

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hanna Sairanen

”PEOPLE WHO PUT THEIR ATTENTION ON FINDING THE MORAL
IN ANY HUMAN STORY RISK DESTROYING THE FUN OF IT”

Satiiri ja retorinen kertomusteoria: suostuttelun ja arvojen ambivalenssi
romaanissa *Forrest Gump*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2014

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

SAIRANEN, Hanna: ”People who put their attention on finding the moral in any human story risk destroying the fun of it” Satiiri ja retorinen kertomusteoria: suostuttelun ja arvojen ambivalenssi romaanissa *Forrest Gump*

Pro gradu -tutkielma, 86s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2014

Tutkielman aiheena on satiiri ja retorinen kertomusteoria Winston Groomin romaanissa *Forrest Gump*. Romaani on satiirinen pikareskiromaani Forrestin seikkailuista yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa, Vietnamin viidakoissa ja avaruudessa asti. Kertomus sijoittuu 1960 ja 70 -lukujen taitteeseen, joka oli radikaalia aikaa yhdysvaltain historiassa. Romaani satirisoikin pisteliäästi ajan ilmiöitä ja henkilöitä välillä suoraan ja toisaalta yleismaailmallisemmin. Tutkimuskohteena romaani on romanttista elokuvaa huomattavasti mielenkiintoisempi ja vähemmälle huomiolle jäänyt. Siloteltu koko perheen elokuva tarjoaa onnellisen lopun ja hauskan kasvutarinan, siinä missä romaanissa liikutaan vakavampien aiheiden ja satiirisemman sävyn piirissä.

Työ rakentuu kohdeteoksen lisäksi kahden teoriakehyksen, satiirin lajiteorian ja retorisen kertomusteorian, varaan. Näitä kahta ei ole aikaisemmin tutkimuksessa selkeästi yhdistetty. Tutkielmassa onkin tarkoitus keskittyä niitä yhdistävään alueeseen: arvoihin ja suostutteluun sekä niiden ambivalenssiin kohdeteoksessa. Satiirin tutkimuksen tärkeimpinä lähteenä toimivat klassikot, kuten Bloom&Bloom, Paulson ja Pollard sekä suomalaisesta tutkimusperinteestä Kivistö ja Salin. Retorista kertomusteoriaa puolestaan edustavat Booth, Phelan ja Rabinowitz. Tutkimus etenee kerronnan kysymyksistä rakenteen kautta kohteisiin nivoen niitä kuitenkin myös yhteen. Tutkimuksen pääpaino on teoksen analysointi näiden teoreettisten linssien läpi, eikä täysin uuden teoreettisen näkökulman luominen.

Forrest Gumpin lisäksi tutkielmassa sivutaan myös muuta kaunokirjallisuutta, kuten *The Adventures of Huckleberry Finn*, *Candide* ja *Catch-22*. Nämä teokset toimivat vertailukohtana kohdeteokselle satiirisen kerronnan ja kohteiden yhteydessä tuoden monipuolisuutta analyysiin. Vertailukohtia on suuresta satiirin kaanonista tiivistetty näihin muutamaaan, jottei tutkielma leviä liian laajalle.

Tiivistettynä tutkielman tarkoitus on selvittää, miten satiirin ja retoriseen kertomusteoriaan liitetty suostuttelu ja sen ambivalenssi toimii romaanissa *Forrest Gump*.

Avainsanat: satiiri, retorinen kertomusteoria, Forrest Gump, Winston Groom, yhdysvaltalainen yhteiskunta, komiikka

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
1.1 Kohdeteos ja kumppanit.....	2
1.2 Metodiset valinnat ja tutkimuskehys.....	4
1.3 Tutkimuksen rakenne	7
2 Suostutteleva satiiri	10
2.1 Satiiri tekijäkeskeisenä lajina.....	11
2.2 Kertomuksen retoriikan ja satiirin saumaton yhteistyö.....	14
2.3 Implisiittinen tekijä satiirisena vaikuttajana	18
2.4 Idiootin naiivi kerronta.....	25
2.4.1 Narrikertoja	26
2.4.2 Luotettavuuskysymyksiä ja onko niillä väliä?	31
3 Seikkailukertomus satiirin muotona	35
3.1 Juonenkuljetus satiirisena välineenä	36
3.1.1 <i>Forrest Gumpin</i> rakenne – pikareskimaista haahuilua	38
3.1.2 Mutta entäs elokuva? Massoille romanssia	42
3.2 Seikkailujuoni: satiirin koomisessa päässä	45
3.3 Seikkailun realistinen puoli ja johdatus kohteisiin	50
4 Yhdysvaltalainen yhteiskunta satiirin kohteena.....	54
4.1 The Dream.....	55
4.2 Sankaruus	61
4.3 Vietnamin sota	68
4.3.1 Sotakritiikki ja auktoriteetit	69
4.3.2 Väkivalta ja miehet sodassa	76
5 Lopuksi.....	80
Lähdeluettelo.....	82

1 JOHDANTO

Forrest Gump, yksi maailman tunnetuimmista idiooteista, juoksi tiensä osaksi länsimaista kulttuuria vuonna 1994. Oscarilla palkittu elokuva jätti mieliimme kuvan sympaattisesta sankarista ja hänen hauskoista lausahduksistaan. Moni ei kuitenkaan tiedä, että elokuvan takana piilee Winston Groomin romaani, joka julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1986. Oma tutkimukseni pureutuukin pääasiallisesti tähän romaaniversioon, sillä se on tarinan muusta suosioista huolimatta edelleen romaanina suhteellisen vähälle tutkimukselle jäänyt kohde. Elokuvasovitus nousi maailmanlaajuisesti niin suureksi ilmiöksi, että tutkimus on keskittynyt enemmän tähän näkemykseen tarinasta. Analyyseja on tehty muun muassa elokuvan kiinnittymisestä osaksi Yhdysvaltain historiaa sekä Forrestin idioottiudesta ja sen rakentumisesta. Vaikka kansainvälistä tutkimusta onkin selkeästi enemmän, löytyy sitä jonkin verran Suomestakin (esim. Sainio 1994).

Nerokkaana satiirina tunnettu romaani nauraa erityisesti amerikkalaiselle yhteiskunnalle ja sen sisällä kaikille ja kaikelle. Kuten *Forrest Gumpin* takakansikin toteaa: ”No one is spared and everyone is included.” Kun omastakin mielestään vähä-älyinen Forrest kyseenalaistaa maailmanjärjestystä ja päätyy toinen toistaan uskomattomampiin seikkailuihin, on lukijan vaikea pysyä vakavana. Samalla kun tarinassa nauretaan päähenkilölle hyväntahtoisesti, on lukijan väistämättä pohdittava kaoottisen tarinan taustalla vallitsevaa yhteiskuntaa. Näistä lähtökohdista tutkimuksen aiheeksi muodostuu nimenomaan teoksen satiiri: sen muoto, keinot ja kohteet. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole vain määritellä satiiria lajina ja katsoa, miten hyvin se kohdeteokseeni sopii, vaan tarkastella sitä toisen teoreettisen linssin, retorisen kertomusteorian läpi.

Tutkimuskysymykseni kulmineituvat pohdinnat satiirista suostuttelevana lajina ja siitä, miten se näkyy *Forrest Gumpin* kerronnassa, muodossa sekä kohteiden esittämisessä. Oletan tutkimuksessani, että vaikka satiiria pidetään hyvin suostuttelevana lajina, ei *Forrest Gumpia* tule lukea tiettyjen arvojen kanssa, saati sitten joku tietty opetus mielessä. Tutkimukseni kohdistuu pitkälti hauskan ja kriittisen välimaastoon, niiden tasapainotteluun. Tuleeko tämä satiiri oikeasti ottaa vakavasti? Missä menee hauskan ja kriittisen raja? Toimiiko satiirin didaktiikka ja suostuttelu myös *Forrest Gumpissa*? Koko analyysini perustuu satiirin lajiteorian ja retorisen kertomusteorian luentojen yhdistämiseen, sekä yhdistämisen hedelmällisyyden ja ongelmallisuuden pohtimiseen kohdeteoksen yhteydessä.

Näistä lähtöoletuksista tutkielma rakentuu niin, että satiirin lajikonketti ja retorinen kertomusteoria, sekä kohdetekstinä *Forrest Gump* kulkevat läpi jokaisen luvun ja aiheen, vain painotukset vaihtelevat. Tavoitteena on mahdollisimman täysipainoinen romaanin läpikäynti, jotta saan tutkimuskysymykseeni kattavan vastauksen. Niinpä välillä tutkitaan tarkemmin kerrontaa, toisaalta pureudutaan seikkailumuotoiseen romaaniin ja ajoittain seikkailullaan konkreettisesti esimerkiksi Vietnamin viidakoissa. Lähdekirjallisuutta on kertynyt monesta eri suunnasta, mutta selkeimmillään satiiritutkimusta edustavat klassikot (esim. Paulson 1967; Pollard 1970; Bloom&Bloom 1979; Petro 1982), sekä muutama uudempi suomalainen tutkimus (esim. Kivistö 2007; Salin 2008). Näiden lisäksi sivutaan tarpeen mukaan muuta satiirin mainitsevaa tutkimusta, mikäli se on aiheelle relevanttia (esim. Bakhtin 1996; Frye 1957). Kerronnan kysymyksissä viitataan usein retorisen kertomusteorian tunnetuimpiin tutkijoihin, kuten Wayne C. Booth (1974; 1988; 1991), James Phelan (1996; 2005; 2007a&b) sekä Peter Rabinowitz (1987). Seikkailuosuus sekä amerikkalaista yhteiskuntaa ja Vietnamin sotaa käsittelevät luvut vaativat taas satiirin ja kertomuksen retoriikan lisäksi muuta monipuolista tutkimusta, jossa liikutaan myös historian ja kulttuuritutkimuksen alalla. Näiden lisäksi ei ole tarkoitus viedä huomiota tutkimuksen pääkysymykseltä, vaan täydentää sitä tarpeen niin vaatiessa.

Käytännössä tarkoitukseni on tutkimuksessa katsoa, miten kerronta, muoto ja juonenkulku sekä satiiriset viittauskohteet sulautuvat yhteen niin satiirin lajikonkettissa kuin retorisen kertomusteorian näkökulmassa. Rakennetaanko teoksessa ehyt arvojen kokonaisuus, jossa kerronta, rakenne ja kohteet tukevat toisiaan satiirisessa maailmassa? Oletukseni tähän kysymykseen on, että *Forrest Gump* rikkoo näitä oletuksia olemalla ensinnäkin satiirina enemmän puhtaan koominen kuin pistävän kriittinen ja didaktinen, sekä lopulta arvoissaan todella ambivalentti.

1.1 Kohdeteos ja kumppanit

Forrest Gump on kohdetekstinä tärkeä, sillä Forrestin hahmo on ainakin jossain määrin yleisesti tunnettu ja kulttuurillisesti merkittävä. Monella on kuitenkin mielessä elokuvan esittelemä versio juoksevasta sankarista, ja haluankin tutkimuksellani uuden teoreettisen näkökulman lisäksi tuoda tunnetuksi myös synkempää romaaniversiota, joka on tutkimuksessa jäänyt elokuvan jalkoihin. Kirjan takakannesta löytyvässä arvostelussa Jim Harrison kirjoittaa *Forrest Gumpista* seuraavasti: ”It is not less honest for being so funny, for bringing the woebegone archangels of our culture and

history to judgment.” Winston Groomin romaanin satiirinen luonne ja sen kohde on siis tunnustettu aikaisemminkin, mutta sitä ei ole kriittisesti tutkittu. Teos on tunnustettu satiiriksi (ainakin arvosteluissa), mutta sen tarkempi tulkinta ja esimerkiksi pikareskiromaanin traditioon liittäminen on jäänyt huomiotta.

Vaikka valitsin *Forrest Gumpin* tutkimuskohteekseni osin sillä perusteilla, että se on jäänyt aiemmassa tutkimuksessa vähälle, on kirjan nerokas huumori ja aiheiden ajankohtaisuus toinen tärkeä syy. Teoksessa otetaan kantaa rotukysymyksiin ja rasismiin, poliittisiin valintoihin sekä amerikkalaiseen unelmaan ja sankaruuden käsitykseen. Vaikka esimerkiksi Vietnamin sota on ollut ja mennyt, näkyy sen vaikutus edelleen USA:n ulkopolitiikassa, esimerkiksi terrorismiin reagoinnissa ja sen kommentoinnissa. Forrestin naiivin satiiriset kommentit romaanissa sekä naurattavat että mietityttävät, seikkailuita lukiessa tunteet vaihtelevat hämmennyksestä yhteiskuntakriittisiin tunnelmiin. Teos jättää lukijan pöllumystyneeseen tilaan, jossa ei voi kun ihmetellä: mitä juuri tapahtui?

Forrest esittelee itsensä lukijalle heti ensimmäisillä sivuilla pyytäen näin tätä mukaan maailmaansa:

Let me say this: bein a idiot is no box of chocolates. [--] Even so, I got no complaints, cause I reckon I done live a pretty interestin life, so to speak. (*FG*, 9.)

Tarinassa seurataankin Forrestin elämää lapsuudesta noin myöhäiskeskä-ikään saakka, hänen itsensä kertomana. Alku vaikuttaa vielä normaalilta, mutta jossain vaiheessa alkaa tapahtua toden teolla. Kuin ihmeen kaupalla Forrest onnistuu saamaan itsensä pinteeseen joka kerta, mitä tahansa hän sitten tekeekin. Kirjassa liikutaan yliopistomaailmassa, Uusi-Guinean viidakoissa, Vietnamin sodassa, avaruudessa, vapaapainiotteluissa ja katkarapuviljelmillä. Seikkailut tarjoavat kattavan kuvan senaikaisesta yhdysvaltalaisesta maailmasta syrjäntäkysymyksineen, vallitsevine kulttiliikkeineen, poliittisine kriiseineen ja sota-ajan ongelmineen. Romaanissa vilkkuvat tutut tuotemerkit, yhtyeet, valtion hallinto sekä muut amerikkalaiset ikonit sekalaisessa sillisalaatissa.

Läpi romaanin seikkailuja tarkastellaan Forrestin oman kerronnan kautta. Niin sanotun idiotin naiivi kerronta antaa oman mausteensa yhteiskunnan tarkasteluun satiirille tyypillisesti alhaalta ylöspäin. Kirjassa päästään syvälle Forrestin ajatusmaailmaan ja huomataan vähä-älyisen sankarin

piilossa kytevä viisaus. Hahmona Forrest on hyvin inhimillinen, ja vaikka lukija usein älyllisesti onkin hänen yläpuolellaan, ei se kuitenkaan vähennä Forrestiin samaistuttavuutta. Pikemminkin idioottimaisuudellaan Forrest onnistuu sitä korostamaan: kukapa ei pystyisi ymmärtämään tilannetta, jossa täytyy pitää puhe kun valtava vessahätä iskee? Kirja on täynnä tämänkaltaisia inhimillisiä ongelmia, joista me sivistyneet ja koulutetut ihmiset selviämme yleisellä kohteliaisuudentajulla, siinä missä Forrest sanoo asiat täysin suoraan. Seikkailut saavat uutta särmää, kun päähenkilö ei ole oikein täysi sankari tai narrikaan, saati sitten pelkää sanoa omaa mielipidettään asioista.

Forrest Gump liittyy siis satiirisen seikkailuromaanin traditioon, johon kuuluva myös muun muassa Voltairen *Candide* (1759) ja Mark Twainin *Adventures of Huckleberry Finn* (1884). Tarkoitus on kuljettaa myös näitä tekstejä soveltuvien osien ja sopivissa kohdissa mukana joko tukemassa analyysiani *Forrest Gumpista* tai tuomaan mielenkiintoisia vastakkaisia ja vertailevia näkemyksiä tutkimusnäkökulmiini. Tutkimuksessa sivutaan toki myös muita relevanteja teoksia. Tarkoitus ei kuitenkaan ole täyttää tutkielmaa loputtomilla viitteillä moniin traditioihin, sillä kyse ei ole pääasiallisesti intertekstuaalisuuden tutkimuksesta. Niinpä käytän näitä vertailukohtia vain silloin, kun ne tuovat jotain hedelmällistä lisää kohdeteoksen analysointiin.

1.2 Metodiset valinnat ja tutkimuskehys

Tutkimukseni teoreettinen kehys on yhdistelmä kahta toisistaan toisaalta eroavaa, mutta toisaalta paljon yhtäläisyyksiä sisältävää tutkimusperinnettä. Satiirin lajiteoria on pyrkinyt löytämään lajille mahdollisimman tarkkaa määritelmää ja tutkinut sen muotoa, keinoja, arvoja, päämäärää ja esiintymistä. Kertomuksen retorinen analyysi taas on sovellettavissa lähes mihin tahansa kirjallisuuteen. Tässä lähestymistavassa keskiössä ovat kerronta, juonelliset ratkaisut sekä näiden välityksellä luettavissa olevat tarinan (implisiittisen tekijän sinne asettamat) arvot. Tässä sijaitseekin eri teorioiden yhteinen alue: molemmissa liikutaan paljon arvojen ja suostuttelun alueella, vain lukutapa eroaa hieman. Käsitteenä suostuttelu on tutkielmassa käytössä vakuuttamisen ja ohjauksen synonyymina yleisenä terminä ja viittaa siihen, miten tekijä kerronnallisen retoriikkansa avulla ohjaa lukijaa tiettyyn tulkintaan. (kts. esim. Phelan 2000, 4). Aristoteles (1997, 11) on aikoinaan jakanut suostuttelua kolmeen osaan: logos, ethos ja pathos, jotka viittaavat puhujan luonteeseen, kuulijan mielentilaan ja itse puheseen. Sekä retorisessa kertomusteoriassa että satiirin lajiteoriassa

suostuttelulla viitataan kaikkiin näihin kolmeen: siihen kokonaisuuteen, jonka avulla tekijä yrittää lukijaa suostutella lukemaan teosta tarkoittamallaan tavalla.

Kuten lajitutkimuksessa yleensä, myös satiirin tutkimuksessa ollaan oltu asioista eri mieltä. Kaikenkattavat satiirin määritelmät tai riidat jostain tietyistä piirteistä eivät kuitenkaan ole tämän tutkimuksen kannalta tärkeitä, vaan satiirin suostutteleva funktio. En siis pyri selittämään satiirin tutkimusta antiikista nykypäivään tai viittaamaan moniin satiirin kaunokirjallisiin klassikoihin, sillä tutkimuksen tarkoitus ei ole kartoittaa lajin historiaa tai muutosta historiassa, vaan syventyä suostuttelevan satiirin traditioon kohdetekstini puitteissa.

Petro (1982, 9) väittää, että todellinen satiiri on tunnistettavissa niin muodon, sisällön, tyylin ja motiivin perusteella, jolloin voimme tunnistaa teoksen kokonaisvaltaisesti satiiriksi. Näin hän tekee eron sellaisiin teoksiin, joissa satiiri on vain yhtenä elementtinä. Kuitenkin muussa tutkimuksessa on vahvasti tultu siihen tulokseen, että satiiri kannattaa tietyn muodon sijasta käsittää enemmänkin moodina, sävynä tai asenteena. Näillä ilmaisuilla satiirin tutkijat pyrkivät kuvaamaan sitä, että satiirilla ei ole tiettyä juonirakennetta, vaan kyse on enemmänkin kerronnan sävystä. Tähän liittyen eri käsitteitä kuitenkin käytetään jopa saman tutkimuksen sisällä sekaisin: Pollard esimerkiksi hyödyntää ilmaisuja ”mode” ja ”tone” (1967, 3;4) ja suomeksi Kivistö taas samanlaisessa kontekstissa vastaavina ”sävy” ja ”asenne” (2007, 9). Koska satiirin tutkimuksessa itsessäänkin näitä käsitteitä käytetään hyvin vapaamuotoisesti kuvaamaan samaa asiaa, teen niin myös tässä analyysissä. Selkeyden nimissä käytän itse vain termiä sävy.

Satiiria pidetään siis kameleonttilajina, joka kykenee sopeutumaan ympäristöönsä ja muuttamaan muotoaan tarvittaessa. Sitä kuvaillaan vaikeasti tavoitettavaksi, valepukuihin piiloutuvaksi lajiksi, joka on kaikkivoipainen ja tunkeutuu tarvittaessa mihin tahansa muuhun lajiin ja alistaa sen omaan tarkoitukseensa. (Paulson 1967, 3–4; Pollard 1970, 22; Bloom&Bloom 1979, 15; Kivistö 2007, 9.) Tämä määritelmä sopii käytettäväksi myös omassa tutkimuksessani, sillä *Forrest Gump* on satiiri seikkailuromaanin vaatteissa, mikä osoittaa lajin kykyä ottaa jokin toinen laji omakseen. Vaikka hyväksynkin määritelmän satiirista sävynä verrattuna rakenteeseen ja pidän sitä hyödyllisenä, en silti täysin allekirjoita väitettä siitä, että satiiri olisi ainoastaan sävy, jonka voisi kertomuksesta poistaa. Haluankin omassa analyysissäni näyttää, miten satiiri tässä kohdeteoksessa läpäisee myös rakennetta.

Satiiri on siis pilkallinen, kriittinen tai aggressiivinen (mutta myös humoristinen) asenne, joka läpäisee koko teosta (Kivistö 2007, 9). Yleisemmin lajiteoriassa satiiri tavataankin asettaa realistisen tradition karuun ääripäähän. Satiiri on aina akuutisti tietoinen siitä, miten asiat ovat, ja miten niiden pitäisi olla (Pollard 1970, 3). Sen ydintä on pettymys tai tyytymättömyys asioihin, ja tavoite saada uhri kiehumaan raivosta samalla kun yleisö ulvoo naurusta. Näitä erilaisia määritelmiä voisi jatkaa loputtomiin, mutta palaamme tarkempaan satiirin kuvailuun suostuttelevasta näkökulmasta vielä seuraavassa luvussa. Lajiteorian voidaan ajatella olevan jo aikansa elänyttä, sillä realistinen ymmärrys siitä, ettei lajeja voida koskaan kattavasti määritellä, on hyväksytty hitaasti mutta varmasti. Oma lähestymistapani satiiriin sävynä ja suostutteluna saakin ajankohtaisuutensa siitä, että se yhdistetään jo huomattavasti kirjallisuudentutkimuksen piireissä muodikkaampaan retoriseen kertomusteoriaan. Myös Riina-Kaisa Korteniemi (2012, 13) on gradussaan huomauttanut, ettei satiiria ole vielä kattavasti tutkittu kertomuksen teorian näkökulmasta. Oma lähestymistapani on vielä hiukan spesifimpi ottaen huomioon myös kertomuksen retorisen lähestymistavan.

Modernin retorisen kertomusteorian suurena taustavaikuttajana pidetään Wayne C. Boothia, jonka perusajatus on palautettavissa niinkin yksinkertaiseen väitteeseen, kuin että mikään kerronta ei koskaan ole neutraalia. Teoksessaan *Rhetoric of Fiction* (1961/1991) Booth demonstroi, miten jokaisella tarinan osalla on retorinen, suostutteleva funktio. Toisin sanoen kertominen, näyttäminen ja joka ikinen kerronnallinen strategia on keino, joka tekijällä on käytössään lukijan vaikuttamiseen, jotta tämä tulkitseisi kerrontaa tietyllä tavalla. Booth rikkoo sen eronteon, minkä klassisen retoriikan oppi-isä Aristoteles tekee poetiikan ja retoriikan välille, ensimmäisen ollessa rakentamisen ja toisen suostuttelun taide. Boothille imitaation rakentaminen on riippuvainen suostuttelusta. (Phelan 2007a, 80.) *Rhetoric of Fiction* tuotti myös implisiittisen tekijän käsitteen, joka on jäänyt elämään kirjallisuudentutkimukseen vuosikymmeniksi debyyttinsä jälkeen. Booth (1991, 70–71) itse kuvailee tuotostaan seuraavasti: Kirjoittaessaan tekijä luo implisiittisen version itsestään, joka ei ole tekijä itse, vaan heijastus hänestä. Samalla tavalla me lukiessamme rakennamme aina kuvan mahdollisesta kirjaailijasta, joka kirjoittaa lukemaamme tekstiä. Sillä, minkälaisen kuvan lukija muodostaa implisiittisestä tekijästä, on yksi tärkeimmistä vaikutuksista luennassa: lukijan suhde implisiittisen tekijän erilaisiin valintoihin auttaa häntä päättämään reaktiostaan tekstiin. Implisiittisen tekijän käsitteestä ja sen olemassaolosta on ollut paljon kiistaa kirjallisuudentutkimuksen alueella, ja palaan tähän käsitteeseen tarkemmin luvussa 2, jolloin sitä myös peilataan satiiriin.

Teoksessaan *The Company We Keep* (1988) Booth täydentää aiempaa tutkimustaan ja puhuu kertomuksista enemmänkin eettisestä näkökulmasta, jolloin tekijää ja hänen henkilöhahmojaan tulee kohdella enemmän oikeina ihmisinä kuin vaikkapa labyrintteinä tai tekstuaalisina palapeleinä. Niinpä hän käsittää kertomukset ”elämän imitaatioina”, joilla on eettistä arvoa (Booth 1988, x; 15.) Booth menee jopa niin pitkälle, että kysyy, millaisessa seurassa olemme lukiessamme. Hän puhuu kirjoista hyvinä tai huonoina ystäviä, tuttavina jotka kohtaamme erilaisissa tilanteissa. (emt., 10.)

Myös Boothin työtä jatkaneen James Phelanin (2005, 18) mukaan kerronta itsessään voidaan ymmärtää retoriseksi toiminnaksi: joku kertomassa jollekin toiselle jossain tilanteessa ja jotain tarkoitusta varten, että jotain tapahtui. Tämä tulkinnan konsepti olettaa, että tekijä on suunnitellut tekstin vaikuttaakseen lukijaan tietyllä tavalla. Tämä välittyy kielen, tekniikan, rakenteen, muodon ja dialogin kautta suhteessa tekstin kokonaisuuteen, genreen ja konventioihin, joita lukija käyttää ymmärtääkseen lukemaansa. Näin erilaiset lukijat voivat jakaa samankaltaisia kokemuksia tekstistä. Phelan ottaa myös etiikan keskeiselle paikalle kerronnan analyysia. Tutkimuksessaan Phelanilla (2007a, x) on kaksi fokusta: (1) arviot (judgments), joita voivat olla sekä tulkinnalliset, eettiset ja esteettiset, sekä (2) progressio. Arviot muuttuvat kerronnan progression edetessä ja muodostuvat suhteessa toisiinsa henkilöahmon, implisiittisen tekijän ja lukijan välillä.

Arvioinnin ja progression käsittely suhteessa tekstiin on siis todella kokonaisvaltaista analyysia, jossa liikutaan eettisten ja ideologisten arvojen kentällä. Kertomuksen retorisessa teoriassa tarina on kokonaisuus. Lukijan tehtävä on analysoida sitä, millaisia arvoja kertomus välittää ja kuinka tekstin kokonaisuus rakentuu. Luennassa pyritään paikantamaan tarinassa vallalla olevat arvot, sekä eettiset ja ideologiset näkökulmat. Yhdistettynä satiirin tutkimukseen päästään kertomuksen retoriikan avulla käsiksi *Forrest Gumpin* satiiriseen suostutteluun, epäselviin arvoihin, sekä huumorin ja kriittisen välimaastoon.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Tutkimuksen tarkoituksena on piirtää mahdollisimman kattava kuva ensinnäkin kohdeteos *Forrest Gumpista* satiirina. Toiseksi pyrkimyksenä on tällaisen tutkielman sallimassa pituudessa pohtia myös satiirin lajiteorian ja retorisen kertomusteorian analyysissa yhdistämisen hedelmällisyyttä ja problemaattisuutta. Kohdeteos on pääosassa läpi tutkielman, mutta teoreettista pohdintaa

kuljetetaan läpi kaikissa luvuissa kohdeteoksen rinnalla. Näin toivottavasti syntyy kokonaisuus, joka sisältää sekä *Forrest Gumpin* syväanalyysiä yksittäisenä tekstinä että jonkinlaista uutta keskustelua teoreettiseen kenttään. Kahden näin monipuolisen tehtävän yhdistäminen yhteen tutkielmaan voi tuntua liian monipuoliselta, mutta en usko sen olevan tutkielmaa hajauttava vaan voimauttava tekijä: Kohdeteoksen syväanalyysissä on vaikea onnistua hyvin, jos se toteutetaan kapeakatseisesti jonkin yhden teorian tai käsityksen kautta. Toisaalta taas teoreettista pohdintaa on hankala toteuttaa kunnolla ilman kokonaisvaltaista kuvaa kohdeteoksesta. Vaikka haluankin tuoda teoreettiselle kentälle jotain aivan uutta, en väitä että se olisi laajemmin satiireihin sovellettavissa. Tunnistan, että *Forrest Gump* on satiirina omalaatuinen teos. Toivon tietenkin, että satiirin lajiteoria ja retorinen kertomuskenttä tuottavat relevantteja luentoja muidenkin satiiristen teosten kohdalla.

Luku 2 kuvailee satiiria suostuttelevana lajina. Tässä käydään läpi suostutteluun liittyvä tekijäkeskeisyys, mikä nivoo sen hyvin yhteen retorisen kertomusteorian kanssa. Luvussa luodaan tarkempi katsaus satiirin ja retorisen kertomusteorian yhdistämiseen, sekä pohditaan satiirisen suostuttelun mahdollisia ristiriitoja. Tämän jälkeen tarkastellaan retorisen kertomusteorian lanseeraamaan implisiittisen tekijän käsitettä satiirisena vaikuttajana. Lopuksi paneudutaan kerronnallisiin asioihin syventyen narrikertojaan, idiootin naiiviuteen kerronnassa, sekä luotettavuuskysymyksiin. Siinä missä johdannon teorialuvussa käsitellään satiirin lajiteoriaa sekä retorista kertomusteoriaa yleisesti ja hieman ennakoivasti toisiinsa yhdistyvinä voimina, keskittyy tämä luku nimenomaan niiden yhteen nivomiseen käsittelemällä kerrontaa ja siihen liittyvää suostuttelua. Kerronnan analyysi, eli satiirin keinot, myös avaa *Forrest Gumpin* maailmaa sisältä käsin, jolloin on luontevaa siirtyä seuraavaan kappaleeseen, joka on sekoitus muotoa ja liukuma kohteisiin.

Luku 3 ottaa siis hampaisiinsa satiirin keinojen lisäksi sen muodon. *Forrest Gumpin* tarina saa romaanissa selkeän seikkailukertomuksen olemuksen. Luvussa analysoidaan satiirin ja retorisen kertomusteorian lävitse juonenkuljetusta satiirisena välineenä: päätöntä haahuilua, *Forrest Gumpia* pikareskiromaanina. Teosta vertaillaan myös satiirista kirjaa juoneltaan huomattavasti romanttisempaa ja massoja miellyttävämpään elokuvaan. Tämän jälkeen pohditaan seikkailuromaanin ja satiirin suhdetta huumorin ja kritiikin välimaastossa. Luvun lopuksi

johdatellaan vielä viimeiseen analyysilukuun käsittelemällä seikkailua tarinan realistisena voimana, joka kulkee läpi amerikkalaisen yhteiskunnan sitoen satiirin keinot ja muodon sen kohteisiin.

Viimeisenä analyysin aiheena luvussa 4 on satiirin kohde, eli amerikkalainen yhteiskunta. Satiirilla on tässä teoksessa toki monta kohdetta, mutta valitsin niistä seikkailunjen tapahtumapaikan, jonka läsnäolo on teokssa suuri. Tässä analyysiluvussa tutkitaan amerikkalaista unelmaa ja sankaruutta, sekä käydään Vietnamin sodassa. Kohteiden analyysissa otan retorisen kertomuksenteorian ja satiirin käsitteiden avuksi kulttuurintutkimuksen, sekä soveltuvien osin myös maskuliinisuuden tutkimuksen, sillä kohteet nivoutuvat selkeästi miehiin aiheisiin. Vietnamin sodan yhteydessä tutkitaankin nimenomaan miehiä ja miehisyttä sodassa, auktoriteetteja ja kapinaa, sekä sotakritiikkiä.

Lopetan tutkielmani lukuun 5, jossa käydään tiivistä läpi analyysin onnistuminen ja tulokset, sekä pohditaan tämänkaltaisen tutkimuksen tulevaisuutta yleisemmin.

2 SUOSTUTTELEVA SATIIRI

Hilarious and bawdy...Broad satire with serious resonances...daring...this picaresque tale will set you guaffwing! (New Woman, sit. *FG*, 1.)

A superbly controlled satire (Washington Post, sit. *FG*, 1 & takakansi).

