

Algot Untola ja kirjoittava kone

Algot Untola ja kirjoittava kone

Kaisa Kurikka



Turku 2013

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.

Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho (2004).

Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006).

Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006).

Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).

Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).

Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliäho (2008).

Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (2009).

Eetos 8: Hanna Väätäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisö-tanssiryhmässä* (2009).

Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010).

Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:
Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

Eetos-julkaisuja 10
<http://www.eetos.org>

© 2013 Kaisa Kurikka
Paino: Painosalama Oy – Turku 2013
ISBN 978-952-67966-0-4 (sid.)
ISBN 978-952-67966-1-1 (PDF)
ISSN 1795-3014

Kiitokset	7
1. Johdanto: ”Minä kirjoitan väärin”	9
Tekijän kuolemat – Kuolemakerturit	9
Tekijän elämä – Kirjoittava (halu)kone	21
Tutkimuksen kehikot – Tekijä käsitteellisenä henkilönä	29
2. Tekijän nimeen	45
Liika nimekäs – Nimi käskää ja elehtii	46
Territorion rajoilla – Tekijän nimi pakoviivana	58
Tekijän nimi toimii – Halu nimettömyyteen	75
Heteronyyminen peli – (Itse)ironinen ilottelu	92
Tekijän somagrammit – Naisen nimet	108
Nimet ja tittelit – Eroon erisnimestä	116
3. Tekijän liikkeet	143
Tekijän (kasvo)kuvat – Kasvoistuneet kirjailijat	144
Oikeat/väärät kirjailijat – Monikasvoinen pää	164
Harhamoida elämässä ja taiteessa – Olemisen oppaat	185
Säännöt ja tekijät – Mieluummin ei	212

4. Tyylin tekijät	241
Tyylin talot – Tyylin käsitekartta	242
Liikkeet tilassa – Rytmillä ja vauhdilla	256
Ruumiin pääosassa nenä – Eläinten puolesta	276
Kansan kanssa, kansaa kohti – Vähäkirjallisuuden välissä	288
5. Lopuksi: seipitteen voimat	315
Lähteet	320
Summary	342
Hakemisto	346

Kiitokset

Algot Untola ja kirjoittava kone -tutkimuksella voisi olla monta tekijäni-
meä, sillä väitöskirjan kirjoittaminen on monivaiheinen prosessi: sen
konemaiseen koosteeseen kerrostuu erilaisia affektiosuhteita – ja monta
erisnimeä, jotka antavat suuntia niin ajattelulle kuin kirjoittamiselle.

Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden oppiaine on miljö, jon-
ne tutkimukseni territorio kotipihoinen asettuu. Oppiaineen kokonai-
suutta kiitän siitä, että se on antanut tilaa alueistaa ja toisin alueistaa
työtäni sen eri vaiheissa. Professori Lea Rojolan avarakatseinen, pienistä
detaljeista laajoihin hahmotuksiin ulottuva tekstin ja kontekstin taju on
ollut korvaamatonta hitaassa prosessissani, joka tuntuu monin tavoin
asettuvan vastoin Lealle ominaista ajattelun nopeutta. Kiitos Lea!

Professorit Pertti Karkama ja Pirkko Alhoniemi sysäsivät omilla,
tyystin erilaisilla tutkijaesimerkeillään minut kirjallisuuden tutkijaksi.
Opiskeluaikoina heidän luentonsa ja tutkimuksensa innostivat luke-
maan lisää – suuri kiitos! Vastaväittäjäni Anna Hellettä ja toista työni
esitarkastajaa Erkki Vainikkalaa kiitän sydämellisesti ystävällisyydestä
ja elintärkeistä huomioista, jotka saivat minut ajattelemaan työtäni pait-
si jälleen kerran uudella tavalla myös uudella tavalla arvostaen.

Väitöskirjani käsikirjoitusta käsiteltiin Kotimaisen konkkaronkan
voimin ns. pyöreän pöydän keskustelussa. Tämä tilaisuus sekä haas-
toi ajattelemaan uusiksi että vahvisti jo tehtyä. Kiitän professori Päivi
Lappalaista tarkoista huomioista ja lämpimästä kannustuksesta. Kiitos
kommenteista ja ehdotuksista myös teille: Siru Kainulainen, Kukku
Melkas, Kati Launis, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Riitta Jytilä, Jasmine
Westerlund, Mikko Carlson, Taina Ratia ja Ulla-Maija Juutila-Puro-
koski. Työtoveruudesta ja lukuisista keskusteluista kiitän Ulla-Maijaa
ja Viola Parente-Čapkovaa. Violan, Elsi Hyttisen, Milla Peltosen ja Veli-

Matti Pynttärin sekä Lean kanssa ihmettelimme monta tekijyyteen liittyvää seikkaa ”Tekijän paluu” -projektin kokoontumisissa, jotka omalta osaltaan ohjasivat työn tekemisen suuntimia. Koko kotimaisen kirjallisuuden yhteisöä, Heidi Grönstrandia, Pauliina Haasjokea, Karoliina Lummaata ja Sari Miettistä, kiitän ajatuksien herättämisestä! Erityisen kiitoksen haluan antaa Sirulle, jonka ystävyys on rytmittänyt elämäni niin monin antoisin tavoin!

Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen oppiaineryhmässä on tutkijoita, ”Friends in Deleuze and Beyond”, joiden tinkimätön ajattelu ja innostava esimerkki ovat ratkaisevasti inspiroineet tutkimustani: Kiitoskiitos Ilona Hongisto, Matleena Kalajoki, Katve-Kaisa Kontturi, Jussi Parikka, Milla Tiainen, Pasi Väliaho ja monet muut!! Opiskelutoveruudesta kiitän Minna Aaltoa, Sari Päivärinnettä ja Saija Uskia.

Toimiminen Eetoksessa, monitieteisessä tutkijayhteisössä, on perehdyttänyt laaja-alaisesti tieteellisten teosten kustantamiseen. Kiitos Eetokselle kirjani julkaisemisesta! Erityiskiitos kuuluu Päivi Valotielle taittamisesta.

Tutkimustani ovat rahoittaneet Koneen säätiö, Emil Aaltosen säätiö, Kordelinin säätiö sekä Varsinais-Suomen Kulttuurirahasto. Kiitos rahoituksesta, joka mahdollisti tutkimuksen tekemisen.

Ystäviäni Helena Romppasta ja Annukka Tuomi-Talonpoikaa kiitän vuosikymmeniä kestäneestä läsnäolosta. Vanhempani Hilikka ja Pauli Kurikka sekä sisarukseni Matti, Pauli, Antti ja Ulla ovat kannatelleet ja kannustaneet minua korvaamattomasti!

Ilman Jukka Sihvosta tätä tutkimusta ei olisi syntynyt. Kiitos Jukka kyseenalaistuksista, kärsivällisyydestä ja keskusteluista saunassa, autossa, kävelyllä, kaupassa, ruokapöydässä, television ääressä, Kreikan saarilla, joka puolella. Meidän kotikoostemme – johon Polli ja Hukka (R.I.P.) ovat kuuluneet olennaisina osina – saa tutkimuksen valmistumisen myötä suuntautua – vihdoinkin – pakoviivoja pitkin kohti toisenlaisia territorioita!

Turussa Eurooppa-päivänä 8.5.2013

Kaisa Kurikka

1. Johdanto: ”Minä kirjoitan väärin”

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimelistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. Tekijänimet rajaavat tietynlaisia tekstijoukkoja, ne liittyvät osaksi loputonta, vuosisatojen aikana karttunutta tekijänimilueteloa, kokonaista kirjallisuuden koneistoa, mutta ne myös yksilöityvät tietynlaisiksi tavoiksi kirjoittaa. Tämä on tutkimus siitä, miten nämä tekijänimet ja niihin liittyvät tekstit hahmottuvat aktiivisiksi tekijyyden ilmaisuiksi, eleiksi, joilla sekä liitytään perinteeseen että karataan sen piiristä pois. Tässä luvussa pohjustan tekijänimien tarkastelua piirtämällä tutkimukselle karttaa. Ensiksi hahmotan tekijätutkimuksen topografisia asetelmia keskittymällä joihinkin keskeisiin tekijyyttä käsitteleviin näkemyksiin. Sitten keskityn erityisesti Algot Untolaa koskevaan tutkimukseen. Seuraavassa alaluvussa tarkennan tutkimuksen kysymyksenasettelun ja viimeisessä alaluvussa esitän tutkimuksen kytökset ja rajaukset sekä sen kulun.

Tekijän kuolemat – Kuolemakerturit

Carla Benedetti, italialainen kirjallisuudentutkija, on valinnut tekijyyttä käsittelevän *The Empty Cage* -nimisen (2005) tutkimuksensa kuvitukseksi valokuvia ja maalauksia, jotka kiteyttävät visuaalisina esityksinä erilaisia eri aikojen tekijäpuheeseen liittyviä näkökohtia. Benedetti on otsikoinut kunkin kuvan viittauksella tapoihin teoretisoida tekijyyttä. Niinpä kuvat on nimetty kohdentamaan vaikkapa ”Tekijän ruumista”,

”Tekijän merkkiä” tai ajatusta, että ”Tekijä on läsnä, vaikka olisi mieluummin poissa”.

Viimeisen kuvan Benedetti on otsikoinut ”Tekijän kuolemaksi”. Se on mustavalkoinen valokuva marraskuulta 1975. Kuvassa on Pier Paolo Pasolinin verinen ruumis, jonka äärellä kykkii virka- ja siviiliasuisia poliiseja. Eräs heistä vaikuttaa jopa hymyilevän, mikä ei välttämättä ole hätkähdyttävää Pasolinin kuoleman jälkipuinteja ajatellessa; kyse oli murhasta, joka joidenkin mukaan oli seurausta Pasolinin elämäntavoista – ja siten kyseessä on moralistisen ja homofobisen kärjistämisen mukaisesti melkein pätevä itseaiheutettu kuolema (ks. Greene 1990, 218–219). Nuori miesprostituutit, Giuseppe Pelosi, johon Pasolini oli tutustunut edellisenä iltana, tunnusti murhan, mutta epäilyksiä poliittisesta sala- ja tilausmurhasta on esitetty lukuisia. Pasolinin näkyvää toimintaa italialaisen yhteiskunnan ja vallanpitäjien kriitikkona on tutkimuksessa esitetty jopa murhan syyksi. (Esim. Schwartz 1992, 59, 64–65, 676–677.)

Valokuva Pasolinin, elokuvan ja kirjallisuuden tekijän, kuolemasta kuvittamassa ja hahmottamassa yleisemmin tekijän kuolemaa osuu maaliinsa. Kuva Pasolinin runnellusta ruumiista on Benedettiltä tehokas muistutus siitä, että tekijät kuolevat ”ihan oikeasti” – eivätkä välttämättä pitkän elämäntyön tehneenä vanhuuteen vaan joskus väkivaltaisesti ja sellaisissa yhteyksissä, jotka voivat liittyä monin tavoin (myös) tekijän toimintaan. Valokuva otsikoineen kutsuukin pohtimaan kirjallisuustieteen tekijätutkimuksen viime vuosikymmenien vaikutusvallaltaan keskeisiä tekstejä ja rajanvetoja.¹

Kuvan otsikointi on suora viittaus Roland Barthesin ”La mort de l’auteur” -esseeseen (1968), 1900-luvun yhteen vaikutusvaltaisimpaan kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimukselliseen tekstiin.² Siinä Barthes ei kuitenkaan ole murhaamassa ”oikeita tekijöitä” vaan nietscheläistä Jumalan-tappamisen strategiaa muistuttaen essee haluaa poistaa sen autoritäärisyyden, jonka siihenastinen kirjallisuudentutkimus oli antanut teoksen tekijälle kohtelemalla tätä sekä merkityksen alkulähteenä että teoksen lopullisena selittäjänä. Barthes tekee esseessään eron kirjoituksen (*écriture, writing*) tekijän (*auteur, author*) ja historiallisen kirjoittajan (*écrivain, writer*) välille (ks. esim. Burke 1998, 20–33; Spivak 1993, 217–218) eikä hän lopulta puhu empiirisen tekijän kuolemasta. Mutta Barthesin jälkeisessä kirjallisuudentutkimuksessa aina 1980-luvun loppuun asti esseen otsikosta on tullut iskulause, mantranomainen

hokema, joka on tyypistänyt yksinkertaistavasti esseen tarkoitamaan nimenomaisesti historiallisen kirjoittaja-subjektin kuolemaa kirjallisuudentutkimuksen kohteena (Kamuf 1988, 5). Tällöin esseen avaamat muut mahdollisuudet tarkastella tekijyyttä on sulkeistettu pois. Historiallisesta tekijästä tulikin Barthesin myötä kuollut (valtavirtaiselle) kirjallisuudentutkimukselle pitkäksi aikaa.

Benedettin valitsema valokuva ja sen otsikointi pistelee juuri sellaista Barthesin esseen luentaa, joka julistaa ja toistaa tekijän kuolleen. Ennen kaikkea Benedetti kuitenkin kritisoi sitä, että tekstistä hahmotettavissa oleva tekijä erotetaan historiallisesta tekijästä. Hänen tutkimuksensa otsikko, ”Tyhjä häkki”, viittaa niihin Barthesin esseen perintönä syntyneisiin kirjallisuudentutkimuksellisiin suuntauksiin, joissa tekijä nähdään onttona subjektina, kirjoituksen ja tekstin funktiona ilman psykologisia, historiallisia tai institutionaalisia ominaisuuksia, ts. ilman ruumiiseen, lihaan ja elämään viittaavia ulottuvuuksia. Benedettin mukaan 1900-luvun kirjallisuudentutkimus ei lopulta sallinut tekijän katarttista katoamista vaan sille annettiin pysyvä identiteetti suljettuna tyhjä(ä)n tekijyyden häkkiin. (Benedetti 2005, 55–56.)

Sanapari ’tekijän kuolema’ tarkoittaa kirjallisuudentutkimuksen diskurssissa siis monia asioita. Yhtäältä se on kokonaisen tekijävastaisen tutkimusperinteen signaali; perinteen, jossa tekijä on elossa, mutta ainoastaan tekstin sisäisenä risteyspaikkana, hahmoperiaatteena. Toisaalta se on nyttemmin, viime vuosikymmenien uskontekstualististen suuntauksen myötä alkanut jälleen viitata myös tekstin ulkopuoliseen tekijään, biograafiseen subjektiin, joka tietysti on elänyt elämäkerrallisessa tutkimuksessa huolimatta Barthesista ja jo ennen häntä tapahtuneista ”murhayrityksistä”. Tekijän kuolemasta puhuttaessa vaikuttaakin oleelliselta se, *mistä* tekijästä puhutaan, tekstin ulkopuolisesta vai sisäpuolisesta tekijästä.

Benedettin valitsema valokuva liittyy siis myös siihen, minkälainen subjekti ja missä tekijä voisi olla. Michel Foucault julkaisi vuonna 1969 tekstin ”Qu’est-ce qu’un auteur?” (Foucault 2006/1969), jota voi lukea vastakirjoituksena Barthesin esseelle. Siteerattuaan Honoré de Balzacin ”Sarrasine”-novellia (1830) Barthes kysyy: ”Kuka näin puhuu?” (Barthes 1993, 111.) Foucault puolestaan muuntelee Barthesin esittämää kysymystä sitaatilla Samuel Beckettin *Texts for Nothing* -kokoelmasta (1945–50). Foucault’lla kysymys on muodossa ”mitä sillä on väliä kuka

puhuu?” (Foucault 2006/1969, 7). Foucault’n artikkeli kokonaisuudessaan vastaa kysymykseen osoittamalla, että niin tutkimuspoliittisesti, institutionaalisesti, historiallisesti kuin eettisesti on ollut väliä ja seurauksia sillä, kuka puhuu. Aivan artikkelinsa lopussa Foucault kuitenkin tekee mielenkiintoisen, tulevaisuuteen viittaavan siirtymän. Hän kirjoittaa: ”Ja näiden kysymysten takaa ei kuuluisi juuri muuta kuin eriytymätön kohina: ’Mitä sillä on väliä kuka puhuu?’” (Foucault 2006/1969, 14.)

Foucault ei yhtäältä allekirjoita barthesilaista näkemystä tekijän kuolemasta vaan hän tunnustaa tekijän tai pikemmin ”tekijäfunktion” tärkeyden kirjallisuusinstituutiossa. Tämä tekijäfunktio ei kuitenkaan palaudu suoraan historialliseen tekijään. Käsittelen Foucault’n kirjoitusta myöhemmin yksityiskohtaisemmin: tässä yhteydessä on kuitenkin olennaista nostaa esiin sen esittämä kysymys ”mitä sillä on väliä kuka puhuu?” ja etenkin sen nostattamat implikaatiot silloin kun ylläpidetään tiukkaa erottelua biograafisen tekijän ja tekstistä hahmottuvan tekijäperiaatteen välillä.

Tutkimuskohteeni Algot Untola (1868–1918) kuoli väkivaltaisesti. Toisin kuin Pasolinin kohdalla Untolan kuolemasta ei ole konkreettista todistusaineistoa ruumiista otetun valokuvan muodossa tai tarkkana ruumiinavauspöytäkirjan tekstinä. Muutamia keskenään ristiriitaisia paikalla olijoiden kauan tapahtuman jälkeen antamia lausuntoja on olemassa. Mutta kuten Pasolininkin tapauksessa, Untolan kuolema on rakennettu, re-konstruoitu useasti jälkikäteen erilaisia tarkoituksia varten. Benedettikin hyödyntää Pasolinin kuolemaa rekonstruoidessaan sen viittaamaan kirjallisuustieteen sisäisiin kiistoihin ja ongelmiin. Benedettin strateginen kannanotto – Pasolinin ruumiista otettu valokuva ja sen otsikointi ”Tekijän kuolemaksi” – siirtää barthesilaisen tekijän kuolema -puheen ns. elämän ja maailman yhteyteen pois tekstistä ja esittää kysymyksen tekijän sijoittumisesta sekä tekstin ulko- että sisäpuolelle. Pasolinin valokuvaa voi myös pitää vastauksena Foucault’n kysymykseen: puhujan sanat saavat – tai voivat saada – aikaan vaikutuksia, jotka kohdistuvat suoraan myös puhujan ruumiiseen.

Untolan kuoleman kohdalla samankaltainen kysymyksenasettelu on vieläkin havainnollisempaa. Untolan kuoleman kautta voi vastata Foucault’n kysymykseen sanomalla, että ”tekijän kuollessa juuri sillä on väliä, kuka on puhunut”. Algot Untola vangittiin sisällissodan aikana

13.4.1918 Irmari Rantamalan nimellä *Työmieheen* kirjoitettujen artikkelien vuoksi. Untola kuoli epäselviksi jääneissä olosuhteissa toukokuussa 1918. Untolan (historiallisen ja biograafisen tekijän) kuollessa oli olennaista juuri se, kuka oli puhunut (Irmari Rantamala). Kärjistäen voi sanoa, että Untolan kuollessa kuoli koko liuta tekijöitä, ei pelkästään Irmari Rantamala vaan myös Maiju Lassila, J. I. Vatanen sekä kaikki muut Untolan käyttämät tekijänimet.

Tutkimuksessa voi toki tarkastella ja määritellä näitä Untolan tekijänimiä teoksista johdettavissa olevina hahmoperiaatteina, jolloin ne eivät ole koskaan ”kuolleet” vaan jatkavat elämäänsä. Tällöin tutkija tulee – haluamattaankin – toteuttaneeksi myös yhtä romantiikan aikana kiteytyneeseen tekijyysnäkemukseen liittyvää näkökohtaa kuoleman ja tekijyyden kytköksistä. Andrew Bennett (1999) on nimittäin tarkastellut tutkimuksessaan brittiläisistä romantiikan ajan tekijöistä erityisesti ajatusta kirjoittaa jälkipolvia varten. Kysymys kuoleman ja kirjoittamisen suhteesta tuli keskeiseksi 1700-luvun mittaan ja 1800-luvun vaihteen tietämissä, jolloin samalla kysymys tekijyydestä ekonomisena oikeusperiaatteena alkoi hahmottua.

Tässäkin suhteessa voisi ajatella, että tekijä syntyi kuollessaan, sillä Bennettin (1999, 16) mukaan romantiikan aikana kuoleman mahdollisuudesta tuli jopa edellytys kirjallisuuden kirjoittamiseksi. Tekijät kirjoittivat saavuttaakseen kuolemattomuuden, kuolemanjälkeisen elämän siksin, että tekijän eläessä harvemmin löytyi hänen aivoituksilleen sympaattista ja soveliasta lukijakuntaa. Romantiikan aikainen autoskriptio eli oman yksilöllisen identiteetin metamorfoosi kirjoittamisen kanssa on Bennettin (1999, 19–25) mukaan rakennettu nimenomaisesti kuoleman jälkeistä elämää varten. Tekstuaalisen kuolemattomuuden ajatus yhdistyi romantiikan eetoksessa jo itse kirjoittamisen perusteisiin, tekstien kompositioon ja kirjoituksen rakenteeseen. Romanttinen tekijä ”voitti” siis yhtäältä kuoleman kirjoittamalla tulevaisuutta varten mutta samalla tämä kuolemanjälkeinen elämä merkitsi tekijän radikaalia pois-saoloa tuossa tulevaisuudessa. Toisaalta voi tietysti ajatella, että tekijän itsensä kannalta se oli kulloinkin yksi ja sama, sillä hänhän ei ollut enää noista hedelmistä nauttimassa.

Algot Untolan kuolema nostaa esiin lukuisia kysymyksiä, jotka liittyvät tekijyyteen, tekijän toimintaan – elämään. Nämä kysymykset ovat liitettävissä eri aikojen tekijäpuheeseen, aina romantiikan ajoista meidän

vuosisataamme asti. Yksi keskeinen kysymys – jonka kuolema aktivoi selvästi – liittyy Untolan valitsemien tekijänimien ja hänen ”oikean” nimensä väliseen suhteeseen. Tätä suhdetta pohtiessa kehkeytyy laaja tekijyyden problematiikka, joka helposti sotkeentuu sekavaksi vyyhdiksi. Tarkastelen tutkimuksessani tätä tekijyysvyyhtiä keskittymällä Untolan elämään, mutta hänen kuolemaansa ei voi sivuuttaa.

Kirjallisuudentutkimuksessa Untolan kuolemaa pohdittaessa tekijänimet ovat tulleet esiin lähinnä pohdinnassa, jossa keskitytään siihen, *kenen heistä* on katsottu kuolleen. Toisin sanoen tekijänimiin (ja heidän tuotantoonsa) liitetty arvottaminen tulee esiin kuoleman yhteydessä. Useimmiten tutkimuksessa on puhuttu Maiju Lassilan kuolemasta ja Untolaa käsittelevä tutkimus on nimetty Maiju Lassila -tutkimukseksi eli Untolan tekijänimistä kanonisoiduimman tutkimukseksi. Yrjö Räisäsän (1919, 169–170) kirjoittamissa muistosanoissa vuoden 1920 *Työväen kalenterissa* puhutaan tosin nimenomaisesti Irmari Rantamalasta, joka on tullut tutuksi Suomen työväestölle *Työmiehen* alakerroista. Ne ”nostattivat häntä vastaan niin voimakkaan vihanryöpyn porvariston taholta, että se ei voinut hilliintyä ennenkuin pikatuomioistuin oli luenut hänelle lyhyen tuomion: ammuttavaksi!” Poliittinen rintamalinja porvariston ja työväestön välillä noudattelee pääsääntöisesti myös sitä painotusta, onko nimetty Lassila vai Rantamala kuolleeksi Untolan kuolemassa, ja miten kuolemaa on tulkittu. Joka tapauksessa tekijän kuolema on aina kytköksissä institutionaaliin seikkoihin ja täten kysymyksiin vallasta, on kyse sitten kirjallisesta instituutiosta joko tutkimusteoreettisin tai kirjallisuushistoriallisin painoituksin tai (puolue)poliittisesta instituutiosta. Pasolinin ja Untolan kuoleman voi liittää toisiinsa erityisesti siksi, että molempien tekijöiden elämä on tutkimuksessa usein selitetty juuri väkivaltaisen kuoleman kautta – kuolema määrittää sen, minkälainen elämän juoni Pasolinille tai Untolalle kirjoitetaan. Mutta samalla elämä määrittää sen, minkälaiseksi kuolema tulkitaan.

Lassilan/Rantamalan/Untolan kuolemasta kirjoitettuja tutkielmia voi tarkastella (kirjallisuus)historiallisina kertomuksina mukaillen Hayden Whiten historiankirjoituksen narratiivisuudesta esittämiä väittämiä. White (1987, 82–83; ks. myös White 1978 passim.) kirjoittaa historiallisista narratiiveista verbaalisina fiktioina, joilla on yhteistä täysin fiktiivisten kertomusten kanssa ennen kaikkea juonellistaminen. Kertojaa rakentaa historiallisista tapahtumista yhtenäisen tarinan, joka juonel-

listetaan ajallisesti alun, keskikohdan ja lopun sisältämäksi jatkumoksi. Tähän juonellistamiseen punotaan mukaan sankarin hahmo.³ Untolan kuolemasta kirjoitettujen tutkielmien voi tulkita juonellistuvan yhdeksi isoksi kertomukseksi, joka noudattelee paikoitellen arvoitusdekkarille tyyppillisiä asetelmia: whodunit? -kysymys nousee keskeiseksi, ja siihen on vastattu eri tavoin kuolemakerturin ideologiasta johtuvien juonien. Keskushenkilön tai ”sankarin” eli Algot Untolan hahmo saa erilaisia painotuksia; Untolan (Lassilan/Rantamalan) osa juonessa on määritelty joko sankarilliseksi tai uhrin positioksi. Konkreettisen kuoleman tapahtumisen käsittelyssä osa määritellään neutraalin toteavasti.

Keskeinen arvoitus liittyy vuoden 1918 toukokuun 21. päivän tapahtumiin, jolloin Algot Untolaa ja kymmentä muuta vankia oltiin siirtämässä Helsingin kuritushuoneelta Santahaminaan teloitettaviksi. Laivamatkan aikana Untola joutui veteen, jonne hän kuoli – joko ammuttuna tai kylmän veden aikaan saamaan sydänkohtaukseen. Historioitsijasta riippuen Untolan sanotaan hypänneen veteen itse tai tulleen tyrkättyksi. Varhaisin elämä- ja kuolemakerturi Eino Railo (1923, xxx) – jonka sanotaan olleen itse paikalla Kauppatorin rannassa Untolaa saattamassa (ks. Piilonen 1998, 379 ja Lindsten 1977, 246) – kirjoittaa Untolan hypänneen itse, minkä vuoksi vartijat olivat ampuneet häntä kuolettavasti. *Maiju Lassila. Kirjallishistoriallinen tutkimus* -väitöskirjassaan, ensimmäisessä laajassa tekijää käsittelevässä tutkimuksessa, Elsa Erho (1957, 144) toistaa melkein pä sanasta sanaan Eino Railon väitteen.

Nämä ideologisesti konservatiiviseen oikeistoon asettuvat tutkijat haluavat pysyä ikään kuin objektiivisina tarkkailijoina ja tosiasioiden toteajina puhuessaan Untolan kuolemasta. Elsa Erho (1957, 139) nimeää Untolan viime vaiheita käsittelevän luvun ”Suomalaiseksi murhenäytelmäksi”, jolla hän ilmaisee kannanottonsa Algot Untolan kuolemaan. Erho painottaa otsikoinnillaan suomalaisen kirjallisuuden kokemaa menetystä. Mielenkiintoiseksi Erhon otsikoinnin tekee se, että Irmari Rantamala julkaisi *Työmiehessä* 8.4.1918 kirjoituksen samalla otsikolla. Rantamalan kirjoituksessa ’suomalainen murhenäytelmä’ viittaa sisällyssotiaan.

Leo Lindsten (1977, 244) puolestaan otsikoi *Maiju Lassila – Legendajo eläessään* -teoksessaan vastaavan luvun ”Algot Untolan murha”, ja tapahtumista kirjoittaessaan Lindsten käyttää jatkuvasti murha-nimitystä. Juuri Lindstenin rekonstruktio Untolan kuolemasta muistuttaa

dekkareista tuttua murha-arvoitusta ratkovan etsivän toimintaa. Lindsten (1977, 251) on etsinyt käsiinsä paikalla olleen todistajan, rätkkipoika Arvi Sammatin, joka sanoo nähneensä vartijoiden työntävän Untolan mereen. Toinen Lindstenin löytämä todistaja, laivalla vartijana toiminut Heikki A. Salmi puolestaan puhuu itsemurhayrityksestä (Lindsten 1977, 254). Lindsten itse ei ota suoraan kantaa, hyppäsikö Untola vai tuupaattiinko hänet mereen. Lindsten sen sijaan sanoo suoraan, että Untola ammuttiin hänen ollessaan vedessä. Lindsten ei pidä totena laivalla olleen lääkärin A. A. Lyytisen vuonna 1958 Maiju Lassila Seuralle antamaa lausuntoa, jonka mukaan Untola teki itsemurhan ja kuoli sydänhalvaukseen (Lindsten 1977, 257).

Raoul Palmgren (1966, 276) puolestaan kirjoittaa *Joukkosydän II*-teoksessaan Untolan riistäytyneen laivamatkalla vartijoitten käsistä, heittäytyneen mereen, jossa vartijan kuula hänet tavoitti. Palmgren rinnastaa Untolan ”elämän loppuakordin” Irmari Rantamalan *Harhama*-romaanin tapahtumiin ja rakentaa täten yhteyttä todellisuuden ja fiktion välille. Eino Karhun (1973, 509) mukaan Maiju Lassila hyppäsi laivasta mereen, jolloin vartijat ampuivat hänet. Karhun (1973, 422) mielestä Lassila kaatui ”vastavallankumouksellisen porvariston luokkakoston uhrina”.

Yksi uusimmista Algot Untolan kuolemaa perusteellisemmin tarkastelevista kannanotoista on Juhani Piilosen tutkielma ”Algot Untolan viime vaiheet”, joka ilmestyi *Parnassossa* vuonna 1998. Historiantutkija Piilosen kirjoitus asettuu erityisesti vastoin Leo Lindstenin näkemyksiä. Piilonen nimittäin kiinnittää paljon huomiota juuri niihin näkökohtiin ja lausuntoihin, joiden kautta ja avulla Lindsten puhuu nimenomaisesti Untolan murhasta. Piilonen on kaivanut esiin tietoja, joita ei aiemmin ole yhdistetty Untolan kuolemaan – yksityiskohtaiset tiedot vaikkapa Untolaa ja muita vankeja kuljettaneen laivan mallista tai teloitusta komentaneen upseerin henkilöahmasta saavat Piilosen kirjoituksen vaikuttamaan asiantuntevalta. Piilonen käy kohta kohdalta läpi Untolan elämän viime hetkiin kuuluvia seikkoja. Pohdittuaan asiaa perinpohjaisesti hän sanoo suoraan: ”Untolaa ei heitetty mereen vaan hän hyppäsi itse.” (Piilonen 1998, 387.) Tässä Piilosen ilmoituksessa huomio kiinnittyy ilmaisuun ”itsen hyppäämisestä”, joka esitetään kuin vaihtoehtona ”mereen heittämiselle” – aivan kuin Untola olisi ollut vapaa toimija, joka valitsee mereen hyppäämisen. Näin suoraviivaista ajattelua tilanteesta ja olosuhteista ei voi kuitenkaan esittää. Untolan ”omaa hypyää mereen” ei

käsitykseni mukaisesti voi ajatella vaihtoehtoisena ”mereen heittämiselle”, sillä Untolaa oltiin kuljettamassa teloituspaikealle, kuolemaan. Untola oli kuin laivakapinasta tuomittu ja lankulle laitettu, joka hänkin hyppää ”itse” mereen, sillä muuta vaihtoehtoa ei ole.

Toistaiseksi tuorein Untolan kuolemaa(kin) käsittelevä tarkastelu on Marko A. Hautalan Suomen historian alaan kuuluva väitöstutkimus *Omin voimin – Algot Untolan (1868–1918) poliittis-vakaumuksellinen elämäkerta* (2010), jossa kirjoittaja päätyy kannattamaan Juhani Piilosen tulkintaa. Hautalan (2010, 686, 710) mukaan Untola ei pelkää hypännyt mereen, vaan hän ”hyppäsi mereen omasta tahdostaan”. Sekä Erhoa että Irmari Rantamalaa mukaillen Hautala on nimennyt kuolemaa koskevan käsittelynsä otsikolla ”Suomalainen murhanäytelmä”, jolla hän tahtoo korostaa tapahtuman näytösluonnetta. Untolan kuolema oli vinksahantanut kirjallinen matinea, jonka osanottajiksi olivat tahtoneet niin Eino Railo kuin Kyösti Wilkuna – nämä Untolan tekijänimien teosten kanssa tiiviissä suhteessa olleet miehet (Railo kustantajana ja Wilkuna kustannustoimittajana ja kriitikkona) seurasivat Untolan kuolemanäytöstä paikan päällä. Hautala siis toistaa Piilosen näkemyksiä kuolemasta ja myös Piilosen tulkintaa ”hyppäämisestä mereen omasta tahdostaan” – tämä on johdonmukaista suhteessa siihen Untolan elämänjuoneen, jota Hautala kirjassaan kehittää. Hautalan (2010, 710) mukaan Untola ”oli pyrkinyt selviytymään koko elämänsä omin voimin”, joten loogista on, että hän haluaa kuolemansakin tapahtuvan ”omin voimin”.

Algot Untolan kuolema on saanut siis aikaan ristiriitaisia tulkintoja, joihin vaikuttaa se, miten kuolemakerturit ovat tulkinneet Untolan elämää: se, miten Untolan *elämä* kerrotaan, näkyy kuoleman merkityksellistämässä. Untolan tarinan loppu juonellistuu aina tarinan alun ja keskikohdan kautta. Keskeiseltä tarinoinnissa vaikuttaa se hämmennys, jonka Untolan siirtyminen vanhasuomalaisen puolueen agitaattorista vasemmistolaisen *Työmiehen* viimeiseksi toimittajaksi saa aikaan. Historiantutkijana Piilonen (1998, 369) ei pidä siirtymistä vanhasuomalaisesta puolueesta vasemmiston riveihin erityisen kummallisena, sillä olihan vanhasuomalaisella puolueella mm. radikaali sosiaalipoliittinen ohjelma. Piilosen kertomuksessa Algot Untola on tosin enemmän poliittinen hahmo kuin kirjallinen tekijä – käydessään lyhyesti Untolan elämää läpi Piilonen nojaa lähinnä Eino Railon ja Elsa Erhon tutkimuksiin.

Erholle ja Railolle Algot Untolan kirjallisuuden alaan liittyvän elämän ja toiminnan aiheuttama hämmennys konkretisoituu nimenomaisesti Maiju Lassilan ja Irmari Rantamalan tekijänimien tuotantojen eroissa. Sekä Railo että Erho rakentavat Untolan elämästä loogisesti kulkevaa tarinaa perinteisten kehityskertomusten tapaan. Tämä elämän tarina halutaan juonellistaa yhtenäisyyden periaatetta noudattaen. Mikä ei sovi yhtenäisyyttä ylläpitävään linjaan, tulkitaan erehdykseksi tai haihdukseksi.

Eino Railon juonellistamassa Untolan elämän kertomuksessa on keskeistä psykologisoiva juonne, jonka alkupisteen Railo sijoittaa Untolan lapsuuteen. Psykologisen biografismin tai psykologisen kehityskertomuksen mukaisesti rakentuvassa tarinassa keskeiseksi Untolaa kuvaavaksi piirteeksi nostetaan luonteen umpimielisyys, joka *Harhamaa* kirjoitettaessa näkyy ”sielullisesti ja ruumiillisesti onnettomana tilana” (Railo 1923, xiv). Tästä umpimielisyydestä Untola ei kuitenkaan pysty kehittymään pois. Irmari Rantamalan *Harhama* onkin Railolle Untolan elämän psykologisen juonen huippu, jota on ”arvosteltava sielullisesti ja ruumiillisesti sairaan, häpeää ja katkeraa nöyryytystä kärsineen, jollakin tavalla tasapainostaan järkähtäneen ja yleensäkin luonteeltaan omituisen ihmisen tunnus- ja itsepaljastuskirjana.” (Railo 1923, xix.) Untolan ”ryhdittömällä ja hillittömällä luonteella” Railo perustelee myös kirjoittelun vasemmistolaisiin lehtiin, joihin kirjoitettujen tekstien ”leimana oli aivan erikoinen sekavuus ja kykenemättömyys johdonmukaisesti kehittää alettua ajatusketjua, yhtyneenä sameaan kiihkoon” (Railo 1923, xxvii). Railo (1923, xxix) harmittelee hyvän kasvatuksen puutetta, sillä se varmasti olisi painanut näkymättömiin Untolan luonteen erikoisuudet. Untola on Railolle etevä kirjailija, mutta onneton ihminen ”kaikista erheistään huolimatta” (ks. Railo 1923, xxx). Irmari Rantamalan tuotanto ja kirjoittelu *Työmieheen* ovat Railolle Untolan suurimpia erheitä.

Eino Railolle Irmari Rantamalan *Harhama*-teos on arvokas omaelämäkerrallisuuden vuoksi. Samoin se on sitä toiselle Untolaa biografisesti kohtelevalle tutkijalle eli Rafael Koskimiehelle, joka otti tekijän mukaan *Elävä kansalliskirjallisuus* -teokseensa (1946). Railon tapaan myös Koskimies lähtee liikkeelle Untolan persoonallisuudesta. Koskimies liittyy miehen persoonallisuuden samankaltaisia määrittelyjä kuin Railo puhuessaan ”sielun sairaalloisuudesta”, ”kasvavasta ihmisvihasta” ja ”erakkoisesta ihmiskammosta”. Koskimiehen mukaan (1946, 214)

nämä kaikki lisääntyivät vuoden 1916 jälkeen – Irmari Rantamala alkoi kirjoittaa punaisten *Työmieheen* vuonna 1916, joten loogista on, että oikeistolaisessa kansalliskirjallisuudessa tuota aikaa tekijän elämässä kammoksutaan. Kansalliskirjallisuuden edustajaksi Koskimies kuitenkin laskee Maiju Lassilan, koska tämä tekee suomalaisesta kansallisuunteesta oikeita huomioita nähdessään suomalaiset liiallisina individualisteina, jääräpäisinä eristäytyjinä ja itsekkäinä ihmisinä: ”Tälle kansanpsykologiselle linjalle Maiju Lassila usein muuallakin antautuu kertoessaan aito suomalaisista korven ja salokylän asukkaista, omimmista karjalaisista sankareistaan, ja heidän luonteestaan tietty härkäpäinen sisukkuus tuntuu olevan selvästi etusijalla.” (Koskimies 1946, 218–224.)

Elsa Erhon biografistinen tutkimus puolestaan rakentaa ”autodidaktin” Algot Untolan kehitystä koko kansan naurattajaksi Maiju Lassilaksi. Erholle (1957, 20) huomiota herättävä piirre Algot Untolan elämässä on ”ilmeinen sosiaalisen kunnianhimon puute”, joka näkyy siinä, ettei Untola ”tuntenut houkutusta käyttää puoluetisteluja astinlautanaan kohti ulkonaista menestystä”. Erho toistaa Railon näkemyksen Untolan umpimielisyydestä ja erakon luonteesta, mutta Maiju Lassilan ”humoristinen näkemys todistaa synnynnäistä, harvinaisen omalatuista kykyä” (Erho 1957, 138). Lassila kykeni kehittämään tietoisesti ”luonnonlahjojaan”, kun taas Irmari Rantamala kirjailijana ja *Työmiehen* toimittajana rasittaa aatteellisuus. Erho kuitenkin vähättelee Untolan toimintaa *Työmieheissä* arvellen taloudellisten seikkojen olleen yksi motiivi alkaa kirjoittaa lehteen. Vähättely näkyy myös Untolan rinnastamisessa lapseen. Erho (1957, 142–143) kirjoittaa: ”Algot Untola ei ollut selvillä kaikesta, mitä tapahtui todellisuudessa ja ”lapsen alttiudella”, käyttäkseni hänen omaa sanontaansa, uskoi kaiken, minkä toiset kertoivat.” Untolan toiminta sisällissodan aikana on Erhollekin jonkinasteista erehdystä, poikkeamaa muun elämän ja ominaisuuksien linjasta.

Myös Raoul Palmgren ja Eino Karhu rakentavat Algot Untolan elämälle loogisen ja yhtenäisen juonen, jota voisi kuvata ideologisen kehityskertomuksen määrein. Raoul Palmgrenille Untolan elämä juonellistuu ”vanhan työväenliikkeen suuren käännyttäiskirjailijan” tarinaksi, jonka ”selvästi ilmaistu liittyminen sosialistiseen työväenliikkeeseen – niin kansalaisena kuin kirjailijankin” liittyy vasta Untolan elämän loppuvaiheisiin eli *Työmiehen* aikaan (Palmgren 1966, 249). Palmgren puhuu Untolan muodonvaihdoksesta Irmari Rantamalasta Maiju Las-

silaksi: muodonvaihdos koskee tuotantojen luonnetta ja laatua, aihepiirejä ja tyyliä, ”joskaan ei niin kertakaikkisesti kuin on haluttu käsittää” (Palmgren 1966, 258). Samaan tapaan kuin Karhu omassa tutkimuksessaan Palmgren löytää Rantamalan ja Lassilan tuotannoista ja etenkin niiden ideologioista samankaltaisuuksia. Samalla kun aihepiiri muuttuu, muuttuvat myös Untolan elämän tavat: aiempi erakko ryhtyy edes jonkinlaisiin ihmiskontakteihin. (Palmgren 1966, 262.) Palmgrenille Untolassa on aina ollut köyhälistösympatioita ja erityisesti tuotannon loppuvaiheessa hän on taistelevan työvään ja sen hengen kuvaaja mutta työläiskirjallisuuteen nähden hän on kuitenkin rajailmiö.

Eino Karhu (1973, 424–425) löytää Maiju Lassilan koko elämälle yhtenäisen linjan, joka on niin voimakas, ettei hänen ”päätymisensä vallankumoukseen” ole hämmästyttävää vaan se ”ratkaisu oli todella omakohtaisesti eletty ja koettu, hänen elämänsä luonnollinen lopputulos”. Karhu liittyy Lassilan elämän ”vallankumouksellisen ajan ja sen yhteiskunnallisen ja kirjallisen taistelun” yhteyteen eikä siksi näe mitään paradoksia elämän ja kuoleman suhteen. Lassilan elämänvaiheiden ja luovan kehityksen ”huimimmillakin polvekkeilla on oma logiikkansa”, joka liittyy ajankohtaan (Karhu 1973, 424). Toisin kuin Erholle tai Railolle, Lassila on Karhulle (1973, 425) ”harvinaisen johdonmukainen ja eheä luonne”, joka tulee esiin ”hellittämättömässä pyrkimyksessä oikeudenmukaisuuteen, sotaissa demokraattisuudessaan, rauhattomassa tunnollisuudessaan, valmiudessaan aina asettua sorrettujen ja solvattujen puolelle”.

Algot Untolan kuolema ja siihen johtanut elämä mahdollistavat siis monenlaisia juonellistamisia ja tulkintoja, joita olen tässä tuonut esiin. Tekijän kuolema saa kuitenkin vielä yhden konkreettisen tekijyyteen suoranaisesti liittyvän lisän. Elinaikanaan Untola ei nimittäin koskaan julkaissut mitään Untola-nimellä, ei kaunokirjallisuutta tai sanomalehtikirjoituksia. Pidätettynä ollessaan Untola kirjoitti puolustuspuheen kuultuaan teloitustuomiostaan – puhettaan hän ei koskaan pitänyt. Untola aloittaa puheensa seuraavasti: ”Kun kuolen tiedän kuolevani syyttömänä, sillä tiedän tarkoittaneeni parasta. Olen koettanut saada aikaan rauhaa, ehkäistä julmuuksia, olen rukoillut työväkeä karttamaan julmuutta ja kosta ja sen kirjoittanut.” (Ks. Lindsten 1977, 263.) Tämä kuoleman edessä pitämättä jäänyt puolustuspuhe lienee ainoa, jonka tekijänimeksi voi nimetä Algot Untolan.

Tekijän elämä – Kirjoittava (halu)kone

Tässä tutkimuksessa palaan Algot Untolan kuolemaan toistuvasti, sillä kuolemassa näkyy elämä. Ja nimenomaisesti Algot Untolan elämä *tekijänä*. Untolan kuolema oli inhimillinen murhenäytelmä, mutta tämän tutkimuksen puitteissa ei lopulta ole ratkaisevaa se, oliko Untolan kuolinhetki murhan vai itsemurhan tai onnettomien yhteensattumien tulos. Ratkaisevampaa on, miten Untolan eletty elämä tekijänä johti kuolemisen tapahtumaan. Itse asiassa Algot Untolan kuolemassa toteutuu paradoksinen asetelma, sillä ainoa olento, joka voitiin saattaa oikeuden eteen ja *vastuuseen* Irmari Rantamalan toiminnasta *Tjömies*-lehdessä, oli Algot Untola. Hän kuoli, mutta niin Irmari Rantamala, Maiju Lassila kuin muutkin tekijänimet säilyivät Untolan, syyttömän miehen, kuolemassa kuolemattomina.

Vaikka kirjoitan, että Algot Untolan elämä tekijänä liittyy elimellisesti hänen kuolemaansa, tahdon korostaa, että hänen elämäänsä pitää ja voi tarkastella erillisenä kuolemasta. Algot Untolan kuolemaa on politisoitu aivan oikeutetusti, ja poliittinen painotus kulkee myös tässä tutkimuksessa mukana. Painopiste siirtyy käsittelyssäni kuitenkin toisenlaiseen poliittisuuteen, nimittäin eettis-esteettiseen poliittisuuteen. Johdannon otsikossa on suora sitaatti Irmari Rantamalan kirjeestä, jossa hän ilmoittaa ”minä kirjoitan väärin”. Tämä ilmoitus – ja lukuisat muut Untolan tekijänimien kirjalliset eleet – on yksi osoitus Algot Untolan eettis-esteettisestä asennoitumisesta tekijänä toimimiseen, ja näkemykseni mukaisesti juuri tämä väärin-kirjoittaminen ei pelkästään ujuttaudu mukaan hänen kuolemaansa vaan on jopa sen edellytys. Kysyn, mitä on tämä väärin kirjoittaminen ja miten Algot Untolan käyttämät tekijänimet – kaikkiaan viitisenkymmentä – liittyvät siihen.

Algot Untolalle ominainen paradoksisuus käy ilmi hänen kuolemaansa ja siitä esitetyissä tulkinnoissa: tapettiin, tappoi itsensä, pakotettiin tappamaan itsensä, kuoli sairauskohtaukseen, kuoli kohtaukseen koska uhattiin tappaa, kuoli vahingossa, ja niin edelleen. Vähintään yhtä paradoksisista on hänen elämänsä kertomus, joka jää aukkoiseksi ja jonka railopaikkoja sekä erheitä on tutkimuksessa täytetty Irmari Rantamalan *Harhama*-romaniin viitaten ja teoksen omaelämäkerrallisuutta painokkaasti todistellen, kuten esimerkiksi edellä esiin otetut Eino Railo ja Elsa Erho sekä myös osittain Eino Karhu ja Raoul Palmgren tekevät.

Täydentämistä – vaikkapa niin sanottua oikeaa elämää ja fiktiota yhdistelemällä – voisi kutsua myös täydellistämiseksi. Tällainen strateginen eetos tähtää perinteiseen eheään kertomukseen, tarinaan elämästä, jossa alku ja loppu ovat jollakin tavalla loogisesti suhteessa toisiinsa. Tämä tutkimus sen sijaan alkaa keskeltä.

Tutkimuksessani on kyse mitä suurimmassa määrin *elämästä*, mutta ilman biografistisen totuuden etsintää sekä ilman elämäkerran ja elämän samastamista.⁴ Sen sijaan elämä ymmärretään nimenomaisesti *haluna* elää, ja kohdennettuna haluun elää tekijänä, kirjoittajana. Alustavasti voi sanoa, että Algot Untolan kuolemassakin näkyy juuri tämä halu elää kirjoittavana tekijänä ja erityisesti omien ehtojen mukaisesti, kuten edellä mainittu puolustuspuhekin ilmaisee: ”Olen koettanut saada aikaan rauhaa [...] ja sen kirjoittanut.” (Kursiivi minun.)

Tässä sitaatissa Algot Untola yhdistää elämän ja kirjoituksen, toiminnan ja ilmaisun, maailman ja taiteen tavalla, joka kutsuu pohtimaan niiden välistä suhdetta – toimiminen elämässä laskostuu kirjoittamiseen. Untolan moninimistä tekijyyttä laajemminkin pohtiessa alkaa näyttää yhä vääjäämättömämmältä siirtää kysymys tekijyyden ontologiasta tekijyyden *toimintaan*. Barthesin ja Foucault’n toistama kysymys ”mikä tekijä on?” vaihtuu tässä tutkimuksessa muotoon ”miten tekijä toimii?” ja tarkemmin ”mitä tekijä pystyy tekemään?”. Kirjallinen tekijyys on institutionaalisesti säädeltyä toimintaa, jota määrittävät niin kulloisellekin historialliselle ajankohdalle ominaiset taiteelliset, kustannuspoliittiset, kaupalliset ja myös yhteiskunnalliset käytänteet ja edellytykset. Taiteelliseen toimintaan liitetty ajatus vapaudesta on aina säädeltyä vapautta, joka rajoittaa mutta myös mahdollistaa suuntautumisen pois rajoista ja rajoituksista. Tällaisessa institutionaalisesti rajatussa kirjallisuuden miljöössä Untolan moniniminen tekijyys asettuu rajojen sisäpuolelle mutta se pyrkii myös transgressiiviseen murtautumiseen niistä ulos. Näitä pysyttelemisiä instituution sisällä sekä pyrkimyksiä murtaa muuriin pois-päsyn mahdollistavia aukkoja kartoitan tutkimuksessani.

Painopisteen asettaminen tekijän toimintaan on Untolan tapauksessa melkein välttämättömyys, sillä häneen liittyvä tekstimassa eri tekijänimistä näiden julkaistuihin teoksiin ja julkaisemattomiin käsikirjoituksiin sekä tekijänimien kirjeenvaihtoon (puhumattaakaan elämäkerrallisista yksityiskohdista) rakentuu yhdistämisen ja leikkaantumisen, erilaisten kytkeiden kautta, kuten tulen tutkimukses-

sani osoittamaan. Identifioiva ja referenssisuhteelle pohjaava mitä tekijä on? -kysymys ei ole riittävä kattamaan koko sitä tekijyyden operationaalista kenttää ja luovaa toimintaa, joka tässä moninimisessä tekijyydessä kehkeytyy tapahtuvaksi.

Puhe ”tekstimassasta” viittaa jo Algot Untolaan liittyvien kirjoitusten luku- ja sivumäärään. Irmari Rantamala julkaisi viisi romaania, Maiju Lassila yhteensä 21 romaania ja näytelmää, J. I. Vatanen yhden romaanin. Suomen Kansalliskirjastossa säilytetään Untolan eri tekijänimien julkaisemattomia käsikirjoituksia, jotka yhteensä sisältävät useita tuhansia käsikirjoitettuja arkkeja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa puolestaan säilytetään kokoelmaa kirjeitä, joita eri tekijänimet ovat allekirjoittaneet. Kysyn, miten nämä erilaiset tekstit toimivat tekijyyden ilmaisuna.

Tässä tutkimuksessa perehdyn siis siihen, miten Untolan tekijänimet kytkeytyvät toisiinsa ja miten tekijänimet eriytyvät erilaisiin tyyleihin. Nämä (tekijä)nimet hahmottuvat osaksi kirjoitettavaa konetta: nimet ovat tekijyyden ilmaisua, ja ne toimivat sekä vastarintana nykyisyydelle⁵ että polkuna kohti potentiaalisuutta⁶. Tutkimus paneutuu myös siihen, miten tekijänimet rakentavat omanlaistaan tekijyyttä suhteessa muihin mahdollisuuksiin. Untolan tekijyys on suuntautumista *kohti* jotakin, mutta samanaikaisesti siinä liikutaan jostakin *pois*. Alustavasti tämä liike pois saa muodon kysymyksenä, miten päästä (rajatusta ja rajoitetusta) tekijäkuvasta pois. Väittämäni mukaisesti Untolan moninimisessä tekijyydessä on kyse liikkeestä pois 1900-luvun alulle ominaisista (suomalaisista) näkemyksistä tekijyydestä – se, miltä ne näyttäytyvät, tarkentuu tutkimuksen kuluessa.

Näkemyksistä suuntautumisena sekä kohti jotakin että pois jostakin toimii koko tutkimukseni teoreettisena ponttimena ja se, kuten Algot Untolan moniniminen tekijyyskooste, haastaa etsimään uusia tekijyyden käsitteellistyksiä. Kirjallisuudentutkimuksessa on, jos ylipäätään tekijää on käsitteellistetty, painottunut *tekijäkuvan* rakentaminen strukturalistisen menetelmän mukaisesti tekstin perusteella (esimerkiksi Yrjö Sepänmaan tarkastelut, joihin palaan toisessa käsitteilyluvussa) tai historialliseen ja elämäkerralliseen kontekstiin pohjaten (esimerkiksi Juhani Niemi *Arvid Järnefelt. Kirjailija ajassa ja ikuisuudessa* -tutkimuksessaan 2005) tai erilaisten lukemisen ja tulkintojen strategioiden kautta (esimerkiksi Tarja-Liisa Hypén Juhani Ahoa käsittelevässä väitöskirjas-

saan). Tekijäkuvatutkimuksessa tekijän ja hänen elämänsä suhde teoksiin noudattaa ”representaation logiikkaa” eli teosten ajatellaan edustavan ja esittävän tekijyyttä – ajatuksena on, että tietynlainen tekijyyden kuva voidaan jäljittää ja jäljentää teosten perusteella. Teosten ajattelu tekijyyden representaationa käy yhtä jalkaa tekijäkuvan tuottamisen kanssa. Silloin tuloksena on transsendentaalinen tekijäkuva, joka identiteettiä hahmottaessaan palauttaa tekijän elämän ja teosten sekä teosten ja lukijan välisen interaktiivisen toiminnan tuotokseksi.

Tässä tutkimuksessa suhtaudutaan kriittisesti representationalistiseen tekijäkuvaan, sillä sen edellyttämät ontologiset ja metodologiset periaatteet vangitsevat sekä tekijän että tutkijan valmiiseen tekijätutkimuksen häkkiin. Sen sijaan tekijyyttä hahmotetaan Gilles Deleuzen (1925–1995) prosessifilosofian⁷ ja hänen yksin ja yhdessä Félix Guattarin (1930–1992) kanssa kehittämän materialistisen epistemologian myötä. Näille ranskalaisille filosofeille on ominaista immanenssin painotus, jolloin myös tekijän ja teosten, elämän ja tekstin välinen suhde eroaa representaatioajattelusta.⁸ Kautta Deleuzen ja Guattarin ajattelun kulkee dogmaattisen ajattelun kuvan kritiikki ja representaation ”neljän rautakauluksen” ravistelu ehkei irtoamiseen niin ainakin niiden löystymiseen asti: eroavaisuuden käsitteen muodostus 1) identtisyuden, 2) vastakohtaisuuden, 3) analogisuuden ja 4) samankaltaisuuden kriteerein on Deleuzen kritiikin kohteena (Deleuze 1994, 262). Representaatioon nojatessa ei ensisijaisesti ajatella eroa, vaan etsitään tuttuja ja pysyviä muotoja, niiden toistuvuutta. Nämä samuuden, samankaltaisuuden, analogian ja vastakohtaisuuden lausekkeet korvataan Deleuzen ajattelussa *puhtaan eron* käsitteellistyksellä: ero ei ole *eroa jostakin* (negatiivinen ero) vaan kaikki on eroavaisuutta – paradoksisesti ainoa ”samana” pysyvä asia on eroavaisuuden *toistuvuus*. Eroavaisuus (*différence*) ja toistuvuus (*répétition*) siis kuuluvat immanentisti yhteen.

Tätä kautta ajateltuna tekijyys on aina väistämättä singulaarista toimintaa, jota voidaan yrittää tavoittaa materiaalisuuden kautta ja immanenssin tasolla eli eroavaisuuden ja toistuvuuden keskinäisen yhteyden tuotoksena eikä niinkään ennalta ajatellun tekijyys-hahmotelman kautta, jossa projisoidaan tietty tekijänäkemys sekä edustamaan että esittämään tekijää. Kuten Jean-Claude Pinson (2007, 187–189) painottaa, Deleuzen poetiikassa eli filosofin kirjallisuutta käsittelevässä laajassa tuotannossa⁹ elämä ja kirjoitukset ovat erottamattomia. Kun immanens-

sin taso ajatellaan, kuten Mullarkey (2006, 14) ehdottaa, ”kokemuksena joka on immanentti itselleen eikä yksilöidylle subjektille, [jolloin] ei kysytä miten subjekti kokee vaan miten kokemus luo subjektin”, tekijän elämä ja teokset laskostuvat toisiinsa niin, että laskoksen kiinnityskohdan myötä molemmat avautuvat paitsi kohti keskinäistä yhteyttä myös kohti ulkopuolta.

Tässä tutkimuksessa tekijyyttä ei siis tarkastella representaationa vaan *ilmaisuna* (*expression*)¹⁰. Deleuzen ja Guattarin näkemys kumpuaa Baruch Spinozan¹¹ ja Gottfried Wilhelm Leibnizin ajattelusta. Leibnizia käsittelevässä *Le pli* -teoksessaan (engl. *The Fold*) Deleuze (1993, 132) kirjoittaa, että maailmaa ei ole olemassa sen ilmaisun ulkopuolella. Toisin sanoen, subjekti ei ilmaise systeemiä vaan se on systeemin ilmaisu, kuten Brian Massumi (2002b, xvi) painottaa. Tekijyyden kehikossa tämän voi muotoilla seuraavasti: teokset eivät ilmaise tekijyyttä vaan ne ovat tekijyyden ilmaisu, tekijyyttä *tapahtumana*. Siinä ei ole kyse objekteista (kuten esimerkiksi tekijän teoksista) tai subjekteista (esimerkiksi tekijäsubjektista) vaan *prosessissa kehkeytyvistä suhteista*.

Erilaisten ilmaisumuodostelmien tarkastelua varten Deleuze ja Guattari ovat *Mille Plateaux* -teoksessaan (1988/1986) luoneet ilmaisun ”vinoneliökentän”, joka pohjaa tanskalaisen lingvistin Louis Hjelmslevin käsitteistöön. Deleuze ja Guattari eivät pitäydy lingvistisissä ilmaisumuodostelmissa, vaan he kytkevät Hjelmslevin käsitteistön niin orgaanisiin kuin epäorgaanisiin, geologisiin kuin vaikkapa kemiallisiin muodostelmiin – toisin sanoen elämään kauttaaltaan. Ilmaisumuodostelma – kuten kirjoitus – on monikerroksinen kooste, joka on tehty asioista ja sanoista, näkyvästä ja sanottavasta, nähtävissä ja sanottavissa olevan alueista, yhdenlaisista ”sisällön” ja ”ilmaisun” alueista. Deleuze ja Guattari sanovat, että on olemassa *monta muotoa*. Näin ollen niin sisällöllä on oma muotonsa kuin myös ilmaisulla on omansa, mutta niillä molemmilla on myös oma erityinen materiaalisuutensa, aineksensa. Mikään ”muotojen muoto” ei yhdistä näitä toisiinsa vaan on olemassa ainoastaan *immanentti prosessi, jossa ne sekoittuvat toisiinsa säilyen silti erillisinä*. Deleuzen ja Guattarin prosessuaalinen ajattelu ilmaisumuodostelman yhteydessä merkitsee siis myös sitä, ettei muodostelmaa hahmoteltaessa niinkään pyritä identifioimaan sen eri osia vaan pikemmin niiden välisiä suhteita ja erityisesti sitä, miten ne toimivat yhdessä ja mitä niiden yhteistoiminnassa tapahtuu. (Deleuze 1988/1986, 48; Deleuze &

Guattari 1988/1986, 88, 43–44; ks. myös Massumi 2002b, xviii; sisältö–muoto-jaottelun hjelmsleviläisestä käytöstä narratologiassa ks. myös Vainikkala 1993, 219–222.)

Tässä tutkimuksessa kuljetan ilmaisun käsitettä mukana, ja kunkin yksittäisen tarkastelun kohteena oleva *ilmaisumuodostelma* tarkentuu käsitteilyn kuluessa – ilmaisumuodostelmia on lukemattomia. Lähtökohdaisesti voi sanoa, että Algot Untolan moninimisen tekijyyden ilmaisu on tutkimukseni keskiössä, ja siihen sisältyvät niin teokset kuin elämä, kirjeet ja käsikirjoitukset. Myös tekijänimet ovat tekijyyden ilmaisuja ja ne eivät ole palautettavissa pelkästään kielelliseen tai diskursiiviseen alueeseen. Niillä on tietty erityinen ilmaisun muoto eli kirjaimista koostuva sana. Ilmaisun aines puolestaan Untolan tekijänimien tapauksessa voisi olla niiden lukumääräinen moneus, joka yhdistää ja erottaa tekijänimiä. Tekijänimillä on myös sisällön muotonsa: ne eriytyvät tietynlaista luovaa toimintaa määrittäväksi erisnimeksi, jolla on omat toiminnalliset tehtävänsä. Sisällön aines puolestaan voi olla vaikkapa semanttisesti määrittyvä merkitys, kuten esimerkiksi Untolan lehtikirjoituksissaan käyttämä nimimerkki Johtaja tarkoittaa tietynlaista asemaa. Tällaisenaan esitettyä ilmaisun tarkastelu tosin vaikuttaa kovin mekaaniselta, mitä se ei suinkaan ole.

Ilmaisussa on siis kyse tapahtumasta, luomisen prosessista, halusta elää, Untolan tapauksessa erityisesti halusta kirjoittaa. Tutkimukseni nimi *Algot Untola ja kirjoittava kone* viittaakin juuri tähän. Deleuze ja Guattari tarkastelevat *halukoneen* toimintaa etenkin *Anti-Oidipus* -teoksessaan, joka alkaa seuraavasti: ”Se toimii kaikkialla: milloin lakkaamatta, milloin katkonaisesti. (...) On ollut melkoinen virhe kuvitella, että on vain *yksi* se. Koneita kaikkialla, eikä tämä suinkaan ole metafora: koneiden koneita liittymisineen ja kytkentöineen.” (Deleuze & Guattari 2007/1972, 9.) Halukoneen voi kiteyttää Jukka Sihvosen (2006, 71) sanoin seuraavasti: ”Kyseessä on (elämän)voima itsessään, ja se olioistuu eri tavoin havaittavaksi. Halu on elämä itse eikä sillä ole muuta päämäärää kuin jatkua muodossa tai toisessa.” Elämää ei tässä ajattelussa määritellä yleiseksi tai abstraktiksi vaan melkeinpä päinvastoin: elämä kytketään haluun – joka materialisoituu eri tavoin; se on ”heterogeenisten olemassaolon tasojen moneus” (Zourabichvili 2012, 185). Elämän käsitteessä sitoudutaan eteenpäin pyrkimiseen, tulemisen eetokseen. Deleuzen käsitteet ovat siis jo lähtökohdaisesti ryhmytyneitä, kuten

elämä-halu-tuleminen tai kone-kooste-ruumis. Koneen käsite ei välttämättä viittaa teknologisiin koneisiin, mekaanisiin kapineisiin muutoin kuin niiden kytkeytyessä toisiin (elottomiin tai elollisiin) ruumiisiin.

Kone (‘machine’) ja *konemainen kooste*¹² (‘agencement machinique’) ovat Deleuzen ja Guattarin prosessifilosofian keskeisiä käsitteitä (eivät siis metaforia), joilla filosofit painottavat erilaisten, niin inhimillisten kuin elävien, niin elottomien kuin kuviteltujenkin ruumiiden väijäämätöntä kytkeytymistä toisiin olioihin. Maailman ajattelemisen suureksi tehtaaksi, jossa tuotetaan erilaisia tuotavia koneita, on radikaalisti perinteistä humanismia kritikoivaa ajattelua, jossa ihmistä tai ihmisen omaksi kuvakseen luonutta Jumalaa ei koroteta ylimmäksi cogitoksi (ks. Parikka 2004, 76–79). Näin ollen Deleuzen ja Guattarin ajattelussa esimerkiksi ’subjektissa’ on kyse subjektivaation tuotantoprosessista, joka tapahtuu koneen toimiessa, ja subjekti tuotetaan hetkittäisenä tuotteena. Kirjoittava kone -käsite alleviivaa kirjallisten tekstien kytkeytymistä toisiinsa – toisenlaista käsitteistöä käyttämällä voisi sanoa, että Deleuzelle ja Guattarille kirjallisuus on perustaltaan aina ”tekstienvälisyyttä”. Kirjallinen koneisto siis toimii tekstien kytkentöjen ja irtileikkaantumisen prosessissa. Samalla kirjoittava kone -käsite irtaantuu tekijätutkimukseen helposti sulahtavasta subjektivismista ja yksilökeskeisyydestä.

Franz Kafkaa käsittelevässä kirjassaan Deleuze ja Guattari (1986/1975, 28–42) nimeävät Kafkan kirjeet, novellit ja romaanit komponenteiksi Kafkaan kytkeytyvässä kirjallisuuden ja kirjoittamisen konemaisessa koosteessa. Näillä kullakin on oma tietty funktionsa tässä kirjoittavassa koneessa. Samoin voi ajatella Untolan yhteydessä, häneen kytkeytyvän tekijyyскоosteeseen tasolla. Tämän tutkimuksen aineistona toimiva kirjekokoelma (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkiston kokoelma 137: Maiju Lassilan saamia ja lähettämiä kirjeitä) on yksi komponentti, julkaisemattomat käsikirjoitukset (Suomen Kansalliskirjasto) toinen ja julkaistu tuotanto kolmas komponentti. Näistä kukin antaa omanlaisensa vaihteen koneen toiminnalle, ja niiden vauhdit ja intensiiviset¹³ ulottuvuudet ovat tyystin erilaisia.

Kirjekokoelman kirjeitä voisi nimittää turbovaihteeksi, sillä ne ovat affektiivisesti tiheitä ja kiihtyneitä. Nopeus ja hurja vauhti näkyvät myös kirjeiden aineellisessa ulottuvuudessa. Käsiälä alkaa usein menettää tunnistettavuutensa, rivit horjuvat ja erilaiset välimerkit ja ylämerkit puuttuvat. Kirjeet käsittelevät pääsääntöisesti tekijänimien teoksia,

kustannustoimittajien niistä antamaa palautetta ja lehdissä julkaistua kritiikkiä tai raha-asioita. Kirjeissä ilmaistaan empatioita, sympatioita ja antipatioita viime vuosisadan alun kirjallisen kentän toimintaa ja toimijoita kohtaan.

Käsikirjoitusmateriaali on sekin käsin kirjoitettua, mutta useimmat tekstit ovat puhtaaksikirjoitettuja todella siistillä kaunokirjoituksella muste- tai kuulakärkikynällä. Paperi on myöskin parempilaatuista kuin kirjeissä, jotka saattavat olla pikku lappusille lyijykynällä kirjoitettuja. Käsikirjoituksissa tekstit ovat rankempia kuin kustannustoimittajien käsittelyn kautta käyneet julkaistut teokset, sillä niitä ei kustannustoimittajan kova käsi ole silittänyt pehmeiksi vaikkapa poistamalla 1900-luvun alun normistolle epäsovivia kohtia.

Kirjoittava kone on siis ensinnäkin tutkimukseni analyttinen ja käsitteellinen työkalu, jota käyttämällä huomio kohdistuu yhteen tulemissiin ja irti leikkaantumisiin – toisin sanoen se mahdollistaa pyrkimykseni korostaa tekijän *toimintaa*. Käsite ohjaa tarkastelemaan funktioita. Toiseksi kirjoittava kone viittaa tiettyyn yhteiskunnallis-poliittiseen aikakauteen, jota Algot Untolan tekijänimet käsittelevät useissa teoksissaan. Amerikkalainen historiantutkija Anson Rabinbach tarkastelee laajassa *The Human Motor* -tutkimuksessaan (1990) 1800- ja 1900-lukujen vaihteen ympärille ajoittuvaa aikakautta aina 1950-luvulle asti. Tutkimuksen nimi, ”ihmismoottori” on metaforinen ilmaisu työlle ja energialle. Tämä metafora tarjosi 1800-luvun puolelta lähtien erilaisen suuntausten ajattelijoille (marxilaisille, tayloristeille, bolshevikille, fasisteille) uuden tieteellisen ja kulttuurisen kehyksen. Ihmismoottorin metafora artikuloi näiden ajattelijoiden materialismin sisällyttäen yhteen sanaan luonnon, teollisuuden ja ihmisen toiminnot – ihmismoottori toisin sanoen viittaa joukkotyövoimaan. Ihmismoottorin metafora käänsi vallankumoukselliset fyysistä todellisuutta koskevat tieteelliset löydökset uudennlaiseksi visioksi sosiaalisesta moderniteetista.

Vaikken tarkastelekaan Algot Untolan tekijyyttä tai tekijänimien teoksia minkään aikakauden aatteiden tai ilmiöiden representaatioina, on kuitenkin tärkeää ottaa esille tekijänimien teosten kytkeytyminen juuri tähän ihmismoottorin kehykseen. Erityisesti Irmari Rantamala keskittyy jopa konkreettisesti kuvaamaan joukkotyövoimaa suurkaupungin tehdashirviössä. Tekijänimien teoksissa kuvattu ihmismoottori, työvoima, on oleellinen osa kirjoitettavaa konetta. Toisaalta tätä

ihmismoottorin ajatusta voi, humoristisella pilkkeellä, liittää myös Untolan moninimiseen tekijyyteen. Se jos mikä on joukkotekijyyttä, jonka työn tuloksena syntyy hurja määrä tekstejä. Ehkä kuitenkin ihmismoottoria sopivampi koneinen metafora kuvaamassa Untolan moninimistä tekijyyttä on otettavissa suoraan Maiju Lassilan näytelmän nimestä eli *Ikiliikkuja* (postuumisti, 1962). Ikiliikkujaksi Untolaa voi kutsua luonnollisesti jo siksi, että hänen tekijyytensä on jatkuvaa liikettä nimestä toiseen, mutta myös siksi, että ikiliikkujavempeleeseen kutoutuu ajatus paradoksisesta metamorfoosista: ikiliikkuja pyrkii koneistamaan jatkuvan liikkeen paikallaan pysyvään kojeeseen.

Erilaisissa koneissa lienee keskeistä juuri se, että ne pysyvät toiminnassa, jatkavat pyörimistään eivätkä mene rikki. Algot Untolaan kytkeytyvä kirjoittava kone tekee juuri tätä: se kirjoittaa kirjoittamistaan, lakkaamatta, jotta kirjoittaminen ei loppuisi vaan kone jatkaisi toimimistaan. Koneen toimintaa säätelevät monet institutionaaliset rajoitukset, joita tämä tutkimus kirjaa ja kartoittaa. Mutta samalla kone etsii uusia väyliä muuttaa rajoituksia ja suunnata kohti *potentiaalisuutta*, uudenlaista tekijyyden tapahtumisen tapaa. Tämä tapahtuu piirtämällä *pakoviivoja* (’ligne de fuite’), joista Gilles Deleuze ja Félix Guattari kirjoittavat useissa eri yhteyksissä. Pakoviivat tuottavat mutaatiota, uusia yhdistelmiä sosiaalisella kentällä, dekodeamalla eli purkamalla tekijyyden koodituksia ja deterritorialisoimalla eli hajauttamalla tekijyyttä uudenlaisiin yhteyksiin. Kirjallisuudentutkija Joe Hughes (1997, 45–46) painottaa, ettei pakoviivoja piirtämällä paeta todellisuutta vaan pikemmin muokataan sitä etsimällä uusia ilmaisun mahdollisuuksia. Hughes itse kehittää *Lines of Flight* -tutkimuksessaan Deleuzeen nojaavaa empirististä kirjallisuuden lukemisen tapaa tarkastelemalla Virginia Woolfin, Thomas Hardyn, Joseph Conradin ja George Gissingin teoksia.

Tutkimuksen kehikot – Tekijä käsitteellisenä henkilönä

Algot Untola ja kirjoittava kone kytkeytyy läheisesti kolmeen tutkimukselliseen kehikkoon. Se on 1) kirjallisuuden- ja taiteentutkimusta, joka työstää Deleuzen ja Guattarin luomaa käsitteistöä, 2) Algot Untola -tutkimusta ja 3) tekijyyden tutkimusta, joka etsii uusia tapoja kytkeä tekijää tuotantoonsa. Näin ensimmäisen luvun lopuksi esitän tutkimukseni

kiinnikkeitä erojen ja yhteen liittymisien kautta. Sen lisäksi esitän tutkimuksen kartan kertomalla pysähtymispisteistä ja suunnista. Perustelen myös aineiston rajaukseen liittyviä valintoja.

On monta tapaa ajatella kirjallisuutta Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteiden kanssa. Oma ajatustapaani lähdän selittämään Deleuzen kirjallisuudesta ja kirjoittamisesta esittämän muutaman ajatuksen kautta. Hän kirjoittaa: ”Kirjoitustoimintaan kuuluu vaatimus tehdä elämästä jotakin enemmän kuin henkilökohtaista, *vaatimus vapauttaa elämä siitä mikä kahlitsee sitä*” (Deleuze 2005, 83; kursiivi minun). ”Mitä on luomisteko?” -kirjoituksessaan Deleuze (2005, 71) sanoo: ”Taideteos ei ole kommunikaatioväline. Taideteoksella ei ole mitään tekemistä kommunikaation kanssa. Taideteoksessa ei kirjaimellisesti ole pienintäkään määrää informaatiota. *Sen sijaan taideteoksen ja vastarinnan välillä on perustanlaatuinen läheisyys.*” (Kursiivi minun.) Esseessään ”Kirjallisuus ja elämä” Deleuze (2007/1993, 17) kirjoittaa:

On varmaa, että kirjoittaminen ei ole koetun, tositapahtumiin perustuvan materiaalin pakottamista tiettyyn (ilmaisu)muotoon. Kirjallisuus kuuluu pikemminkin muodottoman tai keskeneräisyyden alueelle (...). Kirjoittaminen on tulemistä (*devenir*), aina kesken-eräistä, aina luomassa itseään, ja se ylittää kaiken eletävän ja eletyn materiaalin.

Näiden kolmen sitaatin perustella voi jo esittää joitakin keskeisiä lukemisen suuntimia. Kirjallisuutta tarkastellessani en niinkään kysy, ”mitä se merkitsee?” vaan ”miten se toimii?” ja ”mitä se tekee?”, sillä ei ole olemassa merkitystä (”sanomaa”), jota teos viestisi lukijalleen.¹⁴ Kyse ei siis ole tulkintaprosessista siinäkään mielessä, että teosta luettaisiin jonkun käsitteen tai ilmiön kautta saati palautettaisiin jonkin asiain-tilan representaatioksi. Lukemisen painopiste ei ole signifiikaatiossa eli merkityksenannossa vaan kirjallisuuden potentiaalisuudessa tuottaa aina uusia kytkentöjä. Deleuzen esittämä ajatus kirjallisuuden tehtäväs-
tā tuoda elämää sinne missä se on vangittuna liittyy juuri tähän, mutta myös lukemisen ja tutkimuksen poliittisuuteen. Deleuzen ajattelua voisi kutsua myös elämän reunaehtojen affirmaatioksi eli näkemykseksi, jossa vastarintaista asennetta ei suunnata pelkästään jähmettäviä rakenteita kohtaan vaan myös laajemmin institutionaalista ja hierarkkisoivaa valtaa kohtaan. ”Miten se toimii?” -kysymys puolestaan kytkeytyy välit-

tömästi toiseen kysymykseen eli ”mitä kirjallisuus pystyy tekemään?”. Toisin sanoen on kyse affektioprosessista, johon palaan tarkemmin ja perusteellisemmin toisessa käsittelyluvussa. Alustavaksi määrittelyksi affektiolle tässä yhteydessä ja siihen asti riittää sen määrittelemisen prosessiksi, jossa on kyse *sekä vaikuttetuksi tulemisesta että vaikuttamisesta erilaisten ruumiiden (elottomien ja elollisten) välillä.*

Beatrice Monaco (2008, 2–3) väittää Virginia Woolfia, D. H. Lawrencea ja James Joycea käsittelevässä *Machinic Modernism* -tutkimuksessaan, että Deleuzen ja Guattarin käsitteistöä käyttävä kirjallisuudentutkimus voidaan jakaa radikaaleihin ja vähemmän radikaaleihin tarkasteluihin. Radikaaliksi hän nimeää pakoviivojen yhteydessä esiin otetun Joe Hughesin tutkimuksen sekä Jean-Jacques LeCercle’n *Deleuze and Language* -teoksen (2002). Nämä radikaaleiksi nimetyt tutkimukset kykenevät Monacon mukaan yhdistämään filosofian ja kirjallisuudentutkimuksen hedelmälliseksi empiiriseksi tarkasteluksi. Vähemmän radikaalit tarkastelut puolestaan pitäytyvät sellaisen kaunokirjallisuuden parissa, jota Deleuze itsekin on tarkastellut. Monacon omaa tutkimusta voisi kutsua vähemmän radikaaliksi, sillä hänen omat tutkimuskohteensa Woolf, Lawrence ja Joyce eivät ole pelkästään Deleuzen tutkimuskohteita vaan lukuisten muiden ”deleuzeläisten” tutkijoiden kohteita. Monacon väittämän esiin ottamista perustelen sillä, että se kiinnittää huomion kansainvälisen ”deleuzeläisen” kirjallisuudentutkimuksen ortodoksiseen otteeseen eli jo Deleuzen itsensä käsittelemien teosten jälleen-käsittelyyn.

Kansainvälisessä kirjallisuudentutkimuksessa on ilmestynyt lukuisia kommentaareja Deleuzen ja Deleuzen & Guattarin käsitteistöä. Amerikkalaisen Cregg Lambertin *In search of a New Image of Thought* (2012) keskittyy kahteen tutkimukseeni kannalta keskeiseen käsitteeseen eli kirjoittavaan koneeseen ja ilmaisuun. Lambertin tutkimus ja myös Monacon näkemykset ns. koneisesta modernismista ovat inspiroineet ajatteluaani. Erityisesti omalle otteelleni on läheinen Eugene W. Hollandin *Baudelaire and Schizoanalysis* -tutkimus (1993), jossa yhdysvaltalainen Holland kytkee Charles Baudelairen erilaiset tekstit historialliseen ympäristöönsä – Hollandin painotukset ovat tosin erilaisia kuin minulla, sillä hän keskittyy erityisesti skitsoanalyttiseen käsitteistöön eli psykoanalyysin ja kapitalismin linkityksiin. Nykyisestä ranskalaisesta Deleuzea kommentoivasta kirjallisuudentutkimuksesta erityisesti laaja

Deleuze et les écrivains -kirjoituskokoelma (2007) on tukenut ajattelua. Amerikkalaisen Alan Bourrassan teos *Deleuze and American Literature* (2009) kehittää mielenkiintoista tapaa ajatella henkilöahmia, kieltä ja kirjallisuutta väijäämättömänä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisenä rinnakkain olemisena.

Algot Untola ja kirjoittava kone -tutkimukseni liittyy toistaiseksi suhteellisen niukkaun suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen alan kontekstiin. Suomenkielistä, Deleuzeä hyödyntävää taiteentutkimusta – niin elokuvasta, mediasta, musiikista kuin kuvataiteista – on julkaistu sekä monografioina että artikkeleina jo pidempään. Suomeksi kirjoitetun, Deleuzen ja Guattarin ajattelua hyödyntävän *kirjallisuudentutkimuksen* edustavaksi esimerkiksi voi nostaa Anna Helteen väitöskirjan *Jäljet sanoissa* (2009), joka ei pelkästään työstä Deleuzen käsitteistöä vaan myös kirjoittaa esiin, miten Deleuzellä ja Guattarilla on ollut merkitystä – vaikkakin suhteellisen marginaalista – suomalaisessa kirjallisuuden keskustelussa jo 1980-luvun lopusta lähtien. Keskittyessään lukemaan Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanat. Sianhoito-opas* -teosta (1987) Helle tarkastelee lukuisia tässäkin tutkimuksessa käytettyjä Deleuzen käsitteitä. Erityisesti Deleuzen näkemyksiin affektioista ja affektista Helle (2013) paneutuu Monika Fagerholmin *Amerikkalaista tyttöä* (2005) ja *Säihkenäyttämöä* (2009) käsittelevässä artikkelissaan. Toisenlaista otetta edustaa Atte Oksanen, joka on artikkeliväitöskirjassaan (2006) kirjoittanut suomeksi Deleuzen ajattelua hyödyntävää sosiaalipsykologista kirjallisuudentutkimusta käyttämällä aineistona suomenkielistä rocklyriikkaa.

Algot Untola tai pikemmin Maiju Lassila -tutkimusta on julkaistu paljonkin, ja useisiin tarkasteluihin viittaa tutkimukseni kuluessa. Suhteessa Untola-tutkimukseen oma tavoitteeni on pyrkiä lukemaan tekijänimiä aivan uudesta asennosta ja asenteesta käsin: tekijänimien teoksia on tutkittu sen verran paljon ja niin monesta tutkimusparadigmasta lähtien, ettei ole mitään mieltä uusintaa aiempia – tärkeitä – väittämiä esimerkiksi tekijänimien ”yhteiskunnallisesta kantaaottavuudesta huumorin rinnalla”. Omalle tutkimukselleni keskeistä kysymystä eli ”mitä tarkoitusta varten Untolalla on niin monta tekijänimeä” ei Untola-tutkimuksessa ole juurikaan problematisoitu – tekijänimiin paneutuva käsitteilyluvussa tuon esiin ne tutkimukset, jotka ovat pysähtyneet pohtimaan – tosin useimmiten lyhyinä mainintoina – moninimisenä toimimisen funktioita.

Beatrice Monacon tapa nimetä tutkimus aineiston perusteella radikaaliksi tai vähemmän radikaaliksi ei ole olennaista. Olennaisempaa ”radikaaliudessa” on Deleuzen ja Guattarin ajattelua kyllästävä uusien käsitteellistysten luomisen vaade. Painotin jo aiemmin, miten Algot Untolan moniniminen tekijyys vaatii uudenlaisia käsitteitä. Uusia käsitteitä edellyttävät myös Deleuze ja Guattari tai ainakin he edellyttävät *kokeilua* heidän luomillaan käsitteillä. Kolmas tutkimukseni kehikko onkin sellainen tekijyystutkimus, joka pyrkii löytämään uusia tapoja ajatella tekijyyttä. Tämän alaluvun alussa esiin ottamistani Deleuze-sitaateista kiinnitän tässä yhteydessä huomion niiden esittämään väitteeseen, ettei kirjallisuudessa ole kysymys *eletyn materiaalin muuttamisesta kirjoitettuun muotoon*. Tämä ajatus liittyy suoraan tekijän ja teosten väliseen suhteeseen mutta myös siihen, miten sitä voisi tutkia.

Kirjallisuustieteen tekijätutkimuksen historiaa voisi kiteyttää päällisin puolin muutamin kysymyksin ja aihealuein. Ensinnäkin on siis kysytty: missä tekijä on? Tekijätutkimuksessa on pohdittu tekijän sijoittumista suhteessa teokseen. Tekijä on sysätty pelkästään maailmaan – ja sivuutettu tutkimuksesta – tai ututettu takaisin teokseen rakennepiirteinä (strukturalistinen narratologia) tai tekijä on läsnä kaikkialla teoksessa vaikkei missään nähtävissä (niin sanottu romantiikan aikainen Jumala-tekijä). Toiseksi kysymykseksi on muodostunut: mikä tekijä on? Tekijää on määritelty ontologisesti joko historiallisena (sukupuolittuneena) ihmisenä tai hahmoperiaatteena. Kuten Andrew Bennett kirjoittaa (2005, 66), tekijätutkimuksessa on vaikuttanut joko–tai-aseteen eli vimma kieltää tekijän merkitys kokonaan tai vastakohtaisesti sille palauttaa kaikki merkitykset tekijään. Nykyisessä uskontekstualistisessa tutkimusympäristössä tekijää on alettu huomioida yhtenä tulkinnallisenä tekijänä, mutta esimerkiksi Seán Burken (2006, 39) mukaan tekijää *sekä* edellytetään sillaksi tekstin ja sen materiaalisen tuottamisen ehtojen välille *että* samalla mitätöidään humanismin ideologisena tuotteena. Burken (2006, 40) mukaan tekijää kohdellaan ”nimenä, joka pyyhkiytyy jatkuvasti pois” (’name under erasure’); toisin sanoen tekijän elämää ja kokemusta ei lopulta kuitenkaan oteta tutkimuksessa huomioon.

Kuten jo johdannon alussa toin esille, tutkimuksessa on kuitenkin usein totuttu tekemään eroa elämään sijoittuvan ja tekstistä hahmotuvan tekijän välille. Tätä eroa on havainnollistettu englanninkielisessä tutkimuksessa termien ’author’ (tekijä) ja ’writer’ (kirjoittaja) kautta, joista ensiksi mainittu viittaa tekstiin ja toiseksi mainittu maailmaan.¹⁵

Amerikkalainen filosofi Alexander Nehamas on yksi mielenkiintoisimmista tekijyyttä uudelleen käsitteellistävistä tutkijoista. Hän (Nehamas 2002, 95–115) sekoittaa kyseiset termit, vaikka hän lähteekin liikkeelle siitä, että on tehtävä ero kirjoittajan ja tekijän välille. Sittemmin hän keskittyy ennen kaikkea määrittelemään tekijää. Hänelle tekijä on tulokinnallinen konstruktio, jossa yhdistyvät sekä teksti että kirjoittaja. Nehamakselle (2002, 109) tekijä on mahdollinen historiallinen muunnos kirjoittajasta, sellainen henkilöahmo (ei ”ihminen” vaan fiktiivisen hahmon kaltainen), joka kirjoittaja olisi voinut olla. Nehamaksen mukaan näin määriteltynä tutkimuksessa vapaudutaan näkemyksestä, että teksti olisi tekijän tietoisuuden ymmärtämistä. Koska tekijä on konstruktio, sillä ei ole psykologisia ulottuvuuksia, ”syvyyttä”, ja siten tekijää tutkittaessa ei re-konstruoida (uudelleen rakenneta) mitään.

Nehamaksen näkemys tekijästä on monipuolinen, koska se yhtäältä korostaa tekijyyden konstruktio-olunnetta ja toisaalta tekijän suhteuttamista fiktiivisiin hahmoihin – joista se kuitenkin eroaa, sillä tekijä on enemmän kuin rakenteen osa. Nehamaksen näkemys kuitenkin sivuuttaa Seán Burkenkin peräänkuuluttaman ’kirjoittajan’ elämän. Oma ”sekä–että–näkömykseni” lähtee liikkeelle siitä, että ’tekijä’ on konstruktio – kuten Nehamaskin esittää. Sen lisäksi lähden liikkeelle siitä, että myös ’kirjoittaja’ on konstruktio, jonka tutkija rakentaa erilaisiin elämäkerrallisiin lähteisiin nojautuen. Siksi en tee tutkimuksessani käsitteellistä eroa ’kirjoittajan’ ja ’tekijän’ välille¹⁶, en siksikään, että tavoitteenaani ei ole tekijyyden ontologinen määrittely vaan tekijyyden tarkastelu toimintana. Tarkasteluni edetessä selviää, että käyttämäni tekijän käsite kattaa sekä tekstistä hahmotettavan tekijän että piirteitä ns. kirjoittajasta. Erityisesti toisessa käsittelyluvussa käytän myös kirjailija-termiä, joka tulee aineistostani eli Algot Untolan teoksista, kirjeenvaihdosta ja käsi-kirjoituksista – kirjailija on tietyn ammatin nimitys. Tässä yhteydessä onkin hyvä painottaa, ettei tutkimuksessani käyttämä ”Algot Untola” ole mikään Oikea Alkuperäinen Ihminen, moninimisen kirjallisen koneen perustajahahmo. Vaikka Algot Untola yhdistää kaikkia tekijänimiä ja tekijänimien teoksia, hahmottuu hän Algot Untolaksi aivan samoin perustein kuin kaikki muutkin tekijänimet. ”Algot Untola” on *käytännöllinen* nimike, ja se voisi olla jokin muukin erisnimi. Jotta voin puhua tutkimuksessani tarkastelun alla olevasta moninimisestä tekijyyskoosteesta, minun täytyy nimetä se jollakin tavalla.

Näkemykseni tekijästä on siis kooste teoretisoinneissa usein erillisiksi hahmottuvista tekijästä ja kirjoittajasta. Tämä sekä–että–näkömykseni pohjaa *käsitteellinen henkilö* -käsitteeseen (’le personnage conceptuel’), jota Deleuze ja Guattari hahmottelevat eritoten teoksessaan *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991, suom. *Mitä filosofia on?* 1993). Deleuzen ja Guattarin käsitteellisen henkilön käsite ja sen ympärille kehkeytyvä kehikko toimivat tutkimukseni rakentumisen työkaluna, ja siksi esitän seuraavassa käsitteen keskeisiä ominaisuuksia. Tutkimustani kehystää kauttaaltaan tämä alue. Oikeastaan voi sanoa, että tutkimukseni on kartografiaa tekijästä käsitteellisenä henkilönä. Deleuze (2005, 41) sanoo, että ”kartografiassa voidaan vain osoittaa teitä ja liikkeitä mahdollisuus- ja vaarakertoimin”. Piirrän siis tekijän ja siihen liittyvien erilaisten ruumiiden (tekijänimien, teosten sanaruumiiden jne.) suhdekarttaa, joka koostuu erilaisista viivoista ja niitä korreloivista tiloista ja päinvastoin.

Mitä filosofia on? -teoksessaan filosofit määrittelevät filosofiaa (lyhykäisesti sanoen ”filosofia on käsitteiden luomista”) ja sen tarkoitusta sekä suhteuttavat filosofiaa niin tieteeseen kuin taiteeseen. Nämä kaikki *kolme ajattelun tapaa* jäsentävät maailmaan liittyvää kaaosta eri tavoin. Deleuze ja Guattari (1993/1991, 180) kirjoittavat tässä yhteydessä taiteesta aistimusblokkina eli *perseptien* (’les percepts’, kokevan tilasta riippumattomat havainnot) ja *affektien* (’les affects’, tuntemukset, joissa ihminen tulee ei-inhimilliseksi) koosteena, kompositiona. Myös esteettiset hahmot – kuten sanataiteen henkilöahmot – koostuvat persepteistä ja affekteista. Taiteilija on affektien ja perseptien synnyttäjä, keksijä ja luoja, ja hän on aina suhteessa luomiinsa visioihin mutta suhde on ei-henkilökohtainen. Määritellessään filosofiaa Deleuze ja Guattari (1993/1991, 71–72) puolestaan luovat kolmikentän, joka koostuu *käsitteistä, immanenssin tasosta* (”ajattelun kuvasta”) ja *käsitteellisistä henkilöistä*. Käsitteellisten henkilöitten ja esteettisten hahmojen välille filosofit tekevät eron:

Käsitteellisten henkilöiden ja esteettisten hahmojen välinen ero on ennen kaikkea siinä, että edelliset edustavat käsitteiden, jälkimmäiset taas affektien ja perseptien voimia. Edelliset toimivat immanenssin tasolla, joka on Ajattelun-Olemisen kuva (noumeeni), jälkimmäiset taas Kaikkeuden kuvana (fenomeeni) esiintyvällä komposition tasolla.

Mutta kuten filosofia ja taide ylipäättään voivat muuntua toisikseen, voivat myös käsitteelliset henkilöt ja esteettiset hahmot liukua toistensa tasoihin (Deleuze & Guattari 1993/1991, 74). Myös taideteoksissa esiintyy käsitteellisiä henkilöitä, joista filosofit nimeävät esimerkiksi Idiootin niin Cusanuksella kuin Dostojevskilla¹⁷. Muita esimerkkejä käsitteellisistä henkilöistä ovat Don Juan Kierkegaardilla, Zarathustra ja Dionysos Nietzscheillä. Suomessa Jukka Sihvonen on tutkinut *Idiootti ja samurai*-teoksessaan (2009) tuntemattoman sotilaan käsitteellistä henkilöä ja sen mutaatioita niin Väinö Linnalla, Edvin Laineella ja Rauni Mollbergilla kuin ulkomaisissa elokuvissa.

Käsitteellistä henkilöä filosofit kuvaavat monin tavoin. Ensinnäkään käsitteellinen henkilö ei ole useinkaan ”sellaisenaan” annettu, vaan ”(...) lukijan on aina rekonstruoitava hänet” (Deleuze & Guattari 1993/1991, 69). Käsitteellinen henkilö ei representoi tiettyä käsitettä (kyse ei siis ole esimerkiksi symbolista tai allegoriasta), vaan se liikkuu tietyn käsitteen piirissä – olennaista on siis se, että kyseinen henkilö on aina kytkeytynyt tiettyyn käsitteeseen (siksi määrite ”käsitteellinen”). Käsite puolestaan edellyttää aina ongelman, jonka alaisena se uudelleen järjestää tai korvaa aiemmat käsitteet. Sen lisäksi käsite on ongelmien risteyskohta, joka liittyy muihin käsitteisiin. (Deleuze & Guattari 1993/1991, 29.) Käsitteellisen henkilön liike kytkeytyy myös edellä mainittuun filosofian kolmikenttään: käsitteellinen henkilö osallistuu immanenssin tason piirtämiseen ja itse käsitteen luomiseen. Käsitteellisiä henkilöitä hahmottaessaan tutkija siis hahmottaa myös ajattelun kuvan eli immanenssin tason ja kyseessä olevan käsitteen.

Deleuze ja Guattari (1993/1991, 70) kirjoittavat: ”Käsitteellinen henkilö ei ole filosofin edustaja, pikemminkin päinvastoin: filosofi on vain käsitteellisten pää- ja sivuhenkilöidensä vaippa; henkilöt ovat hänen filosofiansa puhemiehiä, sen todellisia subjekteja. Käsitteelliset henkilöt ovat filosofin ”heteronyymejä”, ja filosofin nimi on vain hänen henkilöidensä salanimi.” Käsitteellinen henkilö ei palaudu sen luoneeseen henkilöön vaan se on kooste, jopa yhdenlainen ”naamio” – viittaahan käsitteen ranskankielinen nimi ”personnage conceptuel” etymologisesti latinan ’personae’-sanaan eli ’naamioon’¹⁸. Ei kuitenkaan ole kyse siitä, että käsitteen ja siihen liittyvän käsitteellisen henkilön luonut historiallinen ihminen poistettaisiin kuviosta. Käsitteelliseen henkilöön liittyvä ”lihallisuus” tulee ilmi Deleuzen ja Guattarin puhuessa henkilön

erilaisista ominaisuuksista. ”Lihallisuus” liittyy *eksistentiaaliin ominaisuuksiin* (Deleuze & Guattari 1993/1991, 79), joita käsitellessään filosofit viittaavat elämäkertatietoihin käyttämällä esimerkkinä Immanuel Kantin pitämiä sukkanauhoja ja Spinozan viehtymystä hämähäkkeihin. Deleuzen ja Guattarin mukaan tietyt elämäkertatiedot voivat ilmaista historiallisessa ihmisessä eli henkilön allekirjoittavassa ihmisessä asuvaa käsitteellistä henkilöä.

Filosofit eivät kirjoita näistä elämäkertatiedoista sen enempää, mutta yhdistän ne siihen, mitä Roland Barthes kutsuu *biografeemeiksi* teoksessaan *Sade, Fourier, Loyola* (1971, engl. *Sade, Fourier, Loyola* 1976). Barthes (1976, 8) kirjoittaa teoksessaan ”tekijän rakastettavasta paluusta”, mutta sellaisen tekijän, joka ei ole ”instituutioiden määrittelemä” eikä ”biografinen sankari”, saati yhtenäinen kokonaisuus. Barthesin (1976, 8, 9) mukaan olisi rakastettavaa, jos joku ystävällinen elämäkerturi näkisi sen vaivan, että ”muuttaisi elämän muutamaksi yksityiskohdaksi, muutamaksi mieltymykseksi, muutamaksi modulaatioksi”, toisin sanoen biografeemeiksi, joiden erikoisleimat ja liikkuvuus osoittavat sitä samaa hajaantumista, millä tavoin tekijä on teoksessaan. Esimerkkeinä tässä yhteydessä Barthes mainitsee Saden valkoisen muhvin ja Fourierin kukkaruukut.¹⁹ Omassa tutkimuksessani käytän Algot Untolan elämäkertatietoja hyväkseni satunnaisesti ja nimenomaisesti biografeemeina.

Aiemmin mainittujen eksistentiaalisten ominaisuuksien lisäksi Deleuze ja Guattari listaavat käsitteelliselle henkilölle muita ominaisuuksia, joskin sanovat niiden vaihtelevan ja muuntuvan. Ensinnäkin henkilöllä on *paattisia* (vrt. ’pathos’) ominaisuuksia. Toiseksi niillä on *suhdeominaisuuksia* eli käsitteellinen henkilö liittyy toisiin käsitteellisiin henkilöihin. Kolmantena niihin liittyy *juridisia* ominaisuuksia, lain ja oikeuden kysymysten kytkentöjä. Näitä kaikkia käsitteellisen tekijyyden yhteydessä tutkimuksen ajan, joten tässä yhteydessä nostan havainnollistavaksi esimerkiksi toisenlaisen käsitteellisen henkilön Untolan tekijänimien tuotannosta tai täsmällisemmin sanottuna Maiju Lassilan tuotannosta, nimittäin Kosijan. Kosijoista tosin kirjoitan kolmannessa käsittelyluvussa enemmänkin.

Maiju Lassila kuvaa useita esteettisiä hahmoja, joiden toiminta romaanien kompositioiden tasolla rakentuu enemmän tai pelkästään kosimisesta. He kosivat ristiin ja rastiin, toistuvasti ja monta kertaa samassa teoksessa. Tämä kosimisen toistuvuus esittää ongelman, joka tiivistyy

käsitteeksi. Mitä silloin oikeastaan tehdään, kun ollaan jatkuvasti kosimassa? Onko kyse rakkaudesta, jos sama mieshahmo kosii melkein ketä tahansa eteen sattuvaa naista? Vai onko kyse kaupanteosta? Esimerkiksi Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -romaanissa (1910) kosinta käsitteellistyy kaupanteon ja rakkauden ristisiitokseksi, kun Jussi Vatanen lopulta, jo muita kosittuaan, kosii viimein aiempaa lemmittyään eli Kaisa Karhutarta, joka osoittautuu varakkaaksi leskeksi. Mikä parasta, Kaisa on myös samankokoinen kuin Vatasen edesmennyt puoliso eli tältä jääneet vaatteet, hameet ja paidat, eivät mene hukkaan vaan päätyvät uuden puolison päälle. Kosimistapahtumalla on tietty historiansa, joka näkyy romaanissa erilaisissa kosimistilanteen rituaaleissa ja vaikkapa puhemiehen käyttämisessä. Vatasen puhemiehenä toimii Ihalaisen Antti, joka tuntee rituaalit kauttaaltaan. Kosijan ominaisuuksista paattiset ominaisuudet manifestoituivat siinä antipatiassa, jota Jussi Vatanen tuntee kilpakosijaansa Tahvo Kenosta kohtaan. Juridiset ominaisuudet puolestaan kytkeytyvät naimakauppasopimuksen tekoon, jota Vatanen ja Kaisa Karhutar tekevät antaumuksella. Suhdeominaisuuksia kosijalla on romaanissa useita, kuten läheinen ystävyys puhemies-Vataseen. Kosijan suhdeominaisuuksien kenttää romaani rakentaa myös esittämällä kohtauksia muidenkin kosimisista, kuten Kenosen. Tähän kosijaan käsitteellisenä henkilönä voidaan liittää myös eksistentiaalisia ominaisuuksia eli biografemieja Algot Untolan elämästä. Untola meni Pietarissa asuessaan naimisiin, mutta jätti vaimonsa jos ei alttarille niin kodin kynnykselle kuitenkin. Myöhemmin Untola eli paheksuttuna susiparina yhdessä Olga Jasinskin kanssa.

Deleuzen ja Guattarin mukaan käsitteelliset henkilöt liittyvät aina immanenssin tasoon ja käsitteisiin: ne kaikki edellyttävät toisiaan (Deleuze & Guattari 1993/1991, 81–82). Käsitteilläkin on historiansa ja tulemisensa; käsite on osiensa tiivistymä tai kasautuma. Se on sekä absoluuttinen (ääretön) että suhteellinen (äärellinen). Se on suhteellinen komponentteihinsa ja toisiin käsitteisiin sekä tasoonsa ja esittämiinsä ongelmiin nähden, mutta se on absoluuttinen toteuttamansa tiivistymän, tasolta ottamansa paikan ja ratkaisemiensa ongelmien nähden. (Deleuze & Guattari 1993/1991, 31–32.) Immanenssin taso – lyhyesti määriteltynä – on esifilosofinen kuva, ajattelun tasanko, jolla käsitteet ja käsitteelliset henkilöt liikkuvat ja risteytyvät. Se on ”kuva siitä mitä tarkoittaa ajatella, käyttäen ajattelua, suuntautua siinä...” (Deleuze & Guattari 1993/1991, 45).

Algot Untola ja kirjoittava kone -tutkimus piirtää siis moninimisen tekijyyden ajattelun kuvaa. Se hahmottaa moninimisen tekijyyden käsitettä ja esittää siihen liittyviä käsitteellisiä henkilöitä. *Käsite* painottuu tutkimuksessani monin tavoin – ja otettani voisi kuvata käsite-intensiiviseksi kirjallisuudentutkimukseksi. Tutkimukseni toisena tavoitteena on ajatella tekijyyttä uudenlaisten käsitteellistysten kautta sekä nojaamalla Deleuzen ja Guattarin käsitteisiin että kehittelemällä niitä erityisesti tekijyytutkimuksen tarpeisiin. Toisena tavoitteena on ajatella Algot Untolan moninimistä tekijyyttä, tekijänimien teoksia ja kirjeenvaihtoa uusiksi juuri näiden uudenlaisten käsitteellistysten avulla. Suomalaisen kirjallisuuden lukeminen uusiksi ranskalaisten filosofien käsitteistön kautta on erityisen luontevaa siksikin, että Deleuzen ja Guattarin epistemologian materialistisuus aina edellyttää käsitteen ajattelua ja käyttöä *erityisyyteen* (eikä esimerkiksi yleisyyteen) nojaten: heidän käsitteensä liikkuvat lähtökohtaisesti aina tietyllä immanenssin tasolla, jonka tutkija hahmottaa – on sitten kyse suomalaisesta 1900-luvun alun miljööstä tai ranskalaisesta 1950-luvun kirjallisuudesta.

Tutkimusotteeni herkkyyks käsitteille näkyy myös siinä, miten rakennan tutkimukseni. Kunkin käsittelyluvun ensimmäinen alaluku nimittäin keskittyy hahmottamaan niitä keskeisiä käsitteitä, joita sitä seuraavissa alaluvuissa käytetään. Luku 2 eli ”Tekijän nimeen” sekä luku 3, ”Tekijän liikkeet” hahmottuvat sekä tekijän käsitteen että käsitteellisten henkilöiden ympärille. Niissä ei pelkästään käsitteellistetä Untolan moninimisen tekijyyden olennaista osaa eli tekijänimeä vaan myös tarkastellaan käsitteellisen henkilön liikkeitä tietyssä kontekstissa, suomalaisessa 1900-luvun alun kirjallisessa miljöössä. Tekijänimien tuotanto, sekä julkaistut että julkaisemattomat käsikirjoitukset ja myös kirjeenvaihto hahmottuvat osaksi paattisia, juridisia ja suhdeominaisuuksia.

Aiemmin käytin sanaa ”tekstimassa” kuvatessani Untolan tekijänimien teoksia. Niitä on paljon. Osan sulkeminen pois tarkastelustani on välttämätöntä jo sivumääränkin vuoksi. Tutkimuksessani en käsittele Untolan eri nimi(merkei)llä sanomalehdissä julkaistuja kirjoituksia kuin välttämättöminä mainintoina. Sanomalehtikirjoitukset ovat niin kiinni päivänpolitiikassa, että ne vaatisivat todella laajan kontekstin mukana kuljettamista – yhden väitöskirjan puitteissa se ei ole mahdollista siksikään, että keskityn kaunokirjallisuuteen. Myös sen osalta on välttämättä tehtävä rajoituksia, sillä tekijänimien tuotanto, julkaistut ja julkaisemat

tomat teokset ja käsikirjoituskatkelmat, on niin laaja. Maiju Lassilan kirjoittamiin näytelmiin viittaa harvoin.

Julkaisemattomien käsikirjoitusten kohdalla olen rajannut pois sadut ja runoelmat – keskityn erityisesti Liisa Vatasen kahteen käsikirjoitukseen, joissa molemmissa keskeinen hahmo on kirjailija. Irmari Rantamalan teoksista käsittelen ainoastaan *Harhamaa* (1909) ja sen jatko-osaa *Martvaa* (1909), jotka laajoina teoksina ansaitsisivat kukin oman tutkimuksensa. Vatasen käsikirjoitukset ja Rantamalan romaanit ovat valikoituneet tarkemman luennan kohteeksi juuri siksi, että ne ilmaisevat tekijyyden komponentteja sekä keskittymällä kirjailijaan esteettisenä hahmona että käsittelemällä eksplisiittisesti luomiseen ja kirjallisuuteen kytkeytyviä seikkoja. J. I. Vatasen ainoa romaani *Avuttomia* (1913) on tutkimuksessani mukana ja Maiju Lassilan proosateoksista keskityn lukemaan tarkemmin *Tulitikkuja lainaamassa* -teosta (1910), *Rakkautta*-romaania (1912), *Liika viisasta* (1915) ja *Kuolleista herännyttä* (1916) – Lassilan muu proosatuotanto saa joitakin mainintoja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkiston kirjekokoelmasta on tärkeää ottaa esiin se, että toisin kuin muut tutkijat en ole korjannut tekijänimien käsialan ja kirjoitustyylin ominaispiirteitä eli kirjainten ala- ja ylämerkkien puuttumisia tai sekaannuksia. Väitän, että kirjeiden kirjoituksen materiaallinen aines virheineen kaikkineen on sekä osa tekijyyden ilmaisua.

