

”VALEPUKUUN VERHOTTU”

Allegorisuus Mika Waltarin romaanissa *Neljä päivänlaskua*

Anniina Mikkola

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuus

Pro gradu –tutkielma

Joulukuu 2015

Tampereen yliopisto

Kieli-, käänös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuuden maisteriohjelma

MIKKOLA, ANNIINA: ”Valepukuun verhottu”. Allegorisuus Mika Waltarin romaanissa *Neljä päivänlaskua*

Pro gradu -tutkielma, 101 s.

Joulukuu 2015

Tämän tutkimuksen aiheena on allegorisuus Mika Waltarin romaanissa *Neljä päivänlaskua*. Allegorisuudella tarkoitan sellaisia tekstin ja teoksen ominaisuuksia, jotka vihjaavat etsimään kohteesta kirjaimellisen tason takaisia toisia, kuvaannollisia merkityksiä. Tutkimuskysymykseni liittyvät *Neljän päivänlaskun* allegorisuuteen ja allegorisuuden tapoihin, ja lähtökohtainen oletukseni on, että *Neljä päivänlaskua* on jollain tavoin allegorinen romaani. Tavoitteenani on selvittää, kuinka vahvasti *Neljä päivänlaskua* on allegorinen romaani, missä kaikkialla allegorisuutta on ja millä tavoin allegorisuus teoksesta löytyy. Lisäksi pohdin, millaiseen tulkintaan allegorisuus johtaa, ja tavoitteenani on päätyä *Neljän päivänlaskun* moninaisuutta ja sen monia mahdollisia merkityksiä painottavaan ja huomioivaan tulkintaan.

Neljä päivänlaskua on luonteeltaan arvoituksellinen ja vihjaava romaani. Romaani vangitsee sisäänsä monia merkillisiä tapahtumia, henkilöitä ja kielikuvia, joiden merkitykset rakentavat kertomukselle kirjaimellisen tason ohi luettavaa toista tasoa ja ovat merkkejä allegorisuudesta. *Neljä päivänlaskua* ei ole aiemmin tutkittu allegorian näkökulmasta, vaikka koko teoksen tulkinnan kannalta näkökulma on mielestäni oleellinen.

Tutkimukseni pohjana on useita allegoriaan keskittyviä teorialähteitä, jotka lähestyvät allegoriaa eri tavoin ja sisältävät sitä esitteleviä ja määritteleviä (esim. Jeremy Tambling, Erkki Vainikkala) sekä sen lajipiirteitä pohdiskeluvia (esim. Pirjo Lyytikäinen) tutkimuksia. Lisäksi tutkimuksessani on mukana kielikuviin keskittyvää tutkimuskirjallisuutta (esim. Mikko Turunen, Karoliina Lummaa), jota hyödynnän romaanin vahvan kielikuvallisuuden tarkastelussa. Näiden lisäksi teoriaa on mukana tarpeen mukaan kirjallisuudentutkimuksen eri alueilta, kuten kertomuksen teoriasta ja ekokriittisestä kirjallisuudentutkimuksesta. Tutkimusmenetelmäni on pääosin teoslähtöinen, eli perustuu teoriakeskeisen lähtökohdan sijaan kohdeteoksesta havaittaviin piirteisiin, jotka yllyttävät tarkastelemaan itseään teorian valossa.

Allegoriaa voidaan kirjallisuudentutkimuksessa lähestyä monelta suunnalta: se voidaan nähdä niin kirjallisuuden lukutapana, tekstistä itsestään löytyvänä ominaisuutena, kirjallisuuden lajityyppinä kuin kerronnan strategiana tai jopa kaiken kirjallisuuden ominaisuutena. Tässä tutkimuksessani lähtökohtana on allegorisuuden havainnointi tekstistä itsestään löytyvänä ominaisuutena, joka ei ole joko-tai-ilmio vaan jatkumo, jonka varrelle mahtuvat kaikki mahdolliset allegorisuuden eri asteet.

Avainsanat: Allegoria, allegorisuus, Mika Waltari, *Neljä päivänlaskua*

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Aihe ja tutkimuskysymykset	1
1.2 <i>Neljän päivänlaskun</i> tapahtumat ja kertojat	3
1.3 Keskeiset lähteet ja teoreettiset käsitteet	5
1.4 Tutkielman kulku	11
2 ALLEGORIAN LAJIPIIRTEIDEN JÄLJILLÄ	14
2.1 <i>Neljän päivänlaskun</i> juoni	15
2.2 Episodit opastamassa minäkertojaa	18
2.3 Nimettömät paikat ja henkilöhahmot	26
2.4 Erottautuminen realismista ja fantasiasta	31
3 MYSTEERINEN NAULAKAUPPIAS	35
3.1 Naulakauppiaan sydämetön ja kunniallinen ammatti	36
3.2 Naulakauppias sodassa	40
4 SYDÄN JA KAIVOT KIELIKUVINA	48
4.1 Minäkertojan ihmeellinen sydän	49
4.2 Minäkertojan loputon jano	55
5 KYNNYSTEKSTIT JA HUOMAUTUKSET	61
5.1 Kriittilliset huomautukset	61
5.2 Otsikoiden kielikuvallisuus ja merkitykset	70
6 YMPÄRISTÖ OSANA ALLEGORIAA	79
6.1 Luonnon yhteys minäkertojaan	80
6.2 Minäkertoja ja tämän koira	88
6.3 Projektion lähtöpiste ja allegorisuus	92
LOPUKSI	96
LÄHTEET	99

1 JOHDANTO

1.1 Aihe ja tutkimuskysymykset

Tämän pro gradu -tutkielmani aiheena on allegorisuus Mika Waltarin (1908–1979) romaanissa *Neljä päivänlaskua* (2003/1949). Allegorisuudella tarkoitan väljästi ilmaistuna sellaisia tekstin ja teoksen ominaisuuksia, jotka vihjaavat lukemaan ja tulkitsemaan teoksesta toisia, kirjaimellisen tason ”takaa” löytyviä merkityksiä ja mahdollisesti saavat konstruoimaan teoksesta kokonaan toisenlaisen kertomuksen tason, joka tosin voi olla myös limittäinen kirjaimellisen tason kanssa. Kirjaimellinen taso toimii siis valepukuna ja verhona, joka osittain peittää kuvaannolliset, allegoriset merkitykset.

Neljä päivänlaskua (=NP) on luonteeltaan arvoituksellinen ja vihjaava romaani. Siinä esiintyy paljon läpi teoksen toistuvia ja läsnä olevia kielikuvia, joiden merkitykset rakentavat kertomukselle toista, kirjaimellisen tason ohi luettavaa tasoa ja ovat merkkejä allegorian maailmasta. Varsinkin ensimmäisellä lukukerralla romaani onnistuu vangitsemaan sisäänsä niin monia merkillisiä tapahtumia, henkilöitä ja kielikuvia, että sen kokonaisuutta ja ”todellista” merkitystä on hyvin vaikea hahmottaa. Ja toisaalta edelleen, lukuisia kertoja teoksen lukeneena, tuntuu siitä jokaisella lukukerralla aukeavan aina uusia yksityiskohtia, joilla vaikuttaa olevan kätkeytyviä merkityksiä. Mutta onko *Neljä päivänlaskua* silti allegoria? En näe allegoriaa koko teokselle välttämättä kuuluvana tai kuulumattomana joko–tai-määreenä, vaan jatkumona, jonka välille voi mahtua monen asteista ja osittaista allegorisuutta (vrt. Tambling 2010, 2). Lähtökohtainen oletukseni on, että *Neljässä päivänlaskussa* on allegorisia piirteitä ja tekstin kirjaimellisen tason ”takaa” löytyviä toisia merkityksiä, mutta tutkimuksessani pyrin selvittämään *kuinka paljon* ja *missä kaikkialla* allegorisuutta siinä on sekä *millä tavoin* se ilmenee. Lisäksi tutkimuskysymyksiini kuuluu kysymys tulkinnasta: Millaisia ovat ne toiset merkitykset, joihin teos vihjaa – siis millaiseen tulkintaan allegorisuus johtaa? Käsittelyn kohteeksi päätyvät romaanin ominaisuudet ja alueet ovat valikoituneet pääosin teoslähtöisesti, tutkimukseni perustuu siis teoriakeskeisen lähtökohdan sijaan kohdeteoksesta havaittaviin piirteisiin, jotka yllyttävät tarkastelemaan itseään teorian valossa.

Mika Waltari oli suomalainen kirjailija, kirjoittaja ja kulttuurielämän vaikuttaja, jonka huomattavan laajaan tuotantoon kuuluu niin runoja ja tietokirjoja kuin lehtitekstejä ja romaanejakin. *Neljä päivänlaskua* ei kuulu Waltarin tunnetuimpiin romaaneihin, mutta se on usein

kirjallisuudentutkimuksessa ja muutoinkin liitetty Waltarin pääteokseksi kutsuttuun ja lukuisille kielille käännettyyn *Sinuhe egyptiläiseen* (1945). Kytkös on ymmärrettävä, sillä *Neljän päivänlaskun* minäkertoja kertoo kirjoittavansa kirjaa egyptiläisistä, joista itselleen läheisimpänä hän mainitsee Sinuhen, joka ”leuka käden varassa” ja kasvot ”iän ja kokemusten ahdistuksesta” myrtyneinä sanelee minäkertojalle elämänsä tarinoita (NP, 38). Osittain samasta syystä *Neljää päivänlaskua* on tulkittu vahvasti omaelämäkerrallisuuden kautta ja sen päähenkilö minäkertoja on samastettu Waltariin (ks. Rajala 2011/2008, 535; Myöhänen 2012, 9). Itse jätän tietoisesti itse *Sinuhe egyptiläisen* käsittelyn tutkielmani ulkopuolelle enkä nojaa siihen *Neljän päivänlaskun* tulkinnan intertekstinä, mutta otan siihen liittyvät viittaukset *Neljässä päivänlaskussa* huomioon teoksen Waltarin elämään yhdistävinä tekijöinä.

Neljästä päivänlaskusta on olemassa muutamia lyhyitä tutkimuksia sekä lukuisia mainintoja ja luonnehdintoja Waltarin tuotannon esittelyn yhteydessä eri tietokirjoissa. Niille yhteistä on *Neljän päivänlaskun* käsitteleminen omaelämäkerrallisena teoksena, vaikkakin muutoin käsittely on vaihdellut esimerkiksi taiteilijaromaanin lajityypin yleisten konventioiden kautta tarkastelusta romaanin kertojajäänen ja *Sinuhe egyptiläisen* yhteyksien tutkimiseen. *Neljä päivänlaskua* on nähty genreltään esimerkiksi omaelämäkerrallisena fantasiaromaanina, rakkausromaanina, päiväkirjana, työpäiväkirjana, omaelämäkerrallisena ekokritiikkinä, humoristisena sairaskertomuksena ja niin edelleen. (Myöhänen 2012, 9.) Viimeisimmässä *Neljästä päivänlaskusta* tehdyssä tutkimuksessa Otto Myöhänen (2012) tarkastelee sitä metafiktiivisenä romaanina. Erityisesti allegorisuuteen perustuvaa julkaistua tutkimusta *Neljästä päivänlaskusta* ei tietääkseni ole tehty.

Allegoria on ollut pitkään vähälle huomiolle jätetty alue modernissa kirjallisuudentutkimuksessa, sillä ”näkyviä”, kirjallisia merkityksiä on painotettu yli muiden (Tambling 2010, 1–2). Lisäksi allegorian tutkimuksessa, silloin kun sitä on harjoitettu, huomio on kaiken kaikkiaan kohdistunut enemmän perinteisiin allegorioihin, ja nykykirjallisuuteen kohdistuva allegorian tutkimus on jäänyt vähäiseksi. Vanhan, keskiaikaisen ja varhaisen uuden ajan allegorian tradition tutkimus ei teoreettisesti tuo kovin paljon uutta allegorian tutkimukseen, sillä esimerkiksi Danten *Vita Nuovan* tyyppisiä ”puhtaampia” allegorioita ei enää juurikaan näy. Allegoria itsessään on kuitenkin elinvoimainen nykykulttuurissakin sekä kirjallisuuden muotona ja tyyllilajina että myös muualla taiteessa ja sen ulkopuolellakin läsnä olevana ilmiönä. Suomessa allegorian tutkimus on kaiken kaikkiaan melko suppeaa. (Johnson 2004, 236; Lyytikäinen 2013, 13, 20.)

Aivan viime aikoina ilmestynyttä allegorian tutkimusta on varsinkin kansainvälisesti hieman enemmän, joskin näkökulma on osittain edelleen allegorian traditioon keskittyvää modernin allegorian tutkimisen sijaan. Suomessa allegoriaa on tutkinut erityisesti Pirjo Lyytikäinen, jonka keskittyminen on ennen muuta modernissa allegoriassa ja sen lajitutkimuksessa. Lyytikäinen tarkastelee allegoriaa Leena Krohnin romaanien kautta, mutta pyrkii samalla luomaan sen tutkimukselle yleisempiä suuntaviivoja, jotka toimivat tärkeänä apuna myös omassa tutkielmassani.

Tutkimushypoteesini mukaan *Neljä päivänlaskua* on moderni allegoria, johon kaikki perinteisen allegorian ominaisuudet eivät päde. Kohdeteostani ei siis ole tutkittu juuri tästä näkökulmasta, vaikka koko teoksen tulkinnan kannalta se on mielestäni oleellinen. Itseäni kiehtoo erityisesti romaanin näennäisen yksinkertaisuuden, jopa hieman lapsenomaisen ja satumaisen kerronnan alla piilevä toisenlaisten merkitysten joukko. Romaani tuntuu sanovan ja tarkoittavan paljon, vaikka suoraan se ei läheskään kaikkea kerro. Lisäksi allegoria yleensä on kiinnostava, joskin monimutkainen kirjallisuudentutkimuksen aihe. Lyytikäinen (2013, 15) kirjoittaa allegorian arvoituksellisuudesta, mutta erottaa sen arvoituksesta tullen siihen tulokseen, ettei allegorialle ole patenttiratkaisua. Allegorian patenttiratkaisun kumoaminen saattaa kenties olla ristiriidassa perinteisten, tietoisesti allegorioiksi kirjoitetuista allegorioista esitettyjen tulkintojen kanssa, mutta moderniin allegoriaan se sopii. *Neljän päivänlaskun* moninaisuutta ja sen monia mahdollisia merkityksiä painottava ja huomioiva tulkinta on tavoitteenani myös tässä pro gradu -tutkielmani teosanalyysissä.

1.2 Neljän päivänlaskun tapahtumat ja kertojat

Neljän päivänlaskun päähenkilö on itsensä entiseksi naulakauppiaksi esittelevä minäkertoja, jota kutsun tutkielmassani minäkertojaksi. Minäkertoja kuvaa kertomuksensa alussa luopuneensa useita vuosia olosuhteiden pakosta harjoittamastaan naulakauppiaan ammatista etsiäkseen mieluisampaa tekemistä. Hän ei enää tunne iloa kirjoistaan, tauluistaan eikä edes perheestään – vaimosta, tyttärestä ja koirasta. Mutta eräänä päivänä talven lopulla minäkertoja löytää vaimonsa liinavaatekaappia penkoessaan sieltä oman sydämensä. Sydän on ollut siellä minäkertojan harjoittaessa naulakauppiaan ammattia, mutta nyt minäkertoja haluaa sen takaisin vaimon estelyistä piittaamatta. Kun sydän on jälleen minäkertojan rinnassa, tapahtuu lukuisia asioita: minäkertoja käy lääkärin vastaanotolla ja matkustaa nuoruutensa kaupunkiin, jossa tapaa kauniin ystävättären ja suutelee tätä sekä ostaa himoitsemansa kolmijalkaista miestä kuvaavan taulun. Vierailun jälkeen

minäkertoja palaa kotiin, mutta huomaa siellä unohtaneensa sydämensä jonnekin. Hän kirjoittaa ystävättärelleen kirjeen, jossa tiedustelee sydäntä, ja ystävätär vastaa sydämen löytyneen hänen vuoteensa alta. Sydän jää ystävättären haltuun ja minäkertoja matkustaa koiransa kanssa korpimökille kirjoittaakseen siellä kirjan mieltään häiritsevistä egyptiläisistä.

Minäkertojan kesä kuluu korvessa kirjoitustyön vauhdissa. Aina välillä ullakkohuoneestaan poistuessaan hän keskustelelee koiransa tai muiden eläinten, kuten lahnojen, villikissan ja lintujen kanssa, tai kirjoittaa kirjeen kauniille ystävättärelleen. Kirjoitustyön tultua valmiiksi minäkertoja huomaa kaipaavansa sydäntään takaisin, ja niinpä hän eräänä päivänä lähtee kaupunkiin noutaakseen sen ystävättären hoivista. Sydämensä yllyttämänä minäkertoja koskee ystävätärtä, mutta onnistuu kosketuksellaan muuttamaan tämän ihon täplikkääksi, ja niin minäkertoja ja ystävätär eroavat. Minäkertoja matkustaa takaisin korpeen ja päättää pöllön kanssa keskusteltuaan viipyä siellä vielä neljän päivänlaskun ajan tehdäkseen ikuisiksi kaiken tapahtuneen. Tämän jälkeen minäkertoja palaa kotiin hyvän aterian ja kirjojensa pariin, ojentaa sydämensä takaisin vaimolle, joka laittaa sen liinavaatekaappiin, ja käy sen jälkeen vuoteeseen, jossa hänellä on hyvä olla – ja itkee hiukan.

Minäkertojan tarina sijoittuu romaanin neljään ensimmäiseen, päivänlaskuiksi nimettyihin lukuihin. Teoksessa on kuitenkin toinenkin kertoja, sillä neljän ensimmäisen luvun tekstin seassa on numeroituja viitteitä, jotka johtavat teoksen lopusta löytyvään, Kriittisiä huomautuksia -otsikolla varustettuun viidenteen osioon, joissa kriittisten huomautusten kertojaksi kutsumani toinen kertoja esittää kommentteja minäkertojan tarinasta. Tulkitsem kriittisten huomautusten kertojan minäkertojasta erilliseksi kertojajääneksi monestakin syystä. Ensinnäkin kriittisten huomautusten kertojan asema eroaa minäkertojasta – kriittisten huomautusten kertoja voi kommentoida minäkertojan kertomusta, mutta sama ei päde toisin päin, joten hän on kertojahierarkiassa minäkertojan yläpuolella. Lisäksi kriittisten huomautusten kertojan luku eroaa nimeltään, rakenteeltaan (yhtenäisen tekstin sijaan koostuminen numeroiduista viitteistä), näkökulmaltaan ja kerronnan tyyliltään muista, minäkertojan kertomista luvuista. Kriittisten huomautusten kertoja kertoo me-muodossa, pyrkimyksensä ikään kuin korjata minäkertojan havaintoja.

Minäkertojasta ja muista henkilöihahmoista poiketen kriittisten huomautusten kertoja kutsuu minäkertojaa tekijäksi, ja koenkin tässä tärkeäksi osoittaa kutsumanimen tarkoittavan minäkertojaa, jotta myöhemmässä analyysissä voin suoraan yhdistää tekijää koskevat viittaukset minäkertojaan. Kriittisten huomautusten kertoja pohtii esimerkiksi tekijän ”ilmeisesti täysin suunnitelmattomasti”

jakaneen teoksensa neljäksi eri päivänlaskuksi (*NP*, 130) ja *valinneen* kertomuksensa sankarittareksi naineen naisen (*NP*, 132), ja asettaa siten tämän tekijän vastuuseen koko kertomuksen luonteesta. Kriittisten huomautusten kertojan käyttämä kutsumanimi tekijä yhdistetään kirjallisuudentutkimuksessa kertojan sijaan esimerkiksi kirjailijaan, joten tarkoittaako kriittisten huomautusten kertoja viittauksillaan ollenkaan minäkertojaa? Mielestäni kyllä, sillä tekstiin kuuluvana kertojaäänenä kriittisten huomautusten kertojalla ei ole valtaa tai mahdollisuuksia kommentoida kertovan tasonsa yläpuolisia viestintätilanteen osapuolia, kuten sisäistekijää tai aktuaalista kirjailijaa (vrt. esim. Rimmon-Kenan 1991/1983, 110). Tätä oletusta tukee myös esimerkiksi kriittisten huomautusten esittämä kommentti minäkertojan kuvaaman naulakauppiaan ammatin merkityksestä: ”Ei ole täysin selvää, mitä tekijä tarkoittaa tällä harvinaisella *pseudonyymillä*, jonka taakse hän piiloutuu” (*NP*, 130), sillä juuri minäkertoja itse on ”piiloutunut” naulakauppiaan-nimikkeen taakse. Toisaalta taas minäkertojan näkeminen Waltarin alter egona (Rajala 2011, 535) tarkoittaisi tietyllä tavalla Waltarin piiloutuvan naulakauppiaan ammatin taakse, mutta jälleen törmään siihen ongelmaan, ettei kriittisten huomautusten kertoja tekstiin kuuluvana kertojana voi kommentoida suoraan itse kirjailija Waltarin tarkoitusperiä. Nimitys on kuitenkin mielenkiintoinen ja pohdintaa herättävä, samoin kuin koko kriittisten huomautusten kertojan osuus, joten palaan siihen tarkemmin tutkielmani käsittelyluvuissa.

1.3 Keskeiset lähteet ja teoreettiset käsitteet

Teorialähteistäni tärkeimpänä ja eniten käyttämänäni nostan esiin Lyytikäisen allegorian lajipiirteisiin keskittyvät tutkimukset. Lyytikäinen on käsitellyt erityisesti Leena Krohnin tuotantoa ja tämän teosten allegorisia ominaisuuksia, mutta pyrkinyt samalla vetämään johtopäätöksiä ja luomaan yleisempiä suuntaviivoja modernin allegorian tutkimiseksi ja sen lajityyppillisten piirteiden määrittelemiseksi. Keskeisimmät lähteeni Lyytikäiseltä ovat hänen teoksensa *Leena Krohn ja allegorian kaupungit* (2013) sekä artikkeli ”Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa” (2014). Lyytikäinen ymmärtää allegorisuuden eräissä mielessä kaiken kirjallisuuden ominaisuutena, mutta käsittelee teksteissään erityisesti allegorian lajiominaisuuksiksi katsomiaan piirteitä. Näiden piirteiden tarkastelu suhteessa *Neljään päivänlaskuun* toimii erinomaisena lähtökohtana sen allegoristen piirteiden havaitsemisessa. Lisäksi Lyytikäisen oivaltava tekstianalyysi Leena Krohnin teoksista on tarjonnut hyviä vinkkejä ja joissain kohdin myös vertailukohtia *Neljän päivänlaskun* tekstianalyysille.

Toiseksi haluan mainita Myöhäsen artikkelin ”Parodia kirjallisuudentutkimuksesta. Mika Waltarin *Neljä päivänlaskua* metafiktiivisenä romaanina” (2012). En siksi, että Myöhäsen artikkeli olisi käytössäni erityisen paljon käytettynä teorialähteenä, vaikka se toki on hyödyttänyt työtäni siinäkin mielessä, vaan koska kohdeteos on sama ja artikkelin aihepiiri on erityisen vahvasti esillä muutamassa tutkielmani alaluvussa, joissa Myöhäsen näkemykset toimivat apuna tutkimukselleni.

Tulkintojeni täydentämiseksi ja *Neljän päivänlaskun* mystisten kielikuvien avaamiseksi tukeudun toisinaan teosanalyysin lisäksi Panu Rajalan kirjoittamaan Waltari-elämäkertaan *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset* (2011) ja sen tarjoamaan tietoon Waltarin elämästä. Rajala tulkitsee *Neljän päivänlaskun* minäkertojaa Waltarin alter egona (mt. 535) ja koko teosta ”ohuesti naamioituna satuna”, jonka taakse Waltari on kätkenyt sodanaikaisen väsymyksensä, turtumuksensa ja toisaalta myös luomishurmionsa. Itse en tulkinnoissani halua aivan näin suoraan vedota Waltarin elämään ja hahmoon tai tarkastella kirjailijan elämää enempää kuin on välttämätöntä, mutta koen, että Waltarin elämään viittaavien (lukuisien!) yksityiskohtien täydellinen sivuuttaminen mahdollistaisi ainoastaan melko vajaan tulkinnan *Neljästä päivänlaskusta* ja sen allegorisista merkityksistä. Pyrin siis tulkitsemaan ensi kädessä *Neljää päivänlaskua* itseään, mutta vetoan Rajalan kirjoittaman elämäkerran tietoihin niissä kohdissa, joissa pelkkä teoksen taso ei mielestäni tarjoa tarpeeksi vihjeitä mahdollisimman eheän tulkinnan koostamiseksi tai edes siinä alkuun pääsemiseksi.

Tutkimukseni tärkeimmät teoreettiset käsitteet ovat allegoria ja metafora, jotka yleisimmän käsityksen mukaan myös vahvasti kytkeytyvät toisiinsa. Kirjallisuustermien sanakirjat määrittelevät allegorian seuraavalla tavalla: Allegoria on kerronta tai kertomus, jossa toimijat ja tapahtumat, toisinaan myös ympäristö, välittävät yhtenäisen merkityksen kirjaimellisella tasolla, mutta samaan aikaan viittaavat myös toiseen korreloituun merkityksen tasoon (Abrams 1999/1941, 5). Allegoria on laajennettu kertomus, jatkuva metafora, joka pintatason merkityksen lisäksi kantaa mukanaan toista merkitystä. Toisen merkityksen jatkuvuus edellyttää ideoiden tai tapahtumien analogista rakennetta. (Beckson & Ganz 1990, 8.) Yhteistä monille allegorian määrittelyille vaikuttaa olevan allegorian näkeminen kahden tarinan tai kahden eri merkitystason, kirjallisen ja kuvaannollisen, kautta. Edellä esitetyt sanakirjamääritelmät tarjoavat pohjan allegorian ymmärtämiselle, mutta niiden näkökulma rajoittuu melko pitkälti siihen kuinka perinteinen allegoria on ymmärretty. Modernit allegoriat, samoin kuin moderni käsitys allegoriasta eroaa tästä allegorian merkitysten yhtenäisyyttä, jatkuvuutta ja kahden tason erillisyyttä korostavasta näkemyksestä. Kaikista avoimimmassa perinteisissä allegorioissa allegorian viittaussuhteet on tehty helposti havaittaviksi,

sillä jopa henkilöhahmojen nimet voivat alleviivata niiden merkitystä (Abrams 1999, 5). Moderni allegoria taas eroaa tässä puhtaista, perinteisistä allegorioista: Erkki Vainikkalan mukaan 1900-luvun modernit ja postmodernit allegoriat ovat usein murtuneita, ja merkityksen varmuus, joka niin kutsuttuun perinteiseen allegoriaan liitetään, on niistä hävinnyt. Ne ovat yhä useammin kriittisiä, itseironisia ja satiirisia, ja luonteeltaan vihjaavampia. (Vainikkala 1993, 160–161.) Moderni allegoria voi vihjata moneen mahdolliseen toiseen tarinaan mutta ei vahvasta yhtäkään niistä (Lyytikäinen 1991, 39).

Allegoriaa voidaan lähestyä monelta suunnalta, se voidaan nähdä niin lukemisen tapana kuin teoksesta itsestään löytyvänä ominaisuutena (Keskinen 1991, 43) – itse asiassa allegorinen lukutapa, *allegoresis*, on jopa tietoista allegorisesti kirjoittamista vanhempi ilmiö (Tambling 2010, 20). Laajan määrittelyn mukaan kaikki kirjallisuus voidaan nähdä allegorisena, kun taas toisaalta allegoria voidaan ymmärtää myös kirjallisuuden lajikäsitteenä, jolloin kirjallisuuden yleisen luonteen sijaan korostuvat tekstien väliset erot (Lyytikäinen 1991, 28–29). Lajinäkökulman sijaan allegoria voidaan nähdä myös kerronnan strategiana, joka voi olla käytössä missä tahansa kirjallisuuden muodossa tai genressä (Abrams 1999, 6). Tässä tutkielmassani keskeisimmässä roolissa on allegorian näkeminen tekstistä itsestään löytyvänä ominaisuutena, joskin toki lukijan tulkintaa vaativana sellaisena. Kun allegoria käsitetään kaunokirjallisesta teoksesta itsestään löytyvänä ominaisuutena, voidaan ensimmäiseksi kysyä miten allegoria näkyy tekstissä ja miten se löytyy sieltä. Tämän tutkimuksen kannalta keskustelu allegoriasta kirjallisuuden lajina tai ei-lajina ei ole keskiössä, mutta allegorian lajitutkimus on siinä mielessä olennaista, että sen luokittelemien allegorian lajipiirteiden kautta on hedelmällistä tarkastella myös *Neljästä päivänlaskusta* löytyvää allegorisuutta. Siksi en puutu ensisijaisesti siihen kysymykseen, tulisiko allegoria ymmärtää kirjallisuuden lajina, tai siihen, mitä lajilla tarkoitetaan ja miten se rajataan, vaan ainoastaan hyödynnän lajiteorian tarjoamia ääriviivoja allegorian ymmärtämiseksi tekstin ominaisuutena, mahdollisesti myös *Neljästä päivänlaskusta* löytyvänä sellaisena. Näitä allegorian lajityypillisiä piirteitä, jotka esimerkiksi Lyytikäinen (2013, 33–34) jakaa neljään osa-alueeseen: tropologiseen, juonelliseen, henkilökuvauskelliseen ja refleksiiviseen, nostan esiin tutkimukseni käsittelyluvuissa, joten en tropologiaa lukuun ottamatta paneudu niihin tässä sen enempää.

Kaikista laajimmillaan allegoria on ymmärretty ajattelun perusprosessina, joka antaa visuaalisen tai kielellisen muodon abstraktille käsitteelle (Lyytikäinen 2013, 18; Tambling 2010, 14). Vahvimmin tämänkaltainen määritelmä on kuitenkin liitetty metaforaan. Allegorian määrittely perustuukin hyvin vahvasti metaforan trooppiin. Klassisen retoriikan näkemyksen mukaan allegoria on jatkettu

metafora tai metaforien ketju, jolloin allegorian perusta on metaforan ominaisuuksissa, eli kirjaimellisen merkityksen ”takaa” on etsittävä kuvaannollista merkitystä. (Lyytikäinen 1991, 29.) Näkemys allegorian yhteydestä metaforaan ei ole kiistämätön, mutta se on niin yleinen lähtökohta allegorian rajaamiselle, että sitä on ehdottomasti syytä käsitellä, ja siksi perehdyn seuraavaksi metaforan määrittelyyn. On siis keskeistä ymmärtää metaforan ja allegorian syntymisen perusmekanismit ennen kuin käsittelyn voi aloittaa.

Vetoan metaforan määrittelyssä pääasiassa Mikko Turusen väitöskirjaan *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa* (2010), sillä se tarkastelee monipuolisesti metaforan ilmiötä ja tuo esiin lukuisia eri näkemyksiä ja määritelmiä suhteuttaen niitä samalla toisiinsa. Teos tarjoaa laajemman näkökulman metaforan moninaisuuden ja sen käytön hajanaisuuden ymmärtämiseen kuin muu lähteenäni oleva metaforan määritelmän esittävä tutkimuskirjallisuus. Lisäksi Turunen esittää itse semanttisen yhteisalueen käsitteen, joka vaikuttaa hyödylliseltä myös oman tutkimukseni kannalta.

Metaforasta on kasvanut eräänlainen kielikuvien kattokäsite ja yleinen nimitys kielikuvallisuudelle. Merkityksen siirto, jota kaikki kuvallisuuden lajit edellyttävät, on metaforassa parhaimmillaan; metafora liittää toisiinsa kaksi monesti yllättävääkin asiaa. (Esim. Lehtonen 1991, 11–13; Turunen 2010, 37.) Nämä kaksi asiaa, käsitettä tai käsiteryhmää, joista voidaan puhua esimerkiksi lähde- ja kohdealueena tai kuvana ja kuvattavana, ovat suhteessa toisiinsa, mutta on teorialähtökohdasta riippuvaa, millaiseksi tuo suhde nähdään: siitä on puhuttu sekä korvaamisen, vertaamisen että vuorovaikutuksen kautta (ks. esim. Turunen 2010). Perinteiset, kognitiivista metaforateoriaa edeltäneet teoriat ovat keskittyneet metaforan formaaliin analyysiin, sen tunnistuskriteereihin ja erilaisten alalajien jäsentelyyn. Hieman uudempaa näkemystä edustava kognitiivinen metaforateoria taas eroaa näistä siten, ettei siinä ole teoriaa itse metaforasta kielikuvan mielessä, vaan se keskittyy ajattelumallien ja käsitteellistämisen mekanismeihin. (Turunen 2010, 41.) Kognitiivisella metaforateorialla viitataan George Lakoffin ja Mark Johnsonin esittelemään näkemykseen ja sen myöhempisiin kehittelyihin, joiden keskeinen idea on, että kielen käsitteiden ja kategorioiden avulla luodaan ja jäsennetään sellaista tietoa maailmasta, johon muuten ei ole pääsyä. Tämä tapahtuu esimerkiksi kuvaamalla abstrakteja asioita metaforisesti muista yhteyksistä poimitulla kuvastolla helposti haltuun otettavien analogioiden kautta. Kielikuvat motivoituvat siis ihmisten kognitiivisten prosessien ja kokemusten kautta. (Turunen 2010, 31.) Lisäksi kognitiivisessa metaforateoriassa keskeistä on ajatus käsittemetaforista, jotka ovat yleisempiä käsitteellistämisen taustalla olevia mielikuvakategorioita. Metaforisia käsitteitä ei määritellä vain konkreettisten kuvien vaan myös

yleisempien kategorioiden kautta, jolloin kohdealuetta tulevat kuvaamaan kohde- ja lähdealueen yhteiset ominaisuudet ja taustalla olevat käsittemetaforat. (Turunen 2010, 47–48.)

Kognitiivinen metaforateoria on saanut kritiikkiä ”teoriattomuudestaan” ja liiasta väljyydestään. Kaikki kielenkäyttö ei ole metaforista, vaikka sen taustalla oleva ajattelu olisikin. (Turunen 2010, 48.) Toisaalta *Neljän päivänlaskuun* sen esittämä ajatusmalli sopii kenties paremmin kuin kielikuvien rakentumiseen keskittyvät teoriat, sillä *Neljässä päivänlaskussa* kielenkäyttö ei aina ole metaforista sanatasolla, formaalissa muodossa, vaan metaforisuus ja sitä kautta allegorisuus syntyy pikemminkin väljässä mielessä ymmärretyn metaforisuuden ja ajattelumallien ja käsitteellistämisen mekanismien kautta.

Teorialähtökohtien erovaisuuksista ja lukuisista erilaisista metafora-nimikkeen alla kulkevista ilmiöistä huolimatta metaforalla nähdään ainakin Turusen (2010, 36, 42) mukaan olevan ydinalue, joka on olemassa teoriakehyksestä riippumatta: metaforisen ilmauksen osien muodostama yhteisten merkityselementtien kenttä ja merkityksensiirto metaforisuuden pohjana kuuluvat metaforan luonteeseen. Metafora aina korostaa joitakin ilmiön ominaisuuksia ja kätkee toisia. Metafora pohjaa mielikuvaan samankaltaisuudesta, vaikka verrattaviin tai rinnastettaviin kohteisiin liittyy yleensä enemmän niitä erottavia kuin yhdistäviä piirteitä. (Turunen 2010, 29.) Turusen mukaan yhteistä monille metaforisia ilmauksia tarkasteleville tutkimuksille on havainto merkityskenttien limittymisestä, mikä tarkoittaa, että ilmaus voi kuvata jotain toista kuin sen suoraan nimeämää asiaa. Turunen itse esittää kuvan ja kuvattavan suhdetta osoittavan semanttisen yhteisalueen käsitteen, jossa yhteisalueen (ja sitä kautta ilmauksen merkityksen) muodostavat nimenomaan näiden *molempien* yhteiset elementit. Turusen mukaan ”metaforinen kytkös syntyy, kun osa lähdealueen sisäistä rakennetta kuvautuu osaksi kohdealueen sisäistä rakennetta ja osa toisen käsitteen semanttisesta sisällöstä nojaa toisen käsitteen piirteisiin”. Semanttisen yhteisalueen lisäksi on kuvan ja kuvattavan omia erillisiä elementtejä, jotka eivät aktivoidu tai ole merkittäviä kuvallisuuden muodostumisessa. (Turunen 2010, 29–30.)

Semanttisen yhteisalueen ajatuksen hyväksyminen metaforan merkityksien tuottoon ja allegorian perustan näkeminen sen kaltaisen elementtien sekoittumisen kautta tarkoittaa, että ne merkitykset ja merkitysviitekehykset, joiden esittämiseen allegoria tähtää, voivat olla osittain läsnä tekstissä, ikään kuin takaamassa, että kuvaannolliset lähdeviitekehykset projisoidaan oikeaan kohteeseen (vrt. Lyytikäinen 2013, 36).

Allegorian ja metaforan ero on niiden laajuudessa ja kertomuksellisuudessa. Siinä missä metafora on trooppi, sanatason kielikuva, on allegoria figuura, laajempi (mahdollisesti troopeista koostuva) kokonaisuus (Lyytikäinen 1991, 29). Perinteisen näkemyksen mukaan metafora on jotain, joka tapahtuu yksittäiselle nimelle tai sanalle, ei laajemmalle ilmaisukokonaisuudelle, kuten allegoriassa (Lehtonen 1991, 13). Troopiksi tosin voidaan toisinaan käsittää myös sanaa laajempia rakenteita, ja metaforateoriat eroavat keskenään siinä, katsotaanko metaforaksi yksittäinen sana, usean sanan muodostama ilmaus, merkityssuhdeverkosto vai ajattelun käsiterakenne. Kaiken kaikkiaan allegoria on kuitenkin metaforaa laajempi kokonaisuus. (Lyytikäinen 1991, 29; Turunen 2010, 41.) Lisäksi allegorian erottaa metaforasta sen narratiivisuus. Metaforalta ei oleteta narratiivisuutta ja sen luonne voi olla a-temporaalinen, eli ei ajassa tapahtuva, kun taas allegoria on kertomus, johon kuuluu ajallisuus. (Lyytikäinen 1991, 29.) Allegorian liikkeelle lähtö edellyttää metaforista ajatusta, mutta itse allegoria on kuvauksen tai kertomuksen ominaisuus, joka edellyttää metaforaa suurempaa jatkuvuutta (Vainikkala 1993, 169). Metaforasta tulee siis allegoria jatkuessaan ja kasvaessaan (Tambling 2010, 6).

Turusen mukaan perinteiset metaforateoriat ovat käyttökelpoisia analysoitaessa yksittäisiä kielikuvia ja niiden rakentumista, ja kognitiivista metaforateoriaa taas voi käyttää selittämään, miksi tiettyihin konkreettisiin ilmauksiin on luontevaa päätyä. Teorioiden harkittu yhteiskäyttö voi olla toimiva vaihtoehto. (Turunen 2010, 35.) Toisaalta Turusen mukaan siirtymää trooppien tutkimuksessa on tapahtunut tunnistamisesta funktion: sen sijaan, että kysytään mitä troopit ovat, on tärkeämmäksi tullut kysyä miten ne toimivat tekstissä ja mikä on niiden päämäärä kielen merkitysmekanismieissa. Kielikuvien tarkkarajainen erottelu ei välttämättä ole hedelmällistä tai tue tulkintaa, sillä kirjalliselle kuvaukselle on ominaista useiden erilaisten kielikuvallisten muotojen käyttö ja yhdistely. (Turunen 2010, 39.) Sama on tärkeää myös tässä tutkielmassani, *Neljän päivänlaskun* analyysissa. Metaforan ja muiden trooppien erottelua ja laaja-alaista määrittelyä olennaisempaa on kysyä, kuinka kielikuvat ja kielikuvallisuus yleensäkin tuottavat allegorisuutta *Neljässä päivänlaskussa*. Kielikuvien, tässä johdannossa metaforan ja muualla tekstissä muutamien muiden, määrittelyn funktio on olla apuna teoksen tulkinnalle, mutta ei itse päämäärä.

Neljässä päivänlaskussa ei välttämättä ole kovin paljon sanatason metaforia, kuten vaikka runoudessa voi olla, mutta sen sijaan sen merkitysten tuottamisen tavat nojautuvat metaforan keinoihin – juuri kuten allegorialle on tyypillistä. Esimerkiksi kognitiivisen metaforateorian keskeinen idea maailman jäsentelystä kielen käsitteiden avulla, siis vaikka kuvaamalla abstrakteja asioita metaforisesti muista yhteyksistä otetulla kuvastolla, on *Neljässä päivänlaskussakin* näkyvä

tapa tuottaa tietoa esimerkiksi minäkertojan tuntemuksista ja mielialoista, joita kuvataan toistuvasti luonnon ja sään kautta. Lyytikäisen (2013, 47) mukaan kysymys allegoriasta tavallaan palautuu kysymykseen sen tropologiasta, sillä jos kuvattu teos luo sellaisen trooppien verkoston ja sekoitetun tilan, joka tuottaa mahdollisuuden ja tarpeen projektioon ja johdonmukaisesti ruokkii tiettyjä projektiovaihtoehtoja, mahdollisesti myös kommentoimalla eli osittain itse itseään tulkiten, on teos allegoria. Tämän määritelmän paikkansapitävyyttä *Neljän päivänlaskun* kohdalla tarkastelen tutkimuksessani.

Neljän päivänlaskun minäkertoja käyttää paljon kuvallista kieltä, erityisesti vertauksia, mutta kuitenkin tutkimukseni keskiössä oleva allegorisuus syntyy ennemmin näiden kuvausten synnyttämästä kokonaisuudesta, siitä jatkumosta, jolla samanlaiset kuvaamisen tavat muodostavat teoksen kokonaismerkitystä. Yksittäisten kielikuvien tarkastelu ei suurimmaksi osaksi vie kokonaistulkinnan muodostamista eteenpäin, vaikka jotkin erityisen näkyvät kielikuvat kylläkin saavat analyysissäni huomiota myös tropologisesti. Lisäksi romaanissa on niin paljon kuvallisuutta, että johonkin tiettyyn aihepiiriin keskittyessäni minun täytyy sivuuttaa joitakin samalla käsittelyssä esiintyviä kielikuvia ja toisiin merkityksiin vihjaavia seikkoja yksinkertaisesti siitä syystä, että kaikkea ei ole mahdollista käsitellä. Ja aina *Neljän päivänlaskun* kielikuvia ei edes ole mahdollista määritellä yksiselitteisesti. Tutkimuksessani tarkastelen lainaamieni katkelmien yksittäisiä kielikuvia, mutten välttämättä pyri löytämään niille lukittua määritelmää. Pääasiassa keskityn kielikuvien yhdessä tuottamaan vaikutukseen; siihen, mitä kielen ja kerronnan yleinen kuvallisuus teoksen, tai lähinnä minäkertojan osuuden, tasolla merkitsee.