Forrest Gump on monesti luokiteltu satiiriksi. Teokseen on liitetty kirja-arvosteluja niin etu- kuin takakansiin ja ensimmäisille sivuille asti. Genette käsittelee tällaista ilmiötä aputeksteinä tai kynnysteksteinä, jotka ympäröivät teosta ja siihen liittyvinä ohjaavat lukijan tulkintaa teoksesta (sit. Lyytikäinen 1991, 145). On siis selvää, että nykylukijalle *Forrest Gump* näyttäytyy satiirina jo siksi, että auktoriteetit ovat sen niin määritelleet ja tämä määritelmä on kustantajan toimesta painettu kirjaan saakka – ainakin elokuvaversiota seuranneeseen painokseen. Samasta asiasta eri nimillä puhuvat myös retoriset kertomusteoreetikot. Phelan (2007a, 17) korostaa tätä jakamalla kerronnallista progressiota osiin, joista ensimmäinen on esittely (exposition). Se sisältää käytännössä kaiken tiedonsaannin, mikä tapahtuu ennen seuraavaa osaa eli lähtölaukausta (launch), jolloin tarinasta on löydettävissä ensimmäinen jännite. Enimmäkseen tämä tarkoittaa romaanin ensimmäisillä sivuilla tapahtuvaa kuvailevaa kerrontaa, mutta voidaan liittää myös kirjassa esiintyviin esitietoihin. Myös Rabinowitz (1987, 176) on koskettanut aihetta termillä geneerinen oletus, mikä tarkoittaa sitä, että luemme tekstejä aina *jonain*. Toki hän tarkoittaa tällä yleensä lukijan jo ennestään omaavia oletuksia, mutta näitähän on mahdollista manipuloida tällaisilla asetteluilla. Kirjan kansiin ja etusivuille painetut arvostelut kuitenkin ohjaavat lukijaa, jos eivät suoraan lukemaan kirjaa satiirina, niin ainakin ottamaan sen mahdollisuuden huomioon.

Tämän luvun tarkoitus onkin tarkastella kohderomaania ja erityisesti sen kerrontaa satiirin lajikontekstissa. Aluksi määrittelen satiiria lajina, tekijäkeskeisenä ja suostuttelevana sellaisena, sekä hieman myös jo suhteutettuna kohdeteokseen. Tämän jälkeen on luonnollista siirtyä ruotimaan itse tutkimusongelman teoreettista kysymystä, satiirin ja retorisen kertomusteorian arvojen ja suostuttelun yhteen toimivuutta ja mahdollista ristiriitaa tarkemmin. Kysymykset jäävät vielä tässä luvussa avonaisiksi, ja niitä täydennetäänkin vielä tutkimuksen kuluessa. Teoreettista pohdintaa on nähtävillä kaikista eniten tämän luvun jatkuessa kerronnan kysymyksiin, mutta sitä pyritään kuljettamaan mukana mahdollisuuksien mukaan muissakin luvuissa, jotka tosin keskittyvät enemmän itse teoksen analyysiin. Tämän luvun lopuksi tutkimuskysymysten läpi tarkastellaan vielä *Forrest Gumpin* kerronnan luonnetta ja luotettavuutta, sekä implisiittisen tekijän suhdetta satiiriseen

suostutteluun. Luvun on tarkoitus syventää tutkimusongelmaa ja keskittyä kohdeteoksen kerronnalliseen puoleen analyysiin.

2.1 Satiiri tekijäkeskeisenä lajina

Oman tutkimukseni kontekstista käsin satiiria on hyödyllisintä tarkastella ennen kaikkea suostuttelevana, ja sitä kautta tekijäkeskeisenä lajina. Satiirin tutkimuksessa on oltu eri mieltä tekniikoista, muodosta ja sävystä, mutta jonkinlainen suostutteleva funktio satiirille on lajina löydettävissä lähes kaikesta tutkimuksesta. Saarnaamista, opettamista, suostuttelua ja johdattelua pidetään siis satiirin perusolemuksena, vaikka muusta ei ollakaan päästy yhteisymmärrykseen.

Paulson (1967, 4) kirjoittaa, että satiiri tekee lukijan tietoiseksi syyttävästä sormesta, eli osoittaa mitä pitäisi tai ei pitäisi tehdä. Näin ollen satiiri ottaa aina moraalisen kannan, tuomitsee ja jakaa syytöksiä. Petro (1982, 21) puolestaan puhuu satiirista perustavanlaatuisena tyytymättömyyden osoituksena, joka välittyy taiteellisin keinoin pakottavalla tavalla. Myös Bloom & Bloom (1979, 31–32; 36) ovat korostaneet satiirin aktiivista puolta. Heidän mukaansa satiirin pitäisi aina pyrkiä kohti uudistusta, ei tuhoa. Vihaisimmatkin julistukset tulisi olla rakentavasti motivoitu, sillä satiirin ei ole tarkoitus nukuttaa vaan aktivoida. Universaalia syyllisyyttä ei voi paeta. Niinpä yleisesti satiiri ehdottaa kriittistä näkemystä olemisen laatuun. *Forrest Gumpista* löytyy selkeästi kahdenlaista satiirista kommentointia, joiden luonteeseen pureudutaan tarkemmin tämän pääluvun kuluessa. Molemmat kuitenkin osoittavat perustavanlaatuisia tyytymättömyyttä yhteiskunnan tilaa kohtaan. Seuraavassa esimerkki, jossa Forrest kertoo koulunsa erikoiskohtelusta:

They wadn't no book learnin to speak of – cept to show us how to read street signs an things like the difference between the Men's an the Ladie's rooms. With all them serious nuts in there, it woulda been impossible to conduct anythin mor'n that anyway. Also, I think it was for the purpose of keepin us out of everybody else's hair. Who the hell wants a bunch of retards runnin aroun loose? Even I could understand that. (*FG*, 13.)

Tämänkaltaisilla esimerkeillä teoksessa osoitetaan syvää tyytymättömyyttä ja kutsutaan lukijaa aiemmin mainitun universaalien syyllisyyden piiriin. Tällä kertaa kommentointi kohdistuu yhteiskuntaan ja siellä tapahtuvaan syrjintään. Vaikka Forrest väittää ymmärtävänsä, että asian täytyy mennä näin ja heidät ”hullut” täytyy eristää, ei lukija voi hyväksyä naiivia kommenttia.

Kyllähän hyvinvoivassa yhteiskunnassa myös jälkeenjääneet ihmiset ja heidän tarpeensa tulisi ottaa huomioon, eikä vain sulkea heitä olemaan keskenään poissa silmistä poissa mielestä -asenteella. Esimerkin tulkinta ei tietenkään ole mikään yksinkertainen asia, ja palaammekin tähän paremmin implisiittistä tekijää käsittelevässä luvussa (2.3). Seuraava esimerkki taas havainnollistaa *Forrest Gumpin* toisenlaista satiirista kommentointia:

[--] they says Sue will be best on this trip on account of she is a female and will be friendlier than a male ape, an also, this will be her third space flight. When I find this out, I am wonderin how come they gonna send us way up there with the only experienced crew member bein a ape. Kind of makes you think, don't it? (FG, 117.)

Tämänkaltaisissa esimerkeissä Forrestin kommentointi ei välttämättä liity yhteiskuntaan yhtä epäsuorasti kuin edellinen. Hän vain ihmettelee pieniä ja suuria asioita suoraan esittäen naiiveja kysymyksiä. Tällöin implisiittinen tekijä voi puhua lähes suoraan Forrestin äänellä saaden lukijan ensin nauramaan ja sitten pohtimaan. Tällaiseen kommentointiin palataan luvussa 2.4, jonka pääpaino on narrikertojan käsitteessä sekä kertojan luotettavuudessa.

Vaikka satiirinen kerronta *Forrest Gumpissa* ottaa ainakin kaksi eri muotoa, on niille kuitenkin yhteistä sekä kritiikki, huumori että tekijälähtöisyys (eli implisiittisen tekijän vaikutus). Kritisoiminen onkin satiirin ydintä, ja Kivistö (2007, 9) tiivistää satiirin olemuksen erinomaisesti toteamalla: ”satiiri on laji, joka tarttuu todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuuksiin ja kritisoi ihmisten paheita tai yhteiskunnan epäkohtia”. Vaikka Kivistö ei olekaan omassa analyysissään korostanut satiirin suostuttelevaa puolta, viittaa hän tältä osin Charles Witkeen tuoden näin suostuttelun mukaan omaankin tutkimukseensa. Witken¹ mukaan hyödyllisyys on yksi satiirin ilmeisimmistä ominaisuuksista. Satiiri pyrkii huvittamisen sijaan enemmän opettamaan. Nauru, jota se usein herättää, ei ole keskeisintä sen toiminnalle. Tässä suhteessa se eroaa selvästi komediasta. Satiiri ei tarjoa yleisölle pelkkiä sanoja, vaan ihanteellisessa tapauksessa sanoja, joita yleisö voi käyttää. (sit. Kivistö 2007, 15–16.)

Satiirista puhutaan siis paljon suostuttelevana ja opettavana lajina, eikä ole suostuttelua ilman suostuttelijaa. Niinpä myös itse satiirikko on ollut pääosassa monilla tutkijoilla. Satiirikkoa on

¹ Alkuperäinen teos *Latin Satire and the Structure of Persuasion* (1970)

pidetty ideaalien vartioijana tai moraalin ja tapojen tuomareina (Pollard 1970, 3; Bloom & Bloom 1979, 31). Pollard on verrannut satiirikkoa saarnaajaan, joka pyrkii suostuttelemaan ja vakuuttamaan. Satiirikko pyytää hänen mukaansa lukijaa ihailemaan sitä taitoa, millä hän käyttää aseitaan, sekä tunnistamaan hänet taiteilijana ja satiirin taiteena (emt., 73). Paulson (1967, 15) taas on sitä mieltä, että satiirikko ei vaadi lukijaltaan tunteita, vaan päätöstä. Bloom & Bloom (1979, 34) puolestaan tiivistävät ajatuksen satiirikosta niin, että satiiri on menestyvä silloin, kun se ottaa lukijan haltuunsa niin, että jaamme satiirikon näkökulman. Kivistö (2007, 10) sitoo satiirikon tyytymättömyyteen kirjoittaen, että satiirikko perustaa toimintansa oikeellisuuteen ja nimeää syyllisiä. Kootusti satiirikon tehtävä on siis yksinkertaisesti saada lukija puolelleen suostuttelua hyväksikäyttäen.

Retorisessa kertomusteoriassa satiirikon voi linkittää implisiittisen tekijän käsitteeseen helposti. Vaikka satiirintutkimus on kulta-aikanaan ollut ennemminkin biografista tutkimusta, ei se ole enää ajankohtaista, vaan hedelmällisempää on pohtia satiirikkoa implisiittisenä tekijänä, hänen suostutteluun retorisesta näkökulmasta. Kuten johdannossa todettiin, Boothille poetiikka ja retoriikka, rakentamisen ja suostuttelun taide ovat yhtä. Niinpä fiktion rakentaminen ja suostuttelu ovat riippuvaisia toisistaan. Implisiittinen tekijä ikään kuin pitää lankoja käsissään, ohjaa ja suostuttelee. Boothin (1991, 20) mukaan implisiittisen tekijän arviot ovat aina mukana. Hän voi valita valepukunsa, muttei koskaan piiloutua kokonaan. Lisää implisiittisestä tekijästä satiirisena vaikuttajana luvussa 2.3.

Vaikka satiirin suostutteleva luonne on teoriakirjallisuudessa tunnustettu monipuolisesti, ihmettelen tutkimuksessa sen pieniä, ellei jopa olemattomia kytköksiä retoriseen kertomuksentutkimukseen. Tietysti kertomuksen retoriikka on tutkimussuuntana hieman uudempi. Kuitenkin suostuttelun yhdistäminen implisiittiseen tekijään² ja satiirin lähestyminen sitä kautta tuntuu huomattavan relevantilta. Varsinkin *Forrest Gumpin* tapauksessa, jossa Forrest itse kertoo koko tarinan, eikä satiirikon ääntä käytännössä kuulla muuten kuin implisiittisesti. Esimerkiksi luvun alkupuolella esittämässäni esimerkissä teoksen satiirista kriittisyyttä on mahdotonta lukea ajattelematta jonkinlaista implisiittistä tekijää Forrestin taakse.

² Satiirikon on yhdistänyt implisiittiseen tekijään myös Riina-Kaisa Korteniemi pro gradu –työssään (2012), mutta hän ei kytke retorista kertomuksenteoriaa arvojen kysymyksiin, vaan pitäytyy pelkässä kerronnassa.

2.2 Kertomuksen retoriikan ja satiirin saumaton yhteistyö?

Tekijälähtöisyyden lisäksi satiiria ja kertomuksen retoriikkaa tuo yhteen myös arvot. Satiirissa paheksutaan, ollaan tyytymättömiä johonkin, ja tämä välttämättäkin aina linkittyy siihen, millaisia arvoja halutaan kannattaa sekä yhteiskunnassa että yksilön valinnoissa. Witke toteaa, että satiirin päällimmäinen huolenaihe on sen kiinnittyminen käytännön eettisiin kysymyksiin. Satiiri välittää yleisölleen eettisiä näkemyksiä ja olettaa, että yleisö alkaa niitä noudattaa. (sit. Kivistö 2007, 15–16.) Myös Bloom & Bloom (1979, 108) yhdistävät satiirin eettisten arvojen kysymyksiin päätelemällä, että satiirin ydinolemukselta voidaan vaatia kaksi ominaisuutta: Yksi on eettinen, normien, systemaattisten arvojen ja merkitysten varmistaminen. Toinen on esteettinen, ”miellyttävä määrä fiktiivisyyttä”. He (emt., 70) jatkavat, että empiirisinä moralisteina sekä retorikot että satiirikot täyttävät tehtävänsä ambivalentisti. Bloom & Bloom eivät tässä vedä yhteyttä satiirin ja retorisen kertomusteorian välille, vaan vertaavat satiirikkoja vanhankantaiseen antiikin perinteiseen retoriikkaan. Kuitenkin näen heidän olevan oikeassa ainakin satiirin arvojen suhteen.

Tätä näkemystä kannattaa myös Kivistö (2007, 13), joka toteaa, ettei satiirin moraalinormit ole selkeitä, vaan laji on monimerkityksinen. Hyvän ja pahan rajaa ei useinkaan kuvata ongelmattomaksi. Samalla Kivistö (emt., 15) päätelee, että lukijan ei ole pakko pohtia omaa moraaliaan, vaan voi vain nauttia satiirikon hyökkäyksestä. Tässä olen kuitenkin Kivistön kanssa lähes täysin eri mieltä. Lukeudun siihen joukkoon tutkijoita, joiden mielestä satiiri on tehty vaikuttamaan. Tällöin oman moraalin pohtiminen lukuprosessissa on välttämättömyys, ei valinta. Vaikka hyökkäys satiirikolle itselleen voi olla vain leikkiä, on lukijan mahdotonta välttää arvojen ja moraalien pohdiskelua. Oli hän sitten samaa tai eri mieltä satiirikon kanssa, onnistuipa suostuttelu tai ei. Satiiri on kutsu pohtimaan.

Pollard (1970, 24) on yhdistänyt satiirin lajiteorian retoriseen kertomusteoriaan oikeastaan itse sitä tiedostamatta. Hän puhuu aristotelisessä mielessä neljästä tavasta, joilla teoksen satiirinen tarkoite voi käydä ilmi: (1) mitä päähenkilö tekee (tai ei onnistu tekemään), (2) mitä muut tekevät ja sanovat hänelle, (3) mitä hän sanoo itsestään ja (4) mitä tekijä romaanissa sanoo hänestä. Tässä on oikeastaan hyvin yksinkertaisesti sanottuna se, mitä Phelan 30 vuotta myöhemmin tutkimuksessaan peräänkuuluttaa. Hän kuvailee retorista kertomusentutkimuksen metodia dynaamiseksi vuorovaikutukseksi neljän erilaisen eettisen tilanteen välillä: (1) henkilöt tarinamaailmassa, miten

he käyttäytyvät ja arvioivat toisiaan; (2) kertoja suhteessa kertomiseen, kerrottuun ja yleisöön; (3) implisiittinen tekijä suhteessa kerrontaan, kerrottuun ja implisiittiseen yleisöön; (4) oikeat lukijat suhteessa aikaisempiin, arvojen ja uskomusten välityksellä. (Phelan 2005, 23.) Yhtäläisyyksiä löytyy arvioinnista: miten kertoja arvio itseään, miten muut häntä? Mitä implisiittisellä tekijällä on sanottavaa tästä? Phelanin tutkimussuunnan ollessa hieman modernimpi, lukijakin on otettu yhtälöön mukaan.

Petron (1982, 17) mukaan lukijalle pitäisi olla päivän selvää, mitä satiirissa kritisoidaan, koska se on yksi satiirin päätarkoituksista. Peter Rabinowitz kertomuksen retorisesta traditiosta puolestaan korostaa lukijapositionia. Hänen (emt., 24–26) mukaansa tekijän halutessa tulla ymmärretyksi on hänen toimittava konventiosta käsin ja mietittävä, millaiselle lukijalle haluaa kirjoittaa. Toisin sanottuna lukija voi lukea niin kuin tekijä halusi vain olemalla ”oikeassa paikassa alun alkaenkin”. Rabinowitz (emt., 22; 30) puhuu tulkintayhteisöistä ja siitä, miten tekijät kirjoittavat teokset implisiittiselle yleisölle, johon lukijat voivat joko liittyä tai olla liittymättä. Luennat ovat siis sosiaalisesti rakennettuja lukijoiden sopimuksia lukea niin kuin oletetaan. Näin ollen *Forrest Gump* satiirina retorisen kertomusteorian puitteissa vaatii tietynlaisen lukijan tullakseen ymmärretyksi niin kuin tekijä haluaa. Edellinen luku käsitteli samaa asiaa, mutta satiirikon tai implisiittisen tekijän näkökulmasta, jota tässäkin tutkimuksessa painotetaan jatkossa. On kuitenkin muistettava, että molemmissa teorioissa tähän on viitattu myös lukijan kannalta.

Satiirin ja kertomuksen retoriikan luulisi siis pelaavan loistavasti yhteen, sillä satiiri on tekijälähtöinen laji. Samoin kertomuksen retoriikka rakentuu pitkälti sen varaan, että implisiittinen tekijä on luonut teokseen tiettyjä arvoja, jotka retorisin keinoin välittyvät lukijalle. Kertomuksen retoriikka sivuaa usein tietyllä tavalla myös didaktiikkaa: oletetaan että tarinalla on jokin moraali, opetus, joka on tekstiin sisäänkoodattu sitä kautta lukijan helposti saatavilla. Myös suostuttelu nivoo satiiria nimenomaan kertomusretoriseen lähestymistapaan: kuinka tekijä suostuttelee lukijaa hyväksymään oman näkökulmansa kritiikistä? Oletukseni kuitenkin on, ettei kertomuksen retoriikka ja satiirin suostuttelevuus toimi aivan saumattomasti yhteen. Teoria sekä kertomuksen retoriikan että satiirin puolella odottaa teokselta selkeää suostuttelua ja (implisiittisen) tekijän ohjausta eettisten arvojen kannalta. *Forrest Gump* sisältää kyllä suostuttelua, mutta myös kyseenalaistaa sitä, että teoksesta olisi jotain selkeitä arvoja luettavissa. Se kutsuu pohtimaan, kyllä, muttei anna selkeitä vastauksia.

Booth (1988, 152; 201; 229) toteaa, että kaikki teokset opettavat jotain, tai ainakin yrittävät. Näin ollen kaikki kerronta on jossain määrin didaktista, ja luemmeikin saadaksemme ohjausta. Satiirin lajiteorian ja retorisen kertomusteorian ydinkysymys kulminoituu omassa tulkinnassani arvojen, opetuksen ja eettisen kannan tärkeyteen. Minkälaista lukijan ohjaus teoksessa on? Mihin sillä pyritään? Onko lukijan tarkoitus oppia lukukokemuksesta jotain, antaako satiirikko selkeän didaktisen opetuksen siitä, mikä yhteiskunnassa on väärin? Vai onko tarkoituksemme kenties nauraa? Pohtia, mutta ennen kaikkea nauraa?

Mark Twain had a good reason to know that people who put their attention on finding the moral in any human story risk destroying the fun of it (Booth 1988, 459).

Forrest Gump onkin satiirina juuri vakavuuden ja hauskuuden väliinputoaja. Sen arvot ja ideologia ovat huomattavasti monimutkaisempia kuin kertomuksen retoriikka kirjallisuudelta ylipäätään odottaa. On hieman ironista, että juuri nykymuotoisen johdattelevan ja suostuttelevan kirjallisuudentutkimuksen oppi-isä Wayne Booth on lainannut Mark Twainia edellä esitellyllä tavalla. Twain kuitenkin pyrkii tuomaan esiin tärkeän pointin kirjallisuudentutkimuksesta: huumori on lajina vaikeaa ja siksi altista ylitulkinnalle. Kun pyrimme lukemaan humoristisista teoksista opetusta, moraalialia ja eettisiä arvoja, joudumme loputtomaan kierteeseen. *Forrest Gumpin* kaltainen satiiri kun nauraa kaikille ja kaikelle. Se myös kritisoi, muttei yksioikoisesti eikä koskaan ilman huumoria.

En yritä väittää, että suostuttelu ja ambivalentit arvot sulkisivat toisiaan pois. Ne toimivat nähdäkseni *Forrest Gumpissa* yhdessä luoden lukukokemuksen, joka on yhtä aikaa sekä hauska että vakava. Niin kuin sekä kertomuksen retoriikka että satiirin lajiteoria ovat todenneet, suostuttelulla on suuri osa kerronnassa. Kuitenkin arvojen ollessa hieman sekavat, tulee suostuttelustakin hämäämpää. Satiirin tietysti kuuluukin olla yhtä aikaa sekä humoristinen että pistävä, mutta yleisesti pistävä sävy nähdään voimakkaampana, hauskuus on ikään kuin kriittisyyden sivutuote. Ilman tyytymättömyyttä satiiri olisi huumoria, ilman huumoria se olisi kritiikkiä. *Forrest Gumpissa* liikutaan kuitenkin näiden rajapinnalla sekä suostuttelun että arvojen osalta.

Retorisen kertomusteorian lukukontekstissa perustan tulkintaani arvojen monitulkintaisuudesta ja lukukokemisen hauskuuden ”pilaamisesta” liialla analyysillä *Forrest Gumpin* esipuheeseen:

There is a pleasure sure in being mad which *none but madmen know*

(Dryden sit. *FG*, esipuhe, kursiivi HS).

Sijaitsemalla teoksessa ennen muuta kerrontaa, esipuheen voi Phelanin (2007a, 16) mukaan käsittää eräänlaisena lukuohjeena. Hän toteaa, että alut eivät vain laita kerrontaa liikkeelle, mutta myös antavat sille tietyn suunnan. Tällaiset esitiedot vaikuttavat ymmärrykseemme kerronnan maailmasta, mikä taas vaikuttaa koko lukemiseemme ja odotuksiimme siitä. Niinpä *Forrest Gumpin* tulkinta lähtee liikkeelle siitä, että hulluuden iloa ei voi ymmärtää kukaan muu kuin hullu itse. Teos siis odottaa implisiittiseksi lukijakseen joko toista hullua tai lukijaa, jonka ei olekaan tarkoitus ymmärtää hullun maailmaa täysin. Näin ollen tarina kysyy tulkitsemaan itseään ulkopuolisen positiosta (suurimmalle osalle meistä lukijoista). Ymmärtämättömyyden oletus linkittyy olennaisesti edelliseen Twain-lainaukseen: ei ole tarkoitus etsiä moraalialia tai suurta eettistä opetusta. Ei ole edes tarkoitus kunnolla ymmärtää! Samankaltaista ohjeistusta antaa Twain itse romaanissaan *The Adventures of Huckleberry Finn*:

NOTICE

PERSONS attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.

BY ORDER OF THE AUTHOR, Per G.G., Chief of Ordnance.
(*HF*, esipuhe.)

Jos Booth (1988, 174) kysyy, millaisen kutsun teos antaa ystävydestä, ei Twainin romaania voi kutsua kovin sydämelliseksi. Esipuhe suoraan kieltää tulkinnan, vaikkakin siinä on luettavissa ironian sävyä. Kuitenkin yhdessä *Forrest Gumpin* esipuheen kanssa ne muodostavat kokonaisuuden, jossa lukijaa ei varsinaisesti kielletä tekemästä tulkintaa arvoista, mutta oikeastaan nauretaan retorisen kertomusteorian peruseriaatteelle. Teokset tuntuvat vihjaavan: Lue ja nauti! Älä mieti tiettyä opetusta.

Siinä missä Booth puhuu ystävyden kutsusta, Rabinowitz (1987, 58–59) on nostanut esiin sääntöjä, jotka edesauttavat tietyllä tavalla asemoituja asioita teksteissä. Tällaisia ovat otsikot, alut ja loput, epigrafit sekä selittävät alaotsikot. Nämä asemoinnit hänen mukaansa takaavat pysyvyyden lukijan muistissa ja ohjaavat huomioitamme luennassa. Nämä esipuheet kuuluvat Genetten käsityksen mukaan parateksteihin (sit. Lyytikäinen 1991, 148). Kutsutaan esipuhetta sitten miksi tahansa, on selvää, että se asemoituna ennen kertovaa tekstiä ohjaa lukijan tulkintaa. Tässä näkyikin ensimmäinen suostuttelun halkeama *Forrest Gumpissa*: jos satiirilta odotetaan sekä omassa lajiteoriassa että retorisisessa kertomusteoriassa selkeää suostuttelua, ei lukija sitä saa

ainakaan alussa. Satiiri luo lajina lukijalle käsityksen siitä, että suostuttelua on luvassa. Kuitenkin esipuhe pyytää lukemaan avoimin mielin, niin ettei edes yrittäisi etsiä tekstistä selkeää opetusta.

Kuten tästä luvusta on käynyt ilmi, satiirin lajiteorian ja kertomuksen retoriikan yhdistämistä tukee teorian tasolla monta seikkaa. Kuitenkin kun mennään itse analyysiin, alkavat sekä arvot että suostuttelu monimutkaistumaan. Esipuheet olivat vasta alkua, seuraavassa luvussa syvennyttään *Forrest Gumpin* kerronnan analyysiin.

2.3 Implisiittinen tekijä satiirisena vaikuttajana

Satiirisella hahmolla voi olla vain rajallinen määrä itsenäisyyttä. Enemmän kuin suurin osa fiktiivisistä hahmoista, hän on tekijänsä luomus. Välttämättä siitä mitä hän on itsessään, pysyy hän aina luojansa satiirisen intention välineenä. (Pollard, 1970, 54.)

Satiirin tekijäkeskeisyydestä yleisesti siirrytään tässä luvussa tarkastelemaan implisiittisen tekijän näkymistä *Forrest Gumpin* satiirissa. Jo 1970-luvulla satiirin hahmoa on kuvattu ennen kaikkea tekijän kautta, satiirisen intention välikappaleena ja välittäjänä. *Forrest Gumpissa* on nähtävissä voimakas implisiittisen tekijän hahmo, joka voidaan Forrestin kerronnan takaa lukea. Se, miten selkeää suostuttelu on, tai miten ohjattuja arvoja tämä välittää, on monimutkaisempaa. Seuraavassa paneudutaankin edellisessä luvussa mainitsemaani *Forrest Gumpissa* toimivan satiirin tapaan 1, joka toimii ennen kaikkea salaisena kommunikaationa implisiittisen tekijän ja lukijan välissä, Forrestin jäädessä naiiviudessaan väliin.

Implisiittisen tekijän käsitteestä on taitettu peistä Boothin lanseerauksen jälkeen. Kilpailevissa näkemyksissä esimerkiksi Rimmon-Kenan määrittelee implisiittisen tekijän lukijan konstruktioksi tekstin komponenteista, kun taas Nünningin mukaan implisiittinen tekijän on puhtaasti tekstuaalinen funktio, jonka lukija rakentaa. Chatman puolestaan väittää implisiittisen tekijän olevan rakennelma tekstin itsensä normeista. (sit. Phelan 2005, 40.) Siinä missä nämä lähestymistavat rakentavat kuvaa implisiittisestä tekijästä joko tekstin itsensä tai lukijan kautta, on retorisisuudessa, Boothilaisessa määrittelyssä korostettu nimenomaan tekijää. Phelanin (2005, 45) itsensä mukaan implisiittinen tekijä ei ole tekstin tuotos, vaan se agentti, joka on vastuussa tekstin

luomisesta. Tässä luvussa ei ole tarkoitus käsitellä implisiittisen tekijän kiistaa, vaan ottaa käsite retorisisestä kertomusteoriasta ja katsoa, miten hyvin se toimii satiirisessa kontekstissa.

Osa implisiittisen tekijän aspekteista välittyy sävyn kautta (Booth 1991, 74). Näin ollen satiirinen sävy on suuri osa kertomuksen lukukokemusta ja suunnittelua. Boothin mukaan lukijan on myös oltava samaa mieltä implisiittisen tekijän kanssa nauttiakseen teoksesta (emt., 42.) Toisin sanottuna lukijan on jaettava samat arvot, joilla ei välttämättä ole mitään tekemistä oikean tekijän arvojen kanssa. Arvoja luetaan tarinan kokonaisuudesta ja suostuttelusta. (emt., 74.) Booth puhuikin implisiittisistä tekijöistä sekä ystävinä että teeskentelijöinä, joiden kanssa muodostamme erilaisia suhteita. Suhteen laatu perustuu valmiuteemme jakaa implisiittisen tekijän näkökulma. (Booth 1988, 170.)

Kertomuksilla on Boothin (1988, 92) mukaan aina yksilöllinen vallan potentiaali, mikä perustuu siihen, että ne on tehty intentionaalisesti. Implisiittinen tekijä valitsee tietoisesti tai tiedostamatta mitä luetta (Booth 1991, 75). Fiktio lukemisen perusoletuksena on se, että implisiittiset tekijät ottavat eettisesti kantaa tapahtumiin ja henkilöihin, sekä johdattavat lukijat (eksplisiittisesti tai implisiittisesti) adoptoimaan näkökantansa (Phelan 2007a, 53). Ja kun fokus siirtyy tämän johdatuksen (tai suostuttelun) taitoon, tekstin kautta tavattava agentti, eli implisiittinen tekijä, tulee yhtä tärkeäksi kuin itse teksti (emt., 80). Pollardin (1970, 54) mukaan satiirissakin tulisi kiinnittää enemmän huomiota satiirikkoon kuin satiirin hahmoon (tai miksei myös henkilökertojaan, joka on hahmo siinä missä muutkin). Hänen mukaansa satiirinen sävy määrittyy aikaisin kertomuksessa ja hahmot vain palvelevat havainnollistamaan sitä. Hahmosta ei tule: hän on. Hahmo ei kehity, ja jos hän sen onnistuu tekemään, hän saattaa kasvaa ulos tekijänsä tarkoitteesta. Hahmon toiminta on aina pohjimmiltaan toistavaa.

Myös Forrest toimii omalta osaltaan implisiittisen tekijän eräänlaisena sätkynukkuna edellä mainitussa mielessä. Hänen seikkailunsa ja kerrontansa ovat hyvin toisteisia, mikä palvelee satiirista sävyä ja tarkoitetta. Henkilöhahmoa ei voi kutsua kehittyväksi, mikä on satiirille hyvin tyypillistä: asiat yleensä menevät vain huonompaan suuntaan. Toistavuutta Forrest harrastaa niin kerronnallisesti kuin seuraavissa esimerkeissä toiminnallisestikin:

But it seem like ever time I do somethin besides tryin to get home an get the srimp bidness started, I get my big ass in hot water – so here I am again, wonderin what to do. (FG, 188.)

Forrest ymmärtää itsekin joutuvansa ongelmiin sen takia, ettei seuraa suunnitelmaansa. Silti jotain aina ilmestyy eteen ja päähenkilömme viilettää mitä uskomattomampiin seikkailuihin kerta toisensa jälkeen. Usein muiden tahdosta. Vaikka hän itse tiedostaa ongelman, on myöntymisestä tullut hänen omienkin sanojen mukaan kohtalokasta:

I thought about it for a minute or so. Sounded pretty good, but usually they is some catch. Nevertheless, I open my big mouth an say the fatal word: 'Yes.' (FG, 164.)

Implisiittisen tekijän satiirisessa tarkoituksessa Forrestin on siis parasta olla jatkuvassa liikkeessä ja toisteinen toiminnassaan. Lopussa, kun hän vihdoinkin onnistuu perustamaan katkarapuviljelmän ja asettumaan aloilleen, ei se tunnukaan oikealta (vaikka kaiken järjen mukaan pitäisi). Niinpä hän luovuttaa omistuksen muille ja palaa takaisin kiertolaisen stressittömään elämään, jatkaa vaeltamistaan.