Tutkimukseni kolmas käsittelyluku, ”Tyylin tekijät” keskittyy tarkastelemaan tekijänimien teosten komposition tasoa, niiden ”ajattelun kuvaa”. Kahdessa ensimmäisessä käsittelyluvussa (eli ”Tekijän nimeen” ja ”Tekijän liikkeit”) on kyse enemmän tekijänimien yhteisen alueen kartan piirtämisestä. Viimeisessä käsittelyluvussa puolestaan kunkin tekijänimen tapa kirjoittaa, heidän erottautumisensa, heidän *tyylinsä*, saa oman karttansa. Gilles Deleuze (2007/1993, 102) kirjoittaa kartografisesta käsitteestä: ”Kartoissa ei ole kyse alkuperän etsimisestä vaan *siirtymien* arvioimisesta. Jokainen kartta on umpikujien ja läpimurtojen, kynnysten ja aitausten uusjako.” Tutkimukseni luvut kartoittavat Algot Untolaan kytkeytyvää kirjoitettavaa konetta ja sen siirtymiä, liikkeitä yli kynnysien kohti toisia aitauksia, sen törmäyksiä umpikujien muuriin mutta myös muurin yli hyppäämisiä sekä lävitse tunkemisiä.

Viitteet

¹ Esimerkiksi Andrew Bennett (2005, 5) sanoo Barthesin ”Tekijän kuoleman” ja Foucault’n ”Mikä tekijä on?” -tekstin dominoineen tekijästä käytyä keskustelua ilmestymisestään lähtien. Bennettin mukaan po. tekstit ovat myös asettaneet keskustelun rajat ja terminologiset puitteet.

² Roland Barthesin essee ilmestyi alun perin englanninkielisenä jo vuonna 1967 amerikkalaisessa *Aspen*-lehdessä (Bennett 2005, 9). Yleinen käytäntö on ajoittaa essee vuodelle 1968, ja itse käytän tutkimuksessani käännöstä, joka pohjaa ranskankieliseen versioon.

³ Hayden Whiten esittämiä näkemyksiä fiktion ja historian kirjoituksen samankaltaisuudesta ovat kritikoineet erityisesti narratologit. Ks. esim. Cohn 2006/1999.

⁴ Elämäkerrallisuuden tutkimukseni viittaa vain kierron kautta, ja silloin lähestyn Pertti Karkaman (1991, 77–80) esittämää ajatusta ”kirjailijaelämäkerasta”, joka koostetaan ”sanataiteelliselle toiminnalle tärkeiden ja merkittävien ja siis persoonallista mieltä omaavien toimintojen kokonaisuudeksi”. Pertti Karkaman *Teos tekijäänsä kiittää* on merkittävä teos suomalaisessa uudemmassa tekijyystutkimuksessa, sillä se yhtäältä asettautuu vastoin barthesilaista tekijämurhaa ja toisaalta hahmottelee uudenlaista tekijyyden teoriaa ilman strukturalistista tekstikeskeisyyttä pohjautuessaan pääsääntöisesti venäläisen L. S. Vygotskin kulttuurihistoriallisen koulukunnan hahmottamaan toiminta- ja persoonallisuusteoriaan sekä psykosemiotiikkaan.

⁵ Vastarintaa nykyisyydelle -ilmaus viittaa Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin *Mitä filosofia on?* -teokseen (1993/1991). He kirjoittavat: ”Meiltä ei suinkaan puutu kommunikaatiota, sitä meillä on päinvastoin liikaa; meiltä puuttuu luovuutta. Meiltä puuttuu vastarintaa nykyisyydelle.” (Deleuze & Guattari 1993/1991, 112.) Vastarinta nykyisyydelle eli toisin sanoen ’epä-ajanmukaisuus’ ei tarkoita, etteivätkö ajattelu ja toiminta olisi sidoksissa aikaansa – sen sijaan ilmaus korostaa luovuutta. Untolan moninimisyyden tekijyden nimittäminen vastarinnaksi nykyisyydelle korostaa sen luovuutta, joka on mahdollista juuri materiaalistien ja ajallisten kytkentöjensä vuoksi.

⁶ *Potentiaalisuus*-käsitteellä on pitkä historia länsimaisessa filosofiassa. Aristoteles erotti kaksi potentiaalisuuden tapaa eli ’mahdollisuuden’ ja ’potentiaalisuuden’. Edellinen viittaa yleiseen potentiaalisuuteen, kuten esimerkiksi ilmauksessa ”lapsesta voi potentiaalisesti tulla presidentti”, kun taas jälkimmäinen sisältää ajatuksen tietämisestä tai kyvystä. Potentiaalisuus liittyy olemassa oleviin, *aktuaalisiin*, asioihin, mutta samalla *virtuaalisuuteen*, joka ei ole aktualisoitunut: asiat ovat siis olemassa olevia, mutteivät vielä ilmaantuneet läsnäolemisen muodossa. Potentiaalisuudessa on kyse sellaisesta olemassaolon muodosta, jota ei voi palauttaa aktuaaliseen. (Ks. Agamben 1999, 177–184.)

Brian Massumi (2002a, 9) määrittelee potentiaalisuuden asian/ilmiön kehkeytymässä olevan, vielä määrittelemättömän variaation immanenssiksi, tämyydeksi. Potentiaalisuutta voi siis ajatella siirtymäksi aktuaalisen ja virtuaalisen välillä. Gilles Deleuzen ontologiassa sekä *aktuaalinen* että *virtuaalinen* ovat reaalisia eli todellisia, vaikeivät välttämättä olemassa olevia. Ne ovat toisiinsa tiiviisti kytkeytyviä reaalisien luonnehdintoja. Aktuaalinen viittaa asioiden tilaan, erilaisiin ruumiisiin ja niiden välisiin ajallisiin kytkentöihin. Virtuaalinen puolestaan kuuluu ruumiittomien tapahtumien alueelle, ajalliseen ulottuvuuteen, joka ei vielä ole läsnä olevaa. Virtuaalista ei pidä ymmärtää ’mahdollisena’ vaan potentiaalisena. (Ks. Deleuze 1994, 204–214.)

⁷ Gilles Deleuzea on kutsuttu milloin ”eron ja tulemisen filosofiksi” ja milloin ”jälkistrukturalistiksi” – viimeksi mainittu nimitys vaikuttaa erityisen harhaanjohtavalta, sillä Deleuze on pikemmin anti-strukturalisti (ajallisesti tosin hän sijoittuu ”jälkistrukturalistiseksi” nimettyyn ajanjaksoon 1960-luvulta lähtien). Italialainen nykyfilosofi Giorgio Agamben (1999, 239) on rakentanut modernin ranskalaisen filosofian genealogiaa kahteen haaraan. ”Transsendenssin linja” kulkee Kantin kautta Husserliin, Levinakseen ja Derridaan, ”immanenssin linja” puolestaan Spinozasta Nietzscheen kautta Deleuzeen ja Foucault’hon – Heidegger kuuluu molempiin. Tätä genealogiaa voi kritikoida, mutta olennaista siinä on Deleuzen kytkeminen nimenomaisesti ”immanenssin etiikkaan” (ks. Bogue 2007, 8).

⁸ Erilaisista tavoista (Deleuze, Michel Henry, Alain Badiou, François Laruelle) paikantaa filosofinen ajattelu immanenssin käsitteen yhteyteen ks. Mullarkey 2006; eritoten Deleuzen ja immanenssin suhteesta ks. Mullarkey 2006, 12–47.

⁹ Deleuzen kirjallisuuteen keskittyvää tuotantoa ovat seuraavat teokset: *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), *Logique du Sens* (1969), *Proust et les signes* (1976) ja *Critique et clinique* (1993). Yhdessä Félix Guattarin kanssa Deleuze on kirjoittanut teoksen *Kafka: pour une littérature mineur* (1975). On tosin hieman harhaanjohtavaa mainita nämä teokset erikseen, sillä kaikessa Deleuzen sekä Deleuzen ja Guattarin tuotannossa kirjallisuus kulkee mukana. *Deleuze et les écrivains* -teoksessa on luettelo kaikista Deleuzen käsittelemistä kirjallisuuden tekijöistä. Niitä on kaikkiaan 277.

¹⁰ Tekijyyden tutkimuksessa ilmaisu on kenties totuttu liittämään romantiikan aikana kiteytyneeseen ekspressiiviseen tekijänäkemykseen. Deleuzen ja Guattarin käsitteellä on vain välillisesti tekemistä sen kanssa. 1700-luvun kuluessa tekijänäkemyks alkoi yhä enemmän painottaa tekijän persoonallista kykyä ilmaista tunteitaan ja ajatuksiaan teoksissaan, ja siten (kaikessa ristiriitaisuudessaankin) romanttinen tekijänäkemyks oli ns. subjektivistisen käänteen tulosta. Teoksia ajateltiin persoonallisen ilmaisukyvyyn tuotteina. (Ks. Bennett 2005, 56–62; Abrams 1953.) Deleuzen ja Guattarin käsite puolestaan irrottautuu

”persoonallisuudesta” ja ”subjektivismista” eikä palauta tekstejä ja teoksia tekijänsä itseilmaisuksi, vaan keskittyy pikemmin pohtimaan ilmaisun ei-henkilökohtaista materiaalisuutta sekä kykyä luoda uutta. Gregg Lambert (2012, 48) kytkee yleisen näkemyksen ilmaisusta yksilöllisenä lausumana Deleuzen ja Guattarin yhteistekijyyteen ottamalla esiin joidenkin kommentaattorien tavoin sivuuttaa tyystin Guattari. Lambertin mukaan tässä on kyse puhuvaan subjektiin liittyvistä lukemisen hermeneutiikan normatiivista säännöistä, jotka palautuvat (yhteen) yksilöön.

¹¹ Gregg Lambert (2008, 43) kirjoittaa, että Spinozan filosofiassa ilmaisun ongelma liittyy sisäisen ajattelun ja ulkoisten ruumiiden väliseen yhteispeliin ja siihen, miten ideat ilmaisevat tätä sisä- ja ulkopuolen välistä suhdetta olemalla olennainen osa voimaa, jota ajattelu ilmaisee. Deleuze (1990a, 15) lähestyy tätä ongelmaa sanomalla, että idean ilmaisevuus on immanentisti läsnä asioissa (ruumiissa) itsessään, ja ne ilmaisevat tämän immanenssin täydellisesti.

¹² Deleuzen ja Deleuzen & Guattarin agencement-käsitteestä on olemassa erilaisia suomenoksia. Tavallisin suomennos lienee ’sommitelma’ (esim. Deleuzen *Haastatteluja*-teoksen suomentajat Anna Helle, Vappu Helmi-saari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki). Guattarin *Kaaosmoosi*-suomenoksessa (2010) Marjaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti kääntävät käsitteen ’sommittumaksi’. ’Koostetta’ ovat käyttäneet mm. Teemu Taira ja Jukka Sihvonen. Valintani käyttää ’kooste’-nimitystä eikä osuvaa sommitelma-nimeä perustuu lähinnä ”tuntumieleen” (ransk. ’sens’) sanan materiaaliseen affektiivisuuteen: henkilökohtaisessa kielitajussani sommitelma kytkeytyy ’somaan’(sievään), kun taas ’kooste’ on voimakkaampi. Koosteeseen sisältyy sommitelmaa voimakkaammin ajatus keskeneräisyydestä, tapahtumisesta ja muutoksesta.

¹³ Manuel DeLanda (DeLanda 2002, 158–159) mukaan Deleuzellä on kolme erilaista tapaa käyttää *intensiivisen* käsitettä. Yhtäältä se viittaa niihin prosesseihin, joiden sisäisiä eroja ei ole eliminoitu. Toiseksi se viittaa kykyyn muodostaa koosteita heterogeenisissä ympäristöissä. Kolmanneksi intensiivinen viittaa peräkkäisyydeksi järjestyviin välitiloihin. Intensiiviset ominaisuudet siis lisäävät prosessien sisällä, prosessien kesken ja niiden välissä kehkeytyviä virtauksia.

¹⁴ Janne Vanhasen estetiikan alaan kuuluva väitöskirja *Encounters with the Virtual: The Experience of Art in Gilles Deleuze’s Philosophy* (2010) käsittelee Deleuzen ajattelua erityisesti suhteessa Immanuel Kantiin ja Henri Bergsoniin. Myös Vanhanen kehittää ajatusta taiteesta koosteena, ja taiteen vastaanottamista affektioprosessina, erityisen ajatteluprosessin eli ”taide-funktion” (’art-function’) kautta.

¹⁵ Eron tekemisessä ”maailmallisen” ja ”tekstuaalisen” tekijän välillä ei kuitenkaan välttämättä aina noudateta writer–author-termejä. Esimerkiksi Jorge J. E. Gracia (2002, 161–189) käyttää käsitettä ’historical author’ viittaamaan historialliseen tekstin tuottajaan eli siihen, mistä yleensä käytetään nimitystä

'writer'. Gracialle 'pseudo-historical author' on puolestaan yhtäältä se, miksi lukijat hänet konstruoivat tai toisaalta se, miksi 'historiallinen tekijä' haluaa itsensä määrittävän tekstien kautta. Pseudohistoriallista tekijää ei ole Gracian mukaan "olemassa maailmassa", hän ei ole luonut mitään, historiallinen tekijä puolestaan on (ollut) olemassa tekstin luojana.

¹⁶ Tässä yhteydessä mainitsen kuitenkin erityisesti neljännessä eli tyyliin perehtyvässä luvussa käytetyt Gilles Deleuzen käsitteet. Deleuze nimittäin tekee eron tekijän ja kirjoittajan välille, mutta tämä ero on *laadullinen*. Tekijä (auteur) on ns. Suuri Tekijä, kun taas kirjoittaja (écrivain) liittyy ns. vähäkirjallisuuteen. Näitä määrittelen ja käsitteelen siis myöhemmin.

¹⁷ Idiootti-esimerkki osoittaa sen, että käsitteellisillä henkilöillä on aina historiansa (ja tulemisensa). Niillä on omat transformaationsa ja mutaationsa, ja ne ilmaantuvat aina uudelleen erilaisissa viitekehyksissä (Deleuze ja Guattari 1993/1991, 68–69). Tekijälläkin on oma eurooppalainen historiansa, joka useimmiten ajoitetaan alkaneeksi 1700-luvun alkupuoliskolla, jolloin moderniksi nimeytyvä tekijyys alkoi muovaantua samaa tahtia tekijänoikeuksien kanssa. Tutkimuksessani viitataan ajoittain eri aikakausien tekijänäkemyksiin ja niiden mutaatioihin, mutta tärkeämpi on tekijyyden suomalainen ajallinen konteksti, johon paneudun toisessa käsitteilyluvussa.

¹⁸ Naamiota käsitteelen tutkimuksessani myöhemmin useissa kohdissa.

¹⁹ Barthesin teoksen lopussa on luku nimeltä "Elämät". Siinä on numeroitu kunkin kohdetekijän elämästä tiettyjä biografeemeja tyyliin "Fourier inhoi vanhoja kaupunkia: Rouen", "Fourier oli lukenut Sadea", "Sade pitää teatteripuvuista".

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimelistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. Listasta nimittäin puuttuvat useimmat Algot Untolan lehtikirjoituksissaan käyttämät nimimerkit – tosin tämä vaillinainenkin lista jo sellaisenaan tuo esiin sen, että nimestä tulee asia Algot Untolan kirjoittavassa koneessa. Erisnimi ei ole "vain" nimi, kuten tämän luvun tarkastelussa käy ilmi. Kirjan kanteen tai kirjoituksen päätteeksi merkitty tekijänimi ei sekään ole "vain" kirjoittajansa osoitin – tekijänimi on aina valinta¹ olkoon se sitten ortonyymi (eli kirjoittajan laillinen, "oikea" nimi) tai ei. Algot Untolan tapauksessa ortonyymiakin on tosin suhteellista, sillä hän vaihtoi syntymänimensäkin toiseksi eli Algoth Tietäväisen Algot Untolaksi.

Tässä käsitteilyluvussa liikutaan tekijänimien parissa rakentamalla uudenlaista tapaa tarkastella tekijänimiä aktiivisina eleinä. Toisaalta luvussa liikutaan myös Untolan tekijänimien teoksien maailmoissa, joissa niissäkin nimestä – sekä tekijänimistä että erisnimistä – tehdään asiaa. Untolan kirjoittavan koneen toimintaan perehtyessäni on tullut yhä välttämättömämmäksi kehitellä uusia tapoja käsitteellistää tekijänimiä, sillä vaihtuvia tekijänimiä voi pitää moottorina, joka käynnistää koneen kulun. Alaluvuissa kuljetan näitä ehdotuksiani ajatella tekijänimiä – nämä ehdotukset ovat yhtäältä muovautuneet Algot Untolan tekijänimiä pohtiessa ja toisaalta juuri niiden ajattelua varten.

Tekijänimistä ei juurikaan ole tutkimuksessa kirjoitettu, ja niissä esitetyt tavat tarkastella nimiä eivät vaikuta sopivan Untolan moninimiseen koosteeseen: tämän luvun puitteissa keskustelutan hahmotuksiani

myös tekijä- ja erisnimistä kirjoitettujen (sekä teoreettisten että Untolaa koskevien) näkemysten kanssa. Luvun tarkasteluissa käy ilmi Untolan tekijänimien kahtaalle suuntautuva liike suhteessa tekijänimikäytäntöihin: yhtäältä ne osallistuvat niihin ja samalla kuitenkin piirtävät pakoviivaa pois. Kukin tekijänimi on singulaarinen, mutta samalla se kulkee kohti kollektiivia, tekijänimien moneutta. Untolan tekijänimissä toimii samanaikaisesti pyrkimys sekä nimettömyyteen että kollektiiviseen nimeen. Nämä pyrkimykset liikkuvat myös ironisten, parodisten ja humorististen intensiteettien alueilla sekä kytkeytyvät elimellisesti kapitalistisen tekijänsäntämön rakenteisiin – kuten tarkasteluni osoittaa. Ensimmäisessä alaluvussa aloitan tekijänimen käsitteellistämisen. Sen lisäksi pysähdyn eksessin käsitteeseen, jota tämä tutkimus kuljettaa mukanaan myös tulevaisuuden käsitteilyluvuissa.

Liika nimekäs – Nimi käskee ja elehtii

Tekijänimi kytkee haltijansa laajempaan institutionaaliseen verkkoon, jonka solmukkeet ja kiinnikkeet muuttuvat aikojen myötä. Pääsääntöisesti on kuitenkin kyse niin kustannustoiminnan kuin laajemmin taiteen ja vieläpä yhteiskunnankin käytännöistä, jotka säätelevät paitsi julkaisutoimintaa myös käsityksiä taiteesta ja taiteilijoista. Vaikka tekijänimi on siis valinta, on se kuitenkin säädelty valinta ja vapaus, jota rajoittavat monenlaiset taidepoliittiset lainalaisuudet. Lähtökohtaisesti voi kuitenkin olettaa Algot Untolan polyonymisen eli moninimisen tekijyyden pyrkivän heiluttelemaan juuri näitä lainalaisuuksia, välillä asiallisesti neuvottelemalla, välillä kolistelemalla kunnolla kirjallisuuselämän portinpieliä. Tekijän nimi on kirjaimellisesti investointikohde, johon tekijä itse tallentaa ja sijoittaa haluun – kustantaja puolestaan investoi tekijän nimeen sekä rahojaan että oman yrityksensä julkista kuvaa.

Tekijänimen valinta ei koskaan ole yksityisasia, sillä tekijänimi itsessään on julkinen instituutio. Se on aina sosiaalinen elementti, joka osallistuu sekä kielen koosteisiin että materiaalsiin käytäntöihin. Samalla kun erisnimi muuttuu tekijänimeksi, syntyy myös sosiaalisia sidoksia erisnimen haltijan ja sosiaalisen yhteisön eli kirjallisen julkisuuden välille. Vaikka suoraa vastaavuussuhdetta ei voikaan tehdä marionettiteatterinäyttämön ja tekijänimen, tekijän sekä kirjallisuusinstituution välille,

on tässä tekijyyteen syntyvässä sidoksessa kuitenkin yhteisiä elementtejä naruilla liikuteltavan nukken ja sen nukettajan yhteispelin kanssa. Nukettaja eli kirjallinen yhteisö, suorimmin kustantaja, liikuttelee tekijäniminaruja antaen välillä enemmän liikkumavaraa ja välillä taas kiristää lankaa. Tämä sidovälin muutos on säädeltyä vallankäyttöä, jossa kirjallisuusinstituutio käskyytekijänimen haltijaa. Huomioitava on toki, että tekijä itse on asettunut kiristyvän langan jatkeeksi eli käskytettäväksi. Missä määrin käskyjä noudattaa ja miten paljon liikkumavaraa jää, on mielenkiinnon kohteena tässä tarkastelussa siksikin, että Algot Untolan toiminta tekijänä näyttää keskittyvän kiristyslangan jatkuvaan venyttelyyn ja siten vähittäiseen löystymiseen, jopa hapertumiseen ja katkeamiseen.

Vaikka useiden tekijänimien tai pseudonyymien käyttäminen oli 1900-luvun alkupuolella jokseenkin tavanomaista ellei yleistäkin, ei se kuitenkaan ollut maan tapa näin suuressa mittakaavassa kuin Algot Untolalla. Untola vie moninimisyyden niin pitkälle, että huomio kiinnittyy ensinnäkin lukumäärään – tai oikeastaan tekijänimien moneuteen, jota voi kuvata Maiju Lassilan ilmaisua hyödyntäen pikemmin ryntäileväksi laumaksi kuin tarkkarajaiseksi joukoksi. Lassilan *Kuolleista heränneessä* (1916, 216) poliisimestari Nuutinen ihmettelee teoksen keskushenkilön Jönni Lumperin lukuisia identiteetin vaihdoksia sanomalla: ”Sinuahan on ollut kokonainen lauma.” Untolan tekijänimien lukumäärä on toki mahdollista ilmaista täsmällisesti, mutta erityisen kiinnostavaa on ajatella tekijänimikoostetta muuntuvana moneutena. Tekijänimet liittyvät toisiinsa monin tavoin, jolloin määrittely numeraalisin perustein kyseenalaistuu.

Tekijänimilaumasta voi tehdä monta erilaista ala-, vier- ja sivulaumaa tai -pakkaa, joita jäsenet viistoavat kulkiessaan. Esimerkiksi A. Rantala ja Väinö Stenberg voidaan linkittää Algot Untolan kanssa kuuluviksi samaan yksityisen alueen laumaan, sillä nämä kaikki liittyvät Algot Untolan arkeen vaikkapa muuttoilmoituksiin merkittyinä niminä. Mutta yhtä hyvin Rantala kuuluu Untolan kirjeenvaihdon kautta samaan joukkoon kuin Maiju Lassila ja Irmari Rantamala, sillä A. Rantala toimii joidenkin kirjeiden allekirjoittajana. Väinö Stenbergin voi ottaa esiin varsinaisena tekijänimenäkin, sillä Irmari Rantamala mainitsee (päiväämättömässä) kirjeessään Arvi A. Karistolle Stenbergin teoksen. Näin ajatellen voi sanoa, että ehkäpä juuri tarkkarajaisuus, tiukka määrittely ja selvä jäsentely ovat yksi pinta, jota vasten moniniminen tekijänsäntä asettuu.

Heterogeneettisyydessään² polyonymia vaikuttaa aina asettuvan uusiin ryhmytyksiin ja kytköksiin, joista ei voi nimetä yhtä olemusta tai ykseyttä. Tässä luvussa perusajatuksena onkin kysymys, tuleeko moninimisessä tekijyydessä nominaatiosta eli nimeämisestä juuri moneuden kautta de-nominaatiota, toisin-nimeämistä eli sellaista nimeämisen uudelleen ajattelua, joka mahdollistaa tien kohti uudenlaista tekijyyttä, Yhdestä Nimestä luopumista. Kun tekijänimilauma ryntäilee tai kulkee kauniisti käyden, se rakentaa liikkeellään aluetta, jossa se toimii sekä moneutena että yksittäisinä lauman jäseninä. Tekijänimivyyhti kytkeytyy siis alueen ja alueen rakentamisen eli territorialisaation kysymyksiin. Se kytkeytyy nimenomaisesti siihen, miten moniniminen tekijäys deterritorialisoit eli hajauttaa ja toisin alueistaa ylipäätään tekijänimiproblematiikkaa ja avautuu potentiaalisuuteen juuri moneutensa vuoksi. Territorialisaatioon palaan luvun lopussa.

Huomio kiinnittyy Algot Untolan tekijänimissä ensinnäkin siis lukumäärään, nimien paljouteen. Tekijänimien lukumäärä itsessään toimii tiheään intensiivisesti, ja se saa aikaan outouden ja kummallisuuden vaikutuksia. Algot Untolaan liittyvät useat nimet eivät sovi totuttuihin raameihin: niitä vaikuttaa olevan *liikaa*. Lukumäärää voikin ajatella rinnasteisena valokuvallisen sisältöaineksen eli Roland Barthesin (1985/1980, 32–33) *punctumin* käsitteen avulla, jolloin huomio kiinnittyy juuri tähän intensiiviseen kummallisuuteen. Untolan monet tekijänimet sekä täydentävät että lisäävät tekijyyteen jotakin epämääräistä, tiukkoihin määrittelyihin sopimatonta ainesta. Jukka Sihvonen (1991, 29–30) on käsitellyt barthesilaista *punctumia* nimenomaisesti eksessin eli ylenmääräisyyden, liiallisuuden yhteydessä. Sihvonen liittyy eksessin Barthesin käsitteeseen *kolmas merkitys*, jota teoreetikko kutsuu myös *peitetyksi* (*obtuse*) *merkitykseksi*³. Barthes (1993, 138) nimittää käsittelemäänsä kommunikaation ja merkityksen muodostamisen (signifikaation) ulkopuolelle jäävää tasoa sananmukaisesti ”ylimääräiseksi, ikään kuin lisäksi”, joksikin sellaiseksi, jota ymmärrys ei pysty täysin sulattamaan. *Punctumissa* siis (merkitys)piste ikään kuin venyy ulos ääristään. Untolan tekijänimilaumassakin vaikuttaa aina jokin *venyvä piste*⁴, joka pakenee merkitysulattamoa ja käsitteellistyy eksessiksi, joksikin, joka askarruttaa sen takia, ettei se ole heti ymmärrettävää, saati itsestään selvää.

Sihvosen mukaan (1991, 31–33) on olemassa vähintään kolme tapaa ajatella eksessiiä, ja niille kaikille on ominaista kytkeä se rajoihin

ja rajoituksiin, rajapintoihin. *Punctum* saakin kysymään, ollaanko menossa yli rajojen ja ollaanko menemässä liian pitkälle, ns. pursuamassa yli äyräitten. Algot Untolan tekijyydessä tekijänimien *punctum* venyy jopa halulla yli yhtä nimeä reunustavien äyräitten. Tästä ylimenosta on löydettävissä sekä negatiivisia että positiivisia puolia: yhtäältä eksessi voi olla ’liikaa’ eli ylimääräistä, tarpeetonta, vältettävää, mutta toisaalta se voi olla myös ’enemmän’ eli jotakin lisää, käyttökelpoista, hyväksyttävää. Tässä luvussa tarkastellaan näitä erilaisia ylenmääräisyyden puolia kohdennettuina tekijänimiin.

Sihvosen käsittelyssä on mielenkiintoista se, miten hän asemoi eksessin ja dominantin välisen suhteen myös kysymykseksi läsnä- ja poissaolosta. Algot Untolan tekijänimilaumaa ajatellessa yksi kysymys kiertyy juuri tähän läsnä- ja poissaoloon. Miten ajatella näitä tekijänimiä, yhdessä kaikkia noin 50:tä vai valikoiden sopivasti? Kuljettaessa kaikkia tekijänimiä läsnä olevina lukemisen, tutkimisen ja ajattelun prosesseissa syntyy ruuhka, joka täyttyy aina uusista mukaan tunkevista tekijänimistä. Jos taas asettaa jonkun tekijänimen arestiin tai jäähyllä poissa olevaksi ja keskittyy vain osaan, valitsee jo lähtökohtaisesti dominanssin puolelle asettumisen: eksessi ”tasapäistetään” sulkeamalla liika pois. Nämä kaksi vaihtoehtoa noudattavatkin Sihvosen esille ottamia tapoja ajatella eksessiiä. Eksessi on yhtäältä ’liian paljon’, sillä sitä tarkastellaan dominantiksi ajateltavasta yksiköstä, valmiista rakenteesta käsin; eksessistä tulee osa Toista, jotakin ylimääräistä. Tässä ensimmäisessä tavassa dominantiksi asetettaisiin yksiniminen tekijäys, jolloin Untolan lukuisat tekijänimet asettuvat Toiseksi, ylimääräiseksi, liiaksi.

Toista tapaa ajatella eksessiiä Sihvonen kutsuu transgressioksi, jossa puolestaan jokin on läsnä, mutta puutteellisena – tällöin eksessi on ’enemmän’, ja sen funktio on täydentää ja paikata puute.⁵ Untolaan suhteutettuna tämä toimii juuri niin, että keskittymällä joihinkin tekijänimiin tehdään kuitenkin päättelyjä myös muista, poissa oleviksi asetetuista nimistä.

Sihvosen (1991, 33) ehdottama kolmas tapa ajatella eksessiiä on ’välity’ (mediaatio). Se vie painopisteen pois läsnä- ja poissaolon muutoksien ajattelusta ja keskittyy dynaamiseen liikkeeseen kuvitellun ytimen ja siihen suhteessa olevan lisän välillä. Laittamalla sekä eksessin että ytimen (dominanssin) sekä niiden välisen rajan liikkeelle on mahdollista tuoda esiin niiden kaikkien keinotekoisuus, kelluva ja ambivalentti luonne. Näin eksessistä ja rajojen ylittämistä tulee Sihvosen (1991, 33) mukaan

jatkuva prosessi ja strategia⁶ eikä ainutkertainen ohikulku. Juuri tähän eksessin strategialuonteeseen paneudun jatkossa, sillä Algot Untolan tekijänimien määrä, niiden eksessi, on esteettinen valinta.

Sihvosen esittämä painopisteen muutos merkitsee eksessin ajattelemista liikkeenä eikä niinkään rajoja merkitsevien paasien paaluttamisena. Tässä tutkimuksessa eksessin pitäminen liikkeessä on pyrkimyksenä, sillä dominanssista mutta myös itse eksessistä tulee liiankin helposti tarkaksi määritelty kokonaisuus. Esimerkiksi Untolan tekijänimien eksessiivisyyttä ajatella näkemykseksi voi helposti livahtaa ajatuskulku, jonka mukaisesti alkaa pitää ortonyymistä tai ylipäätään yksinimistä tekijyyttä dominoivana ja siten myös autoritäärisen vallan omaavana keskuksena. Itse asiassa moninimisesti eksessiivinen tekijyys kuitenkin saa yksinimisen tekijyyden kellumaan ja jopa tekee sen osaksi omaa eksessiivisyyttään, sillä toimiihan polyonymia aina myös yksinimisyytenä – onhan Maiju Lassila myös ”se yksi Maiju Lassila” vaikka onkin osa isompaa laumaa.

Untolan tekijänimien moneus, äyräiden yli pursuaminen ja rajojen lävitse ryntäävä liiallisuus – toisin sanoen ’liikanimekkyys’ – saa siis aikaan kummallisuuden vaikutuksia. Tällöin tekijänimen osoittama henkilö, tekijän ruumis, alkaa sekin vaikuttaa venyvältä pisteeltä, toisiin tekijänimiin sekoittuvalta oliolta. Tätä tekijänimien ylenmääräistä venyvyyttä varten tarvitaan käsitteitä, jotka kiinnittävät huomion Untolan tekijänimikoosteen perustavaa laatua olevaan (sisäiseen) liikkeeseen. Jatkan tarkastelemalla sitä, mitä tekijänimi tekee tai pystyy tekemään.

Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1988/1986, 75–110) kirjoittavat kielen ja sen väittämien perustavaa laatua olevasta funktiosta, joka saa aikaan illokutionaarisesti käskyttämisen. Tätä funktiota he kutsuvat *käskysanaksi* (’mot d’ordre’⁷, ’order-word’), jonka ei tarvitse olla imperatiivimuotoinen ”varsinainen” käsky vaan mikä tahansa muukin kielen ilmaus, jonka funktioksi muodostuu käskynanto. Deleuze ja Guattari eivät kirjoita tässä yhteydessä eris- tai tekijänimistä, mutta itse hahmotan tekijänimet käskysanoiksi ajattelemalla filosofien kanssa. Deleuzen ja Guattarin katsannossa käskysanoissa manifestoituu sanojen ja asioiden välinen suhde nimenomaisesti tietynlaisen sosiaalisen järjestymisen – ja myös vallankäytön – kannalta.

Käskysanat merkitsevät ruumiin tietynlaiseksi ja saavat aikaan sen eriytymisen muista tai käskysanat takaavat ruumiin ja sen sosiaalisen paikan vastaavuuden. Käskysanat siis tekevät jotakin, muuttavat ruu-

miin jonkinlaiseksi. Tässä muutoksessa on kuitenkin kyse ns. ruumiittomasta transformaatiosta, muutoksesta, joka tapahtuu jossakin ruumiittoman asuttaman tason ja niitä koskevan väittämän välisessä tilassa. Muutoksella on välitön suhde ruumiisiin: se koskee niitä, vaikuttaa niihin. Kun vastasyntynyt otetaan vastaan huudahtamalla ”Se on tyttö!” tai teksasilainen tuomari julistaa syytetylle kuolemantuomion, syntyy asian (ruumiin) ja sanojen (lausuman) välille konkreettinen suhde, jolla on vaikutuksensa.⁸ Lausuma asettaa ruumiin/asian tietyn järjestyksen/käskyn alaiseksi, kuten Gregg Lambert (2008, 58) kirjoittaa käsitellessään Deleuzen ja Guattarin käskysanaa.

Kun erisimestä tulee kirjan kannessa ja erilaisessa kielenkäytössä – arkipuheesta ja kritiikeistä tutkimukseen – tekijänimi, tapahtuu ruumiiton muutos. Nimen kantajasta tulee tekijä, osa kirjallisuusinstituutiota ja tarkemmin osa tekijäpuhetta. Tekijänimen *funktio* on siis käskyttää kantajansa tiettyyn asemaan instituutiassa. Käskysanana tekijänimi toimii säatelevänä mekanismina, joka määrittelee, kuka kuuluu tekijöiden joukkoon ja kuka suljetaan sieltä ulos – näinkin ajateltuna tekijänimessä on aina kyse politiikasta (vrt. Albrecht-Crane 2005, 123).

Algot Untolan tapauksessa kysymys ruumiittomasta transformaatiosta, erisnimen *tulemisesta*⁹ tekijänimeksi, on vähintäänkin mielenkiintoinen ja monimutkainen asetelma. On aiheellista kysyä, onko olemassa ”ruumista”, jota käskysana säatelee, sillä Untola ei koskaan käyttänyt laillista nimeään kirjoituksissaan. Julkisuuteen saatetut nimet ovat kaikki sikäli fiktiivisiä, että ne on keksittyjä tiettyjä tarpeita varten. Untolan ruumiin suhde näihin fiktiivisiin tekijänimiin liikkuu vähintäänkin kiemurrellen ja Untolan ruumiin vastaavuus tekijänimien kanssa syntyy pikemmin tottumuksesta liittää nimi kantajaansa kuin välttämättömyydestä. Joka tapauksessa tekijän ’ruumiillisuus’ vaatii sekin uudenlaisia määrittelyjä. Ylipäätään ei-ortonyyminen tekijyyden tarkastelu kaipaa erilaisia kysymyksiä kuin suoria mistä–mihin-linjauksia, transformaatien pisteiden aseteluja eli vastaavuussuhteita ja alku- ja loppupisteiden välillä kulkemista – tässä luvussa geometrinen linjausten tai päätepisteisiin vievien polkujen vetämisen sijasta pyritään rakentamaan Algot Untolan tekijänimien kartografiaa, piirtämään tekijyyden maastokarttaa.

Deleuze ja Guattari (1988/1986, 103) kirjoittavat lingvistiikkaa käsittelevässä *Mille Plateaux* -teoksen luvussa, että ”koskaan ei ole löydetävissä homogeenistä systeemiä, johon ei olisi vielä tai jo vaikuttanut säädely, jatkuva, immanentti muuntelun prosessi”¹⁰. Tämä ajatus he-

terogeenisyydestä ja muuntelun alaisuudesta koskee myös käskysanoja. Niihin sisältyvää mahdollisuutta muutokseen ja käskyn purkamiseen tarkastelen *stratifikaation* eli kerrostumisen kautta (ks. Deleuze & Guattari 1988/1986, 39–78). Kukin käskysana on kooste, joka sisältää kaksi kerrostumaa eli ns. *kaksois-artikulaation* (ks. Deleuze & Guattari 1988/1986, 40–41), molaarisen ja molekulaarisen. Molaarinen kerrostuma liittyy järjestykseen, jäykkyyteen ja määrittelyyn, joilla asemoidaan vakaita rakenteita tarkkarajaisille olioille. Molekulaarinen puolestaan on juuri ja juuri järjestäytynyt, liikkuva hiukkasten virta. Tekijänimi käskysananana jakautuu sekin kahteen kerrostumaan. Yhtäältä se paikantaa kantajansa tietynlaiseksi toimijaksi kirjallisuusinstituution hierarkkisessa systeemissä (molaarisuus), mutta toisaalta tekijänimeen liittyy potentiaalisuus muuttaa niin käskysanaa itseään kuin laajemmin sitä säätelevää poliittista järjestelmää (molekulaarisuus).

Väitän, että Algot Untolan tekijänimet toimivat tällaisena kaksois-artikulaationa. Kukin nimi paikantuu tekijänimeksi toistuessaan tekijöiden luetteloissa, kirjojen kansissa ja erilaisissa kirjoituksissa, ja kukin näistä nimistä käskyyttää jonkun ruumiin, yleensä Algot Untolan ruumiin – ainakin kuoleman yhteydessä – tekijäksi, jolla on tekijyyttä vastaava paikkansa instituution hierarkkisessa järjestyksessä. Tämän molaarisen tason rinnalla toimii vähintään yhtä selvästi molekulaarinen kerrostuma, joka linkittyy tekijänimien moneuden, niiden ylenmääräisyyden ja myös nimien ”takana” olevan ruumiin epäselvyyden aikaan saamaan kummallisuuteen, venyvään pisteeseen. Pisteestä tulee pakoviiva silloin, kun tuo venyminen jatkuu niin pitkälle, että se irtautuu pisteestä tyystin.

Kirjoittaessaan käskysanoista Verena Conley (2005, 194) kiteyttää hienosti käskysanaan liittyvän mahdollisuuden muutokseen: ”Kyse ei ole niinkään siitä, miten väistää käskysana, vaan miten välttää sen kuolemaan tuomitsevaa vaikutusta ja, vuorollaan, kehittää voimaa pae- ta käskysanan alaisuudesta (sen ilmaisusta ja väittämästä).”¹¹ Untolan tapauksessa Conleyn esiin ottama ajatus käskysanan kuolemaan tuomitsevästä vaikutuksesta saa konkreettisen muodon, sillä vaikka käskysanan osoittama ruumis eli Algot Untola kuoli, hänen kuolemassaan samanaikaisesti toteutui pako käskysanasta tekijänimien jatkaessa elämänsä. Algot Untolan moniniminen tekijyys toimii *nimenomaisesti pyrkimyksenä välttää tekijänimi-käskysanan jähmettävää vaikutusta*, ja

siten jatkuvana yrityksenä kehittää uudenlaista tekijyyttä. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 110) kirjoittavat:

Käskysanassa elämän pitää vastata kuoleman vastaukseen, ei pakenemalla vaan tekemällä paoista teon ja luoda. Käskysanojen alla on salasanoja [pass-words, mots de passe¹²]. Sanoja, jotka ohittavat, sanoja, jotka ovat läpikulun komponentteja, kun taas käskysanat osoittavat pysähdyksiä tai organisoituja, kerrostuneita rakenteita.

Juuri tämä kerrostuneisuus, käskysanoihin limittyvät ja niissä syntyvät salasanat, on potentiaalisesti vetämässä pakoviivaa ei niinkään minään mystisenä (ja siinä merkityksessä salaisena) elementtinä vaan aktiivisina luomisen tekoina. Algot Untolan moniniminen tekijyys on käskysanojen määräämää pysyttelemistä systeemin valtakunnassa (’régime du système’, ’regime of system’, ks. Deleuze & Guattari 1988/1986) mutta samalla moninimisyyden ontogeneettinen luomisen tapahtuma, pyrkimys kohti uudenlaista tekijänimien politiikkaa. Untolan liika nimekkyyttä eli tekijänimien eksessiä voi ajatella juuri molekulaarisenä kerroksena, tekijänimijonon ohi vilistävänä virtana, joka toisaalta myös mahdollistaa olioistavan eli molaarisen kerrostuman. Kukin tekijänimi toimii asettamalla molaarisen järjestyksen eli nimeämällä tekijän – tosin Untolan tapauksessa sanan ja ruumiin suhde monimutkaistuu, sillä tekijänimi-sanat rakentavat suhdetta joko Algot Untolan ruumiiseen tai sellaiseen tekijä-ruumiiseen, joka synnytetään tyystin tekijänimi-sanaa lausussa.

Tämä tekijänimien ontogenesis eli luomisen kautta olevaksi tuleminen tapahtuu diskursiivisella tasolla mutta se ei ole palautettavissa kieleen. Tekijänimien kielellisyys kerrostuu ei-diskursiivisten intensiteettien, materiaalisuuden kanssa. Käskysanoina tekijänimet ovat jo itseessään tekemisissä sekä ruumiiden että sanojen kanssa. Tekijän itsensä aktiivisesti valitsemina tekijänimet viittaavat myös luomisen tekoon. Kirjoittaessaan tekijyyden ja kuoleman suhteesta ”Mitä tekijä on?” -esseessään – johon palaan yksityiskohtaisemmin myöhemmin – Michel Foucault (2006/1969, 8) painottaa: ”(...) hän [kirjoittava subjekti] hajottaa kaikki merkit omasta erityisestä yksilöllisyydestään; kirjailijan tunnusmerkiksi jää vain hänen poissaolonsa ainutkertaisuus: kirjoituksen leikissä hänen on omaksuttava kuolleen osa.”

Väitän, että juuri tekijänimi on paikka ”poissaolon ainutkertaisuudelle”. Tekijänimi paradoksisesti paikantaa tekijän poissaolon mutta tekee sen singulaarisesti nimeämällä. Italialainen filosofi Giorgio Agamben (2007, 66) kirjoittaa tästä Foucault’n lauseesta seuraavasti: ”(...) tekijä on läsnä tekstissä ainoastaan eleenä, joka tekee ilmaisun mahdolliseksi nimenomaisesti rakentamalla keskeisen tyhjyyden tämän ilmaisun sisälle.” Tekijänimi on tarkastelussani tällainen aktiivinen tekijyyden ele¹³; tarkemmin ilmaistuna tekijänimi aktualisoituu prosessiksi eli siinä tapahtuu ”tuleminen-eleeksi”. Ele ilmaantuu ontogeneettisen prosessin myötä ja se osoittaa ”saranan paikan” kielellisen ja ei-kielellisen ilmaisun välissä. Ele on performatiivisuuden abstrakti kone, joka toimii maailman ja sanojen välillä (ks. Massumi 2002b, passim.).

Tekijänimi-eleessä laskostuu tekijä ja teksti, materiaallinen ja kielellinen ilmaisu. Brian Massumin (2002b, xxiii) sanoin: ”Jos ei-kieliopillinen verbaalinen ilmaisu on ontogeneettinen huuto, niin ei-tyypillinen eleilmaisuus on sen tanssipari.” Algot Untolan moniniminen tekijäisyys on melkeinpä sanakirjaesimerkki tästä ei-tyypillisestä eleilmaisusta, joka polskaa tanssien tekee tekijänimien käskysana-kieliopista uuden version.

Tarkastellessaan 1900-luvun alulle tyypilliseksi nimeämäänsä ”nykivää” ruumiinkieltä – jonkalaiseksi Untolankin kirjoittavan koneen liikkeen voi kuvata – Agamben (2000, 57) määrittelee eleen näin: ”Elettä luonnehtii se, että siinä ei tuoteta mitään eikä siinä esitetä mitään vaan pikemmin eleessä ylläpidetään ja tuetaan jotakin.” Ele ei ole materiaalista toimintaa jotakin erillistä päämäärää varten (*poiesis*) tai toimintaa, jonka päämääränä on se itse (*praxis*) vaan ele erkanee päämäärien ja välineitten (keinojen) virheellisestä vaihtoehtoisuudesta. Näin ollen voi ajatella, että *tekijänimi tekijyyden eleenä on tekijän luomisteon ylläpitoa ja näyttämistä*. Tekijänimi näyttää ilmaisukeinojen tekemisen prosessin. Eleessä ei ole kuitenkaan kyse ns. tyhjistä eleestä, kliseestä. Agambenin ele-käsite itse asiassa lähenee Deleuzen näkemyksiä merkistä. Gregg Lambert ottaa esiin eleen käsitellessään Deleuzen merkki-käsityksiä, joissa merkki määrittäytyy ”jatkuvien toistojen kautta materialisoituvaksi singulaariseksi kielen tapahtumaksi”. Lambert (2008, 47–48) kirjoittaa:

Luonnollinen kieli sisältää jo itsessään loputtoman määrän kielellisiä eleitä ja kliseitä, jotka eivät nouse merkkien tasolle eli ne eivät suoraan näytä asiaa. Niistä ei tule näyttämisen ilmiö, tai ne eivät muutu identtiseksi näyttämisen teon kanssa, tai Heideggerin termellä käyttämällä, Sanomisen (*sagen*) kanssa.¹⁴

Tekijänimi ymmärrettynä agambenilaisena eleenä on kuitenkin nimenomaisesti näyttämisen ilmiö, eikä niinkään representaation, kuten Agamben (2000) painottaa. Sen lisäksi puhuminen tekijänimestä eleenä (eikä niinkään merkinä) painottaa materiaalisuutta. Ele viittaa arkipuheessakin fyysiseen tekemiseen¹⁵, elehtimiseen, jossa ruumis liikkuu tai sen osat liikehtivät. Ele on sanakirjamäärittelyn mukaisesti ’ruumiin kantamisen tapa’ tai kuten Pasi Väliäho (2010, 17) kiteyttää: ele on ruumiillinen rytmi, ilmaiseva kooste, joka luo sekä etäisyyttä että erottautumista. Eleet muodostavat toimintojen sarjan, jossa materia muuttuu.

Eleeksi käsitteellistettynä tekijänimi on siis tekijän tapa ilmaista erottautumisensa ja välimatkansa muihin tekijänimiin – näin käsitteellistettynä tekijänimiele on väistämättä luonteeltaan mediaalinen eli se ilmaisee välissä-olemisen tapaa suhteutuessaan muihin tekijänimiin. Algot Untolan ”ruumis”, on se sitten poissa olevana tekstissä tai läsnä olevana maailmassa, liittyy eleenä sekä hänen kaikkiin lukuisiin tekijänimiin mutta myös muiden tekijöiden eleisiin. Ele asettuu singulaarisen ja yleisen, luomisen ja toiston, yksilön ja kollektiivin väliin, kuten Väliäho (2010, 17) kirjoittaa.

Algot Untolan tekijänimien (hypoteettinenkin) eksessiivisyys horjuttaa (näennäistä) dominanssin aluetta eli yksinimisen tekijyyden territoria jo lukumäärällään. Territorioista on kyse myös toisella tasolla. Aiemmin esiin otettu ajatus tekijänimien viistoamista laumoista kääntyy ajatukseksi alueista, joita tekijänimet asuttavat. Kutakin tekijänimeä voi ajatella postiluukkuun liimattuna nimilappuna, joka kertoo asunnon, *kodin*, haltijan. Esimerkiksi tekijänimi Maiju Lassila esiintyy erilaisten kirjojen kansissa ja nimilehdillä, ja se on kirjoitettu lukuisten kirjeitten allekirjoituksena: nimi on toistettavissa. Ja juuri tässä tapahtumisessa, jossa singulaarinen¹⁶ erisnimi toistuu yhä uudelleen, alkaa tapahtua Maiju Lassilan tuleminen-tekijäksi. Nimen singulariteetti muodostuu sarjaksi ja sarja koostuu näistä singulariteeteista. Tekijänimi on samanaikaisesti singulaarinen merkki ja sitaatti, joka on toistettavissa. Juuri toistettavuutensa kautta tekijänimi voi toimia *kertosäkeenä*.

Mille Plateaux -teoksessa Deleuze ja Guattari (1980, 381–433; Deleuze & Guattari 1988/1986, 310–350) keskittyvät käsittelemään kertosäettä (*ritournelle*¹⁷, *ritornello* tai *refrain*) nimenomaisesti piirtämässä rajaa eri territorioden, alueiden välille. Kertosäe ei ole filosofeille mikään tahansa rajaviiva vaan se piirtää nimenomaisesti ilmaisevaa, ekspressiivistä suhdetta territorion ja sen ympäristön (miljöö) välille. Ilmaisuu-

liittyvän ulottuvuutensa vuoksi kertosaäkeestä voi tulla tyyli, joka ei pelkästään piirrä rajaa tietylle alueelle vaan se myös rakentaa erilaisia motiiveja ja elementtejä. Ne ilmaisevat sekä territorion sisäisiä impulsseja että suhteita sen ulkopuolisiin olosuhteisiin.

Territorioilla on kaksi huomionarvoista efektiä: ne järjestävät uudelleen erilaisia funktioita ja tekevät uusia ryhmiä erilaisista voimista. Territorio on itsessään kooste, ja sen säilyvyyttä ja koossapysymistä säätelee myös kertosaä. Territorio ei pysy koossa puumallin mukaisesti vaan rihmastona. Tämä merkitsee ensinnäkin, ettei ole olemassa mitään alkua vaan pikemmin tihentymiä ja intensiteettejä. Toiseksi territoriossa intervaleja järjestetään uudelleen ja kolmanneksi erilliset rytmit asettuvat paikoilleen. Juuri näissä kolmessa funktiossa kertosaä toimii. Ritornellit eivät kuitenkaan kaikki ole samanlaisia, vaan niillä on erilaisia ulottuvuuksia. Territoriaalinen kertosaä etsii ja koostaa alueen. Territorialisoidut kertosaäkeet ja niiden funktiot puolestaan muodostavat koosteelle tietyn erityisen piirteen. Kertosaäkeet voivat myös olla uusien territorioiden koostajia, jolloin ne uudistavat ja laajentavat territoria re- ja de-territorialisaation (jälleen ja toisin alueistamisen) kautta. On myös olemassa pakoviivoille karanteineja kertosaäkeitä, jotka kokoavat voimia jättääkseen vanhan alueen ja mennäkseen kohti uusia.

Tekijänimi toimii ja toteuttaa kaikkia edellä mainittuja kertosaäkeen ulottuvuuksia. Tekijyyden eleenä tekijänimi rajaa aina alueensa (tietty tekstijoukko) ja tekee siitä koosteen. Territorialisoituneena tekijänimi myös ilmaisee tietyn kirjoittamisen tyylin: Maiju Lassilan tyyli on jotain aivan muuta kuin Irmari Rantamalan, kuten tulen osoittamaan tutkimukseni neljännessä, tyyliin paneutuvassa luvussa. Tekijänimi kertosaäkeinä myös laajentaa ja sekoittaa eri territorioita esimerkiksi silloin, kun se ilmaantuu henkilöihahmon nimenä samannimisen tai erinimisenkin tekijän teoksissa, kuten Maiju Lassila, joka seikkailee Maiju Lassilan *Rakkautta*-romaanissa. Algot Untolan tekijänimikooste myös kokonaisuudessaan pyrkii kohti uusia tekijänimiterritorioita laajentaessaan tekijänimen funktioita ja käyttötapoja.

Kertosaäe siis toistuu, mutta aina muuntuneena, se palaa aina takaisin mutta ei koskaan täysin samanlaisena. Félix Guattari on artikkelissaan ”Ritornellos and Existential Affects” määritellyt kertosaäettä painottaen toistoa. Guattari (1996, 162) kirjoittaa:

Sisällytän kertosaäkeeseen yleisenä terminä toistuvat diskursiiviset jaksot, jotka ovat suljettuja itsessään ja joiden funktiona on katalysoida ulkopuolisia eksistentiaalisia affekteja. Kertosaäkeet voivat löytää aineksensa rytmisistä ja plastisista muodoista, prosodisista segmenteistä, kasvojen piirteistä, tunnistamisen tunnusmerkeistä, johtomotiiveista, *allekirjoituksista*, *erisnimistä* tai niiden loitsumaisista vastineista (...). [Kursiivi minun.]¹⁸

Toisin kuin Deleuzen kanssa kirjoittamassaan *Mille Plateaux* -teoksen kertosaä-luvussa Guattari ei siis painota ääneen ja musiikkiin (laajasti ymmärrettynä) liittyviä kertosaäkeitä vaan laajentaa käsitteen viittamaan laajemmin selvästi eroteltavissa oleviin diskursiivisiin lausumiin. Guattarin artikkelissa kertosaäkeestä tulee yksi *subjektivaation* perusteellisesti heterogeenisistä komponenteista. Rakentamalla kytköstä Mihail Bahtinin *Estetiikka ja romaanin teoria* -teoksessa (ranskaksi *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard 1978) esittämälle näkemykselle esteettisen lausuman ja siihen liittyvän sosiaalisen tiedon eettisen arvottamisen suhteesta Guattari päätyy puhumaan lausumien synnyttämistä affekteista, niiden kyvystä vaikuttaa toiseen ja vaikuttua toisesta.

Maurizio Lazzarato (2009) on kirjoittanut Bahtinin ja Guattarin diskursiivisia lausumia koskevista näkemyksistä ja hänen mukaansa ajattelijoille on yhteistä se, että molemmat painottavat diskursiivisten lausumien kiinnittymistä yhtäältä maailmaan (guattarilaisittain ilmaistuna ’eksistentiaaliseen territorioon’) ja toisaalta lausussa kehkeytyvään puhujan subjektivaatioprosessiin suhteessa vastaanottajaan. Näiden välinen vuoropuhelu syntyy Lazzaraton mukaan affektiivisista, poliittisista ja eettisistä voimista, jotka lausumassa puolestaan kytkeytyvät ilmaisuun ja sen esteettisiin ulottuvuuksiin.

Guattarin (1996, 159–160) mukaan Bahtin ei siis palauta kirjallista kompositiota ”merkitsijän raaka-aineeksi” huolimatta kirjallisen muodon kielellisyydestä vaan Bahtin erittelee erilaisia lingvistisiä ilmentymiä saadakseen käyntiin verbaalisten affektien tason, jossa erityyppiset elementit äänestä merkitykseen ja syntagmaattisiin yhteyksiin saavat aikaan ”liikkumisen tunteen”. Tätä tunnetta ei voi palauttaa maailman psyykkiseen todellisuuteen mutta kyse ei myöskään ole semioottisesta liikkeestä. Toisin sanoin Guattarin mukaan myös Bahtin huomioi sekä diskursiivisen että ei-diskursiivisen, materiaalsen, tason sekä niiden välisen monimuotoisen liikkeen teoriassaan. Guattari itse, kuten Deleuze,

Baruch Spinozaa seuraten määrittelee affektin ”esi-persoonalliseksi” ilmiöksi, joka on erotettavissa niin bahtinilaisittain ilmaisten ”lausuman luovasta persoonallisuudesta” kuin myös vastaanottajasta.

Spinozan affektiökäsitykseen palaan myöhemmin tarkemmin, mutta tässä yhteydessä on tärkeää huomauttaa, miten siinä on kyse mitä suurimmassa määrin etiikasta, etenkin jos ajatellaan ”hyvän elämän periaatteiden” koostuvan suhtautumisesta ja suhteesta Toiseen. Niin Spinoza kuin Deleuze ja Guattari yhdistävät etiikan (ymmärrettynä suhteena toiseen) esteettisen alueeseen painottaessaan niiden materiaalista kytköstä, joka todentuu ilmaisevuuden kautta. Deleuze ja Guattari (1993, 27) kirjoittavat *Mitä filosofia on?* -teoksessaan: ”Toinen ei tässä näyttäydy subjektina eikä objektina, vaan mahdollisena maailmana (...) mahdollinen maailma ei – ainakaan vielä – ole todellinen, mutta on silti ilman muuta olemassa: se on jotakin ilmaistua, joka on olemassa vain ilmaisussaan.” Filosofit (Deleuze & Guattari 1993, 28) rakentavat selvän kytköksen eettisen ja esteettisen välille kirjoittaessaan: ”Toinen on yhtä kuin mahdollinen maailma sellaisena kuin tämä on olemassa sitä ilmaisevilla kasvoilla, ja toteutuu kielessä, joka antaa sille todellisuuden.” Esteettinen tässä yhteydessä on myös ajateltavissa ilmaisevan ilmiön kykyä muutokseen, tulemisen prosessiin.

Tekijänimi ymmärrettynä kertosaakeena toimii siis jatkuvana subjektiivaaation osoittajana ja rakentajana: se rakentaa ja rajaa tiettyä aluetta, territoriota. Kykeneväisenä vaikuttamaan affektiivisesti tekijänimikertosaäe liittyy esteettisen paradigman lisäksi myös eettiseen paradigmaan: se saa aikaan erilaisia affektiivisia suhteita, jotka syntyvät esteettisen (tekijänimikertosaäkeen ilmaisun alueen) ja eettisen (toiseen suhtautumisen) risteytymisestä. Algot Untolan lukuisat tekijänimet soivat erilailla, ne tyylittävät erilaisia tekstejä ja transponoituvat aina uudelleen heterogeenisesti sekä saavat aikaan mitä erilaisempia affekteja. Seuraavat alaluvut keskittyvät tekijänimiin eleinä ja kertosaäkeinä kuvaamalla niiden territorioita ja miljöitä.

Territorion rajoilla – Tekijänimi pakoviivana

Algot Untolan tapauksessa erisnimet asuttavat mitä moninaisimpia territorioita, jotka puolestaan asettuvat suhteisiin tiettyjen ympäristöjen, miljöiden, kanssa. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 314) erottavat mil-

jöön ja territorion kirjoittamalla, että territorio on miljöön territorialisaation ja rytmin tuote. Miljöö ei siis ole vielä territorio, mutta territorio lainaa elementtejä miljöistä, puretuu niihin, ja toistuva kertosaäe toimii rytminenä säännöllisyytenä, joka nakuttaa miljöön seinään reikää (ks. myös Grosz 2008, 45–55). Tekijänimi kertosaäkeenä rajaa talon¹⁹ (josta voi tulla koti tai muu asumus), tekee sille tietynlaisen piha-alueen ja usein myös piirtää polun, pakoviivan, tien ulos muutokseen, pois ja kenties kohti uutta kotipihaa. Untolan tekijänimet toimivat – yksittäin tai laumana – generaattorina, joka saa kirjallisuusinstitutionaalisen koneiston liikkeelle aiheuttaen affektiivisia reaktioita. Koneisto yskähtelee paikoitellen mutta se myös kulkee sulavasti sivuuttaen tekijänimen ikään kuin luonnollisena – ja siten näkymättömänä. Tässä alaluvussa tarkastelen Untolan tekijänimien mekaniikkaa erilaisissa kohtaamisissa kirjallisuusinstituution sisäisessä ympäristössä, nimittäin lehtiarvosteluissa. Lisäksi kytken tekijänimet eris- ja tekijänimiä käsitteleviin teoreettisiin teksteihin. Näissä kytkennöissä muodostuu yhdeksi kasautumaksi kysymys, missä tekijänimen kantaja eli tekijä on ja toiseksi, mihin tekijänimen kertosaäe piirtää territorion rajan.

Untolan tekijänimistä Irmari Rantamala oli ensimmäinen kirjan kannessa julkisuuteen tullut nimi *Harhama*-teoksen (1909) tekijänä. Itse teos sai ristiriitaisen vastaanoton, mutta myös tekijänimi aiheutti kohua. Eino Leino arvosteli *Harhama*-teosta ankarasti *Suomalaisessa Kansassa* pitkässä, kaksiosaisessa arvostelussaan. Arvostelun ensimmäisessä osassa Leinon (2.6.1909) pilkkakirves silpoo ensiksi teoksen tekijää erilaisten huhupuheitten perusteella. Leino ihmettelee, että Suomessa on kirjailija, joka on jopa tarjoutunut maksamaan kustantajalleen teoksen painatuskuluista. Leino kirjoittaa:

Jos hän [Rantamala] siihen saakka oli ollut taruhenkilö, kohosi hän nyt ainakin näiden rivien kirjoittajan silmissä suorastaan myyttiseksi sankariksi, jonkinlaiseksi jumaluudeksi, jonka kengännauhoja ei mikään muu kirjallinen areiopaagi kuin mahdollisesti Kansallis-Pankin johtokunta olisi kelvollinen päästämään.

Tässä nautittavasti kirjoitetussa sitaatissa Leino tekee, ainakin näennäisesti, mahdollittoman yhdistelmän Irmari Rantamalan tekijänlaadusta. Yhtäältä Rantamala on jopa ajaton tai ainakin kykenevä lävistämään erilaisia aikatasoja, sillä Leino nimeää hänet myyttiseksi hahmoksi,

tosin halventavasti ainoastaan ”jonkinlaiseksi” korkealle jalustalle istutetuksi jumalolennoksi. Toisaalta Leino samalla palauttaa Rantamalan hyvinkin maanpäälliseksi olennoksi liittämällä tekijän rahaan, aineelliseen maanpäällisyyteen. Rantamalan kengät kulkevat maan tasolla, pää kohoaa korkealle.

Leino pilkkaa kirjailijaa myös siitä, että professori Aspelin-Haapkylä ”puffaa häntä”. Nuorsuomalaisiin piireihin kytkeytyvälle Leinolle vanhasuomalaisiin lukeutuvan professorin kehu ei ole meriitti vaan pikemmin dismeriitti. Leino (2.6.1909) jopa kysyy:

Mitähän jos tämä kaikki [*Harhama* ja sen tekijä] olikin vain pelkkää humpuukia? Mitähän jos tässä olikin kysymyksessä vain eräs jättiläiskokoinen kirjallinen Humbert-juttu²⁰, jonka rinnalla kaikki entiset ja jo tavaksi tulleet samansuuntaiset ajanilmiöt olisivat tuskin paljaalle silmälle erotettavia? Kirjailija, joka debyteeraa 6000-sivuisella romaanilla! Kirjailija, joka ei aseta kustantajalle mitään vaatimusta, vaan kaikki lukijalleen!

Leino nimeää kirjailijan täysveriseksi uusromantikoksi ja nimenomaisesti terveelliseksi, negatiiviseksi opettajaksi, sillä hänessä ”tämän tyyliuunnan viat ja ansiot esiintyvät niin paljaina, silmiinpistävinä ja turvattomina”. Arvostelijalle kirjailija on astumassa rajan yli kohti liiallisuutta: arvostelun ilmoitus ansioiden ja vikojen ilmenemisestä ”niin paljaina” toimii kielellisenä portaalina, josta avautuu esteetön kulku ”liialliseen paljauteen”. Kokonaisuudessaan Leinon arvostelu pistää *Harhaman* kirjallisuuden alimpaan kastiin – arvostelun läpikäyvä ironia tahtoo saada sekä Rantamalan että tämän teoksen näyttämään naurettavalta.

Arvostelussaan Leino kiinnittää huomiota myös tekijän ja teoksen nimiin, jotka aiheuttavat sieluntuskia teoksen esittämien jumaluustarustojen ja ihmishengen heiluriliikkeen ohella. Leino (2.6.1909) kirjoittaa: ”Siihen [sieluntuskien] lisäksi vielä kirjan ja tekijän nimi: Harhama, Irmari Rantamala! Mikä mahdoton ja mauton ääniyhtymä! Olkoon sen tekijä kaikilla jumalallisilla hyveillä varustettu, suomen kielen korvaa ei hänellä ainakaan ole.” Tämäkään ei riitä erisnimien pilkaksi vaan Leino palaa vielä myöhemmin asiaan. Mainitessaan Irmari Rantamalan nimen Leino laittaa heti sen perään ajatusviivojen sisään huudahduksen: ”Oh, mikä nimi!”²¹

Leinon arvostelussa tekijänimen eleet asettuvat varsin ristiriitaisiin asentoihin. Ele viittaa yhtäältä abstraktiin ulottuvuuteen, jopa valheeseen (”humpuukiako?”), mutta samalla se materialisoituu kielelliseen tasoon häirintänä (”mahdoton ja mauton ääniyhtymä”). ’Irmari Rantamala’ ääneen lausuttuna värisee ja tärisee ja vaatii intensiivistä artikulaatiota; aivan kuin r-äänteitä olisi liikaa, ylenmääräisesti. Nimen r-äänteet toimivat punctumina, joka vaatii pysähtymistä ja samanaikaista venymistä r-äänteen jatkuessa tavusta toiseen. Irmari-etunimeä²² ei löydy esimerkiksi Kustaa Vilkkunan etunimiluettelosta (ks. Vilkkuna 1990) sellaisenaan, ainoastaan tavallisempi Ilmari saa selityksensä. Vilkkuna (1990, 83) liittyy ’Ilmarin’ yleistymisen kansallisromantiikkaan ja kytkee sen tietysti *Kalevalan* seppään. Nimenä Ilmari on mainittu jo 1500-luvulla muodossa Ilmarinen, ja sen kantasana on ’ilma’. Tämän etymologisen selityksen kautta Leinon viittaukset ’kohotettuihin olentoihin’ saavat kirjaimellista pohjaa. Mutta eleenä ’Irmari’ on mielenkiintoinen siksi, että sitä voi tarkastella muunnelmalla ’Ilmarista’ mutta yhtä hyvin myös yhdistelmänä naisten nimistä: Irma + Mari = Irmari. Leinon esiin ottama ”jättiläiskokoisuus” saattaisi liittyä Irma-nimeen, sillä Vilkkuna (1990, 87) selittää Irman saksalaiseksi lyhentymäksi nimistä, jotka alkavat sanalla ’irmin’ eli ’mahtava, suuri’. ’Mari’ puolestaan on vanha muoto ’Mariasta’ eli ’toivotusta lapsesta’ (Vilkkuna 1990, 118). Irmari, mahtava ja toivottu lapsi?

Eksessiivisessä outoudessaan ’Irmari’ toimii ns. positiivisen deterritorialisaation (ks. Deleuze & Guattari 1988/1986, 508) logiikalla alueistaessaan useita nimiä yhteen uudenlaiseksi sekoitukseksi, ja silloin se piirtää pakoviivaa pois tutulta alueelta saaden aikaan affektiivista häirintää. Tätä positiivista deterritorialisaatiota kuvaa relatiivisuus, joka syntyy pakoviivan suhteesta reterritorialisuuteen. Relatiivisuus syntyy siis siitä, että samalla kun Irmari-nimi alueistaa eri erisnimiä uuteen yhteyteen, se yhtä kaikki kuitenkin säilyttää eli re-territorialisoi tekijänimen käskyfunktion. Kaikessa outoudessaankin Irmari Rantamala toimii tietyn, kirjallisuusinstituution ympäristöön asettuvan alueen rajana. Irmari-nimen liittyminen ’Rantamalaan’ eli ’rannan tuntumaan asettuvaan alueeseen’ täydentää hämmennystä. Eleenä koko nimi on tehokas vaatiessaan hitautta sekä materiaalisuudessaan (ääneen artikuloitua) että ketjuttaessaan ja venyttäessään merkityksiä.

Leino ei ollut ainoa, joka *Harhaman* ilmestyessä kummasteli tekijän nimeä ja henkilöllisyyttä. Leino ei kuitenkaan ryhdy arvosteluissaan

avoimesti pohtimaan, onko tuo mauton nimi eli Irmari Rantamala salanimi vai ei. Avoin pilkka nimeä kohtaan saa ajattelemaan, että Leino pitää nimeä salanimenä vaikkei kiinnitäkään nimen tähän puoleen huomiota. Muualla käytiin myös keskustelua Irmari Rantamalan oikeasta henkilöllisyydestä ja siten salanimisyydestä – ja näin tekijänimen rajavaa territoriota haluttiin laajentaa pois teoksesta. Häneksi arvailtiin niinkin erilaisia hahmoja kuin kirjailijoita Bergh-Martti Wuorta ja Johannes Linnankoskea tai näyttelijä Ida Aalbergia tai piispa J. R. Koskimiestä (ks. Railo 1923, xx; Lindsten 1977, 141). Humoristisen pilalehden, *Tuulispään* toimitus (*Tuulispää* 20/1909) jopa arveli lehensä kollektiivisen nimimerkin eli A. Lindströmin olevan ”herra Harhaman tekijä”. Nuutti Vuoritsalo palaa kuitenkin *Harhaman* tekijän henkilöllisyyteen lehden myöhemmässä numerossa (*Tuulispää* 52/1909) ja kieltää itsensä eli ajattelija A. Lindströmin yhteyden Irmari Rantamalaan. Vuoritsalo kertoo A. Rantamalan²³ olevan hänen tuttunsa, jopa ”opetuslapsensa”. Irmariin muuttaminen pelkäksi kirjaimeksi ja vieläpä A-kirjaimeksi liittää Rantamalan kirjoittajaan A. Lindströmiin, mutta mikseipä myös Algot Untolaan ja jopa A. Rantalaan eli Untolan kirjeissään käyttämään allekirjoitukseen.

Pakinakolumnissaan Vuoritsalo tekee pastissin *Harhaman* tyylistä ja antaa kirjallisen muotokuvan romaanin tekijästä. Kuvassa tekijän suusta leiskahtaa tulinen leimaus, tarhapöllö istuu vasemmalla olkapäällä, käärme roikkuu oikeasta silmästä, ja kruunulla katetun pään päälle on istahtanut timanttikukkaa pitelevä marakatti. Muotokuvan rakennus päättyy lausahdukseen: ”Mutta Rantamalaa en enää nähnyt” (*Tuulispää* 52/1909). Tämän dramaattisen tekstinsä, jossa tekijä on piiloutunut teoksestaan höyryäviin tulikivenkatkuisiin houruihin, Vuoritsalo päättää vieläkin dramaattisemmin. Hän ilmoittaa, että Rantamala on kaiken todennäköisyyden nimessä ”se vanha” eli piru.²⁴ Leinon pilkassa Rantamala kohoaa jumalallisuuteen, Vuoritsalo puolestaan madaltaa Rantamalan humoristisesti manalan hallitsijaksi – tekijänimi-kertosäkeen piirtämä rajaviiva säksättää laajaa siksak-liikettä väistäen pysähdystä maalliselle alueelle eli ihmisen tilaan.

Harhaman tekijän ”oikea” henkilöllisyys selvitettiin julkisesti A. Tarjanteen kirjoittamassa alakertapakinassa *Hämetär*-lehdessä. Tarjanne (6.6.1909) kirjoittaa: ”Tämä tällainen elämän täydelliseksi harhaksi joutunut *ent. k opettaja Untola* on Irmari Rantamala.” Pari vuotta myöhemmin Maiju Lassilan esikoisromaanin *Tulitikkuja lainaamassa*

ilmestyessä nimimerkki K S L (eli Kalle Sanfrid Laurila) palaa romaania arvostellessaan Irmari Rantamalaan eli ”ärriä rakastavaan tekijään”. Laurila on selvillä Maiju Lassilan ja Irmari Rantamalan yhteydestä, minkä hän tuo esille myös sekoittamalla nimet ”Irmari-Maiju-Rantamala-Lassilaksi”. Tämä Laurilan yhdistelmänimi toimiikin hauskaasti samalla mekaniikalla kuin Irmari Rantamala sekoittaessaan monta, kokonaista, nimeä yhteen. Laurila ei sano ryhtyvänsä arvostelussaan pohtimaan, onko Maiju Lassila ”sisällisestikin sama kuin tuo melkein pelottavan kuuluisuuden saavuttanut Irmari Rantamala”. Laurila ei ryhdy puuhaan, koska ”hänellä ei ole kunnia tuntea Maiju Lassilan kirjallista yhtä vähän kuin muutakaan menneisyyttä.” (Laurila 1911, 379.) Erisnimet lisääntyvät vielä seuraavanakin vuonna, kun Yrjö Koskelainen arvostelee (1912) samassa kritiikissä Maiju Lassilan *Pojat asialla*, *Luonnon lapsia* ja *Rakkautta* -teokset. Arvostelussaan Koskelainen arvelee myös kirjailijoiden Hilma Pykkäsen, Anni Kasteen ja Armi Vainion olevan samaa alkuperää kuin Rantamala ja Lassila.

Näissä henkilöllisyyden selvittämissä tekijänimen territoriaalisuus rakentuu yhdistämisen periaatteella. *Tuulispään* kirjoituksessa kertosaakkeenä toistuva Rantamala-tekijänimi on territorialisoitu tietynlaisen, pirullisen tyylin, yhteyteen – yhdistäminen toimii alueen sisäpuolta kohti. Silloin kun henkilöllisyyttä liitetään niin Algot Untolaan kuin vaikkapa Ida Aalbergiin sekä muihin kirjallisiin tekijänimiin (Maiju Lassilasta Anni Kasteeseen), ylittää tekijänimi territorionsa rajat ja sitä asetetaan laajempaan miljööseen. Tällöin käskynä käy, että tekijänimellä pitää olla paikkansa myös maailmassa, henkilörekistereissä.

Rantamala mielletään salanimeksi. Tämä selittyy yhtäältä siitä, että kustantaja, Suomalainen Kustannus-osakeyhtiö Kansa ilmoitti olevansa tietämätön *Harhaman* tekijän henkilöllisyydestä (ks. Erho 1957, 43). Toisaalta viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä – kuten jo 1800-luvulla – ei ollut lainkaan tavatonta käyttää salanimiä; lukeva yleisö oli totunut salanimillä kirjoitaviin tekijöihin. Irmari Rantamalan tai Maiju Lassilan ”menneisyyden metsästäminen” eli ”oikean” henkilöllisyyden selvittely ei ollut mitenkään poikkeuksellista. Tämä alkuperäisen kirjoittavan henkilön etsintä liittyy myös näkemykseen kirjallisuudesta itseilmaisuna, kynää pitäneen käden ja sitä myöten sekä sydämen että aivojen yhteistoiminnan näkymisenä, kenties paljaana, sanataideteoksessa – sitä ei pidä peittelemän salanimellä vaan oikean henkilön ja teoksen yhteys pitää paljastaa itseilmaisujatuksen toteutumiseksi.

Eino Leino ja muut arvostelijat eivät ryhtyneet määrittelemään kirjoituksissaan Irmari Rantamalaa tai Maiju Lassilaa tekijänimen rajaaman alueen ulkopuolelta päin, kuten henkilöllisyyden kautta. He pysyttäytyivät kyseessä olevan teoksen ja tekijänimen muodostamassa territoriossa. Heidän kirjoituksensa siis eroavat niistä kirjoituksista, joissa lähdetään pohtimaan tekijänimen kantajan ”oikeaa” nimeä. Tätä eroa voi käsitteellistää Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin hahmottaman *jäljittämisen* (’*décalque*’, ’tracing’; Deleuze & Guattari 1988/1986, 12–15) avulla. Siinä missä Leino ja A. Lindström sijoittavat tekijänimen liikku- maan tietyn territorion pinnalla – vaikka ensin mainittu kohottaa kirjoittajan ironisesti ”jumalallisilla hyveillä varustettuun” korkeuteen ja toinen alentaa syvälle helvetin tulin – kytkiessään tekijänimen tekstiin, löytävät henkilöllisyyden *jäljittäjät* sen sijaan liikkeen ylhäältä alaspäin, kohti oikean henkilöllisyyden alkupistettä – tai puunjuurta, kuten Deleuze & Guattari kuvantavat tämänkaltaista strategiaa. He kirjoittavat (Deleuze & Guattari 1988/1986, 12): ”Puun logiikka on jäljittämisen ja uusintamisen logiikkaa. (...) Puu artikuloi ja hierarkkioi jäljittämisiä; jäljittämiset ovat kuin puun lehtiä.” Jäljittämiseen perustuva lähestymistapa asettaa tutkimuskohteen sopimaan omaan metodiinsa olettamalla kohteelle rakenteellisen homologian muiden vastaavien kohteiden kanssa, kirjoittaa Brian Massumi (2002b, xviii) pohtiessaan jäljittämisen käsitettä. Tekijänimien tapauksessa rakenteellinen homologia on jo aiemmin löydetty väittämäksi nimen takana olevasta oikeasta henkilöllisyydestä, ja nyt se etsitään uudelleen Algot Untolan tekijänimien kohdalla. Puumalli ja jäljittäminen ovat *paluun poetiikkaa*, liikettä takaisin päin.

Oikeaa henkilöllisyyttä etsivät kirjoittajat jäljittävät toisin sanoen erisnimen referenttiä, viittauskohdetta reaalimaailmasta, antaakseen sen avulla ja kautta erisnimelle identiteetin ja ruumiin. Kun Eino Leino puhuu Rantamalasta ”terveellisenä, negatiivisena opettajana” tai kun J. Aawik (1910) omassa *Harhama*-kriitikissään ei kertaakaan pohdi her- ra Rantamalan henkilöllisyyttä vaan määrittelee lukemansa perusteella Rantamalan ”primitiivistä voimaa ja persoonallisuutta” omaavaksi tekijäksi, ei erisnimeä merkityksellistetä referentin vaan pikemmin merkit- tyn tai metonymisesti ”ominaispiirrekimpun” avulla.

Tätä referentin metsästystä tai jäljittämistä voi lähestyä erään eris- nimeä tarkastelevan teorian kautta. Angloamerikkalaisessa kielifilosof- iassa on muotoiltu ns. erisnimien historiallis-kausaalista teoriaa, jota

kehittelivät 1970–80-luvuilla muiden muassa Saul Kripke ja Keith Donnellan. Tässä teoriassa on keskeistä juuri erisnimen ja referentin suhde sekä toisaalta erisnimeen liittyvät määrittävät lausekkeet – toisin sanoen sellaiset näkökohdat, jotka aktivoituvat myös esille ottamissa- ni lehtikirjoituksissa. Erisnimien historiallis-kausaalinen teoria voidaan jakaa kahteen, rakenteelliseen ja historialliseen osaan. Rakenteellisesti erisnimien kausaaliteoria väittää, että erisnimet ovat ’rigid designators’ – joka on suomennettu ’kiinteäksi nimeäjäksi’ – eli ne viittaavat aina yh- teen ja samaan referenttiin huolimatta tämän ominaisuuksista ja niiden muuttumisesta (ks. Kripke 1980; ks. myös Pavel 1979, 181). Kun nimi siis on kerran liitetty ihmiseen, se viittaa aina häneen, vaikka ihminen muuttuisi ominaisuuksiltaan. Keith Donnellanin (1972, 377) mukaan kyky kuvata referentin ominaisuuksia ei ole välttämätöntä erisnimen käyttämiselle. Erisnimien referentti ilmenee sen sijaan sen historiallisesta tai kausaalisesta yhteydestä puhetilanteeseen.

Kausaaliteorian historiallinen osuus tarkastelee puolestaan erisni- men kastetta, nimeämisen hetkeä. Erisnimi lähtee sosiaaliseen kiertoon kun joku/jotkut ensi kertaa muodostavat korrelaatiosuhteen nimen ja tietyn yksilön välille. Tämän initiaatiokasteen jälkeen syntyy viittaus- lainaus-prosessi, jossa sosiaalinen yhteisö voi käyttää erisnimeä vaikei tuntisi kyseistä henkilöä laisinkaan tai tietäisi tämän ominaisuuksista mitään. Näinhän esimerkiksi aiemmin esillä ollut K. S. Laurila tekee käyttäessään Maiju Lassilan nimeä huolimatta tietämättömyydestään Lassilan kirjallisesta tai muusta menneisyydestä (ks. Laurila 1911, 379). Tätä kausaaliteorian näkemystä nimen ensimmäisestä käyttökerrasta eli kasteesta tosin on kritikoinut esimerkiksi T. G. Pavel (1979, 187–189), jonka mukaan initiaatiohetkeä tuskin voidaan jäljentää. Erisnimiä käytetään ’kiinteinä nimeäjinä’ huolimatta niihin liittyvästä kausaali- tai historiallisesta ketjusta. Pavel (1979, 189) ja Gareth Evans (1977) painottavat, että historiallinen ja kausaalinen ketjuuntuminen pitää suh- teuttaa aina kyseessä olevaan yhteisöön ja sen puhekäytäntöihin. Krip- kekin (1980, 167) korostaa erisnimien käytön olevan ennen kaikkea sosiaalista. Erisnimiä käytetään, jotta voidaan kommunikoida muiden kanssa mutta etenkin, jotta voidaan säilyttää pysyvä korrelaatiosuhte erisnimen ja tietyn yksilön välillä. (Ks. myös Margolin 2002, 109–111; Sjöblom 2006, 57.)

Jos tarkastelee nimien kausaaliteorian kautta näitä esille ottamiani erilaisia tapoja määrittää ja identifioida Irmari Rantamalaa ja Maiju Las-

silaa, voi niistä löytää ensinnäkin eron suhteessa nimen antajaan, kasteen suorittajaan, ja toisaalta referentin merkitykseen. Leinon ja Aawikin tapa ikään kuin hyväksyy Irmari Rantamalan (tai kuka lieneekään) kastajaksi, nimen antajaksi, jolloin Leinon ja Aawikin ei enää tarvitse pohtia referentin ja yksilön välistä korrelaatiota: korrelaatio suhde on tapahtunut jo aiemmin Irmari Rantamalan nimen syntykasteessa. Ne kirjoittajat, jotka pohtivat Ida Aalbergia tai Anni Kastetta, puolestaan etsivät todellisuudesta viittauskohdetta, referenttiä erisnimelle – ja siten haluavat olla ensisijaisia kasteen antajia. Leino tyytyy antamaan erisnimen kantajalle tiettyjä ominaisuuksia, jotka saavat myöhemmin vaihtua ja muuntua. Irmari Rantamalan nimen merkitys syntyy niistä. Leinolle 'Irmari Rantamala' on merkittävä ja ominaispiirrekin merkittävä, joista yhdessä syntyy erisnimen merkitys. Leino myös "alistuu" suhteessa siihen auktoriteettiin, joka on nimen antanut. Oikeassa maailmassa sijaitsevan referentin etsijöille merkitys näyttää piilevän ennen kaikkea erisnimen piilottamassa henkilöllisyydessä.

Jos ajattelee Algot Untolan olevan referentti niin Irmari Rantamalle, Maiju Lassilalle, J. I. Vataselle ja kaikille muille nimille, syntyy jonkinasteisia ongelmia ainakin suhteessa moderniin länsimaiseen nimenantosteemiin. Yhteiskunnallisessa ja kirkollisessa käytännössään kausaalinen viittaussuhde erisnimen ja referentin välille syntyy vaikkapa syntymäajasta. Siinä lähdetään liikkeelle ajatuksesta, että yksi nimi viittaa yhteen yksilöön – poikkeustapauksissa, kuten samannimisten henkilöiden kohdalla, viittaussuhde todistetaan nyttemmin syntymäaikaan kiinnitettyllä henkilötunnuksella.

Algot Untolan nimeäminen referentiksi kaikille tekijänimille myös kahdentaa korrelaatio/viittaussuhteen kerroksittaiseksi, sillä onhan Algot Untola jälleen erisnimi, joka itsessään viittaa tiettyyn henkilöön. Algot Untola on sekin erisnimen referenssiketjussa jälleen kahdentuva, sillä sen initiaatiokaste tapahtui Untolan oleskellessa Viipurissa. Biografeemiksi voi nostaa tiedon, jonka Sulo Niskanen (1982, 164) esittää: "Suomalaisessa Virallisessa Lehdessä (n:o 229) on 2.10.1894 kansakoulunopettaja Algot Untolan allekirjoittama ilmoitus: "Nimeni Tietäväinen on tästälähin Untola."²⁵ Tässä nimenantajana on Untola itse, mutta Algot Tietäväisen kaste tapahtui joskus hänen syntymänsä (28.11.1868) jälkeen, ja silloin nimenantajina (luultavimmin) toimivat hänen vanhempansa Jaakko Vilhelm Jaakonpoika Tietäväinen ja Maria Simontytär Hakulinen.²⁶

Nimien kausaaliteoria lähtee liikkeelle ajatuksesta, että yhtä erisnimeä vastaa yksi yksilö, mikä tietysti Algot Untolan tapaukseen suhteutettuna on ongelmallista hänen monena-olemisensa vuoksi. Kausaaliteoria onkin perusmuodossaan kehitetty "oikeiden" ihmisten erisnimien pohjalta. Keith Donnellan (1974) sanoo erisnimeen historiallisesti viittaavan yksilön olevan välttämätön nimen käytölle, jotta erisnimen sisältämä väittämä olisi tosi tai väärä. Jos yksilöä ei ole olemassa – kuten vaikkapa Homeroksen tapauksessa – tapahtuu ns. referenssivirhe, vaikkapa väittämä olisi tosi (esimerkiksi "Homerosta ei ollut olemassa"). Donnellan puhuu näistä referenssivirheistä historiallisina tukoksina ('blocks'), joissa erisnimen ja referentin välinen suhde on ainoastaan kielellinen. Donnellanin mukaan on löydettävissä tukoksen synnyttämä tapahtuma, jossa yksilön ei-olemassaolo selviää (esimerkiksi lapsen tajutessa Joulupukin olevan olemassa vain vanhempien puheessa tai muinaisen tutkijan nimetessä Homeroksen yhdeksi yksilöksi, vaikka todellisuudessa "Homeroks" on monta tarinankertojaa).

Untolan tapauksessa kausaaliteorian mukaiseksi referenssivirheeksi voisi nimetä vaikkapa A. Tarjanteen paljastuksen Irmari Rantamalan yhteydestä kansakoulunopettaja Untolaan – itse asiassa koko Untolan tekijänimikooste lienee tarkoituksellisesti pelkkää "referenssivirhettä", joka alkoi jo ristimänimen muutoksessa. Algot Tietäväinen -nimen jälkiosahan tarkoittaa 'se joka tietää'. Tämä tietäväinen olento muuttuu Untolaksi eli nimenkantajaksi, jossa kuuluu ääniä niin kalevalaisesta Untamosta kuin kansallisromanttisesta Untosta²⁷ (ks. Vilkuna 1990, 179). Tällä nimenmuutoksella leikkiessä voi sanoa, että paternyymin eli isännin painottaa tietoa, mutta se muuttuu melkein päinvastaiseksi, tunnetta ja perinnettä korostavaksi nimitykseksi. Algotista poistiputettu h-kirjain ei poista etunimen muinaisskandinaavista perustaa: nimen alkuosa tarkoittaa joko aatelista tai mytologista keijuolentoa, loppuosa puolestaan merkitsee goottilaista (ks. Vilkuna 1990, 32). 'Keijumainen gootti kalevalaisessa tunnemaastossa' ei liene kategorisoitavissa virheeksi saati totuudeksi, vaan aivan joksikin muuksi, pakoviivaksi pois käskyjen ja (konkreettisestakin) Isän Nimen²⁸ maailmasta.

T. G. Pavel (1979, 187) tarkastelee nimien kausaaliteoriaa nimenomaisesti fiktiivisten erisnimien kautta, joiden joukkoon Untolan kaikki nimet – myös laillinen uusi nimi – sijoittuvat. Pavelin mukaan pääsääntöisesti kausaaliteorian rakenteellinen puoli eli näkemys erisnimistä lingvistisinä nimilappuina, jotka viittaavat aina samaan yksilöön, pätee

myös fiktiivisten nimien kohdalla. Sen sijaan Donnellanin näkemystä – kausaaliteorian historiallista puolta – tukoksista Pavel pitää tarpeettomana fiktion tapauksessa. Pavelin mukaan fiktiossa on oma maailmansa, jossa erisnimen ja referentin välinen suhde liikkuu eri tasolla kuin reaali maailmassa. Reaali maailmaa ja fiktion maailmaa ei pitäisi tarkastella samoin perustein sik sikikään, että fiktion tai uskonnon tai mytologian ollessa kyseessä ihmiset hyväksyvät suhteellisen auliisti erisnimen ja referentin väliset epämääräisyydet ja epäselvyydet. Toisin sanoen, tukoksien määrittelyä historialliseksi tapahtumaksi ei tarvita. (Pavel 1979, 188–189.)

Algot Untolan tekijänimien tapaus vaikuttaa ongelmalliselta Pavlinkin kausaaliteoriasta esittämien lievennysten suhteen. Yhtäältä voi siis ajatella referenssivirheen tapahtuvan, kun löydetään yhteys Algot Untolan ja Irmari Rantamalan ja sittemmin Maiju Lassilan välillä eikä ajatella sen olevan tukoksen kaltainen tapahtuma, kielessä rakennettu viittaussuhde. Ongelma syntyy ja jää pysyväksi siitä, että Untolan tekijänimiä on vaikea sijoittaa JOKO oikeaan TAI fiktion maailmaan, pitää niitä ”oikeina” tai ”fiktiivisinä” erisniminä, kuten kausaaliteoria haluaa kategorisoida. Sillä juuri tässä liikkumisessa, sijoittautumattomuudessa mihinkään valmiisiin kategorioihin tapahtuu Untolan tekijänimien jatkuva uudelleen territorialisoituminen, pakoviivan piirtäminen.

Kirjoittaessaan kertosäkeestä Félix Guattari (1996, 167) ottaa esille referenssisuhteen ja kertosäkeen toistumisen. Guattari kirjoittaa, että referenssi on tuki olemassa olevaa, mutta pikemmin se toimii kankaana aina uudelleen toistuvalla ritornellolle eikä niinkään osana representatiosuhdetta. Untolankin tekijänimet ketjuuntuvat toistumaan ja myös toistamaan potentiaalisia referenssipisteitä jopa niin pitkälle, että tästä ketjuuntumisesta tulee keskeistä. Toisin sanoen: suhteessa referenssiin Untolan tekijänimet kerrostuvat kaksoisartikulaatioksi, jossa toinen kerros osoittaa molaariseen olentoon, Algot Untolaan tai Irmari Rantamalaksi/Maiju Lassilaksi ruumiillistuvaan hahmoon, ja toinen kerros suuntautuu kohti molekulaarisuutta, pois olioistumisesta.

Jaottelu erillisiin kategorioihin noudattaa käskysanojen tapaa ylläpitää järjestystä, josta Untolan tekijänimet hakeutuvat pois. Tätä sijoittamisen vaikeutta Algot Untola vaikuttaa itsekin mieluusti ylläpitävän erilaisilla eleillään. Sulo Niskasen (1982, 38) esiin tuoman hauskan biografeemin mukaan Untola aikoi liittyä syksyllä 1917 ”oikeassa maailmassa toimivan” työväenpuolueen jäseneksi Irmari Rantamalan

nimellä ja ”oikeitten ammattilaisten muodostaman” ammattiyhdistyksen jäseneksi Maiju Lassilan nimellä. Jäljittäessään erisnimen kantajaa kausaaliteoria rakentuu sekin puumallin mukaiseksi teoriaksi, joka ei sovellu Untolan tekijänimien liikkuvaan verkostoon. Sen avulla voi tuki hahmotella joidenkin kirjoittajien tapaa tarkastella Untolan tekijänimiä lehtikirjoituksissaan.

Untolan tekijänimien ylenmääräinen joukko kiteyttääkin yleisemmän tekijänimiin kytkeytyvän ongelman sijoittumisesta. Johdannossa toin jo esiin, miten kirjallisuudentutkimuksessa tekijyysspuheen yhdeksi kipukynnykseksi on noussut valinta sijoittaa tekijyys materiaaliseen maailmaan tai pelkästään teoksen sisäiseksi periaatteen. Tähän kysymykseen Michel Foucault (2006/1969²⁹) paneutuu erityisesti tekijänimien kautta ”Qu’est-ce qu’un auteur?” eli ”Mikä tekijä on?” -tekstissään sekä myös *Tiedon arkeologiassa* (2005/1969).

Foucault (2006/1969, 14) päättää ”Mikä tekijä on?” -kirjoituksensa romanttiseksi nimeämänsä visioon tulevaisuuden kulttuurista, jossa hallitsisi fiktion vapaa tila. Foucault’n vision toteutuessa fiktiota ei enää supistettaisi tekijän kaltaisella pakottavalla järjestelmällä vaan sen tilalla olisi joku muu, jota ei ole vielä määritelty tai kokeiltu. Foucault toteaa ironisesti, että tekijä on (ollut) keino torjua fiktion aiheuttama suuri vaara maailmallemme, sillä onhan tekstin pysäyttämisen ja palauttamisen tekijään tapa estää merkitysten jatkuvat ketjuuntumiset. Tekijä toimii siis vallankäytön ja kontrollin muotona, jolla säädellään merkityksiä. Juuri tätä ulottuvuutta käsitteellistää myös tekijänimen toimiminen käskysanana. Tekijän – tai pikemmin kirjallisuudentutkimuksessa rakennetun tekijäfunktion – voisi siis ajatella toimivan foucault’laisittain yhtenä suljettuna järjestelmänä siinä missä 1700- ja 1800-lukujen kuriryhteiskunnan panoptikon-vankila. Tekijyyden rinnastaminen vankilaan on tässä tietoinen valinta, sillä tekijyyttä ei ole pelkästään kuvattu vankilan metaforalla (ks. esim. Brombert 1978; Benedetti 2005) vaan tekijyyden nimissä ihmisiä on laitettu ja laitetaan aivan konkreettisiinkin vankiloihin.

Tekijyyden suljettua järjestelmää korostaa nimenomaisesti se, että tekijyys on kytköksissä lainsäädäntöön niin tekijänoikeuksien kuin sananvapauden kautta. Deleuze ja Guattari nostavat johdannossa tarkemmin selitetyn käsitteellisen henkilön yhdeksi keskeiseksi piirteeksi nimenomaisesti lakiin liittyvät ominaisuudet. Tekijyydessä on kyse sitoutumisesta tekijyyssopimukseen, joka vahvistetaan tekijänimellä.

Sopimuksessa sitoudutaan noudattamaan tiettyjä, konkreettisiakin, lain-alaisuuksia, jotka rajoittavat mutta myös mahdollistavat liikkeen. Untolan tekijänimiä voi myös tarkastella pohtimalla, miten mahdollista sitoutuminen ylipäätään on. Untolan eri tekijänimien teoksissa oikeudenkäynnin tilannemotiivi eli yhdenlainen lakiin sitoutumisen mittatikki toistuu erilaisina variaatioina. Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksessa isäntämiehet Vatanen ja Ihalainen asettavat Join kaupungin virkavallan ja oikeusistuimen naurettavaan valoon. Lassilan *Kuolleista heränneessä* puolestaan keskushenkilö on vakiovieras poliisin kuulusteluissa, ja samassa teoksessa myös suoranainen oikeus käyttää nimeä on keskiössä. Laajemmin sitoutuminen instituutioon ja rajattuun järjestelmään on motiivina myös Rantamalan *Harhamassa*, jossa Harhama joutuu pohtimaan suhdettaan avioliitto-instituutioon sekä venäläisen yhteiskunnan vallankäyttäjiin ja suomalaiseen puoluepolitiikkaan. Lassilan *Liika viisas* puolestaan nauraa hulluus/liika viisaus -käsitemparin juridisille ja institutionaalisille määrittelyille.

Foucault tarjoaa siis kuitenkin myös vaihtoehdon avoimemmalle tekijyyden järjestelmälle – sen jättäminen avoimeksi onkin ainoa vaihtoehto, sillä muuten se uusintaisi pysyviä rakenteita. Foucault'n (2006/1969, 14) ehdotus tekijän tilalle asettuvasta 'jostakin muusta' voisi sen sijaan kehittyä muminan nimettömyydessä, kuten Foucault sanoo. Sanana 'nimettömyys' on sinällään mielenkiintoinen, sillä keskittyhän Foucault kirjoituksessaan pitkälti pohtimaan nimenomaisesti nimellisyyttä, tekijänimiä ja niiden eri tehtäviä. Untolan tekijänimikoosteeseen suhteutettuna voi myös väittää, että muminan nimettömyys eli tekijän tilalle asettava 'joku muu' avoimempi järjestelmä toteutuu juuri "liiallisessa nimellisyydessä", molekularisoituvassa tekijyydessä.

Foucault'n hahmotelmia tekijänimestä voi suhteuttaa myös näkemukseen käskysanasta. Foucault nimittäin nimeää tekijänimelle sellaisia tehtäviä, jotka toimivat käskysanan tavoin antaessaan tekijänimelle tietyn paikan, position, systeemissä. Ensinnäkin tekijänimi on tekijäfunktion osoitus, se on välttämätön tekijäfunktiolle. Foucault tekee selvän eron erisnimen ja tekijänimen välille painottamalla tekijänimen luokittelevaa funktiota. Foucault (2006/1969, 9) kirjoittaa: "(...) se [tekijänimi] sallii yhdistää joukon tekstejä, rajata ne, sulkea jotkut pois ja asettaa ne vastakkain suhteessa muihin teksteihin. Sen lisäksi se saa aikaan suhteita tekstien välille (...)." Foucault'n käsitys erisnimestä ei vastaa aiemmin esillä ollutta kausaaliteoriaa, sillä Foucault'n (2006/1969, 9)

mukaan erisnimellä on osoittavan, identifioivan tehtävän lisäksi myös kuvaava tehtävä: "(...) jossain määrin se [sekä erisnimi että tekijänimi] vastaa kuvausta. Erisnimellä ja tekijänimellä on erityinen side siihen, mitä ne nimeävät, mutta tämä sidos ei ole yksinkertainen referenssisidos eikä myöskään kuvaus." *Tiedon arkeologiassa* Foucault (2005/1969, 124) laajentaa kysymyksen tekijänimen referenssisidoksesta koskemaan myös *tuotannon* ongelmaa. Tekijyyden ongelma onkin aina myös tuotannon ongelma:

Tällainen denotaatio ei kuitenkaan ole homogeenista (...): viittaako tekijän nimi samalla tavoin hänen itse omalla nimellään julkaisemaansa tekstiin, hänen salanimellä kirjoittamaansa tekstiin, hänen kuolemansa jälkeen löytyneseen tekstiluonnokseen tai vielä kirjoitukseen, joka on pelkkä töherrys tai muistiinpano, "paperi?"

Foucault'n mukaan (2006/1969, 9) tekijänimen ja erisnimen välinen ero näkyy myös kausaaliteorian esiin tuomassa seikassa: jos erisnimeä määrittävät ominaisuudet muuttuvat, erisnimi kuitenkin viittaa silti aina samaan yksilöön. Mutta jos selviää esimerkiksi, ettei tekijänimi Shakespeare kirjoittanut *Sonetteja*, niin tekijänimen tapa toimia muuttuu. Muutos johtuu juuri siitä, että tekijänimi ei ole pelkästään jonkin diskurssin osa vaan sillä on tietty *tehtävä* diskurssissa – tekijänimi kytkee tietyt teokset toisiinsa, jolloin niiden välille vakiinnutetaan samankaltaisuuteen tai polveutumiseen pohjautuva suhde; tai teokset kytkeytyvät toisiinsa niin, että ne laitetaan selittämään toisiaan; tai teoksia käytetään samanaikaisesti – niiden aitous myös selitetään toisten kautta. Viimeiseksi tekijänimen tehtäväksi diskurssin sisällä Foucault nimeää diskurssin olemassaolotavan luonnehdinnan. Tekijänimeä käytetään ikään kuin legitimoimaan tietty tapa kirjoittaa ja puhua, jolloin myös oletetaan diskurssin saavan tietyn vastaanoton ja aseman kyseessä olevassa kulttuurissa.

Foucault (2006/1969, 9) päätyy ajatukseen, ettei tekijänimi "(...) kulje erisnimen tavoin diskurssin sisältä sen tuottaneeseen todelliseen ja ulkoiseen yksilöön, sen sijaan se ikään kuin kiertele tekstin rajoilla, leikkaa niitä irti toisistaan, seurailee niiden särmiä, tuo esiin niiden olemistavan tai ainakin ominaispiirteet." Foucault siis kieltää diskurssin palaavan nimen kantajaan, "kirjoittajaan" sanomalla myös, ettei tekijänimi esiinny väestörekisterissä tai teoksen fiktiossa vaan "se paikantuu katkokseen, joka asettaa tietyn diskurssijoukon ja sen ainutkertaisen

olemistavan” (2006/1969, 10). Foucault’n ajatus, ettei tekijänimi kuulu väestörekisteriin tai fiktion kuvaamaan maailmaan, on nähdäkseni selitettävä niin, että puhuessaan tekijänimestä Foucault tässä yhteydessä puhuu oikeastaan tekijäfunktiosta eli tekijänimen (tai pikemmin tekijänimelle annetuista) toimintatavoista – hän ei siis niinkään puhu tekijänimestä erisnimenä vaan prosessina, johon sisältyvät aiemmin listatut teoksia luokittelevat ja toisiinsa kytkevät toiminnat. Tekijäfunktiona tekijänimi ei kuulu väestörekisteriin tai fiktion diskurssiin, mutta erisnimenä tekijänimi saattaa sisältyä fiktion maailmaan – henkilöhahmojen nimissä tai metapoettisissa teksteissä – jolloin myös tekijäfunktio saa erilaisia merkityksiä luokittelun lisäksi, kuten esimerkiksi Algot Untolan tapauksessa. Maiju Lassilan *Rakkautta*-romaanin keskushenkilöhän on Maiju Lassila ja keskeneräisessä käsikirjoituksessa *Ville Sorsan romaanissa* (jolla nimestään huolimatta ei ole tekijänimeä) seikkailevat niin Irmari Rantamala kuin kirjailija M. Lassila.

Toisaalla kirjoituksessaan Foucault (2006/1969, 11) ottaa esille sen, miten tekijäfunktio ei ole yksinkertainen rekonstruktio, ”joka muodostuu välillisesti elottomana aineksena annetun tekstin pohjalta. Teksti kantaa aina itsessään tietyn määrän merkkejä, jotka viittaavat tekijään.” Näitä merkkejä kutsun Agambenin tavoin eleiksi. Nämä merkit eivät Foucault’lla kuitenkaan viittaa kirjailijaan vaan ”alter egoon, jonka etäisyys kirjailijasta voi olla suurempi tai pienempi ja vaihdella myös teoksen sisällä”³⁰ (Foucault 2006/1969, 11). Tekijäfunktio toteutuu Foucault’n mukaan juuri erossa, jakautumisessa ja etäisyydessä, kirjailijan ja alter egon välillä. Nähdäkseni Foucault’n määrittelemä tekijänimi (ei erisnimenä vaan tekijäfunktiona) viittaa siis myös tähän ”alter egoon” – yhtäältä tekijänimi liikkuu ”fiktion sisällä”, sillä lopulta tekijänimi (re)konstruoidaan tekstien perusteella rakentamalla ”alter egoa”, luokittelemalla ja kytkemällä tiettyjä tekstejä kyseisen tekijänimen alle. Tekijänimi on siis myös tekstin lukemisen tuote.

Foucault’n näkemysten mukaisesti esimerkiksi Irmari Rantamala-tekijänimi luokittelee *Harhaman* (1909), *Martvan* (1909), *Israelittaren* (1913) ja *Turman talon* (1917) samaan ryppäeseen, jonka sisällä näitä teoksia voi suhteuttaa toisiinsa ja se, miten Irmari Rantamala -tekijänimeä/funktiota määrittelee, tapahtuu tekstien luennan kautta. Mielenkiintoisempaa on kuitenkin ajatella foucault’laisittain Algot Untolan kuolemaa, jolloin tekijäfunktion materiaalisuus korostuu. Määritellesään tekijäfunktiota Foucault (2006/1969, 10) nimittäin määrittelee

sen ensimmäiseksi piirteeksi ilmiön, jota nimitän Lain ja Pääoman periaatteiksi. Moderni³¹ ja nimenomaisesti kapitalismin tuottama tekijä (henkilönä) omistaa teoksensa ja tällä omistusoikeudella on kytköksensä juridiikkaan ja mahdolliset seuraamukset sen sisällä.³² Lain ja Pääoman periaatteen mukaisesti tekijä on siis yhtäältä oikeudellinen ja vastuullinen hahmo, joka palautuu Lain ja Pääoman logiikkoihin. Oikeudellinen siinä merkityksessä, että tekijällä on kustannussopimuksissa määritelty laillinen oikeus saada rahallista korvausta teksteistään. Vastuullinen siinä merkityksessä, että mahdollisissa kiistakysymyksissä, kuten kustannussopimusriidoissa tai myös solvauksen, plagioinnin tai vaikkapa jumalanpilkan nostattamisissa syytöksissä, tekijä on vastuussa kirjoittamastaan Lain edessä ja siten potentiaalinen syyllinen. Hannu Salaman jumalanpilkkatuomio havainnollistaa Lain periaatteen konkreettisesti. Salman Rushdien tapauksessa Lain periaatteen mukaisesti tekijä liittyy myös uskon valtakuntaan, kun hän joutuu pakoilemaan fatwaa eli Pyhän Lain nimissä annettua tappomääräystä. Käsitys on kohdistuu aina myös materiaaliin ruumiisiin, kuten nämä ääriesimerkit osoittavat.

Foucault’n tapa tehdä eroa kirjoittajan ja tekijäfunktion välille kuitenkin vaikuttaa mutkistavan tätä periaatetta. Gilbert Laroche (1998, 10) tarkastelee Foucault’n esseitä tekijänoikeuksien ja erilaisten tekijäkonstruktioiden ongelmallista suhdetta käsittelevässä artikkelissaan todeten muun muassa seuraavan: ”Itse asiassa on niin, että kirjoittamisen prosessi irtautuu vastuullisen yksilön osoittamisesta. Yhdestäkään henkilöstä ei voi tulla jonkin ajatuksen ensi- ja viimekätistä liikkeellepanijaa tai täysimääräistä määrittäjää.” Kirjoituksen moninaisuus tekee ”yrityksestä lukea kirjoitus jonkun nimiin metafyyssisen tai ideologisen hankkeen, ei ikinä mitään empiiristä selvitystä.” Larocheen mukaan siis kirjoittamisen prosessi eli tekijäfunktion palautumattomuus historialliseen henkilöön pyrkii myös vapauttamaan tekijyyden Lain ja Pääoman vallasta luomalla utopiaa nimettömyydestä.