1.4 Tutkielman kulku

Tutkielmani käsittelyosuudessa pyrin vastaamaan jo johdannon alussa esitettyihin tutkimuskysymyksiin: kuinka paljon, miltä ominaisuuksiltaan ja millä tavoin ilmeten *Neljä päivänlaskua* on allegorinen romaani sekä millaiseen tulkintaan allegorisuus johtaa? Tutkielmani toisessa luvussa tarkastelen *Neljää päivänlaskua* erityisesti Lyytikäisen määrittelemien allegorian lajityyppillisten piirteiden kautta. Pohdin *Neljän päivänlaskun* juonen rakennetta vertaillen sitä Lyytikäisen esittämiin allegorian juonen ominaispiirteisiin sekä nostan esille myös juonen yhteyden teemaan. Eräs *Neljän päivänlaskun* juonen piirteistä on sen episodisuus, ja toisessa alaluvussa tarkastelenkin kahta teoksen episodina pohtien sekä niitä yhdistäviä piirteitä että niiden merkitystä teoksen kokonaisuudessa. Tulkintani mukaan erityisesti episodeissa käydyt keskustelut ja tavatut

hahmot toimivat minäkertojan oppaina romaanin allegorisella tasolla. Kolmanneksi tarkastelen myös romaanin paikkoja, mutta erityisesti sen henkilöihahmoja mimeettiseen esittämiseen ja allegorian lajiperinteisiin vertaillen. Viimeiseksi esitän aiemman käsittelyn tulosten perusteella määritelmät *Neljän päivänlaskun* maailmasta sekä suositellusta lukutavasta, jotka erottavat romaanin sekä realismin että fantasian tyyllilajeista ja vahvistavat siten teoksen tarkastelua allegorisuuden näkökulmasta. Tavoitteenani on testata allegorian lajipiirteiden sopivuutta *Neljään päivänlaskuun* ja havaintojen pohjalta luoda vakaa perusta tutkimuksen jatkolle oikeuttaen *Neljän päivänlaskun* tarkastelun allegorisuuden kautta.

Kolmannessa luvussa tavoitteenani on raottaa *Neljän päivänlaskun* minäkertojan saaman kutsumanimen ja tämän henkilöihahmoon ja ominaisuuksiin vahvasti kytköksissä olevan entisen ammatin, naulakauppiaan merkitystä. Luku perustuu melko pitkälti tekstianalyysiin ja tekstin tulkintaan, sillä erityisen teoriapohjaisen käsittelyn sijaan naulakauppiaan ammatin arvoituksellisuus selviää mielestäni parhaiten siihen liitettyjä piirteitä ja tekstin kohtia yhteen kokoamalla ja niiden kautta hahmottuvaa ominaisuuksien joukkoa nimenomaan tulkinnallisesti tarkastelemalla. Toisessa alaluvussa hyödynnän kuitenkin tulkinnan apuna Rajalan elämäkerran tarjoamia tietoja Waltarin elämästä, joskaan en halua tulkita *Neljän päivänlaskun* minäkertojaa Rajalan tavoin Waltarin alter egoksi tai perustaa naulakauppiaan tulkintaa yksistään Waltariin. Osoitan kuitenkin Waltarin elämän ja *Neljän päivänlaskun* välisten yhteyksien huomioinnin avaimeksi mysteerisen naulakauppiaan ammatin ja siihen sopimattomien piirteiden merkityksen ratkaisemiseksi – tai ainakin yhden mahdollisen tulkinnan esittämiseksi. Tavoitteenani on selvittää, mikä merkitys naulakauppiaan ammatin taakse kätkeytyy ja millä tavoin se rakentaa *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta.

Neljännessä luvussa tarkastelen romaanin kahta keskeistä kielikuvaa tai kielikuvien verkostoa, minäkertojan sydäntä ja kaivoihin sekä veteen liittyviä kielikuvia. Erityisesti minäkertojan sydän on teoksen tapahtumissa läsnä vahvasti ja on kielikuvan lisäksi myös allegorinen tunnuskuva – merkki, joka johdattelee havaitsemaan teoksen oudon maailman ja lukemaan sitä allegorisuuden kautta, kuten osoitan ensimmäisessä alaluvussa. Toisessa alaluvussa perehdyn useasti esiintyvien kaivoihin ja veteen liittyvien kielikuvien muodostamaan laajaan merkitysverkostoon. Luvun teoreettiset käsitteet tulevat kielikuvallisuuden tutkimuksesta. Tavoitteenani on esittää tulkinta kielikuvien merkityksistä sekä raottaa niiden yhteyttä allegorisuuteen.

Tutkielmani viidennessä luvussa käsittelyssä ovat romaanin kynnysteksteihin kuuluvat otsikot sekä kriittiset huomautukset, jotka kuuluvat myös Lyytikäisen kaunokirjallisen teoksen ”alun” määritelmään. Allegoriassa alku on tärkeä lajiin johdattelija, joka orientoi lukijaa huomaamaan allegorian ”toiset” merkitykset. Alalukujen keskiössä ovat *Neljän päivänlaskun* otsikot – nimi, alkuperäinen alaotsikko ja lukujen nimet – ja Kriittisiä huomautuksia -luvun viitteet. Kriittisten huomautusten kertojan viitteisiin perustuva kerrontatapa on erityisen huomiota herättävä piirre *Neljässä päivänlaskussa*, ja se yhdessä otsikoiden kanssa vaatii tulkinta. Luvun teoreettiset käsitteet vaihtelevat allegorisuuden erittelystä metafiktio ja kynnystekstien määrittelyyn, mutta erityisen huomion otsikoiden ja huomautusten käsittelyssä saa Myöhäsen *Neljän päivänlaskun* metafiktiivisyyttä käsittelevä artikkeli, jossa esitettyihin tulkintoihin nojaudun toisinaan omassa analyysissäni.

Tutkielmani kuudes luku keskittyy luonnon ja sääilmiöiden sekä minäkertojan koiran kuvaukseen *Neljässä päivänlaskussa*. Käsittely rajoittuu minäkertojan kertomukseen ja sen keskeisenä innoittajana on minäkertojan kokemusten ja tunteiden voimakas yhteys sekä elollisen että elottoman ympäristön kuvauksen kanssa. Luvun teoreettiset käsitteet tulevat pääosin kielikuvien tutkimuksesta sekä ekokriittisestä kirjallisuudentutkimuksesta, jossa luontokuvauksen ja ihmisen yhteys on yksi keskeisimmistä tutkimuksen kohteista, joskin ekokritiikin eettisen näkökulman ja kertomuksen taustalla vaikuttavan luontokäsityksen tarkastelun sijaan oma painotukseni on perinteiseen tapaan juuri luontokuvauksen metaforisessa tulkinnassa. Tavoitteenani on selvittää, millä tavoin ja keinoin ympäristö on yhteydessä minäkertojaan, ja ennen kaikkea mitä ympäristö kertoo minäkertojasta ja koko romaanista. Tulkintani mukaan minäkertojan elämän teemat ja aiheet ovat näkyvillä myös ympäristössä jopa niin vahvasti, että se kietoutuu yhteen minäkertojan tarinan kanssa – allegorian keinoin ja sen kautta koko ympäristö vahvistaa minäkertojan kertomuksen tärkeimpiä seikkoja.

Lopuksi kokoaan yhteen aiemmat tutkimustulokseni ja vertaan niitä alussa asetettuihin tutkimuskysymyksiin sekä esitän tulkinnan *Neljästä päivänlaskusta* allegorisena romaanina.

2 ALLEGORIAN LAJIPIIRTEIDEN JÄLJILLÄ

Tässä luvussa käsittelen *Neljän päivänlaskun* juonen, paikkojen ja henkilöhahmojen kuvausta sekä pohdin sitä tapaa, jolla ne toimivat osoittimina allegoriasta. Vaikka en niinkään pohdi *Neljää päivänlaskua* allegorian lajiin kuuluvana teoksena, kuin sen allegoristen ominaisuuksien olemassaoloa (tai olemattomuutta), havaitsen allegoriaan liitetyt lajipiirteet hyödyllisiksi suuntaviitoiksi *Neljän päivänlaskun* allegoristen piirteiden etsimisessä ja tarkastelussa yleensä. Tässä luvussa erityisen vahvan aseman teoreettisen käsittelyn pohjana saavat Lyytikäisen näkemykset, jotka tarjoavat mielestäni toimivan lähtökohdan allegorian tunnusmerkkien havaitsemiseen kohdeteoksestani.

Allegoriaa on siis mahdollista kuvailla sen käyttämien lajipiirteiden kautta. Hahmotellessaan tyypillisesti allegorialle (historiallisena lajina, ennemmin kuin tyyllilajina) ominaisten piirteiden historiallisesti muuttuvaa repertuaaria Lyytikäinen (2013, 33–34) jakaa sen neljään osa-alueeseen: tropologiseen, juonelliseen, henkilökuvaukselliseen ja refleksiiviseen. Tässä luvussa käsittelen näistä osa-alueista kolmea jälkimmäistä *Neljässä päivänlaskussa*, tropologia taas sai teoriatasolla sijaa jo johdannossa ja näkyy analyysissä paikka paikoin tutkielmani edetessä. Ensimmäisessä alaluvussa pohdin *Neljän päivänlaskun* juonen rakentumista ja juonen merkitystä allegorisuudelle. Toisessa alaluvussa nostan esille kaksi teoksesta löytyvää episodua, joiden käsittely jatkaa ensimmäisen alaluvun pohdintaa teoksen juonen ja rakenteen merkityksestä allegorian syntymiselle. Kolmannessa alaluvussa käsittelen *Neljän päivänlaskun* henkilöhahmojen ja paikkojen kuvausta ja pohdin kuinka ne täyttävät allegorian paikoille ja henkilöhahmoille ominaiset tunnuspiirteet sekä toimivat merkkeinä allegorisuudesta. Neljäs ja viimeinen alaluku toimii osittain yhteenvetona kolmesta edeltävästä alaluvusta, ja pohdin siinä edellä esitettyjen *Neljästä päivänlaskusta* löytyvien allegorian lajipiirteiden kautta sitä lukutapaa, johon romaanin allegoriset ominaisuudet vaikuttavat ohjaavan. Esitän lisäksi edeltävän käsittelyn perusteella määrittelyn *Neljän päivänlaskun* tarinamaailmasta helpottaakseni romaanin tapahtumien ja kerronnan suhteuttamista toisiinsa myöhemmissä luvuissa.

Luvun tavoitteena on toimia johdatteluna *Neljän päivänlaskun* allegorisuuteen sekä todistaa oikeaksi oletus siitä löytyvästä allegorisuudesta, jotta myöhemmissä luvuissa on mahdollista jatkaa tästä pidemmälle sekä syventää *Neljän päivänlaskun* allegoristen piirteiden ja niiden merkitysten käsittelyä. Lisäksi luvun tavoitteena on vastata seuraaviin kysymyksiin: Millainen juoni *Neljässä*

päivänlaskussa on ja miten se sopii allegorian tunnuspiirteisiin? Millä tavoin juonen episodisuus liittyy teoksen allegorisuuteen, ja mitä episodien on tarkoitus kertoa lukijalle? Millä tavoin romaanin henkilöhahmot ja paikat viittaavat allegorisiin merkityksiin, ja miten *Neljän päivänlaskun* tarinamaailma tapahtumineen, henkilöhahmoineen ja paikkoineen tulisi määritellä? Entä millä tavoin kaikki edellä mainittu ohjaa allegoriseen lukutapaan?

2.1 *Neljän päivänlaskun* juoni

Kertovan kirjallisuuden peruselementteihin kuuluva juoni tai juonellisuus tarkoittaa tapaa, jolla teksti etenee tapahtumasta tai episodista toiseen. Allegorioissa juoni on yleisesti ottaen sivuroolissa; lajityypillisessä allegoriassa tapahtuma- tai seikkailujuoni puuttuu tai on suhteellisen merkityksetön. Juoni ei välttämättä muodosta saumattoman yhtenäistä ja kausaalisesti etenevää tarinaa, jota on usein pidetty kertomuksen välttämättömänä ehtona, vaan sen sijaan useiden vanhempien ja lähes kaikkien modernien allegorioiden rakenne on episodinen. (Lyytikäinen 2013, 39.)

On kuitenkin erotettu yleisiä juonikehyksiä, joita allegoriat käyttävät rakentaessaan fiktiivisen maailman tasolla jotenkin yhteen liittyvän sarjan episodeja tai allegorisia kuvia. Taistelu ja matka (esimerkiksi etsintä-, toivio- tai seikkailumatka) ovat tällaisia kertomusaiheita, jotka mahdollistavat väljän juonen. Myös dialogi on allegorioissa jo vanhastaankin käytetty laji- tai episodityyppi. Modernit allegoriat eivät kuitenkaan Lyytikäisen mukaan rakennu yhtä selvästi näiden varaan kuin perinteisemmät allegoriat, vaan moderneissa allegorioissa esimerkiksi juhla tai kaupunki voivat olla vastaavia kertomusaiheita edellisten tilalla tai niiden rinnalla. Tärkeää näissä kaikissa juonikehyksissä on, että ne toteuttavat kohtaamisia. (Lyytikäinen 2013, 41–43.)

Neljässä päivänlaskussa minäkertoja tekee matkoja, mutta matka ei kehystä koko juonta. Jonkinlainen etsintä voidaan kuitenkin nostaa esiin hyvin väljänä juonikehyksenä. Minäkertojan etsinnän kohteena ovat esimerkiksi onni sekä vastaukset ihmiselämää ja olemassaolon tarkoitusta koskeviin kysymyksiin. Tapahtumajuonen sijaan teoksessa kuitenkin korostuvat tapahtumien merkitykset ja yleiset teemat. Oman tulkintani mukaan *Neljä päivänlaskua* ei ole niinkään tarina egyptiläisistä kertovan kirjan kirjoittamisprosessista, jollaisena sitä on sen alaotsikon alkuosan (*Romaani romaanista*) ja *Sinuhe egyptiläisen* kirjoitusajankohdan yhteyden takia yleensä pidetty (ks. esim. Myöhänen 2012, 17), vaan pikemmin kuvaus niistä tunteista ja siitä mielentilasta, johon kirjailija kirjoittaessaan ajautuu. Itse kirjoitusprosessia ei romaanissa juuri kuvata, vaan

minäkertojan tuntemuksia ja kokemia tapahtumia sen ulkopuolella. *Neljä päivänlaskua* onkin moderni allegoria, jonka juonessa jatkuvuus ja syy–seuraussuhteet tapahtumien tasolla eivät ole keskiössä. Tärkeämmäksi nousee kertomusta yhdistävä yleinen teema.

Teeman määrittelyistä löytyy kirjavuutta, mutta niitä yhdistää näkemys sen perusroolista: teeman avulla lukija luo tekstiin yhtenäisyyttä ja koherenssia. Teema yhdistelee tekstielementtejä erilaisiksi temaattisiksi rakenteiksi, ja sen voi jopa ajatella ilmaisevan tekstin kokonaismerkityksen. Lähestymistavasta riippuen teema voi määrittyä teoksen sisällöllisestä aineksesta, rakenteellisista lähtökohdista, kuten juoniskeemojen vakioelementeistä, tai tekstiä yhtenäistävän käsitteen tai idean kautta. (Pyrhönen 2004, 28–29.) Lähestymistavasta riippuen *Neljästä päivänlaskusta* on mielestäni löydettävissä useita mahdollisia ja vaihtoehtoisia teemoja, joita voivat olla esimerkiksi luovan taiteilijan tunnemyrsky tai jo aiemmin mainittu etsintä. Temaattisesti relevanttien tekstielementtien havaitseminen on lukijasta riippuvaista, mutta lukemisen yleiset konventiot johdattelevat sitä. Tyypillisesti teemaa etsitään esimerkiksi teoksen alusta ja lopusta, otsikoista sekä juonen avainkohdista, ja myös toisto ja intertekstit voivat tarjota temaattisia johtolankoja. (Pyrhönen 2004, 40.)

Neljän päivänlaskun alussa olevia mahdollisia temaattisia vihjeitä ovat esimerkiksi minäkertojan irrallinen sydän ja tämän entisen ammatin naulakauppiiaan mainitseminen, jotka johdattelevat etsimään itselleen selitystä kirjaimellisesti kerrotun ulkopuolelta ja toimivat vihjeinä allegorisuudesta, kuten osoitan luvuissa 3 ja 4.1. Konkreettisesti teoksen lopusta taas löytyvät kriittiset huomautukset, jotka tuovat romaaniin toisen, minäkertojan kerronnasta eroavan kerronnan tason ja nostavat esille valikoituja piirteitä minäkertojan kertomuksesta ja kerronnasta. Lisäksi ne tuovat teokseen metafiktiivisyyttä, joka vahvistaa allegorisuutta, kuten osoitan luvussa 5.1. Juonen avainkohtia ovat esimerkiksi sydämen jääminen ystävättären luo sekä sen hakeminen myöhemmin takaisin. Huomion kiinnittyminen sydämeen voi korostaa mahdollista naimisissa olevan taiteilijan kielletyn ihastuksen teemaa, mutta toisaalta se liittyy vähintään yhtä vahvasti, ellei vahvemminkin, romaanin kerronnan kielikuvallisuuteen. Myös otsikot ovat kielikuvallisia (ks. tämän työn luku 5.2), ja kielikuvallisuus vaatii lukijan tulkintaa sekä rakentaa kirjaimellisen tason taakse toista merkitysten tasoa, allegoriaa. Teema voi muodostua tästä kaikkien edellä mainittujen piirteiden vaatimasta tulkitsemisesta ja sen vaikeudesta. Keskisen mukaan allegorian kirjaimellinen tarina on joko niin mitätön, että lukijan on perinteen vaatimuksesta tuotettava sille toinen merkitys, tai allegoria on niin arvoituksellinen, että se vastustaa tällaista käännoästä pakottaen lukijan tulkitsemaan sen itse tulkintaprosessin allegoriana. Moderni allegoria kuuluu hänen mielestään

jälkimmäiseen luokkaan, jossa lukija ei löydä pitävää pohjaa tulkinnalle ja itse tulkitsemisen keinotekoisuus tai vaikeus nousee ainakin implisiitiksi teemaksi. (Keskinen 1991, 44). *Neljä päivänlaskua* sijoittuu allegorisuuden tavaltaan mielestäni näiden kahden välimaastoon: se on arvoituksellinen, eikä sen kääntäminen toiselle signifiikaatiotasolle ole aina ollenkaan yksinkertaista, mutta kirjaimellisen tarinan yhteydessä on mielestäni silti havaittavissa myös selkeitä merkkejä toisista merkityksistä. Keskinen esitys modernin allegorian mahdollisesta teemasta kuitenkin tarjoaa yhden vaihtoehtoisen näkökulman *Neljän päivänlaskun* teeman ja temaattisuuden pohdintaan.

Teeman nouseminen ensisijaiseksi juonen elementiksi kirjaimellisen tason tapahtumiin nähden liittyy Lyytikäisen mukaan vahvasti allegoriaan ja sen juonirakenteeseen, sillä allegorioiden mahdollisena ja tyypillisenä juonirakenteena voi pitää hermeneuttista juonta. Hermeneuttisessa juonessa tapahtumat ja kuvat, joita esitetään, seuraavat toiminnan sijaan teeman ja sen tulkinnan logiikkaa, ja kertomus kertoo tapahtumia edistääkseen tietämistä. (Lyytikäinen 2013, 40.) *Neljässä päivänlaskussa* tapahtumat eivät aina seuraa loogisesti toisiaan, vaan romaani tuntuu rakentuvan palasista, joita minäkertojan tiedon ja kokemusten jano, vastausten etsiminen, sydämen johdattelu ja heittelehtivät tunteet yhdistävät. Romaanin kokonaisuutta pitää siis kausaalisen juonen sijaan kasassa hermeneuttinen juoni, jonka pääosassa on teoksen yhteenkokoava teema.

Lyytikäinen kirjoittaa analysoimiensa Leena Krohnin romaanien rakenteiden olevan episodisia. Romaanien keskiössä on yksi elämää pohtiva ja ilmiöitä tarkkaileva tietoisuus, joka ”kohtaa erilaisia ihmisiä ja tilanteita ja näkee heissä itsensä tai koko elämän heijastuksia”. (Lyytikäinen 2013, 49.) Sama pätee myös *Neljään päivänlaskuun*, jossa pohtiva tietoisuus on minäkertoja, joka on samalla myös romaanin päähenkilö. *Neljän päivänlaskun* juonen kulusta on erotettavissa episodeja, eli lyhyitä, muusta kokonaisuudesta jollain tapaa irtonaisia sivujuonia tai kohtauksia, jotka kuitenkin liittyvät löyhästi teoksen kokonaisuuteen – löyhästi siis tapahtumien tasolla, mutta temaattisen kokonaisuuden kannalta vahvemmin. Lyytikäinen (2013, 50) toteaa Krohnin episodisista romaaneista, ettei niitä pidä koossa juoni, kausaalinen jatkuvuus tai henkilöiden samuus, vaan episodien metaforinen suhde toisiinsa ja niitä yhdistävään abstraktimpaan teemaan. Hieman samalla tavoin *Neljässä päivänlaskussa* juuri episodien merkitykset metaforisella ja allegorisella tasolla luovat yhteyttä niiden välille, sillä oikeastaan kaikissa niistä kyseessä on minäkertojan etsintä ja vuorovaikutus häntä siinä auttavien oppaiden kanssa, kuten esitän kohta. Tällaisia tarkoittamiani teoksen kulusta erotettavia episodeja ovat *Neljässä päivänlaskussa* esimerkiksi minäkertojan käymät keskustelut, kuten vuoropuhelu lääkärin kanssa sekä lukuisat keskustelut eläinten kanssa.

Lyytikäinen analysoi Leena Krohnin *Tainaron*-romaanin kertoja-päähenkilön mielen matkana ja samaistaa sen sisäistä prosessia kuvaavan allegorian traditioihin. Kertoja-päähenkilön sisäistä matkaa ohjaavien tunnuskuvien ja merkkien lisäksi Lyytikäinen puhuu oppaista, jotka konkreettisina kuvattujen paikkojen ja hahmojen muodossa esiintyessään saavat tällaisessa luennassa merkityksensä metaforina sisäisen etsinnän prosessista. (Lyytikäinen 2013, 169.) Myös *Neljän päivänlaskun* minäkertojan matkalta löytyy näitä oppaita, joita ovat erityisesti puhuvat eläimet, mutta kenties myös kaunis ystävä, kertojan vaimo sekä vaikkapa Sika-Santra tai kolmijalkaisen miehen maalannut taiteilija neuvoessaan minäkertojaa hänen pohdinnoissaan. Tavallaan myös minäkertojan sydän toimii oppaana neuvoessaan minäkertojaa lukuisia kertoja kertomuksen aikana. Seuraavassa alaluvussa analysoin tarkemmin kahta *Neljästä päivänlaskusta* valitsemani episodina, joiden hahmot toimivat oppaina minäkertojan etsinnässä. Pohdin sekä oppaiden merkitystä minäkertojalle että episodien merkitystä koko teokselle. Ensimmäinen valitsemani episodi on minäkertojan käynti lääkärin vastaanotolla ja toinen episodi minäkertojan ensimmäinen kohtaaminen villikissan kanssa. Lääkärikohtaus on hyvä esimerkki tekstistä selvästi yksittäiseksi kokonaisuudeksi erottuvasta sekä pääosin dialogiin pohjautuvasta episodista. Muita mahdollisia episodeja olisivat olleet esimerkiksi minäkertojan keskustelut viisaan pöllön (alkaen *NP*, 117) ja sikoja hoitavan pikkuvaimo Sika-Santran (alkaen *NP*, 91) kanssa, jotka molemmat erottuvat villikissa-episodia selkeärajaisemmiksi kohtauksiksi. Villikissa-episodin valitsin kuitenkin käsittelyyni muun muassa siitä syystä, että haluan nostaa esille sen kiinnostavat Gilgamesh-viittaukset ja niiden allegorisuutta tuottavat merkitykset.

2.2 Episodit opastamassa minäkertojaa

Katujen muututtua romaanin alussa minäkertojan mukaan kevään ensimerkkien myötä lumesta ja liasta sohjoisiksi huomaa myös minäkertoja muuttuneensa entistä pisteliäämmäksi ja äreämmäksi, ja lähtee lopulta vaimonsa neuvosta tapaamaan lääkäriä. Minäkertojan keskustelu lääkärin kanssa (alkaen *NP*, 10) on yksi episodi teoksen kokonaisuudessa, sillä se erottuu tapahtumillaan muista teoksen tapahtumista (lääkäri mainitaan vain tässä episodissa). Episodimaisuutta korostaa myös kohtauksen sijoittuminen omaksi alaluvukseen (”Ensimmäinen päivänlasku”, alaluku II). Episodin aluksi minäkertoja kuvaa lääkärille oireitaan sanoen:

”Mieleni on alinomaa kuin makaisin kaivonpohjassa ja jossakin korkealla lentäisivät ohitseni kultaiset linnut. Siksi pääni tulee usein kipeäksi ja uni pakenee silmiäni eikä ruokani maistu

minulle, ennen rakkaatkin kirjat käyvät minulle tylsän ikäviksi enkä pidä enää tauluistani.”
(*NP*, 10.)

Tällöin lääkäri katsoo minäkertojaa lasiensa lävitse tutkivasti, yskäisee rohkaisevasti ja kysyy vilpittömästi millainen on minäkertojan suhde juovuttaviin juomiin. Kaivonpohjassa makaaminen, kipeä pää ja unettomuus sekä mielihalujen puuttuminen liitetään siis ensisijaisesti alkoholiin. Minäkertoja tunnustaa vastauksessaan suhteensa juovuttaviin juomiin olevan huono ja ymmärtävän niiden aiheuttavan ongelmia. Tämän jälkeen lääkäri tekee muutamia tutkimuksia: valaisee minäkertojaa silmiin kirkkaalla lampulla, koputtelee varovasti tämän polvia pienellä vasaralla ja raapii tämän vatsaa katkaistulla tulitikulla. Ensimmäiset kaksi tutkimusta ovat tavalliselta yleislääkärikäynniltä tuttuja, mutta viimeinen on hieman kummallinen. Mitä lääkäri saa selville raapimalla minäkertojan vatsaa katkaistulla tulitikulla? Vai näyttäytyykö tutkimus vain minäkertojalle tällä tavoin, epäpätevänä arvausleikkinä? Tutkimuksensa tehtyään lääkäri yllättää minäkertojan (ja lukijan) tiedustelemalla minäkertojan avioliiton tilaa, johon minäkertoja vastaa:

”Avioliittoni on mahdollisimman onnellinen, kuten jokainen voi todistaa, joka tuntee vaimoni ja minut. Toden totta, avioliittoni on suorastaan malliavioliitto eikä siitä puutu mitään, mikä tekee avioliiton onnelliseksi. Onpa avioliittoni niin onnellinen, että sitä tuskin enää edes huomaa.” (*NP*, 11.)

Kulttuurinen oletus on, että rakkaus on onnelliselle avioliitolle välttämätön elementti. Erityisesti katkelman viimeinen virke kuitenkin vihjaa vahvasti siihen, ettei minäkertoja vaikuta kovin rakastuneelta vaimoonsa – tai vähintään rakkaudesta on tullut hyvin rutiininomaista, lähes huomaamatonta. Vastauksessa on havaittavissa selvä ristiriita, sillä onnellinen malliavioliitto, josta ei puutu mitään, varsinkaan rakkautta, tuskin on lähes huomaamaton. Mitä ilmeisimmin minäkertojan kommentin ristiriitaisuus ohjaa lukijaa kyseenalaistamaan avioliiton onnellisuuden, jota minäkertoja jopa hieman liioittelevasti korostaa. Minäkertojan vastausta seuraava lääkärin puheenvuoro on sekin sanojen kirjaimelliselta ja toisaalta niiden merkityksen tasoilta jokseenkin ristiriitainen:

Tämän kuullessaan viisas lääkäri ilahtui suuresti ja sanoi: ”Voisin antaa teille erittäin eteviä hormoniruiskeita, jotka ovat viimeisin huuto alallaan ja maksavat niin paljon, että varakkainkin potilas uskoo niiden tehoon ja me lääkärit voimme niiden turvin viettää arvomme mukaista, jopa joskus ylleistä elämää, eikä apteekkareillakaan ole mitään näitä hormoniruiskeita vastaan, vaan he ylistävät suuresti niiden tehoa” (*NP*, 11–12).

Lääkäriin puheenvuoro vaikuttaa jopa ironiselta, samoin kuin minäkertojan aiempi toteamus avioliittonsa onnellisuudesta. Yksinkertaisimmillaan määriteltynä ironia on puheen muoto, jossa sanotaan muuta kuin tarkoitetaan. Ironia toimii merkityksen ja sen vastakohtan akselilla. (Laakso 2014, 26; 100.) Hormoniruiskeiden tehon perustelu niiden uutuusarvolla ja kalliilla hinnalla, joka saa varakkaimmankin potilaan uskomaan niiden vaikutukseen, pikemminkin kyseenalaistaa lääkkeiden todellisen tehon. Kertomuksen kokonaisuuteen näiden kommenttien henkilöihahmoista lähtöisin oleva tarkoituksellinen ironia ei tosin välttämättä oikein istu, joten syytä piilomerkityksille on luontevampaa etsiä muualta. Allegorialla on yhteys ironiaan: se on jo varhain samastettu ironian kanssa molempien ei-kirjaimellisten puhetapojen vuoksi (Tambling 2010, 21). Sekä allegoria että ironia sisältävät piilotettuja merkityksiä ehdottaen kielestä itsestään löytyvän kaksinkertaisuutta ja sanaleikkejä (Tambling 2010, 8). Vainikkalan (1993, 160–161) mukaan modernit ja postmodernit allegoriat ovat yhä useammin itseironisia ja luonteeltaan perinteisiä allegorioita vihjaavampia. Määritelmä pätee *Neljään päivänlaskuun* ja on näkyvillä esimerkiksi edellä esitetyissä minäkertojan ja lääkärin puheenvuoroissa. Sen sijaan, että puheenvuorojen ironia tosiaan olisi henkilöihahmojen itsensä tuottamaa, on ironia mahdollista tulkita tässä tapauksessa osaksi koko tekstin tapaa tuottaa allegorisuutta eli vihjata toisiin merkityksiin tekstin kirjaimellisen tason takana. Toisin sanoen allegorian toiset merkitykset tuodaan siis lääkäriepisodissa löydettäväksi ironian avulla.

Toisaalta kohtauksessa on otettava huomioon se romaanin kerronnalliseen rakenteeseen liittyvä seikka, että lääkärin sanat, kuten loppuviitteitä lukuun ottamatta kaikki muukin koko teoksessa, kerrotaan minäkertojan kautta ja tämän näkökulmasta. Minäkertoja nimittäin kauhistuu lääkärin sanoista ja kieltäytyy ottamasta vastaan tämän tarjoamia lääkkeitä. Niinpä voi olla, että minäkertoja pyrkii kertomaan tilanteesta neutraalisti ja lääkäriä kunnioittaen (esimerkiksi kuvatessaan tätä viisaaksi), muttei voi välttyä mainitsemasta lääkärin todellisten sanojen sijaan tämän puheen merkitystä sellaisena kuin itse sen tulkitsee – siis lumelääkkeiden kaupitteluna, rahojen kiskomisena. Toisaalta on myös mahdollista, että ristiriita lääkärin kutsumisessa viisaaksi ja hänen motiivinsa kuvaamisessa kyseenalaisiksi (kalliiden lääkkeiden kaupittelu, jotta niiden turvin on mahdollista elää joskus jopa ylellistä elämää) on juuri minäkertojan tarkoitus ja hänen omaa ironiantajuaan. Tai sitten on toki mahdollista – teoksen muutenkin omalaatuisessa kerronnassa – että nämä ovat juuri ne sanat, joilla lääkäri lääketta minäkertojalle tarjosi. Neljäntenä vaihtoehtona minäkertojan ja lääkärin keskustelun sisältämä ironia voi olla lähtöisin teoskokonaisuuden tasolta, esimerkiksi sisäistekijästä, joka on sitä hallitseva tietoisuus ja sen ilmentämien normien alkuperä, ja joka viestii lukijalle ”rivien välistä” (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 110). Sisäistekijästä kirjoitan hieman enemmän luvussa 6.3. Yhtä kaikki, puheenvuorojen (todellinen) merkitys välittyi niiden

sisältämän ironian kautta, oli ironian lähtöpiste sitten missä tahansa. Ja juuri tässä ironia hyödyntää samanlaista merkityksen rakentumista kuin allegoriakin: on kirjaimellinen taso sekä toinen taso, jonka havaitsemiseen kirjaimellisen tason antamat vihjeet lukijaa ohjaavat.

Toinen esimerkki episodista ja oppaan kohtaamisesta on ensimmäinen minäkertojan villikissan kanssa käymä keskustelu. Villikissa tulee minäkertojaa vastaan toisenkin kerran teoksen aikana, mutta käsittelen tässä näiden kahden ensimmäistä kohtaamista, joka tapahtuu minäkertojan mukaan juhannusyönä (*NP*, 55). Minäkertoja ja villikissa kohtaavat sattumalta tien mutkassa ja jäävät hieman toisiaan kyräillen keskustelemaan molempien pahoista tavoista. Minäkertoja syyttää villikissaa riistarosvoksi ja munien tuhojaksi, johon villikissa vastaa puolustautuen ja villin verensä myöntäen, ja kääntää lopulta syytökset minäkertojaa vastaan muistuttaen, kuinka mielellään tämäkin syö lempeän lampaan lihaa ja nauttii aamiaisellaan kalkkunan munia. Lopulta villikissa puhuttelee minäkertojaa seuraavin sanoin:

”Olemme siis näissä asioissa täysin samanveroiset, ja ellen erehdy, on omassakin veressänne pisara villikissain verta, joka tekee ruumiinne levottomaksi ja mielenne ikuisesti tyytymättömäksi. Herrassa ei kuitenkaan ole villikissan uhmaa ja sisua ettekä rohkene karata metsään, vaan tyydytte asumaan mukavassa talossa ja syömään ruokanne puhtailta lautasilta.” (*NP*, 57–58.)

Näiden sanojen jälkeen minäkertoja myöntää villikissan olevan oikeassa. Villikissa ja minäkertoja siis vertautuvat toisiinsa, ja yhteneväisyyksien sekä erojen esiin nostaminen tekee näkyväksi niihin liittyvät ominaisuudet minäkertojassa. Minäkertojan ja villikissan veren samastaminen muodostaa myös metaforan ”minäkertojan veri on villikissan verta” (tai tarkemmin ottaen pisara minäkertojan verta on villikissan verta). Kognitiivisen metaforateorian näkemyksiä hyödyntäen ilmauksessa korostuvat minäkertojan ja villikissan veren yhteiset piirteet ja tulevat siten minäkertojan verta kuvaaviksi ominaisuuksiksi. Minäkertojan veren ja kissan veren käsiteryhmien samankaltaiset ominaisuudet yhdistyvät, ja myös vereen liittyvät käsiteryhmät tulevat osaksi tulkintaa. (vrt. Turunen 2010, 47–48.) Kun otetaan huomioon, että suonissa virtaava veri tai sen korvikkeet yhdistyvät konventionaalisesti perimään (”suonissani virtaa intiaanien veri”) tai luonteeseen tai ominaisuuteen (”bensaa suonissain” vauhdikkuuden kuvauksena), yhdistyy villikissan ja veren käsiteryhmien kautta minäkertojaan myös villikissan perimään ja luonteeseen liittyviä elementtejä. Näitä voivat olla esimerkiksi villiys, yhteys luontoon, levottomuus sekä halu vapauteen. Villikissan sanat samastavat minäkertojan varsin vahvasti tähän ja korostavat näitä villikissan piirteitä

minäkertojassa.

Lisäksi villikissain veri, joka tekee minäkertojan ruumiin levottomaksi ja mielen ikuisesti tyytymättömäksi, muistuttaa minäkertojan sydäntä, jonka vaikutusta minäkertojaan on aiemmin teoksessa kuvailtu samanlaiseksi. Esimerkiksi minäkertojan vaimo muistuttaa, ettei kertojalla ole ollut yhtään rauhallista hetkeä niin kauan kuin tuo ”tyytymätön” sydän on sykkinyt tämän rinnassa (NP, 8). Sydän vetää minäkertojaa villikissan veren tavoin vieraisiin seikkailuihin, mutta minäkertojassa ei kuitenkaan ole tarpeeksi uhmaa jättämään mukava elämänsä. Samalla tavoin ei minäkertoja hylkää vaimoan, tytärtään tai kotiaan, jotka hänen mukavaan elämäänsä kuuluvat, vaikka tyytymättömyys tähän mukavuuteen saa hänet haikailemaan sydämensä perässä kauniita harmaita silmiä, jotka ystävättärelle kuuluvat. Toisaalta kohtauksen jatkuessa myös villikissasta paljastuu minäkertojan kaltaisia puolia, kun villikissa ovelasti kiertäen tunnustaa kaipaavansa sitä, että joku toisinaan ruokkisi häntä tuomalla lahnanpäitä ja tilkkasen lämmintä maitoa kupissa leikkituvan taakse (NP, 59). Villikissa ei siis ole aivan niin villi ja uhmaava kuin aluksi antaa ymmärtää, eikä hänelläkään näköjään ole mitään sitä vastaan, että saa syödä ruokansa kupista. Myös villikissan veressä on näköjään mukavuudenhaluisia piirteitä, ja veri-metaforan jatkuessa ja laajentuessa villikissasta tulee sen kautta ikään kuin allegoria minäkertojasta (ja kenties myös toisin päin).

Episodi kuitenkin jatkuu vielä tästä, ja villin puolensa villikissan sanoista jälleen muistaneena minäkertoja pyytää villikissaa johdattamaan hänet karpässien luokse maistaakseen sitä ja imeäkseen villikaalin mehua, jotta pystyisi lentämään. ”Mutta minne aion lentää, sitä en voi sinulle kertoa, koska se ei ole vain minun salaisuuteni, vaan siihen on osallisena toinen, jonka on valvottava mainettaan” (NP, 58). Tämä ”toinen” on epäilemättä minäkertojan kaunis ystävätär, jonka luokse minäkertoja uskaltaa lentää vain juhannusyön taikuuden voimin karpässientä nautittuaan, mielikuvituksessaan.

Villikissa lupaa opastaa minäkertojaa jonkin matkaa toimien siten oppaana minäkertojan reitillä myös konkreettisella tarinan tapahtumien tasolla. Karpässien löydettyään villikissa haukkaa siitä kiihtyen sitten vauhkoksi ja alkaen huutaa: ”Gilgamesh, Gilgamesh, missä on elämän yrtti? Nyt söisin sen, nyt tuhraisin kuononi siihen, vaikka se polttaisi kuononi, kuten se polttaa ihmisten kädet.” (NP, 61.) Gilgameshia huutaen villikissa häviää korpeen, minäkertoja palaa kotiinsa ja episodi päättyy. Mielenkiintoinen on villikissan huudahdus, joka vaatii hieman taustatietoja tullakseen ymmärretyksi. *Gilgamesh*, tai toiselta kirjoitusasultaan *Gilgameš*, on Babylonialainen runoteos,

jonka sankari Gilgamesh oli muinaisen Urakin suuri kuningas, joka lähti etsimään elämän totuutta ja merkitystä sekä ikuista elämää eli kuolemattomuutta. Gilgameshin maininnan huomioi myös kriitillisten huomautusten kertoja loppuviitteessään: ”Muinaisbabylonialaisen runoepoksen sankari. Ainaiseksi ajoiksi jäänee selvittämättä, mikä oikku sai tekijän sijoittamaan tämän nimen juuri villikissan suuhun.” (NP, 134.)

Koko Gilgameshin maininnan merkityksen, johon paneudun hetken päästä, lisäksi myös kriitillisten huomautusten kertojan kommentissa on useampi huomionarvoinen asia. Ensinnäkin kriitillisten huomautusten kertojan mukaan tekijä on sijoittanut tämän nimen villikissan suuhun, mikä siis tarkoittaa minäkertojan olevan (kriitillisten huomautusten kertojan mukaan) vastuussa villikissan puheista. Toteamus viittaa villikissan kanssa käytyyn keskusteluun kokonaan minäkertojan luomuksena. Tässä esille nousevat samanlaiset kysymykset kerronnan vaikutuksesta tapahtumiin ja vuoropuhelun totuudenmukaisuuteen kuin joita pohdin jo lääkäriepisodin yhteydessä. Palaan asiaan lisäksi vielä myöhemmin tässä alaluvussa. Toinen mielenkiintoinen yksityiskohta kriitillisten huomautusten kertojan kommentissa on sanan *juuri* sijoittuminen: tämän nimen *juuri villikissan suuhun*, ei *juuri tämän nimen villikissan suuhun*. Kriitillisten huomautusten kertoja pohtii siis, miksi minäkertoja on laittanut juuri villikissan mainitsemaan Gilgameshin, kun pohtia voisi miksi juuri Gilgamesh on se nimi, jota villikissa huutaa, ja mikä merkitys Gilgameshin maininnalla on teoksessa. Toisaalta kriitillisten huomautusten kertojan kommentti on sikäli ymmärrettävä, että onhan tällainen muinaisen kulttuurihistorian tuntemus sellaista tietoa, joka menee yli kissojen sivistyksen asteen, ja on siten ehkä hämmentävää, että minäkertoja on halunnut esittää villikissan olevan nimestä tietoinen. Kolmanneksi on huomautettava, ettei kriitillisten huomautusten kertoja taustatietoa tarjotessaan mainitse Gilgameshiin liittyvää kuolemattomuuden tavoittelua, joka mielestäni on kertomuksen jatkon ja Gilgamesh-viittausten kannalta keskeisin seikka viittausten ymmärtämiseksi.

Gilgameshin nimi mainitaan siis teoksessa tämän kohtauksen jälkeen vielä muutaman kerran, ja ensimmäinen niistä on varsin mielenkiintoinen. Se esiintyy, kun minäkertoja ystävättärensä kasvot kosketuksellaan läikytettyään toteaa:

Kaiken tämän tähden ymmärsin ja tiesin hyvin, miksi villikissa niin pelottavan tuskan ja hekuman vallassa oli huutanut Gilgameshia, sillä myös minä olin nyt polttanut suuni elämän yrttiin ja tiesin menettäneeni kuolemattomuuden pahojen tekojeni ja hillittömän sydämeni tähden (NP, 102).

