vaan mennä syvemmälle eri esitystapojen vertailevaan analyysiin muun muassa kiinnittämällä huomio mainittuihin visuaalisiin ja optisiin metaforiin *Käskey*-romaanissa. Historianfilosofien jokseenkin löyhä tapa hakea vertailukohteita taiteesta motivoi analyysiani. Esimerkiksi historiankirjoituksen ja valokuvauksen välisen, joihinkin yhteisiin piirteisiin perustuvan samankaltaisuuden havaitseminen on vasta ensimmäinen askel tutkimuksessa. Tekstianalyysin avulla tutkin, millä tavoin intertekstuaaliset ja intermediaaliset suhteet ovat tärkeitä historialliselle ajattelulle ja historian kirjoittamiselle. Ilman esimerkkiaineistoa ja sen tarkkaa analyysia voimme keskustella loputtomiin valokuvan tai historiankirjoituksen suhteesta todellisuuteen. *Käskey* ottaa sekä valokuvauksen että historiankirjoituksen teemoiksi, joita se käsittelee fiktion erityisin keinoin. Se esittää varsinkin tapahtumia elävien henkilöiden kokemuksia ja mielikuvia. Henkilöhahmojen kokemukset menneestä tarinamaailmasta ja romaanin kirjoittajana esiintyvän kertojan pyrkimykset kirjoittaa historiaa muodostavat ajallisesti jännitteisen vuoropuhelun. Lukija joutuu pohtimaan käsitystään historian mielestä, sen ymmärtämisestä menneisyydessä ja merkityksestä nykyisyydelle.

II

Historiallisen fiktion tulkinta

Historia, mennyt ja nykyinen

Mies nousee ylös. Napittaa housunsa ja vielä takkinsakin. Kaivaa esiin savukelaatikon.

– Palaako?

– Ei kiitos.

Mies sytyttää omansa, seisoo siinä hajareisin koko sotilaallisessa uljaudessaan. Ääni silti kuin uusinta piirustustaan esittelevän koulu-
pojan.

– No? Miltäs tuntui?

Nainen nousee istumaan, vetää hameenhelmat paljaitten sääriensä suojaksi, oikoo hiuksia mutta varoo pyyhkimästä silmiä.

– Panolta pano tuntuu, hän sanoo ilmeettömästi.

Mies nyppii tupakanmurusia kieleltään, vetää henkisauhut. Kulmakarvojen väliin on ilmestynyt ryppyjä. Ryhdissä on tapahtunut hienoinen muutos.

– Vai niin.

Ulkona on pimeää. Huoneessa hiljaista. Voi kuulla kellon tikityksen. On liian hiljaista.

Vai niin.

Mies menee ovelle, lähes marssii, avaa sen.

– Miksi musiikki ei soi? Koska minä olen antanut luvan lopettaa?
Keltainen savu leijuu lampun yllä, miehen niska pisaroi hikeä.
Hän kutsuu – komentaa – muita miehiä, nimeltä mainiten.

Kun ne tulevat, nainen ajattelee tuulista jäätikköä, sillä kiitävää koiravaljakkoa. Kohman veriseksi repimiä jänteitä. Kipua ja pimeyttä. Hän ajattelee kuun poikki kulkevia pilviä ja palelevan matkaaajan ruoskaa. Seutua, jolla lumimies liikkuu. Maailman yksinäisintä olentoa. Järkälemäistä, tunnotonta ja aina nälkäistä.

Ken häneen uskoo.

Ja kas, pianokin soi taas.

Ja se soi.

Se soi.

Se soi.

Se soi.

(K, 7–8 kursiivi alkuperäinen.)

Käskey-romaani alkaa lyhyen intertekstuaalisen lainauksen jälkeen tällä katkelmalla, jossa epäsuorasti kuvataan joukkoraiskaus. Palaan myöhemmin katkelman tarkempaan analyysiin, mutta tässä on tärkeitä huomata sen välittämä läsnäolemisen ja hetkellisyyden tunnelma. Ajallisesti hetkeen kiinnittymisessä keskeistä on nykyisen aikamuodon käyttö, joka tuottaa illuusion tapahtumisesta yhtä aikaa kertomisen kanssa. Myös kaksi perfektissä olevaa virkettä sopii tähän: rypyt kulmakarvojen välissä ja muutos ryhdissä huomataan vasta niistä kertomisen hetkellä, vaikka ne ovat tapahtuneetkin vähän aikaisemmin.

Tapahtumisen ja kertomisen yhtäaikaaisuuteen viittaa myös niiden sama järjestys: on kuin tapahtumia kerrottaisiin sitä mukaa kun niiden havaitaan tai koetaan tapahtuvan. Ainoastaan kolmatta repliikkiä edeltävä virke (joka alkaa ”Ääni silti kuin”) osittain rikkoo tätä kokemisen ja kertomisen yhtäaikaaisuutta kertomalla ennakkoon seuraavan repliikin äänensävyyn. Voi ajatella, että tämäkin lukuprosessissa, vaikkei tarinan maailmassa, lisää tapahtumien yhtäaikaaisuutta kerronnan kanssa: kun

lukija tietää repliikin äänensäyyn, hän voi mielessään tapailla sitä repliikkiä lukiessaan.

Sen lisäksi, että lukija voi katkelmaa lukiessaan jäljitellä miehen äänensävyä, on katkelmassa kuvattu myös henkilöiden mielessä toistuvia ääniä. Erityisen merkittävä on lopun toistuva ”Se soi”. Toistuminen korostaa hetkessä kokemista, kun musiikin voi ajatella kuuluvan koko sen ajan mitä katkelmaa toistetaan. Koska katkelma loppuu tähän, jää musiikki tavallaan soimaan tarinan maailmaan, vaikka teksti lopettaakin sen toistamisen. Musiikin soiminen – niin kuin moni muukin lainatussa katkelmassa – kuvataan naisen tajunnan kautta. Viimeisen pidemmän kappaleen alku kiinnittää yhteen ulkoisen tapahtumisen ja naisen ajatukset: ”Kun ne tulevat, nainen ajattelee”. Naisen ajatukset koskevat siis raiskaajia. Ajatukset jäätiköstä ja koiravaljakosta ovat sisällön mimeettisyyttä ajatellen etäännytettyjä, ne koskevat tilanteen ulkopuolista. Vertauskuvallisesti yksityiskohtien, kuten veriseksi revittyjen jänteiden, liittäminen tapahtuvaan raiskaukseen ei vaadi pitkää tulkinnallista hyppyä. Lisäksi lopussa toistuvien sanojen ”Se soi” voi ajatella kuvaavan raiskausta fyysisenä, samaa liikettä toistavana tapahtumana. Näin katkelma esittää hyvin tiiviisti naisen eri aistein kokemaa kärsimystä ja hänen ajattelemaansa.

Merkittävää katkelmassa on vahvan kokemuksellisuuden yhdistyminen siihen, ettei raiskausta kuvata suorasanaisesti. Etenkin ulkopuolisen kertojan suoraan kuvaamana kohtaaminen olisi vaikutukseltaan aivan erilainen. Epäsuora kuvaus ja naisen kokemuksellisuuden korostuminen pakottavat lukijan tuottamaan mielikuvan tapahtumisesta. Koska tekstistä puuttuu taho, joka nimeäisi tapahtuman ja kuvailisi sen, jää tämä lukijan tehtäväksi. Epäsuora kuvaus myös mahdollistaa erilaisten, omasta kokemusmaailmasta virikkeitä saavien mielikuvien syntymisen, mikä entisestään osallistaa katsojan naisen kärsimyksen kuvittelemiseen kielellisenä ja kuvallisena mielikuvana. Katkelman loppuminen tapahtumisen jatkumiseen viittaavalla toistolla jättää lukijan tähän mielikuvaan, samoin kuin nainen jää mielikuvan esittämään tilanteeseen.

Kun lukija samaistuu naisen mielikuvaan nykyisessä aikamuodossa, sen syntymisen hetkellä, hän samalla siirtyy tarinan aikaan. Käytöstä nykyisestä aikamuodosta huolimatta *Käsky* kuvaa mennyttä aikaa, vuoden 1918 kevättä Suomessa varsinaisten taisteluiden päättymisen jälkeen. Teoksen aivan ensimmäinen teksti nimittää tämän ajan, sillä se on merkitty lainatuksi *Keskisuomalainen*-lehdestä 12.4.1918.

”Eikö olisi oikeaa tuomiotaktiikkaa ottaa joku prosentti vihollisen toisestakin sukupuolesta – siten siveellisesti varoittaakseen niiden kurjien ammattisaria. Sudenjahdissa kelpaa maalitauluksi juuri naarassusi ehkä enemmän kuin uros, sillä metsästäjä tietää, että naarassusi synnyttää pahoja penikoita, joista on oleva ikuinen vastus. Todistettu on, että Suomen kansalaissodassa punakaartilaiset ovat petoja, monet heidän naisistaan – susinarttuja, vieläpä naarastiikereitä. Eikö ole hulluutta olla ampumatta petoja, jotka meitä ahdistavat.”

Ilmari Kianto,

KESKISUOMALAINEN 12.4.1918

(K, 5 [numeroimaton], kursiiivi alkuperäinen.)

Kaksi *Käskyn* aloittavaa tekstiä, tässä käännettyssä järjestyksessä lainattuina, esittää menneisyyttä aivan eri tavoin. Raiskauksen kuvaava ei kiinnittyisi ajallisesti ilman sitä tekstissä edeltävää lainausta sanomalehdestä, eikä se myöskään kuvaa historiallisesti tunnettuja tapahtumia. Se on selvästi fiktiivinen, sillä siinä kuvataan tarinamaailmaan kuuluvien henkilöiden ajatuksia ja tunteita. Fiktiivisyyden osoittaa myös kokemuksen ja siitä kertomisen samanaikaisuus. (Ks. esim. Cohn 2006, 139–147, 116–117.) Fiktio keinoin lukija viedään tapahtumien keskelle, niiden tapahtumisen hetkeen.

Toinen katkelma taas on lainaus olemassaolevasta historiallisesta dokumentista. Eksplisiittisesti nimetty todellinen kirjailija on kirjoittanut sen tiettyssä menneen ajan hetkessä. Ainakin historiantutkija sanoisi, että sitä on lähestyttävä lähdekriittisesti, muihin lähteisiin vertaillen ja lähteen eri ominaisuuksia punniten. Vaikka lähde puhuttelee lukijaa suoraan, on selvää, ettei romaanin lukija kuulu tekstissä puhuteltuun

yleisöön. Esitetty sisältö ja sen eettinen arveluttavuus ei näyntyädy lukijalle sellaisenaan, vaan kyseenalainen eettinen kanta kiinnittyy nimettyyn Kiantoon ja hänen aikakauteensa. Kun ensin lainaamani katkelma päästää tai pakottaa lukijan lähelle tapahtumisen hetkeä ja sen synnyttämiä mielikuvia, kuuluu viimeksi lainattu selvästi ajallisen ja myös tekstuaalisen etäisyyden taakse.

Myös jälkimmäisenä lainatun katkelman tapa esittää yleistäen lisää lukijan tuntemaa etäisyyttä kuvattuun. Kun ensin lainaamani katkelma kuvaa yhtä naista – vaikka nimeämätöntä –, niputtaa jälkimmäinen joukon toimijoita yhteen nimeten heidät ”vihollisiksi” ja ”punakaartilaisiksi”. Vaikka Kiannon teksti on kirjoitettu pian vuoden 1918 sodan jälkeen, sen sävy on selvästi taaksepäin katsova. Näin romaanin ensimmäinen teksti lähestyy aihettaan jälkikäteiskatsannosta tehden yleistyksiä, huomioimatta yksilöitä ja heidän välisiä eroja. Romaanin jatko, jonka lainasin tutkimuksen alkuun, taas näyttää yksilön keskellä tapahtumia ja niiden kokemisen keskellä.

Nämä kaksi tekstikatkelmaa tuovat esiin historiallisen romaanin mahdollisuuksia menneisyyden esittäjänä. Ajallinen etäisyys kirjoittamisajan ja kuvatun ajan välillä voidaan ylittää esimerkiksi erilaisilla kertovilla keinoilla, kuten nykyisen aikamuodon ja henkilön näkökulman käytöllä, ja toisaalta tuoda tämä etäisyys näkyviin esimerkiksi historiallisen lähdemateriaalin avulla. Menneisyydestähän tulee historiaa vain suhteessa muihin historiallisiin esityksiin, joiden kautta tunnistetaan esitetty tapahtuma-aika. *Käskeyssä* Kiannon teksti tulee temaattisesti merkittäväksi, ja raiskaus taas on tarinan ja juonen kannalta keskeinen. Kummankin esittämä todellisuus on suhteessa menneisyyteen. Menneisyyden kertomisen ja esittämisen mahdollisuuksia pohtii avoimesti lainattuja tekstejä seuraavan kehyskertomuksen kertoja.

Kehyskertomus tuo eksplisiittisesti esiin etäisyyden menneen ja nykyisen välillä. Kirjoittamishetkeen sijoittuva autoriaalinen, tekijän roolin ottava kertoja saa isoisältään perinnöksi valkoisen nauhan. Tämä menneisyyden jääne aiheuttaa kertojalle vaikeuksia suhteuttaa se käsitykseensä omasta suvustaan: ”*Miten niin suojeluskunnan nauha voi olla kommarisuvun kallein aarre?*” (K, 10, kurssiivi alkuperäinen.)

Tässä näkyy menneisyyden ymmärtämisen ja esittämisen ongelmallisuus. Toisaalta menneisyyttä koskeva tieto on ainoata, mitä meillä on; tulevaisuus on tapahtumaton ja tuntematon. Toisaalta menneisyys on poissa, se on ajallisen etäisyyden päässä. Sekä mennyttä että tulevaa voi lähestyä vain nykyajasta, jolloin kaikki kolme vaikuttavat toisiinsa. *Käskey*-romaanin kehyskertomuksen kertojalla on olemassa mielikuva sukunsa menneisyydestä ja nykyisyydestä: ”kommarisuvun”. Isoisän kalleimpänä aarteena jättämä valkokaartin nauha ei sovi tähän tarinaan. Ristiriita tarinan ja siihen sopimattoman yksityiskohdan välillä saa kertojan yrittämään uuden tarinan muodostamista. Menneisyyden tavoittamisen ja esittämisen ongelman hän ratkaisee seuraavasti: ”Haluan kertoa tarinan. Niin kuin minä sen näen. Totta tai ei, hällä väliä.” (K, 10.) Tästä kehyskertomuksessa ilmaistusta välinpitämättömyydestä huolimatta – tai kenties juuri sen avulla – *Käskey* osallistuu keskusteluun kuvaamastaan aikakaudesta.

Postmoderni historiallinen romaani ja menneisyyden esittämisen ongelma

Vuoden 1918 sota ja sitä seuranneet tapahtumat ovat yksi Suomen historian kipupisteistä. Ulla-Maija Peltonen (2007, 230–238) on todennut, ettei sitä pystytty tapahtumien jälkeen pitkään aikaan julkisesti käsittelemään eri näkökulmista, vaan voittajan totuus oli hallitseva. Peltonen katsoo, että tilanteen muuttuessa 1960-luvulla historiallisella fiktiolla, erityisesti Väinö Linnan trilogian *Täällä Pohjantähden alla* toisella osalla (1960), oli merkittävä rooli sodan hävinneen puolen ja sen tuntojen kuvaajana. Tämän käsityksen on osittain kumonnut Yrjö Varpio (2009), joka osoittaa sisällissotakuvausten monipuolisen ja -muotoisen historian Suomessa – sekä ennen että jälkeen *Pohjantähden*. Varpio käy artikkelissaan ”Vuosi 1918 kaunokirjallisuudessa” läpi sisällissotakuvaukset heti tapahtumien jälkeen kirjoitetuista ny-

kypäivään saakka. Varpion artikkeli on osa laajaa antologiaa *Sisällissodan pikkujättiläinen*, joka sodan tapahtumien lisäksi tarkastelee sen vaikutuksia sekä siitä luotuja kuvia.

Vuoden 1918 kaunokirjallisia kuvauksia on tutkittu aiemminkin, ja Varpion kattava tutkimus nimeää nämä muutamat edeltäjänsä. Tähänastista tukimusta, Varpion mukaan lukien, yhdistää sotakuvausten lähestyminen nimenomaan aiheena eli lähinnä tarinan tasolla. Teksteistä on nostettu esiin kirjallisuudessa esitettyjä erilaisia kannanottoja ja teosten tuottamia kuvauksia tapahtumista. Oma tutkimukseni lähestyy vuoden 1918 kuvaamista toisella tavalla, kiinnittäen huomiota esittämisen sisältöjen lisäksi – ja oikeastaan keskeisemmin – esittämisen tapoihin.

Etenkin postmoderni historiallinen romaani käsittelee yleisesti historian kirjoittamisen ja menneisyyden kuvaamisen ongelmallisuutta. Mika Hallila ja Samuli Hägg (2007) esittelevät historian eri käyttötapoja ja merkityksiä tämän päivän suomalaisessa romaanissa. He katsovat monien romaanien nykypäivänäkin kiinnittyvän siihen pitkään traditioon, joka Suomessa on nostanut historian yhdeksi tärkeäksi ja vakavasti otettavaksi kirjalliseksi aiheeksi ja teemaksi. Hallila ja Hägg kuitenkin huomauttavat, että nykyiset historialliset romaanit toisaalta myös dekonstruoivat vanhaa perinnettä ja hyödyntävät uusia tapoja menneisyyden esittämisessä. He osoittavat, että nykyinen suomalainen(kin) historiallinen romaani lähestyy menneisyyttä ja sen esittämisen mahdollisuuksia epäillen ja problematisoien.

Historiallisen romaanin uudemmassa, postmodernista muodosta on kirjoittanut muun muassa Linda Hutcheon, joka teoksessaan *A Poetics of Postmodernism* (1999) asettaa nykyisen historiallisen romaanin voimakkaaseen kontrastiin lajin varhaisten edustajien kanssa. Uuden historiallisen romaanin merkittävää muotoa hän nimittää historiografiseksi metafiktioksi. Hutcheon (mts. 4, 87–89) korostaa postmodernin ylipäänsä olevan – poliittisuuden ja sisäisten ristiriitaisuuksien ohella – luonteeltaan historiallista. Siksi hän nostaa käsittelynsä keskiöön historiografisen metafiktion, jossa sekä historian että fiktion konstruoitu luonne on tiedostettua ja toimii keskeisessä osassa. Tämä historiallisen

romaanin muoto osoittaa, kuinka merkittävässä osassa esittämisen tavat ovat menneisyyden ymmärtämisessä ja välittämässä. Hallila ja Hägg (2007, 74, 79) toteavat, että uusin suomalainen historiallinen romaani sekä suhtautuu menneisyyteen ja sen ymmärtämiseen vakavasti että toisaalta osoittaa sen ongelmat esimerkiksi ironian ja huumorin keinoin. Metatekstuaalisuudesta ja itserefleksiivisyydestä huolimatta uudet historialliset romaanit ottavat menneisyyden ymmärtämisen vakavasti ja pyrkivät osallistumaan historian tuottamiseen.

Käskey voidaan lukea postmodernin historiallisen romaanin tai historiografisen metafiktion perinteeseen. Siihen romaanin liittävät muun muassa historian esittämisen mahdollisuuksiin avoimen skeptisesti suhtautuva kehyskertomus ja kerronnan ajallinen rikkonaisuus. Tutkimukseni tarkoituksena ei ole käydä rajanvetoa eri termien välillä tai kiistellä niiden määrittelystä yleensä. Tutkimus kohdistuu tähän romaaniin ja sen keinoihin esittää menneisyyttä – pyrkien toki samalla sanomaan jotain yleisempääkin tämän päivän suomalaisesta historiallisesta romaanista. Postmodernina historiallisena romaanina *Käskey* sekä pohtii menneisyyden esittämisen ja historian kirjoittamisen mahdollisuuksia että osallistuu menneisyydestä käytävään keskusteluun.

Tähän keskusteluun *Käskyn* liittyy jo heti romaanin alkuun lainattu Kiannon kirjoitus. Sen kautta romaani asettuu osaksi sarjaa – tai joukkoa – vuoden 1918 tapahtumia kuvaavia kirjallisia teoksia. Kirjallisuuden ja todellisuuden välisestä suhteesta sekä tekstienvälisyydestä, osittain juuri vuoden 1918 tapahtumien kuvaamiseen liittyen, on kirjoittanut Jyrki Nummi (1993) tutkimuksessaan Linnan romaanien tekstienvälisyydestä. Nummi (mts. 14) toteaa: ”Linnan romaanien vahva ’todellisuussuhde’ ei ole epäolennainen, mutta se on mutkikas ja erityisellä tavalla tematisoitu.” Hän näkee tekstienvälisyyden tutkimuksessaan tulkintaan tähtäävän analyysin välineenä, jolloin lähteiden paikallistaminen on vain ensimmäinen askel niiden merkityksen selvittämisessä.

Käskyn ”mutkikas” suhde todellisuuteen on selvä jo sen edustaman historiallisen romaanin postmodernin muodon vuoksi. On kuitenkin tärkeätä Nummen tavoin selkeästi todeta tämä romaanin ja todelli-

suuden välisen suhteen mutkikkuus. Nummen kritisoima, teoksen taiteellisen rakentumisen ohittava ja sisältöihin keskittyvä tutkimus on edelleen voimissaan. Oman tutkimukseni lähtökohdat ovat toisaalla: juuri esittämisen erilaisten tapojen tarkastelu tarjoaa tutkimukseni mielen, ei niinkään se, minkälaista kuvaa romaani esittää. Sisällön ja muodon välinen suhde taas, jos mikä, on mutkikas. Siitä muun muassa Dorrit Cohn (2006, 206) on todennut olevan mahdotonta sanoa mitään yleispätevää. Jotta mielekkäisiin ja merkittäviin tulkin-toihin voi päästä, on keskityttävä yhteen teokseen ja sen yksilölliseen rakentumisen tapaan. Tämä rakentumisen tapa on *Käskeyssä* erityisen kiinnostava ja kytkeytyy useisiin kirjallisuudessa ja kulttuurissa ajan-kohtaisiin kysymyksiin.

Käskey ei liity pelkästään postmodernin historiallisen romaanin perinteeseen, vaan toiseenkin postmodernia kulttuuria leimaavaan ilmiöön: visuaalisuuden lisääntymiseen ja korostumiseen. Humanistisissa tieteissä, samoin kuin kulttuurissa yleensä, on katsottu siirrytyn kielellisestä käänteestä kuvalliseen käänteeseen (ks. Jay 1996, 3; Mitchell 1994, 11–13). *Käskey* ei sisällä varsinaisia visuaalisia elementtejä, kuten kuvia, mutta siinä kuvaillaan runsaasti sekä näkemistä että nähtyä. Jossain mielessä tutkimukseni lähtökohta muistuttaa Mieke Balin tutkimusta Marcel Proustista: *The Mottled Screen: Reading Proust visually* (1997). Kuten Bal Proustin teosta *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*A la recherche du temps perdu* 1913–1927), luen *Käskeyä* visuaalisesti. Tämä tarkoittaa visuaalisuuden sanallisen esittämisen tarkastelua. Huomio kiinnittyy erityisesti visuaalisten objektien kuten valokuvien ja maalausten kuvailemiseen sekä valokuvaukseen liittyviin toimintoihin ja esineisiin.

Kirjallisuuden visuaalisuudesta on Suomessa ilmestynyt joitakin tutkimuksia: Markku Lehtimäen artikkeli ”Kirjailija ja romaani audio-visuaalisessa mediakulttuurissa. Katsaus Norman Mailerin tuotannon itserefleksiivisyyteen ja visuaalisuuteen” *Lähikuvassa* 3/2001 sekä Kai Mikkosen perinpohjainen *Kuva ja sana* (Gaudeamus 2005). Lisäksi *Avain*-lehden numero 1/2008 keskittyi medioidenvälisyyteen, ja yksi esseistä (Harri Laakson) pohtii valokuvaa suhteessa kirjallisuuteen. Näistä

ainoastaan Lehtimäen tutkimus käsittelee romaanikerrontaa, ja sekin yhdysvaltalaista ei-fiktiivistä romaania. Tutkimuksessani historiallisen romaanin poetiikan tarkastelu suhteessa visuaalisuuden teoriaan tarjoaa uuden näkökulman, jota käytän tekstianalyysini lähtökohtana.

Myöskään uusinta kotimaista historiallista romaania käsittelevää tutkimusta ei Suomessa ole juuri ilmestynyt. Hallila ja Hägg ovat julkaisseet esseen ”History and Historiography in Contemporary Finnish Novel” *Avaimessa* 4/2007, ja Marita Hietasaari taas artikkelin Lars Sundin metaleptisistä kerrontastrategioista *Avaimessa* 2/2007. Sundin romaania käsittelee postmodernilta kannalta myös Jussi Ojajärvi teoksessa *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden mostmodernismista* (Jyväskylä, Kampus Kustannus 2005). Laajempaa tutkimusta uudesta suomalaisesta historiallisesta romaanista ei kuitenkaan ole ilmestynyt. Aiemmasta poiketen tutkimukseni käsittelee yhden romaanin analyysin avulla sitä laajaa intetekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden kenttää, jossa postmoderni historiallinen romaani ja nykykirjallisuus yleisemminkin toimii.

Suomalainen intermediaalisia ilmiöitä käsittelevä tutkimus on osittain lähtenyt liikkeelle kulttuurintutkimuksen alalla, jolloin huomio ei juurikaan kiinnity eri ilmaisuvälineiden ominaispiirteisiin. Esimerkiksi Mikko Lehtosen *Cultural Analysis of Texts* toteaa, että kirjoitus, puhe, kuvat, musiikki tai muut symbolit ovat kaikki tekstiä (Lehtonen 2000, 73). Kansainvälisesti taas on paljonkin tutkimusta, jossa tutkitaan juuri medioiden erityislaatuja. Tällaista tutkimusta on ilmestynyt erityisesti kerronnan teorian alalta. Kattava esitys on Maria-Laure Ryanin toimittama *Narrative Across Media* (2004), jossa tarkastellaan kasvokkain tapahtuvaa viestintää, musiikkia, digitaalista mediaa ja sekä pysähtynyttä että liikkuvaa kuvaa. Kokoelman läpikäyvänä ideana on tarkastella, miten kertomus ja kertomuksellisuus toimii näissä eri välineissä.

Erityisesti elokuvan kerronnan suhteesta fiktion kerrontaan on kirjoitettu paljon, kuten Seymour Chatmanin *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) tai Jakob Lothen *Narrative in Fiction and Film* (2000). Suomessa vastaava esitys on

Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000), joka käsittelee elokuvan ja television kerrontaa pohjanaan ja vertauskohtanaan kertovan tekstin teoria. *Käskystä* on tehty myös elokuvasovitus (Aku Louhimiehen ohjaamana 2008), sekä kolme teatteriesitystä (Suomen Kansallisteatteri 2005, Kokkolan kaupunginteatteri 2006, Rauman kaupunginteatteri 2006). Suomen kansallisteatterin käsikirjoituksesta vastasi Lander itse, syksyn 2006 kaksi produktiota perustuivat Seppo Parkkisen dramatisointiin.

Käskyn adaptaatiot selkeämmin visuaalisiin medioihin ovat osoitus sen potentiaalisuudesta juuri visuaaliseen. Tutkimukseni keskittyy kuitenkin romaanin analyysiin. Lopussa esitän lyhyet analyysit myös kahdesta draamatekstistä sekä elokuvasta. Nostan niissä esiin, mitä romaanissa keskeiseksi näkemilleni piirteille tapahtuu adaptaatioissa, ja esitän joitain huomioita eri versioista. Romaanistakin tulee analysoitaviksi joitakin uusia, adaptaatioiden korostamia tilanteita ja piirteitä. Dramatisointeja luen teksteinä, en toteutuneina esityksinä, ottaen kuitenkin huomioon niiden tarkoituksen toimia näytelmän perustana ohjeineen ja repliikkeineen. Kansallisteatterin version kohdalla analysoin myös joitain valokuvia, joita valokuvaaja Leena Klemelä on ottanut esityksestä. Luentani draamateksteistä ja elokuvasta tarjoavat lisänäkökulman tulkintaani romaanista, ilman esimerkiksi adaptaation tai elokuvakerronnan teorioiden läpikäyntiä. Pidän *Käsky*-romaania kiinnostavana esimerkkinä intermediaalisesta romaanikerronnasta, jossa näkyvät visuaalisuuden sanallisen esittämisen erityispiirteet ja ilmaisulliset mahdollisuudet.

Bal (1997, 5) korostaa visuaalisuuden kertovia ominaisuuksia ja perustelee niillä visuaalisuuden ottamista romaania koskevan tutkimuksen keskeiseksi lähtökohdaksi. Bal toteaa kiinnostuksensa kertomuksen tutkimukseen liittyneen erityisesti fokalisaatioon, siis havainnoitsijan, näkijän ja kokijan erottamiseen kertovasta äänestä. Hän on päätenyt siihen, että juuri havainnoitsijan näkemät kuvat ovat keskeisiä hänen hahmottaessaan maailmaa eheänä ja koherenttina ja rakentaessaan subjektuuttaan. Bal esittää, että jatkuvuus ajattelussa syntyy tästä jatkuvuudesta mielikuvien välillä. Tämä jatkuvuus ei välttämättä esiinny

koherenssina, vaan erilaiset yhteen sopimattomat elementit tarjoavat erilaisia tulkintamahdollisuuksia. Kun havainnoitsija esiintyy osana fiktiota, havainnoi ja välittää tarinamaailmaa joko henkilönä tai kertojana, tarjoavat erilaiset havainnon esitykset, fokalisaation vaihtelut, lukijalle erilaisia teoksen ja sen esittämän maailman tulkintamahdollisuuksia.

Balin näkemyksessä mielikuva on se peruselementti, josta yhdistämisen ja ketjuttamisen kautta syntyy henkilön subjektiviteetti. Subjektiviteetin ja identiteetin kysymystä on jo useamman vuoden ajan yleisesti lähestytty sanallisen kertomuksen kautta rakentuvana (ks. esim. Bruner 2003 [2002], 86 ja passim; Eakin 1999, 198 ja passim; vrt. Pettersson 2008). Tällaisten näkemysten mukaan ihmisen minuuks rakentuu kertomuksen kautta: rakentamalla tarina menneen, nykyisen ja tulevan välille. Fiktio maailmaan tämä käsitys ei ongelmitta siirry, mutta fiktio voi kuitenkin tarjota erilaisia maailman hahmottamisen malleja.

Tämän tutkimuksen pohjana on ajatus, että postmoderni historiallinen romaani, tietoisena kertomisen ja esittämisen ongelmallisuudesta, voi etsiä ja käyttää hyvin erilaisia tapoja tuottaa historiaa ja esittää kokemusta menneestä maailmasta. *Käskyssä* keskeinen maailman hahmottamisen ja esittämisen tapa on visuaalinen. Tulen esittämään, että visuaalisten mielikuvien kautta teoksessa myös kerrotaan historiaa ja osallistutaan menneisyydestä puhumiseen ja sen muokkaamiseen. *Käskyssä* käytetty näkökulma tarinamaailmaan vaihtelee, ja tekstin sekä ääni että kokija ovat monesti epäselvät ja eri tavoin välittyneet. Perinteisin termin ilmaistuna *Käsky* yhdistää nollafokalisaation – vapaasti ajassa ja tilassa liikkuvan kertojan näkökulman – vaihtelevaan sisäiseen fokalisaatioon, jossa eri henkilöt vuorollaan havainnoivat tarinamaailmaa (ks. Genette 1980 [1972], 186–190). Tämä koskee myös visuaalista esittämistä, joka erityisesti henkilöiden kautta välittyneenä luo kuvaa menneisyydestä ja sen hahmottamisen tavoista. Menneisyyttä ei esitetä romaanissa yhtenä ja ongelmattomana, vaan sen kokemista ja ymmärtämistä lähestytään useista eri näkökulmista.

Käskyn tarina sijoittuu kevääseen 1918, varsinaisten sotatoimien jälkeen. Romaanin aloittavassa, alkuun lainaamassani lyhyessä luvussa

oleva nainen on teoksen päähenkilö, punaisten puolella taistellut Miina Malin. Jääkäri Aaro Harjula joutuu sivusta todistamaan punaisten puolella toimineiden naisten raiskausta ja sitä seuraavana päivänä seurannutta teloitusta. Yksi naisista, Miina, säilyy hengissä, ja Aaro päättää kuljettaa hänet Ruukkijoelle kenttätuomioistuimen eteen. Matkalla Aaro ja Miina joutuvat eristyksiin autiolle saarelle useiksi päiviksi. Saaren tapahtumien selvittäminen jälkikäteen on yksi romaanin näkyvimmistä juonista.

Ruukkijoki on entinen mielisairaiden parantola, joka on sodan jälkeen muutettu vankileiriksi ja tuomioistuimen toimintapaikaksi. Siellä on tuomarina Emil Hallenberg -niminen kirjailija. Kolmen päähenkilön välille kehittyy psykologinen taistelu, kun kullakin on omat tavoitteensa niin menneisyyden selvittämisen tai peittelyn kuin tulevaisuuden tapahtumienkin suhteen. Etenkin suhteessa tulevaisuuteen huomio kiinnittyy myös menneisyyden esittämiseen: kenen kertomana ja mistä näkökulmasta menneisyyttä tuodaan julki. Yleisellä tasolla voi sanoa, että Miina yrittää säilyä hengissä, Aaro taas toimia juuri heränneen oikeudentuntonsa mukaan ja suojella Miinaa. Emilillä on sekä monenlaisia ongelmia motivoida itseään tuomarin tehtävään että homoseksuaalisia toiveita Aaron suhteen. Osin mielenkiinnosta Aaron seksuaalista suuntautumista kohtaan Emilillä on lähes pakkomielteenomainen tarve selvittää, mitä Aaron ja Miinan yhteisellä matkalla ja saarella tapahtui.

Sivuhenkilönä keskeinen on pieni poika Eino, jonka punaisella puolella taistelleet vanhemmat kuolevat. Einon isän kuolemaa ei tarinassa esitetä kuin viitteellisesti, mutta äiti on yksi Miinan kanssa valkoisten vankina olleista teloitetuiksi tulleista naisista. Äiti Martta on pyytänyt Miinaa huolehtimaan lapsesta, ja lopussa Miina käykin hakemassa Einon kasvatustaloksesta ja ottaa tämän kasvattipojakseen. Tapahtumien kulussa merkittäväksi sivuhenkilöksi tulee myös vankilan apumies Konsta (Konstantin Martikainen), joka on ollut potilaana vankileirin tilalla aikaisemmin olleessa mielisairaalassa. Mielisairautensa varjolla hän liikkuu vapaasti niin vankien kuin vartijoidenkin parissa. Konstalla on päähänpintymä valokuvata kaikkea, ja hän liikkuu joka

puolella kameran kanssa. Hän ottaa valokuvia aivan kaikesta, ilman sensuuria. Tämä on mahdollista, koska Emil ei usko kameran toimivan. Hänelle Konstan ottamien valokuvien olemassaolo tulee lopussa ikävänä yllätyksenä.

Valokuvaus teknisenä ilmiönä on korostetusti esillä romaanissa. Monenlaiset sanoin esitetyt visuaaliset elementit, kuten valokuvat ja niiden kuvailu ekfrasisten kautta, ovat keskeisessä osassa analyysiani. Teoksessa myös äänet ja musiikki ovat tulkinnallisesti merkittäviä. Kuvallisuuden ohella käsittelen *Käskyn* auditiivisuutta, sillä kumpikin kuuluu yleisesti ottaen intermediaalisuuden kattokäsitteen alle. *Käskyn* sisältämiä intertekstuaalisia viitteitä otan esiin tulkinnallisesti relevantteissa kohdissa. Käsittelen myös intertekstuaalisuutta historiallisen romaanin lajijominaisuutena.

Keskityn analyysissa erityisesti kuvallisuuteen romaanissa, ja vielä tarkemmin erityisesti valokuvien rooliin ja merkitykseen. Käsitettä ”ekfrasis” käytän merkityksessä esitys toisesta, (fiktiivisesti tai ei-fiktiivisesti) olemassa olevasta esityksestä (ks. Clüver 1997, 26; Mitchell 1994, 152), ja laajempaa termiä ”kuvaus” tarkoittamaan sellaista visuaalisen kohteen esittämistä, josta ei teoksen tai lukijan maailmassa ole aiempaa esitystä. Tarkastelen seuraavassa ensin teoksen rakentumisen ja kerronnan tapaa, josta siirryn varsinaiseen visuaalisten ja auditiiivisten elementtien tarkasteluun. *Käsky* käyttää erilaisia fokalisaatioita ja aistihavaintojen kuvausta yhtenä keinona välittää mennyttä tarinamaailmaa nykyaikaan sijoittuvalle lukijalle.

Kuvallisuudesta lukijan mielikuvina on kirjoittanut etenkin Ellen J. Esrock (1994). Esrockin tutkimuksen lähtökohta on osin vanhentunut, sillä hän syyttää kirjallisuudentutkimusta visuaalisuuden huomiotta jättämisestä. Toisaalta Esrockin tutkimus tarkastelee visuaalisuutta omintakeisesti: hän korostaa kaunokirjallisuuden lukijassa herättämiä visuaalisia mielikuvia sekä niiden kognitiivisia ja affektiivisiä vaikutuksia (ks. mts. 7–17 ja passim.). Esrockin lähtökohdat ja tavoitteet kiinnittyvät todellisiin lukijoihin ja heidän empiirisiin menetelmin havainnoitavissa oleviin lukukokemuksiinsa. Hän tunnistaa kontekstin, tekstin ja lukijan tekijöiksi, jotka vaikuttavat siihen, miten visuaalista

kuvittelua tulee kirjallisuudentutkimuksessa tutkia (mts. 179). Oma lähtökohtani painottaa tekstiä – kontekstiakaan unohtamatta –, ja lähestyn lukijaa ennemmin tekstistä löydettävissä olevana oletettuna yleisönä kuin varsinaisena yksittäisenä lukevana henkilönä.

Nimetessäni ja analysoidessani tekstin tarjoamia yleisöpositioita tukeudun Peter J. Rabinowitzin ja James Phelanin kehittelemään erilaisten yleisöjen erotteluun. Rabinowitz (1987, 21–22, 174) käyttää käsitettä tekijän yleisö merkitsemään sitä hypoteettista yleisöä, jolle tekijä kohdistaa teoksensa. Määritelmä pohjautuu ajatukseen kirjailijan intentiosta, mutta suuntautuu kuitenkin enemmän sosiaaliisiin tapoihin kuin yksilöpsykologiaan. Kun todellinen lukija yrittää päästä osaksi tekijän yleisöä – eli tulkitsemaan teosta –, kyseessä ei ole kirjailijan tarkoitusten etsiminen, vaan pyrkimys vastaanottaa tekstin retoriikka sen tarjoamasta sosiaalisesta näkökulmasta. Tekijän yleisön vastinpariksi asettuu kertojan yleisö. Kertojan yleisö on positio, johon kertoja houkuttelee lukijaa asettumaan. Rabinowitz ajattelee kertojalla olevan kirjailijaa imitoiva rooli: kertoja esittää jotakin totena, ja kertojan yleisö uskoo siihen. (Rabinowitz 1987, 94–96.) Phelanin (1989, 5–6, 8; 2005, 18–21) malli on muokattu ja kehitetty Rabinowitzin ajatusten pohjalta, ja siihen on lisätty fiktion eri tasojen ymmärtämisen malli. Phelanin mukaan kertojan yleisö lukee teosta mimeettisellä, sen maailman todesta ottavalla tasolla, kun taas tekijän yleisö synteettisellä, fiktion tehdyn luonteen huomioon ottavalla tasolla.

Teoksen retoriikan ymmärtämisessä on tietysti tarpeen kaikkien eri tulkinnan tasojen huomioiminen, jolloin mimeettisen ja synteettisen lisäksi niiden välille sijoittuva temaattinen tulkinta tulee analysoitavaksi. *Käskeysä* esimerkiksi henkilöfokalisoinnin keskeisyys vähentää kertojan merkitystä mimeettisen illuusion synnyssä. Palaan seuraavaksi alkuun lainaamani katkelman analyysiin. Siinä tulee hyvin esiin teokselle luonteenomainen kokemuksellisuuden, eri aistihavaintojen korostuminen sekä henkilöfokalisoinnin käyttö. Katkelmassa kolmannen persoonan kertoja on huomaamaton, ja välttää tässä jopa nimeämisiä tai lyhyitäkään kuvauksia. Henkilöistä ei anneta muuta tietoa kuin että mies on sotilas. Samoin tapahtumapaikka ja -aika jäävät hämäräksi. Katkelma kuitenkin ilmaisee kokemusta ja epäsuorasti myös tunteita.

Menneisyys koettuna, nähtynä ja kuultuna

Tutkimuksen alkuun johdannon jälkeen lainaamani katkelma alkaa lyhyillä toimintaa kuvaavilla virkkeillä. On tulkinnanvaraista, kuka fokalisoi kolme ensimmäistä virkettä: 3. persoonan kertoja, kuvattava mies vai joku muu. Persoonallinen näkökulma on kuitenkin esillä heti toisessa virkkeessä ”vielä”-sanana ja ”-kin”-päätteen myötä, jotka viestittävät suhtautumista miehen toimintaan. Seuraavassa, lyhyen dialogin jälkeisessä katkelmassa näkökulma kiinnittyy paikalla olevaan havainnoijaan, kun käytetään ”siinä”-sanaa tilallisten suhteiden osoittimena. Mieheen muodostuu ironinen suhtautumistapa kun hänen ääntään kuvataan koulupoikamaiseksi. Vasta kolmas kappale nimeää havainnoitsijan, joka on nainen. Hänen toimiaan ei tarkkailla ulkopuolelta kuten miehen (”seisoo siinä”), vaan sisäpuolelta, kun kerrotaan myös se, mitä hän ei tee (”varoo pyyhkimästä silmiä”). Tällainen tekemättä jättämisen kuvaus edellyttää pääsyä henkilön mieleen. Näiden vinkkien perusteella lukija voi olettaa, että fokalisoijana toimii nainen. Esimerkiksi kahden ”vai niin”-esiintymän välisen tekstin voi ajatella joko miehen tai naisen kautta fokalisoiduksi, suoraksi lainaukseksi kumman tahansa mielen sisällöstä. Mies voi olla vaivaantunut ja kiukkuinen ja siksi aistia hiljaisuuden painostavaksi.

Naisen asemaa fokalisoijana puoltaa se, että koko luku on ajateltavissa hänen fokalisoihakseen. Miestä kuvataan fokalisoiduissa kohdissa ironisesti, joten koko katkelma ei voi noudattaa hänen näkökulmaansa. Nainen havainnoi miehen liikkeet, etäännyttää tämän kiinnittämällä huomiota yksityiskohtiin kuten takin napittamiseen, ryhdissä tapahtuviin muutoksiin ja niskan hikipisaroihin. Naisen toiminta kolmannessa kappaleessa on kuvattu kuin ulkopuolelta, mutta silti hyvin läheltä tämän omaa näkökulmaa ja kokemusta. Henkilöfokalisointia korostaa sekin, että katkelma on kuvattu presensissä. Tällöin ajallisuuden kokemus tulee tapahtumien peräkkäisyydestä ja niiden havainnoimisesta tapahtumahetkellä.

Ulkopuolisen kertojan läsnäolo näkyy lähinnä persoonamuodoissa (kolmas persoona) sekä naisen toista repliikkiä seuraavassa

johtolauseessa (”hän sanoo ilmeettömästi”). Johtolauseen esiintymisen vain tämän repliikin yhteydessä voi kuitenkin tulkita korostavan, ei suinkaan vähentävän naisen näkökulman läsnäoloa tekstissä. Repliikki on merkittävä, sillä sen avulla nainen pyrkii pääsemään henkisesti ylempään asemaan suhteessa mieheen, mitätöimään raiskauksen, jossa hän arvelee miehen mielestään näyttäneen mieskuntoaan. Sanojen vähättelevä sisältö ja naisen ilmeettömyys ovat tarkoituksellisia ja ilmeisen pinnistettyjä, ja siksi naisen voi ajatella kiinnostavan erityistä huomiota omaan ilmeettömyyteensä. Johtolause ei siis tuo esiin ulkopuolista kertojaa ja tämän havaintoja, vaan naisen mielentilaa ja hänen henkisiä ponnistuksiaan välinpitämättömän vaikutelman antamiseksi. Tähän viittaa myös vähän aikaisemmin mainittu silmien pyyhkimisen välttäminen. Luvun loppupuolella toistuva ”nainen/hän ajattelee” on tulkittavissa henkisen ponnistuksen korostamiseksi: nainen siirtää tahdonvoimallaan ajatukset pois epämiellyttävistä tapahtumista.

Ensimmäisen luvun tekstin voi hyvin pitkälle ajatella olevan epäsuoraa representaatiota naisen ajatuksista ja kokemuksesta. Miehen ”Vai niin” -kommentin jälkeen kokemuksellisuus – ilmeisesti naisen kokemus – korostuu, kun luetellaan pimeys, hiljaisuus ja äänihavainto sekä tunne, jonka mukaan on liian hiljaista. Kursivoitu, toistuva ”Vai niin” vaikuttaa sanojen toistumiselta henkilön mielessä, se on jonkinlaista henkistä kaikumista joka korostaa sanojen merkityksellisyyttä. Nainen ehkä kuulostelee mielessään, miltä miehen sanat kuulostavat ja minkälaista reaktiota ne välittävät. Miehen toiminta osoittaa, että nainen on onnistunut loukkaamaan häntä, kun hän rangaistukseksi kutsuu muitakin miehiä nöyryyttämään naista.

Ensimmäisen luvun tapa esittää tapahtumia henkilön kokemuksen kautta jatkuu läpi teoksen, samoin preesensin käyttö kehyskertomusta ja takaumajaksoja lukuun ottamatta. Henkilön kokemusten ja ajatusten etualaistuminen kerronnassa sekä ulkopuolisen kertojan pidättäytyminen tarinan tapahtumien kommentoimisesta leimaa koko teosta. Kertomuksen kokemuksellisuudesta on kirjoittanut sen merkitystä painottaen ennen kaikkea Monika Fludernik (2003, 244–247 ja passim.). Fludernikin mukaan kertomuksessa on aina kysymys

inhimillisestä kokemuksellisuudesta, jota lukija tulkitsee. Hän nimeää erilaisia kehyksiä ja tasoja niin kokemuksellisuuden välittämiseksi kertomuksessa kuin myös lukijan tulkintaprosessille: Kokemusta välitetään kertomuksessa viiden kehyksen kautta: toiminta, kertominen, kokeminen, katsominen ja reflektointi. Lukija taas tulkitsee kertomusta neljän eri tason avulla: arkielämän skeemat, tarinan välittymiseen liittyvät skeemat, laji- ja tyyppikonventiot sekä lukijan kaikki edelliset yhdistävä tulkintaprosessi.

Fludernikin lähestymistapa painottaa kirjallisuuden toimimista samankaltaisesti kuin kaikki ihmisten välinen kommunikaatio. *Käskyn* tulkinnassa tarjoutuu myös toinen vaihtoehto, joka kutakuinkin päinvastoin lähtee liikkeelle teoksen fiktiivisyydestä ja fiktion erityisyydestä. Yksi laajasti hyväksytty fiktion tuntomerkki on kerroksisuus: fiktiivisessä kertomuksessa on useita sisäkkäisiä tasoja. Tekstin tasolla toimii implisiittinen, oletettu tekijä, kerronnan tasolla kertoja ja tarinan tasolla henkilö – kertojia ja henkilöitä on monesti useita. (Ks. Cohn 2006, 146–154; Genette 1993 [1991], 69–78; Nelles 1997, 2; Tammi 1992, 10, 29.) Tutkimukseni kannalta keskeistä tässä tutkimusperinteessä on Tamar Jacobin (2000, 713–718) näkemys, joka Meir Sternbergiä mukaillen painottaa fiktion monitasoisuutta puhumalla fiktiivisyydestä lainaamisen systeeminä, erilaisina sitaatteina toisen puheesta.

Kun fiktiota lähestytään kerroksisuuden ja lainaamisen näkökulmasta kiinnittyy huomio erilaisiin perspektiiveihin, näkökulmiin, joiden kautta teoksen kokonaistulkinta muodostuu. Esimerkiksi epäluotettavuuteen viittaavia ristiriitoja fiktiivisen maailman kuvaamisessa tarkastellaan ensisijaisesti sen suhteen, kuka milloinkin havainnoi maailmaa ja minkälaisen välittäjän, puhujien ja kertojien kautta näitä havaintoja esitetään. Ylemmällä tasolla toimiva lainaaja – esimerkiksi tarinan ulkopuolinen kertoja suhteessa henkilöön – sekä valitsee, mitä lainaa, että voi muuttaa lainatun sanamuotoa. Epäsuorassa esityksessä lainaaja muuttaa lainatun sanamuotoa, kielellistää sen alkuperäisestä poikkeavalla tavalla. Epäsuora esitys on kertojan valintaa ja tulkittaa: vain suorassa esityksessä, puheen tai sisäisen monologin suorassa siteerauksessa, henkilön oman äänen voi sellaisenaan ajatella olevan

osa tekstiä. Silloinkin juuri tämän ajatuksen tai repliikin lainaamisesta päättää ylempään tason kertova agentti.

Kuten muiden muassa Brian McHale (2005, 127) on todennut, ovat erilaiset välimuodot, kuten vapaa epäsuora esitys, mahdollisuuksia tuottaa moniäänisyyttä, törmäyttää kertojan ja henkilön äänet tekstuaalisesti ja ideologisesti sekä tuoda esiin niiden välinen jännite. Tämä jännite ilmenee myös kieliopillisesti: vapaassa epäsuorassa esityksessä aika- ja persoonamuodot ovat kertojan kieltä, kun taas aikaan ja paikkaan viittaavat deiktiset määreet henkilön. Vaikka vapaa epäsuora esitys voidaan tunnistaa kielellisistä ominaisuuksista, ovat tulkinnalliset mahdollisuudet hyvin moninaiset (ks. Tammi 2006, 160). Analyysissäni vapaa epäsuora esitys ei ole erityisesti esillä; kiinnostavampaa on yleisemmin tarkastella tekstin eri tasoja ja etenkin kertojan ja henkilöiden havaintojen ja kokemusten välittymistä. Varsinkin toiselta lainaaminen on *Käskyssä* merkittävää. Romaani käyttää monin tavoin toisen henkilön sanojen siteeraamisen mahdollisuuksia niin tarinan maailmassa kuin myös intertekstuaalisina viittauksina teoksen ulkopuolelle.

Käskyn ensimmäisessä luvussa lainaamisen kannalta erityisen kiinnostava on kursivoitu ”Vai niin”. Luvun tulkitseminen naisen fokalisoimaksi tekee tästä kahden sanan katkelmasta lainauksen, jossa miehen lausuma ”Vai niin” toistuu naisen mielessä, hän siteeraa miehen sanoja. Vaikka sanat pysyvät samoina, tulee niihin uudenlainen merkitys kun ne esiintyvät naisen tajunnan sisällä, hänen lainaaminaan. Tulkinnan kerroksia ovat 1) mies, jonka lausuma alkuperäinen repliikki on, 2) nainen, jonka mielessä repliikki toistuu, 3) kertoja, joka lainaa naisen ajatuksen – sekä tietysti 4) implisiittinen tekijä, joka vastaa koko tekstistä ja kaikista sen tasoista. Tässä fiktion monikerroksisuus tulee selvästi esiin. Tekstuaalisesti lainaus on merkitty kursivoimalla se, mikä korostaa sen merkitystä. Naisen kautta välittyminen tuo lainaukseen mukaan erilaisen tunnesävyä, kun hän yrittää tulkita alkuperäistä repliikkiä.

Tutkimukseni kannalta kiinnostavaa on, miten Yacobi (2000, 713–714) laajentaa fiktiolle ominaisen siteeraamisen tarkoittamaan myös erilaisia intertekstuaalisia ja intermediaalisia suhteita. Yksittäisen

tekstin sisällä epäsuorassa esityksessä sanamuodot (ainakin oletettavasti) muuttuvat. *Käskeyssä* ajatuksia esitetään epäsuorasti esimerkiksi kuvattaessa punaisten puolella toimineita naisia vankeudessa. ”He olivat lopen uupuneita. Riutuneita. Kauttaaltaan naarmuilla.” (K, 141.) Naisten uupumus on esitetty kertojan äänellä, mitä korostaa myös tunteen kollektivisointi kaikkien naisten yhtä aikaa kokemaksi.

Intertekstuaalisissa lainauksissa ja viittauksissa sanamuodot eivät välttämättä muutu, mutta konteksti muuttuu. Sanamuotojen pitäminen samoina lisää pohjatekstin havaitsemisen todennäköisyyttä. Siten *Käskeyssä* esimerkiksi Johann Wolfgang von Goetheltä lainattu runoteksti on jätetty saksankieliseen asuun: ”*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?*” (K, 191, kursiivi alkuperäinen). Intermediaalisissa lainauksissa ja viittauksissa taas juuri muodon muutos on selkein, esimerkiksi ekfrasiksessa kuvasta sanaan. Ekfrasiksia ja niitä lähelle tulevia visuaalisen kohteen kuvailuja *Käskeyssä* on runsaasti. Konstalla on valokuva itsestään ennen mielisairaalaan joutumisen aiheuttanutta sairaskohtausta: ”Harteikas herra tummassa puvussa nojailee huolettomasti kukkapylvääseen, nilkkaimet kenkien päällä, kädessä norsunluukahvainen keppi.” (K, 101.) Palaan tämän kuvauksen merkitykseen myöhemmin, mutta tässä riittää sen toimiminen esimerkkinä taiteidenvälisestä lainasta. Konsta kuvailee sanallisesti visuaalista objektiä, valokuvaa. Valokuvassa erilaiset visuaalisesti havaittavat objektit, kuten pylvä, nilkkaimet ja keppi, luonnehtivat sen esittämää miestä.

Yacobin (2000, 717) mukaan juuri taiteidenväliset lainat ja viittaukset ovat keskeisiä, koska niissä fiktion kerroksisuuteen kuuluva koodin muutos on avoimesti esillä. Yacobi (mts. 712–713) korostaa, että taiteidenväliset viittaukset entisestään laajentavat mahdollisuuksia näkökulmien ja äänien välisiin vuorovaikutussuhteisiin, kun viittaus-suhteet ulottuvat eri koodilla toimivaan teokseen. Ekfrastisen viittauksen vierautta ja etäisyyttä alkuperäisestä visuaalisesta esityksestä korostaa myös W. J. T. Mitchell (1994, 158–161) huomauttamalla, ettei ekfrasiksen kohde koskaan voi esiintyä yhdessä sen tekstuaalisen esityksen kanssa. Toisaalta Mitchell kuitenkin samassa yhteydessä kieltää kuvan ja sanan eron semanttisessa mielessä: kuvan ja sanan merkitys, niiden

välittämä sisältö voi olla sama tai ainakin hyvin samanlainen. Mitchellin mielestä kuva ja sana voivat kumpikin esimerkiksi olla tilallisia, ajallisia, staattisia tai dynaamisia, vaikka nämä ominaisuudet ovatkin toiselle ominaisempia kuin toiselle. Joka tapauksessa ekfrasis erottaa kuvan ja sanan muotoina toisistaan, kieltää kuvan läsnäolon mahdollisuuden sitä koskevan sanallisen esityksen rinnalla. *Käskyssä* kuvatut visuaaliset objektit ovat olemassa vain teoksen fiktiivisessä maailmassa, eikä lukijalle tarjota niistä muuta kuin sanallisia kuvauksia.

Yacobin (2000, 711–712) erityisen mielenkiinnon kohteena on mahdollinen epäluotettavuus, jonka hän katsoo esiintyvän hyvin selkeänä tapauksissa, joissa siteerauksista syntyvä välittyneisyys ulottuu median vaihtamiseen. Hän tarkastelee erityisesti henkilön puheessa esiintyvää ekfrasista, joka on etäännytyksensä sekä kuvauksen kohteesta (kuva ei ole läsnä) että varsinaisesta kuvauksesta (repliikki on kertojan siteeraama). Myös Mikkonen (2005, 282) korostaa, että ekfrasiksessa keskeistä on esitysten ketju, jo kuvattua kuvaaminen uudestaan.