Pollardin (1970, 54) mukaan usein on jopa niin, ettei hahmolla ole tunnistettavia suhteita tai hyvin määriteltyä identiteettiä itsessään. Näin hän on vain tekijänsä suukappale. Periaatteessa sama ajattelutapa on myös retorisessa kertomusteoriassa siinä mielessä, että implisiittinen tekijä on loppupeleissä kuitenkin aina se, joka lankoja pitää käsissään, jolloin hahmot palvelevat hänen suostuttelevaa tarkoitustaan. Edellisessä luvussa mainitsemani satiirin ensimmäinen tyyppi *Forrest Gumpin* tapauksessa onkin implisiittisestä tekijästä lähtöisin olevaa, jossa Forrest itse kertojana toimii ikään kuin vain välikappaleena. Satiirinen kommentointi välittyy kerronnassa hänen ylitseen, sillä sitä ei suoraan tuoda hänen omassa puheessaan esille. Tämä hahmottuu hyvin seuraavan esimerkin avulla:

He shook my han an a bunch of photographers come up an start takin our pitcher an then I'm gone. But I'll say this, that President seem like a nice feller after all. (FG, 150.)

Sellaisenaan Forrestin kommentin takaa ei ole välttämättä luettavissa minkäänlaista satiiria. Asianlaita on kuitenkin toinen, kun huomataan että kysymys on presidentti Richard Nixonista. Peter Rabinowitzin (1987, 21–22) mukaan implisiittisellä tekijällä on oltava jonkinlainen oletus lukijan kulttuuritiedosta voidakseen kirjoittaa sellaista tekstiä, minkä lukija ymmärtää. Hän siis kirjoittaa

implisiittiselle lukijalle, jolla on tarvittavat tiedot tässä kontekstissa satiirin ymmärtämiseen. Niinpä *Forrest Gumpia* lukiessa lukijan on tiedettävä Nixonin osuus Yhdysvaltain historiassa Watergate-skandaaliin liittyen. Aiemmin kerronnassa presidentti vaikuttaa hermostuneelta, eikä osaa ajatella muuta kuin nauhoja ja valehtelemista, ei siis pysty seuraamaan normaalia keskustelua. Tämän lisäksi kuvataan sitä, miten Nixon yrittää myydä Forrestin lähtiessä tälle feikkikelloa, mikä on kuin piste i:n päälle entistä presidenttiä kohtaan kohdistuvasta satiirista. Nixon kuvataan kierona valehtelijana Forrestin yli, sillä idiootin mielestä hän vaikutti kuitenkin ihan mukavalta. Tällainen satiirinen tulkinta presidentistä olisi täysin mahdotonta ilman implisiittistä tekijää, sillä Forrest itse ei ymmärrä tulkita tätä.

Implisiittisen tekijän avulla teoksessa käytetään myös metatekstiä, jossa selitetään idiootin osaa kirjallisuudessa ja satiirin välittymisestä. Seuraava katkelma on peräisin kohdasta, jossa Forrest osallistuu yliopiston luentosarjalle vierailevana opiskelijana:

'The object of having a fool for most writers,' Doctor Quackenbush say, 'is to employ the device of *double entendre*, permittin them to let the fool make a fool of hisself, an at the same time allow the reader the revelation of the greater meaning of the foolishness. [--].' At this point, I am becomin somewhat confused. But that is normal. (*FG*, 100.)

Vaikka Forrest ei itse ymmärrä esimerkin merkitystä, on kuitenkin lukijalle selvää, miten idiooteista kertovaa metatekstiä käytetään selventämään Forrestin tarkoitusta teoksessa. Professori puhuu suoraan implisiittisen tekijän äänellä kertoen lukijalle, mikä Forrestin funktio satiirin kannalta on. Booth (1991, 300; 304) puhuu tästä ilmiöstä nimellä ”salainen kommunikaatio” implisiittisen tekijän ja lukijan välillä, jolloin kertoja jätetään ulkopuolelle. Tästä seuraa lukijalle mielihyvää, sillä hän joutuu ratkaisemaan tekstiä tarkemmin ja kokee onnistumista yhteistyön merkeissä implisiittisen tekijän kanssa. Booth käyttää tästä esimerkkinä Mark Twainin *Adventures of Huckleberry Finniä*, jossa naiivi Huck esittää kommentteja, joista lukija voi päätellä paljon enemmän kuin kertoja itse antaa ymmärtää. Myös Hill (1987, xvi) käyttää Twainin teosta kuvatessaan ironian käsitettä, jossa Huck sanoo toista ja Twain (tai implisiittinen Twain) tarkoittaa toista. Booth käyttää tätä salaista kommunikaatiota lähinnä ironian määrittelemiseen toteamalla sen olevan sekä ulossulkemisen että sisällyttämisen väline (emt.) Hän näkee tällöin ironian osuvan aina puhujan omaan nilkkaan, jolloin vain implisiittinen tekijä ja lukija ymmärtävät sen täysin. Booth (1974, 97–98) selventääkin ironialla olevan osansa satiirin rakentamisessa. Se on yksi satiirin keinoista, kuten esimerkiksi parodiakin. Ironian tunnistaa hänen (emt., 10–12) mukaansa siten, että

lukijan on hylättävä kirjallinen merkitys ja tehtävä päätös tekijän tiedoista tai uskomuksista ja peilattava sitä teoksen kokonaisuutta vasten. Vaikka salainen kommunikaatio on Boothille vain ironia väline, näen tämän kuitenkin yleissatiirisena piirteenä varsinkin naiivien narrikertojien tapauksessa.

En siis kuitenkaan rajaisi Boothin tapaan tätä salaista kommunikaatiota vain ironiaan keinona, vaan laajennan sen koskemaan koko satiiria. Kohde ei nimittäin aina ole puhuja itse, vaan jokin tämän tekijä–puhujalukija-kolminaisuuden ulkopuolella. Kuten äsken mainittiin, satiirissa hahmo on usein vain tekijänsä välikappale arvojen toittamisessa. Kivistökin (2007, 17) toteaa, että nauru voi kohdistua kohdetta vastaan, muttei koskaan sen kanssa. *Forrest Gump*issa nauretaankin usein Forrestin kanssa, mutta myös jollekin muulle. Näin salaisessa kommunikaatiossa Forrest itse ei voi olla satiirin kohteena. Tässä monipuolisessa kommunikaatiossa haluan luoda valekohteen käsitteen salaisen kommunikaation ja itse kohteen väliin. Lukija kyllä nauraa myös Forrestille – kommentit ovat välillä niin älyttömiä – mutta Forrestiin ei kohdistu lopullista, satiirista, ilkeää naurua. Näin implisiittinen tekijä kommunikoi Forrestin kautta huumoria, ja tämän yli satiiria. Seuraavassa vielä yksi esimerkki tästä satiirisesta kommunkaatiomallista 1:

But let me say this: them people in the Army yell longer an louder an nastier than anybody else. They is *never* happy. An furthermore, they do not complain that you is dumb or stupid like coaches do – they is more interested in your private parts or bowel movements, an so always precede they yellin with somethin like 'dickhead' or 'asshole'. Sometimes I wonder if Curtis had been in the Army before he went to play football. (*FG*, 49.)

Curtis on siis Forrestin joukkueoveri yliopiston jalkapalloajoilta ja hänellä on tapana kiroilla jatkuvasti. Oikeastaan niin paljon, ettei Forrest usein ymmärrä mitä tämä yrittää sanoa. Tässä esimerkissä salainen kommunikaatio tulee kuitenkin loistavasti esille, kun Forrest yhdistää turhan huutamisen ja kiroilun armeijassa heti Curtisiin ja pohtii tämän taustaa, eli keskittyy täysin triviaaliin seikkaan. Lukijan tehtäväksi jää miettiä armeijakommentin luonnetta ja tarkoitusta, jolloin satiirinen kritiikki kohdistuu muualle kuin Forrestiin. Näin Forrestin kerronnan kautta lukijalle välittyy huumori, mutta satiirinen pistävyys on luettava rivien välistä, implisiittisen tekijän ohjauksesta. Vertailukohtana lainaus Boothin ja Hillinkin esimerkkinä käyttämästä *Adventures of Huckleberry Finnistä*:

They went off and I got aboard the raft, feeling bad and low, because I knowed very well I had done wrong, and I see it warn't no use for me to try to learn to do right; a body that don't get strated right when he's little, ain't got no show. (*HF*, 128.)

Tässä katkelmassa Huck pohtii Jimin vapauttamista kokien sen vääräksi ja siten oman moraalikäsityksensä huonoksi. Implisiittinen tekijä kuitenkin antaa rivien välistä olettaa, että Huckilla on erinomainen käsitys oikeasta ja väärästä ja toimii aina oikein, vaikkei usein itse uskokaan tekevänsä niin. Niinpä Twainin teoksessa kommunikaatio implisiittiseltä tekijältä lukijalle on enemmän filosofista, kun taas Forrestin tapauksessa Forrestin läpi kanavoidaan huumoria ja satiirin pisteliäisyys välittyy suoraan implisiittiseltä tekijältä lukijalle.

Vaikka satiirin ja huumorin välittyminen implisiittiseltä tekijältä lukijalle Forrestin yli onkin melko selkeää, ei itse sanoma kuitenkaan ole. Johdattelua tapahtuu, muttei se ole millään lailla yksioikoisen selkeää, niin että Forrest aina kommentoisi hauskasti, jolloin implisiittiseltä tekijältä välittyy lukijalle selkeä viesti, jossa ensin nauretaan Forrestille ja sitten salaisen kommunikaation kautta itse satiirin kohteelle, johon varsinaisesti kohdistuu sekä pilkkaa että arvostelua. Tämä kuvio on toki sellaisenaan teoksessa olemassa hyvin vahvana, mutta naurun ja kritiikin laatu ei ole aina samanlaista. Katsotaan vaikka seuraavaa esimerkkiä:

The Chinamen is nice, too, an they is very different sorts of gooks from what I seen in Vietnam. First off: they is neat an clean an very polite. Second, they is not tryin to murder me. (*FG*, 87.)

Forrest omalla naiivilla tavallaan pitää kiinalaisia mukavina, koska he ovat kohteliaita eivätkä yritä murhata häntä. Lukija voi helposti yhtyä Forrestin huomioon siitä, että muukalaiset ovat huomattavasti mukavampia silloin kun heidän kanssaan ei ole sotatilassa. Kuitenkin Amerikan välit Kiinaan eivät tuona aikana olleet kummoiset, mikä käy ilmi kun Forrest pelastaa hukkuvan diktaattorin:

Mister Wilkins come up to me an be shakin his head. 'You big dumb goof', he say, 'do you realize that the best thing that could of happened for the United States was to let that sumbitch drown! You, Gump, is lost us the opportunity of a lifetime.' So I guess I done screwed up again. I dunno. I am still jus tryin to do the right thing. (*FG*, 91.)

Forrestin teot ja pohdiskelut kommunistisesta Kiinasta jättävät lukijan hämilleen. Toisaalta, totta on että USA:n politiikalle ja Kiinalle itselleen olisi luultavasti ollut parasta, että diktaattorin olisi annettu hukkaa. Toisaalta, kun Forrest näkee hukkuvan miehen, auttaa hän yksilöä, ei valtioita. Kuinka lukijan on pääteltävä tästä implisiittisen tekijän johdatusta? Millaista suostuttelua katkelmat edustavat? Onko lukijan naurettava amerikkalaiselle politiikalle, joka toivoisi Maon kuolemaa? Vai oltava sitä mieltä, että Forrest toimi kuitenkin moralistisesti oikein, vaikka Kiina valtiona olisi kuitenkin ollut onnellisempi ilman Maa? Tässä ollaan satiirin pohtivassa päädyssä: vaikka oikeita ratkaisuja ja selkää johdatusta ei välttämättä ole, ei lukija voi silti tuudittautua huumoriin, vaan hänen on aina pohdittava. Kuitenkaan implisiittisen tekijän suostuttelu ja satiirin välittyminen Forrestin yli ei toimi niin mutkattomasti kun voisi olettaa.

Ambivalentit arvot eivät siis sulje pois pohdinnan tarvetta. Vaikka satiirinen piikittely ei aina ole selkää ja implisiittisen tekijän läpinäkyvästi ohjaamaa, luemme kuitenkin kommentointia *Forrest Gumpin* kerronnasta jatkuvasti. Bloom & Bloom liittävät piikittelyn myötätuntoisuushakuisuuteen: Kun satiirikko ilmaisee narkästymisensä, hän tarkoittaa myös pyytää myötätuntoa. Mitä lähempänä seisomme epäoikeutettujen vastoinkäymisten kuvausta ja uhreja, sitä todennäköisemmin samastumme heihin. Satiirikko saa meidät tuntemaan sääliä, koska moraalisina sosiaalisia olentoina me kammoksumme epäoikeudenmukaisuutta ja koska samalla pelkäämme itsemme puolesta samanlaisissa tilanteissa (Bloom & Bloom 1979, 149.) *Forrest Gumpin* tapauksessa tämä myötätunto kohdistuu Forrestiin, jonka nimesin satiirin valekohteeksi. Hänelle siis nauretaan, mutta hyväntahtoisesti, samalla säälien. Forrest tiedostaa tämän itsekin käytyään professori Quackenbushin luennoilla:

He go on like this for a wile, an it begun to become apparent to me that idiots was not jus useless people, but was put here for a purpose, sort of like Dan had said, an the purpose is to make people laugh. At least that is somethin. (FG, 100.)

Satiirin välittymisen tyypissä 1 Forrest siis kanavoi naurua, jolloin satiiri itsessään kulkee implisiittiseltä tekijältä lukijalle, selvine arvoineen tai ambivalenttina. Seuraavassa luvussa kiinnitetään huomio kertojaan itseensä ja pohditaan satiirin välittymisen tyyppiä 2.

2.4 Idiootin naiivi kerronta

We must remember that many a truth is spoken in jest (Pollard 1970, 44).

On olemassa sanonta, että totuus tulee lapsen suusta. *Forrest Gumpissa* sen sijaan totuus tulee lapseen verrattavan naiivin narrin suusta. Siinä missä edellisessä luvussa käsitelty satiirinen kommentointi välittyy Forrestin yli, analysoin tässä luvussa sitä, miten toisessa tyypissä se kulkee suoraan Forrestin kerronnan läpi. Tällöin hän naiivina narrina kommentoi jotain niin simppeliä, että fiksumpi lukijakin huomaa hänen osuvan täysin naulan kantaan. Vaikka Forrest on idiootti, on hän kuitenkin usein tarkkanäköisempi kuin muut. Salin (2008, 10) onkin määritellyt narrin seuraavasti: narrin kyseenalaistaa ihmisen viisauden ja on kaikessa tyhmyydessään ja hulluudessaan viisaampi kuin muut. Tässä luvussa paneudutaan tarkemmin narrikertojan hullunhauskaan maailmaan, jossa kuljetaan enemmän huumorin ja koomisen rajamailla satiirisen kommentoinnin lomassa.

Wayne Booth (1991, 78–79) toteaa, ettei mikään kerronta ole koskaan neutraalia. Tekijä välttämättäkin valitsee tiettyjä henkilöitä keitä puoltaa: tarina yleensä keskittyy juuri valittuihin hahmoihin, jotka tämän valinnan tuloksena esiintyvät tekstissä sympaattisempina. Hyvin tavallinen valinta on antaa henkilön itse kertoa tarinansa, jolloin lukija lähtökohtaisesti näkee asiat kertojan rajoitetusta näkökulmasta. Kertojaan on näin ollen helpompi samaistua, jos verrataan vaikkapa tarinaan sijoitettuun sivuhenkilöön, josta lukijalla on huomattavasti rajoitetummat tiedot. (Kertojaksi asettaminen ei tietenkään tarkoita automaattista sympatiaa tätä kohtaan, sen ratkaisee tekstin kokonaisuus). Myös Phelan (2005, 20) kirjoittaa, että kerronta on aina kerroksia sisältävä eettinen tilanne: se, miten kertoja on esitetty, kertoo aina myös jotain siitä, mikä hänen suhteensa on kerrontaan, kerrottuun ja yleisöön. *Forrest Gumpissa* Forrestin itsensä asettaminen kertojaksi on merkittävä ratkaisu. Näin lukija pääsee syvälle Forrestin ajatusmaailmaan, ja voi yrittää paremmin ymmärtää narrin käännteistä viisautta. Mitchell & Snyder (2000, 9; 17) käyttävät termiä kerronnallinen proteesi kuvaamaan kyvyttömyyttä kerronnallisena välineenä ja sitä, miten se läpäisee koko kertomusta. Kyvyttömyyttä tai vammaa on yleensä pidetty jollain lailla rajoittavana tekijänä kerronnassa, ja sen käyttö on nähty hahmon ihmisyyden uhraamisena. *Forrest Gumpin* tapauksessa henkinen jälkeenjääminen on kuitenkin lukijaa vahvasti sitouttava väline, kuten luvussa 2.4.2 huomataan, ja tekee Forrestista inhimillisen, sympaattisen ja samaistuttavan.

2.4.1 Narrikertoja

Mos of them writer fellers got it straight – cause their idiots always smarter than people give em credit for. Hell, I'd agree with that. Any idiot would. Hee Hee. (*FG*, 10.)

Satiirissa pohditaan usein ihmisyyttä hämärtäen normaalin ja hullun rajaa. Viisaus voikin näyttäytyä narrien hahmoissa, jotka yksinkertaisuuttaan kysyvät näennäisen naiiveja mutta selvänäköisiä kysymyksiä, ja jotka kuvataan häiriköiksi yhteiskunnan näennäisen toimivassa koneessa. (Kivistö 2007, 13.) Narri ei siis ole vain ilveilijä, vaan naurattajan valepuvussa oleva totuuden paljastaja. Narria kertojana enemmän analysoinut Salin (2008, 10) määrittelee sen seuraavasti: Narri, kuten veijari ja klovnikin polveutuu triksterimyytistä. Hänen tehtävänsä on kertoa ja olla kertomuksen keskipisteenä järkeä korostaen. Voi vaikuttaa hieman nurinkuriselta, että yleensä koomisena pidetyn narrin funktio onkin korostaa järkeä, mutta tämä toimii satiirin kehyksessä vallan hyvin. Ilveilijän tehtävä on olla eräänlaisessa kaksoispilkka-asemassa. Salinin (emt., 20;29) mukaan narri toimii tyhmyyden esikuvana sekä ihmiskunnan naurettavuuksien peilinä. Tyhmyys kun on aina suhteellista: omalla hauskuuttamisellaan (ja Forrestin tapauksessa idioottimaisuudellaan) narri peilaa ihmiskunnan ongelmia komedian muodossa, mutta yllättää viisaudellaan aina uudestaan ja paljastaa ihmiskunnan tyhmyydet ollessaan kaikessa hulluudessaan lopulta viisaampi kuin muut. Bahtin (2002, 323) toteaaakin, että tyhmyys on käänteistä viisautta, käänteinen totuus. Se on virallisen ja hallitsevan totuuden nurja puoli. Wickströmin mukaan narrin hahmo voikin olla lopulta vaikea käsittää käänteisyydessään. Hän on yhtä aikaa veijari ja sankari, ei hyvä eikä paha vaan koominen, toisaalta pistävä. (sit. Salin 2008, 45.) Kaikessa koomisuudessaan narrilla on usein etuoikeus ilmaista asioita, joista muuten on sopimatonta puhua. Ehkä juuri tämän takia narrikertoja on oiva valinta satiirisen kerronnan keskipisteeksi, koska silloin päästään komedian avulla helposti kiinni vaikeisiin aiheisiin.

Forrest taipuu helposti narrikertojan määritelmiin ollessaan yhtä aikaa tyhmä ja toisaalta viisas esittäessään naiiveja kommentteja. Näistä lukija kuitenkin huomaa totuuden siemenen. Kuten seuraavassa, kun Forrest pohtii sotatilannetta Vietnamsissa ollessaan:

Best thing we coulda done then was to try an make friends with em an forget all this other shit, but that were not in the cards (*FG*, 62).

Lukija tietysti tunnistaa, että Forrest on omalla tavallaan oikeassa: Vietnamin sota oli ehdottomasti turha ja parasta kaikille olisi ollut jokin muu ratkaisu. Idioottina ja naiivina kertojana Forrest ei kuitenkaan yksin kommenteillaan pysty tuottamaan täysin kriittistä satiiria, sillä hän sinisilmäisenä ehdottaa vastustajan kanssa ystäväystymistä parhaana ratkaisuna. Lukija luonnollisesti tietää, ettei sotatilanteessa voisi ikinä tapahtua näin, ja lukee implisiittisen tekijän sotakritiikin Forrestin kommentin läpi. Siemen on Forrestin kerronnassa idullaan, mutta vaatii kuitenkin tarkempaa lukijaa ja implisiittisen tekijän ohjausta, että se välittyy kunnolla.

Forrestin tapaan narri on usein satiirissa itse kertojana. Retorisen analyysin puitteissa voidaan todeta, että minäkertojan suhde kerrottuun on aina selkeästi puolueellista rajatun näkökulman ansiosta. Teoksessa tuntuukin siltä, kuin Forrest kirjoittaisi päiväkirjaa tai – kuten elokuvassa – kertaisi elämäntarinaansa tuntemattomille vaatimattomalla penkillä bussia odottaessa. Kerronta tuntuu arkiselta, jolloin lukija pääsee tarinaan kunnolla sisälle: minäkerronnan kautta muodostuu tunne siitä, että kertoja *uskoutuu* lukijalle kertoessaan kaikista seikkailuistaan ja päästäessään lukijan heti sisäiseen maailmaansa:

Now I'm slow – I'll grant you that, but I'm probly a lot brighter than folks think, cause what goes on in my mind is a sight different than what folks see. For instance, I can *think* things pretty good, but when I got to try sayin or writin them, it kinda come out like jello or somethin. I'll show you what I mean. (FG, 9.)

Forrest itsekin kyseisessä esimerkissä korostaa omaa asemaansa narrina: hän on fiksumpi kuin mitä ihmiset yleensä luulevat. Ennen kaikkea esimerkki kuitenkin todentaa sitä, miten Forrestin näkökulmaa syvennetään lukijalle kerronnassa, kun hän yrittää avata oman mielensä toimintaa. Forrestin kerronnan sävy on myös otettava huomioon, sillä se on kaikessa hauskuudessaan usein melko neutraalia. Forrest kertookin erilaisista sattumuksista toteavaan sävyyn:

One time I heard some men talkin bout the accident – say it was a helluva mess, half ton of all them bananas an my daddy squished underneath. I don't care for bananas much myself, cept for banana pudding. I like that all right. (FG, 11.)

Tällaisista esimerkeistä lukijan on välillä vaikea ymmärtää Forrestia älyllisesti kykeväksi satiiriin, sillä hän ei osaa tulkita itseään psykologisesti. Isän kuolemasta kertominenkin menee ruuasta puhumiseksi ja karkea kuolintapa ilmaistaan lakonisesti. Forrest on kyllä fiksu huomattessaan yhteiskunnassa epäkohtia, hän ei vain osaa tulkita niitä. Toisaalta kerronnan sävy viittaa myös

implisiittisen tekijän ironiaan: vähätellään asioita kertojan kautta, jotta ne esiintyvät vähemmän vakavina kuin ovatkaan (Pollard, 1970, 68). Siksi Forrestin välillä uskomattomankin neutraali sävy esimerkiksi isänsä kuolemaan koskevien tapahtumien kerronnassa herättää lukijan, sillä implisiittinen tekijä haluaa kertoa, ettei Forrest kykene psykologiseen arviointiin, jolloin hän ei myöskään pysty tuottamaan satiirista sanomaa yksin.

Idioottiutensa takia Forrest kohtaa ilkeää kohtelua. Tässä näkyy selkeä keino voittaa lukijan luottamus Forrestin puolelle, sillä kiusaamistilanteet nähdään hänen kauttaan. Booth (1991, 131–132) puhuukin siitä, että lukijan arviot henkilöistä rakentuvat pitkälti heidän puolueellisen esittämisensä perusteella, ja moni moderni sankari saa lukijan luottamuksen siksi, että he ovat ympäristönsä uhreja.

And he saying all kinds of bad things, callin me a 'stupo' an all, an then he hit me in the stomach. It didn't hurt so much, but I was startin to cry an I turned an begun to run. (FG, 17, kurssiivi HS.)

Also, from then on, he pinned a note on my lapel, sayin who I was an where I am staying. *It made me feel like a fool. (FG, 89, kurssiivi HS.)*

Konservatiivisen, turvallisen piirin ulkopuolisen kiusaaminen on yksi tunnetuimmista konventioista, mitä satiirilla on (Paulson 1967, 23.) Konvention pohjalta ja puolueellisen esittämisen perustella lukijan on siis helppo tuntea sympatiaa Forrestin kohtaan ja olla tämän puolella. Tämä liittyy myös tiukasti kertojan luotettavuuskysymyksiin, mutta niihin palataan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Kertojan etäisyys implisiittiseen tekijään voi vaihdella. Booth (1991, 156) käyttää tästä esimerkkinä implisiittistä Mark Twainia, sekä hänen kertojaansa Huckleberry Finniä. Heidän välillään vallitsee Boothin mukaan intellektuaalinen etäisyys. Huckiin verrattuna Forrestilla on myös samankaltainen intellektuaalinen etäisyys omaan implisiittiseen tekijäänsä, mikä aiheuttaa satiirin välittymisen sekä hänen yli että lävitseen. Satiiri ei siis suoraan voi mitenkään lähteä Forrestista itsestään, sillä hänen älyllinen kapasiteettinsa ei riitä siihen täydellisesti. Forrestia ja Huckia yhdistää tietynlainen naiivius, tosin hieman eri tavalla. Molemmat eivät ymmärrä kaikkea mitä heidän ympärillään tapahtuu, mutta siinä missä Huck pohtii moraalisesti vaikeita tilanteita, jättää Forrest pohtimisen

vähemmälle ja tyytyy yksinkertaisiin ongelmiin. Huck on nuori, Forrest älyllisesti rajallinen. Boothin (1991, 274–278) mukaan kertojat ansaitsevat usein lukijalta jonkinlaisen perusluottamuksen, vaikka ovatkin inhimillisiä ja rajallisia. Forrest ja Huck ansaitsevat luottamuksemme varmasti juuri siksi että he ovat inhimillisiä ja rajallisia. Lukijan käy toisaalta heitä sääliksi, koska tietää paremmin. Phelan (2005, 160) puhuikin siitä, että tunteemme ja halumme henkilöitä kohtaan ovat sidottuja arvioihimme heistä; heidän toiminnan eettiseen laatuun, sekä sen vastaavuuteen implisiittisen tekijän ja omien arvojemme kanssa. Satiirin kontekstissa siis Forrestin tapauksessa pohdimme sitä, miten Forrestin läpi kulkeva satiiri vastaa omia arvojamme.

Tämä toinen satiirisen kritiikin tapa välittyä on siis selkeästi enemmän sidoksissa Forrestin kerrontaan kuin ensimmäinen. Implisiittinen tekijä on toki molemmissa tärkeässä asemassa, mutta Forrest itse saa enemmän huomiota tässä toisessa tyypissä. Phelan (2005, 197) käyttää ilmiöstä nimitystä maskikerronta (mask narration), jolloin implisiittinen tekijä käyttää henkilökerrontaa ilmaisemaan omia ajatuksiaan ja uskomuksiaan. Satiiri kun on lähtöisin implisiittisestä tekijästä, tässä toisessa tyypissä hän käyttää Forrestia selkeästi enemmän suokappaleenaan, sillä satiiri välittyy kerronnan *läpi*, ei *yli*, kuten seuraavassa:

So whatever else ole General Forrest done, startin up that Klan thing was not a good idea – any idiot could tell you that (*FG*, 10).

Tässä Forrest kertoo kenraali Forrestista, jonka mukaan hänet on nimetty ja joka perusti Klu Klux Klanin. Narrikertoja-Forrest tajuaa kyllä, ettei se nyt ollut ihan paras mahdollinen idea, mutta jää lukijan kulttuuritiedon ja implisiittisen tekijän varaan tulkita lausahdus loppuun. Vaikka Forrestin kommentista voi lukea kritiikkiä, ei se kuitenkaan vastaa määrältään läheskään sitä, mitä lukijan tulisi tuntea. KKK:ta voisi verrata natsiliikkeeseen, joten lukija ei voi tyytyä toteamukseen, että liikkeen perustaminen ”ei ollut hyvä idea”.

Satiirin toinen välittymistapa on siis huomattavasti enemmän kiinni Forrestissa kertojana. Tätä edesauttaa Forrestin asema naiivina narrikertojana, joka voittaa lukijan sympatian. Hän on eräänlaisessa kaksoispilkka-asemassa: kertomalla huvittavia juttuja ja laukomalla naiiveja kommentteja hän mahdollistaa hyväntahtoisen naurun kohdistuvan itseensä, jolloin pilkallinen, kriittinen nauru suuntautuu yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Kuten aiemmasta esimerkistäkin tuli ilmi. Forrest on usein narrina jonkin ilmiön jäljillä, muttei älyllisen kapasiteettinsa takia pääse siihen

kunnolla kiinni. Hän kuitenkin narrin tavoin peilaa naiiviudellaan ihmiskunnan tyhmyyttä, niin että lukijan tehtäväksi jää lukea satiiri rivien sisältä.

Myös Jonathan Baumbach on päässyt saman ilmiön jäljille. Hänen kuvauksessaan Forrest on konventionaalinen naiivi, joka tarkkailee ympäristöään ennakkoluulotta. Hän on koominen väline, idiootti jokamiehenä ja ennen kaikkea sosiaalisen kommentoinnin agentti. (Baumbach 1986.) Forrest narrina on siis naurettavuuden peili, satiirisen kommentoinnin väline, joka kuitenkin idioottiudessaan ymmärtää enemmän kuin muut tarinamaailmassa olettavat.

One of the goons comments that I am the largest higschool *halfback* in the entire world.
I do not think he mean it as a compliment. (FG, 18.)

Forrest ei tietenkään ole täysi idiootti, mutta hänellä on omat rajoitteensa. Hän kuitenkin tarkkailee ympäristöänsä valppaasti, ennen kaikkea sellaisesta narrin naiivista näkökulmasta, mitä lukija ei välttämättä ole edes tajunnut ajatella. Vaikka luvusta tähän asti on saattanutkin tulla esiin vaikutelma, että Forrestin kerronnan läpi välittyä lähinnä satiirista kommentointia, ei asia kuitenkaan ihan niinkään ole. Kerronnassa satiiria on ripoteltu pitkin kirjaa, mutta suuressa osassa on myös Forrestin huumori ja koominen kerronta:

Mister Wilkins is his name, an he have a little thin moustache and always carry a briefcase an worry about whether or not his shoes is shined an his pants is pressed or his shirt is clean. I bet in the mornin he get up and spit-shines his asshole. (FG, 87.)

Aarne Kinnusen (1972, 200–202) mukaan koomisia tilanteita voidaan luoda, mutta huumori on asenne, joka kattaa koko esityksen tai käyttäytymisen (Forrestin tapauksessa kerronnan). Vaikka edellisen esimerkin voisi tulkita implisiittisen tekijän satiirin kahden keinon perusteella satiiriseksi, on sitä kuitenkin vaikea lukea niin. Forrest maalaa kuvan pikkutarkasta miehestä, eikä lukija voi olla nauramatta viimeiselle liioitellulle kommentille. Forrestin hyväntahtoisen luonteen ansioista satiiria on välillä hankala lukea hauskoista kommenteista, mikä tekee molemmista implisiittisen tekijän johdattelemista satiirin välittymisen lajeista kyseenalaisia. Ne koskevat vain tiettyä kommentointia, ja suuri osa kerronnasta putoaa silti vain humoristisen ja koomisen piiriin. Satiirinen suostuttelu on siis paikoin selkeää niin suostuttelunsa kuin eettisten arvojen perusteella (kuten esimerkiksi KKK:n tapauksessa), mutta toisaalta teos on täynnä tahallista ja tahatonta komiikkaa, hulvatonta kommentointia ja huumoria, joista eettisten arvojen lukeminen on huomattavasti vaikeampaa, jopa tarpeetonta.