Maininta lisää jälleen minäkertojan samastusta villikissan kanssa, sillä aiemmin yrtistä puhuessaan villikissa on sanonut sen polttavan ihmisten kädet ja oman kuononsa, mutta minäkertoja ei polta villiyrttiin käsiään, kuten muut ihmiset, vaan villikissan tavoin suunsa. Molempien kytkös Gilgameshiin ja elämän yrtin kaipuu vahvistavat allegoriaa minäkertojan ja villikissan välillä. Lisäksi Gilgameshin maininta toki nostaa Gilgameshin ja siihen liittyvät merkitykset seuraavan käsittelyn keskiöön. Tarujen Gilgamesh saa meren pohjasta haltuunsa yrtin, jonka avulla ihminen voi saavuttaa ikuisen nuoruuden – joka tietenkin samalla tarkoittaa kuolemattomuutta. Gilgameshin kohtalona on kuitenkin menettää löytämänsä yrtti, sillä käärme ottaa sen itsellensä ja pakenee. Gilgameshin tarinan tunteville minäkertojan sydän vertautuu käärmeeseen; sydän usuttaa minäkertojaa suutelemaan ystävätärtä ja johdattaa edeltäviin tekoihin. Mutta mitä minäkertojan puheissa merkitsee tuo elämän yrtti, johon hän on polttanut suunsa, ja mitä ovat ne pahat teot, joiden vuoksi minäkertoja kokee menettäneensä kuolemattomuuden? Minäkertoja ei kerro tarkalleen mitä on tapahtunut ennen kuin ystävättären iho on muuttunut täplikkeäksi, muutoin kuin kuvaamalla sulkeneensa ystävättären syliinsä ja antaneensa tämän levätä suloisesti siinä, mutta elämän yrtti johtaa ajatukset seksuaaliseen kanssakäymiseen, josta elämä saa alkunsa. Pahat teot voisivat siten tarkoittaa aviorikosta ja toisen henkilön aviorikkomukseen johdattamista. Elämän yrtti voi olla kielikuva seksuaaliselle kanssakäymiselle, tai toisaalta minäkertoja voi elämän yrtillä tarkoittaa teon sijaan myös ystävätärtä itseään, johon on kajonnut ja ilmeisesti ”polttanut suunsa”.

Mutta mihin viittaa tuo kuolemattomuus, jonka minäkertoja kokee tekojensa ja sydämensä tähden menettäneensä? Koska minäkertoja ei-yliluonnollisena ihmishahmona ei ole edes potentiaalisesti kuolematon, on kuolemattomuus syytä tulkita kielikuvallisena keinona, tapana ilmaista jotakin muuta. Tarkoittaako hän kuolemattomuudella paikkaa taivaassa, jonne pääsy on moraalittomien tekojen vuoksi estetty? Vai voiko kuolemattomuus kenties edustaa minäkertojalle sitä kauniin ystävättären kanssa koettua ystävyyttä, rakkautta ja sielujen yhteyttä, jotka hän on ystävättäreen kajotessaan menettänyt? Ainakin minäkertoja mitä ilmeisimmin paheksuu tapahtunutta, sillä hän toteaa: ”Silloin vasta ymmärsin, miten pahasti olin käyttäytynyt häntä kohtaan koskiessani häneen ja miten kauhealla tavalla olin palkinnut hänen hyvyytensä” (NP, 102). Vai voisiko kuolemattomuus tarkoittaa koskematonta ja puhdasta, pelkästään ajatusten tasolla esiintyvää rakkautta, joka tuhoutuu koskemisella ja sen todeksi tuomisella? Toisaalta kuolemattomuus, kun se yhdistetään Gilgameshtarun ikuisen nuoruuden tarjoavaan yrttiin, voi viitata myös minäkertojan nuoruuteen ja nuoruuden unelmiin, jotka liittyvät ystävättäreen. Minäkertoja ja ystävätär ovat tavanneet toisensa ensimmäisen kerran ollessaan paljon nuorempia, ja ystävätärtä katsellessaan tuntee minäkertoja sydämensä olevan ”nuori jälleen” (NP, 21–22).

Vaikka minäkertojan kommentit jäävät hieman arvoituksellisiksi, näkyy Gilgameshiin liittyvä kuolemattomuuden tavoittelun motiivi teoksessa vielä tämän jälkeenkin, kun minäkertoja aikoo tavoitella kuolemattomuutta kohottaakseen koko palaamattoman kesän pimeästä ja tehdäkseen sen tapahtumat ja henkilöt ikuisiksi siinä mitassa, jossa ikuisuus on hänen vallassaan (*NP*, 124). Tulkintani mukaan siis tallentaakseen kevään ja kesän tapahtumat kirjalliseen muotoon. Kuolemattomuus vaikuttaa tässä liittyvän kirjallisuuden yleiseen luonteeseen, sen säilymiseen jälkipolville samalla tavoin kuin *Gilgamesh* maailman vanhimmaksi eepokseksi kutsuttuna teoksena on säilynyt tuhansia vuosia päähenkilönsä kuoleman jälkeenkin. Tätä käsittelen lisää tutkielmani luvussa 5.2.

Aiemmin esittelemäni Lyytikäisen ajatus oppaista metaforina sisäisen etsinnän prosessista toimii osuvasti *Neljässä päivänlaskussa*, sillä kaikki minäkertojan keskustelut oppaiden kanssa ovat realistisuudeltaan aavistuksen kyseenalaisia, ja etenkin kohtaamiset puhuvien eläinten kanssa olisi luontaisempaa tulkita vain minäkertojan kuvitelmiiksi, jolloin ne nimenomaan olisivat tämän sisäistä etsintää, keskustelua oman itsensä kanssa. Olettamusta tukee esimerkiksi minäkertojan tunnustus siitä, kuinka hän on ennen villikissan tapaamista juonut puolet konjakkipullon sisällöstä (*NP*, 61). Konjakin avittamana keskustelu villikissan kanssa voi epäilemättä tuntua minäkertojasta todelliselta, vaikka olisikin pelkästään tämän kuvitelmaa. Toisaalta kaikki keskustelut eläinten kanssa eivät ilmeisesti, ainakaan minäkertojan kertomukseen pohjautuen, tapahdu alkoholin vaikutuksen alaisina, ja ne on mahdollista olettaa todella tapahtuneiksi teoksen reaalfantastisessa maailmassa, josta lisää luvussa 2.4. Kriittisten huomautusten kertoja ei kuitenkaan huomioi tällaista mahdollisuutta, kuten jo ylempänä osoitin, vaan ilmeisesti pitää keskusteluja minäkertojan mielen tuotoksina. Olivat tapahtumat sitten mahdollisia tai todellisia tai eivät, toimivat episodimaiset kohtaamiset kaikesta huolimatta jonkinlaisina opasteina minäkertojan etsinnän varrella.

Lyytikäinen (2013, 169) kirjoittaa allegorian henkilön etsinnän päätepisteessä hahmottuvan perinteisesti luvattu maa, kaivattu rakastettu tai muu ihannehahmo. *Neljän päivänlaskun* minäkertojan etsinnän tavoitteena on monta asiaa. Toisaalta tämä etsii ja kaipaa rakkautta ja rakastettuaan, toisaalta taas ikuista elämää, täyttymystä himolleen tai kenties jopa paluuta nuoruutensa päiviin. Yleistäen voisi sanoa tämän etsivän onnea. Minäkertoja ei itsekään tunnu olevan aivan selvillä etsintöjensä kohteesta, ja esimerkiksi sydämen yllytys on toisinaan lähtöisin hieman toisenlaisista motiiveista (himo) kuin mitkä kertoja ääneen tunnustaa (rakkaus). Epäselvät tavoitteet ja etsintä ilman selvää kohdetta osana allegoriaa saavat vahvistusta myös Lyytikäiseltä:

Ihannemaa tai -hahmo edustaa identiteetin löytämistä, itsen toteuttamista, elämän tarkoituksen saavuttamista. Modernismin allegorioissa mikään ei ole näin selvää. Oppaat usein puuttuvat ja henkilöhahmot etsivät tuntematonta, selvyyttä arvoituksiin, joihin ei ole tarjolla valmista ratkaisua. Harharetkiltä ei ole varmaa kotiinpaluuta, he ovat oman itsensä varassa eivätkä täysin tiedä, mihin ovat matkalla. (Lyytikäinen 2013, 169.)

Myös *Neljän päivänlaskun* minäkertojan elämän tarkoitus jää ainakin osin löytymättä eivätkä arvoitukset saa valmista ratkaisua. Kohtaamiset oppaiden kanssa jättävät minäkertojan usein pettyneeksi, kun vastaukset tämän kysymyksiin eivät ole toivotunlaisia. Lääkäri ehdottaa kalliita lääkkeitä ja rauhallista sairaskotia, jotka minäkertoja kimmastuneena tyrmää, ja korpiseikkailultaan villikissan kanssa minäkertoja palaa kyllästyneenä. Sama tyytymättömyys vastauksiin toistuu esimerkiksi keskusteluissa lahnojen ja viisaan pöllön kanssa. Kaiken kaikkiaan oppaiden merkitys on kuitenkin varmasti kertoa lukijalle jotakin allegorisessa mielessä, paljastuuhan niiden kautta yhtä jos toista minäkertojasta ja tekstin kokonaisuudesta. Ja vaikkei minäkertoja näennäisesti saa haluamiaan vastauksia, saa hän kuitenkin niiden sijaan jotain muuta. Esimerkiksi lääkärin onnellisen mutta huomaamattoman avioliiton avuksi tarjoamat lääkkeet saavat minäkertojan ymmärtämään, ettei hän halua lääkkeitä, ja sairaskodin tarjoaminen hoitokeinona mieltä häiritsevistä egyptiläisistä eroon pääsemiseksi saa minäkertojan ryhtymään kirjoitustyöhön. Lisäksi oppaat tarjoavat vihjeitä allegorian tasosta, kuten esimerkiksi villikissa tekee viitatessaan Gilgameshiin, johon liittyvä ikuisen elämän tavoittelu nousee teoksessa kirjaimellisen tason lisäksi jonkinlaiseksi piilotetuksi kertomukseksi kirjoittamisen tavoitteista, kuten osoitan luvussa 5.2. Episodien toistuva teema, vastausten etsintä, yhdistää ne toisiinsa, ja episodien merkitys koko teokselle löytyy juuri niiden teeman toistamisesta.

2.3 Nimettömät paikat ja henkilöhahmot

Tässä alaluvussa käsittelen *Neljän päivänlaskun* paikkojen ja henkilöhahmojen kuvausta, sillä paikat ja henkilöhahmot ovat yksi allegorian keino erottautua mimeettisestä esittämisestä ja vihjata kirjaimellisen lukutavan ulkopuolelle. Lyytikäisen mukaan paikkojen ja henkilöhahmojen rakentaminen oudoiksi on tavallista (lajityypillisille) allegorioille. Allegorian poetiikassa olennaista on, että henkilöhahmot ja paikat, samoin kuin edellä käsitellyt tapahtumatkin, on esitettävä sellaisella tavalla, joka saa katsomaan ohi mimeettisen tason ja lukemaan esitettyä merkkeinä. Paikkojen ja henkilöhahmojen oudoiksi tekeminen lisää niiden etäännytyä lukijasta. Etäännyty

taas estää lukijaa lähestymästä niitä kuin todellisia paikkoja tai ihmishahmoja, jotta ne tulkittaisiin merkeiksi ja tunnuskuviksi. (Lyytikäinen 2013, 15; 43–44.) Ennen varsinaista käsittelyä koen kuitenkin tarpeelliseksi huomauttaa, että jätän tässä luvussa käsittelyni ulkopuolelle kriittisten huomautusten kertojan siitä syystä, etten koe tämän kuuluvun olennaisena osana romaanin henkilöhahmoihin. Kriittisten huomautusten kertoja ei osallistu kertomuksen tapahtumiin ja vaikuttaa romaaniin vain kommentoimalla minäkertojan kertomusta. Kertojana kriittisten huomautusten kertoja on kuitenkin merkittävässä roolissa, ja tähän tulen luvussa 5.1.

Päällisin puolin *Neljän päivänlaskun* paikat ja ihmishahmoiset henkilöt muistuttavat realistisia paikkoja ja henkilöhahmoja, ne eivät esimerkiksi ole ulkomuodoltaan millään tavoin kummallisia. Tästä huolimatta molempiin liittyy eräs merkittävä etäännytyistä tuottava piirre: niitä ei nimetä. Paikat, joissa minäkertoja vierailee, saavat nimityksiä kuten ”koti”, ”korpimökki” ja ”nuoruuteni kaupunki”, henkilöhahmot taas ovat minäkertojan kerronnassa kutsumanimiltään vaimo, tytär, kaunis ystävätär, mummo ja niin edelleen. Myös minäkertoja itse jää ilman erisnimeä, ja häntä kutsutaan vain ammattiin viittaavilla nimikkeillä joko entiseksi naulakauppiaksi tai kriittisten huomautusten kertojan kutsumana tekijäksi. Shlomith Rimmon-Kenan analysoi aineksia, jotka johtavat henkilökuvaksi kutsuttuun konstruktion, ja nostaa erisnimen perustavaksi tälle ainesten joukolle yhtenäisyyttä luovaksi tekijäksi. Hän lainaa Roland Barthesia todetessaan erisnimen luovan illusion siitä, että tuo ominaisuuksien joukko on jotakin yksilöllistä ja kvalitatiivista, jonka ansiosta se välttää sepitettyjen henkilöhahmojen vulgaarin laskettavuuden; ”juuri erisnimi on ero, joka tuottaa sen, mikä henkilössä on erityistä”. (Rimmon-Kenan 1991, 52.) Ilman erisnimeä *Neljän päivänlaskun* henkilöhahmot ja paikat menettävät osan yksilöllisyydestään.

Nimet ovat suuressa roolissa erityisesti perinteisissä allegorioissa: allegorian hahmot ovat tyypillisesti abstraktien ideoiden ruumiillistumia, joita niiden nimetkin esittävät – allegoristen henkilöhahmojen erisnimi edustaa sitä luonteenpiirrettä, jonka varaan henkilöhahmo rakentuu (Beckson & Ganz 1990, 8–9; Rimmon-Kenan 1991, 55). *Neljän päivänlaskun* keskeiset henkilöhahmot, kuten jo todettua, eivät saa erisnimiä, mutta kenties niiden nimet toimivat silti viitteinä samaan tapaan kuin perinteisissä allegorioissa. Minäkertojan tarinan paikat ja henkilöhahmot saavat nimityksensä minäkertojasta käsin ja ovat olemassa ikään kuin ainoastaan siinä valossa, jossa minäkertoja ne havaitsee, esimerkiksi kotina tai vaimona. Niiden itsensä sijaan korostuu siis niiden suhde minäkertojaan. Toisaalta paikat ja henkilöhahmot voidaan nähdä myös nimiensä edustamien yleisten merkitysten kautta, ”lajityyppiensä” edustajina. Tyyppi on yhden piirteen tai yhden vallitsevan ja muutamien toissijaisten piirteiden varaan rakentuva hahmo, jonka

silmiinpistävän piirteen voi katsoa edustavan kokonaista ihmisryhmää (Rimmon-Kenan 1991, 55). Tässä silmiinpistävä piirre tulee nimestä, joka antaa vihjeen siitä, että yksilöllisten piirteiden sijaan huomio tulee suunnata yleiseen merkitykseen. Samalla tavoin *Neljän päivänlaskun* henkilöhahmojen lisäksi paikat näyttävät tyyppeinä. Esimerkiksi koti on yleisnimitys ja viittaa siten kodin yleiseen ja yhteiseen merkitykseen. Ei siis kotiin tietynä paikkana, vaan kotiin kattokäsitteenä sekä niihin merkityksiin, joita kodin käsitteeseen yhdistetään. Myös mökki ja nuoruuden kaupunki ovat nimityksiä, jotka kuuluvat kaikille ja tarkoittavat jokaiselle ihmiselle eri asioita. Minäkertojan kertomuksessa ne tarkoittavat tiettyjä paikkoja, mutta koska hän ei osoita näitä paikkoja tarkemmin, korostuvat nimitysten yleiset ja yhteisesti tunnetut merkitykset.

Samalla tavoin merkityksensä saavat minäkertojan tarinan henkilöhahmot, jotka saavat viitteitä yleistettävyydestään jo minäkertojan kerronnan kautta. Hyvänä esimerkkinä käy minäkertojan vaimonsa kanssa käymä keskustelu, jonka kuvaamisen lomassa minäkertoja esittää kommentteja, jotka yleistävät tapahtumien kulun kaikille aviopareille tyypillisiksi teoiksi. Minäkertoja toteaa esimerkiksi näin: ”Mutta luulin olevani vaimoani viisaampi, *kuten mies aina luulee olevansa vaimoansa viisaampi* aiheuttaen siten itselleen paljon harmia ja ikävyyksiä” (NP, 8. Kursiivi AM), sekä näin: ”Niinpä menin kopeasti tieheni saatuaani tahtoni lävitse, mikä oli harvinaista, koska vaimoni tahto on minun tahtoani lujempi, *kuten yleensäkin naisten tahto on miesten tahtoa lujempi*” (NP, 9. Kursiivi AM). Lisäksi hän toteaa epäilleensä vaimon ”suuresti liioittelevan *naisten tavalliseen tapaan*” (NP, 9. Kursiivi AM). Minäkertoja siis kuvailussaan vetoaa miesten ja naisten sekä aviopuolisoiden välisiin yleisiin suhteisiin ja ominaisuuksiin tehden samalla itsestään tyypillisen (avio)miehen ja vaimostaan tyypillisen vaimon sekä naisen edustajan. Kursivoidut kohdat korostavat näitä minäkertojan omasta yksityisestä keskustelustaan tekemiä yleistyksiä. Tällä tavoin myös minäkertojan sanat yhdessä henkilöhahmojen ja paikkojen saamien nimitysten kanssa rakentavat analogiaa yksityisistä merkityksistä yleisempiin ja antavat olettaa kertomuksen takaa löytyvän jokin yleisempi ajatus siitä, kuinka (esimerkin tapauksessa) miesten ja naisten väliset suhteet rakentuvat. Analogia merkityksestä toiseen on juuri olennainen sekä metaforan että allegorian rakennetekijä.

Rimmon-Kenan esittelee Joseph Ewenin tavan luokitella henkilöhahmoja kolmen eri jatkumon, kompleksisuuden, kehittyvyyden ja sisäisen elämän kuvauksen kautta. Allegoriset henkilöhahmot sijoittuvat kompleksisuusjatkumon toiseen päähän yhdessä karikatyyrien ja tyyppien kanssa, sillä nämä rakentuvat vain yhden piirteen tai yhden vallitsevan ja muutaman toissijaisen piirteen varaan. Nämä kolme sijoittuvat myös kehittyvyyden akselin toiseen päähän ollen staattisia hahmoja. Ei-

kehittyvät henkilöhahmot ovat usein sivuhenkilöitä, joilla on jokin yleinen funktio, esimerkiksi edustaa yhteiskunnallista miljöötä, jossa päähenkilöt toimivat. (Rimmon-Kenan 1991, 55.) *Neljän päivänlaskun* henkilöhahmot minäkertojaa lukuun ottamatta täyttävät melko hyvin allegorian henkilöhahmoille edellä annetut odotukset. Ne eivät ole kovin kompleksisia, sillä ne rakentuvat nimityksensä kuvaaman roolin varaan ja täyttävät itse asiassa mielestäni osittain myös tyypin ominaisuudet. Ne eivät myöskään ole kehittyviä, sillä ne eivät juuri muutu tarinan aikana – esimerkiksi vaimo on edelleen kotona minäkertojaa vastassa samanlaisena tämän tullessa matkoiltaan takaisin. Muut henkilöhahmot ovat enemmän, tai kenties ystävättären tapauksessa hieman vähemmän, tarinan sivuhenkilöitä ja täyttävät olemassaolollaan nimenomaan jonkinlaista yleistä funktiota. Minäkertojaa lukuun ottamatta kaikki muut *Neljän päivänlaskun* henkilöhahmot jäävät myös sisäisen elämän kuvauksen akselin toiseen päähän, sillä ne kuvataan vain ulkopuolelta tietoisuuden jäädessä läpinäkymättömäksi. Tämä tosin liittyy myös kerrontaratkaisuun, sillä tapahtumiin osallisena ja kaikkea muuta kuin kaikkitietävänä kertojana minäkertoja ei voi tietää toisten henkilöhahmojen ajatuksia sen paremmin kuin kukaan ihminen voi tietää toisen ihmisen päänsisäisiä mielteitä. Lyytikäisen (2013, 44) mukaan allegorian henkilöhahmot ovat usein yliluonnollisia ja groteskeja, mutta myös ihmishahmoiset henkilöt voivat jäädä staattisiksi tai olla karikatyyrejä, koska heidän tehtävänsä on toimia merkkeinä.

Toisaalta myös minäkertojan henkilöhahmo jää monilta osin täsmentämättömäksi ja allegoriseksi, sillä esimerkiksi tämän mystinen entinen ammatti naulakauppias saa piirteitä, jotka kyseenalaistavat kirjaimellisen lukutavan ja saavat ammatin vaikuttamaan toisten merkitysten kasautumalta, josta Lyytikäinen (2013, 95) kirjoittaa. Naulakauppiaan ammattia käsittelen tarkemmin kolmannessa pääluvussa. Vaikka minäkertoja on ehdottomasti muita henkilöhahmoja kompleksisempi hahmo, jonka sisäisen maailman kuvaus saa teoksessa runsaasti tilaa, on hän kuitenkin kehittyvyyden asteeltaan lähellä muita henkilöhahmoja. Minäkertoja kyllä kokee teoksen aikana monenlaisia asioita, jotka saavat hänen tuntemuksensa ja ajatuksensa muuttumaan puolelta toiselle, mutta kertomuksensa lopussa hän palaa jälleen takaisin kotiin melko samanlaisena kuin sieltä lähtikin. Lisäksi hän vihjaa useita kertoja tarinan aikana kokeneensa samankaltaisia hetkiä aiemminkin – minäkertojan sydän vaikuttaa johdattavan tätä sykleissä, joiden alku- päätöspiste muistuttavat aina toisiaan.

Minäkertojan ja muiden ihmishahmojen lisäksi *Neljässä päivänlaskussa* on myös inhimillisiä piirteitä saavia eläinhahmoja, joista osan voi personifikaation kautta laskea teoksen henkilöhahmoiksi. Tällaisia eläinhahmoja ovat esimerkiksi minäkertojan koira sekä edellisessä

alaluvussa esittelemäni korpimökin lähistöllä asuva villikissa, joiden kanssa minäkertoja keskustelelee useita kertoja romaanin aikana. Nämä eläinhahmot saavat monia mielenkiintoisia piirteitä, ja niiden ajatukset tulevat itse asiassa ilmi toisinaan jopa selvemmin kuin muutamien ihmishahmojen. Eläinhahmot esiintyvät tarinassa oppaina, kuten olen jo edellisessä alaluvussa todennut, mutta lisäksi ne vertautuvat ajatuksineen ja ominaisuuksineen erittäin vahvasti minäkertojaan itseensä. En kuitenkaan esittelen eläinhahmoja tai niiden piirteitä tässä sen tarkemmin, sillä käsittelen niitä edellisen alaluvun lisäksi kuudennessa käsittelyluvussa. Myös eläinhahmot saavat kuitenkin erisnimien sijaan kutsumanimikseen lajinimikkeet, kuten koira, lahna tai pöllö. Ainoa nimeltä mainittava eläinhahmo on Rylle, joka tosin ei saa henkilöahmolle kuuluvia ominaisuuksia, mutta jonka lajin nimeämättömyys tuntuu tuottavan kriitillisten huomautusten kertojalle huomattavasti päänvaivaa (ks. tämän työn luku 5.1).

Myös henkilöahmojen ja paikkojen nimeämättömyydelle löytyy kolme poikkeusta. Henkilöahmoista ainoana erisnimen saa Sika-Santra (*NP*, 91), pieni sikoja hoivaava vaimo, joka esiintyy teoksessa vain muutamien sivujen verran eikä ole erityisen keskeisessä roolissa tarinan kannalta. Toisaalta Sika-Santrankin nimi viittaa ennemmin roolinimeen kuin ainakaan todellisen henkilön saamaan ristimänimeen ja korostaa muiden henkilöahmojen yleisnimitysten kanssa samalla tavoin hahmon roolia tai häneen liitettyä keskeistä ominaisuutta. Paikkojen nimettömyyteen taas löytyy kaksi poikkeusta. Minäkertojan koira puhuu Sulosaaresta (*NP*, 49), joka on puistoalue Savonlinnassa, todellisessa Suomessa, ja minäkertoja itse mainitsee Itä-Hämeen museon (*NP*, 77–78), joka lukijan maailmassa todellisena museona pitää sisällään muun muassa kirjailija Mika Waltarin muistohuoneen. Nämä kaksi yksityiskohtaista mainintaa eroavat minäkertojan kertoman osuuden muutoin täsmennyksiä vaille jäävästä linjasta. Kenties niiden tarkoitus on toimia piilotettuina vihjeinä, jotka kirjailija Waltarin elämän yksityiskohtia tuntevalle lukijalle liittävät teoksen tapahtumat Waltariin itseensä. Monet teoksessa epämääräisesti mainitut paikat ja henkilöt on helppo yhdistää kirjailija Mika Waltarin elämän ihmisiin ja ympäristöön, sillä lähes jokaiselle *Neljän päivänlaskun* paikoista ja ihmisistä on löydettävissä – niin haluttaessa – vastine Waltarin elämästä (ks. Rajala 2011), mutta nimettömyys tuntuu rakentavan muuria tällaisen samastamisen estoksi. Nämä maininnat yksinään eivät riitä kiinnittämään *Neljän päivänlaskun* paikkoja ja henkilöahmoja mimeettisen esittämisen puitteisiin, kun ne kokonaisuudessaan jäivät nimitystensä ja ominaisuuksiensa osalta vaillinaisiksi.

Kaiken kaikkiaan *Neljän päivänlaskun* henkilöahmojen nimettömyys ja kutsuminen ammattia tai ihmissuhdetta osoittavalla nimityksellä vähentää henkilöiden todenkaltaisuutta, heidän lukemistaan

todellisina ihmishahmoina, ja lisää siten etäisyyttä henkilöahmojen ja lukijan välillä. Ilman erisnimeä henkilöahmot ja paikat vaikuttavat pikemminkin yleistyksiltä tai tyypeiltä, joiden pääasiallinen tarkoitus on itsensä ja välittömästi kuvatun sijaan edustaa jotakin yleistä merkitystä ja vihjata siten itsensä ulkopuolelle. Tällä tavoin henkilöahmojen ja paikkojen nimitykset vahvistavat allegorisuutta. Vieraannuttaminen, jollaiseksi myös tarkkojen nimitysten puuttumisen voi lukea, on Lyytikäisen mukaan vanhastaan allegorioissa tunnettu tapa tehdä henkilöistä allegoristen eli ”toisten” merkitysten kiteytymiä. Reaalimaailman ihmisten kaltaisilla henkilöahmoilla on luonne, psyyke ja sosiaalinen asema ja heihin asennoidutaan yleensä kuin henkilöihin, puhtaasti allegorisilla hahmoilla sen sijaan näitä ei välttämättä ole, tai jos on, ne eivät ehkä ole allegorian kannalta tärkeitä. (Lyytikäinen 2013, 95.) Samoin paikkojen (nimitysten) arvoituksellisuus johdattaa allegorian maailmaan ja estää lukijaa sijoittamasta paikkoja reaalimaailman kartalle. Myös eläinhahmot näyttäytyvät merkkeinä allegoriasta, sillä niiden puheenlahjat ja kyky ajatella ihmismäisesti ja abstraktisti eivät sovi mimeettiseen eläinkuvaukseen, ja ne toimivat enemmän merkkeinä ja oppaina minäkertojan luomisprosessissa. Kaiken kaikkiaan *Neljän päivänlaskun* henkilöahmot saavat joitakin samastuttavia piirteitä, mutta ovat kuitenkin toisilta osin sen verran etäisiä tai yksinkertaisia, että ne sopivat edellä kuvattuihin allegoristen henkilöahmojen muotteihin ja sisältävät merkityksiä, joiden löytämiseksi on kirjaimellisen tason sijaan katsottava kuvaannollista puolta.

Etenkin henkilöahmot siis toimivat allegorioissa keskeisinä lajin osoittimina ja luojina, eikä niistä oikeastaan voi puhua samassa mielessä kuin normaalissa mimeettisessä esittämisessä. Kuitenkin myös allegorian paikat ja tapahtumat on esitettävä tavalla, joka saa lukijat katsomaan ohi mimeettisen (”välittömästi kuvatun ja tietyllä kognition tasolla naturalistisesti tunnistetun”) ja lukemaan esitettyä merkkeinä. (Lyytikäinen 2013, 43.) Etäisyydenotto vaikeuttaa sellaista henkilöahmoihin samastumista, joka mimeettisessä lukemisessa usein tapahtuu. Etäisyydenotto ja mimeettisen esittämisen vierastaminen, joihin jo tässä luvussa on useasti viitattu, kuuluvatkin vahvasti allegorian tunnuspiirteisiin, ja käsittelem niitä seuraavassa alaluvussa.

2.4 Erottautuminen realismista ja fantasiasta

Lyytikäisen mukaan allegoriaa on vaihtelevasti tarkasteltu lajina ja tyytilajina, vaikka aina ei ole ollut kovin selvää, mitä lajilla on tarkoitettu ja miten se rajataan. Allegoria voi ylittää kirjallisuuden yleiskategorioiden tai muodollisten lajien, draaman, runouden ja epiikan, rajojen lisäksi myös

kirjallisuuden itsensä rajan, esimerkiksi kuvataiteen suuntaan. Tyyllilajina tai kuvaustekniikkana allegoriaa voi kuvata ja suhteuttaa suhteessa muihin mahdollisiin tyyllilajeihin kun lajien tutkimista halutaan käyttää erottelun ja ominaisuuksien tai (laji)piirteiden havaitsemisen apukeinona. (Lyytikäinen 2013, 30–31.) Yksi tapa havainnoida *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta on vertailla sen ominaisuuksia toisten lajien vastaaviin ominaisuuksiin. Allegoriaa tyyllilajina on pyritty yleisesti erottamaan fantasian ja realismin tyyllilajeista (Lyytikäinen 2013, 31), joten seuraavaksi tarkastelen edellä käsiteltyjen *Neljän päivänlaskun* juonen, henkilöhahmojen ja paikkojen kuvauksen piirteiden kautta niiden tuottamaa realismista ja fantasiasta erottautumista ja sen myötä mahdollisesti syntyvää allegorisuuden vahvistumista.

Neljän päivänlaskun juoni ei noudattele loogista syy–seuraussuhdetta eivätkä tapahtumat varsinaisesti vie mukanaan, sillä ne jäävät hieman irtonaisiksi, oudoiksi ja joskus kirjaimelliselta merkitykseltään vaikeasti ymmärrettäviksi. *Neljän päivänlaskun* hermeneuttisessa juonessa tapahtumat seuraavat teeman ja sen tulkinnan logiikkaa. Henkilöhahmoja ja paikkoja taas kuvataan nimeämättä ja tyyppillistysten kautta, jolloin ne jäävät vieraiksi. Sen sijaan useat tapahtumat, juonenkäänteet, paikat ja henkilöhahmot tuntuvat johdattelevan toisaalle, peilaavan jotain itsensä ulkopuolista. Lyytikäinen toteaa allegorian olevan filosofisiin tai abstrakteihin merkityksiin viittaavana usein käsitetty etäisyyttä ottavaksi reflektioksi. Allegoriaa on kuvattu kylmäksi, ja allegoriassa mahdollinen sentimentaalisuuden ja eläytymisen puute aiheutuu juuri etäisyydenotosta, jossa kuvattua peilataan tavallaan ohi suoraan sille annettuihin allegorisiin merkityksiin. Peilaaminen taas ohjaa lukijaa temaattiseen asennoitumiseen, eli tarkastelemaan teoksen yleisiä merkityksiä ja sanomaa sen henkilöhahmojen, paikkojen ja juonen sijaan. (Lyytikäinen 2013, 46–47.)

Lyytikäinen kirjoittaa Northrop Fryeltä lähtöisin olevasta ajatuksesta allegorian tarjoamasta luentamallista, jota Frye kutsuu temaattiseksi lukutavaksi. Siitä eroava tyyppillinen kaunokirjallisuuden lukutapa on ”fiktiivinen” lukutapa, jolle keskeistä on eläytyvyys; lukija uppoutuu kaunokirjallisessa teoksessa kuvattujen henkilöhahmojen maailmaan ja sen tapahtumiin. Tällöin teoksen sisältöä koskevista piirteistä tärkeimpiä ovat henkilöhahmot ja juoni. Temaattisessa luennassa lukija kysyy, mitä tarina tarkoittaa ja mitä merkityksiä se välittää, eikä kiinnitä huomiotaan tapahtumien saamiin käänteisiin. (Lyytikäinen 2013, 26–27.)

Neljään päivänlaskuun ajatus temaattisesta lukutavasta soveltuu hyvin ja kiteyttää jotain olennaista teoksen luonteesta. Kertomuksen kielikuvallinen luonne ja sen aikaansaama erikoinen maailma,

jossa mahdolliset ja mahdottomat tapahtumat sekoittuvat, jättää paljon tilaa tulkinnalle ja vaikuttaa siten jatkuvasti ohjaavan lukijaa etsimään merkityksiä tekstin kirjaimellisen ilmaisan ”takaa”. Varsinaiset tarinamaailman tapahtumat ja henkilöhahmot eivät tempaa mukaansa siten kuin Fryen määrittelemään ”fiktiiviseen” lukutapaan kuuluu. Toisaalta kuitenkin se, kumpi lukutapa korostuu, voi olla myös lukijasta riippuvaista, eivätkä kaikki lukijat koe teosta täsmälleen samalla tavalla. Toisille ”fiktiivinen” lukeminen teoksen luonteesta riippumatta on varmasti aavistuksen helpompaa, joten temaattinen lukutapa yksinään ei ole riittävä allegorisuuden mittari. Lyytikäisen mukaan Frye korostaakin, että myöskään itse teokset eivät ole joko temaattisia tai ”fiktiivisiä”, vaan eriasteisesti molempia (Lyytikäinen 2013, 27). Temaattisuutta ei tule kuitenkaan suoraan samastaa allegorian kanssa, sillä kaikki kirjallisuus on temaattista, ja siten sitä on mahdollista myös lukea temaattisesti. Temaattiseen lukutapaan liittyvä ajatus fiktiiviseen tasoon eläytymisen puutteesta kuitenkin kuvaa hyvin *Neljän päivänlaskun* tapaa johdattaa sen allegorisiin merkityksiin.

Aiemman käsittelyn perusteella *Neljä päivänlaskua* vierastaa todenkaltaisuutta sekä tartuttavia yksityiskohtia. Jonkinlainen epämääräisyys kuuluu allegorian luonteeseen, sillä liika konkreettisuus ja todenkaltaisuus ohjaavat mimeettiseen lukutapaan, jolloin allegorian toiseus eli merkitykset kirjaimellisen esittämisen ”takana” jäävät huomaamatta. Olen jo edellä viitannut *Neljän päivänlaskun* kuvauksen mimeettisyyteen tai realistisuuteen (tai siitä erottautumiseen) henkilöhahmojen ja paikkojen käsittelyssä, mutta ei-mimeettisen tai ei-realistisen esittämisen toteaminen liittyy myös kysymykseen *Neljän päivänlaskun* maailmasta. Millainen on *Neljän päivänlaskun* tarinamaailma, jos se ei ole meidän maailmamme kaltainen, ja millaiset lainalaisuudet siellä ovat voimassa? Kysymys on olennainen romaanin hullunkuristen tapahtumien selittämisen ja myöhemmän käsittelyni kannalta.

Myös *Neljän päivänlaskun* maailmaa voi lähestyä kirjallisuuden lajiteoriaa hyödyntäen, eli myös allegorian maailma voidaan hahmottaa suhteessa realismiin ja fantasian maailmoihin. *Neljän päivänlaskun* maailma ei ole täysin fantastinen, vaan siinä on paljon lukijalle tuttuja piirteitä, mutta myös poikkeavuuksia, jotka estävät lukijaa hyväksymästä kaikkea kerrottua osaksi meidän maailmaamme. Se on siis puolittutu ja puolivieras, outo, jollaiseksi Lyytikäinen allegorian maailmoja luonnehtii. Lyytikäinen kuitenkin huomauttaa outouden kuuluvan myös fantasialajin maailmaan, ja toisaalta näennäinen realistisuuskaan ei hänen mukaansa välttämättä tarkoita allegorisuuden puuttumista, mikä tietenkin vaikeuttaa allegorian havaitsemista ja määrittelyä. (Lyytikäinen 2013, 46.) Miten *Neljän päivänlaskun* allegorinen maailma siis voidaan erottaa realismiin ja fantasian maailmoista?

Lyytikäisen mukaan allegoria tyyllilajina erottuu realismista ja fantasiasta sen analogisen projektiorakenteen kautta. Analogisella projektiorakenteella hän tarkoittaa eri käsitealueita yhdistävää tilaa, jossa osoitetaan analogiasuhteita vähintään kahden väljästi ymmärretyn tarinan tai kertomuksen välillä, yleensä niin että projektiorakenne suuntautuu konkreettisesta abstraktimpaan merkitykseen. Realismissa kuvausta ohjaavat jatkuvuus ja erilaiset todenkaltaisuuden konventiot, ja mahdollinen projektio suuntautuu tyyppillisesti yleistyksiin. Fantasia ja allegoria taas saattavat molemmat nojata yliluonnollisuuteen tarinamaailman rakentumisessa, mutta analogisen projektiorakenteen puuttuminen ja fiktiiviseen maailmaan eläytymiseen ohjaava ja kausaalinen juoni tapahtumineen viittaavat fantasian lajipiirteisiin allegorian sijaan. (Lyytikäinen 2013, 31–32.) *Neljässä päivänlaskussa* kuvauksen jatkuvuus ei ole keskiössä, kuten tämän luvun kahdessa ensimmäisessä alaluvussa osoitin, eikä kuvaus myöskään pyri kiinnittymään todellisuuteen, kuten taas kolmannessa alaluvussa käsitelty nimeämättömyyden piirre todistaa. Jonkinlaista yliluonnollisuutta *Neljästä päivänlaskusta* löytyy, jolloin se on lähempänä fantasian maailmaa, mutta eroaa siitä kuitenkin ohjaamalla ”fiktiivisen” sijaan temaattisen lukutapaan sekä osoittamalla lukuisia analogiasuhteita, jotka tulevat ilmi pitkin tätä tutkielmaa.

Neljän päivänlaskun maailma muodostaa jonkinlaisen välityypin realismille ja fantasialle ominaisten piirteiden välille; se sopii reaalfantasiaksi kutsutun fantasian tyyppiin, jota Lyytikäinen käyttää määritelläkseen sellaisia allegorisia maailmoja, jotka eivät aivan avoimesti nojaudu fantasiaan, mutta jotka kuitenkin erottuvat selkeästi realismin maailmasta. Reaalfantasiassa yliluonnolliset elementit sekoittuvat meidän todellisuuteemme, niin ettei varsinaista erillistä fantasiamaailmaa luoda. (Lyytikäinen 2014, 20.) *Neljässä päivänlaskussa* realistisen maailman esityksen rinnalla pilkahtelee luonnonlakeja rikkovia tapahtumia, kuten eläinten yllättävät puheenlahjat sekä minäkertojan kehosta irrallinen sydän, jota käsittelen luvussa 4.1. Oudot tapahtumat ja kerronnan yksityiskohdat kiinnittävät huomion ja vaativat selitystä, jota tarinan kirjaimelliselta tasolta on vaikea löytää. Niinpä maailman kuvaus ohjaa etsimään selityksiä kirjaimellisesti kerrotun ulkopuolisista merkityksistä – se siis Lyytikäisen sanoin osoittaa analogiasuhteita vähintään kahden tarinan tai kertomuksen välillä tuottaen projektion merkityksestä toiseen.

3 MYSTEERINEN NAULAKAUPPIAS

Tämän luvun keskeisenä tarkastelun kohteena on *Neljän päivänlaskun* minäkertojan entinen ammatti naulakauppias. Heti *Neljän päivänlaskun* ensimmäinen luku alkaa kappaleella, jossa minäkertoja ilmoittaa kyllästyneensä useita vuosia harjoittamaansa naulakauppiaan ammattiin ja luopuneensa siitä vastikään etsiäkseen mielelleen mieluisampaa tekemistä. Läpi romaanin minäkertoja viittaa itseensä entisenä naulakauppiaana, ja samalla nimellä tätä puhuttelevat myös muut henkilöahmot. Ainoastaan kriittisten huomautusten kertoja kutsuu minäkertojaa tekijäksi. Muutoin minäkertoja jää nimettömäksi, kuten edellisessä luvussa totesin, joten naulakauppiaan ammatti toimii merkittävänä minäkertojaa kuvaavana seikkana; erisnimen sijaan minäkertojan persoona ikään kuin kiteytyy tämän entiseen ammattiin tai erontekoon sen ja minäkertojan nykyisen persoonallisuuden välillä. Ammattinimikkeelle annetaan kertomuksessa suuri painoarvo ja siihen viitataan niin usein, että uskon sen merkityksen ymmärtämisen jonkinlaiseksi avaimeksi tai vähintään yhdeksi lähtökohdaksi koko teoksen ymmärtämiseen ja tulkintaan.

Naulakauppiaan ammatti saa teoksessa useita ominaisuuksia, joiden yhteyttä ammatin kirjaimellisiin merkityksiin on vaikea havaita. Piirteiden sopimattomuus naulakauppiaan ammattiin saa etsimään sille merkitystä kirjaimellisen tason ulkopuolelta, ja naulakauppias alkaa siis vaikuttamaan tulkintaa vaativalla kielikuvalla. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelem muutamaa tällaista *Neljässä päivänlaskussa* naulakauppiaan ammattiin ja siinä toimimiseen liitettyä ominaisuutta, jotka antavat jonkinlaista alustavaa kuvaa ammatin luonteesta. Toisessa alaluvussa jatkan käsittelyä ottamalla huomioon *Neljän päivänlaskun* kiistämättömät yhtymäkohdat kirjailija Mika Waltarin elämän kanssa punoen niiden avulla yhteen naulakauppiaan kirjaimellisen merkityksen ja siihen liitettyjen ominaisuuksien välistä kuilua. Pyrin esittämään tulkinnan naulakauppiaan ammatin merkityksestä ja vastaamaan seuraaviin tässä luvussa keskeisiin kysymyksiin: Millaisia piirteitä naulakauppiaaseen liitetään ja miksi ne eivät sovi yhteen ammatin kirjaimellisen merkityksen kanssa? Mikä merkitys on tällä mysteerisellä kielikuvalla? Millä tavoin naulakauppias rakentaa *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta?