Käskyn tulkinnalle ajatus fiktiosta erilaisina siteeraamisen tapoina antaa hyvän lähtökohdan, oli sitten kysymys epäsuorasta esityksestä, intertekstuaalisuudesta, ekfrasiksesta tai muusta toiseen taidemuotoon viittaamisesta. *Käskyssä* eri kerrokset ovat selvästi esillä ja tematisoituvat. Sekä kuvaus että ekfrasis nostavat esiin laajemman viittauksellisuuden ehtoja koskevan kysymyksen: intersemiosisken ja intertekstuaalisuuden kysymykset. Analyysissäni otan huomioon sekä tekstin sisäiset että sen ulkopuolelle suuntautuvat viittaukset.

Käskyn aloittavassa luvussa äänet ovat vahvasti esillä. Lopussa pianon soiminen toistuu naisen ajatuksissa. Toistuvia ”Se soi” -sanoja voi, raiskauksen lisäksi ja ohella, pitää jäljittelynä musiikista, jonka rytmiä toistuminen mahdollisesti jäljentää. Myöhemmin teoksessa käy ilmi, että soinut kappale on Beethovenin seitsemännen sinfonian allegro, joka on tunnettu villistä ja mukaansa tempaavasta rytmistään. Sävellys on tärkeä osa teoksen kokonaistulkinnassa, sillä sitä soittaa kuvattua tapahtuman aikaan sen taustalla Aaro, jolle tapaus muodostuu käännekohdaksi.

Musiikkiviittauksen lisäksi teoksessa on runsaasti viitteitä visuaalisiin taiteisiin, erityisesti valokuvaukseen. Kuuleminen ja näkeminen ovatkin teoksessa eniten esillä olevat aistit. Ympäristöä kuvataan usein näkyinä ja näkyminä, kuten seuraavassa kuvauksessa. Punaorvoksi jäänyt Eino elää isovanhempiensa, kahden vähän itseään vanhemman sedän ja itseään nuoremman tädin perheessä. Lainauksessa epävakainen isoisä on johtanut perheen yölliselle matkalle metsään:

Mikä epätodellinen mutta leppeä näky, perhe öisellä seikkailulla, koleassa ilmassa pisaroiva kesän aavistus. Maa on jo sulanut. Niityllä usvaa. Mullan ja hiirenkorvaisten puiden tuoksu sekoittuu rannalta nousevaan perkuujätteiden, ruskolevän, avoveden hajuun. Ja vaikka taivaanranta on vielä pimeä, se on pimeydessäänkin läpikuultava, aamua valmisteleva. Pian kuuluisivat ensimmäiset aironvedot veneiden etääntyessä rannasta. (K, 69.)

Tässä katkelmassa ympäristöä katsellaan, kuunnellaan ja haistellaan. Kuvausta on yleisesti pidetty kertovalle tekstille vieraana elementtinä. Klassinen esimerkki, joka yhä herättää keskustelua, on Gotthold Ephraim Lessingin (1729–1781) Laokoon-tutkimus (1766). Lessing teki erottelun runouden ja kuvataiteiden välillä siten, että edellinen on luonteeltaan ajallista ja jälkimmäinen tilallista. Tämän perusteella hän esitti, ettei kuvaus kuulu runouteen, koska se pysäyttää tapahtumisajan.

Lessingin erottelu on todettu sisäisesti ristiriitaiseksi (esim. Yacobi 1995, 607, 610–617). Selvää on myös, ettei kertomakirjallisuudessa voi välttää kuvausta, joka ei vie tarinan aikaa eteenpäin. Ylipäänsä nykyään kiinnitetään enemmän huomiota sanallisen ja kuvallisen esityksen välisiin kytkentöihin ja yhteyksiin kuin niiden välisiin eroihin (ks. Horstkotte & Pedri 2008, 2–5). Ekfrasiksen ajallisia ja kertovia ominaisuuksia on painottanut erityisesti Yacobi (1995, 618–622), joka näkee ekfrasiksessa esimerkiksi mahdollisuuden esittää kuvallisia kohteita dynaamisina, jolloin niistä tulee osa toimintaa. Siten ekfrasis sijoittuisi kuvan ja sanan välimaastoon hyödyntäen molempien joitakin ominaisuuksia.

Jonkinasteinen vastakkainasettelu kertovan ja kuvaavan tekstin välillä on säilynyt kirjallisuustieteessä. Vaikka kuvauksen tunnustetaan olevan kertomuksen välttämätön ehto, on esitetty että sen suuri määrä tai hallitsevuus vähentää tekstin kertovuutta (Cohn 2006, 22–23). Toisaalta esimerkiksi Mikkonen (2005, 250–253) perustellusti esittää, että kuvaus ja kerronta voivat toimia toistensa funktioissa ja usein täydentävät toisiaan tulkinnallisesti.

Edellä lainattu kuvaus *Käskyn* esittämästä yöllisestä retkestä korostaa pysähtyneisyyden vaikutelmaa luettelomaisuudellaan ja jättämällä predikaatin pois kolmannesta virkkeestä. Toisaalta toinen virke viittaa menneeseen, maan sulamiseen joka on jo tapahtunut, ja pari virkettä myöhemmin viitataan tulevaan kuvaamalla lehtiä hiirenkorvalla, ennen täyttää puhkeamistaan. Toiseksi viimeinen virkekin korostaa tulevaa mainitsemalla aamun odotettavan tulon. Viimeisessä virkkeessä ajan liike kohti tulevaa on jo selvästi läsnä kun viitataan pian kuuluviin ääniin. Koko katkelmassa on odottava sävy, suuntautuminen kohti vielä realisoitumatonta tulevaisuutta. Kuvatun kohteen eri ominaisuudet sijoittuvat eri aikoihin, jolloin kuvaus sisällyttää itseensä eri aikatasoja. Kuvaus viittaa myös kausaalisuuteen ja siten peräkkäiseen tapahtumiseen mainitsemalla hiirenkorvat ja aamua valmistelevan läpikuultavan pimeyden. Siinä mielessä se on kertova. Historiallisena ajankuvana viitataan huhtikuuhun 1918, jolloin sota loppui ja jonkinlainen toivon kajastus oli ehkä nähtävissä.

Kuten kirjan ensimmäisessä luvussakin, on tässä katkelmassa epäselvää, kenen kokemuksia raportoidaan. Alku viittaa ulkopuoliseen tarkkailijaan, joka katselee perhettä, loppua kohden taas siirrytään yhä lähemmäs henkilön kokemuksesta etenkin, kun lopussa viitataan tulevan odotukseen. Alun ”näky”-sana viittaa tarkkailuun ulkopuolelta. Mikä on kiinnostavampaa, se nostaa myös korostetusti esiin tapahtuman kuvauksellisuuden ja sen, ettei kyseessä ole vain maiseman kuvaus, vaan yhdellä kertaa havaittu näkymä. ”Näky”-sanan käyttö viittaa siihen, että kuvattu objekti olisi kuvataiteen tavoin rajoittunut yhden hetken esittämiseen.

Kuvailtu näky liittyy kertojan alussa esittämän kommentin kautta yleiseen, tunnettuun kulttuuriseen skeemaan, perheeseen kesäisellä seikkailuretkellä. Mikkonen (2005, 289) onkin huomauttanut, että ekfrasis on luonteeltaan sosiaalista: se on yritys välittää alkuperäinen esitys uudelle yleisölle. Tässä apuna voi toimia viittaaminen tuttuihin malleihin. Yacobi (1995, 622–623, 632–634) on tuonut esiin ekfrasiksen mahdollisuuden viitata tietyn taideteoksen sijaan yleiseen kulttuurisesti tunnettuun malliin. Tällaisia voivat olla vaikkapa Maria ja Jeesus-lapsi tai klassiset aiheet (mts. 627). Edellisen katkelman esittämä ”näky” jää varsinaisesti tämän teoretisoinnin ulkopuolelle, sillä siinä ei viitata mihinkään teemaan tai aiheeseen, josta olisi olemassa useampia tunnettuja taideteoksia. Viittauksen ala on laajempi ja epämääräisempi, yleisesti tunnetuksi oletettu näkymä.

On kuitenkin merkityksellistä, että lainattu kuvaus nostaa esiin lukijalle tuttuja arkielämän malleja perheen kesäretkestä – siten se asettuu suhteeseen olemassa olevien esitystapojen ja jopa yksittäisten esitysten kanssa. Se voi esimerkiksi tuoda mieleen perhealbumin valokuvat yhteisistä kesäretkistä tai lukijan oman visuaalisen muiston. Mitchell (1994, 153–154) viittaa myös ekfrasiksen laajaan määritelmään. Laajasti ymmärrettyinä ekfrasis kattaa myös kuvaukset, joiden tarkoituksena on tuottaa visuaalinen mielikuva henkilöstä, paikasta, kuvasta tai muusta samankaltaisesta. Tällainen ekfrasiksen määritelmä laventaa sen alan niin laajaksi, ettei ekfrasiksesta kannattaisi puhua muista kuvailun tavoista erillisenä. *Käskyn* tulkinnessa on kuitenkin hyödyllistä ottaa huomioon laajennus, joka mahdollistaa ekfrasiksen viittaamisen yksittäisen taideteoksen sijasta tunnettuun malliin, taiteessa yleiseen aiheeseen tai motiiviin. Kaikkia visuaalisen mielikuvan herättämiä kuvauksia en käsittele ekfrasiksina.

Edellisessä lainauksessa näky ei vertaudu mihinkään teoksen maailmassa olemassa olevaan kuvaan, vaan ennemminkin viittaa sekä teoksen maailmassa että lukijan maailmassa tunnettuun tilanteeseen ja siitä mahdollisesti otettuun valokuvaan. Tällöinkään ei välttämättä ole mielekästä puhua ekfrasiksesta: jos luovutaan visuaalisen lähteen oletuksista – joko yksilöidyn tai mallin – on vaarana ekfrasiksen kä-

sitteen laajeneminen kaikkeen visuaaliseen kuvailuun. Voi kuitenkin ajatella, että edellä lainatun kaltaiset katkelmat tulevat tulkinnallisesti lähelle ekfrasista: niissä korostuu hetkellisesti nähty, pysähtynyt objekti tai maisema, joka voi herättää lukijassa viittaussuhteen hänen tuntemaansa vastaavaan näkyyn tai kuvaan.

Mitchellin (1994, 164) mukaan ekfrasis sisältää kaksi mediaalista kääntämisprosessia: sekä visuaalisen esityksen kääntämisen sanoiksi että kielellisen esityksen kääntämisen takaisin kuvaksi lukijan mielikuvissa. Jälkimmäinen prosessi voi toteutua edellä lainatussa katkelmassa, vaikkei ensimmäistä kääntämistä olisikaan varsinaisesti tapahtunut. Kuvatunlaisen näyn on mahdollista lukijan tulkinnassa herättää rinnastuksen kautta yhteys tiettyyn visuaaliseen lähteeseen. Myös se tuottaa mediaalista, muttei välttämättä semanttista eroa kuvatun visuaalisen objektin ja kuvaavan verbaalisen tekstin välille. Varsinaisia ekfrasiksia *Käskeyssä* on erityisesti valokuvien kuvauksissa, mutta sekin sekoittuu usein muihin kuvallisuuden esittämisen tapoihin.

Kuvauksessa Einon perheen retkestä on kuitenkin kulttuurisesti tutusta tilanteesta poikkeava piirre, retken sijoittuminen yöaikaan. Se kuvaa hyvin seikkailun luonnetta, jossa moni muukin asia kääntyy ylösalaisin. Perheen isä on pakottanut muun perheen mukaansa ja laittaa heidät kaivamaan hautaa – ehkä itselleen, ehkä kuolleelle hevoselle. Tämä jää auki kun perheen äiti keskeyttää toiminnan. Kuvauksessa on siis sekä tuttuja ominaisuuksia (perheretki) että vieraita, uhkaavankin tuntuksia ominaisuuksia (yöaika). Tällaisen tutun ja vieraan välillä häilymisen voi katsoa olevan ominaista kaikelle menneisyyden kuvaamiselle: menneisyys jää aina saavuttamattomaksi toiseudeksi, mutta sitä on kuitenkin lähestyttävä tuttujen kokemus- ja kertomusmallien kautta. Tässä erilaiset pohjatekstit ovat keskeisessä asemassa.

Intertekstuaalisuus ja punakaartin susinartut

Historiallinen romaani on aina väistämättä intertekstuaalinen siinä mielessä, että se perustuu jo olemassa oleville esityksille menneisyydestä, historiankirjoitukselle. Kuten etenkin White on painottanut monissa paljon huomiota herättäneissä kirjoituksissaan, myös historia on konstruktio, joka on luonteeltaan kielellinen ja kertomuksellinen (White 1978; ks. Ankersmit 2001, 29–30, 252; Paul 2006, 35). White (1978, 85–87 ja passim.) on jyrkimmissä kannanotoissaan jopa esittänyt, että historiankirjoitus on lähempänä kaunokirjallisuutta kuin tiedettä, koska se rakentuu kaunokirjallisille juonikuviolle ja tarinamuodoille. Vaikka Whiten kanssa ei olisikaan samaa mieltä – ja hän on itsekin myöhemmin (White 1999, 10; 2005, 148–149; 2006, 32–33) lieventänyt mielipidettään enemmän suuntaan, joka tunnustaa historian ainakin osittaisen referentiaalisuuden – on kuitenkin selvää, että historiankirjoitus perustuu aikaisemmille teksteille: dokumenteille ja muulle olemassa olevalle materiaalille. Tästä on melko laaja konsensus, kutsuttiin historiallista esitystä sitten alkuperäisen korvaavaksi representaatioksi (Ankersmit 2001, 11) tai kaksoisrakenteeksi (Rigney 1990, 12–13, 28–29). Yhtä lailla, ja enemmänkin, historiallinen romaani on pohjateksteille rakentuva konstruktio (ks. Ihonen 1986, 157; vrt Humphrey 1986, 18).

Käskeyssä historiallisia lähteitä tai ”jääniteitä” on esillä eksplisiit-
tisesti, esimerkiksi tekstin aloittava lainaus Kiannon kirjoituksesta *Keskisuomalaisessa* 12.4.2918, jossa Kianto vertaa punaisia naistais-
telijoita susinarttuihin, jotka synnyttävät ”*pahoja penikoita, joista on
oleva ikuinen vastus*” (K, 5, kursiivi alkuperäinen). Siksi – ja siveelliseksi
varoitukseksi – hän esittää, että olisi parasta tappaa ”joku prosentti”
näistä naisista. Tämä lähde on historiallinen, ja kuvaa hyvin sitä ajan
henkeä, jota *Käskeyssä* tuodaan esiin. Tekstin aivan alkuun sijoitettuna
se on lähes moton veroinen pohjateksti teokselle. Tulkinallisesti teos
kuitenkin esittää vastakkaisen näkökulman, jolloin esitykseen muo-
dostuu samantapainen ristiriitojen ja vastakkainasetteluiden leimaama
suhde kuin kuvaukseen perheen yöllisestä retkestä: lukijalle tuttuja
malleja aktivoidaan ja käännetään niiden merkitys toiseksi.

Romaanin lukujen väliin on myöhemminkin sijoitettu susia koskevia kirjoituksia, jotka on lainattu kahdesta teoksesta: *Eläinten maailma I* (1930) ja *Suomen metsästy*s (1950). Näistä heti ensimmäinen suuntaa sanansa lukijalle:

Monet niistä lukijoista, jotka ovat nyt jo päässeet keski-ikään tai sen yli, muistavat miten he olivat pieninä paitaressuina äksyilleet ja ällitelleet, niin he silloin tällöin saivat sisunpurkaustensa johdosta uhkaavan enustuksen: 'Susi tulee ja vie!' Noissa lasten pelotteluissa, jotka perinnäistapana ovat kulkeneet sukupolvesta toiseen, ei vain meidän maassamme vaan melkein kaikkialla Euroopassa, ilmenee se kammo ja viha, jota ihmiset kautta aikojen ovat tunteneet puheenaolevaa koiraeläintä kohtaan ja joka on täydelleen rinnastettavissa siihen sävyyn ja mielentilaan, jolla tropiikkien asukkaan suhtautuvat tiikeriin tai leopardiin. (K, 11, kursiivi alkuperäinen.)

Tässä katkelmassa puhutellaan lukijoiksi nimitettyä yleisöä kuin puhuteltaisiin suoraan todellisia lukijoita. Koska lainaus on tietoteoksesta, on lukijan suora puhuttelu siinä mahdollista ilman, että sen ympärille tarvitsisi olettaa muita viestinnän kerroksia. Romaaniin lainattuna tämä katkelma saa tietysti lisää kerroksisuutta ja sen luotettavuus kyseenalaistuu – samoin kuin kyseenalaistuu puhutellun yleisön rooli.

*Käs*kyssä susia koskevat välitekstit muodostavat oman joukkonsa tekstejä, jotka suhtautuvat paitsi teoksen kokonaisuuteen myös toisiinsa. Kiannon lainauksen jälkeen tämä tietokirjan ensimmäinen katkelma on vaikutuksiltaan sille vastakkainen ja asettaa Kiannon sanoman ironiseen valoon. Kiantohan omassa tekstissään käyttää susivertausta kuten tietokirjassa kuvatut vanhanaikaiset vanhemmat: pelotellakseen ja luodakseen uhkakuvia. Jälkimmäisen tekstin valossa voisi jopa ajatella, että Kiannon puhutteleman yleisön jäsenet – oletettavasti valkoisen puolen edustajat ja kannattajat – ovat kuin lapsen asemassa ja helposti peloteltavissa. Tämän yleisön yläpuolelle asettuu tietoteoksessa puhuteltu yleisö, jonka oletetaan päässeen tästä lapsellisesta pelosta eroon. Historiallisesti tulkittuna näyttää, että valkoiset voittonsa jälkeen tekivät ylilyöntejä pelon vallassa: näännyttivät ja

surmasivat suuria määriä punaisten puolelle identifioituja erilaisten uhkakuvien perusteella.

Käskyn tarinassa tämä asetelma käännetään osittain toisin päin. Henkilöistä Miina vertautuu suorimmin susiin ja erityisesti susinarttuihin, onhan hän punainen naissotilas. Erään kuulustelun aikana hän keskustelelee susien vaarallisuudesta Emilin kanssa. Miina väittää susien syövän pikkulapsia, mutta Emil vastustaa: ”Se on vain sellaista pelottelua, jolla saadaan pikkulapset ruotuun.” (K, 91–92.) Miina kuitenkin pysyy tiukasti kannassaan, ja väittää jopa nähneensä täytettynä suden, joka oli syönyt kymmenittäin lapsia. Emilin kanta noudattelee luonto-oppaan järkevää mielipidettä, mutta Miina haluaa pitää kiinni käsityksestä suden vaarallisuudesta. Temaattisella tasolla tämän voi tulkita Miinan tarpeeksi näyttäytyä voimakkaana ja lannistumattomana tilanteessa, jossa Emilillä on valta päättää hänen elämästään.

Vaikka Emil esittää järkevä, turhia uhkakuvia välttävän kannan, hän kuitenkin pitää Miinaa vaarallisena vastuksena sodassa:

Siitä on lähdettävä että Miina Malin on varteenotettava uhka vapaussodan onnelliselle päätökselle, vaikka viekin sellissään, entisessä itsetuhoisen potilaan tarkkailuhuoneessa, tuskin enempää kuin satakuusikymmentä senttiä sänkytilaa. (K, 52.)

Tämä Emilin ajatus on jo itsessään ristiriitainen: hän huomioi Miinan pienen koon, mutta pitää tätä silti vakavana uhkana jopa tämän lojuessa eristyssellissä. Tietysti jo laittaminen eristysselliin vankileirin ahtaudessa on merkki siitä, että Miina otetaan tosissaan. Emil myös, vaikka kieltää susien vaarallisuuden, viittaa naissotilaiden vaarallisuuteen hyvin samanlaisella retoriikalla mitä Kiannon tekstissä esiintyy. Hän kertoo Aarolle, että on köyhäinhoidon ammattilehdestä lukenut tarpeesta estää punaiset naiset kasvattamasta lapsia (K, 42). Samassa yhteydessä Emil viittaa ajan henkeen, joka siis selvästi suhtautui punaisiin naissotilaisiin luontokirjassa kuvatulla kammolla ja vihalla. Lukija voi asettaa eri tekstit, Kiannon kirjoituksen ja henkilöiden lausumat, suhteeseen keskenään, jolloin Emilkin näyttäytyy hätiköivän pelokkaana.

Emilin näkemys punaisista naissotilaista on ylipäänsä hyvin raaka ja eläimellistävä. Hän nimittää Miinaa ”villipedoksi” (K, 305), ja niputtaa samaan lajiin kaikki punaiset naissotilaat. Emil toteuttaa Kiannon esittämää vaadetta näiden villipetojen teloittamiseksi, kun hän langettaa Miinalle kuolemantuomion. Aaro kuitenkin auttaa Miinan pakenemaan, jolloin tämä pääsee hakemaan kasvatettavakseen Einon, jonka äitikin oli punainen. Miina on myös kuulusteluissa väitännyt olevansa raskaana, jolloin hän tulee entistä lähemmäs Kiannon ajatusta nartusta, joka synnyttää pahoja penikoita. Miinan raskaus ei kuitenkaan teoksessa varmistu, vaan se saattaa olla vain yksi hänen juonistaan kamppailussa vallasta Emilin kanssa.

Kiannon kirjoitus on *Käskeyssä* intertekstuaalinen myös muussa kuin historialliseen todellisuuteen viittaamisen mielessä. Samaa kohtaa on lainattu myös Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiassa. Romaanin oli ilmestyessään merkittävä valkoisen puolen julmuuksien esiintuoja ja punaisen puolen ymmärtäjä. Näistä saman kirjoituksen eri lainauksista syntyy merkitysten ketju, jota *Käskey* käyttää hyväkseen esittäessään sodan julmuutta ja järjettömyyttä. Sekä *Täällä Pohjantähden alla* että *Käskey* asettavat Kiannon tekstin yhteyteen, jossa sen sanoma kyseenalaistuu ja kääntyy itseään vastaan: etenkin jälkikäteiskatsannossa ihmisten vertaaminen tiettyyn eläinlajiin ja raaka kohtelu tällä perusteella vaikuttaa ylilyönniltä.

Wayne C. Booth (1974, 57–59) kuvaa ironiaa, joka kumpuaa jonkun puhujan esittämän oletuksen itsestään selvästä erehtyneisyydestä. Henkilöt voivat käyttää väärin tunnettuja sanontoja tai kertoja lainata väärin historiallista tietoa. Historiallinen romaani voi samantapaisesti käyttää lukijan historiallista tietämystä ironisoidakseen menneisyydessä toimineiden henkilöiden ajatuksia. Selkeimmin tällainen ironia toimii tapauksissa, joissa henkilö ennustaa tulevaa. Tällainen ironia on lukijan yleensä helppo tunnistaa, sillä kyseessä on historiallinen erehdys, ei uskomus, jonka lukija voisi jakaa (vrt. mts. 81). *Käskeyssä* Emil ja hänen mukanaan valkoinen vangitseminen- ja oikeudenkäyntiprosessi ironisoituvat ja näyttäytyvät väärinä.

Käskeyssä on kaikkiaan 14 lainausta susia käsittelevistä luonto- ja metsästysteoksista. Ensin ne keskittyvät lähinnä suden metsästykseseen ja eläimen vihattuun luonteeseen, sitten niihin tulee mukaan myös mainintoja suden kesyttämisestä (ks. K, 117, 135). Susilainauksen luonne jää kuitenkin ambivalentiksi, ja suden suhdetta niin (metsästävään) ihmiseen kuin lähisukulaiseensa koiraankin kuvataan lähinnä vihamieliseksi. Suden lisäksi *Käskey* sisältää paljon muitakin eläinvertauksia. Erityisesti Aaro puhuu usein erikoisista eläimistä. Hän on aikaisemmin, yhtenä monista töistään, kaupitellut eläimiä kuvaavia lehtiä. Miinaa Aaro vertaa ensin tiikeriin (K, 227), sitten pukkiin (K, 231). Edellisessä mielikuvassa Miina näyttäytyy Aarolle vaarallisena, jälkimmäisessä pahansuisena mutta varattomana, ärhentelyssään naurettavana.

Kuten aina intertekstuaalisuuden tulkinnassa, historiallisen romaaninkin pohjatekstien tunnistaminen edellyttää lukijalta ennakkotietoa. Useimmiten historiallisen romaanin kohdalla ei kuitenkaan ole kysymys tietyn tekstin tunnistamisesta, vaan lukijalta vaadittavasta yleisestä historiallisesta tietämyksestä (ks. Schabert 1981, 8–9). *Käskeyssä* Kiannolta lainattu teksti kiinnittää hyvin suoralla tavalla tarinan tiettyyn aikakauteen, kun lainauksen loppuun on merkitty sen lähde päivämäärineen. Viittaukset tunnettuihin historiallisiin seikkoihin aktivoivat tietyn historiallisen tapahtuman tai aikakauden pohjatekstiksi. Siten kaikille tuttujen henkilönnimien tai tapahtumien mainitseminen vähentää muun paikallistamisen tarvetta historiallisessa romaanissa: esimerkiksi Jeesusta edes sivuavan romaanin ei tarvitse sisältää vuosilukumäärityksiä (Ihonen 1991, 116). *Käskeyssä* alussa esitetty vuosiluku 1918 toimii tällaisena hyvin voimakkaana osoittimena, joka ohjaa lukijan tunnistamaan ja muistamaan sen historiallisen taustan, johon tapahtumat sijoittuvat.

Historiallisen romaanin kohdalla intertekstuaalisuus tunnettuun historiaan on välttämätön oletus: muuten ei synny lajissa keskeisiä tiedollisia jännitteitä kerrontarakenteen eri agenttien välille. Jos pohjatekstin määrittelee olemassa olevaksi tekstiksi, jota uusi teksti reflektoi (ks. Tammi 1999, 9), on historiallisen romaanin kohdalla tunnettu

historia välttämätön reflektion kohde. Tekstin ja sen pohjatekstin suhde on tulkinnallinen ongelma ja koskee niitä lisämerkityksiä, joita intertekstuaalisen linkin havaitseminen herättää primaaritekstissä. Samoin – ja Tammen (1999, 8–10) mukaan ehkä keskeisesti – tulkinnallinen tehtävä suuntautuu kahden tulkinnan, tekstin sisäisen ja tekstien välisen, keskinäisten suhteiden tarkasteluun. Olen esittänyt, että tekstien välinen suhde *Käskeyssä* Kiannon tekstin kohdalla on aiempaa tekstiä ironisoiva. Palaan vielä myöhemmin susitekstien tulkinnalliseen merkitykseen *Käskyn* sisällä, sekä lopussa siihen, mitä *Käskey* esittää susitekstien merkityksestä historian rakentamisessa.

Vuosiluku 1918 ei ole *Käskeyssä* esillä vain Kiannon lainauksessa, vaan se mainitaan myös kehyskertomuksen alussa. Kehyskertomus seuraa alussa lainaamaani ensimmäistä lukua ja on luonteeltaan autoriaalinen: sen kertoja esiintyy teoksen kirjoittajana. Kehyskertomus kuvaa kertojan isoisän viimeisiä hetkiä teoksen kirjoittamista edeltävänä keväänä hoitokodissa. Isoisä testamenttaa kertojalle jotakin, jonka hän sanoo olevan ”meidän suvun kallein aarre” (K, 9). Merkityksellisesti se on piilotettu susikirjojen taakse. Sieltä löytyy valkoinen käsivarsinauha, jonka merkitystä kertoja ihmettelee, etenkin kuin hänen sukunsa on ollut kommunistinen. Siten valkoinen nauha yhdistyy heti valkoisten ja punaisten väliseen vastakkainasetteluun.

Valkoisen nauhan lisäksi kehyskertomuksessa esiintyy toinenkin menneisyyden jälki, valokuva, jonka kertoja muistaa lapsuudessa nähneensä. Silloin se putosi isoisän valokuva-albumin välistä. Keskeltä rikkonainen kuva oli päivätty vuodelle 1918. Päiväyksen ja käsivarsinauhan yhdistämällä kehyskertomuksen kertoja sepittää menneisyyttä koskevan kertomuksen, jolloin näistä jäänteistä syntyy historiaa. Kehyskertomuksessa esiintynyt isoisä on tarinassa mukana sivuhenkilönä. Kehyskertomuksen ja tarinan tiedot yhdistämällä lukija näet saa selville, että kehyskertomuksen autoriaalisen kertojan isoisä on nuori Eino, josta tarinan lopussa tulee Miinan kasvattipoika. Eino on ilmeisesti Miinalta saanut valokuvan, jota hän säilyttää vanhanakin. Tämä valokuva on keskeinen romaanin juonelle, ja sen analyysi myös osoittaa, miten ekfrastiset kuvaukset *Käskeyssä* kuvaavat historiaa ja tematisoivat sen rakentumisen tapaa.

III

Valokuva esityksenä ja metaforana

Valokuvan kristushahmo ja tarinamaailman tulkinnat

Kehyskertomuksessa kuvaillaan valokuva, jossa esiintyy ”[l]umisesta puusta riippuva pitkä, tumma mytty” (K, 9). Kuvasta ei kerrota tässä yhteydessä muuta, mutta se esiintyy myöhemmin tarinassa. Valokuvan sisältöön viitataan kun Aaro romaanin alkupuolella viettää ensimmäistä iltaa tuomarin kanssa Ruukkijoen vankikeskuksessa. Tuomari kertoo Konstan löytäneen Ruukkijoella aikaisemmin toimineen parantolan johtajan tohtori Carpelanin hirttäytyneenä lumisesta metsästä. Emil kuvaa tätä Aarolle:

– [- -] Kuvitelkaas, mikä hirveä näky se on mahtanut olla: lumiki-
teiden peittämä kuollut esimies, roikkumassa männyn oksassa. [- -]
Rassukka [Konsta] on kuvannut sen minulle kerran toisensa jälkeen:
miten tohtorin takki oli repeytynyt ja kaareutui ruumiin ylle kuin
jäätynyt siipi. Naama sininen, jähmettynyt marmorinkovaksi. Konsta
nimittäin kosketti sitä. Hulluparka. Siinä lumisessa metsikössä lymyn-
neen jäätyneen ilmestyksen on täytyntä piirtyä sen älyttömän mieleen
jonain pelottavan ylikuonnollisena, demonisena tai raamatullisena
kuin alttaritaulussa joka meillä on tuolla kappelissa. (K, 20.)

Tässä ei viitata suoraan valokuvaan, eikä tuomari tässä vaiheessa edes vielä tiedä, että itsemurhan tehneestä entisestä johtajasta on olemassa Konstan ottama valokuva. Lukija voi kuitenkin päätellä, että kyseessä on sama valokuva, jonka kehyskertomuksen kertoja on lapsena nähnyt: lumi ja puusta roikkuva mieshahmo yhdistävät kuvaukset, samoin kuin valokuvan ja tarinan tapahtumien vuosi 1918. Lukija siis tietää, että on kyse teoksen maailmassa olemassaolevan valokuvan sanallisesta esittämisestä. Myöhemmin teoksessa käy ilmi, että Miina on saanut valokuvan haltuunsa Konstalta, joka on ottanut ja kehittänyt sen. Valokuvasta tietämätön tuomari kuvailee samaa tarinamaailman kohdetta, mutta hänen kuvauksensa pohjautuu muuhun: ensiksikin toiseen verbaaliin esitykseen, Konstan kertomukseen näkemästään, toiseksi Konstan alkuperäiseen havaintoon tohtorin ruumiista.

Käskyssä kuvatut valokuvat ovat olemassa vain fiktiivisessä maailmassa, niillä ei ole vastineita todellisuudessa kuin korkeintaan tyyppin ja aiheen tasolla. Yacobi (1995, 641–642) on todennut, että tällaiset fiktiivistä visuaalista esitystä koskevat tulkinnat toimivat enemmän tarinan kuin tekstin tasolla. Lukija ei saa kuvista muuta tietoa kuin mitä teoksessa kerrotaan, jolloin tulkinnan metaforiset ulottuvuudet typistyvät verrattuna sellaiseen visuaaliseen esineeseen, jonka lukija voisi nähdä ja havaita siitä myös kuvauksen ulkopuolelle jätettyä. Fiktiivistä kohdetta esittävän ekfrasiksen ja sen lähteenä olevan visuaalisen esineen ikoninen merkitys kuitenkin Yacobin mielestä kasvaa tarinan tasolla. Koska ekfrasiksen ei tarvitse kuvata mitään olemassa olevaa, ei kuvauksessa ole kysymys valikoinnista vaan keksimisestä: kirjailija, kertoja tai henkilö voi tehdä kuvauksesta täysin haluamansa kaltaisen. Merkin ikoninen vastaavuus ei tällöin vähene mahdollisten epäolennaisuuksien mukanaolosta.

Edellisen lainauksen kuvaama näky on siis monisuuntainen ja viittaa sekä sanalliseen että kuvalliseen esitykseen: Konstan kuvaukseen Emilille sekä lukijalle kehyskertomuksessa esitelyyn Konstan ottamaan valokuvaan. Siten siinä korostuu ekfrasikselle ominainen ja tärkeä piirre merkityksen muodostumisen yleisten tapojen ja ehtojen esille tuojana. Mikkonen (2005, 282) painottaakin, ettei ekfrasiksessa keskeistä

ole kohteen kuvaaminen ja uskollisuus sille, vaan syntyvä esitysten ketju, kun kuvataan jo kuvattua. Yacobin kautta esittelemäni fiktion kerroksisuuden mallin tapaisesti ekfrasiksen teoriassa on viime aikoina korostettu representaation kaksikerroksisuutta: jos ajatellaan, että ekfrais esittää sanoin sellaista, joka esittää jotakin kuvallisesti, ollaan vähintään kahden askelen päässä kuvauksen varsinaisesta kohteesta.

Ekfrasiksen, samoin kuin fiktion eri kerrokset tuovat mukanaan myös mahdollisuuden useisiin, toisilleen ristiriitaisiin viesteihin. Yacobi (2000, 720) toteaa ekfrasiksen kertojan yhtä lailla kuin muidenkin kertojien olevan mahdollisesti epäluotettavan. Lisäksi kertoja esittää kuvauksen kohdetta omasta näkökulmastaan ja paljastaa kuvauksessaan siksi usein myös paljon itsestään. Henkilön esittämän ekfrasiksen tulkinnassa on mukana puhujan ja kertojan (ja implisiittisen tekijän) lisäksi myös viitattu visuaalinen kohde. Ekfrastinen puhuja esittää visuaalista esinettä oman havaintonsa ja omien tarkoituseriensä mukaisesti, jolloin nämä usein tulevat selvästi näkyviin. (Yacobi 2000, 712–713, 720.) Myös *Käskyn* edellä lainatussa kuvauksessa lukijan huomio kiinnittyy erityisesti siihen, minkälaisia mielikuvia puhujana ja kertojana toimiva tuomari liittää Konstan kuvaukseen. Tässä kuvauksessa kohteen fyysiset, silminnähtävät ominaisuudet sellaisinaan eivät ole keskeisiä, eikä niitä kuvatakaan kovin konkreettisesti. Tärkeämpiä ovat epäsuorat kielikuvalliset ilmaukset.

Emilin kuvauksessa on vertauksia kuten ”kuin jäätynyt siipi”, ”kuin alttaritaulussa” ja metaforinen ilmaus ”marmorinkova”. Emil kuvaa hirttäytynyttä tohtoria myös ”ilmestykseksi”, joka on ”lymynyt” metsikössä, ja olettaa tämän pelottaneen Konstaa. Tuomarin henkilökohtainen elämys hänen kuvitellessaan Konstan näkemää ja sen herättämiä tuntemuksia yhdistyy yliluonnolliseen, demoniseen tai raamatulliseen. Siiven voi assosoida enkeliin, mutta jäätyminen tekee siitä toimintaan kyvyttömän ja rampauttavan. Kun siipensä kautta enkeliin vertautuva tohtori on kauttaaltaan kova kuin marmori, hän näyttäytyy kokonaisuudessaan elottomana ja luotaantyöntävänä. Vaikutelmasta tulee jopa uhkaava verbin ”lymytä” käytön kautta. Lopussa Emil päätyy vertaamaan Konstan näkemää tiettyyn, vankilan

kappelissa olevaan alttaritauluun. Nämä tuomarin miellelyhtymät siis tuottavat ekfrasiksen myös kohteesta, jota hän ei varsinaisesti kuvaa: kuvaus kohdistuu kappelin alttaritauluun.

Alttaritaulua kuvataan myöhemmin Miinan kautta: hän mainitsee alttaritaulussa olevan ”enkeliä kannattelema rujo Kristus” (K, 212). Alttaritaulun kristushahmoa voidaan pitää sellaisena taiteen perinteestä abstrahoitavissa olevana mallina, joista Yacobi puhuu ekfrasiksen lähteenä. Alttaritaulut kuvaavat Jeesusta yleensä ristillä ja vakiintunein konventioin (orjantappurakruunu, näkyvä haava kyljessä, ylöspäin käännetyt silmät). Miinan kuvaus vahvistaa Emilin kuvauksessa esiin tullutta negatiivista tunnelatausta. Vaikka Jeesus yleensä kuvataankin haavoittuneena ja tuskaisessa asennossa on ruumiilliseen epätäydellisyyteen viittaava rujo ilmauksena tavallista negatiivisempi ja maallistavampi. Siinä Jeesuksen kärsimykset ja hänen kehossaan olevat merkit tulkitaan realistisesti ruumiillisena kärsimyksenä eikä vertauskuvallisesti viittaamassa hengelliseen merkitykseen.

Kärsimyksen ruumiillisuutta ja sen mimeettistä tulkintaa korostava kuvaus Jeesuksesta toistuu myös Einon isoisan Frans Rapolan repliikissä Einolle. Frans selittää, miten jotkut saavat lohdutusta uskonnosta, mutta hän itse ei siinä onnistu.

Käynhän [sic!] pappakin silloin tällöin kirkossa, muttei papan olo siitä mihinkään tokene. Pappa kun ei näe Jumalaa josta ne puhuvat. Ainoastaan kuoliaaksi kidutetun Vapahtajan ristillä roikkumassa. Miten niin murheellinen näky voisi kenenkään oloa kohentaa? (K, 127.)

Samoin kuin Miina, Franskaan ei näe krusifiksissa muuta kuin sen esittämän ihmishahmon, joka on kidutettu kuoliaaksi. Niin Miina kuin Franskin ohittaa uskonnollisen yhteisön tavan tulkita Jeesusta ristinpuulla allegoristen ja anagogisten merkitysten kautta, jolloin ruumiin haavat saavat vertauskuvallisen ja tulevaan taivaalliseen iloon viittaavan ylevän merkityksen. *Käskyn* henkilöahmot tulkitsevat tauhun tai veistoksen mimeettistä tasoa ja näkevät siinä pahoinpidellyn

ihmisen. Siten alttaritaulu tai -veistos ei kiinnitykään kulttuuriseen malliin ongelmattomasti, vaan tämä malli kyseenalaistuu erilaisen, totutusta poikkeavia piirteitä painottavan tulkinnan myötä.

Oletettua eroa todellisuuden ja kuvallisen esityksen aiheuttamien tunnevaikutusten välillä pohti jo Aristoteles (*Runousoppi*, 17): inhottaviakaan aiheita esittävät kuvat eivät tunnu vastanmielisiltä siten kuin ilmiön itsensä kohtaaminen elävässä elämässä. Valokuvauksesta merkittävän esseen *On Photography* (1979; suom. *Valokuvauksesta* 1984) kirjoittanut Susan Sontag on myöhemmässä teoksessaan *Regarding the Pain of Others* (2003) käsitellyt kulttuurimme viehtymystä ruumiillista kärsimystä ja kuolemaa esittäviin kuviin. Sontag (2003, 40–42) toteaa, että tällä kiinnostuksella on pitkät juuret. Yhtenä esimerkkinä hän mainitsee juuri Kristuksen kärsimyksiä esittävien maalausten ja veistosten suuren määrän. Tällaisten kuvausten Sontag katsoo pyrkineen liikuttamaan ja herättämään kiinnostusta sekä opettamaan ja näyttämään esimerkkejä. Tällaisessa kärsimyksen kuvauksessa Sontag näkee katsojan olevan passiivinen ja osallistumaton. Tämä muuttui Sontagin (mts. 42–45) mukaan sen myötä, kun alettiin kuvata tavallisten ihmisten kärsimystä sodan jaloissa, kuten esimerkiksi Jacques Callot teki sarjassaan sodan tuottamasta murheesta ja onnettomuudesta (*Les Misères et les Malheurs de la Guerre* 1633). Tässä sittemmin vahvistuneessa perinteessä kärsimys, jota kuvataan, on katsojalle moraalinen haaste ja vaatimus: taiteen esittämä julmuus on hyökkäys katsojan herkkyyttä ja tunteellisuutta kohtaan. *Käskyn* kuvaus kuolleesta johtajasta ja alttaritaulusta sekoittaa nämä kaksi perinnettä: yksilön onnettoman lopun ja ylevöitetyn, marttyyriin kruunuun oikeuttavan kärsimyksen.

Emilin kuvaus siirtyy johtajasta alttaritauluun ja siten rinnastaa kaksi kuvauksen kohteina olevaa henkilöä. Carpelan onkin kristusmainen hyvän tekijä, sillä hän on omistautunut heikko-osaisten, mielisairaiden mahdollisimman lempeään hoitoon. Hänen potilaansa on kuitenkin karkotettu väkivalloin mielisairaalaan, koska siitä on aiottu tehdä sotasairaala haavoittuneille valkoisille (K, 302–309). Mielisairaiden julma loppu on ilmeisesti ollut liikaa johtajalle, ja hän on surmannut itsensä. Näin hänestä tulee tavallaan sodan siviiliuhri, jonka kuolema

ei ole sankarillinen tai kärsimys ylevää. Samalla häneen vertautuvan Kristuksen kärsimyksen ylevyys entisestään kyseenalaistuu.

Toisaalta Kristukseen liittyvä tuonpuoleisen ja ylösnousemuksen idea siirtyy osin merkitsemään Carpelania. Konstan ottaman valokuvan kautta voi myös johtajan ajatella tavallaan heräävän kuolleista. Valokuvausta on pidetty elämän ja kuoleman rajan ylittäjänä, sillä valokuvat jälkinä ihmisestä jäävät olemaan kuoleman jälkeenkin (Horstkotte ja Pedri 2008, 15; Sontag 1979, 15). Valokuvana johtaja tuo menneisyyden osaksi nykyisyyttä ja saa Emilin pelästymään paljastuvaa ikävää menneisyyttä. Juuri Carpelania esittävä valokuva ei sisällä merkittävää paljastusta, mutta se toimii todisteena muiden, raskauttavampien valokuvien olemassaolosta. Konstalla, jolta myös Carpelania esittävä valokuva on peräisin, on Miinan väitteen mukaan kuvia valkoisten toimeenpanemasta mielisairaiden väkivaltaisesta hädöstä. Osa potilaista oli jätetty nääntymään janoon ja nälkään. Konstan kuvat esittävät valkoisten toimeenpanemaa häätooperaatiota, ja niissä näkyy toiminnan julmuus. (K, 304.)

Konstan ottamat valokuvat ovat käänteentekeviä tarinalle ja etenkin Emilille. Konstan valokuvat esittävät sekä mielisairaalan julmaa loppua että tilalle tulleen vankileirin ja tuomioistuimen julmuuksia. Näiden asioiden esiintulon Emil ajattelee vievän tuohon koko valkoisen puolen asian. (Ks. K, 303–306.) Tässä tilanteessa tapahtuu hetkellinen kuvan ja todellisuuden kääntyminen ympäri, kun Emil toteaa Konstan valokuvien tekevän hänestä haamun. Aiemmin Emil on pilkannut Konstaa, joka on kertonut ottaneensa ja ottavansa kuvia haamuista. Nyt paljastuu, että Konstan haamuiksi nimeämät hahmot ovat entisiä parantolan asukkaita, jotka valkoiset ovat julmasti raivanneet pois tieltä. Kuvassa läsnä- mutta todellisuudessa poissaolevina ne ovat Konstalle haamuja.

Konstan kuvien kautta nääntyvät, sittemmin oletettavasti kuolleet potilaat tulevat näkyviin nykyajassa. Tässä näkyy valokuvan kyky ylittää niin elämän ja kuoleman välinen raja kuin ajallinen etäisyys yleisemminkin, tehdä menneestä taas läsnäolevaa. Konstalle entiset potilaat näyttävät edelleen läsnä olevina haamuina, muille henki-

löille he tulevat osaksi nykyisyyttä valokuvien kautta. Kun Konstan ”haamut” reaalistuvat valokuvissa ne aiheuttavat Emilille tunteen hänen olemassaolonsa pohjan katoamisesta, hänen muuttumisestaan haamunkaltaiseksi. Tuomari sanookin Aarolle:

Jos Hullu-Konstalla on oikeita kuvia, niin me olemme aaveita, me kaksi. Voimme pistää heti tässä aavepolkaksi. Haluatko sinä tanssia aaveen kanssa, Aaro? (K, 306.)

Kun menneisyys käy ilmi, se muuttaa nykyisyyden asetelmia ja vie Emililtä tunteen asioiden hallinnasta. Hän on muutenkin epäillyt valkoisten asioiden olevan menossa huonoon suuntaan muun muassa leirien huonon ruokatilanteen vuoksi. Hänelle on myös esitetty valkoisten sotilaiden taistelumoraalin olevan heikkenemässä. (K, 106–110.)

Emil yrittää kyseenalaistaa Konstan kertomuksen siitä, miten mielisairaalan potilaat poistettiin valkoisten haavoittuneiden tieltä. Hän kysyy Aarolta ja Miinalta, kuka hullun tarinoita todesta ottaisi.

– Minä otin, Miina sanoo. – Ja kun vielä näin niitä kuviakin. Kuten sen janoisen aaveen joka sänkyynsä kahlehdittuna turhaan rukoili vettävodaavettävodaavettävoda – – – (K, 304.)

Tässä lainauksessa näkyy selkeästi valokuvalle yleisesti oletettu todistusvoima (ks. Horstkotte & Pedri 2008, 13–15). Kiinnostavaa lainauksessa on sen periaatteen rikkominen, että valokuvan ajatellaan olevan hiljainen. Esimerkiksi Liliane Louvel (2008, 34) esittää, että valokuva muuttaa kohteensa sekä liikkumattomaksi että hiljaiseksi; samoin Yacobi (1995, 645) on huomauttanut, että kuvataide on hiljaista, eikä sillä ole ääntä. ”Vettävoda” on hokema, jota änkyttävä Konsta toistaa joka tilanteessa. Vasta Miinan kuvauksessa hänen näkemästään valokuvasta selviää, mistä tämä Konstan hokema on peräisin: valokuvassa esiintyvältä potilaalta. Konsta siis näyttäytyy monella tapaa kuolleiden potilaiden välittäjänä nykyaikaan. Hän sekä säilyttää potilaista ottamiaan valokuvia että toistaa jatkuvasti yhdeltä kuulemaansa fraasia.

Konstan valokuvat samoin kuin Emilin kuvaus kuolleesta parantolanjohtajasta osoittavat menneisyyden välittyneisyyden ja sitä koskevan esityksen monikerroksisuuden. Kuten Mikkonen (2005, 230) toteaa, visuaalista kokemusta ja kuvausta käsitellään kirjallisuudessa usein ajatuksina havainnosta – tai puheena havainnosta. Tällöin havainnon välittymisessä on mukana niin henkilöhahmon havainto, hänen havaintoa koskeva tulkintansa kuin myös kertojan havaintoa välittävä ja esittävä näkökulma. Historiallisessa romaanissa tämä välittyneisyys on korostetusti esillä, kun havaitsijoina toimivat mennessä tarinamaailmassa elävät henkilöhahmot. Tämä monikerroksisuus on muodollisesti kompleksinen, mutta voi uskoakseni toimia historian rakentumisen palveluksessa.

Yacobi (2000, 716 ja seur.) muotoilee mallia, jossa fiktio muuntelemaan ja epäluotettavuuden mahdollistavana lainausten järjestelmänä yhdistetään multimedialaisen viestin semioottiseen monikerroksisuuteen: teoksen sisäiseen esittämisen kerroksisuuden yhdistyvät viittaukset muihin esittämisen tapoihin. Yacobi (mts. 717) painottaa lainaamisen olevan uudelleen kontekstualisointia, mahdollisesti jopa uudelleen tekstualisointia – ja siksi alkuperäisen tekstin muokkaamista. Epäsuorassa esityksessä, jossa sanoja muutetaan, tämä on selvää, samoin kuin intermediaalisessa lainauksessa, jossa koko koodi on avoimesti muutettu. *Käskyssä* esimerkiksi kuollut johtaja Carpelan esitetään monien välittäjän kautta: Konsta – Konstan ottama kuva – Konstan kertomus Emilille – Emil – kertoja – implisiittinen tekijä. Myös kuvauksen kohde vaihtuu tai häilyy näissä kerroksissa kun itsemurhan tehnyt tohtori vertautuu alttaritaulun Jeesukseen. Moninkertaisen välittymisen herättämät mielikuvat, kuten Jeesus, kuitenkin tuottavat lukijalle mahdollisuuden verrata kuvausta tuttuihin malleihin. Tässä, samoin kuin perheretken yleistävässä kuvauksessa, ekfrastinen kuvaus viittaa suoraan tai epäsuorasti yleisesti tunnettuun kulttuuriseen malliin, jolloin menneisyys näyttäytyy niiden kautta tunnistettavana. Merkityksen siirtymä on kuitenkin molemminsuuntainen: *Käskyn* sisältämät esitykset paljastavat tosielämän malleista jotain usein sivuun jäävää.

Kehyskertomuksessa mainitulla valokuvalla on myöhemmin ratkaiseva osa tarinan tapahtumissa. Vuosiluvun kautta se kytkeytyy kehyskertomuksen toiseen keskeiseen esineeseen, suojeluskunnan valkoiseen käsivarsinauhaan. Tarinan myötä osoittautuu, että valkoinen nauha on ollut Aaron, ja hän on antanut sen Miinalle tämän suojaksi pakomatalla. Tarinan lopussa Aaro auttaa Miinan pakoon Ruukki-joelta, ja Miina taas käy hakemassa Einon punaorvoille tarkoitettua kasvatuslaitoksesta. Aaro kuolee auttaessaan Miinan pakoon.

Kehyskertomuksen kertojan ilmoituksen mukaan tarinan todellisuuspohja lepää vain valokuvan varassa, jonka pohjalta tarina on sepitetty. Valokuvilla on usein todettu paradoksaalinen suhde todellisuuteen: vaikka niillä toisaalta katsotaan olevan erityistä todistusarvoa tapahtumien todenmukaisina esityksinä, tiedostetaan toisaalta kuvakulmien ja rajausten valikoinnin merkitys sekä manipuloinnin helppous (Horstkotte & Pedri 2008, 13–15). Esimerkiksi Roland Barthes (1985 [1981], 82–83, 86) ja Sontag (2003, 26) painottavat valokuvauksen olemukseen olennaisesti kuuluvan todistusvoiman, se pakottaa katsojan tunnustamaan valokuvan kohteen olemassaolon menneisytydessä. Barthes (mts. 94–95) pitää valokuvaa menneen todellisuuden jäänteinä tai jälkinä, osoituksena siitä, mitä on ollut. Sontag (mp.) taas katsoo valokuvalla olevan todistusvoimaa sekä siksi, että se on koneen tuottama jäljennös todellisuudesta, että siksi, että se edellyttää paikalla olleen konetta käyttäneen ihmisen. *Käskyn* tarinassa valokuvat ovat merkittäviä lähimenneisyyden paljastajia, mutta merkitystä on myös valokuvaamisella toimintana.

Valokuvaus ja tuonpuoleinen

Barthesin (1977, 44) ajattelussa kiinnostavaa on muun muassa hänen näkemyksensä valokuvan erityisestä suhteesta aikaan ja paikkaan: valokuva yhdistää toisiinsa käsiteparit ”täällä nyt” ja ”täällä silloin”.

Barthesin mukaan tämä luo uudenlaisen tietoisuuden siitä, mitä jossain tilassa on ollut. Valokuvaa on jopa pidetty tapahtumana (”event”), tietyn hetken todisteena ja ikuistumana, tai niin dokumenttina kuin ikoninakin. Tämän voi kyseenalaistaa korostamalla katsojan roolia valokuvan äärellä. Valokuvan kohteen elämän jatkuminen yli kuvanottohetken ylittää rajan menneen ja nykyisen välillä siten, että mennyt hetki on läsnä kuvan ja kielen nykyhetkessä. Siksi valokuvassa on läsnä niin sen esittämä mennyt hetki kuin myös katsomishetken nykyisyys. (Louvel 2008, 32–33.) Se on katsojan tulkinta merkistä, jonka ikonisuus, suora vastaavuus todellisuuden kanssa, kyseenalaistuu rajausten ja mahdollisen manipuloinnin vuoksi. Katsomishetkellä tarkasteltavana oleva kaksiulotteinen esitys on toinen kuin sen esittämä todellisuus.

Esittämishetken nykyisyyden liittyminen menneisyyteen on yleisemminkin historiallisen romaanin ominaisuus: tarinan aiheena on menneisyys, mutta merkitys usein laajenee allegorisesti tai muuten koskemaan myös kirjoittamisaikaa. Olen itse (Hatavara 2007, 28–34) korostanut sitä, että historiallinen romaani aina sisältää vähintään kaksi ajallista tasoa: henkilöiden kokemuksen menneisyydestä sekä implisiittisen tekijän näkemyksen siitä kirjoittamisajan historiana. Valokuva näyttää valokuvaajan version menneisyydestä ja tarjoaa sen nähtäväksi ja tulkittavaksi nykyajassa. *Käskyssä* tämä tapahtuu usein lukijalle tutun visuaalisen mallin kautta.

Valokuvaus tulee mukaan tarinaan kun Emil alkaa kuulustella Miinaa Ruukkijoella. Ensimmäisen kuulustelun alussa Konsta tulee paikalle tuomaan vettä kamera mukanaan. Emil kertoo alentuvasti Miinalle, ettei kamerassa ole filmiä. (K, 31.) Vähän myöhemmin Konsta tarjoutuu esittelemään Emilille miten kamera toimii, mutta tämä kieltäytyy. Miina taas avaa ensimmäisen kerran suunsa vankeudessa ja keskustelee Konstan kanssa kameran merkistä, mallista ja teknisistä ominaisuuksista, muun muassa levykoosta. Tuomari ajaa Konstan pois ja kääntyy Miinaan päin:

– [- -] Mutta nämä Konstan kuvat ovat enemmänkin mielikuvi-
tuksen tuotetta. Vaikka turha minun kai on sinulle sitä kertoa.

Pieni hymyntapainen. (K, 34.)

Valokuvauksesta tietävä lukija ymmärtää Miinan hymyn tarkoituksen: Emil luulee kuvien olevan kuviteltuja, koska kamerassa ei ole filmiä. Kuitenkin levyt, joiden koosta Miina ja Konsta keskustelevat, korvaavat filmin joissain kameratyypeissä. Konsta selittää kameransa toimintaa jatkuvasti kaikille, kuten Aarolle tämän ensimmäisenä aamuna Ruukkijoella (K, 39). Muut kuin Miina eivät vain arvaa Konstan teknisten selostusten olevan järjellisiä ja ymmärrä, että levyt ja filmi ovat toisensa poissulkevia mahdollisuuksia.

Miina on saanut tietonsa työskenneltyään valokuvaajan apulaisena ja valokuvaajana turkulaisessa valokuvaustoimistossa. Myös Aarolla on suhde uuteen kuvausteknologiaan, vaikka ei suoranaisesti valokuvakameroihin. Hän on – muiden taloudellisten yritystensä joukossa – hankkinut Yhdysvalloista elokuvaprojektorin ja filmejä (K, 48). Teknisistä, uutta aikaa symboloivista laitteista rakkain Aarolle on kuitenkin ollut hänen moottoripyöränsä (K, 49, 238). Merkiltään se on Wolf, susi, minkä voi tulkita viittaavan Aaron myöhempään yhteyteen ja yhteenkuuluvuuteen Miinan kanssa. Analyysilläni keskeistä on, ettei Aaro tekniikkaa kohtaan tuntemastaan kiinnostuksesta huolimatta ymmärrä Konstan esittelemää valokuvauksen tekniikkaa.