Oikeastaan Foucault itsekin painottaessaan tekijän riippuvuutta laista ja pääomasta yhtäällä ja puhuessaan tekijäfunktiosta tekstin ominaisuutena toisaalla tulee lopulta säilyttäneeksi jatkuvan liikkeen ja suhteen ”oikean kirjailijan” ja ”tekijäfunktion” välillä; tarkasti ottaen Larocheen väittäessä vastuullisen henkilön ja kirjoittamisen prosessin irrottamisesta ei siis toteudu Foucault’n kirjoituksessa. Itse asiassa ei ole edes tarpeellista laittaa Foucault’n nimiin kategorista erontekoa historiallisen tekijän ja tekijäfunktion välille – saati nimittää esseitä

Bennettin tavoin vaikeaselkoiseksi – , jos lukee Foucault'ta Gilles Deleuzen tavoin. Huolimatta Foucault'n maineesta erityisesti diskursiivisia lausumia käsittelevän teorian kehittäjänä Deleuze (1988/1986) osoittaa, miten Foucault'n kaikissa teoksissa diskursiivinen taso liittyy aina materiaalisuuteen³³ – Deleuzen (1988/1986, 47–50) käsitteistön mukaisesti nähtävissä oleva kytkeytyy artikuloitavissa/sanottavissa olevaan eli Foucault tarkastelee sekä sanoja ('les mots') että asioita ('les choses'). Deleuzen (1988/1986, 49) mukaan tosin vielä *Tiedon arkeologiassa* Foucault asettaa diskursiivisen muodostelman ensisijaiseksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että nähtävissä olevan materiaalisuus olisi palautettavissa/palautettu diskursiiviseen tasoon. ”Mitä tekijä on?” -esseenkään välttämää ei tarvitse luokitella sijoittumaan joko materiaaliseseen maailmaan tai diskursiiviseen lausumaan, ja siten määritellä niille essentiaalista paikkaa jossakin sulkeutuvassa järjestelmässä. Foucault (2005/1969, 137) kirjoittaa *Tiedon arkeologiassa*:

Aineellisuus, jonka alaisia lausumat välttämättä ovat, on siis pikemmin institutionaalista kuin ajallis-paikallista. Se määrittelee pikemmin *uudelleenmerkittämisen ja toiseen kirjoitusjärjestelmään siirtämisen mahdollisuuksia* (mutta myös kynnyksiä ja rajoja) kuin rajallisia ja katoavaisia yksilöllisyyksiä.

Tämän sitaatin kautta ajateltuna materiaalisuus institutionaalisenä toimintana on osa tekijäfunktiota ja tekijänimeä; se toimii mahdollisuutena siirtyä toiseen kirjoitusjärjestelmään, (olipa se sitten Lain ja Pääoman periaatteen mukainen tai fiktion järjestelmä), jolloin tekijä näyttäytyy materiaalisena liikkeenä ilman jähmettäviä muotoja.

Algot Untolan tapauksessa tämä Foucault'nkin tekstissä säilyvä liike korostuu ja manifestoituu. Irmari Rantamalan voisi tekijänimenä pitää vastuullisena henkilönä: hän on vastuussa sanomisistaan tekijänimensä osoittamisessa ja luokittelemisessa teksteissä, niin kaunokirjoissa kuin vaikkapa *Työmieheissä* julkaistuissa sanomalehtikirjoituksissa. Oikeudellinen (potentiaalisesti syyllinen) henkilö hänestä tuli sisällissodan aikana, kun hänet tuomittiin Lain edessä kuolemaan sanomisistaan vastuullisena. Makaaberisti ilmaisten voi sanoa, että tekijäfunktio (Irmari Rantamala) ei kuitenkaan lopulta ollut Lain edessä syytettynä, oikeudellisenä ja vastuullisena henkilönä, vaan Algot Untola, oikea tekijä. Lain ja Pääoman periaatteen vastaan voi kuitenkin pyrkiä, ja oikeastaan Algot Unto-

lan/Irmari Rantamalan/Maiju Lassilan (ja kaikkien muiden tekijänimien) kuolema on lopullinen pakoviivan piirto, absoluuttinen deterritorialisaatio, jossa siirrytään alueelle, josta ei enää ole paluuta. Kuolemalla voi vapautua käskysanasta, Lain ja Pääoman järjestelmästä. Gilles Deleuze (1994, 259) kirjoittaa *Différence et répétition* -teoksessaan kuoleman kaksijakoisuudesta, sen kaksista kasvoista. Ruumiin aktuaalinen kuolema kytkeytyy lukuisiin itsejään hajottaviin pienempiin kuolemiin ja uudelleen syntymisiin, jotka voivat vapauttaa ja parveuttaa erojen intensiteettejä. Deleuzen (1994, 259) mukaan ”itsemurha on yritys asettaa nämä kaksi yhteismitatonta kasvoa toistensa yhteyteen. Nämä kaksi puolta eivät kuitenkaan kohtaa, ja jokainen kuolema on kahdentunut”. Algot Untolan kuolemassa, oli se itsemurha tai murha, kuoleman kahdet kasvot katsovat omiin suuntiinsa.

Tekijänimi toimii – Halu nimettömyyteen

Algot Untolan tekijänimistä virinnyt keskustelu viime vuosisadan alkupuolella osoittaa, miten tekijän nimeen investoidaan hyvin erilaisia kysymyksiä ja affekteja. Edellä esiin otetut esimerkit viittaavat siihen, että tekijänimi toimii laukaisimena – tai 'signaleettisena materiaana' Félix Guattarin käsitteistön mukaan – erilaisten kytkösten kehitykselle. Algot Untolan tekijänimilauma kiteyttää eksessiivisellä intensiteetillään yleisemminkin tekijänimiin liittyvän ongelman: territorion rajan piirron aktualisoitumisen aina uusina singulariteetteina. Huolimatta siitä, että tekijänimelle, onhan se erisnimi, voi löytää semanttisia merkityksiä nimietymologioista, on tekijänimi kuitenkin enemmän *toiminnallinen* kuin *merkityksellinen* kokonaisuus. Guattarin (ks. esim. 1996, 148–157; 1977) kehittämän ”ei-merkityksellistävän³⁴ semiotiikan” ('a-signifying semiotics') mukaisesti tekijänimi määrittyy *hiukkasperiksi*³⁵ ('particle-sign'), joka pikemmin toimii kuin merkitsee.³⁶

Hiukkasperkkiä kuvataiteen yhteydessä tarkastelleen Stephen Zepken (2005, 124; ks. myös Kontturi 2012) mukaan käsite ilmaisee de-stratifiikaatiota, pakoviivaa pois materiaalin ja merkityksen erottamisesta eri kerrostumiin. Hiukkasperkki painottaa merkityksen ja materiaalin yhteistyötä suuntautuessaan kohti potentiaalisuutta ja avatessaan väylän yhä uusille kytköksille. Gary Genosko (2009, 95) puolestaan ottaa esiin

ei-merkityksellistävän merkin poliittisen potentiaalin kirjoittaessaan, että ”ei-merkitsevillä merkeillä ei ole itsessään merkitystä, mutta Guattarille ne saavat aikaan operaatioita lokaalisen vallan tasolla”.³⁷ Tekijänimet, niin Untolan tapauksessa kuin vähemmän eksessiivisinä, ovat siis (tekijä-) ja (kirjallisuus)poliittisia kannanottoja, jotka voivat heilutella niin merkkien kuin vallan valtakuntien perustoja. Ymmärrettyinä näin tekijänimet asettuvat pikemmin ”opportunistisen” vallankäytön tai de-certeaulaisittain taktisen käytänteen alalle kuin strategian kappaleiksi. Koska tekijänimi on ylipäätään kapitalistisen kirjallisuusinstituution *vaatima* käskysana, on siihen limittyvä poliittinen subversiivisuus paikallista ja tilanteeseen tarttuvaa toimintaa. Ei-merkityksellistävän hiukkasmerkin (kuten tekijänimi) poliittinen potentiaali on Deleuzen ja Guattarin (1988/1986, 208–231) käsitteellistämää *mikropolitiiikkaa*³⁸. Se on asioihin puuttumisen tyyliä, jossa erilaiset koosteet noudattavat molekulaarisen kerrostumisen logiikkaa eivätkä niinkään makropolitiiikalle ominaista molarisointia, olioistamista standardin ja homogeenisyyden periaatteilla (ks. myös Houle 2005, 90; Surin 2005, 162–163). Tässä alaluvussa keskityn tarkastelemaan Algot Untolan tekijänimiä juuri tämän toiminnallisen heiluriliikkeen kautta.

Vaikka Michel Foucault nimesi vaikutusvaltaisen esseensä ”Mikä tekijä on?” -nimityksellä, käsittelee hän siinä myös (tai ehkä, nimenomaan) vastausta ”Miten tekijänimi toimii?” -kysymykseen. Foucault nimittäin antaa nimelle erilaisia funktioita yhdistämisen ja erottautumisen akselilla. Hän myös tarkastelee tekijäkäsitteen käyttötapoja kirjallisuuden tutkimuksessa. Ranskalainen narratologi Gerard Genette (1997/1987) puolestaan ilmaisee *Paratexts*-teoksessaan olevansa nimenomaisesti kiinnostunut nimen funktionaalisista ominaisuuksista. Genetelle tekijänimi toimii kytköksenä, kynnyksenä eli paratekstinä ulko- ja sisäpuolen välillä. Genetten näkemykset tekijänimestä mahdollistavat uusia tapoja tarkastella Untolan nimiryöstä, sillä Genette käsittelee erikseen myös pseudonyymejä, joihin Foucault ei niinkään kiinnitä huomiota. Paratekstejä Genette ryhmittelee ja jaottelee monin eri perustein, niin tilallisin kuin ajallisin perustein, paratekstistä vastuullisen tahon perusteella tai vaikkapa niiden julkisuuden perusteella – joitakin perusteita esiin ottaakseni. Genetelle paratekstejä ovat tekijänimen lisäksi esimerkiksi teoksen nimi, esipuheet ja loppusanat, kustantajan kuvaukset kirjan takakannessa ja liepeissä.

Käsitellessään paratekstejä Genette (1997/1987, 12–13) siis nimittää niiden funktionaaliset ominaisuudet luokitteluja olennaisemmiksi ja jopa tarkastelun keskeisimmäksi näkökohdaksi. Kaikki paratekstit ovat nimittäin aina alisteisia ”varsinaiselle” tekstille, ne on omistettu palvelemaan sitä – ja tätä tarkoittaa juuri etuliite *para* (kreikan ”paitsi”, ”huolimatta”). Nämä funktiot on kuitenkin aina pääteltävä tapauskohtaisesti, genre genreltä ja laji lajilta. Algot Untolan tekijänimien tapauksessa tätä Genetten nimeämää alistussuhdetta voi tosin keikautella toisenlaisesikin, sillä voihan ajatella myös ”varsinaisten” tekstien palvelevan tekijänimiä: teokset (”varsinaiset” tekstit) luokittelevat tekijänimiä tietynlaisiksi kuten Foucault kirjoittaa. Tekijänimi toimii Genetten mukaan peritekstinä, ajallisesti ja tilallisesti ennen teosta paikantavana, kuten esimerkiksi kustantajan mainostaessa teosta. Epitekstinä tekijänimi toimii jälkikäteen vaikkapa haastatteluissa, kritiikeissä ja tutkimuksissa.

Kaiken kaikkiaan parateksti on Genetelle (1997/1987, 2) transaktiota, jossa yhdistyy ”pragmatiikan etuoikeutettu paikka ja strategia”, eli paratekstit palvelevat tekstien vastaanottoa ja lukemisaktia: ne ovat tulokinnan ja tekstin välisiä kynnyksiä. Toisin sanoen Genetten näkemykset tekijänimistä painottavat niiden affektiivista voimaa ja sitä, miten ne *toimivat* ympäristössään. Genetten konseptiota voikin tarkastella stratifikaation, kerrostumisen kautta. Deleuzen ja Guattarin (1988/1986, 39–74) käsitteistöä käyttämällä voi puhua peri-, epi- ja parastratasta eli ajallisesti ja paikallisesti hahmottuvista ilmaisullisista kerroksista.

Käsitellessään tekijänimiä Genette (1997/1987, 37–55) listaa kolme eri kategoriaa, omanimisyyden (”onyymisyys”), anonyymisyyden ja pseudonyymisyyden³⁹. Näille kolmelle on yhteistä se, että niiden käyttäminen on aina valinta – joko tekijän itsensä tai sitten vaikkapa kustantajan suorittama valinta – , sillä tekijänimi on tapa tuottaa tietynlaista persoonallisuutta eikä niinkään identiteetin ilmaisu. Genette ei siis korosta niinkään tekijänimen identifioivaa funktiota vaan tekijänimen tapaa toimia kuvailevana määreenä; Genetten määrittelyt kytkeytyvät ajatukseen tekijänimistä subjektivaatiota toteuttavana kertosaakeena. Foucault’n tavoin myös Genette painottaa tekijänimen osoittavan vastuullisuutta lain edessä, mikä kertoo kapitalistiseen järjestelmään sisältyvästä alamaisuudesta. Tekijä on yhtäältä toimija valitessaan nimensä (vapaasti tai ei) ja samalla alamainen Laille.

Pseudonyymisyydestä Genette (1997/1987, 45–55) erottelee kaikkiaan seitsemän käytäntöä (muun muassa anonyymisyyden, plagiarismin,

luvallisen plagiarismin), joista kahdella on vastineensa Algot Untolan tapauksessa. Toista näistä Genette kutsuu ”tekijän kuvitteluksi”, jolloin salanimi on keksitty eikä ”oma nimi” ja jolloin sille annetaan joitakin kuvaavia attribuutteja. Toinen on variaatio tästä ”tekijän kuvittelusta”: salanimestä ei ilmoiteta muuta kuin erisnimi, joka on eri kuin laillinen nimi. Algot Untolan julkaisseista tekijänimistä J. I. Vatanen ja käsikirjoitusten tekijänimistä Liisa Vatanen, Antti Iisalo ja Aino Kerpola vastaavat tätä viimeksi mainittua ”tekijän kuvittelua”, sillä niistä ei ole olemassa muuta tietoa kuin erisnimi. Maiju Lassila ja Irmari Rantamala puolestaan kuuluvat ensiksi mainittuun käytänteeseen, sillä niihin liitetään kuvaavia attribuutteja sekä paratekstuaalisesti että tekstuaalisesti teosten mainonnassa ja itse teoksissa.

Algot Untolan yhteydessä salanimi-nimitys ei vaikuta toimivalta. Ei siksiäkään, että useimmiten biografistisessa tutkimuksessa salanimi-termiin liittyy palauttava tutkimusstrategia, paluun poetiikan metodiikka. Tutkijat ovat etsineet ja löytäneet syitä ja motiiveja *salailulle* niin psykologiasta kuin empiirisistä tosiasioista. Näin on tapahtunut myös Algot Untolan kohdalla, kun esimerkiksi Railo ja Erho tapaavat selitellä Untolan nimivalintoja luonteen erakkoudella. Pisimmälle psykologisovassa salanimipohdinnassaan on mennyt Mikko Saarenheimo. Hänen sanojensa (Saarenheimo 1948, 164) mukaan Algot Untolan ”henkilöllisyyden ongelmasta” eli vaihtuvista salanimistä voitaisiin saada selkoa psykiatrian keinoin, sillä olihan Untola

(...) varsin selvä skitsoidinen tyyppi, ja hänen ”Harhamansa” oli sekin pirstoutuneisuudessaan tyyppillinen skitsoidinen luonne, jolle vertauskohtia tarjoavat sielullisesti sairaiden maalaamat taulut. (...) Untolassa esiintynyt vahva autistinen piirre viittaa sekin epäterveen sielunelämään.⁴⁰

Välttämällä salaniminimitystä haluan yhtäältä irtaantua Algot Untolan psykologisoinnista ja toisaalta myös kokonaisesta tutkimusstrategiasta, jossa merkitykset ja tulkinta palautetaan ontologisesti johonkin tiettyyn alkuperään. Salanimi-nimike implikoi joskus myös aitoa ja oikeaa olemusta, jota piilotellaan/salaiillaan syystä ja toisesta. Nähdäkseeni Algot Untola pyrki kaikkeen muuhun paitsi salailuun *toiminnassaan* kirjallisen instituution piirissä. Samankaltaiseen ajatukseen on päätynyt myös Liisi Huhtala (1987, 5): ”Kirjoittajuus on oikeastaan ainoa puoli,

jonka Untola näyttää itsestään.” ”Parhaimpana vuotenaan” eli vuonna 1912 hän julkaisi eri tekijänimillä kaikkiaan 9 teosta, hänen tekijänimensä olivat jatkuvasti esillä eri lehtien kirjoittajina, ja kustantajilleen hän saattoi lähettää samana päivänä useita kirjeitä. Tekijänimensä kautta Algot Untola oli siis jatkuvasti näkyvissä eikä piilossa⁴¹ – eleenä.

Untolan tekijänimien eksessiivisyys toimii pikemmin näkyväksi tekemisen kuin salaamisen logiikalla. Vaikka niiden liike on kaksisuuntaista näkyvyyden ja näkymättömyyden akselilla, voi kuitenkin puhua *spektaakkelistä*⁴² ja nimenomaisesti suurimuotoisesta esiintulosta julkisuuteen. Tekijänimet ketjuuntuvat pinnaksi, jolle on vaikeaa löytää ”syvyyttä” esimerkiksi referenssin kentällä. Salanimi-nimikettä voikin Untolan yhteydessä käyttää aiemmin esillä olleen ”salasanan” merkityksessä. Käskeysanoihin on mahdollista ujuttaa sala- tai piilosanoja, eleitä, jotka murtavat hierarkkisia perustoja nimenomaisesti ”oikean” ja ”keksityn” tekijänimen tasoilla. Untolan tekijänimissä ”salaisuus” tapahtuu käänteisesti: spektaakkelinomaisesti ne tekevät julkisesti näkyväksi juuri sen, miten ”salanimen mekaniikka” toimii kutsuessaan etsimään viittauskohdetta nimelle. Ei liene liioiteltua väittää, että tekijänimien spektaakkeli toimii kannanottona myös *julkisuuden* käytänteille.

Myös Genette ihmettelee sitä, että salanimien taustalla olevia motiiveja metsästävät tutkijat liikkuvat ikään kuin taaksepäin. Hän itse painottaa pseudonyymitarkastelussaan nimen aikaan saamia vaikutuksia, efektejä, jolloin tutkimuksellinen ote on eteen päin. Genetteläinen tapa käyttää pseudonyymi-nimikettä rikkoo paluun poetiikan muotoja ja kiinnittää huomion tekijänimen potentiaaliin ulottuvuuksiin. Erityisesti Genetten tarkastelussa on mielenkiintoista hänen väittämänsä – tosin hyvin lyhyesti esitettyä – polyonymisyydestä. Genetten (1997/1987, 51) mukaan itse asiassa ”yksinkertainkin” pseudonyymisyys on aina pieneltä osin pyrkimystä kohti polyonymiaa eli useiden tekijänimien käyttöä, kohti polypseudonymiaa.

Tätä Genetten valitettavan lyhyesti käsittelemää ideaa pseudonyymisyydestä liikkeenä kohti polypseudonymiaa voi pohtia suhteessa erisnimeen – hiukan toiselta kantilta tosin. Nimittäin funktionaalisesti, toimintatavoiltaan, myös yksittäinen erisnimi on liikkeessä kohti polyonymiaa niin, että erisnimikin on itse asiassa aina (eikä pelkästään suhteellisen marginaalisissa tapauksissa kuten Untolan kohdalla) *moninimi*. Untolan tekijänimien moneuden kautta ja erityisesti niiden toimintatapojen kautta kirjallisuusinstituutiosta vallitseva dominantti eli

”yksiniminen” tekijyys alkaa sekin näyttää moninimiseltä. Sillä erisnimellähän on tiettyjä ominaisuuksia ja siihen liittyy lukuisia käytänteitä, joista joitakin voi havainnollistaa vaikkapa nimien (historiallisen) kausaaliteorian mukaisesti. Nämä käytännöt toimivat erisnimen virtuaalisina (potentiaalisina) ominaisuuksina, jotka aktualisoituvat aina eri tavoin kussakin nimessä ja sen käyttötavoissa. Täten voisi ajatella, että erisnimi moninimenä on yhtäältä impersonaalinen ja silti singulaarinen samaan aikaan. Gilles Deleuze (2005, 80–81) sanoo eräässä haastattelussa, jossa käsitellään muun muassa hänen ja Félix Guattarin yhdessä kirjoittamista eli heidän monitekijyyttä: ”(...) yksilöityminen ei ole välttämättä henkilökohtaista. (...) Kahdestaan kirjoittamisesta tulee tässä tapauksessa aivan normaalia. Se riittää, että jotain kulkee, sellainen kulku, joka yksin kantaa erisnimeä. Vaikka luulemme kirjoittavamme yksin, se tapahtuu aina jonkun muun kanssa, joka ei aina ole nimetty.”

Moninimi (erisnimi) on konemainen kooste, joka toimii kytkeyty-mällä erilaisiin yhteyksiin: erisnimen singulaarisuus ei niinkään viittaa henkilökohtaiseen ainutkertaisuuteen vaan se syntyy toistettaessa. Singulaarisuus muodostuu sarjaksi ja tämä sarja koostuu erityisyyksistä aina nimeä toistettaessa (ks. Rajchman 2001, 57). Deleuzen (2005, 154) mukaan erisnimi ei kuvaa subjektia, vaan jotain tapahtuvaa vähintään kahden termin välillä, jotka eivät ole subjekteja vaan toimijoita, elementtejä. Moninimi on sekä singulaarinen aktualisoituessaan kussakin tapauksessa että samalla sitaatti erisnimen virtuaalisista ominaisuuksista että itsestään. Algot Untolan tapauksessa erisnimi on moninimi jo konkreettisilta lähtökohdiltaan (kuten monimutkaiset referenssisuhteet ja nimien lukumäärä osoittavat), ja siinä ajatus erisnimen yksilöllisyydestä purkautuu jopa niin pitkälle, että voisi puhua erisnimestä pienellä kirjaimella tai epämääräisellä artikkelilla varustettuna (esimerkiksi ’yksi maiju lassila’, ’eräs irtamari rantamala’). (Vrt. Deleuze 2001, 25–33.)

Moniniminen tekijyys puolestaan tapahtuu suhteessa tekijänimen virtuaalisiin ominaisuuksiin, jotka aktualisoituvat kussakin tapauksessa eri tavoin. Tekijänimeen voi liittää foucault’laisittain ja genetteläisittäin ainakin valintaan ja juridiikkaan viittaavat ulottuvuudet sekä luokittelevat ja identifioivat funktiot. Moninimisessä tekijyydessä on kuitenkin välttämättä kyse suhteista, sillä erilliset tekijänimet suhteutuvat toisiinsa ja muodostavat siten uuden sarjan. Moniniminen tekijyys on prosessi sekä nimenannon että nimien yhteen kytkeytymisen kannalta.

Deleuze, itsekin siis monessa merkityksessä moniniminen kirjoittaja, kirjoitti kirjan myös Claire Parnetin kanssa. Tässä *Dialogues* -teoksessa tekijät sivuavat myös erisnimeä muun muassa ”Psychoanalyse morte analysez” -esseessä (engl. ”Dead Psychoanalysis: Analysis”), jossa käsitellään kriittisesti (lacanilaista) psykoanalyysia. He (Deleuze & Parnet 1996/1977, 97–98; 1987/1977, 79–80) ihmettelevät, ettei psykoanalyysi tajua mitään epämääräisen artikkelin, infinitiiviverbin tai erisnimen logiikasta vaan psykoanalyttikko haluaa hinnalla millä hyvänsä löytää määrätyn, possessiivisen ja persoonallisen epämääräisen takaa. Deleuzen ja Parnetin mukaan sotilailta ja meteorologeilla on enemmän erisnimen tajua kuin psykoanalyttikoilla, koska he käyttävät erisnimeä viittaamaan strategiseen operaatioon (esimerkiksi Operaatio Phoenix) tai maantieteelliseen prosessiin (Hurrikaani Katarina). Erisnimet kuuluvat siis *tapahtumiin*.

Kirjoittamassaan ”nootissa” edellä mainittuun artikkeliin Deleuze (Deleuze & Parnet 1987/1977, 120) jatkaa erisnimen käsittelyä kirjoittamalla seuraavasti:

Erisnimi, tässä, ei tarkasti ottaen ole viittaus tiettyyn henkilöön tekijänä tai lausuman subjektina; se viittaa yhteen tai useaan koosteseen; erisnimi saa aikaan individuaatiota ’tämyyden’ [’hecceity’⁴³] kautta, ei lainkaan subjektiviteetin kautta.

Tässä yhteydessä Deleuze (Deleuze & Parnet 1987/1977, 120) viittaa nimenomaisesti kirjailija Virginia Woolfin nimeen, ”joka osoittaa valtakuntien, aikakausien ja sukupuolten tilan” eikä niinkään kohdistu tiettyyn henkilöön. Deleuze (Deleuze & Parnet 1987/1977, 120) jatkaa: ”Lääketieteessä on kiehtovaa se, että jonkun lääkärin erisnimeä voidaan käyttää viittaamaan tiettyyn oirejoukkoon: Parkinson, Roger...” Voisiko ajatella ontogeneettisesti olevaksi Algot Untolan oireyhtymän? Ainakaan ei ole kaukaa haettua puhua Operaatio Rantamalasta tai Pyörremyrsky Maijusta, tekijyyden tapahtumasta, jossa tekijänimen molekulaarinen kerrostuma avautuu sarjaksi tulemisia, ei-persoonallisia yksilöllistymisiä. Kuten Alan Bourassa (2009, 75) kirjoittaa, tekijänimistä tulee monimutkaisten, joskus toisilleen vastakohtaisten tekojen, intohimojen ja materiaalien polttopiste: tekijänimi manaa esiin kokonaisia maailmoja eikä niinkään yksilön elämää.

Tätä Untolan tekijänimien ei-persoonallista yksilöllistymistä voi tarkastella eritoten kirjeenvaihdon kautta. Niissä tekijänimet piirtävät territorioiden rajaa tavalla, jota kuvaa (konkreettisesti) minättömyys tai vähintään minän kyseenalaistuminen. Territorion rajan piirtämiseen liittyvä ”talon rakennus” saa pikemmin *as-untolan* kuin omistusasunnon muodon, sillä tekijänimet asuttavat kirjeissä samaa vuokra-asuntoa sekoittamalla nimet toisiinsa: tekijänimen ”omistamisesta” tulee yhteisomistusta. Se on siis ilmeinen kommuuni. Juuri tässä minän ei-persoonallisuudessa, ”minä itse” -ajattelusta irtautumisessa korostuu Untolan tekijyydelle ominainen pakoviivan piirto. Se on pakoa pois romantiikan kiteyttämälle ajatukselle tekijyydestä *itse*ilmaisuna, imaginaatiosta oman itsen imitaationa (ks. Kurikka 2006, 22.) Ei-persoonallisuudessaan, *impersonalismsissaan*, Untolan tapaus kytkeytyy pikemmin manuskriptien eli konkreettisten käsikirjoitusten aikakauteen ennen painotekniikkaa, jolloin tekijyys oli yhteisomistusta ja julkista toimintaa. Intertekstuaalisuus ja intertekijyys oli luonnollista materiaalista toimintaa, kun käsikirjoituksia kopioitiin, sovitettiin, lainattiin tekstipätkiä toisilta ja käytettiin yhteisiä formuloita (ks. Ong 1982; Kurikka 2006, 21). Toisaalta impersonalistinen impulssi voimistuu myöhemmin myös etenkin modernistisissa tendensseissä. 1920-luvulla T. S. Eliotin (1920, 52–53) usein siteerattu näkemys painottaa, ettei runous ole pelkästään pakoa pois tunteista, vaan nimenomaisesti pakoa pois persoonallisuudesta.

Roland Barthesin ja Michel Foucault'n esittämät keskeiset tekijyyteen liittyvät kysymykset ”kuka puhuu näin?” ja ”mitä väliä sillä on kuka puhuu?” saavat kirjeissä muodon ”kuka oikeastaan puhuu nyt?”. Kuten aiemmin sanottu, lähinnä eri kustantajille lähetettyjen kirjeitten allekirjoittajiksi on useimmiten merkitty Maiju Lassila tai Irmari Rantamala, muutaman kerran kirjeen signeeraa A. Rantala, yksi Algot Untolan käyttämistä nimistä. Näissä kirjeissä allekirjoittajat käsittelevät muun muassa omia teoksiaan ja kustantajan niihin ehdottamia korjauksia. Mutta yhtä usein tekijänimet käsittelevät toistensa teoksia ristikkäin niin, että Maiju Lassila puhuu Rantamalasta ja päinvastoin, tai Maiju Lassila puhuu J. I. Vatasesta tai julkaisemattomien teosten tekijänimistä. Irmari Rantamala (7.1.1915) esimerkiksi kirjoittaa Eino Railolle ”omasta teoksestaan”: ”Rantamalan tuhuruksissa olen yleensä muutoksiin ja korjauksiin nähden sangen taipumaton. Huomautuksista kyllä olen sangen kiitollinen mutta oman valintani mukaan katson mita niistä voin hyväkseni kayttaa, mita en.” Rantamala (päivämätön kirje,

joka on ajoitettavissa vuoden 1914 syksyyn) kommentoi Maiju Lassilan *Liika viisas* -romaanista kirjeitse käytyä neuvottelua Railolle:

Sen ”Liika viisaan” kai tahtonette nyt ensi tilaisuudessa jo palauttaa. Missaan tapauksessa en sita anna kenellekaan 50 p kirjaksi. Se on ollut siksi suuritoinenkin, ensimmäinen luonnos on havitetty ja kirjoitettu aivan uusi etta jo työn paljoudenkin takia ei haluta sita tuhlata pikkuiseksi leikellyksi kirjaseksi.

Maiju Lassila (22.2.1915) puolestaan kommentoi omalle *Iivana*-teokselleen (1915) esitettyjä korjauksia seuraavasti: ”En kasita mita varten kustantaja on korjannut muun muassa nimen loppukerakkeen (venalaisen v) kirjoitettavaksi kahdella f:ällä. Tietäakseni suomenkielessä kerake lausutaan aivan samana olipa niitä yksi tai sata peratysten (...)” Edellisenä vuonna Irmari Rantamala on päiväämättömässä kirjeessä kommentoinut samaista Lassilan *Iivanaa*: ”Luulisin menevan vikojensa avulla ja koska lienee myas tavallaan humoritetti seka luonnolliisesta syysta tammoista tuskin (...) monikaan oikea kirjailija suomenkielella kirjoittaa.” Rantamala (9.1.1915) kommentoi myös ”Rantamalan teosta” kirjoittamalla näin: ”Siita Rantamalan tekeleesta vielakin huomautan, etta se ei ole esteettinen, ei taidetta. Nimenomaan siina ovat viat pääasia. Ne olisivat helpot siitä poistaa silla ne ovat aivan irrallisia, mutta niita mina en poista. Tekeleen korjaukseen kylla tuhlaan tyota ja vaivaa säästämatta.”

Nämä esimerkkikatkelmat kirjeistä havainnollistavat tekijänimien tapaa kommentoida ristiin toistensa teoksia. Sen lisäksi niissä näkyy tekijänimien tapa käyttää ristikkäin hän- ja minäpronomineja. Ajoittain kirjeet on kirjoitettu minämuodossa niin, että minänä Lassila kirjoittaa Lassilasta. Mutta aivan yhtä usein Rantamala kirjoittaa minänä Lassilasta tai minä-Rantamala kirjoittaa Rantamalasta kolmannessa persoonassa nimittäen tätä häneksi. Tämä ristiveto persoonapronominien välillä kiteyttää moninimistä tekijyyttä suhteena ja prosessina, operaationa. Minä on kerroksittainen, ja se sekoittuu häneen niin, että lopulta on vaikea sanoa, ”kuka oikeastaan puhuu näin”. Pronominien viittaussuhteet hämärtyvät ja vaikkapa lausuma ”minä olen Maiju Lassila” täytyy suhteuttaa lukuisiin muihin lausumiin, kuten ”minä olen J. I. Vatanen”, ”minä en ole Liisa Vatanen”, tai ”Irmari Rantamalana lausun minä olen Maiju Lassila”. Näin tekijänimistä muotoutuu kokonainen ”minien” lauma.

Lausumat puolestaan synnyttävät uusia lausumia tai kysymyksiä, kuten ”kuka lausuu olevansa Maiju Lassila? Algot Untola vai Irmari Rantamala – vai Maiju Lassila?”. Moninimisen tekijyyden lausumissa ovat aina läsnä kaikki muut, ja siten polyonyymisessä tekijyydessä on aina kyse ”jostakin kolmannesta, joka lausuu ’minä’ ” (vrt. Deleuze & Guattari 1993/1991, 71). Tätä ilmiötä voi myös nimittää versioksi ”apofaattisesta ironiasta”. On kyse apofaattisesta ironiasta, jos kiellämme sanovamme tai tekevämme juuri sitä, mitä olemme varta vasten sanomassa tai tekemässä. Jos lausuma on ”minä olen Maiju Lassila”, sen voi tulkita kielloksi ”minä en siis ole Irmari Rantamala, koska olen Maiju Lassila”, mutta Algot Untolan kohdalla ja muutoinkin polyonyymisessä tekijyydessä kielto ei toteudu, vaan on kyse jatkuvasta affirmaatiosta tyyliin ”minä olen Maiju Lassila, kyllä olen Irmari Rantamala, kyllä olen Algot Untola yms.: olen Maiju Lassila mutta olen myös kaikki muut, minä on hän”. ”Minä en ole Maiju Lassila” on mahdollinen vain ironisena ilmauksena. Tätä Untolan kirjeenvaihdolle tyypillistä ristiin puhumisen tapaa voi myös kuvata ketjuuntuvaksi erisnimen poispyyhkimiseksi tai niin halutessaan maskeeraamiseksi, naamioinniksi.

Émile Benvenisten enonsiaatiosta eli ilmaisutapahtumasta kirjoittamat näkemykset voidaan suhteuttaa tähän Untolalle tyypilliseen persoonapronominien naamioitumiseen. Benveniste (1966, 225–266) erottaa ilmaisutapahtuman subjektin, puhujan tai kirjoittajan (’sujet d’*énonciation*’) lausuman subjektista, puheena olevasta (’sujet d’*énoncé*’). Täten vaikkapa Maiju Lassila on siis ilmaisutapahtuman subjektin, joka puhuu kirjeessä Maiju Lassilasta eli lausuman subjektista: tuleminen Maiju Lassilaksi tapahtuu Lassilan sanoessa ”minä” (Maiju Lassila). Mutta koska minä on aina kokonainen lauma, on kyse ”kollektiivisesta lausumakoosteesta” (esim. Deleuze & Guattari 1986/1975, 18).

Benvenisten mukaan minä syntyy sanottaessa ”minä” silloin kun minä-pronimi on lausuman subjektina – minä toimii performatiivisesti.⁴⁴ Minällä ei ole referenttiä kielen ulkopuolella, se ei voi viitata ”yleensä” kehenkään mutta ei myöskään kehenkään ”erityiseen”. Toisin sanoen, Benvenisten mukaan minä on sana, joka ei tarkoita mitään yleistä. Sen referenttiä ei voi nähdä ja tämä näkymättömyys on systeemiin liittyvää poissaoloa – puhetilanteessa ”minä” tulee näkyväksi, hetkittäisesti läsnä olevaksi. Roman Jakobson (1971/1956; ks. Holquist 1990, 23; ks. Laitinen 1995, 47) nimittääkin persoonapronomineja ”vaihtajiksi”

(”shifters”). Hän tarkoittaa, että ne osallistuvat sekä kielen abstraktiin systeemiin että konkreettiseen diskurssiin yhtä aikaa. Nämä vaihtajat saavat merkityksensä kyseisessä puhetilanteessa. Minä-pronimi Benvenisten ja Jakobsonin tavalla nähtynä toimii kielen tason nomadisena subjektina, hetkittäisesti tapahtuvana subjektivaationa, aktualisoitumisenä ja paikantumisenä. Deleuze (1988/1986, 15) kirjoittaa: ”Subjektin on fraasien tai dialektiikan tuote ja sillä on diskurssin aloittavan ensimmäisen persoonan luonne, kun taas lausuma on nimetön funktio, joka jättää jälkiä subjektista ainoastaan kolmannessa persoonassa, johdettuna funktiona.”

Benveniste (1966, 228) korostaa, että subjektius syntyy suhteessa puhuteltavaan: minä lausutaan aina jollekulle, josta tulee sinä. Tämä sinä puolestaan on myös jakobsonilainen vaihtaja eli sinästä tulee myös minä. Tämä vaihtosysteemi pronomien välillä on ilmaisutapahtumassa käytössä koko ajan ja siinä pronominit ovat loputtomasti käänteisiä ja paikkaansa vaihtavia. (Ks. myös Laitinen 1995, 44.) Tämä benvenisteläinen näkökanta on lähellä sitä, mitä on kutsuttu Mihail Bahtinin kohdalla dialogismiksi. Dialogismi ei kuitenkaan viittaa pelkästään dualistiseen minä–sinä tai pikemmin minä–toinen-asetelmaan puhe- ja havaitsemistilanteissa vaan dialogismi viittaa tilanteen vaatimaan välttämättömään moneuteen (Holquist 1990, 22). Bahtinille minä sekä kielellisenä että olemassaoloon liittyvänä kategoriana on tapahtuma, suhde, joka vaatii aina toisen.

Tämä Bahtinin näkemys minän ja toisen suhteesta vertautuu tekijän ja tekstin väliseen suhteeseen. Bahtin (Bakhtin 1990) tekee eron historiallisen kirjoittajan (”tekijä-ihminen”) ja ”tekijä-luojan” välille. Tekijä-luoja eroaa tekijä-ihmisestä, sillä ne asettuvat eri tasoille – ihmiset eivät koskaan ole teoksissa. Tekijä-luoja sijaitsee tekstissä, mutta eri tasolla kuin esimerkiksi henkilöhaamot. Tekijä-luoja on rakenteellisesti näkymättömän tekstissä, mutta se on (poissaoleva) piste, jonka kautta tekstin erilaiset ominaisuudet (aika, tila, rytmi jne.) rakentuvat läsnäolossa. Tämä tekijä-luojan sijoittuminen tekstiin mutta sen samanaikainen näkymättömyys liittyy siihen, miten Bahtin selittää minän kykenemättömyyttä nähdä itseään.⁴⁵

Untolan kirjeenvaihdossa voi nähdä esille tuomieni tekijänimien ristiin puhumisen (sekä erisnimien että persoonapronominien tasolla) viittaavan juuri tähän vuorovaikutussuhteeseen minän ja toisen välillä. Kirjeissä syntyy ajoittain nomadinen subjektin ilmaisutapahtuman sub-

jektin ja lausuman subjektin samastuessa (”minä Maiju Lassilana lausun”) mutta kirjeet vaikuttavat tuovan esiin myös minuuteen liittyvää ”ylijäämää”, sitä, mitä kyseinen minä ei voi nähdä itsestään – siinä on jälkiä subjektista vain hänenä. Tämä konkretisoituu ”minä-Lassilan” puhussa ”hän-Lassilasta” tai ”hän-Rantamalasta”.

Kirjoittaessaan Bahtinin tekijäkäsityksestä Giovanni Palmieri (1998, 53–55) kiinnittää huomiota siihen, miten tekijä ei koskaan voi ilmaista itseään suoraan vaan tekijän täytyy tehdä itsestään moniääninen, polyfoninen kokonaisuus, jonka puheessa sekoittuvat aina kielen monet äänet. Toisin sanoen, Palmierin mukaan tekijä tekee itsestään henkilö-hahmon, joka on keino etäännyttää ”tekijä-ihminen” tekstistä. Palmieri liittyy tämän ajatuksen myös ”tekijän kuolemaan”. Hänen mukaansa pseudonyymiä käyttämällä etäännyttäminen on viety sellaiseen tilanteeseen asti, jossa tekijä ”tähtää aseella omaa päätään”. Täydellisessä nimettömyydessä puolestaan painetaan jo liipaisinta. Palmierin (1998, 54) mukaan ”ei voi olla olemassa oikeaa nimeä, jos ei ole oikeaa tekijää – ja oikeaa tekijää ei voi olla, sillä suora puhe on mahdotonta”.

Algot Untolan kirjeenvaihdon pronomineikkia voi kutsua eräänlaiseksi venäläiseksi ruletiksi. Kirjeissä sekoittuvat äänet ja pronominit niin, että puhe vaikuttaa aina epäsuoralta – itsestään puhuttaessa. ”Minä hänenä” -puhe dramatisoituu niin, että tekijänimestä tulee henkilö-hahmo – kuten Bahtin sanoo.⁴⁶ Émile Benvenistelle (1966, 228) hän-pronominin on funktionaalisesti ei-persoonaa, sillä se viittaa ilmaisutapahtuman ulkopuoliseen, puhuttelun ulkopuolella olevaan hahmoon. Lea Laitisen (1995, 47) Benveniste-suomennoksen mukaan hän-pronominin

(...) on olemassa ja saa olemuksensa ainoastaan oppositiostaan persoonaan *minä* eli puhujaan, joka sen lausussaan sijoittaa sen samalla ”epäpersoonaksi”. Tässä on sen status. Muoto *hän* ... saa arvonsa siitä tosiasista, että se on välttämätön osa ”minän” ilmaisemaa diskurssia.

Näin ajateltuna tekijänimien kirjeenvaihdossa tiuhaan esiintyvä hän sisältyy aina minään välttämättömänä osana, joita ei lopulta voi erotella toisistaan.

Mutta erottelun voi tehdä Algot Untolan ja tekijänimien välille. Kuten Benveniste sanoo, minällä ei ole referenttiä; Bahtinin ajatus minän ja toisen suhteesta sekin oikeastaan muuntelee samaa ajatusta viittaussuhteen puuttumisesta, sillä onhan dialogi, vuorovaikutussuhde minän ja

toisen välillä jatkuvaa, loputonta, jolloin referentiksi kutsuttavissa olevaa on vaikea nimetä. Näin ollen voikin sanoa, että kirjeissä Untolan tekijänimet tekevät toisistaan (fiktiivisiä) hahmoja, jotka muodostuvat subjekteiksi hetkittäin ja joille ei haluta antaa referenssisuhdetta mihinkään ulkopuoliseen. Benvenisten lingvistisen funktion mukainen määritelmä hän-pronominista ”epäpersoonana” laajenee Untolan tapauksessa nimenomaisesti semanttiseksi: tekijänimet ovat ei-henkilöitä, rajaamattomissa olevia tahoja, ylijäämää.

Benvenisten strukturalistinen binäärinen harmonia minän ja sinän välillä pakottaa sulkemaan hän-pronominin minä-pronominiin sisältyväksi. Untolan tekijänimien kirjeissä puolestaan juuri ’hän’ korostuu, ’hänet’ vederään jatkuvasti mukaan puhetilanteeseen. Tällöin suhteeksi ei niinkään tule prosessi minän ja sinän välillä vaan myös minän ja hänen, jonkun kolmannen, välillä. Kyse on heterogeenisestä prosessista, joka synnyttää nomadisen subjektin tästä jonkun kolmannen ylimäärästä aina uudelleen. *Moninimisyydessä tapahtuu jatkuva tuleminen-kolmanneksi*. Deleuzen ja Guattarin (1986/1975, 18) sanoja mukailien voi Untolan tekijänimet kiteyttää seuraavasti: niissä ei niinkään ole kyse yksilösubjektista vaan kollektiivisista lausumakoosteista.

Esille ottamaani ajatukseen hän-pronominista ”semanttisena epäpersoonana” viittaa myös Irmari Rantamalan päiväämätön kirje Arvi A. Karistolle, tosin mutkitellen. Siinä Rantamala kertoo yhden nimensä eli ”huligaani” Väinö Stenbergin tarjonnan käsikirjoitusta kustantamolle:

Teiltä tiedusti kerran eras hulikaani Stenberg josko ottaisitte eraan tekeleen. Vastaus oli kieltävä. Kohta sen jälkeen, ties miksi, tiedustin samaa asiaa mina. Ja vastaus oli myöntävä ja asia joutui pian. Omituista muuttoin oli se että Stenbergilla ja minulla oli tarjolla aivan sama tekele: ”Kun lesket lempivät”. Minulle osotettu ylenmaarainen hieno huomio ei minua miellyttanyt sen vuoksi että tuntui kuin olisi henkilö siinä ollut ylapuolella asian. Olisihan Stenbergilla voinut ehkä olla tuhannesti parempi teos kuin minulla, ehkäpa oikea helmi. Kokesin itse aina eroittaa miehen ja asian toisistansa ja siksi en keltaan myös vaadi niin liikoja, että minun vuokseni on asiassa katsottava sormien lapi toisen vahingoksi.

Tässä kirjeessä Rantamala puhuu jälleen Maiju Lassilan *Kun lesket lempivät* -teoksesta (1911) kuin omastaan. Huligaani Stenberg on saanut kustantajalta kieltolausekkeen, kun taas Maiju Lassila puoltavan lau-

sunnon. Stenberg ei ollut tunnettu tekijänimenä eikä häneltä koskaan julkaistukaan teoksia. Stenbergin ”epäpersoonaisuus” syntyy suhteesta Maiju Lassilan tekijänimen voimaan: sen tunnettuus – ja siten potentiaalinen kaupallinen menestys – sivuuttaa Väinö Stenbergin, vaikka tarjottu käsikirjoitus on aivan sama.

Mielenkiintoisia sitaatissa ovat Rantamalan käyttämät ”henkilö”- ja ”asia”-sanat. Hän itse sanoo aina erottavansa miehen/henkilön ja asian toisistaan eli toisin sanoen tekijä ja teos ovat eri asioita. Rantamalan mielestä kustantamo puolestaan nostaa henkilön/tekijän tärkeämmäksi kuin teos. Tämä Rantamalan esille tuoma erottelu viittaa mielestäni myös haluun erottaa tekijänimi – on se sitten Rantamala, Lassila tai hulikaani-Stenberg – Algot Untolasta eli reaali maailmaan sijoittuvasta referentistä. Aiemmin esillä ollut nimien kausaaliteoria referentti-vaateineen ei siis sovi Algot Untolan omiin näkemyksiin tekijänimistä. Tekijänimet viittaavat toisiinsa ja teoksiinsa ristiin ja rastiin, mutta vain kielen ja kirjallisuuden piirissä.

Tässä suhteessa Algot Untola siis haluaa tulla nimettömäksi, mutta nimenomaisesti *nimettömäksi Algot Untolana*, eikä niinkään tekijänimellä. Veijo Meri (1986, 16), joka on dramatisoinut useita Maiju Lassilan näytelmiä ja kirjoittanut Untolan tekijänimistä paljon, on kirjoittanut esseessään ”Maiju Lassilan Kuolleista herännyt” (ilmestyi alun perin 1967) samasta asiasta havainnollisesti. Meri sanoo: ”Hän pyrki anonymiteettiin sillä ainoalla tavalla, mikä on nykyisin mahdollinen, nimien inflaatiolla.” Valinta kirjoittaa monella nimellä (vrt. Genette 1997/1987), tekijänimien inflaatio eli toisin sanoen lukumäärän tuotama arvonalennus on halua tulla ei-Algot Untolaksi, aktiivista halua leikkautua irti tekijänimen viittaussuhteesta todellisuuteen. Foucault’n visio ”nimettömyyden muminasta” näyttäytyy Untolan kirjeissä omalla versionaan eli pyrkimyksenä päästä eroon ”oman nimen” referenssisuhteen kahleesta ja kontrollista tuomalla näyttämölle moniääninen joukko ristiin puhuvia tekijänimiä. Spektaakkelin kaksisuuntainen liike näkyvyydestä näkymättömyyteen, liika nimellisyydestä nimettömyyteen toteutuu haluna tulla havaitsemattomaksi. Kuten Jacques Derrida⁴⁷ kirjoittaa (1995, 12–13), nimen kirjoittaja ei ole yhtä kuin nimensä tai tittelinsä tai allekirjoituksensa, ja täten teos ”pärjää” aivan hyvin ilman paikkaa, johon palata. Se, mikä teoksessa oikeastaan palautuu nimeen tai allekirjoitukseen, on kyky hävitä allekirjoituksen nimissä. Juuri tästä ”häviämisen kyvystä” on kyse Algot Untolan halussa tulla nimettömäksi

si hänen kirjoittaessaan lukuisilla tekijänimillä. Sitä enemmän Algot Untola katoaa, mitä enemmän tekijänimet allekirjoittavat.

Leikkautuminen irti tekijänimen ja historiallisen ihmisen samastussuhteesta saa yhden ulottuvuuden lisää ”post-biografeemista”. Elämäkerturit (esimerkiksi Railo 1923, xxviii; Lindsten 1977, 167, 178) ovat tuoneet esiin, miten Algot Untola hoiti asiansa kustantamojen kanssa aina kirjeitse. Hän lähetti käsikirjoitukset ja lukuisat kirjeensä aina postin välityksellä tai maksoi jonkun kadulla tapaamansa pikkupojan viemään lähetykset perille. Kustantamoon hän ilmoitti osoitteekseen Boulevardin Postitoimisto. Postimies tai pojanviikarit, eli ”aina joku kolmas”, toimivat siis välittäjähahmoina yhtäältä Untolan ja kustantamojen välillä, yhtäältä ”todellisen elämän” ja ”kirjallisen elämän” välillä hiukan kuin tekijänimet: ne toimivat rajana. Untolan kuolema-biografeemissa puolestaan halu tulla havaitsemattomaksi täydellistyy. Siinä tekijänimen kiinnittäminen Algot Untolan ruumiilliseen läsnäoloon ei enää ole mahdollista vaan vihdoin tuleminen-nimettömäksi vapautuu kohti potentiaalisuuttaan.

Pakoviivan vetäminen on aktiivista toimintaa eikä toiminnasta kieläytymistä (Deleuze 2005, 136; Hughes 1997, 45–49), sillä paettaessa vedetään viivaa eteen päin, jonnekin muualle. Halu-tulla-nimettömäksi -pakoviivan piirtämisen muoto on siis suhteessa siihen, mitä Algot Untola haluaa paeta mutta myös luoda paetessaan. Kirjeissään tekijänimet ottavat eksplisiittisesti esiin yhden pakoviivaa vetävän tekijänimen funktion, jota voi suhteuttaa aiemmin mainitsemaani Lain ja Pääoman periaattiin. Tämä periaate on myös lähellä sitä (ks. myös Grosz 1995, 20), mitä Jacques Derrida (1984/1976, 52) nimittää allekirjoituksen ensimmäiseksi modaliteetiksi. Tämä modaliteetti liittyy allekirjoittamisessa tapahtuvaan sitoutumiseen ja vakuuttamiseen. Toisin sanoen, on kysymys sopimuksesta (ks. myös Kamuf 1988, 45–48), jonka allekirjoittamalla sitoutuu olemaan vastuullinen niin lain kuin pääoman edessä. John Frown (1996, 158, 181) mukaan tekijänimiallekirjoitus toimii myös vakuutuksena siitä, että kyseessä on alkuperäinen taideteos eikä esimerkiksi käsityöläisen tuote tai massatuotannon osa. Allekirjoituksena tekijänimi on siis signaali alkuperästä, aitoudesta. Täten allekirjoitussopimuksessa on tekijänoikeuksien lisäksi kyse myös moraalisisista oikeuksista taidetuotteen omistajana.

Ajatusta alkuperäisyydestä Untola pakenee puhumalla kirjeissään teoksistaan jatkuvasti ”tekeleinä”, ”kyhäyksinä” ja ”tuherruksina”⁴⁸ (ks. SKS:n kirjekokoelma 137, passim.) eli vastakohtaisina ajatukselle alkuperäisistä taideteoksista. Tähän liittyy myös se, että tekijänimet kirjoittavat tekijänimistään kuin tuotemerkeistä eli brandeistä – Liisi Huhtalan (1987, 5) mukaan Untolan vaihtuvat tekijänimet ovatkin osa markkinointia. Kirjeissä ylläpidetään sitä näkemystä ”Lassila = humoristi” ja ”Rantamala = vakava kirjailija”, jota kirjallisuudentutkimus on uusintanut aina Elsa Erhosta Aatos Ojalaan asti. Irmari Rantamala (päiväämätön) esimerkiksi kirjoittaa: ”Kirjoituksen vakava savy pakkottaa minun käyttämään sen alla muuta kuin Maiju Lassilan nimeä.” Maiju Lassila (1.2.1913) puolestaan kirjoittaa julkaisemattomasta *Ville Voutilaisen kertomuksia* -käsikirjoituksesta (joka ei ole säilynyt): ”(...) varsinkin kun se jo sävynsä johdosta ei voi Maiju Lassilan nimellä kai ilmestyäkään.” Nämä esimerkit kertovat siitä, miten tekijänimien ajatuksena on, että samanniminen tekijä julkaisee samansävyisiä teoksia. Tekijänimi on siis sopimus jatkuvuudesta tuottaa samankaltaisia tuotteita jatkossakin. Samalla tekijänimi toimii metonymian kuvauksen signaalina ”sisällöstä”, ikään kuin tuotemerkin kaltaisena identifioijana.

Tekijänimet siis yhtäältä reterritorialisoivat käskysanaan sisältyvässä sopimusluonnetta, mutta samalla tapahtuu deterritorialisatiota, kun teoksia viedään ”massatuotantoon” päin, pois ainutkertaisuudesta. Tätä pyrkimystä pois ainutkertaisuudesta korostaa myös se, että kirjeissä sanotaan ylipäätään tekijänimien teosten lukumäärän vaativan välillä jotakin muuta nimeä, sillä menekkiä voisi haitata, jos samalta tekijältä julkaistaan liian monta teosta (ks. Suomalaisen kirjallisuuden Seuran kirjekokoelma 137). Toisaalta siis kaupankäynnin edistämiseksi tekijänimet voivat luopua tekijänimen tavaramerkiluonteesta saadakseen kirjojansa julkisuuteen. Tekijänimet antautuvat alamaiseksi suhteessa Pääoman periaatteeseen, jos ja kun se on ehtona ja edellytyksenä kirjojen julkaisemiseksi.

On mielenkiintoista, miten myös kustantamot sekoittavat kaupankäynnin ja alkuperäisen luomistyön tuloksen, ”taideteoksen” idean, ensiksi mainitun hyväksi lisää pääomaa tavoitellessaan. Eino Karhu (1973, 418) nimittäin kirjoittaa Untolan tekijänimien tiheästä vaihtumisesta: ”(...) kustantajat pitivät sopimattomana julkaista niin monta samannimisen tekijän kirjaa – lukijathan olisivat voineet epäillä vaikka mitä. Lukijoiden oli näet vaikea kuvitella, miten ankaran voimanponnistuksen

tuloksena nuo kirjat olivat syntyneet.” Karhun väite tarkoittanee, että liian monen teoksen julkaiseminen samalta tekijältä voisi antaa vaikutelman, että kirjat syntyvät helposti, ikään kuin mekaanisesti massatuotantona. Tässä yhteydessä voi kuitenkin arvuutella Karhun näkemykseksi taiteen tekemisestä sen, että se syntyy tuskasta ja vaivasta, suurella ponnistuksella – ja tämän näkemyksen hän siirtää myös arvostamaansa kirjailijaan. Tekijänimet tosin itse kirjeissään vakuuttavat – ajoittain – kirjojensa syntyvän helposti ja nopeasti. Untolan tekijänimien julkaisujen kirjojen lukumäärä on siis sekin osoitus eksessiivisyydestä, niitä on liikaa – ainakin jossakin katsannossa.

Itse asiassa Eino Karhun lausuma on mielenkiintoinen siksikin, että hän asettuu tutkijana kapitalismikriittisen marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen kontekstiin. Häneltä riittää kriittisyyttä massatuotantoa kohtaan, sillä onhan se selvästi kaupallista liiketoimintaa, kirjallisuuden tuotteistamista kaupan välineeksi. Kriittisyyttä ei Karhulta löydy kuitenkaan itse modernia tekijänäkemyksiä kohtaan, ja siltä osin Untolan moninimisyyden kumouksellisuus juuri kapitalismin kritiikkinä jää tutkijalta huomaamatta.

Moderni yksilötekijä on itsessään kapitalismin tuote (ks. esim. Williams 1975/1958; Foucault 2006/1969), ja sen synty kytkeytyy tiukasti tekijänoikeuslainsäädäntöön sekä kustannustoiminnan kiihtyvään kaupallistumiseen ja kirjojen massamarkkinoinnin kehittymiseen 1750-luvun lopulta lähtien. Ne ovat materiaallinen edellytys yksilöllisen kirjailijan synnylle (Bennett 1999, 38–40; ks. Kurikka 2006, 18). Untolan kolme julkaisevaa tekijänimeä, lukuisa määrä julkaisemattomien käsikirjoitusten tekijänimiä ja yli 40 sanomalehtikirjoituksissa vaihtelevaa nimimerkkiä on yksinkertaisesti ”liikaa” – moniniminen tekijä häiritsee yleistä, vakauteen ja harmonisuuteen tähtäävää yksilöllistä tekijänimisysteemiä, jossa asiointi pysyy hallinnassa kun yhtä tekijänimeä vastaa yksi ihminen tai poikkeustapauksissa yhdellä referentillä voi olla kaksi tekijänimeä – mutta ei liikaa.

Toisaalta ”liiallinen” tekijänimimäärä on melkein pätevä tarpeellista, jos tavoitteena on ylläpitää systeemin vakautta. Liiallisuutta vasten asettuva ”omaniminen”, yksiniminen tekijä alkaa näyttää yhä enemmän alkuperäiseltä ja ainutkertaiselta luovan työn tekemiseltä. Deleuzen ja Guattarin skitsoanalyysin mukaisesti ajateltuna tätä jonkinasteista nimillä pelaamista voi kutsua kapitalismin logiikalle ominaiseksi tekijäinstituution sallimaksi pikkuruiseksi vapaudeksi hiukan samoin kuin yllä-

pidetään paradoksisista mielikuvaa ”vapaasta työläisestä” (vrt. Deleuze & Parnet 1977, 96–97). Ajatusta ”vapaasta tekijästä” voi nimittää jopa kapitalistisen logiikan skitsofreeniseksi lataukseksi, jota kapitalistisen järjestelmän on kuitenkin rajoitettava säilyttääkseen itsensä (vrt. Deleuze & Guattari 2007, 40; ks. myös Toivoniemi 2004, 259–260). Tekijäinstituutio toimii systeeminä, jossa sallitaan jonkin verran vapautta, kunhan ei mennä aivan liiallisuuksiin ja pysytellään institutionalisoidun tekijyyden omistusoikeus- ja ainutkertaisuusajattelun rajojen sisäpuolella. Tässä tilanteessa Untolalle ominainen moniniminen tekijyys on melkein ainoa keino keikuttaa kapitalistisen yksilötekijyyden valtakuntaa. Se on mikropoliittinen teko, joka pyrkii saamaan aikaan mutaatioita monoistisessa Yksinimisyyden imperiumissa.

Heteronyminen peli – (Itse)ironinen ilottelu

Halu on Deleuzen ja Guattarin mukaan (ks. esim Deleuze & Parnet 1987/1977, 96) aina konstruktivistista, se ei ole spontaania vaan se rakennetaan ja se rakentuu koosteena ja koosteessa.⁴⁹ Algot Untolan kirjoittavan halukoneen yksi pakoviiva, halu-tulla-nimettömäksi, koostuu sekin lukuisista viipaleista, joista yksi on tekijänimien ylenpalttinen määrä. Tämä Untolan tekijänimien lukumäärä toimii jo sinällään pakoviivana pois vakauudesta – ja myös vakavuudesta. Lukumäärä konkretisoi Algot Untolan tulemista-koosteeksi, joka toimii jatkuvana muuttumisena toiseksi eli Rantamalasta Lassilaksi ja takaisin, Lassilasta Vataseksi jne. Moniniminen tekijyys toimii prosessina, jossa tapahtuu tuleminen-toiseksi (kolmanneksi). Lukumäärä on myös poliittista vastarintaa deterritorialisoinnissaan: se häiritsee systeemin vakautumista.

Tekijänimet toistuvat siis kertosakeinä piirtämällä territorioita rajaavia viivoja. Aiemmin esillä olleessa vastaanotossa painottui juuri se, mihin territorioiden rajaviiva piirretään. Kirjeenvaihdossa territorion rajaksi vakiintui ero todellisen ja fiktiivisen maailman välille ja erityisesti niin, ettei tekijänimille haluttu antaa ”referenssiruumista”. Untolan tekijänimien joidenkin teosten kautta referenssisuhde kuitenkin toteutuu juuri ”ruumiillistamalla” tekijänimet. Näissä teoksissa tekijänimen kertosaie alkaa soida aivan toisella affektiivisellä tasolla kuin ”ruumiittomilla” tekijänimillä. Seuraavissa alaluvuissa keskitytään juuri tällaisiin, teosten ruumiillistamiin tekijänimiin.

Halu toiseksi tulemiseen saa siis aktiivisia kytkentöjä myös silloin, kun tekijänimistä tehdään konkreettisia henkilöahmoja tekijänimien teoksissa. Niissä tekijänimet saavat kausaaliteorian näkemysten mukaiset referentit fiktion sisäisessä maailmassa. Tämä tekijänimien ruumiillistuminen hahmoiksi on yhtäältä sitä, mitä Bahtin (Bakhtin 1990, 38) sanoo välttämättömyydeksi tekijyydessä: tekijä tekee itsestään objektin. Toisaalta tekijänimien manifestoituminen hahmoiksi on myös deterritorialisaatiota. Se on pyrkimystä rikkoa tekijänimen ja historiallisen kirjoittajan välitöntä yhteyttä, palauttavaa referenssi- ja omistussuhdetta.

Kirjoittaessaan käsitteellisistä henkilöistä Deleuze ja Guattari (1993/1991, 72–73) sanovat esteettisten hahmojen eli henkilöahmojen joskus liukuvan taiteen komposition tasolta filosofian immanenssin tasoon. Esimerkkeinä tästä on filosofien tarkastelema Fedor Dostojevskin *Idiootin* nimihenkilö. Suomalaisesta kirjallisuudesta ja elokuvasta esimerkeiksi voisi nostaa Väinö Linnan – Edvin Laineen – Rauni Mollbergin *Tuntemattomien sotilaiden* keskushenkilöt, joita Jukka Sihvonen on tarkastellut *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* -tutkimuksessaan (2009). Algot Untolan tekijänimistä Maiju Lassila ja Irmari Rantamala ovat sekä esteettisiä hahmoja että käsitteellisiä henkilöitä. Tarkastellessani Lassilan ja Rantamalan henkilöahmoja tekijänimien teoksissa ajattelen niitä juuri liukumina, en niinkään käsitteellisen henkilön representaatioina. Esteettisinä hahmoina Lassila- ja Rantamalahenkilöt saavat erilaisia ominaisuuksia ja kytkentöjä (esimerkiksi suhteessa juoneen, tapahtumiin, teemoihin) kuin käsitteellisinä henkilöinä. Lassilan ja Rantamalan henkilöahmot liittyvät myös olennaisena osana koko laajaan tekijyys-käsitteen alueeseen ja siten ne siirtyvät myös käsitteelliselle tasolle, osaksi tekijyyden koostetta ja karttaa.

Deleuze ja Guattari (1993/1991, 70) nimeävät käsitteelliset henkilöt filosofin *heteronyymeiksi*. Deleuze ja Guattari eivät puhu heteronymiasta sen enempää, joten tarkennan termiä muuta kautta. Sanakirjamerkitysen (*Uusi sivistyssanakirja* 1969, 259) mukaisesti ”heteronyymejä ovat sanat, jotka kirjoitetaan samoin, mutta joiden ääntämys ja merkitys ovat erilaiset”. Käsitteellisen henkilön kohdalla tämä sanakirjamerkitys voisi tarkoittaa sitä, että käsitteelliset henkilöt voidaan nimetä samalla tavalla kuin niiden ”luoja”, sillä ”filosofin kohtalona on tulla omaksi käsitteelliseksi henkilökseen tai henkilöikseen” (Deleuze & Guattari 1993/1991, 70), mutta ”filosofi” ja ”käsitteellinen henkilö” tapahtuvat eri tavoin, eri alueilla.

Kirjallisuustieteessä heteronyymi määritellään eri tavoin kuin sana-kirjoissa. Ensinnäkin heteronyymien voi nähdä kiteyttävänä ja samalla laajentavana kuvauksena sille, mitä jo aiemmin esille ottamani Genette (1997/1987, 47) kutsuu ”tekijän kuvitteluksi”, eli prosessille, jossa keksitään tekijänimi ja jota sitten määritellään joillakin ominaispiirteillä. Heteronyymi on portugalilaisen runoilijan Fernando Pessoaan (1888–1935) antama nimitys kirjallisille roolihahmoille, joille hän rakensi myös kattavat elämäntarinat.⁵⁰ Pessoaa luomia heteronyymejä on useita (tulkin-nasta vaihdellen 3 tai jopa 70), ja he kirjoittavat portugalilaisiksi myös englanniksi ja ranskaksi. Mukana on runoilijoita, novellisteja, kääntäjiä ja kriitikkoja mutta myös filosofeja. Tunnetuimmat näistä lienevät Alberto Caeiro, Ricardo Reis ja Alvaro de Campos. Nämä heteronyymit viittaavat luojaansa nimimerkillä F. P., ne käyvät keskenään keskusteluja eri lehdissä ja jopa kirjoittivat arvosteluja toistensa teoksista. Pessoa itse teki eron pseudonyymien ja heteronyymien välille: pseudonyymillä kirjoitettu teos edustaa historiallisen tekijän omaa persoonallisuutta, kun taas heteronyymillä varustettu teksti syntyy historiallisen tekijän persoonallisuuden ulkopuolella. Heteronyymeilleen Pessoa antoi myös fyysisiä tunto-merkkejä, kuten vaikkapa Reisin tummahko iho tai de Campoksen monokkelin käyttö. (Ks. Sadlier 1998; Lisboa & Taylor 1995; Ruthven 2001, 110–112.)

Yhtäältä tätä Pessoaa tapaa luoda heteronyymi-tekijöitä voi pitää yhtenä versiona koko 1900-luvulle ominaisesta (vrt. Frow 1996) pyrkimyksestä purkaa ainutkertaisena allekirjoittamisen valta-asemaa. Samanaikaisesti heteronymia osoittaa kuitenkin allekirjoittajan äärimmäistä valtaa, sillä tekijä on niin autoritäärinen valta-asemassaan, että se pystyy luomaan *uus*ia tekijöitä. Heteronymian keskeinen funktio kohdistuu kuitenkin toisaalle: se on keino irrottaa heteronyymillä julkaistu teos historiallisesta tekijästä, heteronyymien luoja, ja täten heteronymia pyrkii poistamaan ajatusta teoksen palautumisesta suoraan historialliseen henkilöön.

Näin toimivat myös Algot Untolan tekijänimistä ne, jotka ruumiilistuvat henkilöihahmoiksi ja ovat siis nimettävissä (myös) heteronyymeiksi eli sellaisiksi esteettisiksi henkilöihahmoiksi, jotka tulevat myös käsitteellisiksi henkilöiksi. Heteronyymi-nimike sisältää jo itsessään aina suhteen tekijyyksinäkömykseen, ja siten heteronyymien henkilöihahmo liukuu pois (para)tekstuaaliselta tasoltaan. Näin ajateltuna heteronyymi on deleuzeläinen käsite, joka pyrkii sekä väittämään tekijyydestä jota-

kin että esittämään kysymyksen tekijyyden rajoista ja toimintatavoista. Näin toimivat niin Pessoaan kuin Untolan heteronyymit⁵¹. Heteronyymeistä eniten tekstuaalista tilaa saa Maiju Lassila, jonka ympärille rakennetaan kokonainen romaani.

Maiju Lassilan *Rakkautta*-romaani (1912 = R) alkaa seuraavasti: ”Tekö sitä olette se Maiju Lassila ... tään Tohmajärven vallesmannin tyttö?” Tämän romaanin aloitusvirkkeen kysymyksen esittää romaanin minäkertojalle, Maiju Lassilalle, ”tunteeton, lihavaahko isäntämies, tyhmän näköinen kellukka” (R 3), joka ei huomaa, että minäkertojalle kysymys on ”niin tungetteleva” vaan tinkaa vastausta toistamiseen. Tämä jopa kaksi kertaa esitetty tungettelevä kysymys asetettuna teoksen ensimmäiseksi virkkeeksi ja laajemmin kohtaukseksi on lukijalle kutsuvihellys osallistua romaanin identifioitumispeliin ja -leikkiin, jonka aikana isäntämiehen kysymys saa vastauksensa. Minäkertoja Maiju itse ei kuitenkaan alennu vastaamaan mitään luonnollisella kielellä esitettyä tyhmän näköiselle kellukalle, vaan Maiju käyttää ruumiin kieltä vastauksenaan. Hän kääntyy narkästyneenä pois päin – mutta ”samalla sirosti ja viehkeästi” – nenäänsä ynseästi keikauttaen ja ääntää halveksuntaa hyökien: ”Fyi!”

Heteronymialle ominaisesti koko *Rakkautta*-teos rakentuu Algot Untolan etäännyttämiselle tekijänimi Maiju Lassilasta. Teos toimii *ikään kuin* omaelämäkerrallisena romaanina teoksen minäkertojasta, kirjailija Maiju Lassilasta, Tohmajärven vallesmannin ainoasta tyttärestä. Romaani rakentaa yhden episodin Maiju Lassilan elämästä keskittyen teoksen alaotsikon (eli ”Tragillinen lemmen tarina”) mukaisesti rakkausaiheen kehittelyyn. Romaanin päähenkilöitä ovat Maiju Lassila ja ylioppilas Petteri Ikonen. Tämä kehittäminen on otsikoitu kuin luonnon-tieteellisen tarkastelun mukaisesti asteittaiseksi. Romaanin luvut eli asteet seuraavat toisiaan aakkosittain merkittyinä alun a-asteesta (”Tutustuminen”) viimeiseen eli l-asteeseen (”Loppusointu”).

Romaanin ilmestymisen aikaan vuonna 1912 oli jo tiedossa, että Maiju Lassila ei ole ”laillinen nimi” – Irmari Rantamala oli varmistunut Algot Untolaksi *Harhaman* yhteydessä vuonna 1909 toimittaja Tarjanteen paljastuksen myötä, ja Rantamalan ja Maiju Lassilan yhteydet olivat selvinneet *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksen ilmestymisen (1910) yhteydessä. *Harhaman* toista nidettä mainostaessaan (*Uusi Suometar* 19.5.1909) kustantaja, Suomalainen Kustannusosakeyhtiö Kansa, määritteli sen tekijää seuraavasti:

Syntyneenä Inkerissä 36 vuotta takaperin ja etupäässä työskennellyään rautatievirkamiehenä venäjällä sekä oleskeltuaan viisi vuotta Yhdysvalloissa tekijä viehättyi muutamia sanomalehtikertomuksia suomeksi ja venäjäksi julkaistuaan seuraamaan maamme valtiollista taistelua, asettaen nyt päähenkilönsä liikkumaan tšekäläisessä puolue-elämässä.

Tohmajärvellä syntynyt Algot Untola oli mainoksen ilmestymisen aikaan 39-vuotias entinen kansakoulunopettaja ja nykyinen sanomalehtitoimittaja, joka Venäjällä asuessaan toimi muun muassa kotiopettajana ja kävi puutavarakauppaa. Yhdysvalloissa Untola ei elämäkertatietojen mukaan koskaan käynyt.

Tämä mainos toimii heteronymialogiikan mukaisesti. Se on fiktiivistä kerrontaa fiktiivisestä tekijästä ja sellaisena tämä mainos on rinnastettavissa *Rakkautta*-romaanin – Eino Leinon (2.6.1909) sanoinhan *Harhaman* mainos kuten sen tekijä lienevät ”humpuukia”. Mainos, Lassilan romaani ja muut teokset, joissa tekijänimet ruumiillistuvat henkilöhahmoiksi, toimivat Gerard Genetten (1997/1987, 48–50) käsitteellistämän ”pseudonymiefektin” mukaisesti. Genetten efekti-sana viittaa siihen, miten lukijat reagoivat pseudonyymien läsnäoloon. Pseudonymiefektin lähtökohtana on, että julkisuudessa tiedetään kyseessä olevan pseudonyymi. Tämä efekti eroaa siitä, ettei pseudonymisyys ole tunnettu – silloin teosta luetaan ”kuin mitä tahansa teosta” pohtimatta vaikkapa pseudonyymien valintaan liittyviä näkökohtia.

Genette painottaa (1997/1987, 49) kuitenkin, että sinällään pseudonymiefekti ei välttämättä eroa muiden tekijänimilajien vaikutuksista. Mutta joskus pseudonyymi on valittu nimenomaisesti tietynlaisia efektiä tuottamaan. Lähtökohtaisesti oletuksena on, että lukija tietää kyseessä olevan pseudonyymi. Efektinä on tällöin lukijan kannalta esimerkiksi pseudonyymien vahvistus (”pseudonyymi on itsessään jo taideteos”) tai heikennys (”ai, se ei olekaan oikea nimi – aivan liian helppoa”). Genetten (1997/1987, 50) mukaan siitä hetkestä lähtien, jolloin pseudonyymi on paljastunut tietyn biograafisen henkilön valinnaksi, lukija lakkaa spekuloida pseudonyymiä itseään ja keskittyy biografiaan nimen takana. Tämän seurauksena lukija ryhtyy joko sekoittamaan pseudonyymiä patronyymiin tai vaihtoehtoisesti – mutta vähemmän todennäköisesti – alkaa kohdella näitä kahta erillisinä olentoina. Lassilan *Rakkautta* tosin tekee työn lukijan puolesta. Se tarjoaa pseudonyymien ”takana” olevan

biografian itse sijoittamalla ”omaelämäkerrallisen” kirjallisuuden sisälle, jolloin biografia – pseudonyymien tai ”oikean ihmisen” – alkaa aina ja välttämättä toimia fiktiona.

Esille ottamani *Harhaman* mainoksen aikaan Irmari Rantamalan pseudonymisyys ei ollut tunnettua, joten tekijänimestä esiin tuodut tiedot pyrkivät saamaan lukijoissa aikaan kiinnostusta herättävän efektin; kiinnostuksen ulkomailla oleskellutta kosmopoliittia ja kielitaitoista miestä kohtaan. Lassilan *Rakkautta*-romaanin ilmestymisaikana (poly)-pseudonymisyys oli ainakin periaatteessa tunnettu seikka. Tällöin romaani, joka vielä nimenomaisesti on lajiltaan ”omaelämäkerrallinen”, toimii pseudonymiefektin varassa ikään kuin yhteisenä sopimuksena tekijänimen ja lukijoitten välillä. Se toimii kahdenvälisenä sopimuksena, jossa sanotaan ”hei, me molemmat tiedämme, että romaanissa on kyse leikistä, ei-todesta – mutta leikitään loppuun asti, että tämä on totta”. *Rakkautta*-romaanin voikin pitää metafiktiivisenä⁵² teoksena, joka ei ole tietoinen pelkästään oman rakennelmansa fiktiivisyydestä vaan myös pseudonymiefektiksi kutsuttavissa olevasta ilmiöstä. Mutta samalla romaani toimii myös toisella tapaa. Se on *potentiaalisesti* totta, omaelämäkerrallinen teos tekijästään Maiju Lassilasta, Tohmajärven vallesmannin ainoasta tyttärestä.

Rakkautta-romaanin on Maiju Lassilan teoksista ainoa minä-muodossa kirjoitettu teos, ja tämä minä-muoto (tai ”henkilö-kerronta”, ks. Phelan 2005) on yksi pseudonymiefektin tiivistymäpiste. Minä-muoto rakentaa yhtäläisyysmerkin kirjan kannessa olevan tekijänimen ja teoksen minän välille eksplisiittisesti:

Kenties johtui juuri näistä hirvittävästä henkisistä taisteluistani ja tuskistani se, että minusta on, Ellin ja muiden samantapaisten ystäväni harmiksi – minähän olen aina puheissani suora – sukeutunut tällöinen lahjakas ja suuri kirjailija, kuin nyt tämänkin kirjan arvoisa kirjoittaja. (R 94.)

Lahjakas ja suuri kirjailija Maiju Lassila kertoo siis romaanissa omaa tarinaansa: *Rakkautta* on autobiografinen teos. Philippe Lejeunen (1989, 3–30) mukaan teoksessa on kyse autobiografiasta, jos sen tekijä ja kertoja-päähenkilö ovat nimiltään samat. Lejeune kirjoittaa myös lukijalle tarjottavasta omaelämäkertasopimuksesta eli teksti antaa ymmärtää kuvaavansa tekijänsä elämää aidosti, tositarinana – kuten *Rakkautta* tekee

painokkaasti esiin tuoden. Lejeunen näkemyksiä on kritikoitu runsaasti eikä Maiju Lassilankaan teos sovi niihin kuin pakottamalla. Lejeune kiinnittää kuitenkin huomiota erityisen paljon erisnimeen, ja siksi hänen näkemyksiään kannattaa suhteuttaa *Rakkautta*-romaanisiin. Suhteutuksen kautta voi painottaa romaanin asetelmia.

Vastakohtainen Lejeunen nimeämälle omaelämäkertapöytäkirjalle on puolestaan fiktiivinen sopimus, jolle ovat tunnusomaisia muun muassa tekijän ja kertoja-henkilön eriyvät erisnimet ja teoksen lajimääritys. Halutessaan voi ajatella tekijäksi ”Algot Untolaa”, jolloin romaanin kertoja-päähenkilö Maiju eroaa tekijästä. Alaotsikon mukaisesti romaani on ”tarina”, mikä ilman etumääreitä voi viitata fiktiivisyyteen. Lejeune-laisittain ajateltuna Lassilan teos määrittyy siis myös fiktiiviseksi autobiografiaksi, omaelämäkerralliseksi romaaniksi, joka kuitenkin kehottaa hyväksymään molempien sopimusten ehtoja – toimiihan teos pseudonyymiefektinä tavoitellen.

Erisnimi Maiju Lassila tuottaa suurimman ongelman romaanin määrittelyssä tiukasti jompaan kumpaan kategoriaan kuuluvaksi. Lejeunekin (1989, 11) kirjoittaa, että juuri erisnimi on oleellinen autobiografian problematiikassa. Lejeunen mukaan kirjan kannessa oleva tekijän nimi summaa koko tekijäksi kutsutun persoonan. Useissa tapauksissa tekijän läsnäolo tekstissä palautuu vain tähän nimeen. Yhtä kaikki tekijän nimi on oleellinen: se kytkeytyy sosiaalisiin konventioihin *oikean henkilön vastuuseen*. Tämän ”oikean henkilön” olemassaolo on Lejeunen mukaan (1989, 11) todistettavissa vaikkapa erilaisin syntyvyys- ja kuolleisuus-tilastoin. Näin ollen Maiju Lassila ei täytä Lejeunen antamia oikean henkilön kriteereitä, mutta tekijänimenä Maiju Lassila toisaalta myös täyttää Lejeunen vaatimukset. Lejeune (1989, 11) nimittäin painottaa, että tekijä ei ole henkilö vaan henkilö, joka kirjoittaa ja julkaisee, ja tällä toiminnallaan tekijä sijoittuu reaali maailman ja tekstin väliin kuin yhdistäväksi sillaksi. Tekijänimi Maiju Lassila täyttää nämä vaatimukset ja myös toistettavuuden. Nimi yhdistää kertosaheen teosjoukkoa, joka koostuu Maiju Lassila -nimisen tekijän teoksista. Maiju Lassila ei kuitenkaan täytä Lejeunen vaatimusta siitä, että tekijä on ”sosiaalisesti vastuullinen henkilö”.

Lejeune ottaa esille myös salanimellä julkaisevat tekijät. Lejeunen (1989, 12) mukaan salanimi on yhtä autenttinen kuin ”oikea” nimi – salanimi ei muuta tekijän identiteetissä mitään. Lejeunen mukaan harva salanimi on ”huijaus”. Maiju Lassilan ”salanimi” ei siis periaatteessa

muuta tekijän identiteettiä, mutta sulkeistaessaan mahdollisuuden huijaukseen pois määrittelyistään Lejeune rakentaa hyvin normatiivisen kuvan niin autobiografiasta, autobiografisesta romaanista kuin autobiografisesta tekijyydestä. Lejeunen vakavahenkisen määrittely ei siis ota ollenkaan huomioon mahdollisuutta leikitellä tekijänimillä ja pelata pseudonyymiefektillä; ylipäätään vastarintainen tekijäisyys ja tekijänimen erilaiset toimintatavat jäävät sivuun, on sitten kyseessä itse valittu ”salanimi” tai ”oikea” nimi.

Rakkautta rakentuu yhtäältä tekeytymisen ja esittämisen varaan – koko teos tekeytyy autobiografiseksi kerronnaksi tekijästä, jota ei kuitenkaan ”ole olemassa”, ainakaan historiallisena ”oikeana henkilönä”. Tekeytyminen ja esittäminen toimivat niin heteronymian tasolla pyytävässään lukijoita pseudonyymiefektin mukaisesti mukaan teoksen identifioitumisleikkiin kuin myös kerronnan ja henkilöahmojen tasoilla. Tätä kautta ajateltuna teosta voi pitää parodiana omaelämäkerrallisen kirjallisuuden konventioista: yhtäältä teos toistaa niitä, yhtäältä ei.

Linda Hutcheon (2000/1985, xii, 6, 32, 52–53, 75–76) määrittelee parodian sellaiseksi toistamisen muodoksi, jota määrittää ironinen välimatka. Parodiassa painottuu pikemmin ero kuin samankaltaisuus toisiin kuin esimerkiksi pastississa.⁵³ Parodiassa ei siis välttämättä ole kyse parodioidun tekstin naurunalaiseksi tekemisestä, sillä etymologisesti termin alkuosa ’para’ voi merkitä ’vastaan’ tai ’paitsi’ mutta myös ’viereen’. Parodia voi myös toistaa ja jäljitellä ei pelkästään yksittäisiä teoksia⁵⁴ vaan myös kirjallisuuden konventioita ja ylipäätään mitä tahansa kooditettua diskurssia. (Ks. Hutcheon 2000/1985, 13, 18.) Näin ajateltuna Untolan Maiju Lassila -tekijänimen kohdalla, erityisesti *Rakkautta*-romaanin kytkeytyneenä, aktivoituu myös naurun, parodian kautta tapahtuva tuleminen-tekijäksi. Vakavahenkisen tekijänäkemyksen saa viereensä/vastaansa leikkittelyn ja hauskuuttamisen. Linda Hutcheonin (2000/1985, xiv, 4–5) mukaan parodinen muoto jo itsessään kyseenalaistaa romantiikan estetiikasta periytyviä ajatuksia taideteoksen ainutkertaisuudesta ja yksilöllisyydestä. Parodia-muoto myös häiritsee ajatusta teoksen palautumisesta tekijän luovuuden ilmaisuksi, sillä käsitys tekijäsubjektista merkityksenmuodostuksen alkulähteenä kumoutuu. Parodia myös asettuu vastoin kapitalistista näkemystä omistusoikeudesta rakentuessaan toistolle, jolloin lausumien ”omistajaa” on vaikea nimetä.

Rakkautta parodioi erityisesti omaelämäkerrallisen romaanin lajilajia, totuuslupausta – tämä liittyy pseudonyymiefektin kaksisuuntaiseen sopimukseen teoksesta yhtäältä leikkinä, yhtäältä totena. Minäkertoja puhuttelee tavan takaa lukijaa suoraan ikään kuin muistuttaakseen sopimuksesta. Samalla puhuttelu toimii luottamuksellisuuden ja läheisyyden rakentajana. Ja tietysti puhuttelun avulla minäkertoja korostaa avoimuuttaan ja rehellisyyttään – ja ennen kaikkea luotettavuuttaan. Jo teoksen alkuvaiheessa kertoja vakuuttaa tarinansa totuudenmukaisuutta:

Ja kun minä kerran ryhdyn [kertomaan], niin minä kerronkin asian ja kuvaan koko rakkauden ihan niinkuin se on, – maalatkoot ja koristeltkoot hänet sitten muut vaikka miten kauneilla ja imelillä väreillä hyvänsä. Kunpa nyt vain lukija jaksaisi näistä, joskus näennäisistä pikkuasioista, nähdä ja löytää sen syvän näkymättömän ja suuren, joka on niin kätkeyty, että joskus on ihan vaikea sitä löytää, varsinkin kokemattoman, kuten esimerkiksi sipulista on mahdoton löytää sen haju ja kumminkin se on siinä ihan varmasti, kuten jokaisen, joka on sipulia pidellyt on pakko aivan kyynelisin silmin se myöntää. No juuri se näkymätön, se joka itkettää vaikka ei näy, se se nyt on tässä kertomuksessa se kuuluu rakkaus. (R 13.)

Kokenut ja kokemattomampikin lukija voi haistaa tästä sitaatista kerronnan toimintatapojen paradoksisen logiikan. Maijuhan sanoo kertovansa asiat juuri niin kuin ne ovat, mutta samaan henkyykseen ilmoittaa pikkuasioiden ”kätkevän syvän näkymättömän ja suuren” jonnekin piiloon. Sipulin esiin ottaminen tässä yhteydessä korostaa paradoksisuutta. Sipulin itkettävää hajua ei ehkä pysty ilman laboratoriokoikeita paikantamaan, mutta muutoinkin kuin hajunsa puolesta sipuli on aina sitä samaa: vaikka kuinka kuorii, sipuli pysyy samanlaisena eikä siihen ole ”kätkeyty” mitään sen kummallisempaa ydintä tai siementä (vrt. Karonen 1998, xvii).

Maijun kerronta toimii soutamisen ja huopaamisen logiikalla. Hän vakuuttaa oman toimintansa eli kertomisensa rehellisyyttä, mutta samalla antaa avaimet epäillä sitä. Maiju vakuuttelee myös tapahtumien olevan todenmukaisia⁵⁵ niiden ihmeellisyydestä huolimatta: ”Tuskin sitä itsekään jaksaisin uskoa, jos en olisi elänyt ja kokenut.” (R 15.) Uskottavuuttaan alleviivatakseen Maiju tuo esiin itsestään myös vähemmän mairittelevia piirteitä:

Matkin hänen kakatustansa ja muikistelujansa, ja niin uskomattomalta kuin tämä minun käyttäytymiseni tuntuukin – kukapa voisi-kaan uskoa että *minä* olisin niin tyyten unohtanut itseni ja sulouteni vaatimukset että ruvennut niin rumalla tavalla matkimaan – niin on se kuitenkin totta. Olen sen kertonut ettei voitaisi syyttää minun salanseen huonoja puolia ja piirteitä, jotka rumentavat minua. Olen tahtonut olla rehellinen, sillä mitäpä hyötyä minulle nyt enää tämän salaamisesta olisi. (R 28–29.)

Tässäkin sitaatissa korostuu Maijun puheen tyypillinen toimintatapa. Hän *liioittelee* omaa rehellisyyttään vetäen siltä kuitenkin maton alta saman tien. Tuomalla sivulauseeseen sanan ”hyöty” Maiju saa aikaan epäilyefektin: joskus siis voi salailla, jos siitä on hyötyä. Näin ajatellen koko Maijun korostama rehellisyys alkaa kyseenalaistua, koska mahdollisuus salailuun tuodaan esille – ironikkoon ei ole luottamista, kuten Linda Hutcheon (1994, 13) toteaa. Toisaalla Maiju jatkaa samaa rumentamisen/kaunistamisen kytkeytymistä rehellisyyteen sanomalla, että ”(...) tämä suoruuus ja avomielisyyys kaunistaa minua enemmän kuin salailu.” (R 91.)

Edellä mainittu Linda Hutcheon liittyy parodisuuteen ironian. Hänen ironiaa käsittelevä teoksena *Irony's Edge* (1994) painottaa kokonaisuudessaan ironian monimuotoisuutta ja monitulkintaisuutta. Hutcheonin (1994, 4, 142–145) mukaan ironiassa ei ole kyse pelkästään formalistisin keinoin analysoitavissa olevasta troopista vaan diskursiivisesta käytännöstä, joka sisältää aina kommunikaatiosuhteisiin kiinnittyviä valta-asetelmia. Hutcheon itse on kiinnostunut ironian käyttötavoista, sen ”näyttämöstä” sosiaalisessa ja poliittisessä mielessä – toisin sanoen ironia tapahtuu aina jossakin kontekstissa. Hutcheonin (1994, 156) mukaan eri ironiateoreetikot ovat yhtä mieltä vain harvoista tekstuaalisista ironian signaaleista. Näitä ovat liioittelu ja vähättely sekä vastakkainasettelu ja yhteensopimattomuus. Hutcheon itse listaa näiden lisäksi ironian rakenteellisiksi funktioiksi myös lukuisat rekisterin vaihdokset, yksinkertaistamisen tai kirjaimellisuuden sekä toiston ja kaiun. *Rakkautta*-romaanissa näistä signaaleista toimii erityisesti liioittelu, kuten edellisessä sitaatissa näkyy.

Hutcheonin ironianäkemykset painottaa myös poliittisuutta ja lukijan toimintaa. Lukija kuuluu aina erilaisiin diskursiivisiin yhteisöihin ja hän joko tunnistaa tai ei tunnista ironiaa. Tunnistaessaan sen lukija voi aset-

taa ironiselle tapahtumalle erilaisia kehyksiä. Hutcheon (1994, 37, 39) ei kuitenkaan halua palauttaa ironiaa loputtomaan monimerkityksisyyteen, vaan hän korostaa ”ironian terää”. Hänen (Hutcheon 1994, 15–16, 39–43) mukaansa ironiaan kytkeytyy aina arvottava aksentti, ja täten ironia kutsuu tekemään päätelmiä ei pelkästään merkityksistä vaan myös asenteista, arvostuksista ja arvoista. Täten ironia on väistämättä poliittista. Tätä kautta ajateltuna Maijun (itse)ironiset kommentit ovat poliittisia, arvottavia sivalluksia myös kirjallisuudessa toimivaa aitous- ja rehellisyyspuhetta kohtaan.

Maiju Lassila ei kuitenkaan ole Lassilan perheen ainoa kirjailija, sillä Maijun veli, M. Lassila esiintyy ystävänsä Irmari Rantamalan kanssa Rafael Koskimiehen (1943) *Ville Sorsan romaaniksi*⁵⁶ nimeämässä romaanikatkelmassa. Koskimieskin (1943, 130) kiinnittää huomiota katkelmassa tapahtuvaan ”tietoiseen, hieman outoon leikittelyyn kirjailijanimillä”, mutta toteaa tämän leikittelyn mielenkiinnottomaksi ilman selittelyä – kenties ”leikittely” on mielenkiinnottomaksi Koskimiehelle, koska se murtaa ajatusta sanataideteoksesta ainutkertaisen tekijän itseilmaisuna, ”vakavana asiana” ja myös asettuu realistista perinnettä vastaan.

Ville Sorsan romaani on dostojevskilaisia asetelmia sisältävä tarina köyhästä Ville Sorsasta, joka murhaa rikkaan koronkiskurin. Teos keskittyy Sorsan potemiin syyllisyyden tuntoihin. Yhteiskunnallista eriarvoisuutta ja eritoten kaksinaismoraalia teos käsittelee myös kuvaamalla sivujuonteessaan kahta kirjailijaa, jotka vierailevat katutyttöjen luona. Puheissaan ja teoksissaan kirjailijat ylläpitävät korkeita aatteita ja ylevää moraalia, mutta käytännössä he toimivat toisin.

Nämä kirjailijat ovat Irmari Rantamala ja hänen toverinsa M. Lassila, hovineuvos Lassilan poika. Lassilan perhettä kuvataan teoksessa seuraavanlaisesti: ”Hovineuvos Lassilan perhe oli semmoista tavallaan vanhaa s.o. kohtuuttoman pian aikansa-eläneeksi vanhettunutta, rikkasta, niisanotusti hienosti ränsistynyttä sukua.” (*Ville Sorsan romaani* = VSR, 1331.) Tämä teos siis ajoittuu myöhäisempään aikaan kuin Lassilan *Rakkautta* jo silläkin perusteella, että vallesmanni on saanut ylennyksen eli hovineuvoksen arvonimen. Määrittely ”vanhettunut ja ränsistynyt suku” linkittää teosta yhtäältä viime vuosisadan vaihteen (dekadenssikirjallisuuden) naturalismilta otettuun perintöön ajatella vimmaisesti ja pakkomielteen omaisesti perinnöllisyyttä, ja ajatella

sitä nimenomaisesti degeneraationa eli rappiona (ks. Lyytikäinen 2003, 12–13). Tällaisen degeneroituneen suvun jälkeläisiä ovat siis kirjailijat Maiju ja M. Lassila, kaksoiset. Degeneroitumisen yhdistäminen kirjailijoihin selittää heidän hahmojaan, joista etenkin pojasta, M. Lassilasta ei anneta erityisen ”elämänvoimaista” kuvaa. Seuraavaa sitaatti paikantaa *Rakkautta*-teoksen Maijun M. Lassilan sisareksi:

Sen [Lassilan perheen] kaksoislapsista tytär, kirjailijatar Maiju ottanut elämäntehtäväkseen tärkeän ja suuren rakkausprobleemin analysoimisen ja ratkaisun ja ainoa poikakin, nuori herra oli noin vuosi sitten julassut ensimmäisen kirjansensa, päässyt sen kautta ystäviensä avustuksella selville lahjoistansa ja kutsumuksestansa, antautunut taiteille ja matkustanut Italiaan tutkimaan vanhoja hautapatsaita. Nauttimalla niiden taiteen hillitystä tragikasta – niin oli hän itse liikkuttavan rehellisesti ja ilman ulkokullaisuutta selitelty – toivoi hän saavansa tyydytystä, herkälle ja vilpittömälle n s taiteelliselle omalletunnollensa, jota oli loukannut oman maan elämässä valtaan pääsyt liioitteleva tragiika: tragiika joka liiaksi kuormitettujen elämästä pyrki lyömään turmelevan leimansa taiteeseenkin turmellen siten nautinnon. Mutta matka nieli rahoja varsinkin sitten kun nuori tutkija oli tutustunut kauniiseen italiattareen ja rahamenot aiheuttivat isän ja äidin välille ankaria perhekohtauksia. (VSR 1331–1332.)⁵⁷

Juuri *Rakkautta*-romaanissa Maiju pyrkii ratkomaan ”suuria rakkausprobleemia” kuvatessaan rakkaussuhteensa kehittymisen vaiheita. *Ville Sorsan romaanissa* Maijuun ei viitata muualla ja *Rakkautta*-romaanissa Maijulla ei ole sisaruksia, joten tätä lyhyttä mainintaa lukuun ottamatta sen suurempia yhteyksiä ei sisarusten välille rakenneta. Yhteyden voi rakentaa kuitenkin ”tragiika”-termin kautta.

”Taiteille antautunut” ja ”hautapatsaiden hillitystä tragiikasta nauttiva” M. Lassila on kirjailijahahmona hyvin samanlainen kuin *Rakkautta*-romaanissa kuvattu kaksoissisar Maiju. He molemmat esimerkiksi halveksivat realistista kirjallisuutta. M:lle ajankohdan taide, realistinen ja naturalistinen kirjallisuus, on turmeltunutta keskittyessään kuvamaan liiaksi kuormitettujen ihmisten traagista elämää. Ajankohdan taiteen ”liioiteltu tragiika” ei vastaa hautapatsaitten ”hillittyä tragiikaa”, joka sopii hänen hienostuneelle ja herkälle mielelleen. Hautapatsaat myös puhdistavat hänen mielestään suomalaisen taiteen jättämien huonojen vaikutusten jäljet.

Rakkautta-romaanissa ”tragiikka” ei liitetä suoraan taiteeseen ja kirjallisuuteen vaan nimenomaisesti rakkaustarina eli ”tragillisen lemmen tarinaan”. Hillityn tragiikan mentaliteetti kuitenkin paikantuu Maiju Lassilaan ja erityisesti hänen näkemyksiinsä kirjallisuudesta. Maijun ja Petterin rakkauden kehityskulun asteissa on jo alusta lähtien mukana keskustelua kirjallisuudesta, joissa Maiju esimerkiksi esittää halveksuntaansa realismia kohtaan. Maiju käy Petterin kanssa muun muassa seuraavanlaista keskustelua:

Häntä pehmiittäkseni minä nyt jo tietäen että hän on idealisti, äkkiä kysyä höläytin: ”Mutta mitä pidätte realistisesta suunnasta?... Eikö idealismi ole sitä korkeampi kanta?” Petterin kasvoille levisi omituinen, voitokas hymy ja hän todisti verkkaan, omituisesti: ”Oo-on se toki...idealismi!...Minä en voi koskaan nauttia realistisesta kirjallisuudesta, mutta aivan toista on idealismi.” (...) ”Niin minäkin: Minä en voi kärsiä realistista suuntaa.” Ja minä aivan innostuin, vilkastuin ja jatkoin tankaten: ”Ajatelkaa, herra Ikonen, että se ei kohota...ei kirkasta...ei nosta ihmistä jokapäiväisyyttä ylemmä, vaan jauhaa vain aina sitä samaa ja samaa arkipäiväisyyttä!” Ja niin syvennymme me uusiin, kirjallisiin kysymyksiin. (R 35–36.)

Tässä keskustelussa tehdään vastakkainasettelua idealismiksi nimetyn kohottavan suuntauksen ja arkipäiväistävän, laskevan realismin välille. Tämä vastakkainasettelu kohottavan ja laskevan välillä toistuu romaanissa myös muilla tasoilla. Minäkertoja-Maijulla on tapana kuvata tapahtumia kauniilla kielikukkasilla, ja usein hänen metaforiinsa ja ilmauksiinsa sisältyy ”runous”. Maijussa ja Petterissä esimerkiksi ”[s]e yksinäisyyden, hiljaisuuden runous alkoi painua sieluihimme, muodostaa mielialaamme (...)”. (R 10). Kahden kesken olo on Maijun mukaan runollista (R 47), kaikkialle ilmestyy uusi runollinen tunnelma (R 15). Runollisuus tosin valtaa Maijun ja sitä mukaa maiseman vain, kun rakkausiasia Petterin kanssa etenee. Kahnauksien syntyessä ”[k]aikki ihmiset olivat minusta jokapäiväisiä, semmoisia, joiden koko elämän sisällön muodostavat arkielämän huolet.” (R 69.) Maiju siis kuvaa vaikeaa olotilaa juuri niillä määreillä, joita hän liittää realismiin.

Kuin vaivihkaa Maijulla on tapana sulahtaa kerronnassaan pois repliikeissä viljelemästään idealismin runollisesta hengestä. Esimerkiksi eräällä kerralla kävellessään Laatokan rannalle nuoret pysähtyvät. Maiju ryhtyy haltioituneena ylistämään isänmaan kauneutta ja sen kansaa:

”Edessämme avautui kappale Pohjolan helmeä: runouden ylistämää Suomea. (...) Ihana Suomen maalaisidylli hohti täydellisenä kuin kaino kukka kesäillan yksinäisyydessä.” (R 10–11.) Kävely matka vie heidät kuitenkin hetkisen kuluttua ränsistyneen mökin pihalle, jossa paikatut housun rutaleet roikkuvat narulla ja kalatynnyri lemuu. Realismin kaltainen todellisuus lyö Maijua kasvoille mökkirötiskön muodossa, mutta silti hän yrittää palauttaa kohottavaa idealistista kuvaa takaisin: ” (...) tuo tuolla etäällä... Mikä soma maalaisidylli!” (R 12.) Kohottava idealistinen idylli jää siis aina etäälle, kauas, kun taas realismin alas painavat voimat jylläävät lähituntumassa.

Minäkertoja kertoo tarinaansa jälkikäteen, jolloin teoksessa muodostuu välimatka kertovan ja kokevan Maijun välille. Romaanin kertojan toiminta tapahtuu kuin kohotettuna ylös: hallitseehan hän kertomaansa täydellisesti. Minäkertoja toimii kaikkietävänä ja kaikkialla läsnä olevana hahmona, jolla on rajaton perspektiivi teoksen tapahtumiin. Maiju kertoo myös tapahtumista, joissa hän itse ei ole läsnä mutta silti hän tietää kaiken, myös henkilöhahmojen ajatukset. Tällaiset tapahtumat kertoja nimeää ”poikkeamiksi Petterin elämään”. Nämä poikkeamat kuitenkin liitetään aina Maijuun ja hänen ihanuuteensa. Esimerkiksi aamulla Petterin herättyä ”[h]änen tunteensa vain varmistuivat. Minun kuvani painui yhä syvemmälle hänen sieluunsa.” (R 65.) tai isänsä kanssa vankkureilla ajaessa ”[m]ietteiinsä vaipuneena ajatteli Petteri minua, muisteli silmiensä tenhoa, ääneni sointua. Minun ihana kuvani upposi yhä syvemmälle hänen sieluunsa.” (R 38–39.) Maiju on niin vahva, ettei hänen ihanasta kuvastaan pääse eroon.

Nämä kohtaukset ja vakuuttelut kerrotun totuudenmukaisuudesta ironisoivat kertomisen (ja kirjallisuuden) rehellisyyttä ja erityisesti omaelämäkerrallisen minäkertojan rehellisyyttä. Teos toimii myös tuomalla jatkuvasti esiin tietoisuutta kertomusluonteestaan, fiktiivisyydestään – vaikka muuta vakuuttelee. Lukuisissa kohdissa kertoja pysäyttää tapahtumien kulun kommentoimalla kertomustaan. Esimerkiksi hän saattaa sanoa: ”Nyt tulee niin romanttinen ja taiteellisesti mahdoton kohtaus että hyvä jos ei vain pilaa koko kirjaa.” (R 76.) Tai kertoja valmistaa tilaa lukijan oikealle suhtautumiselle tuleviin tapahtumiin aivan kuin kontrolloidakseen lukutapahtumaa: ”Nyt tulee tässä hyvin hellä paikka. Tämän kertomuksen ihanin, runollisin kohta.” (R 101.) Liian hellän suutelukohtauksen kertomatta jättämisen kertoja perustelee seuraavasti:

”No nytpä tämä asia onkin jo kerrottu. Tämän enempiä en näet tästä autuudesta kerro. Niin pyhää on se minulle.” (R 104.)

Kaikki nämä edellä mainitut seikat – ironia, kertojan näennäinen totuudenmukaisuus ja kaikkivoipaisuus, tietoisuus kertomusluonteesta – tekevät mahdolliseksi paikantaa ”Maiju Lassilaa” oikein minnekään. Maiju Lassila liukuilee jatkuvasti paikasta toiseen, tasosta toiseen, kannesta tekstiin. Romaanin Maiju Lassila – niin kertojana kuin henkilöihahmona – rinnastuu aiemmin esillä olleeseen sipuliin. Sipulihan on pelkkää *pintaa*: sitä leikatessa ei tule vastaan mitään muuta kuin samaa pintaa. Myös Maiju on pinnan henkilöihahmo, varsinainen pintakiitäjä.

Gilles Deleuze (1990a, 134–141, 245–249) tekee eron ironian ja huumorin välille muun muassa pohtimalla niissä esiin tulevien arvojen suhdetta pintaan. Ironia pyrkii kohottautumaan, kun taas huumori on laskeutumista. Huumori on pinnan taidetta, jossa kuitenkin toimii monimuotoinen sukkulointi korkeuden ja syvyyden välillä. Huumori alkaa tapahtua, kun liike näiden kahden tason välillä hylätään pinnan hyväksi. Ironiassa ja huumorissa kysymys ”kuka puhuu?” saa erilaiset vastaukset. Ironiassa puhuva minä lopulta ”käy yhtä jalkaa” representaation kanssa. Sillä ironiassa ajattelun voima kuitenkin alistetaan reaktiivisesti jollekin yhteisesti tunnistettavalle pohjalle: käsitteen merkitys vain kohotetaan ironisesti pois sen tavanomaisista käyttötavoista, jolloin ironiaan sisältyvä toisto ei välttämättä ole aktiivista ajattelua (ks. myös Colebrook 2000, 113, 125). Huumori puolestaan tuottaa nomadisia subjekteja toimimalla ”kahdentumisen”, ”kaksosten logiikalla”, jossa merkitys (‘sense’) saa rinnalleen ei-merkityksen (‘nonsense’) ja jossa kaikki mahdolliset totuuteen viittaavat väittämät siirtyvät paikaltaan. Huumori tapahtuu aina pinnan tasolla ilman korkeuseroja.

Deleuzen katsannossa ironia ei siis olisi uutta luovaa siksikään, että se korostaa yksilösubjektia eli lausuntatapahtumassa puhuvaa minää, ironisoijaa. Mutta jos ironiaa tarkastelee sen *funktioiden* kautta eikä niinkään puhuvaan minään palauttaen ja sitä korostaen, voi ironiaa pitää aktiivisena kumouksellisuutena. Mielestäni *Rakkautta*-romaanissa ironia nimittäin aktualisoituu deterritorialisoivana, sillä se kytkeytyy laajempaan tekijyysnäkemysten kritiikkiin. Romaanissa *ironia toimii poliittisena eleenä*, joka nimenomaisesti kohdistuu tuohon ”yksilösubjektuuteen” ketjuuntuessaan koko Untolan tekijänimien kertosaikastoon ja kollektiiviseen koosteeseen. *Rakkautta*-romaanin minähahmoa on mahdotonta tarkastella yksilösubjektina, ja ironia ja huumori eivät näyttäydä

vastakkaisina ilmiöinä vaan samaa pintaa viistävän jännevälin ääripäinä. Niiden välissä Maiju kiittää painottaen ajoittain toista ja välillä toista.

Huumorille ominainen kaksosten logiikka toimii *Rakkautta*-romaanissa Maijun hahmossa, sillä kahdentuuhan Maiju toimiessaan sekä kertojana että henkilöihahmona. Mutta Maiju on myös heteronyyymi, tekijänimi Maiju Lassila, joka kahdentuu kytkeytyneenä muihin Untolan tekijänimiin. Näin ollen Maiju Lassilan paikantuminen tapahtuu aina immanenssin, pinnan tasoilla. Romaanissa ajoittain kertoja-Maiju pyrkii kohottautumaan ironisesti ylös ”rakkauden totuuden selvittäjäksi” tai ”idyllisen ja idealistisen runouden kannattajaksi”, mutta heti näiden kohottavien pyrkimysten rinnalle astuu alas palauttava ”arkipäiväisyys”, sipulin pinta, mökkirötisköt ja housun retkaleet. Kohotetun kertojan väittämät totuudenmukaisuudesta vedetään myös heti takaisin maan pinnalle osoittamalla niiden suhteellisuus.

Toisaalla Deleuze (1994, 5, 7, 11, 63, 68, 245) tekee eron ironian ja huumorin välille miettimällä niiden tapoja toimia suhteessa moraalisiin lakeihin. Ironia osoittaa lainalaisuuksien ristiriitaisuudet kun taas huumori osoittaa niiden naurettavuuden noudattamalla niitä kirjaimellisesti. Molemmat toimivat yhdessä lain kanssa, mutta niin, että lain asema muuttuu huumorin ja ironian toiminnan kautta. (Ks. myös Williams 2003, 36–37.) Näin ajateltuna esimerkiksi moraalinen laki totuudesta ja sen puhumisesta deterritorialisoituu *Rakkautta*-romaanissa teoksen huumorin kautta. Maijuhan alleviivaa kertomisensa totuudenmukaisuutta liioittelemalla, jolloin koko ajatus totuuden puhumisesta alkaa näyttää naurettavalta. Mutta yhtäältä teoksessa toimii ironinen logiikka esimerkiksi sipulin tapauksessa. Sipuli rinnastetaan Maijun puheessa rakkauden totuuteen, joka on syvällä siellä jossakin – sipulin pinta ei paljasta mitään syvyyttä, jolloin ajatus totuuden syvällisyydestä osoittautuu ristiriitaiseksi. Laajemmin ajateltuna koko teos toimiessaan ikään-kuin-omaelämäkerrallisenä-romaanina toimii deterritorialisoivasti. Toisin sanoen toistaessaan aktiivisesti omaelämäkerrallisen tradition konventioita liiallisuuksiin asti romaani (huumorille ominaisesti) deterritorialisoii koko lajiperinnettä ja sen lakeja. Pakoviivan piirron myötä saa saman tien mennä myös vakavuuteen nojaava tekijyys ja tilalle tuodaan puhdas ilmaisuuden ilo.