3.1 Naulakaupiaan sydämetön ja kunniallinen ammatti

Naulakauppias on siis tärkeä minäkertojaa kuvaava nimike ja yksi *Neljän päivänlaskun* mielenkiintoisista yksityiskohdista. Heti ensimmäisen kerran minäkertojan mainitessa entisen ammattinsa ilmoittaa kriittisten huomautusten kertoja olevan hieman epäselvää, ”mitä tekijä tarkoittaa tällä harvinaisella *pseudonyymillä*, jonka taakse hän piiloutuu” (NP, 130). Pseudonyymillä tarkoitetaan virallisen nimen asemasta käytettävää peitenimeä, joten loppuviitteet kyseenalaistavat minäkertojan itsellensä esittämän ammatin todenperäisyyden. Vaikka naulakauppias voisi kai epäilemättä olla todellinen ammatti siinä missä mikä tahansa muukin, alkaa se teoksen edetessä myös minäkertojan kerronnan perusteella vaikuttaa nauvoja myyvän kauppiaan sijaan pikemmin jonkinlaiselta kielikuvalta tai peitenimikkeeltä. Vaikutelma syntyy minäkertojan ammattiin liittämistä vahvoista tuntemuksista ja monenlaisista merkityksistä, jotka eivät tunnu sopivan yhteen melko neutraalin kauppiaan ammatin kanssa. Mitä sitten ovat nämä kummalliset ominaisuudet ja merkitykset, joita naulakauppiaan ammatin taakse vaikuttaa kätkeytyvän?

Minäkertoja ja muut henkilöahmot sekä kriittisten huomautusten kertoja liittävät naulakauppiaan ammattiin ja naulakauppiana olemiseen negatiivisia merkityksiä. Useat näistä liittyvät sydämen tarpeellisuuteen naulakauppiaan ammatissa. Naulakauppiana vietettyjen vuosien aikana sydän ei ole ollut minäkertojan rinnassa vaan tämän vaimon liinavaatekaapissa, josta minäkertoja sen teoksen alussa löytää. Ilmeisesti sydän ei ole ollut välttämätön naulakauppiaan ammatissa, sillä minäkertojan rynnätessä syyttämään vaimoaan sydämensä piilottamisesta, toteaa vaimo:

”Rakas ystävä, olet aivan suotta ärtynyt eivätkä hermosi ilmeisesti ole tasapainossa, sillä vuosikausiin et lainkaan kaivannut sydäntäsi etkä edes huomannut, että se on poissa. Harjoittaessasi naulakauppiaan ammattia et myöskään milloinkaan tarvinnut sydäntäsi, joten soimaat minua aivan syyttä.” (NP, 7.)

Kun minäkertoja kuitenkin vaimon puheista huolimatta haluaa sydämen jälleen itsellensä, jatkaa vaimo:

”Hyvä mies, etkö muista miten paljon ja lakkaamatonta harmia tuo sydämesi sinulle aikoinaan tuotti. Etkö muista, ettei sinulla ollut yhtään ainoata rauhallista hetkeä, niin kauan kuin tuo onneton, epäkelpo ja tyytymätön sydän sykki rinnassasi. – – Toden totta sydämesi olisi aiheuttanut pelkkää häiriötä harjoittaessasi naulakauppiaan hyvää ammattia.” (NP, 7–8.)

Selvästi sydän aiheuttaa minäkertojassa levottomuutta. Mutta vaikka vaimon moitteet kohdistuvat minäkertojan harmilliseen sydämeen ja naulakauppiaan ammattia tämä sen sijaan toistuvasti kutsuu hyväksi, välittyy vaimon sanoista kuitenkin myös negatiivisiksi luettavia puolia naulakauppiaana toimimisesta. Millaisessa ammatissa ihminen ei tarvitse sydäntään? Koska sydäntä elimenä tarvitaan hengittämiseen ja hengissä pysymiseen, ja se on siksi välttämätön minkä tahansa ammatin harjoittamiselle, on tässä oltava kyse sydämeen liitetystä ominaisuuksista kielikuvallisessa mielessä. Minäkertojan sydän vaikuttaakin edustavan sellaisia ominaisuuksia, joita symbolimielessä esiintyvään sydämeen tavallisesti liitetään. Symboli on sana tai ilmaisu, joka viittaa itsensä ulkopuolelle, ja jolla on tietyn kulttuurin tai konvention puitteissa ymmärrettävä kiinteä, tunnettu merkitys; se on siis luonnolliseksi tehty yhteys kuvatun eli symboloidun ja kuvaajan eli symbolin välillä (Vainikkala 1993, 162; Viikari 2003/1990, 78). Erittäin vakiintuneena ja luonnollistuneena symbolina sydän ymmärretään tunteiden merkinä, ja sydämen puuttuminen, sydämettömyys, taas merkitsee kielikuvien tasolla tunteettomuutta ja epäinhimillisyyttä ja siten kykyä kylmiin, kenties julmiinkin toimiin. Sydämen saamia kielikuvallisia merkityksiä ja sen roolia romaanissa tarkastelen lähemmin luvussa 4.1, mutta tässä yhteydessä voi todeta ammatin, jossa sydäntä ei tarvita ja jossa siitä on jopa haittaa, vaativan ”sydämetöntä” toimintaa, mikä näkyy teoksessa varsin konkreettisella ja kirjaimellisella tasolla, mutta pitää selvästi sisällään myös kielikuvallisia merkityksiä. Näin sydämen puuttumisen hyödyllisyys naulakauppiaan ammatin harjoittamisessa kääntyy kuvaamaan itse ammattia negatiivisessa mielessä.

Sydämen tai sen puutteen yhteys naulakauppiaan ammattiin tulee romaanissa esille useamminkin. Vihastumisesta keskustellessaan minäkertoja pohtii tavanneensa lukuisia ihmisiä ”ja naulakauppiaiden lisäksi myös hyviä ja helläsydämisistä ihmisiä”, jotka jokin sana saattaa tehdä vihaisiksi (NP, 63). Maininta naulakauppiaiden *lisäksi* tavatuista hyvistä ja helläsydämisistä ihmisistä antaa olettaa, että naulakauppiaat lukeutuvat eri luokkaan kuin jälkimmäiset. Helläsydämisyyden sijaan naulakauppiaat ovat kenties kovasydämisistä tai sydämettömiä – tunteettomuutta merkitseviä kielikuvia kumpainenkin – ja hyvien ihmisten sijaan jotakin vastakohtaista. Sinuhesta, mielessään alinomaa pyörivästä ja alkujaan häiritsevästä egyptiläisestä minäkertoja toteaa seuraavasti: ”ja myös hänen lampaansydäntään aloin ymmärtää, vaikka Sinuhe ei varmaan koskaan olisi kelvannut naulakauppiaaksi” (NP, 45). Lammas on laumaeläin, ja sitä pidetään siksi epäitsenäisen ja kenties tyhmänkin ihmisen symbolina. Lisäksi lammas on säyseiden, lempeiden ja myötämielisyyden vertauskuva, ja kristinuskossa se on uhrieläin ja (karitsana) viattomuuden tunnusmerkki. Niinpä lampaansydän merkitsee Sinuhen olevan säyseä ja lempeä ja siksi minäkertojan mielestä naulakauppiaaksi kelpaamaton. Naulakauppiaan voi tulkita olevan

jotakin näille ominaisuuksille, säyseydelle ja lempeydelle, vastakohtaista.

Romaanin alussa minäkertoja hakeutuu vaimonsa neuvosta lääkärille oltuaan entistä äreämpi ja kärsittyään jopa ruokahalun puutteesta (tästä kohtaamisesta tarkemmin luvussa 2.2). Lääkäri ehdottaa minäkertojalle lääkkeitä, ja vastauksena ehdotukseen minäkertoja toteaa:

”En lainkaan pidä ajatuksesta, että minua pisteltäisiin terävillä nauloilla eri kohtiin ruumistani, enkä halua olla ankan tai vuohen kaltainen, vaan haluaisin mieluummin olla *ihminen enkä enää naulakauppias*” (NP, 12. Kursiivi AM).

Koska naulakauppias on ihmisen ammatti, on naulakauppiaan ja ihmisen asettaminen toisistaan erillisiksi tai jopa vastakkaisiksi varsin vahva asetelma; naulakauppiaana olemisessa on oltava joitain minäkertojan mielestä ihmiselle vahvasti sopimattomia puolia. Myös sydän symbolimielessä liittyy inhimillisyyteen ja välittämiseen, joten sydämettömyys on kytköksissä naulakauppiaan ammattiin liittyvän epäinhimillisyyden ja epäihmisyyden kanssa. Sydämen kielikuvalliset merkitykset tuovat paljon kiinnostavia lisäulottuvuuksia naulakauppiaan ammatin tulkitsemiseen rakentaen siitä kuvaa jollain tavalla tunteettomana ammattina. Yllä lainattu katkelma vahvistaa ja korostaa tätä merkitystä.

Aina eivät naulakauppiaana toimimiseen liitetyt sanat tai merkitykset kuitenkaan ole negatiivisia, vaan toisinaan, kuten esimerkiksi hukkunutta verolippua etsiessään, antaa minäkertoja ymmärtää naulakauppiaan olevan varsin laillinen ammatti:

Selailin papereitani etsien hukkunutta verolippua löytämättä sitä, vaikka paperini olivat hyvässä järjestyksessä, kuten naulakauppiaalla tulee ollakin. Verolipun häviäminen suututti suuresti minua, koska niskoittelematta maksoin raskaita veroja –. (NP, 6.)

Naulakauppiaan tulee siis minäkertojan mukaan olla järjestelmällinen, ja raskaiden verojen maksaminen kertoo naulakauppiaan ammatin laillisuudesta – ammattia ei harjoiteta ”pimeästi” (veroja maksamatta), ja sen on siten oltava julkinen ja valtion hyväksymä toimi. Toisaalta minäkertoja korostaa verojen maksua tässä katkelmassa melko paljon, ja verolipun hukkuminen vaikuttaa hieman ristiriitaiselta suhteessa siihen, että minäkertoja julistaa papereidensa olevan hyvässä järjestyksessä. On kenties myös huomionarvoista, että verolipun etsimistä ei seuraa verolipun löytyminen, vaan sen sijaan sydämen löytyminen minäkertojan vaimon liinavaatekaapista, ja että sydämen löydyttyä minäkertoja hylkää tyystin murheensa kadoksissa

olevasta verolipusta. Onko minäkertoja edes alun perin etsinyt verolippua, vai onko sen etsintä ainoastaan tekosyy sydämen etsinnälle tai naulakauppiaan ammatin laillisuuden ja luvallisuuden (johon tulen seuraavassa alaluvussa) korostamiselle? Etsimistä edeltävät talven lopun päivät minäkertoja on kuvannut ilottomiksi ja kyllästymisen sävyttämiksi, ja kenties hän on niiden kuluessa ja naulakauppiaan ammatista luovuttuaan alkanut salaa kaivata sydäntään takaisin. Voi kysyä myös, miksi minäkertoja alun perinkään etsii verolippuaan vaimonsa liinavaatekaapista. Onko todella todennäköistä, että verolippu olisi siellä?

Toisaalta teoksen oudossa reaalfantastisessa maailmassa verolipun löytyminen liinavaatekaapista vaikuttaa aivan yhtä mahdolliselta kuin sydämen löytyminen sieltä, ja voi siten olla vain osa minäkertojan kertomuksen muutoinkin kummallisia tapahtumia. Lisäksi sydämen löytyminen aiheuttaa minäkertojassa levottomuutta, joka saa tämän unohtamaan järkevän ja tasaisen elämän ja kenties siten myös verolipun jatkoetsinnät. Samoin ammatin laillisuuteen ja luvallisuuteen liittyvät piirteet tulevat esille seuraavassa alaluvussa, joten maininnat verojen maksamisesta ja verolipun etsinnästä eivät välttämättä ole vain minäkertojan tekosyitä sydämen etsinnälle, vaan todella jollain tapaa naulakauppiaan ammattia kuvaavia asioita. Tähän palaan seuraavassa alaluvussa.

Saatuaan sydämensä takaisin minäkertojan mielen valtaa levottomuus ja halu olla jossain muualla. Myös egyptiläiset kummittelevat minäkertojan mielessä ja vaativat tätä kirjoittamaan heistä. Minäkertojan kertoessa vaimolle tarpeestaan lähteä pienelle matkalle nuuhkimaan vieraan kaupungin ilmaa, suutelemaan vierasta näyttelijätärtä sekä etsimään käsiinsä taulun kolmijalkaisesta miehestä, vastustelee vaimo tämän mielihaluja muttei suinkaan ylläty niistä: ”Joku toinen olisi voinut hämmästyä sanoistani, mutta vaimoni ei lainkaan hämmästynyt, vaikka olin jo lukuisia vuosia elänyt kunniallisena naulakauppiaana – –” (NP, 17). Sana vaikka viittaa siihen, että useita vuosia naulakauppiaana eläneeltä tällaisten mielihalujen ilmeneminen ei ole odotettavaa, ja mielihalujen ilmaantuminen liittyy siis mitä ilmeisimmin sydämen takaisinsaamiseen. Myös vaimo tietää sydämen olevan jälleen minäkertojan hallussa, joten kenties siitä syystä minäkertojan matkakaipuu ei tule hänelle yllätyksenä. Lainauksessa kunniallisuus liittyy aikaan naulakauppiaana ja myöhempi käytös taas on kunnialliselta naulakauppiaalta odottamatonta. Millä tavoin naulakauppiaan sydämetöntä ammattia harjoittaessa vietetyt vuodet ovat kunniallisempia kuin niitä seuraavat hetket, jolloin minäkertoja on jälleen sydämensä vaikutuspiirissä?

Kunniallisuus vaikuttaa liittyvän naulakauppiaan ammattiin erityisesti vastakohtana kirjailijaelämälle, johon minäkertoja palaa saatuaan sydämensä takaisin. Levottomuutta herättävien

egyptiläisten häiritessä minäkertojaa toteaa tämä itsekin naulakauppiaan ammatin kenties sittenkin olevan ”kunniallisempi ammatti kuin kirjojen kirjoittajan vilpitiönkin harrastus” (NP, 15). Levottomuus ja kirjoitushalu tuntuvat aiheuttavan minäkertojassa kaipuun matkustaa ja kohdata uusia seikkailuja. Tämä seikkailunjano saa vaimon huolestuneeksi, ja vaimo toivoo minäkertojan jäävän kotiin, sillä reissuiltaan palatessa tämä on kipeämpi kuin koskaan ja vaimolla on paljon vaivaa hoidellessaan tämän maksaa (NP, 16). Kenties myös vieraiden näyttelijättärien suuteleminen on naimisissa olevalta mieheltä epätoivottava teko, kuten yleisten normien mukaan voisi olettaa, vaikkakaan siihen vaimo ei minäkertojan kerronnan mukaan puutu. Sekä matkustushalu että kirjallisen luomisen tarve syntyvät samoihin aikoihin sydämen takaisinsaamisen kanssa, nähtävästi minäkertojan rinnassa ollessaan sydän siis aiheuttaa levottomuutta ja tunnemyrskyjä, jotka on purettava paperille ja uusiin kokemuksiin. Silloin kun minäkertoja ei ole sydämetön naulakauppias, on hän sydämensä vaikutusvallassa oleva kirjailija, jonka käytös aiheuttaa vaimolle huolta ja murhetta. Mahdollisesti juuri kirjailijaelämän vapaus, epäsäännöllisyys, tunnemyrskyt ja alkoholinkäyttö, johon maksan hoivaaminen viittaa, saavat naulakauppiaan järjestelmällisen elämän näyttäytymään varsin kunniallisena kirjailijan elämään nähden.

3.2 Naulakauppias sodassa

Naulakauppiaan nimikkeeseen liittyy siis monenlaisia ominaisuuksia: se on ainakin näennäisesti sekä kunniallinen että laillinen, mutta toisaalta myös sydämetön ja epäinhimillinen ammatti, ja kaiken lisäksi kenties peitenimike. Mitä naulakauppias siis tarkoittaa, ja mistä tämän merkityksen ammatin tarkoitukselle voi löytää? Mika Waltari -elämäkerrassaan Rajala esittelee koko *Neljän päivänlaskun* Waltarin elämästä käsin, löytäen sodasta yhden motiivin teoksen kirjoittamiselle:

Pienessä teoksessaan *Neljä päivänlaskua* Mika Waltari kuvaili ohuesti naamioidun sadun muodossa väsymystään ja turtumustaan sodan jälkeen sekä heräämistään äkkiä vahvimpaan luomishurmioonsa keväällä 1945 (Rajala 2011, 537).

Waltari kirjoitti vuonna 1945 ilmestyneen menestysromaaninsa *Sinuhe egyptiläisen* toisen maailmansodan loppumetreillä kesän 1945 aikana. Myös *Neljä päivänlaskua* on kirjoitettu vuonna 1945, vaikka se julkaistiinkin vasta 1949. Rajala yhdistää *Neljän päivänlaskun* tapahtumat *Sinuhe egyptiläisen* kirjoitushetkiin ja Waltarin sodanaikaisiin sekä sen jälkeisiin tuntemuksiin, ja kutsuu *Neljän päivänlaskun* minäkertojaa Waltarin alter egoksi (mt., 535). Waltarin elämästä ja *Neljän*

päivänlaskun tapahtumista löytyy lukuisia yhtymäkohtia, kuten Rajalan kirjoittama elämäkerta osoittaa, joten samastus ei ole perusteetonta. Myös Myöhänen (2012, 10–11) määrittelee *Neljän päivänlaskun* omaelämäkerralliseksi romaaniksi, joskin tarkoittaa omaelämäkerrallisuutta tässä tapauksessa hyvin väljässä mielessä tekstin minä tahansa yhteytenä kirjoittajan elämään. Vaikka tämän tutkimukseni tarkoituksena ei ole lähestyä *Neljää päivänlaskua* biografisen kirjallisuudentutkimuksen keinoin tai perehtyä sen suuremmin niin kirjailija Mika Waltariin kuin hänen elämäänsä, teen kuitenkin muutamia poikkeuksia. Palaan Rajalan kirjoittamaan elämäkertaan niissä tapauksissa, joissa kirjailija Waltarin elämänvaiheet tarjoavat tärkeitä vihjeitä ja oleellisia tulkinnan apukeinoja romaanin kielikuvallisen tason avaamiseksi. Tässä luvussa huomioin *Neljän päivänlaskun* kirjoitusajankohdan ja sitä edeltäneet tapahtumat mysteerisen naulakauppiaan merkityksen selvittämisen apuna.

Näillä sanoilla alkaa *Neljän päivänlaskun* ensimmäinen luku ja naulakauppiaan esittely:

Harjoitettuani *olosuhteiden pakosta* useita vuosia naulakauppiaan ammattia ja *valmistettuani* lukuisia erilaisia ja erikokoisia nauvoja eri tarkoituksia varten, *myös ruumisarkunnauvoja*, kyllästyin suuresti tähän *ikävään ja hankalaan ammattiin*, vaikka sen avulla olin hankkinut itselleni ja perheelleni kohtalaisen toimeentulon. Talven kynnyksellä luovuin sen tähden *naulakauppiaan luvallisesta ammatista* ja jätin muiden suoritettavaksi kaikenlaisten naulojen, niin tarpeellisten kuin tarpeettomain ja *myös ruumisarkun naulojen* valmistamisen, katsellakseni ympärilleni ja etsiäkseni jotakin muuta askartelua, joka olisi ollut mielelleni mieluisampaa. (NP, 5. Kursiivit AM.)

Waltari työskenteli jatkosodan aikaan, marraskuuhun 1944 asti Valtion Tiedoituslaitoksessa, jonka tehtävänä oli pitää kansan mielipide myönteisenä valtion poliittisille linjauksille, eli toisin sanoen tuottaa sotapropagandaa. Jatkosota päättyi *Sinuhe egyptiläisen* kirjoittamista edeltävän talven kynnyksellä syyskuun 19. päivänä vuonna 1944, samaan aikaan, jolloin minäkertoja kertoo luopuneensa naulakauppiaan ikävästä ja hankalasta ammatista – mikäli siis *Neljän päivänlaskun* tapahtumat sijoitetaan todellisen Suomen aikaan. Rajala (2011, 537) tulkitsee Waltarin verhoilleen sodanaikaisen propagandatoimintansa naulakauppiaan ammattiin. Näin ollen sanat ikävä ja hankala, joilla minäkertoja naulakauppiaan ammattia kuvailee, antavat kenties viitteitä siitä, kuinka Waltari itse suhtautui sodanaikaiseen sijoitukseensa. Myös minäkertojan maininta ammatin harjoittamisesta olosuhteiden pakosta sopii Rajalan tulkintaan, sillä sodanajan poikkeustoimien aikana ammatin harjoittaminen tapahtui käskystä. Naulakauppiaan ammatin harjoittamiselle olosuhteiden pakosta taas ei ole löydettävissä muuta kirjaimellisesti pätevää selitystä kuin kenties se, että ammattia

yleensäkin harjoitetaan rahallisen toimeentulemisen pakosta. Hieman myöhemmin (*NP*, 12) minäkertoja toistaa uudelleen antautuneensa naulakauppiaaksi olosuhteiden pakosta, ja *antautuminen* sanavalintana kertoo vastoin omaa tahtoa myöntymisestä tilanteessa, jossa muita vaihtoehtoja ei oikeastaan ole tai ne ovat vieläkin huonompia. Sanan merkitykset yhdistyvät myös sotaan punoen jälleen ammatin liitosta siihen.

Ruumisarkunnaulojen mainitseminen muista nauloista erillisenä yksikkönä, jopa kahdesti, on merkittävä yksityiskohta, jolla on selkeästi jokin tarkoitus. Ilman erillistä mainintaa ruumisarkunnauloista naulakauppiaan ammatti ei kirjaimellisella tasolla liity sotaan tai kuolemaan, vaan vasta ruumisarkunnaulojen valmistamisen korostaminen työnkuvassa yhdistää siihen kuoleman ja hautaamisen. Ruumisarkunnaulat tuovat myös toisenlaisen yhteyden naulakauppiaan ammattiin. Nauloista ja hauta-arkuista on olemassa sanonta ”viimeinen naula arkkuun”, jolla tarkoitetaan jonkin ihmisen tai asian tuhoamista lopullisesti. Nauvoja myymällä naulakauppias mahdollisesti siis tarjoaa välineet, joilla sinetöidä ihmisten kohtaloita. Allegorian tasolla sotapropagandisti taas yllyttää tähän kohtaloiden sinetöimiseen. Lisäksi huomattavaa on, että sanatasolla naulakauppias tarkoittaa ainoastaan nauvoja kaupittelevaa henkilöä, mutta minäkertoja erikseen mainitsee myös valmistaneensa näitä nauvoja. Naulakauppias siis sekä tuottaa että välittää ne välineet, joilla hauta-arkkuja suljetaan, samoin kuin sotapropagandisti tuottaa ja kenties myös välittää, tai ainakin kauppiaan tapaan pyrkii ”myymään” yleisölle ne välineet, tekstinsä, jotka yllyttävät toimintaan. Sotapropagandisti ikään kuin kaupittelee edustamiaan ajatuksia toivoen yleisön ostavan niiden sisältämät arvot.

Naulakauppiaan merkitystä peitenimenä minäkertojan todelliselle ammatille ja tämän ammatin kytköksiä Waltarin sodanaikaiseen propagandatoimintaan tukee myös seuraava katkelma hetkeltä, jolloin minäkertoja on päässyt vauhtiin kirjoitustyönsä kanssa:

– – eikä kirjoittaminen ollut enää minulle surua ja vaivaa ja tuskaa niinkuin ennen, vaan kirjoittaminen oli minulle ilo ja kaikki minussa riemuitsi kirjoittaessani, niin etten enää lainkaan tuntenut itseäni, vaan ajattelin että kenties naulakauppiaana viettämäni vuodet sittenkin olivat olleet minulle suureksi hyödyksi, koska iloitsin saadessani taas kirjoittaa aivan niinkuin itse halusin. Mutta en luule tämän iloni johtuvan vain naulakuormien painon vähentymisestä, vaan luulen että ilooni oli muita ja syvempiä syitä. (*NP*, 38.)

Vaikka ilon syvemmät syyt, joihin minäkertoja viittaa, liittyvät oletettavasti kauniin ystävättären olemassaoloon ja minäkertojan siitä kokemaan riemuun, on myös naulakuormien painolla

nähtävästi tekemistä kirjoitusprosessin mieluisuuden kanssa. Mutta millä tavoin naulakauppiaana toimiminen liittyy kirjoittamiseen, ja miksi entinen naulakauppias on aiemmin kirjoittanut tuskalla ja vaivalla toisin kuin on halunnut? Mikään naulakauppiaan konkreettisessa ammatissa ei liitä sitä kirjoittamiseen, käskystä tai ilman, joten selitystä naulakauppiaan ja kirjoittamisen yhteydelle on vaikea löytää tekstin kirjaimelliselta tasolta. Kirjoittaminen, ja erityisesti sen tekeminen muiden käskyjen mukaan vahvistaa naulakauppiaan yhteyttä sotapropagandan kirjoittamiseen ja kirjailija Waltarin sodanaikaiseen työtehtävään. Jälleen tulkinta naulakauppiaasta kielikuvana, jonka todellisilla merkityksillä ei ole tekemistä nauhojen myymisen kanssa, täydentyy. Naulakuormien painosta tulee metafora sille henkiselle taakalle, jota sotapropaganda ja sen mahdollinen moraalittomuus aiheuttavat.

Waltari oli Rajalan mukaan Valtion Tiedotuslaitoksen ahkerin kirjoittaja, joka hoiti työnsä täydellä panostuksella vaikka kyseessä olikin ulkopuolelta käsketty sotapropaganda eikä tämän oman luomisvimman toteutus. Toisaalta tuottaessaan valtavat määrät tekstiä niin sotakomennuksensa puolesta kuin sen ulkopuolellakin Waltari uupui ja kärsi unettomuudesta ja sydämen rytmihäiriöistä, ja yritti ajoittain hoitaa nukkumisvaikeuksiaan alkoholilla. (Rajala 2011, 495–497.) Minäkertoja taas ystävättärensä luona vieraillessaan ”tapansa mukaan” juo ”liian runsaasti monenlaisia hyviä juomia” ja alkaa itkeä sekä toteaa sen jälkeen ystävättärelleen:

”Myös on naulakauppiaana viettämiäni vuosien aikana koko olemukseni patoutunut niin täyteen katkeruutta, että oma katkeruuteni tukehduuttaa minut ja nousee karvaana kurkkuuni saaden minut nikottelemaan pelkästä katkeruudesta” (NP, 29).

Katkeruus voi kuvainnollisesti nousta karvaana kurkkuun, mutta syynä voi olla myös alkoholin nauttimisesta seuraava nikottelu ja laskuhumalan aiheuttama itku, joka nousee palaksi minäkertojan kurkkuun ja vaikeuttaa tämän hengittämistä. Jostain syystä minäkertoja kuitenkin pitää katkeruuden syynä naulakauppiaana viettämiään vuosia, mikä jälleen yhdistää naulakauppiaan sotapropagandistiin ja Waltariin, jonka kenties sota-aikaan ja sen työtehtäviin kohdistuva katkeruus sai hakemaan lohtua alkoholista.

Rajala arvelee sota-ajan hermopaineella olleen osansa Waltarin uupumiseen ja unettomuuteen, mutta myöskään työtehtävät eivät sitä helpottaneet, päinvastoin. Kirjeessään Jalo Sihtolalle loppiaisena 1942 Waltari pohdiskelee ahdistukseen olevan syynä ”pakonalaisuuden, käskynalaisuuden tunne”, ja sota-aikaan Waltaria vaivasi, ”kun ei ole ollut tilaisuutta omiin töihin ja

kalliit, korvaamattomat innostuksen hetket ovat menneet jäljettä ohi”. (Rajala 2011, 495–497.) Kirjeenpätkät osoittavat sotapropagandan kirjoittamisen ja valtavan sivumäärän taakan painaneen Waltarin mieltä aivan samoin kuin naulakuormien paino ennen musersi *Neljän päivänlaskun* naulakauppiasta. Koko minäkertojan entinen ura naulakauppiana kääntyy allegoriaksi kirjailija Waltarin tuntemuksista sotakomennustaan kohtaan.

Lyytikäisen (2013, 35) mukaan ne merkitykset ja merkitysviitekehykset, joihin allegoria tähtää, voivat olla osittain läsnä tekstissä ikään kuin takaamassa, että kuvaannolliset lähdeviitekehykset projisoidaan oikeaan kohteeseen. Näin ajatellen Lyytikäinen näkee allegorian merkitysten vuorovaikutuksena, jossa allegoria ei rakennu kahden erillisen tason varaan, vaan on näiden sekoitettu tila. Samalla tavoin toimii mielestäni *Neljän päivänlaskun* minäkertojan entisen ammatin rakentuminen allegoriaksi Waltarin sota-ajan toimista ja tuntemuksista. Sotapropagandisti on se merkitys ja Waltarin sodanaikaiseen elämään liittyvät asiat taas niitä merkitysviitekehyksiä, joihin naulakauppiasta kertominen tähtää. Sotapropagandistin ominaisuudet ja merkitysviitekehykset ovat osittain läsnä tekstissä, jotta niihin sisältyvät merkitykset osataan projisoida naulakauppiaan ammattiin. Esimerkiksi olosuhteiden pakko, kuolema, kirjoittaminen, naulakuormien paino ja alkoholi ovat kaikki tekstissä läsnä, monilta osin jopa kirjaimellisen tason selitystä vaille jäävinä piirteinä.

Aiemmin lainatussa katkelmassa *Neljän päivänlaskun* alusta minäkertoja toteaa luopuneensa naulakauppiaan luvallisesta ammatista. Eikö ammattien oleteta yleisesti olevan luvallisia, ellei toisin mainita? Luvallisuuden erillisestä mainitsemisesta syntyy vaikutelma, että luvallisuudessa saattaa olla jotain kyseenalaista, jonka vuoksi sitä on korostettava. Samoin maininta naulakauppiaan ammatin kunniallisuudesta esiintyy minäkertojan kerronnassa useasti naulakauppiaan ammatista puhuttaessa, kuten myös vaimon naulakauppiaan ammattiin liittämä sana ”hyvä”, joka korostuu huomiota kiinnittäväällä tavalla. Koska minäkertoja kuitenkin kuvaa ammattia ikäväksi ja hankalaksi ja kertoo luopuneensa siitä etsiäkseen mieluisampaa tekemistä, ovat ammattiin liitettyt positiiviset merkitykset osittain ristiriidassa tämän kanssa. Erityisesti vaimon käyttämä hyvä-sana naulakauppiaan ammatin kuvaajana saattaakin olla jälleen teoksen sisäistekijän ironiaa (vrt. tämän työn luku 2.2), jonka tarkoitus on korostaa ammatin päinvastaista luonnetta.

Kenties naulakauppiaan ammatti ei siis ole yleisesti hyväksytty, tai siinä on jotain moraalisesti arveluttavaa, jonka vuoksi minäkertoja yrittää vakuuttaa joko lukijaa tai itseään (tai molempia) ammatin luvallisuudesta ja oikeuttaa siten sen harjoittamisen. Maininta voi liittyä myös sodanajan

henkeen, sillä sotapropagandaan kuuluu aina moraalisesti arveluttava puoli. Se ei ole puolueetonta viestintää eikä hyvän journalismin eettisiä periaatteita noudattavaa tiedotusta, vaan sillä on selkeä tavoite, johon pyrkimiseen viestinnän keinot valjastetaan. Sotapropagandaa kirjoittaessaan Waltari pyrki saamaan kansan mielipiteen vihamieliseksi vihollisjoukkoja kohtaan. Tällainen asenne on tietenkin välttämätön, jotta sodankäynti on mahdollista, mutta samalla tekstin voi hyvällä syyllä sanoa palvelleen sotahengen nostattamista ja yllyttäneen taisteluun ja tappamiseen. Sota-aika kuitenkin oikeuttaa monet poikkeustoimet, joita rauhanaikaan ei sallita, joten ammatti on silloin katsottava täysin luvalliseksi. Henkisesti se ei sen sijaan välttämättä ole niin luvallinen tai kevyt, kuten jo aiempi tulkintani naulakuormien painosta osoittaa. Moraalin ja velvollisuuden ristiriita saattaa olla syynä naulakauppiaan ammatin luvallisuuden ja kunniallisuuden puolustamiseen ja toisaalta myös sen inhimillisyyden ja sydämettömyyden korostamiseen.

Tähän mennessä olen pohtinut sodan kytköksiä naulakauppiaan ammattiin erityisesti kirjailija Waltarin elämänvaiheiden kautta, mutta viitteitä sodasta löytyy myös *Neljästä päivänlaskusta* itsestään. Kriittisten huomautusten kertoja nimittäin liittää loppuviitteissä sodan naulakauppiaan ammatin harjoittamiseen ja tarjoaa toisaalta myös vaihtoehdoisen syyn ammatin luvallisuuden kyseenalaistamiselle:

Muistettakoon kuitenkin, että vuosina 1939–1945, jolloin valtio ei sodan oloissaakaan pystynyt tehokkaasti valvomaan tarvikkeiden jakelua, myös naulat joutuivat ns. 'vapaaseen kauppaan'. Naulakauppiaat edustivat kaikesta päättäen erittäin paatunutta ja tunnotonta ihmisluokkaa emmekä ihmettelisi, vaikka tekijä tosiaan olisi harjoittanut jossakin mitassa laitonta naulakauppaa. (NP, 130–131.)

Kriittisten huomautusten kertoja siis esittää, että romaanin tarinamaailmassa on aiemmin eletty sota-aikaa aivan samoin kuin todellisessa Suomessa, ja siksi merkityksiä naulakauppiaan amatille on perusteltua hakea sotayhteys tulkinnassa huomioiden. Vaihtoehdon minäkertojan naulakaupan laittomuudesta kriittisten huomautusten kertoja kuitenkin torjuu heti tämän jälkeen todeten minäkertojan mainitsevan ammattinsa niin avoimesti, että on luultavimmin harjoittanut sitä viranomaisten tietien ja suojeluksessa. Jopa tämä kriittisten huomautusten kommentti sopii paremmin sotapropagandistin kuin naulakauppiaan ammatin yhteyteen.

Sodan vaikutus minäkertojan kirjoittamishetkiä edeltäneisiin vuosiin heijastuu toisinaan myös minäkertojan kertomasta ja vahvistaa sodan ja naulakauppiaan välistä kytköstä:

Koiramme ei näet suinkaan ollut mikään sankari, vaan ukonilmakin sai sen ryömimään tutisten sohvan alle, ja joskin se tosiaan joskus saattoi paiskautua sillalta veteen emäntänsä jäljessä, niin epäilen, että se ehdottoman lujasti uskoi minun pysäyttävän moottorin ja palaavan onkimaan sen vedestä, niin kuin aina tapahtuikin *noina menneinä, hyvinä päivinä, ennen kuin minusta tuli naulakauppias ja katkeruus kasvoi tukahduttavaksi kurkussani* (NP, 50. Kursiivi AM).

Vaikka tässä katkelmassa minäkertoja ei totea menneiden hyvien päivien edeltäneen sotaa, on se pääteltävissä aiempia kerronnan kohtia yhdistelemällä. Hetkeä aiemmin on minäkertojan koira nimittäin todennut isäntänsä ja emäntänsä veneilleen ennen kuin vene *sodan tullen* hävisi vieraihin seikkailuihin (NP, 49). Niinpä veneily, menneet hyvät päivät ja hetket ennen kuin minäkertojasta tuli naulakauppias kuuluvat kaikki aikaan ennen sotaa, ja voidaan päätellä minäkertojan ryhtyneen naulakauppiaksi samoihin aikoihin sodan puhkeamisen kanssa. Jälleen toistuvat myös naulakauppiana toimimiseen liitetyt negatiiviset piirteet, joilla on yhtymäkohtia Waltarin elämään – ammatin harjoittamisen kanssa katkeruus on kasvanut tukahduttavaksi ja ilmeisesti aika sitä harjoittaessa ei enää ole hyvää. Sodan jälkeen minäkertoja taas luopuu naulakauppiaan ammatista, joten naulakauppiana toimiminen (olosuhteiden pakosta, kuten jo aiemmin olen todennut) kytkeytyy vahvasti sota-aikaan. Kirjaimellisella tasolla ammatin vahva yhteys sotaan jää kuitenkin epäselväksi; miksi naulakauppiaan ammatin harjoittaminen tapahtuu vain sota-aikana? Erityisesti ruumisarkunnauloille kenties on tavallista enemmän käyttöä sota-aikaan, mutta nauloja kai kuitenkin tarvitaan aina, eikä naulakauppiaan ammatti tunnu sellaiselta, johon sota-aikaan valjastettaisiin lisää työvoimaa. Vastaus sotakytköksiin selviää allegorian tasolla. Sotapropaganda on nimensä mukaan tarpeellista sodan hetkillä, ja naulakauppias allegoriana Waltarin sodanaikaisesta sijoittumisesta selittää naulakauppiaan ammatin sotayhteydet.

Edellisissä kappaleissa olen osoittanut kuinka naulakauppiaan ammattiin liitetyt merkitykset eivät käy yhteen sen kirjaimellisten merkitysten kanssa. Naulakauppias on siis peitenimi, analogia tai/ja tulkintaa vaativa kielikuva, jonka merkitys ei pelkisty sen kirjaimelliseen tasoon. Mutta millainen kielikuva naulakauppias on? Karoliina Lummaan mukaan monet tutkijat mieltävät symbolin yhdeksi tunnuksiksi sen toisteisuuden ja keskeisyyden tekstissä. Huomiota herättävä ja tekstistä esiin nouseva asia saa usein symbolisen merkityksen. (Lummaa 2010/2007b, 197.) Naulakauppias on ehdottomasti tällainen toistuva tunnuskuva, jonka keskeisyyttä lisää sen suuri rooli minäkertojan kuvaajana. Minäkertoja ja muut henkilöhahmot liittävätkin minäkertojaan jatkuvasti ominaisuuksia, jotka he yhdistävät tähän naulakauppiaan ammatin takia. Naulakauppias ei kuitenkaan ole

merkitykseltään kulttuurisesti vakiintunut ja kaikkien tuntema symboli, vaan mahdollisena symbolina se täytyy tulkita teos- ja kirjailijakohtaiseksi (vrt. Viikari 2003, 78).

Lummaan (2010b, 196) mukaan symboli ja metafora eroavat toisistaan siinä, että metaforan merkitys on havaittavissa metaforista ilmausta tarkastelemalla (eli etsimällä yhteyttä sen esittämien kahden asian välillä) ja symbolin tulkinta taas on ulotettava itse ilmauksen ulkopuolelle joko käsiteltävissä olevan tekstin kokonaisuuteen tai laajempiin kulttuurisiin merkityksiin. Näkemys on kenties pelkistetty, mutta sopii tässä tapauksessa naulakauppiaan kielikuvallisuuden analyysiin. Naulakauppias ei ole sanatason metafora, sillä se ei ole ilmaus, joka yhdistäisi kirjaimellisesti kaksi asiaa toisiinsa. Tässä mielessä naulakauppias toimii pikemmin symbolin tavoin, ulottamalla tulkintansa tekstin kokonaisuuteen ja jopa sen ulkopuolelle. Toisaalta mikäli symboli ymmärretään aina konkreettisena asiana, jolla on abstrakti merkitys (Lummaa 2010b, 194), ei naulakauppias täytä sen vaatimuksia, sillä sotapropagandisti on ammattina yhtä konkreettinen kuin naulakauppiaskin, joskaan ei tosin *Neljän päivänlaskun* sisällä.

Naulakauppiaan tarkan kielikuvallisen luonteen erittely vaikuttaa haastavalta. Kaikkien kuvallisuuden lajien perustana oleva merkityksen siirto siinä kuitenkin tapahtuu, joten sen kielikuvallisuutta ei voi kiistää. Kenties tarkempaan trooppi-tason määrittelyyn ei edes ole välttämätöntä päätyä. Kuten johdannossani Turusen (2010, 39) näkemyksiä noudatellen totesin, ei kielikuvien tarkkarajainen erottelu ole tutkielmassani välttämättä hedelmällistä, sillä kirjalliselle kuvaukselle on ominaista useiden erilaisten kielikuvallisten muotojen käyttö ja yhdistely. Tärkeämpää on kielikuvien yleinen merkitys *Neljän päivänlaskun* tulkinnalle. Allegorian kannalta naulakauppias toimii yhtenä keskeisimmistä tekstin osoittimista, joka johdattaa ei-kirjaimellisen lukutavan jäljille. Naulakauppiaaseen liitetyt ominaisuudet vihjaavat jatkuvasti tulkitsemaan ammatin todellista luonnetta kirjaimellisen tason ulkopuolelta ja etsimään sille toisia merkityksiä, mikä on myös allegorian tunnuspiirre. Yksittäisenä ilmauksena naulakauppias on kielikuva, mutta toistuessaan siihen liittyy niin paljon muita merkityksiä ja kerronnallisuutta, että se toimii ennemminkin vihjeenä kokonaan toisenlaisesta merkitysten verkostosta. Kertomus entisen naulakauppiaan kokemuksista ja tuntemuksista johtaa allegoriaksi sotapropagandistin työstä ja sodan vaikutuksista ihmiseen.

4 SYDÄN JA KAIVOT KIELIKUVINA

Tässä luvussa käsittelen kahta *Neljästä päivänlaskusta* löytyvää ja toisistaan eroavaa kielikuvaa tai kielikuvien verkostoa, minäkertojan sydäntä ja kaivoihin ja veteen liittyviä kielikuvia, jotka toimivat merkkeinä allegorisuudesta. *Neljässä päivänlaskussa* on lukuisia kielikuvia ja niiden verkostoja, joita ovat sydämen ja kaivojen lisäksi esimerkiksi veitsenteroittaja, jonka ääniä minäkertoja silloin tällöin kuulee, sekä minäkertojassa kasvava simpukka ja ystävättären pöydältä löytyvä punainen kukka, jota minäkertoja suutelee. Kaikkia ei kuitenkaan ole mahdollista käsitellä tyhjentävästi, joten valitsin käsittelyyni kaksi mielestäni olennaista ja keskenään erilaista kohdetta.