2.4.2 Luotettavuuskysymyksiä ja onko niillä väliä?

Olen tarkastellut *Forrest Gumpin* kerrontaa sekä satiiriselta että kertomuksen retorisen teorian kannalta liittyen satiiriseen suostutteluun ja sen välittymiseen kahdella eri tavalla: Forrestin yli ja hänen lävitseen. Forrestin ollessa nk. narrikertoja ja hänen kerrontansa vaikuttavan idiotin naiivilta kerronnalta, myös luotettavuuskysymyksiä tarkastelu kuuluu asiaan. Sekä naiivius että vajaa älykkyys viittaisivat molemmat siihen, ettei Forrestin kertomasta ehkä kannata uskoa kaikkea. Näkeekö hän todellisuuden eri tavalla ja välittykö se lukijalle väärällä tavalla tämän takia? Voiko idiottiin luottaa? Onko naiivius merkki epäluotettavuudesta? Tällä luvussa tarkastelen pintapuolisesti Forrestin luotettavuutta kertojana suhteessa aiempaan ja pohdin, kuinka paljon sillä lopulta on väliä tämän tutkimuksen kannalta.

Implisiittisen tekijän käsitteen lisäksi nykytutkimus saa kiittää Wayne Boothia myös kertomuksen retoriikan kehityksessä epäluotettavan kertojan määrittämisestä. Booth (1991, 159) kuvailee luotettavuutta seuraavasti: Kertoja on luotettava, kun hän puhuu tai käyttäytyy implisiittisen tekijän normien mukaisesti, epäluotettava kun ei. Klassisena esimerkkinä tästä jaottelusta on Huckleberry Finn, joka kerronnassa väittää olevansa syntinen, vaikka implisiittinen tekijä salaa ylistää hänen hyveitään. Luotettavuuden kysymys on Boothin (1988, 39) mukaan sellainen, jonka kysymme joka kerta lukiessamme. Uskonko kertojaa ja haluanko liittyä hänen seuraansa? Nämä ovat mielestäni kuitenkin kaksi erillistä kysymystä. Joskus epäluotettavat kertojat voivat olla mitä hauskinda seuraa (esimerkiksi juuri Huckleberry Finnin tapauksessa). Phelan onkin jatkanut Boothin määrittelyä hieman tarkemmaksi, eikä näe sitä niin mustavalkoisena. Hänen (2005, 80) mielestään epäluotettavuus on sitä, kun implisiittisen tekijä pyytää meitä harkitsemaan uudelleen sitä, mitä kertoja raportoi, tulkitsee tai arvioi. Luotettava ja epäluotettava eivät siis ole binäärinen pari, sillä sama kertoja voi liukua niiden välillä eri kohdissa kerrontaa (emt., 53.)

Sillä perusteella, että kommunikaatiota tapahtuu sariirin tyypissä 1 Forrestin yli implisiittisen tekijän ja lukijan välillä, voisi sanoa Forrestin olevan epäluotettava kertoja. Hän ei näe todellisuutta niin kuin kuuluisi, vaan naiiviudessaan jättää monia asioita huomaamatta. Phelan onkin määrittelyissään luonut alakategorioita, joista Forrestin tapaukseen sopii hyvin luotettavuustyyppi alilukeminen (underreading). Tällöin kertojalta puuttuu tietoa, näkökulmaa tai sivistystä, mikä tarkoittaa sitä, ettei hän kykene tulkitsemaan tapahtumia tai tilanteita riittävästi. Lähes samaan

katgoriaan kuuluu alihumioiminen (underregarding), jolloin henkilön eettinen arvio menee oikeaan suuntaan muttei tarpeeksi pitkälle. (Phelan 2005, 51–52.) Nämä kategoriat on helppo liittää suoraan satiirin tyyppisiin 1 & 2, jolloin ensimmäisessä on kyse siitä, kun Forrest ei itse kykene tulkitsemaan, jolloin satiiri välittyy lukijan ja implisiittisen tekijän välillä. Toisesta tyyppistä taas on kyse alihumioimisesta, jolloin Forrestin kommentti osuu oikeaan suuntaan, muttei tarpeeksi pitkälle.

Forrest voidaan siis helposti luokitella epäluotettavaksi kertojaksi siinä mielessä, ettei hän osaa tai pysty tulkitsemaan asioita joko oikein tai tarpeeksi pitkälle. Epäluotettavuudella voi kuitenkin Phelanin (2007b, 225) mukaan olla joko etäännyttävä tai sitova vaikutus. Etäännyttävä epäluotettavuus (estranging unreliability) vie kertojaa kauemmaksi implisiittisen tekijän arvoista, kun taas sitovassa epäluotettavuudessa (bonding unreliability) sillä on paradoksinen vaikutus, joka vähentää tulkinnallista, tunteellista tai eettistä väliä kertojan ja implisiittisen lukijan välillä. Epäluotettavuus tunnustetaan ja siitä tulee kommunikaatiota jota tuetaan. Tästä esimerkkinä vaikkapa *Huckleberry Finn*:issä vilpityn, mutta harhaan johdettu itsensä vähättely Huckin moraalisisissa valinnoissa (emt., 229–231) tai implisiittisen tekijän leikkisyys, jossa naiivius tulee hyvin esille. Epäluotettavan naiivi kertoja saattaa naiiviuudessaan huomata uudenlaisia asioita tulkitsemalla väärin, ja tämän on juuri *Forrest Gumpin* kaltaisissa satiireissa olennaista.

Forrest on siis kertojana retorisen kertomusteorian perinteisten määrittelyjen mukaan epäluotettava kertoja. Kuitenkin kyse on Phelanin määrittelyn mukaan selkeästi sitovasta epäluotettavuudesta, sillä Forrestin kerronta ei saa lukijaa kyseenalaistamaan tapahtumia tai pitämään häntä epäilyttävänä. Forrestin uskottavuutta kertojana kyseenalaistetaan itse asiassa kerronnassa itsessään muutama otteeseen:

A few days later, Mister Boone start handin back out papers an he criticisin an makin fun of everybody's autobiography. Then he come to what I done, an I figger I'm in the doghouse for sure. [--] 'Now here is *originality*. Here is what I *want*,' an everydoby turn an look at me, an he says, 'Mister Gump, you ought to think about gettin into the creative writing department – how did you think this up?' (FG, 35.)

The feller begun axin me a lot of questions bout my life, an so I begun to tell him the whole story. But even before I got half thru, he done walked off; say he can't print nothin like that cause nobody would ever believe it. (*FG*, 238.)

Forrestin elämä siis todella vaikuttaa uskomattomalta, niin että muut kirjassa pitävät häntä tietyin kohdin epäluotettavana. Kuitenkin tämä uskomattomien seikkailujen määrä ja volyyymi kuuluu olennaisena osana pikareskiromaaniin (johon palataan seuraavassa luvussa). Tässä onkin nyt hyvä paikka tarkastella satiirin suhdetta myös rakenteeseen: sen tarkoite läpäisee tätä niin paljon, että se vaikuttaa eri tasolla myös takaisin päin kerrontaan. Arvojen ja itsensä tulkinnan kannalta Forrest on toki epäluotettava. Mutta ei tapahtumien, sillä ne kuuluvat olennaisena osana pikareskiromaanimaiseen satiiriin. Arvojenkin suhteen epäluotettavuus on selkeän sitouttavaa.

Booth (1988, 70) ehdottaa, että tulemme johtopäätöksiin arvoista kerronnassa samalla tavalla kuin oikeassakin elämässä: kokemalla ne. Forrestin mukana lukija todella kokee kaikki seikkailut ja näkee maailman hänen silmiensä läpi. Forrest onnistuu arkisella jutustelullaan ja vilpittömällä kielenkäytöllään sitomaan lukijan kerrontaansa niin, ettei arvojen lukemisen epäluotettavuudella ole oikeastaan väliä hänen arvioinnissaan, kuten seuraavassa:

[--] an one day a boy hit me in the back with a strick wile they was chasin me and it raised some fearsome wealt. [--] After that, she (mama) tole me not to play with them boys anymore. I started tryin to play with the girls, but that weren't much better, cause they all run away from me. (*FG*, 11.)

Raastavasta lapsuudesta kertominen neutraalisti on toki epäluotettavuutta siinä mielessä, ettei Forrest osaa arvioida tapahtumien psykologisia seurauksia oikein. Kuitenkin lukijan sympatit heräävät juuri sen takia. Epäluotettavuus arvioiden osalta tietenkin edesauttaa satiirin välittymistä ja on siinä tärkeässä asemassa. Kuitenkin kun arvioimme Forrestia henkilöhahmona ja tapahtumia osana juonta, epäluotettavuuden pohtiminen väistyy kokonaan. Emme välitä siitä, arvioiko Forrest oikein, vaan nauramme hänen kummelluksilleen. Luotettavuuskysymyksissä liikutaankin satiirin rajapinnalla koomisen ja huumorin kanssa: Toisaalta meille riittää pelkät hauskat kommentit ja hullut tapahtumat. Toisaalta pistävä satiiri vaatii epäluotettavuutta välittyäkseen oikein.

Satiirin teoriassa epäluotettavuutta on pohdittu henkilöahmon kautta hieman kiertäen. Satiiri oikeastaan olettaa kertojansa aina jollain lailla epäluotettavaksi, sillä esimerkiksi Kivistön (2007, 10–11) mukaan henkilökuvaus on aina kärjistävää, jolloin naurettavia puolia liioitellaan. Henkilöt ovat usein litteitä ja heihin liitetään eläimellisiä piirteitä. Paulsonin (1976, 12) mukaan henkilön ulkoisen olemuksen tulisi sopia sisäiseen todellisuuteen, joten satiirin hahmot ovat auttamatta näin käsitettynä aina epäluotettavia: litteitä, yksinkertaisen psykologian omaavia henkilöitä, joiden ainoa tarkoitus on viestiä satiirista tarkoitetta. Tässä kohden satiirin lajiteoria ja retorisen teorian luotettavuuskategoriat näyttäisivät sopivan yhteen, sillä epäluotettavuutta pidetään itse asiassa yhtenä tärkeänä implisiittisen tekijän suostuttelun välineenä. *Forrest Gump*, kuten edellä tarkastelin, sopii tähän kuitenkin vain osittain. Satiiri toki vaatii epäluotettavuutta, jota satiirikko (tai implisiittinen tekijä) voi välittää viestinsä lukijalle joko kertojan yli tai läpi. *Forrest Gumpin* sitova epäluotettavuus kuitenkin mutkistaa asioita. Kertoja ei olekaan enää pelkkä väline satiirikon kourissa, vaan lukija oikeasti kiintyy tähän. Lukijaa ei oikeastaan edes kiinnostaa pohtia kertojan luotettavuutta, kun side on luotu.

Jonathan Baumbach (1986) kuvaa Forrestin henkilöahmoa seuravaasti: Kerronnallinen ääni on vaikuttavasti ylläpidetty imitaatio, mutta ei lopulta ihmisääni. Forrest Gump säilyy satiirisena pilapiirroksena, eikä sillä ole väliä että hän on lopulta olemassa pääosin vain välineenä. Kun romaani yrittää liikuttaa meitä ihmiselämän tragedioilla, se ei ole uskottavaa. Tässä Baumbach on mielestäni täysin väärässä ja kannattaa satiirin ja retoriikan täysin yhteentoimivaa liittoa, jossa kertojan epäluotettavuus näkyy imitaationa ja kerronta satiirin välineenä, jossa Forrestin on oltava epäluotettava implisiittisen tekijän tarkoitusta varten. Kuitenkin narrikertoja ei ole yhtä aikaa vain idiootti ja hauska, vaan myös vilpiton, sympaattinen ja lukijan puolelleen voittava. Kerronnallinen läheisyudentuntu lukijan kanssa mahdollistaa tämän siteen ja jatkuu läpi teoksen. Satiiri ja retorinen kertomusteoria kyllä pelaavat luotettavuuden osalta teoriassa hyvin yhteen, mutta *Forrest Gump* ei suostu mukautumaan tähän muottiin, jossa kertoja on vain väline.

3 SEIKKAILUKERTOMUS SATIIRIN MUOTONA

Kerronnannan analyysin jälkeen syvennyttään nyt *Forrest Gumpin* rakenteellisiin seikkoihin. Toisin sanottuna tämä luku käsittelee tarkemmin retorisen kertomusteorian ja satiirisen suostuttelun näkymistä tarinan rakentumisessa juonellisella tasolla. Samalla luku toimii siltana kerronnan ja satiirin kohteiden välillä, sillä seikkailukertomuksen muoto mahdollistaa yhteiskunnan mahdollisimman laajan tarkkailun sankarin näkökulmasta. Seikkailun ja satiirin alalajina pikareskiromaanin muoto taas yhdistää kommentoinnin pistävyyden ja päähenkilön liikkuvuuden, vaikka *Forrest Gumpissa* pikareskiromaani onkin toteutettu omalla tavallaan.

Suostuttelun ambivalenssi näkyy siis kerronnan lisäksi myös muodossa, ja seikkailun osalta luvussa liikuntaankin pitkälti komedian ja kritiikin välimaastossa. Kerronnassa nähdyt hauskat kommentit ja niiden satiirisen opetuksen epäselvyys jatkuvat myös juonessa, joka vie lukijan läpi amerikkalaisen yhteiskunnan ja sen merkittävän poliittisen historian 60–70-luvuilla ollen kuitenkin niin yliampuva, ettei kriittisyydestä voi lopulta tehdä yksioikoisia tulkintoja.

Tämä luku etenee ensin käsittelemään kohdeteosta äsken mainitun satiirin ja seikkailuromaanin hybridin, pikareskiromaanin kautta. Samalla romaania ja sen juonta verrataan huomattavasti romanttisempaan elokuvaversioon, jolloin juonta läpäisevä satiiri romaanissa tulee esille kontrastien kautta. Näihin peilaten luvun kolmas alaluku käsittelee romaanin muotoa ja juonta satiirissa nimenomaan kritiikin ja huumorin välinputoajana. Luvun lopussa sukellaan tarkemmin seikkailun tapahtumaympäristöön, mikä johdattaa jo pohtimaan satiirin kohteeksi sijoittuvaa amerikkalaista yhteiskuntaa, johon seikkailut suurimmaksi osaksi ajasta sijoittuvat.

Bakhtin (1996, 165) on kuvannut pikareskiromaanin työskentelevän jokapäiväisen seikkailuromaanin kronotyypissä, jossa kuljetaan tietä paljastaen kokonainen sosiaalinen rakennelma. Seuraavaksi syvennyttään siis tiehen ja seikkailuun. Johdantona Forrestin itsensä kertomana:

All my own life, I ain't understood shit about what was going on. A thing jus happen, then somethin else happen, then somethin else, an so on, an half the time nothin makin any sense. (*FG*, 70.)

Tämä Forrestin kommentti kuvaa hyvin myös lukijan tuntemuksia juonta lukiessa. Forrestiin verrattuna lukija ehkä ymmärtää paremmin kaiken sen, mitä Forrestille tapahtuu, mutta aivan kuten päähenkilö itse, on lukijakin melko pihalla puolet ajasta, mikä omalta osaltaan kuvaa hyvin suostuttelun ambivalenssia.

3.1 Juonenkuljetus satiirisena välineenä

Kuten edellisessä luvussa jo kerronnan ja suostuttelun yhteydessä tuli ilmi, satiiria pidetään enemminkin sävynä, eikä esimerkiksi tietynlaisena kerronnallisena rakennelmana tai juonena. On tietysti totta, ettei satiirilla ole mitään tiettyä muotoa mitä se aina noudattaisi, mutta en voi myöskään yhtyä näkemykseen siitä, että satiiri olisi vain sävy, sillä se selkeästi ainakin *Forrest Gumpin* tapauksessa myös läpäisee ja on osana juonta. Vaikka ns. satiirisia juonityyppejä ei ole nähty hyödylliseksi tutkia, on kuitenkin huomattu, että esimerkiksi episodimainen kerronta lainaa itsensä satiirille useammin kuin monet muut juonityypit (Bloom & Bloom 1979, 108).

Phelanin (2005a, 19) mukaan kerronnan monikerroksinen luonne antaa paljon merkitystä sen progressiolle kuoriutuessaan alusta keskikohdan kautta loppuun. Kertomukset usein etenevät epävakauden aiheuttamien komplikaatioiden esittelystä ratkaisemattomiin asioihin, jotka sisältävät elementtejä tarinasta, tyypillisesti hahmoista, heidän tilanteistaan ja jännitteistään. *Forrest Gumpista* ei kuitenkaan voi puhua tällaisena monitasoisena ainakaan progressioltaan, sillä romaanin ainoa jännite tuntuu olevan se, mitä tapahtuu seuraavaksi. Monimutkaiset ihmissuhdekiemurat on jätetty selkeästi taka-alalle ja juonessa tärkein asia on tapahtumien volyyymi. Asiat tapahtuvat yleensä nopeasti, kasvavat vielä nopeammin ja päättyvät lopulta päin seiniä. Tässä yhdistyy toisaalta myös kerrontaratkaisu ja implisiittisen tekijän vaikutus: satiirin päähenkilö on vain väline, ja hänen toimintansa on pohjimmiltaan toistavaa (Pollard 1970, 54). Sama tuttu juonikuvio toistuu romaanissa useaan otteeseen: Forrestilta pyydetään jotain, hän suostuu ja lopulta tapahtuu jotain katastrofaalista.

Matkanteko onkin ollut niin romaanitraditiossa kuin satiirissakin tärkeää, sillä se kuvaa tapahtumia, joita hallitsee sattuma (Bakhtin 2996, 214). Satiirissa matkanteko liittyy tehokkuuteen, sillä piikittelyssä ei jää aikaa norkoilulle (Paulson 1967, 4). Myös *Forrest Gumpissa* tehdään matkaa

jatkuvasti, tosin ilman minkäänlaista päämäärää, mikä yleensä liitetään olennaiseksi osaksi seikkailua. Rabinowitz (1987, 114) luetteleekin kokoonpanon perussääntöihin esittämisjärjestyksen ja vertaamisen johonkin toiseen tunnettuun juoneen. *Forrest Gumpissa* on selkeästi havaittavissa seikkailujuoni, joka ei kuitenkaan noudata konventioita. Siinä missä esimerkiksi *Huckleberry Finn* noudattaa samankaltaista tapahtumakaavaa, on sen loppu merkitsevästi erilainen. Twainin romaani muodostaa ehyemmän kaaren, jonka loppu saa lukijan hymyilemään Huckin veijariudelle. Se on myös suostuttelussaan huomattavasti selkeämpi teos, siinä missä *Forrest Gumpin* toistot eivät saa minkäänlaista tyydyttävää päätöstä, kun Forrestin tarina ei mene parempaan tai huonompaan suuntaan, vaan jatkuu epämääräisenä loppuun saakka. Rabinowitz (emt., 160; 166) toteaa lukijoiden olettavan, että tekijät laittavat parhaat ajatuksensa viimeiseksi ja siksi asettavat viimeisille sivuille erityistä arvoa. Romaanin loppuminen juuri päättömään haahuiluun voikin olla merkittävä ratkaisu koko juonen kannalta.

Satiirin koominen puoli *Forrest Gumpissa* syntyy siis pitkälti hauskojen kommenttien lisäksi myös kerronnallisesta toistosta. Saatoin olla eri mieltä Baumbachin (1986) kanssa Forrestin samaistuttavuudesta, mutta hän on osunut naulan kantaan kuvatessaan romaanin juonta:

Melkein jokaisessa romaanin episodissa on idiootti, jolta ei odoteta lähes mitään, joka sopeutuu loistavasti uuteen tilanteeseen ja saavuttaa sankarillista menestystä. Sitten jokin slapstick-onnettomuus kumooa menestyksen ja siirtää hänet seuraavaan seikkailuun. Vapaasti kelluvan epäoikeuden prinssiippi (idiooteille, puhdassydämille, koomisille sankareille) voittaa Forrestin uudestaan ja uudestaan hänen saavutustensa huipulla. Jokainen tappio mahdollistaa menestyksen uudella arenalla. Toiveiden täytyminen ja traaginen kostoisku vuorottelevat. *Forrest Gumpin* kaltainen romaani luottaa huikeaan vauhtiin ja loputtomaan kerronnalliseen keksimiseen. (Baumbach 1986, suomennos HS.)

Juonen tasolla pelataan siis pitkälti toiston ja liioittelun keinoilla. Seuraavassa perehdytäänkin satiirin ja seikkailuromaanin hybridiin, pikareskiromaanin, minkä avulla *Forrest Gumpin* juonta päästää tarkastelemaan paremmin. Näin myös suostuttelua sekä satiirin ja koomisen rajapintaa *Forrest Gumpissa* on huomattavasti helpompi seurata ja arvioida.

3.1.1 *Forrest Gumpin* rakenne – pikareskimaista haahuilua

Teija Ärling on pro gradu -tutkielmassaan *Pikareskiromaani tutkimuskohteena, tutkimuksen peruslinjoja ja lajiteoreettista taustaa* (1988) koonnut pikareskin ominaispiirteitä. Lähes jokaisessa lähteessä pikareskiromaanille mainitaan espanjankielinen alkuperä. Käsitettä voidaankin käyttää koskemaan joko näitä espajankielisiä alkuperäisiä romaaneja, tai sitten mitä vain uudempaa fiktiota, joka soveltaa pikareskin piirteitä. Kyseessä on eräs seikkailuromaanin muoto, jonka minäkertoja on myös tarinan päähenkilö. Tätä tarinan keskiössä olevaa pikarota voidaan kutsua myös veijariksi, kelmiksi tai huijariksi, ja hänen tärkeimmäksi ominaispiirteekseen mainitaan liikkuvuus. Liikkuvuuden tarkoitusta perustellaan sillä, että se mahdollistaa monen eri yhteiskunnan osan kuvailun. Pikareskille ominaista on seikkailu ja vaeltaminen, sekä realistinen kuvaustapa. Vielä yhdeksi ominaispiirteeksi määritellään lajina satiirinen toimintatapa ja yhteiskuntakritiikki. (Ärling 1988, 8.)

Näitä määritelmiä laajentaa Timo Pankakoski Ärlingiä tuoreemmassa julkaisussaan ”Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä.” Ensimmäiseksi pikareskiromaaniksi mainitaan *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), jonka tekijä ei ole tiedossa. Pankakoski määrittelee pikareskiromaanin ennen kaikkea veijariromaaniksi. Se on tarina alempaan sosiaaliseen ryhmään kuuluvasta, harmittomasta mutta juonikkaasta veijarista ja kerrotaan minämuodossa. Näin ollen tarina päähenkilö on koko ajan keskiössä, sillä tarina pyörii hänen ympärillään. Tämä neuvokas pikaro joutuu erilaisiin seikkailuihin ja kiperiin tilanteisiin, joista selviää ehjin nahoin onnensa ja oveluutensa ansioista. Seikkailut sijoittuvat usein jonkinlaiseen alamaailmaan ja sisältävät runsaasti trikkejä, naamioita, petkutuksia, rooleja ja niiden vaihtoja. Pikareskiromaanissa ei ole havaittavissa kehityskertomusta, vaan päähenkilö kulkee kommelluksien läpi suuremmin muuttumatta. Erilaiset sosiaaliset ilmiöt, yhteiskunnalliset tavat ja vallanpitäjät on tapana esittää parodisesti ja satiirisesti. (Pankakoski 2007, 234–243.)

Pikareskiromaani voidaan siis nähdä tyyppiromaanina Espanjan historiassa, alalajina seikkailuromaanille tai minäkerronnalle, sekä vaikkapa käännteisenä kehitysromaanina³. Kuten äskeisistä kuvauksista on helposti huomattavissa, ei *Forrest Gump* ole ehkä se tyyppillisin

³ Käännteisen kehitysromaanin käsite pikareskissa peräisin Ärlingiltä (1988, 104): Lopputuloksena pikareskiromaanissa on yleensä itseyden kadottaminen tai sen hämärtyminen. Myös taantuminen on mahdollista, jolloin lopun tilanne on vielä pahempi kuin alun.

pikareskiromaani, kun ajatellaan päähenkilönä neuvokasta veijaria. Juoneltaan teos on kuitenkin täynnä juuri näitä episodimaisia poikkeamia ja kaikenlaista mässäilyä: Forrest kulkeutuu lukion jalkapallojoukkueesta armeijaan, onnistuu saamaan syytteet niskoilleen yrittäessään pelastaa ystävänsä Jennyn hyväksikäytöltä, taistelee Vietnamin sodassa ymmärtämättä miksi, päätyy pingisturnaukseen Kiinaan, tulee heitetyksi mielisairaalaan, ja pelastautuu sieltä NASA:n missiolle avaruuteen. Eikä tässä vielä kaikki: avaruusoperaatio epäonnistuu (tietenkin), joten Forrest asuu neljä vuotta alkuasukkaiden kanssa Uudessa-Guineassa ja onnistuu pääsemään elokuvan koekuvauksiin, loistavasti edennyttä vapaapainiuraa unohtamatta. Lopulta hän aloittaa katkarapujen viljelyn ja tienaa sillä itsestään miljonäärin. Seikkailuja kirjassa siis riittää, eikä liikkuvuudestaan ole pulaa. Itse asiassa Forrest tuntuu aina olevan liikkeessä. Jos hän pysähtyy hetkeksi paikalleen, on hän kohta jo miettimässä minne lähtisi seuraavaksi. Tarinan erottaa tavallisesta seikkailuromaanista tapahtumien monimuotoisuus ja eräänlainen mahdollisuuden tunne, mikä romaania lukiessa syntyy.

Forrestin uskomattomat seikkailut tulevat hyvin esille hänen yrityksessään luoda poliitikon uraa, kun lehdistö osoittaa kiinnostusta hänen menneisyyttään kohtaan.

The Washington *Post* and the New York *Times* sent down their investigating reporters to look into the matter. They axed me a lot of questions and was real nice and friendly-sounding, but then they went back and begun to dig up my past. One day the stories broke on the first page of every newspaper in the country. 'Senatorial Candidate Has Checkered Career,' say the headlines. / First they write that I done flunked out of the University my first year. Then they dug up that shit about me and Jenny when the cops hauled me in from the movie theater. Next they drag out the photograph of me showing my ass to President Johnson in the Rose Garden. [--]/ Worst – they done find out about the criminal charges I got for throwin my medal at the U.S Capitol and that I been sentenced by a judge to a loony asylum. [--] Finally, they mention several 'unnamed sources' sayin I was involved in a 'Hollywood sex scandal with a well-known actress' / That did it. (*FG*, 227.)

Romaanissa seikkailuiden uskomattomuuden tuntu johtuu ennen kaikkea niiden volyyymista. Poliitikon ura on Forrestin kohdalta ohi ennen kuin se ehtii kunnolla edes alkaakaan. Mikä tahansa edellä mainituista olisi mahdollista käydä kenelle vain, mutta pikareskiin kuuluvat seikkailut tunnistaa erityisesti niiden huikeasta määrästä.

Forrest Gumpin juoni perustuu siis sarjaan tapahtumia, jotka tuntuvat pitkälti sattumanvaraisilta. Teoksessa on kuitenkin samalla läsnä matkan tuntu. Matkakertomus kannustaakin suoralinjaiseen ja episodimaiseen kerrontaan ja pikareskiromaani on yksi sen perustyyppistä (Korte 2005, 619). Matkakertomus lienee yksi kulttuurimme tunnistetuimmista kerronnan muodoista, mikä luo lukijalle tiettyjä odotuksia. Mikkonen (2007, 286) tiivistääkin matkakertomuksesta seuraavaa: Matkan eri vaiheet – lähtö, matkustaminen, tapaamiset tiellä ja paluu – tuottavat mihin tahansa tarinaan temporaalisen rakenteen, joka nostaa tiettyjä odotuksia asioiden tapahtumisesta. Matkakertomus tavallisesti nostaa odotuksia kehittyvästä juonesta ja päähenkilöstä, joka metaforisesti kulkee samaa matkaa myös sisäisesti. Satiirissa on kuitenkin tavallista, että tapahtumat voivat kehittyä vain huonompaan suuntaan, jolloin fiktion maailma on satiirissa samanlainen kuin alkaessaankin (Kivistö 2007, 26). Myös Ärling (1988, 104) on viitannut pikareskin yhteydessä käänteiseen kehitysromaniin, jossa päähenkilön tila ei kehity parempaan, vaan ainoastaan huonompaan suuntaan. Matkakertomus satiirin muodossa siis olettaa, että asiat etenevät, mutta käänteisesti. Myös kertomuksen retoriikka odottaa jonkinlaista progressiota, joko epävakaisuuksien tai jännitteiden kautta (Phelan 1996, 30). *Forrest Gumpissa* tätä johdatusta on kyllä nähtävissä siinä mielessä, että asiat yleensä kehittyvät vain huonompaan suuntaan jokaisen episodin sisällä, mutta draaman laajemmassa kaaressa suurta matkaa ei ole. Loppua kohti romaani antaa toivoa kehitystarinasta, sillä Forrest löytää Jennyn ja heidän poikansa:

Here I have done foun Jenny again after all this time. An she have got our son, an maybe, somehow, we can fix things up. / But the more I think about this, the more I finally understan it cannot work. And also, I cannot rightly blame it on my bein a idiot – tho that would be nice. Nope, it is jus one of them things. Jus the way it is sometimes. [--] Well, a few days later, I gone on off with ole Sue an Dan. We went to Charleston an then Richmond an then Atlanta an then Chattanooga an then Memphis an then Nashville an finally down to New Orleans. / Now they don't give a shit what you do in New Orleans, an the three of us is havin the time of our lifes. (*FG*, 237–238.)

Tarina ei pääty onnellisesti Forrestin ja Jennyn muodostamaan perheeseen, muttei toisaalta epätoivoonkaan. Lopussa Forrest ystävineen ajelehtii kuten tähänkin asti. Loppu jättää siis lukijan yhtä hämmentyneeseen tilaan kuin itse tarinakin. Valtavat määrät seikkailua antavat odottaa, että lopussa asiat kääntyvät jompaankumpaan suuntaan (luultavasti huonompaan, sillä niin satiiri ja pikareskiromaanin rakenne antaa odottaa). Kuitenkin suuressa käännekohdassa lopussa asiat säilyvät entisellään, eikä mitään muutosta tapahdukaan.

Veijari- eli pikareskiromaanin on sanottu myös kuvaavan vaellusta ja kärsimystä (Salin 2008, 67). Romaani syntyykin siitä, kun narri alkaa itse kertoa omista seikkailuistaan (emt., 62). Vaikka satiirille ei koetakaan kuuluvaksi tiettyjä rakenteellisia muotoja, on kuitenkin selvää, että päähenkilön asettaminen kertojaksi satiirissa ohjaa vahvasti pikareskiromaanin muottiin, sillä ensimmäisen persoonan kerronta ja satiirinen sävy koetaan pikareskin tärkeimmiksi piirteiksi. Ajelehtiminen ja haahuilu pitävät narrin liikkeessä, jolloin yhteiskunnan tarkastelu mahdollisimman laajalta alueelta onnistuu. Matka ja tuntemattoman houkutus onkin seikkailuromaanille tyypillistä (Rabinowitz 1987, 121). Hyvin samankaltainen romaani *Huckleberry Finn* edustaa myös pikareskimaista ajelehdintaa, ainakin siinä mielessä että Huck usein päätyy ongelmiin sen takia, että seuraa Tom Sawyeria. Kuitenkin vapaudenkaipuu Huckilla on omasta takaa:

I got into my old rags, and my sugar-hogshead again, and was free and satisfied (*HF*, 17).

We said there warn't no home like a raft, after all. Other places do seem so cramped up and smothery, but a raft don't. You feel mighty free and easy and comfortable on a raft. (*HF*, 156.)

Pikareskiromaanien päähenkilö-kertojat siis janoavat jatkuvaa muutosta ja ovat koko ajan liikkeessä. Epämääräinen matkat ja jatkuvasti uudet episodit kuuluvat satiiriseen rakenteeseen, jossa juonellisella toistolla luodaan varmuuden tunne jatkumosta, mutta epävarmuutta sen tarkoituksesta. Myös Voltairen *Candide, or Optimism* -romaanissa, joka nimestään huolimatta on sävyiltään satiirisen pistävä ja pessimistinen, on viitattu ajelehtimiseen, joka helposti johtaa perinteisempiin pikareskiromaanin sankarin paheisiin:

Work keeps at bay three great evils: boredom, vice, and need (*C*, 148).

Romaani muutenkin loppuratkaisultaan muistuttaa huomattavasti sekä *Forrest Gumpia* että *The Adventures of Huckleberry Finniä*, kun pitkällisen moraalisen pohdinnan lopuksi päädytään puutarhanhoitoon. Symbolisesta lopusta on väitelty useasti, joten se on onnistunut hämmentämään lukijoita aivan kuten Groominkin teos.