Tekijän somagrammit – Naisen nimet

Algot Untolan tekijänimilaumassa huomattavan moni nimi on feminiininen, naispuolinen erisnimi. Käsytysanoina Untolankin tekijänimissä on siis väistämättä mukana referenssisuhde, vaikka sitä vastaan pyritelläänkin – referenssi syntyy suhteessa sukupuoleen. Untolan naispuolisista tekijänimistä Maiju Lassila on kuitenkin ainoa, joka saa teoksissa referenssin, toisin sanoen Maiju Lassila ruumiillistetaan konkreettisesti *Rakkautta*-romaanissa. Tekijänimistä Irmari Rantamala on henkilö-hahmona *Ville Sorsan romaanissa*, mutta tämän ruumista ei kuvata, sen sijaan Maiju Lassilan ruumis kerrostuu sekä molaarisiksi että molekulaarisiksi. Molaarisella tasolla Maiju Lassila toimii esteettisen hahmon ja molekulaarisella puolestaan käsitteellisen henkilön tasolla. *Rakkautta*-romaanissa Maijun hahmo on siis hiukkasmerkki, joka liukuu kaksois-artikulaation kerrostumien välillä pikemmin toimivana kuin merkitseväenä merkkinä.

Maiju Lassilan hahmo asetetaan liikkeelle parodisessa kirjallisessa tilallisuudessa. Liisi Huhtala (1987, 41) on todennut: ”Lassilan teokset lienevät 1900-luvun alun suomenkielisessä kirjallisuudessamme ainoita, joissa näin leikitään kirjoittamisella, omalla kirjailijanlaadulla ja saaduilla arvosteluilla.” *Rakkautta*-romaanin parodioi omaelämäkerrallisuuteen liittyviä konventioita, mutta se parodioi myös sentimentaalisia rakkausromaaneja, kuten jo Unto Kupiainen (1954, 329) huomautti 1950-luvulla. Maiju Lassilan toimiminen pinnan tasolla, pintakiitäjänä kulkeminen havainnollistuu erityisesti suhteessa rakkausaiheeseen. Markku Soikkeli (1998, 9, 17) kirjoittaa rakkauskurssin koostuvan erilaisista rakastavaisista koskevista mielikuvista, figuureista, ja rakkauskurssia käyttämällä ihmiset esiintyvät rakastuneina. Soikkelin (1998, 41) sanoin ”[r]akkauskurssi on leikki, johon diskurssin käyttäjät suosivat järjestelmän omilla termeillä ja ehdoilla.”

Rakkautta-romaanissa korostuvat Soikkelin esiin nostama tiedostettu leikki rakkauskurssilla ja rakastuneena esiintyminen niin liioiteltuna, että sekä parodinen että ironinen tapahtuminen mahdollistuvat. Romaanin Maiju sekä kertojana että kokijana käyttää tietoisesti hyväkseen niitä fraaseja, joilla rakastumistapahtumisen etenemisen ketjua on kuvattu ja kuvataan. Maijussa siis aktualisoituu tietynlaisena rakastumisen tapahtuma, jonka myötä hän muuttuu rakastuneeksi. Välimatka kertojan ja kokijan välillä korostaa tätä tietoisuutta rakastumiseen

liittyvistä tekemisen figuureista, mistä paljastava esimerkki on Maijun huomautus: ”En nyt kumminkaan muista pelkäsinkö minä sitä ihan toissani, vaiko vain näytelläkseni (...).” (R 81–82.) Figuuriin toistamisen myötä ironisoituu näkemys romanttisesta rakkaudesta itsestään syntyvästä *tunteena*.

Romaanin alaotsikko ”Tragillinen lemмен tarina” nimeää teoksen rakkausromaanin-genreen kuuluvaksi. Maijun ja Sortavalan lyseon käyneen ylioppilas Petteri Ikosen vaikeuksien kautta täyttyvä ensilempi päättyy alaotsikon mukaisesti riitasointuun. Maiju ihastuu Artturi Turroseen, Maijusta kauniita novelleja ja kertomuksia kirjoittavaan ”maailmanmieheen” – ja antaa Petterille rukkaset.

Maiju kuvautuu hyvin itsetietoiseksi ja itsepäiseksi nuoreksi naiseksi, joka kieputtelee oman tahtonsa mukaisesti sekä vanhempiaan että tapamiaan nuoria miehiä. Ennen ensitapaamista Maiju on kuullut Petterin erinomaisuudesta sulhaskandidaattina muun muassa Petterin omalta isältä. Maiju kertoo: ”Kaikki tämä oli minut tehnyt uteliaaksi ja ehkä oli jo alkanut sydämessäni varttua pieni, tiedoton uteliaisuusmainen taipumus.” (R 6.) Ensitapaamisessa Maijua viehättää Petterin koruttomuus, yksinkertaisuus ja kokemattomuus. Maiju itse kuitenkin on vain esittävinään viatonta ja ensi rakastumiseen valmistautuvaa neitoa. Erään keskustelun sivulauseessa nimittäin paljastuu jonkun herra Kuittisen olemassaolo. Maijun isä on arvellut Maijun olleen tähän rakastunut, mutta Maiju itse toteaa: ”En voinut herra Kuittista sietääkään.” (R 21.) Joka tapauksessa Petteristä viehättynyt Maiju astuu entistä kauniimmin ja omienkin sanojensa mukaan ”tekeytyy” (R 8) – viittaa tekeytyminen sitten ”itsensä tykö tekemiseen” tai ”esittämiseen”, on aina kyse valitusta toimintavasta. Ja pian ”[k]eikailin ja tekeydyin jo ihan vapaasti. Salavilkaa vilkasin toki aina Petteriin nähdäkseni miten se vaikuttaa.” (R 12.)

Saadakseen Petterin ihastumaan itseensä Maiju alkaa esittää, performoida, sellaista naishahmoa, joka on ihastunut Petteriin ja jonka kuvittelee Petteriä ihastuttavan. Maiju ei siis niinkään performoi naiseutta, vaan naisellisuuteen liitettyjä mekanismeja ja koodauksia kuin noudattaen käsikirjoitusta, joka noudattaa hänen *käsityksiään* naisuudesta. Maiju alkaa toistaa ihastumisen vaatimia tekoja. Niinpä Maijusta sukeutuu sekä intohimoinen kalastaja että urheilija, erityisesti pyöräilijä. Maiju lipuu pintaa pitkin sekä veneellä soudellessa että maanteitä pyörällä polkiessa: ”Rakastettavana, iloisena perhosena, kietouduin minä nyt häneen, koittaen kiertoteitä saada hänet tajuamaan, että hänen pi-

täisi panna toimeen kalastusretki.” (R 36.) Tarpeen vaatiessa Maiju pyörittää lanteitaan viehättävästi tai huokailee rakastuneesti. Maiju käyttää hyväkseen erilaisia rakastumisen figuureita, fraseologia ilmauksia saadakseen haluamansa lopputuloksen eli Petterin rakastumaan itseensä: ”Minä aloitin tavalliset rakastuneen kujeet: sulin silmäni ja haaveilin.” (R 45.) Maiju sanookin suoraan: ”Niin luontevasti, yksityiskohtia myöten, näyttelin jo rakastuneen naisen osaa.” (R 23.)

”Naisen osa” kytkeytyy konkreettisesti pyöräilyyn romaanissa. Petteri on innokas pyöräilijä, joten myös Maijun pitää innostua polkemisesta saadakseen haluamansa. Petteri pyytää Maijua pyöräretkelle, mutta esteitä ilmaantuu: ”Nyt puuttuu ainoastaan vanhempien lupa, sillä siihen aikaan eivät minun ikäiset, naimattomat tytöt saaneet mennä nuorten miesten matkoille ilman vanhempien lupaa. Semmoisen luvan pyytäminen loukkasi kumminkin minun tietoisuuttani.” (R 91–92.) Äidiltään Maiju ei saa lupaa vaan äiti lukitsee pyörän aitaan. Tällöin Maiju sanoo tuhtuneena: ”Luuletteko voivanne ijankaikkisesti hallita naisen tunteita ja pakottaa hänet orjan tavoin alistumaan teidän holhottavaksenne! Tuommoisia tavallaan hassutuksia minä puhuin silloin.” (R 92.)

Maiju jatkaa tappeluaan pyöräasiasta äidin kanssa ja kertoo: ”Kehittyneen naisen vaistot ja vapauden halut heräsivät minussa yhä voimakkaammin. Oikeuksieni tajunta antoi minulle voimaa ja entistä jyrkemmin vaadin minä oikeutta saada olla oma herrani ja itse kohtalostani päättää.” (R 96.) Lopulta Maijun isä kyllästyy riitelystä ja kehottaa äitiä suostumaan ja pääsemään siten helpommalla. Maiju on riemuissaan: ”Minä olin siis voittanut. Vieläpä uskoin ihan tosissani, että koko Tohmajärven naisasia oli tavallaan voittanut minun kauttani.” (R 98.) Varsinaisella pyöräretkelläkään ei irtaannuta ”naisasiasta”, sillä keskustelu Petterin kanssa sivuaa myös sitä:

Keskustelu kallistui jo elämän suurta kysymystä: rakkautta kohti. Lähestyimme sitä tosin muiden asioiden kautta kierrellen: Puhuimme naisasiasta. Minä surkuttelin sitä osaa, mikä on meidän naisten kannettavaksi maailmassa langennut. Sanoin, että olemme – tarkoitin juuri itseäni – semmoisessa asemassa, että ei kukaan kohtaloamme sure, ei meitä sääli. (R 100.)

Nämä romaanin naisasiakohdat kytkeytyvät jo 1860-luvulla alkaneeseen suomalaiseen keskusteluun (naimattomien) naisten oikeuksista ja avioliittoinstituutiosta (ks. esim. Räisänen 1995). Maijun käyttämä sanasto (”naisen tunteet”, ”naisen tietoisuus”, ”kehittyneen naisen vaistot ja vapauden halut”, ”oikeus päättää kohtalosta”) yhdistettynä arkipäivän pikkuongelmaan (pyöräretkeen) saa naisasiapuheen vaikuttamaan turhanpäiseltä näpertelyltä pikkuasioista.

Mutta toisaalta Maijun naisasiapuhe toimii itseironiana samaan tyyliin kuin Maijun jatkuva omakehu ihanuudestaan. Niin tai näin, romaanin naisasiapuheet ovat kohosteisia jo siksikin, että ne korostavat Maijun ”feminiinisyyttä”, tai niitä piirteitä, joita ollaan totuttu feminiinisiksi nimeämään. Tämä korostus toimii yhtäältä sidoksissa koko romaanin pseudonyymiefekti-kehikkoon. Maijun naispuolisuuden ja feminiinisyyden alleviivaus toimii etäännyttämiskeinona Algot Untolaan nähden.

Keskushahmon feminiinisten piirteiden alleviivaus ei toimi teoksessa pelkästään naisasia-puheen kautta vaan se tapahtuu kauttaaltaan läpi romaanin erityisesti Maijun ulkomuotoa kuvatessa. Heti romaanin alusta lähtien Maijun ruumiissa korostuu kaksi kohtaa eli nenä⁵⁸ ja takapuoli. Ne toimivat barthesilaisittain punctumeina, sillä Maijun ”muuta” ruumista tai sen osia ei kuvata. Nenään ja takapuoleen livahtaa mukaan outous juuri niiden eksessiivisen korostamisen myötä. Nenä on pystyssä ylpeänä ikään kuin nirppanokkaisuuden merkinä. Maijun takapuoli taas jatkuvasti keinuu, kieputtaa viehkeästi kuin viekoittelun merkinä ja välineenä. Maijun kävelytyyli tuodaan myös usein esille: se on sipsuttelua, tepsuttelua, keikutellen astumista. Maiju myös harjoittelee hymyilemistä, pyörähtelyjä ja sitä, että ”(...) vartalon liikkeet olisivat takaa päin katsottuna siroja, aistikkaita.” (R 25.)

Nämä kieputtelut ja nenän nyripistelyt ovat Maijun ruumiin pinnan tapahtumia, jotka korostavat Maijun sipulimaista pintakiittäjyyttä: niissä performoituu Maijun tuleminen-naiseksi. Maijun ruumis toimii teoksessa verbien logiikalla tepsutellen ja keikistellen aina uudelleen ”tulematta valmiiksi” – tämä konkretisoi tapahtumista ja prosessinaisuutta sekä esittämistä ja ”tekeytymistä”. Punctumista tulee juuri tämän verbeillä korostettavan liikkeen myötä venytetty piste: nenä venyy ylöspäin ja takapuoli leviää pyörimällä. Koko romaani on venytettyä esitystä Maiju Lassilan tulemisesta-naiseksi, joka sekin toimii ”kaksos-

ten logiikalla” eli sekä molaarisen henkilöahmon että molekulaarisen tekijähahmon tasoilla.

Tämä Maiju Lassilan molarisoituminen, olioistuminen naispuoliseksi hahmoksi tapahtuu liikkeessä, Maijun liikkumistapojen kuvaamisessa. Maijun hahmoa voikin pitää hiukkasmerkkinä, joka tällä liikkeellä ja liikkumisellaan virtautuu kohti molekulaarisuutta. Käsitteellisen henkilön kartalla *Rakkautta*-romaanin esteettisestä henkilöahmosta tulee ele, jota voi nimittää tekijän *somagrammiksi*⁵⁹ (Kurikka & Sihvonon 2010) eli aktiiviseksi ontogeneettiseksi prosessiksi. Siinä ruumis hajoaa kirjoituksen muotoon ilmaisuksi. Somagrammissa laskostuu siis tekijän ruumis ja tekijän kirjoitus ilmaisuksi. Somagrammin käsitteellistä kytkee ruumiin ilmaisuun kolme erillistä aluetta nimittäin reflektion, kaiun ja aavemaisuuden, jotka ovat perua käsitteen aiemmista käyttötapoista. Reflektio viittaa psykoterapiassa käytettyyn hoitomuotoon, jossa asiakaspotilasta pyydetään piirtämään itsestään ja ruumistaan kuva. Kaiku puolestaan liittyy erityisesti sotateollisuudessa mutta myös lääketieteessä käytettyyn ultraäänikuvaan, joka kaiun ja resoluution avulla tallentaa esimerkiksi sukellusveneen tai vaikkapa sikiön kuvaksi. Aavemaisuus puolestaan viittaa Gertrude Steinin (1874–1946) ulkomuodosta tehtyihin erilaisiin kuvauksiin, joita amerikkalainen kirjallisuudentutkija Catharine R. Stimpson (1985) on tarkastellut ruumiin representatioina. Niissä ruumiista tulee aavekirjoitusta (”ghost-written”).

Maiju Lassilan somagrammin tekee aavemaiseksi juuri sen kytöksä Algot Untolaan. *Rakkautta*-romaanissahan annetaan ruumis tekijälle, jota ”ei ole olemassa”, ainakaan todellisessa maailmassa. Untola ja muut tekijänimet monistuvat haamuruumiiksi, jonka olemisen tapa ei ole mahdollista muuten kuin somagrammina. Kaiku puolestaan kuuluu siinä toistettavuudessa, joka syntyy väistämättä Maiju Lassilan tekijänimen ja somagrammin yhteydestä. Maiju Lassila tekijänimenä vaikkapa *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksen kannessa kaikuu intensiteitiltään tiheentynein äänenpainoin *Rakkautta*-romaanin henkilöahmon asetuksessa osaksi nimeä. Somagrammin myötä tekijänimelle ominainen kaksoisartikulaation kerrostuneisuus molaariseen ja molekulaariseen tasoon aktualisoituu.

Somagrammin reflektion alue kiinnittyy laajempaan kysymykseen tekijyydestä. Somagrammina Maiju Lassilan hahmo esittää kysymyksen tekijän ruumiillistamisen mahdollisuuksista ja käytännöistä nimen-

omaisesti *kuvana*. Algot Untolan haluan tulla nimettömäksi kytkeytyä halu pois *tekijän kuvasta* pysäytyskuvaksi jähmettyneenä ja jäykkänä. Somagrammina Maiju Lassila toimii eleenä, *omakuvan* piirtämisenä, joka on mahdollista heijasteena ja nimenomaisesti liioiteltuna, eksessiivisenä – ja kirjoitettuna. Maiju Lassilan somagrammin materiaaliset ominaisuudet, kuten verbien painotus, tekevät omakuvasta pikemmin liikekuvan, joka liikehtii myös suhteessa tekijänimen muihin ilmiöihin. Tekijän valta toimii tässä somagrammiheijasteessakin. Tekijän kuvalle sallitaan materiaallinen ilmaisu, kunhan se on tekijän itsensä aktiivisen toiminnan tulosta.

Somagrammi toimii myös toisenlaisena reflektiopintana. Käsikysäntä ominaisesti Maiju Lassila tulee-naiskirjailijaksi nimen ja hahmonsa myötä. *Rakkautta*-romaanissa toistetaan Maijun hahmolle ominaista ”tekeytymistä” ja ”rakastuneen esittämistä”. Tällainen rakkausaiheeseen liitetty teatraalinen naamiohuvittelu on tuttu kirjallisuuden keino jo vaikkapa William Shakespearen *Kesäyön unelmasta* – Maiju Lassilan useissa omissakin komedioissa huvitellaan nimenomaisesti sukupuolten naamioitumisella vastakkaisiksi. 1800- ja 1900-lukujen dekadensikirjallisuudessa sukupuoleen kytkeytyvällä naamioitumisella kuten esimerkiksi pseudonyymeillä ja transvestiittiroolittamisella (ks. Koos 1999, 198–214) oli poliittinen ja esteettinen funktio esimerkiksi Ranskassa; Leonard R. Koosin mukaan nämä keinot ovat osoitus kielellisen uudelleen rakentamisen kautta syntyvästä toimijuudesta, joka haastaa passiivista annettujen roolien hyväksymistä. Untolan moniniminen tekijäisyys haastaa sekin reflektiivisesti ulkoa tarjottuja tekijäpositioita.

Maiju Lassilan somagrammi ei kuitenkaan toimi ”naiseuden naamiaisina” siinä merkityksessä kuin dekadenssiin kytkeytyvä naistekijyyden problematiikka. Kysymykseen perehtyneen Viola Parente-Čapková (ks. Parente-Čapková 2006, 194–223) mukaan parodiset naiseuden naamiaiset (jotka konkretisoituvat dekadenssitekstien metaforissa, androgynihahmoissa tai gynandereissa, ”parrakkaisissa” naisissa”) voivat toimia myös strategiana tulkita uudelleen sitä kulttuurihistoriaa, johon naistekijäisyys on puettu. Näissä naamiaisissa maski, naamio, toteuttaa *persona*-käsitteen vanhaa etymologiaa. Latinan ’persona’ tulee kreikan sanasta ’prósōpon’, joka tarkoittaa sekä ihmisen kasvoja, luontaista hahmoa, että tehtyä naamiaa, maskia, jonka läpi teatteriesityksessä puhuttiin (ks. Kotkavirta 2007, 18). Maiju Lassilan somagrammin persoona-luonne

esimerkiksi L. Onervalta ominaisena ”naisuuden maskeeraamisena” ja siten sukupuolipoliittisena tekijän eleenä on ainoastaan spekulatiivista, häivä heijastuksesta.

Kirjallisuudentutkimuksessa Algot Untolan tekijänimien naispuolisuuteen ei juurikaan olla kiinnitetty huomiota joitakin mainintoja lukuun ottamatta. Yksi uusimmista maininnoista on Pertti Karkaman (1996, xi) esittämä huomio, jonka mukaan naisen nimen valinta ilmaisee yhtäältä Untolan halua salata oma virallinen minuuus. Mutta samalla naisen nimen valinta on Karkaman mukaan tulkittavissa protestiksi vanhasuomalaisen ideologian patriarkaalisuutta vastaan. Lassila käyttää hyväkseen perinteistä käsitystä naisen emotionaalisuudesta ja häilyvyydestä kuvattaessa modernin elämän arvaamattomuutta. Tätä Karkaman tulkintaa toisaalta tukee mutta toisaalta myös häiritsee kuitenkin se, että juuri ”vanhasuomalaisena kautenaan” eli kirjoittaessaan *Kokkola*-lehteen pakinoita vuosina 1905–1906 Untolan nimimerkit Liisan Antti ja Maalainen tekevät komediaa myös kyseisen Antin vaimon eli Liisan miesmäisyydestä. Jämerä Liisa on juuri se, joka vanhasuomalaisten piirikokouksissa jämäkästi saa miehet tarttumaan asioihin ja joka myös pitää Antti-aviomiestään tiukasti kourissaan (ks. Liisan Antin kirjeitä, *Kokkola* n:o 16, 24.2.1906; *Kokkola* n:o18, 3.3.1906).

Varhaisemmat tutkijat puhuvat myös salaamisesta naisen nimi -kysymyksen yhteydessä. Eino Railon (1923, xxii) mielestä Untola halusi naispuolisella nimellä johtaa lukijoita harhaan, jottei kytkös Irmari Rantamalaan selviäisi – tätä Railon näkemystä voisi siis nimittää pseudonymiefektillä pelaamiseksi. Elsa Erhon (1957, 50) myöhäisempi näkemys uusintaa Railon mielipidettä: ”Kenties hän uskoi tällä kepposella torjuvansa kaikki epäluulot, jotka voisivat kohdistua Irmari Rantamalaan.” Naispuolisen nimen valinnan nimeäminen kepposeksi yhtäältä selittyä Erhon tavassa pitää (erityisesti) Maiju Lassilaa lapsenkaltaisena olentona – lapsethan tekevät kepposia. Molempien esiin nostama *ero* Irmari Rantamalaan nähden on varmasti paikallaan oleva korostus, mutta tätä eroa voi hahmottaa muustakin kuin ”harhaanjohtamisen” tai ”epäluulon torjunnan” lähtökohdasta käsin. Nehän noudattavat aiemmin mainittua *paluun poetiikan* strategiaa kytkemällä tekijänimivalintojen eron syyksi henkilöllisyyksien – Rantamalan ja Untolan – salaamisen. Ero Lassilan ja Rantamalan välillä on näkemykseni mukaisesti kuitenkin enemmän eettis-esteettinen valinta kuin (sala)henkilöhistoriallinen – tähän eroon tyylin kysymyksenä palaan neljännessä luvussa.

Naispuolisen tekijänimen käyttäminen ja tekijän sukupuoli saivat kuitenkin Maiju Lassilan tekijänimien teosten ilmestyessä paljonkin huomiota aikalaisvastaanotossa. Erityisesti sukupuoli nousi esiin Lassilan esikoisteoksen *Tulitikkuja lainaamassa* saamista arvosteluissa. Nimi-merkki K. W. (15.12.1910) kirjoittaa *Uusi Suometar* -lehdessä:

Maiju Lassila... Siis vielä yksi uusi naiskirjailija tämän joulun kirjallisuudessa! Vaikka lukijata alkaa tosin, ryhtyessään tämän esikoisteoksen kanssa tuttavuutta tekemään, piankin epäilyttää, että nimen takana piilee mies, sillä siksi miehiset ominaisuudet, ennen kaikkea objektiivisuus ja rehevä huumori, pistävät heti alusta silmään.

Tämä Kyösti Wilkunan arvostelu on mielenkiintoinen ensinnäkin siksi, että juuri Wilkuna toimi kustantamon puolesta Lassilan käsikirjoituksen toimittajana ja hän ehdotti alkuperäisen, *Elämän ihmeellisyys* -nimen tilalle lopullisen nimen *Tulitikkuja lainaamassa*. Sisäpiirijulkisuuteen (ks. Nieminen 2006, 36–41) kuuluvana toimijana Wilkunalla olisi luultavimmin (olettaen hänen tietävän Lassilan ja Algot Untolan kytkökset) mahdollisuus tuoda kritiikissään suoraan esiin pseudonymin takana oleva miespuolinen henkilöllisyys. Mutta sisäpiirin valtaa ylläpitäen Wilkuna tyytyy esittämään kirjailijan potentiaalisesti sukupuoleksi miestä perustellen väittämänsä miehiseksi nimeämällä ominaisuuksilla kuten objektiivisuudella ja huumorilla. Kustantamoa varmasti Wilkunan valinta ilahduttaa, sillä onhan pseudonymipelin ylläpitäminen kannattavaa liiketoimintaa: se ylläpitää kirjaan kehkeytyvää arvoitusta.

Vuonna 1911 K. S. Laurila (1911) puolestaan kirjoittaa *Tulitikkuja lainaamassa* -teokseen negatiivisesti suhtautuvassa kritiikissään tekijästä seuraavasti:

Kaikkietävä huhu on kertonut tämän naisekkaan salanimen takana piileskelevän kaiketikin liian suurta kuuluisuuttaan kainostellen hyvin miehisen henkilön, nim. Harhaman ja Martvan ilmeisesti äriä rakastavan tekijän Irmari Rantamalan. Jos tällä salanimen vaihdoksella on ollut tarkoituksena välttää liian suurta huomiota ja ”kansan suosiota” – niinkuin tietysti otaksuttavinta on – niin on valittaan todettava, että yritys on täydellisesti epäonnistunut. (...) Hänen [K. S. Laurilan] täytyy siis ottaa Maiju Lassila pelkästään vain Maiju Lassilana, kuitenkin naissuvun kainouden pelastamiseksi.

si, tekijän luvalla, mieluummin otaksuen Maiju Lassilan mieheksi kuin naiseksi.

Gerard Genetten pseudonyymiefekti eli pseudonyymin kantajan tietoinen nimipeli ei tosin näiden arvostelujen kohdalla onnistu. Molemmat arvostelut nimittäin nimeävät Maiju Lassila -tekijänimen sukupuoleltaan mieheksi (lopulta) ilman sen suurempia arveluja. Genetten vaihtoehdot – patronyymin biografian pohtiminen tai pseudonyymin ottaminen taideteoksena ja sittemmin patro- ja pseudonyymin kohtelemine erillisinä – eivät lopulta saa arvosteluissa sukupuoleen kiinnittyviä huomioita.

K. S. Laurilan arvostelussa kiinnostaa erityisesti ilmaus ”Maiju Lassilan ottamisesta vain Maiju Lassilana”, sillä se implikoi, että sukupuoli olisi jätettävissä huomiotta – taustaoletuksena Laurilalla kuitenkin säilyy tekijänimen miehisyys, joten nimenomaisesti naisen sukupuoli voidaan sivuuttaa. Laurila itse ei ajatustaan ”vain Maiju Lassilana ottamisesta” kehittele, mutta sitä voi tarkastella nykynäkökulmasta. Puhe ”vain Maiju Lassilana ottamisena” alkaa näyttäytyä ajatuksena tekijänimen tuotemerkkimäisestä toimintatavasta. Näin ajateltuna tekijänimen naispuolisuudessa ja tekijän somagrammissa korostuu sen merkki- luonteen hiukkasmaisuus: oleellisempaa on, että ne saavat aikaan liikettä kuin referenssiin viittaavia merkityssuhteita. Niiden liike vie pois olioistumisesta, kohti tekijyyden potentiaalisuutta muutoksena ja virtauksena. *Somagrammi on tekijyyden pakoviivan piirtämistä.*

Nimet ja tittelit – Eroon erisimestä

Kuten tämän luvun alussa mainitsin, erisnimistä tulee asia myös Algot Untolan tekijänimien teoksissa – esteettisten hahmojen nimeämisen tavat kytkeytyvät tekijänimiin siksikin, että molemmissa on kyse fiktiivisistä nimistä. Henkilöhahmojen nimet saavat nimittäin usein painoarvoa muutoinkin kuin pelkästään hahmojen identifioimisessa ja erottamisessa muista hahmoista. Tarkastelemalla henkilöhahmojen nimiä ja niiden tapoja toimia teosten kompositioissa myös tekijänimet saavat erilaisia funktioita. Tässä luvussa keskityn niihin teoksiin, joissa nimillä leikitään jopa niin paljon, että leikki loppuu nimestä eroon pääsemiseen.

Eryityisesti Maiju Lassila hyödyntää erilaisia erisnimeen liittyviä käytäntöjä, eritoten sekä kristillisen että pakanallisen perinteen mukaisia vanhoja uskomuksia henkilöhahmojen rakentamisessa. Henkilöhahmojen nimet toimivat narratiiveissa identifikaatiotehtävänsä lisäksi Uri Margolinin (2002, 109) mukaan nimenomaisesti suhteessa hahmojen toimintaan ja osallistumiseen erilaisiin julkisen alueen toimintoihin. Henkilöhahmojen nimet liittyvät kirjallisuudessa siis pikemmin tekemiseen kuin olemiseen – ne rakentuvat henkilöhahmon tekojen kautta. Samanlaisen näkemyksen henkilöhahmojen ja erisnimien suhteesta esittää myös Michael Ragussis (1986, 8–9), jonka mukaan erisnimen ja henkilöhahmon luonteen samastaminen jähmettää hahmolle liian kiinteän identiteetin – sen vuoksi henkilöhahmojen nimiä pitäisi suhteuttaa toimintaan eikä esimerkiksi niiden etymologiseen perimään.

Maiju Lassila kuitenkin käyttää tällaista erisnimen ja henkilöhahmon keskeisen piirteen – useimmiten tosin tekemiseen liittyvän piirteen – samastamista nimenomaisesti sivuhenkilöhahmojen rakentamisessa. Teoksessa *Mestari Nyke* (1917) esiintyy henkilö nimeltä Virsu-Taavetti, joka tekee tuohisia virsuja ja kiertelee niitä kaupittelemassa. Samassa teoksessa esiintyy myös Syyrakki Kopsa, jolla on kaksi lisänimeä ammattien mukaan. Saarna-Kopsa-nimi tulee Syyrakin toiminnasta kyläsaarnaajana ja Pytty-Syyrakki siitä, että hän on taitava nikkaroimaan jos minkälaisia tarvekaluja. Toisaalta Syyrakki-nimi on myös viittaus *Raamatun* apokryfisiin kirjoituksiin eli *Jeesus Siirakin kirjaan*. Yhteisö nimeää jäsenensä tämän kulloisenkin roolin mukaan. Saarna-Kopsan kilpailijana saarnaamisen alueella toimii Mestari Nyken äiti Kainostiina, joka on myös saanut oman liikanimensä: ”Äiti tiesi, että Saarnastiina oli hänen ilkeä, suruttomien keksimä haukkumanimensä.” (Ks. Lassila 1917/1979, 166.)

Maiju Lassila käyttää useissa teoksissaan hyväkseen perinteisiä nimiin liittyviä uskomuksia. Jouko Hautalan mukaan (1960, 16–17) luonnonmukaiset kansat liittävät erisnimiin niin sanottua sanan magi-aa: kun sana lausutaan, olevaksi ei tule vain vertauskuva vaan se, mitä sana merkitsee – erisnimi toimii siis performatiivisesti. Nimi on Hautalan mukaan niin olennainen osa henkilöä, että häntä ei varsinaisena persoonana ole olemassa ennen kuin hän saa nimen – toisaalta nimenanto merkitsee myös yksilön ottamista yhteisön jäseneksi. Alkuperäiskansat eivät valitse nimeä mielivaltaisesti tai vaikkapa kauneuden tai tunnearvon perusteella. Esimerkiksi kuolleen esivanhemman nimi merkitsee

sitä, että hänen elämänsä ikään kuin jatkuu jälkeläisessä. Jos nimi annetaan voimakkaan päällikön tai nopean eläimen mukaan, nimen kantaja saa nämä ominaisuudet.

Michael Ragussis (1986, 9) puhuu tällaisesta erisnimen magiasta mystifiointina, jota moderni, erityisesti realistinen kirjallisuus pyrkii murtamaan. Lassilan *Pirttipohjalaiset*-teoksessa (1911/1980, 94) kuitenkin tämänkaltainen nimimagia, usko nimen voimaan, tulee esille. Synnytettyään pojan Turusen akka sanoo: ”Kun siitä kerran tulee niin julma pellon muokkaaja, niin sille pitää panna nimeksi Pellervo.” Tämä *nomen est omen* -ajattelu väittää, että nimi on faktillisesti yhteydessä henkilön kohtaloon. Antiikin aikoina olikin yleistä antaa lapselle nimi, joka automaattisesti saattoi lapsen jonkun jumalan suojelukseseen tai varusti nimen kantajan tämän olennon nimeen sisältyvällä voimalla. Samaa ovat tarkoittaneet kristittyjen piirissä annetut pyhimysten nimet: nimenkantajalla on tällöin oma suojeluspyhimyksensä. (Ks. Vilkuna 1990, 7–19.)

Maiju Lassilan *Manasse Jäppinen*-kertomus (1912) kertoo samannimisestä poikavintiöstä ja hänen seikkailuistaan, ja romaanissa nimimagia tulee jälleen esille. Manassen isän nimi on Jussi Beltsebuubi Jäppinen. Vanhemman Jäppisen isä oli vaatinut pappia vaihtamaan poikansa erehdyksessä saaman nimen toiseen, sillä saatanallinen nimi voi merkitä saatanallisia ominaisuuksia. Pappi kuitenkin lohduttaa: ”Pimeyden ruhtinas ei huoli asuntoonsa toista samannimistä herraa, niin että poika säästyy sillä lailla ja pelastuu kadotuksesta.” (Ks. Lassila 1912/1979, 91.) Kenties isä toivoo uuden nimen tuovan myös uusia ominaisuuksia; ajateltiinhan, että nimen muuttaminen merkitsee uudistumista, ja elämäntilanteiden muuttuessa nimi saatettiin vaihtaa (ks. Vilkuna 1990, 7–19).

Toisaalta Maiju Lassilan teoksille on tyyppillistä myös nimimagian demystifikaatio, sillä hän käyttää nimiä joissakin teoksissaan ikään kuin appellatiiveina, vaikka hän merkitsee ne isolla kirjaimella. Teoksessa *Manasse Jäppinen* nimi saa luokittelevan merkityksen, jota määrittävät tietyt toimintatavat: ”Mutta kaikki Doroteeathan ovat toimissansa nopeita, reima-akkoja, kuten kaikki Emmit ovat mämmimäisiä.” (Lassila 1912/1979, 63.) Samassa teoksessa viitataan myös tekijään itseensä ja tällöin tekijänimestä tehdään eksplisiittisesti luokitteleva yleisnimi: ”(...) se [eli Manassen isän Jussi Beltsebuubi Jäppisen rehti työmiehen sydän] painaa vaa’assa enemmän kuin tuhannen jumaluusoppineen sydämet yhteensä ja enemmän kuin kaikki meikäläiset maijulassilaiset voivat sii-

nä vaa’assa painaa sydäminensä, munaskuinensa kaikkienensa.” (Lassila 1912/1979, 71.) ”Meikäläisten maijulassilaisen” rehellisyys ja rehtiys eivät yllä työmiehien tasolle – itseironinen kommentti saa lisävärityksen alluusiolla *Raamattuun*, jossa Jumala on se taho, joka tutkii ”munaskuut ja sydämet”. Sitaatissa toimii myös Lassilalle tyyppillinen itsen vähätteleminen suhteessa kansaan.

Emmi–mämmi-sanaparin jäsenet ovat myös äänteellisesti analogisia. Untolan tekijänimet käyttävätkin usein nimiä analogisesti. Esimerkiksi J. I. Vatasen nimellä julkaistussa *Avuttomia*-teoksessa (1913) henkilöhahmojen nimet korostavat teoksessa näyttäytyvää ihmisen ja luonnon yhteenkuuluvuutta. Henkilöiden nimien kautta tulee ilmaistuksi heidän riippuvuutensa luonnosta. Toisaalta myös itäsuomalainen tapa käyttää eläinten nimiä sukuniminä korostuu. Niminä ovat muun muassa Olli Varis, Ville Hukka, Tuomas Saukko, Heikki Kokko, Pekka Hyypä. Myös sivuhenkilöiden nimissä Maiju Lassila hyödyntää usein analogioita. Tällöin henkilöhahmojen stereotyyppisyys näkyy jo nimesä. Esimerkiksi Antti Tanakka (*Kuolleista herännyt*), arkkipiispa Taivainen ja Pekka Lakinen (*Liika viisas*) ovat sivuhenkilöitä, jotka edustavat lähinnä yhtä nimeensä liittyvää ominaisuutta.

Lassilan *Kun ruusut kukkivat* -näytelmässä käytetään nimiä samalla tavalla appellatiivisesti luokittelevina kuin *Manasse Jäppisessä*: ”Kukapas... kukapas se olisi tässä Eevastiinana, jos ei Pekka itse olisi!” (Lassila 1912/1961, 7) sekä ”[m]utta tässä talossa on Liisa Liisana, (...)”. (Lassila 1912/1961, 53.) Tällainen nimien käyttötapa tekee erisnimestä yleisnimen. Teoksen maailmassa, siinä kuvatussa yhteisössä ei synny väärinymmärryksiä merkitysten suhteen vaan kaikki yhteisön jäsenet tietävät, mitä Pekan Eevastiinana tai Liisan Liisana olo tarkoittaa. *Kun ruusut kukkivat* -näytelmän Pekka on ”Eevastiina”, koska yhteisön silmissä Pekka tekee niitä töitä, joita naiset usein suorittavat. Eevastiina-nimitys tarkoittaa mökin akkaa ja hänen arkipäiväisiä askareitaan. Toisaalta miespuolisen Pekan nimeäminen feminiiniseksi Eevastiinaksi purkaa eri sukupuolille ajateltuja paikkoja ja niiden nimiä osoittaessaan käyttäytymisen tekvän nimen. Nimeä ei käytetä biologisen sukupuolen mukaisesti vaan sukupuolen esittämisen mukaan. Yhtäältä tulkittuna voi ajatella Pekan naiseksi-nimeytymisen herättävän parodista naurua. Ristiinpukeutuminen, mies naisen vaatteissa, on kansannäytelmissä usein käytetty humoristinen keino, jonka voi tulkita kyseenalaistavan naurun kautta sukupuolille osoitettuja stereotyyppisiä paikkoja. Pekka

Eevastiinana -nimikäytäntö myös purkaa nimimagian mukaista kohta-lonomaisuutta ja liittymistä pitkään nimien määrittämään jatkumoon.

Maiju Lassilan *Pekka Puavalj* -teoksessa (1912) nimet esitetään murteellisessa muodossa. Päähenkilö on raamatullisesti Pekka Puavalj, hänen vaimonsa nimi on Ieva Liisa. Pekan kauppakumppani on Ierikkä Pullinen, itse kaupanteko käydään Jussi Viänäsen ja tämän puolison Helekan tuvassa. Teoksessa mainitaan myös Sarvi-Kaisoo, Lopo-Leena ja Mikko Suruton. Lopo-Leenan ja Ieva Liisan keskusteluissa viitataan *Raamatun* Uatamiin ja Ievaan. Kertomuksen alaotsikkona on *Luonteenpiirteitä purkupäiviltä* ja se kuvaakin osuvasti teoksen henkilögalleriaa: henkilöhahmot esittävät stereotyyppisinä pidettyjä niin sanotun itä-suomalaisen kansanhimisen luonteenpiirteitä ja murteelliset erisnimet korostavat tätä. Toisaalta voi myös ajatella, että yliviety, liioiteltu murteen käyttö ironisoi heimoajattelua, erilaisiin alueellisiin ryhmiin liitettyjä ominaisuuksia. Ironian terä osoittaa kyseenalaiseksi asuinpaikkaan perustuvan yleistämisen ja samankaltaistamisen. Toisaalta voi kyseessä olla suoranainen savolaisten pilkkaaminenkin!

Maiju Lassilan romaaneista erityisesti *Kuolleista herännyt* (=KH, 1916/1996) toimii erisnimen magian demystifoinnin varassa. Michael Ragussis (1986, 218) on kiteyttänyt länsimaisen nimeämissesteemin tyypilliseksi piirteeksi ajatuksen, että itsensä voi löytää nimestään ja itsensä voi kadottaa kadottamalla nimensä. Toisaalta itsensä voi piilottaa muilta salaamalla nimensä. *Acts of Naming* -tutkimuksessaan Ragussis tarkasteleekin länsimaista (realistista) kirjallisuutta nimenomaisesti erisnimen ympärille rakennettujen juonien mukaan. Yhdeksi juoneksi Ragussis (1986, passim.) nimeää erisnimen kadottamisen.

Kuolleista herännyt onkin luettavissa (yhtäältä) erisnimestä eroon pääsemisen juonellistamiseksi. Romanin päähenkilö Jönni Lumperi nimittäin nimeytyy teoksessa aina uudelleen, ja hänen nimensä jatkaa kiertokulkuaan muissa miehissä – lopulta Jönni myy nimensä tarpeettomana. *Kuolleista heränneessä* erisnimi problematisoidaan nimenomaisesti yhteydessä kapitalistiseen logiikkaan. Näin romaani liittyy mielenkiintoisesti myös Untolan koko tekijänimilauman pyrkimykseen arvostella kapitalistisia tekijänimikäytänteitä. Samalla romaania voi tarkastella kapitalistisen käskysanan hajottamisena, deterritorialisaationa. Sillä ei pelkästään tekijänimi toimi käskysanana, vaan myös erisnimi – Maiju Lassila tuo romaanissaan selvästi esiin, miten erisnimi määrää

ruumiille tietyn paikan yhteisössä. *Kuolleista heränneessä* hierarkkisuus rakentuu erityisesti ekonomisiin perusteisiin.

Pertti Karkama on kiinnittänyt huomiota romaanin alaotsikkoon *Seikkailukertomus eli etsijän tarina*. Karkaman (1996, xv) mukaan romaani ei ole kuitenkaan seikkailukertomus totunnaisessa merkityksessä, sillä se ei noudata perinteisen seikkailuromaanin tai poikien seikkailukirjoista tuttua rakenteen traditiota. Jönni Lumperi ei Karkaman mielestä ole Odysseuksen kaltainen urhoollinen seikkailija, joka rohkeasti ja pelottomasti vaaroja uhmaten voittaa esteet ja palaa sankarina Penelopensa luo. Karkama (1996, xv–xvi) kirjoittaa: ”Lassilan esittämässä maailmassa ei ole mitään voitettavia esteitä ja vaaroja eikä siksi myöskään sankaruutta. On vain kaikkivoipa rahan ja markkinavoimien valta, joka ohjailee elämää irrationaliselta vaikuttavalla tavalla.”

Pertti Karkaman luenta romaanista tuo hyvin esiin teoksen keskeisen lähtökohdan eli pääoman vallan ja sen, miten teos irvailee kapitalistiselle järjestykselle. Karkaman luennan joitakin yksityiskohtia voi tosin nähdä toisinkin. Hänen (1996, xvi) mukaansa esimerkiksi Jönni Lumperi seikkailee ”sattumien ja markkinavoimien heittelemänä ilman, että hän itse voisi ohjata seikkailujensa suuntaa”. Karkama (1996, xvi) myös kirjoittaa, että ”Jönni ei ole seikkailujen sankari vaan *uhri*, koominen antisankari. Seikkailukertomuksen traditio kääntyy päälälleen.” (Painotus minun.) Jönnin nimeäminen uhriksi on mielestäni oikeutettu määritelmä vain siinä mielessä, että kaikki ihmiset ovat kapitalistisen järjestelmän uhreja: kapitalistisessa maailmassa Jönni on saatu haluamaan pääomaa (vrt. Deleuze & Guattari 2007, passim., ks. myös Sihvonen 2006). Jönni ei kuitenkaan missään nimessä ole passiivinen alistuja, vaan aktiivinen toimija mitä suurimmassa määrin. Sillä kykenehän Jönni teoksessa liikuttelemaan suuria summia (olematonta) pääomaa ja saahan hän myös poliisit liikkeelle. Karkama (1996, xviii) myös määrittelee Jönnille pysyvän identiteetin ”jätkänä”, jonka seikkaillessa pääoma, raha ”vieraannuttaa Jönnin itsestään”. Karkaman (1996, xx) mielestä teoksen koominen ristiriita syntyy siitä, että ”lukija kuitenkin tietää Jönnin olevan perimmiltään jotain”.

Karkaman luenta siis oikeastaan perustuu siihen, että Jönnin seikkailut, ostaminen ja myynti, ”kuolleista heräämiset” ja toiminta miljoonamiehenä, ovat vain vierailuja jossakin muualla. Ne ovat rooleja, joita kapitalismin logiikka saa hänet esittämään ja siten vieraantumiaan oikeasta olemuksestaan ei-omistavaan luokkaan kuuluvana jätkänä. Itse

en niinkään ajattele Jönnin hahmoa Karkaman tavoin ”representaatio-na” (edustamassa ja esittämässä tiettyä luokkaa) vaan lähdän liikkeelle siitä, että *Kuolleista herännyt* kuvaa Jönnin hahmon kautta tulemisten sarjaa: helsinkiläisestä satamajätkä Jönni Lumperista tulee kauppaneuvos Jönni Lumperi. Tulemisessa (’devenir’, ’becoming’) ei ole kyse imitaatiosta tai representaatiosta vaan tapahtumien sarjasta, jossa olioiden yhteen tulemisessa uuttuu jotakin ei-olioistuvaa, muuta.

Romaanin kertoja sanoo: ”Ukko Lundbergin puheesta herättyään, uudestisyntytyään, hän [Jönni] hautoi vain sitä miljoonaa mielessään.” (KH 28, painotus minun.) Jönni syntyy uudelleen, hänessä alkaa tapahtua tuleminen kauppaneuvokseksi silloin kun hän on saanut rikkaalta helsinkiläiseltä tuttavaltaan Jöns Lundbergilta 2000 markkaa voittavan arvan ja kuluneen silinterihatun sekä vanhan puvun. Kuten *Rakkautta*-romaanin Maijussa myös Jönnissä tapahtuu ruumiittomia transformaatioita, jotka kulkevat pintaa pitkin, sillä hän ei ole ”mitään perimmiltään”. Jönnin metamorfoosi on kuitenkin muutosta *kauppaneuvos Jönni Lumperiksi*, jossa yhdistyvät rikkaan liikemiehen elkeet jätkään (vrt. Turunen 1992, 112). Romaanin loppuvaiheilla poliisimestari Nuutinen ihmettelee teoksen päähenkilölle, satamajätkä Jönni Lumperille: ”Sinuhan on ollut kokonainen lauma...” Tähän Jönni vastaa: ”Monenahan me ihmiset yleensäkin olemme. Aina varallisuutemme ja tilanteen mukaan.” (KH 216.) Tämä Jönnin monena-oleminen on näkemykseni mukaisesti tulemista-toiseksi, joka tapahtuu kapitalistisessa järjestyksessä nimenomaisesti ”varallisuuden ja tilanteen” mukaan. Jönnin nimeäminen uhriksi tekee hänestä passiivisen hahmon ja siten myös reaktiivisen, kun taas tuleminen-toiseksi, monena-oleminen painottaa aktiivisuutta, toimijuutta.

Karkaman lisäksi myös Risto Turunen (1992, 111) on kiinnittänyt huomiota romaanin alaotsikkoon. Hän liittää teoksen pikareskiromaanin muotoon, sillä Jönni Lumperi tekee teoksessa matkaa yhteiskunnallisten kerrostumien lävitse. Turunen (1992, 111) tarkentaa romaanin lajia viittaamalla Liisa Saariluomaan. Saariluoman (1989, 24) mukaan pikareskiromaanien veijarisankarit eivät välttele petoksia ja rikoksia tullakseen toimeen maailmassa, joka rakentuu kapitalistiselle omanvoitontavoittelulle. Vanhoissa 1500–1600-lukujen pikareskiromaaneissa on kuitenkin myös näkyvissä kristillis-moraalinen aspekti toimia tässä maailmassa oikein ja hyvin tuonpuoleista maailmaa silmällä pitäen. Nämä molemmat Saariluoman esille tuomat ulottuvuudet toimivat myös Las-

silan teoksessa. Jönnin seikkailut yhdistyvät jatkuvaan tuonpuoleisen miettimiseen. Jo romaanin alkuvaiheista lähtien Jönni ajattelee ylösnousemista ja maanpäällisen toiminnan suhdetta siihen. Kristillinen ajatus kuolleista heräämisestä ja uudestisyntymisestä saa romaanissa päälaelleen asetetun muodon, sillä se esitetään hyvinkin ”maallistuneessa” muodossa. Jönnihän ikään kuin kuolee kahdesti ja hänet haudataan maahan hautaan, jota hän on itse itselleen kaivanut. Hän herää kahdesti myös kuolleista.

Irma Perttula puolestaan näkee romaanin bahtinilaisittain karnevalistisena teoksena, jossa maailma esitetään hullunmyllynä. Kaikki on käännetty ylösalaisin, ja teos liioittelee, leikkii fantasialla ja ylittää uskottavuuden rajoja kuten muutkin Lassilan teokset. (Perttula 1988, 79–80.) *Kuolleista heränneen* karnevalistisessa hullunmyllyssä käännetään päälaelleen erityisesti rikkaus ja köyhyys. Bahtinilaiselle karnevalismille ominaisesti teoksessa vietetään niin sanottua väärän kuninkaan päivää. Satamajätkä Jönni Lumperi asettuu omaa asemaansa hierarkkisesti korkeammalle kyseenalaistaen näin koko hierarkian – kruununa Jönnillä on kulahtanut silinteripyty.

Tämä nauramalla tapahtuva kruunautuminen miljuneeriksi painottaa sekin teoksen aktiivista asemointia – kapitalistinen logiikka on osoitettavissa naurettavaksi. Se sisältää potentiaalisuuden deterritorialisointia ja pakoviivaan, joka *Kuolleista heränneessä* toimii naurun kautta. Karnevalistista tekstistrategiaa teos noudattaa myös suhtautumisessaan kuolemaan. Karnevalistisen maailmakäsityksen mukaan elämä ja kuolema kisailevat keskenään, niiden rajoja ei voi tarkasti määritellä. Elämän karnevaalissa kuolemalla on olennainen osa, sillä kuolema merkitsee uudelleen syntymistä eikä siihen suhtauduta peläten. Karnevaalissa kuolemasta tulee iloinen asia. (Bahtin 1991, 179–214.) *Kuolleista heränneessä* kuolemaan suhtaudutaan nauramalla, ja kristinuskolle tärkeä käsitys ylösnousemisesta profanoituu teoksessa Jönnin kuollessa ja herätessä henkiin yhä uudelleen.

Pertti Karkaman (1996, xvi) mukaan alaotsikon toinen puoli ”etsijän tarina” on ymmärrettävä ironisesti. Varmasti näinkin, mutta etsiminen tapahtuu romaanissa myös aivan konkreettisesti. Sillä Jönni etsii erinäisten sekaannusten vuoksi rikolliseksi nimettyä Jönni Lumperia eli itseään. Tämän itsensä etsimisen voi nähdä myös bahtinilaisittain karnevalistiseen perinteeseen kuuluvana elementtinä. Puhuessaan karnevalisoituneesta kirjallisuudesta Bahtin (1991, 176–177) nimittäin ottaa

esille antiikin ajan genrejä, joiden perilliseksi karnevalistinen kirjallisuus paikantuu. Menippealaisesta satiirista kirjoittaessaan Bahtin nimeää sen sukulaisgenreksi ”soliloquian” eli yksinpuhelun, joka perustuu sisäisen ihmisen eli ”oman itsensä” löytämiseen.

Kuolleista heränneessä voi nähdä version tämänkaltaisesta yksinpuhelusta. Romaanin loppuvaiheilla Jönnin ystävät hännäävät häntä kysymällä: ”Onko Jönni jo löytänyt itsensä?” (KH 222.) Tähän Jönni vastaa mietiskelyään: ”Löysin ja join suuhuni hautoineen päivineen. (...) Niin että se on minussa. Se lurjus...minussa sisällä. (...) Joka itsensä kadottaa, hän löytää sen.” (KH 222.) Bahtinin (1991, 176) mukaan soliloquian genreä määrittää nimenomaisesti dialoginen suhde itseen eli itsensä löytää vain lähestymällä itseään aktiivisen dialogisesti. Tätä kautta ajateltuna romaani toimii juuri aktiivisen dialogisuuden kautta Jönnin tulemisessa kauppaneuvos Jönniksi – satamajätkä ja kauppaneuvos-jätkä asettuvat aktiiviseen jatkumoon toistensa kanssa, ja tässä hajaannuttavassa jatkumossa Jönni löytää itsensä.

Romaanin tapahtumat lähtevät vyörymään tavallisuudesta poikkeavan sattumuksen ansiosta. Jönni Lumperi saa siis kauppaneuvos Jöns Lundbergilta arpalipun ja vanhoja vaatteita, mustan takin, silinterin ja liivin eli yläluokkaisen miehen tunnusmerkit. Kun Jönni vielä sattuu voittamaan arvallaan kaksituhatta markkaa, alkaa hänen käytöksensä muuttua. Kauppaneuvoksen vaatteet yllään ja rahaa taskussaan satamajätöksä alkaa tapahtua kulku miljonäärimieheksi, suureksi kaupantekijäksi: ”Hänessä sai vallan ahneus, rikastumisen himo, ja se himo kiihtyi (...)” (KH 25.) Hän alkaa hiljalleen tulla kauppaneuvos Jönni Lumperiksi.

Romaani rakentuu pitkälti kaksoisolentomotiiville, jota se muuntelee moninkertaisesti. Teoksen maailmassa sekoittuvat rikas Jöns Lundberg ja köyhä Jönni Lumperi toisiinsa, mutta ihmiset kertovat juttuja myös Jössistä ja Jönnistä Luntperkista tarkoittaen Jönni Lumperia. Jönni on ”monipersoonainen” myös siten, että hänet voidaan tulkita burleskiksi Jeesus-hahmoksi, kuten Markku Envall (1988, 75) tekee. Seikkailujensa aikana Jönni ”herää kuolleista” kahdesti, hän kantaa omaa hautaristiään ja arkkuaan selässään. Jönniä kutsutaan myös Simpsoniksi *Raamatun* Simsonia mukaillen, mutta ei niinkään hänen fyysisen vahvuutensa vuoksi vaan pikemmin sen vahvuuden vuoksi, jota Jönni osoittaa ruokaillessaan. Ruoka- ja juomapöydän ääressä hänestä tulee Simpson, jolla on kyltymätön syömisen tarve, ja hänen mahaansa mahtuu

mittaamattomat määrät ruokaa – tämäkin Jönnin piirre liittyy teosta bahtinilaisesti määrittävään karnevalistiseen perinteeseen (ks. Bahtin 2002, passim.). Jönnin ”moneus” vahvistuu myös siinä, että Tampereella on oma ”jönninsä”, Antti Pitkänen, joka haittaa juopottelullaan tamperelaista virkavaltaa yhtä paljon kuin Jönni Helsingissä.

Kuolleista heränneen huumori toimii monistuvalla kaksosten logiikalla, joka mahdollistaa lukuisat identifikaatioon liittyvät ja naurua aikaan saavat sekaannukset. Doppelgänger-motiivin, jota vahvistaa ennen kaikkea erisnimeen liittyvät väännökset ja muunnelmat, voi nähdä myös versiona ”mahdottomasta yksilöllisyydestä” (ks. Sihvonen 2001, 51). Jönnin hahmo toimii suhteessa Jöns Lundbergin kaksoisolentohahmoon, sillä Jönni-hahmon subjektivaatio syntyy vasta suhteessa toiseen, kaksoisolentoon Jöns Lundbergiin (ja päin vastoin). Tästä suhteesta syntyy uusi subjekti Jönni-Jönsinä, miljoonakauppoja tekevänä porvarina, joka on jotakin ”isompaa” kuin lähtökohtana toimiva Jönni. Mutta tälläkin Jönni-Jönsinä -hahmolla on aina kaksoisolentonsa, Jönsit, Jönsit ja Janne Limperit, jolloin identifioituminen *yhdeksi* näyttää mahdottomalta. Siitä monena-olemisesta, tulemisesta-toiseksi, on aina kyse: tulemisesta-koosteeksi.

Tutkimuksessaan Michael Ragussis (1986, passim.) liittyy erisnimen omistamiseen. Yhtäältä erisnimeen liittyvä omistusoikeuden ajatus näkyy siinä, kun lapsi kastetaan jollakin suvun perinteisellä nimellä tai kun avioliittoon mentäessä muutetaan sukunimi. Tällöin nimitystä ihmisestä tulee osa jotakin isompaa kokonaisuutta, joka ikään kuin omistaa hänet. Erisnimeen liittyvä omistusoikeus liittyy kapitalistiseen systeemiin – ei pelkästään aiemmin puheena olleen tekijänimiallekirjoituksen tavassa osoittaa teoksen ”omistaja” – myös kontrollin kautta. Modernin nimeämisyhteisöjen tapa liittyy yksi nimi yhteen yksilöön on keino kontrolloida ja pitää yksilö ”hallussa” ikään kuin nimi olisi taivassuudesta. Ragussiksen (1986, 218) mukaan yksi länsimainen nimeen liittyvä mytologia tiivistyy tässä kontrollin ajatuksessa: kun tiedämme yksilön nimen, luulemme pystyvämme kontrolloimaan häntä. Tiedon valta on olennaista erisnimien politiikassa.

Kuolleista herännyt pyrkii demystifioimaan tätä erisnimen, tiedon ja omistamisen kolmiyhteyttä. Jönnin tuleminen-miljonääriksi mahdollistuu juuri siinä, että hänen kauppakumppaninsa – niin maatalan- kuin koskenmyyjät – luulevat tietävänsä Jönnin nimen olevan Jöns Lundberg. Omistamisen ja erisnimen kytkös tulee romaanissa esiin aivan

konkreettisesti. Jönnihän toimii kuin Jöns ostaessaan ja myydessään virtuaalisia maita ja mantuja – Jönni toimii jatkuvasti potentiaalikkona, tulevaisuuden miljönääriä huolimatta siitä, ettei hänellä ole rahaa tai maata, mitä myydä tässä ja nyt: ”Hän tajusi todellakin olevansa jo miljönääri, kuten se oikea kauppaneuvos Lundberg oli ennustanutkin.” (KH 77.) Jönnin mielessä kahdesta tuhatlappusesta on kasvanut miljoonia. Jönnin tie rikkaaksi, kapitalismille ominaiseksi myyttiseksi self-made-maniksi kestää siis noin muutaman minuutin, jolloin koko myytti yhtäältä asettuu naurunalaiseksi ja yhtäältä se deterritorialisoituu uudenalaiseksi.

Erisnimen ja tietämisen suhde liittyy romaanissa nimenomaisesti omistavaan ja ennen kaikkea kauppaa käyvään luokkaan. Niin sanotut kansanihmiset ja Jönni itse eivät koskaan luule tietävänsä Jönnin olevan Jöns. Heille on itsestään selvää, että maa- ja naimakauppoja käy kauppaneuvos Jönni Lumperi. Tätä kautta rahaan ja kaupankäyntiin sekä erisnimeen ja tietämiseen liittyvä kontrolli alkaa näyttäytyä naurettavalta. Toisaalta tämä Jönnin ja muiden hänen luokkaansa kuuluvien ihmisten tieto Jönnin ”identiteetistä” kertoo siitä, miten muutoksessa on kyse ruumiittomasta, pinnalla tapahtuvasta tapahtumasta. Puettuaan kauppaneuvoksen vanhat vaatteet päälleen ja saatuaan arpajaisvoiton Jönnistä tulee heti toinen. Hänessä ei siis ole syvällä ”perimmiltään jotain”, joka vähäksi aikaa peittyi, vaan hän on jo lähtökohtaisesti pintaa, altis muutokseen.

Erisnimen, tietämisen ja kontrollin yhtälö asettuu naurunalaiseksi teoksessa myös toisella tapaa. Jönni Lumperilla on tapana juoda usein ja paljon ja joka perjantai hän kannatuttaa itsensä poliisiin putkaan. Putkareissuun kuuluvat aina samat tietyt rituaalit: painon ja pituuden mittaaminen, valokuvaaminen sekä tunnusmerkkien kirjaaminen, jotka kaikki on suoritettu Jönnille ties kuinka monta kertaa. Nämä toimenpiteet tehdään humalaisen identifioimiseksi. Jönni itse jaksaa joka kerta olla innostunut painonsa mittaamisesta, mutta poliisit suorittavat tympään-tyneen mekanistisesti systeemin vaatimat turhanpäiväiset identifioimispuuhut – koska niin pitää tehdä systeemin ylläpitämiseksi. Jönnissä herää eräällä kerralla suuri epäluulo, kun edellisten mittausten lisäksi häneltä vaaditaan myös sormenjäljet. Modernissa maailmassa pelkkä nimi, jonka *kaikki* tietävät, ei enää toimikaan tunnistamisen perusteena vaan henkilöllisyyden salat paljastetaan uudella tekniikalla, sormenjälkien ottamisella.

Italialaisen filosofin Giorgio Agambenin (2011b) ajatuksia mukailleen tätä sormenjälkien ottamista voi kutsua ”identiteetiksi ilman persoonaa”⁶⁰. Agamben käy esseessään läpi erilaisia tunnistamisen käytäntöjä, ja hän ottaa esiin myös sen, miten 1870-luvulla Francis Galton (Charles Darwinin serkku) alkoi kehittää sormenjälkien luokittelusysteemiä rikollisten tunnistamiseksi. 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä menetelmä levisi ympäri maailmaa. Lassilan romaani on siis ajan hermoilla kiinnittäessään huomion siihen, miten Jönniltä otetaan ensimmäistä kertaa sormenjäljet. Sormenjälkien ottaminen on erityisen huomionarvoista myös siksi, että ne kiinnittyvät samaan identifikaatioproblematiikkaan kuin romaanin laaja erisnimipeli. Sormenjälkien myötä romaanissa rakentuva identifikaation kytkös tunnistamiseen tulee vieläkin intensiivisemmäksi.

Agamben (2011b, 50) painottaa sormenjälkitekniiikan mukanaan tuomaa ratkaisevaa muutosta. Tekniikan myötä ensimmäistä kertaa ihmiskunnan historiassa identiteetti ei enää ollut sosiaalisen ”persoonan” funktio eikä toisten ihmisten tunnistuksen varassa vaan identiteetistä tuli biologisen datan funktio – tällä datalla ei ole mitään suhdetta identiteettiin, saati ihmisen omiin ajatuksiin itsestään. Tästä alkoi Agambenin mukaan ihmisen palauttaminen ”nuda vitään”, alastomaan elämään, puhtaasti biologisesti määritettyyn identiteettiin, peukalonjälkeen poliisilaitoksen kortissa. Agambenin näkemyksen kautta ajateltuna Lassilan romaanin yksittäinen kohta on mahdollista lukea avaukseksi laajaan eettis-esteettiseen ja biovallan jatkumoa käsittelevään kehikkoon. Lassila ei näin pitkälle mene, mutta romaani kuitenkin tekee sormenjälkien ottamisesta naurunalaisen asian, sillä Jönnin identiteettihän on kaikille poliiseille tiedossa aivan varmasti ja selvästi.

Erisnimen riittämättömyys identiteetin takuuna tulee teoksessa esiin myös toisella tavalla. Jönnillä on tapana huutaa Simpsonina vietettyjen juominkien jälkeen kauppakumppaneilleen: ”Tittelit pois!” Jönnille ja hänen tuttavilleen vaikuttaa olennaisemmalta kysymys ”kuka hän on?” kuin ”mikä hän on?”. Ensimmäiseen kysymykseen riittää vastaukseksi erisnimi kun taas jälkimmäinen vaatii jonkinlaista titteliiä. ”Mikä hän on?” -kysymys kuuluu romaanissa pitkälti kauppa käyvän luokan suuhun, sillä kysymyksen vastaukseksi oletettu ”rikas kauppaneuvos Jöns Lundberg” mahdollistaa kaupankäynnin ja siten vielä suuremman rikastumisen. Oikeastaan siis porvareille erisnimi sinällään ei ole enää riittävä identifikaation väline, vaan sen pitää aina liittyä varallisuutta

osoittavaan määreeseen, titteliin. Juuri tässä on romaanin yksi keskeinen sekä kapitalismiin että individualismiin kohdistuva kriittinen kärki. Ensinnäkin yksilön määrittelemisen kelvolliseksi yksilöksi tapahtuu varallisuuden perusteella ja toiseksi erisnimi ei enää riitä tämän kelvollisen yksilön ilmaisemiseksi vaan erisnimeen on liitettävä varallisuusaste. Kapitalismin logiikassa erisnimi joko korvataan kokonaan tittelillä tai ainakin siihen pitää liittää jotakin, joka ilmaisee varallisuuden.

Tämä erisnimen ja varallisuuden/omistamisen suhde tulee teoksessa esiin aivan eksplisiittisesti. Lopussa, kun Jönnin käymät kauppasotkut ovat selvinneet, Jöns Lundberg sanoo Jönnille: ”Minun ja sinun välillä on ero. (...) Se ero, että Lundberg ja Lumperi... B ja d on erona meidän välillä.” (KH 213.) Hyväntahtoisuudestaan huolimatta ruotsinkielinen kauppaneuvos tulee repliikillään ylläpitäneeksi yhteiskunnan hierarkkisuuksi, eroa ylemmän ja alemman sosiaaliluokan välillä, sekä sosiaalisten roolien säilyttämistä, jotka kytkeytyvät myös kielipolitiikkaan Lundbergin ruotsinkielisyyden kautta. Lassilaisessa maailmassa pilkka osuu kuitenkin lopulta ylempiin luokkiin. Jönni toistelee ystävilleen kauppaneuvoksen lausumaa, mutta hänen suussaan se muuntuu: ”Minun ja kauppaneuvos Lumperin välillä on ero. (...) P ja t on meidän välillä erona.” (KH 223) Jönni siis mitätöi koko eron b:n ja d:n muuttuessa p:ksi ja t:ksi. Jönnin repliikissä erisnimen ja omistamisen yhdistävä kapitalistinen laki ylitetään.

Mutta Jönni ylittää myös erisnimen identifikaatiotehtävään liittyvän lain, joka asettuu romaanissa kyseenalaiseksi jo lukuisissa kaksoisolennoissa ja niiden nimissä. Romaanin lopussa Jönni myy ensiksi ruumiinsa yliopistolle, jotta lääketieteilijät voivat tutkia sitä kuoleman jälkeen. Ruumiinsa myytyään Jönni myy myös nimensä. Näistä myynneistä saamansa rahat Jönni juo. Nimensä myytyään Jönni sanoo: ”Ka, sitä ei ihminen löydä omaa itseäänkään, jos ei sitä ahkerasti ja kaikilla kujeilla ja keinoilla etsi. (...) Mutta minä kun etsin, niin nyt minä tiedän, että minä olen se. Näen kuin peilistä.” (KH 221.) Jönni pääsee eroon nimestään ja myös kaiken maailman titteleistä: hänelle ne eivät ole tarpeellisia. Mutta uusi ”jönni” on tulollaan Janne Limperissä, Jönnin nimen uudessa omistajassa, jolla on tarkoitus tehdä Jönnistä kuolematon kirjojen henkilöhahmona.

Romaanin viime hetkillä Jönnin kuolemattomuus tulee esiin siinä, että vaikka ”alkuperäinen” Jönni Lumperi on vihdoinkin oikeasti kuollut ja kuopattu, niin jälleen poliisilaitokselle tulee ilmoitus itsensä kanniin

juoneesta Jönni Lumperista, jota pitäisi kannattuttaa putkaan. Jönni Lumperi-erisnimestä tulee teoksessa lopulta yleisnimi tarkoittamaan jätkää, joka kannatuttaa itseään poliisilla. Kuten kertojakin on Jönnistä todennut: ”Hän [Jönni] oli nyt kaikissa suhteissa niiden lakien ulkopuolella, jotka on säädetty elossa olevia varten.” (KH 203.) Jönni Lumperi ylittää ei pelkästään erisnimen vaan myös kuoleman rajat ja lait.

Kuolleista heränneessä ja muissakin Maiju Lassilan teoksissa esiintyvä tapa muuttaa erisnimi appellatiiviksi ja sitä kautta tapahtuva erisnimen demystifointi toimii suhteessa Algot Untolan tekijänimiin. Jönni Lumperi tulee-nimettömäksi, mikä on myös pyrkimyksenä Algot Untolalla. Erisnimen käyttäminen yleisnimenä kytkeytyy tekijänimien tapaan kohdella nimiään tuotemerkeinä, sisällönkuvauksena tietynlaiselle tavalle kirjoittaa. Mutta erityisesti Jönni Lumperin kautta aktivoitua tietämisen, omistamisen ja kontrollin suhde saa käsitteellisen henkilön kehikossa mielenkiintoisia ulottuvuuksia. Fiktiivisinä niminä Untolan tekijänimiä voi rinnastaa henkilöhahmojen nimiin; kuten Jönni Lumperi, myös Untolan tekijänimet toimivat kritiikkinä kapitalistista kontrollia kohtaan. Tekijänimien liiallisuus on yksi keino murtautua eroon kontrollista: mitä enemmän nimiä, sitä vaikeampi niitä on *tietää* ja yhdistää tiettyyn henkilöön ja siten kontrolloida tätä.

Ylipäättään ajatus yksilöllisyydestä murtuu moninimisyudessa kuten Jönnin monena-olemisessa. Jönni painottaa tilanteen suhdetta ”mone-na-olemiseen” ja juuri tästä tilannesidonnaisuudesta on kyse Algot Untolan nimipelissä. Tietyissä tilanteissa käytetään tiettyä nimeä. Erisnimen voima on kuitenkin niin suuri, että se on välttämätön suure – niin Jönnissä kuin tekijänimissä, muodossa tai toisessa; erisnimi, on se sitten tekijänimi tai ei, toimii kapitalistisessa maailmassa ja tekijäinstituutiossa myös tittelinä, käskysanana, joka osoittaa joko konkreettisesti varallisuuden tai ainakin paikan systeemin sisällä.

Jönni Lumperin kautta manifestoituu, miten erisnimi on kaupallinen myyntituote siinä missä muut tavarat tai jopa mielikuvat. Jönnille oman nimen myynti on taktinen teko, mikropoliittinen veto, joka mahdollistaa edes (jonkinasteisesti) irtaantumisen kapitalistisen pääoman laista ja joka samalla tekee mahdolliseksi pysytellä sivussa enää edes haluamatta keskelle. Untolan tekijänimetkin piirtävät territorioiden rajoja mikropolitiikan mukaisesti niin, että niiden asemointi tiettyyn pisteeseen on mahdotonta. Toistuessaan kertosaikoina nimet tekevät venytettyä pisteen viivaa, joka pysähtyy vain lähteäkseen jatkamaan piirtoaan.

Erisnimen paikantuminen toimii Untolan tekijänimien teoksissa kuitenkin myös eri tavalla. Irmari Rantamalan *Harhama*-teoksen samanniminen miespäähenkilö nimittäin pysähtyy tiettyyn paikkaan jo nimessään. Sanakirjamerkitys 'harhamalle' on *Otavan Ison Tietosanakirjan* mukaan (1962, 402) seuraava: "Kimaira eli kasvi tai kasvin verso, joka on muodostunut kahden perinnöllisesti erilaisen kasvilajin solukoiden yhteenkasvamisesta". Yhtäältä Harhaman nimi viittaa hänen ja vanhempien suhteeseen. Harhaman äiti on tunteellinen ja herkkä, kun taas isä on jäykkä ja autoritäärinen. Heidän poikanaan Harhama kokee ristiriitaisuutta perinnöllisen yhteensopimattomuuden vuoksi. Sanakirjamerkitys viittaa myös mutaatioon, josta on kyse Harhaman hahmossa suhteessa vanhempiin.

'Harhaman' yhteys 'kimairaan' toistuu myös uudemmassa sanakirjassa. *Nyky-suomen sivistys-sanakirja* (1972, 202) määrittelee 'kimairan' "kahden perimältään erilaisen yksilön yhteen sulautumaksi, jossa osa on säilynyt toisen, osa toisen kantayksilön kaltaisena, harhama". Andrew Gibson (2005, 89) puolestaan kytkee kimairan "risteyksen" kehikkoon, johon liittyy myös 'kiasma'. Risteyksessä monet tiet ja suunnat kohtautuvat, mutta Gibsonin mukaan risteyksen "ongelmassa" ei niinkään ole kyse tasapainosta tai päätöksen tekemisestä vaan juuri yhteen tulemisesta, liitosta. Jukka Sihvosen (2008, 72) sanoin: "Risteyksen "laki" on yhtä kuin Sfinksin laki ja sen kreikankielinen merkki on χ (khi), joka löytyy niin kiasman kuin kimairankin taustalta. Jo myyttinen sfinksi on risteyksen vartija. Vain vastaamalla oikein sen esittämiin kysymyksiin on mahdollista jatkaa matkaa (...)" Harhama, kimaira, on siis kohtauspiste, josta on mahdollisuus lähteä eri suuntiin. Kuitenkin vasta pysähtymisen jälkeen suunta selviää ja liike jatkuu. Seuraavassa käsitteilyluvussa suuntaudutaan tekijyyden erilaisiin suuntiin, tekijän liikkeisiin niin risteyksissä kuin sillanpääasemissa.

Viitteet

¹ Tietoiseksi valinnaksi tekijänimen osoittaa sekin, että vaihtoehtoisia käyttötapoja on useita. Ortonymian sijasta anonyymisyys (eli totaalinen nimettömyys) oli historiallisesti totuttu ja yleinen tapa erityisesti keskiajalla ja uuden ajan alussa. Pseudonymin eli salanimen käytöllä on siltäkin omia suosiokausiaan,

kuten tutkimusajankohdan Suomessa. Antonymia puolestaan merkitsee omalle ortonymille vastakohtaisen nimen valintaa; esimerkiksi Max Südfeldtistä tuli Max Nordau. Homonymiasta puhutaan, kun samannimisistä tekijöitä on vähintään kaksi. Mononymisyys puolestaan viittaa kokonaisen kirjoittajajoukon nimeämiseen yhdellä nimellä. Mononymisyydestä on olemassa hyvä suomalainen esimerkki eli Sanelma Oikotie, joka julkaisi erilaisia kirjoituksia sisällissodan jälkeisissä vasemmistolaisissa lehdissä. Elsi Hyttinen ja Kirsti Salmi-Niklander (2008) arvelevat, että tekijänimellä kirjoittivat Elvira Willman, Ida Maria Lehti ja Kasper Tanntu. Tekijänimi on allonymi silloin, kun kirjoittaja on valinnut jonkun tunnetun, jo käytössä olevan nimen saadakseen julkisuutta. (Tekijänimien käyttötavoista ks. esim. Ruthven 2001, 102–105.)

Vaikka näitä vaihtoehtoja on useita, ei kyse ole tekijänimien vapaasta valintatähystä, sillä kukin nimi kytkeytyy ei pelkästään tekijänimien vaan myös tekijyyden ehtoihin, joita kirjallisuusinstituutio säätelee.

² Félix Guattari (2008/1989, 81) määrittelee heterogenesiksen "jatkuvaaksi uudelleen erottautumisen prosessiksi". Polyonymisessa tekijyydessä heterogenesiksen on silmiinpistävä juuri vaihtuvien tekijänimien myötä, mutta nähdäkseen ortonymienkin tekijyys toimii heterogeneettisesti.

³ Tarkastellessaan Sergei Eisensteinin *Iivana Julma* -elokuvista irrotettuja stillkuvia Barthes kiinnittää huomion kuvassa VII olevaan Iivanan partaan. (Eisensteinin *Iivana Julma* on kolmiosainen elokuva, jonka osat tulivat levitykseen vuosina 1944, 1945 ja 1946; Barthes ei yksilö tekstissään, mihin osaan hänen käyttämänsä still-kuvat liittyvät. Barthesin analyoimat valokuvat ilmestyivät *Cahiers du cinéma* -lehden numeroissa 217 ja 218.) Barthes (1993, 142) kirjoittaa: "Peitetyllä merkityksellä on jotain tekemistä naamioinnin kanssa." Barthesin mukaan parta nimittäin tunnustaa olevansa tekoparta, mutta silti se säilyttää uskon referenttiin eli tsaarin historialliseen hahmoon. Barthes (1993, 143) kutsuu tätä kolmannen merkityksen ulottuvuutta "eisensteinilaiseksi väärennökseksi" eli kyse on samalla sekä oman itsensä väärennöksestä (jäljitelmästä) että naurettavasta fetissistä (joka näyttää omat murtumakohtansa). Parodiasta tai burleskista ei tässä ilmiössä ole kyse, sillä peitetyssä merkityksessä ei toiminta representaation ehdoilla (Barthes 1993, 149). Algot Untolan tekijänimiä ja etenkin niiden manifestoitumista romaanihenkilöiksi voi tarkastella eisensteiniläisinä väärennöksinä, tekijähahmon naamioina – pohdin tätä myöhemmin Lassilan *Rakkautta*-romaanin luennassa.

⁴ Hanna Väätäinen (2009, 93) käyttää yhteisötanssia tarkastelevassa etnografisessa tutkimuksessaan käsitettä *venytetty piste*. Väätäinen tarkoittaa käsitteellään improvisaatiossa liikkeeksi muuttuvia muistoja – venytetty piste on eräänlainen venytetty muisto, joka materialisoituu esimerkiksi tanssi-improvisaatiossa tanssijan venyttyä kättään erilleen. Liikkeessä tapahtuu materiaalisena eleenä pisteen venyminen viivaksi käsien erkaantuessa toisistaan. Käytämäni venytetty piste eroaa Väätäisen käsitteestä konkreettisesti jo ilmaisun

muodossaan. Väätäisen käsite ilmaisee toimijan tarkemmin ('venytetty' = joku venyttää) kuin oma muotoiluni ('venyvä') – ero on olennainen, ja tahdon painottaa Barthesin punctum-käsitteen ilmaisemaa epämääräisyyttä.

⁵ Sihvonen tuo esiin tässä yhteydessä ranskalaisen kieli- ja kirjallisuudentutkijan Jean-Jacques Lecerclen, joka on tarkastellut eksessiä nimenomaisesti nonsensin ja myös halun käsittelyn yhteydessä. Lecerclelle (1985, 80) eksessi on jopa kielen keskeisin ominaisuus, jonka myötä ilmaisuun hiipii tarkoittamatta lisämerkityksiä, kaikuja ja tahattomia toistoja; ne saavat aikaan häirintää kielen yksiköissä. Eksessiä kuitenkin vastaa aina puute, joka Lecerclelle (1985, 50) ominaisen strukturalistisen termistön mukaan on merkittyjen puutetta merkittäjien ylenmääräisyyttä vastaan.

Sihvosen mukaan Lecerclen ajattelussa on kiehtovaa se, ettei siinä tarkastella eksessiä dominanssin ja kokonaisuuden kannalta vaan eksessin ja puutteen vastavuoroisuutena. Sihvonen ei kuitenkaan kiinnitä huomiota siihen, miten lecercläläisittäin ajateltuna transgressiivinen näkemys eksessistä sijoittaa myös *halun* puutteen alaiseksi, reaktiiviseksi toiminnaksi, jolla pyritään täydentämään jo olemassa olevaa entiteettiä kokonaiseksi. Mutta jos ajattelee eksessiä halukoneen toimintana eli halua produktiivisena, uuteen tähtäävänä aktiivisena tekemisenä (ks. Deleuze & Guattari 2007/1972), alkavat painotukset muuttua.

⁶ Sihvonen käyttää nimenomaisesti 'strategian' käsitettä. Jos haluaa painottaa eksessin poliittista potentiaalia, 'strategian' sijasta voisi puhua 'taktiikasta' Michel de Certeau'n tavoin. De Certeau (1988, xviii–xix, 34–42) luoma käsitepari 'strategia–taktiikka' määrittää toimijuuden ja vallankäytön tilallisia kytköksiä. Strategiaa määrittää vallan periaate, panoptinen käytäntö, tietty paikka, josta käsin voi hallita ulkopuolelle jääviä ja siten myös kontrolloida niitä. Taktiikka puolestaan on vallan poissaoloa, "vähäisten" taitoa, paikaton käytäntö, toiseuden tila, josta käsin tartutaan satunnaisesti häiritsemään ja liikuttelemaan strategisia toimintoja.

⁷ Ranskankielen 'mot d'ordre'-ilmauksen synonyymejä ovat 'consigne' ja 'instruction', jotka tarkoittavat 'määräystä, ohjesääntöä'. Sana tarkoittaa myös 'tunnussanaa' ja sitä käytetään myös 'iskusanana' eli englanniksi 'slogan'. Tunnussana-merkitys on oikeastaan mukana myös 'käskeysanana'-suomennoksessa: kun käskeysanana funktion mukaisesti tapahtuu 'ruumiiton muutos' eli kyseessä oleva ruumis astuu tiettyyn sosiaaliseen järjestykseen, niin ruumiin muodonmuutoksen rajalla vaaditaan sisäänpääsyn oikeuttava tunnussana eli käskeysanana. Käskeysanana siis toimii yhtäältä rajapyykkinä markeeraamassa transformaatiota mutta samanaikaisesti se tunnukseen omaisesti sallii sisään pääsyn tai pikemmin pakottaa astumaan sisään.

⁸ Deleuzen ja Guattarin käskeysanana-käsitteellä on kytköksenä J. L. Austinin teoriaan performatiivisuudesta (ks. Austin 1978/1962). Deleuzen ja Guattarin (1988, 76–79) näkemykset ovat kuitenkin kriittisiä Austinia kohtaan ja erityi-

sesti tämän ajatus 'performatiivien toteutumisesta tietyssä kontekstissa' on heille kyseenalainen, ja siten heidän näkökantansa ovat lähellä sitä, mitä Jacques Derrida *Limited Inc.* -teoksessaan (2000/1988) kirjoittaa. Deleuzen ja Guattarin näkemys kielestä on pragmaattinen ja he puhuvat pikemmin "kielenkäytöstä" kuin jostakin "abstraktista kielisysteemistä" – oikeastaan kaikki kielen käyttö on filosofeille "performatiivista" sikäli, että sillä on suora vaikutuksensa ns. maailmaan ja asioihin. Kuten Brian Massumi (2002b, xviii–xix) kirjoittaa: filosofit painottavat, että kaikilla kielen käyttötavoilla on performatiivinen voima, sillä käskeysanat muovaavat joko hienovaraisesti tai suoraan kohteensa potentiaalisia tekoja ja toimintoja.

⁹ 'Tuleminen' on Deleuzen ja Deleuzen & Guattarin ajattelun keskeinen käsite – heidän yhteydessään voi puhua tulemisen filosofiasta. Ranskankielinen 'devenir' (engl. 'becoming') on paikoitellen suomennettu 'muutokseksi' esim. Deleuzen *Haastatteluja*-teoksessa 2005 ja *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä* -kokoelmassa 2007. Käyttämällä tuleminen-nimitystä painotan sitä, ettei ole olemassa mitään "yleistä tulemistä". Tulemisessa on aina kyse konkreettisesta ja singularisesta tapahtumasta: siinä on kyse kahden heterogeenisen termin suhteesta tai kohtaamisesta, jossa ne deterritorialisoivat toisiaan (ks. Deleuze & Parnet 1987/1977, 2; Zourabichvili 2012, 148–150). Tässä tekstin kohdassa esimerkiksi 'erisnimi' ja 'tekijänimi' suhteutuvat toisiinsa niin, että kohtaamisen myötä sekä erisnimi että tekijänimi alkavat alueistua toisin.

¹⁰ Suomennos KK.

¹¹ Suomennos KK.

¹² Suomennos KK. Käännän 'mot de passe' tässä yhteydessä salasanaksi, sillä 'tunnussana' sisältyy käskeysanana historiallisiin merkityksiin (ks. viite 2).

¹³ Sara Heinämaa (1996, 95–109) on tarkastellut ns. kielen eleologiaa ruumiin-fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn käsittelemänä. Heinämaan mukaan Merleau-Pontylle "ilmaiseva ele" palautuu jopa kysymykseen "puheen alkupe- rästä". Perustava merkityksen taso löytyy ilmaisevasta eleestä, ilmeestä, joka ilmaisee yhtäältä tunnetta ja toisaalta asennetta/asettautumista maailmaan. Toisin kuin Heinämaa (ja Merleau-Ponty) en kuitenkaan jäljitä "kielen tai puheen alkupe- rästä" eleisiin, ja sitä kautta tunteisiin sekä asettautumiseen maailmaan saati tekijän intention jäljeksi.

¹⁴ Suomennos KK.

¹⁵ Olen käyttänyt Agambenin ele-käsitettä analysoidessani nykytanssia, jolloin eleen kytkös fyysisyyteen tulee kirjaimellisesti esiin (ks. Kurikka 2003a). Agamben itse viittaa käsitteeseensä sisältyvään liikkeessä–olemisen-ulottu- vuuteen rinnastamalla elettä myös Deleuzen elokuvaa käsittelevissä teoksissa luotuun 'liikekuvan' eli 'image-movement' -käsitteeseen (ks. Agamben 2000).

¹⁶ Käytän 'singulariteetti'-käsitettä ja sen johdannaisia viittaamaan tapahtumiseen, joka on yhtäaikaaisesti ainutlaatuista ja yleistä. Tom Conleyn (2005, 252) mukaan Deleuzen teksteissä singulariteetin käsitteen muotoilut kytkeytyvät aina tyylin ja luovan mielikuvituksen tarkasteluun. Siksikin singulariteettikäsitteen käyttö tekijänimien yhteydessä on paikallaan. *Kriittisissä ja kliinisisissä esseissä* (2007/1993, 177) Deleuze esimerkiksi kirjoittaa parhaista kirjoittajista, jotka kykenevät muuttamaan maailmaa "singulaarisen havaitsemisen edellytyksillään": mikrohavainnoista tulee *tyyli* eli singulariteettien ja erojen sarja, joka vieraannuttaa tavanomaisesta kielenkäytöstä. Conley (2005, 253) painottaa, että vaikka singulariteetin käsite saa Deleuzen eri teksteissä erilaisia painotuksia, se kuitenkin aina liittyy havaitsemiseen, subjektiviteettiin, affektiivisuuteen ja luomiseen. Tyyli-käsite on keskeisenä tämän tutkimuksen luvussa 4.

¹⁷ Deleuzen ja Guattarin antama nimitys käsitteelleen on portmanteau-muotoinen, sillä 'ritournelle' kutsuu vierelleen 'Retour Eternel' -ilmaisun eli Ikuisen Paluun ajatuksen. Ks. Zourabichvili 2012, 205–206.

¹⁸ Suomennos KK.

¹⁹ Käsitellessään Félix Guattarin näkemyksiä kertosaheen ja taiteellisen toiminnan yhteydestä Gary Genosko (2009, 82) kirjoittaa: "Guattarille taide alkaa territorion ilmaisevista piirteistä. Niistä tulee asuttajilleen pakoviivoja kohti territorion rajojen ulkopuolta. Taide ei ala kodista vaan talosta, ei suuntautumisesta sisään päin vaan ulospäin (...)." Deleuzen ja Guattarin filosofian yksi keskeinen ero (ruumiin)fenomenologiaan kiteytyykin juuri tässä: taiteellinen luomisteko ei ala "eletystä ruumiista", lihasta, vaan nimenomaisesti "talon rakentamisesta" – toisin sanoen, taiteellinen toiminta ei palaudu tekijänsä "alkuperäiseen ruumiiseen" vaan kyse on aina väistämättä konemaisesti käsitetyistä subjektivaatio-prosessista, ontologisesti ymmärretystä kytkeytymisestä, joka ilmaantuu ilmaisussa. Tähän palaan tarkemmin luvussa 4.

²⁰ Palaan Leinon mainitsemaan "Humbert-juttuun" luvussa 4.

²¹ On huvittavaa, että arvostelijalla, joka muutti Armas Einar Leopold Lönnbohm -nimen muotoon Eino Leino, on varaa pilkata Irmari Rantamalan nimeä!

²² Irmari-nimi oudoksuttaa vielä 2000-luvullakin. Kirjoittaessaan Maiju Lassilan nimellä kustantamastaan *Portto*-teoksesta kustantaja Arto Pietilä käyttää säännönmukaisesti nimeä 'Ilmari Rantamala' (ks. Lassila 2002). Tämä muoto saattaa kyseenalaistaa kustantajan tai oikolukijan asiantuntijuuden, mutta samalla se kertoo Irmari-nimityksen hankaluudesta.

²³ Algot Untolan tekijänimilauma toimii viruksena, joka levittää mutaatioita; Nuutti Vuoritsalon "A. Rantamala" -nimimuunnos ei ole ainoa uusi muoto tekijänimistä. Pirjo Honkasalon ja Pekka Lehdon ohjaamassa *Tulipää*-elokuvassa (1980) keskushenkilönä on Algot Lassila. Tämä muunnos on selitettävissä elo-

kuvan käsikirjoituksen kautta – se pohjautuu osin Rantamalan *Harhamaan*, osin tekijänimien kirjeenvaihtoon ja osittain Maiju Lassila -tutkimukseen. Asko Sarkolan esittämän Algot Lassilan sukunimi tosin vaikuttaa hieman harhaanjohtavalta, sillä elokuvan tyyli on lähempänä Rantamalaa kuin Lassilaa. Uusin viruksen aikaansaama mutaatio fiktiivisessä esiintyy Juha Hurmeen *Hulluromaanissa* (2012), jossa minähenkilö psykiatrisen sairaalan suljetulla osastolla ollessaan kertoo oman tulkintansa Algot Untolan elämästä. Tämä versio nimitään "Ihmisen poika" -otsikolla ja kautta elämäkerran Untolaa kutsutaan ihmisen pojaksi. Romaanin minäkertoja myös antaa Untolalle viimeisen nimen: "Ihmisen poika toimitettiin kuulusteluputkan kautta Sörnäisten kuritushuoneeseen, jonne hänet kirjattiin 19. huhtikuuta numerolla 158/1918. Se oli hänen viimeinen nimensä." (Hurme 2012, 101.)

²⁴ Vuoritsalo nimittää Rantamalaa piruski ja antaa tekijälle uuden etunimen kirjaimen eli A. Rantamala. 'Pirulla' ja a-kirjaimella on yhteinen pohja etymologiassa. Länsimaisten aakkosten perustassa eli foinikialaisissa aakkosissa A tarkoitti 'härkää' – A kirjoitettiin tuolloin ylösalaisin ∇, jonka sakarat viittaavat häränsarviin. (Ks. Kermani 2009, 35–37.) Ei siis ole ihme, että Vuoritsalolle "häränsarvinen" eli piru on samaa maata kuin A!

²⁵ Elsa Erho (1957, 10) tosin arvelee nimenmuutoksen tapahtuneen vasta seuraavana vuonna eli 1895 ja virallisesti vielä myöhemmin.

²⁶ Sulo Niskanen (1982, 165) pohtii Untolan nimenmuutosta seuraavalla tavalla: "Sisältyisikö tähän ehkä seminaariajan karelianismia, sillä Untola on myös vanha Karjalan perevaaran eli useita kyliä käsittäneen veroalueen nimi? Vai luonnehtiko peritty sukunimi affektiivisesti kantajansa? (...) Saattaa todella olla niin, että Algot Tietäväinen tunsikin nimensä liiaksi muistuttavan häntä opettajan-ammattistaan, josta hän Viipurin-kautenaan alkoi pyrkiä pois."

²⁷ Anne Saarikalle ja Johanna Suomalainen (2007, 772) kirjoittavat Unton olevan lyhenne kalevalaisesta Untamosta, jota "on pidetty myös unenhaltijana ja unentuojana, jonka nimi on johdettu sanasta uni." Tätä kautta ajateltuna Untolaan siis kytkeytyisi myös unenomaisuutta!

²⁸ 'Isän Nimi' viittaa tässä psykoanalyttikko Jacques Lacanin käsitteeseen ('le nom/non du père'). Yhtäältä 'Isän Nimi' kytkeytyy tässä myös *Harhamassa* esiin tuotuun oidipaaliseen ristiriitaan, jota keskushenkilö Harhama kokee suhteessaan isäänsä.

²⁹ Foucault'n esitelmästä on kaksi eri versiota vuosilta 1969 ja 1970. Käytämäni suomennos on myöhäisemmästä esitelmästä, jonka Foucault esitti Yhdysvalloissa, Buffalon yliopistossa järjestetyssä seminaarissa. – Foucault'n teksti on nimetty "raivostuttavan vaikeaselkoiseksi" esimerkiksi Andrew Bennettin (2005, 20) kirjoituksessa. Tämä tekstiin solahtava sumeus johtuu nähdäkseni siitä, että Foucault käyttää kirjoituksessaan erilaisia tekijä-ryppääseen kuuluvia käsitteitä ajoittain päällekkäin: paikoitellen käsitteet tekijä, tekijänimi ja

tekijäfunktio ovat synonyymisia toisilleen, paikoitellen eivät. Foucault käyttää näitä samoja käsitteitä puhuessaan eri tasojen ilmiöistä, jolloin käsitteet eivät tarkoita samaa. Yhtäältä hän selvittelee tekstissään, mitä tekijäfunktio on aiemmin ollut, toisaalta mitä se on hänen kirjoituksensa ilmestymisajankohtana ja kolmanneksi hän visioi tekijäfunktion potentiaalia, tulevaisuutta. Foucault'n tekstin vaikeus liittyy myös eron tekemiseen historiallisen henkilön, kirjoittavan tekijän ja tekstistä hahmotettavissa olevan tekijän välille. Pääsääntöisesti Foucault haluaa kirjoituksessaan päästä eroon historiallisesta tekijästä, mutta kuten Seán Burke (1998, 90–94) kirjoittaa, puhuessaan diskurssikentän perustajista eli transdiskursiivisista tekijöistä (kuten Freud ja Marx) Foucault kuitenkin laittaa kokonaiset diskurssit riippuvaisiksi yksittäisestä tekijästä. Transdiskursiiviset tekijät ovat jopa meta-autoritäärisiä hahmoja toisin kuin teksteille eri aikoina, eri paikoissa ja instituutioissa sekä oikeussysteemeissä eri tavalla muodostunut/muodostettu tekijäfunktio.

³⁰ Foucault'n näkemys alter egosta, ”toisesta minästä” liittyy Tomi Kaarron (1998, 185) ja Andrew Bennettin (2005, 26) mukaan Wayne C. Boothin (1961, 71, 74–76, 83, 91) näkemyksiin implisiittisestä tekijästä eli ”toisesta minästä” (‘second self’). Kaarron mukaan Foucault kuitenkin sekoittaa Boothin ”hieman epäselvän second self -käsitteen vuoksi” tekstissä esiintyvän kertojan tekstin tekijäsubjektiin, joskin korjaa pian erehdyksensä tekemällä eron kertojan ja tekijän välille. Bennett puolestaan sanoo Foucault'n näkemyksen ”toisesta minästä” lähestyvän implisiittisen tekijän kokonaisuutta. Käsitteen avulla Foucault tekee selvän eron ”oikean kirjailijan” ja tekstistä hahmotettavan tekijän välille kuitenkin ilman Boothin edellyttämiä hierarkkisia rooleja.

³¹ Esimerkiksi Roger Chartier (1994, 54) kirjoittaa, että tekijäfunktio toimi jo keskiajalla eli paljon aiemmin kuin Foucault väittää. Gutenbergin painokone (keksitty 1436, Gutenbergin kirjapaino aloitti 1448) loi materiaaliset edellytykset sille, mitä on tavattu kutsua ’moderniksi tekijäksi’. Samoin sanoo Thomas Docherty (1987, 7), joka on hahmotellut tekijyyttä nimenomaisesti autoritäärisyyden kannalta. Dochertyn mukaan tekijänoikeudet tai tekijän legitiimitiedot etuoikeudet ovat nimenomaisesti painokoneen efekti eivätkä niinkään ”teoreettinen välttämättömyys tai looginen aksiomi”. Moderniksi tekijäksi on kuitenkin useimmiten totuttu kutsua sitä hahmotelmaa, joka alkoi rakentua 1700-luvun mittaan yhteydessä tekijänoikeuslakeihin yhtäältä ja romantiikan käsitteisiin toisaalta. (Ks. esim. Kurikka 2006.)

³² Foucault'n kirjoitus on Bennettin (2005) mukaan saanut aikaan sen, että tekijänoikeuskysymyksiä ryhdyttiin pohtimaan sekä historiallisesti että oikeustieteen kannalta. Esimerkiksi Martha Woodmanseen ja Peter Jaszin toimittama *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* -kirjoituskokoelma (Durham: Duke University Press 1994) sisältää tekijänoikeuksia foucault'laisittain käsitteleviä tekstejä.

³³ Deleuzen (2005, 47) mukaan Foucault ylittää diskursiivisten ja ei-diskursiivisten muodostelmin välisen dualismin *Tärkkäillä ja rangaista* -teoksessa.

³⁴ Guattarin *Kolmen ekologiaa* -suomennoksessa (2008/1989) ’a-signifiant’ on suomennettu ’ei-merkitykselliseksi’. Ylipäätään a-signifikaatio (ja sen kääntäminen ei-signifikaatioksi) on kielellinen oksymoron, mihin käsitteellä kenties pyritäänkin (vrt. Genosko 2009, 92) – a-etuliitteen pyrkii kieltämään ”koko merkityksenannon prosessin”, mutta tullakseen ymmärretyksi se vaatii nimenomaisesti merkityksenantoa!

³⁵ Deleuze ja Guattari käyttävät käsitettä monikollisena (particles-signs), mutta noudatan Katve-Kaisa Kontturin (2012, 82) tapaa käyttää yksiköllistä muotoa. Kontturin mukaan yksikkömuotoisena tulee paremmin esiin hiukkasmerkin käsitteellinen status: hiukkanen viittaa materiaaliseen, molekulaariseen liikkeeseen ja merkki ilmaisevaan merkkiin eikä niinkään representaatioon tai merkitsijään.

³⁶ Puheaktiteoreetikko John R. Searle (1958) pohtii ”Proper Names” -artikkelissaan, onko erisnimillä merkitystä (‘sense’). Searlen mukaan erisnimillä ei ole merkitystä siinä mielessä, että ne eivät kuvaa tai erittele kohteensa ominaisuuksia. Mutta erisnimillä on ”jonkinlainen löyhä merkitys” siinä mielessä, että ne voivat olla loogisessa yhteydessä viittaamansa kohteen ominaisuuksiin esimerkiksi silloin, kun erisnimi on rakennettu laatumääreen kautta (Petteri Punakuono).

³⁷ Gary Genoskon (2009, 8) mukaan Guattarin näkemyksistä tekee originaaleja juuri se, miten hän rakentaa linkin semiotiikan ja politiikan välille.

³⁸ Kenneth Surinin (2005, 163) mukaan mikropolitiikka luo pysyvää vallankumoukselliseksi-tulemisen eetosta, jota ei rajata Neuvostoliiton byrokraattisen sosialismin tai liberaalin ja sosiaalisen demokratian tavoin. Tässä eetoksessa joukkoon kuulumisen kriteerit ovat kaoottisessa liikkeessä. Uutta poliittista tietoisuutta ei rakenneta vanhojen rakkauksien pohjalta, kuten kansalaisyhteiskunnan, puolueitten, kirkon tai klaanien pohjalta eikä yhteisöllisyyden nimissä. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 227) painottavat voimallisesti, ettei makropolitiikkaa ja mikropolitiikkaa voi kumpaakaan kategorisoida ”hyväksi” tai ”pahaksi” poliittiseksi käytänteeksi – esimerkiksi mikropolitiikka voi muuttua mikrofasismiksi. Pikemmin on niin, että kapitalistisessa yhteiskunnassa piirretään kolmenlaisia viivoja: 1) Keskitetty valta, ”Valtiokoneisto”, toimii koosteena, joka saa aikaan ”molaarisen ylikoodaamisen” abstraktin koneen (makropolitiikka). 2) Molekulaarinen viiva (mikropolitiikka) ujuttautuu tähän molaariseen kerrostumaan. 3) Mutaatioiden viiva on puolestaan virtauksia, joka muuttaa molempia edellä mainittuja. – Tätä rakennelmaa Deleuze ja Guattari kehittelevät *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia 1* -teoksestaan lähtien.

³⁹ Mielestäni Genetten tapa erottaa anonymisyys pseudonymisyydestä on toimiva valinta. Robert Griffin (1999) puolestaan sisällyttää pseudonyymit

anonyymisyyden sisälle. Griffin (1999, 882) määrittelee anonyymisyyden 'kirjoittajan lailliseen nimeen viittaavan referenssisuhteen poissaoloksi'. Griffinin määrittely toteuttaa ontologisen palauttamisen strategiaa, jossa oikea ja aito alkuperä löytyy laillisesta nimestä – toisin sanoen Griffin toteuttaa paluun poetiikkaa. Pohtiessaan artikkelissaan "anonyymisyyden" syitä Griffin lähestyykin sellaista otetta, jota Genette (1997/1987, 49) kutsuu biografisteille ominaiseksi motiivien ja tapojen ihmettelyksi, toisin sanoen "anonyymisyyden" yksinkertaiseksi palauttamiseksi psykologiaan tai historiallisiin tosiseikkoihin. Griffin ei, kuten eivät Genetten mainitsemat biografistitkaan, huomioi, että "anonyymisyys" saattaa toimia ja saada aivan samanlaisia funktioita ja vaikutuksia aikaan kuin "laillinen" nimi: nimimerkki toimii (usein) kuten omaniminenkin tekijänimi. Toisaalta anonyymisyys eli konkreettinen erisnimmeyttä toimii ja saa aikaan aivan erilaisia efektejä kuin pseudonyymisyys – niitä ei siksi pitäisi sisällyttää samaan kategoriaan. Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa erityisesti Heidi Grönstrandin (2005) tutkimus 1840-luvulla nimimerkeillä julkaisseista naiskirjailijoista tuo esiin oivaltavasti niitä moninaisia sukupuolituneita funktioita ja efektejä, joita "pseudonyymisiin" tekijämiiniin liittyy.

⁴⁰ Saarenheimon väitteen Algot Untolan "skitsoidisuudesta" voi tosin nyrjäyttää pois paikaltaan ja siirtää aivan toisenlaiseen käsitteistöön, jolloin se näyttäytyy kenties produktiivisempänä – Deleuzen ja Guattarin ns. skitsoanalyysin eli halutuotannon käsitteistöä käyttämällä nimittäin Untola vaikuttaa nimenomaisesti "skitsolta" eli erilaisten koodausten välillä poukkoilevalta hahmolta (vrt. Deleuze & Guattari 2007/1972, 42).

⁴¹ Sulo Niskanen (1982, 54) kirjoittaa, että Algot Untola oli jo opiskellessaan Sortavalan seminaarissa 1887–1891 kiinnostunut nimistä: "(...) hän esimerkiksi on seipittänyt eräälle ainekirjoittajana heikolle asuintoverilleen runopukuisen kirjoitelman 'Nimien merkityksestä.'"

⁴² Speaktaakkelin käsitettä eritellessään Tommi Römpötti (2006, 181–182) nimeää sanan varhaisimmaksi esiintymisajankohdaksi suomalaisessa lehdistössä vuoden 1820, jolloin *Finlands Allmänna Tidning* käytti sanaa viittamaan "valtionhoitajan esiintymiseen tai näyttäytymiseen julkisella paikalla". Römpötti painottaa, että sanalla on jo ennen visuaalisen mediakulttuurin laajamittaista kasvua viitattu puheena olevan asian "julkiseen näytösluonteeseen". Käytän speaktaakkelia juuri tässä merkityksessä enkä sen rajaavammassa merkityksessä eli "suurimuotoinen elokuva tai näytös".

⁴³ Deleuzen käsite viittaa Johannes Duns Scotuksen (1265/6–1308), keskiajan yhden merkittävimmän ajattelijan 'haecitas'-käsitteeseen. Scotuksen metafysiikan keskeisiä teemoja on käsitys individuaatiosta eli siitä, mikä tekee yksilöstä yksilön. Scotuksen mukaan kullakin yksilöllä on oma yksilöluontonsa eli "tämyytensä" (haecitas) (ks. Holopainen 2008, 16). Deleuze (1994) paikantaa Scotuksen jatkumoon Spinozan ja Nietzschen edeltäjäksi.

⁴⁴ J. L. Austin (1962) analysoi teoksessaan *How to Do Things With Words* performatiiviverbejä. Lea Laitinen (1995, 73: nootti 6) tuo esiin Émile Benvenisten Austinista eroavan näkemyksen performatiivisuudesta. Benvenistelle performatiivisten lausumien voima on kontekstin subjektiivisuudessa (subjektina toimii minä tai me) eikä austinilaisittain performatiiviverbeissä.

⁴⁵ Vaikka rässä Bahtinin ajatuksessa on kaikuja "kantilaisesta idealismista" (ks. Burke 2000, xxii) eli näkemyksestä, jossa tekijä-subjekti on ontologisesti tyhjä mutta silti transsendentaalisesti näkyvissä tekstissä, ei Bahtinia voi mielestäni kytkeä suoraan "subjektivistiseen" ja erityisesti romantiikan kiteyttämään tekijänäkemykseen. Bahtinille ominainen dialogisen vuorovaikutussuhteen korostus siirtää tekijyydenkin painopisteen "välissä-olevaan", prosessiin minän ja toisen (tekijä-luoja – teos, tekijä-lukija, teos-lukija) välille.

⁴⁶ Algot Untola tosin tekee tekijänimistään konkreettisia henkilöahmoja. Konkretisointi ei tarkkaan ottaen liity Bahtinin ajatukseen.

⁴⁷ Olen tarkastellut Algot Untolan tekijänimiä derridalaisittain käsitteellistettyinä performatiivisina *allekirjoituksina* julkaisemattomassa lisensiaatintutkimuksessa ja yhdessä artikkelissa (ks. Kurikka 2001 ja Kurikka 2004).

⁴⁸ Tämä taktinen omien teosten vähättely ei ole poikkeuksellista Untolan tekijänimien ajankohdan kirjailijoille. Esimerkiksi Kersti Bergroth kutsui (1886–1975) (vihteellisiksi kategorioitavia) teoksiaan "tekeleiksi". (Ks. Sivonen 2007, 153–154; Grönstrand 2009, 27.)