Ensimmäisessä alaluvussa käsittelyn kohteena on *Neljän päivänlaskun* minäkertojan sydän, joka on teoksessa erittäin keskeisessä roolissa. Sydämen kulloinenkin olinpaikka ohjaa tapahtumien kulkua ja lisäksi sydän on ensimmäinen minäkertojan kertomuksen piirre, joka kyseenalaistaa kertomuksen kirjaimellisen lukutavan ja johdattelee havaitsemaan tarinamaailman outouden. Käsittelen sydäntä minäkertojan kertomuksen ensimmäisenä merkinä allegorisuudesta ja allegorisuutta rakentavana kielikuvana, pohtien sekä sen trooppi-tason määrittelyä että sen tulkinnallista merkitystä. Toisessa alaluvussa käsittelen kaivoihin ja veteen liittyviä kielikuvia, joita esiintyy toistuvasti läpi minäkertojan kerronnan. Kielikuvat laajenevat ja saavat lisää merkityksiä kerronnan edetessä, jolloin niistä muodostuu kokonainen toisten merkitysten verkosto. Veteen liittyvien kielikuvien avulla kuvaillaan minäkertojan ja tämän ystävättären suhdetta, joka on hyvin keskeinen asia romaanin juonessa ja toimii lisäksi minäkertojan toimia motivoivana seikkana. Suhteen ja siihen liittyvien pohdintojen tulkitseminen auttaa koko teoksen tulkinnassa ja ymmärtämisessä, ja viittaa kaivo-kielikuviin, niihin yhdistyviin merkityksiin sekä niihin liittyviin kohtauksiin useamman kerran myöhemmässä käsittelyssäni. Kirkkaus ja vesi ovat myös keskeisiä ystävättären kuvaukseen liitettäviä sanoja ja kertovat tämän persoonasta, jota muutoin ei juuri kuvata.

Tavoitteenani on näiden kahden esimerkin kautta raottaa *Neljän päivänlaskun* kielikuvallisuutta sekä kielikuvien merkitystä allegorisuudelle. Pyrin esittämään tulkinnan sydämen ja kaivojen merkityksestä teokselle ja vastaamaan seuraaviin keskeisiin kysymyksiin: Millainen kielikuva minäkertojan sydän on ja mikä on sen rooli romaanissa? Millä tavoin sydän johdattelee allegoriseen lukutapaan? Entä millaisen merkitysverkoston kaivoihin liittyvät kielikuvat muodostavat ja mitä ne kertovat teoksesta?

4.1 Minäkertojan ihmeellinen sydän

Lyytikäinen on tutkinut allegoristen kaunokirjallisten teosten alkuja ja luonnostellut yleisempää mallia siitä, kuinka allegoriat orientoivat lukijaa allegorisuuden havaitsemiseen ja allegorian outoon maailmaan. Alku, johon Lyytikäisen mukaan kuuluvat tekstin alkuluku tai johdatteleva alkuosa sekä näitä edeltävät kynnystekstit, on kaunokirjallisessa teoksessa tärkeä johdattelija lajiin ja allegorian tapauksessa ”toisiin”, epäsuorasti ilmaistuihin merkityksiin. (Lyytikäinen 2014, 13.) Minäkertojan sydän on osa teoksen alkua: Heti *Neljän päivänlaskun* kolmannella tekstisivulla minäkertoja löytää ”koko lailla kuivettuneen ja nahkean” sydämensä vaimonsa liinavaatekaapista (NP, 7). Sydämen löytyminen liinavaatteiden alta on minäkertojan kerronnan tasolla ensimmäinen vihje teoksen allegorisuudesta tai sen maailman outoudesta. Ennen sydämen löytymistä mikään tekstissä ei ole viitannut muuhun kuin tarinan kirjaimelliseen lukutapaan (paitsi minäkertojan entisen ammatin naulakauppiaan mainitseminen, mutta sekään ei ole vielä tässä vaiheessa auennut koko kummallisuudessaan), joten sydämen löytyminen minäkertojan kehon ulkopuolelta vaatii lukijaa asennoitumaan minäkertojan kertomukseen ja sen maailmaan uudella tavalla. Lyytikäisen luonnehdinta allegorisen fantasian, ja tarkemmin reaalfantasiaksi kutsutun allegorian tyypillisestä aloituksesta istuu varsin hyvin *Neljän päivänlaskun* aloitukseen:

Aloituksiin, joissa maailma vaikuttaa meidän maailmamme kaltaiselta, upotetaan jokin embleemi: jokin selittämätön hahmo tai olio, josta tulee allegorinen tunnuskuva, tai kohosteisen arvoituksellinen vertaus, jossa kertoja luo analogian jonkin todellisuudesta sinänsä tutun ilmiön ja jatkossa kerrotun maailman välille (Lyytikäinen 2014, 20–21).

Neljässä päivänlaskussa tällainen embleemi on siis minäkertojan sydän. Sydämen löytymistä edeltävässä virkkeessä minäkertoja etsii verolippuaan, ja etsintä vaikuttaa tapahtuneen aivan lukijan maailman realiteettien mukaisesti:

Verolipun häviäminen suututti suuresti minua, koska niskoittelematta maksoin raskaita veroja, ja verojen ajattelemisen kiihdytti mieleni niin, että aloin vimmoissani penkoa kaikkia kaappeja ja laatikoita, astiahyllyjä, koreja ja lipastoja löytääkseni hukkuneen verolipun. Tällä tavoin jouduin myös penkomaan sikin sokin vaimoni liinavaatekaapin enkä tietenkään löytänyt sieltä hukkunutta verolippuani, vaan sen sijaan löysin vaatteiden alta ihmeekseni sydämeni, jonka hän nähtävästi jonakin hajamielisenä hetkenä oli työntänyt sinne piiloon ja unohtanut vuosikausiksi liinavaatteiden alle. (NP, 6–7.)

Sydämen löytyminen jatkaa samaa kerrontaa, mutta tapahtumien kirjaimellinen merkitys ei enää käy järkeen realismiin lajityypin sisällä. Lyytikäisen sanoja toistaen maailma ei enää vaikuta meidän maailmamme kaltaiselta, sillä siihen on upotettu selittämätön elementti. Minäkertojan sydän on siten keskeinen merkki, joka johdattaa lukijaa realistisesta maailmasta allegorian outoon maailmaan. Sydän on myös se embleemi, allegorinen tunnuskuva, joka johdattaa *Neljän päivänlaskun* allegorisuuteen.

Lisäksi sydän on mitä ilmeisimmin kielikuva – yksi niistä monista, joita *Neljässä päivänlaskussa* esiintyy. Muiden kielikuvien tavoin myös sydämeen liittyvät merkitykset rakentavat kertomukselle toista, kirjaimellisen tason ohi luettavaa tasoa, ja sydän yhdistyy siten olennaisesti teoksen allegorisuuteen. Minäkertojan sydän on haasteellinen kielikuva, jonka luonnetta on vaikea hahmottaa. Siihen liitetään esimerkiksi lukuisia konventionaalisia kielikuvallisia merkityksiä, mutta ne eivät yksinään riitä selittämään sydämen saamia merkityksiä. Kielikuvallisen merkityksensä lisäksi sydän on tarinassa esiintyvä konkreettinen elin. Elemenä minäkertojan sydän ei kuitenkaan ole samanlainen sydän kuin lääketieteen kertomuksissa esiintyvä ruumiinosa, sillä se voi olla pitkiäkin aikoja minäkertojan rinnasta irrallaan, unohtuneena milloin minnekin. Kaiken lisäksi sydäimestä tulee minäkertojan tarinan edetessä jopa yksi teoksen henkilöahmoista, kuten osoitan hieman myöhemmin tässä luvussa. Sydän on hyvin konkreettisesti ja näkyvästi läsnä tarinamaailman tapahtumissa:

Katselin likistynyttä ja kuivettunutta sydäntäni, joka varsin nolona ja vaivaantuneena sykähteli heikosti kämmenessäni, liikutuini suuresti ja sanoin hellästi sydämelleni: ”Sydänparkani, isäntäsi on ollut edesvastuuttoman huolimaton ja laiminlyönyt sinua, mutta täst’edes muuttuvat asiat ja panen sinut takaisin oikealle paikalle ja ruokin ja lämmitän sinua omalla verelläni, kuten asiaan kuuluu, sillä onhan totisesti häpeällistä ja anteeksiantamatonta, että olet vuosikausiksi unohtunut lipastonlaatikkoon” (NP, 7).

Konkreettisesta olomuodostaan huolimatta minäkertojan sydän edustaa samoja ominaisuuksia, joita symboli-mielessä esiintyvään sydämeen perinteisesti liitetään, kuten totesin jo edellisessä käsittelyluvussa, jossa määrittelin symbolin muun muassa Auli Viikaria (2003, 78) referoiden sanaksi tai ilmaisuksi, joka viittaa itsensä ulkopuolelle ja jolla on tietyn kulttuurin tai konvention puitteissa ymmärrettävä kiinteä, tunnettu merkitys. Tunteet ovat tyypillisiä sydämeen heijastettavia ominaisuuksia, ja kielikuvallisella tasolla sydän esiintyy sinä paikkana, jossa tunteet kehittyvät. Esimerkiksi romaanin alussa minäkertoja kuvailee kuinka hänen mukava elämänsä on alkanut tuntua tylsältä ja ilottomalta ja häntä aiemmin kiinnostaneet asiat yhdentekeviltä (NP, 5–6), mutta

hän innostuu ja kokee voimakkaita tunteita heti saatuaan sydämensä jälleen haltuunsa (NP, 9).
Minäkertojan kohdatessa kauniin ystävättären sydän taas villiintyy täysin:

(S)ydän alkoi hypähdellä rinnassani ja sydämeni suorastaan kirkui ja potki innosta rinnassani ja takoi nyrkeillä kylkiluitani saadakseen minut heräämään ja jakaakseen minulle huomionsa (NP, 21).

Minäkertojan sydän edustaa siis kuluneen symbolin tavoin minäkertojan tunteita ja erityisesti romanttista rakkautta, jota tämä kokee kaunista ystävätärtään kohtaan.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että pelkän symbolin ominaisuudet eivät riitä kuvaamaan minäkertojan sydämen kielikuvallista luonnetta, vaan määritelmää on syytä laajentaa. Maria Laakso kirjoittaa väitöskirjassaan konkretisoituvista metaforista kielen etualaistamisen keinona. Laakso ei tässä yhteydessä määrittele metaforaa tarkemmin, mutta tavasta, jolla hän termiä käyttää, tulkitseen sillä tarkoitettavan metaforaa sen laajimmassa merkityksessä, yleisenä kielikuvallisuutena. Konkretisoituvilla metaforilla hän tarkoittaa metaforien eli kielikuvien tulemista konkreettisiksi tai niiden jäämistä metaforisuutensa (kielikuvallisuutensa) tai konkreettisuutensa suhteen ambivalenteiksi. Tällaista tekstuaalista keinoa voi kutsua myös ”liioitelluksi kirjaimellisuudeksi”. (Laakso 2014, 76.) Minäkertojan sydän *Neljässä päivänlaskussa* on tällainen konkretisoituva kielikuva, joka saa merkityksiä sekä kirjaimellisella että kielikuvallisella tasolla. Tarinamaailman sisällä minäkertojan sydämeen suhtaudutaan (muutoin kuin kriittisissä huomautuksissa) kuin se olisi täysin luonnollinen osa tapahtumia konkreettisena elementtinä. Tästä esimerkiksi käy sydämen unohtuminen ystävättären luo, josta minäkertoja kertoo hyvin arkipäiväisesti:

Kuunnellessani mitä minulle tapahtui huomasi äkkiä, että rinnastani puuttui jotakin, ja totisesti, oli käynyt juuri niin kuin vaimoni oli ennustanut: Hajamielisyydessäni ja huolimattomuudessani olin tietysti unohtanut sydämeni jonnekin matkan varrelle eikä minun tarvinnut kauan miettiä minne se oli pudonnut tai luisahtanut. Epäilemättä se oli jossakin ystävättäreni kirjoituspöydän vieressä, maton alla, nojatuolin tyynyn takana tai kenties pudonneena hänen vuoteensa alle. (NP, 31–32.)

Sydämen siirtely paikasta toiseen ja omistajalta toiselle voidaan lukea kirjaimellisesti, varsinkin kun minäkertojan sanojen mukaan sydän todella liikkuu missä milloinkin, mutta samalla sillä on kielikuvallinen merkitys, joka tarkoittaa minäkertojan tunteiden kohdistumista sydämen kulloiseenkin hallitsijaan. Sydämen unohtuminen kauniin ystävättären sängyn alle ja siten jääminen

tämän haltuun toteuttaa kuluneen ilmauksen ”antaa sydämensä jollekin”, ja on esimerkki minäkertojan kertomuksen liioitellusta kirjaimellisuudesta, jossa tunnetut, alun perin kielikuvalliset ilmaisut tehdään konkreettisiksi tarinamaailman tapahtumien tasolla; kieli muuttuu todeksi. Konkretisoituvat metaforinen ilmaus ei kuitenkaan välttämättä johda tekstin vertauskuvallisen tulkinnan kiistämiseen, vaan teksti voi mahdollistaa sekä metaforisen että kirjaimellisen lukutavan (Laakso 2014, 85), kuten *Neljässä päivänlaskussa* käy. Minäkertojan sydämen jääminen ystävättären haltuun on yksi tapahtuma teoksen kokonaisuudessa, mutta samalla myös tapahtuman kielikuvallinen merkitys, minäkertojan ihastuksen tunteiden kohdistuminen ystävättäreen, on yhtä lailla pätevä tapa tulkita tapahtumia. Kirjaimellinen kertomus tekee tarinamaailmasta oudon, ja kirjaimellisen ja kuvaannollisen lukutavan vuorottelu tai samanaikaisuus, molempien merkitysten näkeminen, tuottaa teokseen monitulkintaisuutta. Mikäli teosta luetaan reaalfantasiana, eli allegorisena fantasiana, tai satuna, jollaiseksi esimerkiksi Rajala (2011, 537) sen luokittelee, on kirjaimellinen lukutapa täysin käypä. Sadussahan kaikki on mahdollista. Samoin teoksen luokittelu reaalfantasiaksi antaa oikeutuksen kirjaimelliselle lukutavalle ja mahdollistaa mahdollisimmatkin tapahtumat. Toisaalta sydämen kielikuvallisten merkitysten vakiintuneisuus ja niiden tekeminen näkyväksi teoksen maailman tapahtumissa ei anna sivuuttaa kielikuvallista ulottuvuutta, vaan muistuttaa siitä jatkuvasti.

Hyvin konkreettisen liikehtimisen ja *minäkertojan* tunteisiin liittyvien merkitysten lisäksi minäkertojan sydän saa muitakin kiinnostavia ominaisuuksia. Sydän nimittäin keskustelee minäkertojan kanssa eikä lisäksi ainoastaan tuo konkreettisella tavalla näkyviksi minäkertojan tunteita, vaan on mahdollisesti kykeneväinen tuntemaan myös itse. Sydämen tunteet voivat kenties erota minäkertojan tuntemuksista, kuten silloin kun minäkertoja on sydämensä yllyttämänä koskenut kauniiseen ystävättäreen ja saanut tämän ihon täplikkääksi:

Saatuani minut tällä tavoin petetyksi sydän nauroi hurjasti rinnassani ja riemuitsi kepposestaan ja maailma oli hyvin kylmä ympärilläni enkä enää suuresti rakastanut vihattavia katuja ja kaupungin kuihtuvia puita (*NP*, 103).

Kylmä maailma, vihattavat kadut ja kuihtuneet puut kuvaavat yhtä lailla minäkertojan mielen sisäistä maailmaa kuin ulkoista ympäristöä, kuten osoitan luvussa 6, joten minäkertoja ei ankealla kuvauksellaan yhdy sydämen tuntemaan riemuun. Eikö minäkertojan sydän siis välttämättä kuvaa tämän tunteita, ja kuinka paljon se voi erottua tästä? Pohdin vastausta kysymykseen hieman myöhemmin tässä luvussa.

Ainakin sydämen puheet eroavat minäkertojan puheista. Puheenvuoron sydän saa yleensä neuvoessaan minäkertojaa, ja nämä keskustelut käydään useimmiten erimielisissä tunnelmissa. Seuraava katkelma edeltää minäkertojan koskemista ystävättäreensä, ja siinä sydän yllyttää minäkertojaa tarttumaan tilaisuuteen:

Mutta sydän turposi rinnassani, nauroi pilkallisesti minulle ja huomautti: ”Olet vain pelkurimainen teeskentelijä, vaikka tiedät hyvin, että tuo tapa on sinulle varsin mieluinen etkä ennenkään ole pelännyt juoda vieraista kaivoista ja monesta likaisestakin kaivosta olet juonut” (NP, 97).

Puhuvana ja itsenäisen tahdon omaavana elimenä minäkertojan sydäimestä tulee personifikaatio, kielikuva, jolla tarkoitetaan käsitteen, ominaisuuden, elottoman kappaleen tai luonnonvoiman elollistamista tai personointia eli henkilölistämistä (Ratia 2010/2007, 140). Allegorian perinteessä abstraktit käsitteet, kuten hyve tai pahe johonkin hahmoon puettuna personifikaationa ovat erittäin tavallisia (Lyytikäinen 2013, 44). Sydän muodostaa kytköksen tällaisiin perinteisiin allegorioihin, sillä sen rooli minäkertojan kertomuksessa näyttäytyy ikään kuin piruna minäkertojan olalla, siis verhottuna paheena, joka yllyttää minäkertojaa tämän huonoina pitämiin tekoihin. Minäkertoja kuvaa sydäntään esimerkiksi julmaksi (NP, 102), vaaralliseksi ja pelottavaksi (NP, 85). Personifikaation kautta sydäimestä tulee kertomuksen henkilöhahmo, joka voi vaikuttaa tarinan tapahtumiin, ja se, että sydän saa usein tahtonsa läpi, korostaa teoksen luonnetta ja teemaa, minäkertojan sisäisen mielentilan kuvausta ja etsintää, jossa tämä taitelijaluonteena on ennemmin tunteidensa kuin järkensä johdateltavissa.

Toisaalta myös minäkertojan ajatukset sydäntä kohtaan ovat ristiriitaisia. Toisinaan minäkertoja pitää sydäntään arvossa unohtaen sen ikävät puolet, kuten kertomuksen alussa saatuaan sydämen jälleen haltuunsa: ”tunnen jo miten mainio kapine se (sydän) on ja ihmettelen suuresti miten olen tullut toimeen kaikki nämä vuodet ilman sen innostavaa seuraa” (NP, 9). Minäkertojan ja sydämen tunteiden ja tahdon välinen ero ei lopulta ole niin suuri kuin minäkertoja antaa ymmärtää. Esimerkiksi aiemmin lainattua katkelmaa, jossa sydän riemuitsee ja minäkertoja näkee ympäristönsä ankeana, seuraa minäkertojan toteamus:

Mutta ihmeellisintä oli, ettei kaikesta huolimatta katkeruuteni enää palannut minuun eikä viisauteni käynyt karvaaksi mielessäni, vaan olin onnellinen kaiken sen tähden mitä olin kokenut, koska luulin ettei monikaan ihminen ollut sellaista kokenut (NP, 103).

Minäkertoja on kuitenkin tyytyväinen kokemuksiinsa, joihin sydän on häntä yllyttänyt, ja kaikesta huolimatta onnellinen. Kenties minäkertoja ei todellisuudessa pidä tekojaan niin epätoivottuina kuin on antanut ymmärtää, vaan on mielellään koskenut ystävättäreensä, vaikka sen seurauksena tästä onkin tullut täplikäs. Samoin minäkertojan tuntemukset vaikuttavat sittenkin samoilta kuin sydämen – kenties minäkertojan ja sydämen tunteet eivät ole toisistaan irrallaan. Lisäksi sydän puhuu huomiota herättävän samoin sanakääntein kuin minäkertoja itse, sillä esimerkiksi sydämen puheet kaivoista juomisesta yhtä edeltävässä lainauksessa noudattelevat minäkertojan aiempia puheita kaivoista juomisesta (vrt. seuraava alaluku 4.2). Vaikuttaa siltä, että sydämen esittäminen minäkertojasta erillisenä personifikaationa antaa minäkertojalle syyn tehdä sydäimestä syntipukin omille teoilleen. Sydän näyttää kuvaavan minäkertojan itsensä ristiriitaisia toiveita tai kamppailua tunteiden ja järjen, halun ja ”oikein tekemisen” välillä. Ristiriitaisuus minäkertojan ja tämän sydämen tahdossa korostaa minäkertojan sisäistä kamppailua, sydän kun on osa minäkertojaa. Romanttisten tunteiden lisäksi sydän edustaa minäkertojan himoa (esimerkiksi kehottaessaan minäkertojaa kajoamaan ystävättäreensä: ”enkä epäile että hän vavahtaisi kosketuksestasi yhtä empimättä kuin hänen kosketuksensa saa sinut tärisemään hiusrajasta varpaisiin asti” [NP, 97]) ja itsekkyyttä (”minun olisi tietenkin pitänyt ajatella muita ja säästää heidät sydämeni aiheuttamilta vaivoilta. Mutta ajattelin vain itseäni – –” [NP, 86]).

Minäkertojan sydän esiintyy siis teoksessa kahdella tasolla: se on kielikuva, joka viittaa itsensä lisäksi moniin muihin enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin merkityksiin, kuten tunteisiin, mutta lisäksi se on myös konkreettinen ”esine”, jonka siirteleminen paikasta toiseen on mahdollista minäkertojan kertomuksen sisällä. Sydämessä ovat voimassa puheen tasolla esiintyvän kielikuvan ominaisuudet ja todellisen sydämen ominaisuudet sekä nämä molemmat yhdistettyinä. Jopa liioitellun konkreettisenä esiintyessäänkin sydän vaikuttaa samalla viittaavan kielikuvallisiin merkityksiinsä. Puhtaasti trooppien tasolla sydän saa aiemman käsittelyn perusteella ainakin sekä symbolin, konkretisoituvan metaforan (kielikuvan) että personifikaation piirteitä. Käynnissä on mielenkiintoinen leikki kielikuvallisuuden ja konkreettisuuden välillä. Sydän on keskeisessä roolissa *Neljän päivänlaskun* allegorisuuden rakentumisessa, sillä se on konkreettisen elimen ja henkilöhahmon lisäksi merkki, joka viittaa itsensä ulkopuolisiin merkityksiin ja usuttaa tulkitsemaan teosta kirjaimellisen tason ulkopuolelta. Sydän tuottaa vahvasti teoksen allegorista tasoa ja orientoi lukijaa sen havaitsemiseen alusta asti.

4.2 Minäkertojan loputon jano

Minäkertojan sydämen lisäksi kaivoihin ja veteen liittyvät kielikuvat toistuvat *Neljässä päivänlaskussa* ja muodostavat vähitellen toisiinsa limittyvän merkitysten verkoston, joka vaikuttaa liittyvän erityisesti kauniiseen ystävättäreeseen sekä minäkertojan tuntemuksiin elämästään. Merkitysverkoston rakentuminen alkaa kaivo-kielikuvasta, joka tulee mainituksi ensimmäistä kertaa minäkertojan lääkärikäynnillä, jota käsittelin jo luvussa 2.2. Seuraava, jo aiemmin siteerattu katkelma kuvaa minäkertojan lääkärikäynnin syytä:

”Mieleni on alinomaa kuin makaisin kaivonpohjassa ja jossakin korkealla lentäisivät ohitseni kultaiset linnut. Siksi pääni tulee usein kipeäksi ja uni pakenee silmiäni eikä ruokani maistu minulle, ennen rakkaatkin kirjat käyvät minulle tylsän ikäviksi enkä pidä enää tauluistani.”
(*NP*, 10.)

Johon lääkäri vastaa: ”Millainen on suhteenne juovuttaviin juomiin?” (*NP*, 10). Lääkäri yhdistää kaivovertauksen välittömästi alkoholiin, johon se myös myöhemmin teoksessa minäkertojan omissa teoissa liittyy. Toisaalta kun minäkertojan mieli on kuin kaivonpohjassa makaisi, kuvaa vertaus minäkertojan mieltä ainakin matalana – kuvattu olotila ja oireet voisivat yhtä hyvin sopia esimerkiksi masennukseen, jolla ei tarvitse olla mitään tekemistä alkoholin kanssa. Minäkertoja ei kuitenkaan hämmästy lääkärin kysymystä, vaan tuntuu jopa odottaneen sitä vastatessaan:

”Vilpittömästi tunnustan, että suhteeni juovuttaviin juomiin on huono. Joka kerta niitä nautittuani tulen erittäin kipeäksi, kaikki maistuu tuhkalta suussani ja maksani turpoaa. Siksi vältän näitä juomia parhaani mukaan, vaikka toisinaan tuleekin hetkiä, jolloin niiden avulla yritän pyristellä pois kaivonpohjasta.” (*NP*, 10–11.)

Juovuttavat juomat ovat siis minäkertojan mukaan pikemminkin lääke kuin syy tunteelle kaivonpohjassa makaamisesta. Lääkäri ei tutkimuksillaan onnistu auttamaan minäkertojaa, ja lähtiessään tämä toteaaakin: ”eikä hän (lääkäri) millään tavoin pystynyt auttamaan minua, vaan tunsin yhä edelleen kuin olisin maannut kaivonpohjassa ja näkymätön nuora kuristi kurkkuani” (*NP*, 14).

Lääkärikäynnin jälkeen minäkertoja matkustaa nuoruutensa kaupunkiin ja lähtee siellä viettämään iltaa teatteriin. Näytännön päätyttyä hän iloitsee ystäviensä kanssa ja nauttii sanojensa mukaan ”kaikkea mitä he minulle tarjosivat, ja he tarjosivat minulle paljon kaikenlaista” (*NP*, 18–19).

Palattuaan yksin hotellihuoneeseensa minäkertoja juo runsaasti vettä ”kaiken hyvän paljoudesta polttavaan” kurkkuunsa, mutta:

(E)i uni taaskaan tullut silmiini, vaan makasin valvoen ja makasin syvällä kaivonpohjassa ja korkealla, hyvin korkealla lensivät kultaiset linnut, ja tiesin etten koskaan enää voisi niitä tavoittaa, sillä ne olivat nuoruuteni lintuja ja olin jo väsähtänyt mies ja ruumiini oli kyllästynyt ja tyytymätön ruumis. Siksi makasin vain kaivonpohjassa pääsemättä pois, ja jokin minussa itki katkerasti –. (NP, 19.)

Tässä katkelmassa kaivonpohjassa makaaminen taas liittyy oletettavasti alkoholin nauttimisen seuraamuksiin, sillä ystävien tarjottavat, jotka polttavat kurkkua ja saavat minäkertojan riehaantumaan ja suutelemaan kaunista näyttelijätärtä, ovat mitä ilmeisimmin nestemäisiä nautintoaineita. Juhlusta palaamista seuraava mielentila, joka minäkertojan valtaa hotellihuoneessa, muistuttaa kovasti laskuhumalaa. Masentunut mieliala ja alkoholi ovat jälleen yhteydessä toisiinsa. Toisaalta voi olla, että minäkertojan nauttimat tarjottavat ja ystävien seurakaan eivät ole riittäneet kohottamaan tätä kaivonpohjasta, jonne tämä on jo aiemmin tuntenut joutuneensa. Kaivonpohjan yläpuolella lentävät kultaiset nuoruuden linnut, joita minäkertoja ei enää voi tavoittaa, saavat kaivonpohjassa makaamisen liittymään myös nuoruuden menettämiseen.

Seuraavana päivänä minäkertoja kohtaa ensimmäistä kertaa *Neljän päivänlaskun* tapahtuma-aikana kauniin ystävättärensä, jonka on tuntenut nuoruudessaan. Ja vaikka on suuresti riemuinnut tapaamisesta, kokee minäkertoja heti ystävättärestä erottuaan makaavansa jälleen kaivonpohjassa. Tunne saa minäkertojan tiedustelemaan, mitä ilmeisimmin omiin tuntemuksiinsa verraten, häntä kuljettavalta autonkuljettajalta seuraavaa:

”Oletteko koskaan maannut kaivonpohjassa ja tuntenut, että elämä vierii ohitsenne koskaan palaamatta ja kurotatte turhaan käsiänne, ja teidän on jano ettekä voi sitä tyydyttää, ja teidän on nälkä eikä mikään ateria tee teitä kylläiseksi” (NP, 25).

Kyseisenä päivänä minäkertoja ei ole paljastanut juoneensa tippaakaan alkoholia, eikä mistään voi päätellä hänen niin tehneen. Kaivovertauksen yhteyttä alkoholiin ei tässä kohden löydy ennen kuin taksinkuljettajan vastauksessa minäkertojan sanoihin: ”Joo, onhan sitä joskus tullut ryypätyksi” (NP, 25). Minäkertojan osalta syy tunteelle kaivonpohjassa makaamisesta voi olla kytköksissä eroamiseen kauniista ystävättärestä. Tunne elämän vierimisestä ohitse liittyy kenties nuoruuden aikojen taakse jättämiseen ja jo niinä aikoina syntyneisiin unelmiin, jotka eivät vielä ole täyttyneet

eivätkä välttämättä tulekaan täyttymään. Käsien kurottaminen vihjaa, että minäkertoja toivoisi saavuttavansa jotain, joka on hänen näkyvillään kenties samalla tavoin kuin kultaiset linnut, mutta joita kohti kurottaminen ei kuitenkaan tuota tulosta. Lisäksi minäkertojan kysymyksessä jano ja nälkä liittyvät samaan vertausten kokonaisuuteen, eikä niidenkään tyydyttäminen onnistu. Ilmeisesti minäkertojan kuvaama jano on jotain sellaista, jota juovuttavat juomatkaan eivät sammuta.

Kaivot, ja niissä makaamisen lisäksi myös niistä juominen, tuntuvat vertautuvan ihmissuhteisiin, kuten esimerkiksi kohdassa, jossa minäkertoja muistelee vierailuaan ystävättärensä luona ja tämän suutelemista. Hänet valtaa tarve ”selittää sopimatonta käytöstään” ja siksi hän kirjoittaa ystävättärelle kirjeen, jossa selittää, ettei:

ihminen, joka vuodesta vuoteen on astunut elämän pitkiä portaita alaspäin, aina alaspäin, enää suurestikaan kysele mistä kaivosta juo, vaan tyydyttää janonsa jokaisesta kaivosta joka hänen eteensä osuu (NP, 40).

Minäkertoja tunnustaa samassa kirjeessä juoneensa jo lukuisista erilaisista kaivoista, ”isoista ja pienistä, kannettomista ja muurien ympäröimistä, suolaisista ja makeista, jopa likaisistakin” (NP, 40). Monenlaisista kaivoista juominen taustoittaa tapahtunutta ja toimii selityksenä minäkertojan teolle. Niinpä kaivosta juominen on minäkertojan puheissa kielikuva suutelemiselle tai laajemmin seksuaaliselle kanssakäymiselle ja jopa ihmissuhteille, ja näköjään tuo aiemmin vaivannut tyydyttämätön jano saa tyydytyksensä näiden kautta. Jälleen myös alaspäin, matalammalle meneminen on läsnä katkelmassa ja elämän näkeminen portaiden alaspäin kävelemisenä vahvistaa aiemmin havaittua yhteyttä ikääntymisen tai aikuistumisen kuvaamisena laskusuuntana. Elämää alaspäin kulkenut ei enää kysele ketä milloinkin suutelee. Elämän kuvaaminen portaina on metafora, ja elämän käsittäminen portaita alaspäin kävelemisenä voi kognitiivisen metaforateorian näkemyksen mukaan yhdistyä tuon metaforan takana olevaan yleisempään kategorisointiin esimerkiksi elämän ja liikkeen yhteydestä (vrt. Turunen 2010, 47). Minäkertoja on ilmeisesti tyytymätön siihen suuntaan, johon hänen elämänsä on menossa.

Ystävätär vastaa minäkertojan kirjeeseen kaivo-problematiikkaan suuresti paneutuen ja esittää myös erilaisen näkökulman minäkertojan pohdinnan kylkeen:

Hän (kaunis ystävätär) viittasi myös hennosti sellaiseenkin asiaan, ettei kenties kaivojen koko ja lukumäärä tai nautitun veden paljous ollut lopullisesti määräävä kysymys janon

sammuttamisessa, vaan kenties oli syytä ottaa huomioon myös veden laatu ja raikkaus. Mutta kaivokysymyksessä hän ei mitenkään halunnut asettua tuomariksi, koska ei voinut käsittää, että urheasti janoisena pysyttelevä ihminen sinänsä olisi jotakin etevämpää kuin ihminen joka tyydyttää janonsa. (NP, 41.)

Kaivo-vertauksesta kasvaa jopa lyhyt kertomus, jossa kaivojen kautta selvästi kuvataan ihmissuhteiden problematiikkaa. Kaivo tai kaivosta juominen ei muodosta tässä sanatason vertausta, jossa ihminen liitettäisiin kirjaimellisesti kaivoon tai kaivosta juominen suutelemiseen yhden lauseen sisällä, mutta kertomuksen kokonaisuuden tasolla yhteys käy selväksi. Minäkertojan ja ystävättären kaivoja käsittelevät kirjeet muodostavat lyhyen vertauskuvallisen kertomuksen romaanin keskelle. Ystävättären esittämä vaihtoehtoinen näkemys laadun ylivertauudesta määrään nähden edustaa perinteistä käsitystä ihmissuhteista ja etenkin rakkaudesta, jossa yksi oikea voittaa lukuisan määrän vähemmän sopivia ehdokkaita. Myöhemmin kaivoista juomisen yhteys suutelemiseen käy entistä selvemmäksi, kun minäkertoja ja ystävätär tapaavat ja sydän yllyttää minäkertojaa suutelemaan ystävätärtä sanoen:

”Olet vain pelkurimainen teeskentelijä, vaikka tiedät hyvin, että tuo tapa on sinulle varsin mieluinen etkä ennenkään ole pelännyt juoda vieraista kaivoista ja monesta likaisestakin kaivosta olet juonut. Totta puhuen, pelkääät vain karkottavasi hänet luotasi, jos kajoaisit häneen ja alkaisit ryskytellä hänen muurejaan, mutta ole huoletta, minä tunnen jo hänet enkä yleensä ole erehtynyt naisten suhteen, kuten hyvin tiedät. Hänen muurinsa ovat jo kaatuneet, hän on aivan suojaton ja hänen lähteensä vesi on hyvin kirkasta, niin että sinun on mieluisa sammuttaa siitä janosi.” (NP, 97.)

Lisäksi myös tässä on puhe ystävätärtä ympäröivistä muureista, jotka liittyvät kaivoista juomiseen ja ystävättäreen kajoamiseen. Jo aiemmin minäkertoja on selittänyt juoneensa myös muurien ympäröimistä kaivoista. Muurit yhdistyvät puolustautumiseen, kuten sydänkin toteaa ystävättären olevan muurien jo kaaduttua aivan suojaton. Toisaalta huomattavaa kuitenkin on, että nyt ystävättären suutelemisesta puhuttaessa sydän puhuu lähteestä, kun taas aiemmin, kun kyse on ollut lukuisista muista suudelmista, on puhe ollut kaivoista, jopa likaisistakin sellaisista, juomisesta. Ystävättären lähteen vesi taas on hyvin kirkasta ja sen juominen mieluisaa, ja kaivon sijaan lähteen liittäminen ystävättäreen saa tämän näyttämään ainutlaatuiselta ja erityisen hyvältä muihin verrattuna. Lähde vesineen yhdistyy metaforisesti ystävättäreen ja tuo ystävätärtä kuvaamaan lähteen ja sen kirkkaan veden ominaisuuksia. Esimerkiksi Turusen (2010) semanttisen yhteisalueen ajatusta hyödyntäen ystävättären ja lähteen yhteiset ominaisuudet muodostavat sen käsitejoukon,

joka tätä kautta tulee kuvaamaan ystävätärtä ja kertovat myös siitä, millaisten ajatusten valossa minäkertoja (tai tämän sydän) ystävätärtä tarkastelee. Ilmeisesti lähde ja ystävätär voivat ainakin tarjota minäkertojan suulle jotakin, mitä tämä kaipaa. Lisäksi ystävätär näyttäytyy kirkkaan lähdeveden tapaan puhtaana ja toisaalta veden yleisen ominaisuuden tapaan elintärkeänä. Ajatusta voi jatkaa edelleen, mutta keskeinen idea on kuitenkin tullut selväksi, nimittäin romaanin kielikuvallisten keinojen tapa liittää kirjaimelliseen kertomukseen paljon sen pinnan ulkopuolella piileviä merkityksiä.

Sana kirkkaus liittyy ystävättäreen muulloinkin kuin tämän lähteen vedestä puhuttaessa. Jo aiemmin, kun minäkertoja vierailee ystävättären luona, ei ystävätär halua juoda yhdessä miehensä ja minäkertojan kanssa, vaan sanoo: ”Vihaan juomia, jotka sumentavat ajatusten kirkkauden, sillä tahtoisin pysyä kirkkaana” (NP, 28). Kirkkaan mielen ja ajatukset sumentavien juomien yhteys on selvä, mutta lisäksi ystävätär sanoo myös sydämensä olevan kirkas. Hän kertoo, etteivät miehet pääse hänen lähelleen vaikka yrittäisivät, koska hänen muurinsa kohoavat heitä vastaan.

”Niin, ovatpa he sanoneet, etteivät pääse lähelleni, vaikka suutelisivat minua, sillä sellaistaakin on tapahtunut, koska myös maltillisella naisella on heikkoja hetkiä. Siitä huolimatta elän sopusoinnussa itseni kanssa ja ruumiini ja sieluni ovat varsin tasapainossa keskenään, sillä sydämeni on kirkas ja olen ylpeä, koska olen voinut säilyttää sydämeni kirkkaana. Joka haluaa nähdä, näkee sen tähden lävitseni kuin kirkkaan veden lävitse, mutta sitä miehet eivät ymmärrä, vaan juuri kirkkauteeni tähden he kuvittelevat näkevänsä minussa sellaista mitä minussa ei lainkaan ole.” (NP, 28–29.)

Minäkertoja ei ole uskoa tätä, koska ei ole vielä koskaan elämässään tavannut naista, jonka sydän olisi ollut aivan kirkas. Kirkkaus on siis jotain erityistä ja vaikeasti saavutettavaa. Lisäksi kirkkaus ja vesi liittyvät jälleen yhteen ystävätärtä kuvaavina käsitteinä, ja lopulta näiden sanojen joukosta muodostuu kokonainen veteen liittyvien käsitteiden verkosto. Kaivoilla, lähteillä, janoilla, vedellä ja niiden kaikkien ominaisuuksilla on selkeästi oma vertauskuvallinen merkityksensä romaanissa, ja ne liittyvät minäkertojan tunteisiin, mielialaan ja ihmissuhteisiin. Niitä yhdistää minäkertojan kaipaus – tämä kaipaa nuoruuttaan, fyysistä läheisyyttä ja erityisesti kaunista ystävätärtä, joka liittyy minäkertojan elämässä ja toiveissa molempiin edellä mainittuihin kaipuun kohteisiin. Lisäksi kaivoihin ja veteen liittyvät kielikuvat kantavat arvottavia merkityksiä. Niiden avulla kuvataan kuvattavana olevien kohteiden laatua. Kaivot, lähteet, jano ja vesi toimivat toisia käsitteitä kuvaavina lähdealueina, jotka sekä yksittäisten kielikuvien, kuten metaforien ja symbolien, että laajemmin kertomuksen tasolla muodostavat kohdealueidensa kanssa yhteistä merkitysten kenttää.

Toistuessaan ja sitä kautta jopa hetkittäin jatkuvaa kertomuksellisuutta tuottaessaan ne vaativat jatkuvaa merkitysten siirtoa, jonka kautta kertomukselle muodostuu toisenlainen kertomuksellisuuden ja merkitysten taso. Kaivot ja muut veteen liittyvät kielikuvat eivät tulkintani mukaan muodosta läpi teoksen jatkuvaa allegoriaa vedestä ja ihmissuhteista, mutta ne osallistuvat *Neljän päivänlaskun* jatkuvasti aktivoituna olevaan kielikuvallisten merkitysten kentän tuottamiseen ja muodostavat siten romaaniin jos ei jatkuvaa, niin ainakin vahvasti allegorisuutta sisältävää rakennetta.

5 KYNNYSTEKSTIT JA HUOMAUTUKSET

Tämän luvun yhteenkokoavana johtajatuksena on Lyytikäisen näkemys allegorian alkupisteestä ja lajiin johdattelusta. Lyytikäinen on tutkinut allegoristen kaunokirjallisten teosten alkuja ja luonnostellut yleisempää mallia siitä, kuinka allegoriat orientoivat lukijaa allegorisuuden havaitsemiseen ja allegorian outoon maailmaan. Lyytikäinen määrittelee teoksen alkuun kuuluviksi tekstin alun, esimerkiksi alkuluvun tai johdattelevan alkuosan, ja ne kynnystekstit, jotka painetussa teoksessa edeltävät alkukappaleita. Alku on kaunokirjallisessa teoksessa tärkeä johdattelijaksi lajiin ja allegorian tapauksessa ”toisiin”, epäsuorasti ilmaistuihin merkityksiin. (Lyytikäinen 2014, 13.)

Ensimmäisen alaluvun keskiössä on kriittisten huomautusten kertoja, jonka ensimmäiset viitteet loppuhuomautuksiin löytyvät jo minäkertojan kertomuksen alusta, ja joka siten alusta asti kyseenalaistaa minäkertojan kertomuksen lukutapaa. Toisessa alaluvussa käsittelemme kolmea teoksen kynnystekstiä, nimeä, alkuperäistä alaotsikkoa ja lukujen otsikoita, niiden allegoristen merkitysten kannalta. Perustelen juuri näiden kolmen kynnystekstin käsittelyyn valinnan itse alaluvussa.

Allegoriaan johdattelu on yksi tapa lähestyä näiden alalukujen aiheita, mutta lisäksi käsittelemme niitä toki laajemminkin. Sekä kriittisten huomautusten kertojalla että *Neljän päivänlaskun* eriaisteisilla otsikoilla on paljon muutakin merkitystä teokselle ja sen allegorisuudelle kuin vain niiden näkeminen allegorian alkupisteinä tai siihen johdattelu. Tässä luvussa pyrin löytämään vastaukset seuraaviin kysymyksiin: Mikä on loppuviitteiden ja niiden kertojan rooli teoksessa, ja onko loppuviitteillä osuutta romaanin allegorisuuteen? Millä tavoin *Neljän päivänlaskun* otsikot tulisi tulkita, ja millä tavoin ne kynnysteksteinä liittyvät itse kertomukseen?