Valokuvauksen historian tuleminen esiin tarinan tasolla tukee teoksen historiallista luonnetta. Jo levyjä käyttävä kamera on selkeä viittaus menneisyyteen. Siten kameran teknisten ominaisuuksien esittely palvelee teoksen historiallisuuden esiintuomista. Historiallisuuden ja aikasidonnaisuuden voi yhdistää myös ekfrasiksen keskeisten kysymysten, sanan ja kuvan rajojen sekä taiteen ja luonnon rajojen, ajallisiin muutoksiin. Koska näihin peruskysymyksiin on suhtauduttu eri tavoin eri aikakausina, on ekfrasiksen tutkiminen soveltuva tuomaan esiin kunkin aikakauden representatiivista ilmapiiriä sekä medioiden historiaa. Tämä huomio toimii tietenkin lähinnä suhteessa teoksen kirjoittamisaikaan eikä sen kuvaamaan tarinan aikaan. Voi kuitenkin ajatella myös, että tarinan hahmojen puheessa toteutuvat ekfrasikset historiallisessa romaanissa ovat aikasensitiivisiä: niiden tulee seurata tarinan aikaan mahdollisia sisältöjä jos halutaan välttää anakronismeja. *Käskeyssä* valokuvauksen esittely ja valokuvien kuvailu sopii historial-

liseen aikakauteen: teoksessa mainitaan myös Kodakin pikakamera, joka oli keksitty 1880-luvun lopulla. Rullafilmi ei ollut vielä yleistynyt kameroissa, ja ammattilaiset käyttivät enimmäkseen levykameroita, jollainen Konstalla on ja jollaista Miinakin on ilmeisesti käyttänyt valokuvaamossa.

Emil ei tunne valokuvauksen tekniikkaa ja hänelle todellisuus Konstan valokuvauksesta ja tämän itse kehittämistä valokuvista paljastuu vasta teoksen loppupuolella. Miina kertoo Konstan kameran käyttävän levyjä – niitä, joista Miina on jo vankeutensa alussa tuomarin läsnä ollessa keskustellut Konstan kanssa (K, 303). Samassa yhteydessä Miina huomauttaa, että Konsta on varmaankin monta kertaa esitellyt kameran toimintaperiaatteen tuomarille, tämä ei vain ole kiinnittänyt siihen mitään huomiota. Emilin välinpitämättömyys Konstan puuhia kohtaan johtaa jopa siihen, että hän antaa tälle luvan lähteä järjestämään valokuvanäyttely ottamistaan kuvista: ”Vie ne kuule ihan mihin hiivatun haamunäyttelyyn haluat, kunhan jätät meidät rauhaan.” (K, 261.) Samoin kuin Konstan valokuvat sekä hokema ”vettävödaa” ovat ilmauksia menneisyyden pyrkimisestä osaksi nykyisyyttä, on valokuvauskin kaikessa paljastavuudessaan toimintaa, jota Konsta jatkaa lähes pakonomaisesti.

Valokuvausta voisi pitää jopa traumateorian mukaisena oireena menneisyyden käsittelemättömyydestä: kuten Greg Forster (2007, 259) on kiteyttänyt, kokemisen hetkellä ylitsekäyvät tapahtumat oirehtivat mielen jatkuvasti yrittäessä tavoittaa ja ymmärtää alun perin äärimmäisyytensä vuoksi ymmärryksen ulkopuolelle jäänyttä. Trauman ja valokuvauksen rakennetta voi pitää hyvin samankaltaisena, sillä molemmissa on kysymys jäljestä, joka toistaa alkuperäistä kohdetta tai tapahtumaa pystymättä selittämään sitä (vrt. Baer 2002, 7–8). Aiemmin viittasin valokuvaa pidettävän kuoleman rajan ylittäjänä. Kuten Carolin Duttlinger (2004, 155) on huomauttanut, valokuvat yhdistetään kuoleman lisäksi myös menetyksiin yleensä sekä traumaan. Konsta on ollut todistamassa sekä parantolan mielisairaiden raakaa loppua että punavankien huonoa kohtelua ja teloituksia. Valokuvaamisen lisäksi trauman oireeksi on jäänyt ”vettävödaa”-hokema, jonka voi

ajatella liittyvän tunteita herättävään tilanteeseen: Konsta on todistanut potilastoverin näntymistä voimatta auttaa. Etenkin potilaiden kohtalo tulee lähelle Konstaa, sillä hän oli itsekin heidän joukossaan. *Käskeyssä* ei selitetä, miksi Konsta on jätetty henkiin, mutta oletettavasti häntä on pidetty tarpeeksi toimintakykyisenä ollakseen hyödyksi.

Martin Jay (1994, 443–445) kehittelee Barthesin ajattelun pohjalta valokuvauksen ja trauman välistä suhdetta. Jay viittaa Barthesin ajatukseen valokuvasta täällä olleen muistumana. Siitä johtuen valokuvaus Jayn mukaan määritelmällisesti liittyy ainakin implisiittisesti menettämisen traumaan: tuskaan, joka syntyy läsnä olleen poissaolosta tällä hetkellä, sen menettämisestä. Tämä kytkös voi olla implisiittinen, piilotettu. Konstan tapauksessa trauma liittyy valokuvaukseen myös eksplisiittisesti, sillä hän on valokuvannut muiden kärsimystä. Kun Konsta myöhemmin kokee ottavansa kuvia haamuista ja näkee kuolleita ihmisiä kuten parantolan johtajan ja potilaita, hän kieltäytyy tunnustamasta aiemmin olleen poismenoa. Toistamalla valokuvauksen aktia hän kuvittelee tuottavansa uudestaan kuvia siitä, mikä oli ja on. Konsta ei erota toisistaan ”täällä nyt” ja ”täällä silloin” -kategorioita vaan ajattelee valokuvauksen pitävän menneen edelleen läsnäolevana.

Konstalla on suora suhde myös valokuvaukseen itseensä traumaattisena tapahtumana. Emil kertoo Miinalle, että Konsta on ennen parantolaan joutumistaan ollut johtavassa asemassa ja juuri avioitunut. Häämatkalla Pariisissa verisuoni on katkennut hänen päästään aiheuttaen henkisen vammautumisen. Emil arvelee, että Konsta – silloinen Konstantin Martikainen – on kenties juuri ollut aikeissa valokuvata morsiamensa jonkun Pariisin nähtävyyden luona. (K, 32.) Jos Emilin arvelu pitää paikkansa on Konstan viimeinen aie ennen vammautumista ollut valokuvan ottaminen, jota hän sitten sairastuttuaan toistaa jatkuvasti. Sekä Konstan valokuvaus toimintana että hänen ottamansa valokuvat ovat ikään kuin oireita menneisyydestä. Ne eivät kuitenkaan pelkästään – tai ensisijaisesti – toimi Konstan psyyken ja henkilöhahmon tasolla, vaan ovat olennainen osa koko teoksen juonta ja rakentumista.

Tarinassa Konstan valokuvien huomiotta jättäminen koituu koh-
talokkaaksi Emilille. Valokuvauksen eli laajemmin dokumentoinnin ja
valokuvien eli yleisemmin dokumenttien merkitys on tärkeä myös koko
teoksen tulkinnan tasolla, kun niiden kautta reflektoidaan menneisyy-
den esittäminen ja tavoittamisen ongelmia. Kuten kehyskertomuksen
kertoja toteaa, niiden pohjalta voi kertoa kertomuksen – joko todellisen
tai kuvitellun, mutta silti merkityksellisen.

Louvel (2008, 36–37) viittaa J. M. Coetzeen teoksessa *Rauta-
aika* (*Age of Iron* 1990) esiintyviin ”haamuihin”. Ne ovat valokuvasta
ulkopuolelle rajattuja ihmisiä, jotka kummittelevat – kuvasta poissa-
olevat ovat siis kuitenkin siinä läsnä. Poissa ja kuitenkin läsnä olevien
henkilöiden korostamisen Louvel näkee hyödyntävän valokuvaustek-
niikan ominaisuuksia metaforisesti: poissuljettujen läsnäolo toimii
kuten negatiivi, näyttäen mustan valkoisena ja valkoisen mustana,
ja Coetzeen tapauksessa myös rodullisen muutoksen Etelä-Afrikassa.
Myös *Käskyssä* on samantapainen logiikka, kun poishäädetyt mieli-
sairaalan potilaat ”kummittelevat” Konstan kuvissa. Valokuvauksen
tekniikkakin on mukana Konstan haamukuvissa: kun Konsta esittelee
kameran toimintaa Aarolle, hän kertoo käyttävänsä kuvien tekemisessä
kollodiumin sijasta gelatiinia, koska ”[s]e on riittävän herkkää aaveiden
ja sen sellaisten kuvaamiseen” (K, 40). Poissa- ja läsnäololla on *Käskyssä*
ajallinen ulottuvuus kahdellakin tapaa. Konsta näkee entiset asukkaat
edelleen läsnäolevina sen lisäksi, että ne hänen menneisyydessä otta-
miensa kuvien muodossa ovat läsnä nykyisyydessä. Konstan ja hänen
valokuviansa avulla tulee selkeästi esille menneisyyden ”kummittelu”,
käsittelemättömän trauman jatkuva palaaminen nykyisyyteen.

Konsta itsekkin on tavallaan jäänne menneestä, koska hän on elä-
nyt Ruukkijoella silloin kun se oli mielisairaala. Siten hän voi toimia
menneisyyden ja nykyisyyden välittäjänä. Mielisairautensa turvin
hän liikkuu myös samassa ajassa läsnäolevissa eri maailmoissa vanki-
leirillä: sekä henkilökunnan että vankien joukossa (ks. K, 113). His-
toriallisen romaanin poetiikan kannalta merkittävämpi on kuitenkin
hänen kykynsä välittää eri aikoja, mennyttä ja nykyistä. Tämäkin voi
johtua osin hänen sairaudestaan: ehkä hänellä ei ole tavanomaista

tajua ajasta. Siten menneisyys tunkeutuu hänen kauttaan jatkuvasti osaksi nykyisyyttä. Erityisesti Konsta pelkää haamuja, jotka tunkevat mukaan hänen nykyisyydessä ottamiinsa valokuviiin ja näyttäytyvät hänelle. Esimerkiksi kappelissa Emilin yrittäessä urkkia menneisyyden tapahtumia Miinalta ja Aarolta tukahdutettu menneisyys näyttäytyy Konstalle haamuina:

Siellä ne taas ovat.

Tohtori juhlapuvussaan ja hänen kaljuksi kynityt potilaansa kytistelevät sakastissa ja odottavat.

Konsta erottaa oven läpi niiden rauhattoman supinan ja häntä arveluttaa ottaa enää askeltakaan. Vaikka hän onkin oppinut huijaamaan aaveita kokolailla ovelasti, on parasta pitää varansa aina kun ne vaanivat sillä tavalla yhtenä joukkona. Silloin niille kelpaa kuka hyvänsä jonka voi napata mukaansa, jolle uskoa kuoleman salaisuuksiaan.

Tuomarin ääni virtaa rytmisenä kappelin puolella. Hänellä ei ole aavistustakaan miten lähellä aaveita hän parhaillaan on ja että miten silmittömäksi niiden nälkä on kasvanut viime kuukausien aikana. Tuskin voi ottaa kuvaakaan, johon ne eivät tunkisi mukaan.

(K, 257.)

Tässä menneisyys näyttäytyy ahneena ja nykyisyyttä ja siinä eläviä ihmisiä uhkaavana. Konsta pelkää kuolleiden voivan tempaista eläviäkin tuonpuoleiseen. Tuonpuoleisuus ja sen kurottautuminen elävien maailmaan tulee esiin myös yhdessä *Käskyn* pohjateksteistä, Goethen balladissa ”Keijujen kuningas” (”Erlkönig” 1782). Runossa tuonpuoleinen ei edusta vain kuolemaa vaan myös toiseuden kokemusta.

Keijukuningas toiseutena

Goethen ”Keijujen kuningas” on muunnelma tanskalaisesta materiaalista, ja siitä on puolestaan tehty lukuisia parodioita (esimerkiksi juomalauluja) sekä muunnelmia, muun muassa Michel Tournierin romaani *Le roi des Aulnes* (1970). Neljän eri äänen – kertojan, keijukuninkaan, isän ja pojan – vuoropuheluksi kirjoitettu runo kuvaa, kuinka ainoastaan pojalle näyttäytyvä ja puhuva keijukuningas houkuttelee tätä luokseen omaan maailmaansa isän ja pojan yhteisellä merimat-kalla. Poika näkee keijukuninkaan ja tämän tanssivat tyttäret, isä taas pelkkää sumua ja luonnon muodostamia kuvaelmia. Poika pelkää ja vastustelee kuningasta, joka maalaa tälle maailmansa kauneutta ja hauskuutta. Isä taas kieltää kuninkaan olemassaolon. Keijukuningas kuitenkin sanoo pojalle vievänsä tämän vaikka väkisin ja ilmeisesti onnistuuakin siinä, kun runon lopussa isä toteaa pojan kuolleeksi. Keijukuninkaan maa paljastuu kuoleman maaksi, ja kuninkaan itsensä voi tulkita vaikka metaforaksi lapsen sairaudesta.

Tämä Goethe-interteksti liittyy temaattisesti edellisen luvun lopussa lainaamaani katkelmaan *Käskystä*, jossa Konsta kokee aaveita Kappelissa: keijukuningas vie väkisin pojan luokseen kuolemaan, samoin kuin Konsta pelkää kuvaamiensa haamujen tekvän hänelle. Molemmissa tapauksissa hahmot kuoleman takaa tavoittelevat eläviä. Merkittävää on, että runon poika on ainoa, joka näkee keijukuninkaan, ja että tämä näky on tarpeeksi voimakas viedäkseen pojan mukanaan kuolemaan. Tämä korostaa subjektiivisen näkemisen ja eri näkökulmien merkitystä.

Vaikka Konstalla on kytkös runon poikaan, hän ei kuitenkaan *Käskyssä* ole se, jolle runon pojan roolia tarjotaan. Paremmiin siihen sopii Aaro, joka myös on läsnä runon lausumistilanteessa. ”Keijujen kuningas” -runoon viitataan kohtauksessa, jossa Aaro on vierailulla Emilin kotona. Läsnä on heidän lisäksi tuomarin vaimo Beata. Emil siteeraa Goethen runoa kenties kiusatakseen Aaroa, joka on vähän aikaisemmin kertonut ihailmastaan isästä, joka on ollut löytöretkeilijä. Emil tulkitsee runoa niin, että poika haluaisi toistaa isän uroteon – hän on

juuri päätellyt mielessään Aarolla olevan paineita yltää isänsä tasoihin urotekoihin. Aaro, ilmeisen osuvasti, ajattelee Emilin pilkkaavan runola hänen isäsuhdettaan. (K, 191–194.) *Käskyn* kannalta merkittävämpi temaattinen tulkinta avautuu niinkin banaalin huomion kautta kuin ”keiju”-sanan liittyminen homoseksuaalisuuteen, erityisesti englannin kielessä (”fairy”). Emil selvästi tuntee seksuaalista vetoa Aaroa kohtaan, ja tarinan loppupuolella myös pyytää tätä nukkumaan kanssaan (K, 274). Siinä yhteydessä Emil näkee Aarossa ”nuoren prinssin hehkua” (K, 298), siis näkee hänet (keiju)kuninkaan jälkeläisenä.

Emil esittää tulkintansa runosta sen esittämisen jälkeen (K, 193–194). Hän nostaa esiin mahdollisuuden, että loppu onkin onnellinen: poika pääsee keijukuninkaan luo toiseen, iloisempaan maailmaan. Emilin tulkinnassa isä on ollut poikaa kahlehtiva mielikuvitukseton tylsimys, joka olisi pilannut pojan elämän. Pojalla taas oli mielikuvitusta, jonka vuoksi hän näki keijukuninkaan ja tunsii vetoa tätä kohtaan. Tässä tulkinnassa, *Käskyn* siirrettynä, homoseksuaalinen Emil kutsuisi Aaroa seksuaalisiin iloihin kanssaan. Aaro taas olisi vähintäänkin kiinnostunut homoseksuaalisuudesta (hänellä olisi mielikuvitusta kuten runon pojalla) ja pääsisi Emilin kanssa vapautumaan vanhanaikaisista ennakkoluuloistaan (mielikuvituksettomasta isästään) toteuttamaan seksuaalisuuttaan.

Käskyssä ei kuitenkaan ole viitteitä siitä, että Aarolla olisi homoseksuaalisia taipumuksia. Hän itse viittaa huomattavasti perinteisempään parisuhteen muotoon kertoessaan Miinalle tarinaa, joka temaattisesti, sumussa tanssimisen ja kuoleman kautta, yhdistyy Goethen runoon. Aaron tarina perustuu kansantarinalle ja kertoo pariskunnista, jotka oli vihitty maissa ja joiden piti juhlia häitään saarella, johon heitä oltiin asuttamassa. Laiva kärsi haaksirikon, jossa kaikki kuolivat, jolloin onnettomuudesta seurasi Aaron mukaan lisää haamuja: ”Onnettomat sulhaset jotka eivät koskaan päässeet pukille asti tanssittavat nyt tyttöjään usvaisten kesäöiden puuttomassa hämyssä.” (K, 253.) Tämä tarina kiinnittyy heteroseksuaalisuuteen ja vieläpä avioliittoon seksuaalisuuden ilmaisemisen edellytyksenä.

Temaattisen tulkinnan lisäksi – ja ehkä sitä kiinnostavampana – ”Keijujen kuningas” ja Emilin esittämä tulkinta siitä viittaavat samantapaiseen taiteelliseen rakentumiseen, kerroksisuuteen ja siteeraamisten systeemeihin, jota olen korostanut *Käskyn* ekfrasisten tulkinnassa. ”Keijujen kuningas” itsessään on moniääninen runo, siinä näkyvät selvästi esittämisen eri kerrokset kun kertojan ja henkilöiden äänet vuorottelevat. Samoin kokemisen subjektiivisuus on ilmeistä kun henkilöt kukin näkevät ja kuulevat eri asioita, havainnoivat maailmaa omalla tavallaan. Tämän lisäksi, vaikka median vaihdosta ei tapahdukaan, on intertekstin tuominen *Käskyy*n sen sijoittamista uuteen kontekstiin, mikä tuottaa uudenlaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia.

Emil siteeraa kahdeksansäkeistöisestä runosta kaksi ensimmäistä säkeistöä, ja tekee sen alkukielellä. Runonsäkeet siirretään sellaisenaan erikieliseen (saksa>suomi) ja erimuotoiseen (runoballadi>romaani) teokseen. Loput runosta Emil kertoo omin sanoin Beatalle ja Aarolle. Emil sekä selostaa runoa että esittää tulkintansa siitä, jolloin hän kuvaa sen eri sanoin. Media tavallaan vaihtuu, balladista suorasanaiseen repliikkiin ja kielestä toiseen, mutta pysyttelee kuitenkin sanallisessa ilmaisussa. Emilin tulkinta on joka tapauksessa esitys esityksestä samantapaisesti kun ekfrasis. Edelleen, tarinamateriaali on runossa jo ennalta tunnettua, runo on muunnelma kansantarinoista. Siten runon voi tulkinnaltaan osin rinnastaa *Käskylle* ominaisiin ekfrasiksiin, jotka viittaavat tunnettuun malliin. Monella tapaa näkyvä moniäänisyys ja -kerroksisuus (runon alkuperä, runo itsessään, runo osana *Käskyyä*) tulee siis lähelle tutkimukseni keskeistä ajatusta fiktion monipolvisuudesta ja sisäkkäisistä siteeraamisen kerroksista.

Emilin kuvaus ja tulkinta lähtee runon yhteydessä, samoin kuin kuolleen johtajan kuvauksessa, voimakkaasti hänen omasta persoonallisuudestaan. Hänen tulkintansa Goethen runosta perustuu hänen toiveelleen Aaron homoseksuaalisuudesta. Emilin toiveikas tulkinta on kuitenkin väärä. Aaron kohtalo *Käskyyssä* noudattaa Goethen runon kirjaimellista tarinaa, kun Aaro kuolee. Tämä tapahtuu kaiken lisäksi Aaron auttaessa Miinan pakenemaan. Vähän tätä ennen Emil on tosin humalatilassaan pyytänyt Aaroa makaamaan kanssaan, johon Aaro on

suostunut sillä ehdolla, että Miina päästetään vapaaksi. Aaron motiiveja kerrotaan Emilin fokalisoidussa jaksossa, jossa syyksi esitetään Aaron omantunnon hyvittäminen. On tulkittavissa, että Aaro suostuu itselleen vastenmieliseen seksiaktiin hyvittääkseen Miinan ja muiden naisten kokeman raiskauksen. Tämä suunnitelma ei kuitenkaan toteudu, vaan Aaro kuolee saattaessaan Miinaa luvatta vapauteen.

Kun Emil kuulee Aaron kuolleen hänkin tappaa itsensä (K, 323). Itsemurhaa ei selitetä, mutta Emilin tulkinnasta ”Keijujen kuningas”-balladista voi hakea tulkinta-apua tähän. Väärään toiveeseensa pettynyt ja rakastettunsa kuolemasta tiedon saava Emil on valmis hänkin siirtymään keijukuninkaan maahan, kuolemaan. Tämä toinen, kuoleman maailma on runon kautta esitetty näkynä, jonka kuninkaan poika näkee. Konstan valokuvissa tämä kuoleman takaisuus on läsnä haamujen, entisten potilaiden muodossa.

Kamera: pimennyskone ja salattujen päivänvaloon saattaja

Valokuvauksella on *Käskyssä* muitakin merkityksiä kuin menneisyyden esittäminen ja sen jäänteiden tallentaminen. Louvelin (2008, 34–35) mukaan yksi valokuvauksen mahdollisista käyttötavoista fiktiossa on teknisen sanaston ja valokuvaamiseen liittyvien teknisten ominaisuuksien mainitseminen: monesti ilmaisut kuten ”negatiivi” tai ”napin painaminen” saavat metaforisia merkityksiä. *Käskyssä* merkittävä tekninen yksityiskohta Konstan valokuvaustekniikassa on juonen kannalta se, ettei hänen kamerassaan käytetä filmiä vaan levyjä. Emilin tietämättömyys tästä mahdollistaa kuvien ottamisen. Levyjen filmin sijaan voi myös katsoa merkitsevän katkelmallisuutta ja jokaisen kuvan itsenäisyyttä toisista. Kun filmissä kuvat seuraavat toisiaan yhtenä jonona, on jokainen kameran levy oma objektinsa. Tämän voi ajatella viittaavan sekä *Käskyn* rakentumiseen – se on sarja lukuja, jotka hyppivät ajalli-

sesti ja paikallisesti – että yleisemminkin menneisyyden esittämiseen: menneisyys koostuu sarjasta merkittäviä hetkiä, jotka kertomuksen avulla asetetaan tai yritetään asettaa suhteeseen toistensa kanssa.

Bal (1997, 201, 212–213) katsoo valokuvauksella olevan useita keskeisiä merkityksiä Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksessa. *Käskyn* analyysin kannalta on kiinnostavaa, miten Bal korostaa valokuvan paljastavaa voimaa, jonka hän näkee seuraavan mahdollisuudesta ottaa samasta kohteesta sarja kuvia. Kuvien sarja sekä rikkoo tapahtuman jatkumon että jäljittää liikkeen. *Käskyssä* jatkumon rikkoutuminen ilmenee jo erillisinä valokuvalevyinä. Jatkumon rikkoutuminen ja toisaalta ylittyminen ovat myös keskeisiä teoksessa, kun tarinan menneisyydessä otetut kuvat asetetaan rinnan tarinan nykyisyyden kanssa.

Konstan kameran fiktiivinen merkki, ”Eclipse Appratus” (K, 33), on myös metaforisesti merkittävä. Karkeasti käännettynä se merkitsee pimennyskonetta. Nimessä kiteytyy kameran tekninen toiminta, sillä oikeastaan kamera tarkoittaa valotiivistä laatikkoa, jonka sisään valoherkkä filmi tai levy asetetaan. Objektiivin kautta ulkoinen, kuvan kohteesta heijastuva valo kulkee tälle valoherkälle pinnalle ja muodostaa kuvan. Pimeyden ja valon vastakkaisuus kumoutuu valokuvauksessa ja niiden välinen keskinäinen riippuvuus tulee esiin: kameran sisäinen pimeys on edellytys sille, että objektiivin kautta kulkeva valo muodostaa kuvia sisällä olevalle valoherkälle pinnalle, filmille tai levyille. Tämä valokuvauksen tekninen ominaisuus vertautuu *Käskyssä* pimeyden ja valon vuorotteluun ja sekoittumiseen maailmankuvan tasolla. Teoksessa totuuden, oikeuden ja moraalien kysymykset osoittautuvat epämääräisiksi ja ehdollisiksi.

Moraaliset valinnat kiteytyvät Aaron henkilöähahmoon. Hänen elämässään teoksen nimenä esiintyvä käsky on ollut keskeisellä sijalla. Aarossa tulee myös esiin se, että valo tarvitsee pimeyttä näkyäkseen – kuten valokuvauksen tekniikassa. Aaron moraalille valinnoille pohjan muodostaa hänen menneisyytensä, jossa hän kokee pettäneensä isänsä ja aiheuttaneensa tämän kuoleman. Häntä vainoavat myös muistot Venäjän vastaiseen sotaan osallistumisesta Saksan joukoissa: hän kokee

totelleensa kaikkia käskyjä, myös väärää, moraalista välittämättä. Tämä tausta saa hänet päättämään toimia toisin tällä kertaa. Ensimmäinen, ratkaiseva tottelemattomuus on kieltäytyminen Miinan teloittamisesta ja tämän kuljettaminen Ruukkijoelle sen sijaan.

Käskyssä valokuvauksen metaforinen valon ja pimeyden välinen sidos tulee esiin myös siinä, että Konstan ”pimennyskone” tuokin tarinassa valon, paljastaa totuuden. Konstan ottamat valokuvat ovat merkkejä ja todisteita menneisyydestä, joka edelleen vaikuttaa nykyisyyteenkin. Tähän liittyy myös Konstan puheissa toistuva intertekstuaalinen viittaus Jobin kirjaan. Konsta lainaa kohtaa, jossa puhutaan salattujen saattamisesta päivänvaloon (ks. K, 103, 113, 260, 307). Juuri siten toimivat Konstan valokuvat: ne paljastavat menneisyydestä asioita, joita monet haluaisivat peitellä.

Kahlehditusta vangista otettua kuvaa tulkitessani huomautin, että Konsta valokuvan kautta dokumentoinnin lisäksi toisintaa vankia myös äänellään, hokemalla hänen aneluaan ”vettävodaavettävoda”. Parantolan johtajan kohdalla ilmenee samanlainen Konstan toimiminen sekä kuvallisena että sanallisena välittäjänä. Tarinan kannalta keskeisin valokuva, hirttäytyntä johtajaa kuvaava, on Konstan ottama. Sen lisäksi Konsta hokee Jobin kirjasta otteita, jotka johtaja on hänelle opettanut. Johtaja ja Konsta ovat toistaneet otteita yhdessä parantaakseen Konstan änkytyksen (ks. K, 103, 259–261). Konstan hokemat otteet Jobin kirjasta ovat siis ilmeisesti alun perin olleet sisällöltään tilanteessa merkityksettämiä ja tärkeitä lähinnä äänneasultaan. Siten ne poikkeavat lyhyemmästä hokemasta, joka sisältää hyvin keskeisen, hengissä pysymiselle olennaisen pyynnön vedestä. Lainaukset Raamatusta ovat kuitenkin merkityksellisiä *Käskyn* tulkinnassa.

Tarinan tasolla Emil yrittää tulkita Konstan hokemia. Hän kysyy Konstalta: ”Mitä sinä oikein vihjailet?” (K, 114.) Konstan ei välttämättä intentionaalisesti vihjaa mitään hokemillaan, vaan toimii ennemminkin jonkin ulkoa ohjailevan voiman vaikutuksesta. Naiiviudessaan tai yksinkertaisuudessaan ymmärtämättömät, kuten pienet lapset tai mielisairaavat, voivat lausumisensa aika suoraan toimia fiktion teemaattisella ja/tai synteettisellä tasolla, sillä heidän sanomansa ei tarvitse

olla mimeettisesti merkityksellistä. Emilin kysymys korostaa Konstan hokeman merkitystä ja nostaa sen pohdittavaksi. Lukijan on syytä miettiä, mitä teoskokonaisuus vihjaa, mikä on Job-lainauksen merkitys teoksen eri puolien ja tasojen kannalta.

Käskyn tulkinnan kannalta erityisen merkityksellinen on kohta, joka myös toistuu kaikissa Konstan lainauksissa: ”Vesisuonet estetään tihkumasta, ja salatut saatetaan päivänvaloon. Mutta viisaus – mistä se löytyy, ja missä on ymmärryksen asuinpaikka.” (Job 28:11–12.) Näiden kahden jakeen lisäksi Konsta lainaa vaihtelevasti muita Jobin 28. kirjan jakeita. Kuten jo huomautin, Konsta todella saattaa salatut päivänvaloon valokuvissaan. Lisäksi vesisuonten mainitseminen linkittää tämän lainauksen ”vettävödaa”-hokemaan, ehkä vain sattumalta. Vesi elementtinä on kuitenkin tärkeä *Käskyssä*. Konstan molemmat hokemat liittyvät siihen, ja sekä saari, jolla Miina ja Aaro viettävät eristyksissä kahdeksan päivää, että Ruukkijoen vankila ovat veden eristämiä. Jälkimmäinenkin, vaikkei saari, on niemen kärki ja kiviaidalla erotettu mantereesta. Konstan ”vettävödaa”-hokemassa vesi näyttäytyy elämän ehtona, jota ilman ihminen näännyy, mutta saaren ja Ruukkijoen kohdalla vesi on eristävä elementti.

Vesi elämän edellytyksenä näkyy toisaallakin *Käskyssä*. Mainitsin aiemmin, että erityisesti Aaro kertoo useita tarinoita eläimistä. Saareissa hän kertoo Miinalle sudanilaisesta kalasta *Protopterus annectans* (olemassa oikeastikin, nimellä *protopterus annectens*), joka pystyy elämään pitkiä aikoja kuivassa joenuomassa itselleen kaivamassaan suojassa odottaen pääsyä takaisin veteen. Veteen päästyään se virkoo salamannopeasti. Miina pohtii, tarkoittaako Aaro joidenkin ihmistenkin muodostavan kuoren ympärilleen suojatakseen itseään vihamieliseltä ympäristöltä. (K, 251.) Tässä Miinan tulkinta Aaron tarinasta toimii samantapaisesti kuin erityisesti Emilin ekfrasistiset kuvaukset kertoen enemmän tulkinnan tekijästä kuin sen kohteesta. Miinan voi todella ajatella kasvattavan kuorta ympärilleen esimerkiksi puhumattomuudellaan sekä Aaron että Emilin seurassa.

Vesi elämän antajana näkyy myös kohtauksessa, jossa Emilin tuore vaimo Beata on löytänyt merestä henkihieverissä olevan olennon,

jota hän arvelee ankeriaan poikaseksi. Beata on haltioissaan Konstan kertomuksesta, jonka mukaan ankeriaat vaeltavat pitkän matkan Suomeen lisääntyäkseen. Hän haluaa elvyttää eläimen ja vaatii sitä varten Emilin viinikarahvin, johon laittaa vettä. Beata siis uskoo tai toivoo veden pelastavan ankeriaan. Kun ankerias sitten myöhemmin kuolee, hän käyttäytyy kuin olisi murtunut tapahtuneesta. Näin on kuitenkin lähinnä silloin, kun hänen aviomiehensä on paikalla. Tämän lähdettyä hän saa tyyneytensä pian takaisin, mutta vaatii kuitenkin edesmenneelle ankeriaalle kuolinrunon. (K, 171–174, 185–195.)

Emil valitsee kuolinrunoksi aiemmin intertekstinä mainitsemani Goethen ”Keijujen kuningas” -runon. Sen sijoittuminen tarinaan on merkittävää, kuten yleensäkin itsetekstuaalisten alluusioiden tai laajemmin sisäkkäiskertomusten. Beatan huolehtiminen ankeriaasta ja homoseksuaalisuuteen viittaava runon tulkinta tukevat toisiaan. Beata on erityisesti miehensä läsnäollessa erittäin huolissaan pikku ankeriaasta ja tekee kaikkensa elvyttääkseen sen. Beatan kertomuksessa ankeriaan lisääntymistarkoituksesta eläin liitetään melko suorasti seksuaalisuuteen, ja sitä voi pitää Emilin libidon vertauskuvana. Ankeriaan loppu sopii tähän tulkintaan, sillä myöhemmin Beata ilmoittaa Aarolle, ettei Emil ole seksuaalisessa yhteydessä häneen (K, 203). Samalla Beata sanoo, ettei tiedä syytä siihen. Yhtenä syynä voi pitää Emilin runsasta alkoholinjuontia – tähän sopii myös se, että Beata ankeriaan pelastaakseen kaataa pois Emilin viinin ja laittaa tilalle vettä. Todennäköisempänä syynä kuitenkin voi pitää Emilin seksuaalista suuntautumista.

Jos ankeriasta vertaa Emilin libidoon, on ironista että Emil lausuu sille jäähyväisiksi runon, jonka voi tulkita viitteeksi homoseksuaalisuuteen. Ankerias eläimenä sopii ominaisuuksiltaan viittaamaan homoseksuaalisuuteen. Toisin kuin Konsta esittää, se ei saavu Suomeen lisääntyäkseen. Nuoret lasiankeriaat, jollaisesta tässä ilmeisesti on kyse, kuitenkin saavuttavat sukukypsyytensä vasta pitkän vaelluksensa päätteeksi esimerkiksi Suomessa. Merkittävää on, että sitä ennen ankeriasta voi luonnehtia sukupuolettomaksi tai androgyyniksi: sen sukupuoli määräytyy vasta kalan saavutettua tietyn koon. Sukupuolen

määräytymiseen vaikuttavat yhtä hyvin ympäristö ja sosiaaliset tekijät kuin geenit.

Vesi-alluusioiden käsittelyssä palaan Konstan hokemaan ja sen jälkimmäiseen virkkeeseen: ”Mutta viisaus – mistä se löytyy, ja missä on ymmärryksen asuinpaikka”. Ymmärryksen asuinpaikka todellakin on pohdinnan alla *Käskyssä*, ja sitä epätoivoinen Emilkin kyselee lopussa (K, 307–308). Hän vetoaa sekä Aaroon että Miinaan yrittäessään nähdä asioissa merkityksen, joka pakenee hänen ymmärrystään. *Käskyn* lukija taas voi yleistää tämän kysymyksen koskemaan historian tulkintaa yleensä: missä on se viisaus ja ymmärrys, jonka avulla menneisyyttä lähestytään. Emil ei osaa yhdistää Konstan hokemaa Raamattuun ja Jobiin, mutta Miina taas osaa. Hän antaa Emilille vastaukseksi Jobin kirjan 28. jakeen mukaisesti pahan karttamisen: jakeessa sanotaan ”pahan karttaminen on ymmärrystä”. Vuoden 1918 tapahtumien yhteydessä tämän voi tietysti laajentaa merkitykseltään vähintäänkin Emiliin, mutta miksei koko historialliseen tapahtumaketjuun. Pahan(teon) karttaminen olisi säästänyt monelta *Käskyssäkin* kuvatun tapaiselta onnettomalta kohtalolta.

Koska Emil ei tunne Raamattua, hän sekoittaa jakeita toisiinsa toistaessaan Konstalta kuulemaansa: ”*Salatut saatetaan päivänvaloon, tehdään loppu pimeydestä ja tutkitaan tyystin kivi, jonka synkkä pilkko-pimeä peittää...*” (K, 307, kursiivi alkuperäinen). Ensimmäinen lause on 11. jakeesta, mutta jatko kolmannesta. Tämä väärinlainaaminen on pitkän siteerausketjun päässä: Jobin kirja, tohtori Carpelan, Konsta, Emil. Samoin kuin Emilin esittämät ekfrasikset tämänkin lainaaminen muunneltuna kertoo paljon tuomarista itsestään. Hän keskittyy kohtiin, joissa puhutaan salatuista, pimeydessä olevista asioista, ja pimeys myös toistuu lainauksessa. Samalla tavoin kuin Carpelanin kuvaa (hirveä näky, joka lymysi metsikössä) Emil esittää Jobin kirjaa korostaen negatiivisia, pimeitä puolia. Samalla tärkeätä kuitenkin on, että lainauksessa pimeydessä olleet asiat tuodaan päivänvaloon. Tässä näkyy selvästi myös valokuvaamisen keskeinen ominaisuus tuottaa pimeyden kautta valoa, toimia negaation kautta.

Tulkittaessa valokuvausta toimintana *Käskeyssä* metaforisesti on Emilin viittaus Kodakiin merkittävä. Emil sanoo Miinalle: ”Minä tunnen vain Kodakin koppelkameran. Tiedättehän te, sellaisen ’Paina nappia, me hoidamme loput’ -mallisen.” (K, 34.) Voi tulkita, että Emil haluaisi hoitaa kenttätuomioistuimen tuomarin työn samalla tavalla, turvautua yksinkertaiseen ratkaisuun ja antaa muiden hoitaa työ loppuun. Hänellä on myös ollut aivan erilaisia odotuksia työstään: hän on odottanut lähinnä iloisia illanviettoja upseerien seurassa eikä ikävää, vastuullista työtä (K, 266, 269). Toisaalta – kuten hän itsekin huomauttaa – hänen (kirjailijan) mielikuvituksensa saa hänet myös kiinnostumaan tapahtumista ja niiden syvemmästä merkityksestä. Hän on kuitenkin ymmällään sotatapahtumien jälkeisessä tilanteessa. Hän ei tiedä miten tilanteessa pitäisi toimia ja kaipaa rinnalleen päätösten-tekijää ja vastuunjakajaa (ks. K, 55). Emil on tavallaan paradoksaalissa tilanteessa: hän haluaisi olla osa koneistoa, joka toimii vain napista painamalla, mutta koneisto – valkoisten hallinto –, jonka osana hän toimii, ei miellytä häntä.

Kameran merkitys voidaan myös siirtää yleisemmälle tasolle. Vilém Flusser (1984, 15) pitää kameraa laitteiden tyypillisenä tapauksena ja siksi näkee sillä olevan potentiaalia edustaa laajemminkin sitä mekanismia, miten laitteet toimivat. Flusser vie analogian niin pitkälle, että katsoo kameran voivan edustaa niin massiivisia valtakoneistoja, jotka uhkaavat ylivoimallaan (kuten hallintoa), kuin myös mikroskooppisen pieniä laitteita, jotka taas uhkaavat jäädä käsityskymme ulkopuolelle (kuten mikrosiruja). *Käskeyssä* massiivinen valtakoneisto on voittaneiden valkoisten nopeasti kyhäämä vangitsemis- ja tuomitsemisjärjestelmä. Osana sitä Emil käyttää visuaalista valtaa tirkistellessään vankia salaisesta kurkistusaukosta. Miina tosin vaistoaa tämän salaisen tarkkailun, mutta teeskentelee ettei huomaa sitä. (Ks. K, 52, 89.) Palaan myöhemmin tähän vankien tarkkailemiseen, mutta kiinnitän tässä huomion siihen, miten *Käskeyssä* monet, kuten Miina, tarkkailevat myös itse itseään ja omia kuvallisia representaatioitaan. Se on merkittävä identiteetin rakentamisen tapa romaanissa.

IV

Mielikuvat, muisti ja identiteetti

Kuvat paljastavat itsen ja toisen

Miina on hyvin tietoinen ulkonäöstään ja tarkkailee itseään esimerkiksi peileistä. Vankileirillä, tuomarin huoneessa kuulusteltavana, hänellä on vaikeuksia hyväksyä omaa heijastustaan kauniista, koristellusta peilistä: ”Kuvan pilaa surkeaakin kurjempi hahmo, joka vastaa hänen katseeseensa takkuisin hiuksin ja verestävin silmin. Retkottaa hienossa nojatuolissa kuin iso räsynukke, joka on kaivettu ullakon periltä jotain selittämätöntä erityistilannetta varten.” (K, 130–131.) Miina ei tunne sopivansa paikkaan, jossa ”[k]aikki mitä on näkyvillä, on sievää ja kodikasta” (K, 130). Hän ei kuitenkaan tahdo myöskään identifioitua näkemäänsä kurjaan heijastukseen. Miina ei halua olla objekti, jota siirrellään, joka on ”kaivettu ullakon periltä” erikoistilaisuutta varten, vaan tahtoo itse hallita kohtaloaan.

Tässä romaanin kohtauksessa Miina asettuu vertailukohdaksi Beatalle, joka keskeyttää kuulustelun tulemalla yllättäen huoneeseen. Beata perustelee Emilille yllättävää saapumistaan:

– Tiesin, että riemastuisit. Nuoren emännän ohjekirja sivu 37: *Jos mies ei pääse työesteiltään pitkään aikaan kotiin, on vaimon tehtävä huolehtia kodin lämpö siihen ympäristöön, missä puoliso kulloinkin joutuu viipymään.* Joten tässä minä nyt sitten olen! (K, 159, kursii vi alkuperäinen.)

Beata puhuu juuri siitä sievyydestä ja kodikkuudesta, jonka Miina on tuntenut vieraaksi itselleen. Koska Beata viittaa ohjekirjaan toimintansa perusteluna, näyttäytyy tämä kodikkuus vieraana myös hänelle ja Emilille. He vain noudattavat kulttuurista koodia, jonka mukaan aviopuolisot toimivat tietyillä tavoin. Beata ei edes itse sanallista ohjekirjan sääntöä vaan ilmeisesti lainaa sen sellaisenaan, sisäistämättä ja valikoimatta sanottua. Tämä näyttää sen, että tarinan maailmassakin henkilöt hahmottavat todellisuutta olemassa olevien mallien kautta. Samantapaisesti kuin Beata tässä, Aaro yrittää teoksen lopussa turvautua ohjekirjaan. Hän kuitenkin huomaa: ”[n]uorten liikemiesten Kultaisista Ohjeista on vähänlaisesti apua tällaiseen tilanteeseen” (K, 317). Tässä ilmaistaan Aaron kautta se, ettei maailma kuitenkaan yksilölle hahmotu annettujen mallien kautta, vaikka niitä voikin yrittää käyttää apuna.

Miinan tapa kieltäytyä tunnistamasta itseään peilistä on myös keino etäännyttää itsensä kuvajaisestaan. Tämän voi ajatella olevan henkilöahmolle psykologisesti tärkeää: Miina yrittää säilyttää kuvan itsestään pelottomana luokkataistelijana, johon ei sovi kurja, nukkemaisesti retkottava peilikuva. Miinan käyttämä etäännytyksen selviytymiskeinona näkyy myös kuvauksessa siitä, kun Miina on ollut teloitusrivissä muiden punaisten naisvankien kanssa. Hän pyrkii katsomaan tilannetta ulkopuolelta, valokuvaajan tavoin: *”Ajattele tätä valokuvana. Me kaksi kultaisessa leikkauksessa.”* (K, 148, kursii vi alkuperäinen.) Etäännytyksen valokuvaajan terminologian ja ulkoapäin katsovan näkökulman suojiin

saa vastineensa teoksen kerronnassa, jossa kolmannen persoonan kerronta hallitsee, vaikka sekä näkökulma että diskurssi usein vaikuttavat olevan hyvin lähellä henkilön omaa. Kultaisen leikkauksen ajatus myös toimii vertauksena luomiselle yleensä ja kirjoittamiselle. Erityisesti historiallisen romaanin kohdalla haastavaksi kysymykseksi on ajateltu sitä, miten yhdistää taiteellinen sommittelu todellisiin menneisiin tapahtumiin. Onko menneisyys asetettavissa ihanteellisiin suhteisiin, kultaiseen leikkaukseen?

Louvel (2008, 36–37) on tarkastellut valokuvia tunnistamisen ja identiteetin kannalta. Hän viittaa Zora Neale Hurstonin teokseen *Their Eyes Were Watching God* (1937), jossa valkoisten keskuudessa kasvanut musta pikkutyttö ei tunnista itseään valokuvasta, sillä on luullut hänkin olevansa valkoinen. Samantapainen identiteetin ja kuvan ristiriita vallitsee Miinan ja hänen peilistä näkemänsä heijastuksen välillä. Myös Emil suunnittelee kysyvänsä apua peililtä pohtiessaan, miksi on Ruukkijoella: ”Pitäisikö etsiä peili, jotta voisi tehdä sille saman kysymyksen? Vai kävisikö siinä niin, että tekisi mieli vain paiskata se lattialle?” (K, 114). Emilkään ei siis joko tunnista peilikuvaansa tai ei halua nähdä tai tunnistaa sitä.

Valokuvaus liittyy *Käskyssä* myös tunnistamiseen ja identiteetin ainakin osittaiseen säilyttämiseen. Tarinan alussa kun Miina on muiden punaisten naisten kanssa vankina kellarissa ennen raiskausta, yksi naisista esittelee poikansa valokuvaa. Martalla on valokuva pojastaan Einosta, jota muiden on kuitenkin vaikea erottaa kellarin pimeydessä. Valokuva tuntuu Martalle olevan pojan korvike, sillä hän yrittää valokuvaa Miinalle tyrkyttämällä saada tätä lupaamaan pitävänsä huolta pojasta jos Martta kuolee. (K, 139, 140–141.) Miina lupaakin, ja lopussa pitää lupauksensa.

Käskyn maailmassa on valokuva myös Konstasta. Se esittää häntä ennen sairastumista. Konsta tarkastelee omaa mennyttä itseään valokuvassa ulkopuolisen tavoin:

Hän [Konsta] nostaa esiin arkkua vartioivan visiittikorttikuvan. Harteikas herra tummassa puvussa nojailee huolettomasti kukka-

pylvääseen, nilkkaimet kenkien päällä, kädessä norsunluukahvainen keppi. Johtaja Konstantin Martikainen. Mies, joka viheltelee mennessään töihin, tervehtii alaisiaan ystävällisellä nyökkäyksellä, sieville tytöille iskee silmää. Ruokatunnilla tepastelee puistossa ja syöttää lintuja eväisleivillä joita on aina vähintään puolet liikaa. [- -]

Kaiken tuon Konsta lukee vaivattomasti miehen luottavaisesta katseesta, joka tietysti on suunnattu ennen muuta sille neitoselle joka pörröinen pää kumartuneena kameran ylle painaa juuri sillä hetkellä lankalaukaisinta.

Konsta tervehtii johtaja Martikaista käsi otsalla [- -]. (K, 101–102.)

Valokuva tuo Konstan mieleen muistumia entisestä elämästä. Katkelma liikkuu kiinnostavasti havainnosta tunnistamiseen ja muistoihin. Ensin mainitaan kuva, jonka esittämää henkilöä kuvaillaan: hänen asentoaan ja pukeutumisen yksityiskohtia. Sitten mainitaan nimi, kuin nähdystä kumpuavana tunnistamisena. Tämän jälkeen kuvataan sellaista, mikä ei ole itse kuvassa läsnä: sen esittämän henkilön elämäntapoja ja tottumuksia.

Konsta kokee muistumat entisestä elämästään itsellensä ulkopuolisiksi, jonkun toisen kokemuksiksi. Aikamuotona käytetty preesens luo vielä vaikutelman edelleen jatkuvasta toiminnasta: Konstan mielessä johtaja Martikainen jatkaa elämäänsä niin kuin ennenkin, vaikka Konsta on joutunut melisairaalaan, joka on sitten muutettu vankileiriksi. Johtaja Martikaisesta taas on tullut jonkinlainen tyypiteltä hahmo, mikä näkyy myös käytetyssä ilmauksessa ”[m]ies, joka”. Se liittyy johtajan osaksi tietyllä tavalla toimivaa ihmisjoukkoa – ja on taas osoitus siitä, miten henkilöhahmot romaanissa mallintavat todellisuutta.

Konstan tarkastellessa johtaja Martikaisen valokuvaa esiin tulee myös valokuvan ottaja: Konsta ajattelee tai muistaa valokuvan kohteen katsovan valokuvan ottajaan, nuoreen naiseen. Tässä yhteydessä valokuvaajasta ei paljasteta enempää, mutta myöhemmin käy ilmi, että hän on ollut Miina. Konsta kuvittelee mielessään, mitä johtaja

Martikainen sanoisi Miinalle: ”Et kai hetkeäkään luullut, etten minä muistanut sinun tuikkivia silmiäsi kameran takana vaikka sinun nimesi taisi siihen aikaan olla joku muu?” (K, 261.) Näin Miinan ja Konstan välille syntyy side, joka valokuvauksen kautta yhdistää heidät: vuosia aikaisemmin he ovat olleet kameran kahden puolin, Miina kuvaajana ja Konsta kuvattavana. Tarinan päälinjan ajassa osat ovat kääntyneet kun Konstalla on kamera, jolla hän valokuvaa kaikkea näkemäänsä.

Miina entisenä valokuvaajana on käyttänyt visuaalista valtaa, hän on sommitellut ihmisten muotokuvia ja muita valokuvia. Tätä valtaa symboloi suuri merkitys, jonka Miina antaa saamalleen luvalla signeerata omat valokuvansa (K, 85, 300). Konsta näyttää johtaja Martikaisen kuvan Miinalle, josta lähtien Miina kutsuu tätä johtaja Martikaiseksi (ks. K, 112). Siten Miina tunnistaa Konstan aikaisemman identiteetin, tuntee tämän menneisyyden, ja voi käyttää tätä tietoa ohjaillakseen Konstaa.

Valokuvauksen filosofiasta kirjoittanut Flusser (1984, 10–11, 19, 49) korostaa kameran toimimista koneistona, joka tuottaa sinne syötetystä informaatiosta (valosta) symbolisen kuvan. Tuotosta, valokuvaa, ohjaa ennen kaikkea kameran toiminta koneistona, ei niinkään todellisuus, jota kuva esittää. Sekä kuvaaja että kuvattava ovat prosessissa alistaisia kameran toimintamekanismeille, osa kameran toimintoja. Konstan tapauksessa yhteys kuvaajan ja kuvattavan välillä on syntynyt myös kameran sivuitse, mutta liittyen kuvanottamisen hetkeen: Konsta muistaa Miinan valokuvaamisen hetkellä, nähneensä tämän silmät valokuvauuskoneen takana.

Valokuvaajana Konstakin käyttää valtaa, vaikka kokee, ettei pysty kontrolloimaan kuviaan tai niihin väkisin tunkeutuvia haamuja. Metaforisesti haamut ovat muistumia menneisyyden pahoista teoista, jotka palaavat kiusaamaan nykyisyyttä eläviä henkilöitä. Valokuvien käyttö haamujen esittämiseen tuo mukaan metaforista konkreettisemmän merkityksen. Valokuvaus toimintana on tuottanut menneisyydestä dokumentteja, jotka vaikuttavat nykyhetkeen. On kuitenkin huomattava, että Konstan dokumentointitoiminta on tarinan maailmassa subversiivista, sillä historiaa dokumentoivat yleensä vallassa olevat, eivät

heikot ja alistetut. Esimerkiksi keväällä 1918 Tampereella Komentantinvirasto kielsi sodan aiheuttamien vaurioiden valokuvaamisen muilta kuin siihen erityisesti valtuutetuilta. Lisäksi jo otetut valokuvat piti toimittaa tarkastettaviksi. Sodan jäljistä on siksi säilynyt melko vähän valokuvia.

Hutcheon (1999, 120) korostaa postmodernien historiallisten romaanien kiinnostusta kysymykseen, kenen historia pysyy hengissä. *Käskyssä* Konstan ottamat valokuvat edustavat mahdollisuutta marginaalin näkemyksen säilymiseen: ne kuvaavat hävinneen puolen kohtaloa ja ovat yhteiskunnassa syrjäisessä asemassa olevan kuvaamia. Teoksessa valokuvien kohtalo jää kuitenkin auki: Konsta lähtee kuljettamaan niitä valokuvaajalle, mutta kuvien teknistä onnistumista tai niiden julkaisemista ei esitetä varmana. Miina huomauttaakin lopussa: ”Ei kukaan tässä maassa pistäisi niitä [valokuvia] esiin.” (K, 321.) Tässä viitataan siihen, ettei tapahtumien dokumentointi riitä, vaan dokumentit on lisäksi toimitettava julkisuuteen. Se on vaikeata marginaalista käsin.

Yhteiskunnallisesti marginaalisten yksilöiden kuten Konstan ja Miinan rooli keskeisinä henkilöihahmoina on myös merkittävä. Hutcheon (1999, 113–115) korostaa historiografisen metafiktion luopuneen yleisesti tunnistettavista tyypeistä – paitsi ehkä ironisoituina – ja siirtyneen kuvaamaan perinteisessä historiankirjoituksessa syrjään jääneitä henkilöitä ja vähemmistöryhmiä. Samaan on viitannut McHale (1987, 90), joka katsoo postmodernin historiallisen romaanin usein esittävän vaihtoehtoista historiaa nostamalla esiin aiemmin pimention jääneitä tapahtumia ja henkilöitä. Mielisairaalapotilas Konsta ja työläisnainen, hävinneen punaisen puolen taistelija Miina ovat kumpikin marginaalisia sekä menneisyyden tapahtumissa että etenkin menneisyyden dokumentoijina. Molemmat ovat poikkeustapauksia valokuvaajina. Oikeastaan Miina on toiminut valokuvaajan apulaisena, mutta saanut itsekin valokuvata, koska häntä on pidetty lahjakkaana.

Miinan Konstasta ottaman valokuvan lisäksi monet muut Miinan näkemät valokuvat ja tapahtumat ovat merkittäviä, ja niitä esitetään teoksessa. Miinan kohdalla menneisyyttä koskevat kysymykset koh-

distuvat vangiksi joutumista aiempiinkin tapahtumiin, hänen toimintaansa punakaartissa sekä tämän toiminnan motiiveihin – jotka taas juontavat vielä kauemmas menneisyyteen. Menneisyyttä esitetään Miinan näkemänä asioina, sekä valokuvina että näkyinä. Menneisyydessä on joitakin Miinaa kiusaamaan palaavia näkyjä. Jotkin asiat ovat myös paljastuneet Miinalle vasta tapahtumisen jälkeen, ja tässä paljastumisessa valokuvilla on tärkeä rooli.

Miinan toiminnan motiivit lähtevät hänen perhetaustastaan. Hänen isänsä on ollut väkivaltainen ja pahoinpidellyt kaikkia lapsia. Pikkusiskonsa Selman Miina on järjestänyt kanssaan samaan työpaikkaan, pois isän ulottuvilta. Kun Miina on ollut hakemassa Selmaa kotoa hän on nähnyt julman näyn:

Kun hän oli [- -] nähnyt ikkunasta isänsä nahkavyö kädessään, hän oli vannonut että tämä saisi vihdoinkin maksaa vuosien katkeamattomasta julmuudesta. Yhdeksänvuotias Elias, hiljainen, suurisilmäinen Elias, oli maannut yläruumis pöytää vasten taivutettuna. Ikkunasta oli langennut pikkukeljen ylle syksyisen kuulas auringonkajo. Pojan rystyset olivat puristuneet pöydän laitoja vasten. Paita käärittynä ylös hintelästä selästä josta olisi saattanut laskea yksitellen kylkiluut. Housut myytyssä nilkkojen ympärillä. Takapuoli paljas. Eliaksen valkoiset hiukset harallaan ja silmät selkosen selällään mutta pelottavalla tavalla ilmeettömät. Kuin valokuvaajamestari Reinbergin täytetyillä eläimillä. (K, 246.)

Kuvaus välittää voimakkaasti sen, mitä Miina näkee tilanteessa, jossa pikkukeljeä lyödään: Miinan huomion kohdentumisen sekä hänen ensimmäiset tulkintakehyksensä. Ikkunasta lankeavan valon esteettinen kuvailu asettuu räikeään ristiriitaan sen näyn kanssa, jonka ylle valo lankeaa: isä piiskaamassa pientä poikaansa. Kuvaus tuo mieleen valokuvallisen sommitelman: valon laatua kuvaillaan ja konkreettisenä rajauksena sekä kehyksenä toimivat ikkunan puitteet.

Lainauksen alusta käy ilmi, että tämä näky on saanut Miinan vannomaan kosta isälleen. Miina ei kuitenkaan toteuta kosta, mutta

siirtää isään alun perin kohdistuneen vihan ja toiminnanhalun toiseen kohteeseen. Miina ei lopulta kosta Eliaksen puolesta vaan siskonsa Selman puolesta. Käy nimittäin ilmi, että vaikka Selma Miinan ja hänen valokuvaaja-esimiehensä luona on turvassa isän pahoinpitelyltä, hän joutuu siellä seksuaalisen väkivallan kohteeksi. Valokuvaajan ystävät – kenties valokuvaaja itsekin – harjoittavat seksiä lasten kanssa ja ottavat siitä valokuvia.