Pikareskiromaanin keskiössä olevalla päähenkilöllä on siis monia ilmenemismuotoja: esimerkiksi Groomin sympaattinen idiootti, Twainin seikkailunhaluinen nuorimies sekä Voltairen naiivi ja optimistinen Candide. Pikareskiromaania pidetään suoraan, reportoivaan sävyyn kertovana

seikkailun, jossa pikaro voi vaihdella todellisesta viattomasta lurjukseen, triksteristä satiiriseen tarkkailijaan tai uhrista viattomaan sortajaan. Perusjuoni on mies, joka muistelee väärinvietettyä elämäänsä. Kuitenkin se, mikä vaikuttaa miehen elämältä, on itse asiassa sarja erillisiä suhteita. (Paulson 1967, 60.) Phelanin (1996, 29) mukaan romaanin hahmot koostuvat kolmesta komponentista: mimeettinen (hahmo ihmisenä), temaattinen (hahmo ideana) ja synteettinen (hahmo keinotekoisena konstruktiona). Romaanin rakenteessa korostuu Forrestin luonne synteettisenä elementtinä, jota siirretään episodista toiseen huimassa vauhdissa, kuten pikareskille on tavallista. Cawelti (1976, 5–6) kuvaakin kerronnallista kaavaa seuraavalla tavalla: Kaava on kerronnallisten tai dramaattisten konventioiden rakennelma, jota käytetään suuressa määrässä yksittäisiä töitä. Sillä on kaksi yleistä käyttötapaa: paljastaa konventionaalien tavan kohdalla tiettyjä asioita tai ihmisiä, stereotyyppisiä tai viitata suuriin juonityyppeihin. Onnistunut kaavaan tehty teos on uniikki silloin, kun nautintoa tuottavan konventionaalisen rakenteen lisäksi se tuo uusia elementtejä kaavaan. *Forrest Gumpia* voidaankin pitää uniikkina romaanin pikareskin kaavassa. Vaikka juoni noudattaakin episodimaista rakennetta, on loppuratkaisu merkittävä ero genrenmukaiseen suostutteluun ja johdatukseen.

3.1.2 Mutta entäs elokuva? Massoille romanssia

Suurimmalle osalle yleisöstä elokuvaversio sympaattinen Forrest on se tutumpi hahmo. Elokuvaa palkittiin peräti kuudella Oscarilla⁴ parhaasta elokuvasta, ohjauksesta, miespääosasta, editoinnista ja visuaalisista efekteistä. Ei liene siis mikään ihme, että Tom Hanksin tulkitsema juokseva hölmö on jäänyt ihmisten verkkokalvoille ja sydämiin elämään, ja muistetaan vielä lähes kymmenen vuotta elokuvan ensi-illan jälkeen elävästi. Elokuvaa jätti jälkeensä kuolemattomia lausahduksia, kuten ”run Forrest run!”, ja sitä on käytetty jopa Yhdysvaltojen historiaa käsittelevillä oppitunneilla. Elokuvaa on upotettu uskomaton määrä historiallisesti ja poliittisesti tärkeitä tapahtumia, henkilöitä ja ikoneita.

Elokuvaversio kuitenkin käsittelee Forrestin tarinaa huomattavan eri näkökulmasta kuin romaani. Monia juonen osia ja tapahtumia on poistettu, juonta on muokattu romanttisemmaksi kehitystarinaksi ja Forrestin hahmosta on tehty vähemmän satiirinen. Kirjaan verrattuna elokuva on selkeämmin suunnattu massoille ja näin helpommin ymmärrettävä. Kaikista pistävin kritiikki on

⁴ Lähde: http://en.wikipedia.org/wiki/67th_Academy_Awards (Luettu 23.9.2013)

jätetty pois, jolloin jäljelle jää vain naiivit ihmettelyt ja yhteiskunnan hyväntuulinen pohtiminen. Tärkeimpänä erona elokuvan ja romaanin välillä on kuitenkin juonimuutokset. Cawelti (1976, 13–14; 41–42) huomauttaakin kaavamaisen kerronnan tarjoavan pakoa arjesta ja romanssijuonen olevan feminiininen vastine seikkailutarinalle. Romanssissa keskitytään rakkaussuteen kehittymiseen, yleensä miehen ja naisen välille. Romanssin moraalinen fantasia on pysyvä rakkaus, joka voittaa kaikki esteet ja vaikeudet. Lopputulos on pysyvä, onnellinen avioliitto, tosin jotkut sivistyneemmät rakkaustarinat joskus päättyvät joko toisen tai molempien rakastavien kuolemaan. Suurin osa romanttisista kaavoista keskittyy joidenkin sosiaalisten tai psykologisten esteiden ylittämiseen. Frye (1957, 163) taas kuvaa komedian juonikaavaa niin, että normaalisti nuori mies haluaa nuoren naisen, hänen halunsa tiellä on jokin este ja lopussa jokin käänne juonessa mahdollistaa sankarin saavuttavan haluamansa. Nämä kuvaukset romanssista ja komediasta osuvatkin hyvin yhteen elokuvan kanssa. Siinä Forrest on älyllisesti vajaa, muttei samalla tavalla anna sen pilata mahdollisuuksiaan Jennyn suhteen kuin kirjassa. Elokuvassa Jenny ja Forrest ovat lapsuudenystäviä ja kasvavat yhdessä. Vaikka maailma ja sen tapahtumat vievätkin heitä erilleen, löytävät he kuitenkin toisen lopussa kaikkien ongelmien jälkeenkin.

Forrestilla tuntuu olevan myös huomattavasti enemmän itseymmärrystä elokuvassa verrattuna kirjaversioon. Siinä missä romaanin päähenkilö ei pääse ulos huimien seikkailujen kaavasta ja ongelmiin joutumisesta, kasvattaa elokuvaan lisätty juoksumatka ja katkarapubisneksen aloittaminen Forrestia niin, että loppu on onnellinen. Forrest ja Jenny päätyvät naimisiin ja vaikka Jenny traagisesti kuoleekin, on loppu silti onnellinen Forrestin päätyessä yhteen poikansa kanssa. Romaaniversiossa taas Jenny kyllä kertoo Forrestille pojasta, mutta päättyy avioon toisen miehen kanssa. Forrest itsekin päättelee, että pojalle on parempi kasvaa kunnollisessa perheessä. Ainoa yhteys isän ja pojan välillä ovat satunnaiset valokuvat, joita Jenny Forrestille lähettää. Tässä onkin tehty selvää eroa satiirisen kirjan ja romanttisen elokuvan välillä. Satiirisen romaanin päättää ilman suuntaa seikkailu, jossa draaman kaari ei saa lukijan odottamaa lopetusta huonompaan tai parempaan. Elokuvassa taas miellytetään katsojaa helpommalla lopulla, jossa kasvutarina saa arvoisensa onnellisen lopun.

Elokuvassa myös juonen historiallisia kiinnekohtia alleviivataan aivan eri tavalla kuin romaanissa. Kirjaversiossa Vietnamin sotaa ja sen kritiikkiä käsitellään huomattavasti voimakkaammin kuin elokuvassa, jonka pääpaino kiinnittyy Forrestin itsensä löytämisvaiheeseen. Elokuvan alkupuolella

Forrest on tarkasti sijoitettu erinäisiin yhteiskunnan murrosvaiheisiin olemalla mukana koulussa, johon tummaihoiset ensimmäisenä sallittiin, kättelemällä useita kuuluisista presidenteistä, paljastaessaan Watergate-skandaalin puolihuolimattomasti, opettaessaan Elvikselle tämän kuuluisat tanssiliikkeet sekä auttamalla John Lennonin luomaan Imagine-kappaleen sanat. Näin elokuva toimii kuin ikkunana sen ajan Yhdysvaltalaiseen maailmaan ja Forrestista on tehty aikansa sankari.

David Lavery on käsitellyt *Forrest Gumpin* adaptaatiota tarkemminkin. Hän pohtii kysymyksiä kuten: miksi elokuvassa Forrestista on tehty hyveellinen, moraalisesti tasapainoinen ja neitseellinen? Miksi hänestä on tehty omistautunut poika äidilleen? Miksi Forrestista ja Danista on tehty läheisiä, koko elämän kestäviä ystäviä? (Lavery 1997, 20–21.). Nämä kysymykset kuvaavat hyvin sitä, miten huomattavan vähemmän ambivalentti elokuva on arvoissaan ja suostuttelussaan. Forrest on elokuvassa hyveellinen, moraalisesti tasapainoinen ja neitseellinen, jolloin arvot ovat huomattavasti selkeämpiä. Romaanissa Forrest yrittää kyllä tehdä oikein, mutta harvoin onnistuu siinä yksioikoisesti. Forrestin ja Danin ystävyyttä alleviivataan läpi elokuvan, ja se käy läpi merkittävän kasvutarinan. Sen sijaan romaanissa heidän suhteensa on vaihteleva, eikä Dan muutu katkerasta sotainvalidista mihinkään. Elokuva onkin selkeästi massoille tuotettua romanssia, siinä missä kirja vaikeammin luettavaa satiiria avoimine kysymyksineen. Lavery (emt., 22) toteaaakin, että päätös muuttaa Groomin Twainimaista sarkasmia elokuvan tunteilevaan kansanviisauteen ei luultavasti ollut kirjallinen tai elokuvallinen päätös, vaan osittain markkinointiin perustuva. Tärkeimmät kiroilut, lakonisimmat kommentit ja hulluimmat tapahtumat on jätetty elokuvasta pois ja juuri tämänkaltaiset ratkaisut tekevät elokuvasta helposti ymmärrettävän kassamagneetin. Nämä piirteet toisaalta tekevät kirjasta mielenkiintoisen ja tekevät näkyväksi sen satiirisen ja retorisen suostuttelun ambivalenssia, mitä romanttisessa elokuvassa ei ole huomattavissa lainkaan.

Lavery (emt.) toteaaakin, että muutosten sopiminen elokuvan ilmestymisen aikakauteen selittää sen menestymisen. Forrestin lapsuuden vammautumisen voittaminen, moraalinen tiukkuus, poliittisesti korrekti ja stereotyyppioita rikkova ystävyys tummaihoisen Bubban kanssa, inspiraationaalinen vaikutus rohkeasti vammautuneeseen Daniin sekä rakkaustarina lapsena hyväksikäytettyyn Jennyyn ja yksinhuoltajana oleminen markkeeraavat ironian kuolemaa. Romanttisuus ja arvojen selkeys eivät tietenkään tee elokuvasta huonompaa. Oikeastaan yleisömäärällisesti mitattuna se on varmasti kirjaa huomattavasti suositumpi. Mutta juuri näiden asioiden ambivalenssi suostuttelussa tekevät mielessäni kirjasta huomattavasti monitasoisemman ja mielenkiintoisemman tutkimuskohteen.

3.2 Seikkailujuoni: satiirin koomisessa päässä

Satiirin tutkimuksessa on kiinnitetty jonkin verran huomiota myös koomisen ja huumorin rajapintoihin. Satiirin tunnustetaan siis kiinnittyvän kriittisyyden lisäksi myös koomisen ja humoristiseen kirjallisuuteen. En näe tärkeänä pohtia komedian tai huumorin syvintä olemusta teoreettisessa taistelussa, sillä lajikysymykset ovat aina subjektiivisia ajalle ja teoksille. Tämä luku sijoittuukin komedian ja kritiikin välimaastoon satiirin kontekstissa. Juonelliset valinnat, episodimainen kerronta, hauskat sattumukset ja uskomattomat käänteet seikkailevat nimittäin satiirin koomisemmassa päässä ja osoittavat teoksen humoristista puolta. Siinä missä kerronnasta on luettavissa huomattavasti enemmän kriittistä sävyä, juonen tasolla lukija saa suurimmaksi osaksi vain nauttia. Niinpä siinä nähdäänkin vielä selvemmin suostuttelun ja johdatuksen sekavuutta kuin kerronnassa: Kerronnan tasolla *Forrest Gump*issa oli nähtävillä kahdentasoista satiirista kommentointia, jotka molemmat, vaikkakin välillä vajaasti tai hieman ristiriitaisesti, suostuttelevat lukemaan romaania satiirisen kriittisesti. Kuitenkin seikkailujuonessa asetelma on huomattavasti epäselvempi ja satiirille tyypillinen kriittinen suostuttelu lähes olematonta. Pikareskimainen seikkailujuoni putoaakin kritiikin ja komedian välimaastoon, mutta selkeästi enemmän koomiselle puolelle.

Frye (1957, 224) on määritellyt satiirin ironiana, joka on struktuurallisesti lähellä komediaa. Niinpä satiirissa kulminoituu normaalin ja absurdin taistelu. Satiirille olennaista on nokkeluus tai huumori, mikä perustuu fantasiaalle tai absurdille, joista toinen on aina hyökkäyksen kohteena. Kivistö (2007, 9) taas näkee kriittisyyden tärkeimpänä erottajana satiirin ja huumorin välillä: huumori on hänen mukaansa yksinomaan hyväntahtoista. Petro (1982, 3) onkin kiteyttänyt, että satiiri on huumorin ja kritiikin kohtauspiste kirjallisuudessa, mikä pitää mielestäni hyvin paikkansa. Satiirissa yhdistyykin kritiikki ja huumori, jotka sulautuvat yhteen arvojen suostuttelussa. Pikareskimainen seikkailujuoni sijoittuu satiirissa johonkin tähän jatkumolle, kuitenkin enemmän huumorin ja koomisen puolelle. Petro (emt.) onkin tähdentänyt, että huumorin suurin väline satiirissa on suuri määrä anekdoottimaisia tarinoita, jotka myös *Forrest Gump*issa todella toimivat viemässä juonta satiirin humoristisemmalle puolelle ollessaan usein täysin käsittämättömiä. Myös Paulson on tarkastellut koomisen ja satiirisen rajapintaa. Hänen (1967, 7) mukaansa siinä missä komedia keskittyy konfliktiin itseensä ja oikean yhteiskunnan voittoon väärästä, satiiri keskittyy väärän yhteiskunnan massiiviseen läsnäoloon, ellei jopa voittoon. Kerronnan osalta on helppoa sanoa, että se keskittyy väärän yhteiskunnan massiiviseen läsnäoloon satiirissa, sillä sitä kommentoidaan kerronnassa

huomattavasti enemmän. Juonen tasolla keskitytään kuitenkin molempiin: konfliktiin itseensä eli koomisiin sattumuksiin ja toisaalta massiiviseen viallisen yhteiskunnan läsnäoloon, mikä toimii näiden sattumusten taustakankaana. Paulson (emt., 16) toteaaakin vielä, että satiiriselta kavalta puuttuu koomisen täysi abstraktius. Yhdellä tapaa tämä vakavuus satiirissa pidetään yllä perustavanlaatuisella syy-seuraussuhteilla, joita sen maailmassa korostetaan. Seikkailusta, matkasta ja pikareskin haahuilusta syy-seuraussuhteet kuitenkin osittain puuttuvat. Forrestin elämä on kuin sarjakuvakokoelma, jossa ruudut toistavat samaa kaavaa kuitenkin vailla selkeää tarkoitusta. Tarina on täynnä seuraavanlaisia sattumuksia, joista on mahdotonta päätellä esimerkiksi syytä ja seurausta:

One day a package come from New Yawk that contain a official baseball signed by the entire New Yawk Yankees baseball team. It was the best thing ever happen to me! I treasure that ball like a goldbrick, till one day when I was tossin it aroun in the yard, a big ole dog come up and grap it outta the air an chewed it up. Things like that always happenin to me. (FG, 22.)

Witke (sit. Kivistö 2007, 15–16) puhuu satiirin yhteydessä myös naurusta ja siitä, ettei se ole keskeistä satiirin toiminnalle, kun taas komediassa nimenomaan nauru on tärkeässä osassa. Jos komedia lakkaa viihdyttämästä, se ei ole enää komediaa. Satiirissa taas pääosassa on opettaminen. Tässä mielessä *Forrest Gumpin* seikkailut on helppo nähdä enemmän komediaan liittyvinä kuin satiirisena piirteenä. Jos tarinasta poistettaisiin satiirinen kommentointi, olisivat seikkailut edelleen hauskoja, puhdasta komiikkaa. Toisaalta osa tarinan satiirisesta pistävyydestä häviäisi jos taas seikkailut poistettaisiin, sillä nauru kuuluu olennaisena osana satiiriin. Tässä mielessä en hyväksy edellisessä pääluvussa esitettyä ajatusta siitä, että satiiri olisi vain sävy, joka on siirrettävissä. Satiirin naurusta on oltu myös montaa mieltä. Yleensä satiirille ominainen nauru koetaan pistävänä, mutta kuten kerrontaa käsittelevästä kappaleesta on huomattavissa, löytyy *Forrest Gumpista* sekä pistävän satiirista, että humoristisen koomista naurua, joista jälkimmäinen on selkeästi enemmän kiinnittynyt teoksen hulvattomaan luonteeseen. Pistävä, ilkeä ja satiirin kohteisiin kohdistettu nauru on helpommin paikannettavissa kertojan kommentaista ja implisiittisen tekijän ohjauksesta, tosin on sielläkin ambivalenssia paikoitellen.

Aarne Kinnunen on tarkemmin pohtinut huumorin syvintä olemusta. Hän onkin rajannut sitä komiikan suhteen seuraavasti: Huumori merkitsee asennetta, sävyä tai ilmettä, joka kattaa koko

esityksen tai käyttäytymisen. Koomista ei ole ilman huumoria, mutta komiikka on harvoin huumorin edellytys. (Kinnunen 1972, 202.) Kinnunen siis luokittelee huumorin samalla tavalla sävyksi, millaisena satiiriakin on teoriakirjallisuudessa pidetty. Hänen (emt., 198) mukaansa huumori on asenne, mutta koominen ei. Koominen ehkä liittyykin helpommin juuri tapahtumien ja henkilöiden kokemiseen, siinä missä huumori sijaitsee teoksessa yleisluontoisemmin ja voi olla vaikeampi paikantaa. Kinnusen (emt., 204) mukaan humoristit ovat rajatapauksia, jotka eivät välttämättä valehtele, mutteivät liioin sanoa asiaansa suoraankaan vaan vihjaten. Tällaisella jaottelulla huumorin ja koomisen välimaastossa huumori on kenties paikannettavissa implisiittiseen tekijään, mikä lisää osaltaan teoksen arvojen ambivalenttisuutta. Implisiittinen tekijä ja hänen suostuttelunsa eivät perustukaan pelkkään satiiriin ja selkään moraaliseen opetukseen, vaan huumorin käyttö näkyy selkeästi sekä Forrestin hauskoissa kommenteissa että ennen kaikkea koomisessa pikareskijuonessa. Satiirisen pistävyyden, koomisen hulluuden ja vekkulin huumorin välimaastossa ei mikään ole selkeää, varsinkaan implisiittisen tekijän suostuttelu.

Kinnunen (1972, 206–207) jakaa huumorin vielä kahteen pääryhmään. Toisessa on komiikan valikointikyky, eli kyky luoda koomista ja toisessa draamallisen ironian avulla luotu suuri huumori. Draamallinen ironia hänen mukaansa mahdollistaa yhtä aikaa kaikki naurun funktiot, missä rankaiseva nauru suuntautuu fiktion henkilöihin, palkitseva nauru kertojaan ja koko teoksen rankaiseva nauru esimerkiksi korjaamaan inhimillisen virheen ihmisten yhteisössä. Tällainen naurujen suuntautumisen malli on vahvasti sidoksissa myös satiiriseen nauruun, jossa *Forrest Gumpin* tapauksessa nauretaan kertojalle hyväntahtoisesti, hänen ylitseen implisiittisen tekijän kanssa tietäväisesti, ja lopulta satiirinen ja piikittelevä nauru suuntautuu johonkin yhteiskunnalliseen ilmiöön. Juonen tasolla nauru suuntautuu samalla tavalla piikittelevästi tapahtumien taustalla oleviin ilmiöihin, mutta keskittyy koomisiin kohelluksiin, joista esimerkki seuraavassa, kun Forrest on mukana näytelmässä:

An then all of a sudden the roof to the hovel catch on fire an fall on Mad Tom's Beatle wig and set it on fire too. [--] Mad Tom is hollerin and yellin an King Lear take of his colander an jam it on Mad Tom's head to put the fire out. People is jumpin aroun an choakin an coughin an cussin an the girl playin the fool gets hysterical an commence to shriek an cry, 'We will all be kilt!' For a moment or two, it actually looks that way. [--] Black smoke come pourin from up in the open winder of the class an all of a sudden there is Professor Quackenbush, leanin out an lookin aroun, shakin his fist,

face all covered up with soot. / `Gump, you fuckin idiot – you stupid asshole! You will pay for this!’ he shoutin. (FG, 106.)

Suuresta huumorista ei tämän katkelman yhteydessä voida puhua, sillä kyse on puhtaan koomisesta tapahtumasarjasta. Näytelmäpuvustukset ja tytön dramaattisuus korostavat tilanteen kaoottisuutta. Satiirisesti ajateltuna, mitä edellisestä katkelmasta on luettavissa opetuksena? Vai pitäisikö sitä edes lukea opetus mielessä? Tapahtumat tuntuvat niin puhtaan koomisilta, että niitä tuntuu turhalta yrittää edes tulkita satiirisesti. Tässä satiirisen opetuksen pohtimisen tuntuu nimenomaan pilaavan lukukokemusta juonen osalta. Koomiset tapahtumat herättävät naurunpyrskähdyksiä, eikö asian voi jättää siihen?

Kinnunen (1972, 215) on tehnyt myös hyvin *Forrest Gump*in osuvia päätelmiä draamallisesta ironiasta: kun kertoja jakaa näkemiään koomisia tapahtumia ja henkilöitä, hän draamallisen ironian avulla tuo tilanteen, jossa merkitys säilyy ja kaikki naurun funktiot tulevat yhtä aikaa käyttöön. Fiktio maailmassa nauretaan koomisille ihmisille, mutta koominen henkilö voi nauraa myös itselleen, ja kaiken palkitsee lukijan monimielinen nauru. Esimerkiksi Forrestin avaruusura alkaa mielenkiintoisesti. Forrestia on koko hänen elämänsä ajan peloteltu, että hänet vielä joskus häädetään yhteiskunnasta. Heitettyään sodasta saamansa kunniamerkin vahingossa virkamiestä päin näyttää siltä, että hänelle todella niin tapahtuu (”Finally, I am ‘Put Away’”[FG, 113]). Kuitenkin hullujenhuoneella lääkäri tutkii Forrestin ja toteaa, että tällä on tietokonemaiset aivot, jotka kykenevät kompleksisiin matemaattisiin tehtäviin. Niinpä Forrest päätyy avaruusmissiolle ensimmäiset naispuolisen astronautin (Major Fritch) ja apinan (Sue) kanssa. Avaruustehtävän pohjustus tapahtuu kerronnalla NASA:aa ja koko byrokraattista järjestelmää satirisoiden, mutta se, mitä avaruudessa tapahtuu, on täyttä komiikkaa. Seuraavassa esimerkki:

I find a empty bottle for him (Sue) to pee in, but after he finished, he take the bottle an heave it into a panel of colored lights an it bust to pieces an all the pee start floatin aroun in the spaceship.. [--] jus as I am bout to net the glob of pee, Major Fritch sit back up an turn aroun an it caught her right in the face. / She start hollerin an bawlin again an in the meantime, Sue had done gone an started rippin out wires from the control panel. Major Fritch is screamin, `Stop him! Stop him!` but before you know it, sparks an stuff is flyin all aroun inside the spaceship an Sue is jumpin from ceiling to floor tearin shit up. [--] I`m spinnin aroun like a top an I got a wild ape loose in here to boot! Major Fritch is hollerin so loud I cannot hear or even think nothin, but the gist of

what she is hollerin seem to be that we is bout to crash an burn. I managed to get a glance out of the winder, an in fact things don't look good. That earth comin up on us mighty fast. (*FG*, 124–125.)

Tämä tapahtumasarja on vielä uskomattomampi kuin äsken kuvattu tulipalo. Avaruuslennolla tapahtuu juuri niitä asioita, joita olemme tottuneet tv:n yksinkertaisimmissa komedioissa näkemään: virtsan osuminen toisen kasvoihin on verrattavissa seinää päin kävelyyn. Frye (1957, 168) onkin todennut ylivedetyn toiston tai tarinan etenemättömyyden kuuluvan komedialle. Kivistö (2007, 9) taas on korostanut nimenomaan satiirissa episodimaisuutta, poikkeamia, nopeita näkökulman vaihdoksia ja kaikenlaista runsautta. Toisto etenemättömyys ja episodimainen toisto on nähty siis sekä koomisen että satiirisen kirjallisuuden piirteenä. Pikareskimaiset episodit, ylivedetyt kohtaukset ja uskomattomalta tuntuva seikkailujen määrä ja toisto tekevät *Forrest Gump*istakin sen juonen puolesta koomisen satiirin, jonka suostuttelu ei oikeastaan johda mihinkään. *Forrest Gumpiin* verrattavissa oleva *Candide* puolestaan esittää hassujen sattumusten sijasta traagisia kohtaloita:

'Imagine the situation of a Pope's daughter aged fifteen, who in three months had undergone poverty and slavery, had been raped nearly every day, had seen her mother cut into four pieces, had undergone hunger and war, and was now dying of the plague in Algiers.' (*C*, 46.)

Tässä nähdään hyvin myös satiirien sävyllistä eroa juonen osalta. Siinä missä *Forrest Gumpin* juoni on täynnä täysin käsittämättömiä ja koomisen absurdeja sattumuksia, menevät tapahtumat *Candidessa* todellakin satiirissa tyypillisemmin koko ajan kohti huonompaa ja sivusta seurataan kuinka Candiden optimistinen asenne kuihtuu kohti loppua. Sen sijaan Forrest pysyy positiivisena loppuun asti.

Booth (1988, 474–475) käsittelee *Adventures of Huckleberry Finn* -teosta juonen tasolla erityisesti sen lopetuksen osalta retorisesta näkökulmasta. Hän haluaakin juhlia pinnallisesta lopetuksesta huolimatta Twainin koomista neroutta. Boothin mukaan Twain kuvaa maailman, joka on täynnä julmuutta ja kurjuutta, mutta teos tarjoaa silti ”moraalisen loman”, vaikka stimuloi ajatuksia moraalisisista ongelmista. Varsinkin ajatus moraalisisesta lomasta sopii hyvin myös *Forrest Gumpin* juonen käsittelyyn, sillä sitä se todella on. Mässäilevä toisto ja kummalliset sattumukset on suunniteltu lähes yksinomaan huvittamaan, jolloin koominen sävy kulkee läpi koko teoksen satiirin

rinnalla. Kerronta taas sisältää enemmän huumoria. Mutta juuri juonen koomisuus ja hauskuus tekee suostuttelusta välillä lukijalle epäselvää. Pitäisikö hauskat sattumukset yrittää jotenkin sitouttaa satiiriseen kokemukseen, vai tulisiko ne lukea vain komiikkana ja keskittyä nauramaan? Forrest joutuu usein ongelmiin yhteiskunnan takia, vaikka hänen itsensä pitäisikin olla idiootti, mutta toisaalta osaa myöskään harvoin tehdä tilanteille mitään parantaakseen niitä. Kehityksen ollessa olematonta, on ohjaus epäselvää. Jos satiirin lajiteoria odottaa meiltä selkeää suostuttelua satiirin arvojen ja kohteen osalta, mitä voimme juonesta sanoa? Emme oikeastaan mitään muuta kuin että se on hauska. Toisaalta retorinen kertomusteoria odottaa juonen olevan suurena osana mukana suostuttelevaa kokonaisuutta, jonka implisiittinen tekijä on suunnitellut. Ehkä hauskan seikkailujuonen tehtävä *Forrest Gumpissa* on muistuttaa meitä siitä, ettei kaikkea tule ottaa liian vakavasti. Tämä on kuitenkin ristiriidassa sekä satiirin että retorisen kertomusteorian kokonaisuuden suostuttelun kanssa, mutta on toisaalta juuri niitä asioita, jotka tekevät *Forrest Gumpista* viihdyttävän ja mielenkiintoisen teoksen.

3.3 Seikkailun realistinen puoli ja johdatus kohteisiin

When the plane get to Washington I am so excited I can bust! We can see the Washington Monument an the Capitol an all from out the winder an I have only saw pitchers of them things, but there they are, real as rain. (*FG*, 79.)

Kivistön (2007, 19) mukaan satiiri luo fiktiivisen maailman sepitettyine hahmoineen, muttei kuitenkaan ole erillinen tekstinulkoisesta todellisuudesta. Tämä on hyvin loogista, sillä satiiri vaatii tunnistettavan kohteen. Muutenhan lukijalta jäisi osa pistävyydestä ymmärtämättä. Näin myös *Forrest Gumpissa* viitataan usein oikeisiin kaupunkeihin ja konkreettisiin monumentteihin. Toki kohde voisi kai olla myös fiktionsisäinen, mutta todellisen maailman kohteet ovat aina lukijalle huomattavasti helpommin tulkittavissa. Myös Paulson (1967, 4) jo kauan ennen Kivistöä on kirjoittanut, ettei satiirin tarkoitus ole luoda jotain uutta, vaan paljastaa oikea paha jo olemassa olevasta. Niinpä satiiri usein keskittyykin siihen maailmaan, jossa elämme, sekä ilmiöihin, jotka ovat yleisesti tunnettuja. Kivistö (2007, 17) toteaaakin, että satiirin kohde on usein tunnistettava ja historiallinen. Myös Hutcheon (1985, 44) on käsitellyt satiirin viittausaluetta seuraavasti: Satiiri ei aivan täysin kuulu intertekstuaalisuuden piiriin, sillä se ei viittaa yleensä yksittäisiin teksteihin, vaan yhteiskuntaan yleensäkin. Sen vikoihin, yleisinhimillisiin paheisiin ja piirteisiin. Satiiri on siis hyvin usein kytköksissä tuntemamme yhteiskuntaan ja niin myös *Forrest Gumpissa*. Kaikki Forrestin seikkailut nimittäin suuntautuvat tuntemiimme paikkoihin: suurimmalta osin

yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan, mutta siihen liittyen myös Vietnamin viidakoihin, Uusi-Guinean metsiin sekä kommunistiseen Kiinaan. Seikkailujen realistisuudella vedotaan siis tässä tutkielmassa siihen, että ne toteutuvat lukijalle tutussa ympäristössä.

Realismi on tietysti lipsuva konsepti. Esimerkiksi Rabinowitz (1987, 99–100) määrittelee sitä implisiittisen lukijan kautta. Hänen mukaansa toistuvat vaikeudet määrittelystä johtuvat siitä, että empiirinen todellisuus on sosiaalinen rakennelma, joka muuttuu jatkuvasti. Niinpä romaanin realistisuus on pitkälti kiinni lukijan näkemyksestä maailmasta. Nähdäkseni realistisuuden syvä pohtiminen ei ole tässä työssä tärkeää, sillä olennaista on satiirin tendenssi viitata maailmaan, jossa elämme kritisoidakseen sitä. Chatman onkin kirjoittanut hyvin realistisuudesta *Huckleberry Finnissä*. Hänen (1990, 191), mukaansa teosta voi pitää ulkoisesti suhteellisen realistisena fiktiota, sillä romaanin esteettinen retoriikka suostuttelee lukijalle, että tapa, millä tarina on kerrottu, vastaa elämää maalais-keskiläntisessä Amerikassa 1800-luvun puolivälissä. Niinpä tarina suostuttelee meitä hyväksymään ehdotuksen siitä, että jos olisi ollut sellainen poika tällaisessa paikassa noihin aikoihin, hän saattaisi valita kertoa tarinansa juuri tällä tavalla. Myös *Forrest Gumpissa* tärkeää on se, että se luo lukijalle kuvitelman siitä, että jos Forrestin kaltainen hahmo olisi ollut olemassa, hän saattaisi kertoa elämästään juuri näin. Tarkasti kuvattu yhteiskunta retorisesti houkuttelee lukijaa tekstin ulkopuolelle, peilaamaan sitä todellisuuteen jossa elämme. Näränen (1995, 54) kirjoittaakin, että kulttuurituotteet ovat aina yhteydessä sosiaaliseen todellisuuteen. Fantasiat eivät välttämättä kerro realistisia tarinoita ihmisen elämästä, mutta kuitenkin pyrkivät vetoamaan tunteisiin. Kuten äskeisestä luvusta huomattiin, ei Forrestin tarina sinällään juonen kannalta ole missään nimessä realistinen. Kuitenkin tapahtumien taustakankaana toimiva yhteiskunta on suurimmalle osalle lukijoista varmasti tuttu. Ainakin niin implisiittisen tekijän täytyy olettaa, jos haluaa satiirisen tarkoitteen ymmärretyksi.