5.1 Kriittiset huomautukset

Tässä alaluvussa käsittelyn kohteena on *Neljän päivänlaskun* viides, loppuviitteistä ja lyhyestä johdannosta koostuva Kriittisiä huomautuksia -niminen luku sekä sen kertoja, jota kutsun kriittisten huomautusten kertojaksi. Romaanin lopusta viimeisenä löytyvän luvun laskeminen teoksen alkuun kuuluvaksi vaatii kenties hieman selvitystä. Kriittisten huomautusten kertojan kommentteihin viittaavat numerot, viitteet, löytyvät sijoitettuna minäkertojan kertomuksen sekaan. Ensimmäinen loppuviitteisiin viittaava numero esiintyy heti ensimmäisen minäkertojan kertoman

luvun otsikon perässä, siis jo ennen kuin minäkertojan kerronta on varsinaisesti edes alkanut. Vaikka itse loppuviitteet tekstimuodossa löytyvät teoksen lopusta, ohjaavat lukemisen konventionaaliset tavat palaamaan niihin sitä mukaa ja siinä järjestyksessä, kuin niihin viittaavat viitteet esiintyvät minäkertojan kertomuksessa. Loppuviitteiden käyttö on tavallisesta poikkeava ja huomiota herättävä piirre fiktiivisessä tekstissä (ks. esim. Myöhänen 2012, 9), joten niiden käsittelyä on mahdotonta sivuuttaa. Loppuviitteet ovat siis tärkeä elementti teoksessa muutoinkin kuin vain teoksen alkuun kuuluvana ja siten *mahdollisesti* allegoriseen lukutapaan johdattelevana lähtökohtana. Niillä on huomattava rooli kerronnassa läpi koko teoksen. Lisäksi kriittisten huomautusten kertoja on minäkertojasta erillisenä teoksen toisena kertovana agenttina toki myös osallinen allegorisen tason tuottamisessa tai tuottamatta jättämisessä. Kuka kriittisten huomautusten kertoja on, ja mikä on sen rooli *Neljässä päivänlaskussa*? Entä mihin se allegorian kannalta ohjaa, vai ohjaako mihinkään?

Kriittisten huomautusten kertoja esiintyy teoksen tuottaneena tai julkaisseena auktoriteettina, sillä hän aloittaa huomautuksia edeltävän lyhyen johdantonsa sanoin: ”saattaessamme julkisuuteen” (*NP*, 129). Kriittisten huomautusten kertoja on minäkertojan yläpuolella kommentoidessaan tämän kertomusta ja pyrkii sanojensa mukaan toimimaan lukijan apuna kertomuksen ymmärtämiseksi, kuten hän johdantonsa lopussa toteaa:

Emme ole pyrkineet varustamaan teosta tyhjentävillä huomautuksilla ja aliviitoilla, koska teos ei sellaiseen ole kyllin merkityksellinen, vaan olemme tyytyneet silloin tällöin ikään kuin osviittana ohjaamaan lukijan ajatukset oikeille poluille välttämällä kaikkea pedanttista turhantarkkuutta. Sen lisäksi on tietenkin ollut pakko eräissä hämärissä kohdissa kartuttaa lukijan asiantietoja tekstin ymmärtämiseksi. (*NP*, 130.)

Kriittisten huomautusten kertojan itsestään käyttämä monikkomuoto antaa ymmärtää kommentoinnin takaa löytyvän useampi kuin yksi kertoja. Kutsun kuitenkin tästä huolimatta kriittisten huomautusten kertojaa kertojaksi yksikkömuodossa, sillä kertojien oletettu määrä kommenttien takana ei ole tutkimukseni kannalta oleellinen, kun tällä tai heillä kuitenkin on yksi yhtenäinen näkökulma ja kerronnan tyyli. Pikemminkin näen kriittisten huomautusten kertojan käyttämän monikkomuodon yhtenä keinona erottautua minäkertojasta ja vieläpä korostaa tätä näiden kahden välistä eroa. Lisäksi monikkomuoto on tieteellisen tekstin vanha koventio ja keino lisätä auktoriteettia ja vaikutusvaltaa, ikään kuin perustella esitettyjen kommenttien totuudellisuutta sillä, että mielipiteiden takana (näennäisesti) on useampi henkilö.

Vaikka kriittisten huomautusten kertoja edellä lainatussa katkelmassa korostaa turhantarkkuuden välttelyä, käy loppuviitteiden alkaessa varsin pian selväksi väitteen olevan melko kyseenalainen. Kriittisten huomautusten kertoja nimittäin pohtii kriittisesti tarkastellen muun muassa minäkertojan koiran rotua (NP, 131), tämän kohtaaman villikissan lajia (NP, 134), kauniin ystävättären hatun mallia (NP, 137) sekä minäkertojan juoman viinan lajiketta ja valmistustapaa (NP, 135), vaikkei näiden asioiden yksityiskohtaisella selvittämisellä vaikuta olevan merkitystä minäkertojan kerronnan kokonaisuudelle tai tämän kertomien tapahtumien ymmärtämiselle. Toistuvasti kriittisten huomautusten kertojaa häiritsee minäkertojan mainitsema Rylle, joka kuljettaa tätä rattailla:

Tekijä ei vielä kukaan kirjaimellisesti mainitse Rylleä hevoseksi. Torjumme kuitenkin liian mielikuvituksellisena väärustelevän olettamuksen, että häntä olisi korpitiellä vetänyt kesy strutsi. (NP, 137.)

Jo kriittisten huomautusten kertojan aiemmat pohdinnat esimerkiksi siitä, löytyykö kauniin ystävättären hattu kuvakokoelmista, joista kertoja ei sitä ole onnistunut havaitsemaan, saavat hänen tarkan ja konkreettisen tekstianalyysinsä vaikuttamaan turhantarkalta, mutta viimeistään edellisen katkelman viimeinen virke saattaa sen näyttäytymään lähes päättömänä ja tahattoman humoristisena. Minäkertojan kuvauksen perusteella Rylle on tosiaan luonnollista olettaa hevoseksi, eikä kaunokirjallisen kerronnan puitteissa sen tarkempaa kuvausta tai määritelmää kaivata. Erityinen maininta Ryllestä hevosena tai tietokirjamaisen yksityiskohtainen biologinen kuvaus, jollaista kriittisten huomautusten kertoja tuntuu kaipaavan, eivät kuulu minäkertojan kerronnan tyyliin, muttei niiden puute anna havaittavaa syytä kuvitella Rylleä strutsiksi. Maininta strutsista tulee siis varsin yllättäen. Ilmeisesti kriittisten huomautusten kertoja on niin tuskastunut minäkertojan epämääräiseen ilmaisuun, että haluaa osoittaa kaikkien mahdollisuuksien jäävän avoimiksi. Varsin liioitellen hän siis toteaa, että minäkertojaa voisi korpitiellä kuljettaa jopa strutsi, vaikka samalla torjuukin itse tämän vaihtoehdon. Tämän mahdollisuuden kriittisten huomautusten kertoja haluaa ilmeisesti esittää, koska eläimen kuvaus jättää tarkkuudessaan toivomisen varaa. Laakson (2014, 76) mainitsema termi liioiteltu kirjaimellisuus sopii kuvaamaan myös kriittisten huomautusten kertojan kommentointia (vaikkakin kielikuvien konkretisoitumisen eli kerronnan keinon sijaan tekstin tulkinnan tapaa), jossa kaikelle minäkertojan kertomalle on löydyttävä kirjaimellinen ja mimeettisesti pätevä selitys. Kriittisten huomautusten kertoja pyrkii itse pois kielikuvallisesta tavasta tulkita minäkertojan kertomusta, vaikka joissain kohdin osoittaa ymmärtävänsä kielikuvallisen tulkinnan mahdollisuuden, kuten minäkertojan sydämen olemusta

pohtiessaan:

Tekijä tarkoittaa kaikille ihmisille yhteistä, vuorotellen laajenevaa ja supistuvaa elintä, joka säännöstelee ihmisruumiin verenkierron. Kaikkien tähänastisten tutkimusten yhtäpitävän todistuksen mukaan ihminen kuolee äkkiä, jos sydän erotetaan hänen ruumiistaan. Siten ei voi olla kysymyksessä mikään irrallinen sydän, *anomalía*. Kuitenkin kertomus rakentuu kokonaisuudessaan sydämen siirtelemiseen paikasta toiseen, lipastonlaatikosta pieluksen alle, jopa naisen käsilaukkuun, joten johtuisimme pakosta epäilemään tekijän totuudenrakkautta, elleimme olisi tässä asiassa havaitseminamme degeneroituneelle mielelle ominaista, huikentelevaa *poettista* vapautta. Arvatenkin tekijä koko tässä sydänjutussa on turvautunut epäonnistuneeseen *symboliikkaan*, johon on turha enemmälti puuttua. (NP, 131.)

Myös kriitillisten huomautusten kertoja analysoi sydämen merkitystä minäkertojan tarinassa päätyen symbolisen tulkinnan huomioivaan ja kirjaimellisen lukutavan kieltävään tulkintaan, ja hänen analyysinsä muistuttaa monella tapaa omaa pohdintaani sydämen kielikuvallisuudesta luvussa 4.1. Oletetulle lukijalle osoitettu raportointi, jossa sydämen tarkoitus esitellään lähes sanakirjatyylisiin, kääntyy perinpohjaisuudessaan jopa humoristiseksi, mutta samalla se muistuttaa sitä tapaa, jolla kirjallisuudentutkimusta harjoitetaan. Analysoidaan tekstiä sanatarkasti, suljetaan pois mahdottomat vaihtoehdot ja päädytään lopputulokseen suositellusta lukutavasta tai tekstin merkityksestä. Kriitillisten huomautusten kertojalla vaikuttaa olevan taipumus lukea ja tulkita minäkertojan tekstiä korostetun kirjaimellisesti, ikään kuin pakottaen sen realistisen esittämisen lokeroon.

Kriitillisten huomautusten kertoja rikkoo siis jo luvuissa 2.3 ja 2.4 käsiteltyä minäkertojan kertomuksen etäisyydenottoa pyrkimällä mahdollisimman tarkkaan kerrontaan. Kriitillisten huomautusten kertoja ei hyväksy minäkertojan kerronnan epämääräisiä kuvauksia, vaan haluaa löytää oikeaoppisia nimityksiä ja määritelmiä minäkertojan mainitsemille esineille, eläimille ja paikoille. Esimerkiksi minäkertojan nuoruuden kaupungin kriitillisten huomautusten kertoja haluaa sijoittaa meidän maailmamme kartalle arvaillen sen ”henkilöllisyyttä”:

Seuraavan kuvauksen perusteella johtuisi helposti ajattelemaan, että kysymyksessä oleva kaupunki olisi Turku, jonka topografia ja historialliset muistomerkit melkein *adekvaattisesti* vastaavat tekijän mainintoja. Kysymys on kuitenkin monimutkaisempi kuin ensi silmäyksellä näyttää emmekä vakavan tekstikriittisen tutkimuksen jälkeen voi olla huomauttamatta, että kysymyksessä saattaisi yhtä hyvin olla Porvoo, Hämeenlinna,

Savonlinna tai Vaasa. Kun vielä ottaa huomioon tekijän oikullisen luonteen ja sen luvattoman välinpitämättömyyden, jolla hän kohtelee tosiseikkoja, johdumme tulokseen, että myös Kuopio, Mikkeli, Oulu ja Kokkola sekä kenties Kajaanikin saattaisivat tulla kysymykseen. Kysymys on kuitenkin varsin merkityksetön ja olemme puuttuneet siihen vain osoittaaksemme, mitä vaikeuksia tunnollinen tutkija kohtaa yrittäessään perehtyä epäasialliseen tekstiin. (*NP*, 131–132.)

Puuduttavan tarkan mahdollisten kaupunkien listaamisen lisäksi katkelman viimeinen lause antaa yhden tärkeän vihjeen siitä, kuinka kriitillisten huomautusten kertojan roolia tulisi tulkita. Kriitillisten huomautusten kertojan puhe tunnollisen tutkijan vaikeuksista näin epäasiallisen tekstin kanssa toimiessa vahvistaa sitä vaikutelmaa, joka jo kertojan aiemmista kommentteista ja sanavalinnoista on syntynyt: kertoja esiintyy kirjallisuudentutkijan roolissa. Toisaalta kriitillisten huomautusten kertoja ei kuitenkaan tutkijana vaikuta kovin pätevältä, sillä hän puuttuu mitättömiltä tuntuviin yksityiskohtiin, ja kuten Myöhänen (2012, 13) osoittaa, käyttää suuresti viljelemiään sivistyssanoja välillä tarpeettomastikin – esimerkiksi ”pedanttinen turhantarkkuus” on itse asiassa toisteinen ilmaisu. Näin olen valmis päätyämään samaan tulkintaan kuin Myöhänen (2012), joka käsittää kriitillisten huomautusten kertojan huomiot parodiana kirjallisuudentutkimuksesta.

Paikkojen sijainnin lisäksi kriitillisten huomautusten kertojan käyttämät ajanmääreet eroavat tarkkuudeltaan minäkertojan valinnoista. Allegorioiden aikakehys on usein tarkemmin määrittelemätön, ja se voi muodostua esimerkiksi nykyisyydestä sulatettuna ajattomuuteen tai fantasian aikaan (Lyytikäinen 2013, 43), ja näin on myös minäkertojan osuudessa. Minäkertoja ei sijoita tapahtumia tietylle vuodelle tai edes vuosikymmenelle, ja hänen kerrontansa kielikuvallinen luonne näkyy myös ajankuvauksen epämääräisyydessä: esimerkiksi korvessa hän toteaa viipyneensä vielä ”neljän päivänlaskun ajan” (*NP*, 124). Ilmaus on varsin monitulkintainen, ja käsittelenkin sitä tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Selkeimmät minäkertojan käyttämät aikamääreet ovat pääosin vuorokauden- ja vuodenaikoja, jotka ovat samoja kuin meidän todellisuudessamme, mutta jotka eivät vielä riitä sijoittamaan teoksen tapahtumia mihinkään tiettyyn vuoteen. Erikoisen painoarvon saa Maarian ilmestyspäivä, joka ainoana erillisenä päivänä mainitaan. Lisäksi kertomuksen kulusta käy ilmi, että minäkertojan maailmassa on aiemmin ollut sota, mutta sodasta ei kerrota sen tarkemmin. Kriitillisten huomautusten kertoja sen sijaan kuvaa sodan tapahtuneen vuosina 1939–1945 (*NP*, 130), mikä sijoittaa tapahtumat (todellisessa Suomessa) talvi- ja jatkosodan jälkeisiksi, ja lisäksi hän ilmoittaa koulujen syyslukukauden alkaneen teoksen kirjoittamisvuonna ”vasta syyskuun 12. päivänä” (*NP*, 135).

Kriittisten huomautusten kertojalla on siis varsin selvä käsitys siitä, milloin minäkertojan tarinan tapahtumat ovat tapahtuneet, mutta hän erottaa itsensä tästä kertomuksen ajasta viittaamalla minäkertojan kertomuksiin sellaisin sanoin kuten ”hänen aikanaan” (NP, 135) ja ”noina aikoina” (NP, 131). Selvimmin eronteko näkyy loppuviitteessä, jossa kriittisten huomautusten kertoja pohtii kartanoissa ”tuohon aikaan” olleen vielä omat siitossonninsa, kun taas ”nykyäänhän sonnin jo yleensä korvaa vaaraton polkupyörä” (NP, 137). Kriittisten huomautusten kertojan sanavalinnat antavat ymmärtää minäkertojan kirjoitushetken ja kriittisten huomautusten kertojan kommenttien välille jäävän huomattava ajallinen etäisyys. Lisäksi minäkertojan kerronta tapahtuu imperfektissä, kun taas kriittisten huomautusten kertojan käyttämä aikamuoto on presens, mikä lisää vaikutelmaa kertojan kommentoinnin ”välittömyydestä” tai ajattomuudesta, joka kuuluu tieteellisen tekstin tavoittelemaan ilmaisutapaan. Epämääräiset ajanmääreet minäkertojan kerronnassa taas lisäävät sen etäännytyistä lukijasta – lukija ei pelkän minäkertojan kertomuksen perusteella kykene sijoittamaan tarinan tapahtumia meidän maailmamme aikaan, mikä lisää teoksen salaperäisyyttä. Kriittisten huomautusten kertoja sen sijaan tähtää tähän. Myöhäsen (2012, 9) mukaan loppuviitteet ovat nykyään epätavanomainen fiktiivisen kerronnan muoto, mutta ne olivat yleisiä 1800-luvun historiallisissa romaaneissa, jolloin niillä pyrittiin ankkuroimaan romaani todellisiin tapahtumiin. Samalla tavoin toimii kriittisten huomautusten kertoja, ankkuroiden romaanin todellisiin tapahtumiin.

Kriittisten huomautusten kertoja siis tähtää pois minäkertojan kuvauksen kielikuvallisuudesta ja sen tuomasta epämääräisyydestä sekä niistä oudon maailman laeista, joihin esimerkiksi irtonainen ja personifioitu sydän johdattelee, pyrkien löytämään ”luonnollisen” selityksen minäkertojan tarinan allegorisille piirteille. Kriittisten huomautusten kertojan kommentit kuitenkin tuovat entistä enemmän huomiota näille minäkertojan kertomuksen piirteille, ja jo loppuviitteet itsessään ovat mimeettistä luentaa vastustava ja häiritsevä piirre, samoin kuin metafiktivisyys, jota kertojan mahdollisuus tekstin kommentointiin tuottaa. Lisäksi kriittisten huomautusten kertojan minäkertojasta käyttämä nimitys tekijä viittaa myös kerronnan konstruoituun luonteeseen. Kriittisten huomautusten kertoja siis enemmän korostaa teoksen konstruoitua luonnetta. Rimmon-Kenan kommentoi seuraavaa alanoottien käytöstä eräessä kaunokirjallisessa tekstissä, Beckettin romaanissa *Watt* (1972):

Alanoottien käyttö on kertomatilanteessa jo sinänsä harvinaista ja kiinnittää automaattisesti huomiota kertojaan, joka pohtii omaa kerrontaansa. Lisäksi alanootti sotii tekstin välittämiä tietoja vastaan ja vie näin pohjaa joko tekstin tai kertojan tai kummankin uskottavuudelta.

Niin tai näin, alanootti korostaa tekstin taidetekoista luonnetta ja yllyttää pohdiskelemaan fiktiivisyyttä ja tekstuaalisuutta, kuten itsensä tiedostava fiktio yleensäkin. (Rimmon-Kenan 1991, 127.)

Rimmon-Kenanin huomiot kaikkineen sopivat erityisen hyvin myös *Neljän päivänlaskun* kerronnan tarkasteluun. Siinäkin huomautukset, alanootin sijaan tosin loppuviitteet, sotivat viittauksen kohteena olevan tekstin välittämiä tietoja vastaan. Kaunokirjallisuudessa harvoin käytössä olevana kerronnallisena keinona loppuviitteiden käytöllä voi olettaa olevan jokin tärkeä merkitys. Ensinnäkin loppuviitteet korostavat teoksen konstruoitua luonnetta, johon palaan hetken päästä, mutta toisekseen niiden kertojan tapa tarjota tulkinnallisia ohjeita oletetulle lukijalla mahdollistaa erityisen tarkan huomion kiinnittämisen juuri valittuihin minäkertojan kertomuksen kohtiin. Yksi allegorian tutkimuksen kannalta huomionarvoinen ja myöskin tämän tutkielman otsikkoon liittyvä maininta löytyy heti loppuviitteiden johdannon ensimmäisestä virkkeestä. Loppuviitteiden johdanto alkaa seuraavin sanoin:

Saattaessamme julkisuuteen tämän teoksen tarpeellisin huomautuksin varustettuna teemme sen suuresti epäröiden, koska pintapuolinenkin lukija varsin pian havaitsee, ettei tähän valepukuun verhottuun, sentimentaaliseen rakkauskertomukseen liity minkäänlaista opettavaa tai siveellisesti kohottavaa tarkoitusta (NP, 129).

Tässä aloituksessaan kriittisten huomautusten kertoja paljastaa, tai kenties ennemmin väittää, että *Neljä päivänlaskua*, tai tarkemmin ottaen minäkertojan osuus siitä, on ”valepukuun verhottu” kertomus rakkaudesta. Siis toisin sanoen kertomus, joka esittää kertovansa jostain muusta, mutta sisältää pintarakenteen alla toisenlaisen kertomuksen, jossa kerrottavat asiat ovat eri kuin mitä niiden päällisin puolin sanotaan olevan. Puhe verhosta liittyy ajatukset allegoriaan, josta on usein puhuttu verhottuna esityksenä (ks. esim. Tambling 2010, 19), ja siten kriittisten huomautusten kertojan kommentti johdattaa huomioimaan allegorian tason alusta asti (olettaen lukemisen konventioita noudattavan lukujärjestyksen). Paljastaako kriittisten huomautusten kertoja täten minäkertojan kertomuksen allegorisuuden ja sen merkityksen? Entä onko kertomus edelleen allegoria, vaikka se tunnustaisi tai jopa vakuuttaisi olevansakin juuri sitä? Vastaus jälkimmäiseen kysymykseen on mitä ilmeisimmin kyllä, sillä Lyytikäisen (2013, 29) mukaan ”allegoriat haluavat usein esiintyä allegorioina: toisin sanoen allegorinen kirjoittaminen ei kätke allegorisuuttaan, vaikka arvoituksellisimmallaan se saattaa kätkeä merkityksensä”.

Lyytikäinen (2013, 47) toteaa allegorialle olevan tyypillistä itsensä paljastaminen sekä omien merkitystensä kommentointi ja itse itsensä tulkinta. Kätkemisen lisäksi allegorialle on välttämätöntä sen havaittavuus, allegorian on siis oltava molempia, sekä piilossa että havaittavissa. Liian ilmeinen allegoria menettää merkityksensä allegoriana, sillä ”toisin puhumista” ei voi tapahtua ellei kertomuksessa ole kahta tasoa. Samaan aikaan alimmainen taso ei kuitenkaan voi jäädä kokonaan pintatason peittoon, vaan vihjeitä siitä tarvitaan, jotta toinen merkitys on mahdollista havaita. Allegoria, jonka toista merkitystä ei löydy, ei enää ole allegoria, vaan jää toisin puhumisen sijaan ”yhden puhumiseksi”. *Neljässä päivänlaskussa* kriittisten huomautusten kertojan rooli toteuttaa tällaista tekstin omien merkitystensä kommentointia ja siten sen voisi katsoa tarjoavan vihjeitä oman allegorisuutensa tulkinnasta. Ja kenties näin onkin, vaikkakaan ei aivan ilmeisimmällä tavalla. Vastaus ensimmäiseen kysymykseen on sekä kyllä että ei: Kriittisten huomautusten kertojan tulkintojen pätevyys jää kyseenalaiseksi, joten tämän ei voi tulkita tarjoavan kirjaimellisella kerronnan tasolla aivan päteviä merkkejä koko tekstin allegorisuuden paljastamiseksi, mutta sen sijaan parodian kautta syntyvä toisin lukemiseen ohjaaminen voi tarjota vihjeitä allegorisista merkityksistä.

Vainikkalan mukaan modernit tai postmodernit allegoriat saattavat muutenkin olla kätkeytyvämpiä siten, että kirjaimellisen tarinan rinnalla ei kulje toista allegorista tarinaa, vaan allegorinen taso on ennemmin *kuvauks* jostakin ilmiöstä ilman jatkuvaa tarinallista vastaavuutta kirjallisen tason kanssa. Jopa niiden merkitys voi jäädä arvoitukselliseksi – avainta toisen tason löytämiseksi ei tarjota, vaikka kirjaimellinen merkitys jääkin riittämättömäksi. (Vainikkala 1993, 162.) Myös Lyytikäisen (1991, 39) mukaan moderni allegoria voi olla ”avoin metaforien ketju, joka vihjaa moneen mahdolliseen toiseen tarinaan mutta ei vahvasta yhtäkään niistä”. Näkemykseni mukaan kriittisten huomautusten kertojan kommentit jättävät siis ”paljastuksistaan” huolimatta sijaa monille vaihtoehdoisille tulkinnoille, sillä minäkertojan kerronta ja kriittisten huomautusten kertojan kerronta eroavaisuuksineen vihjaavat moniin mahdollisuuksiin ja allegorian merkitys jää useissa kohdissa osittain arvoitukselliseksi, tai ainakaan tulkintaa ei voida pitää absoluuttisena totuutena.

Puhe allegorian omien merkitystensä kommentoinnista johtaa metafiktiivisyyteen. Metafiktio pyrkii realistisen romaanityypin vastaisesti paljastamaan kielellisen ja keinotekoisien luonteensa, kiinnittämään lukijan huomion siihen; toisin sanoen metafiktio on keino paljastaa fiktion fiktiivisyys (Myöhänen 2012, 10). Perinteisessä kertomuksen teoriassa metakerronnan tai metafiktiivisyyden on nähty vahingoittavan kertomuksen tarjoamaa illuusiota todellisuudesta (Fludernik 2009, 61). Metakerronta tai metafiktiivisyys tekee näkyväksi kerronnan osuuden tarinan

välittämisessä ja korostaa siten teoksen konstruoitua luonnetta. Sen lisäksi, että kriittisten huomautusten kertoja kommentoi minäkertojan kertomusta ja oman kerrontansa tarkoituksena, kommentoi myös minäkertoja omaa kerrontaansa, kuten esimerkiksi tarinansa alussa sen loppuun viitattaessaan: ”pyydän jokaista tarkkaavasti seuraamaan sydämeni käyttäytymistä voidakseen lausua tuomionsa siitä, kuten minäkin tulen lausumaan siitä jyrkän tuomioni ehdittyäni kertomukseni loppuun” (NP, 18). Minäkertojan tarinassa esiintyvä kokeva minä on eri kuin tämä kertova minä. Kertova minä tietää tapahtumien lopputuloksen ja tarkastelee kertomustaan retrospektiivisesti, voiden siten kommentoida sitä myös jälkiviisaana. Kaiken kaikkiaan metafiktiivisyys, joka *Neljään päivänlaskuun* syntyy erityisesti kriittisten huomautusten kertojan kautta, yhdistyy allegorialle tyypilliseen itsensä kommentointiin, mutta tekee monimutkaisuudessaan samalla teoksesta entistä vaikeammin tulkittavan. Metafiktiivisyyden liitoksista *Neljän päivänlaskun* ja etenkin sen otsikoiden tulkintaan kirjoitan lisää seuraavassa alaluvussa.

Loppuviitteet tuovat siis teokseen toisen kerronnan tason, jonka allegorisuuden aste tai vähintään sen syntymekanismi on muusta (minäkertojan) kerronnasta eroava. Minäkertojan kerronnassa allegorisuutta tuottavat muun muassa etäännytyt ja kielikuvat, ja sen maailma näyttyy jollain tapaa outona, reaalifantastisena. Kriittisten huomautusten kertoja taas tähtää pois tästä etäännytyksestä, kielikuvallisuudesta ja maailman outoudesta pyrkimällä kuvauksensa konkreettisuudella tuomaan minäkertojan kertomusta lähemmäs mimeettistä kuvausta ja minäkertojan kuvaamaa tarinamaailmaa lähemmäs realistista maailmaa. Oikeastaan kriittisten huomautusten kertojan tavoite kääntyy itseään vastaan, sillä kertojan pyrkimys täsmentää minäkertojan kertomusta omien toiveidensa mukaiseksi pikemmin korostaa näitä piirteitä minäkertojan kerronnassa. Lisäksi kriittisten huomautusten kertojan tapa sortua ylitulkittamiseen sekä halu löytää selitys teoksen kokonaisuuden kannalta merkityksettömille yksityiskohdille saa hänen tapansa tulkita minäkertojan tarinaa tuntumaan ontuvalta. Kuten jo todettua, kriittisten huomautusten kertoja on ikään kuin parodia kirjallisuutta korostetun pikkutarkasti ja jokseenkin ylimielisesti tarkastelevasta tutkijasta tai kriitikosta. Näin ollen kriittisten huomautusten kertojan tyylille vastakkainen allegorinen lukutapa, jossa minäkertojan tarinan kirjaimellisen tason yksityiskohtien sijaan korostuu sen kuvaannollinen merkitys, vahvistuu entisestään.

5.2 Otsikoiden kielikuvallisuus ja merkitykset

Kynnys- eli parateksteillä tarkoitetaan varsinaisen kertovan tekstin ulkopuolisia, mutta itse teokseen kuuluvia tekstejä, joiden avulla tekstistä tulee kirja. Paratekstuaalisuus on eräänlainen vyöhyke kirjan sisä- ja ulkopuolen välillä. Mikko Keskinen esittää Gérard Genetten paratekstien jaon kahteen ryhmään: periteksteihin, jotka ovat tekstiä välittömästi ympäröivää tekstimateriaalia, sekä epiteksteihin, joihin kuuluvat kirjaan mahdollisesti myöhemmin, esimerkiksi toisessa painoksessa liitettävät etäisemmät tekstit. Peritekstejä ovat esimerkiksi kirjailijan ja romaanin nimet, esipuhe ja epilogi, väliotsakkeet, huomautukset sekä takakansiteksti. Epitekstejä taas voivat olla esimerkiksi haastattelut, kirjeet ja päiväkirjamerkinnot. (Keskinen 1993, 147.) Keskinen (1993, 157) tavoin käytän jatkossa teksti-sanaa tarkoittamaan periteksteistä riisuttua teosta ja teos-sanaa sekä romaani-sanaa tarkoittaessani peritekstien ja tekstin muodostamaa kokonaisuutta.

Otan käsittelyssäni huomioon vain ne paratekstit, jotka ovat kirjailijan itsensä määritettävissä ja pysyvät yleensä suhteellisen muuttumattomina painoksesta toiseen, ja jotka ovat mielestäni oleellisia *Neljän päivänlaskun* allegorisuuden kannalta. Huomiotta jäävät siis kaikki epitekstit sekä osa periteksteistä – käsiteltäviksi pääsevät sen sijaan *Neljän päivänlaskun* nimi, alkuperäinen alaotsikko sekä lukujen nimet, jotka kuuluvat kaikki Lyytikäisen (2014, 13) määrittelemään teoksen alkuun ja ovat siten johdattelihoita lajiin ja allegorian ”toisiin”, epäsuorasti ilmaistuihin merkityksiin. *Neljän päivänlaskun* nimi, alkuperäinen alaotsikko sekä lukujen nimet, erityisesti ensimmäisen luvun nimi, joka edeltää varsinaisen tekstin alkua, orientoivat siis lukijaa teoksen allegorisuuteen, ja pääsevät siksi osaksi tutkimustani. Lisäksi ne kuuluvat tärkeinä paloina osaksi teoksen kokonaisuutta ja ovat siten mielestäni huomionarvoisia sen tulkinnassa.

Poikkeuksena edellä mainitsemastani haluan lyhyesti nostaa esiin myös periteksteihin kuuluvan kirjailijan nimen ennen kuin siirryn varsinaiseen käsittelyyn. Allegorisen tulkinnan kannalta kirjailija Mika Waltarin nimi yhtenä *Neljän päivänlaskun* periteksteistä on nimittäin merkityksellinen. Useat romaanin allegoriset elementit ja mysteeriset kielikuvat, kuten vaikkapa minäkertojan entinen ammatti naulakauppias, jota käsittelen kolmannessa luvussa, saavat lisämerkityksiä niiden liitoksista kirjailija Waltarin elämään. Ilman kirjailijan nimeä teoksen kannessa ja esilehdillä ei teosta voisi varmuudella yhdistää Waltariin, ja moni tässäkin tutkielmassa esittämäni tulkinta jäisi nykyistä vajaammaksi. Tämän enempää en käsittele kirjailijan nimeä tässä luvussa, vaan keskityn muihin olennaisiksi nostamiini *Neljän päivänlaskun* periteksteihin, mutta kirjailija Waltarin elämä apuna teoksen tulkinnassa näkyy läpi tutkielmani.

Oletuksen mukaan allegorian merkitseminen alkaa otsikosta, ja Lyytikäisen mukaan vaikuttaa siltä, että allegorioilla on pääsääntöisesti symbolinen ja/tai toisiin teksteihin viittaava otsikko. Nimi viittaa arvoitukseen, kun se ei suoraan kerro mistä on kysymys. (Lyytikäinen 2014, 22.) Teoksen nimen voi olettaa olevan ensimmäinen asia, joka lukijalle teoksesta selviää, ja esimerkiksi Keskinen (1993, 150) mukaan otsikko ohjaa lukijaa kiinnittämään huomiota sen osoittamiin asioihin, se ohjaa lukijan tapaa lähestyä teosta. Nimi *Neljä päivänlaskua* on mahdollista tulkita sekä kirjaimellisesti että kielikuvallisesti; otsikko yksinään jättää merkityksensä hieman arvoitukselliseksi. Itse tekstissä sanavalinta neljä päivänlaskua toistuu useita kertoja, joten teksti ja otsikko kytkeytyvät toisiinsa. Samalla käy selväksi, ettei merkityksen löytäminen sanoille teoksen tapahtumista käsin ole aivan yksiselitteistä, sillä teksti ei kerro esimerkiksi neljän päivänlaskun kuluessa tapahtuneista asioista. Päivänlaskut tarkoittavat tässä jotakin muuta kuin yksittäisen päivän loppua. Tekstin lisäksi myös lukujen nimet toistavat teoksen nimen asettamaa teemaa ja kytkeytyvät vahvasti yhteen sen kanssa, joten päivänlaskujen merkitystä otsikossa on syytä etsiä myös lukujaon ja lukujen sisällön kautta.

Neljässä päivänlaskussa neljän minäkertojan kertoman luvun otsikoista kukin on nimetty yhdeksi neljästä päivänlaskusta kronologisessa järjestyksessä, ensimmäinen luku on siis nimeltään ”Ensimmäinen päivänlasku”, toinen luku ”Toinen päivänlasku” ja niin edelleen. Lisäksi luvut on jaettu kronologisessa järjestyksessä etenevillä järjestysnumeroilla otsikoituihin alalukuihin, mutta koska pelkät numerot loogisessa järjestyksessä eivät mielestäni tarjoa lisävaloa teoksen merkitysten ymmärtämiselle, jätän alalukuihin jaon vaille enempää huomiota ja keskityn sanoista koostuviin otsikoihin. Pelkkä minäkertojan osuus huomioiden romaanin nimi on siis suoraviivaisesti yhtä kuin sen sisältämät luvut: neljä päivänlaskua. Lisäksi romaanista löytyy edellisessä alaluvussakin käsitelty teoksen toisen kertojan osuuden muodostama viides luku, jollaiseksi lopun Kriitillisiä huomautuksia -otsikolla varustetun osion miellän. Kriitillisten huomautusten kertojan lukuun paneudun hieman myöhemmin. Sitä ennen haluan kuitenkin pohtia, mistä teoksen neljä muuta lukua ovat alun perin saaneet nimensä, ja miten niiden tulkinta vaikuttaa teoksen kokonaisuuden tulkintaan. Myös kriitillisten huomautusten kertoja tarjoaa tähän tulkinnan ottaen heti ensimmäisessä loppuviitteessään kantaa päivänlaskujen sanomaan:

Tekijä on ilmeisesti täysin suunnitelmattomasti jakanut teoksensa neljäksi eri päivänlaskuksi eli jaksoksi. Tarkoittaako hän, että nämä erilliset luvut olisi luettava päivänlaskun aikaan, vai vihjaako hän kirjoittaneensa luvut eri päivinä, jää hämäräksi. Emme kuitenkaan erehtyne otaksuessamme, että häntä – aivan oikein – on kalvanut jonkinlainen salatajuinen tunne, että hänen edustamansa aikakausi eli lopullisen päivänlaskunsa aikaa ja että hänellä oli paljon

laskuja maksamatta. Siitä siis tämä labiili nimitys. (NP, 130.)

Kommentti maksamattomista laskuista osoittaa teoksesta löytyvää huumoria, joka kuitenkin syntyy kriittisten huomautusten kertojan puolelta ainakin näennäisen tahattomasti. Laskuihin viittaamaan otsikot tosiaan voisi lukea, mikäli niiden kirjoitusasu olisi erilainen (päivän lasku). Kriittisten huomautusten kertoja vaikuttaa esittävän tämänkin vaihtoehtoisen tulkinnan tosissaan, mikä osoittaa kertojan kykenemättömyyttä sivuuttaa sanojen kirjaimellinen merkitys ja huomioida niiden kielikuvallinen taso. Toisaalta kriittisten huomautusten kertoja käyttää itse kielikuvallista kieltä todetessaan minäkertojan (kriittisten huomautusten kertojan kutsumana tekijän) edustaman aikakauden eläneen lopullisen päivänlaskunsa aikaa. Päivänlasku yhdistää auringonlaskun ja sen osoittaman päivän päättymisen toisiinsa viitaten ajatuksellisesti jonkin ajanjakson, tässä tapauksessa päivän, loppumiseen. Ajatus nimityksen merkityksestä jonkin päättymisen kannalta ei siis ole ollenkaan mahdoton myöskään tekstin kokonaisuus huomioiden, ja nimityksen kutsuminen labiiliksi, eli ilmeisesti epävakaa sekä vaihtelevaksi ja siten monitulkintaiseksi, on pakko allekirjoittaa myös tämän analyysini puitteissa.

Kriittisten huomautusten kertojan kommentti teoksen jakamisesta lukuihin suunnitelmattomasti taas saa pohtimaan päivänlaskujen merkitystä lukujaon kannalta. Lukujaosta huomauttaminen ei korosta lukujaon merkityksettömyyttä, johon suunnitelmattomasti jakaminen viittaa, vaan päinvastoin kiinnittää lukijan huomion siihen ja näin ollen korostaa sen merkityksen pohtimista. Lisäksi kriittisten huomautusten kertojan oletamus lukujaon suunnitelmattomuudesta saa miettimään, että samalla logiikalla kuin kriittisten huomautusten kertoja muutenkin tulkitsee romaania sen minäkertojan tarkoittamat merkitykset sivuuttaen, on varmaan myös oletus lukujen suunnitelmattomasta jaosta ontuva. Epäselväksi jää myös, miksi kriittisten huomautusten kertoja kuvaa lukuja toisistaan erillisiksi. Tarkoittaako erillisyyttä tässä sitä lukujaottelun luonnollista erillisyyttä, mikä syntyy jo sillä, että teos ylipäänsä on jaettu lukuihin? Vai ovatko luvut kriittisten huomautusten kertojan mukaan jollain muullakin tavoin, esimerkiksi sisältönsä puolesta, selkeästi toisistaan erillisiä? Näin ei kuitenkaan vaikuta olevan sen perusteella, että kriittisten huomautusten kertoja on juuri edellisessä lauseessa kuvannut lukujakoa täysin suunnitelmattomaksi eli satunnaiseksi. Mutta mikä merkitys lukujaolla teoksessa sitten todella on?

Yksinkertaisin tulkinta neljälle päivänlaskulle lukuina on niiden kunkin kuvaaminen erilaisia kausia tai jaksoja minäkertojan elämässä. Tavallaan päivänlaskut limittyvät neljään vuodenaikaan, vaikkakaan eivät aivan suoraviivaisesti. Ensimmäinen päivänlasku alkaa talvesta, toinen

huhtikuusta eli kevästä (joskin kevään merkkejä on nähtävissä hivenen jo ensimmäisen päivänlaskun aikana) ja kolmas sijoittuu heinäkuusta syyskuuhun. Oikeastaan toisen päivänlaskun aikana on siis havaittavissa jo kesän alkua ja kolmannen lopussa taas syksyn merkkejä. Neljäs päivänlasku päättyy syksyn tai ehkä jo alkutalven pimeään. Päivänlaskujen yhteys vuodenaikoihin on ihan osuva, mutta ei varsinaisesti tuo lisäarvoa teoksen tulkinnalle tai sen allegorisen merkityksen ratkaisemiselle. Päivänlaskuissa ei myöskään ole havaittavissa esimerkiksi niitä toisistaan erottavia vallitsevia tunnetiloja, sillä jokaisen aikana minäkertoja kokee erilaisia tunteita innostuksesta ja ihastuksesta synkempiin mielialoihin. Myös *Neljästä päivänlaskusta* metafiktiivisenä romaanina kirjoittanut Myöhänen (2012, 17) torjuu ajatuksen päivänlaskujen liittymisestä vuodenaikoihin epäselvänä ja kiistää päivänlaskujen tulkinnalle ylipäänsä löytyvän selitystä tarinan tapahtumien kautta.

Mika Waltarista kirjoittamassaan elämäkerrassa Rajala puolestaan viittaa päivänlaskuihin pohdinnassaan minäkertojan vastavoimista:

Kertojalla on neljä vastavoimaa, kuten on neljä päivänlaskua, kaikki ne laskevat ajallaan: kaukorakkaus, egyptiläiset, oma perhe ja kuokuva luonto. Kaukorakkaus hiipuu, egyptiläiset sulkeutuvat kirjaan, perhe palaa kaupunkiin ja luonto kellastuu ja kuolee syksyn tullen. (Rajala 2011, 549.)

Kieltämättä nämä neljä inspiraation lähdettä tai vastavoimaa, kuten Rajala niitä kutsuu, ovat kaikki teoksessa läsnä olevia motiiveja, mutta itse en lähde hahmottamaan kertomusta tällaisen neljään aihepiiriin jakamisen kautta. Varsinkin minäkertojan perhe jää romaanissa melko vähälle huomiolle, ja tuntuu hieman keinotekoiselta nostolta muiden kolmen rinnalla. Myöskään puhe vastavoimista ei mielestäni ole aivan osuva, sillä esimerkiksi luonto pikemmin heijastelee minäkertojan kulloisiakin tunteita kuin toimii toisaalle johdattelvana vastavoimana, kuten osoitan seuraavassa käsittelyluvussa. Aihepiirit eivät myöskään auta ymmärtämään merkityksiä romaanin lukujaon taustalla, kuten ei tosin tarkoitukseen ole, sillä nämä neljä aihepiiriä ovat kukin enemmän tai vähemmän näkyvissä jokaisessa päivänlaskussa. Tämän enempää Rajala ei käsittele romaanin nimen ja lukujen otsikoiden merkityksiä.

Yksi mahdollinen tulkinta päivänlaskuille löytyy minäkertojan tarinan melko lopusta liittäen päivänlaskut kertomuksen kirjoitushetkiin. Minäkertoja paasaa sydämelleen aikovansa ”tavoitella kuolemattomuutta siinä mitassa kuin se on vallassani”, vaikka se olisikin muiden muassa vain

”harmaantuva paperi”, ja tekevänsä kaiken tämän rakkautensa tähden. Toteuttaakseen päätöksensä minäkertoja kertoo viipyneensä korpimökillä ”vielä neljän päivänlaskun ajan”. (NP, 124.) Kuolemattomuus *siinä mitassa kuin se on minäkertojan vallassa* yhdessä paperin maininnan kanssa viittaa minäkertojan kokemusten tallentamiseen kirjoittamalla – kirjailijana minäkertojan vallassa on painetun sanan kuolemattomuus. Varsin selkeästi minäkertoja siis ilmaisee ”kirjoittaneensa” noiden neljän päivänlaskun aikana tämän tarinansa, ”sentimentaalisen rakkauskertomuksen” (NP, 129), kuten kriittillisten huomautusten kertoja sitä kutsuu, ja jota juuri parhaillaan analysoidaan. Neljän päivänlaskun merkityksen tulkitseminen minäkertojan kirjoitusprosessin kautta johtaa useampaan tulkintamahdollisuuteen, jotka esittelen seuraavaksi.