Tarinan tasolla merkittävää on näiden näkyjen – pikkuveli isän pahoinpitelemänä ja valokuva siskosta seksuaalisen väkivallan uhrina – johtaminen tekoihin, jotka yhdistyvät vuoden 1918 yleisempiin tapahtumiin. Isälle Miina ei kosta, mutta yhdelle pedofiilisissä valokuvissa olleesta miehistä hän kosta johdattamalla punakaartilaiden teloitusjoukon hänen luokseen. Näin näytetään, miten menneisyydestä välittynyt tieto on merkityksellistä nykypäivälle ja johtaa toimintaan. Samalla tietysti osoitetaan, miten henkilökohtaiset ja monella tapaa kerrostuneet motiivit vuoden 1918 tapahtumien taustalla usein vaikuttivat.

Näyssä pikkuveljestä on valokuvamaisuuden lisäksi muitakin merkittäviä piirteitä kuvallisuuden kannalta. Katkelman lopussa Miinan huomio kiinnittyy pikkuveljen silmiin, joita hän kuvaa valokuvausrekvisiittana käytettyjen täytettyjen eläinten silmien kaltaisiksi. Tässä tulee esiin katseen ja kuvauksen kohteen merkitys: Miina kokee Eliaksen tuijottavan häntä, vaikka mitään näkemättömillä silmillä. Yacobi (1995, 634) ajattelee ekfrasiksen tuottavan kerronnallista dynaamisuutta juuri muun muassa erilaisten tuijotusten kautta. Hän käyttää esimerkkinä kuvasta, jossa läsnäolijat tuijottavat samaa objektia. Miinan muistiin jääneessä kuvassa tuijotus ei sillä tavalla rajoitu kuvan sisään. Pikkuveljen katse on vielä intensiivisempi siksi, että se kohdistuu kuvan ulkopuolelle Miinaan, joka on katsoja. Tätä katsojan asemaa tarjotaan myös lukijalle Miinan yksityiskohtaisen kuvauksen kautta.

Eliaksen mitään näkemätön katse symboloi sitä, ettei Eliaksella ole mitään valtaa tilanteessa. Katse usein assosioidaan vallan välineeksi, ja Foucaul'n (ks. 2005 [1975], 273–274 ja passim.) kuuluisa panoptikon-malli liittyy sen vankilasysteemiin ja sen tarkkailujärjestelmään.

Ruukkijoella katse ja valta kietoutuvat yhteen erityisesti tuomarin kohdalla kun Emil tirkistelee vankeja vankikopin seinään tehdystä salaisesta tirkistysreiästä. Valvovien silmien alle joutuminen myös tematisoituu heti, kun Miina saapuu Ruukkijoelle. Hänen huomionsa kohdistuu portilla vartiokoiran silmiin: ”Nainen katsoo koiraa, sen silmiä. Ne eivät luovuta, ne väijyvät yhä.” (K, 13.) Siten vankilan piiriin astuminen saa lisäväriä valvovan katseen alle astumisen myötä. Merkittävää on, että Miina ajattelee koiran silmien väijyvän ”yhä”, vaikka hän näkee eläimen ensimmäistä kertaa. Näin väijyminen tulee osaksi myös Miinan menneisyyttä, hän kokee aikaisemminkin olleensa valvovan katseen painostama.

Miinan kokemus jatkuvasta, systeemin tavoin läsnä olevasta tarkkailusta näyttäisi sopivan Foucault’n panoptikon-malliin, jossa valta on juuri rakenteissa ja ulottuu kaikkiin rakenteen osiin: vankiin, vartijaan ja miksei symbolisesti vartiokoiraankin osana järjestelmää. Toisaalta Miinan mahdollisuus nähdä tarkkailijansa ja yksilöidä tarkkailu vaikka koiraan vastustaa foucault’laista mallia, jossa tarkkailijan valta perustuu näkymättömyyteen. *Käskysä* myös näkymättömistä tarkkaileva Emil tavallaan paljastuu, kun Miina tiedostaa olevansa hänen katseensa kohteena sellissään (K, 89).

Foucault’n panoptikon-mallia on sovellettu myös romaanin rakenteelliseen analyysiin: on katsottu että kirjailijan tai tarinan ulkopuolisen kertojan suhde henkilöihin toistaisi samantapaista valtasuhdetta. Kuten Cohn (2006, 187–206) on osoittanut, tämä analogia on tulkinnallisesti yksinkertaistava. *Käskyn* tapaiseen romaanin se ei sovi senkään vuoksi, että teos käyttää niin monentyyppisiä esittämisen keinoja. Vaihteleva henkilöfokalisointi sekä esimerkiksi henkilöiden esittämät ekfrasikset rikkovat (mahdollisia) hierarkioita esittämisen tasojen välillä. Kuten monia *Käskyn* ekfrasiksista, myös katsomiseen liittyvää valtaa ja muita merkityksiä on hedelmällistä tarkastella osana esitettyä tarinamaailmaa ja sen temaattisia tulkintoja.

Näkeminen ymmärtämisenä ja viimeinen käsky

Teoksen tulkinnan kannalta keskeinen kohta sisältää merkittäviä katseita. Romaanin rakenteessa toistuvat muistelukaksot Aaron ja Miinan autiolla saarella viettämästä ajasta. Viimeisessä takaumajaksossa haaksirikkoiset etsivät saarelta syötävää ja löytävät kaksi sudenpentua. Aaro ottaa toisen kiinni, mutta Miina käskää häntä päästämään sen vapaaksi.

Jokin kuohahti Miinan sisällä. Hän nosti kiveä pitelevän nyrkinsä ilmaan.

– Laske se alas! Heti!

Mies kohtasi hänen rävähtämättömän katseensa.

– *Heti heti heti...*

Käsky kiersi kaikuna saaren yllä.

– Älähän nyt...

He katsoivat toisiaan. Taivas oli paikallaan. Puut ja kivet ja meri olivat paikallaan. Ja he olivat paikallaan, näkivät vihdoin sen mikä oli nähtävä. (K, 288, kursiivi alkuperäinen.)

Tässä katkelmassa katsomisella ja näkemisellä on keskeinen rooli. Miinalla on rävähtämätön katse, johon Aaro vastaa, ja seurauksena he molemmat näkevät jotakin, jota merkityksellisesti mutta epämääräisesti kuvataan välttämättä nähtäväksi.

Voi ajatella, että kohtauksessa kumoutuu katseen merkitys sekä valtaan liittyvänä että menneisyyden esiintuojana. Katsomisen lopussa Aaron ja Miinan valtataistelu on ohi, kun he molemmat näkevät saman. Voi päätellä, että he näkevät jotain olennaista sekä toisistaan että itsestään, jolloin katseet toimivat myös identiteettiä peilaavina. Aaron ja Miinan saarelle pääymistä ja saarella olemista on tähän saakka leimannut jatkuva taisteluasetelma etenkin Miinan puolelta. Hänen väkivaltainen toimintansa on saanut heidät ylipäänsä haaksirikkoutumaan saarelle, ja hän vannoo tappavansa Aaron.

Ruukkijoelle päästyä vastakkainasettelu on poissa; vaikka Aaro edelleen vie Miinan vankina leirille, he selvästi toimivat jonkinlaisen yhteisymmärryksen vallassa. Vastakkainasettelu on johtunut Aaron ja Miinan sijoittumisesta vastapuolille, valkoisiin ja punaisiin. Kahdestaan saarella vietetty aika sekä muun muassa sudenpennun pyydystäminen ja vapauttaminen ovat kumonnet tämän asetelman. Menneisyys, kuuluminen valkoisiin ja punaisiin, väistyy ja menettää merkityksensä.

Lainauksessa Miinan käskävä ”heti” toistuu kaiun kautta. Kaikuva sana on sijoitettu tyypografisesti samoin kuin henkilöiden repliikit, jolloin lukija lukee sen samoin. Tarinan maailmassa kaikuva sana tavallaan kaikuu myös lukijan mielessä kun tämä lukee kolmasti peräkkäin kirjoitetun sanan kuin henkilöiden repliikit. Tässä näkyy *Käskylle* ominainen tapa jäljitellä sekä kuvaa että ääntä tekstissä. Teoksen aloittavassa luvussa toistuu Miinan mielessä kaikuva ”se soi”. Tässä taas toistuva ”heti” on osa tarinan havaintomaailmaa, se ei rajoitu yhden henkilön tajuntaan. Merkittävää on myös, että Miina ja Aaro ilmeisesti molemmat kuulevat tämän saman kaiun, samoin kuin he molemmat näkevät saman asian tuijottaessaan toisiaan.

Teoksen kompositiossa tämä viimeinen lähelle romaanin loppua sijoittuva takauma on merkittävä, sillä takaumien kautta on lähestytty sitä, mitä Aaron ja Miinan välillä tapahtui ja mitä Emil yrittää onkia tietoonsa. Tekstissä sen jälkeen seuraa Emilin, Aaron ja Miinan viimeinen tapaaminen ja välienselvittely. Tarinassa aika saarella taas sijoittuu ennen vankileirille saapumista. Vankileirille saapumisen kuvaus sijoittuu teoksen alkupuolelle, ja sen jälkeen Emil toimii lukijan uteliaisuuden ruumiillistumana kuulustelijan roolissaan. Hän myös johdattelee lukijaa huomaamaan muutoksen Miinan ja Aaron, taistelun vastakkaisten osapuolten välisissä suhteissa. Emil kiinnittää erityisesti huomiota näiden jakamaan hiljaisuuteen, jota pitää merkinä intimitiivestä (K, 53). Tässä vaiheessa tekstiä lukija ei tiedä mitään Aaron ja Miinan menneisyydestä: teoksessa sitä on edeltänyt vain alun lyhyt kappale ja kehyskertomus. Myöhemmin tekstissä viimeinen takauma antaa joitain viitteitä Miinan ja Aaron välisistä tapahtumista sekä heidän suhteestaan.

Viimeinen takauma alkaa Aaron fokalisoimana, mutta jatkossa fokalisaatio vaihtelee ja tapahtumia kerrotaan vuoroin Aaron, vuoroin Miinan kokemusten ja ajatusten kautta. Takauma päättyy Miinan muistikuvaan – tällä kertaa kirjaimellisesti muistiin jääneeseen kuvaan:

Mutta yksi kuva oli piirtynyt selkeänä hänen muistiinsa.

Mies seisoo kallion kupeella, kookas ja huohottava hahmo virtyneessä manttelissaan tummanvihreitä mäntyjä, sinistä taivasta vasten. Hänen poskensa ovat kuopalla, pesemätön tukka roikkuu otsalla, isojen kourien otteessa pyristelee jotakin hentoa ja avutonta. Ensi kertaa Miina näkee hänen yksinäisyytensä ja pelkonsa mutta samalla hyvytensä. Sinnikkään, syvän hyvyyden joka pyyhkii pois kunniantomuuden ja kurjuuden, kaiken väärän ja naurettavan ja turhan heidän väliltään.

Miina sanoo jotain. Pyytää jotain. Sanoilla ei ole väliä, sanat johtavat ihmisiä enimmäkseen erilleen ja harhaan. Kosketus kertoo enemmän. Se [sic!] kaiken olevan vihdoin niin kuin pitääkin:

Jäätuuli on vaiennut. Yksinäinen matkaaaja laskenut ruoskan-sa. Ja pieni valkoinen kukka lepää lumimiehen kämmenellä. (K, 289–290.)

Tämäkin on tekstissä esitetty kuvaksi, joka on piirtynyt Miinan mieleen. Miina kuitenkin näkee kuvassa enemmän kuin fyysisesti on mahdollista. Hän näkee myös henkisiä ominaisuuksia: yksinäisyyden, pelon ja hyvyyden. Tämän voi tulkita merkitsevän sitä, että Miina päättelee nämä ominaisuudet Aaron ulkoisista ominaisuuksista, jotka hän näkee, kuten ilmeestä. Toisaalta voi ajatella, että näkeminen tässä tarkoittaa muutakin kuin ulkoisia, aistein havaittavia ominaisuuksia. Näkeminen vertauskuvallisesti ulottuu myös käsittämiseen ja ymmärtämiseen, kun Miina tässä näkee Aaron olemuksen.

Käskeyssä näkeminen aistimisena on hyvin keskeistä ja ulottuu viimeksi lainatussa kohdassa myös metaforiselle tasolle. Katkelmassa myös todetaan, etteivät sanat pysty välittämään oikeanlaisia viestejä,

vaan muut aistit ovat tärkeämpiä. Tämä on teoksen kannalta paradoksaalista, sillä *Käskykin* koostuu sanoista. Toisaalta se irtautuu sanallisen viestimisen tavoitteesta kahdella tapaa: kehyskertomuksessa tarinan totuudellisuuden merkitys kiistetään ja tarinan välittämiseen käytetään paljon näkemisen ja kuulemisen aisteja, joskin sanoin esitettyinä.

Viimeksi lainattu katkelma sisältää viittauksen *Käskyn* ensimmäisessä luvussa esitettävään Miinan mielikuvaan, jonka olen lainannut tutkimukseni alkuun heti johdannon jälkeen. Katkelmassa esitetään suoraan ”[h]än [Miina] ajattelee”. Romaanin alussa matkaaja kuvataan palelevaksi, jälkimmäisessä mielikuvassa yksinäiseksi, edellisessä hänellä on ruoska ja jälkimmäisessä hän on laskenut sen. Matkaajan voisi tulkita Miinaksi ja ruoskan hänen vihakseen ja koston suunnitelmakseen. Lumimies voisi alun katkelmassa edustaa miehiä yleensä tai ainakin miehiä, jotka pahoinpitelevät, hyväksikäyttävät ja raiskaavat naisia ja tyttöjä. Jälkimmäisessä katkelmassa Aaro on ottanut tämän alussa tunnottomaksi kuvaillun lumimiehen paikan, syrjäyttänyt Miinan mielikuvista miehet negatiivisesti assosioituna kollektiivina ja tuonut tilalle oman hyvyytensä. Siksi Miinaa symboloiva matkaaja on laskenut koston ruoskansa ja muuttunut pieneksi valkoiseksi kukaksi, joka lepää lumimiehen kämmenellä. Miina tosin ei lopeta voittajien vallan vastustamista, eikä Aarokaan heti ryhdy auttamaan häntä. Molemmat liukuvat vankileirillä ulkoisesti takaisin omiin rooleihinsa, Miina punavankina ja Aaro jääkärinä, kunnes lopussa Aaro auttaa Miinan pakoon ja Miina taas pyytää häntä mukaansa. Aaro ei kuitenkaan lähde, sillä hän ajattelee heidän yhdessä jäävän nopeasti kiinni. Aaro ja Miina sopivat tapaavansa myöhemmin, mutta Aaro kuolee pian Miinan lähdön jälkeen estäessään vartijaa seuraamasta Miinaa.

Merkittävää viimeisestä takaumasta lainaamassani katkelmassa on Miinan käskyn korostuminen: ”heti”-sana toistetaan kolme kertaa ja kertoja toteaa ”[k]äsky kiersi kaikuna saaren yllä”. Tätä voi pitää avaimena teoksen nimeen. Yksi mahdollinen tulkinta teoksen nimen alkuperästä on Aaron menneisyys, josta kerrotaan, että hän on Saksan joukoissa Venäjää vastaan taistellensa tehnyt kaiken, mitä on käsketty. Lisäksi Aaro toteaa pianonsoitostaan juhlissa, joissa Miina ja muut

naisvangit on raiskattu: ”Eikä sitä [voi hyvittää] mitä tein. Käskystä tosin mutta tein kumminkin.” (K, 263.) Siten Miinan käsky sudenpennun vapauttamiseksi on vain yksi käsky niiden joukossa, joita Aaro on elämänsä aikana totellut. Tämä käsky on kuitenkin viimeinen, jota Aaro tottelee. Se on myös sisällöltään toisen suuntainen kuin aikaisemmat. Aiempia käskyjä totellessaan Aaro on toiminut sotakoneiston alistavana osana, mutta nyt hän päästää vapaaksi sudenpennun, joka on hänen vallassaan.

Katkelmassa tapahtuva avuttoman tai alistetun vapauttaminen toisintuu teoksen lopussa kun Aaro auttaa pakoon Miinan. Sen lisäksi punaiset sotilaat ja erityisesti naiset on kautta teoksen assosioitu susiksi. Tämä assosiaatio tulee esiin teoksen aivan alkuun lainatun lyhyen historiallisen dokumentin kautta, edellä käsitellyn Kiannon tekstin. Kianto pohtii, eikö olisi tulevaisuuden kannalta parasta tappaa ainakin jokin osa punaisista naissotilaista. Siten nämä eivät jäisi synnyttämään huonoja, hankaluuksia aiheuttavia jälkeläisiä. Tämä Kiannon pelkäämä asetelma tavallaan toteutuu kun Miina karkuun päästyään käy hakemassa kasvatuslaitoksesta Einon, jonka äidin kanssa on ollut teloitusrivissä ja ainoana selvinnyt tilanteesta. Miina lupaa olla pojan äiti ja ryhtyy siis kasvattamaan tätä. Samoin kuin sudenpennun Miina onnistuu pelastamaan pojan, vaikka on sisarustensa kohdalla epäonnistunut. Miina ei enää ole häkkiin teljetty ja alistettu, kuten Ruukkijoella, vaan ottaa susiemon huolehtivan ja voimakkaan roolin.

Muistin voima ja menneisyyden jäänteet

Miina on voimakas ja käyttää valtaa myös katkelmassa, jossa Aaro hänen halunsa mukaisesti päästää sudenpennun vapaaksi. Aiemmin olen jo maininnut Miinan vallasta valokuvaajan roolissa. Konsta yhtenä Miinan valokuvaamisen kohteista näkee tällä aivan erityisiä voimia: Konsta näkee Miinalla olevan aaveita karkottavan valon. Aaveet, jotka

tunkeutuvat Konstan valokuviin, pelottavat häntä. Kuten aiemmin viittasin, Konsta ajattelee niiden sieppaavan ihmisiä kuolemaan. Tälle Miina muodostaa vastavoiman Konstan kuvitelmissa.

Ihmisen ympärillä näkyvän valoilmion voi nimetä auraksi, jolla tarkoitetaan elollisia olentoja mahdollisesti ympäröivää energiakenttää. Valokuvauksen yhteydessä auran käsitettä on 1930-luvulla tarkastellut Walter Benjamin. Duttlinger (2008) on osoittanut, että Benjaminin kirjoitukset aurasta ovat monitulkintaisia. Toisaalta Benjamin syyttää valokuvaa siitä historiallisesta kehityksestä, jossa perinteisen taide-
muotokuvan aura koki laskukauden. Toisaalta Benjamin liittyy auran käsitteen myös valokuviin, eikä pelkästään varhaisiin muotokuvaan vaan myös myöhempään, kaupalliseen studiokuvaukseen. En mene tässä syvemmälle Benjaminin ajatteluun tai Duttlingerin tulkintoihin siitä, mutta haluan kiinnittää huomiota Duttlingerin (2008, 83 ja seur.) päätelmään valokuvan, erityisesti muotokuvan auraattisen luonteen keskeisestä merkityksestä tulkinnan, mielikuvituksen ja muistamisen prosesseissa.

Konstan kokemuksessa valokuvaus, menneisyys ja auraattisuus kietoutuvat yhteen. Hän kokee entisen elämänsä johtaja Martikaisena itsestään irralliseksi. Kuitenkin nähdessään Miinan ”aaveita karkottavan valon” voimistuvan teoksen loppupuolella hän hetkeksi kiinnittyy entiseen minäänsä ja sen muistoihin kuvitellessaan, mitä johtaja Martikainen sanoisi Miinalle. Miina onnistuu samalla myös viemään perille tahtonsa ja viestimään Konstalle, mitä tämän on tehtävä.

Mutta neiti Malin, hän luo Konstaan sellaisen kirkkaan, lämpöä ja uskallusta pulppuavan katseen, jollainen aikanaan suisti johtaja Martikaisen kuumiin ja levottomiin mietteisiin, ja nyökäyttää päätänsä oven suuntaan.

Se voi merkitä vain yhtä.

Että Konstan on aika lähteä ja tehdä se mistä on yhdessä sovittu. (K, 264.)

Tässä katkelmassa johtaja Martikaisen menneisyys tulee yhteen Konstan nykyisyyden kanssa, ja muodostaa sille muiston. Tällä muistolla on vaikutus nykyaikaan, ja Konsta lähtee kuljettamaan ottamiaan valokuvia teetetäväksi Miinan entiselle työnantajalle.

Erityisen merkittäviä *Käskyssä* ovat tavat, joilla valokuvat välittävät menneisyyttä ja nykyisyyttä. Valokuvien eräs ominaisuus on nostaa esiin todellisuuden sellaisia yksityiskohtia, jotka jäävät normaalisti huomaamatta, esimerkiksi sulautuvat osaksi taustaa. Siten valokuvaus voi muuttaa tapaamme nähdä maailma. (Horstkotte & Pedri 2008, 14–15.) *Käskyn* tapauksessa kyse ei varsinaisesti ole minkään olemassa olevan tai olleen yksityiskohdan näkymisestä kuvissa. Ennemmin on kyse siitä, että haamut – menneisyyden oireet tai todistajat – ovat olennainen osa myös nykyhetkeä. Siksi ne tulevat esiin Konstan näyissä ja valokuvissa. Lopulta, kun valokuvien olemassaolo paljastuu, ne saavat Emilin näkemään todellisuuden aivan uudella tavalla. Aiemmin mitättömänä ohitettu yksityiskohta tulee erityisen merkitykselliseksi nykyajalle.

Konsta on kameraansa ja kuvanottamisen menetelmiään esitellessään kysynyt Emililtä haluaako tämä nähdä hänen ottamiaan kuvia. ”Haamukuvia? Ei kiitos. Totuuden minä haluan.” (K, 111.) Tarinan tasolla on ironista, että kuvissa on juuri totuus – sellainen, joka tuhoaa tuomarin. Emil on ollut kiinnostunut lähinnä Miinaa ja Aaroa koskevasta ”totuudesta”, joten hänellekin totuus Ruukkijoen menneisyydestä tulee järkytyksenä, samoin kuin tieto siitä, että hänen toimiaan tuomarina on jatkuvasti dokumentoitu. Louvel (2008, 40–41) on todennut, että valokuvilla on fiktiossa usein tehtävänään toimia paljastamisen ja paljastumisen välineenä. Paljastumisen kohde voi olla petos, paha teko tai identiteetti. *Käskyssä* Konstan ottamat valokuvat paljastavat Ruukkijoen menneisyyttä koskevan petoksen, Emilin komennossa tehdyt pahat teot, sekä horjuttavat Emilin identiteettiä, joka nojaa käsitykselle omasta oikeamielisyydestä.

Valokuvien yhteys menneisyyteen ja muistiin on laajalti tutkittu alue. Yksinkertaistaen voi sanoa, että valokuva on väline, joka yhdistää nykyisen menneeseen ja siten liikkuu elävän ja kuolleen välillä.

(Horstkotte & Pedri 2008, 15.) *Käskeyssä* tämä välittäminen toimii niin vertauskuvallisella kuin konkreettisellakin tasolla, kun Konstan haamut yhtäkkiä saavatkin tuekseen niistä todistavat valokuvat, jotka vaikuttavat tarinan nykyisyyteen. Silke Horstkotte ja Nancy Pedri (2008, 18) toteavat, että valokuva heijastaa tai jopa langettaa menneisyyden nykyisyyden päälle (”the photograph superimposes a past on a present moment”). Tämä tulee hyvin konkreettisesti esiin *Käskeyssä* kun ”haamukuvien” merkitys nykyisyydelle paljastuu. Vankien nykyisyydessä jatkuva huono kohtelu saa rinnalleen – tai päälle tai taustakseen – mielisairaiden potilaiden järkyttävän kohtalon menneisyydessä.

Marianne Hirsch (2008, 115–117) – *Käskeyn* hyvin sopivaa metaforaa käyttäen – toteaa, että kuolleita ihmisiä esittävät valokuvat ovat ”kangastuksenomaisia haamuja” (”ghostly revenants”) peruuttamattomasti menetetyistä menneisyydestä. Hänen mukaansa erityisesti kuollutta esittävät valokuvat tuovat esiin ristiriidan peruuttamattomasti menneen ja kuitenkin läsnä olevan välillä. Metaforan Konstan aaveista voi siirtää menneisyyden tulkitsemiseen yleensä ja ajatella, että *Käskey* valokuvien kautta osoittaa, miten menneisyys kummittelee nykyisyydessä.

Viittasin jo siihen, että Miinan muistot ovat vahvasti visuaalisia. Myös Emilin muistoihin liittyy kuvallisuutta ja valokuvia. Muistellessaan tilannetta, jossa hän kuuli sodan puhkeamisesta, hän muistaa valokuvia. Emilistä oli juuri otettu kuva veljensä kanssa uimahuoneen edessä uusien Wright & Ditsonin tennismailojen kanssa (K, 265). Tenniksen kaltaisen urheilun ja etenkin mailojen merkin maininta tuovat esiin Emilin yläluokkaisen taustan. Rärkeämmin, ja kontrastissa alempiin luokkiin, tämä tulee esiin seuraavaksi suunnitellussa kuvassa:

Elisabeth-täti [- -] halusi seuraavaksi ikuistaa Fabian-enon korituolessaan vierellään huushollerska valkoisine esiliinoineen ja kahvitarjottimieen.

Se kuva jäi ottamatta. Soitto pääkaupungista hiljensi hetkeksi hilpeän tunnelman. (K, 265–266.)

Kuvassa olisi ollut tarkoitus esittää yläluokkaista idylliä, jossa palveluskunta esiintyy koristeena ja asemaa korostavana rekvisiittana. Vähän aikaisemmin tekstissä on mainittu, että sama taloudenhoitaja on joutunut taas kerran luovuttamaan oman asuintilansa kanojen munitushuoneeksi kesän ajaksi. Katsoja voi kuvitella suunnitellun kuvan mielessään annettujen visuaalisten vihjeiden ja oman kokemuksensa perusteella. Kuvasta ei kuitenkaan näkyisi taloudenhoitajan sorrettu asema, joka taas tulee tekstin kautta esiin. Kuvan otto keskeytyy sotasanomien saapumiseen, ja sodan yhdeksi syyksi taas voi nähdä kuvan asetelmassa piilevät valtaan ja alistamiseen liittyvät piirteet. Suunnitellun kuvan välittämä epätasa-arvoinen mutta harmoninen isäntäväen ja palveluskunnan yhteiselo särkyi ajatuksena ennen kuin valokuvakaan ehti syntyä. Sodan syttyminen esti valokuvan toteutumisen. Sota taas muutti asetelmia niin paljon, ettei samanlaiseen näennäisen harmoniseen yhteiseloön yhteiskuntaluokkien kesken ollut heti paluuta.

Käskey välittää paljon kokemuksia menneisyydestä kuvien kautta, mutta jotkut kuvista, kuten Emilistä ja hänen veljestään aiottu, jäävät toteutumatta. Lisäksi monet kuvat ovat pettäviä: ne näyttävät esittävän jotain muuta kuin miksi niiden tausta lopulta paljastuu. Niiden kautta voi saada käsityksen sekä siitä, mitä on haluttu esittää, että siitä, mitä todellisuudessa tapahtui. Toisaalta ne tuovat esiin todellisuuden esittämisen kompleksisuuden ja epäluotettavuuden sekä usein myös sellaista, mikä on pyritty peittämään. Kulttuurisesti tutuilta tuntuvat kuvat näyttävätkin merkitykseltään muuttuneina.

V

Kulttuuriset mallit ja niiden kääntöpuolet

Pettävät ja paljastavat näyt ja kuvat

Valokuvan pettävyys ja paljastavuus tulevat esiin heti kehyskertomuksessa. Kertomuksen inspiraationa oleva kuva ei ole ensimmäinen, joka siinä esitellään. Sitä ennen kerrotaan kuvasta, jonka alta kuollutta Carpelania esittävä kuva putoaa. Ensimmäinen kuva on hyvin erilainen kuin sen alta putoava, ja sitä kuvataan seuraavasti:

Neljä naista valkoisissa kesämekoissa ja totinen nuorukainen heidän takanaan sotilaspuvussa. He istuvat keinonurmikolla, eväskori vieressään. Taustanaan vesiputous ja lehteviä puita. (K, 9.)

Tästä valokuvasta ei kerrota enempää. Mahdollisesti se kuvaa kehyskertomuksessa esiintynyttä isoisää eli tarinassa esiintynyttä Eino-poikaa toisen maailmansodan aikaisena sotilaana. Tähän viittaa jo kuvan oleminen juuri isoisan albumissa. Silloin valokuva toimisi siltana näiden kahden samasta henkilöstä esitetyn ajallisen version välillä. Einon tarina täydentyisi, vaikkakin hyvin odotettavissa olevalla tavalla. Hänen olisi

pitänyt olla hyvin näkyvä ja vahva kommunisti, ettei häntä olisi otettu Suomen armeijaan, tai että hän olisi kieltäytynyt siitä.

Kuva esittää idyllistä näkymää: valkoisia kesämekkoja ja rehevää luontoa. Kuva paljastuu kuitenkin studiossa otetuksi, kun mainitaan keinonurmi. Vesiputous ja lehtevät puut ovat mitä ilmeisimmin valokuvaajan rekvisiittana käyttämässä taustakankaassa olevia kuvia. Siten valokuva on suhteessa luontoon kahden kulttuurisen esittämisen välittämä: valokuvaajan taustakangas ja valokuva. Rehevä luonto on siis valhetta, mikä saattaa heijastaa myös kuvan esittämään asetelmaan. Sommitelma on idyllinen näky, jossa pieni tuttavapiiri, mahdollisesti perhe on kokoontunut yhteen kunnioittamaan tai juhlistamaan nuorukaisen sotilasasua. Kiinnostavaa on tietysti miettiä, jos ajattelee kuvan esittävän Einoa, onko yksi kuvassa esiintyvistä naisista hänen kasvattiäitinsä Miina.

Sekä Miina että Eino tähän valokuvaamon keinomaailmaan asetettuina menettävät jotakin kapinallisuudestaan. He jopa rinnastuvat asetelmaltaan yläluokkaisuuteen, kun kuvan esittämä asetelma vertautuu Emilin muistoihin kesäpäivästä, joka edelsi sotasanoman tuloa (K, 265–266). Siinäkin vietetään kaunista kesäpäivää valkoisten esiliinojen ja ulkona tarjoiltavien kahvien merkeissä. Emilin perhe on viettänyt aikaa omassa, todellisessa puutarhassaan palvelusväen ympäröimänä, Einon oletettava perhe taas pystyy vain jäljittelemään tätä elämäntyyliä valokuvaajan rekvisiitan avulla.

Tämä valokuva on ainoa, joka viittaa varsinaisen tarinan jälkeiseen aikaan. Voi ajatella sen esittävän melko pessimististä kuvaa historian kulusta. On taas sota, ja edellisestä sodasta kärsineet ovat hekin mukana sen tapahtumissa ja niiden ainakin jonkinasteisessa ihannoimisessa. *Käskyn* voi ajatella ylipäänsä esittävän melko syklistä käsitystä historian tapahtumista. Samantapaiset tapahtumat seuraavat toisiaan, eikä mitään erityisen uutta synny. Tätä tietysti tavallaan vastustaa Miinan ja Aaron välinen yhteistyösuhde, koska se yhdistää kaksi vastakkaisesta leiristä peräisin olevaa toimijaa. Toisaalta sen voi tietysti kirjallisena kuviona nähdä noudattavan klassista Romeo ja Julia -asetelmaa.

Erityisesti miehisyys ja sotiminen näyttäytyvät *Käskeyssä* usein kaavamaisena ja toistuvana tapahtumisena – ja sen seurauksena naiset joutuvat hekin tiettyyn rooliin. Tämä ilmaistaan suoraan Beatan ajatuksissa, kun hän pohtii Emilin ja Aaron välistä suhdetta ja heidän toimintaansa vankileirin hoidossa. Beata rinnastaa miesten välisen jännitteisen suhteen veljensä ja tämän ystävän suhteeseen.

Emilin ja jääkärin suhteessa on samanlaista pinnanalaista köydenvetoa. [- -] Poikien maailmaa, jossa tytöt ja naiset ovat aina ulkopuolisia.

”Sopiiko, että Aaro tulee tänne meidän sotaretken jälkeen auttamaan minua kotitehtävissä?” *”Voinko minä lainata kolmanneksi parhaan paitani Aarolle, kun hän likasi omansa siellä saaressa rämpiessään?”* *”Saadaanko me tänäänkin mennä Aaron kanssa ampumaan muutamia pahansuisia punikkeja, kun niitä on vielä vaikka kuinka jäljellä?”*

Ja Beata, pikkuinen vaimonainen, muuttuu kaikki poikamaiset kujeet, valheet ja miehuuskokeet sietäväksi äidiksi: *”Tulkoon nyt sitten”,* *”Lainaa vaan”,* *”Menkää vaan kullat, mutta muistakaa olla varovaisia. Ja pistäkää ihmeessä päällemme jotain vähän helpommin pestävää.”*

Sillä sehän naisille jää, puhdistajan osa sitten kun kaikki intoilu ja melskaus on ohi. Haavojen sitojan, hoitajan, lohduttajan osa. (K, 196–197, kurssiivit alkuperäiset.)

Miesten ja naisten roolien ajattomuutta korostavat kursivoidut repliikit, jotka ilmeisesti ovat Beatan mielessään ironisesti siteeraamia. Repliikeissä lasten leikkeihin ja miesten sotimiseen liittyvät asiat sekoittuvat toisiinsa, jolloin ne näyttävät samanlaisilta. Ivamukaelmina repliikit yhdistävät kaksi elementtiä: yleisesti tutut lasten puhetapa ja leikkeihin liittyvät tilanteet (mm. omistusliitteen puuttuminen sanaparissa ”meidän sotaretki”, kotitehtävät, ilmaisu ”vielä vaikka kuinka”), sekä *Käskeyn* tarinasta tutut yksityiskohdat (mm. Aaro-nimi, saari, punikit). Kun nämä tuodaan yhteen Beatan mielessä, syntyy molempiin ironinen etäisyys. Beata sijoittaa Aaron puhuvan lapsen ystävän rooliin, jolloin

puhujan rooli lankeaa Emilille ja hänen toimintansa sotatuomarina näyttäytyy lapsellisena leikkinä.

Edellisessä katkelmassa käytetään samantapaista yleiseen malliin viittaamista, joka toistuu *Käskyn* ekfrastisissa kuvauksissa. Kaikille tutun sosiaalisen toimintamallin tuominen *Käskyn* tapahtumien yhteyteen tekee niistä helpommin yleistettäviä, jolloin lukija voi turvautua arkipäiväisiin ajattelun skeemoihin tulkitessaan tarinaa. Toisaalta voi tietysti sanoa, että tämä myös vähentää tilanteen historiallista ainutkertaisuutta ja tuottaa syklistä käsitystä ajasta. Malliin viittaamisen lisäksi katkelmassa näkyy myös *Käskylle* ominainen kerroksisuus ja moniäänisyys. Beatan mielessä ovat yhtä aikaa ja sekoittuneina monet äänet, ennen kaikkea veli lapsena ja Emil. Lisäksi hänen oma mielensä ja äänensä tuottaa oman kerroksensa, jossa sen sisältämät äänet ironisoituvat.

Eriilaisten intertekstuaalisten viittausten ja tällaisten yleistä mallia käyttävien siteeraamisien lisäksi *Käskyssä* on myös teoksen sisäistä tekstuaalista toistumista. Yksi esimerkki vahvistaa edellisen katkelman esiintuomaa (mies)sotilaiden kaavamaisuutta ja olemista roolinsa vankina. Valkoinen sotilas, joka toimii Ruukkijoella vartijana, toteaa Miinalle: ”Ei tämä meillekään aina niin herkkua ole.” (K, 90.) Lähes täsmälleen samoilla sanoilla Aaro pohtii mielessään soutuessaan Miinaa ensimmäisestä vankipaikasta kohti Ruukkijokea:

Miksei muka voitaisi olla hetken unohtavaisia ja puhua niin kuin ihmiset puhuvat toisilleen, kun heillä ei ole mitään pahaa mielessään. Kun he istuvat kaksin merellä pienessä soutuveneessä eikä kukaan ole kuulemassa. Mitä harmia siitä voisi olla? Ei tämä kuule minullekaan herkkua ole. (K, 224, kursiivi alkuperäinen.)

Tässä Aaro puhuu mielessään lähestyksen suoraa puheen esitystä ja osoittaen sanansa sitä suuremmin Miinalle mitä pidemmälle lainauksessa edetään. Ensimmäiset virkkeet on etäännytetty puhujasta käyttämällä passiivia ja kolmatta persoonaa, mutta viimeisessä esiintyy minä-pro-nomini ja kuulijan suora puhuttelu (”kuule”). Aaro yrittää lainauksessa ajatuksissaan viedä tilannetta yleisempään, neutraalimpaan suuntaan:

vain kaksi ihmistä soutuveneessä. Etäännyttämisen syy ja sen mahdotto-
muus ovat paradoksaalisesti samat. Koska tilanne on niin äärimmäisen
erilainen kahdelle sen osanottajalle – vanki ja vartija, nainen ja mies,
hävinnyt ja voittaja, pahoinpidelty ja terve –, on heidän mahdotonta
ylittää sen asettamia ehtoja ja kohdata yleisemmällä pohjalla.

Aaron ja Miinan soutumatka sijoittuu tarinassa aiemmaksi kuin
vartijan sanat, mutta romaanissa myöhemmäksi. Siten lukija kohtaa
vartijan lausuman ensin, ja vertaa Aaron ajatusta siihen. Vartijan esi-
tettyä valituksensa Miinalle tämä teeskentelee myötätuntoista, jolloin
sotilas toteaa: ”Se kannattaa uskoa sovinnolla.” (K, 91.) Sovinnolla
Miina sitä tuskin uskoo tai uskoisi, mutta on tilanteessa pakotettu
olemaan tuomatta julki todellisia ajatuksiaan. Sotilaan uhkailevasä-
vyinen huomautus korostaa entisestään keskustelun osapuolten välistä
epäsuhtaa ja valta-asetelmaa. Samojen sanojen toistuminen vartijan ja
Aaron puheessa tai ajatuksissa kiinnittää huomiota näihin kahteen tilan-
teeseen, jotka tuntuvat viittaavan kahden sotilaan samankaltaisuuteen
yleisemminkin. He tarkastelevat maailmaa omasta näkökulmastaan,
joka väistämättä on ainakin osin epäoikeudenmukainen ”viholliseksi”
luetulle.

Jos ajatellaan, että studiovalokuva sotilaasta ja naisista kuvaa Ei-
noa, siirtyy häneenkin näitä kielteisiä miellelyhtymiä. Joka tapauksessa
kuva on isoisan albumissa ja asetettu peittämään kuvaa kuolleesta
parantolanjohtajasta. Lähtökohdistaan huolimatta Einokin näyttäisi
ryhtyneen väkivallan käyttäjäksi ja osaksi sodankäynnin maailmaa.
Toisaalta naisia ja sotilasta esittävässä kuvassa voi nähdä myös jonkin-
asteista kansallista eheytymistä, mitä talvisodan aikaan tosiasiallisesti
tapahtuikin. Myös hävinneen puolen orpo jälkeläinen hyväksytään
”meidän” joukkoon, kun vastassa on voimakas ulkoinen vihollinen.
Tekonurmikko ja rekvisiittaluonto kuitenkin viittaavat asetelman
haurauteen ja todellisuudelle perustumattomuuteen.

Tässä valokuvassa itsessään ei ilmaista näkyvän varsinaisia merke-
jä menneisyydestä, ja sen sijoittuminen studioon lisää irrallisuutta
todellisuudesta. Hyvin merkittävä viittaus menneeseen on kuitenkin
kuvaa säilöittäessä liitetty sen yhteyteen: tohtori Carpelanin ruumista

esittävä valokuva on piilotettu juuri tämän valokuvan taakse. *Käskyn* tarinassa tämä valokuva on merkittävä menneisyyden hirmutekojen paljastajana. Se toimii Miinan todisteena siitä, miten mielisairaalan potilaita on kohdeltu, ja siitä, että Konsta on valokuvannut sekä mielisairaiden että punavankien huonon kohtelun. Nämä tapahtumat ovat olleet myös Einon kohtalon taustalla, mikä valokuva-albumissa näkyy hyvin konkreettisesti, kun kuva on sijoitettu toisen alle. Tällä tavoin ajan voi ajatella syntyvän kerroksista, jotka asettuvat toinen toisensa päälle. Jollain tapaa tohtori Carpelan myös edelleen kummittelee kuvansa ja sen sijoittelun kautta. Tämä valokuva viimeistään osoittaa, että sen päälle sijoitetun kuvan eväshetki on teennäinen ja siihen sisältyy menneisyyden painolasti.

Monet muutkin kuvat *Käskyssä* osoittautuvat pettäviksi. Analyysin alkupuolella lainasin katkelman, joka esittää näkymänä Einon perhettä öisellä retkellä. Kun retki osoittautuu juoppohullun isoisän tavaksi rääkätä perhettään, on selvää, että annettu kuvaus on valheellinen. Kuvauksen aloittava kertojan arvio ”mikä epätodellinen mutta leppeä näky” ironisoituu kun tapahtumat ovat kaikkea muuta kuin leppeitä. Pettävä näky kohtaa myös Aaroa tämän tullessa Ruukkijoelle toista kertaa, tällä kertaa Emilin asunnon luo:

Alhaalla rannassa jääkäri Aaro Harjula kohtaa herttaisen näyn. Oikean perheidyllin:

Mies istuu paitahisillaan rannassa, neljästä kulmasta solmittu nenäliina päässään, onkii. Nainen, hänen vaimonsa, kahlaa urheasti meressä haavi kädessä, hiukset niskaan sipaistuna, keltaraitaiset hammenhelmat vyötäisille sidottuna niin että alushousun lahkeet juuri ja juuri peittyvät (”Tulisit jo pois kultaseni, vesihän on jääkylmää”). Eläkkeellä olevalta professorienolta näyttävä vanhempi herra (Kuka on vaihtanut Konstalle uuden vaateparren?) tähtäilee kamerallaan milloin vedessä liikkuvaa kaunokaista, milloin rantahiekan omituisuuksia, joiden arvon hän yksin tuntee. (K, 163.)

Aaron kohtaama näky sisältää useita, kerrosteisia ääniä, jotka aiheuttavat monitulkintaisuutta. Kenen mielestä vaimo on urhea kahlatessaan meressä? Ajatteleeko Aaro niin, vai ajatteleeko hän, että se kuuluisi osaksi tämänkaltaista näkyä tai näkymää? Erityisen kiinnostavia ovat sulkeiden sisällä olevat tekstit sekä kysymys niiden puhujasta tai puhujista. Ensimmäisen sulkujen sisällä olevan virkkeen voisi olettaa Aaron pilkalliseksi kuvitelmaksi siitä, mitä Emilin kuuluisi tilanteessa sanoa. Toinen on ilmeisesti Aaron ajatus, joka on lainattu suoraa tekstiin. Tästä viestii sekin, että edellinen on lainausmerkeissä, jälkimmäinen ei: edellinen on sellaista, joka imitoi Aaron ajatuksille ulkopuolista, jälkimmäinen on Aaron itsensä ajatus. Kumpikin lausuma kuitenkin aiheuttaa ironisen vaikutelman: edellinen ollessaan niin ilmeisen kerrostunut lainausmerkkien vuoksi, jälkimmäinen sisältäessään ristiriitaisen viestin: professorien näköinen henkilö onkin mielenvikainen vankileirin apumies.

Konsta ei ole näkymässä ainoa ristiriitainen elementti. Idylli paljastuu muiltakin osin valheelliseksi sekä lukijalla aiemmin olevan tiedon valossa että osittain tätä näkyä seuraavassa tarinan osassa. Istuva mies on Emil, joka ei suinkaan ongi vaan kuluttaa aikaa juopotellen. Istuma-asentokin saattaa johtua siitä, että se on seisomista turvallisempi hänen humalatilassaan. Emilin vaimo Beata taas pettää kohta miestään Aaron kanssa, ja käy ilmi että se on hänelle tavanomaista. Yksikään ”herttaisen näyn” henkilöistä ei toimi kuvaan ladattujen odotusten mukaisesti, varsinkaan jos kuvaa tarkastelee nimetysti perheidyllinä.

Kuvauksen katsoja Aaro nimeää näkemänsä ”herttaiseksi näyksi” ja ”oikeaksi perheidylliksi”. Tässä voi palata aiemman valheellisen perheidyllin, Einon perheen yöllisen retken kohdalla esittämäni Yacobin ajatukseen. Yacobi korostaa, miten keskeisiä ja monitulkintaisia ovat kirjallisuuden viittaukset johonkin kuvatyyppiin, teemaan tai aiheeseen. Aaron mielikuva perheidyllistä mahdollistaa hänen näkemänsä ironisoitumisen vastakohtien kautta. Samalla se tuo lukijan mieleen tyyppillisen perheidyllin, kesäisen näkymän, ja siten kiinnittää tulkinnan yleisesti tunnettuun kulttuuriseen malliin. *Käskyn* kuvauksessa tämä malli kääntyy pääläelleen.

Malli myös asettuu ironiseen suhteeseen ajankuvan kanssa, samoin kuin tarinan sisäisten syy–seuraus-suhteiden kanssa. Yleistettävä, idyllinen kuva perheestä saa taustakseen sodan ja vankileirin. Tämä saakin Aaron hetkeksi kuvittelemaan todellisuuden kokonaisuudessaan muuttuneen radikaalisti:

Hetken ajan Aaro Harjulan on helppo kuvitella, että kenttätuomioistuin on vihdoinkin saattanut loppuun sille uskotun tehtävän: pyyhkinyt kerta heitolla kaiken pahan maan päältä. Tyyntä, viatonta perhe-elämää uhannut vastarinta on poissa. Sota ohi. Historian kello asetettu mittaamaan uutta aikaa. (K, 163.)

Tässä Aaro jopa ajattelee historian jollain tapaa alkaneen alusta, kun yksi ihmiskunnan suuri tehtävä on saatu valmiiksi. Tämän vaihtoehdoisen todellisuuden – idyllin, jossa pahuus on karkotettu maan päältä – osoittaa mahdottomaksi sen herättäneen näyn valheellisuus. Aaroa kohtaava näky ei suinkaan esitä ”tyyntä, viatonta perhe-elämää”, minkä vahvistaa myöhemmin kohtaus, jossa Beata viettelee Aaron.

Perhettä ja perhe-elämän idyllisyyttä ironisoi myös punaisten naisten teloituskohtaus, jossa väepeli määrää: ”[j]ärjestäydytäänpä nyt niin kuin perhepotrettiin” (K, 145). Tässä kaltoin kohdellut, huonokuntoiset naiset komennetaan teloitusriviin samalla tavoin kuin perheet järjestyvät virallisia tai puolivirallisia valokuvia varten. Rinnastus toimii kumpaankin suuntaan: perhevalokuvista paljastuu niiden pakonomaisuus, ja teloitusrivistön irvokkuus korostuu perheyhteyden myönteisiä mielikuvia vasten.

Yacobi (1995, 627) on tarkastelussaan malliin, ei yksittäiseen teokseen, viittaavista ekfrasiksista kiinnittänyt huomiota myös niiden erityisiin tulkinnallisiin ominaisuuksiin. Niiden lähteenä on jännite, joka syntyy tietyn ekfrasiksen yksittäisyydestä mutta lähteen (tai kohteen) moninaisuudesta. Tätä jännitettä voi käyttää kertomuksessa tekemään siitä helpommin lähestyttävän ja samaistuttavan. Viittaus yleisesti tunnettuun kuvalliseen malliin tietyn taideteoksen sijaan antaa lukijalle mahdollisuuden lähestyä kertomusta tutuista lähtökohdista.

Yacobi käyttää esimerkkeinä lähinnä taidehistorian tunnettuja maalauksia, mutta mielestäni ajatusta voi tietysin varauksin laajentaa koskemaan sosiaalisesti tunnettuja kuvallisia tilanteita, kuten perhevalokuvia. Suurin syy varauksellisuuteen on tietysti se, että sosiaalisesti tutujen tilanteiden sisällyttäminen ekfrasiksen mahdollisiin lähteisiin poistaa tulkinnan kerroksista yhden intentionaalisen subjektin, taideteoksen tai -teosten tekijän. Siten tulkinnallinen liikkumavara on erittäin laaja ja subjektiivinen. Yacobi (1995, 633–634) on todennut, että ekfrasis voi toimia seuraavan säännön mukaisesti: mitä suppeampi itse viittaus sanasta kuvaan on, sitä laajempi on viittauksen (potentiaalisesti) kattama ala. Toisaalta erityisesti Hirsch (2008, 111–112) on painottanut julkisen ja yksityisen välittymistä ja limittymistä juuri valokuvien kautta menneisyyden kollektiivisten tapahtumien ymmärtämisessä. Yksityisistä perhealbumin kuvista voi tulla julkisia jotakin tapahtumaa käsittelevässä näyttelyssä, ja julkisuudessa esiintyvät kuvat puolestaan muokkaavat ihmisten käsitystä omasta ja oman perheen menneisyydestä.

Yacobi (1995, 632) viittaa mallia pohjanaan käyttävän ekfrasiksen mahdollisuuteen viitata ei vain joukkoon olemassa olevia toteutumia tästä mallista, vaan myös mahdollisiin tuleviin toteutumisiin. Historiallisen romaanin kohdalla tämä avaa mahdollisuuksia eri aikatasojen ylittämiseen. Lukija voi sisällyttää tulkintaansa kaikki valokuvat, maalaukset ja muut visuaaliset esitykset, joita hän on tunnetuista tapahtumista nähnyt – riippumatta siitä, kuuluvatko ne tarinan aikaan. Henkilön ekfrasisten kohdalla yksittäiseen teokseen viittaaminen rajoittaisi lähdemateriaalin tämän aikalaisteoksiin ja varhaisempiin. Jotta ekfrasis voi toimia juonen tasolla, sen lähteen pitää Yacobin (1995, 633) mukaan välittyä henkilön havainnon kautta. Intertekstuaaliset ja -mediaaliset suhteet etualaistavan tulkinnan kannalta myös myöhemmät samaa mallia tai teemaa koskevat esitykset ovat merkittäviä.

Historiallisen romaanin kohdalla ekfrasiksen alan laajentuminen myös tuleviin esityksiin yhdessä sen kanssa, että ekfrastiset mallit voivat tuoda kuvattua kohdetta lukijalle tutuksi, on erityisen merkityksellistä. Menneisyys on aina väistämättä toiseus, jota ei pysty tavoittamaan

suoraan. Siksi monet postmodernit (ja myös varhaiset) historialliset romaanit sisältävät avoimen metafiktiivisen juonteen, jossa pohditaan menneisyyden esittämisen ongelmia ja mahdollisuuksia. Sellaisen ekfrasiksen kautta, joka viittaa johonkin tunnettuun kulttuuriseen malliin, voidaan herättää lukijassa mielikuva tutusta, ymmärrettävissä olevasta asiasta. *Käskyn* voi ajatella kutsuvan lukijan kirjaimellisesti kuvittelemaan menneisyys, muodostamaan mielessään kuvia siitä, mitä menneisyydessä tapahtui.

Vuoden 1918 tapahtumista kertova tarina sisältää väistämättä raskasta ajankuvallista materiaalia. *Käskyssä* kuitenkin kuvataan melko vähän yleisesti tunnettuja tapahtumia. Tarina keskittyy kuvaamaan yksilöitä, joiden kohtalot kuitenkin vahvasti kytkeytyvät ajan yleisempiin tapahtumiin. Yksilöhistorioissa korostuvat äärimmäiset, traumoja aiheuttavat tapahtumat. Romaani alkaa joukkoraiskauksen kuvauksella ja sisältää muitakin väkivallan kuvauksia. Monet niistä, kuten pikkuväljen pahoinpitely, sijoittuvat Miinan menneisyyteen.

Aikaisemmin jo viittasin siihen, että Miina on toimittanut pikkusiskonsa Selman pois pahoinpitelevän isän ulottuvilta, mutta tullut tietämättään vetäneeksi tämän vielä vaarallisempaan ympäristöön. Tieto sisaren hyväksikäytöstä paljastuu Miinalle valokuvien avulla – valokuvat siis toimivat jälleen salaisuuden, pahan teon paljastajina. Kun Miina näkee pedofiliset valokuvat pikkusiskostaan, hän aistii myös sellaista, mitä kuvassa ei näy:

Hetkessä hän oli nähnyt enemmän kuin amatöörimäisiin otoksiin mahtui. Hän oli nähnyt jalat ja kädet ja hien kaljulla otsalla. Hän oli kuullut lapsen vikinän ja vanhan miehen huohotuksen. Ja ähkäisyn kun siltä oli tullut. Hän oli haistanut vaseliinin ja hätäpissan ja siemennesteen ammoniakinhajun. Hän oli nähnyt lapsen joka oli odottanut vuoroaan. Hän oli kuullut snapsilasien kilinän, karamellit, kiltin tytön palkat pöydällä ja kahisevan äänen, joka oli merkinnyt kameran suojapeitteen poistamista. (K, 247–248.)

Miina ei vain näe vaan myös kuulee ja haistaa valokuvassa esiintyviä asioita. Miina myös näkee sellaista, joka on rajattu kuvasta pois. Ainakaan vuoroaan odottava lapsi ei oletettavasti ole kuvassa mukana, eikä siinä näy myöskään kamera suojapeitteinen, jonka Miina kuulee. Valokuvan teknisiin ominaisuuksiin kuuluu vain valon muutosten jäljentäminen, siis silmin nähtävän tallentaminen, sekä kuvan rajaaminen tietylle, suorakaiteen muotoiselle alueelle. Lainattu kuvaus valokuvista ylittää kahdella tavalla valokuvan normaalit rajat: Valokuvat herättävät näköaistimusten lisäksi muitakin, valokuvassa mahdollittomia aistimuksia, kuten äänet ja hajut. Lisäksi Miina katsojana näkee myös valokuvan ulkopuolelle rajattuja asioita.

Tekniikan asettamien rajoitusten rikkominen korostaa tässä katkelmassa katsojan roolia. Miinan kokemus hänen katsellessaan kuvia on voimakkaasti korostunut, kun esitetään hänen havaintojaan eri aistien kautta. Tätä voi verrata Yacobin ajatukseen, jonka mukaan henkilön fiktiiviseen kuvaan kohdistuva ekfrasis kertoo usein enemmän kuvaa-jana toimivasta henkilöstä kuin kuvauksen kohteesta. Edellä lainatussa Miinan kuvauksessa etualaistuvat hänen reaktionsa ja hänen kuvittelmansa, joilla hän täydentää vain osittain kuvasta välittyvän tilanteen. Katkelman ensimmäisessä virkkeessä tuodaan eksplisiittisesti esiin, että valokuvauksella on rajoituksensa. Toisaalta valokuvat kuitenkin käynnistävät Miinassa niiden rajat ylittävän kuvittelun. Ne myös paljastavat Miinalle sellaista, mistä hänellä ei ole ollut mitään käsitystä.

Valokuvien todistamat tapahtumat ovat keskeinen syy sille, että Miina ryhtyy punataistelijaksi. Henkilökohtainen kosto pikkusiskon puolesta johtaa kuvassa esiintyneen miehen tappamiseen. Miina itse ei varsinaisesti tapa miestä, mutta johdattaa hänen talolleen punaisen puolen taistelijat, jotka ampuvat hänet. Näin valokuvan sekä suoraan että epäsuorasti paljastama on motiivina Miinan toimintaan. Sille voi ajatella myös laajempaa merkitystä kulttuuristen ja *Käskey*-romaanin käyttämien mallien kautta.

Cupido ja sudenpentu

Pikkusiskosta otettujen salattujen valokuvien merkitys ei mielestäni rajoitu vain Miinan henkilöhaamoon vaikka ajattelenkin, että henkilön ekfrastinen kuvaus tässäkin tapauksessa kertoo sanavalintojen ja huomion kohdistumisen kautta henkilöstä itsestään. On selvää, että kuvaus, joka kohdistuu varsinaisesti muutamiin valokuviin, laajenee koskemaan yleisemminkin Miinan käsitystä niiden kuvaamasta tilanteesta. Siksi on tärkeä kiinnittää huomiota siihen, mistä valokuvista näkymättömät yksityiskohdat (hiki, vikinä ja huohotus; ähkäisy; vasiiliini, hätäpissa ja siemenneste; vuoroaan odottava lapsi; snapsilasit, palkintokaramellit ja suojapeitteen poistamisesta aiheutuva ääni) tulevat Miinan ajatuksiin. Tarinassa ei ole viitteitä siitä, että Miina itse olisi joutunut vastaavaan tilanteeseen. Miinan henkilöhistoriaa korostava tulkinta toimisi lähinnä henkilöhaamon psykologian tasolla, motivoimassa lisää hänen tekojaan.