⁴⁹ Deleuzen ja Guattarin (erityisesti *Anti-Oidipus*-teoksessa käsittelemä) *halu* eroaa ratkaisevasti Jacques Lacanin Freudin pohjalta kehittelemästä käsityksestä. Lacanille halun merkitys rajautuu *puutteen* kautta: halu on minuutta rakentavaa, koettuun puutteeseen nojautuvaa, ja se tulee ilmi erityisesti kielen kautta. Deleuzen ja Guattarin näkemys on "positiivisempi"; heille halu on energiaan, muutokseen ja tulemiseen puskeva voima, jolle on olennaista liike. (Ks. Sihvonen 2005.) *Anti-Oidipus*-teos kritisoi voimakkaasti halun ymmärtämistä puutteena mutta sen lisäksi kritiikin kohteena on (kapitalismin synnyttämän) psykoanalyttisen tulkintakoneiston tapa ylikoodata erilaiset psyykkiset ilmiöt oidipaalisiksi: toisin sanoen psykoanalyysi palautuu "äiskä-iskä-minä -kolmiin", kuten Tapani Kilpeläinen on suomentanut.

⁵⁰ K. K. Ruthven (2001, 113) kutsuu Søren Kierkegaardin (1813–1855) pseudonyymejä myös heteronyymeiksi. Esimerkiksi pseudonyymi Johannes Climacus *Päättävää epätieteellinen jälkikirjoitus*-teoksessa (1864, suom. 1992) (jonka kustantajaksi on merkitty Kierkegaard) on jotain hyvin persoalaista heteronymiaa, kun Climacus pohtii muiden pseudonyymien kirjoittamia teoksia ja maisteri Kierkegaardin tekstejä. Viitatessaan *Enten – Eller*-teokseen (1843) Climacus sanoo (Kierkegaard 1992/1864, 259): "Se, että kirjoittajaa ei ole, on vieraannuttamiskeino". *Enten – Eller*-teoksen *julkaisija* on Victor Eremita, yksi pseudonyymeistä. *Päättävää epätieteellinen jälkikirjoitus* päättyy Kierkegaardin

”itsensä” kirjoittamaan osioon, ”Ensimmäinen ja viimeinen selitys” (Kierkegaard 1992/1864, 630–635), jossa hän puhuu ”salanimisyydestään tai moninimisyydestään”. Ensinnäkin Kierkegaard kieltää pseudonymian viittaavan salaamiseen. Hän myös sanoo kirjoittaneensa salanimien tekstit, mutta että hän ei ole niiden ”tekijä” tai benvenisteläisittään sanottuna ”lausuman subjekti”: ”Sillä minun suhteeni kirjoitettuun on vielä ulkokohtaisempi kuin kirjailijan, joka *runoilee* henkilönsä ja esittäytyy kuitenkin *itse* esipuheessa kirjan *kirjoittajaksi*. Minä olen nimittäin epäpersoonallisesti tai persoonallisesti kolmannessa persoonassa kuiskaaja, joka on kaunokirjallisesti luonut *kirjailijoita*, joiden *esipuheet* kuitenkin ovat heidän tuotteitaan kuten jopa heidän *nimensäkin*.” Tämä Kierkegaardin näkemys suhteestaan pseudonyymeihinsä on lähellä sitä, miten ajattelen Untolan moninimisen tekijyyden toimivan. Kierkegaardin tekijyydestä kirjoittanut Merold Westphal (2002) sanoo, että Kierkegaardin pseudonyymit ovat ”persoonia” (”personae”) eivätkä valepukuja (*salanimiä*) ja niissä on kyse etäännyttämisestä. Kierkegaard on pseudonyymiensä kirjoittamien teosten ”lukija” siinä missä muut lukijat.

⁵¹ Suomalaisista nykykirjailijoista vaikkapa Pirkko Saision pseudonyymejä Jukka Larssonin ja Eva Weiniä voisi tarkastella heteronymiana. Saision sukupuolitunutta kirjallisuusinstituutiota vasten asettuvasta tekijänimipelistä ks. Rojola 1998.

⁵² Tässä yhteydessä käytän metafaktiivisuus-terminä Patricia Waughia mukailen. Waughin (1984, 2) mukaan kyseessä on fiktiivinen teksti, joka on itsestään tietoinen ja systemaattisesti kiinnittää huomiota tekstin artefakti-luonteeseen. Tämä tapahtuu, jotta voidaan esittää kysymyksiä fiktion ja todellisuuden välisestä suhteesta. Näkemykseni mukaisesti metafaktiivinen teksti ottaa transgressionaalisen, rajoja rikkovan asenteen todellisuuden ja fiktion välistä suhdetta kohtaan. Peter Stallybrassin & Allon Whiten (1986, passim.) mukaan tämä transgressionaalinen asenne painottaa kirjoittamisen poliittisuutta: metafaktiivinen teksti ei siis välttämättä ole ”elitististä pakoa maailmasta” kohti esteettisiä ja tyyllillisiä kysymyksenasetteluja (ks. Hallila 2001), kuten sitä on joskus määritelty. Metafaktiivisen tekstin transgressionaalinen impulssi, kirjallisuuden konventioiden ja sääntöjen rikkomisen mentaliteetti toimii aina suhteessa ”maailmaan” – on sitten kyse kirjallisuusinstituution maailmasta tai muusta maailmasta (ks. Kurikka 2008, 48–66). Metafaktiivisyytensä kautta Lassilan *Rakkautta*-romaanin kytkeytyy myös venäläisen symbolismin nuoremman sukupolven teoksiin. Niille oli usein ominaista ”tiedostettu leikki erilaisilla traditioilla, niiden luomilla hahmoilla ja tilanteilla, joissa muodostuu tämän traditiion hahmo”. (Ks. Pesonen 1987, 110.)

⁵³ Hutcheon (2000/1985, 38–39) tekee eron parodian ja pastissin välille sanomalla pastissin painottavan samankaltaisuutta ja parodian eroavaisuuksia. Lassilan teos sisältää monia pastissille tyypillisiä piirteitä. Se esimerkiksi pysyy sen rakkausgenren sisällä, jota se jäljittelee. Lisäksi romaani jäljittelee pikemmin

kokonaisen genren konventioita kuin yksittäistä teosta – kuten pastissit usein tekevät. Mielestäni romaanista luettavissa oleva ironinen välimatka kuitenkin painottaa eroavaisuuksia, ja siksi luokittelen teoksen parodiaksi enkä pastissiksi. Toisaalta, kuten Hutcheonkin sanoo, myös parodiassa voi olla pastissin piirteitä.

⁵⁴ Maria Jotunin novellikokoelma *Rakkautta* ilmestyi 1907. Päiväämättömässä kirjeessä (joka ajoittuneet vuodelle 1913) Maiju Lassila kirjoittaa kustannusyhtiölleen: ”Eilissä telefonipuhelussa huomasi teidän arvelleen sen kirjoituksen erityisemmin kajoavan M Jotunin kirjaan. Se ei ole oikea käsitys. En yleensä halua sekaantua kenenkään asioihin ja töihin. Mikäli ehkä asianomainen itse siihen suoraan provoseeraa, niin silloinkin aivan viime tingassa jotenkin siihen kajoan. M Jotunin kirjoja vastaan minulla muutoin ei mitään välittömästi ole.” Kirjeestä ei selviä, mistä Maria Jotunin teoksesta on kyse, mutta mahdollista on, että sitaatti käsittelee nimenomaisesti Lassilan ja Jotunin *Rakkautta*-teoksia. En pidä Lassilan romaania Jotunin novellien parodiaa, mutta yhteys teosten välille syntyy joka tapauksessa niiden ironiasta. Lassila ironisoi romantisoitua rakkauskäsitystä, kuten Jotuni useassa novellissaan: onhan naisten todellisuudessa rakkaus naimakauppa ja ”rakkauden tunteesta” voi vain haaveilla, jos sitäkin. Pertti Karkaman (1996, xviii) mukaan niin Jotunin kuin Lassilan kuvaamissa liberalistisissa maailmoissa naiselle on vain kaksi mahdollisuutta saavuttaa yhteiskunnallinen asema, identiteetti ja ihmisarvo: naisen täytyy solmia kaupallinen seksuaalisopimus joko avioliitossa tai kadulla. Tätä Karkaman näkemystä *Rakkautta*-romaanin Maiju kuitenkin rikkoo, sillä hän pelaa mainitulla seksuaalisopimuksella kieputellessaan miehiä sormissaan jopa niin paljon, että koko seksuaalisopimus asettuu naurettavaan valoon. Lea Rojolan (2006b) luenta Jotunin kokoelman niminovellista eroaa edellisestä Karkaman tulkinnasta. Rojola osoittaa, miten novellissa nimenomaisesti nainen itse johdattelee avioliittokauppasopimuksen kulkua – näin siis sekä Lassila että Jotuni ottavat samanlaisen asenteen seksuaalisopimusta kohtaan. Rojolan luenta Jotunin novellista keskittyy siihen, minkälaista lukijaposiitiota siinä tarjotaan jo alkukohtauksesta lähtien. Rojolan tapa tarkastella Jotunin novellia itse asiassa mahdollistaa yhteyden luomisen Lassilan teokseen, sillä Lassila pelaa teoksessaan Jotunin tekstille ominaista ”samastumispeliä”, joka tosin ei liity pelkästään lukijuuteen vaan myös tekijyyteen. Parodiasta suhteessa Jotuniin siis ei ole kyse, vaan suurempi parodiasuhde romaanista on rakennettavissa vaikkapa Ivan Turgenevin (2001/1860) jo 1860 ilmestyneeseen *Ensimmäinen rakkaus*-romaanin, jonka minäkertojan tapa kuvata itseään ja toimiaan sekä rakastumistaan Zinaidaan lähestyy hätkähdyttävän samankaltaisesti Maijun minäkerrontaa.

⁵⁵ Juhani Niemi (2005, 199–200) käsittelee Arvid Järnefelt -tutkimuksessaan myös tämän Hilja Kahila -pseudonyymiä ja nimeää Kahilan malliksi Algot Untolan tekijänimistä Maiju Lassilan, joka ”1910-luvulla julkaisi runsaasti kevyttä draamaa, rakkaus- ja kansankuvauksia”. Hilja Kahilan *Ommelliset* (1916)

ja *Nuoruuteni muistelmat* (1919) ovat Niemen mukaan Eino Railon (Kustannusosakeyhtiö Kirjan eli Lassilankin useiden teosten kustantajan) tilaamia rakkauskertomuksia. Kahilan *Onnellisten* strategiassa on paljon yhtäläisyyksiä Lassilan *Rakkautta*-teokseen: sekin liioittelee tekijänsä omakohtaisia kokemuksia ja painottaa totuudenmukaisuutta. Niemi (2005, 199) ei tutkimuksessaan juurikaan pureudu Järnefeltin tekijänimiin muutoin kuin toteamalla, että ”Arvid Järnefelt koetteli kirjailijakuvansa raameja myös turvautumalla salanimen ja ryhtymällä rakkausromaanien kirjoittajaksi.”

⁵⁶ Käsikirjoitukseen ei ole merkitty tekijänimeä saati teoksen nimeä. Elsa Erhon (1957, 134) mielestä tekijä on Irmari Rantamala ja teos ajoittuu Algot Untolan Helsingin kauteen – Helsinkiin Untola asettui vuonna 1912.

⁵⁷ Kenties Goethen Italian matkapäiväkirjat toimivat ironisena viitteenä ”hautapatsaiden hillitylle tragiikalle” – matkapäiväkirjoissaan Goethe kuvaa usein hautamuistomerkkejä (ks. Goethe 1999).

⁵⁸ Nenästä puhun tarkemmin neljännessä, tyyliin paneutuvassa käsitteluvuossa.

⁵⁹ Yhdessä Jukka Sihvosen kanssa olemme käyttäneet somagrammin käsitettä suomalaisen nykytanssin tarkastelussa (ks. Kurikka & Sihvonen 2010). Tässä tutkimuksessa kehittelen käsitettä alustavasti eteenpäin. Somagrammin käsite kytkeytyy Gilles Deleuzen *diagrammiin* ja Brian Massumin ja Erin Manningin *biogrammiin*. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* -teoksessaan (2003, 100) Deleuze kirjoittaa, että diagrammi koostuu materiaalisista ominaisuuksista, jotka ovat ei-representatiivisia, ei-kuvaavia, ei-kertovia vaan ne ovat ei-merkityksellistäviä ominaisuuksia. Somagrammi on diagrammin tavoin materiaalisesti nähtävissä, mutta tämä näkyvyys täytyy tuottaa eli ruumis täytyy kirjoittaa (kr.soma = ruumis). Manningin ja Massumin biogrammi on lähellä Deleuzen diagrammia, mutta se keskittyy tarkastelemaan tulemista-ruumiiksi nimenomaisesti teknogenesiksen kautta. Biogrammissa korostuvat ne rytmiset intervallit, joita ruumis käy läpi häviämisen ja esiin tulemisen akselilla ruumiiksi-tulemisen tapahtumassa (ks. Manning 2009, 124–127.) Somagrammi rajautuu tässä tutkimuksessa (tekijän) ruumiin materiaaliseksi kirjoittamiseksi.

⁶⁰ Agamben (2011b, 46) kirjoittaa, miten antiikin Roomassa yksilöt identifioitiin nimellä, joka ilmaisi henkilön kuulumisen tiettyyn sukuhaaraan. Tätä sukuhaaraa määritti esi-isän maski (‘persona’), jota patriisiperheet pitivät esillä atriumissaan. Tästä persoonasta kehittyi ajatus persoonallisuudesta, joka puolestaan määritti yksilölle paikan sosiaalisen elämän draamoissa ja rituaaleissa – persoona puolestaan määritti vapaan miehen oikeudellista kykyä ja poliittista arvoa. Orjalla ei ollut naamiota eikä nimeä, eikä myöskään persoonaa. Kämpailu tunnistuksen saamiseksi on siis kamppailua naamiosta.

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimelistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. Edellisen luvun tarkasteluissa (tekijä)nimet hahmotettiin käskysanoiksi, jotka määrittävät tekijän ruumille paikan ja aseman kirjallisessa miljöössä. Kiinnittämällä huomio tekijänimien moneuteen ja moninaiisiin toimintaperiaatteisiin alkoi kuitenkin hahmottua liike, joka piirtää pakoviivaa pois käskysanojen määräämästä hierarkkisesta sijoittumisesta. Tässä pakoviivan vetämisessä kirjoittava kone samalla sekä jälleen alueistaa että uudelleen alueistaa tekijänä toimimista ja osoittaa kohti potentiaalista tapaa irrottautua tekijyyteen liittyvistä molarisoivista lausekkeista, jotka jähmettävät tiettyyn asemaan.

Erityisesti tekijänimiin kytkeytyvä eksessi, liiallisuus ja ylenmääräisyys, saa ne toimimaan jatkuvassa toiseksi-tulemisen prosessissa. Tekijänimet ja niihin linkittyvät tekstit siis liikkuvat. Tätä liikettä tekijänimiin tarkennettuna voi täsmentää liikkeeksi jännevälillä, joka kulkee nimettömäksi-tulemisen ja kollektiiviseksi-tulemisen välillä. Ajatus nimen ja taiteen omistusoikeudesta ja hartaan vakava suhtautuminen tekijänä toimimiseen asettuvat nekin liikkeeseen.

Tämän käsittelyluvun tavoitteena on kytkeä Algot Untolaan liittyvän kirjoittavan koneen liike erityisesti 1900-luvun alun kirjalliseen miljööseen keskittymällä kirjeenvaihtoon ja tekijänimien, erityisesti Liisa Vatasen ja Irmari Rantamalan, teoksiin ja niissä ilmaistuihin tarkasteluihin niin tekijyydestä kuin luovasta toiminnasta ja toimijoista. Liikettä hahmotetaan edellisissä luvuissa esiin otettuna monimuotoisena territoriaalisuuden kysymyksenä: minkälaista territoriota kirjoittava

kone alueistaa ja minkälaisesta territorista liikutaan pois kohti jotain muuta aluetta? Johdannossa mainittu oletus Untolan moninimisen tekijyyden halusta liikkua pois viime vuosisadan alun tarjoamista tekijänäkemyksistä ja esteettisen toiminnan ehdoista on tätä lukua lävistävä ajatus.

Tekijän (kasvo)kuvat – Kasvoistuneet kirjailijat

Algot Untolaan kytkeytyvistä nimistä voi, kuten sanottu, tehdä lukuisia eri pakkoja, laumoja, erilaisin perustein. Jotkut niistä toistuvat tekijänimikertosäkeinä, toiset pysyttelevät kirjeenvaihdon suljetummassa piirissä, toiset niistä ovat nähtävissä laajalti, toiset suljetummin. Yksi peruste pakkan koostamiseen on nimien käyttö julkisuudessa. Tällöin omaksi pakakseksi ryhmittyvät A. Rantala ja Väinö Stenberg, jotka esiintyvät ainoastaan kirjeenvaihdossa eli ne pysyttelevät yksityiseksi ajatellulla tasolla kuten myös tekijän ”oikeat nimet”. Paternyyymi, kasteessa annettu Algoth Tietäväinen, joka siis muuttui muotoon Algot Untola, on jopa niin yksityinen nimi – se varsinainen ”salanimi” kaikkien nimien joukossa –, että Leo Lindstenin (1977, 142–143) mukaan sitä ei käytetty edes verokaavakkeissa, saati muuttoilmoituksissa.

Lindstenin (1977, 143) mukaan paternyymiä ei käytetty, jotta voitaisiin välttää Algot Untola -nimisen henkilön ja tekijänimien yhteen liittäminen. Lindsten tarkentaa käyttämättömyyden Irmari Rantamalan *Harhaman* ja *Martvan* aikaan saamaan ryöpsähtelevään lehtikirjoitteluun, jossa romaaneja sekä nostettiin merkkiteoksiksi että laskettiin alas epäonnistuneitten tuotosten joukkoon – Lindsten siis omalta osaltaan psykologisoi nimen käyttämättömyyden syyksi Untolan ”yksityisen persoonan” salaamisen ja henkilöön kohdistuvan kohun välttämisen. Kuten edellisessä luvussa esitin, Algot Untola -nimen kaihtaminen liittyy haluun tulla nimettömäksi ”yksityisenä henkilönä”.

Nimen välttämässä on toki kyse yksityisen ja julkisen erottamisesta, mutta siinä vaikuttavat myös kirjallisuus- ja tekijyysnäkemykset. Toisin sanoen kyse on siis kirjallisuusesteettisistä perusteista, jotka liittyvät laajimmillaan tekijän ja teoksen väliseen suhteeseen ja tarkennettuina tekijän mahdollisuuksiin ilmaista erilaisin tavoin eri tekijänimiä käyttämällä. Halu nimettömyyteen Algot Untolana on pakoa pois te-

kijän ja teosten samastamisesta, ja siten se on toiminnallista ajattelua, jonka mukaisesti kirjallisuus painottuu melkein pä yksinomaan julkiseksi tekemiseksi. Seuraavissa alaluvuissa käsitellään tätä nimettömyyden halun kytkeytymistä julkiseen ja yksityiseen alueeseen perehtymällä laajemmin Untolan tekijyyskoosteeseen suhteessa viime vuosisadan alun kirjallisuusinstituutioon.

Paradoksisestihan – tai päinvastoin eli välttämättömästi – pyrkimys nimettömyyteen toimii Algot Untolan kohdalla juuri spektaakkelimaisesti eksessiivisenä monena-toimimisena, joka on erittäin *näkyvää* eikä näkymätöntä (ja siinä merkityksessä nimitöntä). Halu nimettömyyteen monena-olemisen kautta liittyy myös esillä olemiseen, esittämiseen ja edustamiseen eli re-presentaatioon ja erityisesti siihen, minkälaisilla ehdoilla tullaan näkyväksi, nähtävissä olevaksi. Tekijyys on sekä imagen eli kuvan että imagon, brändin, politiikkaa. Kyse on laajemmin ottaen myös kuvaamisen ongelmasta, joka Algot Untolan kohdalla ei suinkaan liity pelkästään tekijyyden tai (henkilökohtaisten) tekijähahmojen kuvaamiseen, vaan myös tekijänimien sanataideteoksissa esiintyvien hahmojen, kuvauksen kohteiden, ja niiden somagrammien politiikkaan.

Untolan niistäkin tekijänimistä, jotka ovat julkisesti esillä, voi siis tehdä erilaisia pakkoja. Käsikirjoitusten tekijänimet ovat potentiaalisesti julkisuuteen suunnattuja, sillä ovathan käsikirjoitukset ajateltu julkais-taviksi. Teosten julkaisemattomuuden vuoksi tosin nämä käsikirjoituk-siin kirjatut tekijänimet ovat tulleet julkisiksi jälkijättöisesti, lähinnä arkistokävijöiden ja tutkijoiden toiminnan kautta. Lehtikirjoitusten ni-met puolestaan jakaantuvat nekin erilaisiin alapakkoihin, sillä osa niis-tä toimii myös julkaistujen teosten tekijäniminä, kuten Maiju Lassila ja Irmari Rantamala. Osa niistä liittyy vain tiettyyn julkaisukanavaan ja -muotoon, kuten *Kokkola*-lehden (vuosina 1905–1906) sivuilla tiu-haan julkaistut Liisan Antin pakinat ja Maalaisen mietteet. Maiju Las-sila tosin esiintyy vain muutamissa lehtikirjoituksissa allekirjoittajana, ja tällöin on kyseessä omien teosten tai tekojen kommentointi. Irmari Rantamala sen sijaan toimi *Työmies*-lehden viimeisenä päätoimittajana ja muun muassa ns. Porvariskirjeitten kirjoittajana sisällissodan aikana.

Julkaistujen teosten tekijänimet, Maiju Lassila, Irmari Rantamala ja J. I. Vatanen ovat julkisesti nähtävissä aivan konkreettisessa mieles-sä. Kirjojen kansissa ja selissä, nimilehdillä ja takakansiteksteissä nämä nimet ovat visuaalisesti materialisoituja – jos eivät sellaisinaan esineel-

listettyjä niin ainakin ne toimivat osana kirja-esinettä. Itse asiassa voi ajatella, että (esineenä) kirja itsessään materialisoituu näyteikkunaksi, jossa tekijänimi sekä teoksen nimi mahdollisine lajimääreineen ja alaotsikkoineen ovat myynnissä oleva tuote, lupaus tietynlaisen kirjallisen maailman läsnäolosta. Kirjakaupan somistajan ei ole edes välttämätöntä asettaa kirjaa esille kaupan näyteikkunaan, sillä kirja itsessään toimii näyteikkunana, valokäytäväikkunana, josta avautuu näkymä ja kulku tekijään ja teokseen.

Nykyhetken kirjallisuuden kauppamarkkinoilla tämä näyteikkunaluonne on toteutettu konkreettisesti tekemällä kirjojen kansissa oleville tekijänimille graafisesti tunnistettavat ja toistuessaan tuttuakin tutumat visuaaliset ilmeet: leenalehtolaiset ja ilkkaremekset tai ”taidekirjallisuuden” erilaisissa sarjoissa ilmestyvien teosten nimet ja tekijänimet noudattavat samaa ilmiä, joka toimii markkinoinnin ja myymisen ehdoilla. Tähän viittasi myös Gilles Deleuze (2003/1986, 14) *Cahiers du Cinéma* -lehden haastattelussa vuonna 1986, kun häneltä kysyttiin tekijyydestä ja sen mahdollisesta kriisiytymisestä elokuvassa. Deleuze (2003/1986, 14) ottaa tässä yhteydessä esiin jaottelun kaupalliseen ja luovaan taiteeseen ja sanoo: ”Ulkonaisesti kaikkea monimutkaistaa se, että sama muoto palvelee sekä luovaa että kaupallista. Tämä näkyy jo kirjan muodon tasolla, joka on sama sekä Harlekiini-sarjalle että jollekin Tolstoin romaanille. (...) Tämä on ylentämistä alhaalta käsin, kaiken kirjallisuuden sitomista massakulutukseen.” Nykyajan kirjallisuudesta kaupallisena tuotemerkkinä on kirjoittanut myös Tarja-Liisa Hypén (2002) artikkelissaan, joka keskittyy Jari Tervon julkisuuskuvaan. Kirjoittaessaan 1990-luvun kirjallisuudesta Hypén¹ käyttää termiä ’mediatekijyys’, joka liittyy hänen mukaansa nykyhetkelle ominaiseen ilmiöön eli erilaisissa joukkoviestimissä tuotteistuneisiin (ja tuotteistettuihin) kirjailijoihin.

Hypén tekee myös historiallista linjausta suomalaisen tekijyyden muutoksista puhumalla Juhani Niemen (2000, 69) termein ns. medio-kirjailijoiden (eli toisin käsittein ilmaistuna tekijänerojen) muuttumisesta nykymaailman julkisuutta hyödyntäviksi mediakirjailijoiksi. Toisin kuin Hypén väittää, ettei ”mediakirjailija” kuitenkaan ole ainoastaan nykykirjallisuuden ilmiö, vaan julkisuutta eli erilaisia julkisia medioita hyödynnettiin jo sata vuotta sitten – esimerkiksi kohdekirjailijani lehtimainoksissa rakennettiin, kuten edellisessä luvussa tuotiin esille,

tietoisesti houkuttelevaa ja jännittävää kuvaa Irmari Rantamalasta kosmopoliittisena miehenä. Käsitteenä ”mediatekijä” on siksikin hiukan harhaanjohtava, että Hypénin käyttämänä medium-käsitteen merkitys rajoitetaan joukkoviestimiin eikä huomioida toisia merkityksiä: medium tarkoittaa myös ’välissä-olevaa’. Tätä merkitystä painottaen voisi myös väittää, että aivan kaikenlaiset tekijyydet ovat väistämättä ’mediumina’ toimimista, kaikki tekijät ovat mediatekijöitä: tekijä sijoittuu tekstin ja maailman väliin, sillä tekijän luoman ilmaisun aineksena on kokemuksia, tunteita ja ajattelua, joita hän ”välittää” ilmaisuksi.²

Tekijänimessä ostamme kokonaisen maailman, jonka tunnusmerkki sekä samanaikainen takuu on (kannessa) visuaalisesti korostuva tekijänimi. Tekijänimestä tulee visuaalinen kuva. Kirjan kansissa kielellä sanottavissa olevasta (tekijänimi) tulee konkreettisesti nähtävissä oleva tuotemerkki, joka toistuessaan tutussa ilmaisussaan alkaa koodata yli kielen muodon. Toisin sanottuna tekijänimestä tulee (kirjailija)persoonallisuuden tiivistelmä ja lyhennelmä. Kirjasta tekijäniminen ja otsikoinen tehdään näin kaupallisuutta eli myyntiä edesauttavat *kasvot*, joissa kansi kokonaisuudessaan toimii kuin naaman pyöreät muodot, posket, ja etu- ja sukunimet puolestaan toimivat syvyyttä hehkuvina silminä. Tätä tekijänimen (ja laajemmin tekijyyden) kuvallistamisen ikkunaluonnetta voi tarkastella Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin (1988/1986, 167–191) käsitteellistämän *kasvoistumisen*³ (’visagéité’, ’faciality’) kautta.

Deleuze ja Guattari liittävät kasvoistumisen kahteen akseliin eli merkityksenantoon ja subjektivaatioon, joiden yhteen kytkeytymisestä syntyy tietty mekanismi, valkoisen muurin ja mustien aukkojen -systemi. He liittävät merkitysijän valkoiseen muuriin, kasvojen muotoon, ja subjektiviisuuden mustiin aukkoihin, esimerkiksi silmiin. Kasvot aukkoineen mielletään muurina, jotta kasvoistumisen voidaan ajatella representoivan jotakin isompaa, kuten ruumista kokonaisuutena. Kasvoista tulee siis ruumiillisuuden abstrakti representaatio, jossa kasvot ajatellaan pinnaksi. Ne eivät kuulu ruumiiseen ja pääkin sivuutetaan – kasvoistumisessa pää lakkaa olemasta osa ruumista eikä ruumis enää koodaa päätä. Kasvoistumisessa moniulottuvainen ja moniääninen ruumiillinen koodi hajotetaan niin, että ruumis (päineen) on purettu koodeistaan (dekoodattu) ja ruumis ylikoodataan kasvoiksi. Sekä ruumis että pää siis kasvoistetaan. Toisin sanoen kasvot alkavat *edustaa* ruumiillista materiaalisuutta (litteänä) pintana.

Tämä signifikaatio/subjektivaatio-systeemi (kasvot) ei kuitenkaan ole valmiina-annettu, vaan *kasvoistumisen abstrakti kone* käynnistää sen. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 175–180) painottavat, että kasvoistumisen abstraktissa koneessa ei niinkään ole kyse ideologiasta kuin ekonomiasta ja valtajärjestelmistä: tietynlaiset *sosiaaliset* (yhteisölliset) valtaakoosteet vaativat kasvojen tuottamista murskatakseen moniäänisyyden ja heterogeenisyyden. Ne pyrkivät tekemään kielestä poissulkevan ilmaisumuodon, joka toimii merkityksiä muodostavan kaksiaäänisyyden ja subjektiivisen binarisaation kautta. Deleuze ja Guattari nimeävät tällaiset valtaakoosteet imperialistisiksi semioottisiksi systeemeiksi, joissa merkityksenanto rakentuu despoottisesti ja subjektivaatio autoritäärisesti. Kasvoistumisen abstrakti kone pyrkii eroon ruumiista ja ruumiillisista koordinaateista: ”Valkoinen muuri/musta aukko -systeemi rakennetaan, tai pikemmin abstrakti kone laukaistaan liikkeelle, ja sillä sallitaan ja varmistetaan sekä merkitsijän kaikkivoipaisuus että subjektin autonomia” (Deleuze & Guattari 1988/1986, 181).

Kasvoistumisen abstrakti kone toimii kahdella tavalla. Ensinnäkin se rakentaa ”kasvovyksikön” (jonka ei tarvitse ”muistuttaa” kasvoja) eli ensisijaiset kasvot, jotka suhteutetaan toisiin kasvoihin joko–tai-asetelmalla: miehen kasvot tai naisen kasvot, rikas tai köyhä, aikuinen tai lapsi jne. Konkreettiset yksilöidyt kasvot tuotetaan ja muunnetaan näiden yksiköiden ja niiden yhdistelmien perusteella – yksilöt sulautetaan näihin kasvoihin. Tämä mekaniikka toimii siis despoottisen merkitsijän logiikalla, joka ammentaa disjunkttiivisesta binäärisuhteesta. Toiseksi kasvoistumisen abstrakti kone omaksuu selektiivisen valinnan roolin. Kun kasvot on annettu, tuomitaan, käyvätkö ne päinsä vai eivät ensisijaisten kasvovyksiköiden perusteella – operaatio toimii siis kyllä–ei-akselilla. Esimerkiksi tietyt kasvot eivät ole miehen tai naisen kasvot, joten kyseessä täytyy siis olla transvestiitti, kuten Deleuze ja Guattari (1988/1986, 177) poleemisesti päättelevät. Tässä toisessa mekanismissa rakentuu subjektiivisuus, joka nojaa ensimmäiseen, kasvovyksikön rakentamisen käytäntöön.

Kasvot ovat konstruktio, joka rakentuu kahdenlaisen merkkipalattokunnan sisällä. Merkityksellistävässä, despoottisessa hallinnossa jokainen merkitsijä viittaa toiseen merkitsijään loputtomassa merkityksenannon leikissä ja tätä kontrolloi keskus, binääripyörteessä pauhaava despoottinen valta. Toinen, jälkimerkityksellistävä, passionaalinen⁴

hallinto puolestaan määrittää hallitsevan todellisuuden ja rakentaa subjektin pakkomielteenomaisen fiksaation kautta. (Ks. myös Bogue 2009, 10.) Deleuzen ja Guattarin (1988/1986, 176, 182) mukaan kapitalismin moderni semiotiikka rakentuu nimenomaisesti Valkoisen Miehen kasvoille, Valkoisen Miehen kasvot ovat ensisijaiset kasvot. Ruumista ja päätä edustavat valkoisen miehen kasvot, joiden representaatioksi on (ensisijaisesti) asetettu alkuperäisesti kuvatonta ja ei-valkoista ruumista esittävä Jeesuksen kasvojen kuva.⁵

Kasvoistumisessa on siis yleisesti kyse binarisaatiosta ja ruumiin ylikoodaamisesta kasvoiksi. Kasvoistumista voisi kutsua yhdenlaiseksi representationalismin politiikaksi, jolla pyritään ei pelkästään säätelemään tulkintoja ja merkityksenantoprosesseja vaan myös kulttuurista ja yhteiskunnallista olemista. Laajimmillaan kasvoistuminen on nimenomaisesti makropolitiikkaa, kontrollin keino ja väline, käskysana, joka asettaa ruumiit tietynlaisiin hierarkkisiin järjestyksiin.

Pyrkimystä nimettömyyteen Algot Untolana voi suhteuttaa tähän kasvoistumisen problematiikkaan usealla tavalla. Ensinnäkin voi ajatella, että moniniminen tekijäisyys on ylipäättään pakoa pois kasvoistumisesta tai ainakin yhdeksi jähmettyvistä kasvoista. Mutta pakoviivan vetäminen pois mekanismista, jossa tekijänimi kasvoistetaan, vaikuttaa toimivan relatiivisena deterritorialisaationa. Teosten julkaiseminen vaatii aina edes jonkinasteista tekijä(nime)n kasvoistumista siksikin, että kirjallisuus kuuluu taloudellisen toiminnan piiriin. Kirjoja ei myydä monimutkaisilla kuvauksilla teosten tyylistä tai aikarakenteiden muutoksista (eli kirjan ruumiillisella monimuotoisuudella) vaan lyhyillä lausekkeilla, subjektiivovilla mainoslauseilla, jotka liittävät yhteen tekijänimen ja teoksen vaikkapa edellisessä luvussa esiin tuodun Maiju Lassilan huomion mukaisesti – Lassilahan arvelee, ettei kirjaa voi julkaista Rantamalan vaan juuri Lassilan nimellä sen hauskuuden vuoksi. Huolimatta kasvoistumisen ”välttämättömyydestä” on huomionarvoista kuitenkin se, että kasvoistumisen abstraktin koneen toimintaa voi hidastaa ja häiritä esimerkiksi toimimalla moninimisenä tekijänä.

Toiseksi kasvoistuminen liittyy Untolan tekijänimien teoksiin aivan konkreettisesti. *Rakkautta*-romaanissa Maiju Lassilalle piirretään kasvot somagrammina. Mutta teoksessa kasvoistuminen tapahtuu kirjoituksen kautta kuin eteenpäin kulkevana jonona, potentiaalisena mahdollisuutena, sillä eihän ole olemassa Maiju Lassilaa, ei edes kuvana, johon nämä

kasvot voitaisiin palauttaa. Maiju Lassilan kasvojen takana ei ole mitään. Kyse on deterritorialisatiosta suhteessa ajatukseen tekijyyden koostamisesta samastamisen tai vastaavuuden kautta (eli tekijänimi=biograafinen subjekti), jolloin myös näkemys signifiikaatioprosessin muodostumisesta representaatiosuhteena mutkistuu. Hahmottaessaan käsitystään *ilmaisuusta* Deleuze ja Guattari tähtäävätkin yhtäältä monimutkaistamaan yksinkertaista 'sisällön' ja 'muodon' yhtäläistämistä ja samalla he arvosotelevat itse asiassa laajemmin jälkistrukturalistista (lacanilaista) merkki-käsitystä, joka pysyttelee kielen sisäisen systeemin sisäpuolella. Kehitellässään tanskalaisen lingvistin Louis Hjelmslevin näkemyksiä Deleuze ja Guattari (1988/1986, 43–45; Deleuze 1988/1986, 32–35, 47) jakavat kielen sosiaalisen alueen kahteen muodostelmaan: sisältöön ja ilmaisuun eli sanottavissa ja nähtävissä olevaan. Mutta molemmilla näistä on muotonsa ja substanssinsa (aineksensa), jolloin representationaalinen vastavuussuhde sisältöön ja ilmaisuun välillä ei ole mahdollinen.

Maiju Lassilan kasvoja ajatellessa syntyy monimutkaisesti kerrostunut muodostelma, jossa nähtävissä olevan (materiaalinen) ja sanottavissa olevan (diskursiivinen) suhde kääriytyy koosteeksi. Maiju Lassilalla – on sitten kyse romaanihenkilöstä tai tekijästä⁶ – ei ole *sinällään* nähtävissä olevia kasvoja, mutta Algot Untolasta on olemassa monta puolivartalo-valokuvaa hänen elämänsä eri vaiheilta (ks. esim. Lindsten 1977). Näitä valokuvia osoittamalla voi tehdä yhteyden Maiju Lassilan ja Untolan välille. Valokuvien viikkökäs ja silmälaseja käyttävä herrasmies (tai viimeisen valokuvan kuolemaantuomittu, kärsineen oloinen vanki) tosin suhteutuu *Rakkautta*-romaanin pystynenäiseen ja takalistoaan kieputtavaan Maijuun ainoastaan eron kautta: Algot Untolan kuvalla ei vaikuta olevan yhtään mitään tekemistä romaanissa kirjoitetun Maiju Lassilan hahmon kanssa. Tässä erossa kiteytyykin Maiju-nimen tausta. Maiju on kansanomainen versio Mariasta eli ”toivotusta lapsesta” (ks. Vilku-na 1990, 116) mutta toisaalle mentäessä löytyy aivan erilainen selitys. Sanskriitissa Maya tarkoittaa ’illuusiota’. Aiheellista on tosin kysyä, onko Maiju Lassilan (vaiko jopa Algot Untolan?) hahmo illuusiota vai nimenomaisesti heidän välisensä yhteys. Vastauksia voi olla monia, mutta tietyn vaihtoehdon valitsemisen sijaista keskeisempää on itse kysymys ja sen kysymiseen pakottava affektiivisesti häiritsevä outous, joka murtaa representaation binääriiseen muuriin aukkoja.

Aiemmin esillä ollut kysymys Maiju Lassilan kasvoista *naamiona* (’persoonana’) saa kasvoistumisen yhteydessä uusia funktioita. Roland

Barthes (1993, 142–143) kirjoittaa naamioinnista käsitellessään Sergei Eisensteinin *Iivana Julma* -elokuvien (1944–1948) Iivana-hahmoja. Hän kiinnittää erityistä huomioita Iivanaa näyttävän miehen (Nikolai Tsherkasov) partaan, joka on selvästi irtoparta, liimattu ihoon – silti näyttelijä toteuttaa ”hyvää uskoa” olla referenttinsä eli tsaarin historiallinen hahmo. Tätä Barthes kutsuu eisensteinilaiseksi väärennökseksi; se on sekä oman itsensä väärennös (jäljitelmä) ja samalla naurettava fetissi, koska se näyttää oman murtumansa ja saumakohtansa (aivan konkreettisesti).

Naamiona Maiju Lassilan hahmo on silkkaa huonosti liimattua irtopartaa, se on eisensteinilainen väärennös, sillä *oikeasti* Maiju Lassila on mies nimeltä Algot Untola mutta hyvän uskon/uskotteluleikin kautta myös sipsutteleva vallesmannin tytär, jonka ulkomuotoa liioitellaan. Voisi jopa sanoa, että naamiona *Rakkautta*-romaanin Maiju Lassilaa voi tarkastella koneistona, jonka käynnistys osoittaa naamion logiikan – naamia käytetään, jotta osoitettaisiin joko se, ettei sen takana ole mitään muuta kuin illuusiota, tai siksi, että sillä osoitetaan kasvoistumisen, despoottisen merkitsijän ylivalta, joka tekijäpuheeseen liitettynä auliisti subjektivoisi tekijöitä vakavasti (otettaviksi) miehiksi. Peliksi muuttuneena tämä vaihtoehto tietysti ei nojaa sen syvempiin tarkoituseriin kuin silkkaan hauskuuttamisen iloon. Tosin tätä pyrkimystä ei ainakaan Untolan (tai Lassilan) kohdalla voi pitää yhtään vähempimerkityksisenä kuin muitakaan, ehkä jopa päinvastoin.

Kasvoistumisen abstraktin koneen binaarisuuteen perustuvien mekanismien mukaan tarkasteltuina Maiju Lassilan kasvot ovat *naisen* kasvot, jotka eroavat (Algot Untolan) miehen kasvoista. Korostettuina kasvojen mustina aukkoina eivät toimi silmät vaan pystyyn sojottava nenä, jonka kautta Maiju saa passionaalisen subjektiivisuutensa nirppanokkaisena, ylenkatsontaan taipuvaisena hupakkona. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että Maijun subjektiivisuutta rakennetaan myös ruumiin kuvauksen kautta: sipsuttelu ja takapuolen pyöritys liitetään hahmon naisellisuuteen. Tämä toimii kohostettuna erontekona miehen kasvoihin, miestekijän kasvoihin jopa niin pitkälle, että Maijun takapuoli kasvoistetaan ”valkoiseksi muuriksi” – hänen ruumiinsakin ylikoodataan naisen kasvoiksi, jotka ovat toissijaisia mieheen nähden.

Maiju Lassilan kasvot tehdään nähtäväksi sanottavissa olevan kautta. Niiden ilmaisun muoto on siis kirjoitus mutta mutkittelun kautta myös Algot Untolan valokuvat toimivat niiden ilmaisun muotona. Kieputtelu nähtävissä ja sanottavissa olevan välillä kuitenkin kerrostuu

toistamiseen. Sillä tuleehan sanottavissa olevasta tekijänimestä myös toisella tapaa nähtävissä oleva (kasvot) kasvoistumisen abstraktin koneen liikkeen kautta vaikkapa kirjan kansiin kirjoitettuna. Vaikuttaa siis siltä, että *tekijyyteen liittyy aina väistämättä kasvoistuminen jollakin tasolla*, jollakin alueella, eikä siitä voi piirtää absoluuttista pakoviivaa jättämällä se kokonaan taakseen.

Deleuze ja Guattari kirjoittavat kasvoistumisen yhteydessä maalaustaiteesta (muotokuvista ja maisemasta), elokuvista (erityisesti niiden lähikuvista) sekä kirjallisuudesta. Mutta kuten Ronald Bogue (2009, 11) huomauttaa, kasvoistumiseen sisältyvässä ylikoodaamisessa ei ole kyse visuaalisen tekstualisoinnista, sillä kasvoistuminen tapahtuu eri tavalla erilaisissa järjestelyissä, kielessä ja kuvassa. Silti voi puhua ”yleisestä nähtävissä olevan skeemasta”, joka toimii yhdessä kielen kanssa ylläpitämässä erilaisten voimien kohtaamista. Nähdäkseni yksi tällainen kasvoistumisen voimakenttä, jossa nähtävissä oleva ja sanottavissa oleva toimivat yhdessä, on tekijyys ja sitä koskeva teoretisointi. Erityisesti tekijyyden kaanon, joka on yhdenlainen tekijöiden kasvokuvagalleria, muotoutuu kasvoistumisen mekanismien kautta. Perinteisesti koostettu kaanon järjestää jonoon Valkoisen Miehen kasvokuvia, jotka sivuuttavat tekijän ruumiin, sen empiirisen lihallisuuden ja kokemuksellisuuden.

Tämä kaanonin galleria koostuu kuvista, joita voi Gregg Lambertiä (2008, 39) mukaillen nimittää ”muotokuva-valokuviksi”. Ruumiillisesta tekijästä tehdään tutkimuksessa kirjallisesti muotokuva, joka palauttaa tekijän ja hänen ruumiinsa mentaaliseksi pikaotokseksi⁷, subjektiivoiduiksi kasvoiksi. Tällaisen *mentaalisen* konstruktion palapelileikki liittyy laajemminkin tekijyyden konstruktiomalleihin, ei pelkästään kaanonin rakentamiseen. Näitä malleja voi kutsua tutkimuksessa rakennetuksi *tekijyyden kirjalliseksi ikonografiaksi*⁸, ns. tekijäkuvatutkimukseksi, joka noudattaa tiettyjä periaatteita. Tähän ikonografiseen tutkimusotteeseen sisältyy useita variaatioita, mutta yleistäen voi sanoa niiden perustuvan representaation pohjalle: tekijän teokset ajatellaan jonkinasteisesti tekijyyden (uudelleen)esittämiseksi (eli representaatioksi), jonka pohjalta rakennetaan edustava tekijäkuva eli jälleen representaatio tekijästä. Nimenomaisesti mentaaliseksi konstruktioksi tämän tekijäkuvan tekee se, että usein tekijän elämä ja materiaaliset luomisen kysymykset sivuutetaan.

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa erityisesti Yrjö Sepänmaan 1980-luvun alkuvuosien pienoistutkielmat ovat perehtyneet ku-

vatun kaltaiseen tekijyyden tarkasteluun. Sepänmaan *Kirjailijakuva*ksi (1986) nimettyyn julkaisuun on koottu teemaan liittyvät kirjoitukset, joiden ansiona on viedä suomalaista tekijyydspuhetta pois kansalliskirjallisuuteen ja -kirjailijaan limittyvästä viitekehuksesta. Sepänmaan teoretisointi sulkeistaa⁹ ”todellisen tekijän” pois kirjallisuudentutkimuksen kohteista ja keskittyy ns. teoksen (tai tuotannon) sisäiseen tekijään eli kirjailijapersoonaan. Teoksia lukemalla tästä persoonasta rakennetaan kirjailijakuva, joka on ”esitys kohteesta” (Sepänmaa 1986, 40) ja ”käsitksemme persoonasta, persoonan *esiintymä* meille” (Sepänmaa 1986, 77) ja joka ”ei ole riippuvainen vastaavan fyysisen henkilön olemassaolosta” (Sepänmaa 1986, 11). Teoksensisäinen tekijä ja tuotannon persoona ovat Sepänmaan mukaan (1986, 77) oletettava olemassa oleviksi jo ennalta ja ”(...) ne ovat olemassa vain meidän avullamme” (1986, 78).

Sepänmaa (1986, 78) kiteyttää kirjailijapersoonan ja sen kuvan: ”Konstruoimme sen aina jonkinlaiseksi, ja vasta sellaisena se on olemassa. Tämä on *kuva*, siksi kirjailijakuva. Siksi kuva on tärkeämpi kuin kuvattava; todellisuudessamme on ehkä toisin.” Vastaavanlaista käsitystä kirjailijakuvasta ehdottaa myös Pekka Tammi (1985, 178–179) esittämällä sen määrittelyksi seuraavaa:

Yhden teoksen analyysissä tekstin ”tekijä” – nk. *implisiittinen tekijä* t. *sisäistekijä* – konstruoidaan tekstiin sisältyvän informaation pohjalta. Menettely perustuu oletukseen, että tietynlainen teos (esim. uskonnollinen runo) edellyttää aina tietynlaisen tekijän (uskonnollisen runon tekijä on uskonnollinen). Merkitystä ei tässä tapauksessa ole tiedoilla historiallisesta tekijästä, ei myöskään tekijän muissa yhteyksissä esittämällä (esim. ateistisilla) lausunnoilla. (...) sisäistekijän ominaisuuksia *ei* päätellä kirjailijan ominaisuuksista.

Erityisesti tämä Pekka Tammen muotoilu hahmottaa selvästi kirjailijakuvan kasvoistumisen prosessiksi määrittyviä elementtejä, sillä se nojaa binäärisuhteen logiikalla erotteluun niin elämän ja teosten kuin teoksen ulkoisen ja sisäisen tekijän välillä. Ja kuten Sepänmaa, Tammin olettaa jo ennalta olemassa olevaksi tietynlaisia sisäisiä tekijöitä, joiden subjektiivisuus syntyy merkityksenannon tuloksena.

Sepänmaa rakentaa kirjailijakuvamallinsa nojaamalla Wayne C. Boothin klassiseen hierarkkiseen ajatteluun erilaisista kaunokirjallisuuteen liittyvistä henkilöahmoista. Sepänmaan muotoilema teoksen sisäinen tekijä vastaa Boothin *The Rhetoric of Fiction* -teoksessa (1961)

esittämää *implied author* -käsitettä – tämän Sepänmaa tekee eksplisiit-
tisesti selväksi. Jotakin on kuitenkin tapahtunut siirtymässä Boothin
”esi-narratologisesta” käsitteestä Sepänmaahan¹⁰ ja myös Tammeen, sillä
Boothilla ’implisiittinen tekijä’ on kuitenkin suhteessa sen luoneeseen
kirjailijaan – toisin kuin suomalaisilla, joiden käyttämänä käsite lähes-
tyy ”ortodoksista narratologiaa”, esimerkiksi Seymour Chatmania tai
varhaista Shlomith Rimmon-Kenania.

Boothin (1961, 70–71) mukaan fyysinen tekijä luo implisiittisessä te-
kijässä ”ideaalisen ja impersoonallisen”¹¹ version tai lukuisia versioita it-
sestään, ns. toisen minän, josta lukija muodostaa kuvan (”picture”) teos-
ta lukiessaan. Boothin implisiittinen tekijä on antropomorfinen, kuten
Ruth Ginsburg ja Shlomith Rimmon-Kenan (1999, 76–77) painottavat
post-narratologista tekijäkäsitystä hahmottaessaan. Boothin implisiitti-
nen tekijä on personoitu (engl. ’he’), ja *hän* luo, valitsee ja arvioi. Wayne
C. Boothia noudattaen lukija voisi siis rakentaa tekijäkuvajajastuksen,
joka mahdollistuu juuri siksi, että on olemassa fyysinen tekijä, joka kir-
joittaessaan tekee erilaisia valintoja. Fyysinen tekijä valitsee esimerkiksi
psykologisen asenteen, teoksen maailmasuhteen sekä kertojien äänensä-
vyt (ks. myös Benedetti 2005, 66–67). Tällaista tekijäkuvajajastusta
Algot Untolasta on esittänyt Elsa Erho (1957, 33) esimerkiksi väitöskir-
jansa kohdassa, jossa hän pohtii Irmari Rantamalan *Harhamaa* ja sen
suhdetta sekä Untolaan että Rantamalaan¹²:

Se on avain paitsi hänen [Rantamalan] elämäkerrallisiin vaiheisiinsa
myös hänen henkiseen maailmaansa. Kaikessa rikkinäisyydessään
Harhama on suomalainen vuosisadan lapsen tunnustus (...) Ne aat-
teelliset vaikutukset, mitä Algot Untola oli saanut kaikesta lukemas-
taan, kuvastuvat *Harhamasta*, joka ei mitenkään halua salata suuria
kirjallisia esikuviaan.

Ginsburg ja Rimmon-Kenan nimeävät Boothin implisiittisen te-
kijän ’antropomorfiseksi’, joka terminä iskostuu tekijäpuheen yhteen
vallitsevaan elementtiin eli inhimillisen ja ei-inhimillisen vastakoh-
taistamiseen. Sepänmaan tekijäkuvanäkemyks vaikuttaisi toki tekevän
konstruktiostaan inhimillisen, kieleen perustuvan, mutta niin, että ’ih-
minen’ suljetaan pois. Tämä sulkemisen ja sisällyttämisen systeemi on
osa kasvoistumistakin.

Deleuzen ja Guattarin käsitteellistämänä kasvoistuminen on-
kin kytkettävissä laajaan hierarkkiseen systeemiin, nimittäin Giorgio
Agambenin (2004, 33–38) käsittelemään *antropomorfiseen koneeseen* –
kasvoistumista voi ajatella yhtenä sen olo- ja toimintamuotona. Agam-
benin mukaan ihminen tuotetaan asettamalla vastakkain ihminen ja
eläin sekä inhimillinen ja ei-inhimillinen, tosin ihminen on jo ennalta
ajateltu olevaksi ja erotettavaksi eläimestä *kielen* perusteella. Antropo-
morfinen kone toimii ulossulkemisen *sekä* sisällyttämisen keinoin, ulko-
ja sisäpuolen rakentamisen keinoin. Modernissa koneessa ei-ihminen
(ei-inhimillinen) tuotetaan eläimellistämällä ihminen (apinamies), joka
sitten suljetaan pois ihmisyydestä. Aiemmassa koneessa puolestaan ei-
ihminen tuotettiin eläimen inhimillistämällä (ihmisapina) mutta
myös vieraan figuureilla (orjan, barbaarin, muukalaisen), jotka edustivat
eläintä ihmisen muodossa. Agamben (2004, 38) toteaa, että tästä inhi-
millisen ja eläimellisen, ihmisen ja ei-ihmisen, puhuvan ja elävän olion
erotteluun perustuvasta artikulaation alueesta pitäisi pystyä siirtymään
pois ja lopettamaan koko antropomorfisen koneen toiminta. Tekijyyden
ajattelu ”ilman ihmistä” on haasteellista ja tuskin tarpeellista, mutta
eettisyyteen pyrkivä tekijätutkija voi kuitenkin pysäyttää antropomorfi-
sen koneen pyörinnän määrittelemällä tekijää muutoin kuin hierarkki-
sin ja dikotomioita pönkittävin rakentein. Tässä tutkimuksessa käytetty
’kirjoittava kone’ on eräs ehdotus tekijyydeksi ilman hierarkkisoivaa
vastakkainasettelua inhimillisen ja ei-inhimillisen välille.

2000-luvulla yhä useammat kirjallisuudentutkijat ovat alkaneet
kritisoida strukturalistisen perinteen asettamaa ja mallintamaa ajatusta
tekijästä tulkinnallisena hypoteesina, jossa tekijän identiteetti on jopa
ratkaisevassa merkityksessä mutta tällä identiteetillä ei ole niinkään te-
kemistä materiaalisen tekijän identiteetin kanssa. Kriittisyys ja kirjaili-
jakuva-käsitteen uudelleen määrittelyn tarve näkyivät jo siinä tavassa,
miten Yrjö Hosiaisloman *Kirjallisuuden sanakirja* (2003) määrittelee
termin. Vaikka tämä sanakirjamäärittely ilmoittaa lähteikseen ainoas-
taan Yrjö Sepänmaan kirjoitukset, on määrittely lieventynyt ja kään-
tynyt kohti fyysistä kirjailijaa. Määrittelyssä sanotaan (Hosiaisloma
2003, 424): ”Kirjailijakuvan yhteydessä tuodaan yleensä esiin myös kir-
jailijan elämän ja tuotannon välisiä yhteyksiä.”

Silti, viime vuosikymmenien (Hosiaisloman sanakirjassakin ilmais-
tusta) uuskontekstualistisesta vireestä huolimatta tekijän ruumis ja elä-

mä aiheuttavat hankaluuksia, jopa häpeää tekijätutkijalle. Seán Burken (2006, 39–58) käyttämässä sanastossa kyse on ristiriidasta empiirisen ja transsendentaalisen välillä. Vaikka ns. biografinen imperatiivi eli tekijän eletyn elämän suhde teoksiin tunnustetaan, se kuitenkin mitätöidään melkeinpä samanaikaisesti siitä häpeästä, joka versoo ”poststrukturalistisesta tavasta käsittää tekijyys transsendentaalisena kategoriana” (Burke 2006, 39). Tekijän (ja teoksen) nähtävissä oleva ruumis siis kasvoistetaan edustamaan ja esittämään (eli re-presentoimaan) jo ennalta tietynlaiseksi hahmotettua ja ”ajateltavissa olevaa” tekijyyttä. Tällöin sangen monimuotoinen ja monimutkainenkin ilmaisun kenttä alkaa representoida juuri sitä, mihin sitä suhteutetaan.

Samankaltaisesta ”tekijän uudelleen-luomisen” mekanismista kirjoittaa myös Rita Felski (2003, 57–93) käsitellessään ns. naistekijyyden allegorioita¹³ – Felskin mukaan tekijä alkaa projisoida sitä, mitä tutkija jo etukäteen toivoo, unelmoi tai pelkää. Aiheellista onkin kysyä, onko ”tekijän kuvallistaminen projektioksi” ylipäätään vältettävissä, jos tutkimuksen lähtökohdaksi asetetaan nimenomaisesti polun piirtäminen kohti ”tekijän identiteettiä” ja sen määrittämistä; siis silloin kun etsitään vastausta kysymykseen ”mikä ja minkälainen tekijä on?”. Identiteetin määrittelyyn tähtäävä kysymyksenasettelu ei voi rakentua muuksi kuin kuvaukseksi tekijästä ja hänen/sen piirteistä eli tekijäkuvaksi, jossa joko huomioidaan empiirinen tekijä tai ei.

Seán Burken esittämä kritiikki nykyistä tekijätutkimusta kohtaan on hedelmällistä ja huomionarvoista siksikin, ettei hän ryhdy tarjoamaan mitään yleispätevää, saati ”etukäteen ajateltavissa olevaa” mallia tekijän kokemuksen ja elämän sekä teosten yhteen nitomisesta tekijyystutkimuksessa. Burke (2006, 50) toteaa ainoalla mahdollisella tavalla: ”Eettinen tutkija voi ainoastaan edetä teksti tekstiltä, tekijä tekijältä, olosuhteista seuraaviin.”¹⁴ Tämän Burken ajatuksen voi kääntää tämän tutkimuksen käsitteistöön ja sanastoon viemällä sitä radikaalisti vielä pidemmälle. Sen sijaan, että rakennettaisiin kasvoistunut tekijäkuva eli kuvaus tekijän subjektiivisuudesta transsendentaaliseen tekijäkäsitykseen nojaten, hahmotetaan pakoviivaa pois tekijäkuvasta. Tämä tapahtuu piirtämällä tekijyyden immanenssin karttaa, vetämällä pakoviivaa pois jähmettävästä identiteetikategoriasta ja kartoittamalla tekijän materiaalisesta ja diskursiivisesta toiminnan ontogeneettisten kerrostumien hahmotusta. Hahmotus tunnustaa kunkin tekijän singulaarisuuden;

teksti tekstiltä ja tekijä tekijältä eettisen tutkijan on ajateltava, miten, jos mitenkään, tekijän ruumis ja elämä toimivat somagrammaattisina eleinä teoksissa. Perusteet tälle toiminnalle tulevat tietysti tutkimuksen kohteena olevan tekijän omasta suhtautumisesta tekijyyden problematiikkaan.

Edellisessä pääluvussa Algot Untolan tekijyyskoosteen tarkastelun kiintopisteinä olivat erityisesti tekijänimet ja niiden prosessoituminen pakoviivoiksi ja territorioiden rajaajiksi. Tämän käsittelyluvun tarkasteluissa huomio suunnataan jälleen Algot Untolan tekijänä-toimimisen liikkeisiin painopisteenä erityisesti pakoviivan piirtäminen pois tekijyysmuodostelmasta, jonka voi käsitteellistää edellä esitetyn kaltaisesti kasvoistuneeksi tekijäkuvaksi. Väitteeni on, että niin Algot Untolan moniniminen tekijyys kuin hänen kirjeissään esittämänsä mielipiteet sekä eri tekijänimien tuotantojen moninaiset tekijähenkilöhahmot ovat *aktiivista de-territoriaalisuuden ilmausta*. Ne toimivat pyrkimyksenä pois suomalaisen 1900-luvun alun ylläpitämästä kasvoistuneesta tekijyydestä ja sen tarjoamista tekijäkuvista. Niin Algot Untolan tekijyyden materiaalisuus (moninimisydessään) kuin diskursiivisuus (erimuotoiset ja -lajiset tekstit) asettuvat eksplisiittisesti kohtaamaan ajankohdan tekijyys- ja kirjallisuuskäytänteitä ottamalla erilaisia asentoja ja asenteita suhteessa niihin.

Edeltävien alalukujen tarkasteluissa näkemys territorialisoitumisen käytännöistä keskittyi tekijänimen kertosaemäiseen toistoon territorion rajan piirtäjänä. Tässä luvussa rajan piirtäjänä kirjallisuusinstituution miljööseen nähden toimivat Algot Untolan tekijänimien erilaisissa teksteissä ilmaistut näkemykset niin viime vuosisadan alun kirjallisuudesta, tekijähahmoista kuin myös ns. kirjallisuuden säännöistä. Jo tämä teksteissä toistuva ilmaus ”säännöistä” rakentaa kirjallisesta miljööstä luovaa toimintaa säätelevän koneiston, jonka tahdissa liikkuminen edellyttää toimijoilta mukautumista säännönmukaisuuteen. Jonkinasteinen sitoutuminen – joka problematisoitui jo tekijänimen tarkastelun yhteydessä – koneistoon on edellytys ja ehto tekijänä toimimiselle, mutta missä määrin Untola sitoutuu, on tarkastelun kohteena.

Tekijänimien tekstien perusteella sitoutumisen kynnyskysymyksiksi paikantuvat taidekirjailijan ja kansankirjailijan kategoriat sekä todellisuuden kuvaaminen erityisesti kansan ja sivistyneistön välisenä kysymyksenä – ns. kansankuvauksen ongelmahan on erityisen aktuaalinen

1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa. Ylipäättään ”kansan” käsite on keskeinen Algot Untolan koko tekijyyскоosteessa; jopa niin keskeinen, että siitä tulee eron tekemisen väline myös Untolan tekijäniemien subjektivaatioprosesseissa, kuten tulen erityisesti seuraavan päälu-
vun tarkasteluissani osoittamaan.

Algot Untolan tekstiaineiston perusteella kysymys sitoutumisesta ajankohdan tarjoamiin *tekijäkuviin* liittyy siis territorion rajojen piirtämiseen. Tässä territorialisoitumisen asetelmassa on syytä lähteä liikkeelle jo Algot Untolan tekijänä toimimisen ajankohtaa aiemmas-
ta kirjallisuuden miljööstä – jopa suomalaisen kansalliskirjailijuuden¹⁵ rakentumisen mekanismeista. Tätä suomalaista (kansallis)kirjailijoiden kaanonina voi myös hahmotella kasvoistumisen abstraktin koneen toiminnaksi, yhdeksi versioksi käskysanojen kieliopista eli tavasta järjestää sanoja ja ruumiita tietynlaisiin hierarkkisiin asetelmiin. Sen käynnistymishetkelle voi antaa useita ajankohtia, mutta yksi konkreettinen liikkeelle pano tapahtui ”runollisella matkalla” (ks. Haavio 1930) syyskuussa 1845. Tuolloin Helsingin yliopiston savokarjalaisen osakunnan eräs aktiivijäsen, Zakarias Cajander eli Sakari Sakarinpoika toteutti snellmanilaisten aatteiden innoittamana savolaisten ja karjalaisten ”runoniekkojen” matkan etelän maille, Helsinkiin ja Porvooseen. Kyseiset runoniekat eli ns. talonpoikaisrunoilijat Pietari Makkonen, Olli Kymäläinen ja Antti Puhakka kohtasivat matkansa aikana Porvoossa itse Johan Ludvig Runebergin. Anekdotin mukaan (Haavio 1930, 129; Sihvo 1975, 54) Runeberg virkkoi ihailemalleen Olli Kymäläiselle seuraavat sanat: ”Jos sinä, Olliseni, kirjoittaa osaisit, niin tulisi sinusta paljon etevämpi runoseppä kuin minä olen.”

Pysähtymällä tähän kohtaamiseen voi tarkastella kirjailijoiden kasvoistumisen liikkeelle sysäävän abstraktin koneen toimintaa, jossa subjektivaatio tietynlaiseksi kirjailijaksi ei tapahdu pelkästään kansallisen kieliopin mukaisesti vaan myöskin jännevälikillä taidekirjailijuudesta kansankirjailijuuteen. Kyseisten kirjailijoiden tapaamisesta voi kiteyttää esiin kasvoistumisen mekaniikan: kasvoistumisessa ruumis koodautuu kasvoiksi, ruumis ylipyhitään ja sen tilalle tuotetaan miehen kasvot mielessä universaalin Valkoisen Miehen (eli Jeesuksen) malli. Naiskirjailijat eivät tunnetusti juurikaan kansalliskirjailijoiden kuvagalleriaan pääse siksikään, ettei heidän naisruumistaan helposti ylikoodata mieskasvoiksi – tai jos se tapahtuu, niin subjektivoimalla heidät ”miehisik-

si”, kuten Päivi Lappalainen (1990) on aikoinaan todennut tarkastellessaan suomalaisia kirjallisuudenhistorioita.

Vuoden 1845 kohtaamisessa Runeberg kasvoistuu kansalliskirjailijaksi juuri siksi, että hänen kasvonsa suhteutuvat talonpoikaiskirjailijoiden kasvoihin. Jotta olisi kansalliskirjailija, täytyy olla olemassa eikansalliskirjailija, mutta ei ulkopuolelle jätettynä vaan nimenomaisesti dominanssiin sisältyvänä, olennaisena osana abstraktin koneen mekanismeja.¹⁶ Talonpoikaisrunoilijat ja Runeberg molemmat¹⁷ ovat kansallisen kasvoistumiskoneen sisäpuolella – joskin eriarvoisina – mutta ero heidän välilleen syntyy koneen toisen mekanismin myötä eli jälkimerkityksellistävän passionaalisen subjektiivisuuden¹⁸ kautta.

Runebergin sanat Olli Kymäläiselle tuovat esiin tämän subjektiivisuuden perustan. Kymäläisen kirjoitustaidon puutteesta kiteytyy subjektiivinen ero, jolla kansalliskirjailijat jakautuvat taidekirjailijoihin ja kansankirjailijoihin eli oppineisiin, sivistyneisiin, kouluja käyneisiin tekijöihin ja oppimattomiin tai itseoppineisiin ”maalaistekijöihin”. Hannes Sihvo (1975, 55) on kiteyttänyt talonpoikaisrunoilijoiden aseman näin: ”Talonpoikaisrunoilijat kuuluivat kansalligalleriaan runouden, taiteen, lehdistön ja koko fennomaanisen propagandakoneiston kannattelemina. Otollisen ideologiansa ja rehdin maalaisuutensa avulla myös heidän runoilijapersoonallisuutensa sai arvonnousua, (...)” Joko taidekirjailija tai ”rehdisti maalainen” sanaseppo, yhtä kaikki despoottisesta kansalliskirjailijasta tulee tekijyyden abstraktissa koneessa merkityksenannon yhdistävä lähtökohta, ja tekijyyden merkit viittaavat takaisin despoottiin, ja ne rekisteröityvät hänen kasvoihinsa.

Lea Rojolan (2009, 30) analyysi 1900-luvun alun kirjallisuuden kuvittamasta ”suomalaisen nousukkaan tarinasta” osana kansallista kieliooppia tarkastelee myös sivistyneistön hegemonista asemaa suhteessa kansaan. Rojolan käyttämän käsitteistön mukaisesti nousukas (eli eteen ja ylöspäin pyrkivä hahmo) ”yrittää käydä sivistyneestä” (’toisesta käymisestä’, engl. ’passing’): niin kauan kuin ei näytä kansalta, voi kuulua sivistyneistöön. Tässä yhteydessä Rojola ottaa esiin ”sivistyneestä käymisen mekanismin”, jolla on paljon yhteistä kasvoistumisen abstraktin koneen mekanismeisten kanssa jopa sanavalintoihin saakka huolimatta tarkastelujen ontologisista ja epistemologisista eriävyyksistä. Rojola (2009, 30) kirjoittaa: ”Näin sivistyneestä käymisestä tulee mekanismi, jolla tuotetaan kansallisvaltion sivistyneet, kehittyneet kasvot. (...) Hei-

dän [nousukashahmojen] käymisyriytyksensä luovat tilaa sellaiselle kansallisen (uudelleen)määrittelylle, jossa kansan ja sivistyneistön välinen antagonismi peitetään kansakunnan kehittyneiden kasvojen taakse.”

Rojola painottaa, että sivistyneistön hegemoninen asema ei merkitse pelkästään sivistyneisyyden tuottamista vaan myös sen rajojen tarkkaa vartiointia, joka näkyy kirjallisuudessa muun muassa niinkin, että sivistyneistön jäsenten *ruumiita*, ulkonäköä ei juurikaan kuvata vaan heistä tehdään ”merkittäviä”. Kansalla sen sijaan on sille kuuluvat piirteensä, joita nousukashahmo voi yrittää peitellä vaikkapa vaatetuksellaan. Ehdottamassani kasvoistuneessa tekijärakennelmassa on vastaavan kaltaisesti kyse rajaporttien rakentamisesta. Portit mahdollistavat sisään pääsyn mutta tietyin ehdoin eli kasvoistumisen logiikan mukaisesti, jolloin hierarkkinen järjestys säilyy ja ”rajoja vartioidaan tarkkaan”.

Tässä runollisen matkan, 1800-luvun ”näyttillepanossa” talonpoikaisrunoilijat näytetään kansalliskirjailijalle, mutta näyttille asettuu kenties vieläkin selvemmin kansalliskirjailijuus. Algot Untolan tekijänä toimimisen aikaa lähempänä on kuitenkin seuraavaksi suomalaisen tekijä-gallerian kasvoistumisen ajankohdaksi hahmotettavissa oleva ”katsastus-tapahtuma” eli Viljo Tarkiaisen 1900-luvun alussa tekemä matka ”yli pohjoisen Suomen etsimässä kansan seassa eläviä kirjailijoitamme ja näkemässä heitä” (Tarkiainen 1904, 6). Näiden esillepanojen välissä on kulunut kuutisenkymmentä vuotta, jona aikana yhtenäinen idyllinen isänmaakäsitys oli alkanut murentua kieli- ja puoluetaistelujen myötä. Hannes Sihvon (1975, 59) mukaan talonpoikaiset runoniekat säilyttivät kuitenkin ”perusarvonsa” niin 1860-luvun kuin 1890-luvun Kalevalainnostuksen nostattaman ”originaalin runonlaulajatyypin” etsinnässä.

Tämä arvo näkyy esimerkiksi Julius Krohnin¹⁹ 1897 ilmestyneessä siihenastisen suomalaisen kirjallisuuden historiaa käsittelevän teoksen sivuilla. Krohn (1897, 469) nimittäin kirjoittaa rakentamalla selvää rinnastusta runoniekkojen ja kansankirjailijoiden välille: ”Yhdessä vanhain kansanrunoilijain ja uudempain talonpoikaisten runoniekkojen kanssa nykyiset kansankirjailijat edustavat sitä henkistä voimaa, joka kansamme ”syvistä riveistä” on eri aikoina pyrkinyt esille. Ja tuskinpa mikään muu kansa on siinä määrin itse välittömästi luonut kirjallisuutensa kuin Suomen kansa.” Tosin runonlaulajien kultti oli siirtynyt todellisuudesta taiteeseen. Runoniekkoja kuvattiin kirjallisuudessa ja taiteessa, mutta ”eläviä” talonpoikaisrunoilijoita tuskin tunnettiin tai ainakin heitä mainittiin vähättelevässä sävyssä (Sihvo 1975, 64).

Viljo Tarkiaiselle matka kansan sekaan 1880-luvun alkupuolella esiin tulleiden *kansankirjailijoiden*²⁰ pariin onkin ajateltavissa yrityksenä löytää uudelleen ”kansan mies” jo hieman kulahtaneen talonpoikaisrunoilijakuvan tilalle. Siksikin tämä uudelleen löytäminen oli tärkeää, että runoniekkojen laulu kansan valistustarpeesta ”(..) oli ollut vain voimatonta valitusta suomen kielen sorretusta tilasta ja kansan tietämättömyydestä, ja ne äänet olivat yksinäisinä hukkuneet salon honkien huminaan” (Tarkiainen 1904, 3). Samalla tätä kansan miehen uudelleen löytämisen yritystä voi pitää joutsenlaulun: kansaan ja sen esiin tuomaan ”kiinnostukseen omaa olemistaan kohtaan” (ks. Rojola 1999, 123–124) jo pettyneen sivistyneistön jäsenen pyrkimyksenä löytää aiemmin kuviteltavissa ollut kansa uudelleen. Tarkiaisen katsastusmatkalle löytyy analoginen ”kansan uudelleen löytämisen reissu” Algot Untolan käsikirjoitusaineistosta, sillä Liisa Vatasen *Veden haussa* -käsikirjoituksessa, johon perehdytään myöhemmässä aluvussa, Maiju Laurila -niminen kirjailija menee maaseudulle tarkkailemaan ”kansaa” kirjoittaakseen siitä realistisen romaanin.

Huomioitavaa Tarkiaisen katsastusmatkalla on ensinnäkin sen suunta. Hän menee varta vasten katsomaan kansankirjailijoita, hänen katseensa kohteena ovat Kauppi-Heikki, Heikki Meriläinen, Juhana Kokko, Pietari Päivärinta ja Santeri Alkio²¹, joista hän sitten kirjoittaa jälkikäteen tekijäkuvat *Kansankirjailijoita katsomassa* -teokseensa. Esineellistävää tai ei, Tarkiaisen katse kuitenkin asettaa kansankirjailijat objekteiksi vielä selvemmin kuin runollisen matkan runoniekat, joita kuljetettiin eteläisessä Suomessa näkemässä erilaisia ilmiöitä ikään kuin tarjoten heidän katseilleen monenlaisia kohteita samalla kun he itse olivat näytillä katsottavina. Voi jopa ehdottaa, että näiden kahden katsastusmatkan ja niiden suuntien välinen ero kertoo laajemminkin muutoksesta sivistyneistön ja kansan välillä: 1900-luvun alussa käsitys ”yhtenäisestä Suomen kansasta” kulki jo ritisevillä jäillä.

Kansankirjailijat ovat Tarkiaiselle yhtäältä reliikkejä menneiltä ajoilta: ”Ehkäpä heiltä vielä kuulisi jonkun huokauksen tapaisen muistelon siitä mahtavasta henkisestä virtauksesta, joka silloin kävi kautta maan” (Tarkiainen 1904, 6). Nostalgisen hengähdysten rinnalla Tarkiainen kuitenkin hengittää nykyhetkensä kirjallisuuden virtausten mukaisesti, mikä näkyy kansankirjailijoiden suhteuttamisessa taidekirjailijoihin. Esipuheessaan Tarkiainen tekee jonkinlaista eroa sellaisten taidekirjailijain

lijoiden, kuten Juhani Ahon, Santeri Ingmanin ja Teuvo Pakkalan, sekä kansankirjailijoiden välille. Ensiksi mainitut ovat ”erikoistuneet taidekirjailijoiksi aiheittensa valinnan kuin käsittelytapansa puolesta” huolimatta siitä, että ”alun alkaen he seisovat jotensakin samalla kannalla kuin varsinaisen maalaisväestön omasta keskuudesta nousseet kansankirjailijat, s. o. he kuvaavat kansaa läheltä katsottuna, kuuluen itsekin vielä suurimmalta osalta sen piiriin” (Tarkiainen 1904, 4).

Taidekirjailijat toisin sanoen ovat kehityskelpoisia, kun taas kansankirjailijat eivät kulje kehityksen mukana vaan pyörivät paikallaan. Katsastuslausunnon päätteeksi Tarkiainen (1904, 81) antaakin selväsanaisen määrittelyn: ”(...) *kansankirjailija on kansan keskuudesta kohonnut kirjailija, jolla ei ole taidekeinot täydellisesti vallassaan ja taidekirjailija taas semmoinen kirjailija, joka pystyy hallitsemaan taidekeinojansa.*” (Kursiivi alkuperäinen.) Lopulta varsinaisia kansankirjailijoita tarkastelluista ovatkin vain Pietari Päivärinta ja Heikki Meriläinen.

Kirjailijoiden kasvoistumisen mekanismien kautta tarkasteltuna voi väittää, että Tarkiaisen katsastuksessa runoniekat korvautuvat kansankirjailijoilla ja Runebergin kasvot laajemmalla joukolla ”taidekirjailijoita”. Kansalliskirjailijan kasvot pysyvät siis yhä tasapainoisina vaikka niiden muoto hieman muuttuukin. Taidekirjailijan kasvojen subjektiivisuus syntyy keinojen täydellisestä hallinnasta, hän on ”kehittyneempi persoonallisuus” (Tarkiainen 1904, 81), kun taas kansankirjailijat ”johdavat meidät kansan naisten ja miesten yksinkertaiseen, mutta hupaiseen seuraan” (Tarkiainen 1904, 82).

Taidekirjailijan ja kansankirjailijan ruumiin ylikoodaaminen kasvoiksi tapahtuu Tarkiaisen katsannossa kuin muutoksena muutokuvasta henkilöitä täynnä olevaan ”yhdenlaiseen maisemamaalaukseen”: yksittäisen kansan- tai taidekirjailijan ruumis pyyhitään yli asettamalla se edustamaan kokonaista sosiaalisin ja koulutuksellisin perustein rakennettua ihmisluokkaa, laumaa. Taidekirjailijan ruumiista tulee sivistyneen kirjailijan kasvot, kun taas kansankirjailijoihin korostetusti liitetyn maalaisen syntytaustan ja koulutuksen puutteen leimaamasta ruumiista tehdään ison massaruumiin eli kansan kehittymättömyyttä julistavat kasvot. Kansankirjailijan maisemakuvassa etualalle voidaan piirtää tarkkarajaisesti kirjailijan kasvot, joiden taakse, taka-alalle on asetettu hämäräpiirteisesti hahmottuva ihmisjoukko, kasa. Auli Viikarin (1994; ks. myös Viikari 1996, 52) tarkastelun mukaan kansankirjai-

lijosta tuli valmiiksi kirjoitetun roolin toteuttajia, tietynlaisen kansakäsityksen mallinukkeja. Siihen ei sopinut mikä tahansa kertomus vaan sivistyshistoriallinen kehitystarina kansallishengen ja kansan aineellisen sekä hengellisen sivistyksen näyttämöllä. Tältä kantilta kansankirjailijoiden kasvot ovat *naamio*²², jonka sivistyneistö sovitti sysäämällä sen kirjailijoiden päin peitoksi, jotta nämä toteuttaisivat tiettyä roolia kansallishenkisessä näytelmässä.

Eino Leinon (1983/1909, 180–185) *Suomalaisia kirjailijoita – Pikakuvia* -teoksen mukaan kansankirjailijat muodostavat äärimmäisen loppupisteen realismille – kansankirjailijat sanoivat ”realistisen taidesuunnan viimeisen sanan”. Mutta voi ehdottaa, että *kansankirjailijoiden naamio/kasvokuva on myös loppupiste kaksinapaisuuteen pohjaavalle kansalliskirjailijan kasvoistumisen mekanismille*, tarkemmin sanottuna sille mekanismille, jossa subjektiivisuutta rakennettiin nimenomaisesti eron perusteella – joko sivistyneistöön tai kansaan kuulumisen ja niiden määrittämisen perusteella. 1900-luvun alkuvuosina kiihtynyt yhteiskunnallinen, sosiaalinen ja kulttuurinen heterogeenisyys, hajaantumisprosessi, näkyi nimittäin myös uudenlaisten tekijöiden, erityisesti työväenkirjailijoiden²³ ja naiskirjailijoiden lisääntyvissä määrissä (ks. Rojola 1999, 110; Roininen 1999, 92). Ajatus yhtenäiskulttuurista ja myöntyminen patriarkaaliseen kansakuvaan ei sopinut työväenkirjailijoiden ajatuksiin, jotka kuvasivat kansan sijasta pikemmin kansalaisuutta (ks. Lounis 2009, 98), tai *naiskirjailijoiden* ajatuksiin identiteetistään muunakin kuin valmiiksi annettuna kansallisuutena. Näitä uusia tekijyyksiä ei ollut mahdollista sitouttaa vanhan malliseen mekanismiin²⁴. Kansankirjailijan jälkeen ilmaistut erilaiset tekijyydet ovat *de-kasvoistumista*, kansallisen käskysanakieliopin mukaisen tekijämekanismin purkamista.

Päivi Lappalaisen²⁵ (2000, 50, 54) tulkinnan mukaan kansankirjailijat toimivat eräänlaisena siltana sivistyneistön ja kansan välillä, sillä heidän teostensa kautta kuviteltiin opittavan tuntemaan kansaa ja sen elämää; toisin sanoen kansankirjailijat olivat ideologisesti tärkeitä sivistyneistölle. Samaa näkemystä siltana toimimisesta uusintaa myös Pertti Lassila (2008, 237), mutta hän korostaa kansankirjailijan ”omaa persoonaa”, joka oli usein tärkeämpi kuin teokset: kansankirjailija todisti olemassaolollaan kansallisen liikkeen ja fennomaanien luottamuksen sivistysmahdollisuuksiin oikeutetuiksi. Tosin Lassilan tutkimuksen mukaan (Lassila 2008, 241) 1900-luvun alkupuolella kansankirjailijoita kohtaan

tunnettu ihailu alkoi olla innotonta. Tuolloin siis alkoi vahvistua käsitys sillasta pikemmin kahden erillisen rannan erottajana kuin yhteisenä kulkuväylänä: kaksi kirjallisuutta, kaksi kansaa, kaksi kirjailijaa, sivistyneistö ja kansa omilla rannoillaan.

Tässä rakennettu 1900-luvun alun kasvoistuneen kirjailijan kooste on tutkimukseni aineiston vuoksi perusteltavissa. Algot Untolan tekijähahmoja kuvaavissa ja käsittelevissä erilaisissa teksteissä liikutaan nimenomaisesti jännevälillä taidekirjailijasta kansankirjailijaan – työväenkirjailijuus liittyy enemmän Irmari Rantamalan teosten (ja lehtikirjoitusten) vastaanottoon kuin aktiivisesti ilmaistuihin kannanottoihin aineistossa. Untolan tekstien perusteella kansankirjailija ei ole niinkään silta, vaan pikemmin siltapuomi, josta läpipääseminen vaatii maksun ja joka erottaa alueet. Kansankirjailijuus ei ole Untolan tekstien mukaisesti niinkään sillanrakentamista vaan hierarkkisen eron tekemistä kirjoittavien ihmisten välille. Tästä eron tekemisestä kirjoittaa myös Lea Rojola (2009, 31) pohtiessaan sivistyneistön kirjoittaman kansallisen kertomuksen kokonaisrakennetta ja kansan oman äänen kuuluvuutta: ”[K]ansalla ei alun alkaenkaan ollut mitään mahdollisuuksia.” Tämän luvun käsittelyssäni pohdin, onko minkäänlaisia mahdollisuuksia kirjoittautua ulos kansallisen käskysanakielopin kasvoistamista tekijäkuvista. Tarkastelen, miten Algot Untola sillalla käyskentelee, tähystelee päällään ja ruumiillaan – ei kasvoillaan – rannalta toiselle, ajoittain ruikuttaen, ajoittain huutaen niin kovaa, että molemmat rannat huudon kuulevat.

Oikeat/väärät kirjailijat – Monikasvoisen pää

Edellisessä alaluvussa kasvoistumista käsitellessäni pohdin Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin esittämiä mekanismeja, joihin tämän abstraktin koneen toiminta nojaa. Tässä yhteydessä palaan tarkemmin filosofien nimeämään merkityksenannon toiseen osa-alueeseen eli *jälkimerkityksellistävään*, *passionaaliseen* hallintoon. Tätä kautta kasvoistumisen kone toimii myös yhteisöllisenä koneistona: jälkimerkityksellistävä, passionaalinen hallinto hahmottaa todellisuuden ja kiinnittää ruumiit tiukasti tietynlaisiin hierarkkisiin aseisiin määrittelemällä niitä subjektiivisilla merkityksillä. Juuri tällaisiksi voidaan nimetä kansankirjaili-

ja- ja taidekirjailijanimitykset, jotka käskysanoina lajittelevat kirjoittajia kategorioihin ja subjektivoivat niitä kuvaavilla määreillä. Algot Untolan kirjeenvaihdossa esiintyviä taide- ja ei-taidekirjailijakategorioita voi käsitteellistää juuri tällaisiksi operaatioiksi. Tekijänimet olioistavat kategoriat suhteuttamalla niitä toisiinsa, sen jälkeen niihin liitetään subjektiivisia piirteitä. Itse kansankirjailija-nimitystä ei kirjeenvaihdossa käytetä kertaakaan, mikä on merkille pantavaa. Silti tekijänimet hahmottavat eri kirjailijatyypin todellisuuden, joka on paikannettavissa liikkeeksi taide- ja kansankirjailijuuden välille.

Kirjeenvaihdossa taidekirjailijan mainintoihin liittyy ironisesti painottuvia aksentteja. Irmari Rantamala (9.1.1915) kirjoittaa kustantajalleen Eino Railolle:

Maaailmassa pitää saada kirjoittaa muutakin kuin taidetta ja esteetiikkaa ja Suomessa on jo noin 70 taidekirjailijaa. Kyllä ne ehtivat sita tavaraa kirjoittaa haluaville aivan kylliksi. Mina olisinkin siinä jo liikaa.

Tässä kirjekatkelmassa Rantamala asemoi itseään suhteessa kirjoitusajankohtansa kirjalliseen miljööseen ilmoittamalla olevansa *liikaa* suomalaisten taidekirjailijoiden joukossa. Taidekirjailijoiden lukumäärän ilmoittaminen suhteellisen täsmällisesti saa huvittaviakin sävyjä, sillä numeron ilmaiseminen tässä yhteydessä vaikuttaa turhalta, kuin pyrkimykseltä asiantuntijuuteen, jota pönkitetään ”raakojen numerofaktojen” muodossa. Katkelmaan ujuttautuva ironisuus syntyy siitä, että oikeastaanhan on aivan sama, onko taidekirjailijoita noin 70, 71 tai vaikkapa 170 – joka tapauksessa Rantamala olisi siinä joukossa liikaa, sillä taidekirjailijoiden moneen ehtivä ryhmä on ”itsessään täydellinen”. Huvittavuuden lisäksi kyse on muustakin eli kuulumisesta joukkoon, jota Rantamala kutsuu taidekirjailijuudeksi. Tässä joukossa Rantamala on omien sanojensa mukaisesti liikaa. Kommentin ironian voi myös liittää siihen, että juuri taidekirjailijuuden perinteessä on aina haluttu olla kuulumatta *mihinkään* joukkoon. Tähän liikana-olemiseen palataan myöhemmin, mutta tällä kohtaa on tärkeää nostaa esiin taidekirjailijan termi, joka toistuu muuntuneena Untolan eri tekijänimien allekirjoittamissa kirjeissä.

Maiju Lassila irtisanoutui puolestaan julkisesti tietynlaisesta kirjailijajoukosta lähettämällä *Helsingin Sanomiin* ilmoituksen sen jälkeen, kun

Tulitikkuja lainaamassa (1910) oli saanut valtion kirjallisuuspalkinnon, 1000 markkaa, vuonna 1911. Lassila (21.5.1911) kieltäytyi palkinnosta ja kirjoitti sanomalehden yleisönosastoon perusteluksi seuraavaa:

Valtion kirjallisuuspalkintolautakunnalle.

Lausun rehelliset kiitokseni osoitetusta suopeudesta. Mutta kun minä en koskaan yritäkään kirjoittaa semmoista merkkiteosta, joka pitäisi palkita, tai jota voitaisiin palkita muuttamatta palkintorahastoa avustusrahaston luonteiseksi, niin en katso olevani oikeutettu niitä vastaanottamaan ja siten tavallaan merkkailemaan niitä, jotka ovat palkinnotta jääneet. Pyydän siis, että vastaisuudessa, jos yritän ja onnistun jotakin julkaisemaan, noita käsityksiäni ei otettaisi palkinnonjaossa tarkasteltavaksi siinä mielessä, että niille ehkä voitaisiin joku palkinto suoda. Palkintotuomareille osoitetut kappaleet vain suotta vähentäisivät palkittavien teosten palkkio-osuutta. Jos arv. Palkintotuomarit eivät enää voi, tai tahdo jo tehtyä ehdotustaan muuttaa ja jos se ehdotus tulee vahvistetuksi, niin saanen minä tuon summan jättää jollekin kirjallisel-le seuralle rahaston oikean tarkoituksen mukaisesti käytettäväksi.

Viipuri 20.5.1911 Maiju Lassila

Tässä Lassila vähättelee omia teoksiaan ehdollistaessaan niiden julkaisukelpoisuuden, ja samalla hän asettaa omien kirjojensa eli ”käsitystensä” vastapainoksi palkinnon arvoiset merkkiteokset. Lassilan irtiotto merkkiteosten kirjoittamiseen pyrkivistä kirjoittajista ja Rantamalan erottautuminen taidetta, estetiikkaa ja ”muuta tavaraa” kirjoittavista taidekirjailijoista saavat kirjeissä runsaasti vastinpareja. Taidekirjailijanimitys liittyy niissä myös ilmauksiin ”oikeista” ja ”varsinaisista” kirjailijoista, joihin tekijänimet tekevät territoriaalista eroa. Maiju Lassila (päiväämätön²⁶) huomauttaa: ”Väärä on se otaksuma, että kukaan kirjailija – oikeakaan – peruuttelisi tarjouksiaan syyttä suotta.”

Samoin Irmari Rantamala (päiväämätön²⁷) ottaa esille ”oikean kirjailijuuden” kommentoidessaan Maiju Lassilan *Iivana*-teosta (1915): ”Luulisin menevän vikojensa avulla ja koska lienee myas tavallaan humoriteetti seka luonnollisesta syystä tammoista tuskin [...] monikaan oikea kirjailija suomenkielellä kirjoittaa.” Huomauttaessaan Eino Raimolle tämän käyttämien arvoasteikkojen sopimattomuudesta omiin te-

oksiinsa nähden Maiju Lassila (24.1.1915) kirjoittaa: ”Te asetatte niihin nähden yhtä suuria vaatimuksia kuin varsinaisten kustannettavienne teoksien ”Pankkiherroihin” y m nahden ja niita ansioita mina en tekeleihin suostuisi ottamaankaan.” Lassila ei siis halua tulla luetuksi Eino Leinon kaltaisten *varsinaisten* kirjailijoiden joukkoon eikä myöskään halua kirjoittaa Leinon tavalla (kirjeessä mainittu *Pankkiherrat*, Eino Leinon²⁸ sarkastinen kapitalismikriittinen kuvaus lainantajista ja -ottajista ilmestyi, vuonna 1914).

Kirjeenvaihdossa nousee esiin vain harvoja suomalaisia kirjailijoita, ja Eino Leinon liittyvät mielipiteet ja kannanotot ovat siksikin kohosteisia. Eino Leinosta tulee Untolan tekijänimien kirjeenvaihdossa taidekirjailijan prototyyppi, jonka käsittelyyn laitetaan paljon affektiivista energiaa – ja myös sivumääriä, mikä sekin liittyy affektiiviseen lataukseen. Toisin sanoen tekijänimet kirjoittavat Eino Leinosta kasvoistuneen taidekirjailijan, jolle piirretään subjektiiviset piirteet yksisuuntaisesti. Irmari Rantamala kirjoittaa päiväämättömässä²⁹ kirjeessään:

Samoin on tietysti taiteen y.m. erinomaisen ”orjiksi” julistautuneiden kirjoja ostaessakin visusti valtettava kaikkia minun tuherruksiani, sillä mina teen tavallisten ihmisten tavallista vaatimatonta leipätyötä enkä liioin ole kiitollinen jos kaikkien korkeiden haihatuksien ”orjat” minun tekeleitäni ostaisivatkaan sillä on paras että kukin kuuluu omaan säätyynsä ja joukkoonsa.

Tässä sitaatissa viitataan Leinon ns. Orja-sarjaan (1911–13), joka nostetaan ivallisesti korkeiden haihatuksien joukkoon. Leinolaisen korkeuden vastapainoksi asettuvat maan päällä pysyvien ”tavallisten ihmisten sääty ja joukko” sekä heille kirjoitetut tuherrukset. Kummallinen nytkähdys sitaatissa syntyy myös orja-sanana ympärille. Rantamala ei puhu tavallisista ihmisistä orjina, mikä olisi ainakin työväenliikkeen kannalta ajateltuna oletettavaa – ”työn orjat” -retoriikkaan suhteuttaen – vaan orjuutetuiksi nimetään juuri elitistisiksi otaksutut taiteen harjoittajat ja kuluttajat. Lausumallaan Rantamala vihjaa, että tavallisille ihmisille suunnatun leipätyön – ilmauksena sekin ristiriitainen orja-kehikkoon nähden, sillä leipätyön olettaisi liittyvän nimenomaisesti orjan työhön – suorittaja säilyisi ”herrana” ja siten vapaampana kuin taiteeseen vangittu orja-tekijä. Orjuutettujen taidekirjailijoiden ja vapaiden, vaatimattomien (herra-)tekijöiden sekä näiden molempien kirjoittamien teosten lukijoiden ei pidä sekoittua.

Ilmaus korkealle kohoamisesta toistuu tekijänimien kirjeissä, ja se yhdistetään haihatteluun ja siten arkipäivästä vieraantuneeseen kirjallisuuteen. Maiju Lassila kirjoittaa päiväämättömässä kirjeessään³⁰: ”Taidetta ja siitä aiheutuvia utopioita varten minun ei kannata mitään yrittääkaan kyhata, ei liioin ole siihen halua ei kykyä. Niin tammoinen, surullinen on asia.” Liittäessään taiteen utooppisiin rakennelmiin Lassila korostaa oman tuotantonsa eli ei-taiteen pitäytymistä arkipäivässä, tutuissa asioissa. Asian surulliseksi toteaminen vaikuttaa ironiselta ilmaukselta, territoriaalisen eron tekemiseltä suhteessa taidekirjailijoihin. Halun ja kyvyn puuttuminen näyttäytyy lopulta ilona eikä suruna, ja taiteen utooppiset rakennelmat saavat aivan mieluusti olla taidekirjailijoiden puuhaa.

Vaikka tekijänimet sanoutuvat irti taidekirjailijuudesta, he eivät sanoudu irti kasvoistumisen abstraktiksi koneeksi nimettävissä olevasta systeemistä. He ylläpitävät sen toimintaa määritellessään (Eino Leinin avulla) taidekirjailijan kategorian tietynlaiseksi ja (jälki)merkityksellistäessään sitä ”varsinaiseksi”, ”oikeaksi”, ”korkeaksi haihatukseksi” jne. Oikeastaan tekijänimet ovat erittäin *aktiivisia* tai pikemmin *re-aktiivisia* määrittelemään taidekirjailijoita. Deleuzen ja Guattarin kirjoittaessa kasvoistumisesta huomio kiinnittyy heidän käyttämäänsä passionaalisuus-termiin, jota he eivät käsittelynsä yhteydessä kuitenkaan määrittele. Sen sijaan erityisesti Gilles Deleuzen muissa teoksissa otetaan esiin *passio*, joka liitetään usein *aktioon* sekä kyseisten termien väliseen ambivalenssiin.

Deleuzen (2005/1968, 217–301; 1990, 88–95) ajattelussa aktio ja passio kytkeytyvät erityisesti filosofi Baruch Spinozan (1632–1677) *Etiikka*-teokseen³¹ (1677) ja siinä esitettyyn affektiteoriaan. Deleuze yksinään ja yhdessä Guattarin kanssa kehittäeli affektiteoriaa koko uransa ajan, mutta tässä yhteydessä ei ole tarkoituksenmukaista paneutua sen yksityiskohtiin muutoin kuin juuri suhteessa aktioon ja passioon. Deleuzen käsitys affektioista³², affektoitumisen prosessista, lähtee siis liikkeelle Spinozan ajattelusta. Tätä deleuze-spinozalaista vaikuttamisen *ja* vaikutetuksi-tulemisen eli vaikuttumisen prosessia voi ensinnäkin kiteyttää sosiaalisesti tapahtumiseksi ainakin sillä tavalla, että siinä on kyse erilaisten ruumiiden välisistä vaikutussuhteista, inhimillisten ja ei-inhimillisten ruumiiden kohtaamisista. Toiseksi prosessissa on kyse etiikasta, siitä, minkälaisiin asemiin ruumiit tapahtuman aikana asettuvat suhteessa kykyyn toimia ja suhteessa toiseen. Tätä eettistä

problematiikkaa kuvaa Deleuze-tutkimuksessa usein esiin nostettu spinozalainen kysymys ”what can a body do?”³³, jossa tulee esiin affektioon liittyvä kaksimuotoisuus: ”mihin kaikkeen ruumis kykenee?” sekä ”mikä on ruumiille kyseisessä olosuhteessa mahdollista?”. Toisin sanoen, affektoitumisessa on kyse myös vallan molemmista aspekteista³⁴, vallan-alaisuudesta (aktuaalisesta passiivisuudesta) ja vallasta (voimasta) toimia (aktiivisuudesta, virtuaalisesta potentiaalisuudesta).

Kirjoittaessaan anglo-amerikkalaisesta kirjallisuudesta Deleuze (2005, 163) määrittelee spinozalaista näkemystään affektioista seuraavasti:

He [kaikki yksilöt] vaikuttavat toinen toisiinsa suhteen määrätessä jokaiselle muodolle tietyn määrän voimaa ja kykyä tulla vaikutetuksi.(...) Affektit ovat muutoksia: milloin ne heikentävät meitä vähentäessään toimintakykyämme ja purkavat suhteemme (suru), milloin taas tekevät meidät voimakkaammaksi kasvattaessaan voimaamme, ja saavat meidät astumaan suurempaan ja ylivertaisempaan yksikköön (ilo).

Vaikutukset eli affektit ovat joko kuvia tai ruumiillisia jälkiä, jotka saavat aikaan muutoksia vaikutuksen kohteena olevassa ruumiissa (ks. Deleuze 2012/1981, 63). Passio- (ja passionaalisuus) käsite liittyy Deleuzen (ja Deleuzen & Guattarin) filosofiassa siis ruumiin tapaan toimia affektio-prosessissa. Laajassa Spinozan ”ekspressionismia” käsittelevässä kirjassaan Deleuze (2005/1968, 222) tähdentää eroa erilaisten affektioiden välillä käyttämällä juuri passio-termiä ja sen johdannaisia. Passiivinen affektio on kyseessä silloin, kun ruumis ei itse ole vaikuttumisen syy, minkä seurauksena ruumiin kyky affektoitua johtaa kärsimykseen (passioon).

Passio viittaa kärsimykseen, mutta myös passiivisuuteen: kärsimme siitä, mitä meille tehdään tai mitä meille tapahtuu – näin ollen passiomme ovat vastakohtaisia teoillemme, toiminnallemme (aktiolle), kuten Deleuzen teoksen englanniksi kääntänyt Martin Joughin (Deleuze 2005/1968, 421) huomauttaa. Passion saavat aikaan ulkopuoliset, ruumiista erossa olevat asiat, jolloin ruumiin kyky toimia (Deleuze 2005/1968, 224–225) ja ilmaista on minimaalista. Passiossa tulee olevalle ainoastaan ruumiin epätäydellisyys, sillä se on estynyt toimimasta ja tekemään sitä, mihin se kykenisi. Aktiivinen affektio on puolestaan kyseessä silloin, kun ruumiin kyky todentuu voimana ja valtana toimia.

Passiivinen affektio (Deleuze 2005/1968, 223, 240, 246, 283–284; Deleuze 2012/1981, 63–66) ei kuitenkaan tarkoita ruumiin täydellistä kykenemättömyyttä, vaan passio on aktiivisen voiman rajain: passio voi myös mahdollistaa aktiivisen voiman toimia, jolloin ruumis haluaa, kuvittelee ja tekee. Sillä kun affektioprosessissa ruumis kohtaa toisen ruumiin, jonka kanssa syntyy yksimielisyys, passiivinen affekti yhdistyy aktiivisiin affektioihin. Tällöin passiivisesta affektista muodostuu ruumiille riittävä idea, kuva, ja ruumiin kyky toimia suuntautuu aktiivisuuteen.

Kun yhdistää tämän ajattelun kasvoistumisen problematiikkaan, voi siis todeta, että tekijyyden kasvoistumisen toinen mekanismi, subjektiivatio, on sekä kärsimystä aiheuttavaa että passivoivaa, passionaalista: tekijä asettuu siinä affektiosuhteeseen, jossa ulkopuolelta annettu määritelmä vaikuttaa toimimismahdollisuuksiin. Algot Untolan kirjeenvaihtoa tarkastellessa affektio näyttäytyy pääosin passiiviselta, kuten seuraava tarkastelu osoittaa. Untolan tekijänimet reagoivat erilaisiin toimiin ja tekoihin, mutta juuri tässä reaktiivisuudessaan tekijänimien toiminta määrittyy passiiviseksi affektioksi. Kirjeenvaihdossa tekijänimien kirjoittava ruumis ilmaisee myös erilaisia ”laadullistettuja intensiteettejä” eli affekteja emootioina, tunteina, (ks. Massumi 2002a, 27–28) lähinnä suuttumusta ja katkeruutta, jotka eivät suuntaudu aktiiviseen intensiteettiin, virtuaaliseen potentiaalisuuteen.

Reaktiivisia emootioita nostattaa erityisesti juuri Eino Leino, taidekirjailijan prototyyppi, joka on suhteessaan Untolaan (kirjeiden perusteella) ehtinyt puuhata muuallakin kuin taidekirjallisuuden korkeitten haihatuksien parissa. Untolan tekijänimien enemmän kuin nuiva suhtautuminen Eino Leinoon selittyy luonnollisesti osin Leinon kirjoittamien, aiemmin esillä olleiden negatiivisten *Harhaman* arvostelujen kautta. Sen lisäksi kiihkeä suhtautuminen runoilijaan saa perusteita myös biografeemisesta tapahtumasta, jossa Untola koki tulleen manipuloituksi. Kustannusosakeyhtiö Kirja oli nimittäin Algot Untolan tietämättä käyttänyt Eino Leinoa asiamiehenä selvittämään Otavan edustajille Maiju Lassilan ja Irmari Rantamalan kustannusasioita. Mielenkiintoista on, että kirjeissä harvemmin esiintynyt allekirjoittaja eli A. Rantala puuttuu asiaan Kirjalle lähetetyssä kirjeessä³⁵. Rantalan suuttumusta tulviva kirje tuo esille, miten kirjoittaja kokee itsensä sivuuteuksi, manipuloituksi ja ulkopuolelle sysätyksi eli passiiviseksi, toisen ruumiin toiminnan kohteeksi:

Kun kust.yhtio Otavan taholta on minulle ilmoitettu arv. Yhtionne käyttäneen herra E. Leinoa minun asioitteni selvittelijänä heille, niin olen pakoitettu anomaan etta Yhtionne vastaisuudessa suvaitseisi käyttää hienompaa tieta: so: pyytää minun itseni huolehtimaan asioistani ja jos kieltäytyisin siitä, niin ei sittekaan kayttamaan minun asioitteni juoksupoikana niin korkeita ja hienoja herroja kuin E. Leinoa, vaan esim. telefontia.

Korkeaa ja hienoa herra E. Leinoa ei katkelman mukaisesti pidä maldtaa työmies A. Rantalaan liittyvien asioiden tasolle juoksupojaksi. Rantalan nimellä allekirjoitettu kirje, eikä Rantamalan tai Lassilan, on poikkeuksellinen siinäkin, etteivät tekijänimet ”itse” ilmaise suuttumustaan vaan ikään kuin ulkopuolinen ”ääni” saa vastuun vastalauseen esittämisestä; yhtä kaikki, voimakas affektiivinen lataus on pääosin passiivista luonteeltaan. Aktiivisuus kiteytyy sitaatissa ”telefontiin”, affektiosuhteen teknologiseen välittäjään: mahdolliseen telefontisointoon vastaajan eli A. Rantalan kautta ajateltuna on kyse passiosta, mutta aktiivisuutta osoittaa pyyntö, että vastaisuudessa ”Yhtiö” soittaisi.

Eino Leino siis on niitä harvoja suomalaisia kirjailijoita, joihin kirjeenvaihdossa palataan yhä uudelleen vuodesta toiseen. Rantamalan (4.6.1915)³⁶ kirjeessä kustannusyhtiö Kansalle Eino Leinoa ei enää määritellä edes ironisin äänenpainoin korkeaksi ja hienoksi herraksi vaan ”elättivarikseksi”, ja sananmukaisen ”hienon herran” nimityksen saa Harry Holma:

Eras oikaisu: Kirjoitin talvella etta muka Tohtori Harry Holma olisi tekeleitteni ilmestymisen kanssa kirjaillut. Otettuani nyt asioista selon olen saanut tietaa etta herra Holma on aivan syyton, ja etta asioita on jarjestellyt sama konttoristi (...) joka lahetti kerjäläisriemukulkukeen maleksijan ja jos kenen yhtiön reunalla nauttivan elättivariksen Eino Leinon ilkkumaan Suomen Kirjailijaliiton kokouksessa Otavan herroille siitä, etta – klovneillahan on aina sivistystasoansa vastaavat juoksut – etta ne olisivat ottaneet kustantaaksensa ”Avuttomia” -tekeleeni³⁷ vaikka saatavana olisi ollut semmoisia jumalaisia tuotteita kuin ”Seikkailijattaria, Orjakirjoja” Pankkiherroja y m joita mies kuuluu minulle ja muille mallikirjoiksi suositelleen. Asiasta kirjoitin yhtiölle ja silloin Tohtori Holma, kun tama väärä otaksu-
mani selvisi, on minua kohdellut aina silla hienoudella, jota niin sivistyneeltä miehelta sopii vaatiakin.

Sitaatissa ei siis liitetä herrasmiehen ominaisuuksia Eino Leinoon edes ironisella painotuksella vaan häntä kutsutaan suorastaan elättivarikseksi, klovniksi, maleksijaksi ja kerjäläisriemukulkukeen jäseneksi. Rantamala on erityisen suivaantunut siitä, että Eino Leino on kuulemma asettanut itsensä opettajan ja neuvojan asemaan nimeämällä omia teoksiaan mallikirjoiksi. ”Jumalaisten tuotteiden” tekijä ja Danten *Jumalaisen näytelmän* suomentaja (1912) ironisoituu proosakirjailijana, ja käänteiskuvaan eli sivistyneeseen Harri Holmaan nähden Eino Leino saa moukan aseman.