Ensimmäinen vaihtoehto on neljän päivänlaskun ymmärtäminen kirjaimellisesti neljäksi päiväksi, joiden aikana minäkertoja tallentaa kertomuksensa. Tämän tulkinnan mukaan teoksen jaottelulla neljään osioon ei ole muuta tekemistä sisällön kanssa kuin niiden liittyminen jokaiseen kirjoituspäivään. Jako ei esimerkiksi erottele tapahtumia neljään erilaiseen vaiheeseen minäkertojan elämässä, vaan katkokset tapahtuvat sen mukaan kirjoituskertojen tai -päivien vaihteessa. Tulkinta on siinä mielessä pätevä, että teoksesta ei tosiaan ole havaittavissa suoraviivaisia vaihteluja eri päivänlaskujen välillä eikä mitään helposti nähtävää syytä, miksi päivänlasku milloinkin vaihtuu seuraavaan. Toisaalta onko kuitenkaan ”uskottavaa”, että minäkertoja olisi kirjoittanut kokonaisen luvun aina yhden päivän aikana? Tällainen kirjoitusvauhti on hämmentävä kenelle tahansa, joskin todellisen Waltarin uraa tuntien hänelle jopa mahdollinen. Waltari oli erittäin tuottelias ja nopea kirjoittaja (ks. Rajala 2011), joten miksei voisi ollakin mahdollista, että todellinen Waltari itse olisi kirjoittanut tällaisen lyhyehkön pienoisoromaanin neljän päivän aikana, ja siten sen uskoisi olevan mahdollista myös hänen alter egolleen, *Neljän päivänlaskun* minäkertojalle (ks. mt., 535).

Toisaalta ”neljän päivänlaskun ajan” voi tulkita viittaavan suoraan tähän teokseen ja sen otsikkoon. Ei siis kirjaimellisesti neljään päivänlaskuun neljänä päivänä, joiden aikana minäkertoja kirjoittaa tekstinsä, vaan neljään päivänlaskuun romaanina, eli minäkertojan viipymiseen korvessa *romaanin ajan* – sen ajan, joka tapahtumien kirjoittamiseen kuluu. Tällöin neljän päivänlaskun aika on ymmärrettävissä kielikuvallisena, ei todellisena ajanmääränä, joka voi olla mitä tahansa muutakin kuin neljä päivää. Silloin romaanin nimi ja lukujen nimet eivät selity tapahtumien kautta, romaani ja kukin luku ei ole saanut nimeään sen kirjoittamiseen kuluvan ajan mukaan, vaan päinvastoin teksti kommentoi romaanin nimeä. Toisaalta tarinan tapahtumat jatkuvat edellä analysoidun katkelman jälkeen vielä muutamien sivujen verran kertomuksella siitä, kuinka minäkertoja päätöksensä toteutettuaan palaa kaupunkiin. Tällöin kaupungissa tapahtuvia asioita ei ole mahdollista lukea

kerrotuiksi neljän päivänlaskun aikana, eli jo ennen niiden tapahtumista, ja koko neljän päivänlaskun tulkitseminen ajanmääränä *Neljän päivänlaskun* (minäkertojan osuuden) ”kirjoittamiselle”, siis fiktiivisen minäkertojan fiktiiviselle kirjoitusprosessille, kyseenalaistuu.

Minäkertoja kuitenkin viittaa päivänlaskujen ja kirjoittamisen (tai tarkemmin kertomisen) yhteyteen jo aiemmin kertomuksessaan. Teoksen toisen luvun lopussa hän toteaa: ”minun on odotettava uutta päivänlaskua voidakseni jatkaa kertomustani” (*NP*, 67). Koska minäkertoja on juuri tätä ennen samalla sivulla todennut olevan ilta ja valvovansa vielä vuoteessa ennen unen tuloa, voi luvun päättävän lausahduksen tulkita kirjaimellisella tavalla niin, että minäkertojan on odotettava päivän loppua ja uutta päivää jatkaakseen kirjoitustyötään. Samaa katkelmaa metafiktiivisyyden kannalta tulkinnut Myöhänen (2012, 17) kuitenkin korostaa päivänlaskun merkityksen metafiktiivisyyttä tässä toteamuksessa muihin päivänlaskun arkipäiväisempiin mainintoihin verrattuna. Luku kun vaihtuu heti minäkertojan sanojen jälkeen seuraavaan ja koittaa ”Kolmas päivänlasku”, jota minäkertoja jäi odottamaan kertomuksen jatkumiseksi. Myöhänen (2012, 17) tulkitseekin päivänlaskun mainintojen viittaavan tarinan tapahtumien sijaan teoksen lukuihin, teoksen nimeen ja täten koko teokseen itseensä. Tulkinnan mukaan teksti kommentoi koko teosta ollen siten metafiktiivinen, eli itse itseään ja omia merkityksiään kommentoiva.

Neljän päivänlaskun ja sen lukujen nimille merkitysten löytämistä tarinan tapahtumien sijaan merkkeinä metafiktiivisyydestä tukee teoksen alkuperäinen alaotsikko, joka tosin omasta painoksestani on syystä tai toisesta jätetty pois. Se kuitenkin sisältyy kirjailijan määritettävissä oleviin periteksteihin ja tarjoaa mielestäni hyödyllisen vihjeen romaanin suositeltuun lukutapaan, ja on siksi mukana tutkielmassani. Alaotsikko kuuluu näin: *Romaani romaanista. Tarkoitettu täysikasvuksille lapsille ja onnellisille aikuisille, jotka eivät koskaan tule täysikasvuiksi*. Alaotsikossa on kaksi osaa: ensimmäinen osa, *Romaani romaanista*, ikään kuin täsmentää teoksen roolia kertoen sen, mitä itse pääotsikko ei kerro, ja toinen osa kertoo millaiselle lukijalle teos on tarkoitettu. Samalla toinen osa tarjoaa myös mahdollisen tulkintatavan tekstille – kertomusta ei tule tulkita liian totisesti, vaan lapsenmielisyys ja onnellisuus kuuluvat lukutapaan. Kenties jonkinlainen satumaisuuden ja lapsenmielisyyden ymmärtäminen voi auttaa teoksen tulkinnassa. Vaikuttaa siltä, että kriittisten huomautusten kertojan kaltainen lukija ei kuulu otsikon tarkoittamaan kohdeyleisöön, mutta minäkertoja itse sen sijaan osuu määrittelyyn kuvatessaan itseään osittain samoja sanoja käyttäen:

En suinkaan ole mikään viisas mies, vaan päinvastoin en koskaan tule täysikasvuiseksi eivätkä edes pitkät vuodet naulakauppiaana pystyneet tekemään minua täysikasvuiseksi. Mutta siunaan taivasta sen tähden, sillä en suinkaan tahdo olla täysikasvuinen, vaan täysikasvuisen elämä on mielestäni varsin koleata elämää. (NP, 23.)

Keskisen (1993, 149) mukaan kaksiosainen otsake tavallaan toistaa peritekstin ja tekstin suhdetta, sillä alaotsake tulkitsee ja kommentoi varsinaista titteliä tähdentämällä sen viittaussuhdetta. Tällöin *Neljän päivänlaskun* aavistuksen leikkimielinen alaotsikko vahvistaa koko pääotsikon tulkitsemista mielikuvituksellisen ja satumaisen tulkintavaihtoehdon mukaisesti, kenties jopa liian tarkkaa kirjaimellisen merkityksen etsintää välttämällä. Samalla tavoin myös alaotsikon kaksiosaisuus vaikuttaa toistavan peritekstin ja tekstin suhdetta, sillä alaotsikon toinen osa ikään kuin täsmentää ensimmäistä, ja kenties sen tarkoitus on sanoa, että myös *Romaani romaanista* tulee lukea kirjaimellisen lukutavan sijaan lapsenmielisesti. Tekstin kirjaimellisella tasolla alaotsikon ensimmäisen osan ”lupaus” jääkin toteutumatta, sillä tarinassa romaanin kirjoittamisesta kertominen jää hyvin vähälle. Allegorisella tasolla kertomus romaanin kirjoittamisesta on sen sijaan vahvasti läsnä.

Myöhänen (2012, 18) esittää kommentin teoksen alaotsikon ensimmäisestä osasta kuvaten sen tarkoittavan teoksen metafiktiivisyyttä: Siis *Neljä päivänlaskua* ”Neljästä päivänlaskusta”. Myöhänen tulkinta eroaa lukuisista aiemmista tulkinnoista, joissa *Romaanin romaanista* on käsitetty tarkoittavan *Neljää päivänlaskua Sinuhe egyptiläisen* työpäiväkirjana, siis *Neljä päivänlaskua Sinuhe egyptiläisestä* (Myöhänen 2012, 17). Myöhänen tulkinta on mielestäni aiempia osuvampi, sillä se liittää teoksen pääotsikon ja alaotsikon toisiinsa aiempia tulkintoja vahvemmin – edellä käsitelty ”neljän päivänlaskun ajan” vienyt kirjoitusprosessi kun ei ole levottomista egyptiläisistä kirjoittaminen, jonka minäkertoja kuvaa saaneensa valmiiksi jo paljon ennen teoksen loppua (NP, 80) ja kyseessä olevaa mainintaa.

Peritekstit ovat osa teoksen kokonaisuutta, mutta niiden merkitys ja funktio tekstille ovat ongelmallisia (Keskisen 1993, 146–147). Myös kysymykset siitä, mikä narratologinen agentti vastaa periteksteistä ja voidaanko peritekstit lukea osaksi itse tekstiä, ovat ongelmallisia (Keskisen 1993, 151). *Neljästä päivänlaskusta* käsittelemäni peritekstit, siis teoksen nimi, alaotsikko ja lukujen nimet, kuuluvat vahvasti osaksi teoksen kokonaisuutta. Ne eivät myöskään sijoitu perinteisen teksti–periteksti–vastakkainasettelun määrittämällä tavalla tekstin ulkopuolelle, vaan sen sijaan että ainoastaan peritekstit kommentoisivat tekstiä, *Neljässä päivänlaskussa* myös itse teksti

kommentoi peritekstejä. Kun teksti itse kommentoi peritekstejä, tulevat peritekstit entistä kiinteämmin osaksi itse tekstiä vain teoksen kokonaisuuteen kuulumisen sijaan. Esimerkiksi aiemmin käsittelemäni loppuviite, jossa kriitillisten huomautusten kertoja pohtii romaanin ensimmäisen luvun, ”Ensimmäisen päivänlaskun” nimeä, tuo peritekstit osaksi tekstiä ja tekee niiden leimaamisesta itse tekstiin kuulumattomiksi elementeiksi erittäin hankalaa.

Keskisen (1993, 147) esittämässä Genetten parateksti-jaottelussa huomautukset kuuluvat osaksi paratekstejä, ja tarkemmin määriteltynä periteksteihin, mutta *Neljän päivänlaskun* lopun kriitilliset huomautukset eivät mielestäni kuulu parateksteihin vaan ovat teksti teoksen sisällä. Oletan Genetten tarkoittamat huomautukset sellaisiksi, jotka esimerkiksi kirjailija tai kustantaja on lisännyt teokseen osana sen kustannusprosessia, ja jotka kertovat lukijalle asioita lukijan maailman tasolta käsin. *Neljän päivänlaskun* kriitillisillä huomautuksilla taas on selvästi oma fiktiivinen, kirjailija Mika Waltarin luoma kertojansa, joka kuuluu osaksi *Neljän päivänlaskun* fiktiivistä tekstiä, vaikkakaan ei osaksi minäkertojan kertoman tarinan tapahtumia, ja joka vain jäljittelee sitä tyyliä, jolla todellinen kirjallisuuskriitikko saattaisi tekstiä lähestyä. Myös Myöhänen (2012, 11) määrittelee kriitillisten huomautusten kertojan tekstin sisäiseksi kertojahahmoksi. Mielestäni kriitilliset huomautukset ovat vahvasti osa *Neljän päivänlaskun* kertovaa tekstiä, kun taas periteksteinä ne kuuluisivat osaksi sitä prosessia, jossa tekstistä tulee kirja, ja olisivat luonteeltaan oletusarvoisesti lähempänä itse kirjailijaa kuin jotakin kaunokirjallisen tekstin kertomisesta vastaavaa tahoja. Kriitilliset huomautukset ovat osa fiktiota ja kertovat asioita kaunokirjallisen tekstin sisällä aivan samoin kuin minäkertojan osuus, vaikkakin eri kerronnan keinoja ja rakennetta käyttäen. Ne ovat myös saman aktuaalisen tekijän luomusta kuin minäkertojan osuuskin. Kriitillisten huomautusten kertojan osio on tulkintani mukaan toinen teksti teoksessa – *Neljä päivänlaskua* koostuu siis kahdesta eri kerronnan tasoilla vaikuttavasta tekstistä.

Kriitillisiä huomautuksia -luvun nimi on romaanin muiden lukujen vastaisesti varsin yksiselitteinen, joskin kääntyy kriitillisten huomautusten kertojan kommenttien edetessä jopa parodiseksi, kun kertojan harjoittama muka-tieteellinen kriittisyys kyseenalaistuu. Joka tapauksessa luku erottuu niin tekstin tyyliltään, kertojaltaan kuin yhtenäisen tekstin sijaan erillisiin loppuviitteisiin pohjaavalta rakenteeltaankin muista romaanin luvuista erilliseksi, ja vaikuttaa siten jonkin minäkertojan kertomuksesta ulkopuolisen tahon kertomalta. Luvun otsikon tehtävä on varmasti tukea tätä vaikutelmaa sekä korostaa luvun (näennäistä) ytimekkyyteen ja asiapitoisuuteen pyrkivää tyyliä.

Neljällä päivänlaskulla on siis kaksi kertojaa, ja perinteisesti peritekstiksi määriteltävä osio on tässä tapauksessa kirjoitettu itse tekstin sisään jo valmiiksi. Sen lisäksi, että kriittisten huomautusten kertojalla on kyky kommentoida tekstin peritekstiä, tämä myös määrittelee lukujen otsikot ”tekijän” eli minäkertojan kertomiksi. Yleensä väliotsikoita ja teoksen nimeä ei pidetä kertojan artikuloimina, mutta tämä voi olla mahdollista esimerkiksi silloin, jos kyseessä on metafiktio teoksen itsensä kirjoittamisesta (Keskinen 1993, 152). *Neljässä päivänlaskussa* on kiistatta metafiktiivisiä piirteitä, kuten jo edellisessä alaluvussa totesin, sillä molemmat kertojat kommentoivat omia kertomuksiaan esimerkiksi avaamalla kertomisensa motiiveja, ja kriittisten huomautusten kertoja kommentoi lisäksi myös minäkertojan kertomuksia. Koska sekä kriittisten huomautusten kertoja kommentoi ensimmäisen luvun otsikkoa minäkertojan valitsemana että minäkertoja itse kommentoi toisen päivänlaskun vaihtumista kolmanteen, voi neljän ensimmäisen luvun otsikot mahdollisesti tulkita minäkertojan laatimiksi. Silloin myös romaanin nimi, joka liittyy vahvasti neljän ensimmäisen luvun otsikoihin, voi kenties olla minäkertojan käsialaa, samoin kun tätä myöten alkuperäinen alaotsikkokin. Alkuperäisen alaotsikon sanavalinta lukijoista, ”jotka eivät koskaan tule täysikasvuiseksi” kytkeytyy minäkertojan omiin, jo edellä lainattuihin puheisiin, jossa hän toteaa ettei ”koskaan tule täysikasvuiseksi” (NP, 23). Sana täysikasvuinen toistuu alkuperäisessä alaotsikossa kahdesti ja tuossa minäkertojan puheista lainatussa katkelmassa kolmesti, joten se viittaa selvään yhteyteen näiden välillä. Samalla periaatteella jatkaen myös kriittisten huomautusten kertojan luvun otsikon voisi tulkita kertojan itsensä määräämäksi. Teoksen otsikoiden tulkitseminen kertojista lähtöisin oleviksi tuntuu silti tulkinnalta, jonka mieluummin jätän vahvistamatta ja esitän vain yhtenä, mutta todennäköisenä ja pätevänä tulkinnallisena mahdollisuutena.

Myöhäsen tulkinta teoksen kaikkien otsikoiden merkityksestä metafiktiivisyyden ja itse teoksen kirjoitusprosessin korostamisen kautta vaikuttaa kuitenkin pätevältä. Otsikot siis tukevat teoksen metafiktiivistä luonnetta, jolloin kirjoitusprosessi, mutta ei *Sinuhin*, vaan teoksen itsensä, nousee keskeiseksi, ja samalla vahvistuu romaanin teema taiteilijan luomisprosessin kuvauksena ja etsintänä. Samalla otsikot tukevat allegorista tasoa – ne eivät viittaa kertomuksen tapahtumiin tai sen kirjaimelliseen tasoon, vaan allegoriaan ja niihin ”toisiin” merkityksiin, joita koko teos kantaa mukanaan, eikä niitä itseäänkään tule tulkita aivan kirjaimellisesti. Allegorian kannalta peritekstit toimivat esimerkiksi moniselitteisyyden lisääjinä, ne johdattavat tekstin kielikuvalliselle tasolle ja ovat avautuessaan lisäksi Lyytikäisen määrittelemiä allegorian lajiin orientoivia tunnuskuvia.

6 YMPÄRISTÖ OSANA ALLEGORIAA

Neljän päivänlaskun maailmassa ympäristö – luonto, eläimet ja sääilmiöt – on yhteydessä minäkertojan ajatuksiin ja tuntemuksiin. Kauniilla säällä minäkertojan mielikin on valoisampi, ja taas kun minäkertojan elämä tuntuu ankealta, näyttäytyy luontokin tuulisena ja synkkänä. Luonto vaikuttaa elävän mukana minäkertojan elämässä. Esimerkiksi vuodenajan vaihdokset merkitsevät ei ainoastaan yhden vuodenajan loppua, vaan myös jonkin minäkertojan elämässä vallinneen ajanjakson loppua. Joko muutokset ympäristössä osuvat sopivasti yksiin minäkertojan kokemien tapahtumien ja tuntemusten kanssa, tai sitten minäkertoja havainnoi ympäristöään hyvin vahvasti omien mielentilojensa kautta. Tai kenties ympäristö itse vaikuttaa minäkertojan mielentiloihin tai esittää niitä vertauskuvallisesti. Joka tapauksessa ympäristö, myös minäkertojan kohtaamat eläimet, tuntuvat toistavan puheillaan ja olemuksellaan minäkertojan elämään liittyviä teemoja.

Tässä luvussa käsittelen *Neljän päivänlaskun* minäkertojan luontokuvausta ja sen vahvaa sidosta minäkertojan havainnointiin. Ensimmäisessä alaluvussa osoitan tekstiesimerkkien kautta, millä tavoin minäkertojan tuntemukset ja ajatukset ovat yhteydessä luontoon ja sääilmiöihin tai jopa näyttäytyvät niiden kautta sekä pohdin selitystä sille, miksi ympäristö ja minäkertoja ovat niin vahvassa yhteydessä toisiinsa. Toisessa alaluvussa keskeiseksi käsittelyn kohteeksi nostan elottoman luonnon lisäksi minäkertojan koiran, joka viettää omistajansa kanssa paljon aikaa ja tulee mainituksi useita kertoja läpi teoksen. Koira saa myös koiralle kuulumattomia piirteitä: se keskustelee omistajansa kanssa, vaikuttaa monilla tavoin elävän samanlaisia hetkiä kuin tämä ja muistuttaa lisäksi minäkertojaa tavoiltaan, luonteeltaan ja ominaisuuksiltaan. Kolmannessa alaluvussa kokoan yhteen kahden edellisen alaluvun käsittelyn kautta syntyneet havainnot ja pyrin vastaamaan ainakin seuraaviin kysymyksiin: Mistä yhteys minäkertojan ja ympäristön välillä johtuu? Millaisiin merkityksiin ympäristön kuvauksessa käytetyt kielikuvat johdattelevat? Mikä merkitys romaanin tulkinnan kannalta on minäkertojan koiralla ja sen yhteisillä piirteillä minäkertojan kanssa? Entä millä tavoin luontokuvaus ja minäkertojan yhtymäkohdat koiransa kanssa vahvistavat *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta?

6.1 Luonnon yhteys minäkertojaan

Minäkertojaa ympäröivä luonto, valo, sää ja vuoden- sekä vuorokaudenajat liittyvät selvästi minäkertojan mielialoihin ja tuntemuksiin. Luonto vaikuttaa joko ohjaavan tai heijastelevan minäkertojan kokemuksiin. Esimerkiksi nuoruuden kaupunkiinsa saavuttuaan ja nähtyään, että ”joki oli yhä sinisen jään peitossa ja puut märät ja mustat sen rannoilla ja päivänlasku musertavan alakuloinen linnan nokisten muurien takana” tuntee minäkertoja samassa lauseessa itsensä huomattavan vanhaksi, harvahiukseksi ja lihavaksi ja hengästyy pahasti kävellessään (NP, 18). Päivänlaskun kuvaileminen musertavan alakuloiseksi yhdistyy minäkertojan kokemuksiin ja hän mainitseekin ikään kuin ohimennen nuoruuden kaupunkiinsa saapumisen ”masennuksen hetkenä” (NP, 18). Mutta heti seuraavana päivänä, Maarian ilmestymispäivänä, jolloin minäkertoja tapaa kauniin ystävättärensä, näyttäytyvät ilma, kaupunki sekä minäkertojan mieli jo aamusta asti ilahduttavan valoisina:

– – herätessäni paistoi aurinko säteilevän kirkkaana ja taivas oli kuin siniseksi pesty ja kaikista räystäistä tipahtelivat lakkaamatta kimmeltävät pisarat. Astuessani ulos kylmästä huoneestani löi ilma lämpimänä ja pehmeänä vastaan ja virtasi minuun tulisena ja kevyenä kuin paras viini ja minun oli helppo hengittää, sillä kevät tuli varhaisemmin ja riemuitsevammin tähän nuoruuteni kaupunkiin kuin kaupunkiin, jossa olin elänyt naulakauppiaan vakavaa ja työteliästä elämää. (NP, 20.)

Sään yhteys minäkertojan mielialaan on selvä. Mutta mikä on niiden välinen syy–seuraussuhde, vai onko sellaista? Onko minäkertojan masennuksen hetki seurausta alakuloiselta näyttävään kaupunkiin saapumisesta, vai saako minäkertojan matala mieliala koko kaupungin näyttämään synkeältä tämän omien harmaiden ajatusten kautta? Vai ovatko sään ja mielialojen väliset yhteydet pelkästään sattumaa? Vai onko niiden takana jokin teoskokonaisuutta ohjaava yleisempi ilmiö? Kaunis ilma varsin luonnollisesti kohottaa mieltä ja kolea sää taas saattaa yhtä hyvin sitä laskea, joten toki valon ja muiden sääilmiöiden yhteys minäkertojan tuntemuksiin on jossain määrin arkiajattelulla ymmärrettävissä. Toisaalta myös minäkertojan elämän tapahtumilla vaikuttaa olevan yhteys säähän: hienona päivänä tapahtuu iloisia asioita, ajanjaksojen rajapisteissä taas vuodenaikatkin osoittavat vaihtumisen merkkejä, ja jopa minäkertojan kirjoitusprosessi yhdistyy luonnon tilaan, kuten seuraavasta kappaleesta alkaen osoitan. Kenties siis minäkertojan mielikuvat säästä yhdistyvät tapahtumien saamiin iloihin tai surullisiin merkityksiin. Tämä Maarian ilmestymispäivä, jolloin minäkertoja ostaa pitkään himoitsemansa taulun kolmijalkaisesta miehestä ja tapaa kauniin ystävättären ensimmäistä kertaa romaanin tapahtuma-aikana, muistuu minäkertojan

mieleen iloisena päivänä ja näyttäytyy ehkä siksi jälkikäteen muisteltuna, eli kertomuksen kirjoitushetkellä, kultareunuksin. Koko päivää ympäröivät positiiviset mielikuvat, toisin kuin sitä edeltävää iltaa, joka päättyy (oletetun juopottelun takia) epätoivoon ja henkisellet kaivonpohjalle (NP, 19). Päivät voivat siis jälkikäteen muisteltuna näyttäytyä niihin liittyvien tapahtumien valossa kauniina tai ankeina, todellisesta sääntilasta riippumatta. Sama voi toki koskea myös itse tapahtumahetkeä, jolloin minäkertoja huomioi ympäristöönsä omien mielialojensa kautta. Tai toisaalta sään kuvaus kertomuksen tapahtumien konnotaatioiden heijastelijana voi olla minäkertojan keino lisätä taiteellisen kuvauksen vaikuttavuutta. Niin tai näin, sään kuvaus on kuitenkin olennaisesti yhteydessä minäkertojaan ja koko teoskokonaisuuteen.

Seuraavassa alkukesän katkelmassa minäkertoja on lähtenyt mökille kirjoittamaan egyptiläisistään ja päässyt hyvään vauhtiin kirjoitustyönsä kanssa:

yöt olivat jo aivan valoisat ja järven pinta oli öisin kuvastimentyyni ja kaislat kohosivat matalissa rannoissa notkeina ja vihreinä, eikä enää ollut suurta eroa yön ja päivän välillä, vaan yöt ja päivät hehkui työni hiljainen kuume minussa ja kirjoitin paljon sanoja valkoiseen, pehmeään paperiin (NP, 54).

Sekä yöt että päivät vertautuvat paperiin ollen yhtä vaaleita, eikä ole eroa niiden vaihtelulla, kun minäkertoja (ilmeisesti yötä päivää) kirjoittaa paljon sanoja paperille. Ympäri vuorokautisen valoisaksi muuttunut kesä ja päivien sujuva jatkuminen, jota yön tulokaan ei näkyvästi katkaise, yhdistyy ajatuksellisesti kirjoitusprosessin sujumiseen. Sanat ”eikä enää ollut suurta eroa yön ja päivän välillä” yhdistyvät kuvaamaan sekä päivien ja öiden yhtäläistä valoisuutta että myös työn kuumetta, joka hohkaa minäkertojassa yötä päivää. Tällainen analoginen projektiorakenne kahden eri käsitealueen välillä on sekä metaforan että allegorian peruste (ks. esim. Lyytikäinen 2013, 31; Turunen 2010, 31), ja luonto ja kirjoitusprosessi tulevat ikään kuin metaforiksi toisistaan, kummankin ominaisuudet kuvaavat toista. Sekä valo että luomisen vimma ovat minäkertojan elämässä läsnä jatkuvasti, ja kenties valo myös edistää kirjoitusprosessin sujuvuutta sekä kirkastaa minäkertojan mieltä. Yhtä kaikki, luonto näyttäytyy selvässä yhteydessä minäkertojan kokemusten kanssa.

”Kolmannessa päivänlaskussa” heinäkuun aikaan minäkertoja sekoittaa metsästä löytämänsä mustalaisten kasvin ja kärpässienen konjakkiin (NP, 69), ja nähdessään ”kuun nousevan myrkyllisen keltaisena yli järven” hän maistaa lientään (NP, 70). Minäkertojaa alkaa laulattaa ja kuun

myrkyllinen vaikutelma häviää saman tien:

eikä kuu enää näyttänyt lainkaan katkeralta, vaan muistutti paremminkin kypsyyttään halkeavaa appelsiinia killuessaan taivaan ja veden rajassa. Tosin vertaukseni saattoi onnahtaa, sillä en ollut nähnyt appelsiinia moneen vuoteen, mutta joka tapauksessa kuu oli minusta erittäin aistillinen. (NP, 70.)

Kypsyyttään halkeava appelsiini on melko vastakohtainen havainto myrkyllisen keltaiselle kuulle, ja kuun vertaaminen appelsiiniin muuttaa koko kuvauksen tunnelman kohtalokkaasta hilpeäksi. Mustalaisten kasvi ja kärpässieni viittaavat ilmeisesti huumaaviin kasveihin, ja niitä nautittuaan minäkertojan havainto kuusta muuttuu; siihen, millaisena kuu kuvataan, ei siis vaikuta niinkään se, millainen kuu on, vaan pikemmin se, millaisena minäkertoja sen näkee. Tämä on nähdäkseni olennainen havainto koko *Neljän päivänlaskun* minäkertojan osuuden lukemisen ja tulkinnan kannalta. Inhimillinen havainto on aina suhteessa havaitsijaan ja mikä tahansa havaitseminen on siten subjektiivista, mutta minäkertojan tapauksessa hänen havaintonsa vaikuttavat olevan erityisen vahvasti hänen omien mielentilojensa ja ajatustensa värittämiä. Todellisuus on pikemminkin minäkertojan mielensisäisen maailman heijastumaa.

Sen lisäksi, että kuun keltaisuus edellisessä katkelmassa ei näytä enää minäkertojan silmissä myrkylliseltä tai katkeralta, muuttuu koko kuu hänen silmissään aistilliseksi. Samoin minäkertojan olo on ilmeisen aistillinen, ja mieluisan raukeaksi itsensä tuntiessaan hän lähtee katselemaan kukkia, kunnes huomaa kaislat, jotka hänen silmissään muuttavat muotoaan:

Näin yötuulen huojuttavan hennosti kaisloja rannassa, mutta ne eivät enää olleet vain vihreitä, viattomia kaisloja kuten päivisin, vaan silmissäni ne muuttuivat notkeiksi, alastomiksi neidoiksi, jotka kahlasivat vyötäisiä myöten yönlämpimässä vedessä vaaleanvihreät hiukset hulmuten vienossa tuulessa (NP, 72).

Tässä katkelmassa kaislat personifioidaan, niistä tulee personifikaatio. Personifikaatiolla tarkoitetaan kielikuvaa, jossa johonkin elottomaan ja ei-inhimilliseen asiaan liitetään inhimillisiä ominaisuuksia (Lummaa 2010/2007a, 55). Personifikaatio on metaforan alalaji ja yksi sen yleisimmistä muodoista. Joidenkin tutkijoiden mukaan personifikaatio voidaan jopa käsittää lähestulkoon avaintrooppina kaikessa inhimillisessä ajattelussa, jossa vieras tehdään tutuksi inhimillistämällä. (Laakso 2014, 264.) Kaislat saavat ihmisneitoja muistuttavia piirteitä, kuten vyötäröt ja tuulessa hulmuavat hiukset, ja ne kykenevät ihmisten tapaan kahlaamaan vedessä.

Minäkertoja näkee kohtauksessa luonnon ihmisyyden kautta toivoen kenties luonnon tarjoavan hänelle jotakin, jota vailla hän on. Minäkertoja ei kuitenkaan varsinaisesti inhimillistämisen kautta tee luontoa tutuksi, vaan pikemminkin heijastaa omat halunsa siihen. Rajala (2011, 548) tulkitsee kaislojen näkemisen alastomina neitoina kertojan hallusinaationa, joka kytkeytyy tämän heränneeseen seksuaaliseen haluun. Osuutensa kaislojen näkemiseen naisina onkin varmasti myös konjakilla ja siihen sekoitetuilla metsän aineksilla, jotka vääristävät minäkertojan havaintomaailmaa. Mutta voisivatko kaislat todella muuttua naisiksi teoksen maailmassa ja tarinan tapahtumahetkellä? Tai onko minäkertoja esimerkiksi lisännyt nämä mielikuvitukselliset yksityiskohdat kertomukseensa jälkikäteen, sitä kertoessaan, mielensisäisten tuntemustensa korostamiseksi kokematta niiden todella tapahtuneen? Vai voivatko naishahmon saavat kaislat toteuttaa jotakin minäkertojan yläpuolella olevaa teoskokonaisuuden tarkoitusta? Näihin kysymyksiin palaan myöhemmin.

Syksyn tullen minäkertojan kirjoitusprosessi saa päätöksensä ja luontokin yhtyy minäkertojan haikeaan luopumisen mielentilaan:

– – kouraisi kylmä koko olemustani ja tiesin, että syksy oli tullut ja elämäni onnellisin kesä ohitse. Siksi katsoi metsä minua niin hievahtamatta kultatäpläisin silmin, siksi oli vesi rannassa niin tumman koleaa, ja siksi olivat kaislat kellastuneet. (NP, 83.)

Sana siksi viittaa katkelmasta löytyvään syy–seuraussuhteeseen, ja vaikka se voi viitata sitä edeltävän lauseen kohtaan ”syksy oli tullut”, kiinnittyy se vielä vahvemmin lauseen viimeiseen osaan ”elämäni onnellisin kesä ohitse” ja tuntuu siten luovan syy–seuraussuhteen minäkertojan henkilökohtaisen elämän kanssa. Minäkertojan elämän onnellisin kesä on ohitse, ja tämän silmissä luontokin suree asiaa. Samalla kun luonto vaikuttaa heijastelevan minäkertojan mielentiloja, saa se jälleen myös ihmismäisen olemuksen. Kyseessä on metsän personifikaatio, jonka metsälle liitetyt silmät ja katsominen synnyttävät. Laakso (2014, 265) kirjoittaa eriasteisesta personifikaatiosta tarkoittaen sillä personifikaation kielikuvatasolla pysyttelyä tai pysyttelemättömyyttä. Metsä esiintyy tässä katkelmassa kielikuvan tasolla pitäytyvänä personifikaationa, joka ei muodosta persoonaa tai henkilöhahmoa, ja on esimerkiksi kaislojen personifikaatiota vahvemmin lähinnä kuvauksen ominaisuus. Personifikaation kautta metsä kuitenkin vahvistaa sitä mielentilaa, jossa minäkertoja tapahtumahetkellä on. Se myös lisää teoksen kerronnan kielikuvallista ja satumaista luonnetta.

Perinteisesti allegoria on vahvasti yhdistetty personifikaatioihin, perinteinen allegoria on kenties jopa nojannut niihin (Lyytikäinen 2013, 44). Varsinkin personifikaatiot, jotka esittävät abstrakteja asioita, kuten hyveitä tai paheita ihmishahmoon verhotussa muodossa, ovat tyypillisiä perinteiselle allegorialle, kuten olen jo aiemmin todennut. Kaikista avoimimmista allegorioissa jopa personifikaatioiden nimet alleviivaavat niiden yhteyttä kohteeseensa. (vrt. Abrams 1999, 5.) Modernin allegorian, jollainen *Neljä päivänlaskuakin* on, suhde personifikaatioihin ei ole yhtä vahva ja itsestään selvä. Jeremy Tambling tarjoaa jopa mahdollisuuden kyseenalaistaa vahvana nähty yhteys allegorian ja personifikaatioiden välillä esittämällä niiden välinen perustavanlaatuisen ero omien merkitystensä esilletuonnissa. Allegorian tapana kun on piilottaa merkityksensä pintakerroksen taakse, kun taas personifikaatio tuo merkitystä esiin tunnistettavassa muodossa. (Tambling 2010, 164.) Toisaalta merkityksen piilottamisen ja paljastamisen välinen jännittävä ristiriita ja vuorottelu kuuluvat allegorian ominaispiirteisiin (Lyytikäinen 2013, 47), vaikka selkeiden personifikaatioiden ja niiden sisältämien tulkintojen ilmeisyys allegorian toiseudellista ja verhottua luonnetta hieman hajottaisikin. Ja toisaalta, vaikka personifikaatio olisi kuinka selkeästi esillä, on se silti jonkin asian, käsitteen tai ominaisuuden esittämistä toisin – eri muodon antamista samalle asialle, mikä taas liittyy verhoamiseen ja sopii siten allegorian luonteeseen. Personifikaatiota esiintyy myös *Neljässä päivänlaskussa*, joskaan ei perinteisten allegorioiden tavoin alleviivatussa ja merkitykseltään itsestään selvässä tai abstraktissa muodossa.

Antropomorfismi on käsite, joka liittyy vahvasti personifikaatioon (esim. Moore 2011/2008, 13) ja näyttää yhdistyvän yleisesti juuri luonnon kuvaukseen, jota tässäkin käsittelen. *Neljän päivänlaskun* minäkertojan luontokuvausta voi selittää myös antropomorfismin kautta. Antropomorfismi on määrittelyltään hyvin lähellä personifikaation käsitettä, joskin sillä viitataan useammin ihmiskeskeiseen ajattelutapaan, kun taas personifikaatiolla erilaisissa teksteissä esiintyviin kielikuviin (Laakso 2014, 263). Kirjallisuudentutkimuksessa antropomorfismista ja personifikaatiosta puhutaan usein synonyymeina, mutta personifikaatio on tiiviimmin kirjallisuudentutkimukseen liittyvä käsite kuin antropomorfismi, jota käytetään myös muissa kuin kaunokirjallisissa tai poeettisissa yhteyksissä (Lummaa 2008, 69). Ekologiaa ja kirjallisuutta tutkineen Bryan L. Mooren (2011, 13) mukaan sanat personifikaatio ja antropomorfismi ovat kuitenkin erottamattomasti yhteydessä toisiinsa ja joissain tapauksissa jopa todella synonyymeja keskenään.

Lummaa tarkastelee Risto Rasan linturunoja ekokriittiselle kirjallisuudentutkimukselle keskeisten näkökulmien kautta ja käyttää antropomorfismin käsitettä kirjoittaessaan runoudelle yleisestä

tavasta kuvata lintuja inhimillistäen. Tavan yleisyys johtuneen Lummaan mukaan siitä, että lintujen pesimäkäyttäytyminen rakentamisineen, hoivaamisineen ja ruuan hakuineen on samankaltaista kuin ihmisen, ja siksi ihminen näkee linnut itsensä kaltaisina. (Lummaa 2008, 58.) Aivan konkreettinen esimerkki lintujen pesimäkäyttäytymisen tarkastelusta löytyy myös *Neljän päivänlaskun* toisesta luvusta, jossa minäkertoja kirjoittaa kauniille ystävättärelleen kirjeen selittääkseen ”sopimatonta käytöstään” ystävättären luona (NP, 40). Minäkertoja pohtii kaivoista juomista kirjeessään, jossa juodun veden määrä ja toisaalta laatu muuttuvat vertauskuviksi ihmissuhteiden määrästä ja laadusta, kuten tulkitseen tämän tutkielman luvussa 4.2. Kirjeen lähetettyään minäkertojan valtaa hänen omien sanojensa mukaan ”aivan erikoinen kiihtymys” ja hän unohtuu katselemaan paarmalintupariskuntaa, joka suurella touhulla rakentaa pesää minäkertojan ikkunan alapuolelle (NP, 40). Linnut keräävät riemuiten pumpulinhöytyviä sekä leikkikoiran otsan hienoja villahöytyviä, ja rouva paarmalintu nokkii varovasti rintansa hienoimmat untuvat pesänpehmikkeeksi, josta minäkertoja päätelee sen varmaan aikovan munia ensimmäisen kerran ja olevan vielä varsin paatumaton sekä pitävän siksi ”liiankin suuressa arvossa munia jotka aikoi munia pesään kuvitellen niiden helposti särkyvän” (NP, 40–41).

Minäkertojan hieman yllättäväkin kiinnostus lintupariskunnan pesänrakennusta kohtaan viittaa kenties minäkertojan omien ajatusten ohjautuvan samanlaisiin mietteisiin kaunista ystävätärtään ajatellessa. Luontevaa onkin, että rakastuneena ihmisen kiinnostus kodin perustamiseen kasvaa, mutta sen sijaan että pohtisi näitä tunteita omassa elämässään, minäkertoja käsittelee niitä lintupariskunnan touhujen kautta. Minäkertoja myös esittää omia tulkintojaan lintupariskunnan tekojen motiiveille, mutta esittää ne kuin ne olisivat lintupariskunnan ajatuksia. Mahdollisen kodinrakennusvietin lisäksi minäkertojan ajatuksissa paarmalintujen toiminnasta kuitenkin näkyy myös samanlainen kyynisyys kuin kirjeiden kaivo-vertauksessa, jossa minäkertoja kirjoittaa, ettei vuodesta vuoteen ”elämän pitkiä portaita alaspäin” astuneena enää suurestikaan kysele mistä kaivosta juo, tarkoittaen sillä ihmissuhteita ikään kuin tusinatavarana (NP, 40). Paarmalinnut, varsinkin rouva paarmalintu, pitävät minäkertojan käsityksen mukaan pesänrakennusta ja sinne syntyviä munia liiankin suuressa arvossa. Linnut eivät ilmeisesti minäkertojan mukaan ole kokemattomuudessaan vielä samalla tavoin paatuneita kuin hän, joka ei enää tee eroa kaivojen (eli ihmissuhteiden tai naisten) välillä. Toisin sanoen paarmalintupariskunta pitää tuoretta pariutumistaan ja uutta perhettä sekä sen tulevia jäseniä vielä ainutlaatuisina ja suojeltavina, mikä minäkertojan mielestä vaikuttaa ilmeisesti liioittelulta. Minäkertojan näkemyksen kyynisyydellä voi toisaalta olla tekemistä myös tämän oman parisuhteen kanssa – kenties hän ystävättären perään haikaillessaan kokee, ettei hänen oma perhe-elämänsä ole hänelle sillä hetkellä sellaisessa arvossa,

jossa hän perhettä perustaessaan sitä piti.

Minäkertoja liittää lintujen käyttäytymiseen merkkejä inhimillisten tunteiden kokemisesta esimerkiksi kuvatessaan niiden keräävän pumpulinhöytyviä ”riemuiten” (NP, 40). Inhimillisten tunteiden esittäminen lintujen kokemiksi on juuri esimerkki antropomorfismista. Antropomorfismin ja personifikaation lisäksi Lummaa (2008, 58) käyttää lintujen inhimillistämistä koskevassa analyysissään pateettisen harhan käsitettä, jolla tarkoitetaan inhimillisten tunteiden yhdistämistä eläimiin, kasveihin ja elottomiin luontokappaleisiin sekä luonnonilmiöihin. Pateettinen harha on siis luonnonkuvauksen konventio, jossa luonto inhimillistetään ihmisen lailla tuntevaksi (Lahtinen 2008, 177). Sana 'pathos' on kreikkaa ja tarkoittaa tunnetta, kärsimystä tai kokemusta, ja harhan käsitteellä taas viitataan mitä ilmeisimmin vääristyneeseen käsitykseen, jossa luonto vastoin sen todellista olemusta saa inhimillisiä tunteita.