Teoksen kokonaistulkinnan kannalta kiinnostava on mahdollisuus ajatella, että Miinan kuvauksen lähtökohtana on kulttuurisesti tunnettu tilanne, eräänlainen skeema siitä, miten pedofilia tapahtuu. Tällaisessa tulkinnassa ekfrastinen kuvaus ei pelkästään toisi menneisyydessä tapahtunutta lähelle nykyisyydestä tulkitsevaa lukijaa, kuten ehdotin perheretkeä kuvaavan tekstin kohdalla. Miinan näkemien valokuvien kuvauksessa kulttuurinen skeema tulee ennemminkin kirjoittamisajasta kuin kuvatusta ajasta: omasta ajastamme, jossa pedofilia ilmiönä on esillä erityisesti joukkotiedotusvälineissä. Vaikka tapahtumat ovat varmasti historiallisesti aivan uskottavia, Miinan havaintojen kautta esitetty tulkintakehys on lähempänä nykyaikaa. Tämä korostaa teoksen kirjoittamisaikaa teostulkinnassa yleensä ja tuo esitettyjä menneisyyden tapahtumia lähemmäksi nykylukijaa.

Valokuvat pikkusiskosta ovat merkittävässä yhteydessä myös teoksessa keskeiseen kohtaan, viimeiseen takaumajaksoon, jossa Aaro on pyydystänyt sudenpennun. Kuten aiemmin mainitsin, kohtauksessa korostuu Miinan käsky, ja sitä voidaan pitää avaimena teoksen nimen tulkintaan. Ennen Miinan käskyä tilannetta kuvataan seuraavasti:

Miina katsoi miehen sylissä sätkivää mustanharmaata karvaka-
saa.

Villikoirako se oli? Vai susi?

Se vikisi ja tärisi suuret korvat kauhusta höröllään, teki hätäpissat
miehen syliin. (K, 288.)

Tässä kuvauksessa Aaron pyydystämästä sudenpentusta käytetään samoja ilmauksia kuin nelisenkymmentä sivua aikaisemmin Miinan kuvauksessa pikkusiskosta pedofiilien uhrina: samoin kuin lapsi myös pentu vikisee ja tekee hätäpissat. Molemmissa tilanteissa aikuinen ihminen pahoinpitelee pientä ja avutonta, joko lasta tai eläinpentua. Sekä tarinassa että tekstissä nämä kohtaukset tulevat tässä järjestyksessä, jolloin Miinan pikkusiskoa koskeva menneisyyden havainto tulee yhdistävien sanavalintojen kautta mukaan myöhemmän jakson tulkintaan. Tämä entisestään korostaa kohtausta, jossa sudenpentu on Aaron sieppaama, ja tukee tulkintaani Miinan tilanteessa esittämän käskyn merkityksestä.

Kun kuvaus Selmasta asetetaan rinnan viimeksi lainatun katkelman kanssa, siirtyy siihen samalla muitakin Miinan pikkusiskoon liittyviä merkityksiä. Voi katsoa, että susisymboliikka siirtyy entistä enemmän tarkoittamaan punaisten puolella taistelleita naisia susinarttuina kuten *Käskyssä* lainatussa Kiannon kirjoituksessa. Miina puolustaa, vaikkei lapsiaan niin pikkusiskoaan, susinartun tavoin ja tappaa perhettä vahingoittaneen miehen (tai ainakin aiheuttaa tämän kuoleman).

Kosto ei kuitenkaan auta Miinaa, vaan pikkusiskoa esittäneet valokuvat palaavat hänen mieleensä syyttävinä. Vankeudessa Miina käy mielessään vuoropuhelua pikkusiskonsa kanssa, joka syyttää häntä siitä, ettei hän ollut huomannut pedofiliaa aikaisemmin ja suojellut pikkusiskoaan. Kohtauksessa Selma viittaa muihinkin valokuviin kuin Miinan näkemiin salaisiin pedofiiliakuviin: ”[m]eidän pikku Selma kelpasi esittämään paljaspyllyistä amoriinia Fotografisen Seuran viehkoissa kuvaelmissa” (K, 97). Tähän kuvaan viitataan paljon aikaisemmin kuin kerrotaan pedofiliaa esittävistä kuvista. Silti yhteydestä käy ilmi, mistä on kyse, kun Selma valittaa joutuneensa ”sorkittavaksi” (K,

97), ja viitataan ”toisiin kuviin” (K, 98), joita ei tässä kohta kuitenkaan sen paremmin kuvata. Selman sanoista käy ilmi, että lapset ovat esiintyneet myös julkisissa kuvissa alasti, esittäneet klassisia hahmoja valokuva-asetelmissa. Selman lausunnossa valokuvausseuran kuvaelma ironisoituu, kun hän käyttää sanaa ”viehko” samassa yhteydessä kun on viitannut joutumiseensa pedofilian uhriksi. Kun myöhemmin esitetään Miinan kuvaus toisista, salatuista kuvista, kuvaelmien väitetty viehkaus ironisoituu ja kyseenalaistuu entisestään asettuessaan kontrastiin yksityiskohtaisen pedofiliakuvauksen kanssa.

Käskyn kuvallisuuden kannalta merkittävää on, että Selma viittaa amoriiniin, joka on toinen nimitys Cupidolle, kuvataiteista tutulle enkelisiipiselle ja alastomalle lapsenhahmoiselle lemmenjumalalle. Amoriini on viittaus sellaiseen ekfrastiseen malliin, joita Yacobi (1995, 636 ja passim.) korostaa kertomuksen rakentajina. Amor, Cupido tai Eros on klassinen aihe, yleensä pieni siivekäs poika, joka ampuu rakkauden nuolia ihmisten sydämiin. On oletettavaa, että Selma on toiminut tämäntyyppisessä roolissa valokuvausseuran kuvaelmissa. Salaisissa valokuvissa Selman ja muiden lasten kohtalo kääntää tämän asetelman irvokkaasti ylösalaisin, kun rakkauden nuolien ampujasta tulee pahoinpidelty, aikuisten armoilla oleva lapsi. Tässäkin kuvan kulttuurinen viittauskohde osoittautuu valheelliseksi, ja asetelma kääntyy aivan päinvastoin.

Cupido-teema, niin kuin muutamat muutkin, on *Käskyssä* mukana myös toisessa yhteydessä, ilmentämässä romaanin historiallista luonnetta. Tekstissä vähän Selman syytösten jälkeen Emil katselee ulos ikkunasta puhuessaan puhelimesta valkoisen esikunnan kanssa.

Emil tarkastelee surumielisesti suihkuallasta. Sen keskellä kohoavan pienemmän altaan kivisiltä enkeleiltä – vai kerubejako ne ovat – puuttuu jäseniä, siivistä on vain jäljellä surkeat riekaleet. Jää ja rapautuminen ovat tehneet tehtävänsä, allas on haljennut. Ehkä siinä on joskus ollut kaloja, pieniä punaisia karppeja, joiden mereneitomaisten liikkeiden hypnoottisesta seuraamisesta hourupäät ovat saaneet omalaatuista lohtua. Voisikohan altaan korjata? Täytyyhän olla jokin keino palauttaa allasparka entiseen loistoonsa. (K, 108.)

Kerubit ovat taiteen objekteina tai malleina lähellä Cupidoa. Alun perin kerubit ovat kristillisessä mytologiassa, etenkin Vanhassa testamentissa, esiintyviä enkelihahmoja. Taidehistoriassa kerubeiksi on kutsuttu myös lapsihahmoisia pikkuenkeleitä, jotka olivat suosittuja etenkin barokkitaiteessa. Samantapaisesti kuin aiemmin käsittelemäni esitykset kuolleesta tohtori Carpelanista nämä Cupido/kerubi-aihetta esittävät kuvaukset muodostavat esitysten ketjun *Käskyn* sisällä. Tekstissä ensin on Selman lyhyt huomautus ”viehkoista kuvaelmista”, seuraavaksi tulee Emilin kuvaus rikkoutuneesta suihkulähteestä. Selman lyhyt kuvaus vihjaa melko selkeästi ironiseen, käänteiseen merkitykseen ja siten johonkin negatiiviseen. Negatiivisuutta selvästi lisää Emilin kuvaus suihkulähteen kerubeista, joilta puuttuu raajoja ja siivistä on ”jäljellä surkeat riekaleet”. Viimeisenä, melko myöhään tekstissä, esiintyy Miinan kuvaus hänen näkemistään valokuvista. Tässä kuvauksessa epämiellyttävä todellisuus jo kääntää ylösalaisin kuvan klassisesta, harmonisesta ja kauniista pikkuenkelin kuvauksesta: Cupidosta tai kerubista on tullut hyväksikäytetty pikkutyttö.

Emilin kuvauksessa esiintyvät siivet yhdistävät hänen tämän kuvauksensa toiseen, jonka hän on aikaisemmin tekstissä ja tarinassa esittänyt kuolleesta parantolanjohtajasta. Tohtori Carpelanin jäänyt takki on Emilin mielestä ”kuin jäänyt siipi” (K, 20). Samoin kuin jäänyt siipi myös siivet, joista on jäljellä vain riekaleet, estävät lentoon nousun. Kohoaminen – konkreettisesti ja kuvallisessa merkityksessä – on läsnä potentiaalisesti, mutta estettyinä. Emilin ajatuksen voi ajatella kiinnittyvän ennemminkin tiettyyn malliin kerubeista ja niitä esittävistä suihkulähteistä kuin hänen varsinaisesti havaitsemaansa suihkulähteeseen. Siksi havainnon kohteen vajavaisuus ja rikkiinäisyys tulee selkeästi esille suhteessa kuviteltuun täydellisyyteen. Tämä täydellisyys on historian tapahtumien turmelemaa, ajan rapauttamaa.

Ajan välittyminen ja suhteellisuus

Teoreettisesti suihkulähteen epätäydellisyyden kuvaus on kiinnostava, sillä Emilin kuvitteleva suihkualtaan aikaisempi tila tulee lähelle ekfrastisia malleja, joiden katson *Käskeyssä* olevan keskeisiä ajallisen ulottuvuuden ylittäjiä. Koska Emil ei kuvaa näkemäänsä suihkulähdettä vaan kuvitelmansa sen ”entisestä loistosta”, kuvauksen kohde on Emilin mielessä oleva ideaali suihkulähteestä. Viimeiseksi lainatussa katkelmassa merkittävää on myös, että Emil katsomishetken alennustilan lisäksi kuvittelee altaan menneen tilan. Hän haluaisi korjata sen jälleen entiseen, kuviteltuun loistoonsa. Siten hänen kuvauksensa hyvin konkreettisestikin, ei vain tulkinnan tasolla, ylittää eri aikatasot.

Kuvan ja sanan suhteessa on usein kiinnitetty huomiota siihen, että edellinen toimii tilassa, jälkimmäinen ajassa: kuva esittää yksittäistä hetkeä, kertomus taas tapahtumien sarjaa. Tätä Lessingin Laokoon-tutkielmassaan kehrittelemää ajatusta pohtii muun muassa Yacobi (1995, 611–618), ja esittää siihen monia varauksia. Hänen mukaansa ekfrasis voi hyvin toimia osana kertovaa tekstiä ja edistää sen kertovaa luonnetta. Siksi ekfrasista ja sen kertovaa kapasiteettia pitäisikin tutkia kerronnan teorian keinoin. Mikkonen (2005, 115) käsittelee Lessingin ajatusta kuvattavan hetken valinnasta: koska kuva voi esittää vain yhtä hetkeä, on tärkeä valita sellainen hetki, jonka näkökulma selittää eniten sekä sitä edeltäviä että seuraavia hetkiä. Tässä – kuten Mikkonenkin huomauttaa – Lessing tekee myönnytyksen kuvan ajallisuudelle. Kuvan merkitys tulee myös lähelle kertomuksen mallia, jossa on alku, käänne ja loppu. Kuva on jonkinlainen käänne tai kiteytys, joka selittää sekä menneen että tulevan.

Kuten kuvalliset esitykset yleensäkin, myös valokuvat esittävät hetkeä: niillä ei ole mennyttä tai tulevaa, vaan yksi, kuvaan ikuistunut hetki (Horstkotte & Pedri 2008, 8). *Käskeyssä* valokuvat kiteyttävät merkittäviä, juonen kulkua muuttavia hetkiä, ja paljastavat menneisyyttä. Miinan päätyminen punaiseksi sotilaaksi johtuu pikkusiskon hyväksikäyttöä kuvaavan valokuvan näkemisestä: hän päättää kostaa yläluokan miehille ja päätyy aiheuttamaan murhan. Vielä merkittäväm-

pi kokonaisuuden kannalta on kehyskertomuksessakin esiintyvä tohtori Carpelanin valokuva. Se symboloi maailman totaalista muuttumista ja tavanomaisesta järjestyksestä poikkeamista. Kuollut tohtori on elässään korostanut mielenterveysongelmaisten ymmärtävää ja hellää hoitoa. Kun potilaat väkivalloin ajetaan pois valkoisten sotilassairaalaan aiotusta Ruukkijoen parantolasta, tohtori tekee itsemurhan. Emil vertaa hänen ruumistaan alttaritauluun: tohtori on hänen kuvauksessaan kristushahmo, joka kuolee ihmisten syntien tähden. Kristuksen tavoin tohtori on myös välittäjähahmo elävien ja kuolleiden välillä. Samalla tohtori välittää mennyttä ja nykyistä, kun hän kummittelee Konstan valokuvissa.

Kuvien ja kuvausten lisäksi musiikki välittää muistoja menneisyydestä. Erityisen merkityksellinen on kappale, jota Aaro soittaa kun Miina raiskataan. Valkoiset sotilaat juhliivat ja Aaro on komennettu soittamaan pianoa. Tapahtuman kuvauksessa kappaletta ei kuvailla muuten kuin analyysin alkuun lainaamassani katkelmassa toistuvilla ”se [piano] soi” -sanoilla. Ruukkijoella Emil – jälleen Emil, joka urkkii tietoja itselleen – kysyy, muistaisiko Miina yhtäkään sinä iltana soitettua kappaletta jos kuulisi sen uudestaan. Miina kertoo muistavansa: ”Yhden muistan. *Muistan hyvinkin.*” (K, 158, kursiivi alkuperäinen). Tuomari pyytää Miinaa hyräilemään kappaletta. Tilanne keskeytyy pian tämän jälkeen, eikä lukija tiedä, suostuuko Miina tähän pyyntöön. Vasta teoksen loppupuolella Emil kertoo, että Miina on hyräillyt hänelle kappaletta. Emil on tunnistanut kappaleen ja kertoo sen olevan Beethovenin seitsemännen sinfonian allegro. (K, 262.) Aikaisemminkin tarinassa ja tekstissä Emil on viitannut samaan kappaleeseen, ja Aaron reaktiosta lukija on voinut päätellä sen olevan merkittävä (K, 194–195).

Beethovenin seitsemäs sinfonia on nopeatemppoinen ja rytmikäs, ainoastaan toinen osa on tempoltaan rauhallinen. Erityisesti sinfonian viimeistä osaa allegroa, johon Emilkin viittaa, on kuvailtu jopa hillittömäksi. Siten se sopii hyvin kuvastamaan valkoisten sotilaiden riehakasta, humalan siivittämää juhlintaa. Tulkinnan tasolla se välittää menneestä tarinamaailmasta kuvaa, joka ilmentää tapahtumien nopeutta. Lukija voi sen kautta lähestyä menneisyyttä kokevien henkilöiden

näkökulmaa, kun he ovat nopeasti etenevien tapahtumien keskellä, monesti ehkä turhaan pyrkien saamaan otetta muuttuvasta todellisuudesta. Nykyajasta katsoen menneisyys usein näyttää valheellisen järjestyneeltä ja sen tapahtumat ymmärrettäviltä. Siksi erilaiset tavat välittää hetkellisyttä ja mahdollisuuksien avoimuutta ovat tärkeitä menneisyyden esittämisessä.

Myös tarinan sisällä kappaleen merkitys menneisyyden kuvaajana tulee selkeästi esiin. Aaro ilmoittautuu vapaaehtoisesti Emilin avuksi Ruukkijoelle, ja tämä ottaa hänet avosylin vastaan. Aaro arvelee sen johtuvan siitä että ”menneisyys on alkanut kiusallisesti kääriytyä au-ki, epämiellyttävä, häijy, pianoa soittava menneisyys” (K, 168). Aaro kokee menneisyyden ennen kaikkea äänen kautta, toisin kuin Miina ja Emil. Musiikin merkitys menneisyyden esittäjänä tulee siis esiin sekä tarinassa että intermediaalisessa tulkinnassa, joka ottaa huomioon mainitun sinfonian ominaispiirteet.

Visuaalinen ja auditiivinen sekoittuvat joissain kohdin teosta, ja Emilkin suuntautuu näkemisen lisäksi kuulemiseen. Sotatuomarina toimiminen käy hänen hermoilleen, ja hän tunnustaa Aarolle ja Miinalle: ”Olen nähnyt, miten vähäinen arvo ihmiselämälle lasketaan. Miten helppo on painaa liipaisinta. Vaan se ääni, joka siitä syntyy! Se repii koko uneliaan maiseman palasiksi.” (K, 216.) Näkeminen esiintyy tässä katkelmassa vakiintuneessa metaforisessa merkityksessä yleisesti huomaamisena tai ymmärtämisenä. Ääni taas viittaa hyvin konkreettisesti aseiden laukaisemisesta lähtevään ääneen. Mitään ääntä jäljittelevää esimerkiksi onomatopoeettista kieltä ei käytetä, vaan Emil viittaa vain ”siihen ääneen”. Kuvattu ääni on lainauksen viimeisessä virkkeessä aktiivinen toimija, ja väkivaltainen sellainen. Maisema, johon voi liittää kuvallisen esityksen ajattomuuden ja liikkumattomuuden, tulee äänen voimasta revityksi palasiksi. Tässä kuvauksessa unelias maisema esittää rauhanomaista tilannetta, ja laukauksen ääni taas kiteyttää tappamiseen liittyvät negatiiviset mielle yhtymät.

Myös kehyskertomuksessa otetaan kantaa sekä ääniin että kuviin menneisyyden esittäjinä. Ilmeisimpänä merkinä tästä on kertomuksen lähtökohtana toimiva valokuva, jonka kertoja on lapsena nähnyt

vilahdukselta isoisänsä albumissa. Kehyskertomuksen kertoja toteaa myös: ”[k]aikki loppuu aikanaan, jäljet peittyvät, hiljaisuus laskeutuu” (K, 10). Jäljet voi tulkita tässä (enimmäkseen) visuaaliseksi jäänteiksi menneisyydestä, ja hiljaisuus taas viittaa äänen vaikenemiseen. Tässä katkelmassa esitetään menneisyys saavuttamattomana ja päättyneenä sekä tuodaan esiin juopa, joka erottaa nykyisyyden menneistä tapahtumista. Kertoja kuitenkin jatkaa: ”Haluan kertoa tarinan. Niin kuin minä sen näen.” (K, 10.) Tässä näkeminen laajassa merkityksessä tulee taas esiin positiivisena voimana, joka pystyy ylittämään etäisyyden nykyisen ja menneen välillä. Nykyinen, kertomisen hetki, lähestyy menneisyyttä tällaisen ”näkemisen”, kuvittelukyvyyn avulla.

Käskyn suhde esitettyyn historiaan on siis kaikkea muuta kuin ongelmaton: vaikka olen esittänyt, että kuvallisuus, ekfrastiset mallit ja auditiivisuus, välittävät eri aikatasoja romaanissa, lähestytään menneisyyttä siinä silti vieraana, nykyisyyden toiseutena. Horstkotte ja Pedri (2008, 20–21) ovat huomanneet valokuvien käytössä fiktion yhteydessä kirjallisuushistoriallisen muutoksen: kun perinteinen (1800-luvun) kirjallisuus usein käytti valokuvien kuvailua tai jopa liittämistä teokseen keinona lisätä kertomuksen uskottavuutta, toimii postmoderni kirjallisuus päinvastoin: valokuvaa käytetään usein representaation kääntöpuolena, näkymättömän ja tuntemattoman paljastuksena. Tällä tavoin *Käskyssäkin* valokuvat, vaikka tuovat menneisyyttä esiin, samalla korostavat sitä, että mennyt on tavoittamatonta ja lähestyttävissä vain joidenkin jäänteiden kautta – sekä mielikuvituksen avulla.

Käsky toimii melko yleisesti leikittelemällä representaation mahdollisuudella, kuvaamalla maailmaa monen välittäjäportaan kautta (usean henkilöahhmon muodostamat esitysten ketjut, eri mediat). Toinen *Käskylle* luonteenomainen tapa on tuoda asioita esiin negaatioiden kautta. Esimerkiksi kaikki Cupido/kerubi-teeman esiintymät *Käskyssä* toimivat negaation kautta: Selman kuvaus ”viehkosta” kuvaelmasta on ironisesti käänteinen, Emilin kuvaus taas keskittyy lähinnä siihen, mitä allas ei (enää) ole, ja Miina puolestaan näkee valokuvissa sellaista, jota niissä ei varsinaisesti esitetä. Myös muu kuin visuaalinen esittäminen perustuu *Käskyssä* usein kieltämiselle joko tarinan tai tekstin tasolla.

Peitetty ja paljas menneisyys

Tarinan tasolla menneisyyden, siitä tietämisen ja kertomisen, kieltäminen tulee esiin esimerkiksi Miinan haluttomuudessa kertoa raiskauksesta. Vaikka tämä on tietysti henkilöhahmon yksilöpsykologian kannalta helposti perusteltavissa, on sillä mielestäni myös muita tulkinnallisia merkityksiä. Kuulusteluissa Emil painostaa Miinaa kertomaan tapahtumista. Seuraavaksi siirrytään Miinan ajatuksiin:

Viisi naista kellarissa.

Siitäkö pitäisi aloittaa?

Joukosta naisia, jotka hytisivät pimeässä kellarissa. Kuuntelivat asuinkerroksesta kantautuvaa pianonsoittoa ja tanssahtelevien saappaiden töminää. Naurunremahduksia. Eivät tunteneet kappaleita. Mutta tulisivat tuntemaan.

Tulisivat hyvinkin.

Voittajathan tanssijjärjestyksen sanelevat. Niin on aina ollut ja tulee aina olemaan.

– Ne juhlii, Martta sanoi. (K, 137.)

Tästä eteenpäin luku jatkuu esittäen ilmeisesti Miinan muistelua tapahtumista. Luku päättyy viittä sivua myöhemmin siihen, että juhlivat miehet tulevat hakemaan naisia. Sen jälkeen siirrytään taas kuvaamaan kuulustelutilannetta Emilin ja Miinan välillä. Se alkaa: ”[k]aikkea tätä Miina ei katso tarpeelliseksi kertoa miehelle, joka istuu häntä vastapäätä lampun kuvioitujen varjojen suojassa” (K, 143). Jää kuitenkin epäselväksi, mitä kaikkea Miina ei kerro Emilille – samoin epäselväksi jää, mitä Miina kertoo. Ilmeisesti hän kertoo Emilille jotain samaa, mitä lukija saa tietää edeltävässä luvussa, sillä kun teksti palaa tarinassa kuulusteluhetkeen kerrotaan, että Miina ”sanoo uudestaan” (K, 143) sellaista, mikä on edeltävässä käynyt ilmi. Kiellon ala – se, mitä Miina ei kerro Emilille – on epäselvä sekä ilmaisun epämääräisyyden vuoksi (”kaikkea tätä”) että siksi, ettei Miinan ja Emilin välistä keskustelua

esitetä tekstissä. Sen tilalla on Miinan ajatuksia ja muistoja esittävä luku.

Luku on fokalisoitu Miinan kautta, hänen havaintojaan ja ajatuksiaan kuvaten, mutta kuitenkin käyttäen kolmatta persoonaa myös Miinasta. Siinä on paljon dialogia suorina sitaatteina, joiden muistaminen jälkeinpäin ei ole mahdollista. Siten katkelman näkökulma on tavallaan kaksinainen: tapahtumat ovat toisaalta Miinan muistelua, toisaalta kolmatta persoonaa käyttävä kertoja esittää myös sellaista, jota Miina on menneisyydessä kokenut, mutta ei voi ainakaan niin yksityiskohtaisesti jälkeinpäin muistaa. Persoonamuodon lisäksi tekstissä on muitakin viitteitä ulkopuolisesta kertojasta Miinan muistojen välittäjänä. Kertomisen tapa ei seuraa mitään ”luonnollista” tulkintakehystä, se ei jäljittele mitään todellisuudessa mahdollista esittämisen tapaa kuten keskustelua tai muistelua. Tämä näkyy muun muassa siinä, ettei kerronta sijoitu ajallisesti yhteen pisteeseen.

Kerronta liikkuu Miinan kertomisen tai muistelemisen ajan ja esitetyn menneisyyden hetken ajan välillä. Siitä merkinä on myös aikamuotojen käyttö. Luku on kahta kohtaa lukuun ottamatta kerrottu imperfektissä, siis muistojen muotoisena. Kerran Miinan ajatusten siteeraamisen jälkeen johtolause on preesensissä ”Miina ajattelee” (K, 138). Tässä kertojan diskurssi muuttuu preesensiin, ja kerronnan ja tarinan ajat yhtyvät hetkeksi. Toisessa kohdassa siteerataan Miinan ajatuksia useampi virke. Tämä katkelma on kursivoitu, joten se erottuu tekstistä selvästi. Siinä kertoja lainaa Miinan ajatuksia, mutta siteeraamisen hetki ei välttämättä siirry menneisyyteen, toisin kuin virkkeessä, jossa johtolause muuttuu preesensmuotoiseksi.

Kertojan liikkuminen eri aikojen välillä häivyttää ajallista eroa kertomisen ja kokemisen välillä. *Käskeyhän* on suurimmaksi osaksi kerrottu preesensissä, jolloin tarinamaailman ja tapahtumien sijoittuminen menneisyyteen ei näy aikamuodossa. Kertomisen hetki kiinnittyy Ruukkijoen tapahtumiin, joista nähden aikaisemmat tapahtumat, valkoisten sotilaiden humalainen juhlinta ja Miinan ja Aaron matka Ruukkijoelle, kerrotaan pääsääntöisesti menneessä aikamuodossa. Aikamuotojen vaihtelu, jota tosin välillä rikotaan, korostaa fiktion

kerroksisuutta, kertojan ja henkilöiden diskurssien eron lisäksi ero- ja henkilöiden eri aikoihin sijoittuvan havainnoinnin ja muistelun välillä. Kerroksisuutta ja siihen liittyvää epäluotettavuuden mahdollisuutta tuo esiin myös, että esimerkiksi edellä kuvatussa katkelmassa jää epäselväksi se, mitä ja millä tavalla tarinan maailmassa kerrotaan. Lukija saa tapahtumista tietoa tarinamaailman ulkopuolisen kertojan esittämien Miinan ajatusten ja tapahtumakuvauksen kautta, mutta tarinamaailmassa samaa ei esitetä.

Tietämisen problematisoiminen liittyy erityisesti naisten joukko-raiskaukseen ja sitä seuraavaan teloitukseen. Sen lisäksi, ettei Miina halua kertoa tapahtumista, ne kielletään tarinassa kokonaan seuraavana päivänä. Aaro, joka on vastustanut teloitusta, esittää sen kuitenkin tapahtuttua vastalauseensa.

– Ei. Minä ilmoitan virallisen vastalauseeni. Se mitä täällä tapahtui viime yönä ja tänä aamuna - - -

– Mitä te houritte? Miehet juhlivat. Se kuuluu asiaan. Mutta teillä on helvetin huono viinapää. Näette näkyjä. Ei täällä ole mitään tapahtunut. Vai tapahtuiko?

– Ei ei, miehet myötälivät laimeasti. (K, 153–154.)

Tapahtumissa vastuussa ollut väepeli kieltää tapahtumat väittämällä, ettei mitään ole tapahtunut. Tässä kohtaa ei ole epäselvää, mitä kielletään tapahtuneeksi. Ennen täyttä kieltämistä väepeli väittää Aaron havaintojen olevan epäluotettavia ja pelkkää mielikuvituksen tuotetta. Hän käyttää sanaa ”näky”, joka viittaa pysäytettyyn visuaaliseen havaintoon. Näkynä voisi kuvitella Aaron mieleen jääneen ainakin teloituksen jälkeisen tilanteen. Hän jää katsomaan sitä liikkumattomana:

Väepeli kääntyi ja poistui suomatta enää katsettakaan miehelle, joka seiso i liikkumattomaksi jähmettyneenä ja toljotti ruumispinoa.

Keskipäivän valo korosti vainajien auki olevien silmien hölmistynyttä ilmettä, repeytyneitten vaatteiden laskoksia. Se valaisi ruumiinjäsenten pelottavaa, suojatonta alastomuutta. (K, 148.)

Aaro näkee teloitetut naiset suojattomina, mikä kuvastaa hänen heikkoutta eettistä asennettaan. Hänen mielestään puolustuskyvyttömiä naisten ampuminen on väärin, mutta hän ei silti ole pystynyt estämään tilannetta. Tästä eteenpäin Aaro kuitenkin tekee kaikkensa toimiakseen omatuntonsa mukaan – erityisesti Miinan suhteen, mutta myös muiden, kuten orvoksi jääneen Eino-pojan.

Sontag (2003, 59) katsoo, että valokuvalla on ainutlaatuinen kyky vangita kuoleminen tapahtumisen hetkellä. Naisten kuoleminen hetki ei *Käskyssä* tallennu valokuvaksi kuin Miinan ajatuksissa (”Ajattele tätä valokuvana” K, 148). Kuolleet naiset taas ovat Aaron intensiivisen katseen ja havainnoinnin kohteena. Aaron havainto on merkittävä ajateltaessa *Käskyn* kuvaamaa vastakkainasettelua punaisiin ja valkoisiin, joista kuolleet edustavat edellistä ja Aaro jälkimmäistä. Sontag (2003, 70–73) on huomauttanut, että sodassa oman puolen kuolleita ei ole yleensä haluttu esittää etenkään niin, että heidän paljaat kasvonsa olisivat näkyvissä. Kuolleen ”oman” kasvot ovat liian järkyttävä näky. Toisin on vastapuolen laita: koska vihollista ei nähdä samalla tavalla inhimillisenä kuin omalla puolella olevia, eivät kuolleet viholliset tai heidän kasvonsakaan ole tabuja. Koska Aaro katkelmassa kiinnittää paljon huomiota juuri naisten kasvoihin, voi sitä pitää viittauksena hänen ambivalenttiin suhtautumiseensa: vaikka hän onkin siihen asti totellut käskyjä, hän ei kuitenkaan ole omaksunut valkoista ideologiaa niin, ettei näkisi punaisia yhtä lailla ihmisinä kuin itseäänkin.

Lainatussa katkelmassa Aaron ilmaistaan tuijottavan (toljottavan) ruumiita. Sen jälkeinen kuvaus on ilmeisesti Aaron näky, ja siinä kerrottu on hänen havaintojaan. Aaro kiinnittää erityisesti huomiota valoon, keskipäivän kirkkaaseen valoon, joka ”korostaa” ja ”valaisee” kuolleita naisia. Tässä on kiinnostava linkki *Käskyn* pohjatekstinä toimivaan Jobin kirjaan, jonka *Käskyssä* toistuvassa jakeessa ”salatut saatetaan päivänvaloon”. Tässä päivänvalo tarkoittaa samaa kuin tiedossa oleva, julkisuuteen saatettu. Teloitetut naiset yritetään siirtää pois päivänvalosta, jossa Aaro heidät näkee, vaikenemalla heidän kohtalostaan ja kieltämällä raiskauksen ja teloituksen tapahtuneen. Nämä tapahtumat mahdollisesti jäävätkin selvittämättä, siis pimentoon, mutta Konstan

muista teloituksista ottamat valokuvat paljastavat vastaavanlaisia tilanteita ja tuovat ne yleiseen tietoon, eli päivänvaloon. Paljaana oleminen ja paljastuminen ovat *Käskeyssä* keskeisiä merkityksiä: toistuvasti kuvataan ihmisten kehon osien paljautta, ja valokuvaus paljastaa menneisyydestä salattuja asioita.

Aaron tuijotus ei ole ainoa katkelmassa esitetty katsominen. Vääpelin poistuminen katsomatta Aaroon on viite siitä, että hän on tyytymätön Aaron toimintaan: katsomatta jättäminen on tapa jättää huomiotta, ja vääpeli käyttää sitä valtansa merkinä. Aaroon liitetty ”toljottaminen” taas viittaa pitkäkestoiseen katsomiseen, jolloin on selvä, että Aaro todella kiinnittää huomiota tapettuihin naisiin. Hänen katseensa tuottaa ja tavallaan tallentaa tilanteen näkynä hänen omiin muistoihinsa, vaikkei se valokuvan tavoin tallennu muille katsottavaksi. Kuolleet naiset taas eivät avoimista silmistään huolimatta katso tai näe mitään. Teloitus on muuttanut heidät katsomaan pystyvistä subjekteista objekteiksi konkreettisesti esineen mielessä. He vain makaavat paikoillaan Aaron tulkitsema hölmistynyt ilme kasvoillaan.

Kuvauksessa myös Aaro on liikkumaton tuijottaessaan kuolleita naisia. Tilanne on pysähtynyt kahdella tasolla. Aaron katseen kohde, kuolleet naiset, ovat liikkumattomia ja muodostavat Aaron silmille näyn. Aaro itsekin on ”jähmettynyt” kuvan tavoin, ja vaikkei häntä juuri kuvaillakaan voi lukija kuvitella hänen muodostamansa näkymän. Lukijan silmien eteen avautuvassa näyssä on naisten ruumiiden muodostama kasa, jota Aaro katsoo, ja samassa kuvassa Aaro itse: isokokoinen mies seisomassa maassa makaavien naisten vieressä.

Kuvattu visuaalinen asetelma on vaikuttava, etenkin kun ajattelee sen kuvatussa keskipäivän kirkkaassa valossa. Asetelmassa korostuu Aaron ja naisten välinen vastakkaisuus: Aaro, voittajapuolen sotilas, seisoo univormussaan pitkänä ja pystyssä, kun taas hävinneen puolen siviilit ovat kaatuneet maahan ja makaavat siellä repeytyneissä vaatteissaan. Aaron katse pysyy jatkossa suunnattuna alaspäin, mutta siirtyy hänen saappaisiinsa. Hän on oksentanut teloituksen jälkeen ja näkee saappaidensa olevan ”oksennuspisaroiden täplittämiä” (K, 149). Aaro kumartuu puhdistamaan saappaitaan, koska ”[m]oitteettomat saappaat

olivat jääkärin kunnia-asia” (K, 149). Saappaiden tahrat ovat merkki Aaron heikkoudesta, hän on oksentanut ilmeisesti mielenliikutuksen vuoksi. Väapeli moittii Aaroa oksentamisesta ja laittaa sen liiallisen juomisen syyksi. Ilmeisesti puolustuskyvyttömiä naisten teloittamisen aiheuttama pahoinvointiin johtava mielenliikutus on häpeällistä sotilaille, jonka pitäisi olla karaistunut kestäämään kaikkea.

Aaron heikkouden osoitus koituu hänelle vaaralliseksi. Kuvattu asetelma muuttuu, kun Aaro kumartuu puhdistamaan saappaitaan ja laskeutuu osittain maan tasalle. Tätä käyttää hyväkseen Miina, joka on maannut ruumiskasassa kuolleeksi luultuna, haavoittumattomana mutta muista roiskuneiden lihankappaleiden ja veren peitossa. Miina hyppää pystyyn, lyö Aaroa kivellä päähän, potkii tätä nivusiin ja lähtee juoksemaan karkuun. Aaro saa hänet kiinni ja painaa maahan, jolloin Miina joutuu lopettamaan vastarinnan. Tämä maahan painaminen ei kuitenkaan ole yhtä totaalinen kuin muiden naisten kumoaminen luodein. Aaro auttaa Miinan ylös maasta ja vaatii saada kuljettaa tämän vankileirille. Tästä alkaa Aaron ja Miinan lähentyminen ja kehitys, joka lopulta johtaa siihen, että Aaro auttaa Miinan karkuun. Näin valta, jota myös asetelmilla – pystyssä seisova tai maassa makaava – on tuotu esiin, kyseenalaistuu ja kääntyy ympäri.

Tarinassa Miina ja Aaro näyttävät helposti päähenkilöinä, ja heidän tarinansa etualaistuu. Noudattaahan se kirjallista kaavaa vihollisten rakastumisesta ja esteet voittavasta rakkaudesta. Emil on mielestäni kuitenkin teoksessa vähintään yhtä kiinnostava ja keskeinen henkilöhahmo. Kuvallisuutta tarkastellessa huomaa, että hänen ekfrastiset ilmauksensa ovat usein keskeisiä ja välittävät tulkinnan kannalta oleellista tietoa. Esimerkiksi kuvaukset kuolleesta tohtorista ja suihkulähteen kerubihahmoista ovat hyvin ilmaisuvoimaisia.

Romaanin historiallisuuden kannalta taas on merkittävää, että Emil kiinnittää huomiota asioiden taustoihin ja menneisyyden tapahtumiin. Tämä käy ilmi myös Emilin kuvauksessa tuhoutuneesta suihkulähteestä, jota käsittelin aikaisemmin. Siinä Emil kiinnittää eniten huomiota kuvitelmaansa altaan aikaisemmasta loistosta, ja haluaisi palauttaa sen. Tätä voidaan vertauskuvallisesti pitää pyrkimyksenä tuoda menneisyys

nykyaikaan samantapaisesti kuin valokuvat sen tekevät: allas entiseen loistoonsa palautettuna olisi pala menneisyyttä nykyisyyden keskellä. Emilille sen voi tulkita merkitsevän myös mahdollisuutta yleisestikin palauttaa aikaisempi, tyydyttävämpi tilanne.

Emilin halu selvittää, mitä menneisydessä tapahtui, pitää tarinan yleisesti liikkeessä. Erityisesti hänen mielenkiintonsa kohdistuu Aaron ja Miinan matkaan Ruukkijoelle. Koska sekä Aaro että Miina ovat haluttomia kertomaan menneisyydestä, on Emil kuulustelevana tuomarina tarinan tasolla luonteva keino palata aiheeseen toistuvasti. Hänen utelunsa myös käynnistävät monet takaumista, joissa lukijalle kerrotaan kohtauksenomaisesti sama, mitä kuulusteltava ainakin osittain selostaa tuomarille (ks. esim. K, 133–143). Kuten Emil itsekin toteaa (K, 170), hänellä on kirjailijan halu selvittää totuus. *Käskyssä* hänen halunsa palvelee myös lukijan halua saada tarinan tapahtumat tietoonsa.

Emil tarkkailee ympäristöä kiinnittäen huomiota asioiden ajallisiin aspekteihin, kuten seuraavassa katkelmassa keskustellessaan Aaron kanssa:

Hän [Emil] pysähtyy ikkunan eteen, tarttuu jääkäriä hihasta, viittaa muurin vieressä könöttäviin pyörättömiin rattaisiin.

– Katsokaa nyt tuotakin menneisyyden muistoriekaletta. Eikö tämä kaikki olekin hirveän surullista?

Aaro vilkaisee hajamielisesti käden osoittamaan suuntaan.

Surullista tosiaan. (K, 42.)

Tässä lainauksessa käy ilmi Emilin tapa nähdä menneisyys läsnä nykyisyydessäkin, havaita esineiden mahdollisuus osoittaa menneisiin tapahtumiin. Toisaalta, kontrastina, siinä näkyy Aaron mielikuvitukseettomuus. Pyörättömiä rattaita ja Emilin huomiota tekisi mieli verrata Arthur C. Danton (2007 [1983], 235–245) tunnettuun esitykseen lommoutuneesta autosta: tämän ja joidenkin muiden esimerkkien avulla Danto osoittaa, että muutos on (menneisyyttä koskevan) tarinan käyttövoima, sillä se vaatii selittämistä. Siten tarina Danton

esimerkissä syntyy siitä, miten selitetään muutos lähtötilanteesta (ehjä auto) lopputilanteeseen (lommoutunut auto). Emilin huomion kiinnostava rattaiden muuttuminen pyörättömiksi voidaan selittää sotatapahtumilla, ne ovat rikkoutuneet joko suoranaisesti taisteluissa tai taisteluun liittyvissä toimissa kuten tavaroiden tai haavoittuneiden kuljettamisessa.

Merkittävämpää kuin rattaiden rikkoutumisen suora selitys on niiden vertauskuvallinen merkitys, kun ne Emilin mielessä liittyvät ”kaikkean tähän”. Sota ja sen jälkeiset tapahtumat ovat rikkoneet paljon muutakin kuin yhdet rattaat, mukaan lukien yhteiskuntarauhan. Tätä Emilin pohdintaa Aaro ei ymmärrä, vaan toistaa – mielessään tai ääneen – konemaisesti Emilin perässä tapahtumien surullisuuden. Aaro on ilmeisesti liian maanläheinen ja käytännöllinen pohtiakseen rattaiden syvällisempää merkitystä lähitapahtumille saati menneisyyden ymmärtämiselle yleensä. Emilin henkilöahamo taas tuo pohdinnoiltaan menneisyyden ymmärtämisen osaksi teoksen tarinamaailmaa ja temaattisella tasolla sen tulkintaa.

Koska Emil on niin suuntautunut menneisyyteen, on ironista, että menneisyyden hänelle tuntemattomaksi jäänyt puoli, Ruukkijoen parantolan väkivaltainen tyhjentäminen, lopulta koituu hänen kohtalokseen. Merkittävää on, että Emil on kuitenkin pohtinut Ruukkijoen menneisyyttä ja potilaiden lähtöä. Heti, kun Emil esiintyy teoksessa ensimmäisen kerran, hän muistelee tuloaan Ruukkijoelle ja silloisia pohdintojaan paikan menneisyydestä.

Kun hän saapui Ruukkijoelle, oli talvi. Meri ei ollut enää jäässä, mutta laineet kävivät korkeina, veneiden suojapeitteet pullistelivat tuulessa.

Hän seisoi yksin aution parantolan pihalla, kaiken peittävän lumilakanan laskoksilla ja ajatteli, että koko paikan menneisyys tuntui täydellisen epätodelliselta. Ei enää merkkiäkään potilaista. Ei hylättyjä lepotuoleja, ei tyhjiä lääkepurkkeja, ei edes pyörätuolien renkaiden painautumia pihateillä.

Siinä valkoisessa tyhjyydessä, siinä hullujen katoamisessa tuntui piilevän selittämätöntä taikaa. Siinä oli jotain liian jätävää, alaston-
ta, parantolassa ilman potilaita. Oli kuin joku olisi loihnut pois viimeisenkin raukan joka läsnäolollaan muistuttaisi ihmisielen perimmäisestä hauraudesta, sen pimeistä voimista, sen vimhasta.

Emil kuvitteli potilaita siivoutumassa pois jollain salaperäisellä tavalla. Kuka tietää: seuraamassa paha pillipiiparia, kuuliaisesti ja valittamatta. Hän näki mielessään, miten surkeimmatkin tapaukset irrotettiin pakkovöistä ja jäykistyneet ruumiit lähtivät vaivalloisesti tallustamaan vahvempiin nojaten, kuvitteli huojuvaa ja kuolaavaa mielipuolien rivistöä vaeltamassa halki äänettömän puutarhan, sen tiheiden varjojen, kopeloivan portin auki ja laskeutuvan kohti rantaa ja lopulta astuvan laivaan joka lipui hitaasti horisonttiin, kadotakseen tuntemattomille vesille. (K, 14–15.)

Tässä, samoin kuin kuolleen johtajan kuvauksessa, näkyy, miten synkkiä Emilin mielikuvat ja vertaukset usein ovat. Hänen ajatuksensa siirtyvät nopeasti mielisairaudesta ihmisielen ”pimeisiin voimiin” ja ”vimmaan”, ja hän kuvittelee nimenomaan pahan pillipiiparin johdattelemaan potilaita pois parantolasta. Potilaiden kuvaus on groteskia, kun Emil mielessään näkee heidät jäykkine ruumiineen vaivalloisesti ja kuolaten huojuvan eteenpäin.

Edellisessä katkelmassa on kuvattuna kaksi erilaista näkyä. Ensimmäinen on Emil seisomassa ”valkoisessa tyhjyydessä” aution parantolan pihassa. Tätä näkymää leimaa poissaolo: valkoinen värittömyys ja Emilin huomiot siitä, mitä kaikkea kuvasta puuttuu (lepotuolit, lääkepurkit ja renkaiden jäljet). On kuin menneisyys olisi todella poissa. Emilkin toteaa, että se tuntuu ”täydellisen epätodelliselta”. Lumi, joka peittää jäljet, edustaa ajallisen etäisyyden mukanaan tuomaa estettä menneen ja nykyisen välillä. Romaanin lopussa käy kuitenkin ilmi, ettei ajallinen etäisyys kykene peittämään menneitä tapahtumia, vaan erityisesti valokuvien dokumentaarinen arvo tuo ne osaksi nykyisyyttä.

Katkelman alussa kuvattu näkymä esitetään suurimmaksi osaksi Emilin silmien kautta nähtynä. Alussa lukijalle esitetään Emil seisomas-

sa keskellä valkoista tyhjyyttä, mutta jatkoa hallitsevat Emilin ajatukset hänen näkemästään. Ensimmäinen kappale on selvästi muisteleva, mutta toisesta eteenpäin siirrytään hyvin lähelle Emilin kokemusta menneisyydestä, ja kuvausta alkaa hallita hänen havainnointinsa ja ajattelunsa. Tähän viittaa jo toisen kappaleen ensimmäisessä virkkeessä oleva maininta ”[h]än - - ajatteli, että”, jota seuraavat hänen ajatuksensa. Katkelman toinen näky on jo selvästi nimetty Emilin mielikuvaksi: ”Emil kuvitteli” ja ”[h]än näki mielessään”. Kun ensimmäisessä näkymässä ja etenkin Emilin ajatuksissa siitä on synkkä sävy, tulee synkkyys vielä selvemmin esiin jälkimmäisessä näkymässä, joka on kokonaan Emilin mielikuvituksen tuotetta. Myös näkymän väri muuttuu: kun kirkas valkoinen lumi peittää Emilin näkemää maisemaa on hänen mielikuvituksensa loihtima maisema taas ”tiheiden varjojen” pimentämä. Nämä tiheät varjot ja muut Emilin menneisyyteen kuvittelemat synkät yksityiskohdat osoittautuvat myöhemmin teoksessa oikeutetuiksi, vaikka tapahtumat eivät olleetkaan menneet Emilin kuvitelman mukaan vaan paljon kamalammin. Potilaat oli vapauttamisen sijaan jätetty, osa sänkyihinsä kytkettyinä, nääntymään janoon ja nälkään.

Danto (2007, 159–160) huomauttaa, ettei menneisyyden tapahtumia voida koskaan kuvata täydellisinä, sillä tulevaisuus on tuntematon ja voi muuttaa käsitystämme menneisyydestä. Jos historia merkitsee menneisyyden merkittävien tapahtumien kuvaamista, se väistämättä muuttuu, kun uudet tapahtumat jatkuvasti nostavat menneisyydestä eri puolia merkityksellisiksi. Tätä menneisyyden avointa luonnetta Emil ei tunnu tiedostavan, kun hän alussa ajattelee sotatapahtumien kaikkienensa olevan ohitse ja tilanteen selvinneen. Vähän edellisen lainauksen jälkeen hän kokee Ruukkijoen tyhjyyden täyttyneen ja kevään muutenkin tuoneen mukanaan ratkaisun.

On hyvä, Emil ajattelee kävellessään ilta-auringossa kylpevälle lasiterassille, että talvi, sen ankaruus, on nyt ohi. Ja kevät on alkanut. Tällä kauniilla niemellä, joka vielä hiljan huusi tyhjyyttään.

Sotilaitten ja vankien yhteisöt ovat asettautuneet tiiviisti paikalleen, kuin kaksi vierekkäin sijaitsevaa pientä kylää. Kaikilla on paikkansa ja tehtävänsä. Kukaan ei ole eksyksissä.

Ei enää. (K, 17.)

Emil hyvin suoraan ajattelee ikävien tapahtumien, ”talven ankaruuden”, olevan ohitse. Hän myös kokee, että asiat ovat järjestyksessä ja ratkenneet. Teksti korostaa ajallisia ulottuvuuksia, kun ”[e]i enää” -lausahdus asetetaan painokkaasti omaksi kappaleekseen. Sillä viestitään, että Emilin ajatuksissa mennyt on kyllä sisältänyt ristiriitoja (ihmiset ovat olleet ”eksyksissä”), mutta nykyisyydessä kaikki on paikoillaan. Tämä osoittautuu illuusioksi, kun menneisyydestä alkaakin paljastua sellaista, joka edelleen vaikuttaa tarinan ajassa.

Aikaisemmin lainatussa katkelmassa Emil visualisoi mielessään itselleen tuntemattoman menneisyyden, kuvittelee näkevänsä potilaiden eteenpäin horjuvat rivit. Hän on ensin yrittänyt nähdä merkkejä menneisyydestä, kuten pyörätuolien renkaiden painaumuksia pihatiellä. Kun niitä ei ole, hän ryhtyy mielikuvituksellaan täyttämään aukkoa ja loihtii eteensä kuvan siitä, miten kaikki on tapahtunut. Kuvitelma on monin osin hyvin yksityiskohtainen, Emil näkee mielessään niin mielipuolten kuolauksen kuin puutarhan varjotkin. Loppu jää kuitenkin avonaiseksi: Emil ei osaa kuvitella, mitä potilaille lopulta on tapahtunut. Siksi mielikuva päättyy potilaita kuljettavan laivan katoamiseen ”tuntemattomille vesille”. Emilin mielikuvituksen ulottumattomuus kovin pitkälle on vihje lukijalle siitä, että jotain tietämisen arvoista ehkä kuitenkin on potilaiden kohtalossa. Se viittaa siihen, ettei menneisyys ole selvinnyt tai ohitse, vaan siihen on palattava yhä uudestaan kuvittelemaan ja tulkitsemaan tapahtumia ja niiden merkitystä.

VI

Menneisyyden kuvittaminen ja kuvitteleminen

Emilin mielikuvitus osoittautuu tulkinnan tasolla usein merkittäväksi menneisyyden välittäjäksi. Kun Emil selittää Aarolle, miten Konsta on löytänyt kuolleen parantolanjohtajan, ja miltä tämä on näyttänyt, hän käyttää ilmausta ”kuvitelkaas” (K, 20). Tarinan tasolla Emil pyytää Aaroa kuvittelemaan, miltä Konstasta on tuntunut kuvatulla menneisyyden hetkellä. Tulkinnan tasolla kutsun voi laajentaa koskemaan lukijaa, joka *Käskeyssä* esitettyjen ekfrasisten ja muiden kuvallisten esitysmuotojen kautta kutsutaan kuvittelemaan menneisyys, tuottamaan sekä visuaalisia että muita mielikuvia siitä. Merkittävää on myös, että Emil on tarinassa kirjailija – hän siis on tavallaan samassa roolissa tarinamaailmassa kuin Lander omassa maailmassaan kirjoittaessaan *Käskeyä*. Emil yrittää selvittää ja kuvata menneisyyttä niin itselleen kuin muillekin tarinassa, ja samantapaisesti Lander *Käskyn* kautta sekä selvittää että kuvaa menneisyyttä. Kehyskertomuksessa esitetyn mukaan, niin kuin hän sen näkee. Tätä näkemistä, käsittämistä ja selittämistä välittävät monet tarinamaailman hahmot, joiden kautta menneisyyttä havainnoidaan ja koetaan.

Taiteilija todellisuuden kuvaajana tulee esiin myös *Käskeyssä* keskeiseen valokuvauksen teemaan liittyen. Miinan taustaan valokuvaajana kuuluu, että häntä on pidetty luonnonlahjakkuutena sommittelussa. Kirjeessään entiselle työnantajalleen (kirjeessä, jota Konsta ei ilmeisesti koskaan lähetä, vaikka lupaakin Miinalle) Miina kirjoittaa, että työnantaja kapteeni Broman on kutsuilla todennut hänellä olevan ”luontainen kultaisen leikkauksen taju” (K, 85). Miina tosin toteaa heti seuraavaksi, että hänen taitonsa on tullut pelkästään mestarintöiden tutkimisesta ja niiden jäljittelystä. Aikaisemmin, valokuvausta käsitellessä luvussa, viittasin Miinan teloitusrivissä seistessään pyrkivän ajattelemaan itseään ja viereistä naista valokuvana, kultaisessa leikkauksessa (K, 148).

Kultaista leikkausta voi pitää *Käskeyssä* myös keskeisenä rakennetta kuvaavana vertauksena. Kultainen leikkaus toisaalta ylittää todellisuuden ja kuvan välisen eron, koska siinä todellisuus sommitellaan vastamaan esteettistä periaatetta. Toisaalta kultainen leikkaus ja siihen pyrkiminen paljastaa, ettei todellisuus koskaan ole täydellisesti sommiteltu, se ei koskaan asetu kultaiseen leikkaukseen. Samaa periaatetta toistavat jotkut *Käskeyn* kuvauksista, joissa idyllin tulkintakehystä yritetään sovittaa todellisuuteen, joka ei sovi siihen. Esimerkiksi kuvaus Einon perheen yöllisestä metsäretkestä ei toteuta iloisen yhteisen seikkailun kaavaa, eikä Emilin pihapiiri Ruukkijoella Aaron kuvitelmaa perheydöllistä.

Tällaiset kuvaukset, jotka viittaavat yleisesti tunnettuihin malleihin, välittävät menneisyyden kuvausta nykypäivään. Menneisyyttä välittävä vaikutus on myös ekfrasiksilla tai niiden kaltaisilla kuvauksilla, jotka viittaavat yleisesti tunnettuun malliin. Tällaiset mallit, kuten alttaritaulu Jeesuksesta tai perhe yhteisellä (joskin öisellä) seikkailulla, ovat yhteisiä niin tarinan kuvaamalle menneisyydelle kuin myös romaania tulkitsevalle lukijalle. *Käskey* tulkitsee uudelleen monia näistä malleista ja kyseenalaistaa perinteisen tulkintakehyksen (rujo Kristus, hyväksikäytetty Cupido), mutta nämä tulkinnat kuitenkin käyttävät pohjanaan tunnettua mallia. Siten ne ylittävät ajallisen etäisyyden ja tuovat kuvattua mennyttä tarinamaailmaa lähemmäksi nykyhetkessä elävää lukijaa. (Vrt. Yacobi 1995, 627.)

Hirsch (2008, 106–107 ja passim.) on tarkastellut valokuvien roolia kartoittaessaan ilmiötä, jota hän kutsuu ”jälkimuistiksi” (”post-memory”). Jälkimuisti tarkoittaa sukupolvien välisten traumaattisten muistojen siirtymistä, joka tapahtuu mielikuvituksen, projektion ja luomisen kautta. Jälkimuisti ei siis koske itse koettuja tapahtumia, vaan edellisen sukupolven kokemuksia. Tällaista jälkimuistia voi Landerin ajatella herättelevän, kun hän sepittää isoisänsä jättämän valokuvan perusteella tarinan sukunsa menneisyydestä. Kuten Hirsch painottaa, valokuvilla on ainutlaatuisen todellisuuteen viittaussuhteensa sekä ikonisen ja symbolisen voimansa kautta mahdollisuus tuottaa jälkimuistia. Esteettisen työstämisen kautta menneiden sukupolvien muistot ja kokemukset voidaan aktivoida käyttäen apuna tuttuja kulttuurisia rakenteita, kuten perhettä. Yksityisen ja yleisen rajat rikkuvat molempiin suuntiin, kun julkiset kuvat alkavat muokata käsitystä oman perheen menneisyydestä, ja yksityisistä kuvista puolestaan tulee osa esimerkiksi julkista näyttelyä. (Hirsch, 2008, 107, 111–112.)

Vaikka Hirschin ajatus ”jälkimuistista” on *Käskyn* tulkinnessa houkutteleva, en silti olisi valmis hänen tavallaan katsomaan, että muistot voisivat siirtyä tai uudelleen aktivoitua. Sontag (2003, 85–86) argumentoi voimakkaasti tällaista kulttuurista ja siirtyvää muistia vastaan. Hän toteaa, että muistaminen on yksilöllistä, ja sitä on mahdotonta tuottaa uudelleen. Sontagin mukaan ilmiö, jota kutsutaan kollektiiviseksi muistiksi (joka vastaa hyvin pitkälti Hirschin jälkimuistia) on ennemminkin väite tai vaatimus, ei muistamista. Sontag toteaa, että valokuvat voivat rakentaa ja muokata käsitystämme menneisyydestä erityisesti, jos näemme mennyttä esittävän emotionaalisesti tai muuten vaikuttavan valokuvan. Valokuvien avulla, jotka auttavat vangitsemaan tietyn tapahtuman, voidaan esittää väite siitä, että juuri tämä ja tällaista on tapahtunut, ja että se on tärkeää. Sontagin mukaan ideologiat tuottavat visuaalisia esimerkkejä, jotka kiteyttävät ja edustavat yleisiä ja odotuksenmukaisia käsityksiä. Tällä tavoin voi ajatella, että myös *Käskey* tuottaa lukijalle erilaisia väitteitä siitä, mitä menneisyydessä on tapahtunut. Lisäksi romaani väittää, että juuri se, mitä esitetään, on keskeistä ja tärkeää.