Realistisuuden lisäksi satiirikirjallisuudessa on pyöritelty myös mimeettisyyttä, joka on käsitteenä hyvin lähellä realismia. Paulson (1967, 70) sijoittaa pikareskiromaanin irtoavan satiirista enemmän puhtaan mimeettiseen muotoon. Cawelti (1976, 13) taas liittää mimeettisyyden ja kaavamaiset elementit ääripäiksi, joiden väliin suurin osa kirjallisuudesta sijoittuu. Hänen mukaansa mimeettinen elementti kohtauttaa meidät sen maailman kanssa minkä tunnemme, kun taas kaavamaiset elementit heijastavat ideaalimaailmaa ilman epäjärjestystä, monitulkintaisuutta ja epävarmuutta. Tässä mielessä *Forrest Gump* sijoittuu helposti kirjallisuudessa mimeettiseen

päähän, sillä epävarmuus, monitulkintaisuus ja syy-seuraussuhteiden puuttuminen loistavat teoksessa suuressa osassa. Paulson (1967, 7–8) väittääkin, että mimeettisenä taiteena satiiri imitoi paheetta tai hulluutta, ja koska satiiri on peräisin retorisesta hyökkäyksestä, se selviytyy kirjallisuutena mimesiksenä, tarkasteluna ja analyysinä. Satiiri on siis muoto, joka antaa vastustamattoman poeettisen representaation tietystä yhteiskunnan alueesta tai kokemuksesta. Satiiria siis pidetään hyökkäävyytensä lisäksi erittäin yhteiskuntakytköksisenä lajina myös alan kirjallisuudessa. Liittyminen tiiviisti osaksi empiiristä todellisuutta on tietysti yksi implisiittisen tekijän keinoista sitoa lukija tarinan suostutteluun.

Myös Salin (2008, 67) on sitonut pikareskiromaaniin realistiseen traditioon, sillä se paikantuu historialliseen aikaan ja sen päähenkilö edustaa tiettyä yhteiskunnallista tilannetta. Kuten ensimmäisessä luvussa todettiin, on Forrestin itsensä asettaminen kertojaksi merkittävä ratkaisu tarinan retoriikan ja satiirin kannalta. Toisaalta se toimii merkittävänä osana kerronnan lisäksi myös juonen ja kohteiden osalta. Phelan (2005, 20) puhuu henkilöhahmojen arvioinnista kolmella tasolla seuraavasti: (1) *mimeettiset arviot*, jolloin tarinan henkilöitä tulkitaan mahdollisina ihmisinä, joten kertomuksen maailmaa verrataan siihen missä konkreettisesti elämme; (2) *temaattiset arviot*, jolloin lukija tulkitsee kertojan osoittamia ja tarinassa ilmeneviä henkilöitä, kulttuuria, ideologiaa ja eettisiä kysymyksiä; (3) *synteettiset arviot*, jolloin lukija tulkitsee henkilöiden roolia kertomuksessa keinotekoisena konstruktiona. Synteettisiä arvioita onkin analysoitu jo aiemmin, kun Forrestia käsiteltiin implisiittisen tekijän satiirisen vaikutuksen sätkynukkena. Kuitenkin mitä lähemmäs kohteita liikutaan, korostuvat mimeettiset arviot entisestään. Kun arvioidaan satiirin kohteita, verrataan yhteiskuntaa todellisuuteen, joten myös tarinan päähenkilöä arvioidaan mahdollisena ihmisenä siinä todellisuudessa. Bakhtinin (1996, 214) mukaan vulgaareja konventioita paljastetaan usein juuri sellaisen henkilön näkökulmasta, joka naiiviutnaan ei ymmärrä niitä. Niinpä kohteiden paljastaminen satiirissa linkittyy takaisin Forrestin kerrontaan ja surkukupaisaan juoneen, jossa päähenkilöllä ei tunnu olevan valtaa tapahtumiin. Hän vain ajelehtii eteenpäin vailla päämäärää ja joutuu episodimaisten seikkailuiden kierteeseen. Forrestin asema vaikutusvallattomana vaeltajana omalla tavallaan representoi hyvin juuri tuon ajan yhteiskuntaa, jossa valtio teki lukuisia huonoja päätöksiä, joista tavallinen kansalainen sai kärsiä.

Forrestin seikkailut sijoittuvat siis 1960–70-lukujen taitteeseen Yhdysvaltain historiassa, mikä oli yhteiskunnallisesti ja poliittisesti merkittävää aikaa myös koko maailman kannalta. Seikkailujen

sijoittuminen tähän aikaan tuossa tietyssä muutosvaiheessa on jo itsessään sanoma, ja satiirisuus nykykokemuksen mukaan oikeastaan enemmän sääntö kuin poikkeus. Buzzanco (1999, 247) kirjoittaakin Vietnamin sotaa käsittelevässä teoksessaan, että Yhdysvallat 1970-luvun puoliväliin mennessä halusi unohtaa edellisen vuosikymmenen. Vietnamin muistot, siviilioikeusliike, huumeet, hipit ja muut 60-luvun symbolit olivat kipeitä muistoja. Tuohon aikaan toivo, kärsimys, rakkaus ja kuolema olivat nimittäin päivittäinen osa elämää niin suuressa kuin pienessäkin mittakaavassa. Seikkailujen taustakankaana *Forrest Gumpissa* toimii siis murrosvaiheessa oleva yhteiskunta, johon perehdytään tarkemmin seuraavassa luvussa. Seikkailujen älyttömyydet kytkeytyvät siis selkeästi tähän yhteiskuntaan, jossa liikuttiin äärilaidasta toiseen hetkessä.

Tämän luvun on ollut tarkoitus osoittaa, miten *Forrest Gumpin* juoni, liikkuessaan satiirin koomisemmassa päässä, aiheuttaa oman päänvaivansa satiirisen viestin selkeään retoriseen suostutteluun. Pikareskinomainen rakenne, episodimaiset siirtymät ja hulvattomat ylilyönnit realistisessa ympäristössä vetoavat lukijan komiikantajuun ja vievät helposti mennessään niin, että satiiriset kommentit ovat paikoittain unohdettavissa. Nyt viimeisen analyysiluvun puitteissa sukeltaankin takaisin satiirisempaan päätyyn teosta, jo hieman johdateltuna satiirin kohteisiin, seikkailun taustalla toimivaan yhteiskuntaan. Pääasiassa seuraavassa luvussa käsitellään muutama satiirin oletettua pääkohdetta, eli amerikkalaista unelmaa, johon kytkeytyy myös toinen kohteista, eli sankaruuden käsite. Kolmantena käsitellään sankaruuttakin sivuavaa Vietnamin sotaa, jossa olennaista on pohtia ainakin sodan merkitystä yhteiskunnalle, auktoriteetteja sekä sotakritiikkiä ja sodan maskuliinista puolta. Kuten tähänastisista luvuista on ollut huomattavissa kerronnan, juonen ja satiirin kohteiden erottaminen analyysia varten ei ole yksioikoista, sillä kaikki elementit riippuvat paljon toisistaan. Satiiriset kommentit eivät tarkoita mitään ilman kohdettansa, eivätkä seikkailut ilman niiden taustakankaana toimivaa yhteiskuntaa.

4 YHDYSVALTALAINEN YHTEISKUNTA SATIIRIN KOHTEENA

[Forrest Gump] An umabrasive satire of the idiocy of life in our time as manifested in various touchstone events and institutions (Baumbach 1986).

Seikkailun ja juonen käsittelystä siirrytään nyt analysoimaan Baumbachinkin mainitsemia satiirin kosketuspintoja. Tämä käsittää yleisesti Yhdysvaltain historian romaanin kattamana aikana (50–70-luku), ajan poliittiset virtaukset, nuorison keskuudessa vallinneet aatteet sekä kulttuurilliset ikonit. Romaanin satiirin ollessa kuitenkin huimaavan monipuolinen kohteiltaan, olen sen käsittelyssä jakanut kolmeen amerikkalaisuutta kuvaavaan teemaan, jotka joko kuvastavat vallinnutta yhteiskuntaa, tai jotain syvää amerikkalaisessa identiteetissä. Yhteiskunta, politiikka ja ajan polttavat kysymykset kulkevat jatkuvasti mukana ja niitä nostetaan esiin tarvittaessa. Romaanin kritiikin ollessa niin laaja-alaista, on kaikkea mahdotonta kommentoida. Tarkoitus onkin keskittyä muutamaan tärkeimmistä kohteista.

Bloomin & Bloomin (1979, 33) mukaan didaktisena lajina satiiri pääsee parhaiten tavoitteisiinsa osoittamalla huomiota ihmisten käyttäytymisen tai instituutioiden epäonnistumisiin. Osana aikeitaan satiirikko kritisoi ajankohtaisia puutteita kontekstissa, jossa arvot (ideaalitulanteessa) kestävät paikalliset kriisit. Ajankohtaisten asioiden kritisoiminen on siis paikallisiin kriiseihin puuttumista satiirikon toimesta. Kertomuksen retorikot Rabinowitz (1987, 137) ja Phelan (2005a, 8–9) myös olettavat, että kulttuuriset kertomukset täyttävän sen tärkeän funktion, että ne tunnistavat tärkeimpiä kysymyksiä ja arvoja kertovan kulttuurin sisällä, ja lukijana on järkevää olettaa, että näihin kysymyksiin vastataan ja suuret tehtävät kohdataan. Joidenkin tärkeiden arvojen ja kulttuurillisesti olennaisten kysymysten löytäminen kuuluu siis näidenkin teoreetikkojen mukaan oletusarvoisesti lukuprosessiin. Aikaisemmin on puhuttu siitä, miten sekä satiiri että kertomuksen retoriikka teoriakuntina olettavat, että tarinoista on luettavissa selkeitä kantoja ja arvoja, joita kokonaisuuden suostuttelu tukee. Nyt on siis hyvä aika muistaa, että myös tärkeiden yhteiskunnallisten kantaanottojen etsintä kertomuksesta kuuluu heidän mielestään olennaisena osana lukuprosessia. En tietenkään halua väittää täysin tätä näkemystä vastaan, niin että olettaisin lukijoiden toimivan jotenkin tämän oletuksen vastaisesti. *Forrest Gumpia* lukiessa satiiri kun harvemmin on mitenkään selkeää ja tämä heijastuu hyvin myös kohteisiin. Tärkeitä asioita kritisoidaan, mutta viittauksia on niin suuressa määrin, ettei lukijalle välttämättä aina ole selvää, mihin halutaan huomion kiinnittävän. ”Tärkeäksi asiaksi” saattaa muodostua itse asiassa

historiallisten viitteiden bongailu niin, että kokonaisuudesta jää kyllä kriittinen, mutta ambivalentti kuva.

Voin hyvin samaistua Boothin (1998, 205; 227) näkemykseen siitä, että sitoudumme tarinoihin ja välitämme hahmoista sekä oikeassa elämässä että implisiittisinä lukijoina. Vaikken ehkä pidäkään kertomuksia loppuun asti suunniteltuina retorisia kokemuksina, en epäile hetkeäkään ettemmekö lukijoina uppoaisi tarinoiden maailmaan. *Forrest Gumpin* suhteen mukaan heittäytyminen on osittain harvinaisen helppoa siksi, että se on vahvasti juurrutettu tuntemiimme hetkiin, tunnelmiin ja tapahtumiin. Buzzanco kuvaa *Forrest Gumpin* elokuvaversiota huomattavimpana esimerkkinä kulttuurisesta hyökkäyksestä 60-lukua kohtaan. Hänen (1999, 249–250) mukaansa yksinkertainen Gump menestyy ja rikastuu miettimättä yhteiskunnan sääntöjä. Näin ollen tarina ehdottaa, että 60-luku oli vaarallista aikaa ja sen sukupolven sankarit olivat tottelevia ja epäpoliittisia. Uppoudutaan siis seuraavaksi ensin amerikkalaisuuden ytimeen eli unelmaan ja jatketaan sankaruuden kautta 60-luvulle sodan merkeissä katsoen, kuinka vaarallinen yhteiskunta oikein olikaan ja miten sitä romaanissa kritisoidaan.

4.1 The Dream

Amerikkalainen unelma on terminä länsimaisessa kulttuurissa yleisesti ymmärretty. Cullen (2003, 5) määrittelee sen tarkoittavan, että Yhdysvalloissa kaikki on mahdollista jos sitä vain haluaa tarpeeksi. Myöhemmin teoksessaan *The American Dream: Short History of An Idea That Shaped A Nation* hän kuvaa *The Great Gatsbyä* pidettävän yleisesti tyypillisenä suurena yhdysvaltalaisena romaanina ja ilmaisuna amerikkalaisesta unelmasta (emt., 180). Scott Fitzgeraldin romaani kiteyttääkin hyvin unelman luonteen Jay Gatsbyn elämässä köyhistä oloista rikkauksiin. Toki hän saavuttaa asemansa kyseenalaisin keinoin, mutta siihen unelmasta puhuttaessa harvemmin otetaan kantaa. Tärkeänä nähdään vain päämäärä ja paikkana Yhdysvallat koetaan maaksi, jossa kaikki on todella mahdollista. Kuten Jay Gatsby, monet amerikkalaisen unelman saavuttaneet uurastavat kovasti onnensa eteen, ja individualistisena kulttuurina pidetty yhdysvaltalainen maailma painottaakin paljon juuri yksilön kykyä ja halua ponnistella onnensa eteen.

Unelman sisällöstä on toki ollut eri näkemyksiä historian saatossa, eikä sitä voi mitenkään kattavasti määritellä tänäkään päivänä. Unelma sisältää jo niin paljon eri aspekteja, ettei kaikkiin

voi keskittyä. Niinpä tässä luvussa tutustutaan tarkemmin *Forrest Gumpin* kautta unelmaan tasa-arvoisuudesta, paremman elämän tavoittelusta ja kohoamisesta yhteyskunnallisessa järjestyksessä, sillä romaanin satiiri keskittyy unelman suhteen kaikkein eniten näihin kolmeen osa-alueeseen. Oikeastaan amerikkalaiseen unelmaan osittain kohdistuvaa satiiria nähtiin jo edellisessä luvussa, jossa puhuttiin tarkemmin seikkailusta ja vaeltamisesta. Tällainen päämäärättömyys ei nimittäin sovellu unelmaan ylöspäin kohoamisesta ja menestyksestä lainkaan. Perinteisessä seikkailuromaanissahan sankari selviäisi kaikista esteistä, voittaisi kauniin neidon itselleen ja eläisi onnellisena elämänsä loppuun asti. Amerikkalainen unelma seikkailun päähenkilöllä toteutuisi, jos hän aloittaisi kurjista oloista, taistelisi tiensä huipulle, päätyisi naimisiin ja rakentaisi oman talon. Täysin omin avuin. Unelmasta ja sen olemassaolosta ollaan Yhdysvalloissa ylpeitä vielä tänäkin päivänä ja se näkyy esimerkiksi yliopistojärjestelmässä: lukukausimaksut ovat huiman hintaiset, mutta katsotaan että jokaisella on silti mahdollisuus osallistua koulutukseen, sosiaalisesta asemasta riippumatta. Se vaatii ainoastaan kovaa työtä oman menestyksen ja stipendin eteen.

James Adamsin näkemys unelmasta oli parempi, rikkaampi ja onnellisempi elämä kaikille kansalaisille, mikä on hienoin kontribuutio, mitä Yhdysvallat ovat tehneet maailman hyvinvoinnille (Cullen 2003, 4). Jo maan itsenäisyysjulistus allekirjoittaa amerikkalaista unelmaa. Itsestäänselvyytenä tulisi pitää sitä, että kaikki ihmiset ovat tasa-arvoisia ja heillä on tiettyjä oikeuksia: elämä, vapaus ja onnellisuuden tavoittelu. (emt., 38.) Tasa-arvon ja unelman yhdistämisen tunnetuimpia hahmoja Yhdysvaltain historiasta lienee Marthin Luther King, joka ”I Have A Dream” -puheellaan on vahvasti vaikuttanut amerikkalaisen unelman muotoutumiseen, varsinkin tasa-arvon suhteen. Itse asiassa *Forrest Gumpin* elokuvaversiossa nähdään viittaus tähän nimenomaiseen puheeseen, kun Forrest seisoo samoilla Capitol-rakennuksen portailla kuin King aikoinaan. Elokuva viittaa muutenkin ajan syrjintään paljon sisällyttämällä Forrestin kohtaukseen, jossa ensimmäiset tummaihoiset oppilaat yhdistetään valkoisten kouluun. Elokuva keskittyy kuitenkin selkeämmin puolustamaan unelmaa tasa-arvosta juuri näyttämällä sen saavuttamiseen liittyviä tärkeitä virstanpylväitä ja viittaamalla ikonisiin hetkiin tasa-arvoisemman Yhdysvaltain historiassa. Myös Bubba, Forrestin paras ystävä, on elokuvassa tummaihoisen. Siinä missä elokuva keskittyy tasa-arvoisuuden korostamiseen, ei rotujen väliseen tasa-arvoon romaaniversiossa oteta kantaa läheskään yhtä selvästi. Itse asiassa kontekstissa poistetut lainaukset voisi tulkita jopa rasistisesti:

We play real good after that, cept them *Nebraska corn jerkoff niggers* an *big ole dumb white boys*, they ain't jus settin there observin the scene. They has got some tricks of they own [--]. (FG, 45, kursiivi HS.)

We get our shit together an begin to work back towards the ridge, but as we do, Doyle suddenly look down off our right [--] and he see an entire busload of *new gooks*. (FG, 62, kursiivi HS.)

Kontekstilla tarkoitan tässä nyt sitä, että Forrestin älyllinen kapasiteetti on otettava huomioon. Toisaalta nimitykset käteenvetävät neekerit ja vinosilmät kantavat syviä rasistisia merkityksiä, toisaalta Forrest käyttää nimitystä ”big ole dumb white boys” valkoihoisista, joten nimittely ei rajoitu erilaisiin etnisyyksiin. Cullen (emt., 160) toteaa, että unelma tasa-arvoisuudesta vetoaa laajasti, mutta resonoi parhaiten eteläosissa, missä epätasa-arvoisuus oli selkeintä ja vastustus sitä kohtaan sankarillisinta. Alabamaan suurilta osin sijoittuva romaani ei kuitenkaan selvästi resonoi tätä unelmaa, vaan asia oikeastaan jätetään käsittelemättä. Se ei ehkä vaikuta suurelta satiiriselta kannanotolta, vaan on realistista kuvaa ajan oloista. Forrestin kielenkäyttö pitkin teosta on toisaalta hyvin linjassa tämän lainauksen kanssa: kaikkia nimitellään ja Forrest kiroilee jatkuvasti. Samalla tavoin *The Adventures of Huckleberry Finniä* on aikoinaan syytetty avoimen rasistiseksi teokseksi neekeri-sanan käytön takia. Kuitenkin myös tässä tapauksessa on vedottu vallitseviin ajan oloihin ja niiden realistiseen kuvaukseen.

Ihmiset ovat toivoneet pääsevänsä nauttimaan tietyistä vapauksista Yhdysvalloissa: uskonnonharjoittamisen vapaus, oikeudenmukaisuus tuomioistuimissa ja luokaton yhteiskunta. Se, että kaikki ihmiset ovat tasa-arvoisia itsenäisyysjulistuksenkin mukaan, on innoittanut kulttuurisesta ja rasistisesta pilkasta kärsineitä toivomaan, että hekin pystyvät pärjäämään. Yhdysvaltoja on pidetty vapaa-ajan, farkkujen, urheilukenkien ja rokin pyhättönä, jossa ydinarvoina ovat reiluus, materialistinen hyvinvointi ja vapaus (Hume 2001, 4.) Tasa-arvoisuus unelmassa sisältää siis usein muutakin kun vain rodullisen ajattelutavan. Paljon satiirisempaa kirjassa näkyykin Forrestin kohtaama pilkka hänen älynsä ja kykyjensä takia:

At first, I'd been setting with some of the football players, but *they acted like I was invisible or something*. At least Jenny Curran acted like I was there. But after a wile of this, I started to notice this other guy was there a lot too, an *he starts making wisecracks bout me. Sayin shit like: 'How's Dumbo?'* an all. And this gone for a week or two, an I was saying nothing. (FG, 17, kursiivi HS.)

And he saying all kinds of bad things, callin me a 'stupo' an all, an then he hit me in the stomach. It didn't hurt so much, but I was startin to cry an I turned an begun to run.
(FG, 17, kursiivi HS.)

Tasa-arvoa ei siis teoksessa varsinaisesti satirisoida samassa merkityksessä kuin esimerkiksi seuraavassa luvussa käsiteltyä sankaruutta. On kuitenkin tärkeää huomata, ettei romaani myöskään noudata amerikkalaisen unelman täydellisen tasa-arvon kaavaa, vaan esittää, että rodullisten kysymysten lisäksi tasa-arvoon liittyy muutakin tärkeää, joka helpommin sivuutetaan. Forrest kohtaa elämänsä aikana huomattavan määrän edellä nähdyn kaltaista pilkkaa ja nimittelyä, eikä häntä auta kukaan.

Cullen (2003, 10; 18) kuvaa unelman saavuttamisen ydintehtäväksi mahdollisuutta tulla oman kohtalonsa herraksi. Niinpä idea, että yksilöllä on kontrolli oman elämänsä kulusta, sisältyy unelmaan olennaisesti. Sitä ei kuitenkaan koskaan ole tarkoitettu nolnaan päätyväksi yhtälöksi, vaan tarkoitus on aina ollut päätyä parempaan tilanteeseen kuin missä aloitti (emt., 159). Onnistumista ei unelman saavuttamisessa mitata siis henkilön oman onnellisuuden perusteella, vaan sosiaalisella kiipeämällä luokasta toiseen. Rabinowitz (1987, 214) puhuikin samasta asiasta kapitalisti-ideologian nimellä, erityisesti kohoamisen myytin yhteydessä. Hän tarkoittaa tällä uskomusta siitä, että sosiaalisessa hierarkiassa ylöspäin kiipeäminen on sekä haluttavaa että mahdollista kovan työn ansiosta. Niinpä amerikkalaiseen unelmaan ei kuulu oletus siitä, että onnellisuus löytyy arjen pienistä asioista, tai että omalla onnellisuudella löydetään tie menestykseen, vaan siitä, että elämän laatua on parannettava jatkuvasti ja kovan työn tekijä pääsee aina hierarkiassa ylöspäin. Cullen (emt., 60) kuvaakin unelmassa tärkeäksi yhteiskunnassa etenemistä sillä periaatteella, että kuka vain voi menestyä (jos menestyminen mitataan edellä esitetyillä esimerkeillä). Virstainpylväitä, joiden mukaan ylöspäin kipuamista on perinteisesti mitattu, ovat taloudellinen riippumattomuus, turvallinen ja arvostettu ammatti sekä vapaus pyrkiä luomaan uraa politiikassa (emt., 16). Tärkeänä unelman komponenttina on pidetty myös valmiutta tehdä töitä oman onnensa eteen. Usein tämän ikonina toimii oma talo. (Hume 2001, 3.)

Forrest Gumpissa amerikkalaisen unelman satiiri kulminoituukin erityisesti tähän valmiuteen tehdä töitä oman onnensa eteen, sekä sosiaaliseen kiipeämiseen. Romaanin alkupuolella Forrestin seikkailut ja niiden epäonnistumiset johtuvat pitkälti siitä, että hän suostuu muiden tekemiin ehdotuksiin, kuten luvussa 2 huomattiin:

But it seem like ever time I do somethin besides tryin to get home an get the srimp bidness started, I get my big ass in hot water – so here I am again, wonderin what to do. (FG, 188.)

Näinpä amerikkalaisen unelman satiiri ei ole niin läsnä romanin alkupuolella kuin mitä myöhemmin. Vietnamin sodassa ollessaan Forrest päättää ystävänsä Bubban kanssa perustaa katkarapuviljelmän ja Bubban kuolemasta huolimatta Forrest haluaa toteuttaa tämän unelman. Kuitenkin jotain tulee aina tielle: shakkiottelut, avaruusmatkat, näyttelijäntyö ja epämääräinen vapaapainiura. Ja kaikkeen tähän Forrest menee mukaan vain, koska muut pyytävät häntä. Oikeastaan tässä vaiheessa Forrest vielä siis jollain tasolla tavoittelee unelmaa eli omaa yritystä. Ja kerrankin joku hänen tavoittelemansa asia toteutuu ilman huumorilla varustettua naamalleen putoamista. Firmasta tulee menestyksekkäs ja Forrest tienaa sillä itsestään miljonäärin. Hän saa oman talon ja istuu yrityksen johtokunnassa tärkeänä miehenä. Lopulta häntä pyydetään mukaan politiikkaan. Forrest siis käytännössä saavuttaa amerikkalaisen unelman: alemmasta sosiaalisesta luokasta, köyhän yksinhuoltajan pojasta kasvaa kova bisnestekijä ja poliittinen vaikuttaja. Forrest ei kuitenkaan lopulta kuvaa unelmaa kovin hohdokkaaksi:

Mama has gone an had us a big ole house built cause she say it ain't right for a corporate executive like me to be livin in no shack. Mama say Sue can stay on in the shack an keep an eye on things. Ever day now, I got to wear a suit an carry a briefcase like a lawyer, I got to go to meetings all the time an listen to a bunch of shit that sound like pygmie talk, an people be callin me "Mister Gump", an all. (FG, 223.)

Forrest kuvaa unelman täyttymystä lähinnä lakonisesti. Alku kuulostaa vielä hyvältä: äiti on rakennuttanut heille talon, Forrest saa pitää pukua, kantaa salkkua ja käydä tärkeissä tapaamisissa. Kuitenkin kaikelta vedetään matto alta kommentilla, että bisnespuhetta ei pysty edes ymmärtämään. Tämän jälkeen Forrestin "Herra Gumpiksi" nimittäminen kuulostaa lähinnä koomiselta. Forrest näillä kommentteillaan alleviivaa sitä, ettei amerikkalaisen unelman saavuttaminen ole läheskään sen arvoista kuin mitä annetaan ymmärtää.

Tämänkaltainen kommentointi ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö Forrest olisi yhtään ylpeä saavutuksistaan elämässä. Kyynisemmän puolen unelmalle romaanissa tarjoaa Dan, joka elokuvan sotasankarin sijasta on vammautunut sotaveteraani, joka katkeroituu koko loppuelämäkseen. Siinä

missä Forrest pitää jonkinlaisen viattomuuden läpi kirjan, Dan tarjoaa lukijalle kitkerän sävyn unelmista ja niiden saavuttamisesta:

[Forrest:] 'You always tole me I could be anythin I wanted to be an do anythin I want to do – an so can you.' 'You still believin that shit?' He [Dan] axed. (*FG*, 232.)

Vammautunut sotaveteraani päätyy juopoksi ja menettää kykynsä uskoa yhtään mihinkään. Forrest kuitenkin pystyy katsomaan elämänsä romaanin lopusta käsin vielä positiivisella otteella:

But let me tell you this: sometimes at night, when I look up at the stars, an see the whole sky jus laid out there, don't you think I ain't rememberin it all. I still got dreams like anybody else, an ever so often, I am thinking about how things might of been. An then, all of a sudden, I'm forty, fifty, sixty years ole, you know? / Well, so what? I may be a idiot, but most of the time, anyway, I tried to do the right thing – an dreams is jus dreams, ain't they? So whatever else has happened, I am figgerin this: I can always look back an say, at least I ain't led no hum-drum life. / You know what I mean? (*FG*, 239.)

Vaikka Forrest luopuu amerikkalaisesta unelmasta: hylkää talonsa, omaisuutensa, maineensa ja päätyy asettumaan katusoittajaksi, ei hän kuitenkaan kadu elämäänsä tai valintojansa. Kaikki hänen erikoiset seikkailunsa ovat yleensä sen tulosta, että Forrest yrittää tehdä sen, mikä on oikein. Joten oikeastaan lopussa hän on ylpein juuri kaikista näistä monista seikkailuista, eikä kadu amerikkalaisen unelman saavuttamista ja kuitenkin siitä luopumista yhtään, vaan kokee eläneensä täyden ja hyvän elämän. Niinpä oma talo, hienot bisnessaavutukset ja politiikka vaikuttavat lukijallekin turhalta poseeraamiselta. Forrestin naiiviin lähestymistapaan on helppo samaistua. Kuka meistä ei olisi joskus jossain tärkeässä tapaamisessa ajatellut, ettei ymmärrä sanaakaan siitä mitä muut puhuvat – ja jokainen samassa huoneessa on luultavasti ollut samaa mieltä. Poliitiikkaan palataan Forrestin osalta vielä seuraavassa, sankaruutta käsittelevässä luvussa.

Epäreiluuden prinssiipi idiooteille, puhdassydämisille ja koomisille sankareille voittaa Baumbachin (1986) mukaan Forrestin aina uudestaan ja uudestaan hänen saavutustensa huipulla. Jokainen tappio mahdollistaa menestyksen seuraavassa seikkailussa. Huomattavan tärkeää amerikkalaisen unelman satirisoinnon kannalta on kuitenkin se, että unelman saavuttaminen ja näiden saavutusten hylkääminen on Forrestin oma päätös, siinä missä muut seikkailut menevät mönkään yleensä ihan muista syistä. Kaiken oppimansa perusteella Forrest ei siis halua elää unelmaa, vaan tietoisesti

valitsee yksinkertaisemman elämän. Bloom & Bloom (1979, 106) toteavat, että ihmisen epäonnistumisen ja onnistumisen vastakohtia esittävä toiminta on elintärkeä satiirisen ajatuksen ja rakenteen agentti. Lopussa lukija ei koekaan Forrestin onnistuneen elämässään, kun hän saavuttaa sen, mistä Amerikassa olisi suotavaa kuvitella. Päinvastoin, se kuulostaa tylsältä, ilottomalta ja täysin turhulta. Forrest oikeastaan onnistuu elämään paremmin jättämällä sen taakseen ja lukijalle jää lopusta tämän puolesta onnellinen olo. Hume (2001, 292) kuvaakin nykyistä sukupolvea yhdysvaltalaisia kirjailijoita (1960-luvulta 1990-luvulle) kadotetun unelman sukupolveksi. Suurin osa siitä mitä he kirjoittavat ilmaisee akuuttia tuskaa vision epäonnistumiseen ja tulevaisuuteen. Heidän fiktionsa ei tuota vastauksia maan tulevaisuuteen. Rehellisyys suurien vastausten ja korvaavan version kadotetun vision suhteen kuvaa heidän romaanejaan hyvin. Myös Groom kuuluu romaanillaan selkeästi tähän kategoriaan kirjailijoita. Amerikkalainen unelma ei enää näytä tavoiteltavalta tilalta, mutta hän ei osaa antaa suuria vastauksia myöskään tuleville sukupolville siitä, miten elämää pitäisikään elää. Unelman satirisointi on selvää, mutta vastaukset tulevaisuuden suhteen puuttuvat.

4.2 Sankaruus

'[--] it is my pleasure to inform you that you is been chosen as a member of the United States Ping-Pong Team to go to Red China [--] an it is an event far more important than any damn ping-pong game. It is diplomacy, an the future of the human race might be at stake. Do you understand what I am saying?' I shrug my shoulders an nod my head, but somethin down in me sinkin fast. I am jus a po ole idiot, an now I have got the whole human race to look after. (FG, 86.)

Tämä edellinen lainaus romaanista kuvaa täydellisesti Salinin (2008, 45) kuvausta siitä, että narrin ominaisuuksissa esiintyy täydellinen vastakohta: idiotti ja sankari. Tosin *Forrest Gumpissa* sankariosuus on esillä lähinnä satiirisessa valossa, kuten yllä olevassa esimerkissä: pingistaitojensa takia Forrestista tehdään kansallisen diplomatian edistäjä, kansallissankari. Perinteisemmissä narritarinoissa viisaus piilee väheksytyssä sankarissa, mutta *Forrest Gump* onkin sanomassaan hieman monimutkaisempi. Sillä vaikka Forrestilla tuntuu olevan paljon piilotettua viisautta, onnistuu hän silti epäonnistumaan useimmissa yrityksissään ja päätymään sankarin antiteesiksi. Tässä luvussa käsitellään siis sankaruuden satirisointia seikkailun, roolien, amerikkalaisuuden, miehisyyden ja urheilun kannalta. Vaikka sankaruus liittyy sekä amerikkalaisen unelman että

Vietnamin sodan kanssa, ansaitsee se oman lukunsa näiden kahden keskellä, sillä siihen liitetään romaanissa monia muitakin edellä mainittuja puolia.

Cawelti (1976, 39–40) kuvaa sankarin voittavan esteet ja vaarat sekä saavuttavansa aina jotain tärkeää ja moraalista missiollaan. Joskus esteet ovat ”pahisten” suunniteltuja ja lisäksi sankari saa usein, ikään kuin ylimääräisenä, naisten huomion. Sankaria voidaan hänen mukaansa kuvailla kahdella päätävällä: joko supersankarina, jolla on erityinen voima tai kyky, tai yhtenä meistä (ainakin tarinan alussa), joka on puutteellinen ja omaa samankaltaiset asenteet yleisön kanssa. Forresti liukuukin näiden kahden kategorian väliin, sillä toisaalta hänet kuvataan erityislaatuisena yksilönä, jolla on uskomattomia kykyjä:

[- -] after a while I get the feelin he's talkin bout *me*. 'Idiot savant,' he say loudly, an everbody be starin my way. 'A person who cannot tie a necktie, who can barely lace up his shoes, who has the mental capacity of perhaps a six- to ten-year-old, an – in this case – the body of, well, an *Adonis*.' Doctor Mills be smilin at me in a way I don't like, but I'm stuck, I guess. / 'But the mind,' he says, 'The mind if the idiot savant has rare pockets of brilliance, so that Forrest here can solve advanced mathematical equations that would stump any of you, and he can pick up complex musical themes with the ease of Liszt or Beethoven. Idiot *savant*,' he says again, sweepin his han in my direction. (FG, 41.)