Kunniallisuuttakaan Rantamala ei Eino Leinosta havaitse, mikä selviää seuraavasta pitkästä lainauksesta. Rantamalan (6.6.1915) pari päivää edellistä kirjettä myöhemmin lähetetty kirje tuo esiin suuttumuksen, joka on syntynyt niin Leinon teosten mainostamisesta kuin tämän asemasta Suomen Kirjailijaliitossa – muita Suomen Kirjailijaliiton toimihenkilöitä kirjeissä nimitetään herrasmiehiksi ja jopa ritareiksi (ja usein jopa sananmukaisessa merkityksessä):

(...) sitä todistaa – jattaen minua kohdanneet raakuudet syrjaan – esimerkiksi se (tapani on aina todistaa puheeni esimerkeillä) ”Ajan” viime numeroon painettu herrojen ilmoitus ”Pankkiherroista”, jossa ilmoituksessa oli (...) ensiksi väännetty tohtori Lehtosen ”murhaava” arvostelu semmoiseksi kuin han muka olisi ”Pankkiherroja” kehunut. Paras sivistysnäyte on kuitenkin tuossa ilmoituksessa se, että kun saman jumalaisen ”Pankkiherrojen” tekijä oli suvainnut pistaa jumalaisen pisteen käsikirjoituksensa loppuun han samana päivänä viskoi Helsingin Sanomissa hevosenpaskakakaralla sita samaista Maila Talviota, jonka hedelmälliseksi tunnetuista rinnoista hän nyt tuossa ilmoituksessa etsii ravintoa, ottamalla siten tuon viskaamansa paskakakaran hyvin nöyrästi käteensä ja alkaen sitä imeksiä s o: kokien Maila Talvion (...) saada loppuun myytyä ”Pankkiherraansa” kaupaksi. Surkea kyllä jos tuo kakara nyt tuon ilmoituksen takia ikipäiviksi miehen imeksettäväksi, aivan pakosta. Ehkä noyrasti kerjuutanne jatkaen saatte minulta sen verran lantteja, että voitte sivistystasoonne nostaa sen verran ettei Suomen kirjailijaliitto, jonka varapuheenjohtaja ja tuleva varsinainen puheenjohtaja tuo kakara-maakari on tarvitsisisi aikakirjojihinsa toistamiseen merkita että sen puheenjohtaja on juuri ammattinsa alalla, kirjallisella alalla – yksityinen elämähän ei ketaan liikuta – pannut toimeen heidän ammattimainettansa niin ylentävän paskakakaranäytelmän muutaman viheliäisen markan himossa, joka ehkä Maila Talvion turvin toivottiin

Pankkiherroilla saatavan. Elättivariksethan aina nokkivat toveriensa paasta neuvolla ja sitahan vakuutetaan E Leinon ikansa tehneen koska parhaankin teoksensa, Helkavirsien menekki on ollut niin ”loistava” että varsinaisesta pikkupainoksesta on kuulemma tyytynyt kokea päästä eroon ottamalla n s toinen painos. (...) Olisihan tuo kai pieni syrjaiselta saatu helpoitus Leinon kirjailijatovereille. Naihni mietteisiin on minut johtanut sekin että vakuutetaan ettei nykyinen yhtiön toimitusjohtaja ole itse asiassa mikään toimitusjohtaja vaan valittukin ainoastaan Eino Leinon juoksupojaksi, syystä että ei liene ollut enää muita halukkaita ottamaan pankkiherroja vastuullensa osakkeenomistajien kukkaroa pehmittamaan – tai oikeastaan toisten kustannettavien kukkaroa.³⁸

Sitaatista voi nostaa esiin kirjeen allekirjoittajan tavoin ”esimerkillä puheen oikeaksi todistaen” Leinon jumalaisten teosten mainostamisen. Rantamala syyttää mainoksien antavan vääristellyn kuvan arvosteluista. Erityisen mielenkiintoista tämä syytös on siksi, että tässä kohdassa pilkka osuu omaan nilkkaan. Rantamalan oman *Harhama*-teoksen mainoksissa oli nimittäin käytetty hyväksi aiemminkin esillä ollutta Eino Leinon *Suomalainen kansa* -lehdessä julkaistua kaksiosaista arvostelua (2.6.1909 ja 9.6.1909). Esimerkiksi 6.6.1909 *Helsingin Sanomissa* julkaistussa *Harhama* mainoksessa siteerataan Leinoa seuraavasti: ”Huomaa Irmari Rantamalan olevan täysverisen uusromantikon, kuuluen proosatyyliltään siihen samaan kirjalliseen suuntaan, joka 90-luvulta on meillä jatkunut uudelle vuosisadalle, löytänyt lahjakkaita käyttäjiään ja nyt vihdoin huippunsa.”

Tähän romaania ylistävään mainokseen Eino Leino itse kiinnitti erityistä huomiota, ja hän puolestaan kirjoitti mainoksesta ”Helsingin Sanomien toimitukselle” avoimen kirjeen otsikolla ”Arvostelijat ja kustantajat” (20.6.1909). Pitkässä kirjoituksessaan Leino kiinnittää huomiota juuri samaan asiaan, josta Rantamala kirjeessään syyttää kustantajaa. Leino tuo kirjoituksessaan esille, miten mainostekstin logiikka kulkee:

Tämä kaikki on aivan oikein lainattu, mutta ikävä kyllä kustantajalle, jatkuu alkuperäinen lauseeni näin: ”(huippuunsa), josta ei hevimentäne ohitse jo sen vuoksi, että hän on johtanut sen suoranaiseen absurditeettiin. Jos absurditeetin tilalle asetetaan joku sen suomenkielinen vastine esim. järjettömyys, käynee selväksi jokaiselle, kuinka paljon kiitosta yllämainittuun lauseeseen oikeastaan sisältyy.

Leino itse ottaa tässä sitaatissa esiin aivan saman seikan kuin Rantamala kirjeessään vaatiessaan mainoksilta kokonaisia sitaatteja. Rantamalan oma närkästyminen liittyy rehellisyyteen. Hänen mukaansa epärehellisiä eivät ole pelkästään Leinon teosten mainokset (suoranaisia vääristelyjä) vaan myös Leinon oma toiminta julkisuudessa Maila Talvion teosten arvostelijana. Sinällään on tietenkin kiinnostavaa, että mainostus toimi jo sata vuotta sitten samoilla periaatteilla kuin nykyäänkin – kirjallisuus oli jo silloin ”mediakirjallisuutta”, joukkoviestimiä hyväksi käyttävää taoudellista hyötyä havittelevaa kaupallista toimintaa.

Pitkässä sitaatissa aiemmissa kirjeissä esiintynyt korkealla haitteleva taideutopisti lasketaan maahan elämelliseksi olennoiksi, varikseksi, ja jopa saastaiseksi kakkakokkareiden käsittelijäksi. ”Korkea herra” ei olekaan sananmukaisesti herrasmieskirjailija. Tätä *muutosta* voi pitää Félix Guattarin (1995, 9, 19–20) ajattelua seuraten ominaisena ”affektien logiikalle”: uudelleen järjestäytyneenä affektiiviset voimat sisältävät ”molekulaarisen katkoksen” merkkisysteemissä. Affektiossa on kyse transitiosta, muutoksesta, siirtymästä, jolla on aktuaalinen ja virtuaalinen puolensa. Affektit aktuaalistuvat esimerkiksi tunteissa, joissa tulee olevalle tietynlaiset tuntemukset. Virtuaalisia ne ovat puolestaan kanttaessaan ei-aktuaalistuneita voimia vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi (ks. Massumi 2002a, 35, 207).

Tietynlaiseksi kasvoistettu taidekirjailija alkaakin muuttua melkein pä vastakohtaiseksi olioksi siirtymässä korkealla liihottelevasta utopiasta kakkakokkareiden käsittelijäksi. Samalla affektioprosessissa alkaa tapahtua muutosta passiivisesta aktiiviseen toimintaan – jopa Eino Leinosta, kasvoistuneesta taidekirjailijasta alkaa tulla monikasvoinen tekijä. Guattarilaista affektiajattelua tarkastelleet Lone Bertelsen ja Andrew Murphie (2010, 140) kirjoittavat, että siinä korostuu pikemmin affektiivisten voimien muutos kuin merkkien siirtymät. Affektiivinen intensiteetti muuttuukin, kun herrasmieskirjailijuus siirtyy Untolan tekijänimien kirjeenvaihdosta teoksiin ja käsikirjoituksiin: niissä imaginaatiivinen, ilmaisullinen ilo aktiivisena kirjoittamisen toimintana valtaa tilaa re-aktiolta, ja samalla taidekirjailijan kasvot deterritorialisoituvat monikasvoiseksi pääksi.

Herrasmieskirjailijuuden kyseenalaistaminen ja monikasvoistaminen toistuvat myös tekijänimien julkaisemattomissa käsikirjoituksissa, erityisesti *Ville Sorsan romaanissa*, jossa kyse on myös itseironiasta, te-

kijänimien omien kasvojen ehostamisesta suttuisiksi. Tässä keskeneräisessä käsikirjoituksessa on sivuhenkilöinä kaksi nimiltään kovin tuttua kirjailijaa eli M. Lassila ja Irmari Rantamala. Nimihenkilö Ville Sorsan rakastettu Liisa on hovineuvos Lassilan perheen pyykkäri, joka pesee myös perheen lasten, *Rakkautta*-romaanissa sipsuttelevan Maijun ja tämän kaksoisveljen M:n likaisia vaatteita. Liisa ”(...) asui lapsinensa kaupungissa, kantoi kesäisin tiiliä kuten hänkin [Ville], pesi talvisin pyykkiä ja nyt kuului ruvenneen pitämään katutyttöjä luonansa.” (VSR 1229.) Juuri Liisan luona ystävykset, M. Lassila ja Irmari Rantamala vierailevat:

Juuri silloin (...) työntyä puoli-pimeään huoneeseen kaksi sopivanikäistä herrasmiestä etumaisena rohkeampi heistä: Rantamala. Toinen: Lassila, oli ujompi, pysyttelihe sen vuoksi edellisen selän takana ja varjosteli hatulla silmiänsä ettei vaan tunnettaisi. (VSR 1350.)

Rohkea Rantamala ja tämän selän takana piileskelevä M. Lassila ovat tulleet ilotaloon, sillä ”(...) näistä majoista eivät siveät ja hyvämaineiset miehet koskaan etsi muuta kuin siveettömien ja huonomaineisten naisten seuraa.” (VSR 1351) Odotellessaan prostituoituja³⁹ Rantamala ja Lassila kauhistelevat Liisan Ville-pojan vuotavaa nenää ja mökin likaisuutta. Tällä kertaa prostituoidut eivät kuitenkaan suostu tapaamaan herrasmiehiä, ja miehet poistuvat paikalta.

Irmari Rantamalan nimi tulee esiin *Ville Sorsan romaanissa* myös toisessa kohtauksessa. Ville Sorsa päätyy kävelyretkellään erääseen juhlatilaisuuteen, jota kuvataan seuraavasti:

Siellä oli joku kansanjuhla, yksi monista tavallisista kansanvalistusjuhlista. Nuori mies lausui juuri muuatta erään Rantamalan mahtavaa runoa harhama-jumala-ihmisestä, tai ihmisjumalasta. Runon riimi oli ylpeä: ”Hoosiannaa itselleni, ihmiselle” ja ylistettiin siinä huimaavan suuren poikkeuden miltei kaikista mitättömimmän olennon: ihmisen suuruutta, sortumattomuutta ja voimaa yli kaiken. ”Ja vaikka vuoret murtuisivat... Ja jos maan perustus pettäisi niin ei ihminen sorru.” Niin lausuttiin runossa. Toiset innostuivat, toiset taas...tiesherra mitä tekivät. (VSR 1380–1381.)

Rantamalan hahmo kytketään käsikirjoituksessa sekä katutyttöihin että kansanvalistukseen. Tämä linkitys noudattaa samaa logiikkaa kuin

kirjeessä esitetty Eino Leinon kiertokulku taideutopistista elättivarikseen. Ihmisen suuruutta ylistävä runoilija-Rantamala kelpaa julkisuudessa kansanvalistajaksi, vaikka hän käy yksityisyydessään säännöllisesti bordellissa. Sitaatissa mainittu ”harhama-jumala-ihminen” viittaa itse-tietoisesti Rantamalan *Harhamaan*, jossa tosin kehitellään näkemystä ”esempio-ihmisestä”, esimerkki-ihmisestä; runon nimitys harhamaihmisestä onkin loogisempi kuin *Harhamassa* käytetty termi, sillä ”jumaluus” liitetään teoksessa lopulta pikemmin keskushenkilö Harhamaan kuin teoksen keskeiseen naishahmoon eli rouva Esempioon.

Nenä (ja nenän eritteet) ja herrasmieskirjailija liitetään yhteen myös Liisa Vatasen käsikirjoituskatkelmassa, jonka nimiölehdellä oleva *Vesimiehiä*-nimitys on yliviivattu ja korvattu *Kansan seassa* -nimellä. Ylivedetty nimi kytkeytyy ironisesti Liisa Vatasen aiemman käsikirjoituksen eli *Veden haussa*⁴⁰ -romaanin nimeen. Siinä vesi ja kansa rinnastuvat toisiinsa jopa niin vahvasti, että ylipyyhityn nimen sijasta voitaisiin puhua ”kansanmiehistä”. Vatasen katkelman uusikin nimi liittyy toiseen romaaniin eli Maila Talvion teokseen *Kansan seassa. Kuvaus keväältä 1899* (1900). Talvion romaanissa nuori Iida Strömmer palaa kotiseudulleen valistamaan kansaa. Sieltä perhe oli aiemmin muuttanut Helsinkiin, sillä ”(...) oli ollut hullu niin kauan kiusaantua siellä raakojen ihmisten keskellä...” (Talvio 1956, 11.) Strömmer on kohonnut sivistyneistöön, mutta hänen taustansa maalaismaiseman asukkaana ikään kuin oikeuttaa hänet kasvattamaan kansaa ja propagoimaan muun muassa raittiusasialla. Liisa Vatasen *Kansan seassa* ironisoi Talvion teoksen tekijä- ja kansakäsityksiä, mutta myös Talviota itseään.

Vatasen romaanikatkelmassa kirjailija Uuno Korpi ja esteetikko Pekka Koponen ovat kesänvietossa maaseudulla. Kirjailija Korpi etsii aiheita uuteen realistiseen romaaniinsa tarkkailemalla maaseudun väkeä. Silmiinpistävää Korven kuvaamisessa on, että hän kaivelee nenäänsä. Nenän erite tulee myös replikoinnissa esiin. Miehet nimittäin makoi-levat ruohikolla ja jutustelevat: ” – Kukas se olikaan se ranskalainen kuuluisa kirjailija, joka söi räkänsä? (...) – Ei se Dumas ollut! (...) Oli alkanut äänettömyys, sillä molemmat olivat nyt ranskalaisen kirjailijan rää”än syönnistä johtuneet kirjallisiin ja esteettisiin kysymyksiin ja hau-toivat niitä päässään.” (*Kansan seassa* = KS 782.)

Tässä yhteydessä voi ottaa esiin Lea Rojolan (2009, 30) huomion nousukaskertomusten jakamasta somagrammaattisesta piirteestä: si-

vistyneistön ulkonäköön ei niissä kiinnitetä ollenkaan huomiota. Juuri se, että Korven ruumiillisesta olemisesta painotetaan nenän kaivelua, ja että se ylipäätään tuodaan tekstiin kuvauksen kohteeksi, tekee omalta osaltaan selväksi, ettei hän ole todellinen herrasmies, sivistyneistön jäsen. Oikeat herrasmiehet eivät viime vuosisadan alun suomalaisissa nousukaskertomuksissa ole ruumiillisia olentoja, eivät ainakaan nenäänsä kaivelevia. Nenään erityisesti Maiju Lassilan luomien henkilöahmojen ominaisimpina somagrammaattisena piirteenä palataan vielä tarkemmin seuraavan pääluvun tarkasteluissa.

Ville Sorsan romaanissa sekä *Kansan seassa* -katkelmassa kuvatut kirjailijamiehet suhteutettuina tekijänimien kirjeissä ja muussa tuotannossa ilmaistuun herrasmieheen asettuvat heilumaan jänneväliille, jonka ääripäissä eivät ole pelkästään taidekirjailija ja kansankirjailija vaan myös herrasmies ja sananmukaisesti rahvaanomainen olento. Rantamala ja Lassila soimaavat auliisti rahvasta likaiseksi ja mauttomaksi, mutta samalla he itse asettuvat samankaltaiseen koodistoon vieraillessaan ilotalossa – likaisuus ja mauttomuus toteutuvat heidän vierailussaan eettisellä eikä materiaalisella tasolla kuten pikkupojan nenästä valuvan aineen muodossa. Korpi ja Koponen puolestaan nautiskelevat nenän eritteistä sekä kirjallisten keskustelujen aiheena että materiaalsen toiminnon kohteena. Tämä kaksinaismoralismi tai kaksinaiskoodisto tosin tekijänimien kirjoittamien kirjeiden ja käsikirjoitusten perusteella onkin juuri herrasmiestaidekirjailijan tyyppillisin ominaisuus; juuri sitä noudattaessa toteutuu ”oikeana kirjailijana” toimiminen. Maiju Lassila (25.1.1915)⁴¹ kirjoittaa Eino Railolle kirjeen, jossa kuvataan

(...) hienoa herrasmiestä joka peittaakseen sita tosiasiaa että ”esi-isa” pöyhii vielä lantatunkiota levityttää sita tarpeellista tietoa että han on hieno ja helleenien taiteellinen lihaksitulemus. Se hienous tekee yleensä säälittävän ja tuskallisen vaikutuksen ja siitä on Suomi rikas.

Tällaisiksi ”helleenien taiteellisiksi lihaksitulemuksiksi”, joiden ympärillä löyhkää lannan lemu, näyttävät nimeytyvän niin Eino Leino kuin useat tekijänimien kuvaamista tekijähahmoista. Lihaksitulemuksia voidaan toisella nimityksellä kutsua *nousukkaiksi*, jotka Untolan aineistossa rajautuvat kirjalliseen kenttään. Nousukas-nimeä ei Untolan (myöhemmissäkään) teksteissä käytetä, vaikka nimitys oli vakiintunut

L. Onervan *Nousukkaita*-novellikokoelman myötä vuonna 1911 (ks. Rojola 2009, 12). Untolan tekstien nousukkaiksi nimettävissä olevat hahmot joka tapauksessa kytkeytyvät figuurin 1900-luvun alun myötä tapahtuneeseen painotukseen, jossa hahmot pyrkivät kiipeämään nimenomaisesti sivistyksen tikkailta ylöspäin – tosin taloudellinen hyöty liittyy myös sivistyspyrkimykseen (ks. Rojola 2009, 12).

Untolan kirjoitukset myös jakavat 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille yleisen tavan suhtautua jos ei halveksuen niin ainakin negatiivisesti virittyneenä nousukashahmoihin (ks. Rojola 2009, 11). Kuten Maiju Lassila aiemmin lainatussa kirjeessään sanoo, ”on paras että kukin kuuluu omaan säätyynsä ja joukkoonsa”. Tarkastellessaan fenomenaisesti painottuneita kirjallisuuden nousukashahmoja Päivi Molarius (1997, 305) toteaa, että ”(...) nousukas on valmis näyttämään, punnitsemaan itselleen koituvia haittoja ja hyötyjä sekä esittämään rooleja tarpeen mukaan”. Käsikirjoituskatkelman kaksikko, Uuno Korpi ja Pekka Koponen, tosin koostuu sangen huonoista näyttelijöistä, sillä miehet eivät käy sivistyneistöstä puheittensa ja käyttäytymisensä perusteella laisinkaan.

Lea Rojolan (2009, 12–13) mukaan nousukashahmojen tarkasteluisa oli tärkeänä osana pohtia kysymystä aitoudesta ja/tai epäaitoudesta, aidosta ja epäaidosta sivistyksestä. Untolan kirjeissä tämä saa myös rehellisyyteen ja epärehellisyyteen viittaavia painotuksia. Tällöin ”lihaksitulemuksiin” liitetään eksplisiittisemmin intentionaalisia ominaisuuksia, tietoisia valintoja toimia totuudenmukaisesti tai valheellisesti, eli Molariuksen esiin ottaman mukaisesti haittojen ja hyötyjen punnitseminen kuuluu hahmojen rakennelmaan. Tekijänimien kirjeenvaihdossa tämänkaltainen nousukasmainen tarpeenmukainen toiminta kielletään painottamalla tekijänimien kaikkinaista rehellisyyttä – tosin kirjeitä lukiessa tekijänimet jos ketkä alkavat vaikuttaa tilaisuuteen tarttujiilta, decerteaulaisittain⁴² taktisilta toimijoilta, jotka tekevät mikropoliittista häirintää kirjallisuuden kentällä. Tämä taktinen toiminta koskee niin kysymystä aitoudesta/epäaitoudesta kuin rehellisyydestä/epärehellisyydestä sekä laajemmin kirjallisuuden sääntöjä, kuten myöhemmin selvitetään.

Kirjeenvaihdossa tekijänimet eivät pelkästään toimi reaktiivisesti suhteessa ajankohdan tekijänsä näkemyksiin, vaan he myös kirjoittavat esiin tekijyytensä aluetta. Sitä piirtäessä affektiiviset voimat heiluvat jälleen passiivisen ja aktiivisen kaksoissiteen pusertamina. Tekijänimet

eivät sano kirjoittavansa merkkiteoksia tai taidetta (reaktiivisuus), vaan kirjeenvaihdossa he kutsuvat käsikirjoituksiaan ja julkaistuja teoksiaan tekeleiksi, kyhäyksiksi ja tuherruksiksi (aktiivisuus). Tämä vaatimatomuudellaan vetoava tapa määritellä teoksia on eron tekemistä taidekirjallisuuteen. Nimitykset ovatkin lähempänä kansankirjailijoiden tai *kansankirjoittajien*⁴³ tuotantoa.

Untolan tekijänimien tavassa nimittää kirjoituksiaan kyhäyksiksi tai vastaaviksi ei sinällään ole mitään erikoista, sillä vastaavia nimityksiä ovat käyttäneet muutkin kirjailijat. Esimerkiksi Kersti Bergroth (1886–1975) – hänkin moniniminen tekijä – puhuu tekeleistään ja myös painottaa kirjoittavansa omalle luokallensa, alemmalle keskiluokalle, kuten Heidi Grönstrand (2009, 26) on todennut. Wihtori Peltosen (moniniminen tekijä jälleen) vuonna 1900 julkaisema *Kynäilijä – Opas kirjoitusten sepittämisessä* käyttää sekini kyhäys-nimitystä selvittäessään ”kirjallisten esitysten” rakentamisen perusteita. Peltosen (1900, 3–4) oppaan alkusanoissa ’kynäilijä’ ja ’kynäniekka’ määrittyvät ”kansan syvistä riveistä” peräisin oleviksi talonpojiksi ja kansanmiehiksi, ja oppaan tarkoitus on kansantajuisesti opastaa ”itseksensä opiskelevia”. Käyttämällä nimityksillä Untolan tekijänimet liittävät itsensä näihin ”kansan syviin riveihin” eivätkä korkealle kohoaviin taideutoopikkoihin. Kansankirjailija-nimityksen välttämistä kirjeenvaihdossa (tai muissa teksteissä) voisi pitää signaalina pysyvien subjektivoivien käskysanojen kaihtamisesta ja samalla pyrkimyksenä asettua aktiiviseen affektiosuhteeseen tekijänsä näkemyksiin nähden.

Kyhäysten tekeminen määrittyy työn tekemiseksi ja usein tekijänimet painottavat kirjoittavansa ainoastaan rahaa ansaitakseen – ja siksi-kin teokset ovat tekeleitä. Irmari Rantamala (12.1.1915)⁴⁴ selvittää omaa asennettaan kirjoittamiseen Railolle seuraavasti:

Ensimmäisen (...) tekee halullakin – mina en sita ”halulla” tehnyt – mutta kun on tehnyt monta ja yhden valmiiksi saatua on pakko kauhullakin ajatella että tyytyä kiireellä ryhtyä toista tekemaan mieli leivassa pysyvä niin mieli muuttuu. Joku joutilaisuudessa, ollakseen kirjailijan, tekaisee kirjan, sillä voi olla kauvemman aikaa toiseen mutta kyllä yleensä on hyvin paljon liioiteltua kun joku itsestään ilmoittaa että hanella ei ole mitään muuta vaikutinta kuin sisäinen pakko. Kyllä me kaikki olemme ainoastaan ihmisiä ja kirjojen kirjoittajan työ on työtä kuten yleensä kaikki muukin työ. Sanat joilla sita koristellaan ovat vain helyjä.

Kirjeessä korostuu kirjoittamisen olevan rasittavaa työn tekemistä, jota ei ohjaa romanttisen eetoksen mukaisesti halu, sisäinen pakko tai joutilaisuudessa kirjailijaksi ryhtyminen vaan ”leivässä pysyminen”. Näin määriteltynä kirjailijana toimimista viedään mahdollisimman kauas taidekirjailijuudesta, vaikka jälleen sekini tulee samalla implisiittisesti määritellyksi vastakkaiseksi Rantamalan tavalle kirjoittaa: aktiivinen ja reaktiivinen affektio kulkevat rinnan. Kutsuessaan liioitteluksi sisäisestä pakosta syntyneitä kirjallisuutta Rantamala antaa ymmärtää itse puhuvansa liioittelematta, sananmukaisesti ja rehellisesti. Maiju Lassila (päiväämätön)⁴⁵ puolestaan kirjoittaa Railolle:

Tekeleitani mina kirjoitan yksinomaan leipaa saadakseni, ihan yksinomaan. Silloin kun voisin saada jotain työtä, esim. kaannoksia, jolla voisin leipani ansaita ja samalla tehdä sitä yksinäisyydessä, niin ei mikään voima maailmassa saisi minua enää jatkamaan sitä koirantyötä mitä tämä nykyinen ammattini itse asiassa on kaikessa suhteessa.

Luomisen pakko ei niinkään aja Lassilaa kirjoittamaan vaan rahan saamisen pakko. Mielenkiintoista on, että Lassila tässä sitaatissa esittää tekeleiden kirjoittamisen jopa niin vastenmieliseksi, että se lopetettaisiin heti muun työn mahdollistuessa.

Erontekoa taidekirjailijoihin tehdään myös kirjoitustyyliin viittaamalla. Irmari Rantamala (9.1.1915)⁴⁶ kirjoittaa:

Siitä Rantamalan tekeleestä vieläkin huomautan, että se ei ole esteettinen, ei taidetta. Nimenomaan siinä ovat viat pääasia. Ne olisivat helpot siitä poistaa sillä ne ovat aivan irrallisia, mutta niitä minä en poista. Tekeleen korjaukseen kyllä tuhlaan työtä ja vaivaa säästämättä.

Viittaus taiteeseen omille teoksille vieraana elementtinä toistuu kirjeissä kuten myös ’esteettisen’ sulkeminen pois omista kyhäyksistä – näihin ”esteettisiin valintoihin” perehdytään seuraavissa alaluvuissa.

Kirjeenvaihdossa korostuu myös ajatus tietynlaisen kirjallisuuden soveltuvuudesta tietyille lukijajoukolle, eikä eri lukijakuntia saati erilaisia tapoja kirjoittaa pitäisi sekoittaa. Rantamala (7.1.1915)⁴⁷ kirjoittaa:

Tekeleeni ovat kaikissa suhteissa perustetut kokonaan muuhun kuin joihinkin saantoihin. Olen yhtiöllenne jo ennen kirjoittanut että:

”niitä sääntöjä minä ikani kartan ja hienoja ja siveitä ihmisiä varten mina en koskaan suostu sanaakaan kirjoittamaan”.

Kirjeissä tekijänimet siis nimeävät itsensä vääriksi kirjailijoiksi, joiden teokset ovat tekeleitä ja vieläpä viallisia kyhäyksiä. Niiden kirjoittaminen on koiramaista leipätyötä, joka olisi vaihdettavissa johonkin miellyttävämpään keinoon ansaita rahaa. Nämä ilmoitukset ovat territoriaalisen eron tekemistä taidekirjailijoihin ja -kirjallisuuteen, mutta samalla ne ovat oman paikan määrittelyä, pihapiirin rakentamista, jonka ulkopuolinen miljöö tai ainakin sen raja tulee määrittelyksi samalla. Kirjeiden perusteella Lassila ja Rantamala näyttävät paikantavan itsensä kirjallisen kentän marginaaliin ja omat teokset sijoittuvat tietynlaisten esteettisten arvoasetelmien ulkopuolelle. Kirjallisuusinstituution ytimeen, vallan keskukseen – instituution arvostamien taidekirjailijoiden joukkoon – tekijänimillä ei ole pääsyä mutta ennen kaikkea heillä ei ole tahtoakaan.

Tekijänimet kokevat ajoittain tullessaan institutionaalisen vallankäytön manipuloimiksi ja ulkopuolelle jätetyiksi, kuten aiemmin esillä olleessa Eino Leinon asiamiehenä toimimisen yhteydessä. Useimmiten on kuitenkin kyse rahasta ja siitä, miten tekijänimet eivät hyväksy kustantajien pyrkimyksiä maksimoida tuottojaan. Esimerkiksi Rantamalan (5.3.1915)⁴⁸ kirjeen perusteella Kustannusosakeyhtiö Kirja vaati tekijää ostamaan omia kirjojaan, jottei yhtiön ottama painos jäisi myymättä:

Siihen painoksien lunastamisasiaan haluaisin pientä selvitystä. Seuraavaa: ”Iivana” tekelestani arv. Yhtiö ilmoitti vaatimalla vaativansa oikeuden saada ottaa maarattoman määrän uusia painoksia samalla ehdolla. Onneton sadan markan velka pakotti siihen suostumaan. Oitis nyt ilmoittaa yhtiö että olen velvollinen ostamaan tekeleitani sikäli kun yhtiö niitä painattaa eikä ole ehtinyt myydä.

Kirjeistä voi siis hahmotella oppositiopareja, joista ensimmäinen hahmottuu Lassilan/Rantamalan ja toinen instituution arvostaman taidekirjallisuuden ominaisuudeksi. Nämä oppositioparit ovat mauton – esteettinen, viat – säännöt, leipätyö – esteettisestä halusta kirjoittaminen ja tekeleet – mestaritaideteokset. Näihin jaotteluihin kuitenkin liittyy ajoittain ylenmääräinen liioittelu niin, että hierarkkisesti alempi lasketaan niin alhaiseksi kuin mahdollista ja ylempi puolestaan kohote-

taan tavoittamattoman korkealle – siksikin niin korkealle, koska sinne ei haluta.

Nämä oppositioparit eivät kuitenkaan pysy jähmeinä, sillä tekijänimien erottautumisessa arvostetuista taidekirjailijoista ja siten kirjallisen kentän ytimeistä näkyy liikettä: ajoittain tekijänimet ikään kuin pistäytyvät keskuksessa palatakseen jälleen omaan territorioonsa, mikä näkyy juuri liikkeenä aktiivisessa ja passiivisessa affektionaalisuudessa. Tätä affektiiivista intensiteettiä voi nimittää territoriaalisen prosessin liikkeellä pysymiseksi (vrt. Bertelsen & Murphie 2010, 152). Pistäytyminen käy ilmi siitäkin, että tekijänimet tunnistavat ja tuntevat kirjeiden perusteella keskuksessa vallitsevat lainalaisuudet ja käyttävät niitä mikropoliittisesti hyväkseen. Tämä taktiseksi nimettävissä oleva toiminta koskettaa kaikkia edellä mainittuja pareja.

Esimerkiksi leipätyönä kirjoittaminen ei näytä lopulta kuitenkaan liittyvän Rantamalan teoksiin, ei ainakaan kaikkiin niihin. Rantamala (päiväämätön)⁴⁹ kirjoittaa julkaisemattomaksi jääneestä *Crede mihi* -teoksestaan Eino Railolle:

Kiitos vastauksestanne jossa ilmoitatte haluavanne (...) Irm Rantamalan tekeletta. Ilmoituksenne johdosta lahetan sen aivan kernaasti, mutta samalla huomautan että se on yksi niita ainoita joiden julkaisulla on minulle joku merkitys jonka vuoksi sita pitäisi ryhtya tarkastamaan ainoastaan siina mielessa että tarkastus koskee ainoostaan kustannusehtojen määraamista, esim. siten että minun puolestani on kustantajalle päin maksettava – esim yksi miljoona markka – eika painvastoin. Tietysti silloin sopimusta ei tulisi jos en mina edeltapain kykenisi tuota summaa suorittamaan.

Rantamala antaa ymmärtää kirjoittavansa *Crede mihi* -teostaan aivan muutoin kuin koiramaisena leipätyönä. Teoksen julkaisu on jopa niin tärkeää, että Rantamala maksaisi kustantajalle sen julkaisusta miljoonan. Samalla Rantamala omanarvontuntoisesti melkein pä sanelee kustantajalle ehtoja kirjoittamalla, ettei teosta pidä lähteä korjailemaan.⁵⁰ Kirjeissä ei kuitenkaan tehdä johdonmukaista eroa leipätyönä kirjoitettujen Maiju Lassilan teosten ja merkityksellisten Rantamalan teosten välille, vaan ainoastaan ajoittain. Ilmoitus leipätyöstä on sekin osa taktiikkaa, kuten Rantamalan ajoittainen korottaminen tärkeämmäksi kuin Lassila. Sillä esimerkiksi Lassilan *Liika viisas* -teosta käsittelevissä useissa kirjeissä tulee selvästi esiin teoksen tärkeys tekijälleen

muutoinkin kuin leivän tuojana. Rantamala (päiväämätön)⁵¹ kirjoittaa Eino Railolle:

Sen ”Liika viisaan” kai tahtonette nyt ensi tilaisuudessa jo palauttaa. Missaan tapauksessa en sita anna kenellekaan 50 p kirjaksi. Se on ollut siksi suuritoinenkin, ensimmäinen luonnos on jo havitetty ja kirjoitettu aivan uusi että jo työn paljoudenkin takia ei haluta sita tuhlata pikkuiseksi leikellyksi kirjaseksi. Mitaan muuta minulla nyt ei ole mahdollista enaa tarjolle ja ehdolle lahettaa.

Romaani on ollut suuritoinen, ja siksi Rantamala ei halua sitä lyhentää kirjasarjaan sopivaksi. Toisaalta käsitys leipätyöstä kyseenalaistuu myös siten, että Rantamala katsoo teoksen olevan sisällöltään arvokas. Kirjeestä Railolle (Rantamala 22.1.1915)⁵² näkyy, ettei Rantamala halua romaania liitettävään samaan joukkoon kuin Kauppi-Heikin teokset:

Sain juuri arv kirjeenne. Kuten jo olen monesti ilmoittanut en Liika viisas-tuherrusta anna 50-pennin kirjaksi ene kenellekaan enka mistään miljoonasta vaan kernaammmin sen poltan. Pyydan siis sinne joutuneen eran palauttamaan minulle niin että saan sen jo huomennaamulla. (...) Luulen muutoin että tuskin keneltakaan muulta olisi tullut kysymystakaan ehdottaa tammoista 50 p kirjaksi. Kauppi Heikin eras kirja on ilmestynyt 50 p kirjana – eras jonkun muunkin – ja siitä näkyi olleen sanomalehdessä kirjoitus että muuna tuota ei olisikaan ilennyt julkaista. Kiitos kaikesta suuresta turhaan mennessä vaivastanne ja ystävyydestanne.

Aiemmassa Lassilan *Liika viisasta* käsittelevässä kirjeessään Railolle Rantamala (7.1.1915)⁵³ sanoo suoraan: ”Ei mielellansa tuppaannu niiden sarjoihin joiden joukkoon ei kuulu; (...)” Sarja on Kirjan ns. 50 pennin sarja, joka Rantamalalle näyttäytyy halvan kirjallisuuden ja *kansankirjailijoiden* – kuten Kauppi-Heikin – tuotannon julkaisukanavana. Juuri tässä tulee ilmi tekijänimien ristiriitaisuus suhteessa jänneväliin taidekirjailijoista kansankirjailijoihin. Vaikka erottaudutaan taidekirjailijoista ei lopulta kuitenkaan haluta sitoutua myöskään kansankirjailijoihin huolimatta monesta kirjailijuuden piirteestä, jotka näyttäisivät liittävän tekijänimet juuri heihin.

Kasvoistumisen toimintalogiikan mukaisesti tarkasteltuna taidekirjailijan sivistynyt subjektiivisuus mahdollistuu juuri siksi, että kansankirjailija määrittyy oppimattomaksi. Tällä sivistyneen ja kouluja

käymättömän kirjailijuuden akselilla Untolan tekijänimet asettuvat heiluriliikkeeseen. Se näkyy esimerkiksi tekijänimien kielioppisääntöjä ja vieraita kieliä käsittelevistä maininnoista kirjeenvaihdossa. Kun kustantaja on kiinnittänyt huomiota käsikirjoitusten kielenkäyttöön ja erityisesti oikeakielisyyteen, Rantamala ja Lassila kieltävät osaavansa kieliä. Rantamala (päiväämätön)⁵⁴ kirjoittaa Railolle: ”En osaa venajaa, enka mitaan muita kieliä, paitsi suomea, sitakin sangen huonosti, mutta jotenkuten nuo vaikeudet kasitan ja puhelut voisi saada paremmat juuri venajankielella.”

Tämä ilmoitus on kummallinen siksikin, että kirjeissä esiintyy sitaatteja niin ranskaksi, latinaksi, englanniksi kuin saksaksikin. Marko A. Hautalan (2010, 49) mukaan Algot Untola oli sangen kielitaitoinen, ja saksa oli venäjän ja ranskan ohella Untolan vahvin kieli. Untola osasi myös kiinaa, ja onpa väitetty, että hän kirjoitti osan *Harhamaa* kiinaksi. Myös Elsa Erho ja Leo Lindsten kirjoittavat Untolan kieliopinnoista, joskin hieman eri tavoin. Lindstenin mukaan Untola opiskeli Moskovan yliopistossa myös kieliä historian lisäksi, Erhon mukaan kielten opiskelu ei ollut järjestelmällistä.⁵⁵ Untolan väittämä asettuu kummalliseksi siksikin, että esimerkiksi Cervantesin *Don Quijote* -teoksen vieraskielisiä painoksia Rantamala (7.1.1915)⁵⁶ on ainakin vilkaissut, kuten kirjeestä selviää: ”Jos otatte esim ”Don Quijoten” – kukapa uskaltaisi silta tunnustuksen kieltää – niin huomaatte etta siina on ehka puoleksi n s vikoja. Kasiini on osunut siitä viisi eri kielistä ja esteettistä lyhennystä kukin niistä erilainen ja kuitenkin on alkuperäisellä ainoa arvonsa.”

Kirjeenvaihdossa esitetyt näkemykset ovat ristiriitaisia, ja ristiriitaisiksi ne jäävätkin. Mutta samalla niitä voi tarkastella osana affektiosuhteiden logiikkaa ja erityisesti osana tekijyyden kasvoistuneen abstraktin koneen toimintaa. Näin ajateltuna *ristiriitaisuus kirjoittaa esiin kasvoistuneitten kirjailijakuvien subteellisuuden, joka toimii liikkeenä taidekirjailijan ja kansankirjailijan jännevälissä*. Eino Leinon kasvoistama taidekirjailija itse asiassa sisältää pikemmin kansankirjailijoihin liitettävissä olevia määreitä eläimellisestä mauttomuudesta ja kansanomaisuudesta. Samankaltaisesta tekijyyden liikkeelle panosta on kyse myös niissä maininnoissa, joissa Algot Untolan tekijänimet puhuvat omista (ja toistensa) tekijyyksistä.

Näin ajateltuna voi väittää, että Algot Untolan tekijyyksinäkömyksessä, vaikka se olisi kuinka kasvoistunut, on kuitenkin kyse tähyilevästä

päästä, jolla on useita kasvoja. Tutkimuksessaan Maiju Lassilasta Elsa Erho (1957, 137) kirjoittaa, että ”Algot Untolan kirjailijapersoonallisuus on, lainatakseni V. A. Koskenniemen luonnehdintaa, kuin kaksipäinen Janus, jonka toisilla kasvoilla on murhenäyttelijän, toisilla ilveilijän naamio.”⁵⁷ Erhon/Koskenniemen luonnehdinta on kuvaava, mutta yhteyttä roomalaisten Janus-jumalaan voisi kuvata muutenkin kuin ”passionaalisella, jälkimerkityksellistävällä subjektivoinnilla” narriksi ja traagikoksi. Januksen kaksista kasvoista toisen sanotaan katsovan tulevaisuuteen, toisen menneisyyteen. Janusta rukoiltiin antiikin Roomassa jumalista ensimmäisenä, sillä hän oli kaiken alkamisen suojelija. (Ks. Henrikson 1993, 420.) Kaksikasvoinen Janus ei ehkä sittenkään ole niinkään ”kasvoistumisen abstraktin koneen” jähmettämä, vaan pikemmin liikkeellä pysyvä pää, joka nimenomaisesti tähyilee ja tähystää tulevaan ja menneeseen. Tällaiseksi Janukseksi Algot Untolankin tekijyyttä voi nimitellä: se toimii passiivisesti affektiosuhteessa muihin tekijyyksiin nähden, mutta samalla se avautuu tulevaan, virtuaaliseen potentiaalisuuteen, alkuun toisenlaiselle tekijyydelle.

Harhamoida elämässä ja taiteessa – Olemisen oppaat

Harhama Irmari Rantamalan *Harhamassa* ja *Martvassa*, runolinnan runoilijat Kynämö, Runosto, Mustemala ja Kirjamo niinkään *Martvassa*, Maiju Laurila ja Niilo Päivänheimo Liisa Vatasen *Veden haussa* -käsikirjoituksessa, M. Lassila ja Irmari Rantamala *Ville Sorsan romaanissa*, Maiju Lassila Maiju Lassilan *Rakkautta*-romaanissa, Uuno Korpi ja Pekka Koponen Liisa Vatasen *Kansan seassa* -romaanikatkelmassa⁵⁸, mainintoina muun muassa tietokirjailija Paroni Geldners *Harhamassa* ja *Martvassa*, Maiju Lassilasta ”ihania novelleja kirjoittava” Artturi Turonen sekä pitkäpiimäiseksi mainittu Jussi Erhetyinen ja yksinkertaisuudesta ja selkeydestään kehuttu Lassi Maijula⁵⁹ *Rakkautta*-romaanissa – nämä kaikki ovat Algot Untolan eri tekijänimien teoksissa esiintyvien kirjailijahahmojen nimiä.

Useat hahmoista ovat jopa teosten keskushenkilöitä, joten Algot Untolaa ja hänen tekijänimiään voi perustellusti nimittää – niin halutessaan – myös taiteilijaromaanien tekijäksi. Näissä kirjailijahahmoissa tiheytyy poikkeuksetta myös kirjoittamista ja luovan työn tekemis-

tä hämmäntävä ajattelun kuva. Kytkeytyinä Untolan kirjeenvaihdossa käsittelemiin tekijänimien teosten ja yleisempiinkin kirjallisuuden esteettisiin asetelmiin sekä koko laajempaan tekijänimiproblematiikkaan kirjailijahahmot toimivat ilmaisuna Untolalle tärkeästä ja keskeisestä kysymyksestä eli tekijänä toimimisesta, sen ehdoista ja mahdollisuuksista. Toisin sanoen, siinä missä Maiju Lassilaa, J. I. Vatasta, Irmari Rantamalaa ja muitakin Untolan tekijänimiä myös näitä tekijähahmoja voi nimittää *käsitteelliseksi henkilöiksi*.

Algot Untolan tekijänimien teoksissa, erityisesti Irmari Rantamalan *Harhamassa* (=H, 1909) ja *Martvassa* (=M⁶⁰, 1909) sekä Liisa Vatasen *Veden haussa* -käsikirjoituksessa, käsitteitä hahmottuu taiteen ja elämän suhteen tarkasteluun sekä niiden välisen affektin pohdintaan. Maiju Lassilan teoksissa ei vastaavia pohdintoja ehditä mietiskellä ainakaan muutoin kuin kenties niille irvailemalla. Untolan oman moninimisen tekijäyysrakennelman yksi keskeinen piirre on yksityisen elämän ja tekijänä toimimisen pitäminen erillään; tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tekijänä toimiminen kuuluisi mitä suurimmassa määrin elämään. Pikemmin moniniminen tekijäyys haastaa ja kyseenalaistaa taiteen *palauttamisen* luojansa elämän kuvastajaksi. Tämän tehdessään moniniminen tekijä kuitenkin luo uutta elämää aivan konkreettisestikin ilmaistessaan ”keksittyjen” tekijähahmojensa kautta heille elämän ja mitä erilaisempia ajatuksia.

Kirjeenvaihdossa on silmiinpistävää, ettei niissä edes sivuta Algot Untolan yksityiselämään liittyviä asioita. Jos jotakin niihin viittaavaa tuodaan esiin, esitetään sekin aina kytkettynä kirjailijana toimimiseen. Kirjekokoelmakaan ei siis tarjoa ikkunaa tai edes tirkistelyn mahdollistavaa ovenrakoa, saati avaimen reikää Untolan yksityisyyteen. Silti kirjeenvaihto ylläpitää jaottelun yleiseen ja yksityiseen alueeseen⁶¹, mikä tulee esiin vaikkapa Eino Leinoa käsitellessä. Moittiessaan Eino Leinoa hevosen kakkaroitteen viskelijäksi Rantamala (6.6.1915) nimittäin korostaa, että tämä on ”ammattinsa eli kirjallisella alalla” käyttäytynyt vastoin herrasmiehen elkeitä ja painottaa ajatusviivoilla erotettuna, että ”yksityinen elämähän ei ketaan liikuta”. Yksityisen alueen mielenkiinnottomuutta on esimerkiksi Leo Lindsten (1977) suhteuttanut niihin karvaisiin kokemuksiin, joita Algot Untola itse kohtasi, kun hänen yhteiselämänsä Olga Jasinskin kanssa sai aikaan paljon julkista porua (ks. Lindsten 1977). Huomionarvoista on kirjailijan ammatin erottaminen

yksityisestä elämästä, ja Rantamala moittii Leinoa nimenomaisesti tämän tavasta toimia kirjailijana kirjallisuusinstituutiossa.

Kysymys julkisen ja yksityisen välisestä rajankäynnistä liittyy tekijänimien teoksissa siihen, minkälaista rajanvetoa tehdään elämän ja teosten välille. Rantamalan *Harhama* ja *Martva* ilmaisevat niiden välisen affektiosuhteen kysymällä, pitääkö ne kaksi erottaa toisistaan ja miten niiden väliset intensiiviset voimat kiertävät suunnasta toiseen. *Martvassa* Harhaman oma elämä paljastuu hänen kirjoittamansa ”Varotushuuto”-teoksen kautta, ja *Harhamassa* Harhaman yksityinen elämä liitetään hänen kirjoittamaansa teokseen. *Harhamassa* keskushenkilö Harhama kirjoittaa suurteosta, joka valmistuessaan olisi yhdenlainen kaikkeudenkirja, sillä se sisältäisi filosofisen maailmannäkemyksen, taruston Perkeleestä ja myös kertomuksen Suomen kansan historiasta sekä erilaisista myyttisiksi muodostuneista (raamatullisista) kertomuksista. Ennen kaikkea Harhaman teos kirjoittaa uuden jumaluuden vanhan tilalle. Oikeampaa olisi ehkä kuitenkin sanoa, että Harhama *haluaa* tulla tekijäksi, sillä koko *Harhaman* ajan teos on tekeillä, tekeytymässä – tätä teosta ei koskaan julkaista, ja Harhama hautaa sen lopulta maahan.

Harhama ja *Martva* ovat molemmat laajoja teoksia, ja jo siksi ne tematisoivat lukuisia kysymyksiä. Tässä yhteydessä keskitytään kuitenkin elämän ja taiteen väliseen suhteeseen, sillä sen tarkasteluissa teokset käsitteellistävät tekijyyden liikkeitä. Toimintaperusteiltaan tämä suhde hahmottuu teoksissa erilaiseksi huolimatta teosten keskinäisestä suhteesta. *Harhamassa* keskeiseksi kysymykseksi nousee ontologinen kysymys ”mitä taide on?” ja genealoginen kysymys ”mistä teos syntyy?”. *Martvassa* puolestaan kysytään ”miten kirjallisuus toimii/vaikuttaa?”.⁶² Painopiste-erot teoksissa ovat selvät, joskin vastaamisen prosessissa molemmat teokset toimivat ”tähytämisen periaatteella”: erilaisia vaihtoehtoja tarjotaan lukuisia, ja niiden välille rakentuu sahausliike. Lähtökohtaisesti on huomioitava, että nämä Rantamalan teokset aktivoivat melkein pä vastakohtaisia kirjallisuuskäsitteitä niille väittämille, joita Untolan tekijänimet esittävät teoksistaan kirjeenvaihdossa. Tämä johtuu myös siitä, että arkistoon kootut kirjeet ovat myöhäisemmältä ajankohdalta kuin nämä vuonna 1909 julkaistut teokset.

Harhama ja *Martva* liittyvät ensisijaisesti dekadenssin ja symbolismin perinteeseen, mutta ne keskustelevat ilmestymisajankohtansa aateellisen ilmaston kanssa laajemminkin. Pirjo Lyytikäinen (1997) on

liittänyt *Harhaman* ja *Martvan* osaksi suomalaista dekadenssia *Narkissos ja sfinks* -tutkimuksessaan.⁶³ Lyytikäisen (1997, 221) mukaan teokset "(...) ovat suomalaisen dekadenssin merkillisin luomus." Rantamalan teokset kuvaavat 1900-luvun alkuvuosia paikantumalla sekä Venäjälle (erityisesti Pietariin) että Suomeen, mutta myös "ikiaikaiseen avaruuteen", Perkeleen ja Jumalan tilaan.

Harhaman yhtenä keskeisenä toiminnallisena logiikkana on kuvata keskushenkilö Harhamaa aseena ikuisessa taistelussa Perkeleen ja Jumalan välillä (vrt. Lyytikäinen 1997, 229). Jumalien välistä kamppailua kuvataan sekä "erillisenä" kulkevassa Perkeletarustossa että kytkettynä keskushenkilön elämänjuoneen. Romaanin myyttinen juoni liittyy myös Goethen *Faustiin*, sillä Harhama tekee oman faustilaisen sopimuksensa pahan kanssa. Marshall Berman (1988/1982, 38–41) on tunnetussa tutkimuksessaan nimennyt Faustin yhdeksi keskeiseksi modernin kokemuksen myyttiksi, ja myös suomalaisessa viime vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa⁶⁴ paholainen oli yleinen kuva (ks. Rojola 1999, 154). Pirjo Lyytikäinen (1997, 210) puolestaan paikantaa paholaisen narsistisena sankarina ja transgressiivisena anarkian, nihilismin ja rajattoman nautinnonhalun henkenä suomalaisen dekadenssin ja symbolismin keskeiseksi hahmoksi. *Harhamassa* Perkeleen henkilöahmo on nimihenkilön ohella keskiössä.

Faustin myytti reterritorialisoidaan *Harhamassa* nimenomaisesti tekijyyttä ja kirjoittamista käsitteleväksi. Harhama "myy" itsensä Perkeleelle, jotta voisi kirjoittaa suurteoksensa loppuun. Aloitettuaan vihdoin teoksensa kirjoittamisen Harhama ajautuu jälleen kerran epätoivoon, jolloin hän polvistuu Perkeleen eteen ja rukoilee tältä avunantoa: "Jos sen teet, niin minä uhraan ja lupaan sinulle sieluni ja ruumiini ja kunniani ja kaikkeni..." (H 1110.) Myöhemmin Harhama rukoilee Perkeleeltä vielä toistamiseenkin apua. *Harhamassa* tämän paholaissopimuksen kytkeminen nimenomaisesti kirjoittamiseen, luovaan työhön on merkillepantavaa: ikään kuin sitä kautta osoitettaisiin, että luova työskentely on "paholaismaista". Harhaman kirjoitustyö sujuu sopimuksen jälkeen aiempaa kiivaammin, totaalilla kiihkolla aivan kuin Harhama maksaisi Perkeleelle velkaansa kirjoittamalla. Kirjoituksen paholaismainen luonne osoitetaan myös Harhaman teoksen sanoissa. Harhama hahmottelee uutta jumaluutta, ja sitä kuvataan esimerkiksi näin: "Syntikin on ase jumaluutemme kädessä." (H 1421) Tämä asettuu vastakkaiseksi

Rantamalan koko teoksen nimiölehdellä ilmoitetulle motolle, jonka sananmuoto on "Syntikin on ase Jumalan kädessä." Vanha Jumala korvataan Harhaman Perkeleen ansiosta luomalla uudella jumaluudella.

Perkele on siis läsnä Harhaman teoksessakin varjona, aineksena, jolloin Harhaman kirjoituksen "ääni" on kahdentunut: perkeleellinen kaiku kuuluu sen kaikissa sanoissa. Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1986/1975, 29–34) painottavat paholaissopimukseen kuuluvaa 'kahdentumista' (kaksinaisuutta, "kahden kauppaa") kirjoittaessaan Kafkasta ja erityisesti hänen kirjeenvaihdostaan. He ottavat tässä yhteydessä esiin myös Proustin, "toisen diabolisen hahmon". Deleuzen ja Guattarin mukaan paholaissopimuksissaan Kafka ja Proust molemmat asettavat vastakkain kirjoittamisen ja avioliiton. Tätä näkemystä hyödyntäen voi ajatella Harhaman paholaissopimuksen kaksoissidonnaisuudeksi seuraavaa. Kun Harhama omassa paholaissopimuksessaan sitoutuu "perkeleelliseen kirjoittamiseen", hän samalla sitoutuu "irti" kristillisestä Jumalasta, (kirjaimellisesti) jumalallisesta eli synnittömästä, hyveellisestä kirjoittamisesta. Samalla Harhama irtaantuu yhä enemmän laajemmastakin "Jumala-sopimuksesta", avioliitosta ja kristilliseksi nimettävissä olevasta elämäntavasta.

Paholaissopimuksen solmiva Harhama yhdistelee kirjallisuuden traditiossa esiintyneistä Faust-hahmoista itseensä ns. kunnianhimoista esteetikkoa ja intohimoista neroa – kirottu ja syntinen taikuri, romanttinen aatelinen ja paremman maailman utopisti eivät niinkään vaikuta Harhaman hahmossa (Faust-hahmoista ks. Smeed 1975, 14, 29). Dionyysisessä rajattomuudessaan mies kuvittelee teoksensa luovan uuden jumalan ja tarjoavan uudenlaisen elämän- ja maailmannäkemyksen vanhojen tilalle. Harhaman kirjoittamisessa ei siis todellakaan ole kyse tekijänimien kirjeenvaihdossa esiin tulevasta "koiramaisesta leipätyöstä, kyhäysten tekemisestä" vaan jostakin "elämää suuremmasta". Harhaman teoksessa, Bermanin tutkimuksen (Marxilta lainattua) otsikkoa mukaillen, siis "kaikki mikä on ollut pysyvää sulaa ilmaan" – *Harhamassa* ajatus ilmaistaan muodossa "Kaikkialla syttyi uusi elämä ja hävisi vanha" (H 939–940). Jopa Harhama itse "sulaa" ajoittain pois faustilaisesta aktiivisuudesta vajoten passiiviseen, elämään kyllästymisen tilaan. Tarkentaa voikin seuraavasti: siinä missä *Martva* kysyy "mitä taide tekee vastaanottajalle?", *Harhama* käsitteellistää kysymykseksi "mitä taide tekee tekijälleen?".

Harhama-hahmon keskeisyys tuodaan esille jo Rantamalan teoksen nimessä, jonka etymologia (kuten mainittu) viittaa kimairaan, kaksineuvoiseen kasviin. Deleuzen ja Guattarin paholaissopimusta esittävien näkemysten kautta luettuna Harhaman kirjoitustyökin on kaksineuvoista, liikettä Jumalan ja Perkeleen välillä. Romaanissa hahmon kahtaalle suuntautuvaa intensiteettiä korostetaan eksplisiittisesti kuvaamalla häntä useissa kohdin kaksineuvoisuus-sanalla. Harhaman hahmo toimii eri suuntiin tähyilevänä Januksena, joka liikuskelee erilaisilla jänneväleillä. Aiemmin esillä ollut, kimairaan liitetty risteyksen laki, (khi), vaikuttaa Harhaman tapauksessa sananmukaisesti ”ylhäältä” päin tulevalta määräykseltä, sillä ei pelkästään Perkeleen hahmo ohjaile hänen kulkuaan vaan myös erilaiset ennustukset viitoittavat hänen suuntautumisiaan: mustalaiseukon ennustuksen mukaan mies on kirjoittava suurteoksen, joka tuo hänelle mainetta ja kunniaa.

Harhama on tuomittu (deterministisesti) toteuttamaan ylimaallisesti päätettyä kohtaloaan nimenomaisesti epäilyksen risteykseen juurutettuna. Häntä riivaa uskonnollinen epäily eli usko vaiko kieltämys (Jumala – Perkele), elämäntapoihin liittyvä epäily eli sovinnainen siveellisyys vaiko yksilöllinen siveellisyys (avioliitto – vapaa suhde) sekä yhteiskunnallinen epäily eli sosialismi vaiko porvarismi (yhteisomistus – yksityisomistus). Kasvimaailmaan vertautuminen on loogista siinäkin, että Harhama on saanut jo geeniperimässään kahtaalle vetävän juurakon: hänen äitinsä oli tosiuskovainen, kun taas isä oli jumalankieltäjä. Harhamassa vellovat sekä velttous että uhma, kuuluminen ”joukkoihmisiin” tai vetäytyminen täydelliseen yksinäisyyteen. Kaksineuvoisuutta korostetaan myös henkilöhahmoasetelmassa. Jumala-uskoa ja myöntävää rakkautta edustava pietarilainen munkki Pietari toimii ajoittain Harhaman kaksinaisuutta ruokkivan asteikon toisena ääripäänä ja vihaa uhkuva Nikolai Petrof toisena. Vallankumouksellisesta anarkistityöläisestä Nikolaista ja Harhamasta ”(..) oli tullut henkielämän kaksineuvoinen aviokasvipari.” (H 339.)

Harhaman Janus-päinen olemus kytkeytyy elimellisesti hänen kirjoittamaansa teokseen, sillä niin kauan kuin hän ei osaa päättää yllä lueteltujen vaihtoehtojen välillä, on teos ”reikä, jossa elämän pöly karkeloi” (H 698) tai aukko, kuilu, pyörre, mitä kaikkia käytetään kuvaamaan teosta. Huomioitava on, että ne jännevälit, joilla Harhama haparoi, ovat *aatteellisia*, eivät niinkään ”esteettisiä”. Oman teoksen kauneutta tai il-

maisun sujuvuutta Harhama ei epäile ennen kuin koko teoksen perustana toimiva ajatusrakennelma romahtaa. Kun Harhama luottaa omaan teokseensa, näkee hän itsensä jopa korottautuneena uudeksi Väinämöiseksi (H 1040), jonka teoksessa ”synnyinmaan laulu saa korkeimman kaiun” (H 1048). Harhama visioi itsestään kansalliskertojan kansalliskirjailijoiden tilalle, sillä onhan hänen teoksessaan koko Suomen kansan historia kirjoitettu uudenaikaiseksi. Hän korottaa itsensä ”Suureksi Kirjailijaksi”⁶⁵.

Harhaman juonellinen logiikka rakentuu keskushenkilön suunnitteleman suurteoksen syntyprosessin kuvaamisen varaan. Yhtäältä voisi jopa väittää, että ”teos-juoni” on kaikista keskeisin, sillä Harhamalla on taipumus kytkeä kaikki kohtaamansa ihmiset tai hänelle ja muille sattuvat tapahtumat lopulta omaan teokseensa ja sen aatteellisiin ristiriitoihin. Ristiriidat hänen täytyy ratkoa, jotta uuden jumaluuden synnyttäminen olisi mahdollista. Pietarilaisen hienoston seurustelupaikassa, ’Hiiden mylly’ -nimisessä bordellissa, on nostettu jumaluudeksi lihan himo, joka kuvataan Harhaman tympääntyneen naturalistisen katseen kautta. Yläluokan turmeltuneisuus tuodaan esiin myös ’Kullan temppelein’ kautta. Kullan temppeleli on pörssi, jossa jumaluudeksi on korotettu modernille maailmalle ominainen kapitalistinen voiton tavoittelu – Harhama itse menettää omaisuutensa pörssikeinotteluissa. Hän etsii uutta jumaluutta myös osallistumalla vallankumouksellisten sosialistiseen, joukkoihmisajattelulle perustuvaan toimintaan. Harhama myös tarkkailee modernin kapitalismin äärimmillen vietyä, työväestön riistoa edustavaa jättiläismäistä tehdaskompleksia, ’Hornan luolaa’, jossa (kuten myös kurjissa työväen asunnoissa) todentuu naturalistinen ajatus ihmisestä sosiaalisen ympäristönsä tuotteena ja eläimen kaltaisena olentona.

Affektiosuhteeksi käsitteellistettynä elämä ja teos toimivat jatkuvassa, kaksisuuntaisessa vaikuttamisprosessissa, sillä kaikki muut hahmot ja heidän elämänsä tapahtumat liittyvät Harhaman mielessä osaksi teoksen muotoutumista: elämä kaikessa laajuudessaan ja ristiriitaisuudessaan palvelee teoksen synnyttämistä. Synnyttämisen metaforat ovatkin ominaisia teoksen kuvaamisessa, sillä Harhama jopa nimetään ”valmistamansa jumaluuden kohduksi” (H 1037), joka kiihtyy synnytyshetkeä varten. Kaksineuvoisuus, kimairamaisuus, aktualisoituu tässä Harhaman feminiinistämässä kohduksi ja teoksen nimittämisessä ”emättimiksi”, josta uusi jumaluus syntyy. Harhama on siis yhdenlainen mutantti, välitilan olio.

Harhaman toimintaa tekijänä, tai jopa koko *Harhama*-romaanin, voi kiteyttää *tapahtumaksi*, jossa erilaisiin voimiin sisältyvä potentiaalisuus vapautuu, kun voimat aktualisoituivat saumaantuessaan yhteyteen toisiensa kanssa. Tapahtumassa ei niinkään ole kyse tietystä tilasta tai ”tapahtumisesta itsestään” vaan tapahtumisessa jokin aktualisoituu. (Ks. Stagoll 2005b, 87–89). Kun Harhama kohtaa venäläistä yläluokkaa tai kurjalistoa, kun hän osallistuu vallankumouksellisten attentaattiin tai munkki Pietarin saarnahetkeen, näissä kohtaamisissa alkaa tapahtua muutoksen prosesseja, jotka aktualisoituvat Harhaman teostaan koskevassa ajattelussa ja lopulta itse teoksessa. Nimeän tämän tapahtuman verbillä ’harhamoida’. Tällä verbillä ei pelkästään tavoiteta Harhamalle ominaista tapaa muutella näkemyksiään ”kuin harharetkillä matkatessa”. Odyssukselle kuuluvaa ’harhailua’ enemmän verbi liittyy koko *Harhamassa* rakentuvaan tapaan hahmottaa Harhaman luomisen prosessia, jota ei voi erottaa aiemmin mainituista hahmon erisnimessä kiteytyvistä seikoista.

Gilles Deleuze kehitti tuotannossaan erityisesti kirjallisuutta käsittelevää havainnointia, joka voidaan nimittää ”kliiniseksi ja kriittiseksi projektiksi”⁶⁶. Käsitteellistykseni *Harhaman* tapahtumasta verbillä ’harhamoida’ kytkeytyy juuri tähän Deleuzen ”projektiin”, jonka voidaan sanoa koostuvan kolmesta perustavasta komponentista (ks. Smith 1997, li): 1. Erisnimen toiminta; 2. Erisnimen osoittama ei-henkilökohtainen moneus tai kooste; 3. Aktiiviset pakoviivat, joista kyseiset koosteet muodostuvat (kielen ja tyylin kysymykset, joita *Harhamankin* kohdalla käsittelem seuraavassa pääluvussa). Verbimuotoisena ’harhamoida’ samalla sekä erkaantuu Harhaman henkilöahmosta että lähestyy erisnimen määrittämää kaksisuuntaisen liikkeen prosessia.

Deleuzen kaksi ensimmäistä komponenttia liittyy filosofin tapaan tarkastella kirjailijaa (taiteilijaa) kliinikkona tai diagnostikkona. Deleuze (1990b, 237) kirjoittaa: ”Sillä tekijät, jos he ovat suuria, ovat pikemmin lääkäreitä kuin potilaita. Tarkoitamme, että oireiden ryhmittämiseen liittyy aina paljon taidetta (...) taiteilijat ovat kliinikkoja, eivätkä niinkään oman tapauksensa, tai edes yleisesti jonkun tapauksen kliinikkoja; pikemminkin he ovat sivilisaation kliinikkoja.”⁶⁷ Deleuzen näkemys taiteilijoista kliinikkoina kytkeytyy Friedrich Nietzschen näkemukseen taiteilijoista ja filosofeista ”kulttuurin lääkäreinä”, joille ilmiöt ovat tiettyjen voimien merkkejä tai oireita (ks. Deleuze 2005/1962, 14).

Taiteilijan toiminta on siis yhdenlaista symptomologiaa⁶⁸ eli oireoppia, jossa oireyhtymän määrittely vaatii tarkkaa analyysiä, ”kriittistä” ajattelua, käsitteiden luomista. Usein lääkäri nimeää oireyhtymän omaan erisnimeensä viitaten.

Tältä kantilta ajateltuna Harhaman voi sanoa tarkastelevan ”ympäriä maailmaa joka on sairas” ja kehittelevän sen oireoppia. Oireyhtymään liittyy niin kapitalistinen voitontavoittelu kuin erilaiset uskonnolliset ja siveelliset näkemykset. Ja juuri tässä todentuu Harhama-romaanin poliittisuus mitä suurimmassa määrin: vaikka Harhama veloo omien ajatustensa ja näkemystensä parissa, hän ei kuitenkaan koskaan ”irtaannu” yhteisöstä saati yhteiskunnasta – hänen ”yksityiset” ajatuksensa suhteutuvat aina yhteisten asioiden hoitoon. ’Harhamoida-tapahtuma’ voidaan nimittää Harhaman symptomiksi, jonka ilmaisu kytkeytyy laajemmin naturalistiselle dekadenssille ominaiseen ajatteluun yhteiskunnan rappiosta, sairaudesta. Italialaista ja ranskalaista dekadenssikirjallisuutta tutkinut Barbara Spackman (1989) sanoo dekadenssin kuvaavan tilaa terveyden ja sairauden välillä. Spackman käyttää toipilaan metaforaa ja nimeää dekadenssin jos ei sairauden niin ainakin toipilaana olon retoriikaksi. Harhaman kirjoittaman teoksen on tarkoitus pelastaa maailma, toimia sen lääkkeenä.

Harhaman lääkkeen ”raskausaika” on pitkä. Hän on suunnitellut teostaan kaikkiaan yli 17 vuotta, ja romaanin tapahtuma-aikaa ehtii kuluu parisen vuotta ja 1000 sivua ennen kuin varsinainen h-hetki eli kirjoittamisen alku kuvataan. Se tapahtuu kolmannen niteen alussa, mutta sitä ennen on kuvattu paljonkin Harhaman suunnitelmia teoksensa sisällöistä ja kuluista. Myös kirjoittamisaktin materiaalisien ympäristön osuus luomistyössä tulee huomioiduksi, sillä kertoja paneutuu yksityiskohtaisesti kuvaamaan Harhaman valmisteluja kirjoituspöytänsä suhteen. Harhama tilaa kirjoitustelineen, jonka keskellä on pieni pääkallo. Pääkallon laelle, lasikuvun alle Harhama asettaa pietarilaiselta hienostorouvalta, paronitar Lichtensteinilta saamansa kukat kahden kuparikäärmeen vartioitaviksi. Kirjoitustelineeseen hän kaivertaa neljän ystävänsä, Anna Pawlownan, munkki Pietarin, Zaikon ja Nikolain merkkivuodet ja syntymäpäivät.

Kirjoitustelineen symbolinen intensiteetti voimistuu, kun Harhama vihdoinkin aloittaa teoksensa kirjoittamisen. Hän lähtee liikkeelle alusta, ensimmäisestä virkkeestä, ja hän kirjoittaa käsin, ”munkin siunaamalla

kynällä” (H 1071). Kynän symbolinen merkitys korostuu, sillä kertoja toistaa sen olevan munkin siunaama. Kynän materiaalisuuden korostaminen on tärkeää siksin, että juuri tällä siunatulla kynällä Harhama kirjoittaa perkeleellisiä säkeitään. Mutta ennen kaikkea kynän materiaallinen ja symbolinen merkitys latautuu voimallisesti Harhaman teoksen vihdoinkin muotonsa saavasta aloituslauseesta: ”*Minä tahdon tulla toimeen ilman Jumalaa...*”. (H 1071, kursiivi alkuperäinen.)

Tämä teoksen ’in medias res’ -aloitus paikantaa harvinaisen suorasanaisesti Harhaman kirjoittaman teoksen tavoitteen kirjoittaa uusi jumala vanhan tilalle. Lainausmerkeillä osoitettu aloitusvirke on mielenkiintoinen myös siksi, että se on koko *Harhaman* kokonaisuudessa yksi ainoita selvästi jo typografisesti erikseen esitettyjä kohtia Harhaman kirjoittamasta teoksesta. *Harhaman* kululle on ominaista esittää sivukaupalla parafraaseja Harhaman teoksessaan kehittelemästä jumaluuden syntytarustosta ilman sitaattimerkkejä tai muita osoittimia. Paikoitellen kertoja tiivistää Harhaman teosta esimerkiksi näin: ”Ja taas kirjoitti Harhama loistavan ylistyslaulun jumaluuden suuruudelle. Hän kuvasi sen syntymän suurena, kuin ensimmäisen päivän valkenemisen sinä hetkenä, jolloin valo tulvi luonnon pakahtumista. Hän lauloi sen nousun suureksi ja kirkkaaksi.” (H 1150.)

Useimmiten kuitenkin romaani noudattaa seuraavan kaltaista mekanismia Harhaman teoksen kuvaamisen suhteen: ”Teos jatkui. Luonto oli nyky-valmis. Kaikessa ilmeni jumaluuden vaistomainen pyrkimys olemuksensa: kaikkeuden herraksi. Ikivuoret kohottelivat jyrkeitä hartioitansa. Ne yrittivät kietoutua kivivanteiksi maan ympärille...puristaa sen kynsiinsä...anastaa syleilyihinsä...vallata sen muilta.” (H 1051.) Toisin sanoen *Harhaman* kokonaisuudessa ei (välttämättä) tehdä eroa *Harhamaan* kuuluvan juonilinjan ja Harhaman kirjoittaman teoksen välille.

Tämä affektiivisesti outottava sekoittelu on kuitenkin loogisessa suhteessa siihen, minkälaiseksi tekijähahmoksi Harhama kuvautuu. Kun hän on lopulta alkanut kirjoittaa, kirjoittaa hän melkein koko ajan, öisinkin: ”Hän lopetti työnsä hetkeksi, ja läksi metsään kehräämään uusia mielikuvituksen loistavavärisiä runorihmoja. Hän kehräsi niitä viime-öisistä unistansa, tulevan yön unien keränpohjalliseksi...” (H 1182.) Havainnollinen kiteytys Harhaman luomisprosessista on esimerkiksi seuraavanlainen:

Hän ryhtyi taas teostansa jatkamaan. Kaikki epäilyt haihtuivat ja tukehtuivat hänen sielunsa huumaavaan kuumeeseen. Hänen sielunsa kuumeesta puhkesivat päivällä hurjat mielikuvat, mielikuvista puhkesivat yöllä unikukat ja niistä taas seuraavan päivän uudet, yhä rohkeammat mielikuvat, joita hän sitten maalaili teoksensa sivuille. Hän eli alati vieraisa, vanhimmissa maailmoissa, joissa ihminen on ehtinyt jumaluuteensa kehittyä. (H 1172.)

Sitaatissa huomion voi kiinnittää esimerkiksi ”mielikuvat”-ilmaisuun ja ”sielun huumaavaan kuumeeseen”, joiden myötä Harhaman luomisprosessia voi kuvata käsitteillä imaginaatio ja inspiraatio, ja paikantaa käsitteet romantiikan aikaiseen näkemykseen inspiraatiosta tekijän sisäisenä, yksilöllisenä toimintana, imaginaationa (ks. Kurikka 2006, 23). Tämä romanttinen painotus Harhaman luomisprosessin kuvauksessa on mielenkiintoisessa suhteessa ajatukseen Harhamasta naturalistisesti painottuvan dekadenssin hahmona. Harhamaa ei voi niinkään ajatella dekadenssille ominaisena ”sielunsa sisäisyyden taiteilijana” (ks. Lyytikäinen 1997, 29), todellisuudesta omiin mielikuvamaailmoihinsa vetäytyvänä hahmona, sillä hänen kirjoittamisensa syntyy mitä suurimmassa määrin kytköksissä ympäristöön.

Toisaalta Harhamaa ei voi luokitella – huolimatta hänen tavastaan diagnosoida maailman sairastamista – Émile Zolan naturalistisen ”kokeellisen romaanin teorian” hahmottelemaksi tiedemies-kirjailijaksi-kaan, joka objektiivisesti todellisuutta tarkkailemalla tekee kirjallisia ”kokeita” (ks. Rossi 2009, 34–35). Pikemmin Harhama liikkuu Januksena naturalistisen analyttikon ja romanttisen näkijän välisellä jännevälillä. Tekijähahmona Harhama ei asetu suhteeseen niinkään ’kansankirjailijan’ kanssa, vaan hahmo liikkuu ’oikeiden, varsinaisten kirjailijoiden’ asteikossa. Harhamassa ei aktualisoidu potentiaalisuus murrokseen, (vallankumoukselliseen) tekijyyteen. Harhamaa voi pitää reaktiivisena tekijänä, passiivisen affektiosuhteen ilmaisuna, sillä Harhama pyrkii Tekijäksi Tekijän paikalle. Hahmon rakentama teos uusine jumaluuksineen painottuu *vastakirjoituksena*, eikä niinkään pyrkimyksenä uuteen avaukseen. Harhaman kirjoittama teos reagoi kristilliseen Jumalaan, jota vasten sekä vastaan Harhama perkeleellisen avustuksen myötä asettuu. Teoksensa avulla Harhama pyrkii konkreettisen Tekijä-Luojan asemassa niin korkealle, että pystyy synnyttämään uusia jumalia.

Harhama saa omasta ”sielustaan” mielikuvitustyönä kuvia, jotka unityössä prosessoituvat uusiksi. Sitten ne muotoutuvat sanoiksi paperille – tosin nämä mielikuvat ovat alkanee kehkeytyä jo kaikissa elämisen tapahtumissa ennen tätä inspiraatio- ja imaginaatiotyöskentelyä. Oikeastaan voi sanoa, että Harhama ”ylittää” oman teoksensa, sillä hän vastaa siitä täydellisesti, mutta paradoksisesti hän on samalla läsnä teoksessaan kaikkialla kuin Jumala – juuri tässä kaikkivoivuudessaan Harhama kytkeytyy romanttiseen nerotekijään. Vertaaminen Jumalaan on Harhaman tapauksessa kirjaimellisesti paikallaan, sillä hän on niin mahtava tekijäluoja, että hän tappaa entisen jumalan ja synnyttää tilalle uuden aivan kirjaimellisesti. Jumalallisuuteen viittaa myös se, että ”hän [Harhama] luulotteli olevansa Messias, joka on kutsuttu osottamaan maailmalle oikean jumalan ja jota ihmiset sen tähden vainoavat.” (H 1739). Harhama pitää itseään ”Valittuna”.

Harhamassa kuvattu nimihenkilön luomisprosessi tulee mielenkiintoisesti yllättävän lähelle sitä tapaa, jolla 1800-luvun vaikutusvaltainen venäläinen kirjallisuuskriitikko Vissarion Belinski (1811–1848) on tarkastellut kirjallista luomisen aktia. Algot Untolaa käsittelevässä tutkimuksessa Vissarion Belinskiin on viitattu lyhyesti. Elsa Erho (1957, 137) kirjoittaa väitöskirjassaan, että ”sosiaalisena kirjailijana hän [Untola] näyttää seuranneen venäläisen kriitikon Belinskin vaatimusta, että taiteilijan on palveltava omaa aikaansa ja oltava niin todellisuudentajuinen, ettei vakaumuksen ja toiminnan, taiteen ja elämän välillä ole mitään eroa.”

Eino Karhu (1973, 96–99) puolestaan vertaa Vissarion Belinskin ja Søren Kierkegaardin näkemyksiä toisiinsa kirjoittaessaan ”uusromantiikasta” suomalaisessa 1900-luvun alun kirjallisuudessa. Karhun painopisteenä on pohtia uusromanttisten tekijöiden ajatuksia ”yksilöllisyyden” ja ”sosiaalisuuden” suhteesta. Karhun mukaan Belinski puolustaa yksilöä, mutta yhteiskunnallisena ajattelijana hänelle on tärkeää korostaa yksilön riippuvuutta yhteiskunnasta: yksilö kehittyy sosiaalisuuden kautta. Karhun näkemyksessä suomalaiset uusromantikot ovat kuitenkin lähempänä Kierkegaardin ”yksilön sisäisen elämän absolutisointia”, joka sulkee pois pääsyn sosiaalisuudesta, kuin Belinskin sosiaalisuutta. *Harhamassa* Karhu (1973, 99) näkee ”belinskiläisyyttä” kirjoittaessaan, että ”Lassila suuntaa omaelämäkerrallisen sankarinsa henkisen etsinnän ulospäin ja näin johtaa hänet ajatukseen palvella ”maailman köyhälist-

tö”, vaikka tässä pyrkimyksessä onkin uusromanttisen ”valuimmuuden” ja messianismin painolastia”.

Huolimatta tekijyyteen ja kirjallisuuteen liittämästään yhteiskunnallisuuden ja sosiaalisen tietoisuuden korostamisesta Belinski painottaa varsinaisessa luomisen aktissa yksilöä. Kirjoituksessaan ”Venäläinen novelli ja hra Gogolin novellit” (1975, 49; alunperin 1835) Belinski kuvaa, miten kirjailija saa inspiroituneena idean – kirjailija ”vastaanottaa” sen – ja työstää ideaa päässään, näkee sen hahmoina ja tapauksina ennen kuin hän antaa sille kirjoituksessa muodon. ”Se [muoto] ei ole niin tärkeä, sillä se on kahden edellisen seuraus”, Belinski (1975, 52) kirjoittaa. Belinskillä – ja myös Rantamalan Harhaman luomisprosessissa – tiedostamattomalla on suuri osuus taiteen tekemisessä. Brittiläinen Belinskiin perehtynyt kirjallisuudentutkija Richard Freeborn (2003, 69) kirjoittaa, että belinskiläisessä ajattelussa hyväksi nimeytyvä kirjallisuus toki ”kuvaa elämää, todellisuutta”, mutta ilman voimakasta subjektiivista impulssia, irrationaalisuutta, kirjallisuus on kuollutta. Belinski (1975, 54) näkee kirjailijan kohteensa ”orjana”, sillä tekijä ei itse sitä valitse eikä kehittele, sillä ”hän ei voi luoda käskystä eikä tilauksesta eikä omasta tahdostaan, ellei tunne innoitusta, joka ei lainkaan riipu hänestä; niin muodoin luominen on riippumatonta luovasta henkilöstä, joka tässä esiintyy yhtä paljon kärsivänä kuin toimivana.”

Viimeisessä laajassa kirjoituksessaan, ”Katsaus vuoden 1847 venäläiseen kirjallisuuteen” (ilmestyi vuonna 1848) Belinski (1975, 187–188) kiteyttää: ”Taide vaatii ennen kaikkea sitä, että kirjailijan on oltava uskollinen luonnolleen, lahjakkuudelleen, mielikuvitukselleen.” Rantamalan Harhamaa voi pitää belinskiläisenä taiteilijana ei pelkästään yksilöllisen mielikuvituksen merkityksen korostamisen kautta vaan myös jatkuva neuvottelua ympäröivän yhteiskunnan, elämän kanssa käyvänä kirjailijana. *Harhama* näyttääkin rakentavan ’yksilöllisen’ ja ’sosiaalisen’ (yhteisöllisen) välille suhteen, jossa elementit eivät tanssi toistensa vastakohtaparina eivätkä asetu edes dialogiseen aseteluun. Pikemmin ne kietoutuvat toisiinsa niin, että voivat kääntyä yhtä hyvin ylösalaisin siten, että ilmeisessä sosiaalisin onkin yksilöllisin ja päinvastoin. Näin ajateltuna Harhama on yksilö, jossa on kaikki, yksilö ja yhteisö, kokonainen lauma.

Rantamalan romaanissa vastaavan kaltainen kieputtelu toteutuu myös teoksen/taiteen ja elämän välisessä suhteessa. Harhaman kirjoit-

tama teos sulauttaa elämän sisäänsä. Kun Harhama kokee ahdistusta erilaisten aatteiden ja ajatusmallien ristiriitaisuudesta, on teos pakoviiva, portti, sanamukaisesti pelastustie pois elämänahdingosta, kuten seuraava sitaatti osoittaa.

Ja silloin ilmestyi hänelle taas kuolema ja kaikenhäviö. Hän näki elämänsä jo sen kitaan suistuneena. Hän tunsu itsensä jo autioksi taloksi, jonka uuni on rappeutunut, akkunat säretyt ja seinät lahoavat ja murenevat kuoleman toukkien kaivelemisesta. Hän hätäytyi, etsi pelastavaa olenkortta ja tarttui siihen, johon oli tuhannesti tarttunut: teoksensa ajatukseen. (H 619.)

Tässä merkityksessä teos, taide, näyttäytyy symbolistiselle kirjallisuudelle ominaisesti arvoköyhää maailmaa suurempana, sen tuolla puolen olevana, elämään sisältyvää kuolemaa suurempana (ks. Lyytikäinen 1997, passim.). Tämä näkemys kuitenkin kulkee *Harhamassa* rinnakkain elämän ja taiteen yhdistävän näkemyksen kanssa. Tämä ilmaistaan erityisesti silloin, kun kuvataan Harhaman ajatuksia teoksen kirjoittamisesta ja erityisesti silloin, kun Harhama itse yhdistää teoksensa omassa elämässään kokemiinsa tapahtumiin ja niiden myötä syntyneisiin ajatuksiin. Esimerkkinä tästä yhdistämisestä toimii seuraava lainaus, jossa Harhama pohtii rakastettuaan, rouva Esempiota – rouva Esempio on myös teoksen kirjoitetun uuden jumaluuden esikuva, nimensä mukaisesti esimerkki⁶⁹:

(...) alkoi hänelle joskus välähtävänä valona selvitä rouva Esemption ajatuksen rohkeus ja sen suuruus. Se huumasi häntä ja viehätti, ja kun hän yritti alkaa teoksensa kirjoituksen, tuntui kuin olisi siinä aukko: turha arkailu, keskittiehen pysähtyminen... Se aukko oli alkanut pienestä neulanpistosta Valkeassa talossa, mutta nyt se laajeni, suureni, huikaisi ja kirkasti uuden maailman. Teoksen juoni näytti rikkinaiselta...sitten oli siitä jälellä enää repaleita...viimein ei niitäkään... Neulanpiston tekemä reikä laajeni äärettömyyden-laajuuksiksi aukoksi ja siihen aukkoon hävisi koko teos. Mitään vanhaa ei jäänyt enää jällelle. (H 669.)

Äärettömäksi laajentunut aukko, epäselvät ajatukset estävät Harhamaa ryhtymästä työhön. Yhtäältä on kyse ns. luomisen tuskasta, kirjoittamisen vaikeudesta, mutta myös elämisen linkittymisestä taiteeseen.

Harhamassa elämän ja kirjoittamisen suhde ilmaistaankin usein tulemisen tapahtumaksi, intensiiviseksi metamorfiseksi tilaksi, jossa molemmat sulautuvat toisiinsa säilyttäen silti omat ominaisuutensa.

Rouva Esemption merkitys on Harhamalle ratkaisevan suuri niin omassa elämässä kuin teoksen kirjoittamisessa. Tämä käy ilmi seuraavasti: ”Rouva Esempio oli jo kasvanut yhteen hänen teoksensa kanssa. Jokainen huono ajatus hänestä tuntui jo oman teoksen häpäisemiseltä.” (H 753.) Rouva Esempio on täydellisesti yhtä Harhaman kirjoittaman teoksen kanssa. Heidän yhteiselämänsä vaiheet aina sen alusta loppuun asti limittyvät teoksen kirjoittamiseen niin paljon, että Harhama ylipäättään aloittaa kirjoittamisen vasta kun sekä omat aatteelliset epäselvyydet että yhteiselämän puitteet on ratkottu. Epävarmuus teoksessa esiin tuotavasta oman aatteen ristiriitaisuudesta vaivaa Harhamaa niin paljon, että ”(..) sen [teoksen] sortuminen tietäisi hänen elämänsä hautautumista häpeään ja aisti-elämän likaan.” (H 753.) Kun elämä kytkeytyy teokseen, kytkeytyy myös teoksessa esiin tuotava uudenlaisen jumaluuden aate elämään.

Harhama aloittaa siis teoksen kirjoittamisen vasta kun nelma kodista ja sitä myöten aatteen ruumiillistuma rouva Esempio näyttävät reaalistuneen ihanteellisessa muodossa: ”Utuisten mielikuvien, himojen ja toiveiden ja unelmien vaikutteesta oli Harhama lopullisesti alkanut suuren työnsä. Mielikuvat ja unelmat ja halut loivat siten ihmis-elämää. Mutta mielikuvien langat juoksevat tuntemattomilta keriltä...” (H 1081.) Teoksen ja elämän affektiosuhde on reaktiivista perustaltaan.

Harhaman mielikuvissa rouva Esempio saa keskeisen paikan, joka rakennetaan noudattaen nietzscheläistä eetosta korkeammasta ihmisestä, ”yli-ihmisestä”. Friedrich Nietzschen Zarathustran teoriaan korkeammasta ihmisestä suhteutettuna Harhama itse on kuin ennustaja, passiivisen nihilismin edustaja, viimeisen ihmisen profeetta, omien ajatustensa mukaisesti ”ihmishengen profeetta” (H 338). Rouva Esempio on puolestaan kuva korkeimmasta ihmisestä, jossa Harhama reaktiivisesti esittää itsensä ”jumalallistettuna”. (Vrt. Deleuze 2005/1962, 213.) Hän ei kuitenkaan tiedä, että rouva Esempio on Perkeleen ase sodankäynnissä Jumalaa vastaan, ja siten nainen on hänen unelmiensa, elämän ja myös jumaluuden esikuvaksi asettumisen kannalta harhaa.

Yhteiselämäkään ei lopulta rouva Esemption kanssa onnistu tämän osoittautuessa petolliseksi. Silloinkin Harhama takertuu kirjoittamaansa teokseen:

Harhama istui tienvierellä puolilahon kannon päässä ja mietti elämän sumuista kysymystä ja omien polkujensa sotkeutumaa. Ja kun hän huomasi sotkeutuvansa omien polkujensa verkkosilmiin, hätäytyi hän teoksensa puolesta ja alkoi kuumeisesti etsiä sen pelastusta, sillä koko elämä riippui siitä. (H 1268–1269.)

Harhaman hätäennus oman elämänsä sekavuudesta yhdistyy pelkoon, että teoskin on sekava: tämänkin ajatus alleviivaa näkemystä elämän ja teoksen samastamisesta. Toisaalta samalla lainauksessa näkyy myös ajatus taiteesta viimeisenä oljenkortena, porttina pois, aivan kuin teos voisi pelastaa elämän. Tämä oljenkorsi katkeaa, sillä tajutessaan lopullisesti rouva Esemption petollisuuden Harhama tajuaa myös teoksen perustan kelvottomaksi:

Auringon pyörä nousi taivaalle sysimustana, leijaili siellä juhlallisena ja hajosi sitten pieniksi tähdiksi, jotka alkoivat kieriä, etenivät, pienenivät ja lopulta hävisivät tyhjyyteen, ja sinne hävisi koko hänen teoksensa, hänen *elämänsä*. Jällelle jäi ainoastaan haiseva musta kukka. (H 1400.)

Harhaman elämä ja teos murenevat samaa tahtia. Harhama on kokenut teoksen omaksi sielukseksi, ja lopulta hän kokee kadottaneensa sielunsa, ja teos menee siinä samassa. Lopullinen, konkreettinen teoksen häviö tapahtuu, kun Harhama repii sen ja hautaa maahan. Samaa haudataan päätyvät myös hänen kirjoittamansa Perkeletarusto ja elämäkerta.

Harhama on Perkeleen pelinappula omassa elämässään ja eritoten teoksensa suhteen. *Harhamassa* rakentuu lopulta suhteellisen yksinkertainen yhtälö: koska Harhaman elämä on pahuuden kyllästävä, perkeleestä, on myös hänen teoksensa sitä. Pahan elämän vuoksi myös paha teos tuhoutuu – moraaliseksi väittämäksi rakentuu näkemys, että elämää, ainakaan pahaa elämää, ei pidä kytkeä taiteeseen. Tämä ajatus toistuu myös *Harhaman* jatko-osassa *Martvassa*, jossa Harhaman julkaisema, oman paheellisen elämän kuvaus ”Varotushuuto” syöksee nuoret viattomat päähenkilöt Oolavin ja Martvan turmioon. *Martvaa* voikin kuvata *Harhamalle* langetetuksi moraaliseksi tuomioksi – ja perusteet tuomiolle annetaan nimenomaisesti kristillisestä perinteestä käsin. Siis juuri siitä perinteestä, jota Harhama itse pyrki teoksessaan kumoamaan.

Martvan prologimaisessa alkuosassa Harhama itse ja *Harhamassa* esiintyneet munkki Pietari ja Anna Pawlowna keskustelevat ”Varotus-

huudosta”. Munkki Pietari tuo esiin ajatuksen, ettei paheellista elämää saa yhdistää taiteeseen. Hän sanoo keskustelussa:

- ”Koska siis tämän myönnät, niin miksi olet ryhtynyt väärään tehtävään: *paljastamaan* elämääsi? Elämänsä siveelliseksi runoksi *eläminen* on ihmisen elämän tehtävä, eikä sen epäsiiveellisyyksien paljasteleminen. Väärin on kirjoittaa siitä siveellisiäkään runoja, jos sitä tehdessä lyö laimin elämän *elämisen* runoksi... Sillä katso jaloimpia ihmishenkiä! Katso jo pakanallista Sokratesta: Ryhtyikö hän runoista, tai kivistä, tai puusta luomaan esteettistä ihmistä? Kirjoitiko hän runoja, paransiko hän muita? Eikö hän *omasta itsestään* luonut runoa? Ja eikö se runo ole kuolematon, kun kaikki muut unohtuvat arvottomina? Ainoastaan korkein hyve ja luonteen jalous on kaunista, esteettistä taidetta. Missä ei niitä ole, siellä ei ole oikeutta estetiikasta puhuaakaan.” (M I 69–70. Kursiivi alkuperäinen.)

Munkki Pietarin käsitys esteettisestä, arvokkaasta taiteesta painottaa ensisijaisesti hyveellisen elämän elämistä. Vasta sitten voi kirjoittaa kuolematonta kirjallisuutta. Munkki Pietari yhdistää elämän ja taiteen, tosin ehdollisena.

Tässä keskustelussa sivutaan myös kysymystä tekijyydestä. Jo *Harhaman* lopussa Harhamaa kauhistuttaa ajatus, että hänet liitettäisiin suomalaisiin kirjailijoihin. *Martvassa* hän kieltää olevansa kirjailija:

- ”En ole kirjoittanut romaania, en novellia, en runoa. Olen kirjoittanut ” – tapaili oikeaa sanaa – ” ’painettavaa’... tai korkeintaan ’luettavaa’...tai ehkä oikeuden väärennetyn ’pöytäkirjan’...omasta elämästäni olen kirjoittanut ja se ei ole romaani eikä runo”, - selitteli Harhama. (M I 42.)

Harhaman käsityksen mukaan oikea kirjailija luo uutta, fiktiivistä tekstiä eikä selosta reaktiivisesti omaa elämäänsä, kuten hän on tehnyt. Tärkeää on myös se, että maahan haudatun teoksen ”genreä” ei *Harhamassa* koskaan nimetä. Kyse on kuitenkin enemmän filosofisesta tarkastelusta kuin fiktiivisestä teoksesta. Harhama ei siis, ei *Harhamassa* eikä *Martvassa*, ole *fiktio*n tekijä. ”Varotushuuto” puolestaan vaikuttaa genreltään tunnustuskirjallisuudelta, ”oman elämän kirjoitukselta”.

Harhaman repliikissä kiinnostavaa on ehdollisesti, arvelen esitetty ”Varotushuudon” nimeäminen ”oikeuden väärennetyksi pöytäkirjaksi”. Edellisessä luvussa tekijänimen tarkastelun yhteydessä määriteltiin

ns. Lain prinssiippiä eli tekijänimen kaksoissidonnaista luonnetta lakiin nähden. Prinssiipin mukaisesti tekijällä on laillinen oikeus – tekijänoikeus – kirjoitukseensa, mutta samalla tekijä on potentiaalisesti aina syyllinen, vastuussa sanomastaan. Kun Harhama tässä sitaatissa puhuu ”oikeuden väärennetystä pöytäkirjasta”, hän ensinnäkin asettaa itse itsensä tuomittavaksi, syylliseksi: hän ei ole tuomiolla pelkäästään teoksestaan vaan myös elämästään. Toiseksi Harhama puhuu ”väärentämisestä”, joka määrittää kirjallisuuden tavan kuvata elämä vääristyneeksi. Munkki Pietarilta siteeratusta repliikissäkin korostuu ”väärä”. Tunnustuskirjallisuus, oman elämän paljastaminen, on munkin mielestä ”väärä tehtävä”, se on ”väärin”. Harhama on ”Varotushuudossa” väärin-kirjoittaja, jonka väärällä kirjoituksella kuitenkin on suunnaton voima.

Itse asiassa koko *Martvan* prologin voi mieltää yhdenlaiseksi oikeudenistunnoksi, jossa käsitellään Harhaman ”syyllisyyttä” ja ”vääryyttä”. Deleuze ja Guattari (1986/1975, 32) kytkevät paholaissopimuksen syyllisyyteen, mutta heidän mukaansa syyllisyys on ”pinnan liikettä, joka kätkee intiimin naurun”. Filosofeille syyllisyys on ”ulkopuolelta asetettu tuomio, joka saalistaa ainoastaan heikkoja sieluja”. Prologissa Munkki Pietari ja Anna Pawlowna tuomitsevat Harhaman ”Varotushuudon” – ja koko *Martva* on tunnustuksen tuomiota –, ja Harhama itse tuomitsee itsensä.

Tuomitsemisen Harhama on aloittanut jo *Harhamassa*, ja mielenkiintoista on, että sekin ilmaistaan kirjoittamalla. Hän nimittäin kirjoittaa ranskaksi ”likaisen elämänsä kuvauksen” annettavaksi Magdalle eli vaimolle, jonka Harhama hylkäsi jo häävastaanoton aikana. Hän myös kirjoittaa valheellisen ilmiannon itsestään ja lähettää sen rouva Esempiölle, jotta tämä voisi toimittaa sen poliisiviranomaisille. Nämä omaa alennustilaa ilmaisevat kirjeet korostuvat, kun ne asetetaan vastakkain Harhaman kirjoittamille ”ylistyslauluille”. Harhama on kirjoittanut myös ”ylistyksen Ihmis-Jeesukselle” sekä lähettänyt ulkomaanmatkoiltaan Anna Pawlownalle lukuisia kirjeitä. Nämä kirjeet ovat ”Kantin haudalla”, ”Spinozan haudalla”, ”Napoleonin haudalla” ja ”Rousseauin haudalla”. Vaikka jumaluutta käsittelevän suurteoksen yhteydessä solmittu paholaissopimus painottaa kirjoittamisen ”perkeleellisyyttä”, Harhaman tähyilevässä tekijyydessä se kytkeytyy myös suuruuteen, Kristukseen ja suurmiehiin, jotka ansaitsevat ylistyksen toisin kuin Harhama itse.

Harhaman esittämä käsitys ”elämän väärentämisestä” liittyy munkki Pietarin elämän ja teoksen yhteen kytkevään näkemykseen. Harhama kieltää olevansa kirjailija, ja teoksen lopulla myös Martvan ja Oolavin isät, Rannisto ja Tuukkala – lastensa traagisten elämänkulkujen paljastuttua – haukkuvat aiemmin ihaillemaansa kirjailijaa munkki Pietarin ajatuksia muistuttavalla tavalla. Rannisto ja Tuukkala myös liittävät runoilijan ja oppineisuuden saumattomasti toisiinsa:

”Runoilija!...Runoilijan ensimmäinen ehto on mielenjalous ja hengen suuruus. Sen ehtona on myös se, että mies on aikansa sivistyksen korkeimmalla kukkulalla sekä tiedossa että perinnäisessä sivistyksessä, ja tuntee elämän ytimetkin...Ja mikä tämä Harhama on?...Pari vuotta on koulunpenkillä istunut...Sekö olisi runoilija?...” (M III 343–344.)

Prologissa esitetyssä kolmen ystävän keskustelussa käsitellään myös Harhaman kirjoittamaa ja hautamaa suurteosta, jota kuvataan vapaata epäsuoraa esitystä käyttämällä seuraavasti:

Kirja [”Varotushuuto”] oli kelvoton, kuten kaikki muutkin, mitä hän oli yrittänyt ulkopuolella varsinaista teostansa. Kirouksensa muistaen oli hän karttanut kaikkia muotoja y.m. minkä perusteella hänen kirjoituksensa voitaisiin korottaa kaunokirjalliseksi ja hänet siten nostaa kirjailijoiden joukkoon, niiden häpeäksi. (M I 44.)

Harhamassa Harhama ei koskaan lausu (ääneen tai ajatuksissaan) mitään näin suoraviivaista ajatusta elämän ja taiteen suhteesta; jatkoosaan tultua, ajallisesti myöhempään aikaan, on Harhamassakin siis kiteytynyt selvä mielipide niiden suhteesta. Sitaatissa esiintyvät ilmaukset ”kaunokirjalliseksi korottaminen” ja ”kirjailijoiden joukkoon nostaminen” paljastavat Harhaman arvostavan kirjailijoita suuresti. Ja juuri tämä kirjailijoiden mahdollisimman korkealle korottaminen vahvistaa sitä intensiteettiä, jolla *Harhaman* lopussa ja *Martvassa* lasketaan Harhamaa tekijänä maan matoseksi tai vieläkin alhaisemmaksi hahmoksi. Liike, jota Harhama tekijänä suorittaa teoksissa, kulkee ääripisteestä toiseen.

Prologissa munkki Pietari kiteyttää näkemyksensä Harhaman kirjasta, ”Varotushuudosta”: ”Minä uskon, että kirjasi on elämäsi suuri erehdys ja rikos. Se kirja on nimesi mukaan *harhama*: elämäsi suuri erehdys.”

(M I 63.) Munkki Pietari jatkaa: ”Perunakin kyllä voi itää ja kasvaa ituja karsinan pimeydessäkin, mutta se ei voi terveellistä hedelmää kasvaa, ellei se ime ravintoansa Jumalan luomasta valonlähteestä.” (M I 63–64.) Nämä lauseet suuntaavat munkki Pietarin näkemyksiä elämästä ja taiteesta kohti tolstoilaista ajatusta todellisesta taiteesta, joka saa perustansa uskosta Jumalaan. *Martvassa* tapahtuukin mielenkiintoinen siirtymä jälleen uuteen näkemykseen tekijyydestä, ja se näkemys kulkee kohti tolstoilaisuutta. Munkki Pietarista rakentuu molemmissa Rantamalan teoksissa tolstoilaisuuden käsitteellinen henkilö, johon kiinnittyvät eivät pelkästään Tolstoin kirjallisuutta ja taidetta käsittelevät näkemykset vaan myös lähimmäisenrakkautta koskevat ominaisuudet.

Leo Tolstoin (2000/1898, 223) mukaan kristillistä taidetta voi olla kahdenlaista. Ensinnä on tunteita välittävää taidetta, jossa ihminen uskonsa kautta tiedostaa sekä paikkansa maailmassa että suhteensa Jumalaan ja lähimmäiseen (eli uskonnollista taidetta). Toisaalta voi olla taidetta, joka välittää kaikkein yksinkertaisimpia jokapäiväisiä tunteita, jotka ovat kaikille maailman ihmisille käsitettäviä (eli yleismaailmallista taidetta). Vain nämä kaksi taidelajia ovat Tolstoin mukaan hyvää taidetta, kristillis-uskonnollista uuden tulevaisuuden taidetta. Taiteen tulee tehdä veljeyden ja lähimmäisenrakkauten tunteet kaikkien ihmisten vaistoksi, totunnaisiksi tunteiksi (Tolstoi 2000/1898, 276).

Tolstoi arvostelee yläluokkaisten esteetikkojen vallassa olevaa 1800-luvun lopun taidenäkemystä, joka kurottaa nautintoon ja korottaa mielihyvän keskeiseksi. Tolstoin (2000/1898, 74) mukaan tällaisen taiteen päämäärä on kauneus, joka tunnustetaan siitä saatavan nautinnon perusteella. Todellinen uusi taide välittää toki myös tunteita, mutta niiden perusta on uskonnollisessa tietoisuudessa⁷⁰, ja ne ovat määrällisesti loputtomia ja ajallisesti aina uusia. Yläluokkaisen taiteen⁷¹ nautinnosta kumpuavat tunteet ovat ajat sitten koettuja ja ilmaistuja. (Tolstoi 2000/1898, 110–111.) *Martvassa* keskustelu hyvästä kirjallisuudesta kytkeytyy selvästi tolstoilaisiin näkemyksiin taiteesta, jotka Rantamala asettaa vastustamaan *Harhaman* anti-kristillistä nietzscheläistä juonnetta.

Martvassa kirjallisuus sysää liikkeelle Martvan ja Oolavin onnettoman elämänkulun. Nuoret lukevat Harhaman ”Varotushuodon”, joka toimii analogisena Raamatun syntiinlankeemuskertomukselle ja para-tiisiin kielletylle hedelmälle. Harhaman ja hänen elämänsä symboliksi

kuvataan musta, luikerteleva käärme: ”Alastonna, lihaksi muuttuneena seiso siinä elämä Harhaman, ja käskettyinä se otti suuren, mustan käärmeen muodon (...).” (M I 209) Tolstoilaisesti ajateltuna Harhaman kirjoittama teos on juuri sitä väärää taidetta eli taidetta, joka kuvaa aistinautintoja ja niiden välittämiä tunteita. Itse ”Varotushuotoa” ei *Martvaan* sisälly, mutta kertoja kuvaa sen sisältöä näin: ”Siinä oli hyvin paljon samaa, kuin mitä tämän kirjan ensimmäisessä osassa, muun muassa pari kolme kuvausta Perkeleen tarustosta, samantapaisina kuin ne ovat kuvatut ”Harhaman” ensimmäiseen osaan. Lisäksi kuvauksia Harhaman riettaasta elämästä Hiiden myllyssä.” (M I 44.)

Juuri nämä kuvaukset Hiiden myllyksi nimetystä bordellista ovat useimpien teoksessa käytyjen, hyvää kirjallisuutta pohtivien keskustelujen keskipisteenä, ja niiden aiheuttama uteliaisuus ja kiihko saavat Martvan ja Oolavin lankeamaan pois kristillisestä hyveestä ja vaihtamaan siveellisyyden siveettömyyteen ja paheisiin. *Martvan* tarina kertoo, miten Martva ja Oolavi, Litvan kylän vauraimpien talojen nuoret perijät, ajautuvat paheelliseen elämään luettuaan Harhaman elämäntarinan. Oolavi päätyy viettämään aikaa Pietarissa, jossa hän juo, keinottelee isänsä rahoilla ja ihastuu muihin naisiin unohtaen kihlattunsa Martvan. Oolavin alennus vie lopulta vankilaan murhasta tuomittuna. Martva synnyttää Oolavin aviottoman lapsen, jonka surmaa. Lopulta Martva hukutetaan koskeen.

Martvassa asetetaan siis rinnakkain tolstoilainen taidekäsitys ja dekadentti nautintoa korostava näkemys. Tolstoilaista kristillis-uskonnollista kirjallisuutta kannattaa Litvaan, Martvan ja Oolaviin kotipitäjään, saapunut uusi, nuori pappi Aamusto, jonka kehuvat puheet Harhaman teoksesta saavat Martvan ja Oolavin isät Ranniston ja Tuukkalan antamaan teoksen lapsilleen luettavaksi. Rannisto puhuu teoksesta Tuukkalalle:

- ”Kristillismielisessä lehdessä sitä suositellaan hyvänä kirjana ja minä lupasin sen tilata ja oikeastaan jo tilasinkin. Puhuin siitä nuoren papin kanssa ja hänkin suositteli sitä...Luki myös muutamia kohtia ja en minä niissä mitään paha löytänyt, kun kumminkin kirjan henki on jumalallisen siveellisyyden ehdoton tunnustus ja samalla tarkoitus paljastaa, että mikä ei ole rakennettu sille peruskivelle, joka on Jeesus, se romahtaa raunioiksi.” (M I 190.)

Ranniston puheissa ”Varotushuuto” näyttäytyy tolstoilaisen kristillis-uskonnollisen kirjallisuuden edustajana, mutta tarkemmin teosta luettuaan hän epäilee sen hyvyyttä pappi Aamustolle. Aamusto saa Ranniston kuitenkin vakuuttumaan teoksesta korostaessaan sen henkeä muiden puutteiden⁷² sijasta. Aamusto sanoo tolstoilaista näkemystä muistuttavasti: ”Jokainen kaunokirjallinen tai moraalikirja on epäsiiveellinen, jos sen tarkoitus ja henki ei ole jumalallista siveellisyyttä, jos se, toisin sanoen, jumalallisen siveellisyyden ja Jumalan sijalle asettaa inhimillisen, määrittelemättömän mielivallan.” (M II 11.) Aamustolle Harhaman teos on jumalallisessa hengessä kirjoitettu kun taas esimerkiksi Goethen *Faust* tunnustaa jumaluuden yleensä, eikä elävää, persoonallista jumalaa. Aamuston eksplisiittisesti nimeämä Goethen teos tuo romaaniin jälleen metafiktiivistä liukumista, sillä onhan *Harhama* faustilainen perustaltaan. Vaikka Harhama ei ole Aamuston silmissä sivistynyt kirjailija, on hänellä rehellinen tarkoitus ja Jumalan henki tärkeimpänä.

Aamusto lukee ”Varotushuutoa” sen Jumalasta lähtöisin olevaa henkeä tarkkaillen, mutta aivan toisista lähtökohdista sitä lukevat Oolavin Pietarissa tapaamat hummailijat. Heille teoksessa on olennaista juuri Hiiden myllyn sekä Pirun Eedenin eli *Harhamassa* kuvattujen Harhasaarten lemmentaratiisin kuvaukset, joissa viehkeät ja vähäpukeiset neidot tanssahtelevat. Hiiden myllyssä aikaansa viettävä Ounasto kehuu Oolaville: ”Siinä kirjassa, Oolavi on kaikki, mitä hienon miehen tulee tietää. (...) Tai oikeastaan siinä on enemmänkin kuin tarvitsee: joutavia saarnoja ja ripityksiä, mutta ne Pirun Eedenin kuvaukset ovat paremmat kuin itse Eedeni.” (M II 127.) Myös Ounasto on lähtenyt nautinnon hakuun kirjan johdattamana:

- ”No se kirja ei ole harhama, vaikka kaikki muut kirjat olisivat... ja ovatkin harhamia, koko kirjallisuus. Minäkin olin jo unohtanut koko tämän siunatun myllyn. En ollut moneen herran vuoteen oveaukkaan avannut. Mutta kun luin Harhaman ’Varotushuodon’, niin heti ensi työkse, tulin katsomaan, onko täällä todellakin niin suuri edistys-askel tehty kuin kirjassa kerrottiin. (...) Ja en totta totisesti, en totta vieköön ollut tästä Eedenistä koskaan ennen niin nauttinut, kuin Harhaman kirjan luettuani....Se kirja, kuule, Oolavi, on erinomainen, se on kaikkein erinomaisin opas täällä...Se panee huomamaan kaikki nämä pyörähdykset..” (M II 128.)