Sontagin ajatuksia mukaillen voi ajatella, että valokuvien kuvailun kautta *Käskyn* lukija ei pääse kiinni menneisyyden tapahtumiin tai kuolleiden muistoihin – kuten jälkimuistin käsite antaisi ymmärtää –, mutta joutuu kohtaamaan erilaisia väitteitä menneestä ja tulkitsemaan niitä. Vaikka Sontag torjuu ajatuksen kollektiivisesta muistista, hän kuitenkin painottaa juuri valokuvien merkitystä muistin välineenä. Sontag (2003, 22–24) huomauttaa, että nykyisestä visuaalisesta virrasta (televisio, elokuvat, internet) hyvin vähän on muistiin kiinnittyvää. Hänen mukaansa muisti koostuu paikallaan olevista kuvista, ja sen perusyksikkö on yksittäinen kuva. Tällaisia kuvia – usein henkilöiden muistikuvina – *Käskey* tarjoaa lukijalle. Niiden kautta tarjotaan myös erilaisia yleisöpositioita, joita lukijaa houkutellessaan omaksumaan. Alussa huomautin Esrockin (1994, 7–17) tutkimuksesta, jossa korostuvat juuri sanoin esitettyjen kuvausten lukijassa herättämät visuaaliset mielikuvat sekä niiden kognitiiviset ja affektiiviset vaikutukset. *Käskyssä* ekfrasikset ja muut visuaalisten kohteiden kuvaukset pyrkivät tuottamaan lukijalle mielikuvia, joiden kautta hän asettuu suhteeseen menneisyyttä koskevien näkemysten kanssa ja joutuu tulkitsemaan niitä.

Käskyssä monet kuvaukset liittyvät perheen kaltaiseen jokaiselle tuttuun tulkintakehykseen. Niitä on mahdollista tulkita, ei vain kulloisenkin henkilön esityksenä ja näkemyksenä maailmasta, vaan yleisemmin tulkintakehyksinä, joita tarjotaan myös lukijalle – kuten huomautin Emilin kehotuksesta Aarolle: ”kuvitelkaas”. Tekstin monet eri kerrokset, samoin kuin henkilöiden ekfrasikset ja kertomukset, tarjoavat lukijoille tulkitsemisen välineitä. Vihjeen antavat myös Miinan ajatukset kun Aaro on saassa kertonut hänelle erikoisesta kalasta.

Hänen teki mielensä sanoa:

Juttu on näin että minä en ymmärrä sinua alkuunkaan. Oletko sinä yksinkertaisesti päästäsi vialla ja hölmöjen tarinoiden kertominen on pakkomielleesi? Vai pitäisikö siitä kenties löytää jotain syvää vertauskuvallisuutta? [- -] Kohdistuvatko vihjaukset minuun vai haluatko tehdä paljastuksia itsestäsi? (K, 251–252.)

Miinan ajatukset Aaron kertomasta tarinasta tuovat esiin erilaisia tulkintamahdollisuuksia, joita teos lukijalle tarjoaa. Tarinan voi ottaa vain tarinana, mimeettisellä tasolla ja ilman sen suurempaa merkitystä. Temaattisella tasolla taas voi ajatella, että sekä tarinalla kokonaisuutena että sisäkkäisillä kertomuksilla on vertauskuvallista merkitystä, ja ne kertovat jotain yleisempää joko kuvatusta ajasta tai teoksen kirjoittamisajasta tai molemmista. Vihjaukset ja paljastukset voivat kohdistua yhtä hyvin lukijan todellisuuteen kuin tarinan todellisuuteenkin – jälkimmäisessäkin tapauksessa ne tulevat osaksi kulttuurista menneisyyden ymmärtämistä.

Kehyskertomuksessa tarinan lähtökohdaksi esitetty tohtorista otettu valokuva toimii paitsi tarinan alullepanevana inspiraationa, myös eräänlaisena sisäkkäiskertomuksena, joka kiteyttää teoksen sanoman. Tohtorin itsemurha kuvastaa toivotonta näkemystä todellisuudesta: potilailleen omistautunut, mielisairaita erityisen lempein keinoin hoitanut tohtori tappaa itsensä valkoisten sotilaiden osoittaman pahuuden järkyttämänä – pahuuden, johon hän vielä on itse saattanut antaa suostumuksensa (ks. K, 305). *Käskyssä* on myös metafiktiivisiä elementtejä, jollaiseksi edellisen lainauksen voi laskea, samoin kultaisen leikkauksen teeman. Siten valokuvauksen toimintana ja tohtorista otetun keskeisen valokuvan voisi tulkita viittaavan yleisemmin todellisuuden kuvaamisen tapaan, eikä suoranaisesti yhden valokuvan sisältöön. Bal (1997, 200–201, 214) on Proustin tuotannon yhteydessä huomauttanut, että valokuvaus voi toimia kirjallisuudessa eräänlaisessa *mise en abyme* -tehtävässä kuvaamassa teoksen rakentumisen tapaa. Tässä rakentumisessa on keskeistä valikointi ja rajausta sekä etäännyttämisen ja lähelle tuomisen vuorottelu.

Valokuvan ja kerronnan yhteisvaikutusta W. G. Sebaldin romaanissa *Austerlitz* (2001) analysoinut Duttlinger (2004, 157–158) huomauttaa mahdollisuudesta tarkastella valokuvauksen tekniikkaa yhteydessä muistiin, muistamiseen ja traumaan. Olen aiemmassa painottanut valokuvauksen säilyttävää, dokumentaarista ominaisuutta. Duttlinger kiinnittää huomion valokuvauksen koko prosessiin, myös kuvien kehittämiseen. Pimiössä vähitellen esiin tulevat kuvat eivät kerro

niinkään kuvan tai muiston pysyvyydestä, vaan molempien prosessi-
luonteesta ja mahdollisuudesta kadota. Tätä ajattelutapaa mukaillen
negatiiville tai levyille tallentuneet valon jäljet ovat kuten hajanaisia,
vielä merkityksettömiä mieleen jääneitä menneen kokemuksen muis-
tijälkiä, joista muodostuu muisto vasta prosessin tuloksena, kuten
negatiivista valokuva.

Valokuvauksen riski epäonnistua kuvan tuottamisessa tuodaan
Käskeysä ilmi kun kuvaillaan Konstan käyttämiä valokuvauksen mene-
telmiä. Konsta itse esittelee jatkuvasti kameransa toimintaa ja kertoo
muun muassa käyttävänsä kollodiumin sijaan gelatiinia, koska se mah-
dollistaa kuvat myös aaveista (esim. K, 40). Teoksen lopussa Aaro ja
Miina pohtivat, mahtaako Konstan kuvista tulla mitään (K, 320–321).
Valokuvaus näyttäytyy yrityksenä tavoittaa todellisuus ja säilyttää siitä
jotakin. Tämä onnistuminen ei näytä ollenkaan varmalta, ja Konstan
valokuvien kohtalo jää teoksessa selvittämättä. Vuoden 1918 tapah-
tumista on kuitenkin valokuvia, joissa kuvataan punaisten teloituksia
ja muita valkoisen puolen rangaistustoimia. Siten Konstan valokuvilla
on mallin ja aiheen tasolla todellisia vastineita nykymaailmassa.

Yacobin ja Sternbergin ajatuksiin liittyen esitin tutkimukseni
alussa näkemyksen fiktion monikerroksisuudesta ja erilaisista siteeraa-
misista. *Käskey* tuo tätä kerroksisuutta esiin niin tekstin ominaisuutena
– esimerkiksi kertojan ja henkilön välisten diskurssien sekoittumisina
ja tulkinnallisina haasteina – kuin intertekstuaalisuutena ja intermedi-
aalisuutenakin. *Käskeyä* voi pitää representaation ongelmista tietoisena
teoksena, tekstuaalisuuden ja mimeettisyyden kysymyksillä leikitteli-
jänä. Selkeästi tämä tulee esiin ekfrasisten kohdalla, kun esittämisen
koodi muuttuu visuaalisesta verbaaliseksi. Myös verbaalisen esittämisen
tasolla tekstuaalisuus korostuu. Tästä hyvä esimerkki on Konsta, joka
hokee katkelmia Jobin kirjasta. Kuten olen huomauttanut, näillä kat-
kelmilla on selvä temaattinen yhteys tapahtumiin, vaikka syy niiden
toistamiselle onkin alun perin puhtaasti äänneellinen: tohtori Carpelan
on laittanut Konstan hokemaan niitä, jotta tämä parantuisi änkytyk-
sestään. Änkytys kielellisen esityksen puutteena, oireena jossa sanotun
sisältö uhkaa jäädä välittymättä äännetason hallitsevan aseman vuoksi,
korostaa tekstuaalisuutta.

Intertekstuaalinen aines *Käskeyssä* on rikasta, enkä ole edes tuonut esiin kaikkia sen ilmenemisen muotoja teoksessa. Erityisen näkyvälle syventyvää analyysiä jäävä intertekstuaalisuuden muoto teoksessa ovat lukujen välissä toistuvat susia käsittelevät otteet *Eläinten maailma 1* ja *Suomen metsästys* -teoksista. Raamatullisista pohjateksteistä näkyvin on Jobin kirja, mutta kehyskertomuksessa on viite myös Korkeaan veisuun. Kertoja kuvaa tapaamistaan isoisänsä kanssa, jossa tämä ei muista kertojan nimeä vaikka muistaakin paljon muuta.

Muisti hassut sanontani ja merkkipäivinä saamansa lahjat, polkupyörähaaverit, kesälomamatkat, yhdessä luetut kirjat. Vaan ei nimeä. *Rakkaus on väkevä kuin tuonela, sen hehku on tulen hehku. Mutta miten helvetissä minä en saa sitä perhanan nimeä mieleeni!* (K, 9–10, kursiivi alkuperäinen.)

Kehyskertomuksessa ensimmäisessä persoonassa esiintyvä kertoja lainaa tässä, joskin muutamain muutoksin, korkeata veisua. Tämä lainaus ei kuitenkaan ole kertojan ajatuksissa vaan hänen isoisänsä. Siten kertoja metaleptisesti kuvaa sellaista, jota henkilökertoja ei oikeastaan voisi kuvata: samassa maailmassa elävän toisen henkilöhahmon mielen sisältöä. Jo kehyskertomus näyttää fiktion eri tasot, vaikka onkin kirjoitettu teoksen tekijän tyyliä jäljittelevään autoriaaliseen muotoon.

Myös ekfrasis on intertekstuaalisuutta, sitä voi pitää intertekstuaalisuuden alalajina. Koska ekfrasis on esitys esityksestä, sillä on taipumus itsetietoisuuteen ja sen pohtimiseen, mitä ja miten ylipäänsä – sanoin tai kuvin – voidaan kuvata. Ekfrasiksessa on läsnä sekä esittämisen mahdottomuus – kielellistä kuvallinen – että pyrkimys merkityksen löytämiseen. (Mikkonen 2005, 281.) Mitchell (1994, 152–156) on kuvannut ekfrasiksen ristiriitaista luonnetta nimeämällä kolme eri vaihetta ekfrasiksen vastaanotossa: välinpitämättömyys, toivo ja pelko. Välinpitämättömyys tulee siitä tietoisuudesta, ettei ekfrasis ole mahdollinen, kuvaa ei voi esittää sanoin. Toivo taas johtuu tämän mahdottomuuden kumoutumisesta mielikuvituksen tai metaforisuuden avulla. Sitä vastoin ekfrastinen pelko juontuu kuvan ja sanan

eron kumoutumisen mahdollisuudesta: tämän eron esteettinen arvo näyttäytyy tärkeänä ja tavoiteltavana. Historiankirjoitus voidaan nähdä samantapaisena esittämisen tapana kuin ekfrasis: se kohdistuu väistämättä poissaolevaan ja yrittää kuvata sitä toisella koodilla. *Käskyssä* henkilöt suhtautuvat eri tavoin ajallisen etäisyyden kumoutumiseen ja menneisyyden paljastumiseen: se herättää niin toivoa kuin pelkoa-kin, mutta ei lopulta toteudu läheskään täydellisenä. Tulkinallinen avoimuus säilyy tarinassa.

Käskyn ekfrasikset kohdistuvat niin valokuviin kuin taideteoksiin tai -esineisiin. Yksityiskohtaisia, lähes ekfrasiksen kaltaisia kuvauksia on myös henkilöiden havaitsemista tai muistamista näkymistä. Representoitujen visuaalisten objektien kirjo todellisuudesta valokuviin ja taideteoksiin tuo oman lisänsä analyysin alkupuolella esittämäni historiallista romaania koskevaan yleiseen kysymykseen: miten yhdistää taiteellinen sommittelu todellisiin menneisiin tapahtumiin. Sontag (2003, 46–47) huomauttaa osuvasti, että valokuvilla on aina ollut mahdollisuus esittää väärin. Taideteoksia, kuten maalauksia, pidetään väärinä vain silloin, jos niiden tekijänä on joku muu, kuin mitä on väitetty. Valokuva taas on ”väärä” silloin, jos se pettää katsojaa esittämänsä näkymän suhteen. Valokuva siis kiinnittyy aivan tiettyyn, yksittäiseen objektiin, jota sen on tarkoitus esittää, näyttää. Tämän ominaisuuden vastakohtaksi Sontag nostaa maalauksen, joka esittää yleistyksen kautta, herättämällä yleisen ajatuksen tai käsityksen. Historiallista romaania aina seuraava aristotelinen kysymys todesta ja todennäköisestä, yksittäisestä ja yleisestä, on siis vahvasti mukana myös niissä visuaalisen esittämisen muodoissa, joita *Käskyssä* kuvataan.

Tämä aristotelinen vastakkainasettelu on nähtävissä myös niissä johdannossa mainitsemisani historianfilosofisissa kannanotoissa, joissa on haluttu käyttää sana- ja kuvataiteesta otettuja esimerkkejä kuvaamaan historiankirjoituksen luonnetta ja sen suhdetta kuvaamaansa menneisyyteen. *Käsky* ei kuitenkaan jää kiinni näihin dikotomioihin, vaan käyttää hyödykseen monipuolisella tavalla mahdollisuuden yhdistää eri viittauksellisuuden tapoja. Teoksessa käytetään ekfrasiksen mahdollisuutta malleihin viittaamisen kautta herättää lukijalle tuttuja

mielikuvia ja näin ylittää ajallisen etäisyyden tuottama ero menneisyydestä sekä yksittäisen tapahtuman yleistymättömyys. Samoin muutkin menneisyydessä eläneiden henkilöiden kokemuksen ja ajattelun esittämisen keinot auttavat lukijaa pääsemään lähemmäksi menneisyyttä ja kuvittelemaan sitä. Balin (1997, 5) mukaan erityisesti visuaaliset mielikuvat luovat jatkuvuutta yksilön kokemukselle. Tämä siitä huolimatta, etteivät mielikuvat olisi koherenssissa keskenään. Jatkuvuus, vaikka ristiriitainenkin, tuottaa tulkitsemisen mahdollisuuksia. *Käskeyssä* viitattujen mallien kautta – vaikka ironisoidenkin – lukijalle tarjotaan mahdollisuuksia tulkita esitettyä tarinaa.

Käskeyn monissa kuvauksissa huomiota herättää niiden kuvaaman tapahtuman julmuus: pikkulasten joutuminen seksuaalisen tai muun ruumiillisen väkivallan kohteeksi, kuolleet henkilöt ja teloituskohde. Voi ajatella, että teoksessa hyödynnetään visuaalisen kulttuurin pitkää perinnettä ruumiillisen kärsimyksen kuvaamisessa (ks. Sontag 2003, 40 ja passim.). Tämä perinne pyrkii Sontagin (2003, 42–45) mukaan ruumiillisen kärsimyksen esittämisellä herättämään katsojassa tunnereaktion. *Käskeyn* yksityiskohtaiset, valokuvamaiset kuvaukset esimerkiksi Miinan sisarusten kokemasta väkivallasta pakottavat lukijan kohtaamaan nämä rumat mielikuvat. Vaikka ne eivät suoranaisesti liity kuvattuun historialliseen hetkeen ja sen keskeisiin tapahtumiin, ne näyttävät tapahtumien taustat ja sen koston logiikan, jolla maailma *Käskeyssä* pitkälti toimii – ennen lopun vapauttavia tapahtumia.

Käskeyssä ei ole varsinaisia visuaalisia elementtejä, kuten valokuvia osana tekstiä. Vaikka olenkin korostanut juuri valokuvan merkitystä menneisyyden esittämisessä, on syytä korostaa myös sanoin kuvaamisen ja kerronnallistamisen merkitystä. Sontag (2003, 29) huomauttaa, että valokuvan merkitys ja katsojan reaktio siihen riippuu siitä, miten kuva on identifioitu, miten se on kuvattu. Tämä korostuu ajallisen etäisyyden myötä: valokuvat, jotka ottamisen hetkellä ja joitain vuosia tai vuosikymmeniäkin sen jälkeen puhuttelevat katsojaa suoraan ja ovat tunnistettavissa, muuttuvat ajan myötä selitystä tarvitseviksi. Kuten Sontag esittää, kuvatekstejä tullaan tarvitsemaan viimeistään ajallisen etäisyyden myötä. Ja viimeistään niiden kautta niin ymmärtäminen

kuin vääriymmärtäminenkin tulevat osaksi valokuvien tulkintaa, samoin kuin kuvien ideologinen käyttö. Siinä missä valokuvat voivat kummitella ihmisen mielessä, pidetään kertomuksia ymmärtämisen välineinä. *Käskey* hyödyntää valokuvien ja mielikuvien mahdollisuuksia tuottaen niitä palasia, joista kertomus rakentuu.

Valokuvaus ja valokuvien esittäminen toimivat teoksessa todisteina menneisyydestä ja tuovat esiin menneisyydessä eläneiden, sittemmin kuolleiden ihmisten merkityksen nykyisyydelle. Konstan kyyttömyys pitää mennyt, nykyistä ja tulevaa erossa toisistaan välittää yleisemminkin historiallisen romaanin eri aikatasoja. Konstan kautta välittyy myös eettinen kannanotto historian kirjoittamiseen. Eettistä imperatiivia korostaa romaanin aloittava Kiannon teksti; sen sijoittamisen heti tekstin alkuun voi tulkita myös poleemiseksi eleeksi. *Käskey* asettuu vastatekstiksi Kiannon lehtikirjoituksessa esittämälle näkemykselle siitä, että punaisten naissoitilaiden – ja yleisemminkin voitettujen puolten edustajien – teloittaminen olisi perusteltua. Muut susilainaukset ovat vuosina 1930 ja 1950 ilmestyneistä teoksista. Niiden mukanaolo synnyttää tekstien ajallisen ketjun, johon *Käskey* asettuu.

Tekstien ja esitysten ketjua jatkavat *Käskyn* adaptaatiot näyttämölle ja valkokankaalle. Seuraavaksi tarkastelen, mitä *Käskyn* kerroksisesta ja multimodaalisesta rakentumisen tavasta näkyy näissä esitysten ketjun jatkajissa. Romaaniin pohjautuvista esityksistä käsittelen ensimmäisenä Leena Landerin dramatisointia, toisena Seppo Parkkisen dramatisointia ja kolmantena Aki Louhimiehen ohjaamaa elokuvaa, kutakin omassa alaluvussaan. Käsittelyjärjestyksen ajatuksena on katsoa ensin, mitä kirjailija itse on tehnyt siirtäessään romaaninsa näyttämölle, ja siirtyä siitä toiseen saman esitysmuodon tarkasteluun. Tarkastelu liikkuu romaanista teksteihin, jotka on tarkoitettu näyttämöllä esitettäväksi, ja niistä varsinaisesti audiovisuaaliseen materiaaliin, elokuvaan. Kuten alussa mainitsin, luen dramatisointeja teksteinä, mutta elokuvaa valmiina tuotteena, elokuvana. Landerin tekstiin pohjautuvasta Kansallisteatterin esityksestä minulla on käytettävissäni myös valokuvaaja Leena Klemelän ottamia valokuvia, joista joitakin analysoin osana tekstin analyysia.

VII

Romaanista näytelmiksi ja elokuvaksi

Näyttämölle: tirkistelyä, ekshibitionismia ja ajan kerrokset

Sovitusten ja adaptaatioiden kohdalla pohditaan usein ensimmäiseksi, mikä tarinassa mahdollisesti muuttuu esitysmuodon muuttuessa. Landerin kirjastaan dramatisoima näytelmä poikkeaa joiltain osin romaanin esittämisyjärjestyksestä. Saarelle sijoittuvia takaumajaksoja on hajautettu jonkin verran lisää. Romaanissa peräkkäin esiintyneet useampi takauma saaren tapahtumiin on sijoitettu esitettäväksi vuorotellen Emilin Ruukkijoen-kodilla tapahtuvien kohtausten kanssa. Lomittain esitettyinä tapahtumat asettuvat selvemmin vertailukohdiksi toisilleen. Emilin, Beatan ja Aaron välinen valtataistelu saa rinnalleen Aaron ja Miinan välisen kamppailun saarella.

Tarinan eri kerrokset ovat dramatisoidussa tekstissä kohostetun näkyvissä ja asettuvat toisiaan vasten, mutta näytelmästä puuttuu se avoin rinnastus, jonka kehyskertomus luo kerrotun ja kertovan ajan välille. Kehyskertomus ei ole lainkaan mukana näytelmässä, joten näytelmästä puuttuu eksplisiittinen menneisyyden tapahtumia nykyajasta pohtiva taso. Ajallinen etäisyys tulkitsijan ja tarinamaailman välillä

jää nostamatta käsiteltäväksi, mutta ajalliset kerrostumat tulevat esiin tarinan sisäisten muistelemisten kautta. Tämä näkyy myös Kansallisteatterin esityksen näyttämöasettelussa, jota käsitelen lopuksi joidenkin valokuvien kautta.

Landerin sovituksessa merkittävä lisäys tai selvennys romaanin tarinaan liittyy roolitukseen: Miina Malinista sanotaan ”punavanki, lopussa raskaana”. Romaanissa Miina kyllä oletettavasti väittää Emilille olevansa raskaana. Se kerrotaan epäsuorasti kaksikin kertaa. Ensin Emil kertoo asiasta Aarolle ja myöhemmin tekstissä muistelee tapahtunutta itsekseen. Aarolle Emil sanoo Miinan haluavan kuolla raskautensa vuoksi: ”Häntä suoraan siteeratakseni: kuolee ennemmin kuin synnyttää lahtarin pennun” (K, 182). Tämä viittaisi siihen, että Miina on tullut raskaaksi alussa esitetyssä raiskauskohtauksessa. Asiaa ei kuitenkaan vahvisteta, eikä romaanissa siitä saada tietoa kuin Emilin kautta. Koska Emil leikkii erilaisia psykologisia leikkejä niin Aaron kuin Miinankin kanssa, on romaanissa syytä epäillä hänen sanomansa todenmukaisuutta. Näytelmätekstissä Miinan raskauteen ei viitata muualla kuin alun roolikuvauksessa, sitä ei esimerkiksi nosteta keskustelun aiheeksi. Tämä liittyy tietysti näytelmän ominaisuuteen asettaa näyttelijät yleisön katseiden kohteeksi. Miinan raskaana oleminen tulee katsojille selväksi, kun näyttelijä ohjeiden mukaan lopussa näyttää raskaana olevalta.

Näytelmässä ilmi tuleva varmuus Miina raskaudesta tukee entisestään vertausta hänestä jälkeläisiä tuottavana ”susinarttuna”, johon toistuvat susilainaukset romaanissa viittaavat. Miina ei kuitenkaan yksiselitteisesti tuota punaisia sudenpenikoita. Biologistisen ihmiskäsityksen mukaan, johon eläinlainausten voi ajatella viittaavan, lapsen geeniperimä on hyvin merkityksellinen – ehkä jopa merkityksellisempi kuin kasvatus. Siksi merkittävää on, jos Miina todella odottaa lasta valkoiselle sotilaille. Miinan kasvatettavaksi tulee Einon lisäksi, jonka molemmat vanhemmat olivat punaisia, oma lapsi, jonka isä on ollut valkoinen sotilas. Sodan eri osapuolet yhdistyvät Miinan biologisessa lapsessa, ja hänen kaksi lastaan (biologinen ja ottolapsi) tulevat osin eri taustoista.

Punaisten ja valkoisten sekoittuminen seuraavassa sukupolvessa ei liity ainoastaan Miinaan. Myös Beata on raskaana sekä romaanin että näytelmän lopussa. Molemmista teksteissä on selvää, että lapsen isä luultavimmin on Aaro: Beata ja Aaro ovat yhdynnässä, ja Beata väittää Emilin laiminlyöväen aviollisen velvollisuutensa. Romaanissa Beatan raskaus tulee lukijan tietoon, kun Miina hakee Einon kasvatuslaitoksesta ja sen johtajatar mainitsee asiasta. Näytelmässä kahden raskaana olevan naisen asetelma tuodaan näkyvästi esiin toiseksi viimeisessä kohtauksessa, jossa Beata on sijoitettu kasvatuslaitoksen johtajaksi. Hän puhuu valkoista esittävän Miinan kanssa lyhyesti kuolleesta miehestään:

BEATA:

Emme saaneet olla vuottakaan naimisissa. Emil ei edes ehtinyt kuulla, että minä...**taputtaa vatsaansa**. Jos olisi, niin hän ei ikinä olisi... Lehdet nimittävät sitä onnettomuudeksi. Voi luoja, sellaista se sota teettää. Hyvästi sitten. **Miina ja Eino kävelevät soutuveneeseen.** (KnL, 75, lihavoinnit alkuperäiset.)

Kohtauksessa ovat paikalla Beata, Miina ja Eino, ja kumpikin naisista on raskaana. Siten kaikki kohtauksessa edustavat tavallaan tulevaa sukupolvea: lapsi ja kaksi raskaana olevaa naista. Kuten Miinan myös Beatan odottama lapsi sisältää konfliktin kaksi osapuolta. Aaroa voi pitää jonkinlaisena valkoisen puolen luopiona kun hän lopussa auttaa Miinan pakoon Ruukkijoelta, jossa tämä on saanut kuolemantuomion. Näyttämöllisesti kohtaus sisältää paljon potentiaalia: kaksi raskaana olevaa naista vastatusten, toinen taputtaa vatsaansa korostaakseen sitä. Kolmas henkilö, Eino, on ollut Beatan hoidossa kasvatuslaitoksessa mutta siirtyy nyt Miinan kasvatettavaksi kun hän konkreettisestikin kävelee tämän kanssa pois Beatan vaikutuspiiristä.

Tulevien sukupolvien kasvatus on kohtauksessa korostetusti esillä. Kuvallisesti tilanne muistuttaa maalaustaiteen niin sanottua merkittävää hetkeä, jossa esimerkiksi ruumiin asennot voivat viitata tilannetta seuraavaan tapahtumiseen. Englanninkielinen termi ”pregnant moment”

sopii näytelmän tilanteeseen kirjaimellisesti, ja naisten kasvaneet vatsat ovat viittaus tulevaisuuteen ja uusiin alkuihin.

Landerin sovitus sisältää joitakin erikoisen oloisia ohjeita näyttelijöille. Niissä henkilöiden mielensisältöjä on sellaisinaan liitetty ohjeiksi, kuten Aarolle: ”Ymmärtää olevansa epäluotettavien kirjoissa” (KnL, 9) tai ”Hallenberg tajuaa todistavansa paljastavaa tuokiota” (KnL, 12). Tämä on poikkeuksellista ohjeiden joukossa, jotka muuten perinteiseen tapaan keskittyvät konkreettisen toiminnan tai ympäristön kuvaamiseen. On siis todennäköistä, että juuri näiden mielentilojen välittäminen katsojille on ollut Landerin mielestä tärkeitä. Erityisesti jälkimmäinen on kiinnostava kokemuksellisuuden ja aistihavaintojen korostumisen kannalta, jota olen painottanut tulkinnassani. Näyttelijän haasteeksi jää välittää nämä melko erityiset mielentilat ilmeiden ja eleiden avulla.

Olen romaanin analyysissä kiinnittänyt huomiota erityisesti visuaalisten elementtien kuvaamiseen ja siksi myös katsomiseen *Käskeyssä*. Romaanin analyysissä mainitsin pari kertaa lyhyesti, että Emil tarkkailee Miinaa joitain kertoja vankikopin seinässä olevasta salaisesta kurkistusaukosta. Näin on näytelmässäkin. Viides kohtaus on lyhyt, ja kuvaa Aaron ja Miinan Ruukkijoelle saapumista seuraavaa päivää. Aaro käy Emilin pyynnöstä Miinan vankisellissä ennen lähtöään.

5. KOHTAUS: 1.05. PÄIVÄLLÄ

Miinan eristysselli. Paasonen avaa oven. Hallenberg tarkkailee salaa.

HALLENBERG:

Menkää te vain, minulla on muuta!

HARJULA:

Olen lähdössä. Onko jotain mitä voisin tehdä? Haluaisitko kertoa... uskoa minulle? Niin ei kai sitten... Eipä tietenkään. **Pitkä hiljaisuus.**
Hallenberg tajuaa todistavansa paljastavaa tuokiota.

MIINA: **Hiljaa.**

Odota.

HARJULA:

Niin?

(KnL, 12, lihavoinnit alkuperäiset.)

Tämän jälkeen Miina kertoo Aarolle Einosta ja pyytää tätä selvittämään pojan tilanteen. Kohtauksessa keskeistä on Emilin huomio siitä, että kaksi ihmistä jakaa pitkän hiljaisuuden. Romaanissa Emilin ajatuksia kuvataan laajemmin:

Sitten on aivan äänetöntä. Emil odottaa seinän toisella puolella, vääntää päätä puolelta toiselle ja hieraisee niskaa, lihaksia jomottaa taas.

Hän katsoo uudelleen paria, jähmettyy. Äkkiä hänelle selviää, miten paljastavaa tuokiota hän todistaa:

Ei ole mitään läheisempää, tiheämpää, kuin jaettu hiljaisuus.

Emil laskee katseensa. Vielä hetki sitten tämän parin tarkkailu oli arveluttanut häntä oman ylivoimaisuuden väärinkäyttönä. Nyt tuntuu kuin hänet itsensä olisi johdatettu kohtalokkaaseen ansaan, joka on vievä lopullisesti hänen mielenrauhansa. *Onko se niin hirveä rikos, jos tässä paskamaisessa hommassa haluaa joskus antaa myöten tuiki tavalliselle inhimilliselle uteliaisuudelle?* (K, 53, kurssiivi alkuperäinen.)

Romaanissa kohta ankkuroituu voimakkaasti Emilin tuntemuksiin, ensin ruumiillisiin (jäykkä niska, jomottavat lihakset), sitten henkiin, kun hän kiinnittää huomionsa hiljaisuuden merkityksellisyyteen. Toiseksi viimeisessä virkkeessä tuodaan esiin Emilin pakkomielle, joka jatkossa määrää hänen toimintaansa. Esimerkiksi Beatan kautta tulee ilmi, että Emil keskittyy tästä eteenpäin täysin selvittämään Miinan tapauksen sekä tapahtumat saarella, jossa Miina ja Aaro olivat yhdessä.

Myös näytelmässä tämä kohtaaminen on tärkeä kulminaatiohetki, josta lähtee liikkeelle kolmen keskeisimmän henkilön välinen voimien mittely. Kohtauksen merkitystä korostaa pitkä hiljaisuus, joka on merkitty ohjeisiin. Näkeminen ja kuuleminen kietoutuvat tässä yhteen: Emil asettuu katsomaan juuri katsomista varten tehdystä peitetystä kurkistusaukosta, mutta päätyykin kuuntelemaan. Romaanissa tämä korostuu entisestään sillä, että Emil havahtuu kuulemaan hiljaisuuden siinä vaiheessa kun katsoo Miinaa ja Aaroa uudestaan käännettyään katseensa hetkeksi pois. Näytelmässä tätä ei ole merkitty ohjeisiin, mutta Emiliä esittävän näyttelijän on tarkoitus jollain tapaa osoittaa ymmärtävänsä tuokion merkityksellisyys.

Edellä käsittelemäni Emilin ”tajuaminen”, samoin kuin toinen mielensisältöä koskeva ohje, Aaron ”ymmärtäminen”, ei kumpikaan sisällä mitään varsinaista tunnereaktiota. Siksi on tulkintakysymys, miten näyttelijä ne lavalla esittää. Dramatisointi ei tarjoa suoraa, konkreettista mallia siitä, miten välittää näyttämöllisen ilmaisun keinoin henkilön ajatuksia ja tunteita, jotka romaanissa on voitu esittää sisäisen monologin tai vapaan epäsuoran esityksen avulla. Sama ongelmallisuus näyttämöilmaisun kanssa näkyy mahdollisesti myös siinä, että henkilöt välillä puhuvat itsekseen: esitystilanteessa siis katsojan kuullen mutta niin, etteivät kohtauksessa läsnä olevat muut henkilöt kuule. Tällainen esittämisen tapa rikkoo illuusion todellisuudesta lavalla, mutta mahdollistaa henkilöiden mielensisältöjen esittämisen.

Erityisesti Miina puhuu näytelmässä useampaan kertaan itsekseen. Monet näistä vain yleisölle suuntautuvista repliikeistä liittyvät tarkkailuun ja juuri Emilin tapaan tarkkailla Miinaa salaa. Emilin tirkistelystä on tehty näyttämöllä romaanin esittämää keskeisempi myös laittamalla Miina tahallisesti esiintymään tälle. Kahdeksannessa kohtauksessa Miina peseytyy ollessaan sellissä yksin ja pohtii Konstan hätäisiä reaktioita itseensä:

MIINA:

Kiihotanko minä häntä [Konstaa]? Sitäkö se on? **Alastomaksi riisuutuva Miina peseytyy huolellisesti.** Vieläkö se kiihottaa miehiä?

Tämä ruumis, joka on ollut niin villi. Vieläkö minä haluan että niin käy? On peseydyttävä huolellisesti, kuurrattava ruumis. Tuomari? **Ymmärtää, että tuomari katselee häntä. Pitkittää riittä.** (KnL, 18, lihavoinnit alkuperäiset.)

Tässä Miina pitkittää pesemistä siksi, että huomaa tuomarin tarkkailevan häntä. Romaanissa Miina taas samassa kohtauksessa häiriintyy huomattuaan tuomarin tarkkailevan: ”Pitää jatkaa pesua. Niin kuin ei mitään. Purtava hammasta ja ajateltava jotain muuta.” (K, 89.) Romaanissa Miina yrittää olla reagoimatta havaitsemaansa tarkkailuun, vaikka hän ilmeisesti haluaisi lopettaa pesemisen ja peittää yläruumiinsa, jonka hän on romaanin mukaan paljastanut pesua varten. Vartijan tullessa sisään Miina ”kiskoo hätäisesti mekon päälle” (K, 89), siis peittää alastoman vartalonsa mahdollisimman nopeasti. Näytelmäsovituksessa Miina taas riisuutuu kokonaan alastomaksi ja pitkittää tahallisesti alastomuutensa esittelemistä Emilille.

Romaanissakin Emil väittää Miinan nauttineen tarkkailtavana olemisesta (K, 209), mutta muuta viitettä siihen ei ole, ja Miinan kannalta esitetty versio kertoo toista. Näytelmässä taas on selvää, että Miina tarkoituksellisesti esiintyy Emilille, jonka huomaa tarkkailevan itseään salaa. Kummassakin versiossa Emil on voyeristi, joka saa nautintoa tarkkailemalla Miinaa – ja ehkä muitakin – huoneen ulkopuolelta. Emilin valta-asema Miinaan nähden mahdollistaa tarkkailun, johon ei tarvitse pyytää kohteen lupaa. Kummassakin versiossa Miina havaitsee olevansa tarkkailun kohteena, mutta reaktio havaintoon on erilainen. Näytelmässä Miina osoittaa ekshibitionistista taipumusta, jolloin tarkkailu ja tarkkailun kohteena oleminen molemmat ovat vapaaehtoisia.

Miinan voi näytelmässä ajatella taktikoivan ja pelaavan Emilin kanssa myös tässä reaktioissaan tarkkailuun; ylipäänsä kuulustelija ja kuulusteltava pelaavat psykologista peliä yrittäen saada yliotteen toisistaan. Kolmannessatoista kohtauksessa, jossa Emil kuulustelee Miinaa omassa työhuoneessaan, Miina lausuu itsekseen – siis yleisölle – ääneen tuomarin tarkkailun: ”MIINA: **Itsekseen** Sinäkin katsot minua salaa.

En vain tiedä miksi. Mitä sinä haluat? **Ääneen** Minä en valehtele.” (KnL, 30, lihavoinnit alkuperäiset). Emilin voyeristinen taipumus korostuu usealla tavoin erityisesti katsomolle osoitetussa viestinnässä: näyttelijöille annetuissa ohjeissa ja yleisölle näytelmän henkilöiden ohi puhutuissa repliikeissä. Näyttämöllä tähän tirkistelyn teemaan liittyy vielä se, että Emilin tavoin yleisö on tavallaan kurkistelemassa intiimiä hetkeä, katselee sitä lavastetun maailman ulkopuolelta mutta kuitenkin teatterin jaetussa tilassa. Miina ei (ilman esittävien tasojen rikkomista) voi tulla tietoiseksi tarinamaailman ulkopuolisesta yleisöstä, eikä yleisö siten ole vaarassa paljastua Emilin tavoin. Silti yleisö todistaa samaa näkymää kuin Emil ja lisäksi näkee Emilin tarkkailijan asemassaan.

Toinen tehtävä, jossa yleisölle puhuttu viestintä toimii, on Miinan ja Aaron välisen erityissuhteen esiintuominen. Tämä näkyy kohtauksessa 21, jossa Emil kuulustelee Miinaa Ruukkijoen kappelissa Aaron läsnä ollessa. Miina puhuu kaksi kertaa itseksensä ja osoittaa molemmat repliikit mielessään Aarolle:

MIINA:

[- -] Olen tunnustanut veriteon, eikä se riitä? **Itsekseen**: Et olisi palannut, olisit luottanut minuun. (KnL, 51, lihavointi alkuperäinen.)

MIINA: **Itsekseen**

Etkö ymmärrä, ei hän minusta välitä. Minä olen vain syötti. Sinä se saalis olet. Sinä. (KnL, 52, lihavoinnit alkuperäiset.)

Kumpikin katkelma on romaanissa sanasta sanaan sama, ja ne on siinä kursivilla merkitty henkilön ajatuksiksi. Nämä ajatukset ovat romaanin ja näytelmän juonen kannalta keskeisiä. Romaanissa ne voidaan välittää yleisölle lainaamalla Miinan ajatuksia suoraan, näytelmän todelliselle yleisölle henkilön pitää sanoa ne ääneen.

Romaanissa nostin tarinan kannalta keskeiseksi kohdaksi viimeisen saareen sijoittuvan takauman, jossa Miina ensin käskää Aaron päästämään sudenpennun vapaaksi ja sitten unessa tai houreessa näkee Aaron ja hänen hyvyytensä. Näytelmässä sudenpennun pyydystäminen ei ole mukana ollenkaan, mikä merkitsee myös Miinan Aarolle

antaman käskyn jäämistä pois. Myöskään uni- tai hourenäkyä ei ole selvin toimintaohjein tai repliikein dramatisoitu näyttämölle, mutta se kuitenkin esiintyy ohjeissa:

Saaren rantakalliolla Harjula tähyilee merelle. Miina näkee hänen kurjuutensa, pelkonsa, yksinäisyytensä, sinnikkään syvän hyvyyden. Sanoo jotakin, pyytää. Menee ja koskettaa Harjulaa, painautuu hänen syliinsä. (KnL, 59, lihavointi alkuperäinen.)

Toisen virkkeen ohje on hyvin tulkinnanvarainen ja haastava. Kun romaanissa ”näkemisen” eri merkityksiä on voinut käyttää hyväksi luomaan lukijalle erilaisia mielleyhtymiä ja korostamaan näiden eri merkitysten välisiä suhteita, ei sama ole näyttämöllä mahdollista. Tulkinnan ongelma siirtyy lukijalta näyttelijälle ja ohjaajalle, kun he yrittävät ilmentää ohjeissa sanottua. Tietysti Miinan ja Aaron muutunutta suhdetta kuvastaa tässä kohtauksessa toiminta, kun Miina menee Aaron luo ja painautuu hänen syliinsä.

Toisin kuin edellisessä lainauksessa esiintyvä ”näkeminen” ymmärtämisen merkityksessä, on voyeristisen näkemisen ja katsomisen korostuminen näytelmäversiossa esitysmuotoon hyvin sopiva. Katsomossa paikalla oleva yleisö pääsee osittain mukaan katsomisen dynamiikkaan toisin kuin romaanin lukija, joka taas esimerkiksi Esrockin tai Balin korostamalla tavalla synnyttää mielessään erilaisia mielikuvia, vaikka niitä herättämässä olisikin vain mustia kirjaimia valkoisella paperilla. Landerin näytelmäversiossa esimerkiksi alastomuus toistuu: Miina on alasti sekä alun raiskauskohtauksessa että peseytyessään. Romaanissa taas Miina on edellisessä vähintään hame päällä, mahdollisesti lähes kokonaan pukeissa, ja jälkimmäisessä tapahtumassa vain yläruumis paljaana. Näyttelijän alastomuus tuottaa samaa kuin tirkistelymotiivin korostaminen: katsoja tulee tietoiseksi katsomiseen liittyvistä merkityksistä ja joutuu pohtimaan niitä myös omassa vastaanotto-prosessissaan.

Visuaalisia mielikuvia ja ekfrastisia kuvauksia ei näytelmäversiossa esiinny yhtä paljon kuin romaanissa. Niistä on otettu mukaan

lähinnä joitakin romaanissa keskeisinä pitämiäni Emilin esittämiä kuvauksia. Heti toisessa kohtauksessa Emil kertoo Aarolle Ruukkijoen menneisyydestä.

HALLENBERG:

[- -] Kuukausi sitten koko paikan menneisyys tuntui epätodelliselta. Ei merkkiäkään potilaista! Ei hylättyjä lepotuoleja, ei lääkepurkkeja. Aivan kuin joku olisi taikonut pois viimeisenkin mielipuolen. Kukaan ei tunnu tietävän minne he menivät ja miten... Kuvitelkaa: surkeimmatkin tapaukset irrotetaan pakkovöistä ja jäykistyneet ruumiit lähtevät tallustamaan vahvempiin nojaten jonkun julman pillipiiparin johdattamana. Näette miten huokuva ja kuolaava mielipuolten rivistö vaeltaa halki äänettömän puutarhan, kopeloi portin auki, laskeutuu rantaan astuakseen laivaan joka katoaa horisonttiin, tuntemattomille vesille...

(KnL, 5.)

Tässä sisältöä, joka romaanissa oli esitetty Emilin ajatuksissa ennen Aaron tapaamista, on siirretty hänen repliikkikseen Aarolle. Vastaava katkelma romaanissa on lainattu aiempaan tutkimuksessani. Paitsi siirretty repliikkiin, katkelmaa on dramatisoinnissa lyhennetty ja muokattu. Ainoa sisällöllinen lisäys on lainauksen viides virke ”kukaan ei tunnutt tietävän...”. Sen kautta tuodaan esiin romaania selkeämmin, että potilaiden katoamisessa on jotain selvittämisen arvoista ja jotain, mikä tulee olemaan merkittävää teostulkinnassa.

Romaanissa Hallenbergin kuvitelma potilaiden lähdöstä on esitetty hänen mielensisäisenä näkynään. Näytelmässä Hallenberg kuvatesaan tuota näkyä suuntaa sanansa selkeästi Aarolle, jolle hän puhuu. Romaanin tulkinnassa kiinnitin huomiota siihen, miten Emil toisessa yhteydessä, kuvaillessaan Aarolle Konstan näkemää kuollutta johtajaa, kehottaa häntä kuvittelemaan sen itse: ”kuvitelkaa” (K, 20). Näytelmässä Emil pyytää Aaroa osallistumaan mielikuvan luomiseen, kuvittelemaan Ruukkijoen menneisyyden omassa mielessään: ”[k]uvitelkaa”. Edellä lainatussa katkelmassa tätä seuraa vielä selkeämpi kuulijan

osallistaminen, kun Emil seuraavaksi aloittaa ”[n]äette”. Tässä puhuttelussa oletetaan kuulijan jo kuvittelevan kuvailtua näkyä mielessään ja näkevän sen yksityiskohtia. Toisen persoonan ja preesensmuodon käytöllä myös teatterissa läsnä oleva yleisö epäsuorasti kutsutaan mukaan tähän kuvitteluun ja näkemiseen: Emilin voi ajatella maalailevan kuvaa heidän juuri sillä hetkellä näkemästään. Näin katsojat saadaan osallistamaan selvittämään mysteeriä, mihin potilaat katosivat. Tämä mysteeri ratkeaa, kuten romaanissakin, Miinan kertoessa loppupuolella Konstan valokuvista. Samoin kuin näyttelijän alastomuus, lisää puhuttelu toisessa persoonassa näytelmän yleisön tietoisuutta omasta roolistaan tapahtuman tarkkailijana, vaikkakin ulkopuolisena.

Romaanissa valokuva kuolleesta johtaja Carpelanista on keskeinen, ja sitä kuvaillaan useaan otteeseen. Miina myös käyttää sitä todisteena siitä, että Konstalla todellakin on valokuvia Ruukkijoen menneisyydestä. Näytelmässäkin Miina näyttää samassa kohdassa tarinaa Carpelanin valokuvaa (KnL, 66), mutta tämän valokuvan kuvailu puuttuu kokonaan. Samoin puuttuu Emilin kuvaus siitä, millaisena Konsta oli nähnyt kuolleen johtajan. Näytelmä ei sisällä kehyskertomusta, joten kuvan esittely tai kuvailu jää siinäkin tekemättä. Siten tämä valokuva jää samanarvoiseksi muiden joukossa, paitsi että se konkreettisesti näytetään kohtauksessa 27 – siis kolmanneksi viimeisessä kohtauksessa. Muuten Konstan valokuvaus ja valokuvat ovat näytelmässä yhtä lailla osa tarinaa kuin romaanissakin, ja valokuvilla Ruukkijoen menneisyydestä on ratkaiseva rooli lopussa. Konsta selittää kameran toimintaa sekä Miinalle että Aarolle, tarjoaa kuviaan Emilin nähtäväksi ja lopussa lähtee viemään kuviaan näyttelyyn saatuaan Emililtä siihen luvan.

Miinan ja Konstan välinen aikaisempi suhde – se, että Miina on ottanut valokuvan Konstantin Martikaisesta – ei tule näytelmässä esiin, mutta Konsta toteaa ääneen Miinan aaveita karkottavan valon (KnL, 59). Aaveisiin liittyvää ”vettävöä”-hokemaa Konsta hokee myös näytelmässä, mutta hokema ei saa näytelmässä selitystä. Sitä vastoin Konstan siteeraukset Jobin kirjasta ovat näytelmässä selkeästi esillä, jopa näkyvämmiin kuin romaanissa. Ne on usein sijoitettu

kohtauksen alkuun: kolmas, neljäs ja 24:s kohtaus alkavat Konstan siteeratessa Jobin kirjaa.

Jobin kirja esiintyy näytelmässä ensimmäistä kertaa aikaisemmassa vaiheessa kuin romaanissa. Romaanissa ensimmäinen esiintymä on sivulla 103, jossa Konsta siteeraa Jobia mielessään omassa huoneessaan. Näytelmän kolmannessa kohtauksessa Emil on ensimmäistä kertaa kuulustelemassa Miinaa tämän sellissä. Kohtaus alkaa:

KONSTA[:]

Hopeallakin on suonensa ja löytöpaikkansa kullalla. Rauta otetaan maasta ja kivistä sulatetaan vaski. Tehdään loppu pimeydestä, ja tutkitaan tyystin kivi jonka synkkä pilkkopimeä peittää. Vettävo-daavettävodaavettävoda...

HALLENBERG:

Nimi? **Miina ei vastaa** Onko sinulla jano? Kiitos Konsta. Ruokaa saat kun sanot nimesi.

KONSTA:

Saako allekirjoittanut ottaa kuvan?

HALLENBERG:

Ei nyt Konsta. [- -]

(KnL, 6, lihavointi alkuperäinen.)

Katkelma Jobin kirjasta on täsmälleen sama kuin romaanissa ensimmäiseksi lainattu, vaikka eri tilanteen yhteydessä. Lainauksen sijoittaminen tähän tilanteeseen korostaa näytelmän keskeisiä elementtejä ja tuo niitä yhteen: kuulusteluista jo ensimmäinen yhdistyy perin pohjaiseen ”tyystin” tutkimiseen ja valokuvaus pilkkopimeyden lopettamiseen. Teemoina esiin nousevat menneisyyden selvittäminen ja sen dokumentointi. Konkreettinen ympäristö, vankiselli, jossa tuomari kuulustelee vankia, korostaa lainauksessa olevaa tutkimisen ja selville ottamisen teemaa. Tutkiminen kohdistuu erityisesti alkuperän selvittämiseen,

mihin viittaavat sekä lainaus että tarinan tapahtumien taso: lainauksen alkupuoli käsittelee aineiden alkuperää, ja repliikeissä Emil tiukkaa Miinalta tämän nimeä. Dokumentointi taas tulee esiin Konstan mainitessa valokuvauksesta. Nämä molemmat teemat laajenevat ja syvenevät näytelmän edetessä.

Emilin, Miinan ja Aaron välillä käydään jatkuvasti kamppailua menneisyyden selvittämisestä: Emil yrittää lähes pakkomielteisesti saada tietoonsa, mitä toisten yhteisellä matkalla Ruukkijoelle tapahtui. Jo kohtauksessa kaksi on kuitenkin tuotu esiin, että Ruukkijoen menneisyydessä on siinäkin selvittämättömiä asioita. Lopussa asetelma kääntyykin ympäri, kun tietoja janonnut Emil joutuu vastatusten itselleen epämieluisen menneisyyden tapahtumien kanssa. Käy ilmi, että Emilin mielenkiinto on kohdistunut koko ajan väärään kohteeseen, kun hän on pyrkinyt selvittämään Miinan ja Aaron menneisyyttä, mutta ohittanut Konstan valokuvineen. Siten näytelmän keskeiset teemat kiteytyvät edellä lainatussa katkelmassa ja sen aloittavassa lainauksessa Jobin kirjasta. Lainaus ei pelkästään tematisoi menneisyyden selvittämistä vaan viittaa myös kameratekniikkaan, jossa pilkkopimeys mahdollistaa todellisuuden dokumentoinnin. Valotusprosessi muuttaa pilkkopimeyden myös metaforisessa, tietämättömyyteen viittaavassa merkityksessä valoksi eli tiedoksi.

Jobin kirja toistuu Konstan repliikeissä kaikkiaan viisi kertaa ja romaanissa taas neljä. Ensimmäinen esiintymä on siirretty näytelmässä hyvin alkuun, ja toinen on lisätty heti seuraavan näytöksen alkuun. Siinä Konsta sanoo: ”Vesisuonet estetään tihkumasta ja salatut saatetaan päivänvaloon. Mutta viisaus, mistä se löytyy ja mikä on ymmärryksen asuinpaikka?” (KnL, 8.) Tämä jatkaa edellisen lainauksen tematiikkaa selville saamisesta, mutta lisää siihen kaksi puolta: selville saatava on ollut salattu ja sen selvittäminen vaatii viisautta ja ymmärrystä. Erityisesti nämä kaksi lainausta, jotka sijoittuvat kahden peräkkäisen, lyhyen kohtauksen alkuun näytelmän alussa, ovat sen kokonaistulkinnassa merkittäviä ja viitoittavat katsojalle tulkinnan suuntaa.

Lainauksista kolme viimeistä sijoittuu suurin piirtein samoin kuin romaanissakin. Toiseksi viimeisessä esiintymässä Konstan repliikkiin

on laitettu sellaista, jota hän romaanissa ajattelee itsekseen. Tämä sijoittuu kohtaan, jossa Emil antaa Konstalle luvan viedä kuviaan valokuvanäyttelyyn. Näytelmässä Konsta kuitenkin puhuu yksikseen ennen astumistaan muiden kanssa samaan tilaan, joten viestintä suuntautuu pelkästään katsomolle ohi muiden henkilöhahmojen. Henkilöt tarinamaailmassa jäävät Konstan sanoista tietämättömiksi, mutta yleisö saa tietoa tämän ajatuksista.

Kun lainauksia Jobin kirjasta on lisätty näytelmään, on sitaatteja susia käsittelevistä kirjoista taas vähennetty huomattavasti. Koska ne romaanissa sijoittuvat lukujen väliin, eroon tarinamaailmasta, vaatii niiden tuominen näytelmään uudenlaisia ratkaisuja. Romaanissa susia käsitteleviä lainauksia lukujen välissä on kaikkiaan 15, näytelmässä susikirjoituksia lainataan kahdesti. Kiannolta otettu lainaus sijoitetaan Emilin repliikkiin, ja hän lukee sen lehdestä Miinalle kohtauksessa kymmenen. Kohtaus on merkitty sijoittuvaksi päivämäärään 4.5.1918, jolloin Kiannon kirjoitus oli ilmestynyt muutamaa viikkoa aikaisemmin.

Kiannon kirjoituksesta lainataan näytelmään sama kohta kuin romaanin alkuunkin, jossa oletetaan susinartuista tulevan jatkossa harmia heidän kasvattamiensa jälkeläisten muodossa. Emilin repliikki päättyy: ”*Eikö ole hulluutta olla ampumatta petoja, jotka meitä ahdistavat.*” *Ilmari Kianto*. Mitäs siitä sanot?” (KnL, 21, kurssiivi alkuperäinen.) Viimeinen virke kohdistuu Miinalle, jolloin Emil myös kohdistaa susinarttu-nimityksen hänelle vaatien kannanottoa. Myös romaanin tulkinnassa huomautin, että susiin ja susinarttuihin liittyvät mielikuvat sopivat selvimmin Miinaan. Tässä Miina haastetaan tarinassa ottamaan kantaa Kiannon kirjoitukseen. Hänen vastauksensa on lyhyt ja kielii ylimielisyydestä: ”Tarkka homma” (KnL, 21). Kohtauksen jatkossa Miina ja Emil väittelevät susien vaarallisuudesta, jota Miina puolustaa samoin kuin romaanissakin. Kun Emil on suoraan haastanut Miinan esittämällä tälle lainauksen susinarttujen tappamisesta, on Miinan tarve väittää susia vaarallisiksi selvästi kytköksissä hänen pyrkimyksensä olla alistumatta Emilin vallan alla.

Toiste susiin viitataan näytelmän viimeisessä kohtauksessa. Kasvatustiloksessa oleva Eino lukee tekstiä mahdollisesti koulussa.

EINO: Istuu pulpetissa, lukee ääneen.

Usein sudenajosta muodostuu pitkä ja jännittävä. Yhtä ainutta hukkaa on joskus ajettu vuosikaudet. Kun jotkut ajajat ovat väsyneet – ei ole mahdotonta, että ajaja itse kiihkoissaan kuolee verensyöksyyn – toiset ovat painuneet perään. Tavallisesti tällainen kovat ajat kokenut susi on lajinsa valio, suurten metsien sankari tai sankaritar, jonka pahoissakin töissä on samaa suuruutta kuin sen asuttamassa jylhässä erämaassa...

(KnL, 74, lihavointi alkuperäinen.)