Forrest omaa siis uskomattoman kyvyn ratkaista monimutkaisia matemaattisia yhtälöitä, siinä missä muut kouluaineet tuottavat hänelle ongelmia, ja toisaalta soittaa musiikkia täysin korvakuulolta. Hän on autistinen, kuten esimerkiksi Raymond elokuvassa *Rain Man* (1988). Toisaalta Forrestin kielenkäyttö romaanissa on tuttavallista ja hän omaa naiiveja käsityksiä maailmasta, toisaalta osuu naiiviudessaan usein naulan kantaan, joten lukija samaistuu tähän helposti ja ihmettelee maailmaa Forrestin mukana. Näiden määrittelyjen mukaan puutteellisuudellaan ja erikoistaidoillaan Forrest on ehdottomasti sankari. Kuitenkaan esteiden voittaminen ja jonkin moraalisen saavuttaminen ei kuulosta lainkaan tutulta Forrestin tarinaa pohtiessa. Esteet eivät tule ulkopuolelta, vaan seikkailuihin lähteminen. Esteet vain ilmestyvät, eikä Forrest onnistu saavuttamaan naistenkaan suosiota, vaan pilaa suhteensa Jennyyn surkealla painiuralla ja menettää tämän lopullisesti. Ei hän ole missiolla, eikä varsinkaan moraalisella sellaisella. Forrestin oma ohjenuora elämässä on ”aina tehdä oikein”, mutta hän ei tunnu saavuttavan sillä mitään. Haluankin korostaa vielä, että Forrest on kiistattomasti itse romaanin oma sankari (ja näin ollen omaa teoreettisestikin määriteltäjä sankarin

piirteitä), mutta sankaruuden kritisointi osuu perinteisesti määriteltyihin sankaruuden ominaisuuksiin.

Bakhtinin (1996, 117) mukaan seikkailujaksot romaanissa määräytyvät sankarinsa ja hänen persoonallisuutensa mukaan, eivät koskaan sattumalta. Sankarin läpikäymät seikkailut eivät johda yksinkertaiseen identiteetin vahvistamiseen, vaan rakentavat sankarille uutta kuvaa hänestä itsestään: miehestä, joka on puhdistettu ja uudelleensyntynyt. Bakhtinille (emt., 125–126) seikkailijan rooli kuuluu sellaiselle, joka ei ole vielä löytänyt paikkaa elämässä, mutta joka tavoittelee henkilökohtaista menestystä: uran rakentaminen, taloudellisen omaisuuden kerryttäminen, kunnian voittaminen. Aina henkilökohtaisista lähtökohdista, itselleen. Bakhtinin kuvaus taas sopii hyvin yhteen edellisen luvun kanssa, jossa pohdittiin amerikkalaista unelmaa. Sankarina pidetään yleensä suurta seikkailijaa, joka löytää itsensä mitä vaarallisimpien koettelemusten keskellä ja palaa takaisin entistä vahvempana. Tärkeänä pidetään myös tavoitteita ja menestymisen tavoittelua, ylöspäin kiipeämistä. Forrestilta sen sijaan puuttuu kaikenlainen kunnianhimo, eikä hän tavoittele kirjassa yhtään mitään itselleen. Hume (2001, 206) näkeekin selvän muutoksen amerikkalaisessa fiktiossa 1960-luvun jälkeen, jolloin sankarillisen miehen sijasta päähenkilöinä amerikkalaista unelmaa kritisoivissa teoksissa nähdään raiskaajia, kiduttajia, murhaajia, kannibaleja jne. *Forrest Gump* ei missään nimessä kuulu tähän rankimmin kritisoivien teosten joukkoon, mutta antaa ehdottomasti oman mausteensa sankaruuden kritisoimiseen asettamalla idiotin sankarin asemaan.

Wes Gehring (2000)⁵ osoittaa artikkelissaan ”The Comic Anti-Hero in American Fiction: Its First Full Articulation” antisankarin synnyn amerikkalaiseen huumoriin 1900-luvulla. Antisankari, joka yrittää luoda järjestystä maailmaan, missä järjestys on mahdotonta, ja siihen liittyvät käsitteet ponnistavat hänen mukaansa Joseph Hellerin teoksesta *Catch-22*. Tätä teosta käsitelläänkin tarkemmin Vietnamin sotaa kuvaavassa luvussa. Gehring (emt.) mainitsee antisankarin ilmenevät myös Kurt Vonnegutin sekä Woody Allenin tuotoksissa. Kuitenkin suurimpana tekijänä käsitteen syntyyn on ollut aikakauslehti *New Yorker* ja sen sarjakuvat. Antisankarit auttavat meitä selviytymään modernista kaaoksen maailmasta absurdiuteen perustuvan huumorin avulla. Vaikka Gehringin (emt.) löytämät tunnusmerkit ovatkin suurimmilta osin poimittu *New Yorkerin* artikkeleista, ovat ne osuvia myös *Forrest Gumpia* tarkasteltaessa. Gehring (emt.) onkin käyttänyt

⁵ Verkkoartikkelissa ei sivunumeroita

antisankarin määrittelyssä pohjana myös Norris Yatesin ”viisasta hölmöä”, joka kertoo ei-toivottuja totuuksia suojaavan maskin takaa, joka usein on kielellistä tai loogista kyvyttömyyttä. Hän käyttää esimerkkinä *The Adventures of Huckleberry Finn* -teosta, joka onkin rinnastunut *Forrest Gumpiin* jo aikaisemmissa luvuissa. Gehring toteaa, että nämä 1800-luvun antisankarin esi-isät olivat olemassa koomisessa maailmassa, mutta olivat silti pystyviä, järkeileviä maalaisfilosofoja. Tärkein ero näiden ja nykyisten antisankarien välillä on se, että antisankarit ovat epävarmoja identiteetistään. En välttämättä näe Gehringin väitettä siitä, että antisankarien esi-isät, kuten Huck Finn, olisivat varmoja identiteetistään, mutta se on joka tapauksessa hyvin voimakas piirre *Forrest Gumpissa*. Tarkastellaan siis antisankarin viittä ominaisuutta Gehringin mukaan.

Gehring (2000) määrittelee antisankarin ensimmäiseksi kriteeriksi sen, että hänellä on aikaa käytössään. Kuten edellisestä, seikkailua käsittelevästä luvusta oli helposti huomattavissa, Forrestilla ei tunnukaan muuta olevan kuin aikaa joutua koko ajan uusiin kommelluksiin: hänellä ei ole koulun tai työpaikan tuomaa velvoitetta. Vaikka Forrest kirjan loppuvaiheilla perustaakin yrityksen, tyytyy hän luopumaan siitä, jotta voi elää vaatimattomasti katusoittajana ilman minkäänlaisia aikatauluja. Toisena antisankarin tunnusmerkkinä Gehring (emt.) mainitsee sen, ettei tällä ilmene kiinnostusta politiikkaan tai mahdollisuutta siihen. Forrestia yritetään bisnesmiehenä ja sotasankarina houkuttaa mukaan politiikkaan, ja hän suostuu, mutta oikeastaan vain sen takia, että uskoo näin tekevänsä äitinsä ylpeäksi. Ehdokashaastattelussa Forrestilta kysytään, minkä asian hän kokee suurimmaksi huolenaiheekseen maansisäisessä politiikassa, johon tämä toteaa lakonisesti: ”I got to pee.” (FG, 225.) Tähän samaan tokaisuun voisi samaistaa antisankarin kolmannen tunnusmerkin, lapsenkaltaiseksi hahmoksi kuvaamisen. Vaikka Forrest joutuu vaikka minkälaisiin virallisiin tilanteisiin, käyttäytyy hän kuitenkin aina kuin lapsi. Forrest on lapsenkaltainen myös luonteeltaan: hän innostuu helposti ja ihmettelee naiivisti maailman monimutkaisuutta, kuten esimerkiksi Vietnamissa kesken sodan: ”Best thing we coulda done then was to try an make friends with em an forget all this other shit, but that were not in the cards.” (FG, 62.) Tässä esimerkissä tulee kätkeytyä ilmi myös Gehringin nimeämän antisankarin neljäs piirre, eli jatkuva turhautuminen. Koska yritykset rationaalisesta elämästä ovat tuhoon tuomittuja, antisankarin yritys järjestykseen johtaa aina suurempaan turhautumiseen. Turhautuminen tulee usein esiin myös fyysisinä oireina, joiden voidaan nähdä toteutuvan *Forrest Gumpissa* päähenkilön jatkuvana haahuiluna. Perinteisen pikaron tapaan Forrestilla on häilyvä luonne, joka tulee ilmi levottomuutena ja mahdottomuutena asettua yhteen paikkaan. Usein hänellä on jokin liikkeellepaneva voima (muiden ehdotukset), mutta harvoin päämäärää. Viidentenä ja viimeisenä

antisankarin piirteenä Gehring mainitsee sen, että kyseessä on urbaani eläjä. On kuitenkin pidettävä mielessä, että Gehringin kriteerit ovat New Yorkerista, joka perustettiin nimenomaan kaupunkiympäristöä varten. Olennaisinta tässä kriteerissä *Forrest Gumpin* kannalta on se, että antisankari on usein yksin kaupungin tai yleistäen ympäristön koeteltavana. Koska Forrest seikkailee tarinassa paikasta toiseen, ei hänellä ole minkään tietyn ympäristön jatkuvaa koettelemusta. Kuitenkin esimerkiksi Kiinassa hän eksyy suurkaupunkiin, ja tuntuu muutenkin olevan aina ympäristön armoilla, vaikkakin sitten muuttuvissa sellaisissa.

Mikään näistä edellä mainituista antisankarin piirteistä ei ollut uusi amerikkalaiselle huumorille, mutta yhdessä ne edustavat selkeää eroa perinteiseen (ja pystyvään) sankarihahmoon (Gehring 2000.) Pystyvän vastakohtana voidaan nähdä tietynlainen toiminnan kaottisuus. Hume (2001, 218) kutsuukin hahmoja, jotka tahallisesti kehittävät kaaosta, tristereiksi, mikä vahvasti linkittyy pikareskiromaanin traditioon. Triksteri, pikaro tai narri, miksi satiirin itse tarinaansa kertovaa päähenkilö haluaakin nimittää, usein omaa osana tarinaa useita rooleja, jotka kuuluvat olennaisena osana veijariromaanin traditioon. Runsaasti trikkejä, naamioita, petkutuksia, rooleja ja niiden vaihtoja sisältävät seikkailut sijoittuvatkin yleensä johonkin alamaailmaan (Pankakoski 2007, 234–243). Erilaiset sankariroolit tulevatkin huomattavan paljon esille tarinan kuluessa: Forrest ehtii romaanissa toimia amerikkalaisen jalkapallon tähtipelaajana, shakkinerona, pingismestarina, NASA:n astronauttina, poliitikkona sekä rokkitähtenä. Rooleja löytyy siis monia, ja ne myös vaihtuvat tiuhaan tahtiin. Huomattavaa on, että kaikki Forrestin hahmot ovat jollain tavalla hyvin klassisen maskuliinisia, sellaisia, jotka perinteisesti liitetään miehiin. Jokisen (2000, 210) mukaan yksi länsimaisen kulttuurin miesideaalin odotuksista on se, että mies on fyysisesti voimakas, menestyy yhteiskunnallisesti sekä taloudellisesti ja hänellä on poliittista valtaa. Tässä nousevat esiin siis valta ja voima, jotka liittyvät kiinteästi lähes kaikkiin Forrestin rooleihin. Näiden roolien kautta voisi katsoa, että Forrestista rakennetaan läpi kirjan kuvaa klassisesta amerikkalaisesta sankarista. Toisaalta kuitenkin, vaikka Forrestin roolit ovat nopeasti katsottuna hyvin perinteisen maskuliinisia, tulevat ne problemaattisiksi hänen narrifunktionsa kannalta. Forrestin armeija-aika sotilaana kuluu lähes poikkeuksetta sodasta valittamiseen, jalkapallosankarina hän pärjää vain, koska juoksee nopeammin silloin kun häntä jahdataan (kuten hän itse toteaa, kukapa idiootti EI juoksisi nopeammin kun joku hengittää niskaan). Shakkineros päättyy nolosti, kun Forrest pieraisee julkisesti ja poliitikonura saa karun lopun, kun Forrestin aikaisemman skandaalit tulevat ilmi. Oikeastaan sekä poliitikon että soturiroolien yhteydessä, kun Forrest epäilee omaa kyvykkyyttään, muut ihmiset toteavat, ettei niissä oikeastaan loppupeleissä älykkyyttä tarvita. Klassisen miehiset

sankariroolit vaikuttavatkin yhtäkkiä huomattavan vähemmän hohdokkailta, kun Forrestin kautta näytetään, että niissä oikeasti toimivat idioottiakin tyhmemmät ihmiset:

Some people came by the office an say they want to run me for the United States Senate. [--] 'Look,' I tell him, 'I am just a idiot. I don't know nothin bout politics.' 'Then you will fit in perfectly!' Mister Claxton say. (*FG*, 223–224.)

Coach Fellers point out that I am not the brightest person, but the Bear, he say that is plenty true of most of his players (*FG*, 22.)

Niin poliitikot kuin amerikkalaisen jalkapallon pelaajatkin esitetään naurettavassa valossa, kun poliitikot ja valmentajat itsekin vähättelevät näihin toimintoihin tarvittavia kykyjä. Menestyvän miehen rooli kääntyy pääläelleen, sillä näitä rooleja on vaikea ihannoida edellä nähdyn kommentoinnin jälkeen.

Forrest onnistuu läpi romaanin joutumaan vaikeuksiin ja selviämään niistä kuin ihmeen kaupalla kohti seuraavaa ihmeellistä seikkailua. Siinä missä perinteisen maskuliininen sankari selviäisi mistä vain, on Forrest päähenkilönä, huimana seikkailijana, oikeastaan usein vain ihan pihalla. Jokinen (2000, 11) mainitsee kulttuuriseksi miehiseksi stereotypiaksi sen, että naisen synnyttämä poika syntyy taistelussa uudelleen mieheksi ja vihkiytyy soturiksi, jonka taistojen tie vie sankarikuolemaan. Klassinen sankari on siis kylmäpäinen sotilas, joka tekee vaadittavan sotatilanteessa ja kaatuu sankarin elkein. Jälleen kerran on tämä perimaskuliininen stereotypia Forrestissa kumottu, sillä hän onnistuu satirisoimaan myös itse sankaruuden ideaa toimimalla täysin vaiston varassa varsinkin sotatilanteessa:

Now what do I do? I got gooks behin me, gooks in front of me an gooks right under my feet. I don't know what else to do, so I charge up full speed an start to bellowin an howlin an all. I sort of lose my head, I guess, cause I don't remember what happen next I still be bellowin an hollerin loud as I can an runnin for dear life. Everthin were completely confused, an then all of a sudden I am in the middle of Charlie Company an everybody be slappin me on the back jus like I made touchdown. (*FG*, 63.)

Sotasankaruus onkin täyttä tuuria: näin vahvan pelastajan stereotypia on täysin pääläellään. Klassista maskuliinista juonta on siis käännetty toisin päin, jolloin sankarista tuleekin antisankari, naurattava narri. Idiootista sankarin tekeminen näytetään siis toisaalta satiirisena siinä valossa, että

yhteiskunta osoittaa tekevänsä huomattavasti tyhmemmistäkin ihmisistä sankareita. Toisaalta sankaruuden tavoiteltavuutta satirisoidaan myös sillä, ettei Forrest lopulta jaksakaan olla missään roolissaan kovin pitkään, vaan on pikemminkin antisankarimainen haahuilussaan. Lopulta sankariuden kritisoiminen toistaa jo aikaisemmin nähtyä kaavaa: sitä tutkitaan, pohditaan, mutta myöskään Forrestista ei tehdä lopullista sankarin ihannehahmoa, josta olisi helppo ottaa mallia ja pohtia omaa moraalikäsitystään. Ajatuksena se, että Forrest on tarpeeksi idiootti ollakseen oikea sankari, on lopulta vapauttava, mutta problemaattinen.

Kuten edellisestä esimerkistä käy ilmi, kokee Forrest itsensä sankarilliseksi hahmoksi lähinnä urheilusuorituksiin liittyen. Hän vertaa taistelussa selviytymistä ja siitä saamaan kiitosta amerikkalaisen jalkapallon ansioihinsa. Urheilu onkin kiinteästi yhteydessä maskuliinisiin merkkeihin väkivallan lisäksi kunnianhimon ja kunnioituksen kautta (Messner 2005, 313–314.) Urheilun piirissä kilpailun varjolla siis selvitetään voittajia ja häviäjiä, sankareita ja niitä jotka unohdetaan. Urheilumaailman henki tulee hyvin esille pelissä, jossa valmentaja tavoittelee joukkueelleen voittoa:

’Forrest, you may be a shit-for-brains, but you has got to pull this thing out for us. I will personally see that you are made President of the United States or whatever else you want, if you just haul that football over the goal line one more time.’ He pat me on the head then, like I was a dog, an back in the game I go. (FG, 45.)

Näin valmentaja ja mitä tahansa voiton eteen -mentaliteetti asettuvat naurunalaisiksi. Hän antaa lopulta kaiken vastuun idiootille luvaten lähes kuuta taivaalta. Voitontahto ja kunnianhimo eivät myöskään koskaan siis lähde Forrestista itsestään. Hän ei ota amerikkalaista jalkapalloa turhan vakavasti, joten esimerkiksi kyseinen valmentaja esiintyy lukijalle todella fanaattisena.

Perinteisesti kilpailunhalu, aggressioon kannustaminen ja muiden alistaminen on heijastettu armeijan kulttuurissa. Toisaalta miehet, jotka kieltävät militarismia on usein kuvattu naiiveiksi, epäluotettaviksi tai jopa poliittisesti vaarallisiksi. (Higate & Hopton, 443.) Näin katsottuna *Forrest Gump* ei siis tue perinteisen miehistä ja sankarillista käsitystä esimerkiksi kilpailunhalusta. Oikeastaan kilpailunhalu on hauska naamioitu teoksessa kokonaan pois, sillä urheillessaan Forrest ei tavoittele voittoa siksi, että se olisi hänelle jotain luontaista, vaan koska hän vaistoaan että saa sillä tavoin ulkopuolisten kunnioitusta. Voittaja/häviäjä-asetelma on siis teoksessa tunnustettu

kulttuurisesti rakennetuksi ja sankaruus miehiseksi odotusarvoksi, jota kohti kannattaa taistella. Mutta Forrest ei ikinä pyri näihin aseisiin itse, hänet houkutellaan, tai joutuu niihin sattuman kautta. Idiootti on siis matkalla sankariksi muiden aloitteesta ja ilman syytä. Sankaruuden uskottavuus kärsii teoksessa kovia kolauksia. Tarinassa pallotellaan jatkuvasti ajatuksella siitä, onko Forrest oikea sankari, ja voiko narri sellainen ylipäättään olla. Perinteisellä maskuliinisuuden vahvalla sankarilla leikitellään, sillä Forrest on kyllä vahva ja urheilullinen, mutta välttää sekä voimankäyttöä että vallantavoittelua. Lopulta hän päätyy epäsankarillisesti yksinkertaiseen elämään ilman mainetta ja kunniaa. Seikkailujuoni saa arvoisensa päätöksen, kun muiden ajamana sankarillisiin tekoihin joutunut Forrest kokee huimia tapahtumia toistensa perään, ja päättää lopulta, että kaikista parasta on vain olla.

Näin sankaruus linkittyy siis lopulta myös amerikkalaiseen unelmaan siitä, että ylöspäin kipuaminen ja kunnian tavoittelu on luonnollista. Sankareita tässä yhteyskunnassa ovat ne, jotka menestyvät unelmansa saavuttamisessa. Yhdysvallat on toteuttanut kuvaa sankaruudesta myös maan ulkopoliitikassa pitäen itseään maailman poliisinä, joka puuttuu konflikteihin aina kun siihen on aihetta. Hume (2001, 63) on kuitenkin muiden mukana todennut, että kuva uljaasta ritarista valkoisella hevosella ulkomaan interventioilla menetti uskottavuutensa Vietnamin sodan aikaan. Koska sankaruuden teemat, seikkailut, miehisuus ja amerikkalaiseen yhteiskuntaan liittyminen linkittyvät hyvin voimakkaasti romaanissa Vietnamin sotaan, jonka käsittelyyn käytetään huomattava pätkä Forrestin seikkailuista, siirrytään seuraavaksi pureutumaan tarkemmin sotaan, auktoriteetteihin, kritiikkiin ja sodan miehiseen maailmaan.

4.3 Vietnamin sota

Every man of humane convictions must decide on the protest that best suits his convictions. But we must all protest. (Marthin Luther King, sit. Buzzanco 1999, 3.)

Buzzanco (emt.) siteeraa Marthin Luther Kingiä *Vietnam and The Transformation of American Life* -teoksensa alkumetreillä. Hänen mukaansa Kingin sanat ovat sopiva alkuasetelma teokselle, koska ne kuvaavat niin voimakkaasti Vietnamin sodan ja muiden kulttuuristen ja poliittisten aspektien vaikutusta amerikkalaiseen yhteiskuntaan 1960-luvulla. Eikä vaikutus loppunut siihen. Buzzanco (emt., 8) kuvaa Vietnamin olevan edelleen meidän kanssamme, näkyvänä, tänäkin päivänä. Aina kun Yhdysvallat pohtii armeijan osallistamista ulkomailla, media ja poliitikot viittaavat jatkuvasti

Vietnamiin. Buzzanco (emt., 135) kuvaakin Yhdysvaltojen ulkomaanpolitiikkaa niin, että kaikissa kysymyksissä loppuviimein tullaan pohdintaan siitä ”voisiko tästä tulla uusi Vietnam”. Amerikkalaiset jatkavat uskomista siihen, että sota oli perinpohjaisen väärä ja moraaliton. Vuonna 1991 tehdyssä mittauksessa jopa 70% kansasta oli tätä mieltä.

Ei siis liene ihme, että sodan kritisointi ja satiiri ovat saaneet suuren osan huomiosta *Forrest Gumpissa*. Oikeastaan Kivistö (2007, 25) kuvaa sotaa satiirin tyypillisenä aiheena, sillä se esittää ristiriidan ihmiselämän ihanteiden ja todellisuuden välillä esittäen kuvan äärimmäisestä kaaoksesta. Paulsonin (1967, 10) mukaan satiiri tyypillisesti tuomitsee seurauksien mukaan mieluummin kuin syiden tai motiivien, koska niihin on vaikeampi tarttua; lopullinen mittatikka on objektiivinen kuten menestys tai epäonnistuminen. Satiirikko, joka välittää syytöksensä fiktiivisessä rakenteessa, joutuu käyttämään fyysistä kohtaamista, joka päättyy väkivaltaan. Symboliset teot, kuten esimerkiksi väkivalta, välittävät satiirin keskeistä tarkoitusta. Vietnamin sotaa on siis helppo satirisoida sen massiivisen epäonnistumisen takia. Petro (1982, 46) nostaa Jaroslav Hasekin *The Good Soldier Svejk* -teoksen esiin sodankäynnin kritiikin mestariteoksena, joka tulee sisälle lukija tietoisuuteen päähenkilön kautta. Svejk on armeijamiehen antiteesi, josta satiirisen romaanin antimilitaristinen luonne on peräisin. Romaani alistaa sodan kauhut Svejkin voittoisalle oveluudelle ja viisaudelle tekopyhydestä sekä konventioista. Myös *Forrest Gumpin* Vietnam-kritiikki kytkeytyy pitkälti tekopyhyteen ja auktoriteettien kyseenalaistamiseen, joten käsitellään näitä seuraavassa.

4.3.1 Sotakritiikki ja auktoriteetit

Kun auktoriteetteja tai valtaa satirisoidaan, on se lähes aina synonyymi sortamiselle ja korruptiolle (Bloom&Bloom 1979, 221.) Vietnamin sota olikin epäsuosittu sota, joka koettiin epäoikeudenmukaiseksi monien keskuudessa ja joka johti ihmiset ajattelemaan, että hallitus oli korruptoitunut (Hume 2001, 173.) Kulttuurisesti Vietnam johti miljoonat kyseenalaistamaan auktoriteetteja sekä hylkäämään perinteisiä arvoja ja käytäntöjä. Sota muutti kansallista elämää monella tasolla, aiheuttaen massoittain tragediaa ja muutosvoimia, synnyttäen uuden Amerikan. (Buzzanco 1999, 148.) Vietnam esitteleekin hallituksen tekopyhyttä erityisesti rotuasioissa, kun tummaihoiset ja muut vähemmistöt kuolivat harvinaislaatuisten suurilukuisina sodan vuosina, vaikka edustivat vain pientä osaa väkiluvusta yleisesti (emt., 2). Edgar Cleaver (sit. Buzzanco 1999, 206) onkin tiivistänyt sotaa rotuasioden kannalta seuraavasti: ”Tämä sota on tapaus, jossa valkoiset

ihmiset lähettävät mustia ihmisiä taistelemaan keltaisten ihmisten kanssa maasta, jonka he varastivat punaisilta ihmisiltä” (suomennos HS). Vietnam toimi siis mullistavana tapahtumana, joka muokkasi amerikkalaista elämää täysin uusiin uomiin. Vietnam loi suurimman massaprotestiliikkeen Yhdysvaltain historiassa: se paljasti liberaalisen uudistuksen rajat, kun sota esti ihmisoikeusliikkeen etenemisen ja radikalisoi sitä entisestään. (emt., 6.) *Forrest Gump* satirisoikin mielenkiintoisella tavalla sekä sotaa että liberaalisia massaprotestiliikkeitä. Toisaalta sodassa nähdään idiootti, joka ei ymmärrä sodankulun tavoitetta, mutta palaa kuitenkin takaisin suurena sotasankarina pelastettuaan usean joukkuetoverinsa hengen. Toisaalta sankarillinen paluu kotiin on hankala, sillä Forrestin kimppuun hyökätään heti lentokentällä:

First thing that happen when we come off the plane is the people in the crowd commence to chantin at us, an then somebody thowed a big tomato that hit Colonel Gooch in the face. After that, all hell broke loose. They is some cops there, but the crowd busted thru an come runnin towards us shoutin an hollerin all kinds of nasty things, an they is about two thousan of them, wearing beards an shit, an it was the mos frightenin thing I have been since we was back at the rice paddy where Bubba was kilt. (FG, 78.)

Sotatilanteen vertautuminen protestin kohteena olemiseen tekee myös protestista epämiellyttävän ja turhan oloisen tapahtuman. Vaikka romaanissa satirisoidaan ja moralisoidaankin Vietnamin sotaa, ei siinä kuitenkaan osoiteta vastaliikkeitä sen paremmaksi vaihtoehdoksi. Kuten Washingtonin protestissa:

When I get to Washington, everthin is a mess. They is police everwhere an people be shoutin in the streets an thowin things like a riot. Police be bongin folks on the head what thow things, an the situation look like it be gettin out of han. (FG, 110.)

Vaikka kirjassa satirisoidaan siis lähinnä sotaa, eivät protestiliikkeet esiinny yhtään sen paremmassa valossa. Sodan lisäksi myös protestit esitetään kaoottisina: Forrest ajautuu Jennyn ja musiikkipiirien kautta käyttämään huumeita ja heittämään kunniamitalinsa pois protestina, jonka takia hän joutuu vankilaan. Mikään ei siis lopulta tunnu oikealta ratkaisulta tilanteeseen, vaan sodan molemmat puolet ovat satirisoinnin arvoisia.

Vietnamin suhteen *Forrest Gump* on sodan todellisuuden representaatiota samalla tavoin, kuin vaikka Väinö Linnan *Tuntematon Sotilas* (1954). Teoksessa ei pyritä esittämään sotaa sankarillisena

toimintana, vaan tuomaan julki sotilaiden todellinen kokemus. Linnan romaaniin on koottu kansakunnan eri piirteitä ja elämänmuotoja edustava miesjoukko, jolloin kerronnassa kuvataan koko yhteiskuntaa edustavaa diskurssia. Henkilökuvien kautta välittyvä yhteiskunnallinen visio nouseekin teoksessa tärkeämpään asemaan kuin taistelutoiminta sinänsä. *Forrest Gumpissa* tarinan päähenkilöinä ei tosin ole tällaisia erilaisia yhteiskunnan osa-alueita edustavia ihmisiä, mutta sota muodostuu yhdeksi tärkeimmistä satiirin kohteista Forrestin omien ajatusten ja sodan todellisen kokemuksen kautta.

Fiktiivinen sota rakentuu yleensä neljän näkökulman ympärille: tappio, taistelu, voitto ja toveruus (Easthope 1990, 63). Näiden neljän elementin rakentuminen *Forrest Gumpissa* ei ole sopusuhtaista. Voitto ainakin jää lähes näkymättömiin, sillä Forrestin mukaan sota on yhtä kaaosta ja ainoina sankarillisina hetkinään hän toteaa toimivansa täysin vaiston varassa, kuten tässä jo aiemmin nähdyssä esimerkissä:

Now what do I do? I got gooks behin me, gooks in front of me an gooks right under my feet. I don't know what else to do, so I charge up full speed an start to bellowin an howlin an all. I sort of lose my head, I guess, cause I don't remember what happen nex cept I still be bellowin an hollerin loud as I can an runnin for dear life. Everthin were completely confused, an then all of a sudden I am in the middle of Charlie Company an everybody be slappin me on the back jus like I made touchdown. (*FG*, 63.)

Niinpä silloin kun *Forrest Gumpissa* kuvataan voittoa, ei se ole todellista voittamista ja sotasankaruutta, vaan tuuria. Myös itse taistelun kuvaukset ovat hyvin samanlaisia kuin äskeinen esimerkki: sota esittäytyy lukijalle suurena kaaoksena, jossa ammutaan, juostaan miten sattuu ja myöhemmin katsotaan miten kävi. Forrest kyseenalaistaa sodan tarpeellisuuden moneen kertaan nimenomaan taistelutoiminnan järjettömyyden kautta:

Bullets and shit be flying all over. It is something I simply cannot understand – why in hell is we doin all this, anyway? Playin football is one thing. But this, I do not know why. Goddamn. (*FG*, 66.)

Koko Vietnamin sota näyttäytyykin kirjassa hyvin negatiivisessa valossa. Forrest viljelee jatkuvasti edellisen kaltaisia kommentteja, mikä saa lukijan pohtimaan sodan eettistä oikeutusta. Sota ja armeijassa olo ovat Forrestille pakkopullaa, minkä kanssa hänellä ei ole valinnanvaraa. Sodan kritiikki esiintyy kirjassa sekä suorina kommentteina sodan kauheudesta että pisteliäinä

huomautuksina sen turhuudesta. Teoksen satiirisesta luonteesta toimii hyvin todisteena se, että sota on se poikkeustila, jossa Forrestin kaltainen idiootti ei oikeastaan edes erotu joukosta:

The fact that I were too dumb to play college football did not seem to impress the United States Army none (*FG*, 23).

'I don't see how you can take my boy – cause he's a *idiot*,' but the sergeant jus look back at her and say, 'Well lady, what do you think these other people is? Einsteins?' (*FG*, 49.)

Teoksessa viitataan monesti siihen, ettei armeijassa olo ja sota oikeastaan vaadi aivoja, mikä alleviivaa myös auktoriteetteihin kohdistuvaa satiiria.

Teoksen satiirin kannalta olennaista onkin Forrestin avoin sodan arvostelu. Kirjaa voisi nimittää selkeän sodanvastaukseksi teokseksi, jossa nauretaan auktoriteeteille ja pistellään yhteiskunnallista järjestystä. Sotakritiikkiä ei voi olla huomaamatta, varsinkin kun se tuodaan suoraan lukijan kasvoille Forrestin omien kommenttien kautta:

[Jenny:] 'This is where the Vietnam War has got us.' There ain't much disputin that either. It is a sad an sorry spectacle when a no-legged man have got to pee in his shoe an then dump it over into the toilet. (*FG*, 162.)

Somebody in the front shout out, 'What do you think of the war?' an I say the first thing that come into my mind, which is, 'It is a bunch of shit.' (*FG*, 83.)