Nimittäessään Harhaman teosta oppaaksi Ounasto tulee sanoneeksi ääneen sen kirjallisuuskäsityksen, joka on yhteistä kaikille teoksen henkilöille huolimatta tolstoilaisista tai nautintoa korostavista ajatuksista: kirjallisuuden tehtävä on ikään kuin opettaa ja opastaa lukijoitaan elämään elämäänsä oikein tekemällä elämästä syvempää kuin se todellisuudessa on – on se sitten kristillistä hyvettä tai dekadenttia pahetta ylläpitävää elämää. Ounastolle ”Varotushuuto” on sitaatin mukaan selvästi elävöittävä matkaopas, jonka ansiosta bordelli vaikuttaa voimakkaammin. Taide ja elämä limitetään tässä näkemyksessä toisiinsa, kirjallisuus ei ole ”hyvän ja pahan tuolla puolen” toisin kuin esimerkiksi aikalaiskirjailija Volter Kilven symbolistiseksi nimetyssä taidekäsityksessä (ks. Kilpi 1990/1902, 94).

Pietarissa Oolavi keskusteleekin kirjallisuudesta myös *Harhamasta* tutun paroni Geldnersin kanssa. *Harhama*-teoksessa Geldners⁷³ kuvataan riistäjän perikuvaksi työläisiä kurjuuttavan Hornan luola -kaihoskompleksin omistajana. *Martvassa* Geldners näyttäytyy erilaisessa valossa, osittain tolstoilaisen kirjallisuuskäsityksen edustajana. Geldners on toki kapitalisti, mutta kapitalisti, joka mieluummin lukee tietokirjallisuutta, sillä tietokirjallisuus kumpuaa elämästä eikä luo sitä, kuten kaunokirjallisuus tekee – Harhama jakaa tämän käsityksen kieltäessään kirjoittaneensa novellia tai runoa. Geldners ei anna kirjallisuudelle niin suurta merkitystä kuin esimerkiksi Litvan kylän asukit. Geldnersille kirjallisuus on suurimmalta osalta kevyttä, muoti-oikkuja noudattavaa puuhastelua. Geldners täsmentää ajatustaan:

- ”Oikeastaan minä erotan kirjailijat ’kirjailijoista’. Edellisiin minä luen ne, jotka pysyvät, koska ovat kosketelleet ainetta, joka on muuttumaton, nimittäin ihmishengen suhdetta oletettuun Jumalaan ja jumaluuteen. Muiden kuolemattomuus on yleensä lyhyt: useimpien...no, viisikymmentä...sata vuotta. Suurin osa tulee elävänä haudatuksi, ja sitä mukaa, kun kirjallisuustulva paisuu, käy myös kuolemattomuus-aika lyhemmäksi, koska uudet tulokkaat hautaavat vanhat allensa, eikä ihmiskunta jaksa näiden luetteloita painattaa ja siten säilyttää häviöitä, vielä vähemmän se ehtii niitä lukea.” (M III 13.)

Hyöty- ja kannattavuusasioita työkseen miettivä paroni Geldners esittää myös kirjallisuudesta sangen käytännöllisiä ja taidetta arkipäiväistäviä näkökohtia yhdistettynä tolstoilaisesti värityneeseen näke-

mykseen. Tolstoi painottaa omassa näkökannassaan tietyn ajankohdan uskonnollista tietoisuutta – samankaltainen historiallisuuden painotus näkyy Geldnersin ajatuksessa, jonka mukaan jokainen aika synnyttää mieleistensä kirjallisuutta. Geldners sanoo:

- ”Mutta niin pian kuin ihmiset ovat kyllästyneet vapaan rakkauden tuloksiin, eivätkä enää jaksaa rakentaa uusia löytölasten huoneita, ansaitsee muistopatsaansa se kirjailija, joka ensimmäisenä hoksaa olla niin vapaamielinen, jotta huomauttaa, että kansa ei voikaan sietää enää vapaata rakkautta ja hän sen johdosta ehdottaa, että vapaa rakkaus on lopetettava, jos ei muulla niin vaikka kuohinveitsellä...” (M III 17.)

Geldners on tulkittavissa myös tympääntyneeksi ja kyllästyneeksi dekadentiksi hahmoksi, jossa näkyy dekadenssin eräs lähtökohta: uskonnollisuus, joka myrkyttyy epäuskolla, mutta silti vallalla on kaipaus jotakin pyhää, ideaalia kohtaan (ks. Lyytikäinen 1997, 81).

Teoksen nuorista päähenkilöistä Oolavi on se, joka kuuntelee ja omaksuu erilaisia kirjallisuudesta esitettyjä näkemyksiä. Pappi Aamusto vakuuttaa hänet Harhaman teoksen jumalallisuudesta, Ounasto taas sen nautinnollisuudesta. Paroni Geldnersin vakuuttavasti esiin tuodut ajatukset taas saavat Oolavin pitämään ”Varotushuutoa” ja sen kirjoittajaa Harhamaa aivan tavallisina kuolevaisina toisin kuin hän oli siihen asti ajatellut. Oolavi ei ole ymmärtänyt Harhaman teosta ja sen nimeä siten kuin ne on tarkoitettu eli kirjaimellisesti varoituksena nuorisolle vaan hän on ryhtynyt elämään teoksen opastamana. Oolavi ajattelee: ”Se huomio, että oli joutunut jonkunlaiseksi narriksi, erehtynyt ihailemaan jotain kirjallisuusmarkkinoiden tavallista ilveilijää, se alensi häntä omassa silmissänsä. (...) Hän tuli katkeraksi ja vihamieliseksi koko kaukokirjallisuudelle, jossa hän nyt näki pelkkää sisällyksetöntä lavertelua.” (M III 41.)

Hiukan myöhemmin Oolavi miettii: ”Äsken jumaloitsin kirjailijaa, luullen toki hänen kohonneen maasta. Mutta sitten Geldners paljasti minulle puheillaan, että se onkin pelkkä ihmissyöpäläinen, joka muiden lailla elää elääksensä. (...) Hän haalii hääräilyllään *mainetta*: halpaa korutavaraa...kokoilee sitä, niin kuin ilotyttö keräilee helmoihinsa koristeita, jotta silmä erottaisi hänen muista!” (M III 53.) Harhama on muuttunut Oolaville mainetta havittelevaksi työntekijäksi: ”Yksin ru-

nouskin on pelkkää leipätyötä...ja vielä sitäkin pahempaa: typerää hassun maineen onkimista...sanoilla pöyhkeilyä, jopa myöskin pikkuista, naurettavaa hullutusta!” (M III 58.) Geldnersin ajatusten vaikuttamana ja johdattamana Oolavi muuttaa käsitystään kirjallisuudesta ”elämänoppaana”. Oolavin ajatuksissa esiintyy ”maasta kohoava kirjailija”, joka vastaa Untolan tekijänimien kirjeenvaihdon ”oikeaa kirjailijaa”, ja ”leipätyönä runoilija”, joka puolestaan rinnastuu kirjeenvaihdossa Untolan tekijänimien omaan kuvaan. Oolavi tosin asennoituu molempiin päinvastoin kuin kirjeenvaihdon tekijänimet. Oolavin ajatusten kautta luettuna kirjeenvaihdon näkemykset saavat siis uudenlaisia painotuksia.

Martvassa on neuvottelun kohteena käsitys oikeasta kirjallisuudesta, ja henkilöhahmojen sanojen kautta siitä esitetään monenlaisia näkemyksiä tolstoilaisista painotuksista nautintoa korostaviin. Mitään näkemystä ei nosteta selvästi toista oikeammaksi. Mutta jos suhteuttaa neuvottelussa esiin tulleet käsitykset teoksen tarinan loppuratkaisuun, voi nähdä jonkinlaisen sulkeuman: Kun molemmat nuoret, niin Martva ja Oolavi, päätyvät turmioon – Martva hukutetaan koskeen ennen vankilään joutumista aviottoman vauvansa surmaamisesta ja Oolavi on vankilassa murhasta tuomittuna – ei teoksessa näyttäytyvä kirjallisuuskuva ole erityisen positiivinen. Sillä on tunnustuskirjallisuuden eli ”väärän” kirjallisuuden syytä, että nuoret ajautuvat tuhoonsa. Ikään kuin teoksessa luettu Harhaman ”Varotushuuto” ei olisi ollut tarpeeksi selvästi joko täysin uskonnollista kirjallisuutta tai täysin aistinautintoja kuvaavaa; se ei ollut tuomittavissa tai hyväksyttävissä helposti, ja saihan teos lisäksi puolelleen ja puolestapuhujikseen niinkin uskonnollisia henkilöhahmoja kuin pappi Aamusto ja Litvan isännät Rannisto ja Tuukkala. Toisaalta voi ajatella, että nuorten, Oolavin ja Martvan, kirjallisuuskäsitys oli syynä heidän ajautumisessaan tuhoon: yrittiväthän he elää kirjaa, Harhaman ”Varotushuutoa”, elämisen oppaana pitäen.

Irmari Rantamalan kahden teoksen, *Harhaman* ja *Martvan*, asenteet suhteessa kirjallisuuteen ovat lopulta hyvin erilaisia. *Martvassa* alkaa syntyä juuri sen voimakkaan tolstoilaisen vireen myötä näkemys kirjallisuudesta moraalisen alueelle kuuluvana, eikä niinkään eettisen, saati esteettisen alueen toimintana. Tolstoin taidenäkömyksiä voi pitää moraalisen sääntökirjana, joka asettaa taidetta koskevat väittämänsä siististi valmiiseen nippuun. *Martvassa* esiin tuodut keskustelut kirjallisuudesta, nimenomaisesti Harhaman ”Varotushuudosta”, noudattavat

nekin ohjeisiin ja sääntöihin sitoutunutta logiikkaa huolimatta puhujien (moraalisten) painotusten eroista. Toisin kuin vielä *Harhamassa Martvassa* löydetään *syy* nuorten keskushenkilöiden ahdingolle – syy on Harhaman kirjoittama teos. Hyvän ja huonon kirjallisuuden erolle löytyy myös syy: se on moraalissa, jumalattomuudessa.

Tätä Rantamalan romaanien välistä eroa suhteessa kirjallisuuteen ja taiteeseen – jopa elämään – voi lähestyä sen kautta, mitä Gilles Deleuze on kirjoittanut Tolstoin aikalaisesta, Fjodor Dostojevskista. ”Mitä on luomisteko?” -kirjoituksessaan Deleuze ((2005/1990, 65) kirjoittaa:

Dostojevskin henkilöt ovat ikuisesti hädissään, mutta samalla kun he ovat hädissään elämän ja kuoleman kysymyksistä, he myös tietävät, että on olemassa vieläkin polttavampi kysymys, mutta he eivät tiedä, mikä se on. Ja se pysäyttää heidät.

Tämän Deleuzen ajatuksen kautta *Harhamaa* voi pitää pyrkimyksenä pikemmin dostojevskilaiseen kuin tolstoilaiseen eetokseen. Harhama pohtii jatkuvasti elämän ja kuoleman problematiikkaa, mutta hän ei pysty ratkaisemaan niiden ongelmia vaan päätyy jatkuvaan epä-tiedon kehään, harhamoida-tapahtuman pyörteeseen eli voimakkaammin ”polttavan kysymyksen” pauhuun. *Martvassa* puolestaan ratkotaan (tolstoilaisesti) elämän ja kuoleman kysymykset nojaamalla moraalisiin ja kristinuskoon.

Kuva *Martvasta* kuitenkin saa erilaisia värityksiä, kun sitä tarkastellaan aivan alkuasetelman kautta. Kuten *Harhama*-teos, on myös *Martva* faustilainen tarina. *Harhamassa* Perkele käy kamppailua Harhaman sie-lusta ja jatko-osassa Perkele kamppailee Martvasta ja Oolavista. *Harhamassa* Perkele käyttää taisteluseenaan muun muassa rouva Esempiota, *Martvassa* aseena on Harhaman kirjoittama ”Varotushuuto”. Kuten Perkele Harhaman teosta kuvaa: [Se on] ”Ei aapinen, vaan pyhä raamattu-ni.” (M II 234.) Harhama itse on Perkeleen lähettämä musta käärme, joka luikertelee nuorten elämään. Mutta pelkästään Harhama ja hänen teoksensa eivät toimi Perkeleen tahdon välikappaleina, vaan Perkele saa myös pappi Aamuston toteuttamaan tämän tietämättä omia juoniaan ja siten myös Rannisto ja Tuukkala joutuvat Perkeleen vaikutuspiiriin. Lievistä tolstoilaisista äänenpainoistaan huolimatta ennen kaikkea käytännöllisen ja arkipäiväistävän kirjallisuuskäsityksen edustaja paroni Geldners on lopulta ainoa, joka ei toimi Perkeleen tahdon välikappaleena.

Perkele itse haluaa Oolavin ja Martvan pitävän Harhamaa ja hänen teostaan jumalallisena. Perkele haluaa nuorten lukevan teosta kuin op-pikirjaa. Toisin sanoen Perkele haluaa Oolavin ja Martvan ylläpitävän sellaista kirjallisuuskäsitystä, jossa kirjallisuus toimii elämänohjeena: kirjallisuuden ja elämän rajat liudentuvat. Perkele painottaa, että ”Varotushuuto” on hänen raamattunsa. Juuri niin nuoret ovat sitä lukeneet eli perinteisen kirjauskonnon käsityksen mukaisena kirjaimellisena elämänoppaana. Siksi Oolavissa syntynyt Geldnersin aikaansaama Harhaman vähättely on kova pala itse Perkeleelle, jonka täytyy muuttaa Oolavin asennetta. Tämän tehdäkseen Perkele vie Oolavin runolinnaan, jossa Dante, Goethe, Milton ja Saulus Tarsalainen (eli apostoli Paavali ”alkuperäisellä” nimellään) työskentelevät vaatimattomina. Tämä näky saa Oolavin jälleen uskomaan, että on olemassa suuriakin runoilijoita Harhaman kaltaisten narrien sijasta. Pieni epäily kuitenkin jää Oolaviin, joka paljastaa haluavansa kirjallisuudelta luotettavaa tietoa:

Jokainen heistä on suuri ihmishenki, sen nyt myönnän...Mutta eräs seikka silloin masentaa mieltä: Nämä *suurimmatkin* ovat pakotetut noin tunnustamaan, *etteivät mitään tiedä!*...siis suurinkin ihmishenki on *pieni!*...Ja minä janoan *suurta!*...Miten silloin voin luottaa niihin runoniekkoihin, joilta minun täytyy saada nykyajan tieto... (M III 63.)

Perkele vie Oolavin seuraavaksi uuteen runolinnaan, jossa on kulu-van ajan runoilijoita ja joilla Perkeleen sanojen mukaan on vielä enemmän tietoa kuin menneillä runoilijoilla, onhan heillä vanha tieto uuden lisänä. Tässä runolinnassa Kynämö, Runosto, Mustemala ja Kirjamo riimittelevät sananmukaisesti säkeitään. Huoneen nurkassa kyyhöttelee Harhama, mutta tämän Perkele peittää Oolavilta. Seuraa kummallinen kuvaelma, joka asettaa kyseenalaiseksi Perkeleen mutta myös kaikenlaisen kirjallisuuden jalustalle nostavan ihannoinnin.

Neljä nuorta runoilijaa esitetään (tolstoilaisen negatiivisen arvostelun mukaisina) yläluokkaisina hienostelijoina, jotka ihailevat pienessä piirissä toisiaan ja toistensa runojalkojen poljentoa, uusien muutisuuntausten keksimistä ja halveksivat kansaa sekä ihannoivat ”kulturia”. Tämän kuvan kautta *Martva*-teos yhtyy siihen samaisen itseriittoisen kirjailijakunnan kritiikkiin, jota Algot Untolan tekijänimet kirjeissään esittävät. Harhama on runolinnassa eristettynä, mutta hänet kuvataan muiden

joukkoon halajavana. Perkele hermostuu runoilijoihin, joihin hänellä ei tunnu olevan vaikutusta. Perkeleelle runoilijat antavat suunvuoron vasta kun tämä kehuu osaavansa riimitellä – Perkeleen riimitellyt eivät itseriitoisille runoilijoille kuitenkaan kelpaa. Tätä kautta *Martvassa* kyseenalaistuu se Perkeleen väijäämättömältä vaikuttava voittokulku, jota teoksessa muualla ylläpidetään. Runoilijat, jotka vaikuttavat runoilun vuoksi runoilivilta, ikään kuin voittavat uskonnollista elämänsänsä edustavan Perkeleen. Taistelussa Taide–Uskonto tässä kuvaelmassa Taide voittaa. Kuvaelma on kuitenkin luettavissa ironiana, joka kohdistuu hienosteleviin runoilijoihin mutta myös Perkeleeseen ja sitä kautta uskonnollisuuteen.

Säännöt ja tekijät – Mieluummin ei

Kirjan tai kirjallisuuden asema mediumina, välikappaleena, saa Algot Untolan aineistossa monenlaisia ilmaisuja, jotka kytkeytyvät lukemiseen. Untolan tekijänimien käsikirjoitusten ”esilukijat” eli kustantamojen edustajat nimittäin esittävät näkemyksiään, jotka nekin ovat osaltaan ajateltavissa jonkin laajemman esteettisen ajattelun välikappaleiksi. Kirjeenvaihdossa tekijänimet myös kommentoivat näitä esilukijoiden väitteitä. Nämä kommentoinnit ja väittämät ovat nimettävissä keskusteluksi kirjallisuuden säännöistä ja ilmaisun vapaudesta. Tässä alaluvussa keskitytään tarkastelemaan sääntöjä, jotka useimmiten vaikuttavat raajaan tekijän toimintaa.

Kysymys säännöistä ja vapaudesta kiteytyy kysymykseen mahdollisuuksista ja pystyvyydestä, sanalla sanoen, potentiaalisuudesta: mihin tekijä kykenee, mikä tekijälle on mahdollista? Näin asemoidun potentiaalisuuden ytimessä on vastaavasti mahdollisuus olla myöntymättä niihin ehtoihin, määrityksiin ja säädöksiin, joita esimerkiksi kustannustoiminnan näkökulmasta kulloinkin on määritelty ja määritellään. Yhtäällä on siis annettu liikkumatila ja toisaalla toimiminen sen puitteissa. Kuten Giorgio Agamben (1999, 253–263) on esittänyt, ollakseen täydellisesti rajoittamatonta kirjoittamisen tapahtuma ei niinkään tule vallasta kirjoittaa kuin kirjoittamisen kykyä koskevasta asenteesta, joka voi vapaasti kääntyä itseään vastoin. Agambenin (ja myös Deleuzen esimerkki; ks. Deleuze 2007/1993) tällaiselle ”puhtaan potentiaalisuu-

den” toimijalle on kirjuri Bartleby Herman Melvillen samannimisessä novellissa, johon palaan vielä tämän luvun lopuksi. Bartleby on kirjuri, joka ei vain lakkaa kirjoittamasta, vaan huolimatta siitä, että harjoittaa kirjurin ammattiaan, mieluummin myös on kirjoittamatta. Asetelma kiteytyy kysymykseksi olla vastaamatta niihin pyyntöihin, kehotuksiin ja käskyihin, joita tekijälle esitetään toimintansa mahdollisuuksien luonteesta.

Kustantajan puolesta Liisa Vatasen *Veden haussa* -käsikirjoitusta (=VH) lukenut ja kommentoinut Kyösti Wilkuna ei hyväksynyt teosta kustannettavaksi (ks. Erho 1957, 47). Erhon mukaan (1957, 50) Wilkuna hylkäsi käsikirjoituksen, koska siinä oli ”liian räikeätä naturalismia”. Kansalliskirjastossa säilytettävässä käsikirjoituksessa näkyy kommentoijan, olletikin siis Wilkunan, huomautuksia. Osa niistä on lyhyitä huomioita, osassa on yliviivattu tyystin pitkiäkin kappaleita. Nämä esilukijan kommentit ovat monella tavalla mielenkiintoisia, eivät vähiten siksi, että niissä aktualisoituvat erilaiset esteettiset säännöt, joiden voi ajatella edustavan – ainakin jonkinasteisesti – laajempaakin esteettistä ilmapiiriä kuin Wilkunan yksilöllisiä makunäkemyksiä. Ja juuri ”kirjallisuuden lakikirja”, käskysanoina toimivat säännöt ja normit, on yksi niistä alueista, joita Algot Untolan tekijänimet niin kirjeenvaihdossaan kuin teoksissaan käsittelevät, suoremmin tai viistommin. Siteeraan uudelleen Irmari Rantamalan (7.1.1915⁷⁴) kirjettä Eino Railolle: ”Tekeleeni ovat kaikissa suhteissa perustetut kokonaan muuhun kuin joihinkin saantoihin.” Siteeraan uudelleen myös toista Rantamalan kirjettä (9.1.1915⁷⁵): ”Siitä Rantamalan tekeleesta vieläkin huomautan, etta se ei ole esteettinen, ei taidetta. Nimenomaan siina ovat viat pääasia.” ”Säännötön” ja ”viallinen” ei-taide on siis Rantamalalle ilmaisun lähtökohta.

Kommentoijan huomioita sisältävistä käsikirjoituksista voi siis tehdä päätelmiä esteettisistä säännöistä. *Veden haussa* -teoksessa Wilkunan kommentit paikantuvat melkein päällekkäisyyttä käsikirjoituksen ”naturalistisiin” kohtiin. Esimerkiksi käsikirjoituksen ilmaus ”Kuuluu lähteen korahdus” on saanut Wilkunan yliviivaamaan ’korahduksen’ ja kirjoittamaan siihen perusteluksi ”epäesteettinen sana” (VH 105). Myöskään virke ”’Ii-iii’ pillitti siihen mies vastaan ja alkoi raapia takapuoltaan ja valitti (...)” ei ole saanut Wilkunan suosiota, sillä tämä kirjoittaa: ”Läpeensä vastenmielisen räikeätä!” (VH 201.) Kun keskustushenkilö Maiju Laurila heittää kirjoittamansa käsikirjoituksen ”(...) kau-

as pöydälle, kuten jonkun likaisen, ilkeän sammakon (...)”, on se Wilkunan mielestä ”mahdotonta” (VH 202). Maiju kuvaa kirjoittamassaan teoksessa torppari Ollia seuraavasti: ”Joskus longotti hän jalkojansa ja nautti samasta helpotuksesta kuin Don Quixotin Sancho Panza eräissä öisessä seikkailussa herransa jalasta kiini pidellen”. Ollin Liisa-vaimo valittaakin miehensä ilmavaivojen olevan niin voimakkaita, ettei (...) enää edes seiväs tuvassa kaatuisi kun Ollisika tunkiota hautoo.” (VH 242.) Tähän Wilkuna toteaa voimallisesti: ”Hyi!”

Tämä läpeensä vastenmielisen räikeä ’hyi:n estetiikka’ kytkeytyy niihin kritiikkeihin, joissa erityisesti Maiju Lassilan teoksia kuvattiin mauttomiksi ja niiden henkilöhahmoja vegetatiivisiksi. Esimerkiksi K. S. Laurila *Valvojassa*⁷⁶ (1911, 380) ilmestyneessä yhteisarvostelussaan *Tulitikkuja lainaamassa-* ja *Pirttipohjalaisia* -teoksista kiteyttää: ”Hän [Maiju Lassila] kuvaa etupäässä maalaisihmisten elämän ja olennon ulkopuolia, vegetoimista, tai jos sanaa ei säikähdetä: maalaisväestön elämää sen animaaliselta (eläimelliseltä) puolelta.” Mutta ”hyi” kytkeytyy myös tekijänimien kirjeisiin, joissa tekijänimet usein painottavat teosensa olevan kaikkea muuta kuin ”mauttomia”. Laajempi ”hyi:n kehä” syntyy 1900-luvun vaihteen kirjallisesta miljööstä, jossa naturalististen tendenssien sovittaminen kansallisen kirjallisuuspolitiikan ohjelmaan oli mahdotonta ja siksi ”naturalismi” oli vääränlaista kirjallisuutta (ks. Rossi 2009, 11–14).⁷⁷

Liisa Vatasen kokonaan säilynyt käsikirjoitus siis kirvoitti Kyösti Wilkunan hyittelemään, kun romaanin keskushenkilö Maiju Laurila heitti oman käsikirjoituksensa – tyytymättömyydestä kuvauksen kohteen laatuun – kuin ”ilkeän sammakon” kauemmaksi käsistään. *Veden haussa* on jälleen yksi Untolan tekijänimien teoksista, joka on nimettävissä taiteilijaromaaniksi: se kuvaa nuoren naisen, Maiju Laurilan muuttamisprosessia kirjailijana. Teoksessa paneudutaan kuvaamaan Maijun suhdetta kirjoittamansa teoksen kuvauksen kohteeseen eli kansaan. Käsikirjoitus käsittelee myös Maijun asennoitumista ajankohdan (eli 1900-luvun alun) kirjalliseen elämään. Maijun kuvauksen kohde on torppari Olli Turunen, jonka ränsistynyt torppa sijaitsee Maijun kotitalon takapuolella, kivikkoisella ja rämeisellä alueella. Maiju palaa pitkästä aikaa isänsä taloon aikomuksenaan kirjoittaa kansankuvaus.

Liisi Huhtala (1981, 131–132) tarkastelee ”Lassilan” teosta etupäässä torpparikuvauksena. Huhtalan (1981, 132) mukaan *Veden haussa* -ro-

maanikäskirjoituksella ”Lassila ilmeisesti taholtaan osallistui kansankuvauksen yleiseen murrokseen: traditiokuvan säröytymisestä seurannut sivistyneistön kriittinen asenne osoitetaan virheeksi, sillä kansa on syvä ja aito”. Huhtalan näkemystä voi tarkentaa sanomalla, että Liisa Vatasen teos (ei siis Lassilan) osallistuu kansankuvauksen murrokseen ja tekee sen nimenomaisesti kirjoittamalla esiin kuvauksen ongelmakenttiä.

Maiju Laurilan hahmo kytkeytyy Rantamalan Harhamaan monella tavalla. Molemmat hahmot tekevät jatkuvaa ajatustyötä keskittyen kirjallisuuden luomisen näkökohtiin. Maijun ajatus taideteoksen luomisesta kiteytyy seuraavaksi: ”Joku veistää taideteoksen kivestä, jalosta marmorista, toinen puusta, joku efantinluusta, Sokradekset omasta itsestänsä. Minä veistan sen ihmisistä itsestänsä.”⁷⁸ (VH 91.) Vähän ajan kuluttua hän tarkentaa ajatustaan: ”Muut kuvaavat ihmisen enkeliksi, minä kuvaan sen omaksi itseksensä. Veistelköt muut sontiaisesta leijonan, minä veistelen siitä sontiaisen. Minä tahdon olla rehellinen enkä matelija. Kuka teistä voi minua tuomita?” (VH 92.)

Maiju Laurilan kirjallisuusnäkemystä voi kutsua ”intentionoiltaan” naturalistiseksi. Maijun mielestä kirjallisuuden pitää rehellisesti ja peittelemättä kuvata kohdettaan, jota kirjailijan tulee tarkkailla empiirisesti; toisin sanoen koristelematon kerrontatapa viedään Maijun kirjallisuuskäsityksessä mahdollisimman pitkälle. Maijun hahmottelema ihmiskäsitys on sekin hyvin naturalistinen pessimistisyydessään ja illuusiottomuudessaan sekä myös deterministinen kuvatessaan torppari Turusen perheen ympäristön kurjuuden ja ihmisten sisäisen kurjuuden välistä kausaliteettia. Maijun kirjoittamista kuvataan seuraavalla tavalla:

Maiju pysähtyi hermostuneena. Hän oli kirjoittanut kuin kuumeessa saadaksensa vaan pois käsistensä sen saastan jota kuvasi. Hän aivan vapisi, tunsu pakosta juosseensa likaisen, haisevan paikan ohi ja heittäytyi nyt sohvalle hengästyneenä, aivan henki kurkussa, viskoten käsikirjoituksen kauas pöydälle, kuten jonkun likaisen, ilkeän [tähän kohtaan Wilkuna on kirjoittanut kommentiksi: ”Mahdotonta!”] sammakon, jota on ollut pakko tutkia, analysoida keksiäksensä lääkkeen ihmiskunnan ilkeälle pahalle taudille joka uhkaa turmella koko ihmisyksön. (VH 201–202.)

Wilkunan ”mahdotonta” kommenttina Maijun fokalisoimaan, affektiivisesti latautuneeseen ja läpeensä ”metaforisoituun” kuvaukseen

ja Vatasen kirjoituksessa esitetty Maiju Laurilan näkemys ovat tulkittavissa melkein päädellisesti erilaisiksi käsityksiksi. Wilkuna vaikuttaa lukevan Vatasen teosta kuin Oolavi ja Martva ”Varotushuutoa” eli kirjaimellisesti (kuin Isoa Kirjaa). Vatasen tekstikappaleessa sen sijaan painottuu vertauskuvallisuus, ”kirjoittanut *kuin* kuumeessa”, ”viskoten käsikirjoituksen *kuten* likaisen sammakon”. Kenties Wilkunan ”hyi” ja ”mahdotonta” eivät kohdistu pelkästään ”naturalismiin” vaan myös siihen, että Vatasen tekstissä kerrotaan epäsuorasti, ”väritellen”. Kyseinen sitaatti on tärkeä myös siksi, että siinä ”likainen ilkeä sammakko” on aivan suora viittaus eläinkokeisiin, joilla pyritään parantamaan ihmisten elämää. Tätä kautta sitaatti kytkeytyy myös Deleuzen klinikka-ajatukseen eli näkemykseen kirjailijasta lääkärinä, joka diagnosoi sairastunutta maailmaa ja kehittää ihmiskunnan tilaa.

Kuten Harhaman kirjallisuus- ja tekijänäkemys, myös Maijun käsitys kirjailijasta ja kirjallisuudesta muuttuu. Ihanteena naturalistinen kirjailijakuva ei säily, sillä kirjailijuudessa ja kirjallisuudessa on lopulta toivoa, ja täten naturalismille ominainen pessimistisyys ja illuusiotomuus kumoutuu teoksen loppuun tultaessa. *Veden haussa* -teoksen mukaan oikea kirjailija, joksi Maiju piirretään, on kuin lääkäri. Sanataideteos on lääke, jonka avulla sairaus eli eläimellinenkin kuvauksen kohde parannetaan – Maiju on siis diagnostikko. Oikea kirjailija pyrkii muuttamaan maailmaa paremmaksi, muttei kirjoittamalla ”opastekstiä” tai edes ”kliinisiä taudinkuvauksia yhteiskunnan mädännäisyydestä”. Oikea kirjailija on myös kriitikko, joka pakottaa aukaisemaan näkymän kohti toisenlaista toimimisen (tai peräti olemisen) tapaa:

Hän oli todellinen erehtynyt mutta rehellinen lääkäri, joka kärsi nähdessänsä ihmishengestään pahantaudin. Hänen sielussansa hehkuu suuri, kuluttava tuli: halu nostaa ihmishenki korkealle, puhtaisiin ilmapiireihin, missä ikuinen aamurusko sarastaa pilvien sijalla. Hänessä paloi liekinä halu luoda ihmishengestä kokonaisuudessaan, kansastakin helmi, takoa siitä jalokivi. Se oli hänessä koko ihmishengen yhteistä, suurta pyrkimystä. Jokaisessa jalossa sielussa palavaa, polttavaa tulta, joka paloi jääkylmänä tulena ja poltti kuin pakkasen kuumentama rauta. Hän loi jalokiven eikä huomannut, että se oli jo valmis. Tarvittiin vaan nähdä kuonan läpi ja koristaa kuori: Tuskaisena otti hän nenäliinansa, kuivasi hien kasvoiltansa avasi akkun ja valitti: (...) Ja kaikki se suli yhdeksi suureksi, jaloksi ja kauniiksi luonnontyöksi kaikkeuden ihmeelliseksi, hurmaavan

suureksi, ihanaksi ijankaikkiseksi häviö- ja luomistyöksi. Kaikessa hohti jalouden ja puhtauden ja salaisen kauneuden suuri leima. (VH 202–204.)

Kirjailijan kuvauksen kohde, maailma ja sen ihmiset saattavat olla pahoja, mutta kirjallisuus on jaloa ja hyvää, ja kirjailija voi toimia ”koko ihmishengen”, kaikkien puolesta kuvatessaan rehellisesti ja oman havainnointinsa pohjalta. Kuvauksen kohdetta ei pidä tarkastella pintapuolisesti ja ennakoasenteella, vaan kohteen omista lähtökohdista käsin – näin Maiju tekee lopulta Olli Turusen kanssa ja löytää tämän elämästä paljon jaloutta. Rehellisyys ja todenmukaisuus myös kuvauksen tasolla näyttäytyvät siis lopulta ihanteena. Tähän ihanteeseen Maiju Laurilakin pääsee pystyttyään sovittamaan oman elämänsä särön eli äidin kuoleman ja tädin luona elämisen aiheuttaneen kivun ja katkeruuden ja sitä kautta isästä vieraantumisen. Kun siis kirjailija näkee itsessään hyvää, näkee hän sitä myös kuvauksen kohteessa. Loppukohtauksessa isänsä johdattamana Maiju Laurila palaa sekä maallisen että taivaallisen isän huomaan lopullisesti ihanteen mukaiseksi oikeaksi kirjailijaksi jalostuneena. Maijun isän sanojen kautta kumoutuu naturalistinen illuusiotomuus ja pessimismi: ”Enkä minä käsitä onko se taiteilija jonka silmä huomaa elämästä ainoastaan rumaa, eikä huomaa, että kaikessa on kauneutta...” (VH 328).

Samassa kohtauksessa Maijun isä sanoo repliikin, joka selittää koko teoksen nimeä mutta myös laajemmin kirjailijuutta. Isä puhuu siitä, että vettä ovat ihmiset aina hakemassa, mutta se vesi pitää ensin koota hyvillä töillä lähimmäisten sydämiin ja sieltä se on haettava rakkautena ja kiittolisuutena. Maiju puhuu *Raamatun* vedestä oikeana totuuden lähteenä, jota myös kirjoittamisessa pitää hyödyntää. Veselementti saa siis monenlaisia merkityksiä, jotka näyttäytyvät myös symbolisina. Teoksen nimen mukaisesti Maiju on tullut vanhaan kotitaloonsa vettä hakemaan janonsa sammuttamiseksi. Symbolina veden hakeminen liittyy kirjallisuuteen mutta myös laajemmin elämiseen ja sen toimintoihin. Maijun kohdalla veden haku kytkeytyy kirjoittamisessa suhteeseen kuvauksen kohteen, kansan, kanssa sekä myös suhteeseen isään ja edesmenneeseen äitiin. Tarkastelemalla kansaa Maiju pyrkii tyydyttämään taiteellisen janonsa, ja etsimällä uudelleen kontaktia isäänsä Maiju yrittää purkaa lapsuudentragedian, äidin kuoleman aiheuttamaa elämäntuskaa. *Uutta testamenttia* lukemalla Maiju pystyy ratkaisemaan kaikki nämä asiat.

Hänen janonsa tyydyttyä uskon tuomalla rauhalla, jonka kautta sekä hänen entinen skeptisyytensä kuvauksen kohdetta että katkeruutensa omaa perhettä kohtaan muuttuvat rakkaudeksi.

Maiju Laurilassa tapahtuu muutos suhteessa kirjallisuusnäkemysiin. Naturalistisia piirteitä ylläpitävä kirjailija- ja kirjallisuuskäsitys muotoutuu tolstoilaiseksi. Kirjaimellisesti vanhempiansa johdattamana maailmalta, tosin vain tädin luota, kotiin palannut Maiju löytää kristinuskon uudelleen. Hän lukee äitinsä vanhaa *Uutta testamenttia* ja kuuntelee isänsä kristillisiä ajatuksia elämästä ja taiteesta – ja rakentaa niistä itselleen uuden perustan, jota hän myös taiteessaan haluaa ylläpitää ja välittää lukijoille. Tämä näkemys lähenee Tolstoin ajatusta aiemmin esillä olleesta ”uudesta tulevaisuuden taiteesta” eli kristillis-uskonnollisesta taiteesta. Maiju toistelee *Raamatun* olevan todellisen taiteen lähde, ja sanoo ystävälleen esteetikko Niilo Päivänheimolle (jonka nimi on välillä muodossa Päivänsalo), että *Raamatusta* löytyy kauneuden ja yksinkertaisuuden suuruus. Estetiikka on Maijulle etiikkaa.

Vaikka *Veden haussa* -käsikirjoitus koskettelee useita, samoja kirjallisuuskäsityksiä pystyttäviä pintoja kuin Rantamalan *Harhama* ja *Martva*, on teoksissa paljon eroa – ja siten on loogista, että käsikirjoituksen tekijä on Liisa Vatanen eikä esimerkiksi Irmari Rantamala tai peräti Maiju Lassila. Vaikka tyyli ja sitä kautta ilmauksensa saava tekijänimien erityisyys ja eroavaisuus toisistaan on erityisesti käsittelyssä vasta seuraavassa pääluvussa, on jo paikallaan tehdä tässä eroa Vatasen ja Rantamalan välille. Ero paikantuu selvimmin Vatasen teoksessa esittämään ajatukseen, jossa elämä samastetaan veteen, joka puolestaan palautetaan lopulta *Raamattuun*. Näin voimakasta kristillistä kannanottoa ei Rantamala teoksissaan koskaan tee – Rantamala toki liikkuu uskonnollisella alueella, mutta hänen teoksissaan ei lopulta pysähdytä mihinkään valittuun pisteeseen vaan jatketaan venytettyjen pisteisen välissä kulkemista. Jos tolstoilaisuuden käsitteelliseksi henkilöksi kehkeytyy *Harhamassa* ja *Martvassa* munkki, kehkeytyy vastaavaksi Vatasen teoksessa kirjailija.

Veden haussa pohtii omalta osaltaan kirjallisuuden sääntöjä. Esteettisyyden säännöt koskevat kuvauskohteen valintaa, mutta myös kuvauskohteen esittämisen tapaa. Vatasen teoksessa tosin Maiju Laurilan ei tarvitse laisinkaan välittää institutionaalisista näkökohdista, kuten esimerkiksi esteettisyysnormiston suhteesta mahdollisuuksiin saada teoksia julkaistuksi – siltä osin teoksen kirjailijanäkemys pysyttelee

”idealistisena”. Untolan tekijänimien kirjeenvaihdossa tekijänimet sen sijaan ovat aina tietoisia asemastaan ”alamaisina”. Kirjeissä selitetäänkin paljon ns. muotosääntöjä ja tekijänimien tapaa poiketa niistä. Yksityiskohtaisemmin kirjeissä keskitytään esimerkiksi henkilökuvaukseen. Rajoittavaksi säännöksi nimeytyy keskittyminen tiettyihin henkilöihin, toisin sanoen keskushenkilöihin syventyminen. Kirjeissä nämä säännöt tulevat ilmi erityisesti Maiju Lassilan *Liika viisas* -romaanin koskevassa, useita kirjeitä sisältävässä keskustelussa. Irmari Rantamalan kirjeessä Eino Railolle (8.1.1915)⁷⁹ kirjoitetaan:

Te olette lähteneet oikeasta esteettisestä lahtokohdasta: s o: Sakarin tekemisestä pääasiaksi ja sivuasioiden poistamisesta. Itse kirjoitin ensimmäisen luonnoksen juuri samaa silmällä pitäen. Se ei onnistunut. Hullun teita on vaikea saada mielenkiintoiseksi.

Sitaatti nimeää esteettiseksi säännöksi keskittämisen. Railon vaatimus Sakari Kolistajan hahmoon keskittymisestä esitetään kirjeessä huomioon otetuksi, mutta sen epäonnistumista perustellaan oman itsen vähättelyllä eikä esimerkiksi säännön kyseenalaistamisella. Taktiikalle ominaisesti kustantajaa pyritään miellyttämään näennäisellä strategian sääntöjen noudattamisella: strategiaa ei kyseenalaisteta vaan oikeastaan sitä vahvistetaan, kun taktisesti vika ”löytyy” itsestä eikä säännöistä. Sääntöhän toki kyseenalaistetaan itse teoksessa nimeämällä Pudde-koi- ra päähenkilöksi – *Liika viisaaseen* keskitytään tarkemmin seuraavassa pääluvussa.

Kirje jatkuu Sakarin hahmon pohdiskelulla, jossa perustellaan sitä, ettei teoksessa keskitytä ainoastaan Sakarin hahmon syventämiseen (Rantamala 8.1.1915):

Lahdin silloin siitä, että Sakaria itseään vain hieman nakyy ja koko kuvaus painetaan sillä hämminä minka hän saa aikaan. Tiedatte että Sakari ei monta sanaa puhukaan. Saarnaa mutta saarnan koko sisälto on ”Mina soitan”, toiseksi ”mina kolkutan”. Teko y m on ollut saatava rinnalle ositetulla, aivan erillisellä keinolla. On naet mahdoton saada muutoin heratetyksi lukijassa sita mielialaa että viisas vaki olisi uskonut tuon saarnan oikeaksi J.n.e. Koko Sakari on tautynyt kuvata asioilla jotka ovat hänestä erillään. Toinen voisi muutoin onnistua, minä en. Luonnonkuvaukset ovat yleensä esteettisessä teoksessa kiellettyä tavaraa: ne häiritsevät. Mina niitä

kaytan joskus runsasti. Teatterista sanotaan, ei saa olla kuliiseja sillä ne sarkevat taiteen mutta ihmiset haluavat kuliiseja, nekin niitä vastaan saarnaajat hiljaisuudessa niitä ihailevat. Tammoiseen eivät sovi luonnonkuvaukset ja siksi turvaudun toiseen: käytän luonnonnäkymien ja eläinten komiikkaa. Niiden keksiminen ja huomaaminen on sangen tarkkaa ja vaativaa työtä. Mina olen siihen saanut tuhlata aikaa paljon. Te esteetikkona olette ne miltei kokonaan hylännyt. Se oli Teidän kannalta katsoen oikein, silti, mutta minä kirjoitan väärin. Arvostelu lausuu niistä sen tapaisista yleensä muihin katsoen nain: Ystavasta: hään osaa keksia, hanella on vaihtelua varia... vihollisesta: hän eksyy pois asiasta, puhuu puuta heinaa. Molemmat ovat oikeassa. Kaikessa, arvostelijoissa, meissa kirjojen kirjoittajissa y m on oma komiikkansa. Tarvitsee vain se huomata ja me löydämme siitä yleensä sita vapauttavaa puhdasta huvia jota komiikka ja huumori asian lomassa tarjoaa. Mina Teitä mitä vilpittomammin kaikesta kiitan. Toivon että kaikella hienoudella minun syyni ja vaikuttimeni ymmarratte sillä on aina joku noja josta komiikkakin ja huumori kay araksi ja tuskalliseksi. Kiittaen ja kunnioittaen Irmari Rantamala.

Rantamala sanoo käyttävänsä esteettisissä teoksissa kiellettyjä luonnonnäkyjen komiikkaa saadakseen lukijoissa aikaan sen vaikutelman, että Sakari on hullu. Luonnonkuvaukset häiritsevät keskittymistä pääasiaan, ja siksi ne ovat säännöissä kielletyt. Tässä kohtaa Rantamala tosin aivan eksplisiittisesti myöntää rikkovansa sääntöjä sanoessaan käyttävänsä eläimiin liittyvää komiikkaa hyväkseen useinkin, koska luonnonkuvaukset eivät sovi teokseen. Samalla Rantamala vetoaa työnsä vaikeuteen kertoessaan koomisten sattumusten keksimisen olevan vaikeaa ja aikaa vievää.

Tässä kirjeessä Rantamala välillä myöntää, välillä kieltää rikkovansa sääntöjä. Kyse on jälleen mikropoliittisesta häirinnästä, jolla pyritään saamaan aikaan vaikutelmaa strategisten sääntöjen noudattamisesta hukkaamatta silti omanarvontuntoista suhtautumista omaan säännötömyyteen kirjoittamistapaan. Kuten kirjeessä sanotaan: ”Te esteetikkona olette ne miltei kokonaan hylännyt. Se oli Teidän kannalta katsoen oikein, silti, mutta minä kirjoitan väärin.”

Edellä mainittua kirjettä aiemmassa, edellisenä päivänä kirjoitetussa kirjeessä Eino Railolle, Rantamala (7.1.1915)⁸⁰ sanoo Sakarin kuvaamisesta näin:

Miten vaikea hullun kuvaaminen on mainitsen esimerkiksi että eraan tylsamielisen kuvauksen olen kirjoittanut kolmeen kertaan ja kolmannella kasikirjoituksella lämmitin joulupaivana huoneeni. Hullujen ja tylsamielisten maailma on meille liika viisaille tavaltaan vieras. On vaikea löytää siinä oikea sävy ja (...) ovat kovin arat. Tehtävä yleensä vaikeinta mitä voi kuvataksensa ottaa. (...) Kirjoittaessani mina näen henkilön jokaikisen eleen, liikkeen, kasvojen pienimmatkin piirteet, kuulen aänen savyn y m ja jos näitä y m ei oteta huomioon vaan etsitaan tekeleistani sita mitä niihin en olisi suostukaan ottamaan: pykalia ja sääntöjä, niin ovat ne roskaa, vieläpä viime luokan roskaa.

Tässä kirjeessään itseään liika viisaaksi nimittävä Rantamala puolestaan sanoo suoraan jättävänsä noudattamatta ”pykälää ja sääntöjä”, ja siksi hänen teoksensa ovat jopa ”viime luokan roskaa”. Hän kuitenkin liittää roskaksi nimittämisen oman kuvaamistapansa monimuotoisuuteen ja monimutkaisuuteen. Näin Rantamala tulee osoittaneeksi, että ”roskankin” kirjoittaminen vaatii paljon. Sitaatissa esitetään myös heitto sellaisia arvostelijoita kohtaan, jotka kiinnittävät teoksessa enemmän huomiota siihen, mitä niissä ei ole, kuin siihen, mitä teoksissa käsitellään.

Samassa kirjeessä Rantamala myös puhuu näytelmistään ja niiden henkilöiden esittämisen vaikeudesta. Tässä yhteydessä kirjallisuuden sääntöjä verrataan ”mittausoppiin”. Tämän vertauksen kautta aivan kuin kyseenalaistetaan koko sääntöjen olemassaolo kirjallisuudessa, joka on taidetta eikä tiedettä. Kirjeessä vedotaan myös näytelmien mahdollisten toteuttajien, ”metsäkylien” harrastelijoiden kykyihin: ikään kuin huonouden ”syy” löytyisi Rantamalan itsensä ulkopuolelta. Samalla viat tulevat nimetyiksi käytännöllisiksi: ”Perhedraamoiksi niitä ei ole tarkoitettu, ei esteettisiksi pykaliksi ja mittausopillisiksi kuvioiksi vaan juuri nayttelemissa varten ja yksinomaan sita varten. Ja silmällä pitaen niitä voimia, jotka niitä tulevat metsäkylyssä nayttelemaan.” (Rantamala 7.1.1915.)

Samassa kirjeessään Rantamala vastaa myös syytökseen ”jahkailusta” eli hitaasta juonen etenemisestä. Hän kirjoittaa (7.1.1915):

Mina tutkin ihmisten psykologiaa enimmäkseen omasta itsestäni ja luulen että tämä on tosiasia. Muuten vielä niisa vioista: junnaamisesta, venyttamisesta y m. Kyllä niistä useimmat ovat aivan tahal-

lisia. Monesti huomaamatta ovat ne jalestäpäin liitettyjä ”jahkoja”. Jos otatte esim ”Don Quijoten” – kukapa uskaltaisi silta tunnustuksen kieltää – niin huomaatte etta siina on ehka puoleksi n s vikoja.

Omissa teoksissa käytetty viaksi nimeytyvä venyttäminen ja muutkin viat tunnustetaan toki tahalliseksi, mutta viisaasti politikoiden Rantamala pyrkii kyseenalaistamaan viallisuutta: hän nimeää Cervantesin *Don Quijoten* – kiistaton klassikkoteos myös strategian mittapuiden mukaan – vialliseksi. Cervantesin kautta omia ”vikoja”, lähinnä sovinnaisuuden sääntöjä rikkovia kuvauksia, perustellaan myös toisessa kirjeessä. Rantamala kirjoittaa Eino Railolle (9.1.1915)⁸¹ näin:

Yhta ja toistahan siina on monen hienon mielestä rumaakin, mutta ei sille milaan voi. Huonossa tarkoituksessa en koskaa kirjoita sanaakaan. Ja minun lukijoilleni ovat asiat jokapaivaisia, luonnollisia, ne eivät niissa haista eivät vainua mitään rumaa. Paljon rumempaakin maailmassa kirjoitetaan aivan maailmankirjallisuuden merkkiteoksissa. Mainitsen esimerkkinä Danten ”peräreiät” y m Don Quijoten seuralaisen tarpeenteot, äänensä jota saksalaiset näkyvät kaannoksissa kuvaavan sanoilla ”laut verden” ranskalaiset ”faire bruit” jne. Kirja kokonaisuudessaan on rohkeasti otettava omalta kannaltansa. Jos mieli johonkin päästä on arkailematta otetta taysi askel silla epäroimisellahan ei asia mene puolivaliinka. Pieni jonkun suuttumus on tietysti ymmarrettävä mutta asiaan se ei vaikuta.

Sanoessaan, että *Don Quijote* -teos vikoineen kaikkineen on ”otettava sellaisenaan”, Rantamala oikeastaan esittää sääntöjen ja teoksen välisen suhteen omalta kannaltansa. Rantamalan mukaan ensisijaista on teos ja siinä kuvatun maailman todenkaltaisuus, vasta toissijaista on teoksesa toteutuvat tai toteutumattomat säännöt. Vielä pidemmälle tulkintaa viemällä voi sanoa Rantamalan ikään kuin väittävän, että sanataideteos itse luo omat sääntönsä. Sitaatissa Rantamala myös peräänkuuluttaa rohkeutta ja siten implikoi, että strategisesti lukevilla rohkeutta ei ole. He kun eivät uskalla kohdata kirjallisuudessa ns. rumia asioita.

Samankaltaista mielipidettä implikoi Liisa Vatasen *Veden haussa* -teoksen Maiju Laurilan miete hänen lukiessaan ystävänsä Päivänsalon, hienostelija-estetiikan kirjoittamaa arvostelua teoksestansa. Maiju miettii: ”Hänen olisi pitänyt puhua kirjastani ja hän pitää luentoa etiikasta! (VH 309–310)”. Esteettisten sääntöjen hallitsija Päivänsalo

asettaa arvostelussaan oman asiantuntemuksensa etiikasta etusijalle ja sivuuttaa arvostelemansa teoksen. Kohtaus jatkuu:

Säälin hymy peitti hänen sieviä, henkeviä kasvojansa ja hän huokasi vilpittömästi surkutellen. Arvostelija siirtyi nyt antamaan yleisiä ohjeita kirjailijoille yleensä. Hän kirjoitti: -’Paha kyllä, ei uusimmassa kirjallisuudessamme ole yhtään suoritukseltaan täysin tyydyttävää esimerkkiä tällä kansan elämän kuvaamisen alalla. Kansan elämää kuvaavissa kappaleissa on näet se ainainen kiusaus houkuttelemassa, että kun niissä tahdotaan kuvata pala todellista elämää, niin ei osata luopua suomalaisesta pitkävetisyydestä, vaan lasketaan jokapäiväisyyden kaikki hengetön laveus ja mauttomuus jopa karkeuskin nähtäville ja kuultaville. Pitäisihän toki osata koota ja tihentää ja jättää syrään epäoleellinen. Pitäisihän osata temmata jo juoni oikeasta nauhasta, osottaa luonteet muutamalla sanalla. Tässä kohti ei ehkä olisi hylättävä ibsenisminkään oppi että pitää tarttua siihen missä on solmukohta. Mutta eipäs! Lisäksi ei perustella asiaa: annetaan vaan esimerkiksi kaiken sortua eikä perustella miksi sortuu ja miksi murtuu. Sama sitten sortuuko linna vaiko kaatuu ruoho.’ (VH 310.)

Koska arvostelija on teoksessa kuvattu ironisesti nousukashahmoiseksi teeskentelijäksi, on myös hänen kirjoituksensa luettavissa ironiseksi kommentiksi sekä kirja-arvosteluista että esteettisyyden säännöistä ja niiden taitajista. Tämä arvostelu liittyy realismiin, tässä tapauksessa kansankuvauksen arkipäiväisyyteen, joka Päivänsalolle näyttäytyy pitkävetisyytenä. Päivänsalon mielestä arkipäivää kuvataan jähkailevasti, osaamatta mennä asiaan kuten esteettisessä teoksessa tehdään. Henkilökuviinkin laitetaan Päivänsalon mukaan liikaa tilaa, toisin kuin esteettisesti oikeaoppisesti ne osataan kuvata parilla sanalla.

Erityisesti kirjeissä estetiikan ja kirjallisuuden säännöt ja normit kytketään strategiaan kuuluviksi, ja niitä noudattavat kirjailijat näyttäytyvät arvostettuina, ”hienoina ja siveinä ihmisinä”, varsinaisina kirjailijoina. Normeihin ja sääntöihin suhteutettuina tekijänimet näyttäytyvät poikkeamina, väärin-kirjoittajina ja siten strategisen vallan keskuksen ulkopuolisina. Jo aiemmin esille tuomassani Rantamalan kirjeessä Eino Railolle (9.1.1915)⁸² tuodaan esille eronteko esteettisyyden sääntöjä noudattaviin kirjailijoihin, mutta myös sääntöjen kahlitsevuus: ”Maailmassa pitää saada kirjoittaa muutakin kuin taidetta ja estetiikkaa ja Suomessa on jo noin 70 taidekirjailijaa. Kyllä ne ehtivat sita tavaraa kirjoittaa

haluaville aivan kylliksi. Mina olisinkin siinä jo liikaa.” Rantamala jättäytyy taidekirjailijoiden ulkopuolelle aivan eksplisiittisesti – vaikka sitaatin lukisi ”happamia, sanoi kettu pihlajanmarjoista -asenteella”. Sääntöjen kahlitsevuuteen viittaa myös Rantamalan *Harhama*-teos, jossa sääntöjä nimitetään jalkapuiksi ja jalkarautoiksi.

Esteettisyys nousee keskeiseksi keskusteltavaksi kirjallisuuden normiksi tekijänimien lähettämässä kirjeissä. Se suhteutuu esimerkiksi tapakulttuuriin, soveliaisuussääntöjen noudattamiseen. Tässä yhteydessä esteettisyys määrittyy siksi, mikä ei ole mautonta eli epäsoveliaista hyvän käyttäytymisen säännösten kannalta. Esteettisyys on siis siveellisyttä, kun siveellisyydellä tarkoitetaan sosiaaliseen käyttäytymiseen liittyviä soveliaisuuskoodeja.

Kirjeissä tekijänimet purkavat kuitenkin esteettisyyden sääntöä kääntämällä sen vastakohdaksi nimetyin mauttomuuden luonnolliseksi käyttäytymiseksi. Tällä taktisella ylösalaisin kääntämisellä perustellaan omaa tapaa olla kirjoittamatta sääntöjen mukaisesti. Maiju Lassilan päivämätön kirje Kunnioitetulle herralle Tohtorille⁸³ luonnollistaa mauttomuuden:

Pääajatus oli siinä kirjoituksessani vain se että viattoman lapsen nena luonnollisuuksinensa ei ole vaarallinen näky. Vaarallisempia näet on. Olen huomannut että semmoisen lapsen näky saa ihmiset kernaammin hyvälle tuulelle kuin kauhistumaan. Joku sievistelevä äiti kyllä silloin aina jotain päivittelee mutta kun tarkkaa niin se päivitellessään on samalla itse asiassa erittäin hyvällä tuulella jopa onnellinenkin. Toinen asia on se että lapsen sieluelama ja fyysiset toimet – jos tarkkaatte vaan – käyvät yhdessä aivan kun kaksi yhdistettyä kelloa. Ne eivät toimi erillisinä, itsenäisinä kuten aikuisten. Nimenomaan nena ja kyyneltyvät silmät ovat hyvin herkat kaikelle sielulliselle lapsessa. Toinen asia sitten on saako sitä kuvata. Sehan on makuasia ja makuasia on semmoinen josta kyllä halullisille riiteilyaihetta riittää.

Sitaatissa Lassila vetoaa todellisuuden todistusvoimaisuuteen ottamalla esiin lasten itkun ja vuotana nenän. Kirjoittaessaan ”[t]oinen asia sitten on saako sitä [valuva nenä ja vuotavia silmiä] kuvata” Lassila viittaa esteettisyyden sääntöjen olemassaoloon. Hän kuitenkin lieventää säännöstöä puhumalla ”makuasiasta”. Tämä makuasiaksi lieventäminen on taktinen veto, jolla yritetään lieventää myös oman kuvaustavan ”mauttomuutta”.

Aiemmin toin esille, miten Liisa Vatasen *Veden haussa* -teoksessa painotetaan tekijän rehellisyyttä ja kuvauskohteen rehellistä esittämistä. Rehellisyyttä painottaa myös Rantamalan *Harhama* Aleksander Vladimirovitsh sanoessaan Harhamalle, että jos rehellisesti haluaa kirjoittaa, ei voi kirjoittaa eheää kertomusta kenenkään elämästä (ks. H 1744). *Martvassa* Harhama itse vetoaa elämäntarinansa, ”Varotushuudon”, peittelemättömään rehellisyyteen. Rehellisyys näyttää saavan näissä tapauksissa todenmukaisuuden, todenkaltaisuuden merkityksen. Esille ottamissani kirjeissä perustellaan omia valintoja kuvata tapauksia juuri todellisuudenkaltaisuuteen, toisin sanoen rehelliseen kuvaamiseen vetoamalla. Ja estetiikan sääntöihin suhteutettuina tekijänimien teokset ovat ei-esteettisiä, ei-taidetta, väärinkirjoitettuja ja mauttomia mutta siis samalla *rebellisiä*. Näin esteettisyyden säännöt alkavat näyttää epärehellisiltä ja keinotekoisilta.

Arkipäiväisyyden korostaminen tulee tekijänimien kirjeenvaihdossa esiin niin suhteessa esteettisyyden sääntöihin kuin tekijänä toimimiseen ”väärinkirjoittavana tekeleiden tuhartajana”, joka olisi liikaa esteetikkojen ja oikeiden kirjailijoiden parissa. Tämä tuleminen-liiksi on sinällään yksi Untolan tekijyyksikoosteen läpäisevä periaate, jonka ulottuvuudet tekijänimilaumassa olivat edellisen luvun mielenkiinnon kohteena. Tekijänimien käsittelyssä painottui ylenmääräisyys (eksessiivisyys) ja liiallisuus aina liioitteluun asti. Ylenmääräisyys lävistää myös tekijänimien tapaa kommentoida omaa kirjallista toimintaansa kirjeenvaihdossa. Esimerkkinä tästä on kärjistäminen: yhtäältä liioitellaan, kun tekeleet todetaan ”tuherteluksi”, toisaalta liioitellaan nimeämällä niidenkin kirjoittaminen kovaksi ja ”proosalliseksi” työksi.

Tämä liiallisuuden generoituminen eli *eksessikone* toimii myös sijoittumisen kysymyksenä ja alueen rakentamisena (territorialisoitumisena). Kyse on mukanaolosta ja ajoittain myös sisäänpääsystä sekä ulosjättäytymisestä, sillä Untola sulkee itse itsensä pois erilaisista suomalaisen viime vuosisadan vaihteen kirjallisuusinstituution osasista, erilaisista kasvoistuneista tekijyyksistä ja kirjallisuuden kieliopista ja säännöstöistä. Samalla kyse on kuitenkin aktiivisesta alueistamisesta, mahdollisuudesta johonkin muuhun, joka kytkeytyy eri tavoin olemassa oleviin mahdollisuuksiin – toisin sanoen liikana-olemisessa on kyse liikkeestä, liikkumisesta, jolloin alkaa olla paikallaan puhua nimenomaisesti *liiksi-tulemisesta*, eksessikoneen muutosprosesseista.

Tätä eksessikoneen tapaa suhtautua luomiseen, kirjoittamiseen ja kirjallisuuteen voi lähestyä kytkemällä se espanjalaisen kirjailijan, Enrique Vila-Matasin *Bartleby ja kumppanit* -romaaniiin (2000, suom. 2007). Vila-Matasin romaani käsittelee monimuotoisesti kirjallista tekijyyttä, ja sen tavassa problematisoida kirjailijuutta on monta komponenttia, jotka ovat yhdistettävissä Untolan eksessikoneen toimintaan. Vila-Matasin romaani jäljittää kirjailijoita, jotka eivät kirjoita – alkutuntumalta tällaiset kirjailijat vaikuttaisivat toimivan aivan päinvastaisesti kuin Untolaan kytkeytyvä kirjoittava kone, joka kirjoittaa liikaa.

Romaanissa minäkertoja etsii ja kokoaa yhteen kirjailijoita, jotka ovat syystä tai toisesta lopettaneet kirjoittamisen. Tämä jo lähtökohdaisesti paradoksinen ja erittäin kiehtova kohde, ei-kirjoittava kirjailija, palautuu Herman Melvillen ”Bartleby, jäljentäjä. Kertomus Wall Streetiltä” -novelliin (1853) nimihenkilöön, kopisti Bartlebyhyn – tosin romaani löytää ei-kirjailijoita paljon varhaisemmalta ajalta, aina antiikista asti. Vila-Matasin romaanissa tehdään asiaa Bartlebyn henkilöhamosta ja tämän nimestä diagnosoimalla kokonainen oireyhtymä, syndrooma nimellä ’bartleby’. Tässä oireyhtymässä mieshahmon erityisyys muuttuu yleisyydeksi, erisnimi yleisnimeksi, bartlebyksi eli kirjailijaksi, joka ei kirjoita. Romaanin mukaan bartleby-ihmissä asuu maailman kieltäminen, joka tarkoittaa kirjallisuuden alueella

negatiivista impulssia tai tyhjyyden vetovoimaa, jonka seurauksena tietyt taiteilijat, vaikka omaavatkin kirjallisen omantunnon (tai ehkä juuri siksi), eivät koskaan kirjoita tai kirjoittavat yhden tai kaksi kirjaa ja luopuvat sitten kirjoittamisesta, tai äkkiä kirjaimellisesti halvaantuvat saatuaan teoksensa vaivatta aloitettua. (Vila-Matas 2007/2000, 10.)

Bartlebyn oireyhtymä viittaa siis kirjalliseen negaatioon, ei-kirjallisuuteen, jossa on lopulta kyse ei mistään sen pienemmästä kuin kirjallisuuden ehdoista, kirjoittamisesta, luomisesta – ja niiden mahdollisuudesta. Juuri näistä asioista Algot Untolan tekijänimet kirjoittavat kirjeissään.

Bartlebyt ovat siis kirjailijoita, jotka eivät kirjoita, mutta voisiko Bartlebyn oireyhtymä viitata myös kirjailijoihin, jotka kirjoittavat liikaa? Vila-Matasin romaanissa kutsutaan anti-ei-kirjailijoiksi sellaisia kirjoittajia, jotka eivät voi lakata kirjoittamasta vaan joiden kirjoittaminen paisuu ja paisuu, lähtee versomaan aina uusia alkuja. Tähän keskeneräi-

syiden tilaan, päättymättömän tarinan kirjoittamisen prosessiin asettuvat kirjailijat ovat diagnosoitavissa nurinkurisen Bartlebyn oireyhtymän piiriin (ks. Vila-Matas 2007/2000, 197). Mutta toisin kuin Vila-Matas, en kutsuisi näitä liikaa-kirjoittavia-kirjailijoita anti-ei-kirjailijoiksi. Sillä lakkaamatta kirjoittavat kirjailijat eivät ole vastakohtaisia kirjoittamisen lopettaneille kirjailijoille, vaan pikemmin he ilmaisevat saman kirjallisen negaation, ei-kirjallisuuden ja ei-kirjoittamisen sisältämän jännevälin toista äärirajaa, liika-kirjoittamista.

Bartleby-kirjailijoiden asennetta kirjallisuuden maailmaan kuvaa Melvillen novellihahmon kuuluisa kaava, sanamuotoilu ”mieluummin en”⁸⁴. Bartlebyn kaava ilmaisee petollista kieltäytymistä, sillä se sysää vastuuta kuulijalle antaessaan puolittaisen myöntymisen, joka kuitenkin päätetään päättäväsillä ei:llä. Samalla sanamuotoilu ilmaisee ylemmyyttä. Bartleby antaa ymmärtää pystyvänsä täyttämään kehotuksen tai tehtävän, mutta kieltäytyvänsä siitä henkilökohtaisten arvojen perusteella. Juuri tällaiseksi samanaikaiseksi myöntelijäksi ja kieltelijäksi Untolan tekijänimet itseään muovaavat vaikkapa käsitellessään esteettisiä sääntöjä ja niiden noudattamista. Gilles Deleuze (2007/1993, 113) kirjoittaa Melvillen kaavaa eli ”mieluummin en” -ilmaisua käsitellessään: ”Itse asiassa muotoilu tekee mahdottomaksi erottaa näitä kahta [myöntöä ja kieltöä]: se kaivertaa erottamattomuuden ja määrittelemättömyyden vyöhykkeen, joka lakkaamatta laajenee ei-mieluisten toimien ja mieluisamman toiminnan välille.” Deleuze kiteyttää, että muotoilussa ei ole ”kysymys ei-minkään tahtomisesta vaan tahtomattomuuden vahvistumisesta”. Tätä ajatusta hyödyntäen Untolan moninimisen tekijyydenkin sinetiksi voi leimata juuri jatkuvan pyrkimisen pysytellä kirjallisuusinstituution sivulaidoilla, tahtomattomuuden kasvoistua tekijänä tai tahtomattomuuden osallistua esteettisen sääntökirjan pykälien pönkittämiseen. Liikkeellä pysymällä tämä tahtomattomuus vahvistuu.

Melvillen Bartleby-hahmolle on novellissa ominaista totaalisen passiivinen halvaantuminen – mies seisoo suorana toimistossa ja ”mieluummin ei” enää kopioi eli tee työtään. Tälle analogista passiivista halvaantumista on Algot Untolan tekijyydestä vaikea hahmottaa. Sellaiseksi voi ehdottaa tekijänimien kirjeitä, joissa säännöllisen säännöttömästi jätetään kirjaimien ylämerkit piirtämättä. Aivan kuin käsi halvaantuisi passiiviseksi juuri silloin, kun pitäisi täydellistää kirjoitus (kielioppi- ja oikeakielisyys)sääntöjen mukaiseksi. Paradoksisesti tämä halvaantuminen on elimellisesti yhteydessä kirjoituksen huimaan vauhtiin ja liikkee-

seen, joka näkyy rivien sekaisuutena ja kirjainten piirtojärljen horjumisena, sekavuutena. Varmasti Untola pystyi vetämään ylämerkit kauniisti kirjaimiin ja pitämään rivinsä suorassa, mutta hän ei tahdo. Tässä kirjoituksen materiaalisessa tavassa kiteytyy passiivinen halvaantumisen tekijyyden somagrammina: mielummin-ei, tekijän tahtomattomuus.

Algot Untolaan voikin liittää vielä yhden uuden erisnimen Bartlebyn oireyhtymän kautta. Untola kuuluu bartleby-kirjailijoihin eli ei-kirjailijoihin monella tavalla. Ensinnäkin hänessä kiteytyy ”liiallisuus”: Untola oli ”liika” nimekäs – käyttihän hän lukuisia eri tekijänimiä. Hän kirjoitti ”liikaa” sivuja – Rantamalan *Harhama* on 1803 sivua pitkä ja sen jatko-osa *Martva* on 900-sivuinen. Myös kirjeet venyvät ylenmääräisesti usein jopa niin, että jälkikirjoitus on pidempi kuin ”varsinainen” kirje. Pisin kirjeistä on Rantamalan Arvi A. Karistolle lähettämä vuodatus Väinö Hämeen-Anttilasta, jota kirje moittii 81 liuskan verran.

Untola myös julkaisi ”liikaa” – tuotteliaimpana vuotenaan eli 1912 hän julkaisi kaikkiaan yhdeksän näytelmä- tai proosateosta Maiju Lassilan nimellä. Myöskin Untolan tekijänimien tuotannossa, ainakin aikalaisarvostelijoiden mukaan, oli tyyllistä liiallisuutta, joka Rantamalassa ilmeni esimerkiksi Eino Leinon (1983/1909, 192) mukaan mauttomuutena ja muodottomuutena. Leinon mukaan Rantamalassa ”uusromanttinen myrskypaatos” lienee saanut viimeisen sanansa Suomen maassa. Maiju Lassilan tyylin liioittelu ja liiallisuus nähtiin sekä negatiivisessa (esimerkiksi K. S. Laurilan arvostelu *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksesta *Valvojassa 1911*) että positiivisessa (Vieno Jaakko Tuomikosken arvostelu samasta teoksesta *Ajassa* vuonna 1910) valossa.

Erilaisissa koneissa lienee keskeistä juuri se, että ne pysyvät toiminnassa, jatkavat pyörimistään eivätkä mene rikki. Algot Untolaan kytkeytyvä kirjoittava kone tekee juuri tätä: se kirjoittaa kirjoittamistaan, lakkaamatta, jotta kirjoittaminen ei loppuisi vaan kone jatkaisi toimimistaan. Tämän kirjoittamisen materiaalisinkin ylenmääräisyyden lisäksi Untola liittyy bartleby-kirjailijoihin erityisesti suhtautumisessaan kirjallisuusinstituution vallanpitäjiin ja erilaisiin esteettisiin sääntöihin. Niille molemmille Untola sanoo: Mieluummin ei!

Viitteet

¹ Käsitellessään Jari Tervoa kymmenen vuotta myöhemmin eli vuonna 2012 Hypén ei enää käytä mediakirjailijan termiä vaan puhuu ”julkiskirjailijasta”. Julkkiskirjailija on hahmo, jota haastellaan mediassa ja josta keskustellaan. Julkkiskirjailija myös voittaa palkintoja ja esiintyy television talk show’ssa. (Ks. Hypén 2012, 8–9.)

² Tekijät ovat siis ’välittäjiä’ tai ’välimiehiä’ (’intercesseur’, Deleuze 2005, 99–117). Deleuze (2005, 104–105) sanoo vuonna 1985 eräässä haastattelussa: ”Olenaisia ovat välimiehet. Luovuus merkitsee välimiehiä, ilman heitä ei ole teosta. Ne voivat olla ihmisiä – filosofille taiteilijoita tai tiedemiehiä, tiedemiehelle filosofeja tai taiteilijoita – mutta myös asioita, kasveja tai jopa eläimiä, kuten Castanedalla. Omat välimiehet on tuotettava itse, olivat ne sitten fiktiivisiä tai todellisia, eläviä tai elottomia. On kyse sarjasta. Se, joka ei muodosta sarjaa, edes täysin kuvitteellista, on hävinnyt. Tarvitsen välimiehiäni voidakseni ilmaista itseäni, eivätkä ne ilmaisisi itseään koskaan ilman minua: työskentely tapahtuu aina ryhmässä, silloinkin kun sitä ei näe. Ja sitä suuremmalla syyllä silloin, kun se on näkyvissä: Félix Guattari ja minä olemme toistemme välimiehiä.” Välittäjä-käsite kytkeytyy kiinteästi ”käsitteelliseen henkilöön”, oikeastaan voisi ajatella välittäjää käsitteellisen henkilön yhtenä osa-alueena eli luovassa teossa ontogeneettisesti syntyvänä ja ilmaistuna subjektiiviteettina.

³ Deleuze ja Guattari esittävät kyseisessä *Mille Plateaux* -teoksen luvussa tässä tutkimuksessa esiin nostettua laajemmin kasvoistumisen genealogiaa muunnelmiseen. He myös tarkastelevat monimuotoisesti erilaisten kasvojen mutatioita ja variaatioita.

⁴ Kasvoistumisen toista mekanismia eli ”jälkimerkityksellistävää passionaalista hallintoa” selitetään seuraavassa alaluvussa.

⁵ Deleuze ja Guattari (1988/1986, 167) ajoittavat kasvoistumisen alkaneen ”vuonna nolla” eli Jeesuksen syntymäpäiväksi: Jeesuksen kasvot ovat ensimmäiset valkoisen miehen kasvot.

⁶ Tätä koostetta mutkistaa myös se, että ’Maiju Lassiloita’ on olemassa (vähintään) kaksi eli *Rakkautta*-romaanin keskushenkilö ja useiden romaanien tekijä-Maiju Lassila. Näille annettu sama nimi houkuttelee heidän samastamisensa, vaikka (kuten edellisen luvun *Rakkautta*-romaanin käsittelyn yhteydessä tuotiin esiin) sama nimi ei millään muotoa tarkoita henkilöllisyyden samuutta: Maiju Lassila ja Maiju Lassila ovat toki ajateltavissa täysin erillisiksi olioiksi, jotka kuitenkin laskostuvat yhteen, kun niitä tarkastelee tekijyyden somagrammaattisena eleenä.

⁷ Tekijätutkimuksen nykyisyydessäkin vallitsee jo johdannossa esiin tuotu vaikeus sovittaa yhteen tekijän ”ruumista” ja ”mentaalista ajatusolentoa”. Ns.

todellista intentionalismia edustava yhdysvaltalainen filosofi William Irwin (2002, 191–204) pyrkii tosin ylittämään vaikeuden rakentaessaan ur-tekijän (‘ur-author’) käsitteen. Irwin painottaa ur-tekijän olevan ”mentaalinen konstruktio”, mutta yhtä kaikki se rakentuu ”tekijän todellisista intentioista”. Ur-tulkintaa tekevä tutkija pyrkii tätä mentaalista ur-tekijä-konstruktioita rakentaessaan löytämään tekstin merkityksen eli tekijän intention. Mielenkiintoiseksi Irwinin rakennelman tekee sen sisältämä kädenojennus anti-biografisteja vastaan: Irwin yhtäältä myöntää ur-tekijän tekstuaalisuuden nimetessään sen mentaaliseksi konstruktioiksi mutta samalla hän painottaa ”todellisen” tekijän ”todellisia” intentioita, jotka ovat löydettävissä tekijän ”elämästä”. Vaikka kenties Irwinin käsite on intentionalistien piirissä ”uutta luovaa” ajattelua, voi hänen innovaatiotaan pitää kuitenkin nollatutkimuksena. Onhan tutkimuksessa rakennettu tekijyys aina ”tekstuaalista” luonteeltaan – intentionajattelussaan Irwin noudattaa sinnikkäästi E. D. Hirschin rakennelmaa ”tulkinnan pätevyyydestä” ja ”merkityksen alkuperäisyydestä”.

⁸ Itse olen valmis jopa rajaamaan tekijäkuva-käsitteen koskemaan ainoastaan ”konkreettisia” tekijän kuvia: muotokuvia, valokuvia jne., sillä tekijä/kirjailijakuva-käsite implikoi tietynlaista (usein klassista narratologiaa lähestyvää) teorianmuodostusta, joka ylläpitää (ainakin jonkinasteisesti) kategorista erotelua empiiriseen kirjoittajaan ja transsendentaaliseen tekijään. Tekijäkuva-terminiä käyttävät juuri ehdottamani tapaisesti mm. italialainen Federico Ferrari ja ranskalainen Jean-Luc Nancy yhteisteoksessaan *Iconographie de l’auteur* (2005), jossa he tarkastelevat mm. Roland Barthesista otettuja valokuvia ja Virginia Woolfin muotokuvaa. Ferrari ja Nancy (2005, 21) ottavat esiin viime vuosikymmenien tekijäkäsitykset, joissa tekijästä on tullut aave ilman ruumista. Heidän tekijäkuvatarkastelunsa ei siis rakennu aaveruumiin, ”ruumis-simulacrumin” ajatukselle, vaan kuva on ruumiin osa, fragmentti, tekijän ja tuotannon välinen ”polku”. Altti Kuusamo (2010, 98–123) viittaa taiteilijoiden omakuvia käsittelevässä artikkelissaan myös Ferrarin ja Nancyn ajatuksiin tekijän ikonografian julkisesta luonteesta: omakuvaa tarkastellessa ”tekijän kuvaan” alkaa liittyä ns. kollektiivisen mielikuvituksen sinnikkäästi joka puolelle tunkevia käsityksiä, joita suhteutetaan katseen kohteena olevaan omakuvaan.

⁹ Yrjö Sepänmaa (1986, 5) käyttää esimerkkinään myös tämän tutkimuksen kohdetta eli Algot Untolaa. Sepänmaan typologisesti ja hierarkkisesti järjestäytyvä järjely erottaa Untolan tekijänimet erillisiksi toisistaan, omiksi kuvikseen. Arto Haapalan (1986) Sepänmaan tutkielmiin porautuva kirjoitus kohdentuu arvostelemaan ”tekijäoloiden liikakansoitusta” eli Sepänmaan vimmaa erotella ja järjestellä yhä uusia tekijäolioita. Perustellessaan kritiikkiään myös Haapala (1986, 163–164) ottaa esiin Algot Untolan tekijänimet. Päinvastoin kuin Sepänmaa Haapala painottaa yhteyttä Untolan tekijänimien välillä siksikin, että ilman fyysistä Algot Untolaa jää huomaamatta mm. teoksen ironia. – Viime vuosikymmeninä esimerkiksi Tarja-Liisa Hypén (1999, 11–14)

on nojannut Sepänmaan kirjailijakuvakäsitteeseen. Hypénin tarkastelussa kuitenkin painottuu ”mielikuva”, ja hän erottelee ”yleisen kirjailijamielikuvan” ja ”tutkimuskuvan”, joiden synnyn hän painottaa Sepänmaata voimakkaammin vastaanottoon.

¹⁰ Tosin Sepänmaan tutkielmissa on heiluntaa tässä suhteessa, sillä ajoittain hän mainitsee ”fyysisen kirjailijan” olevan teoksen sisäisen tekijän takana – fyysinen kirjailija kuitenkin sivuutetaan konstruktioita rakennettaessa.

¹¹ Amerikkalaisen filosofin Alexander Nehamasin (2002, 109) konstruoima ”postuloitu tekijä” (*postulated author*) sisältää kiinnostavasti monta yhtymäkohtaa Boothin käsitteeseen. Nehamaksen mukaan hänen konstruktiossaan on kyse ”henkilöstä, joka kirjailija olisi voinut olla”, eräänlaisesta kirjailijan variaatiosta tai versiosta. Tämä rakentuu lukemisen tuloksena, mutta yhteydessä historialliseen kirjoittajaan.

¹² Kyseinen kohta on jälleen osoitus siitä, miten ”Algot Untolaan” syvästi perehtynyt tutkijakin sekoittelee fiktiivisiä tekijänimiä niiden keksijän elämään: Irmari Rantamala nimetään *Harhaman* omaelämäkerrallisen aineksen referentiksi, eikä Algot Untola.

¹³ Nämä Felskin käsittelemät naistekijän allegoriat edustavat feministisen kirjallisuudentutkimuksen eri vaiheita. Hän lähtee liikkeelle Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin ”hullu nainen ullakolla” -allegoriasta, siirtyä ”naisuuden naamioihin” Hélène Cixous’n ja Judith Butlerin kautta, minkä jälkeen on vuorossa ”koti-tytöt” (”Home Girls”) eli mustan amerikkalaisen kirjallisuuden sekä laajemminkin naistekijän liittäminen läsnä olevaksi kieleen, kulttuuriin ja maternaaliseen historiaan. Felski päätyy edellyttämään moniulotteisempaa metodia tekijyyden tarkasteluun, ja siinä ei pelkästään naistekijän kategorian käsitteellisiä lähtökohtia arvioida uudelleen vaan myös maskuliininen tekijyys tulee uudelleen arvioiduksi.

¹⁴ Elvira Willmanin tekijyyttä käsittelevässä väitöskirjassaan Elsi Hyttinen (2012, 48, n30) puhuu Seán Burken kohdalla ”relativismista”. Tällä Hyttinen tarkoittaa, ettei Burke anna mitään osviittaa ”yleisellä struktuurisella tasolla”, miten käyttää tekijätutkimuksessa hyväksi biografista aineistoa yhdessä kirjallisen minän kanssa. Toisin kuin Hyttinen en pidä Burken näkemystä laisinkaan ”relativistisena” vaan nimenomaisesti relationaalisen ja jopa materiaalisena. Burken ajattelussa ei edes ole mahdollista antaa ”yleisen struktuurin tasolla” olevia malleja, sillä Burkelle ei ole olemassa yleistä tekijyyttä, yleistä tekstiä tai yleistä tekijätutkimuksen tapaa. Burken lausuma ”teksti tekstiltä, tekijä tekijältä, konteksti kontekstilta” painottaa tekijyyden ajattelua immanentisti, suhdeverkostojen kautta.

¹⁵ Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole tarkoituksen mukaista keskittyä perin pohjaisesti J. V. Snellmanin esittämiin kansalliskirjailijaa koskeviin määritelmiin. Mielenkiintoista on tosin se, ettei Algot Untola itse koskaan käytä esimerkik-

si kirjeenvaihdossaan kansalliskirjailija-termiä, ei hyvässä eikä pahassa. Irmari Rantamalan *Harhaman* Vipunen-niminen henkilöhahmo tosin on luettavissa J. V. Snellmanin kuvaksi. Mielenkiintoiseksi tämän tekee sekin tosiasia, että Algot Untolan poliittinen aktiiviura alkoi nimenomaisesti vanhasuomalaisessa puolueessa ja esimerkiksi *Kokkola*-lehden (1905–1906) kirjoituksissa Liisan Antti ja Maalainen toivat esiin ajatuksia (ainakin ajoittain) ”suomenmielissä” hengessä. Kaustisissa J. V. Snellmanin 100-vuotisjuhlissa 12.5.1906 Algot Untola piti palavasanaan puheen (ks. Hautala 2006, 95–99). Huolimatta Untolan poliittisen uran alkuvaiheen ”snellmanilaisesta orientaatiosta” on vaikea kokonaisuudessa löytää hänen moninimisestä tekijyydestään yhtymäkohtia snellmanilaiseen kansalliskirjailijaan muutoin kuin kerrostuvien nyrjäytyksien kautta. Snellmanilainen kansalliskirjailija määrittellään laajan näkemyksen maailmasta omaavaksi kansakunnan hengen ilmentäjäksi eikä pelkkien yksityiskohtien hallitsijaksi. Empiirisen ja subjektiivisen persoonallisuuden ylitämällä kansalliskirjailija osallistuu suureen sivistävään tehtävään ja rakentaa omalta osaltaan kansakuntaa. (Ks. myös Karkama 1989.) Rantamalan kirjoittamassa Harhaman hahmossa on vähintäänkin kaikuja tämänkaltaisesta kansalliskirjailijasta – niihin keskitytään myöhemmin.

¹⁶ Snellmanilaisen kieli- ja kirjallisuusohjelman mukaisesti runollista matkaa voi tulkita myös yritykseksi lähentää yhteiskunnan eri osia. Mikko Lahtisen (2006, 73) sanoja mukailien runoniekkojen ja Runebergin kohtaamisessa ”[l]äheneminen” ei välttämättä tarkoittanut hierarkkisten suhteiden purkautumista, vaan *hierarkian* eri tasojen aiempaa paremmin organisoitua ja artikuloitua yhteyttä, mikä oli uudistuvien valta- ja voimasuhteiden tuottamisen ja uusintamisen edellytys. ”

¹⁷ J. V. Snellmanin *Saima*-lehdessä uutisoitiin 18.9. 1845 runoniekkojen Helsingin vierailusta. Mikko Lahtisen (2006, 59–60) kyseistä uutista koskevan tulkinnan mukaan ”Paavo Korhosen, Olli Kymäläisen, Pietari Makkosen ja Antti Puhakan kaltaiset talonpoikaiset kansanrunoilijat olivat rahvaan tuntemusten ainoita sananvälittäjiä ja -selittäjiä eliittien suuntaan.” Lahtisen (2006, 60–61) mielestä Snellman tunnusti yleisen yhteiskunnallisen ”pirstoutumistai hajoamiskehityksen”, joka näkyi mm. myös julkisuuden jakaantumisesta erilaisiin sfäreihin, joilla oli oma yleisönsä. Kyseessä oli ongelma, ”kuinka turvata riittävä ideologinen yhtenäisyys kehittyvässä ja liberaalin vapauden oppia julistavassa luokkayhteiskunnassa joutumatta kuitenkaan uhraamaan ”vakaumusten taisteluun” liittyneen ”moniarvoisuuden” hyviä puolia.” (Lahtinen 2006, 61.) Voisiko ajatella, että snellmanilainen ’kansalliskirjailija’ omalta osaltaan olisi juuri pyrkimystä ”turvata riittävä ideologioiden yhtenäisyys” huolimatta eriytymisprosessista, ja että kyseinen runollinen matka olisi tulkittavissa juuri tämän turvaamishakuisuuden osoituksena?

¹⁸ Näitä subjektiivisia määreitä voi luonnollisesti liittää Runebergiin ja talonpoikaisrunoilijoihin lukuisia, ja niistä voi rakentaa hyvinkin erilaisia määrittäviä

perspektiiveiltään, mutta tässä yhteydessä olennaiseksi nostetaan jänneväli sivistyneestä kansanomaisesta, sillä Algot Untolan aineiston perusteella juuri kyseinen jänneväli painottuu.

¹⁹ Julius Krohn (1897, 232–243 ei määrittele ”taidekirjailijoita”, mutta käyttää väliotsikkona ”taiderunoilijoita”, joihin kuuluvat esimerkiksi Samuli Kustaa Bergh ja Abraham Poppius. Taiderunoutta Krohn ei määrittele, mutta asettaa sen vastoin ”vanhaa kansanrunoutta”. Talonpoikaisrunoilijoiden runot ovat ”tilapää-runoja” eli ”tilapäistä laatua”, ”hetkellisiä mielijuohteita eli n. k. improvisatsioneja”, mutta ”Maamiehen työ on sitä laatua, ett’ei se ajatusta estä muilla aloilla liikkumasta.” (Krohn 1897, 249).

²⁰ Liisi Huhtalan (1981, 78) mukaan kansankirjailija-nimitys esiintyi ensimmäisen kerran vuonna 1881 Kustavi Grotenfeltin arvostelussa *Valvojassa* Pietari Päivärinnan *Mökin Maiju* -kertomuksesta. Pertti Lassila (2008, 15) sanoo nimityksen alkaneen yleistyä jo vuoden 1877 jälkeen eli Päivärinnan *Elämäni*-teoksen ilmestymisen myötä.

²¹ Kansankirjailijoiksi on yllämainittujen lisäksi nimetty muun muassa Eero Sissala, Esko Virtala, Lauri Soini. *Syvistä riveistä* (1890) -kokoelma sisältää kansankirjailijoiden kertomuksia.

²² Kasan ja kansan erottaa toisistaan siis n eli naamio!

²³ Työväenkirjailija-käsite itsessään on myös nähtävissä kasvoistuneeksi. Raoul Palmgrenin lukuisissa teoksissaan esittämät määritelmät, joita myös Aimo Roininen (1993, 1999) uusintaa, painottavat muun muassa syntyperää, yhteiskunnallista tiedostamista ja aatteellista ja toiminnallista sitoutumista työväenliikkeeseen ja se aatettiin. Vastaavasti kuin kansankirjailija on kasvoistettu kokonaisen kansanryhmän edustajaksi, edustaa työväenkirjailija työväenluokkaa. Elsi Hyttinen (2006) puolestaan painottaa, etteivät työväenliikkeen kirjailijat ole taustaltaan yhtenäisiä – onhan mukana sivistyneistötaustaisia ja Palmgrenin sanoin ”käännyttäviä” – eikä työväenkirjallisuudessa ole kyse ”autenttisesta työläisen kokemuksesta” vaan pikemmin toisin kirjoittamisesta suhteessa porvarilliseen kirjallisuuteen.

²⁴ Toki kansalliskirjailija toimi pitkälle 1900-luvun loppupuolelle asti suurena suomalaisena tekijyyden kertomuksena (niin kirjallisuushistorioissa kuin muussa julkisuudessa), jossa muille tekijyyksille jäi ulkopuolisen varjokertomuksen paikka. Talonpoikaisrunoilijat ja vielä kansankirjailijatkkin toimivat kansalliskirjailijuuden osana, sen sisäpuolella, kun taas myöhemmät, kehkeytyvät kirjailijuudet suljettiin pois, ja kasvoistumisen binääriologiikka alkoi toimia eri perusteilla – tämä kiinnostava kysymys ei kuitenkaan mahdu tämän tutkimuksen piiriin. Jatkotutkimuksessa onkin syytä perehtyä siihen, miten kasvoistumisen kautta tarkasteltuna suomalainen tekijyyden kartta lopulta hahmottuu. Aiheellista olisi pohtia, murtuuko kansalliselle kieliopille rakentuva tekijyyden kasvoistamisen abstrakti kone, vai onko niin, että 1900-luvun

alussa moninaistuva tekijäjoukko ylläpitää tekijyyden binaarista systeemiä. Onko niin, että esimerkiksi työläis- ja naiskirjailijat lopulta *korvaavat* runoniekat/kansankirjailijat, jolloin kasvoistumisen abstrakti kone pyörii vakaasti samoilla mekanismeilla – vai onko mahdollista, että koko systeemi muuttuu?

²⁵ Päivi Lappalainen (2000, 53) kiinnittää huomiota koko kansankirjailijäkäsitteen ongelmallisuuteen, koska sitä on käytetty sekä kuvailevana määreenä että esteettisen arvon mittarina. Se myös häivyttää erot kirjailijoiden väliltä. Jo Eino Leino (1983/1909, 180) toi esiin käsitteen ongelmallisuuden, mutta käytti Lappalaista suurempaa ilmausta. Leinolle ”nimitys on typerä, mutta nähtävästi jo niin vakiutunut, että sitä on käytettävä, jos mieli tulla ymmärretyksi.”

²⁶ SKS:n kirjekokoelma 137, 549–560. Eino Railolle osoitettu kirje on päiväämätön, mutta sisältönsä puolesta kirje on ajoitettavissa vuoden 1915 alkupuolelle.

²⁷ SKS:n kirjekokoelma 137, 327–332. Eino Railolle osoitettu kirje näyttää sisältönsä perusteella ajoittuvan vuoteen 1914.

²⁸ Untolan tekijänimien kirjeissä Eino Leinon teokset asetetaan mahdollisimman kauas tekijänimien teoksista eikä kirjeenvaihdossa tunnusteta, saati tunnisteta yhteisiä kysymyksen asetteluja. Esimerkiksi Leinon *Pankkiherran* paikantuu kapitalismikriittisyydessään samankaltaiseen kehikkoon kuin Maiju Lassilan *Kuolleista heränneen* kritiikki taloudellisen hyödyn tavoittelijoita kohtaan.

²⁹ SKS:n kirjekokoelma 137, 107–111. Kustannusosakeyhtiö Kirjalle osoitettu kirje ajoittuu sisältönsä perusteella vuodelle 1913.

³⁰ SKS:n kirjekokoelma 137, 247–258. Eino Railolle osoitettu kirje ajoittuu vuoden 1914 loppupuolelle.

³¹ Elsa Erho kirjoittaa Rantamalan *Harhamaa* käsitellessään lyhyesti myös Spinozasta. Erhon (1957, 34–35) mukaan romaanissa ”hämärästi tuntuva panteismi voi juontaa juurensa monelta taholta, kenties enimmäin Spinozasta. Samasta lähteestä ainakin osaksi on peräisin Harhaman ateistinen henki.” Toisaalla Erho (1957, 75) kytkee Spinozan myös Maiju Lassilan huumoriin: ”Sen pohjana oli filosofinen elämäntunto, joka viime kädessä palautunee Spinozaan (...).” Spinozan *Eriikka* mainitaan Rantamalan *Harhamassa* eksplisiittisesti: Rouva Esemio lainaa teoksen Harhamalta, ja palauttaa sen jo seuraavana päivänä luettuna!

³² Kirjoituksissaan Deleuze käyttää kahta käsitettä: ’affektio’ ja ’affekti’. Deleuzen *Spinoza et le problème de l’expression* -teoksen englanniksi kääntänyt Martin Joughin (Deleuze 2005/1968, 413) huomauttaa, että ranskan kielen ’affection’ merkitsee sekä prosessia (skolastiikan ’affectio’) että tuon prosessin tulosta, affektia (’affectus’). Spinoza käyttää affektia viittamaan ns. toisen asteen affektioon eli niihin tunteisiin, jotka affektioprosesissa syntyvät – Deleuze

seuraa (Spinoza-kirjassaan) tätä käytäntöä, ja hänen ranskankielinen sanansa on ’sentiment’. Suomenkielisissä affektiteoreettisissa käsitteilyissä puhutaan useimmiten ainoastaan ’afekteista’ – pääsääntöisesti noudatan tätä käytäntöä, mutta painotan, että affektissa on kyse vaikuttamisen ja vaikuttumisen prosessista, jossa ”tunne” on ainoastaan toisen asteen efekti. Deleuze (2012/1981, 64) tekee eron affektioprosessin ja affektin välille kirjoittamalla, että affektio viittaa vaikutuksen kohteena olevan ruumiin tilaan ja se sisältää vaikuttavan ruumiin läsnäolon kun taas affekti viittaa siirtymään tilasta toiseen. – Deleuze (2005/1968, 255) itse sanoo, että Spinozan kysymys on ”käytännössä sotahuuto”.

³³ Ian Buchanan (1997, 73–91) painottaa Deleuzen ja Guattarin ruumiskäsitystä käsittelevässä artikkelissaan (jonka otsikossa esiintyy usein toistettu kysymys ”What Can a Body Do?”), että Spinozaa seuraten myöskään ranskalaiset filosofit eivät erota ruumista sielusta/mielestä vaan ne ovat rinnakkaisia (paralleleja). Deleuze (2005/1968, 256) kirjoittaa Spinozan parallellismista: ”Mikä on mielelle passiota, on *myös* ruumiille passiota, mikä on mielen aktiota, on *myös* ruumiin aktiota.” Buchanan tähdentää, että Deleuze ja Guattari hyökkäävät usein ”organistisia” ruumisnäkemystä vastaan. Ruumiin kykyä ja mahdollisuuksia toimia ei pidä sekoittaa sen funktioihin tai ruumiin osiin – nehan ovat orgaanisia tai fysiologisia – vaan niitä pitää ajatella nimenomaisesti suhteessa ruumiin affekteihin. Buchanan (1997, 80) määrittelee affektin ”ruumiin kyvyksi muodostaa erityisiä suhteita”. Deleuzen (ja Guattarin) affektio-käsitteessä on olennaista juuri se, ettei kyse ole ruumiin ominaisuudesta, vaan muutoksesta, kyvykkyydestä affektoitua – tällä kyvykkyydellä on ensisijainen rooli affektioprosesissa.

³⁴ Ranskan kielessä ’pouvoir’ ja ’puissance’, englannin kielessä usein ’power’ ja ’force’ tai latinan ’potestas’ ja ’potentia’. Mille Plateaux -teoksen englanniksi kääntäneen Brian Massumin (1988, xvii) mukaan Deleuze ja Guattari eivät ylläpidä kielenkäytössään säännönmukaista eroa vallan (pouvoir) ja voiman (puissance) välillä. Voima liittyy potentiaalisuuteen, kun taas valta kuuluu aktuaalisen alueelle. Voimassa on kyse olemassaolon kyvystä, kyvystä affektioon. Valtaa Deleuze ja Guattari käsittelevät institutionalisoituna ja uusintavana valtasuhdeverkostona.

³⁵ Päiväämätön kirje on ajoitettavissa helmi-maaliskuulle 1913; SKS:n kirjekokoelma 137, 93–106.

³⁶ SKS:n kirjekokoelma 137, 649–670. Alleiviivaus on Rantamalan.

³⁷ *Avuttomia* (1913) on ainoa J. I. Vatasen tekijänimellä julkaistu teos. Sitaatin viittaus Vatasen teokseen on jälleen esimerkki siitä, miten eri tekijänimet kirjoittavat toistensa teoksista kuin omistaan.

³⁸ Tässä herkullisessa sitaatissa elättäriksistä tulee ”hevosenpaskakakaroiden” viskaaja ja Maila Talvion hedelmällisistä rinnoista ravintoa etsivä imeskelijä:

toisin sanoen kaikin puolin halveksittava mies ja kirjailija. Pitkässä sitaatissa on monta mielenkiintoista seikkaa (joista mielenkiinnottomin ei ole hauskuus). Kirjeessähän puhutaan ”hevosenpaskakakaroista” yhdellä k:lla kirjoitettuna, jolloin ilmauksen voi tietysti liittää jopa lapsiin (’kakara’). Tällöin Leinon nimitys ”kakaramaakariksi” saisi aivan toisen sävyn kuin ajateltaessa häntä ”kakakokkareiden leipojana!

³⁹ *Ville Sorsan romaanissa ja Harhamassa* naiset valitsevat prostituoituna toimimisen pakon edessä eli yhteiskunnallisen riiston, kurjuuden ja köyhyyden vuoksi.

⁴⁰ Liisa Vatasen molemmat käsikirjoitukset, *Veden haussa* ja *Kansan seassa*, on kirjoitettu ennen Maiju Lassilan vuonna 1910 ilmestynyttä *Tulitikkuja lainaamassa* -teosta (ks. Erho 1957, 47).

⁴¹ SKS:n kirjekokoelma 137, 497.

⁴² Viittaan tässä jälleen Michel de Certeau (1988, 34–42) tapaan erottaa kahdenlaisia ”arkipäivän” käytäntöjä. De Certeauille ’strategia’ viittaa valan keskukseen, kun taas ’taktiikka’ on ”heikkojen taidetta ja taitoa”: taitoa satunnaisesti käyttää strategisia käytäntöjä omaksi hyödykseen. Lisensiaatintutkimuksessani analysoin Algot Untolan tekijyyksiä käyttämällä taktiikan ja strategian käsitteitä (ks. Kurikka 2001).

⁴³ Kaisa Kauranen luetteli Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkistossa ”kouluja käymättömien henkilöiden kirjoitusmateriaalia”, ja tästä luettelointityöstään kertovassa katsauksessa Kauranen (2006) määrittelee kansankirjoittajan itseoppineeksi ei-säätyläiseksi. Kaurasen aineistossa toistuu Untolan tekijänimienkin käyttämä kyhäelmä-nimitys.

⁴⁴ SKS:n kirjekokoelma 137, 431–450.

⁴⁵ SKS:n kirjekokoelma 137, 511–530. Sisältönsä puolesta kirje ajoittunee vuoden 1915 alkukuukausiin. Alleviivaus on Maiju Lassilan.

⁴⁶ SKS:n kirjekokoelma 137, 409–424. Alleviivaus on Irmari Rantamalan.

⁴⁷ SKS:n kirjekokoelma 137, 353–388.

⁴⁸ SKS:n kirjekokoelma 137, 597–616.

⁴⁹ SKS:n kirjekokoelma 137, 335–344.

⁵⁰ Ikään kuin käsikirjoituksen nimi *Crede mihi* eli ”luota minuun” ulottuisi myös Rantamalan esittämiin näkemyksiin käsikirjoituksensa etenemisestä ja tyylistä!

⁵¹ SKS:n kirjekokoelma 137, 327–332. Kirje ajoittuu vuoden 1914 syksyyn.

⁵² SKS:n kirjekokoelma 137, 459–462.

⁵³ SKS:n kirjekokoelma 137, 353–388.

⁵⁴ SKS:n kirjekokoelma 137, 327–332. Kirjeen voi ajoittaa vuoden 1914 loppuun tai aivan tammikuun 1915 alkuun.

⁵⁵ Turun yliopisto osti 100 markalla 22.11.1922 Algot Untolan veljeltä, Johannes Tietäväiseltä joukon kirjoja. Kirjaston tietoihin on omistajaksi merkitty ”Irmari Rantamala” (ks. Turunen 5.10. 2010), mikä mielenkiintoisesti osaltaan osoittaa tekijänimen voiman irtaantua ”oikeasta” henkilöstä. Muun muassa englantia – ranska -, saksa – latina -, ranska – venäjä -sanakirjat ovat ostettujen kirjojen joukossa (ks. Erho 1957, 151, n89).

⁵⁶ SKS:n kirjekokoelma 137, 353–388.

⁵⁷ Luonnehdinta on Koskenniemen kirjoittamasta Irmari Rantamalan *Kuoleman rajoilla* -teoksen (1915) arvostelusta, joka ilmestyi *Uudessa Suomettaressa* 10.11.1916.

⁵⁸ Liisa Vatasen *Veden haussa* on Elsa Erhon mukaan kirjoitettu ennen vuotta 1910 (ks. Erho 1957, 47), *Ville Sorsan romaanin* Elsa Erho on ajoittanut Algot Untolan Helsingin kauteen eli se on kirjoitettu aikaisintaan vuonna 1912 (ks. Erho 1957, 134).

⁵⁹ Sekä Jussi Erhetyinen ja Lassi Maijula ovat metafiktiivisesti huvittavia viittauksia Untolan omaan tuotantoon. Jussi Erhetyinen -tekijänimen voi liittää Irmari Rantamalan Harhama-hahmoon ja koko *Harhama*-teokseen, joka tunnetusti on pitkä ja monimutkainen teos. Sen jatko-osassa *Martvassa* Harhama-nimelle annetaan eksplisiittisesti merkitys ’erehdys’. Nimittäin romaanin prologissa munkki Pietari sanoo Harhaman kirjoittamasta elämäkertateoksesta: ”Se kirja on nimesi mukaan *harhama*: elämäsi suuri erehdys.” (*Martva* = M I, 63.)

⁶⁰ *Martvan* ensipainos ilmestyi kolmena niteenä – erotan viitteissä niteet toisistaan roomalaisin numeroin.

⁶¹ Riitta Jallinoja (1997, 79–80) on huomauttanut, että julkisen ja yksityisen alueen välisestä suhteesta on esitetty vastakkaisia näkemyksiä. Yhtäällä väitetään niiden välisen rajan alkaneen hämärtyä jo 1800-luvulla, toisaalla niiden eron väitetään syntyneeksi vasta 1800-luvun mittaan. Tästä huolimatta Jallinojan mukaan voidaan sanoa, että molemmat alueet ja erityisesti liike niiden välillä ovat 1800-luvulta lähtien liittyneet modernisaation myötä syntyvään ja voimistuvaan yksilöitymiskehitykseen.

⁶² Nämä kiteyttävät kysymykset olen hahmottanut useiden lukukertojen perusteella – ne eivät siis sellaisenaan esiinny teoksissa, mutta näkemykseni mukaisesti teokset liikkuvat tekijyyden kartoituksessaan alueella, joka on hahmotettavissa näiksi kysymyksiksi. *Harhamassa* melkeinpä ”ilmiselvästi” esitetty kysymys on ”mitä elämä on?”, sillä teoksen jokaista lukua hahmotetaan motolla, joka esittää elämän jonkinlaiseksi – näihin mottoihin, ja ”elämään”, palaan seuraavassa käsitteilyluvussa. Tässä luvussa suhdetta ”elämään” tarkastellaan

siis taiteen kautta. Rantamalan romaanit ovat temaattisesti laajoja – puhumatkaakaan niiden sivumääristä! – mutta väitöstutkimukseni kysymyksenasettelu tekijyyteen kohdennettuna on perusteena keskittyä teosten luennassa niiden kirjallisuutta ja taidetta käsitteleviin alueisiin.

⁶³ Toisin kuin Lyytikäinen, pidän Rantamalan teoksia erittäin *poliittisina* teoksina. Käsitteeni dekadenssista monimuotoisena tekstuaalisena strategiana eikä ”norsuulutorniestetiikkana” nojautuu Liz Constable, Dennis Denisoffin ja Matthew Potolskyn (1999, 1, 2) esittämään huomioon, että ”dekadenssi asettaa vakavia kirjallisia, poliittisia ja historiallisia kysymyksiä” ja että dekadenssia pitäisi tarkastella muutoinkin kuin keskittymällä niihin teemoihin ja figureihin, joilla sitä on traditionaalisesti identifioitu. – *Harhaman* ja *Martuan* poliittisuuteen suhteessa niin sanottuun kansaan palaan seuraavassa käsitteilyluvussa.

⁶⁴ Saija Isomaa (2009, 210–271) käsittelee väitöskirjassaan Arvid Järnefeltin *Veneh’ojalaisia* (1909) kiinnittämällä erityisesti huomiota romaanin kahtaalle viistävään maailmänäkemykseen eli tolstoilaisuuteen ja nietscheläisyyteen. Isomaa myös korostaa romaanin faustilaisuutta, siinä solmittuja paholais-sopimuksia. Järnefeltin romaani on näiden piirteidensä sekä monien muiden aspektiensa (vallankumoustematiikkansa, paikkamotiiviensa) vuoksi mitä suurimmassa määrin *Harhaman* sisarteos.

⁶⁵ Tässä yhteydessä olisi jo mahdollista hyödyntää Deleuzen sekä Deleuzen & Guattarin tekemään eroa ns. Suurten tekijöiden ja (vähäisten) kirjoittajien välille. Käsitelen näiden kahden käsitteen välistä eroa kuitenkin vasta seuraavassa käsitteilyluvussa, sillä kytken käsitteet elimellisesti tyylin tarkasteluun. Näkemykseni on, että Untolan tekijänimien välille voi tehdä eroa juuri kyseisiä käsitteitä hyödyntämällä.

⁶⁶ Kokoelma *Critique et Clinique* (1993, Paris: Les Éditions de Minuit) sisältää Deleuzen vuosina 1970–1993 kirjoittamia kirjallisuutta käsitteleviä tekstejä. ”Kliininen ja kriittinen projekti” lävistää kuitenkin koko Deleuzen tuotannon ja tässä yhteydessä ei ole mahdollista paneutua siihen sen vaatimalla tavalla. Rantamalan *Harhamasta* olisi aiheellista tehdä jatkossa luenta ”kriittisesti ja kliinisesti”, mutta tämän väitöstutkimuksen kysymyksenasettelujen puitteissa – eikä myöskään romaanin laajuuden vuoksi! – se ei ole mahdollista. ”Kriitisten ja kliinisten esseitten” englannintaja, Daniel W. Smith (1997, xi–liii) kiteyttää käännökseen erinomaisessa johdannossaan Deleuzen ”modernin kirjallisuuden efektejä” koskevat käsitteellistykset seuraavasti: 1. Maailman tuho (singulariteetit ja tapahtumat) 2. Subjektin dissoluutio (affektit ja perseptit) 3. Ruumiin disintegraatio (intensiteetit ja tulemiset) 4. Poliitiikan ”minorisaatio” (puheaktit ja fabulaatio) 5. Kielen ”änkytytys” (syntaksi ja tyyli). Näitä kaikkia tutkimukseni sivuaa.

⁶⁷ Suomennos KK.

⁶⁸ Lääketieteessä on oireopin lisäksi kyse myös etiologiasta eli taudin syiden etsimisestä ja terapiasta, hoidon kehittamisestä, kuten Daniel W. Smith (1997, xvi) Deleuzen ”symptomologista metodia” esitellessään listaa.