Pateettisen harhan käsitteen 1800-luvulla luonut John Ruskin selittää Lummaan mukaan tarpeen vääristellä luontoa inhimilliseksi johtuvan runoilijan kykenemättömyydestä hallita tunteitaan järjellä. Kyseessä on siis mielen heikkous, joka tuottaa loogista ja esteettistä arvostelukyvttömyyttä, minkä seurauksena runoilija (tai kirjailija) projisoi omat tunteensa erilaisiin luonnonilmiöihin. (Lummaa 2008, 60.) Ruskinin näkemys pateettisen harhan käytölle koskee edellisten lauseiden mukaan varsinaista kirjailijaa (tai runoilijaa tai taiteilijaa) ja on ikään kuin kritiikkiä tälle, mutta mielestäni näkemys on osuva myös *Neljän päivänlaskun* minäkertojan kohdalla, vaikka tämä ei olekaan itse kirjailija. Kirjailija ei kuitenkaan ole yhtä kuin kertoja, sillä narratologian vallitsevan käsityksen mukaan tekstillä on aina kirjailijasta erillinen kertojansa, eikä kertovan tekstin arvomaailmaa voi samastaa kirjailijan arvomaailmaan (ks. esim. Fludernik 2009, 56–58), joten en palauttaisi romaanin näkemyksiä suoraan Waltariin. Toisaalta tekstin arvomaailmaa ei välttämättä voi samastaa myöskään kertojaan, vaan tämän ja kirjailijan välillä voidaan nähdä kolmas taso, teoskokonaisuutta hallitseva tietoisuus, sisäistekijä, johon myös teoksen arvomaailma palautuu (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 110). Sisäistekijän käsitteeseen palaan tarkemmin tämän luvun kolmannessa alaluvussa. *Neljässä päivänlaskussa* ja tarkemmin ottaen sen neljässä ensimmäisessä luvussa minäkertoja on kuitenkin se tekstin kertova agentti, jonka kautta tapahtumat kerrotaan, ja vaikka hän ei ole lopullisessa vastuussa teoksen arvomaailmasta, on hän kuitenkin mielestäni kerronnan esittäjänä vähintään osittain vastuullinen pateettisen harhan käytöstä romaanin luontokuvauksessa.

Pateettisen harhan uudempi teoretisointi liittyy vahvasti ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen, jossa sen eettinen puoli on keskeisesti esillä. Pateettista harhaa on syytetty sen ihmiskeskeisestä näkökulmasta; näennäisesti puhutaan luonnosta, muttei kuitenkaan nähdä luontoa itseään vaan vain se, miten ihminen luonnon kokee (Suvitie 2012, 39). Luontokuvauksen pääosassa on siis ihminen. Toisaalta ihmiskeskeistä näkökulmaa on mahdoton välttää, joten siksi ekokritiikin näkökulmasta kuvauksen todellisuussuhdetta olennaisempaa on sen eettinen sisältö (Uotila 2012, 26). Parhaimmillaan pateettinen harha voi toisaalta purkaa ihmismielen ja luonnon välistä erottelua ja korostaa ihmisen yhteyttä luontoon (Lahtinen 2008, 177). Tässä tutkielmassani luontokuvauksen etiikka ei kuitenkaan ole keskiössä, vaan pikemminkin se kielikuvallisuuden taso, joka kertomukseen syntyy juuri personifikaatioiden ja antropomorfismin kautta, ja joita hyödyntävää kuvausta toisinaan kutsutaan pateettiseksi harhaksi. Käytän siis pateettisen harhan käsitettä painottaen luontosuhteen arvottamisen sijaan sen synnyttämää (vääristelyä) kuvaa luonnosta ja sitä, mitä tämä kuva kertoo havaitsijastaan. Luonnon kuvausta tarkastellessa koen kuitenkin relevantiksi käyttää siihen totutusti liitettyjä käsitteitä. Olennaista tutkielmassani on, kuinka luonto ja sen olennot saavat ihmismäisiä piirteitä ja yhdistyvät minäkertojan kokemuksiin tukien siten tämän kertomuksen kuvallista tasoa. Keskityn siihen, millä tavoin minäkertojan luontokuvauksen keinot vahvistavat *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta ja ”toisia” merkityksiä.

Minäkertojan kerronnasta välittyy hänen tarpeensa projisoida tunteitaan oman sydämensä (ks. tämän työn luku 4.1) lisäksi ulkopuolisiin kohteisiin ja käsitellä niitä toisten objektien tai subjektien, kuten luonnon ja eläinten kautta. Paarmalintupariskunnan kautta minäkertoja käsittelee yhteisen kodin ja perheen perustamista, vakiintumista. Sen sijaan että pohtisi näitä tunteitaan avoimesti, käsittelee hän ajatuksiaan lintupariskunnan kautta, riittävän etäisyyden päässä itsestään. Pateettinen harha viittaa siihen, että ihmisen heijastaessa tunteitaan luontoon tunne liitetään virheellisesti esimerkiksi metsään, eläimiin tai vaikka sääilmiöihin (Suvitie 2012, 39). Minäkertoja inhimillistää rouva paarmalinnun ihmisen lailla tuntevaksi olennoksi, joka hänen mukaansa ensikertalaisen innossaan pitää tulevia poikasiaan liiankin suuressa arvossa, ja sortuu siten pateettisen harhan käyttöön luontokuvauksessa. Pateettisen harhan käyttöön kohdistuvaa kritiikkiä minäkertojan kerrontaan asettaen voi siis todeta minäkertojalla olevan heikko mieli, ja hänen tapansa käsitellä tunteitaan itsestään ulkopuolisten ja ei-inhimillisten kohteiden kautta kertovan kykenemättömyydestä hallita tunteita järjellä. Pateettinen harha on löydettävissä *Neljän päivänlaskun* minäkertojan kerronnassa muualtakin kuin lintupariskunnan puuhien tarkkailusta, ja käsittelenkin sitä myös seuraavassa alaluvussa, jossa esimerkkinä tästä tunteiden projektiosta ovat minäkertojan koira ja minäkertojan siihen liittämät ominaisuudet.

6.2 Minäkertoja ja tämän koira

Minäkertojan koira, jonka kanssa minäkertoja käy lukuisia keskusteluja romaanin aikana, tuntuu monella tavalla vertautuvan kertojaan itseensä. Minäkertoja havaitsee koirassaan sellaisia piirteitä, joita on toisissa yhteyksissä huomannut itsessään, ja kuvaileekin molempia samankaltaisesti. Lääkärille minäkertoja toteaa: ”En ole vielä kovin vanha, mutta tukkani on alkanut harveta takaa ja lihon joutilaan elämäni takia ja hengästyn helposti kiivetessäni ylös portaita” (NP, 11). Myöhemmin hän kuvailee koiransa vanhenemista samanlaisten oireiden kautta:

Mutta sen silmien ympärillä oli jo useita valkoisia karvoja, sillä se oli vanha koira ja hengästyi vielä pahemmin kuin minä noustessaan portaita. – – portaat olivat sen lyhyille jaloille korkeat ja jyrkät ja sen arkahermoinen vatsa tarttui portaisiin. (NP, 107.)

Koira alkaa siis muistuttaa lihomiseltaan ja vanhenemiseltaan minäkertojaa. Minäkertoja ei kuitenkaan samasta koiraan itseensä avoimesti tai tuo tätä yhteyttä esille suoraan siitä mainiten, vaikka tosin vertaakin koiran hengästymistä portaisissa itseensä. Tässä katkelmassa koiraan kuvataan kuitenkin tavallisena koirana, johon liitetyt ominaisuudet ovat koiralle yleisesti mahdollisesti kuuluvia piirteitä.

Mutta sen lisäksi, että koiran elämässä on menossa sama ikävaihe kuin minäkertojan elämässä, koira myös kokee ja on menneisyydessä kokenut tilanteita, jotka selvästi muistuttavat minäkertojan ihmiselämän tapahtumia koiranelämän mittakaavassa. Koira on nuorempana karannut emäntänsä turvasta ja eksynyt seikkailuihin, joihin sen villi luonto on sitä vetänyt. Näistä karkuretkistä kertoo minäkertoja koiralleen sadun lohduttaakseen tätä tämän itkiessä ”haikeasti tuvan portailla surren mennyttä nuoruuttaan” (NP, 45). Mutta koira ei innostu muistelmista, vaan päinvastoin vilkaisee isäntäänsä epäluuloisesti todeten: ”En käsitä, miksi viitsit kaivella kaikkia vanhoja ja epämieluisia asioita muistojen roskakasoista”, ja puolustelee sen jälkeen menneitä tekojaan (NP, 47). Ihmiskielellä puhuvana ja minäkertojan kanssa keskustelevana olentona koira edustaa vahvaa personifikaatiota: se on ei-inhimillinen olento, joka on kykeneväinen ihmismäiseen ajatteluun ja ajatustensa ilmaisuun puhumalla. Samalla koirasta tulee näiden ominaisuuksien kautta yksi kertomuksen henkilöahmoista. Persoonautuminen näkyy kielen tasolla myös siten, että personifioitu kohde, tässä tapauksessa minäkertojan koira, esiintyy lauseissa tekijäsanana (vrt. Laakso 2014, 265).

Minäkertoja huomaa, ettei puheenaihe ole mieluinen koiralle, joka hänen mielestään ”ilmeisesti jatkuvasti yritti pettää itseään ja oli siten kuvitelmiensa vanki” (NP, 47), mutta jatkaa kuitenkin pohdintaansa sanoen:

”Näinä viikkoina olen muistellut usein tuota pientä koiraa ja ajatellut, miten vastustamaton sen ikävä mahtoi olla, koska mikään hellyys, rakkaus ja turva ei voinut sitä pidättää, vaan sen oli pakko lähteä juoksemaan ja karata ja palata märkänä, likaisena ja revittynä, sillä joka kerta se lopulta nöyrytyi ja palasi ja nyyhkäisi onnellisena saadessaan taas hyvän pannan kaulaansa” (NP, 47).

Koira yrittää kääntää puheenaiheen portaiden alla nakertavaan rottaan, jota tämä ”luvallisissa askareissaan” vartioi, mutta minäkertoja jatkaa sinnikkäästi aiheesta pohtien koiran yrittävän ”johtaa puheen muihin asioihin häveten suuresti karkaamisiaan ja pettymyksiään nuoruutensa päivinä” (NP, 48), kunnes koira lopulta murahtaa takaisin:

”Itse olet tullut kotiin paljon useammin kuin minä kuraisena ja joskus jopa pää veressä ja katsomatta vuorokaudenaikaa, jona palaat, ja olet haissut vielä pahemmalta kuin se kauhea pontikka –” (NP, 48).

Minäkertoja ei itsekään ilahdu keskustelun kääntymisestä itseensä, sillä koiran sanat osuvat ”epämiellyttävän terävästi” häneen eikä hän halua ”muistella tällaisia asioita”, vaan poistuu siksi nopeasti sisälle jättäen koiran portaille pitämään silmällä rottaa (NP, 48).

Villin koiran karkuseikkailut kuulostavat kovasti samalta kuin minäkertojan nuoruuden teot, jolloin tämä on sydämensä lietsomana aiheuttanut kaikenlaista loputonta harmia, kiusaa ja surua muille (NP, 86). Kirjaimellisella tasolla minäkertojan ja koiran seikkailut toki ovat hieman erilaisia, mutta niillä on huomattavan paljon yhtymäkohtia, kuten koirakin puheessaan tuo esille. Myöskään minäkertojaa eivät mitkään kotinsa tarjoamat turva, lämpö ja rakkaus pitele tai ole pidelleet niin menneisyydessä kuin tämän matkalla nuoruutensa kaupunkiin, vaan tietäen joutuvansa ongelmiin hän siitä huolimatta seuraa sydäntään – palaten kuitenkin lopulta aina takaisin kotiin vaimonsa luo, samoin kuin *Neljän päivänlaskun* lopussakin käy. Koiran teot samastuvat minäkertojan tekojen kanssa, johon viittaa myös esimerkiksi koiran jo aiemmin siteerattu kommentti, joka kertoo minäkertojan itsensä tulleen paljon useammin kotiin kuraisena ja haisten (NP, 48). Karkuretkitarinasta on siis luettavissa toinenkin tarina: tietyllä tavalla minäkertoja kertoo koiran muodossa allegorian itsestään, vaikkakin ilmeisesti sitä tiedostamatta tai jopa sen kieltäen. Myös Rajala (2011,

549) tulkitsee minäkertojan koiralleen kertoman tarinan miehisen irtioton ja vapaushalun kuvaukseksi. Minäkertojan koiralleen kertoma tarina on mahdollisesti minäkertojan tapa käsitellä ja pohtia menneitä tekojaan.

Ennen kuin päätyy istumaan kuistille koiransa kanssa ja rauhoittamaan tämän mieltä tarinallaan, on minäkertoja itse tuntenut ruumiinsa rauhattomaksi ja ”kuumemmaksi kuin kuuma yö”, ja keskustellut lahnojen kanssa halveksien niiden ”kylmää hekumaa”. Minäkertoja tuntee, että hänen oma elämänsä on ”jo aikaa juuttunut matalaan pohjaan” ja kysyy lahnoilta neuvoa kirkkaaseen veteen ”jälleen” päästäkseen. (*NP*, 44.) Vaikuttaa siltä, että minäkertoja itse on aivan yhtä levoton kuin koiransa, kaivaten samoin johonkin menneeseen. Kirkas vesi ja sana kirkas yleisestikin yhdistyvät romaanissa metaforisesti kauniiseen ystävättäreen (ks. tämän tutkielman luku 4.2) ja kenties tässä myös minäkertojan menneeseen nuoruuteen, jolloin tämä ei vielä kokenut jumittuneensa matalaan veteen tai ”kaivonpohjaan” (*NP*, 19). Minäkertojan kuuma ruumis, lahnojen kylmän hekuman kadehdinta ja kirkkaan veden tavoittelu vihjaavat minäkertojan halusta kaunista ystävätärtään kohtaan. Samanlaiseen tulkintaan päätyy Rajala (2011, 548), jonka mukaan minäkertojan herännyt seksuaalinen halu vertautuu kuteviin lahnoihin. Mahdollisesti minäkertojan koiralle kertoman tarinan on tarkoitus yhtä lailla, ellei jopa ensisijaisesti lohduttaa minäkertojaa itseään. Tarinan lopetus kun on osoitus siitä, että jopa nuorena ja villinä koira aina katui karkaamistaan palaten lopulta hyvän emäntänsä luokse (*NP*, 46). Minäkertojan tarinassa ja tämän sekä koiran keskustelussa (*NP*, 46–48) sanapari ”hyvä emäntä” toistuu kolme kertaa, sanapari ”rakas emäntä” taas kahdesti. Lisäksi koiran kaulapanta, joka on merkki emännälle kuulumisesta, saa eteensä sanan hyvä. Emännän hyvyttä siis korostetaan kilvan, mutta mikä on tämän vakuuttelun tarkoitus? Kenties kyseessä on teoskokonaisuuden tasolta lähtöisin oleva ironia, jonka tarkoituksena on esittää juuri päinvastaista sanotulle (vrt. tämän työn luvut 2.2 ja 3.2), tai minäkertojan (mahdollisesti tiedostamattomana) tarkoituksena on vakuutella itsellensä, etteivät kirkkaat vedet niiden metaforisessa mielessä ja nuoruuden seikkailut, niin houkuttelevilta kuin sillä hetkellä vaikuttavatkin, lopulta kuitenkin korvaa sitä emännän tarjoamaa turvaa, joka hänellä nyt on. Mukava ja turvallinen elämä on ennenkin vienyt ajan kanssa voiton halusta ja hekumasta.

Puhuessaan emännästään, eli minäkertojan vaimosta, koira itse asiassa kutsuu tätä ”emännäksemme” (*NP*, 47) viitaten sillä sekä itseensä että minäkertojaan. Mahdollisesti emäntä monikon ensimmäisen omistusmuodossa viittaa emäntään vain molempien tuntemana ja heille läheisenä naisena, eikä tarkoita että emäntä olisi kirjaimellisesti molempien emäntä. Minäkertoja itse kutsuu tätä henkilöahmoa läpi romaanin vaimokseen, ei kertaakaan emännäksi. Tästä

huolimatta koiran valitsema nimitys on kuitenkin jälleen yksi hienovarainen tapa korostaa koiran ja minäkertojan samankaltaisuutta. Sen lisäksi, että minäkertojan oma suora kerronta ja puheenvuorot ovat korostaneet (tarkoittamattakin) koiran ja isännän samankaltaisuutta, tulee sekä tässä että karkuretkellä kuvaavan tarinan jälkipuinissa samastus päinvastaisesta suunnasta, koiran puolelta. Koiran sanat asettavat koiran ja isännän yhdenveroiseen asemaan emäntään nähden: on melkein kuin emäntä olisi heidän molempien omistaja ja huoltaja, ja heidän roolinsa tämän silmissä samanlainen, samoin kuin emännän rooli heidän silmissään. Tarjoaahan emäntä molemmille rakkautta, turvaa ja läheisyyttä sekä tutun ja lämpimän kodin, jonka suojiin palata retkien päätyttyä.

Myös toinen koiran sanavalinta, ”luvallisissa askareissa” (*NP*, 48), jota se käyttää kuvaamaan työtään rottavahtina portailla, muistuttaa kovasti minäkertojaa eräässä hieman vastaavanlaisessa tilanteessa ja korostaa jälleen näiden kahden samankaltaisuutta. Puolustellessaan naulakauppiaana toimimistaan minäkertoja toistuvasti korostaa ammatin luvallisuutta (esim. *NP*, 17). Luvallisuus tuntuu olevan huomattavan tärkeää molemmille, jopa niin tärkeää, että sitä on kaiken varalta puolustettava, vaikka minkäänlaisia epäilyksiä luvattomuudesta ei olisi esitetty. Jonkinlainen samanlainen syyllisyydentunto saattaa siis painaa sekä minäkertojaa että tämän koiraa; tai toisaalta minäkertojan oma syyllisyys näyttäytyy koiran kautta, projisoituna tähän.

Allegorian kautta minäkertoja siis sijoittaa kertomuksessaan koiralle ne tavat (esimerkiksi kotoa karkaamisen), jotka hänessä itsessään ovat aiheuttaneet harmia sekä hänelle että muille. Hän tavallaan havaitsee nuo piirteet itsessään, muttei välttämättä suostu tunnustamaan niitä ja kykenee tarkastelemaan niitä objektiivisemmin koiransa kautta. Seikkailuillaan kokemansa tunteet, ikävän ja katumuksen hän sijoittaa koiransa mieleen. Samoin reaktio näiden kenties epämieluisien ja ainakin minäkertojan vaimolle paljon vaivaa aiheuttaneiden (*NP*, 16) asioiden muisteluun on samanlainen sekä minäkertojalla että tämän koiralla. Kumpikaan ei mielellään tule muistutetuksi menneistä toilailuista, vaikka nuoruuden päiviään toisinaan kaipailevatkin. Aiemmin selostamassani kohtauksessa hieman koomisena esittäytyy molempien tapa väistellä tätä epämieluisaa keskustelunaihetta. Ensin minäkertoja moralisoi mielessään koiran halua vaihtaa puheenaihetta ja tuomitsee sen itsepetokseksi, mutta heti perään pakenee itse sisälle saadessaan oman osansa syytöksistä. Kumpikaan ei mielellään myönnä toimineensa vastuuttomasti.

Tällä tavoin minäkertoja käsittelee menneisyyden tapahtumia ja niistä kokemaansa kiusaantuneisuutta koiransa kautta, projisoiden tuntemuksiaan tämän tuntemuksiksi. Kyseessä on jälleen pateettinen harha, joka tarkoittaa tässä esimerkiksi sitä, ettei koira voi olla kuvitelmiensa

vanki, yrittää pettää itseään tai kokea puheenaihetta epämieluisaksi, kuten minäkertoja kuvaa koiran tekevän. Pateettista harhaa on pidetty epärealistisena ja vääristyneenä havainnon muotona ja se on kytketty hallitsemattomiin tunnekuohuihin ja älylliseen heikkouteen (Lahtinen 2008, 177). Epärealistista todellakin on minäkertojan keskustelu koiransa kanssa, ja varmaankin tämän havainto todellisuudesta on vääristynyt, ellei sitten koiran kanssa keskustelua ja muita hullunkurisia tapahtumia tulkita mahdollisiksi teoksen reaalifantastisessa maailmassa. Hallitsemattomia tunteitaan minäkertoja pakenee ensin koiransa kautta, joka yrittää estää aihepiirin käsittelyn siinä kuitenkin epäonnistuen, ja lopulta omana itsenään nopeasti sisälle menen ja samalla tunnustaen haluavansa olla muistelematta tällaisia asioita (NP, 48). Mikäli minäkertojan ja koiran keskustelu on minäkertojan keskustelua itsensä kanssa, vaihtelevat siinä itsesyytökset ja toisaalta puolustautuminen, selittely ja ymmärryksen haku. Hänellä on kenties vaikeuksia päättää, kuinka suhtautua omiin menneisyyden tekoihinsa ja haluunsa ystävätärtä kohtaan. Minäkertoja on ehkä halunnut lähestyä aihetta ensin hieman turvallisemmin, sijoittamalla häpeälliset tapahtumat toisen kohteen menneisyydeksi, muttei lopulta pysty poistumaan kohtauksesta ilman että myöntää aiheen koskeneen itseään. Koira vertautuu monella tapaa isäntäänsä ja tulee tämän kuvaksi tai peiliksi, jonka kautta minäkertojan luonteenpiirteet ja ajatukset näyttäytyvät.

6.3 Projektion lähtöpiste ja allegorisuus

Vaikka *Neljä päivänlaskua* on monitulkintainen romaani, jolle ei ole mahdollista esittää yhtä ainoaa oikeaa ”ratkaisua”, on luonnon ja minäkertojan koiran inhimilliset piirteet hyvin mahdollista tulkita minäkertojan projektion aikaansaannoksiksi. Romaanin tarinamaailman reaalifantastisuus ja sen satumainen luonne tosin tekevät puhuvan eläimen ja ihmishahmoiset kaislat romaanin todellisuudessa mahdollisiksi, ja eläimet personifioituina henkilöihahmoina taas ovat tyypillisiä satukirjallisuudelle (vrt. Laakso 2014, 264). Toisaalta pohdinta mahdollisuudesta tai mahdottomuudesta ei varsinaisesti rajoita tapahtumien tulkintaa minäkertojan oman mielen heijastamana. Onpa koiran puhuminen ja ajattelu romaanin fiktiivisessä maailmassa ”totta” tai ei, on totta kuitenkin se, että koiran puheet kerrotaan minäkertojan kautta. Samoin koiran ajatukset ja sen kokemat tunnetilat ovat ikään kuin minäkertojan arvailua ja tulkintaa, ja niinpä ne myös heijastelevat minäkertojan kulloisiakin ajatuksia ja tunnetiloja. Sama koskee elotonta luontoa, jonka kuvaaja loppupeleissä on minäkertoja itse.

Minäkertoja samastuu suuresti koiransa kanssa, vaikkei yhteys ilmeisesti ole minäkertojan tiedostama. Mahdollisesti minäkertoja käsittelee tunteitaan ja tekojaan koiran kautta, jolloin hänen on helpompi olla kriittinen tai jopa tuomitsevaakin niitä kohtaan. Muutamissa kohdin jopa ironiseksi nousee minäkertojan paheksunta koiraansa kohtaan, kun kuitenkin yhteys näiden välillä on selvästi havaittavissa, mutta minäkertoja ei suinkaan tarkastele omaa toimintaansa samoin perustein. Tai kenties hän tekee juuri niin, mutta kiertäen. Koiran kuvaaminen personifikaation kautta on välttämätön keino, jotta koiran voi osoittaa olevan mukana tapahtumissa tietoisena toimijana. Siten minäkertoja voi esittää omia ajatuksiaan ja tuntemuksiaan koiran kautta, ja minäkertojan koiraa tarkastelemalla voi kenties saada minäkertojan suoraa kerrontaa rehellisemmän kuvan minäkertojan ajatuksista. Minäkertoja itsekin näet tunnustaa aina kammonneensa epämieluisia selityksiä ja karttavansa niitä parhaansa mukaan (NP, 96).

Elottoman luonnon rooli kertomuksessa taas on itsenäisen tai tietoisien toimijain sijaan pikemmin heijastaa minäkertojan mielentiloja ja korostaa niitä tuntemuksia, joiden vallassa minäkertoja kulloinkin on. Rimmon-Kenanin (1991, 90) mukaan esimerkiksi maisema voi toimia henkilöihahmon kuvauksen osana, sen luonteenpiirteiden tai mielentilan analogiana. Elottoman luonnon ja sääilmiöiden kuvaus tuo vahvemmin esille sen merkityksen, joka tapahtumilla minäkertojalle on. Hyvänä päivänä aurinko paistaa ”säteilevän kirkkaana”, kuten Maarian ilmestyspäivänä (NP, 20), ja erään ajanjakson lopussa, minäkertojan valmistautuessa noutamaan sydämensä takaisin ystävättären hallusta, on metsäkin tämän ympärillä ”kuolemankeltainen ja sinipunainen” illansuussa (NP, 90). Kuolemankeltaisuus yhdistyy ajatuksen tasolla suhteen loppuun, sen kuolemaan. Lisäksi keltaisuus liittyy ruskaan ja lehtien lakastumiseen ja siten myös ikään kuin sekä lehtien, että kesän kuolemaan. Metsä heijastelee loppumisen tai luopumisen olotilaa.

Mutta mikä on selitys sille, että luonto yhdistyy minäkertojan tuntemuksiin? Tulkintavaihtoehtoja on monia, mutta kuten jo edellä esitin, yksi pätevä vaihtoehto on luonnon rooli minäkertojan projektion kohteena. Minäkertoja ”sortuu” pateettiseen harhaan, jossa luontokuvauksen pääroolissa on luonnon sijaan ihminen, minäkertoja itse. Hän inhimillistää luonnon elämään omia tuntemuksiaan ja kokemuksiaan. Käsitteistä harhasta epärealistisena ja vääristyneenä havainnon muotona, joka yhdistyy hallitsemattomiin tunnekuohuihin, sopii minäkertojan taiteelliseen mieleen ja vahvasti tuntevaan persoonaan, jonka kerronnassa pääroolin saavat melko epärealistiset tapahtumat. Minäkertoja pyrkii käsittelemään omia tunteitaan luonnon kautta, eikä hän kykene erottelemaan päänsä sisäisiä ajatuksia ja tuntemuksiaan ulkoisesta maailmasta ja sen olemuksesta. Lyytikäinen (2013, 159) kirjoittaa Leena Krohnin *Tainaron*-romaanin kaupungin ja

kertojan mielentilojen välisestä yhteydestä todellisuuden ja tietoisuuden keskinäisenä riippuvuutena; todellisuus näyttää olevan vain kertojan mielialojen heijastusta, ja koko kaupunki on aina suhteessa havaitsijaan. Sama pätee *Neljän päivänlaskun* minäkertojaan, jota ympäröivä luonto on aina suhteessa tämän omiin havaintoihin.

Toisaalta yksi vaihtoehto on nähdä luonnon, sääilmiöiden ja eläinten yhteys minäkertojaan teoksen sisäistekijän vaikutuksena. Rimmon-Kenan (1991, 110; 128) määrittelee sisäistekijän olevan eräänlainen ”teoskokonaisuutta hallitseva tietoisuus, teoksen ilmentämien normien alkuperä” ja lukijan konstruoitavissa oleva rakennelma, joka viestittää lukijalle ikään kuin rivien välistä. Implisiittiseksi tekijäksikin kutsuttu sisäistekijä on siis se taho, jonka tarkoituksiin ja arvomaailmaan kertojan näkemykset vertautuvat. Sisäistekijä ei ole henkilö, vaan lukijan tai tulkitsijan itsensä luoma ja näiden tekstinlukutaidostakin riippuva väline teoksen merkityksen ymmärtämiselle (Fludernik 2009, 26). Sisäistekijä ei ole myöskään yhtä kuin teoksen aktuaalinen tekijä, vaan jokainen teksti – humoristinen, filosofinen, pornografinen – edellyttää aina sitä vastaavanlaisen sisäistekijän (Tammi 1992, 23–24). Minäkertoja ei selvästikään tietoisesti samasta itseään ympäristöönsä, vaan yhteys jää häneltä jopa huomaamatta tai sitten hän pyrkii välttelemään sen tunnustamista, kuten koiran karkutarinaa koskevassa kohtauksessa. Minäkertojan yhdenmukaisuus koiransa kanssa näyttäytyy kuitenkin jopa ironisena, ja juuri tämän ironian voi tulkita sisäistekijän luomukseksi. Silloin kun minäkertoja ei halua tunnustaa omia puutteitaan, tekojaan tai tunteitaan, vihjaa sisäistekijä niistä lukijalle rivien välistä, tehden minäkertojan yhteydet niihin näkyviksi. Sisäistekijä vaikuttaa usein ratkaisevasti siihen, miten lukija suhtautuu kertojaan (Rimmon-Kenan 1991, 112). Lukijan kannalta minäkertojan kokemusten ja tuntemusten yhteys ympäristöön on toisinaan erittäin näkyvää, ja toisinaan hieman vähemmän esillä, mutta sitä on kuitenkin hyvin vaikea olla havaitsematta. Lähes koko teoksessa esitetty ympäristö tuntuu vertauskuvallisesti esittävän minäkertojaa ja vahvistavan tämän kertomusta. Tämä vertauskuvallinen esittäminen on tällöin sisäistekijän pyrkimys ja hänestä lähtöisin oleva koko teoskokonaisuuden tarkoitus.

Millä tavoin kaikki edellä esitetty sitten liittyy *Neljän päivänlaskun* allegorisuuteen? Allegorian kannalta ei ole keskeisintä merkitystä sillä, projisoiko minäkertoja tuntemuksiaan, onko yhteys sisäistekijän tarkoitusta vai onko yhdenkaltaisuus minäkertojan tunteiden ja luonnon sekä minäkertojan ja tämän koiran välillä tarinamaailman tasolla todellista. Koiran voi molemmissa tapauksissa tulkita allegoriaksi isännästään, ja samoin esimerkiksi pienen koiran karkuseikkailuista kertova tarina muodostuu ikään kuin omaksi lyhyeksi allegoriseksi tarinakseen koko kertomuksen

sisällä. Kielikuvien tasolla personifikaatiot yhdistyvät vahvasti allegoriaan, sillä allegoria määritellään hyvin usein suhteessa metaforaan, jatkettuna metaforana tai metaforien ketjuna. Tällöin allegorian perusta on metaforan ominaisuuksissa, eli kirjaimellisen merkityksen ”takaa” on etsittävä kuvaannollista merkitystä. (Lyytikäinen 1991, 29.) Metaforan alalajina personifikaatio (Lummaa 2010a, 55) rakentaa teoksen allegorisuutta trooppien tasolla. Kielikuvallisuus, joka personifikaatioiden, antropomorfismin ja pateettisen harhan kautta syntyy, rohkaisee ei-kirjaimelliseen lukutapaan ja lisää teoksen moniselitteisyyttä. Teksti (tai sisäistekijä) myös paikoin itse vihjaa lukemaan kirjaimellisen tason lisäksi tai jopa sijaan sen ulkopuoleltakin, esimerkiksi silloin kun minäkertojan koira itse osoittaa karkutarinan yhteydet minäkertojaan, mikä kuuluu myös allegorian ominaisuuksiin. Ympäristön ja eläinten kuvaus ei ole niiden itsensä suoraa kuvausta, vaan peili minäkertojan mielen sisälle, ja jatkuvana analogiasuhteena se rakentaa kertomukselle toista, allegorian tasoa. Allegoria syntyy, kun kaiken voi lukea ”toisin”.

LOPUKSI

Neljä päivänlaskua on osoittautunut tutkielmani edetessä vieläkin enemmän kielikuvallisuuden ja kätkeytyihin merkityksiin nojautuvaksi romaaniksi kuin mitä tutkimusta aloittaessani arvelin. Harvaa romaanin kohtaa on mahdollista lukea pelkästään kirjaimellisesti – päinvastoin lähes jokainen tekstinkohta vaikuttaa viittaavan myös toisenlaiseen lukutapaan. Toiset viittaukset ja vertaukset ovat hyvin selviä, ja niiden avaimet löytyvät tekstistä itsestään, kun taas toiset, kuten esimerkiksi minäkertojan entinen ammatti naulakauppias, vaativat selvitäkseen apua myös teoksen ulkopuolelta. Kaiken kaikkiaan sen tarkoittamat kirjaimelliset merkitykset ovat niin outoja, selkeästi kuvainnollisia tai keskenään yhteen sopimattomia, että ne vaativat tulkintaa.

Seuraavaksi palaan johdannossa esittämiini kysymyksiin siitä, kuinka paljon ja missä kaikkialla *Neljässä päivänlaskussa* on allegorisuutta ja millä tavoin se ilmenee. Lopuksi vastaan vielä parhaani mukaan kysymykseen siitä, millaisia ovat ne toiset merkitykset, joihin teos vihjaa, ja millaiseen tulkintaan allegorisuus johtaa. *Neljästä päivänlaskusta* on havaittavissa monia allegorian (laji)tyypillisiä piirteitä, joiden kautta allegorisuutta voi määritellä ja havaita: sen juoni noudattaa teeman ja teeman tulkinnan logiikkaa, sen merkitykset syntyvät monenlaisen kielikuvallisuuden ja toisinpuhumisen kautta, sen maailma on allegorialle tyypilliseen tapaan outo, reaalifantastinen, se kommentoi toisinaan itse itseään ja joskus jopa omia merkityksiään, siinä on perinteiselle allegorialle tyypillisesti personifikaatioita, jotka tuottavat toisia merkityksiä, sen otsikotkin ovat kielikuvallisesti tulkittavissa ja sen yleinen kielen käytön tapa ja kerronnallisuus on vahvasti kytköksissä kuvaannolliseen ilmaisuun. Lisäksi *Neljä päivänlaskua* täyttää johdannossa esittämäni Lyytikäisen määritelmän, jonka mukaan teos on allegoria kun siinä kuvattu outo maailma luo sellaisen trooppien verkoston ja sekoitetun tilan, joka tuottaa mahdollisuuden ja tarpeen projektioon ja johdonmukaisesti ruokkii tiettyjä projektiovaihtoehtoja, mahdollisesti myös kommentoimalla eli osittain itse itseään tulkiten. Allegorisuutta, tai vähintäänkin kielikuvallisuutta, on oikeastaan kaikkialla romaanissa.

Mikäli allegorisuus nähdään jatkumona, jonka toisessa päässä on allegorinen kertomus, tai kertomus, jossa on vahvasti allegorisuutta, ja toisessa päässä teksti, joka ei sisällä allegorisuutta, sijoittuu *Neljä päivänlaskua* mielestäni tämän kuvitellun viivan allegorisuutta sisältävään päähän. Lisäksi ennakko-oletuksistani huolimatta ja itselleni hieman yllättäen olen havainnut *Neljän päivänlaskun* lähenevän ominaisuuksiltaan perinteistä allegoriaa huomattavasti selkeämmin kuin

aluksi ajattelin.

Toisaalta *Neljä päivänlaskua* ei kuitenkaan ole mielestäni jatkuva, yhtenäisen merkityksen muodostava allegoria, vaan pikemminkin allegoristen merkitysten verkosto, jossa kulkee monta toisiinsa limittyvää, mutta aihepiireiltään ja merkityksiltään eroavaa allegorista kertomusta. Entisen naulakauppiaan kunniallinen ja sydämetön elämä muodostuu allegoriaksi sotapropagandistin työstä ja sodan vaikutuksista ihmiseen, minäkertojan sydämen jääminen ystävättären luo taas rakentaa konkretisoituvien metaforien kautta varsin selkeästi ymmärrettävää ja sydämen personifikaatioon melko vahvasti nojaavaa hieman perinteisempää allegoriaa ”sentimentalisesta rakkauskertomuksesta” kaikkine ihastuksen ja myös eron vaiheineen, kuten kriitillisten huomautusten kertojakin tavallaan tulkitsee. Minäkertojan koira kääntyy sekin allegoriaksi minäkertojasta itsestään, ja koiran kuvauksen kautta korostuu esimerkiksi minäkertojan tapa karata seikkailuihin, mutta palata mukavuudenhaluisena aina lopulta takaisin kotiin vaimon luo. Myös luonnon kuvaus toteuttaa allegoriaa minäkertojan mielentiloista. Kaiken lisäksi romaanin metafiktiivisyys ja minäkertojan kuolemattomuuden ja ikuisen elämän tavoittelu muodostavat yhdessä kenties modernin allegorian romaanin kirjoittamisesta ja kirjoittamisen motiiveista. Ja jatkuvasti taustalla vaikuttaa kriitillisten huomautusten kertojan kommenttien synnyttämä parodia kirjallisuudentutkimuksesta.

Näin olen päätenyt jonkinlaiseen lopputulokseen siitä, missä ja millä tavoin allegoriset merkitykset ilmenevät kohdeteoksessani sekä esittänyt ajatuksen *Neljän päivänlaskun* allegorisuuden asteesta. Olen myös esittänyt näkemykseni siitä, millaiseen tulkintaan tai tulkintoihin allegorisuus johtaa. Olen tarkastellut *Neljän päivänlaskun* allegorisuutta melko monipuolisesti sekä kehittänyt ja täydentänyt käsittelyn kautta esittämiäni tulkintoja tutkimusprosessin alkupisteestä tähän hetkeen tultaessa huomattavasti. Toisaalta samalla huomaan, kuinka paljon on vielä jäänyt tarkastelematta, ja kuinka monella tavalla tutkimustani voisi edelleen kehittää. Missään nimessä en myöskään halua sanoa päätyneeni juuri siihen oikeaan tulkintaan tai tulkintoihin, jos sellaisia edes on olemassa – modernin allegorian kehityksessä tulkinnan yksiselitteisyys ei ole välttämätön lähtöedellytys. Toisenlaisesta näkökulmasta ja toisin keinoin lähestyen *Neljää päivänlaskua* on epäilemättä mahdollisuus tulkita toisin, ja tässäkin tutkimuksessa olisin voinut päätyä painottamaan esimerkiksi ironian ja sisäistekijän merkityksiä käsittelyssäni enemmän. Niiden vuoro voi kuitenkin tulla esimerkiksi mahdollisessa jatkokäsittelyssä.

Uutta analysoitavaa Neljästä päivänlaskusta löytyy jatkuvasti, sillä jopa näin tutkimukseni lopussa viimeistä lukua kirjoittaessani onnistun huomaamaan uusia tekstin yksityiskohtia, joilla on yhtymäkohtia muuhun tutkimukseeni ja joiden käsittely olisi paitsi kiinnostavaa, myös syventäisi tulkintaa entisestään. Kaikki ei kuitenkaan ole mahdollista tämän tutkielman puitteissa, ja näköjään edes sadan sivun tutkielma ei ole lähellekään tarpeeksi lyhyehkön, pienoisromaaniksikin kutsutun teoksen läpikotaiseen tarkasteluun. Kenties ja toivottavasti tutkielmani kuitenkin toimii jonkinlaisena lähtöpisteenä, josta *Neljän päivänlaskun* allegoristen merkitysten käsittelyä on mahdollista jatkaa pidemmälle kohti uusia tulkintoja.

LÄHTEET

Kohdeteos

Waltari, Mika 2003/1949. *Neljä päivänlaskua*. Juva: WS Bookwell Oy.

Tutkimuskirjallisuus

Abrams, M. H. 1999/1941. *A Glossary of Literary Terms. Seventh Edition*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

Beckson, Karl & **Ganz**, Arthur. 1990. *Literary Terms: A Dictionary*. Worcester: Billing and Sons Limited.

Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.

Johnson, Gary. 2004. The Presence of Allegory: The Case of Philip Roth's *American Pastoral*. *Narrative* 12:3, 233–248.

Keskinen, Mikko. 1991. Tulkinnan allegorisointi John Updiken romaanissa *Rabbit Redux*. Teoksessa *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*, toimittanut Markku Ihonen, 43–60. Helsinki: SKS.

Keskinen, Mikko. 1993. Fiktio talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Teoksessa *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 47*, toimittaneet Pirjo Ahokas ja Lea Rojola, 146–162. Helsinki: SKS.

Laakso, Maria. 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Acta Universitatis Tamperensis 1896. Tampere: Tampere University Press.

Lahtinen, Toni. 2008. Sylissä höyryää elävä maa. Maa naisena Timo K. Mukan teoksessa *Maa on syntinen laulu*. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toimittaneet Toni

Lahtinen ja Markku Lehtimäki, 156–182. Helsinki: SKS.

Lehtonen, Tuomas M. S. 1991. Metafora, allegoria ja tulkinta. Teoksessa *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*, toimittanut Markku Ihonen, 11–27. Helsinki: SKS.

Lummaa, Karoliina. 2008. Risto Rasan surulliset linnut. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki, 50–72. Helsinki: SKS.

Lummaa, Karoliina. 2010/2007a. Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, toimittaneet Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa, 41–65. Tampere: Vastapaino.

Lummaa, Karoliina. 2010/2007b. Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, toimittaneet Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa, 191–210. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo. 1991. Allegoria ja modernismi. Teoksessa *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*, toimittanut Markku Ihonen, 28–42. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo. 2013. *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo. 2014. Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa. Teoksessa *Joutsen 2014. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*, 13–35.

Moore, Bryan L. 2011/2008. *Ecology and Literature. Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-first Century*. New York: Palgrave Macmillan.

Myöhänen, Otto. 2012. Parodia kirjallisuudentutkimuksesta. Mika Waltarin *Neljä päivänlaskua* metafiktiivisenä romaanina. *Sanelma: Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2011*, 9–22.

Pyrhönen, Heta. 2004. Kaunokirjallisuuden temaattisesta tutkimuksesta. *Synteesi* 1/2004, 28–52.

Rajala, Panu. 2011/2008. *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.

Ratia, Taina. 2010/2007. Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. ”Niin kuin äärimmäistä olisi kutsuttu”. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, toimittaneet Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa, 121–143. Tampere: Vastapaino.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1991/1983. *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.

Suvitie, Sara. 2012. ”Hyviä teitä, oikeita polkuja”. Luontosuhde ja luonnonsuojelun keinot Anneli Jussilan nuortenromaanissa *Villit vihreät saaret*. *Sanelma: Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2011*, 37–47.

Tambling, Jeremy. 2010. *Allegory*. London and New York: Routledge.

Tammi, Pekka. 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.

Turunen, Mikko. 2010. *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 970. Tampere: Tampere University Press.

Uotila, Nora. 2012. Ikuinen runsaudensarvi ja uppoavat paratiisisaaret. Matkailijan ja luonnon suhde Tapio Hiisivaaran teoksessa *Myrkkynuolia, kahvia, banaaneja* (1945) ja Pirkko Lindbergin teoksessa *SOS Tuvalu* (2004). *Sanelma: Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2011*, 23–36.

Vainikkala, Erkki. 1993. *Oppinut Taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: JYY:n julkaisusarja.

Viikari, Auli. 2003/1990. Lyriikan runousoppia. Teoksessa *Runousopin perusteet*, toimittaneet Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, 39–102. Helsinki: Palmenia-kustannus.