Forrestin omalaatuinen kielenkäyttö ja narrille ominainen suora tapa esittää kritiikkiä asioista antaa oman erikoisen leimansa sodan tematiikan pohtimiseen. Vaikka *Forrest Gump* on selkeästi sodanvastainen teos, ei se ole sitä kuitenkaan yksiselitteisesti. Sodan arvostelu ja eettisen oikeutuksen pohtiminen tapahtuu tekstissä lähinnä sanallisesti. Täysin pasifistinen teos ei kuitenkaan ole, sillä Forrest osallistuu sotaan ja toimii siellä usein käskyjen mukaisesti. Sodan pohtiminen näkyy teoksessa kyseenalaistamisena, ei selkeänä täystyrmäyksenä ja siitä kieltäytymisenä.

Toisentyypistä sotasatiiria edustaa Joseph Hellerin kulttimaineeseen noussut teos *Catch-22*, joka Vietnamin sijaan sijoittuu toisen maailmansodan Eurooppaan, yhdysvaltalaisen tukikohtaan.

Groomin romaaniin verrattuna teos kritisoi sotaa ja sen mielettömyyttä huomattavasti filosofisemmista lähtökohdista. Siinä missä *Forrest Gump*issa narriromaanin tapaan hulluuden ja viisauden rajaa hämärretään, käännetään se Hellerin teoksessa usein täysin pääläelleen, kuten seuraavassa:

‘Do you really want some more codeine?’ Dr. Stubbs asked. ‘It’s for my friend Yossarian. He’s sure he’s going to be killed.’ ‘Yossarian? Who the hell is Yossarian? What the hell kind of a name is Yossarian, anyway? Isn’t he the one who got drunk and started that fight with Colonel Korn at the officers’ club the other night?’ ‘That’s right. He’s Assyrian.’ ‘That crazy bastard.’ ‘He’s not so crazy,’ Dunbar said. ‘He swears he’s not going to fly to Bologna.’ ‘That’s just what I mean,’ Dr. Stubbs answered. ‘That crazy bastard may be the only sane one left.’ (C-22, 122.)

Viisaat ovat siis romaanissa hulluja ja hullut viisaita, ja kaikki pyörii *Catch-22*-käsityksen ympärillä. Tämä sääntö, jota ei oikeastaan ole edes olemassa, oikeuttaa läpi romaanin erilaisia byrokraattisia prosesseja, kuten seuraavassa:

There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded. All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions. Orr would be crazy to fly more missions and sane if he didn't, but if he were sane he had to fly them. If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had to. Yossarian was moved very deeply by the absolute simplicity of this clause of Catch-22 and let out a respectful whistle. (C-22, 54.)

Tämänkaltaiset säännöt, joita ei ole mahdollista kiertää, korostavat auktoriteettien uskomattoman suurta asemaa ja byrokraatian naurettavuutta läpi romaanin. Ote satiirin on siis hieman erilainen ja se tulee Hellerin romaanissa selkeämmin esille myös filosofisena pohdintana. Romaani esittää myös huomattavasti enemmän ihmisen psyykettä sotatilassa ja sitä, kuinka Yossarian käsittelee traumaattisia kokemuksia. *Forrest Gumpin* satiiri on taas vähemmän filosofista, ja asioita pohditaan täysin suoraan. Sävyero tulee hyvin esiin seuraavista esimerkeistä rinnakkain:

Strangers he didn't know shot at him with cannons every time he flew up into the air to drop bombs on them, and it wasn't funny at all. And if that wasn't funny, there were lots of things that weren't even funnier. There was nothing funny about living like a

bum in a tent in Pianosa between fat mountains behind him and a placid blue sea in front that could gulp down a person with a cramp in the twinkling of an eye and ship him back to shore three days later, all charges paid, bloated, blue and putrescent, water draining out through both cold nostrils. (C-22, 24.)

We had to stay there all that day, no breakfast, no lunch; and then at sundown they commenced shellin us again so we had to lie there in all that shit. My, my, it were repulsive. (FG, 56.)

Vaikka sodan kuvaukset sinänsä eroavat toisistaan huomattavasti, on alla piilevä satiirinen sävy kuitenkin sama. Siinä missä *Catch-22:ssa* sotaa kuvataan traagisesti ja jokaista ahdistavaa yksityiskohtaa tarkasti, *Forrest Gumpiin* sotakuvaukset ovat jopa lakonisen toteavia. *Catch-22* -teoksen kuvaus sodasta on huomattavasti painostavampaa ja henkisesti rankempaa verrattuna Forrestin toteavaan sävyyn.

Sotaan liittyen auktoriteettien ja turhamaisen byrokratian pohdinta on myös *Forrest Gumpissa* suuressa roolissa:

But let me say this: them people in the Army yell longer and louder and nastier than anybody else. They is *never* happy. And furthermore, they do not complain that you is dumb or stupid like coaches do – they is more interested in your private parts or bowel movements, and so always precede they yellin with somethin like 'dickhead' or 'asshole'. (FG, 49.)

It was a loony scene. They was a big colored guy in a Army suit yellin at people and dividin them up into bunches. [--] Even *I* could figger out this guy's a moron (FG, 23.)

Satiirissa nauru suuntautuukin usein sosiaalisessa hierarkiassa alhaalta ylöspäin, niin myös edellisissä esimerkeissä, missä idiootti Forrest saa lukijan nauramaan korkea-arvoisille sotakomentajille pilkallisesti ja samalla huvittumaan hänen hauska kielenkäytöstään. Auktoriteettien yhteydessä käytetään samaa kikkaa kuin aikaisemmin muidenkin sotilaiden kuvauksen yhteydessä: jopa Forrest ymmärtää, että nämä ihmiset ovat idiootteja. Näennäisen naiivilla tyyllillä kirjoitettuna tekstin satiirinen sisältö korostuu ja auktoriteettien valta asettuu kyseenalaiseksi.

Jokinen (2000, 188) toteaa, että militarismiin liittyy ajatus siitä, että mieheksi tuleminen merkitsee aina myös alistumista. Miehet alistuvat kuriin ja järjestykseen armeijassa, jossa nämä viedään toisinaan äärimmäisyyksiin saakka. Mieheksi tulemisen initaatio on tyypillisesti ollut pahoinpitelyä, nöyryyttämistä ja alistamista. Auktoriteetit ja niihin liitettävä voima ja kunnioitus ovat siis osa perinteisen maskuliinista kulttuuria. Armeijassa sotilaan on toteltava esimestään. Auktoriteettien kyseenalaistamista pidetään ehkä sotilaallisen maskuliinisissa piireissä niskoitteluna, mutta satiirille sen voisi katsoa olevan tyypillistä, nimenomaan alhaalta ylöspäin suuntautuvan naurun vuoksi. Miehisyyden pohtimisen teho auktoriteettien yhteydessä piileekin selkeästi siinä, että kerronnassa ei osoiteta sitä, että Forrest kieltäytyisi noudattamasta käskyjä, vaan lukija pääsee hänen ajatuksiinsa ja oivaltaa samalla alistamisen ongelmakohtia.

Sodassa ikään kuin saa oikeutuksensa se, että toiset ovat dominoijia ja toiset alistettua (Lehtimäki 1998, 151). Tällöin kyseessä ei siis ole vastakkainasettelu vahvat/heikot, sillä sota on poikkeustilanne miehisessä hierarkiassa, mikä suorastaan vaatii vahvoja auktoriteetteja – ilman niitä armeija ei voisi toimia. Forrest tuntuu toteuttavan tällaista auktoriteettien oikeutusta läpi tarinan oman älyllisen kapasiteettinsa puitteissa. Vaikka hän usein kyseenalaistaakin heidän toimiaan, on usein kuitenkin lukijalle selvää, ettei Forrest näe käskyttävänä olemista suurena ongelmana. Forrest kun tuntee itsensä idiootiksi, hän usein kokee, että muut ovat häntä fiksumpia ja näin pätevämpiä tekemään päätöksiä hänen puolestaan. Esimerkiksi painiura menee päin mäntyä nimenomaan siksi, että Forrest luottaa sekä luutnantti Danin, että painimanagerinsa Miken neuvoihin ja antaa näiden kuljettaa hänet ongelmiin. Forrest siis kokee oikeutetuksi sen, että hän on aina se, jota neuvotaan ja käsketään. Hän toki tunnustaa myös sen, että muiden ideat saavat hänet usein ongelmiin. Lukija on siis taas ristiriitaisessa tilanteessa.

Auktoriteettien varsinaista asemaa armeijassa ei siis kyseenalaisteta kerronnassa, mutta *toimia* kyllä. Käskytykseltä puuttuvat Forrestin kerronnassa perusteet. Forrest tekee usein juuri niin kuin käsketään, mutta se ei onneksi estä hänen pohdintaansa auktoriteettien vallasta ja sen käytöstä. Forrestin kuvausten mukaan nämä ovat ilkeitä (ilman syytä), huutavat, eivätkä selitä *miksi* sotilaiden täytyy toimia niin kuin heitä käsketään:

Other than that, it was jus doin what they tole us and gettin yelled at in the months to come (*FG*, 50).

What anybody would want with that piece of mud an dirt, I do not know. However, Sergeant Kranz have said to us time an again that we was not brought over here to understand what is goin on, only to do what we is tole. (FG, 60.)

Kun auktoriteettien mielestä sotilaiden ei tarvitse ymmärtää tekojensa syitä tai seurauksia, lukija kiinnostuu niistä entistä enemmän. Tässä korostuu myös koko sodan mielettömyys. Miksi amerikkalaiset oikeasti olivat Vietnamin sodassa, tai miksi miehet ylipäättään sotivat? Miksi kyseisillä auktoriteeteilla on niin paljon valtaa, ja millä perusteella se on heille jaettu? Jos voima ja valta tekevät miehestä Miehen, teoksen valossa tämä perinteisen maskuliininen mies saadaan vaikuttamaan tyhmältä, koska häntä ei kiinnosta syyt tai seuraukset, vaan vanhojen kaavojen noudattaminen ja muiden alistaminen käskytyksellä.

Auktoriteettien pohtiminen ja sotakritiikki kohdistuu siis ennen kaikkea sodan mielettömyyteen ja auktoriteetin käytön järjettömyyteen. Toki tällaisessa erikoistilanteessa auktoriteetit ovat pakollisia, mutta ne esitetään *Forrest Gumpissa* turhina hahmoina, joista ei saa mitään hyödyllisiä ohjeita irti, vaan jotka simputtavat pelkästä simputtamisen ilosta. Satiirin arvot eivät kuitenkaan ole aivan näin selkeitä tässäkin luvussa: Forrest tottelee auktoriteetteja lähes joka tilanteessa, eikä esimerkiksi ole totaalikieltäytyjä. Kyseenalaistaminen on lähinnä sanallista, eikä johda mihinkään todellisiin toimiin. Vietnamin sodasta kertova osio romaanissa on kuitenkin teoksen selkeimmin satiirista antia. Kun jo sankaruuden ja auktoriteettien yhteydessä on huomattu, miehisuus on suuressa roolissa sotaa ja romaanin rooleja, joten seuraavassa pohditaan vielä sitä, miten perinteinen maskuliinisuus ja sen kritisointi sodassa näkyykään.

4.3.2 Väkivalta ja miehet sodassa

Kathy Phillips (2006), teoksessaan *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature* nojaa pitkälti siihen, että inhimillisiä heikkouksia pidetään naisellisina ominaisuuksina, joita miehet haluavat välttää. Näin ollen miehet lähtevät sotaan pääasiassa välttääkseen heikoksi, eli naiseksi leimautumisen. Hän (emt., 90–91) antaa tästä esimerkkinä Hellerin teoksen *Catch-22*. Hänen mukaan se on romaani, joka todella menee pitkälle pilkatakseen odotusta siitä, että sota tekee miehen kuitenkin kumoamatta sitä. Kun psykiatri varoittaa Yossariaania huonoista uutisista ja kysyy, onko tämä tarpeeksi mies kestääkseen nämä uutiset, Yossarian vastaa ”En todella! Hajotan palasiksi”. Naisten kuuluu hajota merkityksettömien asioiden

takia, siinä missä miehet pitävät kivisen ulkokuoren jopa vakavan vaaran uhatessa. Yossarian on kuitenkin luonnollisesti vaarassa kirjaimellisesti hajota palasiksi, jos hänen pommittajakoneensa räjähtää, ja hän on todella oikeassa että hän ei olisi enää mies, elävä, huolimatta siitä minkä verran tilanteen vaatimaa miehistä vakavuutta hän onnistuisi itsestään etsimään. Romaani on luultavasti saanut huiman suosionsa osaksi siksi että Yossarian myöntää suoraan mitä miljoonat lukijat ajattelivat yksin sydämissään: ”Man enough? God, no.”

Armeija on ollut perinteisesti siirtymäriitti miehuuteen. Initaatio tapahtuu nimenomaan hierarkkisessa instituutiossa, joka kouluttaa väkivaltaan. (Herkman, Jokinen & Lehtimäki 1995, 20). Tämä siirtymäriitti ja väkivalta yleensä liittyvät olennaisesti sotaan ja miehiin: miesten ja väkivallan välillä on tilastollisesti perusteltu yhteys, jollaista vastaavasti naisten ja väkivallan välillä ei ole löydettävissä (Jokinen 1995, 89). Väkivallan taito onkin miehille jotain luonnollista ja miehen tulee olla valmis väkivaltaan jos tilanne niin vaatii. Väkivallan käsittäminen biologisesti miehiseksi ominaisuudeksi on kuitenkin myytti, joka yhdistää maskuliinisuuksia toisiinsa ja yhdistää väkivallan ”oikeaan” mieheyteen (emt, 99). Näin väkivallasta puhuttaessa Forrest Gump ei sovi perinteiseen maskuliinisuuden myyttiin ollessaan sotaa vastustava ja ainoastaan hyvää tahtova. Forrestin kokiessa sodan mielettömäksi toiminnaksi, ei sodankaan yhteydessä väkivalta missään vaiheessa tunnu hänelle kovin luonteelta vaihtoehdolta käyttäytyä: aiemmasta esimerkistä on huomattavissa, että hyökkäyksen sattuessa Forrest vain juoksee ja huutaa luonnollisten viettiensä armoilla. Tällaista väkivaltaan kykenemättömyyttä ja muita heikkouksia on perinteisesti pidetty naisellisina piirteinä. Forrestilla ei kuitenkaan missään vaiheessa tarinaa tunnu olevan ongelmaa tämän kanssa, sillä hän kokee väkivallan lähes absurdiksi ja tarpeettomaksi samalla tavalla kuin koko sodan:

We was in awful shape, I don't know what happened. Everthing all fouled up. I jus left the machine gun. I didn't give a shit no more. (FG, 67.)

Sodan ja väkivallan yhteydessä koettu epätoivo korostuu tässä esimerkissä. Koska Forrest kuvataan läpi teoksen hyväntahtoisen hölmöksi, häntä on vaikea ajatella samassa lauseessa väkivallan kanssa. Hänen saavutuksensa sodassa eivät ole niinkään vihollista kohti hyökkääminen, vaan esimerkiksi parhaan ystävänsä Bubban pelastaminen. Hän kuitenkin käyttää väkivaltaa pakon edessä, mutta lukijan on helppo kuitata nämä maskuliinisuuden osoitukset itsepuolustuksen piikkiin. Forrestia ei myöskään väkivaltaa käyttäessään usein tiedosta täysin sitä mitä tekee. Väkivalta on hänelle siis lähinnä pakon edessä puolustautumista.

Edwards (2006, 49–50) esittää, että väkivalta on moniulotteinen, dynaaminen ja tulkinnalle avoin ilmiö. Niinpä konteksti ja lukijan näkemykset ovat tärkeässä asemassa silloin, kun määritellään mikä oikeastaan lasketaan väkivallaksi, sekä miten sitä käsitellään. Väkivaltaa voi olla niin fyysistä kuin henkistäkin, ja tässä kappaleessa onkin tarkoitus tarkastella väkivaltaa yleiskäsitteenä, tietysti sodan kontekstissa keskittyen enemmän sen fyysiseen puoleen. Väkivalta on totuttu niin tutkimuksessa kuin oikeassa elämässäkin liittämään miehiin ja maskuliinisiin merkkeihin. Vaikka tekstit eivät tee väkivaltaisista tekoja, ne kuitenkin sisältävät tietoa väkivallasta: tekstit esittävät representaation siitä, kuka on väkivaltainen, missä tilanteissa, millä tavoin, mitä siitä seuraa ja miten siihen tulee suhtautua (Jokinen 2000, 248). Väkivalta yleensä esitetäänkin miehisenä ja tavoiteltavana, ja väkivallan tekijät ovat useimmiten miehiä sekä fiktiossa että elämässä. Väkivaltaista käyttäytymistä ja siihen liittyviä asenteita tukevaa kulttuurista väkivaltaa ovat ne patriarkaatin aspektit, jotka antavat miehille oikeuden tuhoavaan käyttäytymiseen ja samalla kätkevät sitä. Jos väkivalta sivuutetaan miesten yhteydessä, se merkitsee miesten patriarkaalisen vallan ja kontrollin uusintamista tai ainakin sen hiljaista hyväksyntää. (emt., 12; 19; 22.) Väkivallan sivuuttamisesta ei *Forrest Gumpissa* ole kysymys, mutta ei myöskään suorasta väkivallan vastustamisesta.

Miesten väkivalta ilmiönä jakautuu kahteen osaan: laillinen ja suvaittu, jopa ihannoitu väkivalta; toisaalta laitton ja epävirallinen. Väkivaltaa yhteiskunnassa kontrolloi miesten virallinen väkivaltakoneisto, kuten poliisi, vankila ja armeija. Nämä edustavat väkivallan virallista, hyväksyttyä ja laillistettua puolta. (Jokinen 2000, 48.) Samoin Edwards (2006, 48) kirjoittaa siitä, miten tällaisten lailliset instituutiot itse asiassa tukevat väkivaltaa ja fyysistä vallankäyttöä, aseita ja tiettyjä tuhoamisen tekoja jossain tilanteissa ja konteksteissa: esimerkiksi armeijan ja sodan yhteydessä. Armeijan lisäksi miesten ja poikien välistä väkivaltaa tuetaan esimerkiksi koulujen liikuntatunneilla. He kasvavat maailmaan, jossa heidän tulee asennoitua toisiin miehiin potentiaalisina väkivaltaisina vastustajina. (Jokinen 2000, 30.) Sodan yhteydessä on huomattu miehistä hysteriaa, kun miehet eivät ole kyenneet täyttämään heiltä vaadittua maskuliinista roolia (Näränen 1995, 47–58). Kirjassa siis satirisoidaan sitäkin, että siinä missä perinteisen maskuliininen mies kokisi olevansa heikko sen takia, ettei kykene väkivaltaisiin tekoihin, Forrestia ei kirjassa missään kohtaa leimata naiselliseksi vain siksi, ettei tämä pidä väkivallasta. Hän yrittääkin kyseenalaistaa sen tarkoitusta ja laittaa lukijan pohtimaan, että miksi väkivaltaa oikeastaan tarvitaan, ja miksi sen käyttö olisi muka miehekkäämpää kuin käyttämättömyys.

Forrest käyttää kyllä väkivaltaa, mutta näissä tilanteissa hän ei usein täysin tiedosta sitä mitä tekee. Tarpeen vaatiessa hän esimerkiksi ampuu vihollisia sodassa siinä missä muutkin, tosin vain siksi että niin käsketään. Väkivallan käyttö on myös helpompaa, kun kohde on kauempana ja kasvoton. Vihollisen mahdollinen inhimillisyys torjutaankin usein viholliskuvilla: vihollisen representaatioon liitetään pahuuden, kierouden ja epäinhimillisyyden ulottuvuuksia (Jokinen 2000, 158). Forrest joutuu lopulta epäinhimillistämään vihollisensa niin Vietnamin sodassa kuin jalkapallokentälläkin pystyäkseen väkivaltaisiin tekoihin. Vietnamilaisia kutsutaan kirjassa haukkumanimellä ”gook” (suom. vinosilmä) ja jalkapallokentällä Nebraskan joukkueen pelaajista käytetään nimitystä ”corn shucker niggers” (suom. käteenvetävät neekerit). Kaikki miehet eivät ole potentiaalisia vastustajia, vaan heistä tehdään sellaisia muiden asettaman pakon edessä.

Militarismiin kuuluu ajatus siitä, että sota käsitetään jännittävän miehekkääksi seikkailuksi. Sotaa pidetään ankaruudesta ja kauheudesta huolimatta hohdokkaana ja kunniakkaana. Tällaiselle ajattelulle ovat ominaista perinteisesti miehuuteen liitetyt arvot: kovuus, väkivallan kompetenssi, yksinpärjäämisen eetos, tunteiden hallinta, järkevyys ja päättäväisyys. Kolme arvostetuinta hyvettä ovat rohkeus, kunnia ja velvollisuudentunto. (Jokinen 2000, 185.) *Forrest Gump* vääntääkin tämän ajattelumallin aivan pääläelleen, sillä Forrest pitää sotaa nimenomaan kauheana, eikä hohdokkuudesta ja kunniaa ole tietoaakaan. Järkevyys ja päättäväisyys ovat tuntemattomia arvoja sodassa, jossa kaikki tuntuu kaaokselta. Sodan jälkeen Forrest pohtii moneen otteeseen sitä, miksi hänen paras ystävänsä Bubba kuoli, eikä saa siihen vastausta. Sodan eettinen oikeutus ja siihen liittyvä väkivallan käyttö jäävät kirjassa mysteeriksi. Seuraukset tiedostetaan, mutta syitä ei ymmärretä.

5 LOPUKSI

Tässä tutkielmassa on tarkasteltu *Forrest Gumpin* satiiria ja sen suostuttelua, arvoja ja niiden ambivalenssia myös retorisen kertomusteorian kontekstissa. Toisessa luvussa syvennyttiin kohdeteoksen kerrontaan ja pohdittiin implisiittisen tekijän vaikutusta satiirisena voimana sekä narrikertojaa. Tutkimuksen teoreettinen puoli korostui tässä luvussa enemmän kuin muissa. Kolmannessa luvussa puolestaan paneuduttiin tarkemmin kohdeteoksen rakenteellisiin ratkaisuihin juonen osalta. Luvussa seikkailtiin konkreettisesti Forrestin mukana ja pohdittiin pikareskiromaania, päätöntä haahuilua sekä juonen mukanaan tuomaa satiirin puhtaan koomista puolta. Neljännessä luvussa tarkasteltiin *Forrest Gumpin* satiirin kohteita, eli amerikkalaista yhteiskuntaa, unelmaa, sankaruutta ja Vietnamin sotaa eri aspekteilta.

Forrest Gump on kohderomaanina saanut tutkimuksessa selkeän päähuomion, mutta satiirin ja retorisen kertomusteorian suostuttelun ambivalenssia on pyritty pitämään mukana lähes jokaisessa luvussa jossakin muodossa. Tutkimuksen edetessä on huomattu, ettei *Forrest Gump* ole arvoissaan ja suostuttelussaan läheskään niin selkeä, kuin mitä teoriakehykset siltä odottavat. Teoksessa liikutaan jatkuvasti satiirisen ja koomisen, neron ja hullun sekä selkeän ja absurdin rajoilla. Lukijan on helppo tulkita teoksesta satiirista sävyä ja pistäviä kommentteja, mutta kaikessa myllerryksessä myös komiikka tempaa mukaansa ja lopussa on vaikea päättää, mikä moraalinen opetus tarinasta olisikaan pitänyt ottaa mukaan.

Lopulta itse kohderomaanin analyysi vei suurimman osan huomiosta, jolloin teoreettinen pohdinta vain teorian kannalta jäi lähes olemattomiin. Tarkoitus oli toki pohtia ongelmaa suhteessa kohdeteokseen, mutta toivoisinkin tulevilta tutkimuksilta tarkempaa pureutumista satiirin ja retorisen kertomusteorian yhdistämisen hedelmällisyyteen ja ongelmallisuuteen, sillä olisi mielenkiintoista tietää, miten muut satiirit reagoivat tällaiseen teoreettiseen lähestymistapaan. Onko *Forrest Gump* omassa genressään ainutlaatuisen epäselvä teos, vai löytyykö näitä piirteitä muistakin satiireista? Onko retorisen kertomusteorian suostuttelun soveltaminen satiiriin ylipäättään edes kannattavaa, sillä ne usein aina ovat arvoissaan ainakin jollain tasolla ambivalentteja?

Haluan lopettaa tutkielmani vielä viimeiseen lainaukseen *Forrest Gumpista* nerouden ja hulluuden rajoille myös lukijalle pohdittavaksi. Oma kantani romaanin sanomaan on se, ettei sitä kannata

mieltä liian pitkälle. *Forrest Gumpia* tulisi lukea avoimella mielin, pohtien, muttei odottaen selkeitä vastauksia mihinkään.

Now I *know* somethin bout idiots. Probly the only thing I do know bout, but I done read up on em – all the way form that Doy-chee-eveskie guy’s idiot, to King Lear’s fool, an Faulkner’s idiot, Benjie, an even ole Boo Radley in *To Kill a Mockinbird* – now he was a *serious* idiot. The one I like best tho is ole Lennie in *Of Mice an Men*. Mos of them writer fellers got it straight – cause their idiots always smarter than people give em credit for. Hell, I’d agree with that. Any idiot would. Hee Hee. (*FG*, 10.)

LÄHDELUETTELO

Kohdeteksti

FG = GROOM, WINSTON 1994. *Forrest Gump*. Black Swan. London. (Alkuteos ilm. 1986.)

Kaunokirjallisuus

C = VOLTAIRE, 1953. *Candide, or Optimism* (Burton Raffel käänt.). Yale University Press. New Haven. (Alkuteos ilm. 1759.)

C-22 = HELLER, JOSEPH 1961. *Catch-22*. Simon & Schuster. New York.

HF = TWAIN, MARK 1987. *Adventures of Huckleberry Finn*. Harper & Row. New York. (Alkuteos ilm. 1884.)

Tutkimuskirjallisuus

ARISTOTELES 1997. *Retoriikka*. (Paavo Hohti & Päivi Myllykoski, suom.) Tammer-paino. Tampere.

BAHTIN, MIHAIL 2002. *Francois Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*. (Tapani Laine & Paula Nieminen, suom.) Like. Helsinki. (Alkuteos ilm. 1965.)

BAKHTIN, M.M. 1996. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Michael Holquist, toim; Caryl Emerson & Michael Holquist käänt.) University of Texas Press. Austin. (Alkuteos ilm. 1981.)

BAUMBACH, JONATHAN 1986. 'A Pretty Interestin' Life'. *The New York Times Book Review*: 31. Rpt. in *Literature Resource Center*. Gale. Detroit. Haettu 2.2.2011 <http://go.galegroup.com/ps/i.do?&id=GALE%7CH1420003601&v=2.1&u=tampere&it=r&p=LitRC&sw=w>

BLOOM, EDWARD A. & BLOOM, LILLIAN D. 1979. *Satire's Persuasive Voice*. Cornell University Press. Ithaca & London.

BOOTH, WAYNE C. 1991. *The Rhetoric of Fiction*. Penguin Books. London. (Alkuteos ilm. 1961.)

BOOTH, WAYNE C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Chicago & London.

BOOTH, WAYNE C. 1988. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. University of California Press. Berkeley & Los Angeles.

BUZZANCO, ROBERT 1999. *Vietnam and The Transformation of American Life*. Problems in American History. (Jack P. Greene, toim.) Blackwell Publishers Inc. Massachusetts.

CAWELTI, JOHN G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. The University of Chicago Press. Chicago & London.

CHATMAN, SEYMOUR 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca & London.

CULLEN, JIM 2003. *The American Dream: Short History of An Idea That Shaped A Nation*. Oxford University Press. Oxford.

FRYE, NORTHROP 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press. Princeton.

GEHRING, WES D 2000. The Comic Anti-Hero in American Fiction: Its First Full Articulation. *Thalia* 2.3 (Winter 1979): 11-14. Rpt. in *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Jeffrey W. Hunter. Vol. 125. Gale Group. Detroit. Haettu 2.2.2011.

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1100019855&v=2.1&u=tampere&it=r&p=LitRC&sw=w>

EASTHOPE, ANTHONY 1990. *What A Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. Routledge. New York. (Alkuteos ilm. 1986.)

EDWARDS, TIM 2006. Violence and Violation: Men, Masculinity and Power, teoksessa: *Cultures of Masculinity* (Tim Edwards, toim.). Routledge. New York, 44–63.

HERKMAN, JUHA & JOKINEN, ARTO & LEHTIMÄKI, MARKKU 1995. Vanhan Aatamin Uudet Vaatteet? teoksessa: *Aatamin Puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin* (Mikko Lehtonen, toim.). Yleinen kirjallisuustiede, Julkaisuja 28. Tampere, 13–26.

- HIGATE, PAUL & HOPTON, JOHN 2005. War, Militarism, and Masculinities, teoksessa: *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (Kimmel, Hearn & Connel, toim.). Sage Publications. California, 432–447.
- HILL, HAMLIN 1987. Introduction: Huck Finn's First Century, teoksessa: Mark Twain. *Adventures of Huckleberry Finn*. Harper & Row. New York, vii–xviii.
- HUME, KATHRYN 2001. *American Dream, American Nightmare: Fiction Since 1960*. University of Illinois Press. Urbana.
- JOKINEN, ARTTO 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus: Mies, välivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press. Tampere.
- KINNUNEN, AARNE 1972. Huumori, teoksessa: *Estetiikan kenttä* (Markku Envall, Aarne Kinnunen & Yrjö Sepänmaa, toim.) WSOY. Porvoo, 195–216.
- KIVISTÖ, SARI 2007. Satiiri kirjallisuuden lajina, teoksessa: *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (Sari Kivistö, toim.). Yliopistopaino. Helsinki, 9–26.
- KORTE, BARBARA 2005. Travel Narrative, teoksessa: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, toim.). Routledge. London & New York, 619–620.
- LAVERY, DAVID 1997. 'No Box of Chocolates': The Adaptation of *Forrest Gump*. *Literature Film Quarterly*. 25:1, 18–22.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit: Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin Rouvan* intertekstuaalisuus, teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (Auli Viikari, toim.). SKS. Helsinki, 145–179.
- MESSNER, MICHAEL ALAN 2005. Still A Man's World? Studying Masculinities and Sport, teoksessa: *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (Kimmel, Hearn & Connel, toim.). Sage Publications. California, 313–325.
- MIKKONEN, KAI 2007. The "Narrative is Travel". Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence. *Narrative* 15:3, 286–305.
- MITCHELL, DAVID T. & SNYDER, SHARON L. 2000. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. The University of Michigan Press. Ann Arbor.

- NÄRÄNEN, PERTTI 1995. Mies ja hysteria: Erottamattomat? teoksessa: *Aatamin Puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin* (Mikko Lehtonen, toim.). Yleinen kirjallisuustiede, Julkaisuja 28. Tampere, 47–60.
- PANKAKOSKI, TIMO 2007. Absurdista utopiaan: Satiirin lähikäsitteitä, teoksessa: *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. (Sari Kivistö, toim.). Yliopistopaino. Helsinki, 234–243.
- PAULSON, RONALD 1967. *Fictions of Satire*. John Hopkins Press. Baltimore. .
- PHELAN, JAMES 1996. *Narrative as Rhetoric: techniques, audiences, ethics, ideology*. Ohio State University Press. Columbus.
- PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca & London.
- PHELAN, JAMES 2007a. *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions and The Rhetorical Theory of Narrative*. The Ohio State University Press. Columbus.
- PHELAN, JAMES 2007b. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. *Narrative* 15:2, 222–238.
- PHILLIPS, KATHY J 2006. *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature*. Palgrave Macmillan. New York.
- POLLARD, ARTHUR 1970. *Satire*. Methuen & Co Ltd. London.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell University Press. Ithaca.
- SAINIO, ARI 1994. Forrest Gump – yksinkertaisuuden ylistys. *Ketju* 30:5, 34–35.
- SALIN, SARI 2008. *Narri kertojana: Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. SKS. Helsinki.

Painamattomat lähteet

- KORTENIEMI, RIINA-KAISA 2012. *Viimein tuli Fidel ja kävi käsky armoton. Satiiri Zoe Valdésin romaanissa Te di la vida entera*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Tampere.

LEHTIMÄKI, MARKKU 1998. *Pirstaleista eheyteen, ideoista luovuuteen. Tekijän, kertojan ja sankarin problematiikka Norman Mailerin fiktiivisissä romaaneissa.* Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto. Tampere.

ÄRLING, TEIJA 1988. *Pikareskiromaani tutkimuskohteena, tutkimuksen peruslinjoja ja lajiteoreettista taustaa.* Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Tampere.