Einon lukema ote on osa pitkästä katkelmasta, joka on romaanissakin viimeinen susiaiheinen lainaus. Näytelmään valikoidussa otteessa korostuu suden voima ja suuruus. Se asettuu rinnakkain näytelmän toisen susia koskevan tekstikatkelman kanssa. Emilin repliikissä näkökulma on metsästäjän ja sudet, erityisesti naarassudet, nähdään hävittämisen tarpeessa olevina tuholaisina. Sudet – joita käytetään vertauksena punasotilaille – nähdään myös metsästäjän vallassa olevina, jolloin kysymys niiden pyydystämisestä ei edes nouse esiin. Näinhän tietysti onkin: Miina ja muut punataistelijoina pidetyt ovat Emilin armoilla leirillä, ja hän käyttää valtaansa ammuttamalla heitä mielensä mukaan. Einon lukemassa sitaatissa näkökulma on edelleen metsästäjän, mutta sudesta on tullut metsästäjälle tasa-arvoinen tai jopa voimakkaampi vastustaja. Tarinassa lukemisen hetkellä Emilin ja Miinan välinen ”pitkä ja jännittävä” voimienmittelo on päätynt Miinan voitoksi, ja Emil on kuollut – vaikkei ruumiillisen rasituksen aiheuttamaan verensyöksyyn niin henkisen paineen alle murtuneena. Einolle, joka jälkimmäisen katkelman lukee, Miinasta tulee sankari, kun tämä hakee hänet pois kasvatustiloksesta.

Vaikkei susiteema ole tämän enempää mukana käsikirjoituksessa, sille valitut paikat ja asetelmat korostavat sen merkitystä näytelmässä. Kansallisteatterin lavastuksessa susi on otettu mukaan kohtaukseen,

jossa Miinan pikkusisko Selma (näyttelijä Maria Kuusiluoma) esiintyy. Valokuvat esityksestä on ottanut Leena Klemelä.



Kohtauksessa Selma ilmestyy Miinan vankiselliin kun tämä on kirjoittamassa kirjettä entiselle työnantajalleen, valokuvausliikkeen omistajalle kapteeni Bromanille. Selma syyttää Miinaa läheisestä suhteesta Bromanin kanssa ja muun muassa halailemisesta.

SELMA:

Minua hän ei halannut.

MIINA:

Sinä olit niin nuori, lapsi vasta.

SELMA:

Tarpeeksi vanha sorkittavaksi.

MIINA:

Selma älä! Ei se hänen vikansa ollut. Ei hän tiennyt. Enhän minäkään tiennyt!

SELMA:

Koska et tahtonut tietää. Ne olivat herrasmiehiä, hienon kapteenisi vitun viehättäviä ystäviä. Sellaista se sinun niin kutsuttu suojelusi oli. Pikku Selman paljas pylly kelpasi amoriinin perseeksi fotografisen seuran herroille.

MIINA:

Anna olla jo.

SELMA:

Kyllä Kapteenikin tykkäsi niitä kerubikuvia katsella.

MIINA:

Voi olla, mutta taatusti hän ei tiennyt niistä...toisista.....

(KnL, 17–18.)

Selma on tuotu näyttämölle puettuna Cupidon siipiin, muttei alastomana – alastomuus ei kävisi senkään vuoksi, että lasta näyttelée aikuinen. Selman vaatteessa näkyvä kirjoitus yhdistää hänet Miinan kirjeeseen, jonka kirjoittaminen tuo Selman Miinan mieleen. Siivet ovat näkyvä indikaattori Selman roolista Cupidona, jonka lisäksi Selma mainitsee toiset nimitykset amoriini ja kerubi. Kuten romaanissakin, näytelmässä pedofilian yhdistyminen Cupido-hahmoon muuttaa käsitystä tästä tunnetusta hahmosta ja tuo sen rinnalle hyväksikäytetyn lapsen. Näyttämöllä nämä kaksi puolta konkreettisesti ruumiillistuvat samaan näyttelijään.

Amoriiniin viittaavassa Selman repliikissä kaksi puolta, klassinen enkelihahmo ja hyväksikäytetty pikkutyttö, menevät ristiin, kun Selma kuvailee itseään ja enkelihahmoa: ”pikku Selman paljas pylly” on sievistelevä ilmaus, vaikka tässä tietysti ironisoituna, kun taas ”amoriinin perse” yhdistää alatyylisen ilmauksen klassiseen aiheeseen. Jälkimmäinen ilmaus edelleen muuttaa käsitystä Cupidosta rujompaan suuntaan paljastamalla, miten valokuvausseuran miehet käyttävät klassista aihetta vain lavasteena tai tekosyynä paljastaa nuoria tyttöjä ja tehdä heille

seksuaalista väkivaltaa. Selman käyttämät ilmaisut tavallaan osoittavat tapahtumaketjun: viattoman pikkutyön paljaasta pyllystä tehdään amoriinikuvaelman kautta perse, jota aikuiset miehet himoitsevat.

Kansallisteatterin lavastuksessa Selman rinnalla tai taustalla näkyy susi. Suden voi tässä tietysti liittää sanontaan ”homo homini lupus”, mutta näytelmän kokonaisuudessa ilmenevä yhteys Miinan ja suden välillä sopii tähänkin. Kuten romaanin tulkinnassa huomautin, Selmaa kohdanneet julmuudet ovat keskeinen tai ainoa syy siihen, että Miina liittyy punaisiin taistelijoihin. Näytelmässäkin Miina toteaa Selmalle: ”Minä kostin sinun puolestasi!” (KnL, 17). Susi näyttämöllä Selma-kerubin kanssa viittaa Miinassa heräävään susiemoon, joka ryhtyy raivokkaasti puolustamaan jälkeläisiään. Selman puolesta Miina voi vain kostaa, mutta Einon ja oman, tulevan lapsensa puolesta hän voi tehdä muutakin.

Teema emosta puolustamassa jälkeläisiään tulee esiin *Käskyn* muisakin eläintarinoissa. Romaanissa Emil kertoo Miinalle ampiaisalajista, joka laskee munansa elävään heinäsiirikkaan. Kasvaessaan toukka syö heinäsiirikkaa ja lopulta tappaa sen. Emil pitää tätä kiinnostavana osoituksena emovietistä:

Miehelle tämä on aika hämmentävää luettavaa. Mitä kaikkea emot ovat valmiita tekemään jälkeläistensä hyväksi tässä luomakunnassa! (K, 131.)

Näytelmässä Aaro taas kertoo tämän tarinan saarella Miinalle käyttäen lähes samoja sanoja kuin Emil. Miesten tulkinta herättää puolestaan lukijassa hämmästyttäviä, mikä heitä oikeastaan hämmentää ampiaisen toiminnassa. Miksei se käyttäisi toista lajia hyväkseen, vaikka se koituisikin tämän kuolemaksi? Usein lähinnä altruistinen toiminta katsotaan luonnolle epätavalliseksi. Kun tarina siirretään viittaamaan Miinaan, tulee hämmennys ymmärrettävämmäksi: äidin ei oleteta kuitenkaan surmaavan muita ihmisiä jälkeläistään suojatessaan. Mutta juuri näin Miina on tehnyt johdattaessaan punaisen teloitusjoukon hyväksikäyttäjän luo.

Romaanissa olen pitänyt Miinan muistikuvaa Selmaa esittävästä valokuvasta keskeisenä teoksen tulkinnalle. Romaanissa Miina kuvailee valokuvien esittämää tilannetta Selmasta seksuaalisen hyväksikäytön uhrina erittäin monipuolisesti, havainnoiden myös kuulo- ja hajuaistillaan ja huomioiden myös sellaista joka jää valokuvien ulkopuolelle. Siten valokuvien kuvailun kautta muodostuu monenlaisen kokemuksellisuuteen perustuva mielikuva hyväksikäytöstä. Näytelmässäkin valokuviin viitataan ja niitä kuvaillaan Miinan repliikissä:

MIINA:

[- -] Ne kuvat putkahtivat esiin monta vuotta liian myöhään. Silti minä hetkessä näin enemmän kuin amatöörimäisiin otoksiin mahtui. Karamellit, snapsilasien kilinän, kahisevan äänen kun kameran suojapeitettä poistetaan. Huohotuksen, sperman, vaseliinin, hätäpissan, itkun. [- -]
(KnL, 47.)

Kommentti on saarella oloa kuvaavassa takaumassa, ja Miina puhuu Aarolle. Sanat eivät kuitenkaan liity tarinaan eivätkä varsinaisesti kohdistu Aarolle. Aaro ei myöskään reagoi niihin. Näytelmän repliikkiin Miinan ajatukset on lyhennelty ja sisällön järjestystä muutettu. Näytelmätekstissä kuvattu noudattaa enemmän kausaalista ja ajallista järjestystä kuin romaanissa. Tämä helpottaa yleisön pysymistä mukana, kun tarinasta irrallista ainesta tulee nopeasti lyhyen repliikin kautta esiin. Näytelmätekstiin on lisätty itku-sana, joka tuodessaan esiin lapsen hädän ja kivun korostaa hänelle tapahtunutta julmuutta.

Romaanissa juuri valokuvat ja niiden merkitys hyväksikäytön paljastumisessa korostuvat. Näytelmässä myös Selma itse on visuaalinen elementti kun hän on näyttämöllä Miinan ilmestyksenä. Romaanissakin Selma ilmestyy Miinalle, mutta hänen ulkonäköään ei juuri kuvata. Miina sulkee silmänsä ja kieltäytyy mielessäänkään näkemästä Selmaa: ”Miina ei näe hänen kasvojaan, ei halua nähdä, mutta kuulee äänen” (K, 95). Kansallisteatterissa Selma Cupido-hahmona näyttämöllä saa rinnalle toisen näytelmän keskeisen elementin, suden. Kumpaankin

hahmoon liittyy paljon kulttuurista tietoa ja käsityksiä, joita kumman-kin osalta kyseenalaistetaan ja uudistetaan.

Auditiivisena elementtinä *Käskyn* näytelmäversiossa hyödynnetään erityisesti pianonsoittoa. Kohtauksessa yksi, joka lyhyesti kuvaa Miinan raiskausta, on ohje ”Piano alkaa soida.” (KnL, 3). Kahdessa myöhemmässä kohtauksessa, kohtauksissa 11 ja 13, piano soi, kun Miina muistelee tapahtumia talossa, jossa hänet raiskattiin. Näiden lisäksi pianon ilmaistaan soivan myös kohtauksessa, jossa Aaro ja Beata harrastavat seksiä venevajassa. Pianonsoitto yhdistää nämä kohtaukset toisiinsa, jolloin se ei enää viittaa pelkästään raiskaukseen vaan yleisemminkin seksuaaliseen aktiin.

Näytelmäversiossa esiintyy ääni, jota romaanissa ei kuvata: pedon ääni. Se esiintyy ensimmäisen kerran kohtauksessa 16, kun Miina ja Aaro ovat takaumassa soutumatkalla kohti Ruukkijokea. Ohjeet mainitsevat pedon äänen juuri ennen kuin Miina käy Aaron kimppuun ja vene kaatuu (KnL, 40). Romaanissa vastaavassa kohdassa Aaro näkee Miinan silmissä välähdyksen, joka muistuttaa häntä tiikeristä (K, 227). Näytelmässä tällaista toisen kokemaa henkilön silmien ilmettä olisi vaikea tai mahdoton välittää, mutta ääni taas voidaan tuoda mukaan. Toisen kerran pedon ääni mainitaan ohjeissa kohtauksen 21 lopussa. Hallenberg on painostanut sekä Miinaa että Aaroa kertomaan saareissa tapahtuneesta, ja pedon äänen kautta siirrytäänkin takaumaan. Takaumassa Miina väittää saarella olevan pedon, aivan kuin romaanissakin. Petoa ei kuitenkaan itse takaumassa näy eikä kuulu, mutta kummasakin versiossa Aaro ahdistelee Miinaa seksuaalisesti. Romaanissa Aaro ajattelee itse olevansa peto (K, 278–279), näytelmässä tämä tulkinta jätetään katsojalle.

Ääniefektien lisäksi näytelmäsovitus käyttää hyväkseen ääntä kuvaavia huudahduksia henkilöiden repliikeissä. Näytelmässä on säilytetty Emilin kuvaus Konstasta mahdollisesti ottamassa kuvaa tuoreesta vaimostaan häämatkalla.

HALLENBERG:

[- -] Ehkä hän [Konsta] on oikeissa ottaa kuvan? Kuvittele sitä! Rakastunut mies ikuistamassa nuorikkooaan maailman romanttisimmassa paikassa ja pang! Verisuoni poikki! [- -]

(KnL, 6.)

Tässä, kuten aiemmin käsittelemässäni Emilin kuvauksessa Ruukkijoen menneisyydestä, Emil suoraan kehottaa Aaroa kuvittelemaan. Ääntä kuvaava huudahdus ”pang” vielä lisää kuulijan mahdollista eläytymistä. Tosin on huomattava, ettei ääni kuvaa itse tapahtumaa: verisuonen katkeaminen ei aiheuta sellaista ääntä, jos ääntä ollenkaan. Emilin käyttämä huudahdus ei siis mimeettisesti jäljittele tilanteessa mahdollisesti syntynyttä ääntä, vaan ennemminkin symbolisesti korostaa tilanteen äkillisyyttä ja yllätyksellisyyttä.

Teatterin lavalla visuaalista vaikutelmaa luodaan myös rekvisiitan ja henkilöiden asettelulla. Menneisyyden esittämisen kannalta näytelmäversiossa kiinnostavaa on kertomisen ajan ja kerrotun ajan esiintyminen takaumajaksojen aikana yhtä aikaa lavalla. Esimerkiksi alla olevassa valokuvassa etualalla oleva Miina (Katariina Kaitue) kertoo vasemmalla nähtävälle Emilille (Jukka Puotila) yli kuukautta aiemmin tapahtuneesta teloituksesta, jossa Miina itsekin on ollut teloitettavien joukossa. Teloitus näytellään taustalla samaan aikaan.



Miinan asettaminen näyttämön etuosaan korostaa häntä ja hänen muistelijan rooliaan: sitä, että taustalla tapahtunut kerrotaan ja esitetään hänen muistonaan. Emil, toinen kerronnan hetkeen sijoittuva henkilö, on sivussa ja tarkkailee Miinaa – hän pääsee Miinan kokemaan vain tämän kertomuksen kautta.

Emilin paikka näyttämön sivussa korostaa myös hänen tirkistelijän taipumustaan ja urkkijan rooliaan. Vielä selvemmin Emilin sivullisuus ja urkkijuus näkyy kohtauksessa, jossa takaumana muistettu on sijoitettu näyttämön etuosaan ja Emil näkyy takana pienessä huoneessa.



Kuva on kohtauksesta 22, jossa Miina ja Aaro (Harri Nousiainen) saavat pitkästä ajasta syötävää Miinan napattua kutevan hauen rantavedestä. Kohtauksen taustana on kaksi elementtiä: meri ja Emil. Meri osoittaa Miinan ja Aaron tilanteen tapahtumisen hetkellä, he ovat veden eristämiä syrjäisellä saarella. Siten tilanne on intiimi ja muusta maailmasta irrallaan. Emil taustalla kuuluu myöhempään ajankohtaan: hetkeen, josta tilannetta hänen painostamaan muistellaan. Taustan

kaksi elementtiä ovat keskenään ristiriidassa, ja ilmentävät tulkinnan keskeistä jännitettä. Saaren eristyneisyys sekä Miinan ja Aaron intiimi tilanne rikkoutuvat jälkikäteen, kun Emil vaatii saada saaren tapahtumat tietoonsa.

Näytelmän lopussa tapahtumisen hetkeen kiteytyy myös menneisyys, kun näyttämön etuosassa Eino (Vertti Korhonen) ja Miina ovat soutuveneessä, ja taustalla näkyy näytelmän muita henkilöitä.



Näytelmän loppu suuntautuu voimakkaasti tulevaisuuteen. Miina ja Eino suuntaavat kohti tuntematonta, ja Miina sanoo: ”Nyt pitää pysyä omissa oloissa jonkun aikaa. Odottaa, kunnes maailma vähän rauhoittuu.” (KnL, 75). Muut henkilöahmot, joista eturivissä seisovat ovat kuolleita, jäävät konkreettisesti taakse, kun uusioperhe suuntaa tulevaisuuteen. Vaikka *Käskeyssä* yleisesti suhtaudutaan perheisiin ja perhemalleihin ironisesti, korostuu näytelmäversiossa lopun toiveikkuus ja tulevaisuuteen suuntautuminen. Tätä korostaa myös Miinan raskaus, joka romaanissa jää epäselväksi, mutta näytelmässä on näkyvä. Loppukohtauksen merkittävä hetki toimii kertomuksen tavoin ja yhdistää niin menneen, nykyisen kuin tulevankin. Niitä ilmentävät, samassa järjestyksessä: kuolleet tai muuten taakse jääneet henkilöt taustalla, Eino ja Miina veneessä sekä Miinan raskaus ja repliikissä mainittu tulevan odotus.

Näyttämölle: kerrostuvat ja risteävät äänet

Kun Landerin näytelmäsovituksessa tarinan tapahtumien esittämisjärjestystä on jonkin verran muutettu, on Parkkisen sovitus taas tässä suhteessa uskollisempi alkuperäiselle. Tehdyt muutokset myös toimivat toiseen suuntaan kuin Landerin sovituksessa: Landerin sovituksessa aikatasoja on sekoitettu keskenään ja rinnastettu kaksi eri aikatasoa niitä vuorottelemalla, mutta Parkkinen on siirtänyt joitain tapahtumia niin, että esitysjärjestys paremmin vastaa tarinan tapahtumajärjestystä. Esimerkiksi toinen kohtaus esittää tarinan alkuvaiheen tapahtumia, jotka romaanissa tulevat ilmi vasta Emilin kuulustellessa Miinaa Ruukkijoella. Siirtojen vuoksi osa tietämiseen liittyvästä lukijan jännitteestä jää pois, eikä Emilin rooli menneestä tietämättömänä kuulustelijana ja urkkijana rinnastu yhtä selvästi lukijan tiedonhaluun.

Parkkinen on säilyttänyt kehyskertomuksen ja sijoittanut sen näytelmän aivan alkuun ja loppuun. Romaanissahan kehyskertomus seuraa ensimmäistä lukua, ja viimeinen luku alkaa kehyskertomuksen kertojan äänellä. Kehyskertomuksen vuoksi Parkkisen sovittamassa näytelmässä on kaksi sellaista henkilöä, joita Landerin dramatisoinnissa ei ole. Toinen on nimetty ”Leenaksi”, toinen on ”isoisä, Eino vanhana miehenä”. Näytelmän Leena ei, nimestään huolimatta, esiinny tekijän roolissa yhtä selkeästi kuin romaanin kehyskertomuksen autoriaalinen kertoja. Kehyskertomuksesta on sovituksessa jätetty pois kertomuksen totuudellisuuden arvuuttelu ja muutkin suorat viittaukset siihen, että jäljessä tuleva kertomus on Leenan kertoma. Näytelmän Leena-hahmo on kertomusta kehystävä muistelijä, jolloin hän kuitenkin asettuu sitä välittäväksi tahoksi.

Ensimmäinen kohtaus asettaa näytelmän käyttövoimana toimivan arvoituksen samalla tavoin kuin romaanin kehyskertomus. Näytelmä alkaa Leenan repliikillä, jossa kehyskertomuksen kaksi valokuvaa esitellään: keinonurmella eväskorin kanssa istuvaa ryhmää esittävä sekä keskeltä uudestaan liimattu kuva, jossa näkyy ”[I]umisesta puusta riippuva pitkä, tumma mytty” (KnP, 3). Lyhyen kohtauksen lopussa palataan muistelevaan Leenaan, jolla on isoisän jättämä valkoinen nauha.

Leena pohtii valkoisen nauhan merkitystä kommunistisuvun hallussa, mutta päättyy tulokseen: ”Ei kaikessa ole järkeä. Turha aina kysyä syitten perään.” (KnP, 4). Tähän päättyy Leenan osuus näytelmässä, kunnes hän aivan lopussa esiintyy lyhyesti. Leenan esiintymiset näytelmässä, samoin kuin kehyskertomus romaanissa, tuovat esiin kirjoittamisen tai esittämisen hetken etäisyyden kuvatuista tapahtumista.

Merkittävä ilmaisullinen lisäys tässä näytelmäversiossa on kuoro: viisi naislaulajaa, joiden roolit vaihtelevat tilanteen mukaan. He ovat ohjeen mukaan ”naisia sodassa” (KnP, 2), joten he sijoittuvat tarinamaailmaan. Heidän tehtävänsä näytelmässä kuitenkin useimmiten sijoittuu kerronnan, ei tarinan tasolle. Esimerkiksi iso osa teoksessa kursivoiduista henkilöiden ajatuksista on siirretty kuoron esitettäväksi. Esimerkiksi Miinan ajatukset teloitusrivissä ilmaistaan kuoron kautta.

MIINA

Kesä tulee pian.

Kumartuu poimimaan kiven maasta.

KUORO

Mehiläiset pörräävät apilaniityllä.

Merivesi lämpenee.

Juhannuskokko loimuaa.

On se vaan hieno näky.

(KnP, 7, lihavointi ja kursiivi alkuperäiset.)

Nämä kuoron esitettäväksi siirretyt sanat ovat lähes samat, jotka romaanissa esiintyvät Miinan ajatuksina. Niitä on vain vähän lyhennetty, jolloin ne lähenevät säemuotoa.

Lainatussa katkelmassa on kaksi analyysini kannalta mielenkiintoista seikkaa: kuoron rooli ja ”näyn” kuvailu. Romaania lähestyin sellaisten teorioiden kautta, joissa fiktion kerroksisuus korostuu ja fiktiivinen teksti nähdään siteeraamisten ketjuna. Siten yksi mielenkiinnon kohde on suhde tarinamaailman ulkopuolisen kertojan ja

tarinan henkilöiden äänten välillä. Näytelmässä kuoro toimii näiden kertovien tasojen välissä. Siteeratusta katkelmasta kuoro toistaa sellaista, joka romaanissa on Miinan ajatuksia. Näytelmässäkin kuoron sanat kiinnittyvät Miinan ajatuksiin, sillä ne jatkavat hänen repliikkiään sisällöllisesti: Miina mainitsee kesän olevan tulossa ja kuoro listaa kesään liittyviä ominaisuuksia ja tapahtumia. Kuoro esittää sisällöllisesti henkilön ajatuksia, mutta ilmaisullisesti, äänenä, sijoittuu tarinamaailman ulkopuolelle näytelmälliseksi esittämisen välineeksi, jolla on oma perinteensä teatterissa.

Kun Landerin näytelmäsovitus ohittaa monia ekfrastisia tai muita kuvailevia kohtia *Käskyssä*, on Parkkisen sovituksessa kuoro yksi tavoista, joilla kuvauksia esitetään. Luontevasti tämä liittyy juuri ajatuksissa esiintyviin kuvauksiin, joita näytelmässä on hankala tuoda esiin muuten kuin henkilön itsekseen puhumisena tai jollain tarinamaailman ulkoisella keinolla, kuten kuorolla. Edellisessä lainauksessa kuoro maalailee katsojan eteen Miinan mielikuvaa kesästä. Tämä mielikuva korostuu usean sille ristiriitaisen elementin läsnäolon myötä. Miina seisoo teloitusrivissä, joten tulevaisuuden ajatteleva tuntuu turhalta. Lisäksi kiven poimiminen maasta vaikuttaa ennemminkin väkivaltaiseen tekoon valmistautumiselta kuin kesäisen idyllin ajattelemiselta. Kuoron esittämien Miinan mielikuvien avulla luotu kontrasti tuo esiin ristiriidan idyllisen kesänäkymän ja Miinan kokemien tapahtumien välillä.

Kuoro ei lainaa pelkästään Miinan ajatuksia, vaan monissa kohdissa myös muiden henkilöiden ajatuksia tai sanoja: esimerkiksi Emilin ajatuksia (KnP, 24) tai Frans Rapolan repliikin. Viimeksi mainittu esiintyy tilanteessa, jossa Aaro keskusteleo Fransin kanssa vieraillessaan Rapolassa. Hän on selittänyt tullessaan, koska eräs leirillä ollut nainen pyysi katsomaan Eino-poikaa.

FRANS

Kyllä minä olen kuullut niistä leireistä.

KUORO

Yksikin heppu yritti nälässään kiivetä ottamaan lehteä puusta.

Ammuttiin siihen.

Kuin olisi variksen posauttanut.

(KnP, 26, kursivointi alkuperäinen.)

Tässä katkelmassa sisällöllinen kytkös henkilön ja kuoron sanoman välillä on vielä selvempi kuin edellisessä lainauksessa. Kuoro esittää esimerkin tarinasta, jollaisia Frans on kuullut punaisten vankileireistä. Tässä, vähän samantapaisesti kuin Yacobin esittämän mallia hyödyn-tävän ekfrasiksen tapauksessa, sisältöä välitetään yleistettävän esimerkin kautta. Erilaiset tositapauksina kerrotut yksittäiset tapahtumat ja sattumukset – ennen kansantarinat, nykyään urbaanilegendat – ovat tavallaan yhteistä omistusta, vaikka kulloinkin yksittäisen ihmisen kertomia. Näytelmässä tämä korostuu siinä, että Fransin kuulema tarina on sijoitettu kuoron laulettavaksi, kollektiivin ilmaisemaksi.

Henkilöiden äänen lisäksi kuoro voi omaksua myös kolmannessa persoonassa kertovan äänen. 25. kohta, joka kuvaa Miinaa ja Aaroa saarella, alkaa kuoron sanoilla, ja vähän myöhemmin kuoro kertoo lisää:

KUORO (vangit)

Kuun valossa pitkinä tuulisina öinä.

Hän näkee pedon joka katselee pimeydestä.

(KnP, 63, kursiivi alkuperäinen.)

KUORO

Kuun miekka laskeutui heidän väliinsä.

Varjot ja hiljaisuus.

(KnP, 64, kursiivi alkuperäinen.)

Ensimmäinen kuoron laulama katkelma sisältää ensin predikaatittoman lauseen, joka kuvailee tilannetta. Toisessa virkkeessä kuoro puhuu Miinasta kolmannessa persoonassa ja kertoo hänen havainnostaan. ("Hän" yhdistyy Miinaan, sillä kuoron osuuden jälkeen tämä puhuu pedosta.) Tässä kuoro ottaa tarinan ulkopuolisen, henkilön yläpuoliselle

viestivälle tasolle sijoittuvan äänen. Toisessa katkelmassa aikamuoto muuttuu imperfektiin, mikä edelleen korostaa kuoron erillisyyttä kerrotusta tilanteesta asettamalla sen myös ajallisesti eri tilanteeseen. Toisen katkelman jälkimmäisessä virkkeessä palataan aikamuodottomaan kuvailuun.

Viimeksi lainatussa katkelmassa kuoron repliikit ovat hyvin kuvailuvia ja monin paikoin näköaistiin viittaavia: mainitaan valo ja varjot sekä näkeminen ja katseleminen. Kuoro tuottaa mielikuvia, jotka perustuvat myös metaforiseen ilmaisuun (esimerkiksi ”kuun miekka”). Kuoro voi ottaa myös selvästi kertovan tehtävän, kuten kohtauksessa 22, jossa Miina ja Aaro ovat juuri saapuneet autiolle saarelle: ”*Hän on yhden päivän aikana pelastanut jo kaksi kertaa murhanhimoisen punavangin hengen.*” (KnP, 58, kursiiivi alkuperäinen). Tässä kuoron kertovaa tehtävää korostaa tapahtumien kertomisen lisäksi sen esittämä arvio toisesta kuvatuista henkilöistä. Kuoro valitsee puolensa ideologisesti väittäessään Miinaa murhanhimoiseksi. Samalla kuoro kertojana asettuu arvioitavaksi luotettavuuden ja epäluotettavuuden asteikolla.

Näytelmä käyttää kuoroa hyvin joustavasti ja vaihtelevasti eri tarkoituksiin, ja kuoro häilyy tarinamaailman sisä- ja ulkopuolten välillä. Tämä näkyy heti toisessa kohtauksessa. Kohtaus alkaa kuoron repliikillä: ”*KUORO (Vangittuja naisia): Viisi naista kellarissa.*” (KnP, 4, kursiiivi alkuperäinen). Tässä kuorolle on annettu rooli tarinamaailmassa, he ovat henkilöihahmoina vangittujen punaisten naisten joukossa. Kuoron juuri lainattu ensimmäinen repliikki on kuitenkin muodoltaan tarinamaailmaa sen ulkopuolelta kuvaava. Naisia, joihin kuorolaisetkin kuuluvat, kuvataan ulkoa päin (”viisi naista”). Henkilöhahmona tarinassa oleminen tarjoaisi kuorolle persoonamuodoksi ensimmäisen persoonan monikkoa. Persoonamuotoa ei kuitenkaan lyhyessä repliikissä eksplisiittisesti mainita, joten sen voi ajatella olevan myös tyyppiä ”me, viisi naista kellarissa”. Tällainen kuoron teoksen maailman osaksi mimeettisesti sijoittava tulkinta kyseenalaistuu jo siksikin, etteivät numerot täsmää: kohtauksessa on viiden naisen kuoro sekä Martta ja Miina: tästä tulisi jo seitsemän naista. Lisäksi aiemmin lainamani esimerkki, jossa kuoro kuvaa Miinaa ja Aaroa saarella,

on selkeästi tarinan ulkopuolisen kertojan puhunnosta (”hän näkee” ja erityisesti ”heidän väliinsä”). Siten voi ajatella toisen kohtauksen aloittavan repliikin tarinamaailman ulkopuoliseksi ääneksi.

Toisessa kohtauksessa myöhemmin esiintyvä kuoron repliikki taas sijoittuu osaksi Miinan ja Martan välistä vuoropuhelua. Martta on juuri kertonut Miinalle Eino-pojasta.

KUORO

Onko kovakin sälli?

Kunnon sosialisti?

Komea pirulainen?

(KnP, 5, kurssiivi alkuperäinen.)

Nämä repliikit sijoittuvat osaksi tarinamaailmaa, Martan ja Miinan keskustelua. Romaanissa ne on sijoitettu yhden naisista lausumaksi (K, 139). Seuraava kuoron osuus on Miinan ajatuksia (ks. KnP, 6), samantapaisesti kuin aiemmin lainaamani Miinan mielikuva hänen seisoessaan teloitusrivissä. Kuoro toimii siis Parkkisen sovituksessa sekä osana tarinamaailmaa että sen ulkopuolisena. Tarinamaailmassa se esittää kollektiivisiksi ajateltavissa olevia repliikkejä tai tuo tietyn repliikin painokkaasti esiin. Tarinamaailman ulkopuolella kuoro toimii kohti yleisöä, kertoen sille tilanteista ja tapahtumista tai ilmaisten henkilöiden ajatuksia.

Jälkimmäisissä tehtävissä kuoro toimii fiktion kolmannen persoonan kertojan tavoin: se esittää kuvauksia ja yleistyksiä tarinamaailmasta ja pystyy tunkeutumaan henkilöhahmojen mieltensisältöihin. Fransin repliikkiä seuraava, aikaisemmin lainattu kuoro-osuus toimii näiden kahden funktion välillä: toisaalta se sijoittuu osaksi tarinamaailmaa, Fransin repliikiksi tai mahdollisesti ajatukseksi, toisaalta se kansantarinana sijoittuu laajempaan kommunikatiiviseen tilanteeseen. Näytelmä käyttää kuoroa paljon hyväkseen, ja kuoro muun muassa korvaa joitakin Landerin näytelmäsovituksen itsekseen puhumisen kohtia tai kohtia, joissa ohjeistus on hankalasti esittänyt henkilön ulkonaisesti vaikeasti tunnistettavaa tunnetilaa. Tällainen tunnetila on käännetty kuoron

esittämäksi kohtauksessa, jossa Emil havaitsee Miinan ja Aaron sellissä jakaman hiljaisuuden. Parkkisen näytelmäsovituksessa kuoro laulaa: ”*Jaettu hiljaisuus. Suuri läheisyys.*” (KnP, 24, kurssiivi alkuperäinen). Tässäkin kuoro tuo yleisölle tiedoksi henkilöiden mielensisältöä.

Näytelmä konkretisoi ja yksilöi kiinnostavasti joitain romaanin yhteen tekstiin sisällyttämiä ääniä. Tämä näkyy hyvin kohtauksessa kymmenen, joka esittää Miinaa kirjoittamassa kirjettä kapteeni Bromanille Ruukkijoen sellissään. Romaanin teksti on kirje, jossa Miina kertoo senhetkisestä tilanteestaan ja muistelee joitain tapauksia ajalta, jolloin hän työskenteli Bromanin kanssa. Näytelmässä kohtaus alkaa Miinan repliikillä, joka sisältää kirjeen ensimmäiset virkkeet. Sen jälkeen kirjeen vastaanottaja kapteeni Broman astuu näyttämölle, samoin kuin kuoro, joka tässä kohtauksessa esittää punaisia. Repliikit perustuvat romaanissa olevaan kirjeeseen.

10. KOHTAUS. RUUKKIJOELLA. MIINAN KIRJE.

Miina kirjoittaa kirjeen herra Bromanille.

MIINA

Ruukkijoella 1. päivä toukokuuta 1918. Parahin kapteeni Broman. Kirjoitan teille Ruukkijoen vankikasarmista koska vartija antoi minulle paperia ja käski kirjoittaa vihoviimeisen kirjeen kotiin. Ne tahtovat pelotella tai saada minut paljastamaan vielä jonkun punikin joka on jossakin piilossa.

Valokuva-ateljeessa nähdään herra Broman. Hän kuvaa punaisten sotilaita.

MIINA

Tiedän että Te olette syvästi pahoittanut mielenne meidän sotilaita kerta Te olitte niille aina kiltti kun ne tulivat Ateljeehen ja annoitte heidän poseerata pyssyineen ja pistimineen ja lippuineen parhaiten taustakuvienne edessä.

KUORO (punaisia)

Punaiset on vallassa koko kaupungissa!

Asetutaanko me sillan vai risuaidan eteen?

BROMAN

Hajottivat ateljeen sen tuhannen pillun päreiksi! Löivät vielä kameratkin mäsäksi!

KUORO

Itku meinas tulla Miinallekin.

Ajattele ny kaikkia noita kauniita huonekaluja.

MIINA

Piditte minua tietysti kiittämättömänä letukkana kun liityin niihin enkä Teidän puolelle.

BROMAN

Minä olen sinua pienestä juoksutyöstä asti vaalinut ja opettanut kaikki taitoni! Mikä ei ole vähän!

(KnP, 29–30, lihavoinnit ja kursiivit alkuperäiset.)

Tässä kohtauksessa on läsnä karkeasti ottaen kaksi paikkaa ja aikaa sekä niissä tapahtuvaa toimintaa: Ruukkijoki toukokuussa 1918 ja Miina kirjoittamassa kirjettä Bromanille, sekä valokuva-ateljee aikaisemmin samana vuonna ja Broman valokuvaamassa punaisia sotilaita. Miinan repliikit sijoittuvat kirjeen kirjoittamiseen, hän katsoo ateljeen tapahtumia jälkikäteen ja osoittaa sanansa kirjeen vastaanottajalle. Romanissa hän kirjoittaa kirjeeseen arveluitaan Bromanin tunteista ja ajatuksista, mutta näytelmässä Broman tulee itse esittämään niitä.

Broman on ohjeissa sijoitettu ateljeehen valokuvaamaan vallassa olevia punaisia. Hänen repliikkinsä kuitenkin sijoittuvat ajallisesti myöhempään hetkeen: toukokuuhun, jolloin ateljee ja kamerat on tuhottu ja Miinasta on tullut punainen. Kirjeen kirjoittamisen hetkessä Broman on läsnä Miinan kuvitelmana, kun Miina kirjettä kir-

joittaessaan muistelee ensin hänen ystävällisyyttään punaisia kohtaan ja sitten myöhempää hävitystä. Broman puhuttelee Miinaa, sanoo kuviteltuna henkilönä sellaista, mitä Miina olettaa hänen sanovan jos olisi paikalla. Bromanin repliikit ovat siis Miinan mielensisältöä, jota hän siirtää paperille kirjoittaessaan kirjettä. Tämän vuoksi tila ja aika ovat muuttuvia ja joustavia.

Ambivalenssi ajan ja tilan suhteen koskee myös kuoroa: ensimmäisessä repliikissä kuorolaiset, jotka esittävät punaisia, puhuvat valokuvaamisen hetkessä ja ovat ateljeessa. Repliikin vastaanottajaksi voi ajatella Bromanin. Kuoron toisen repliikin ensimmäinen virke sijoittaa kuoron edellistä seuraavaan aikaan käyttämällä imperfektiä ja kuvaamalla Miinan reaktiota hävitettyyn ateljeeseen. Virke on luonteeltaan kertova ja kuvaa Miinaa ulkopuolelta. Toisen repliikin toinen virke taas on muodoltaan suoraa esitystä, ja sen voi ajatella Miinan sanomaksi tai ajattelemaksiksi. Siten ensimmäinen virke toimisi johtolauseena jälkimmäiselle. Näin kuoro siirtyy ateljeesta ja menneestä ajanhetkestä esittämään Miinan mielensisältöä kirjeen kirjoittamisen hetkessä, ensin kertojana tiivistäen ja sitten lainaten Miinan omaa puhetta.

Vaikka kohtauksessa on mukana kaksi eri tilannetta, aikaa ja paikkaa, leimaa koko kohtausta alun tilanne, jossa Miina kirjoittaa kirjettä. Sekä Broman että kuoro ovat Miinan kirjettä kirjoittaessa heräävien ajatusten lihaksi ja sanaksi tulleita esittäjiä. Miinan retrospektiivisestä näkökulmasta aika vaihtelee muistetun ajan ja muistamisen ajan välillä. Esittämisen eri kerrokset ovat moninaisia, kiinnostavimpana ehkä kuoron jälkimmäinen repliikki. Siinä henkilöinä esiintynyt kuoro ottaa kertoja roolin. Ensimmäisessä virkkeessä kuoro kertoo, mitä Miina kirjettä kirjoittaessaan muistaa tunteneensa ateljeen hävittämisen nähtyään. Jälkimmäisessä virkkeessä kuoro lainaa Miinan sanoja, jolloin se sijoittuu häntä ylemmälle viestinnän tasolle. Näytelmä sekä tuo esiin että sekoittaa viestinnän eri tahoja ja tasoja. Merkittävää visuaalisuuden kannalta on, että Miinan mielikuvat ruumiillistuvat näyttämölle kuoron ja henkilöhahmon muodossa. Ruumiillistuneina mielikuvilla on myös oma äänensä, jolloin mahdollistuu esimerkiksi Miinan ja Bromanin välinen vuoropuhelu.

Useampi kuin kaksi ajallista tasoa limittyä kohtauksessa 22, jossa kuvataan saaren tapahtumia. Selma ilmestyy näyttämölle Miinan muistoista ja Emil myöhemmästä tarinan ajasta Miinan kuulustelijana. Aaro ja Miina keskustelevat ja Miina uhkaa tappaa Aaron.

MIINA

Erehdyt. Sinä kuolet. Minä tapan sinut.

Selma nähdään.

MIINA

Eivät tyttäret ryhdy isänsä murhaajiksi. Patruuna Henrikssonin suhteen asia oli toinen. Tuli tilaisuus ja tekijämiehet.

Selma ampuu patruuna Henrikssonin.

SELMA

Miina kertoi niille missä patruunan piilopirtti oli. Se sama pirtti jossa fotografisen seuran herrat tapasivat kesäretken merkeissä mukanaan pikkuiset amoriininsa ja kerubinsa. Minä niiden joukossa.

MIINA

Selma ei koskaan kertonut mitään. Hänestä tuli vain omituinen. Hän tahtoi takaisin pieksijäisän luo.

Selma valokuva-ateljeessa amoriinina.

SELMA

Miina sattui näkemään seuran jäsenen salaisia kuvia. Ne työntyivät suoraan Miinan verenkiertoon eivätkä poistuisi sieltä koskaan.

MIINA

Minä näin jalat ja kädet ja hien kaljulla otsalla.

Minä kuulin lapsen vikinän ja vanhan miehen huohotuksen.
Minä haistoin vaseliinin ja hätäpissan ja siemennesteen ammoniakkin hajun.
Minä kuulin snapsilasien kilinän, karamellit, kiltin tytön palkat pöydällä ja kahisevan äänen kamerasta kun suojaite vedetään sivuun.
Siitä oli liian pitkä aika.
Jäljellä oli enää koston laimea lohtu.

HALLENBERG

Kerro minulle saaresta? Kerro mitä siellä todella tapahtui?

Tuulinen yö saarella.

(KnP, 59, lihavoinnit alkuperäiset.)

Miina siirtyy ensimmäisen repliikin jälkeen muistelemaan, mistä merkkinä on myös Selman ilmaantuminen näyttämölle. Henrikssonin kuolemaan johtanut syy esitetään yleisölle niin, että syy–seuraus-suhteiden ketju tyypistetään: näyttämöllä Selma ampuu Henrikssonin. Replikeissä kerrotaan, että Selmalle tapahtunut hyväksikäyttö on syy, miksi Miina johdattaa Henrikssonin luo punaiset, jotka ampuvat tämän. Näyttämöllä Selma ei ole vain tapahtumien syy vaan aktiivinen toimija. Selma myös ottaa kertojan roolin ja etuoikeudet itselleen etenkin toisessa repliikissään, jossa hän kuvaa Miinan ajatuksia.

Kohtauksessa on upotettuna kolme aikatasoa: Miina Emilin kuulusteltavana, Miinan muistikuvat saarella tapahtuneesta ja Miina saarella muistelemassa sitä edeltäviä tapahtumia. Aikatasot liittyvät yhteen Miinassa, joka kokee tai on kokenut ne kaikki. Kuten Miinan kirjeessä, tässäkin osa hänen ajatuksistaan ja muistoistaan ruumiillistuu näyttämölle. Menneisyyden muistelemisen katkaisee kuitenkin Emil, joka vaatii tietoa saarella tapahtuneesta eikä sitä edeltävästä. Emilin keskeytyksen jälkeen siirrytään takaisin saarelle, jolla Miina ja Aaro ovat.

Cupidoaiheiset valokuvat ovat monella tapaa esillä kohtauksessa. Ohjeiden mukaan Selma esiintyy valokuvaamossa Cupidon asusteissa. Valokuvaus ja valokuva-ateljee ovat toistuvasti mukana näytelmässä, mikä näkyy myös viimeistä edellisestä lainauksesta, joka kuvaa Miinan kirjettä Bromanille. Myös kohtauksen 11 lopussa Selma poseeraa Cupidona Bromanin mallina valokuvassa. Viimeksi lainatussa katkelmassa Miinan näkemiä pedofiliaa esittäviä kuvia kuvaillaan Miinan repliikissä hyvin samalla tavoin kuin romaanissa. Monet eri aisteihin viittaavat yksityiskohtaiset kuvaukset tekevät Miinan näyn eläväksi ja tuovat sen lähelle yleisöä.

Mielikuvien tärkeys myös tematisoituu näytelmässä. Ennen edellä lainattuja takaumajaksoja Emil kuulustelee Miinaa Aaron läsnäollessa ja hiillostaa heitä molempia heidän menneisyydessään tapahtuneista. Miina yrittää pysyä tilanteen tasalla ja keksiä, mitä Emil oikeastaan haluaa, ja mikä on Aaron rooli. Emilin kysyttyä Miinalta Aaroa koskevan kysymyksen kuoro päättää kohtauksen ennen takaumaan siirtymistä.

KUORO

Minä suljen silmäni.

Jokin puuttuu.

Jos löytäisin puuttuvan kuvan

löytäisin äsken rikkimenneen ajatukseni.

Kahdeksan päivää saarella Harjulan kanssa.

(KnP, 57, kurssiivi alkuperäinen.)

Tämä kuoron repliikki kuvaa Miinan ajatuksia. Niissä korostuu kuvan keskeisyys ajatusten selkiyttämisessä ja totuuden selville saamisessa. Kyse on juuri mielikuvasta, ei konkreettisesta kuvasta, sillä Miina sulkee silmänsä ja keskittyy introspektioon tavoittaakseen päättelyketjusta puuttuvan kuvan.

Viimeisellä rivillä mainitaan aika, jonka Miina on viettänyt Aaron kanssa saarella. Romaanin tulkinnassa korostin tilannetta, jossa Aaro Miinan käskystä päästää sudenpennun vapaaksi. Tämän jälkeen Miina

näkee näyn Aarosta, jossa hän ymmärtää tämän hyvyyden. Landerin dramatisoinnista sudenpentu ja Miinan käsky puuttuvat. Aaron hyvyyden näkeminen on mainittu ohjeessa, joten sen välittäminen ja välittyminen yleisölle on kyseenalaista. Parkkisen näytelmäsovituksessa sudenpentu on mukana, samoin kuin Miinan käsky. Miina toistaa käskyn kahdesti:

MIINA

Anna sen mennä! Heti!

HARJULA

Älähän nyt...

MIINA

Anna sen mennä. Ole kiltti.

Harjula menee.

(KnP, 67, lihavointi alkuperäinen.)

Miinan käsky korostuu toiston kautta, mutta toisaalta sitä miedontaa jälkimmäisen kerran pyytävä sävy. Heti edellä lainatun jälkeen Miina kuvailee repliikissä näkynsä Aarosta ja tämän hyvyydestä. Sen jälkeen kuoro esittää romaanissakin esiintyneen näyn pienestä valkoisesta kukasta lumimiehen kämmenellä. Olen tulkinnut sen romaanissa merkitsevän, että Aaron hyvyys syrjäyttää Miinan ajatuksissa muiden miesten julmuudet. Miinan ja Aaron välinen yhteys muodostuu viimeistään sillä hetkellä.

Kuten romaanissa, myös näytelmässä viimeinen takauma päättyy tähän merkittävään Miinan mielikuvaan. Takaumien sarjaa edeltää edellä lainaamani kuoron repliikki, jossa Miina etsii puuttuvaa kuvaa. Juuri täksi puuttuvaksi, kaiken selittäväksi kuvaksi voi Miinalle ajatella muistojen kautta palautuvan näyn Aarosta ja tämän hyvyydestä. Kuoron osuudet saavat merkittävän roolin, kun niissä ensin tuodaan esiin kuvan puute ja sitten esitetään tavoitettu, ajatukset selkiyttävä kuva.

Myös näytelmän lopun paluussa kehyskertomukseen esiintyy kuva, näytelmässä konkreettinen valokuva. Henkilöhahmo Leena löytää isoisänsä hänelle jättämästä laatikosta kuvan, joka esittää isoisää eli tarinan Einoa. Viimeisessä kohtauksessa Eino ja isoisä myös puhuvat samana henkilönä vuorotellen, vaikka ovatkin läsnä kahtena eri aikana olemassa olleena versiona samasta henkilöstä. Henkilöhahmon nuori ja vanha representaatio yhdistetään selkeästi.

Toisin kuin Landerin sovitus, Parkkisen näytelmäteksti ei ota kantaa Miinan mahdolliseen raskauteen. Se jää avoimeksi kuten romanissakin. Loppu on ylipäänsä melko avoin, sillä viimeiseksi jää Leenan repliikki:

LEENA

Laatikkoon oli ryttetty nuhjaantunut nauha joka oli joskus ollut valkoinen. Meidän suvun kallein aarre. Ei muuta. On lahjoja ja lahjoja. Minuako hän ajatteli? Vai kaipasi kuolleitaan?
(KnP, 83.)

Autoriaalisessa asemassa esiintyvän Leena-hahmon palaaminen näytelmän loppuksi näyttämölle korostaa postmodernin historiallisen romaanin tapaa tuoda esiin oma rakentumisensa ja irrallisuutensa menneisyydestä. Kirjailijana esiintyvä henkilöhahmo pohtii menneisyydestä jääneiden esineiden merkitystä. Näin yleisöä muistutetaan siitä, että menneisyyden esitykset ovat aina jonkun luomia. Mitä romaanin tulkinnassa pidin tärkeänä, tässäkin esitys asettuu muiden menneisyyden kuvausten rinnalle ja merkitysten lopullinen pohdinta jätetään yleisölle. Juuri kuvallisuus korostuu, kun sekä valokuvat että mielikuvat saavat keskeisen roolin.

Intertekstuaalisista viitteistä esimerkiksi Kiannon teksti saa Parkkisen dramatisoinnissa melko vähäisen roolin. Sille tosin annetaan oma kohtauksensa. Viidennessä kohtauksessa taloudenhoitaja rouva Karppinen lukee romanissakin esiintyneen lainauksen (ilman ensimmäistä virkettä). Kuulijana on vain toinen palvelija, joka ei kommentoi tekstiä. Tekstin sijoittelu on kuitenkin merkittävä. Sitä edeltää Aaron ja

Emilin keskustelu, jossa Emil toteaa lopuksi: ”Mitä ikinä paljastuukin se on pysyvä meidän kahden välisenä. Naista ei lasketa.” (KnP, 14). Seuraava kohta esittää Miinan ensimmäistä kuulustelua, jonka aluksi punavankeina esiintyvä kuoro toistaa kolmesti: ”Mitä saaresta tapahtui?” (KnP, 15). Kianto-lainauksen ja sitä ympäröivät tekstit voi tulkita ainakin kahdella tavalla: toisaalta ne tuovat esiin naisvihamielisyyttä ja toisaalta kertovat Emilin kiinnostuksen kohdistumisesta. Hän ei oikeastaan ole kiinnostunut Miinan toiminnasta punakaartissa vaan saamaan selville Aaron seksuaalisen suuntautumisen.

Goethen runo on jätetty näytelmästä kokonaan pois. Sen tilalla esiintyy ”Jääkärimarssi”, johon Emil viittaa kahdesti: kohtauksen 18 alussa hän pyytää Aaroa soittamaan sen, mistä tämä kieltäytyy, ja seuraavan kohtauksen alussa Emil hyräilee sävelmää. Jääkärimarssi sopii hyvin Aaron taustaan, hän on ollut Saksassa jääkärikoulutuksessa ja taistellut Libaussa. Juuri Libaussa Heikki Nurmio kirjoitti marssin sanat 1917, ja siellä marssi ensimmäisen kerran esitettiin saman vuoden marraskuussa. Emilin pyytäessä Aaroa soittamaan Jääkärimarssin tämä kuitenkin toteaa: ”En taida osata” (KnP, 47). Vaikka kieltäytyminen ei kovin voimallinen olekaan, voi siinä nähdä vertauskuvallisuutta ajatellen Jääkärimarssin syntyhistoriaa ja sen sanoitusta. Marssihan alkaa: ”Syvä iskumme on, viha voittamaton, / meill’ armoa ei, koti- maata”. Aaro on irtisanoutunut vihan ja armottomuuden logiikasta kieltäytyessään teloittamasta punaisia naisvankeja ja lähtiessään kuljetamaan Miinaa kenttäoikeuteen. Kun romaanissa esiintyvä Goethen runo korostaa lähinnä Emilin henkilökohtaisia ominaisuuksia, liittyy näytelmään valittu Jääkärimarssi Aaroon sen nimen ilmaiseman ryhmän edustajana. Tulkinnallisesti se on kommentti kuvattuun historialliseen hetkeen.

Näytelmässä kehyskertomuksen käyttämisen lisäksi kuoro sekä tekstin monien äänien tuominen eri henkilöinä lavalle korostavat historian näkökulmasidonnaisuutta. Esimerkiksi Miinan kirjeen esittämisesä oman konkreettisen äänensä näyttämöllä saavat niin Broman kuin punaisetkin. Tällä tavoin näytetään yhden tekstuaalisen esityksen, tässä tapauksessa Miinan kirjeen, sisällyttävän itseensä monia ääniä

ja samalla monia subjekteja näkökantoineen. Tämän voi rinnastaa yhden tekstikokonaisuuden, romaanin tai näytelmän tulkintaan: se on toisaalta moniääninen, sisältää henkilöiden ja kertojan tai kertojien toisistaan poikkeavia näkemyksiä, mutta toisaalta kuitenkin yhden ihmisen tiettyssä tilanteessa tuottama. Tekstin historiallisuuden ja tilannesidonnaisuuden korostaminen kehottaa menneisyyden niin tiedolliseen kuin eettiseenkin arviointiin.

Valkokankaalla: merkitseviä katseita ja katkotut kahleet

Elokuvassa tarinalliset muutokset ovat suurimpia. Esimerkiksi Einon vaiheet esitetään eri tavalla: hän lähtee Aaron perään tämän käydessä Rapolassa, ja Aaro laittaa hänet valkoisen joukon mukana kasvatuslaitokseen – romaanissa Eino ja Aaro näkevät vain hyvin lyhyesti, ja Einon isoisa lähettää tämän kasvatuslaitokseen. Aarosta taas tehdään elokuvassa karkuri, joka ei Ruukkijoelta palaakaan yksikkönsä. Lopussa hänen yksikkönsä tulee etsimään häntä Ruukkijoelta. Merkittävä muutos on myös, ettei Miinan tausta ole millään tapaa esillä. Konstan rooli on osin kutistettu, osin muutettu.

Merkittävä lisäys romaanin esittämään tarinaan on heti elokuvan ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa, joka esittää naispuna-kaartilaisia taistelussa. Miina joukon jonkinlaisena johtajana ohjaa ryhmää aseistettuja taistelijoita, jotka joutuvat tulitaisteluun peltoa ylittäessään ja lopulta antautuvat. Sitä ennen sekä Miina että muita naisia on näytetty ampumassa aseillaan, ja useampi naisista myös saa osuman itseensä. Tämä on huomattava poikkeus romaanista, joka ei esitä varsinaisia sotatoimia ollenkaan. Muutenkin elokuvassa Miina esitetään selvemmin taistelijana, ja loppupuolella langettavassa kuolemantuomiossa hänen todetaan osallistuneen sekä sotatoimiin että murhiin. Hänen ammatistaan tai henkilökohtaisesta taustastaan ei anneta mitään tietoa, jolloin esimerkiksi pikkusiskon ja -veljen

kohtalot jäävät kokonaan esittämättä. Elokuva ei siten anna Miinan liittymiselle punakaartiin mitään erityistä henkilökohtaista syytä, mutta toisaalta korostaa hänen toimintaansa kaartilaisena. Hänestä tulee siten enemmän punakaartilaisnainen kuin yksilö.

Romaanissa ei kielletä mahdollisuutta, että Miina olisi osallistunut sotatoimiin, mutta annetaan viitteitä siitä, että hänen toimintansa olisi rajoittunut patruuna Henrikssonin piilopirtin näyttämiseen. Romaanin Miina puolustaa heikompiaan, etenkin hyväksikäytettyä pikkusiskoaan, mikä tekee hänestä tavallaan sympatian kohteen. Elokvassa, ilman näiden motiivien esittämistä, hänen väkivaltainen toimintansa jää ilman pehmentäviä perusteluita. Toki elokuvan kokonaisuus osoittaa, miten julmasti ja välinpitämättömästi vallassa olevat valkoiset kohtelevat voitettuja punaisia. Jos tämän asetelman siirtää aikaisempiin tapahtumiin voi ajatella, että Miinan – ja muiden – kapinoinnilla oli oikeutuksensa. Silloin Miinan tekojen mahdollinen oikeutus siirtyy enemmän historialliseen hetkeen kuin hänen henkilöhistoriaansa, ja punainen puoli hänen edustamanaan näyttäytyy sorrettuna.

Toisaalta elokuvan Miina on romaanin esittämää paljon empaattisempi taistelutovereitaan kohtaan. Hänessä on jotakin *Pohjantähden* Akseli Koskelan kaltaista: Akseli taistelee saadakseen turvaan punaisten pakolaisten joukon, Miina taas johtaa joukkoa punakaartilaisnaisia, jotka yrittävät pakoon. Miina osoittaa johtajuutensa taistelussa niin rohkaisemalla muita liikkeelle kuin myös puolittain kantamalla mukanaan Marttaa, jonka poika Eino on. Myös kellarissa, jossa romaanin Miina tuskastuu Martan lohdutuksen tarpeeseen, elokuvan Miina lohduttaa Marttaa halaamalla tätä – romaanissa taas Miinan kerrotaan kokevan Martan ahdistuksen lähinnä rasittavana.

Elokvassa Miinasta löytyy kovapintaisuutta lähinnä suhteessa miehiin. Hän yrittää häikäilemättä käyttää seksuaalisuutta niin Aaroon kuin Emiliinkin, riisuutuu molempien edessä provokatiivisesti ja yrittää vietellä heitä. Emil torjuu Miinan väkivaltaisesti, Aaro taas ryntää ulos mökistä ja tyydyttää itsensä. Elokvassa seksuaalisuus korostuu yleisestikin, ja pääjuoni kietoutuu selkeästi sen ympärille. Sen lisäksi, että Miina yrittää toistuvasti käyttää seksuaalisuuttaan, Emilin

halu Aaroa kohtaan korostuu. Se näkyy usein otoksina, joissa Emilin näytetään tarkkailevan Aaroa. Esimerkiksi Ruukkijoelle saapumista seuraavana aamuna Aaro peseytyy ulkona kaivon luona, vaatteet päällä tosin. Elokuvassa näytetään ensin Emiliä, joka katsoo intensiivisesti ikkunasta ulos, sen jälkeen näytetään jonkin aikaa Aaroa siten, että kuvan rajauksena toimivat ikkunan kehykset. Tässä käytetään Emilin näkökulmaa niin, että katsoja näkee saman, mitä Emil tuijottaa. Kun Landerin näytelmäsovitus korosti Miinaa peseytymässä alasti, on elokuvassa myös Aaron peseytyminen Emilin tuijotuksen kohteena. Naisen ruumista esitellään näytelmän tarinamaailmassa intiimissä tilassa sellissä, elokuvass miehen ruumis taas on vaattein verhottu ja julkisesti esillä, mutta houkuttaa silti intensiivisen katseen.

Emilin tiedonintressi suuntautuu elokuvassa lähes pelkästään siihen, mitä saarella tapahtui Aaron ja Miinan välillä. Tämäkin korostaa hänen seksuaalista motiiviaan. Lopulta, Emilin ja Aaron viimeisessä yhteisessä illanvietossa, Emil onnistuu kiristämään Aarolta lupauksen harrastaa seksiä kanssaan Miinan vapauttamista vastaan. Tässä kohtauksessa näkyy elokuvalle tyypillinen tapa kuvata henkilöiden kasvoja vuorotellen, intensiivisesti ja pitkään. Tässä kohtauksessa kamera kuvaa usein sillä hetkellä puhuvaa henkilöä, mutta ei aina. Kohtaus käyttää hyväkseen lähinnä kolmenlaista henkilön kautta fokalisoimisen tapaa (keskityn tässä näköaistiin, mutta sama pätee tietysti muihinkin aisteihin, kuten kuuloon): 1) kamera kuvaa henkilön katseen kohdetta, mutta eri suunnasta, 2) kamera kuvaa henkilön katseen kohdetta näyttäen, mitä henkilö näkee (kuten aiemmassa esimerkissä, jossa Emil tuijottaa Aaroa), 3) henkilön kokemusmaailma avautuu katsojalle epäsuoremmin, esimerkiksi kuvaamalla henkilön ilmeitä ja eleitä.

Emilin ja Aaron välisessä kohtauksessa nämä fokalisaation tavat vaihtelevat. Etenkin, kun näytetään kuuntelevan henkilön kasvoja, voi ajatella esitettävän, miten puhuja tarkkailee toisen reaktiota. Kamera seuraa puhujan intensiivistä katsetta, ja kiinnostus kohdistuu kuvatavan henkilön tunteisiin ja reaktioihin hänen kuunnellessaan toisen sanomaa. Puhujaa näytettäessä taas katsojalle tarjotaan mahdollisuus asettua kuuntelijan konkreettiseen näkökulmaan: katsoja näkee saman

kuin henkilö, ja voi tämän kanssa odottaa mitä toinen aikoo sanoa. Kasvojen lähikuvauksella ja ilmereaktioiden läheisellä seuraamisella elokuvaan joka tapauksessa tulee intiimi, tunteita kasvonilmeiden ja läheltä seuraamisen keinoin korostava tunnelma.

Katseiden suunnat ja kohteet ovat tässä kohtauksessa, niin kuin yleisesti tässä elokuvassa, kaikin puolin korostetussa asemassa, myös laajempaa kuvakulmaa käytettäessä. Kun Emil on kiristänyt Aaron tanssimaan kanssaan, heitä näytetään ulkoisesta näkökulmasta. Emil katsoo intensiivisesti Aaroa, Aaro taas katsoo sivuun. Jatkossa yleiskuvan ja kasvojen kuvauksen kanssa vuorottelevat erilaiset henkilön näkökulmaa jäljittelevät kuvakulmat ja rajaukset. Aaron katseen kautta, hänen katsomisen kulmastaan kuvataan Emilin ja Aaron yhteen liitettyjä käsiä, jotka Aaro ilmeisesti kokee kiusallisiksi. Kahdesti kamera kuvaa ulkoisesta perspektiivistä, miten Emilin käden ote Aaron vyötäröstä kiristyy. Molemmilla kerroilla Emil on juuri kiristänyt Aaroa vähän lisää siihen suuntaan, että Miinan vapauttamisen ehtona on yhdyntä hänen kanssaan.

Emilin kättä Aaron vyötäröllä ei näe kumpikaan henkilöistä, joten visuaalisesti se ei noudata kummankaan näkökulmaa. Muilla havainnoinnin tavoilla Emilin otetaan tiukentavan käden voi ajatella fokalisoituvan kolmea kautta: Elokuvan esittävällä tasolla katsoja näkee siitä, että Emil sekä konkreettisesti että kuvainnollisesti tiukentaa otettaan Aarosta. Emilin mielen kautta tulkittuna hän tunnustelee Aaron vyötäröä ja uskaltuu tiukentamaan otettaan vähitellen, kun huomaa pystyvänsä kiristämään Aaroa. Aaron mielen kautta fokalisoituna hän kiusaantuneena tiedostaa Emilin käden ja sen kiristyvän otteen: kiristyvä ote kiinnittää Aaron huomion. Viimeisessä tulkinnassa fokalisaation välittämä sisältö on samantapainen kuin kohdassa, jossa näytetään Emilin ja Aaron yhteen liitettyjä käsiä siten, kuin Aaro niitä katsoo. Elokuvan esittävä rakenne tarjoaa kaikki havainnon välittymisen mahdollisuudet – elokuvallinen kertoja, Emil tai Aaro – mutta tulkinnalliset implikaatiot ovat lopulta samat: Emil kiristää Aaroa, joka ilmeisesti Miinalle antamansa lupauksen vuoksi antautuu kiristykselle, joskin vastentahtoisesti.

Aaron vastentahtoisuus näkyy myös seuraavassa seksikohtauksessa. Elokvassa, toisin kuin romaanissa tai näytelmissä, Emil ja Aaro ovat yhdynnässä. Tämä yhdyntä myös näytetään katsojalle. Kohtauksen alussa Emil on alasti, ja riisuu myös Aarolta viimeisen vaatekappaleen, housut. Tämän jälkeen Emil vetää Aaron luokseen vuoteelle, jossa alkaa hyvällä tätä. Kamera näyttää enimmäkseen Aaron sivuun käännettyjä, vaivaantuneita kasvoja. Jatkossa kuva näyttää laajemmin molemmat vuoteella olevat hahmot. Vaikka Aaron kasvoja ei näytetä läheltä enää varsinaisessa yhdynnässä, rinnastuu hänen vaivaantuneiden kasvojensa kuvaus alkupuolen kohtaukseen, jossa Miinan kasvoja kuvataan useasti monen peräkkäisen raiskauksen aikana.

Aaro Emilin kanssa ja Miina raiskattavana yhdistyvät myös juonnellisesti. Aaro ilmeisesti suostuu yhdyntään hyvittääkseen sen, mitä Miinalle ja muille naisille oli tehty, ja saadakseen Miinan vapaaksi. Miina myös vaatii tätä uhrausta Aarolta melko suorasukaisesti. Ennen kohtausta, jossa Emil kiristää Aaroa, Aaro on käynyt Miinan sellissä. Miina kuiskaa Aarolle: ”Se näkee meidät. Se haluaa sinut. Tee mitä lupasit. Hoida minut pois täältä.” Saarella Aaro on sanonut Miinalle pitävänsä naisille tapahtunutta, siis raiskausta ja teloitusta, vääränä. Tästä siirrytään kuvaan Aarosta kalliolla auringonlasku takanaan. Kuvan Aarosta kalliolla voi ajatella rinnastuvan romaanissa esiintyneeseen Miinan mielikuvaan Aaron hyvyyden ymmärtämisestä. Toisaalta Miinaa ei millään tavoin esitetä katsojaksi tässä kohtauksessa, joten se viestii suoraan katsojalle. Auringonlaskun värit sekä kallion ja meren muodostama tausta estetisoivat Aaron, jolloin korostuu yleisesti hänen eettisyytensä ja yksinäisyytensä.

Seuraavassa kohtauksessa mökin sisällä Miina ja Aaro kuitenkin tuijottavat toisiaan pitkään ja suutelevat sitten. Siten jonkinlainen käännekohta heidän suhteessaan on tapahtunut, vaikkei syytä Miinan mielenmuutokseen näytetäkään. Suudelmasta kuva siirtyy näyttämään mökkiä ulkoa päin aamulla. Elokvakerronnan konventiossa siirtymä suudelmasta seuraavan aamun kuvaukseen voisi tarkoittaa välissä olleen yhdynnän jättämistä kuvaamatta. *Käskeyssä* ei kuitenkaan ole yleisesti käytössä tällainen estetiikka: sekä alun raiskauskohtaus että loppu-

puolelle sijoittuvat Aaron ja Beatan sekä Aaron ja Emilin yhdyntät näytetään katsojalle sekä kokonaisuutta näyttävästä kuvakulmasta että kasvoihin rajattuina otoksina. Koska *Käskey*-elokuvan yleinen estetiikka ei välttä yhdyntän suoraa esittämistä jäävät Miina ja Aaron suudelman jälkeiset tapahtumat epäselväksi, eikä ole selvää, harrastavatko Miina ja Aaro seksiä. Toisaalta voi olla, että elokuva pyrkii ylevöittämään Miinan ja Aaron välisen yhdyntän jättämällä sen näyttämättä, kun taas väkivaltainen seksi saa runsaasti kuvallista tilaa. Aaro kieltää seksuaaliyhdyntien Emilin kysyessä siitä myöhemmin, mutta hän saattaa valehdella. Siihen mennessä hän on Miinalta saanut kuulla ja ehkä itsekin ymmärtänyt, että Emil haluaa hänet seksikumppanikseen.

Kuten jo totesin, Emilin homoseksuaalinen halu Aaroa kohtaan on elokuvassa hyvin selvänä esillä. Useampikin kohtausta esittää Emilia tuijottamassa Aaroa ikkunasta, ja Aaron lähdettyä Ruukkijoelta Emil käy haistelemassa tämän vuodetta ja makaamassa siinä. Kun Aaro sanoo, ettei hänellä ja Miinalla ollut seksisuhdetta, Emil sanoo: ”Minä tiesin sen. Sinä olet erilainen. Kuten minä. Olemme erityisiä.” Lähes samoilla sanoilla Emil on kuvannut Aaroa aikaisemmassa kohtauksessa, jossa hänen vaimonsa oli läsnä. Näin homoseksuaalisuus tulee selvästi esille ja samalla leimautuu erilaisuudeksi.

Emilin lisäksi myös Miina tuijottaa usein Aaroa, jolloin kamera monesti jäljittelee hänen näkökulmaansa. Selkein osoitus tästä on kuvan rajautuminen hyvin matalaksi sellin ikkunaa peittävien lautojen vuoksi. Nämä laudat eristävät Miinan kalterien tapaisesti ja sallivat hänelle vain matalan raon tarkastelua varten. Miinan Aaroon kohdistuva katse voi ilmentää seksuaalista kiinnostusta, mutta tärkeimpänä kiinnostuksen kohteena Miinalla kuitenkin oletettavasti on mahdollinen vapautuminen Aaron avulla – tätä tietysti korostaa se, että Miinan katse kohdistuu Aaroon juuri sellin ikkunasta ja sitä peittävien lautojen rajaamana. Katsojalle tämä kuvakulma tarjoaa tuntumaa sellin ahtauteen ja pimeyteen sekä kaipuuseen ulkopuolelle.

Lautojen raosta kuvattu näkymä on hyvin merkityksellinen esimerkiksi kohtauksessa, joka seuraa Miinan ja Aaron saapumista Ruukkijoelle. Miina viedään selliin eristyksiin, ja hän katsoo lautojen raosta

Aaro ja Emiliä. Lautojen rajaamassa ahtaassa kuvassa näkyy, miten Emil ja Aaro kävelevät yhdessä kohti päärakennusta ja Emil laittaa kätensä Aaron harteille. Kohtauksessa ja käytetyissä kuvakulmissa on monia merkityksellisiä elementtejä. Miina ja Aaro ovat hyvin epätaasa-arvoinen pari saapuessaan: hävinnyt ja voittaja, vanki ja vangitsija, nainen ja mies. Tämä asetelma tulee selvästi esiin, kun Miina tyrkitään selliin, johon hänet lukitaan. Aaro taas otetaan ystävällisesti vastaan, ja Emil huomaavaisen kohteliaasti ohjaa hänet päärakennukseen. Tätä miesten välistä sosiaalisuutta näytetään Miinan katseen kautta, ja kuva rajautuu hänen sellinsä ikkunaa peittäviin lautoihin.

Miinan katseeseen voi lukea mustasukkaisuutta, kun hän katsoo miten Emil ottaa Aaron läheiseen otteeseen. Miina mahdollisesti on mustasukkainen Emilin ja Aaron läheiseltä vaikuttavasta suhteesta joko seksuaalisessa tai sosiaalisessa mielessä: hänet naisena sivuutetaan ja asiat hoidetaan miesten kesken. Todennäköisempää on kuitenkin, että katseen merkitys liittyy vapautumisen mahdollisuuteen. Tässä merkityksessä Miinan näkymän kaikki elementit ovat merkittäviä, Aaron lisäksi myös Emil ja kahden miehen välinen suhde: lopussahan Miina käyttää Emilin kiinnostusta Aaroon ja Aaron syyllisyydentunteita omaksi edukseen. Kokonaisuutta katsoen voi ajatella, että Miinan ja Aaron väliset erot menettävät ainakin osin merkitystään tässä kohtauksessa: yhtä lailla kuin Miina Emilin määräyksestä vangitaan fyysisesti selliinsä, vangitsee Emil Aaron psyykkisesti otteeseensa. Miinan voi ajatella havaitsevan tämän ja käyttävän sitä myöhemmin hyväkseen.

Katsominen tirkistelynä on *Käsky*-elokuvassa läsnä Emilin kautta, niin kuin muissakin versioissa. Emilin tirkistely Miinan sellin seinässä olevasta kurkistusaukosta näkyy monessa kohtauksessa, jossa Miina on sellissään joko yksin tai Aaron kanssa. Esimerkiksi Aaron käydessä Miinan sellissä ensimmäistä kertaa kuvan täyttää yhtäkkiä sumea pyöreä reikä. Pyöreäksi rajattuun kuvaan ilmestyy seuraavaksi silmä. Seuraavassa kuvassa säilyy sama pyöreä rajaus, mutta kuvassa näkyy Aaro. Tirkistysreikä näytetään siis katsojalle ensin sellin sisältä käsin. Tämä kuvakulma ei kiinnity henkilöiden kokemukseen, sillä Miina tai Aaro ei tiedä tirkistysreijän olemassaolosta. Seuraavaksi kuva samaistuu

siihen, mitä Emil katsoo ja näkee tirkistysreijän kautta. Kohtauksen jatkossa nämä kaksi näkökulmaa, ulkopuolisen elokuvallisen kerronnan ja Emilin näkökulma, vaihtelevat: välillä näytetään silmää, välillä sen näkemää. Lisäksi välillä näytetään Miinaa ja Aaroa laajemmasta näkökulmasta. Emilin kautta fokalisoiduissa otoksissa näkyy, että Emilin tirkistely tässäkin kohdistuu lähinnä Aaroon.

Landerin näytelmäsovituksessa Miinan aktiivinen rooli tirkistelyn kohteena korostuu, mutta elokuvassa asetelma vie vielä pidemmälle. Peseytymiskohtauksessa näytetään välillä Emiliä katsomassa tirkistysreistä, välillä Miinaa, joka peseytyy alasti. Miinan kuvaamisessa kamera seuraa välillä Emilin näkemää, jolloin kuva rajautuu tirkistysaukon mukaan ja kohdistuu Miinan vartalon yksityiskohtiin. Miinan osoitetaan tiedostavan katseen alla oleminen. Kuva esittää ensin Emiliä katselemassa tirkistysaukosta, sitten Miinaa, joka katsoo rävähtämättä suoraa kohti kameraa, ja lopuksi Emilin silmää tirkistysaukossa. Seuraavassa kohtauksessa riisuutumisen ja toisen katseen kohteeksi asettumisen teema huipentuu tarinallisesti, kun Miina Emilin huoneeseen tuotuna riisuu ylävartalonsa paljaaksi, asettuu hajareisin Emilin eteen, paljastaa alavartalonsa, ja alkaa hyvällä itseään sanoen ”Tuomari katsoo nyt kunnolla”. Avoimen provokatiivisella itsensä paljastamisella Miina vie Emililtä salatun katseen antaman vallan. Myös viimeisellä kerralla, jolloin tuomari tirkistelee Miinaa ja Aaroa Miinan sellissä, Miina riistää Emililtä katsomisen vallan peittämällä tirkistysaukon kädellään.

Seksuaalisväritteinen katsominen ja seksuaalinen akti ovat *Käskyn* elokuvaversiossa hyvin keskeisellä sijalla ja näyttäytyvät vallan keinoina. Tästä äärimmäisin esimerkki on alun raiskaus, jota kuvataan pitkään näyttäen sekä miehiä että Miinaa. Vallankäyttöä on myös Aaron ja Beatan nopea yhdyntä kylpyhuoneessa (Beatan kosta Emilille) sekä Aaron ja Emilin yhdyntä (kiristämällä saavutettu). Näiden hyvin ruumiillisten ja raakojen aktien vastapainona toimivat Miinan ja Aaron kaksi suudelmaa, jotka kuvataan hyvin intiimeiksi ja herkiksi. Ensimmäinen tapahtuu saarella, jälkimmäinen Aaron auttaessa Miinaa pakoon. Jälkimmäisessä kohtauksessa kamera kiertää toisiinsa

kietoutunutta suutelevaa paria, ja taustalla olevat puut ja taivas kei-
vat kameran mukana. Tämä estetisoitu kuvaustapa on hyvin erilainen
kuin paljaasti näyttävät kuvauskulmat, joita yhdyntöjä kuvattaessa
käytetään. Kuten aiemmin mainitsin, Miinan ja Aaron mahdollista
yhdyntää ei kuvata – heidän välisensä suhde halutaan ilmeisesti pitää
erillään raiskauskohtauksen ilmentämästä, vallan välineenä toimivasta
fyysisestä seksuaalisuudesta.

Kun elokuva liittyy katsomiseen paljon valtaa ja tematisoi sen
usein, on valokuvaus taas melko vähän esillä. Valokuvan keskeisenä
esineenä esittelevä kehyskertomus on jätetty elokuvasta kokonaan
pois. Ylipäänsä erilaiset ajalliset kerrostumat eivät elokuvassa ole juuri
näkyvissä. Ajallinen jatkumokin esitetään tapahtumisjärjestyksessä,
takaumia esimerkiksi muisteluiden muodossa ei esiinny, eikä toisaalta
myöskään ennakoiteja. Valokuvaukseen liittyen Konstan rooli jää mel-
ko vähäiseksi, eikä valokuvilla ole erityistä menneisyyden paljastamisen
roolia. Konsta ottaa kyllä kuvia useampaan otteeseen, mutta missään
ei viitata siihen, ettei Emil tietäisi hänen todella ottavan kuvia.

Johtaja Carpelania esittävä valokuva kuitenkin esiintyy elokuvassa,
ja on muutamasta esiintyvistä valokuvasta kiinnostavin. Konsta näyttää
valokuvaa puussa riippuvasta hirttäytyneestä johtajasta Aarolle, jolloin
Emil tullessaan paikalle selittää lyhyesti kyseessä olevan edesmenneen
johtajan ja ottaa kuvan itselleen. Tämä kuvan itselleen ottaminen saa
elokuvan lopussa hyvin konkreettisen merkityksen. Elokuvassa Emil ei
ammu itseään, vaan hirttäytyy Konstan avustuksella. Merkittävää on,
että hän näyttää hirttäytyvän juuri samaan puuhun ja samalla tavalla
kuin Carpelan. Carpelanin valokuva on näytetty katsojalle, ja siitä
voi helposti tunnistaa puun ja oksan, johon Emil on sitonut köyden.
Emilin pyynnöstä Konsta ottaa tuolin hänen altaan pois, jolloin hän
kuolee. Seuraavaksi Konsta ottaa Emilistä valokuvan, joka katsojan
on helppo kuvitella aivan samanlaiseksi, jonka Konsta on ottanut
Carpelanista.

Kun elokuvassa valokuvaus paljastamisen muodossa jää pois, tuo
tämä kuvan uudelleentuottaminen toisenlaisia merkityksiä valokuva-
ukselle. Historia näyttäytyy syklisenä, samoja asioita toistavana tilana,

eikä niinkään jatkumona menneestä nykyiseen. Ajan ennemminkin tilallista ja pysähtynyttä kuin muuttuvaa luonnetta korostaa elokuvassa myös henkilöiden menneisyyden jättäminen kuvaamatta. Siten heille ei kehity varsinaista, toimintaa motivoivaa henkilöhistoriaa, vaan he reagoivat kulloiseenkin tilanteeseen. Syklinen ja tilallinen aika korostaa myös laitosten merkitystä ja samankaltaisuutta: sekä mielisairaalan että vankileirin johtajat päätyvät täsmälleen samaan ratkaisuun. Koska tilat käytännössä ovat samat, näyttää siltä, ettei erilaisilla ihmisillä sisäänsä sulkevilla instituutioilla ole juuri keskinäisiä eroja. Sekä mielisairaala että vankileiri johtavat tragediaan, johtajien itsemurhiin, jotka toteutuvat visuaalisesti aivan samoin. Myös lopun kasvatuslaitoskuvaus antaa laitoksista hyvin ikävän ja negatiivisen kuvan. Työntekijät ovat ankaria ja kovia lapsia kohtaan.

Huomattavaa on, että jokaisesta laitoksesta joku kuitenkin pääsee karkuun: mielisairaalan potilaista Konsta jää paikalle ja henkiin, vankileiriltä Miina pääsee pakoon, ja lopussa Miina auttaa Einon pois kasvatustaloksesta. Lopun kuvalliset asetelmat ovat hyvin merkityksellisiä: Miina ja Eino kävelevät kohti kameraa taustallaan kasvatuslaitoksen iso kivitalo ja kaksi sen työntekijää. Heti portin ulkopuolella Miina ja Eino pysähtyvät, keskustelevat hetken ja jatkavat matkaa käsi kädessä. Einon onnellisen näköisten kasvojen kautta kuva siirtyy esittämään paria takaapäin, kun he kävelevät pois laitoksesta. Tämä kohtauksen viimeinen kuva näyttää, miten kasvatuslaitoksen ankarat työntekijät, tavallaan vartijat, katselevat vankinsa pääsemistä pakoon. Toisaalta se näyttää katsojalle henkilöt kävelemässä pois tästä tarinasta, kohti tulevaa. Viimeinen lyhyt kohtaus näyttää vielä Miinan ja Einon veneessä soutamassa, jolloin aava ulappa edustaa niitä monia mahdollisuuksia, joita tulevaisuus heille voi tarjota.

Mainitsin, että kuva Miinasta ja Einosta kävelemässä pois päin mahdollisesti suuntautuu kasvatuslaitoksen työntekijöiden katseen kautta. Silloin se yhdistyisi temaattisesti elokuvan alun kanssa. Vaikka kehyskertomus on poistettu, sijoitetaan elokuva tapahtuma-aikaan heti alussa. Alkuteksti ilmaisee tapahtuma-ajan ja kertoo, että voittaneet valkoiset ajoivat taisteluiden jälkeen takaa hävinneitä punaisia.

Tämän jälkeen, ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa, kuvataan Miinaa ja muita naissotilaita pakenemassa pellon yli. Alkuteksti asettaa takaa-ajoasetelman, joka lopussa päättyy takaa-ajetun pääsemiseen vapauteen.

Alkuteksteissä mainitaan punaisten naissotilaiden määrä. Tämä ohjaa katsomaan elokuvaa juuri punaisen naissotilaan tarinana eli keskittymään Miina Malinin henkilöhaamoon. Miina onkin alussa paljon esillä. Jo alkutekstien lomassa näytetään, miten hän peiliin katsoen leikkaa pitkät hiuksensa polkkatukaksi ja seisoo sitten sotilasvarustuksissa, punainen nauha käsivarressaan ja kivääri kädessään valokuvasateljeen metsäisen taustakuvan edessä. Siten Miina vertautuu niihin punakaartilaisiin, joiden hän romaanissa olevassa kirjeessään mainitsee käyneen kuvauttamassa itsensä Bromanin ateljeessa. Punaiset naissotilaat susinarttuihin rinnastavaa Kiannon tekstiä elokuvassa ei mainita. Emil kuitenkin nimittää Miinaa jatkuvasti susinartuksi. Metsästysteemakaan ei ole elokuvassa esillä kuin kahdella tapaa: Emil mainitsee pitävänsä riistan mausta, ja humalapäissään hän ammuskelee kaikkea, kuten lokkeja. Emilin umpimähkäinen eläinten ampuminen rinnastuu hänen välinpitämättömyyteensä tuomarin tehtävää kohtaan: punaiset, kuten Miinan kaltainen susinarttu, on parempi tappa.

Emil tuomitsee Miinan kuolemaan, mutta vaihtaa tuomion seksiin Aaron kanssa. Elokuvassa Miinaa jahtaa kuitenkin myös toinen valkoisen puolen sotilas, alun raiskauskohtauksessa johtajana toimiva upseeri. Aaron auttaessa Miinaa loppupuolella vapaaksi tulee tämä upseeri Ruukkijoelle. Hän etsii Aaroa miestensä kanssa, ja tapaa hänet päästämässä Miinaa vapaaksi. Kun Aaro itsepintaisesti esittää, ettei Miinaa voi ampua koska tämä on saanut Emililtä armahduksen, upseeri toteaa ”No ei ammuta sitten.” Sen jälkeen hän lähtee ratsastamaan juosten pakenevan Miinan perään heiluttaen miekkaansa.

Kohtaus, jossa upseeri ajaa Miinaa takaa, on kuvattu hyvin draomaattisesti eri kuvakulmia vaihdellen. Siinä korostuvat miehen ja hevosien yhteinen massa ja voima, joita vielä korostaa miehen heiluttama miekka. Miekkaan voi ajatella liittyvän myös symboliikkaa: Miinan raiskannut mies aikoo tappa hänet lävistämällä hänet miekallaan.

Kohtauksessa kuvataan välillä ratsastavaa miestä Miinan näkökulmasta, välillä juoksevaa Miinaa, välillä kaksikkoa sivustapäin. Miehen kohoaminen ratsailta korkealle Miinan yläpuolelle korostuu kun Miina kaatuu. Kamera kuvaa hetken heinikkoista maata ja sitten hevosen jalkoja, siis Miinan näkemää. Katsojalle nämä eri näkökulmat ja niiden nopea vaihtelu luovat tunnelmaa väijäämättä lähestyvistä tuhosta.

Miinan ja upseerin näyttämisen välissä kuvassa esiintyy välillä Aaro. Esimerkiksi Miinan kaatumisen jälkeen siirrytään häneen, ja hänen nähdään tähtäävän aseellaan loittonevaa kaksikkoa. Sen jälkeen näytetään vielä taas juoksevaa Miinaa sekä häntä hyvin lähellä seuraavaa ratsastajaa. Viimeiseksi heitä näytetään takaapäin, Aaron näkökulmasta, ja sitten Aaro ampuu miehen, joka juuri nostaa miekkaa sivaltaakseen Miinaa. Näin dramaattinen asetelma päättyy odotusten vastaisesti – oikeastaan elokuvassa hyvinkin odotusten mukaisesti, sillä viime hetken pelastukset ovat lajityypillisiä –, ja voimakkaaksi korostettu mies kuolee. Jatkossa muut sotilaat ampuvat Aaron, mutta Miina pääsee pakenemaan upseerin hevosella.

Henkilöiden mielikuvat eivät elokuvassa ole juuri esillä, mutta elokuvan kuvamateriaali luo katsojalle erilaisia, konkreettisia näkökulmia menneisyyteen. Visuaalisuus on kuitenkin ennen kaikkea mediumin ominaisuus, eikä se ole erityisen korostunut tarinassa. Oikeastaan erilaiset katseen suuntien ja ilmeiden merkitykset ovat selkeimpiä visuaalisuuden korostajia elokuvassa. Romaanin sisältämästä intertekstuaalisesta materiaalista elokuva jättää suuren osan pois, mutta toisaalta tuo sitä lisää. Erityisesti tämä koskee lauluja, joita henkilöt laulavat elokuvassa. Ne ovat sekä yleisesti ajankuvallisia että tuovat esiin, millä puolella kukin henkilöistä on.

Elokuvan alkupuolella Emil laulaa Aaron kanssa ryypätessään Topeliluksen sanoittamaa ”Laps Suomen ällös vaihda pois sun maatas ihanaa...” ja vähän myöhemmin itsekseen Johan Ludvig Runebergin ”Soldatgossen”-runoa suomennettuna versiona ”Mun isän oli sotamies...”. Edelleen, myöhemmässä ryypäystilanteessa Aaron kanssa, Emil laulaa Jääkärimarsssia. Siten Emil kiinnittyy hyvin selkeästi sotilaallisuutta ihannoivaan kansalliseen perinteeseen. Kun Emilin oma

sotakunnia koostuu puolustuskyvyttömiä vankien teloittamisesta (hän ampuu itse varmistuslaukauksia) ja toisaalta eläinten, kuten lokkien, summittaisesta ammuskelusta humalatilassa, tämä perinne ironisoituu.

Elokuva esittää myös punaisen puolen lauluperinnettä. Aivan ensimmäinen laulunpätkä esiintyy saarella, jossa Miina laulaa alkua Punakaartilaisien marssista: ”Köyhä Suomen kansa katkoo kahleitaan...”. Eino taas laulaa Aaron mukana kulkiessaan ”Varsovan laulun” suomennettua versiota: ”Riistäjät ruoskaansa selkäämme soittaa, vastassa valkoinen armeija on. Pakko on taistella, kuolla tai voittaa, ratkaisu eessä on tuntematon...”. Molemmat nämä liittävät Miinan ja Einon punaisten puolelle. Kiinnostavaa kyllä, kumpikin laulaa Aaron läsnä ollessa; ei välttämättä osoittaen laulua juuri hänelle, mutta kuitenkin hänen kuultensa. Aaro ei kummallakaan kerralla reagoi lauluihin, minkä voi nähdä osoituksena hänen häilyvästä suhtautumisestaan sodan osapuoliin.

Laulujen kannalta merkittävin on kohta, jossa Miina tulee noutamaan Einon kasvatustaloksesta. Osana lapsikuoroa Eino laulaa kansanlaulua ”Kotimaani on Suomi”. Tällä laululla on ainakin kaksi merkitystä elokuvassa. Kohtauksen ja henkilöhahmojen välisten suhteiden tasolla tulkittuna on merkittävää, että Einon laulamana korostuu kohta ”Siellä äiti hymyhuulin / tuuditti mua kehdoissa”. Eino on toistuvasti kysynyt äitinsä perään, ja lopussa pyytää Miinalta luvan kutsua tätä äidiksi. Siten kohta näyttää Einon – tai yleisemminkin lapsen – äidin kaipuun, joka sitten saman kohtauksen jatkossa täytetään kun Miina ottaa Einon kasvatettavakseen ja antaa tälle luvan kutsua itseään äidiksi.

Toinen, laajemmin merkityksellinen tulkintakehys on elokuvassa esitettyjen laulujen synnyttämä sodan osapuolia luonnehtiva kahtiajako punaisiin ja valkoisiin. ”Kotimaani on Suomi” kuuluu tässä valkoisten edustamaan ihannoivaan Suomi-kuvaan. Näyttämällä Eino ja muut punaorvot laulamassa sitä kasvatustaloksessa esitetään, miten punaorpoja (uudelleen)kasvatetaan ja soiaalistetään voittajien ideologiaan. Aivopesun tylyyttä korostaa orpojen pakottaminen laulamaan

heitä tuodittavasta äidistä. Ideologinen käännäyttäminen ei kuitenkaan lopulta koidu Einon kohtaloksi. Elokuvasa viimeisenä esiintyvää laulua Eino hyräilee kävellessään Miinan kanssa pois kasvatustaloksesta: laulu on Punakaartilaiden marssi.

Miina on, kuten mainittu, laulanut aikaisemmin marssin alkua, jossa puhutaan kahleiden katkomisesta. Miinan sidotut kädet saavat elokuvassa paljon huomiota ja tuovat esiin hänen rooliaan vankina. Saarelta Miina ja Aaro lähtevät kun Aaro lopulta huomaa läheltä kulkevan veneen. Aaro menee kertomaan siitä Miinalle, joka on mökissä, ja käskää tämän valmistautua lähtemään. Ennen mökistä poistumista Aaro sitoo Miinan kädet köydellä yhteen. Tapahtuman merkitystä korostetaan näyttämällä henkilöiden kasvoja ja Miinan sidottavana olevia käsiä. Käsiin sitominen osoittaa, että Miina ja Aaro palaavat rooliinsa vankina ja vartijana huolimatta saaren tapahtumista.

Miinan sidottuja käsiä näytetään myös venematkan aikana. Vielä selvemmin ne tuodaan esiin kun Miina Ruukkijokea lähestyttäessä pyytää Aarota poistamaan häntä sitovat köydet. Aaro ei vastaa pyyntöön ja jättää köydet paikalleen. Elokuvan loppupuolella Aaro hakee Miinan sellistä, sitoo tämän kädet ja kuljettaa Miinan näin sidottuna kauemmaksi. Kohtaus etenee, kuten etenisi teloitus, joka Aaro on määrätty suorittamaan. Katseilta suojaan päästyä Aaro kuitenkin riisuu Miinan siteet ja vihdoin päästää tämän vapaaksi. Katseiden ja kuvakulmien avulla korostetut sidotut kädet vapautetaan, mikä toimii merkkinä Miinan vapauttamisesta yleisestikin. Siten Miina tässä, Punakaartilaiden marssin sanojen tapaan, katkaa kahleensa – joskin Aaron avustamana.

Punakaartilaiden marssin hyräileminen elokuvan lopussa kohtauksessa, jossa kaksi punaisen puolen edustajaa kävelee pois valkoisen vallan ulottuvilta esittää vielä voimakkaammin, ettei voitettua puolta ole nujerrettu. Samalla se näyttää, että punaisten perintö pysyy hengissä. Vaikka joskus, kuten Einon laitoksessa, punaisten on ainakin esitettävä noudattavansa voittajien tahtoa, tulee varsinainen kanta heti vapautteen päästyä esiin. Sen, että Eino vain hyräilee, ei laula Punakaartilaiden marssia, voi toisaalta nähdä ilmentävän kapinoinnin varovaisuutta.

Elokuva viestii, että kapinamieli kytee, vaikkakin verhottuna. Siten punaisten ja valkoisten välinen ideologinen taistelu, kuten monet muutkin asiat elokuvassa, näyttäytyy syklisenä, samoja asioita joskin eri vaiheissa toistavana.

Syklisen, tapahtumia toistavan aikakuvauksen lisäksi elokuvan tapa esittää henkilöitä ilman heidän menneisyyttään tuottaa epähistoriallista kuvaa. Elokuva on henkilökuvauksessa ehkä häiritsevän ”todennukainen” satunnaisuuden mielessä: henkilöiden käytös on ristiriitaista ja motivoimatonta. Esimerkiksi Emil nähdään jakamassa leipää nälkäisille lapsille heihin selvästi huolehtivasti suhtautuen. Toisaalta hän pahoinpitelee puolustuskyvyttöä Miinaa vankisellissä, rehentelee tappavansa ilman omantunnon tuskia ja ammuskelee huvikseen kaikkia eteen sattuvia eläimiä. Myöskään Miinan tai Aaron henkilöihahmoissa tapahtuvia eri käänteitä ei perustella. Voi tietysti ajatella, että henkilöiden toiminnan epäjohdonmukaisuus ja motiivien näkymättömyys tuo esiin tietynlaista käsitystä historiasta, jossa korostuu menneisyyden tapahtumien kaoottinen ja sattumanvarainen luonne. Toisaalta se kuitenkin estää henkilöihin samaistumista tai kulttuuristen mallien aktivoitumista, mitä etenkin romaani tuottaa.

VIII

Lopuksi: Historia esitysten joukkona ja tulkintana

Käskey-romaanin jälkisanoina Lander kirjoittaa, että monet valkoista puolta kannattaneet kirjailijat näkivät kirjoittamisen varsinaisia sota-toimia tehokkaammaksi tavaksi vaikuttaa sotaan ja siihen liittyvien tapahtumien kulkuun. Tarinan maailmassa tähän viittaa Aaro, kun hän sanoo Emilille tämän lehtikirjoitusten oletettavasti rohkaisseen miehiä lähtemään Saksaan sotilaskoulutukseen (K, 21). Korostamalla kirjoitusten merkitystä tapahtumissa *Käskey* asettaa silloiset kirjailijat, kuten Kiannon, vastuuseen tapahtumista. Myös *Käskyn* voi ajatella pyrkivän osaltaan vaikuttamaan ihmisten käsityksiin menneisyydestä ja sitä kautta heidän toimintaansa nykyisyydessä. *Käskey* on hyvin tietoinen asemastaan tekstien joukossa, samoin kuin tekstien mahdollisuuksista vaikuttaa yleisöönsä.

Historiografisen metafiktion kohdalla on usein painotettu sen tekstuaalisuutta ja itserefleksiivisyyttä. Esimerkiksi *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* -kokoelmassa on Ansgar Nünningin (2005, 216) määritelmä, jossa todetaan, ettei historiografinen metafiktio käsittele niinkään historiallisia tapahtumia, henkilöitä ja tosiasioita

kuin menneisyyden uudelleentuottamista nykyisyyden näkökulmasta. Tämän määritelmän mukaan lajille ominainen esittämisen tapojen reflektointi estää tai ainakin vähentää sen kytköstä esitettyyn. Hutcheonin (1999, 75, 115) näkemyksen mukaan taas historiografinen metafiktio ottaa osaa historian rakentamiseen. Hän ei hyväksy ajatusta, jonka mukaan postmodernin historiallisen romaanin vastaanotto ei suuntautuisi lukijaan ja haastaisi hänen käsitystään menneisyydestä. Hutcheon painottaa, että tekstin tulkinnassa on otettava huomioon tekstin itsensä lisäksi siihen liittyvä historiallinen, sosiaalinen, poliittinen ja intertekstuaalinen konteksti. Tämän ajatuksen mukaan historiografinen metafiktiokin osallistuu historian muokkaamisen kollektiiviseen prosessiin, pyrkii osallistumaan kiistaan menneisyyden tulkinnasta.

Myös *Käskey* osallistuu tulkintani mukaan menneisyyden käsitteelyyn. Hutcheonin näkemys kollektiiviseen prosessiin osallistumisesta tuntuisi sopivan romaaniin paremmin kuin esimerkiksi McHalen (1987, 96) esitys, jonka mukaan revisionistinen historiallinen romaani pyrki syrjäyttämään virallisen historian ja korvaamaan sen omalla, fantastisellakin versiollaan. Tässä suhteessa *Käskey* ei pyri revisionistisesti kumoamaan, vaan tulee lähelle historiallisen romaanin pitkää perinnettä, jossa rakennetaan kuvaa menneisyydestä. Huolimatta kehyskerptomuksen kertojan lausunnosta ”totta tai ei, hällä väliä” romaani ottaa menneisyyden vakavasti ja osallistuu tapahtumien uudelleentulkinnan kautta ”virallisen” historian täydentämiseen ja näkökulmien avartamiseen, ei kuitenkaan sen kumoamiseen.

On epäilemättä totta, kuten Nünning esittää, että historiografinen metafiktio on hyvin tietoinen omasta rakentumisen tavastaan ja siitä etäisyydestä, josta menneisyyttä tarkastellaan. Mutta on tärkeää huomata myös, ettei pelkästään realistinen esitys osallistu keskusteluun kuvaamastaan tarinamaailmasta. Sekä Nünning, Hutcheon että McHale näyttävät osin lankeavan yksinkertaistavaan ajatukseen, jonka mukaan esittämisen monimutkaistuminen muun muassa itsereflektion kautta tarkoittaisi huomion siirtymistä pois esitettävästä sisällöstä: esittämisen korostuminen tapahtuisi esitettävän kustannuksella. Itse

en näe tällaisen nollasummapelin ottavan huomioon kirjallisuuden ominaisluonnetta ja fiktion eri mahdollisuuksia.

Tietämisen ja kertomisen problematisoiminen ei tarkoita ymmärtämisen mahdollisuuden kieltämistä. Voi jopa argumentoida, että historiografinen metafiktio nostaessaan esiin menneisyyden esittämisen ongelmat kohdistaa huomion juuri historiallisiin tapahtumiin, henkilöihin ja tosiasioihin: lukijalle ei tarjota valmista kuvaa tarinamaailmasta vaan hänet haastetaan muodostamaan oma käsityksensä vertaamalla ja pohtimalla käsillä olevaa teosta ja muuta historiallista tietämystensä. Historiallisen romaanin intertekstuaalinen luonne korostuu, kun lukija suhteuttaa teoksen esittämää muihin samaa aikakautta ja tapahtumaa esittäviin teksteihin.

Käskeyssä eri semioottisten järjestelmien, kuten kuvan ja sanan, väliset erikoistapaukset pakottavat nekin lukijan monimutkaiseen tulkintaprosessiin, mikä tuo esiin maailman olemisen ja siitä tietämisen eri tapoja, mutta myös kohdistaa huomion itse maailmaan ja sen tapahtumiin. Tuttuihin visuaalisiin malleihin viittaavat ekfrasikset ja ekfrastiset kuvaukset tarjoavat lukijalle tulkintakehyksen, jonka kautta lähestyä vierasta, kokemuksen ulkopuolelle jäävää mennyttä maailmaa. Ekfrasikseen merkityksellistämisen muotona sisältyvä väistämätön vieraus, kohteena olevan visuaalisen esityksen poissaolo, rinnastuu menneisyyden poistumiseen nykyisestä maailmasta. Koodin muutos kuvasta sanaan ja takaisin ekfrasiksen esittämisessä ja tulkinnassa auttaa ymmärtämään historiassa läsnä olevaa jatkuvaa liikettä tutun ja vieraan välillä. Maailman toistuvat tai muuttumattomat, nykyisyydessä tutut ominaisuudet eivät ole historiallisesti kiinnostavia, mikä tekee historiasta poikkeuksien ja erojen esittäjän. Vierautta on kuitenkin lähestyttävä tutun kautta, kuten *Käskeyssä* kulttuurisesti jaettuun visuaalisten mallien. Merkityksen liike ei kuitenkaan ole vain yksisuuntaista, vaan vieraaseen kontekstiin siirretty tuttu malli voi saada uusia tulkintamahdollisuuksia.

Monet *Käskeyn* kuvaamista visuaalisista objekteista ovat valokuvia. Tarinamaailmassa ne tuovat esiin mennyttä ja toimivat jälkinä ja todisteina tapahtuneesta. Valokuvaus dokumentointina näyttää konkreet-

tisesti ne rajaukset ja rekvisiitan, joiden ehdoilla historia muodostuu. Metaforisesti kameran toiminta, kuten valon ja pimeyden toisiaan edellyttävä vaihtelu, osoittaa sekä joidenkin asetelmien moraalisen mustavalkoisuuden että väliin jäävät harmaat alueet.

Sekä romaanin intermediaaliset piirteet että romaanin kertova rakenne korostavat fiktion monikerroksista esittämisen tapaa. Tämä kiinnittää huomion puhujien ja kertojien subjektiivisuuteen, heidän mahdolliseen epäluotettavuuteensa ja asenteellisuuteensa. Epäsuora siteeraus toisen ajatuksista tai puheesta, samoin kuin olemassa olevan taideteoksen kuvailu omin sanoin, paljastaa yhtä hyvin puhujan kuin kohteenkin ominaisuuksia. Monikerroksisuutta korostava fiktiivinen historian esitys näyttää, että jokaiseen yhtenäiseltäkin vaikuttavaan kertovaan esitykseen sisältyy useita ääniä ja tulkintamahdollisuuksia. Toiset historialliset esitykset pyrkivät selittämään menneisyyden moninaisuuden, toiset antavat lukijalle mahdollisuuden yrittää ymmärtää menneiden mielten välisiä ja sisäisiä ristiriitoja.

Teatteri- ja elokuvasovitukset romaanista tarttuvat eri tavoin teoksen tarjoamiin esitys- ja tulkintamahdollisuuksiin. Yksinkertais- taen sanottuna Landerin oma näytelmäsovitus korostaa katsomisen ja katsottavana olemisen dynamiikkaa niin näyttämöllä tapahtuvana kuin myös yleisön ja ohjauksen välillä. Parkkinen taas tuo esiin äänen kerrostumisen romaanissa tuomalla näyttämölle konkreettisesti henkilöitä ja monipuolisesti toimivan kuoron esittämään tekstin eri puhujia. Louhimiehen elokuva taas luottaa erilaisiin henkilöfokalisoinnin keinoihin, joista esimerkiksi kasvonilmeiden näyttäminen on esillä liikaakin. Koska elokuvasta on karsittu paljon muuta visualisointia, jäävät näyttelijöiden rooleissaan ilmaisevat tunteet vaille laajempaa merkitystä.

Tutkimukseni keskiössä oleva romaani taas onnistuu muun muassa henkilöfokalisointia käyttäen tuomaan menneisyyteen sijoittuvan tarinamaailman lähelle lukijaa. Romaani kutsuu sekä henkilöiden repliikeissä olevilla suorilla kehotuksilla että epäsuoran kuvauksen keinoin lukijan kuvittelemaan mielessään tarinamaailman. Erilaiset visuaaliset ja kulttuuriset mallit välittävät nykyisyyden ja mennei-

syyden ymmärtämistä. *Käskey* antaa lukijalle mahdollisuuden tulkita tarinamaailmaa henkilöiden kokemuksen kautta ja tarjoaa malleja menneisyyden kuvittelemiseen. Koska monet *Käskyn* käyttämistä esittämisen tavoista osallistavat lukijan menneisyyden kuvittelemiseen, siirtyy osa historian tuottamisen eettisestä vastuusta myös lukijalle. Hänet haastetaan tuottamaan oma näkemyksensä ja tuomaan se osaksi vuotta 1918 koskevien esitysten joukkoa.

Käskey-romaanin sijoittaa itsensä intertekstuaalisin viittein jatkuvaan vuoden 1918 tapahtumia käsitteleviä esityksiä. Teoksessa täältä kannalta painavimpia ovat lainaukset Kiannolta. Koska ne on kirjoitettu kuvattujen tapahtumien aikaan, ei niiden vaikutus ulotu ainoastaan tapahtumien ymmärtämiseen ja selittämiseen, vaan ne ovat aktiivisesti vaikuttaneet tapahtumien kulkuun. Siten tekstien ja kirjailijoiden vaikuttamismahdollisuudet esiintyvät *Käskysssä* monipuolisina: kirjoituksilla voi muuttaa niin käsillä olevia tapahtumia kuin myös käsitystä menneisyydestä.

Käskey käyttää useita fiktion keinoja välittääkseen haluamansa sanoman: tarinaa ja henkilöitä sekä heidän vastakkainasetteluitaan, mutta ennen kaikkea intertekstuaalisuutta ja erilaisia visuaalisuuden esittämisen muotoja. Henkilöistä Aaro selkeimmin edustaa eettistä kehitystä muuttuessaan tapajasta inhimillisyyden puolustajaksi. Konstan kautta taas osoitetaan, miten myös alistetut ja väheksytyt voivat olla mukana historian luomisessa. Tuomari vähättelee usein Konstan valokuvausta, eikä ota sitä tosissaan. Kerran hän katuu sanojaan huomattessaan Konstan pettymyksen: ”Emil katuu heti sanojaan. Ei todellakaan ole oikea historiallinen hetki ruveta ilkkumaan sitä, että kapinan hävinnyt alaluokka liittoutuu hullujen kanssa.” (K, 112.) Konstan valokuvat, jotka Miina auttaa saattamaan julkisuuteen, osoittautuvat kuitenkin Emilin kannalta ratkaiseviksi. Teos vihjaa, että olisi kuitenkin saattanut olla oikea historiallinen hetki ottaa alaluokka ja hullut tosissaan. *Käskysssä* he pääsevät mukaan muodostamaan kuvaa menneisyydestä – ja ehkä varoittavat toistamasta menneitä virheitä, maailman jakamista susien ja metsästäjien leireihin. Roolit kun saattavat myös kääntyä ympäri.

Roolit vaihtuvat *Käskyn* tarinassa, ja samantapaisen muutoksen voi ajatella pätevän myös esityksen tasolla. Karkeasti ottaen vuoden 1918 kuvaukset ovat liikkuneet voittajien näkemyksestä kohti myös hävinneen puolen esiin tuomista ja ymmärtämisestä. *Käskyn* tapainen romaani, joka vie lukijan lähelle historiallisen tarinamaailman henkilöiden kokemusta (esimerkiksi henkilöfokalisoinnin kautta) ja heidän yritystään ymmärtää tapahtuvaa (esimerkiksi ekfrasisten avulla) nostaa esiin niin menneisyyden kuin historiankin erityiskysymykset. Historiallinen ajattelu ei suuntaudu menneeseen vain valokuvan tavoin tai esityksenä henkilöiden mielestä ja aikomuksista – saati että valokuvia tai mielen representaatioita voisi aina tulkita samalla tavoin. Kysymykset siitä, mitä tapahtui ja siitä, miten sen kerromme kietoutuvat yhteen. Suoria vastauksia *Käsky* ei anna, mutta näyttää tapoja, joilla lukijakin voi koettaa asettua osaksi historiaa ja sen tuottamista. Historian alituinen muutos saa voimansa menneisyyteen kurkottavista uusista esityksistä ja niiden tulkitsemisestä osana jatkuvaa, nykyisyyttäkin koskevaa keskustelua.

Lähteet

Valokuvat

Leena Klemelän ottamia valokuvia Kansallisteatterin *Käsä*-näytelmän esityksistä 7. ja 10. maaliskuuta 2006.

Tutkimuskohteet

Käsä. Leena Lander. Helsinki: WSOY 2003. (= K)

Käsä. Näytelmä. Leena Lander. Suomen Kansallisteatteri 9.12.2005.
(= KnL)

Käsä. Näytelmä. Leena Lander. Dramatisoinut Seppo Parkkinen. 23.4.2006.
(= KnP)

Käsä. Elokuva. Käsikirjoitus Jari Olavi Rantala, ohjannut Aki Louhimies. Helsinki-Filmi Oy 2008.

Tutkimuskirjallisuus

Ankersmit, Franklin Rudolf 1995: "Statements, Texts and Pictures." *New Philosophy of History*. Toim. F. R. Ankersmit ja Hans Kellner. Lontoo: Reaktion Books.

Ankersmit, Franklin Rudolf 2001: *Historical Representation*. Cultural Memory in the Present. Toim. Mieke Bal ja Hent de Vries. Stanford: Stanford University Press.

Aristoteles: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava 1967.

Baer, Ulrich 2002: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press.

Bal, Mieke 1997: *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Käänt. A.-L. Milne. Stanford: Stanford University Press.

Barthes, Roland 1977: *Image-Music-Text*. Valinnut ja kääntänyt Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.

Barthes, Roland 1985 [1981]: *Valoisa huone*. Käänt. Matti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Booth, Wayne C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Bruner, Jerome 2003 [2002]: *Making Stories. Law, Literature, Life*. Cambridge ja Lontoo: Harvard University Press.

Clüver, Claus 1997: "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts." *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam ja Atlanta: Rodopi B. V.

Cohn, Dorrit 2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

- Collingwood, Robin George 1986 [1946]: *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, Arthur C. 2007 [1983]: *Narration and Knowledge. Including the integral text of Analytical Philosophy of History*. New York: Columbia University Press.
- Duttlinger, Carolin 2004: "Traumatic photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz." *W. G. Sebald – A Critical Companion*. Toim. J. J. Long ja Anne Whitehead. Seattle: University of Washington Press.
- Duttlinger, Carolin 2008: "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography." *Poetics Today* 1:2008.
- Eakin, Paul John 1999: *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- Esrock, Ellen J. 1994: *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response*. Baltimore ja Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- Fludernik, Monika 2003: "Natural Narratology and Cognitive Parameters." *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications.
- Flusser, Vilém 1984: *Towards a Philosophy of Photography*. European Photography.
- Forter, Greg 2007: "Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form." *Narrative* 3:2007.
- Foucault, Michel 2005 [1975]: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Genette, Gérard 1980 [1972]: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard 1993 [1991]: *Fiction & Diction*. Käänt. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- Hallila, Miika ja Hägg, Samuli 2007: "History and Historiography in Contemporary Finnish Novel." *Avain* 4:2007.
- Harlan, David 2005: "In This Issue." *Rethinking History* 2/3:2005.
- Hatavara, Mari 2007: *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hirsch, Marianne 2008: "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 1:2008.
- Horstkotte, Silke & Pedri, Nancy 2008: "Introduction: Photographic Interventions." *Poetics Today* 1:2008.
- Humphrey, Richard 1986: *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin*. Bithell Series of Dissertations 10. University of Lontoo: Institute of Germanic Studies.
- Hutcheon, Linda 1999 [1988]: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York ja Lontoo: Routledge.

- Hyrkkänen, Markku 2009: "All History is, More or Less, Intellectual History: R. G. Collingwood's Intellectual History." *Intellectual History Review* 2:2009.
- Ihonen, Markku 1986: "Havaintoja historiallisen romaanin kerronnasta." *Historiallisen romaanin teoriaa ja käytäntöä Georg Lukácsista Umberto Ecoon*. Toim. Markku Ihonen ja Liisa Saariluoma. Joensuu: Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia 2.
- Ihonen, Markku 1991: "Ajoitukset ja nimet historiallisessa romaanissa. Havaintoja intertekstuaalisesta lajista." *Miten valehdellaan*. Kirjallisuuden tutkijain vuosikirja 45. Helsinki: SKS.
- Jay, Martin 1994: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Jay, Martin 1996: "Vision in Context: Reflections and Refractions." *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York ja Lontoo: Routledge.
- Kellner, Hans 1995: "Introduction: Describing Redescriptions." *New Philosophy of History*. Toim. F. R. Ankersmit ja Hans Kellner. Lontoo: Reaktion Books.
- Lehtonen, Mikko 2000: *Cultural Analysis of Texts*. Käänt. Aija-Leena Ahonen ja Kris Clarke. Lontoo: SAGE.
- Louvel, Liliane 2008: "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism." *Poetics Today* 1:2008.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York ja Lontoo: Methuen.
- McHale, Brian 2005: "Dual-voice Hypothesis." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Nelles, William 1997: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.
- Nummi, Jyrki 1993: *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit* Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Nünning, Ansgar 2005: "Historiographic Metafiction." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Peltonen, Ulla-Maija 2007: "On Remembering and Forgetting the Finnish Civil War in 1918. Disappeared Husband, Narrated Father." *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-fictionality in Literary*

- Constructs and Historical Contexts*. Toim. Markku Lehtimäki, Simo Leisti ja Marja Rytkönen. Tampere: Tampere University Press.
- Pettersson, Bo 2008: "I Narrate, Therefore I Am? On Narrative, Moral Identity and Modernity." *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analysis*. Toim. Birgit Neumann, Ansgar Nünning ja Bo Pettersson. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rigney, Ann 1990: *The Rhetoric of Historical Representation. Three Narrative Histories of the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmi, Hannu 2004: "Historiallinen fiktio ja historiankirjoitus." *Historioita ja historiallisia keskusteluja*. Toim. Sami Louekari ja Anna Sivula. Historia Mirabilis 2. Turku: Turun historiallinen yhdistys ry.
- Schabert, Ina 1981: *Der historische Roman in England und Amerika*. Erträge der Forschung. Band 156. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sontag, Susan 1979: *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Sontag, Susan 2003: *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudamus.
- Tammi, Pekka 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere Studies in Literature and Textuality. Tampere: Tampere University Press.
- Tammi, Pekka 2006: "Exploring terra incognita." *FREE language INDIRECT translation DISCOURSE narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere Studies in Language, Translation and Culture A 2. Tampere: Tampere University Press.
- Varpio, Yrjö 2009: "Vuosi 1918 kaunokirjallisuudessa." *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Toim. Pertti Haapala et al. Helsinki: WSOY.
- White, Hayden 1978: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden 1999: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden 2005: "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality." *Rethinking History* 2/3:2005.

- White, Hayden 2006: "Historical Discourse and Literary Writing." *Tropes for the Past. Hayden White and the History / Literature Debate*. Toim. Kuisma Korhonen. Amsterdam: Rodopi B. V.
- Yacobi, Tamar 1995: "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today* 4:1995.
- Yacobi, Tamar 2000: "Interart Narrative. (Un)reliability and Ekphrasis." *Poetics Today* 4:2000.