⁶⁹ ’Esempiohan’ tarkoittaa italiankielessä ’esimerkkiä’, tosin *Harhamassa* syntyy mielenkiintoinen ristiriita, kun naispuolisen henkilön nimi on maskuliinisessa kielipiillisessä muodossa.

⁷⁰ Uskonnollisella tietoisuudella Tolstoi (2000/1898, 211) tarkoittaa tiettyä historiallisena ajankohtana tietyn yhteisön piirissä vallitsevaa korkeampaa käsitystä elämän tarkoituksesta. Se määrittelee sen korkeimman hyvän, jota kohti yhteisö pyrkii.

⁷¹ Tolstoin (2000/1898, 112) mukaan yläluokkaisessa taiteessa esiintyy kolme sangen mitätöntä ja ongelmatonta tunnetta: ylpeys, sukupuolinen himo ja elämänahdistus.

⁷² Puutteeksi Aamusto laskee muun muassa Harhaman teoksessa näkyvän darwinilaisen ajatuksen kaiken kehittymisestä (ks. M I 321–323).

⁷³ Rantamalan *Harhamassa* Hiiden myllyssä aikaansa viettävä Harhama hämäästy nähdessään paroni Geldnersin myös siellä: ”Hän, joka on yhteiskunnan tukeita, loistava valtiomies ja kirjoittanut tunnetun teoksen kirkon opin puolustukseksi, asettaen sen opin kaiken realisen oikean perustaksi!” (H 97.) Geldners on siis tuonut uskonnolliset ajatuksensa esiin aivan julkisesti.

⁷⁴ SKS:n kirjekokoelma 137, 353–388.

⁷⁵ SKS:n kirjekokoelma 137, 409–424. Alleiviivaus on Irmari Rantamalan.

⁷⁶ *Valvojan* ja *Ajan* kriitikoiden suhtautuminen sekä Maiju Lassilan että Irmari Rantamalan teoksiin oli vaihtelevaa. Vaikka *Ajan* arvostelijat pitivät sekä Lassilaa että Rantamalaa ”vanhasuomalaisena” eli lehden estetiikkaan ja politiikkaan nähden samanmielisenä 1910-luvun alkupuolella (ks. Sarajas 1962, 222), eivät kaikki arvostelijat kehuneet teoksia. Erityisesti V. A. Koskenniemi antoi Maiju Lassilalle tunnustusta. Tosin vuonna 1920, eli Untolan kuoleman jälkeen, aiemmin Lassilan realismia kehunut Koskenniemi (1920, 29–31) pitää sekä Joel Lehtosen että Maiju Lassilan kansakuvaa vastenmielisenä. *Valvojassa* ilmestyi myös myönteisiä kritiikkejä tekijänimien teoksista. Tellervo Krogerus (1992, 70–73) on teoksessaan *Kirjallinen linja* omistanut yhden lyhyen alaluvun erityisesti Lassilan ja Rantamalan teosten arvostelujen käsittelemiseen.

⁷⁷ Suomalaiseen kirjalliseen kenttään naturalismia ei juurrettu, sillä sen ihmiskäsitys ja pessimismi ja dekadenssi eivät sopineet kansankuvaukselta vaadittuun kehitysksoon ja kansakunta-ajatuksen (Lappalainen 2000, 16–17). Vuosien 1880–1915 *Valvoja*-lehtien naturalismia käsittelevää kirjoiteltua tarkastellut Mervi Kantokorpi kirjoittaa, että kirjoituksissa nostettiin myönteisesti esiin naturalistisen kirjallisuuden teko tapa ja ennen kaikkea romaanin ra-

kenteen hallinta. Temaattista aspektia ei sen sijaan hyväksytty. Tosin kylmäksi jättävää tekotapaa ei pitänyt käyttää suomalaisen kansan omankuvan tekemisessä, muiden kyllä. (Kantokorpi 1998, 17, 29.)

⁷⁸ Alleviivaus Liisa Vatasen.

⁷⁹ SKS:n kirjekoelma 137, 397–408.

⁸⁰ SKS:n kirjekoelma 137, 353–388.

⁸¹ SKS:n kirjekoelma 137, 409–424.

⁸² SKS:n kirjekoelma 137, 409–424.

⁸³ SKS:n kirjekoelma 137, 135. Kunnioitettu Herra Tohtori tarkoittanee Harri Holmaa. Kirje ajoittuu sisältönsä puolesta vuodelle 1913.

⁸⁴ Melvillen novellista on monta suomennosta, joissa Bartlebyn ilmaisu ”I would prefer not to” on suomennettu eri tavoin. Käytän tässä artikkelissa Antero Tiusasen suomennosta ”mieluummin en”, joka onnistuu parhaiten tavoittamaan alkukielisen ilmaisun monimuotoisuuden.

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimilistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. Edellisissä luvuissa tarkastelin sitä, miten Untolan tekijänimet kytkeytyvät toisiinsa muodostaen koneiston, *kirjoittavan koneen*. Tarkastelun yhteydessä myös Algot Untolasta tulee ilmaisu tietylle tekijäydelle, tekijänimi-ele, joka osoittaa moninimiseen tekijäkoosteeseen, kirjoittavaan koneeseen.

Tätä moninimistä tekijyyttä kuvasin tietynlaiseksi rakennelmaksi, asuntolaksi, jossa eri tekijänimien hahmottamat territoriot, asunnot, saavat suhteellisen hentoja seinärakennelmia väleilleen – liike tekijänimestä toiseen ja tekijähahmotelmista toiseen mahdollistuu. Tekijänimet, toistuessaan kertosaakeinä, hahmottavat territorioita, joiden suhteiden tarkasteluissa keskityin enemmän alueita yhdistäviin tekijöihin ja toisaalta myös laajemmasta miljööstä erottaviin näkökohtiin. Tämän pääluvun tarkoituksena on tutkia Untolan kirjoittavan koneen eri elementtien irtileikkautumisia eli sitä, miten tekijänimet kaikessa yhteisyydessään kuitenkin ovat keskellä subjektivaatioprosessia, jossa niistä kustakin tulee singulaarisesti ainutkertaisia. Jatkossa pohdin siis enemmän sitä, miten tekijänimet eroavat toisistaan, eriytyvät. Toisin sanoen, tässä luvussa tarkastellaan, miten tekijänimestä tulee *tyyli*.

Tyylin talot – Tyylin käsitekartta

Asian voi ilmaista toisinkin päin: tässä luvussa tarkasteluni lähtökoh-
tana on ajatus, että nimenomaisesti tyyliin tullaan tekijäksi. Tätä aja-
tusta lähdän työstämään ensinnäkin toistamalla aiemmin esillä olleen
Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin (1993/1991, 190) *Mitä filosofia on?*
-teoksessa esittämän väitteen, jonka mukaan taide alkaa talosta eikä li-
hasta. Kuten esitin, tätä väitettä voi yhtäältä pitää erontekona suhteessa
fenomenologiseen ajatukseen ns. eletystä, kokevasta ruumiista olemisen
ja tekemisen lähtökohdaksi, taiteellisen ja luovan työn mahdollistajana.
Deleuzen ja Guattarin näkemys painottaa työstämistä, rakentamista, te-
kemistä, joka on tietysti suhteessa toimivaan ruumiiseen, mutta paino-
piste asetetaan taiteellisen tekemisen alueella kompositioon, taideteok-
sen rakentamisen ja pystyttämisen elementteihin ja suhteisiin. Tällöin
voi sanoa, että tekijän ruumiista työstyy ei-henkilökohtainen olio, joka
vaikuttaa taiteelliseen kompositioon ja kompositio vastavuoroisesti vai-
kuttaa ruumiiseen.

Se, miten tämä affektiosuhde toteutuu ja minkälaisen taiteen talon se
rakentaa, on tyylin kysymys. Deleuze ja Guattari (1993/1991, 174) kir-
joittavat: ”Ja aina vasta tyyli – kirjailijan syntaksi, muusikon sävellajit,
kuvataiteilijan viivat ja värit – kohottaa eletyt havainnot ja tuntemuk-
set persepteiksi ja affekteiksi.”²¹ Lähdän määrittelemään tyyliä ottamal-
la aluksi esiin Algot Untolaa koskevassa tutkimuksessa ja tekijänimien
teoksissa havaittuja ”tyyliseikkoja” ja sittemmin etenemällä ajatukseen
tyylistä talon rakentamisena ja tekijästä talo(ude)nhoitajana. Talon ja ta-
louden yhteys kotiin on näkyvissä jo kreikankielen kantasanasana ’oikos’,
johon myös ’ekonomian’ käsite juureutuu (ks. ’oikonomiasta’ Agamben
2011a, 17–49). Kaikki esiin ottamani tyylikäsitykset alleviivaavat, mi-
ten hankalasti tyylin määrittely matkaa ääripäistä toisiin.

Äkkiseltään voisi pitää jopa yllättävänä sitä, että Untolan tekijäni-
mien teoksia käsittelevistä tarkastelijoista erityisesti Eino Karhu kytkee
tekijänimet tyyliin. Karhu kirjoittaa (1973, 418) ”salanimiin liittyvästä
ihmeellisestä seikasta” seuraavasti: ”[J]oka kerta uuden salanimen va-
litessaan Lassila muutti myös kirjoitustyyliinsä aivan tuntemattomiin,
niin että jokaista salanimeä vastasi myös oma erityinen kirjailijan käsi-
alansa, oma tyyliilajinsa ja oma taiteellinen maailmankatsomuksensa.”
Karhu ei määrittele näiden käyttämiensä kolmen käsitteen – käsiala,

tyylilaji ja taiteellinen maailmankatsomus – välisiä eroja. Keskittyessään
pohtimaan erityisesti Maiju Lassilan ja Irmari Rantamalan teosten ero-
avaisuuksia Karhu kuitenkin ottaa esille esimerkiksi Lassilan huumorin
ja Rantamalan kantaottavuuden ajankohdan kipeisiin yhteiskunnal-
lisiin kysymyksiin. Karhu myös kirjoittaa tekijöiden teosten eroavan
aihepiireiltään, luonteiltaan, maailmankatsomuksiltaan ja yleistunnel-
miltaan. Karhun tarkastelussa tyyliksi näyttäisivät siis määrittyvän ei-
vät pelkästään kielelliset ja muodolliset ominaispiirteet vaan laajemmin
koko ajattelun kuva.

Toinen Untolan tekijänimien yhteydessä tyylin esiin ottava tutkija
on Raoul Palmgren, joka *Joukkosydän*-teoksessaan (1966) liittyy Un-
tolan vanhan työväenliikkeen ”suuriin käännyksiin”. Käännyksiin-
syyden tai ”muodonvaihdoksen” Palmgren (1966, 258) näkee kattavan
myös Untolan tekijänimien tuotannon ”luonnetta ja laatua, aihepiirejä
ja tyyliä, joskaan ei niin kaikenkattavasti kuin on haluttu käsittää.”
Palmgren sanoo J. I. Vatasen *Avuttomia*-teoksen (1913) olevan ”tyylil-
lisesti sukua Harhama-romaaneille” (1966, 265) ja Irmari Rantamalan
Työmiehessä sisällissodan aikana julkaistuissa artikkeleissa ”hehkuu nä-
kemysten ja tyylin nerollisuus ja sisäinen palo” (1966, 274). Työväen-
liikkeen kirjailijaksi Algot Untola on Palmgrenin (1966, 281) mukaan
laskettavissa vasta viime vaiheissaan eli sisällissodan aikana kirjoitet-
tujen tekstien perusteella, joissa kuitenkin ”ilmenee hänen tyyliinsä ja
ihmishahmojensa passiivisuus”. Palmgrenin mukaan Untolaa ei voi ni-
mittää varsinaiseksi työläiskirjailijaksi eikä nimittämisellä ole käytän-
nöllistä merkitystäkään, mutta silti Palmgrenille (1966, 282) Untola
on Konrad Lehtimäkeä merkittävämpi köyhälistön- ja ihmiskuvaajana,
”samoin stilistinä”.

Palmgrenkaan ei määrittele käyttämänsä tyyli-termin sisältöjä –
mikä jo itsessään kertoo käsitteen monimuotoisuudesta –, mutta niin
hänen kuin Karhunkin käyttämänä tyylistä tulee kielelliseen ilmaisuun
viittaava termi, johon latautuu selviä arvottavia äänenpainoja. Tämän
arvottavan elementin myötä tyylistä alkaa muotoutua jotakin, joka on
kuin mitattavissa tiettyjen asteikkojen mukaan: tyylistä tulee sääntöopi-
pi, jonka rakennusperiaatteet on kirjattu arvioijan aatoksiin.

Ajatus tyylistä sääntönä tulee esiin myös Irmari Rantamalan *Mart-
vassa*. Teoksen alussa Harhama kääntää venäjäksi ”Varotushuuto”-te-
ostaan Anna Pawlownalle. Samassa yhteydessä Harhama toimii oman

kirjansa syyttäjänä ja moittii sen kieltä mitä kelvottomimmaksi suomen kieleksi Eino Leinon aiemmin esillä ollutta *Harhaman* arvostelua mukaillen: ”Joka lauseessa oli kielellistä mauttomuutta, kuten hänen nimessäänkin” (M I 45). Harhaman näkemys ”Varotushuudon” tyylistä kiteytyy seuraavasti:

Kirjan yleisenä tyyli-piirteenä oli suhteeton kömpelyys, tyylin suunnaton mauttomuus ja elottomuus, joita vikoja hän oli – silminnähävästi tahallaan – koettanut peittää semmoisten suurten ajatusten riekaleilla, joista hänellä itsellensä ei ollut mitään elävää tietoa. Hänen kirjansa oli tyyli-, kieli-, y.m. -harhama. Se oli, kuten koko hänen elämänsä, jonkunlainen Humbert-kaappi, jossa jotkut luulivat olevan aarteen kätkeytyneenä, mutta josta syvälinen tutkijasielu löysi ainoastaan housunnapin. (M I 45.)

Elsa Erho (1957, 31–32) onkin todennut, että tässä *Martvan* kohdassa Rantamala käyttää hyväkseen *Harhaman* saamia arvosteluja, ja sitaatissa esiintyvä ”Humbert-kaappi”² on suoraan peräisin Eino Leinon arvostelusta. Erho itse nimeää *Harhaman* tyylin erikoisuudeksi pateettisuuden, sentimentaalisuuden ja saarnatyylin kanssa vuorottelevan räikeän naturalistisuuden. Toisto, paisuttelu, personifikaatio ja anatominen sanasto ovat niin ikään Erholle teosten tyyli-aihteita, jotka saavat hänet toteamaan: ”Vaikka Irmari Rantamalan esikoisteoksesta ei tullut taide-teosta, sillä on oma kirjallishistoriallinen merkityksensä.” (Erho 1957, 33.)

Martvassa kysymys tyylistä liitetään sääntömääräysten lisäksi kirjalliseen sivistykseen ja lukeneisuuteen. Harhaman ajatuksia ”Varotushuudosta” kuvataan seuraavasti:

Mutta kun hän ei tuntenut estetiikkaa eikä kaunokirjallisuutta, oli siitä kirjallisten muotojen karttelemisesta se seuraus, että hän ymmärtämättömyydessänsä olikin tietämättänsä tullut käyttäneeksi sekaisin kaikkia kaunokirjallisia muotoja, symbolismia, romantiikkaa ja kaikkia muita -ismejä ja -tiikkoja, joten kirjallisuuden ja estetiikan tuntijalle oli helppo asia lukea hänet kuuluvaksi mihin kirjallisuuden suuntaan hyvänsä, vieläpä tehdä hänestä suunnan täysverinen edustaja. Ja kaikki ne suunnat oli hän vienyt semmoiseen järjettömyyteen, käyttänyt niitä semmoisella kielteisellä tuloksella, että se milteipä teki koko suunnat toisillekin kirjailijoille kauhukseksi. (M I 44.)

Harhaman näkemys ”Varotushuudosta” kuvaa osuvasti myös *Harhamaa*, sillä teos on liitettävissä useaan suuntaukseen – tosin Harhaman kielteinen näkemys on käännettävissä päinvastaiseksi: *Harhamaa* voi pitää hedelmällisenä hybridinä, mutaationa, vastaiskuna kirjallisen ilmaisun byrokraattisille mekanismeille. Deleuzen (Deleuze & Parnet 1987/1977, 17) ajatuksen mukaan kirjoittamisessa on tehokkaasti pyritävä eroon lajeista (genreistä)³ ja muista sellaisista, jotta tuleminen-koosteeksi mahdollistuu ja kirjoitus astuu moneuteen, ohi sellaisen Ykseyden hallinnon, jota genre tässä edustaa.

Nämä edelliset näkemykset tyylistä – niin kirjallisuudentutkijoiden kuin *Martvan* hahmotelmat – kertovat käsitteen monimuotoisuudesta, jopa relativistisuudesta. Tyyli määritellään milloin laajaksi maailmankuvaksi, milloin formalistiseksi piirteeksi, ajoittain arvottamisen kategoriaksi tai kirjallisuuden kokonaiseksi tyyliuunnaksi, tyylikaudeksi. Suomen Kirjallisuudentutkijain Seuran julkaiseman *Avain*-lehden Tyyli-erikoisnumerossa (4/2008) lehden toimittajat Sari Kivistö ja Sanna Nyqvist nimeävät tyylin jopa kirjallisuudentutkimuksen yleisimmäksi ja hämärimmäksi käsitteeksi. Kivistön ja Nyqvistin (2008, 3–7) mukaan kirjallisuudentutkimuksessa tyyli on sivuutettu epäilyttävänä ja tunkkaisena käsitteenä 1980-luvun jälkeen – käsite on joko tyystin vaiennettu tai se on kuitattu ylimalkaisella määrityksellä. Jonkinlaisesta tyylin paluusta tai pikemmin tarpeesta määritellä käsitettä uudelleen kyseinen *Avaimen* erikoisnumero kertoo, ja päätoimittajat esittelevät uudenlaisia mahdollisuuksia ajatella tyyliä esimerkiksi antiikin retoriikan perinteistä ammentaen, kognitiivisen poetiikan keinoin tai feministisen retoriikan kautta. Kaikille näille kehityksille on ominaista ohjata tyylin tarkastelua pois lingvistisen formalismin karsinasta.

Lingvistiikasta tai formalismista ei ole kyse myöskään Gilles Deleuzen tavassa hahmottaa tyyliä. Claire Colebrook (2002, 51) kiteyttää filosofin tinkimättömäksi näkemykseksi, ettei tyyli ole mikään ornamentti, jota käytetään paljastamaan ajatuksia. Sen sijaan tyyli syntyy ajattelumme muodosta ja muodossa. Maailma tai ajattelu ei siis ole olemassa ”tuolla jossakin”, jota sitten voimme kuvitella ja kuvittaa (representoida) tietyllä tyyllillä – tyyli on nimenomaisesti immanenssin asia. Deleuze kirjoittaa tyylistä lukuisissa teksteissään sekä yhdessä Félix Guattarin kanssa että yksinään kirjoitetuissa. Näissä kirjoituksissa on useimmiten kyse nimenomaisesti kirjallisuudesta, jonka kautta tyylin

käsite saa määrittelyjään. Myös Deleuzen tekstien kommentaareissa tyyli kytketään useimmiten kirjallisuuteen, ja tyylin määrittelynä toistetaan melkein päiskusanamaisesti Deleuzen ajatusta, miten tyyllissä on kyse oman kielen muuttamisesta vieraaksi. Tätä alun perin Marcel Proustilta⁴ peräisin olevaa ajatusta Deleuze itsekin usein toistaa tyylin käsittelyn yhteydessä.

Vuonna 1988 kuvatussa, Pierre-André Boutangin ohjaamassa *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* -televisioelokuvassa (1996, englanniksi tekstitettyinä *Gilles Deleuze from A to Z*, 2012), jossa Claire Parnet haastattelee Deleuzea nimeämällä kullakin aakkosella tietyn käsitteen tai aiheen, s-kirjaimeksi on valittu juuri 'style'. Tässäkin yhteydessä Deleuze toistaa proustilaisen ajatuksen kielen tekemisestä vieraaksi. Deleuze painottaa samalla, että on parempi olla tietämättä yhtään mitään lingvistiikasta⁵, jos haluaa ymmärtää, mistä (kirjallisessa) tyyllissä on kysymys.

L'Abécédaire-elokuvassa Deleuze määrittelee kirjallisuuden tyylin kahden seikan kautta. Ensinnäkin hän painottaa, miten kieli asetetaan tietynlaisen käsittelyn ('traitement') alaiseksi. Tässä "kielenhoidossa" eivät lähde liikkeelle pelkästään syntaksi vaan myös tekijän tahto ja toiveet, halut, tarpeet ja välttämättömyydet – kieli liikkuu äänkyttämisen alueella. Toiseksi piirteeksi Deleuze nimeää, miten tässä syntaksin hajottamisen ja rikkomisen prosessin yhteydessä kieltä työnnetään kohti rajaa, joka erottaa sen musiikista. Jos onnistuu näissä kahdessa ja jos niiden aikaansaaminen syntyy välttämättömyydestä, on kyse tyylistä, yhdenlaisesta kirjallisuuden musiikista.

Tätä ajatusta kirjallisuuden musiikista lähden kehrittelemään erityisesti suhteessa aiemmin esillä olleeseen *kertosäkeen* käsitteeseen. Deleuze ja Guattari (1993/1991, 187–190) lähestyvät ritornelloa myös *Mitä filosofia on?* -teoksessaan hieman erilaisesta näkökulmasta kuin tekijänimiä käsittelevän osion yhteydessä esiin otetussa *Mille Plateaux* -teoksen tarkastelussa. Kertosäkeestä tulee myös tässä myöhemmässä tarkastelussa elimellinen osa tyylin ja taiteen määritelmää. Filosofit (Deleuze & Guattari 1993/1991, 187) esittävät, että "[v]oi olla, että taide alkaa eläimestä, viimeistään siinä vaiheessa kun tämä piirtää itselleen alueen ja alkaa rakentaa taloa". He nimittävät täydelliseksi taiteilijaksi Australian sademetsissä asuvan *Scenopoietes dentirostris* -lintulajin (suomeksi 'matkijanaukuja'), joka irrottelee ja pudottelee aamuisin puusta lehtiä. Sitten matkijanaukuja kääntää niiden vaaleamman sisäpinnan maa-

ta vasten ja asettuu niiden yläpuolelle, liaanille tai oksalle, laulamaan monimutkaista, yhtä aikaa omista ja lainatuista melodioista koostuvaa sävelmää heilutellen samanaikaisesti keltaista höyhentukkoa nokassaan.

Tämä linnun territorialisaatioprosessi on ekspressiivistä, ilmaisullista, sillä siinä on *toistuva rytmi ja melodia*, jotka ovat *kontrapunktisessa* suhteessa ympäristöön (ks. Deleuze & Guattari 1988/1986, 317–319). Lintu siis ylläpitää taloaan – hoitaa sitä – tietyllä toistuvalla tavalla, tyyllillä, joka samalla toimii subjektivaatioprosessina ja ilmaisuna⁶. Tätä kautta ehdotan alustavaksi lähtökohdaksi, että *tyyli on eettis-esteettistä toistoa, joka rakentaa taiteellisen komposition, talon*. Toistuvasta erosta⁷ syntyy identiteetti, tietty tyyli, olemisen tapa, joka yksilöi. Tätä individuaatioprosessia⁸ ei kuitenkaan voi palauttaa luovaan subjektiin vaan subjektiviteetti rakentuu tässä prosessissa (ks. Deleuze 2000, 42–43). Näin ajateltuna tyyli on toistuvuudessaan pikemmin "arkea", talon ja esteettisen talouden hoitoa kuin "juhlaa", tyyliä tyylikkyytenä.

Territorialisaatiossa ei kuitenkaan ole kyse (pelkästään) vakauttavasta systeemistä, molarisoivasta tyylin olioistumisesta, vaan siihen utjutautuvat myös re- ja deterritorialisaatiot. Juuri tähän kytkeytyy Deleuzen ajatus kielen käsittelemisestä niin, että syntaksi laitetaan liikkeelle ja erilaisten heterogeenisten virtausten vyöryminen mahdollistuu.⁹ Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teossarjaa käsitellessään Deleuze (2000, 48) nimeää tyylin metaforaksi, joka on ominaislaadultaan *metamorfinen*. Metaforan etymologinen tausta viittaa 'viereen siirtämiseen' (kreik. μεταφέρω (metaphero) 'siirrän', μετά (meta) 'vieressä, välissä', φέρω (phero) 'kannan'). Näin ollen tätä ajatusta tyylistä metaforana voi lähestyä ilmiönä, jossa kielen elementtejä "kannetaan johonkin väliin".

Deleuzen (2000, 48) mukaan tyyli tuottaa epävakautta, jossa jotakin syntyy jatkuvasti metamorfisessa prosessissa. Tyyli ei ole yhtenäisyyden takuu, eikä siinä ole kyse näkökulmista vaan lukuisien näkökulmien samanaikaisesta yhdessäolosta virkkeessä, lauseessa – ja niiden välissä (ks. Deleuze 2000, 167). Näin kirjallisuuden tyyllissä on siis kyse sekä astumisesta kielen sosiaaliseen järjestykseen (territorialisaatio) että sen rikkomisesta (pakoviivan vetäminen, deterritorialisaatio): kaikessa tässä on välttämättömästi kyse ajattelusta, joka tapahtuu kielessä ja kielen kautta. Juuri siksi, että tyyli on "enemmän" kuin kielen hallintaa ja kielen käsittelyä, on se väistämättä eettis-esteettinen operaatio, kokonaisen rakennelman tai rakennuksen, talon ylläpitoa ja hoitoa.

Kahden aiemman käsittelyluvun perusteella Algot Untolan talonrakentamista ja talouden hoitoa (eli tyyliä) voi kiteytetysti nimittää toistuvan eksessiivisyyden ylläpidoksi: hänen tyyliinsä säteilee yhä uusien tekijänimien generoimisessa. Tätä jatkuvaa metamorfoosia, tekijäksitulemisen aluetta, leimaa kriittisyys suhteessa ympäristöön, kirjallisuusinstituution ylläpitämiin hierarkkisiin tekijä- ja genrekäsityksiin. Juuri tämän kriittisyyden kautta alleviivautuu se deleuzeläinenkin ajatus, että tyyli on kyse kokonaisesta ajattelun kuvasta, joka saa esteettisen ilmauksen tietyn kertosaheen, rytmin myötä. Untolan tyyli eksessi-koneena on yhdenlaista mahdollisuutta (suhteessa ympäristöönsä), mutta juuri tämä mahdollisuus tuottaa mahdollisuuksia, potentiaalisuutta toisenlaisiin tekijyyksiin (vrt. Deleuze¹⁰ 1990b, 133).

Televisioelokuvahaastattelussa Deleuze puhuu tyylin yhteydessä tekijän haluista, toiveista ja välttämättömyyksistä – ehdotankin, että *tyyli on somagrammaattista toimintaa, ruumiin kirjoitusta*, mutta ei niinkään materiaalistien jälkien jättämisenä kuin produktiivisten eleitten tuottamisena. Näiden somagrammaattisten eleiden hahmottaminen mahdollistuu juuri tyyliin niveltävän toiston kautta. Näin tyyli aktualisoituu eräänlaisena tulemisen diagrammina tai ”morfologisena olemuksena” Levi R. Bryantin (2008, 66) ilmaisua käyttäen. Bryantin mukaan tämä morfologinen essenssi ei niinkään luonnehdi olioita vaan mahdollista maailmaa, ilmiöiden systeemiä tai olemisen tapaa kuten Proustin, Joyceen tai Kafkan teoksia, Yhdysvaltojen Pohjois-Carolinan osavaltiossa sijaitsevan Nagshead Beachin merisimpukoiden ainutlaatuisia muodostelmia tai lintujen muuttolentojen kaavoja. Deleuze (1990b, 101) painottaa itsekin tyyliä olemisen tapana sanoessaan, että myös kirjallinen tyyli on aina elämän tyyliä, joka ei ole missään merkityksessä henkilökohtaista vaan se pyrkii keksimään mahdollisuuksia elämään ja elämiseen. Tyyli ei rajoitu esteettisen alueelle, vaan siinä on aina kyse myös etiikasta.

Tähän Algot Untolan tyyliin eksessi-koneena kytkeytyy elimellisesti etiikka sitäkin kautta, miten Untolan tekijänimet jatkuvasti painottavat kirjoittavansa väärin – kuten tässä tutkimuksessa on korostettu. Väärin kirjoittaminen liittyy niin kirjallisuuden esteettisiin sääntöihin kuin konkreettiseen kirjoittamiseen väärin: käsin kirjoitetut kirjeet vilisevät kirjoitusvirheitä. ’Väärästä’ tulee jopa käsite Untolan kirjoittavassa koneessa. Se astuu alueelle, jota voi tarkastella Deleuzen käsitettä käyttämällä *sepitteen voimien*¹¹ (’puissance du faux’, ’powers of the false’) ken-

täksi. Semanttisesti ’väärä’ kytkeytyy ’oikeaan’, ’aitoon’ ja ’toteen’, jolloin se merkitsee ei pelkästään ei-oikeaa ja ns. falskia eli epäaitoa vaan myös tässä kirjallisuuden yhteydessä ’sepitettä’, eräänlaista ’valhetta’, jopa ’väärännöstä’, mutta myös ’sepän tekemää’, taottua. Väärin-kirjoittaminen eettis-esteettisenä somagrammina liittyy Untolan moninimisen tekijyyden tyyliin niin (1) väärin tekijäidentiteettien hahmottamiseen, (2) esteettisten sääntöoppien väärinkäyttöön kuin (3) teosten kompositioiden rakentamiseenkin.

Deleuzen (ja Guattarin) näkemys sepitteen voimista kytkeytyy filosofisessa perinteessä Friedrich Nietzscheen¹², joka Deleuzen (1994, xxi) mukaan aloitti etsinnän kohti filosofisen ilmaisun uusia keinoja pyrkessään ylittämään toden ja väärän määrittelemän ajattelun kuvan. Sepitteen voimien käsite makaa kokonaisessa käsitteellistysten ryppäässä, joka lepää niin Nietzscheen lukuisten näkemysten kuin laajan deleuzeläisen kartaston keskellä. Sen sijaan että ajateltaisiin Totuutta, tässä käsiteryppäessä juhlietaan ’väärän’ olemassaoloa, ja juuri sen olemassaolon affirmaation kautta syntyy *voima luoda uutta*. Sepitteen voimissa on siis kyse väärän (ja sen eri merkitysten) deterritorialisaatiosta, väärän potentiaalisten voimien vapauttamisesta ja väärän irrottamisesta moraalisten tuomioiden valtakunnasta: ”Sepitteessä [false] on sisäsyntyistä valtaa: tempuilun positiivista valtaa, valtaa saavuttaa strateginen etu elämänvoiman naamioinnilla”, Brian Massumi (1987, suom. KK) kirjoittaa.

Gregory Flaxman (2012, xvii–xviii) toteaa, että Deleuze käyttää sepitteen voimien käsitettä harvoin, jopa säästeliäästi, huolimatta siitä, että käsite leviää laajalle, aina Deleuzen koko filosofisen ajattelun alueelle. On vaivatonta yhtyä Flaxmanin näkemykseen, että väärä/sepite saa monenlaisia muotoja, koska se on perustaltaan juuri tulemista, lyhyesti ilmaisten, metamorfoosia. Algot Untolan tekijänimien jono kulkee metamorfoosin ytimissä, joissa ainoa mahdollinen identiteettilausuma on muotoa ”minä olen toinen” – Deleuze (1989/1985, 133) kirjoittaa: vastakkaisesti sellaiselle totuuden muodolle, joka yhdistää ja pyrkii hahmon identifioimiseen, sepitteen voimaa ei voi irrottaa palauttamattomasta moneudesta. Sepitteen voimien mekanismien logiikka sen sijaan kytkeytyy liikkeeseen kohti uuden luomista, jota Deleuze käsitteellistää sepitteen voimien yhteydessä *fabulaatioksi*, tarinoinniksi. Untolan tekijänimien metamorfisessa tulemisessa tämä tarinan iskeminen kolahtelee erityisesti Maiju Lassilan hahmossa, joka *Rakkautta*-romaanissa

nenäänsä nyrpistellen polkee pyörällään ja ajaa takaa Petterin selkää ja samalla rakkautta. Romaanissa minäkertoja Maiju myös latelee totuuksia etenkin kirjallisuudesta, mutta tässä seipitteessä niiden totuusarvo on kyseenalaista, jollei merkityksetöntä.

Deleuzen (ja Guattarin) käyttämä fabulaation käsite kytkeytyy Henri Bergsoniin, joka käytti käsitettä nimenomaan filosofisessa merkityksessä.¹³ Deleuze ja Guattari tekevät bergsonilaiselle fabulaatiolle kuitenkin kiemuran. Bergsonille fabulaatiossa on kyse sosiaalista yhteisöä vakauttavasta ja sulkevasta systeemistä, jossa esitetään ja kierrätetään jumalien, voimien ja henkien ”fantasmaattisia representaatioita”. Bergson korostaa taiteellista luovuutta, mutta näkee sen harvalukuisten mystikkojen ominaisuutena. (Bogue 2007, 91–95.) Siinä missä Bergsonin käsite alistaa taiteen mystiikalle ja uskonnolle, ja se määrittänyt keinoksi ylläpitää vakautta suljetussa yhteisössä, Deleuze ja Guattari¹⁴ (1993/1991, 175) puolestaan korostavat fabulaatiossa mielikuvitusta ja luovuutta sivuuttaen uskonnollisuuden: ”Taiteellisella fabuloinnilla ei kuitenkaan ole mitään tekemistä paisuteltujenkaan muistojen tai edes fantasioiden kanssa.”

Deleuzen mukaan Bergsonin fabulaation käsitteelle pitäisi antaa poliittinen merkitys. Tähän käsitteen poliittiseen ulottuvuuteen Deleuze (2005, 132) itse viittaa sanomalla:

Taiteilija ei muuta voi kuin vedota kansaan. Taide vastustaa; se vastustaa kuolemaa, orjuutta, halpamaisuutta, häpeää. Mutta kansa ei voi huolehtia taiteesta. Kuinka kansa [a people] luodaan, mistä hirveistä kärsimyksistä? Kun kansa luo itsensä, se tekee sen omilla keinoillaan, mutta tavalla, joka löytää taiteen (...) tai tavalla, jossa taide löytää sen mitä siltä puuttuu. Utopia ei ole hyvä käsite: kansalla ja taiteella on pikemmin yhteinen fabulointi.

Kuten sekä Ronald Bogue (2010, 18–20) että Gregory Flaxman (2012, 226–231) painottavat, fabulaatio kytkeytyy voimakkaasti sosiaalisen kollektiivin keksimiseen ja luomiseen. Tätä kollektiivista Deleuze nimittää *tulevaksi kansaksi* (’peuple à venir’, ’people to come’). *Cinema 2* -teoksessa Deleuze (1989/1985, 216) kirjoittaa mahdollisuudesta moderniin poliittiseen elokuvaan, joka pohjautuisi näkemykseen ”kansaa ei enää ole, tai sitä ei ole vielä... kansa puuttuu.” Tätä ajatusta puuttuvasta kansasta ei kuitenkaan ajatella negatiivisesti vaan positiivisuuden

kautta: kansa on keksittävä, luotava. Kansaa ei luoda representoimalla määrättyjä asioiden tiloja tai kiinnittämällä huomioita olosuhteisiin vaan luomalla uusien mahdollisuuksien ja suhteiden kehikkoja – toisin sanoen fabuloimalla tulevaa kansaa. Deleuzen yllä olevassa lainauksessa mainittu ajatus kansan ja taiteen yhteisestä fabulaatiosta liittyy myös siihen, että taiteilijasta tulee *välittäjä* (’intercesseur’) taiteen ja kansan välisessä suhteessa. Untolan tekijänimien tuotannossahan juuri kysymys kansasta ja sen kuvaamisesta kirjallisuudessa aktualisoituu ongelmaksi – deleuzeläinen tapa yhdistää tarinointi ja (tuleva) kansa on hedelmällinen, ja se mahdollistaa uusia näkemyksiä tekijänimien ”kansankuvauksesta”, kuten myöhemmin tulen osoittamaan.

Näin ollen voin vielä viimeiseksi ehdottaa, että *tyylin on fabulaation politiikkaa ja poetiikkaa*. Tämän pääluvun tarkasteluissa lähdän lukemaan Algot Untolan tekijänimien teoksia tästä lähtökohdasta. Jo luvun alussa esittämäni lukuisat käsitteellistykset ovat tarkasteluni kiintopisteitä, mutta ne saavat viereensä ja väliinsä lisää käsitteitä, joita tarkentavan käsitteilyn kuluessa ja jotka tarkentavat jo kirjoitettua. Ennen kuin lähdän pohtimaan tekijänimien teosten kompositioita tyylin kautta, pysähdyin hetkeksi tarkastelemaan erästä esteettistä henkilöahmoa, jossa tiivistyvät tyylin erilaiset intensiteetit niin voimakkaasti, että hahmosta muodostuu käsitteellinen henkilö. Tämä hahmo on Maiju Lassilan *Liika viisas. Viisaudenkirja eli kertomus Sakari Kolistajasta* -romaanin (1915) Pudde, jonka käsittekartan kautta hahmotan seuraavien alalukujen tarkasteluissa käytettäviä näkökohtia.

Ensinnäkin Pudden hahmon kautta voi kiteyttää ajatusta tyylistä välissä-olemisena (metaforisuutena), jolloin huomio kiinnittyy ilmaisuun tulemisen tapahtumana. Lassilan *Liika viisas* (= LV) on alaotsikkonsa mukaisesti kertomus Sakari Kolistajasta, mutta romaanin eettisesti toimintalogiikan mukaisesti keskeiseksi hahmoksi voi nostaa vallesmanni Reinhold Kaksinaisen koiran, Pudden. Romaanissa on kuljettu pitkään, toistasataa sivua, Sakari Kolistajan seikkailun matkassa, kun kertoja tekee äkkiä ratkaisevan siirron:

Tämän viisauden-kirjan varsinainen päähenkilö, kunnia, ylpeys ja ainoa ansio, eheä persoonallisuus, ja tavoistansa ja viisaudestansa kuuluisa vallesmannin koiran, Pudde makasi ovensuussa mahallaan, etukäpälet ja kuono ojoina lattialla. Tarkasti piti se siinä silmällä varsinkin isäntänsä liikkeitä ja puuhia. Tämä Pudde oli koirasuvun oikea kukka, sen kaikista kunniakkain ja viisain edustaja. (LV 247.)

Kertoja nimeää koirasuvun oikean kukan, Pudden romaanin varsinaiseksi päähenkilöksi. Tämä väittämä ei ole ristiriidassa pelkästään romaanin alaotsikon ilmoituksen kanssa, vaan myös romaanin määrällisen laadun eli tilankäytön kanssa. Pudde olisi niin sanotun normilogiikan mukaisesti sivuhenkilö, jota käsittelevistä virkkeistä saisi muutaman sivun mittaisen kokonaisuuden. Nimeäminen päähenkilöksi noudattaa fabulaation tekniikkaa, tarinointia, jossa lukijaa harhautetaan sivuraitteille ja samalla nostatetaan esiin epäily, josko tämä sivuraide olisikin päärata. Sepitteen voimat jylläävät Pudden hahmossa asettamalla kaikki sitä koskevat väittämät liukumaan akselilla toden ja valheen välillä.

Tätä sitaatissa mainittua väittämää Pudden päähenkilöydestä voi mieltää välissä-olemisen kautta pohtimalla vastaavuussuhteita sanottavissa ja kuvattavissa olevan välillä. Deleuzen (Deleuze & Parnet 1987/1977, 3) väittämä sanojen merkityksestä tyyliissä liittyy tähän. Deleuzen mukaan tyyliissä sanoilla, saati lauseilla, rytmillä tai figuureilla ei ole merkitystä, sillä ne ovat korvattavissa toisilla – ainoastaan silloin kun sanat saatetaan tulemisen tilaan, omintakeiseen kielenkäyttöön, niistä tulee tyyliä. Aiemmin esillä olleen *ilmaisun* käsitteen kautta pääsee käsiksi tähän välissä-olemiseen, ja Puddenkin merkitsevyyteen. *Mille Plateaux* -teoksessahan Deleuze ja Guattari (1988/1986, 43–44) kirjoittavat kaksoisartikulaatiosta, missä yhteydessä he esittävät sisällön jakautuvan muotoon ja ainekseen sekä ilmaisevan materiaalin jakautuvan niin ikään muotoon ja sisältöön. Tätä kautta mielletynä sitaatin sanoilla ilmaistu muoto (Pudde on varsinainen päähenkilö) sekä ilmaisun sisältö (sanoilla aikaansaatu ristiriita romaanin komposition kanssa, joka ehdottaa Sakaria päähenkilöksi) ja sisällön aines (monipolvinen Sakari-juoni) sekä sisällön muoto (Sakarın tarinakulun seuraaminen) ovat vastaavuuden suhteen ristiriidassa. Tämä sitaatti asettuu siis monella tavalla välitilaan, myös siksi, että se on selitettävissä sellaisten kytkeytymisten kautta, jotka menevät ohi ja yli kyseisen Lassilan teoksen komposition ja astuvat aina laajempaan, koko Untolan tekijyyden kehikkoon.

Pudden hahmo toimii romaanissa välittäjähahmona (*intercesseur*) juonen tasolla, ja sitä kautta ilmoitus koiran päähenkilön asemasta on ymmärrettävissä: Pudde tulee konkreettisesti tapahtumaketjujen osasten väliin ja edesauttaa tapahtumien viemistä päätökseen. Tästä väliintulosta kertoja huomauttaa: ”Ja niin joudumme taaskin hetkeksi

poikkeamaan, puustakatsoen syrjäasiaan, mutta itse asiassa pääjuoneen, tämän viisaudenkirjan päähenkilön aikaansaannoksiin.” (LV 284) Vallesmanni Kaksinainen esimerkiksi purkaa vihaansa Puddeen eikä Sakari Kolistajaan, jolloin Pudde toimii vihan välimiehenä.

Mutta koiralle lankeaa myös toisenlainen välittäjän asema: ”Ja niin alkoi nyt Sakari Kolistajan vaikutuksesta, Pudden välityksellä kehittyä Tirisen, Kaisa-Liisan ja Kakkilaisen elämästä jännittäväjuoninen rakkausromaani.” (LV 255). Pudde toimii konkreettisenä rakkauden välimiehenä tässä kolmoisdraamassa. Vallesmannin keski-ikäinen palvelija Kaisa-Liisa oli nimittäin havitellut naimakauppaa Kakkilaisen kanssa – se kariutuu, kun Kakkilainen ryhtyy puolustelemaan Puddea, joka ”oli siinä kellellessään avannut takakäpälsänsä rumasti auki ja nuuski ja pureksi niiden välistä jotain, kirppuja kai hävittäen” (LV 253). Kaisa-Liisalle tämä Pudden koiramaisuus on liikaa ja myös vallesmannille, joka pyytää kotieläinten leikkaaja-ukon Tirisen, ”miessuvun perivihollisen” kuohitsemaan Pudden. Pudde kuitenkin pelastuu neuvokkaasti Tirisen pihdeistä, ja myöhemmin ”vietteli hän tuon samaisen, paha-aikaisen ukon koiran ja niin lahjoitti hän ukolle aikansa neljä veikeää ja elämänhaluista herraskoiran pentua. Kennelklubin näyttelyssä sai niistä jokainen ensimmäisen palkinnon: Kultamitalin ja kolmesataa markkaa rahassa.” (LV 284–285.) Ukko Tirinen myi nämä pennut neljällä tuhannella, minkä jälkeen Kaisa-Liisakin oli lopullisesti ”myyty” ja valmis ottamaan tämän rikastuneen kuohitsijan miehekseen. Näin Pudde toimii Kaisa-Liisan ja Tirisen avioliiton välimiehenä.

Välissä-oleminen korostuu Pudden hahmon kuvauksessa sanastonkin tasolla, kuten jo aiemmista sitaateista käy ilmi. Pudde pureskelee takakäpäliensä välistä jotakin, Pudden välityksellä kehittyä rakkausdraama. Pudden hahmon estetiikka ei ole sievistelevää vaan kirjaimellisesti koiramaista kuvausta, joka pyrkii affektiiviseen lataukseen myös lukijoiden suhteen:

Pudde, hylky, maata relletti, miltei keskilattialla ihan selällään, pystyyn nostetut etukäpälet polvista riipuksiin koukistettuina, vatsa rehellään, *tout exposé*, ja takakäpälet niin rumasti ja säädyttömästi hajallaan, että se voidaan tässä kuvatakaan ainoastaan punastumis-
haluisten tarpeeksi, hyödyksi ja huviksi. (LV 282.)

Pudden ruumiin kuvausta voi hyvällä syyllä kutsua somagrammaattiseksi tyylin ylläpidoksi, jossa sitaatin maininta kuvauksesta ”punastumishaluisten tarpeeksi, hyödyksi ja huviksi” toimii samankaltaisena signaalina kuin Pudden nimittäminen päähenkilöksi. Sitaatissa kertojan sanat asettuvat outouttavaan asentoon, välitilaan ohi sepitteen, ja siten sanat kutsuvat pohtimaan Puddea ohi *Liika viisaan*.

Pudden ruumista kuvataan tavalla, josta syntyy muistumia niin kerberokseen kuin sfinksiin, sillä koirahan ”makasi ovensuussa mahallaan, etukäpälät ja kuono ojoina lattialla. Tarkasti piti se siinä silmällä varsinkin isäntänsä liikkeitä ja puuhia”. (LV 247.) Pudde on (isäntänsä) valvoja mutta myös ovensuuhun sijoittunut portinvartija, yhdenlainen sfinksi – tämän asettelun kautta ja erityisesti nimeämällä Pudde *eheäksi* henkilöhaamoksi romaani rakentaa kytköstä Irmari Rantamalan *Harhamaan* ja myös Harhaman haamoon, jonka nimen etymologiasta löytyy viittaus sfinksiin, kuten aiemmin on kerrottu. Viittaus eheään henkilöhaamoon materialisoituu *Harhamassa* konkreettisesti keskustelussa, jota Harhama ja hänen ystävänsä Aleksander Vladimirovitsh käyvät kirjallisuuden olemuksesta:

’Siksi’, - jatkoi toinen - ’että kirjallisuudessaan ovat säännöt, *min-kälaiseksi* pitää ihminen ja sen elämä kuvata: Se pitää kuvata runollisesti ja esteettisesti eheäksi...(..) Ajattele sitten, onko maailmassa ainoatkaan, sanon *ainoatakaan* ihmistä, jonka elämä olisi eheä runo, hyvä, tai paha?... No otetaan ihmiskunnan paraat: Jeesus – jos Hän on ollut olemassa – Sokrates ja ehkä Tolstoi...Mutta onko niidenkään elämän kokonaisuus, ne jokapäiväiset pikkumaisuudet – esimerkiksi Sokrateksella vaimonsa kanssa – ha salaiset halut ja ihmismaisyudet maalattaisiin, niin mikä eheä runo siitä syntyisi?.. Siitä syntyy eheä runo siten, että *petetään* ihmisiä, poimitaan se mikä sopii reseptiin ja muu salataan...’ (H 1742.)

Vladimirovitsh puhuu korostetusti ihmisistä, joiden elämästä ei saa eheää kuvausta, mutta Puddesta saa, ainakin fabuloimalla sepitteen voimin, kuten Maiju Lassila tekee kehittelemällä Puddelle muutamissa virkkeissä kokonaisen elämänkulun. Juuri se, että eheäksi hahmoksi nimeetään eläin, koira, ja juuri se, että tämän eheän koirahahmon varaan kehitellään uskomatonta tarina-fabulaa kiteyttää eron Rantamalan ja Lassilan välille. Siinä missä Rantamala rakentaa vakavahenkisen ja syvällisen keskustelun kirjallisuudesta ja sen olemuksesta, Lassila näyttää,

miten eheä henkilöhaamo toimii saaden aikaan naurua ja huvitusta ei pelkästään juonen tasolla vaan myös kirjallisuuden estetiikan nojalla.

Luonnollisesti tässä on kyse myös huumorista, joka sinällään ei ole edellytys ja ehto fabulaation logiikalle. Rantamala ei antaudu naurun vietäväksi kuten Lassila tekee. Fabulaatio toimii *Liika viisaassa* Pudden tapauksessa yhtäältä faabelimaisesti. Vaikka huumorista kirjoittanut Simon Critchley (2002, passim.) toistaa huumorin olevan ”humaania”, hän nimeää huumoriin pyrkivän kirjailijan tehtäväksi kirjoittaa eläimen näkökulmasta ja katsoa ihmisten puuhastelua koiran silmien kautta (Critchley 2002, 35). Critchley kytkee tämän väittämänsä Deleuzen ja Guattarin (ks. esim. 1988, 232–309) *tuleminen–eläimeksi*-käsitteeseen, jota käsitellään tarkemmin myöhemmin. Tässä yhteydessä on tärkeää ottaa esiin, miten Critchleyn väittämä yksinkertaistaa käsitteen ja jopa ymmärtää sen väärin. Critchleyn ajatus koiran silmin katsomisesta ensinnäkin yleistää koiruuden, mikä on täysin ristiriidassa Deleuzen ja Guattarin käsitteen painottaman erityisyyden, kunkin koiran ainutkertaisuuden kanssa. Critchleyn ajatus myös riistää käsitteeseen kuuluvaa prosessuaalisuutta: tulemisessa ollaan jatkuvassa liikkeessä tietyllä akselilla eikä niinkään asetuta tiettyyn jäljittelyyn, imitaatioon nojaavaan asemaan. Maiju Lassilan *Liika viisas* -romaanin ja sen huumorin voi kiteyttää Critchleyn ilmaisua hyödyntämällä, mutta ilmaisumuodon muuttaminen on välttämätöntä: romaani on kirjoitettu *Pudden silmin* katsottuna, Pudden kanssa kirjoitettuna.

Pudden silmien kautta katsottuna – ja Maiju Lassilan – *Harhamassa* käyty keskustelu liikkuu juuri siinä totuuden ja moraalien maastossa, joiden tuolle puolen sepitteen voimat pyrkivät. Pudden eheäksi nimeämisen ja sen *Harhama*-kytköksen kautta toistuu jälleen Untolan tekijänimille ominainen ristiinkirjoitus, jossa asetetaan itseä naurunlaiseksi ja kriittiseen valoon. Tosin *Harhamassa* Aleksander Vladimirovitshkin löytää lopulta eheän elämän – ja senkin eläinkunnasta: ”Laitumella käypä härkä on ainoa, jonka elämä on niin esteettinen ja runollisesti eheä, että siitä voi kirjoittaa taideteoksen.” (H 1744). Miehen repliikki on luettavissa ironiseksi lausumaksi, mutta joka tapauksessa tähän härän esteettiseen elämään Maiju Lassila perehtyy *Liika viisaassa*, jonka härkäkuvaukseen palaan siihenkin vielä uudestaan myöhemmin.

Pudessa kiteytyy siis monta Untolan tekijänimien tyyliin liittyvää eroa: ”Se oli ainoa olento maailmassa, joka – vahingossa kai – oli

viisauden lisäksi saanut myös kyvyn sitä viisautta oikein ja iloisesti ja arvokkaasti, s.o. ilman ylpeilyä hyväkseen käyttää: Se on tämän kirjan päähenkilön, vallesmannin Pudde.” (LV 320.) Pudde johdattelee seuraavien alalukujen tarkasteluun. Niissä pohdin tekijänimien teosten kompositioiden toistuvia elementtejä, joiden myötä kustakin tekijä(nime)stä tulee tyyli. Koska Untolan tapauksessa on kyse moninimisestä tekijyydestä, kokonaisesta kirjoittavasta koneesta, jonka osat toimivat suhteessa toisiinsa, on tyylinkin tarkastelussa paikallaan suhteuttaa tekijänimiä toisiinsa. Elementtien valintaperusteena toimivat sellaiset toiston ainekset, jotka havainnollistavat Untolan tekijänimien tyylien eroja. Tässä luvussa esittämieni tyylin määritelmien mukaisesti liikun fabulaation ja sepitteen voimien kysymyksissä keskittymällä a) liikkeeseen tilassa, rytmiin ja vauhtiin, b) eläinhahmoihin sekä c) kysymykseen kansasta.

Liikkeet tilassa – Rytmillä ja vauhdilla

Tyyli rakentuu toistettaessa erilaisia ilmaisullisia elementtejä. Toiston kautta alkaa hahmottua kertosaiteita, jotka sekä alueistavat että uudelleen alueistavat kirjallisuuden aineksia. Voi ajatella, että kertosaiteita tarkastelemalla ollaan liikkeellä sillä alueella, josta Deleuze puhuu kirjallisuuden musiikkina. Tässä luvussa tarkastelen sellaisia kertosaiteita, jotka painottuvat liikkeeseen ja tilallisiin ulottuvuuksiin. Liikkeeksi hahmotan konkreettiset henkilöahmojen liikkeet eli sen, miten ja missä heitä teoksissa kuljetetaan. Toisaalta liikkeellä tarkoitan myös teosten rakentumisen logiikkaa eli sitä, miten kohtaukset, näkymät ja dialogit asettuvat tietynlaisiin asetelmiin suhteessa toisiinsa ja kokonaisuuteen, johon ne kuuluvat. Tarkastelen tilallisuutta siis transversaalisen¹⁵ ilmiönä, joka lävistää teosten komposition eri tasoja kiinnittämällä huomiota niin sisällön ainekseen kuin muotoon sekä ilmaisun sisältöön ja muotoon eli kaksoisartikulaatioon. Nämä ilmaisun kerrokset (‘strata’) ovat liikkuvia, ja ne voivat kerrostua uudelleen ja uudelleen suhteessa toisiinsa. (ks. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 502–503.)

Maiju Lassilan romaaneissa ollaan jatkuvasti liikkeellä ja nimenomaisesti tien päällä. Niin *Tulitikkuja lainaamassa*, *Liika viisas* kuin *Kuolleista herännyt* laittavat keskeiset henkilönsä liikkeelle, kävelemään,

juoksemaan, hevosrattailla kulkemaan maanteitä pitkin. Lassilan *Rakkautta*-romaanin käsitellessäni nimesin nirppanokkaisen Maijun pinta-kiittäjäksi – samalla tavalla myös näissä mainituissa Lassilan teoksissa keskushenkilöt ”kiitävät” tienpintaa pitkin. Lassilan teoskompositioiden tilalliset ulottuvuudet rakentuvat horisontaalista linjaa piirtäen. Näitä linjoja katkotaan pysähdyksillä, jotka useimmiten konkretisoituvat vierailuihin tien varsilla tönöttävissä mökintöilleissä. Niihin keskushenkilöt pysähtyvät milloin tulitikkuja lainaamaan, kahvia juomaan tai – niin usein – kosimapuuhin.

Irmari Rantamalan *Harhamassa* keskushenkilö kävelee hankin maanteitä pitkin erityisesti tehdessään puolueen agitaattorinmatkoja tai pohtiessaan suurteostaan. *Harhamassa* ja *Martvassa* tilallinen hahmotus toimii kuitenkin tyystin toisella tavalla kuin Lassilan teoksissa. Rantamalan kyseiset teokset ovat suurelta osin suurkaupunkiin, viime vuosisadan alun Pietariin sijoittuvia kuvauksia – Lassilan teoksista *Kuolleista herännyt* kuljettaa Jönni Lumperia Helsingissä, *Tulitikkuja lainaamassa* Antti Ihalaista ja Jussi Vatasta Join kaupungissa ja *Rakkautta* puolestaan Maijua Sortavalassa. Pääsääntöisesti Lassilan teoksissa liikkuskellaan kuitenkin maaseudulla.

Rantamalan teosten kaupunkikuvaus on sekin kuitenkin suhteellista siinä mielessä, että Pietarin kaupunkia kuvataan lähinnä mainitsemalla joitakin kaupungin keskeisiä tunnusmerkkejä kuten Kasanin kirkko, Pörssirakennus tai Pietari-Paavalin linnoitus. Pikemmin Rantamala liittää Pietariin maaseutumaisia piirteitä kuvaamalla säätilaa esimerkiksi näin: ”Oli yö. Lumista tietä kahlasivat munkki Pietari ja Harhama kotiinsa (...) Talvinen yö huokui kylmän viimaa. Myrsky ulisi.” (H 335.) Romaanin Suomeen sijoittuvassa osassa luontoa maalataan runsaimmin sävyin ja sanoin esimerkiksi näin: ”Suomi hohti maailman helmenä. Aamusta iltaan heilutteli se auringon kirkkaita kuvia tuhansien järviensä syvyydessä. Se hymyili, kainosteli, se koreili lukemattomissa helyissä päivät pitkät, kuin neitonen, päivänsä helminä, siniset joet voinä ja purot nauhoina.” (H 683.)

Kaupunkia koskevissa luonnonkuvauksissaan Untolan tekijänimet eivät siis noudata liiallisuutta vaan pikemmin niukkuutta. Irmari Rantamala (8.1.1915) onkin *Liika viisasta* käsittelevässä kirjeessään todennut: ”Luonnonkuvaukset ovat yleensä esteettisessä teoksessa kiellettyä tavaraa: ne häiritsevät. Minä niitä kaytan joskus runsaasti.” Tämä runsaus

viittaa nimenomaisesti eläinkuvauksiin, joihin palaan hieman myöhemmin. Maisema- ja miljöökuvauksien harvinaisuus¹⁶ todentuu esimerkiksi Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksessa, jossa ainoa ”luonnon” kuvaus on mahtavan mäntytuun esittely. Ihalainen pysähtyy sitä ihailemaan: ”Aivan ajatuksettomana kulkea jutuutti Antti Takkunurmen kohdalle, jonka ohi hän ei koskaan voinut pysähtymättä mennä, sillä siinä, veräjän korvassa, kasvoi hänen elämänsä ylpeys: se iso hirsipetäjä, jota hän oli koko ikänsä säästellyt ruumiskirstulautoiksansa.” (TL 11.) Materialistiseen ajatteluun juurtuneena Ihalainen ei pohdi puuta niinkään esteettisenä ilmestyksenä, vaikka hän ihailee sitä toteamalla ”kyllä se on pakana paksu”, vaan puu on enemmän käyttöesine, josta saa kirstulaudat ei pelkästään hänelle itselleen vaan myös vaimolle.

Pietarin kaupunki hahmottuu moderniksi metropoliksi erilaisten sisätilojen kuvauksen välityksellä, ja *Harhama* ja *Martva* toimivat osaltaan variaatioina niin sanotuista pietarilaisteksteistä, joissa myytti Pietarin kaupungista yhdistyy erilaisiin aatteisiin.¹⁷ Yhtäältä kaupunki nähdään perustajansa Pietari Suuren mukaisesti läntisenä keskuksena, uutena Roomana (kuten *Harhamassakin* mainitaan) mutta samanaikaisesti idän suurkaupunkina. Toisaalta tulevaisuutta uhkaa jatkuvasti ”hukkuminen usvaan”, sillä kaupunki on rakennettu Nevan soiselle suistomaalle. Pietariin liittyy universalistinen visio: juuri Pietarissa ratkaistaan kaikki. (Pesonen 1987, 300–306; Tuomikoski 2010, 120.)

Käsitellessään toista suomalaista pietarilaistekstiä eli Arvid Järnefeltin *Veneh’ojalaisia* (1909) Mervi Tuomikoski (2010, 121–124) kirjoittaa, että 1900-luvun alun venäläisessä symbolismissa pietarilaistekstiin liittyvä eskatologisuus ja apokalyptisyys saavat painotuksia venäläisen filosofin Vladimir Solovjovin mystisestä ajattelusta; ideat jumalihmisesestä, hengen vallankumouksesta ja ikuisen viisauden edustajasta Sofiasta ovat kaikki kytkettävissä jopa läheisesti Rantamalan teoksiin ja etenkin Harhaman suurteoksessaan hahmottelemaan esempio-ihmiseen, jonka esikuvana on Rouva Esempio. Pietarilaistekstien jatkumoa ajatellen voikin sanoa, että *Harhamassa* ja *Martvassa* Pietarin kaupungista tulee mentaalinen ulottuvuus, johon liittyvät mytologisetkin piirteet lävistävät koko kompositiota.

Toisin kuin Lassilan teoksissa Rantamalan romaaneissa kuljetaan siis ”syvissä sfääreissä”, ja syvyysulottuvuus toimii teoksissa monella tasolla. Pietari kuvautuu erityisten paikkamotiivien kautta, ja niiden myötä lii-

kutaan pois niin sanotusta ihmisten tilasta eli maan päältä syvälle maan uumeniin tai korkealle jumalien avaruuteen. *Harhaman* kompositiossa seurataan monta eri tasoa, joista yksi kuljettaa Harhamaa Pietarissa (ja muuallakin Venäjällä) sekä Suomen maaseudulla. Toinen taso on Perkeleen tarusto, jossa kuljetaan jossakin nimeämättömässä tilassa Perkeleen johtaman enkeliväestön mukana. Romaani alkaa Jumalan hengen liikkeessä ”rannattomassa avaruudessa”, jossa ”lyövät tähdet yhteen (H 1–2), ja tämä avaruus ”kohosi ihmiselämän yli, tähtitulilla kukitettuna kupuna, äärettömyyden luurangon mustana, kovana ja kylmänä päälakena” (H 334). Avaruuteen myös Perkele avaa omaa näkymämaailmaansa lukuisissa kohtauksissa esimerkiksi näin: ”Avaruuden maanrako avautui ja siitä näkyi kaunis Runola-luola. Se on pikku paratiisi. Siellä lorisee sata lähettä...” (H 966.) Perkeleen kuvaston ero ihmisten maanpäällisestä alueesta tulee esiin myös ilmaisun muodon tasolla, sillä enkeliarmeijat veisaavat ja laulavat Perkeleen kunniaksi ja ylistykseksi loputtomilla runosäikeistöillä, jotka poikkeavat niin typografisesti kuin rytmisesti ja syntaktisesti teoksen muusta kerronnasta.

Ronald Bogue (2010, 17–19), joka on kehittänyt Deleuzen ja Guattarin fabulaatiokäsityksen pohjalta yhdenlaista proosakirjallisuuden tarkastelemisen mallia, nimeää fabulaation yhdeksi keskeiseksi tekijäksi ”jättiläisten luomisen”, visionäärisen legendan rakentamisen. Deleuze ja Guattari (1993/1991, 176) kirjoittavat: ”Perseptit voivat olla teleskooppisia ja mikroskooppisia, mutta silti antaa henkilöille ja maisemille jättiläisten mittasuhteet, ikään kuin sellaisen elämän paisuttamina, jota eletty havainto ei ikinä voi tavoittaa. (...) Juuri mitättömyytensä, tyyperyytensä ja kunniaattomuutensa voimasta heistä [henkilöhahmoista] voi tulla ei yksinkertaisia (mitä he eivät koskaan ole), vaan jättiläismäisiä.” Perkeleestä ja hänen maailmastaan tulee jättiläinen, jonka (aineettomaan) syleilyyn kaikki romaanin henkilöahmot ja tapahtumat mahtuvat. Romaanit luovat Perkeleen ympärille laajan kuvaston, jonka mielikuvituksellisuus – tosin Perkele voi olla jossakin katsannossa ”olemassa oleva” instanssi! – toteuttaa fabulaation ominaisuutta tarinoida ohi elämän.

Maiju Lassilan teoksissa ei juurikaan kiivetä korkealle – tai jos niin tehdään, se tehdään irvailun hengessä tai parodisesti. *Liika viisaan* tarkastelemassa hulluuden ja viisauden kaksoissidonnaisessa maailmassa kaikkinaiset jumalalliset tai perkeleelliset korkeudet – korkeat veisut

– asettuvat humoristisella logiikalla ilotteleviin ilmauksiin. Romaani esittää parodisen kuvauksen uskonnollisista herätysliikkeistä mutta myös valtionkirkosta ja sen edustajista. *Liika viisas* pureutuu kuitenkin samalla tarkastelemaan (uskonnollisessakin merkityksessä) sanan ja kielen voimaa. Romaani rakentuu keskeisesti kahden käsitteen ympärille eli viisauden ja hulluuden, ja niiden monimerkityksisyyden ja jopa väärinymmärrysten vuoksi mahdollistuvat kaikki kummalliset tapahtumat kuten Sakari Kolistajan kohoaminen hullujenhuoneen johtajaksi ja kihlautuminen kolmeen kertaan huolimatta kotona odottavasta vaimosta.

Sekoitellessaan humoristisesti viisaan ja hullun määritelmiä *Liika viisas* itse asiassa operoi käskysanojen¹⁸ ytimissä eli siinä, miten sanojen mahti ulottuu poliittisen, sosiaalisen ja eettisen alueelle asettaessaan ruumiita erilaisiin hierarkkisiin järjestyksiin. Romaanin kohtauksissa viisas ja hullu alkavat saada niin monenlaisia merkityksiä ohi tavanomaisen, että lopulta ainoastaan Sakari Kolistaja itse on varma, mitä ne tarkoittavat. Hänelle viisas tarkoittaa syntistä olentoa, ja tähän ymmärrykseen hän on päätenyt pastori Pöndisen saarnaa kuunnellessaan. Kolistajan tempaukset, niin sanalliset kuin ruumiilliset toiminnot, saavat kuitenkin muut pitämään häntä epätavallisen viisaana miehenä. Romaani heiluttelee käskysanojen ja kielenkäytön vakautta kumouksellisuuteen tähdäten, ja juuri viisauksen ja hulluuskäsitteiden monimielisyyden vuoksi sanat alkavat lopulta kuulostaa joltakin vieraalta kieleltä, kummalliselta sosiaaliselta ja kielelliseltä järjestykseltä.

Sakari Kolistaja lähtee siis maantietä pitkin jakamaan ajatuksiaan uudesta uskonnosta, joka keskittyy varottelemaan liian viisauden kiroista. Matkallaan hän pitää monta unohtumatonta saarnaa, joiden pito-paikkana ei ole tavanomainen saarnastuoli. Kotiseutulaisten mukaisesti hullu mutta omasta mielestään liika viisas eli syntinen Sakari esimerkiksi esittää kolistealaisoppinsa ensimmäisen suuren saarnan eli kodankattosaarnan sananmukaisesti nuottakodan katolla kattilarämää palikalla hakaten ja huutaen: ”Sillä Johannes oli edelläkävijä, mutta minä olen jälkikolistaja.”¹⁹ (LV 226.) Tieltä katolle kohonnut Kolistaja herättelee sanan voimalla jättiläiseksi kasvaen.

Taiteelliset korkeudet asetetaan puolestaan naurunalaisiksi Lassilan *Rakkautta*-romaanissa. Siinä Maiju Lassila kiittää pääsääntöisesti katuja pitkin tai järven siintävällä pinnalla soudellen, mutta kiipeäpä hänkin kerran korkeammalle Petteri Ikosen kanssa: ”Mutta vihdoinkin saa-

vuimme Kuhavuoren laelle. Edessämme avautui kappale Pohjolan helmeä: runojen ylistämää Suomea. Näkyivät Laatokan lahtien sinertävät pohjukat ja salmet. (...) Toisaalla näkyi kauniita saaria, vaaroja ja kukkuloita, Paussuvuori ja Riuttaluoto, kauniita rantoja ja ihania laaksoja. (...) Ihana Suomen maisemaidylli hohti täydellisenä kuin kaino kukka kesäillan yksinäisyydessä.” (R 10–11.)

Tämä Majun maalaama panoraamanäky on suoraan kuin suomalaisesta kansalliskuvastosta korkealta nähtyine järvimaisemineen. Ville Lukkarisen (Lukkarinen & Waenerberg 2004, 46) analyysi kansallismaisemamme ”prototyypistä” eli Eero Järnefeltin maalaamista Koli-teoksista kiinnittää huomion siihen, miten maalauksissa taka-ala tarjoaa laajan panoraamanäkymän suomalaisesta luonnosta ja etualaan on kuvattu yksittäinen figuuri kuin fragmentiksi siitä. Majun tarjoamassa näkymässä Laatokka kuvautuu tällaisena panoraamana, mutta etualalle nostetaan figuuriksi idylliä rikkovia elementtejä Majun katseen liikkueessa kauempaa lähemmäksi ja yhä yksityiskohtaisemmin tarkkaavaiseksi: ”Näkyi Liikolan hovi ja joku herrastalo, ja kunnollisia talonpojan taloja, näkyi pari tunnettua huonomaista mökkiä ja tunnetuiden rahtilaisten ränsistyneitä talorähiä joiden ovissa kilisevät puusaranat ja vihtarokset riippua retkottelevat säppien asemesta sekä ränsistyneissä seiväsporteissa että ovissa ja nälkäiset hevoskaakit ruopivat kylkiänsä paljaaksi kolutulla rantaniityllä.” (R 10.) Runebergiläinen tai topeliaaninen patrioottinen luontopanoraama, saati kansallisromanttinen maisemointi²⁰ eivät ole mahdollisia Majun maailmassa, jossa idylliset (ja idealistiset) pyrkimykset romahdutetaan arkipäivän realismilla. Keskiluokkainen pittoreskin kuvasto korvautuu Lassilan kuvauksessa työ- ja maalaisväestön köyhällä todellisuudella.

Jos Lassilan teoksissa korkealle kohoaminen esitetään yhdenlaisena keskiluokkaisena haihatuksena tai parodisina purkauksina, niin toiseen suuntaan eli maan uumeniinkin mennään uskonnollisen irvailun merkeissä. Maiju Lassilan *Kuolleista heränneessä* Jönni Lumperi haudataan maanpinnan alle, josta hänet sitten jälleen herätetään. Fabulaation hengessä Lassila tarinoi henkilönsä pois maanpäällisestä ihmisten tilasta hauskuuttamalla.

Toisenlaisen tilallisen kokemuksen maanpinnan alle menemisestä puolestaan tarjoavat niin Irmari Rantamala kuin Liisa Vatanen, joiden teoksissa kuvataan kaivostyöläisten työntekoa. Liisa Vatasen kokonaan

säilyneessä *Veden haussa* -käsikirjoituksessa Maiju Laurila tarkkailee Olli Turusen torppaa ja sen elämää. Ollin tyttärentyttärellä Katrilla on Lauri-niminen rakastettu, joka työskentelee eteläisessä Suomessa kaivoksessa pystyäkseen toteuttamaan Katrin ja hänen yhteisen unelmansa kodista: ”Kaivoksen aukko ammotti kuin avattu hauta. Tuone maan uumenien ummehtuma nousi siellä, nousi kuin rutto liejusta, hal-la suosta: armottomana, voimakkaana, kuin kuoleman henkäys. Hissin rattaat natisivat. Synkkä, kostea pimeys näytti ulottuvan pohjattomaan syvyyteen.” (VH 226.) Tämä synkkääkin synkempi kaivoksen syvyys saa Liisa Vatasella aivan toisenlaisen haudan ilmeen kuin maan alle vahingossa upotetulle Jönnille kaivettu hauta: ”Hän [Jönni] huomasi olevansa pimeässä. Päähän iski ajatus, että hän on tavallisessa paikassa: poliisiputkassa.” (KH 144.) Sen sijaan Liisa Vatasella kaivos ei ole pelkääntään symbolisesti kuoleman valtakuntaa vaan siitä tulee kirjaimellisesti oikea hauta:

Mutta syvyydessä, kosteassa pimeydessä avautuivat sadat käytävät kuin kylmät maan suonet ja niihin hajautui maan sisään laskeutunut väki. Löyhähtelevä maan ummehtuma haisi kaikkialla. Kaikkialla kohosi kosteus ja kävi kylmäkö viima. Pienet tulet liikkuiivat tuikkuina pimeissä käytävissä ja sinne hävisi ihminen maan pimeiden luolien peikoksi. (...) Elettiin kuin kuoleman valtakunnassa. Ja yhä kauemmaksi, yhä syvemmäksi maan suoniin tunkeutuu ihminen. Se etsi jotain. Mitä se etsi? Leipäkö? Ei. Leipää löytäisi se maan päälläkin. Sitä ajoi maan pimeyteen jano: onnenjano, valon jano, rikkauten jano. Rikkauksillansa aikoi se ostaa ”vettä”: valoa, vapautta, nautintoa, rauhaa ja kaikkea joka muodosti yhden suuren käsitteen: onni. (VH 228–229.)

Maan alla työskentelevistä ihmisistä tulee pimeisiin käytäviin hävinneitä peikkoja. Tämän kuvauksen jälkeen kaivoksessa tapahtuu räjähdys, ja myrkykaasut pääsevät löyhähtelemään tulipalojen vallatessa tilaa. Lauri yrittää pelastautua, mutta jää lopulta kuoleman loukkuun ja lausuu viimeisinä sanoinaan ”vettä, tuokaa vettä.”

Rantamalankin teoksissa laskeudutaan ajoittain syvyyksiin. *Harhamassa* kuvataan Hornan luolaa ”nykyaikaisen suurteollisuuden jättiläiseksi”, ja ”[u]ljaina kohosivat Hornan luolan tehtaiden monet sadat savutorvet jäiseen ilmaan” (H 237). Harhama kulkee munkki Pietarin kanssa laajan tehdaskompleksin halki laskeutuen yhä syvemmälle sen si-

sään kohdaten aina uusia työläisiä, jotka ”näyttivät kurjuuden, pimeiden onkaloiden paholaisilta. Se oli uupunutta, kuihtunutta väkeä.” (H 256.) Mitä syvemmälle miehet kulkevat, sitä kauhistuttavamaksi näkymät muuttuvat: ”Joudutaan syvemmälle jättiläisen sisuksiin. Kaikkialla hyörivät kuihtuneet työläiset, näkyi paljas rinta, ruskea iho. Kaikkialla virtasi sula rauta ja luikerteli tulinen rautakäärme.” (H 259–260.) Syvemmälle mentäessä lisääntyy myös ihmisen pahuus, joka Hornan luolan kuvauksessa liimataan nimenomaisesti kapitalistiseen voitontavoitteluun.²¹ Myös Hornan luolasta tulee kuoleman paikka Harhaman ja munkki Pietarin saapuessa Harhaman Nikolai-ystävän isän työpisteelle: ”Tämä [isä] oli kahden muun miehen kanssa luomassa teollisuusjärteitä erästä haudasta, johon piti laskea johtoa myöten valmis tulinen seos läheisestä sulattimosta. Jätteistä nousi haiseva höyry. Se täytti pienen haudan, kuin sakea huude, jonka seasta ei erottanut miehiä...” (H 261.) Kuten Vatasen kaivoksessa, myös Hornan luolassa tapahtuu räjähdysmäinen onnettomuus, ja Nikolain isä kuolee. Jättiläinen, työläisiä riistävä syvyyden aukko, on välinpitämättömyydessään tappava.

Liisa Vatasen ja Rantamalan kuvaukset maan syvyyksistä poikkeavat Lassilan teoksista myös siinä, että ne toimivat metaforisesti, jopa symbolisesti rakentaen laajaa kuvastoa modernin kapitalismin työläistä orjuuttavasta ruumiillisesta ja mentaalista ikeestä. Toisenlaistakin symboliikkaa tekijät liittävät miljöökuvauksiinsa erityisesti käsitellessään lähdemotiivia. Liisa Vatasen *Veden haussa* romaanissa ei itse (vesi)-lähdettä kuvata mutta se aktualisoituu eri henkilöhahmojen puheissa. Rantamalan *Harhama* sen sijaan kuvaa lähdettä myös konkreettisesti. Vatasen Maiju Laurilan kautta lähde kytkeytyy taiteilijaproblematiikkaan. Vaikka Maiju tarkastelee naturalistisenkin katseen kautta tekeillä olevan romaaninsa kohdetta, yhdistyy katseeseen myös romanttista idealismia, joka konkretisoituu lähdemotiivin myötä. Ensimmäistä kertaa kohdettaan eli torppari Olli Turusta katsoessaan Maiju pitää miestä rumana: ”Maiju on istunut lähteen äärellä, mutta sen vettä sammal tukkesi eikä hän vettä nähnyt.” (VH 27). Maijulle kohde on lähde, josta hän haluaisi ammentaa kauneutta ja jaloutta kirjoittamaansa romaanisiin: ”Tulin tänne veden hakuun ja näännyn janoon.” (VH 35). Lähteesseen eli rumaan torppariin tuijottavasta Maijusta tulee Narkissos, joka pettyy näkemäänsä.

Pirjo Lyytikäinen (1997) nostaa Narkissos-myytin viime vuosisadan vaihteen dekadenssi- ja symbolistisen kirjallisuuden määrittäjäksi, ja

Liisa Vatasen teosta voi kytkeä tähän perinteeseen. Lyytikäisen (1997, 10) mukaan Narkissoksen taru toimii alatekstinä erilaisille modernin individualismin ilmenemismuodoille, kuten subjektin itseriittisuudelle, itsekeskeisyydelle ja egoismille mutta myös idealismin ja etsinnän vyyhdelle. Vatasella lähteeseen sijoitetaan juuri idealismia ja etsintää, jotka painottuvat taiteilijaproblematiikan alueelle. Vaikka Maijun näkemä kuva torpparista on ruma ja hahmoton, hän kirjailijana voi sen kirkastaa muokkaamalla siitä kauniin. Lähteestä tulee taiteellisen luovuuden kehto.

Maiju Laurilan kautta lähdemotiivi saa ”elitististen” muodon, jos ei yläluokkaisen niin ainakin keskiluokkaisen katsannon. Toisella tavalla lähde aktivoituu torpparien tasolta katsottaessa. Olli Turunen ihmettelee, miksi Maiju ja tämän ystävä, esteetikko Niilo Päivänsalo tulevat hänen luokseen myymään kirjallista lehteä, joka on täynnä kauniita kuvia: ”Hän ei käsittänyt miksi ihmiset tulevat semmoisen lähteen reunalle vettä tuomaan.” Torpparille hänen elinympäristönsä on täynnä kauneutta. Romaani antaa myös ironisen aksentin sivaltaa lähdettä ja sen veden janoamista sivuhenkilö Janne Limperin kautta. Janne Limperihän on mainittu myös Maiju Lassilan *Kuolleista herännyt* -teoksessa miehenä, joka jatkaa uljaasti Jönni Lumperin kunniakasta perinnettä juoda viinaa ja kannatuttaa itseään poliiseilla putkaan. Vatasen romaanissa Limperi esittää mielipiteensä lähteestä: ” – Ihmiset valittavat veden puutetta. Miksi eivät juo viinaa! Viina se on oikeaa elämän vettä!” (VH 267.) Korkealentoinen lähteen, janon ja veden kolmiyhteinen symboliikka arkipäiväistyy Janne Limperin tokaisun myötä.

Liisa Vatasen romaanin nuorten rakastavaisten, Katrin ja Laurin, kautta lähde saa kytkentöjä myös rakkauteen ja sen etsintään. Ennen heidän ensimmäistä lemmonyötäään kuvataan lähdettä näin: ”Poika kulki jo armaansa aitalle. Nuori nainen kuuli kaivon korahduksen. Sen vesi ei ollut hänen janoansa varten. Hän näki yössä lemmen kuvia. Povi sykähti, silmä sumeni. Hän oli hetken vaiti, mietti jotain hyvin arkaa, hellää ja jaloa.” (VH 99.) Lähde antaa myös voimaa, kuten Laurin sanoista voi päätellä: ” Näitä kyyneliäsi en vaihtaisi maailman rikkauksiin, en sen viinivirtoihin. Ne ovat todellista vettä janoiselle. Ne ovat... Hän suuteli taas ja jatkoi: ’ne ovat vettä, joka sammuttaa janon, antaa voimaa...’ ” (VH 187.)

Rantamalan *Harhamassakin* lähde liittyy lempeen erityisesti Perkeleen Harhasaarien kuvauksessa. Perkele vie Harhaman sinne esitelläk-

seen ihania mahdollisuuksia lempeen. Näissä näkymissä lähde nimetään Hurmanlähteeksi, ja lähteen ympärillä tanssahtelevat ihastuttavat neidot tarjoavat virvoittavia juomia. Neidot ja lähde kytketään teoksessa laajasti toisiinsa, ja usein itseään lähteestä ihaileva Narkissos-hahmo on nimenomaisesti nuori tyttö: ”Hän laitteli tukkaansa, ihaili kauniita kasvojansa... ihastui... tuli onnelliseksi... nautti kauneudestansa, kuin nuori tyttö, joka näkee kuvansa lähteensilmästä...” (H 560). Tätä kuvaa käyttää myös Harhama kirjoittamassaan teoksessa, jossa hän rakentaa jumalaihmissen prototyypille eli rouva Esempiölle menneisyyden Riuttalan nuorena Helga-tyttö. Teos kuvaa, miten Helga istuu kotitalonsa Riuttalan järven lumpeisella rannalla veteen tuijottaen ja jotakin kaivaten. Ohikulkevasta veneestä kuuluu miehen laulama ”Riuttalan rantakukka” -laulu, jonka kuuleminen tekee Helgasta yhä surullisemman: ”Hänelle alkoivat soida lemмен kellot...” (H 725). Veteen tuijottaminen kytketään tiukasti Helgan sulhasen etsintään, kihlautumiseen ja hylkäämiseen – sulhanen jättää Helgan, kun tämän kotitalo köyhtyy. Kertomalla tätä tarinaa rouva Esempiosta Harhama pyrkii vakuuttamaan myös itselleen, että naisen nykytilanteen sekavuutta ja käyttäytymisen kummallisuutta voi selittää onnettomalla nuoruuden pettymyksellä.

Rantamalan ja Vatasen teosten tilakuvauksiin tunkee mukaan moraalinen ulottuvuus, joka liikkuu suurten kysymysten, aina totuuden, oikeuden ja vääryyden ratkomisissa. Tämä näkyy myös siinä, miten erilaisten kohtausten asettelu rakentuu suhteessa toisiinsa. *Harhamassa* kohtaukset etenevät kuin dialektista ”kontrapunktisuutta” noudattaen erityisesti teoksen ensimmäisessä, Pietariin sijoituvassa osassa. Ensiksi esitetään tiettyyn moraaliseen tai eettiseen aspektiin keskittyvä asetelma, jonka vastapisteeksi asetetaan seuraava kohtaaus. Esimerkkinä tästä toimii kahden kohtausten asettelu. Ensimmäisessä kuvataan tilannetta, jossa Harhama intoilee aatteen voimasta. Vastavallankumouksellisten salaisessa kokoontumisessa käydään kiivasta keskustelua Venäjän yhteiskunnallisesta tilanteesta, jonka eriarvoisuutta rikkaan yläluokan ja köyhän työväestön välillä osallistujat eivät enää voi sietää. Räyhäkkäässä keskustelussa ottaa puheenvuoron lopulta Kaatja, Harhaman Nikolai-ystävän rakastettu. Kaatjaa kuvataan seuraavasti: ”Ja hänen rinnallansa seisoi uusi nainen, ensimmäinen vapaa nainen, himojensa herrana. Musta tukka oli hajonnut hartioille. Hän oli juuri riisunut ruumiistansa aistillisuuden kahleet ja heittänyt ne maahan. Nyt seisoi hän niiden edessä, kuin rikoksensa sovittanut Eva.”²² (H 370.) Kaatjan kautta rakentuu

kuva uudesta venäläisestä työväenluokkaisesta naisesta, joka tahtoo miesten rinnalla osallistua taisteluun paremman tulevaisuuden puolesta.

Seuraavassa erillisessä kohtauksessa sijoitetaan Harhaman kanssa aivan toisenlaiseen ympäristöön, kenraali Pawlofin huvilan loistavaan salonkiin, jossa yläluokan nuoriso tanssii hienoissa puvuissaan ja asusteissaan. Huvilan sivuhuoneessa Harhama käy keskustelua paronitar Lichtensteinin kanssa, jota kuvataan ilmaisulla ”hemmoteltu perhonen” ja joka ranskankielisiä sanontoja viljellen puhuu ”l’ennui de la vie”-elämänikävästään. Tällä ihmisperhosella on tietty päiväjärjestys, joka alkaa Kammerfräuleinin soittamalla lempisävellyksellä puolilta päivin, viinilasillisella ja sitruunamehulla maustetulla kylvyllä, massageusen käsittelyllä, hajuvesisuihkulla, jne., mutta silti nainen kokee ikävyyttä. Paronitar Lichtensteinin hahmon kautta kuvataan yläluokan naisen joustilasta – ja tyhjänpäiväiseksi määrittävää – elämää.

Tämänkaltainen kohtausten asettaminen toistensa vastapisteiksi on ominaista *Harhaman* kompositiolle. Esittämällä tiettyyn teesiin keskittyvän tilanteen ja asettamalla sen jälkeen vastateesiin nojautuvan kohtauksen teos rakentaa voimakasta intensiivistä vaihtelua, eettis-esteettistä muunnelmaa valitusta aihealueesta. Myös laajemmalla tasolla toimii vastapisteiden logiikka. Teoksen ensimmäisen osan modernin kaupungin kuvasto saa toisessa osassa vastapisteekseen suomalaisen maaseudun kuvauksen. Tämä kaupunki–maaseutu-vastakkainasettelu liittyy Rantamalan teoksen luonnollisesti laajempaan moderniteettia koskevaan kuvastoon. Maaseudun ja kaupungin välinen ristiriita erilaisine symbolisine ja metaforisine ulottuvuuksineen on tyyppillistä viime vuosisadan vaihteen suomalaiselle kirjallisuudelle, kuten Pertti Karkama (1998, 19–120) toteaa. Tämä ilmiö kertoo modernin kaupungin herättämistä ristiriitaisista kokemuksista, joihin ei liity ”täysmodernismiin” kuuluva – esimerkiksi tulenkantajille ominainen – kaupunkiestetismi ja kehityskoinen kaupunkiromantiikka. Suomalaista kaupunkikuvauksikirjallisuutta koonneen Raoul Palmgrenin (1989, 36–42) mukaan kirjailijoiden asenne kaupunkiin onkin alusta alkaen ollut kriittistä ja pessimististä; nämä asenteet voimistuvat toisella sortokaudella.

Harhamassa kaupunki näyttäytyy nimenomaisesti levottomuutta herättävänä tilana, vierautta korostavana tilana. Vaikka Pietari kuvautuu Rantamalan romaaneissa negatiivisten ilmiöiden mahdollistajana – työväestön orjuuttamisen, kurjuuden ja köyhyyden tyyssijana sekä

yläluokkaisen paheellisuuden pesänä – on suurkaupunki toisaalta myös tila, jossa mahdollistuu vastavallankumous juuri siksi, että siellä on joukkovoimaa. Maaseutuakaan ei romaaneissa kuvata lopulta minään lintukotona tai aatteellisena paratiisina, joten selvää dikotomista asetelmaa kaupungin ja maaseudun välille ei Rantamala rakenna. Suomessa ollessaan Harhama joutuu erilaisten syytösten kohteeksi, joiden myötä hän varmentuu ajatuksesta, ettei ”maailma ole valmis” vastaanottamaan häntä ja hänen uutta aatemaailmaansa.

Toisin sanoen Rantamalan *Harhamassa* toistuu kertosaikaisesti tietty ilmaisen kerrostuminen kaksoisartikulaatioksi, jossa kohtaukset antavat moraalis-eettiselle sisällön ainekselle tietyn muodon. Se ilmaistaan puolestaan muodolla, joka kytkeytyy aina toisen kohtauksen muotoon. Liikkeestä syntyy kuin sahaava käyrä, joka liikkeessään kuitenkin pyrkii palaamaan tiettyyn tasoon: se puolestaan on Harhaman aatteen ja suurteoksen kehittymisen taso, johon kaikki kohtaukset kytketään. Tätä logiikkaa voi ajatella myös re- ja deterritoriaalistumisen jatkuvana vaihteluna.

Maiju Lassilan teoksissa ei kohtauksien välisestä suhteesta synny niinkään vastapisteiden muodostamaa linjaa, vaan kohtausten kerto-säemäinen toisto on enemmän reterritoriaalista, melkeinpä automatisoitunutta. Esimerkiksi Lassilan *Liika viisaassa* toistetaan samankaltaista tilannetta eri ympäristöissä. Sakari Kolistaja tekee saarnamatkoillaan julistuksia myös muiden hahmojen viisaudesta, ja hän määrittelee esimerkiksi pastori Pöndisen ja vallesmanni Kaksinaisen miehiksi, joita ei ole liialla viisaudella pilattu. Sakarin hyvää tarkoittavat määrittelyt otetaan kuitenkin vastaan kuvauksina miesten ”tuhmuudesta” eli typeryydestä. Tyhmäksi nimeämisellä on virkamiesten mielissä kauaskantoiset ja nimenomaisesti taloudelliset vaikutukset. Tästä ahdistuneina niin Pöndisen kuin Kaksinaisen kotitaloihin sijoittuvissa erillisissä kohtauksissa kuvataan analogisiksi määrittyviä tilanteita, joissa miehet vaimoineen purkavat kiukkuaan lemmikkieläimiin. Vihaista kyytiä saavat niin Pöndisen kissa kuin Kaksinaisen Pudde-koirakin.

Silmiinpistävin jatkuvan variaation alainen tilanne Maiju Lassilan teoksissa, niin proosassa kuin näytelmissä, on kosinta. Aatos Ojala (1962, 74) on Lassilan kosinta-aiheisia teoksia käsitellessään nimennyt osuvasti jatkuvissa naimapuuhissa pyörivät hahmot mekaanisiksi kosi-joiksi. Ojalan mukaan Lassila paisuttaa kosimisen groteskiin saakka, ja

mekaanisuus näkyy tavassa ”jolla kosittava vaihdetaan toiseen heti kun havaitaan uusi ’rakkauden’ (...) kohde taloudellisesti edullisemmaksi kuin entinen.” Ojala nojaa Henri Bergsonin *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä* -teoksen (1900) väitteeseen, jonka mukaan juuri mekaanisuudessa syntyy koomisuuden vaikutelma: Lassilan hahmojen jatkuva kosiminen ilman suurta romanttista rakkaudentunnetta vie heitä pois ”inhimillisyydestä”, ja siksi tilanteet saavat aikaan naurua.

Tulitikkuja lainaamassa -teoksen isäntämiehet Vatanen ja Ihalainen ovat kosimakoneita, ja niinkään Sakari Kolistaja kosii kolmea naista kolistealaisopillaan kolistelun ohessa. Kosimisen lisäksi kyseisissä romaaneissa toistetaan kahvinjuontitilanteita niin usein, että myös kahvittelukohtaukset mekanisoituvat. Lea Rojolan (2006a) analyysi nais-hahmojen kahvinjuontitilanteista Maria Jotunin tuotannossa nostaa esiin niin kahvinjuonnin nautinnollisuuden kuin merkityksen naisten yhteisöllisyydelle. Kahvin kalleuden vuoksi Jotunin tuotannossa nais-hahmot myös kehittävät kyvyn ovelaan toimintaan. Miehet säätelevät kahvin käyttöä ja siksin naiset kehittelevät pavunhankintakonsteja kahvihampaan kolotusta lievittääkseen. Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksessa Anna Liisa Ihalaisesta ja Miina Sormusesta tulee yllättävän avuttomia – ja siksi koomisia. Antti Ihalaisen paluu tulitikunhakemisseissultaan venyy ja venyy, jolloin naiset ovat päiväkausia kahvitta. Aivan kuin lamaantuneina kahvin puutteesta he eivät huomaa pyytää tulta vaikkapa taloon tulleen Tahvo Kenosen piippumassista. Ihalaisen odottelu ja miehen poissaolon ympärille aina vain paisuva huhumylly saavat muutoin niin aikaansaavan Anna Liisan pois tolaltaan. Ihalaisen talossa kahvihetki siirtyy, mutta romaanin kaikissa muissa taloissa ja mökeissä kahvitellaan useita kupposia samankaltaisia dialogi- ja toimintarituaaleja noudattamalla.

Kahvittelu- ja kosintakohtausten toistuvuus rakentaa *Liika viisas*- ja *Tulitikkuja lainaamassa* -teosten kompositioista koneisia. Komposition alueeksi rakentuu jatkuvan reterritorialisaation kautta kertosaakeinen tila, joka luo teosten rytmiä. Deleuze ja Guattari (1988/1986, 313–314) tekevät eron mitan ja rytmin välille nimetessään edellisen dogmaattiseksi ja jälkimmäisen kriittiseksi. Rytmistä on kyse silloin, kun tapahtuu siirtymistä heterogeenisten aika-tilojen välillä. Siinä missä mitta toimii territorialisoivien muotojen logiikalla, rytmi puolestaan on jatkuvan uudelleen ja toisin alueistamisen alaista.²³ Kosintakohtauksia toistetaan

teoksissa, mutta juuri niiden välisestä suhteesta syntyy rytmisen liike, joka deterritorialisoii – sisällön aines toistuu, mutta erilaisissa ilmaisullisissa muodoissa.

Tulitikkuja lainaamassa -teoksen ensimmäisessä kosinnassa Antti Ihalainen toimii Jussi Vatasen puhemiehenä pyytämällä Anna Kaisa Hyväristä emännäksi. Ihalainen toimii toistamiseen puhemiehenä tilanteessa, jossa Kaisa Karhutar on kosinnan kohteena. Oman kosintansa romaanissa esittää myös Tahvo Kenonen Ihalaisen Anna Liisalle vaikka lopulta päätyykin Hyvärisen Anna Kaisan mieheksi. Lassilalle ominaisesti kosinnat menevät aivan ristiin rastiin. Romaanista tulee kosintojen ketju, koneinen kokonaisuus, jossa kosintojen rytmisestä sarjasta syntyy niin huumori kuin intensiteetti. Juuri ristiinkosiminen ja (melkein) pyrkimys moniavioisuuteen astuvat myös ohi hyvien ja oikeiden tapojen koodistojen, jolloin Lassilan kosintojen rytmikka noudattelee sepitteen voimien logiikkaa.

Rytmi kytkeytyy tempoon, vauhtiin, jonka Paul Virilio (1994, 74) määrittelee suhteeksi ilmiöiden välillä. Vauhdissa ei siis niinkään ole kyse esineen/ilmiön liikkumisesta tiettyyn tahtiin tilan halki eikä myöskään ilmiöstä *an sich* vaan juuri suhteellisuudesta. Virilion määritelmä on lähellä sitä, miten Deleuze ja Guattari kirjoittavat rytmistä siirtymisenä tilasta toiseen. Kirjallisuudessa tätä rytmin ja vauhdin läheisyyden aluetta voi tavoitella ilmaisun stratifikaation, kerrostuneisuuden kautta.

Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* ja *Liika viisas* -teoksissa keskeiset mieshahmot liikkuvat vauhdikkaissa tilanteissa. Kaupunkireissullaan Antti Ihalainen ja Jussi Vatanen ryhtyvät juoksemaan sekä pikku porsaan että karkuun lähteneen tamman perässä. ”Nuoruudessaan olivat molemmat liperiläiset olleet hyviä juoksumiehiä” (TL 108), kertoja määrittelee heitä, kun miehet alkavat juoksulenkkinsä saadakseen hevosen kiinni. Kohtauksessa sanotaan, että ”vauhti oli alussa aika kipakka”, ja miehet juoksevat välillä hölkkäjuoksua kunnes eivät enää jaksa jatkaa. Sitten he varastavat Mulon Jussi Partasen tielle jättämän hevosen, jota Ihalainen kiihdyttää piiskalla ruoskien aina nopeampaan vauhtiin. Tätä sisällölliseltä ainekseltaan kiivasvauhtista kohtausta kuitenkin hidastuttaa ilmaisun muoto, joka kertojan lyhyistä huomioista huolimatta panostaa replikointiin. Repliikeissään Ihalainen ja Vatanen toki puhuvat käsillä olevasta tilanteesta eli tamman kiinniottamisen vaikeudesta mutta keskustelevatpa he aina tamman myyneestä Kettusesta manaten

tätä. Puheenvuorojen sisältö ja koko dialogimuoto hidastavat kiihkeätempoista tilannetta.

Tulitikkuja lainaamassa -teoksen vauhdille onkin ominaista juuri se, että henkilöhahmot ryhtyvät jutustelemaan melkeinpä niitä näitä kierrellen ja kaarrellen ennen kuin esittävät vartavastisen asiansa. Tästä puheen painottamisesta syntyy jahnaava tempo, joka on ristiriitainen suhteessa kuvattuihin tapahtumiin. Kun Ihalainen on Hyvärisillä puhe-miehenä, keskustelu pysyttelee pitkään aivan muissa asioissa kuin suoranaisessa kosimisessa, kuten esimerkiksi Jussin tammassa. Keskustelu kulkee seuraavasti:

'Sillä on nyt Jussilla hyväjuoksuinen tamma, jonka se on vaihtanut Kettuselta.' Ja kun hän [Ihalainen] luuli, että se ei vielä riittäisi, antoi hän lisää, vahvistaen: 'Jo se on sen tamman saanut lakkaamaan hantäänsäkin viuhauttamasta. Saa vaikka ohjaksien perillä räpsätä, niin ei vain pyöräytä takajouhiaan tamma...' 'Vai niin on saanut opetuksi.' 'Niin. Se on Jussi hyvä hevostmies. Aina se vain lempeydellä kohtelee hevostaankin ja näitä muita luontokappaleitaan. Toratsun ruunankin ennen vaihtoi, pois, kuin rupesi ruoskaa antamaan', todisti Antti. 'Helläsydäminenhan se Jussi on', myönsi emäntäkin siihen. (TL 22.)

Antin replikoinnissa on toki selvää logiikkaa, sillä ottamalla tamman puheeksi hän pystyy sitäkin kautta tuomaan esiin Jussin erinomaista kelpoisuutta aviomieheksi. Läsnaöljoille kaikille on selvää, mistä puhetilanteesta on kyse, ja siksikin kaikki auliisti osallistuvat rituaaliseen kierteilyn ja kaarteluun, toistamiseen.

Myös *Liika viisaassa* annetaan paljon tilaa puheelle, erityisesti Sakari Kolistajan monologeille, saarnoille. Aiemmin mainitun kodankattosaarnan lisäksi Sakari pitää 'kolistealaisuskon perussaarnan', 'yösaarnan' ja viimeisenä 'aamensaarnan'. Romaanin luvut on nimetty sanakolinoiksi, ja Sakari laittaa sanat sananmukaisesti kolisemaan saarnoissaan. Hullujenhuoneen asukeista Sakari on ihastunut erityisesti mieheen, joka uskoilevansa seitsenpäinen. Sakari näyttää miehelle kieltään ja toteaa: "Minullapa on suussa seitsemän kieltä." (LV 263) Sakarin saarnoissa tämä "monikielisyys" on todettavissa, sillä niissä sekoitetaan yhteen monta eri kielenkäyttöä. Juhani Niemi (1979) on analysoinut tarkasti Sakarin saarnojen intertekstuaalisia yhteyksiä erilaisiin uskonnollisiin teksteihin, ja Niemi ottaa teoksen kansateksteihin esiin myös kansanomaisen

pilasaarnan perinteen²⁴ ja *Seitsemän* veljeksien Laurin Hiidenkivellä esittämän saarnan. Saarnoissa Sakari lainailee pastori Pöndisen ajatusta viisauden eli järjestyksen ja tieteellisyysvetoamisen haitallisuudesta ja uskon merkittävyydestä. Niemi (1979, 80) sanoo Pöndisen näkemyksen palautuvan Uuteen testamenttiin, Paavalin ensimmäiseen kirjeeseen korinttolaisille. Pöndisen ajatushan ylipäätään saa Sakarin ryhtymään sanalla kolistajaksi, tosin Sakarin suussa ajatus muuttuu aivan toisenlaiseksi. Sakarin saarnat ovat Niemen mukaan selvässä yhteydessä myös Vanhaan testamenttiin ja eri herätysliikkeiden saarnaajiin Laestadiuksesta ja Paavo Ruotsalaisesta lähtien.

Juhani Niemi ei ota laisinkaan esiin romaanin kytköksiä Vanhan testamentin apokryfikirjoihin, vaikka jo alaotsikollaan, "viisaudenkirjalla", *Liika viisas* asettaa linkityksen selväksi. Heti Lassilan romaanin alkusivuilla viitataan *Viisaudenkirjan* (*Vanhan testamentin apokryfikirjat*, 76) 16. lukuun ja 19. jakeeseen, jossa Jumala kurittaa syntisiä jumalattomia: "Toisinaan taas liekki paloi keskellä vettäkin tavallista tulta voimakkaammin, että se tuhoaisi vääryyden täyttämän maan tuotteet." Sakari on nimittäin synnillisyydessään (liika viisautessaan) kovasti huolissaan, että hänen metsälampensa syttyisi tuleen – ja siksi mies on vedättänyt lammen rannalle saavillisen vettä tulipalon varalta.

Apokryfikirjassa käsitellään laajasti ottaen sitä, miten viisaus tulee maailmaan Jumalasta ja miten se näkyy luonnossa ja ihmisissä – tarkkailemalla niitä viisaasti ja oppimalla niistä ihminen pääsee sopusointuun. Samankaltaisesta viisauteen oppimisesta on kyse Lassilankin romaanissa – tosin humoristisen ja parodisen fabulaation kautta. Toinen apokryfikirja, jota Sakari saarnoissaan väänentelee, on *Jeesus Siirakin kirja*, joka niin ikään opastaa viisauteen. Sen neljännen luvun "Viisaus tunnetaan sanasta" -osion opetuksia Sakari lähtee konkreettisesti noudattamaan: "Älä pidä häpeänä syntiesi tunnustamista, äläkä pidättele juoksevaa virtaa." (*Vanhan testamentin apokryfikirjat*, 116.) Kun Jeesus Siirakin poika puhuu viisaudesta "väkikivenä", puhuu Sakari puolestaan, että "viisaus niin kuin mukurakivi ja niin kuin kivimukura: kieriessään se kyllä kolisee ja korkiaa ääntä pitää (...)." (LV 270) *Jeesus Siirakin kirja* nimeää viisautta tutkiskelevan miehen onnelliseksi ja kehottaa: "Lähde käymään sen [viisauden] jäljessä kuin vakoilija" (*Vanhan testamentin apokryfikirjat*, 133), ja niinhän Sakari tekee ja myös opettaa saarnoillaan konkreettisesti noudattamalla Jeesus Siirakin kuvausta viisaasta, joka "herättelee nukkujaa syvästä unesta" (*Vanhan testamentin apokryfikirjat*, 145). *Jee-*

sus Siirakin kirja ja Viisaudenkirja lävistävät Sakarin seitsemän kielen generoimia saarnoja niin, että kielenkäyttö kerrostuu monisäveliseksi, sointujen kasautumaksi ja jonoksi. ”Kuka puhuu nyt?” -kysymykseen Sakarin saarnojen tapauksessa voi vastata ainoastaan: moneus, kollektiivi – tähän kysymykseen palaan seuraavassa alaluvussa, mutta jo nyt voin todeta, miten Sakarin saarnat asettuvat nekin johonkin väliin, jossa tuttu kieli alkaa väristä vieraana.

Sakaria voi nimittää saarnageneraattoriksi, sillä toisin kuin puheisaan yksitotisemmilla *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksen isäntämiehillä Sakarilla on mieleton vauhti monologeissaan. Niissä rytmisen intensiteetti väreilee sanojen, lauseiden, virkkeiden myötä jopa niin, että saarnojen semanttinen sisältö jää paikoitellen käsittämättömäksi. Assosiointi toimii hurjaa vauhtia kiitäen esimerkiksi kohdassa, jonka sisältö liittyy jalkoihin kuin puheen vauhtia korostaen:

Voi sinua, oi suomenkansa, sillä vaikka sinä jalossa kilvoituksessasi hankit itsellesi jalat niin kuin kauriin jalat ja kehität juoksujalat niin kuin nopian jäniksen jalat, että ne sinulle suoja pahaa ja turva liikkaviisauttasi vastaan olisivat, niin et sinä kuitenkaan Beliaalissa vaimon luona ja ihanan neitsyen tykönä niillä syntiä pakoon ehdi, vaan niin kuin lentokone, joka haahkana liittää, ja niin kuin iso seppeliini, joka puhkulla taivaat täyttää, yllättää sinut synti, ja niin sinun kalliit rekordisi kukistaa ja murtomaa-, ja estejuoksusi ja jalkauskosi häpeään saattaa, että tällä ajalla niin rohkiasti ainoastaan jalkoihisi turvasit (...). (LV 300.)

Sakarille on ominaista saarnata vanhatestamentillisiä ilmauksia (Beliaali on turmeluksen symboli vanhassa Raamatun käännöksessä) julkaisuajankohdan ilmiöihin kytkien (ilmalaiva ja kilpaurheilusanasto). Sakari myös nauttii sanoista ja nautiskelee sanoilla viljellen synonyymeja ja ryöpyttäen alkusointuja: ”(...) niin on koko suomenkansa niin kuin poriseva papupata ja niin kuin kiehuessaan röplöttävä rokkakattila se on; sillä viisaudesta se porpottaa ja porinaa pitää, mutta työt, siitä viisauden porinasta syntyneet työt ovat niin kuin siitä kiehuva rokkakattilasta lattialle läikähtänyt ripellys.” (LV 296). Useimmat saarnansa Sakari osoittaa ”suomenkansalle”, jota kuvaillaan erilaisia sanaväännöksiä hyödyntäen: ”Hallelujaa, sinä sanasta äveriäs, sinä oikiasta upporikas, jolla on paljon sana-avua. Sillä ehkä sinä tämän maailman rikkailta ja muukalaisilta rahaa lainata tarvitset, ynnä myös nöyränä

lainaat sitä, niin et sinä, oi sanarikas suomenkansa, lainasanaa tarvitse, ja sanalaina ja kaikkalainen lainasana on sinulle kauhistus, sillä et sinä missäkään kommelluksissasi sanavelkaan lähimäisesikään jäädä tahdo, etkä velkasanalla autuutta ansaita halua.” (LV 272.) Sakari itsekkään ei jää sanavelkaan, sillä hänellä on seitsenkielisenä puhujana omia sanoja ja sana-apuja positiivisessa merkityksessä liikaa muillekin jaettavaiksi. Raamatullinen ”alussa oli sana” -ilmoitus materialisoituu Sakarin suussa ilotteluksi sanahelinällä, sanojen ketjuuntumisella, toistamisella, muunnoksella ajoittain nonsenseksi, konkreettiseksi sanasopaksi. Sakari luottaa eksessiivisyyteen kaikessa.

Irmari Rantamalan *Harhamassa*, kuten sanottu, liikutaan suurten kysymysten äärellä vakavin painotuksin: taiteen olemuksen rinnalla romaani pohtii keskeisesti sitä, mitä elämä on. Jopa niin keskeisesti, että kukin teoksen 34 luvusta alkaa motolla, joka pyrkii määrittelemään elämää. Mottojen mukaisesti ”elämä on tulikuuma kultavuode” (H 119), ”elämä on kaunis morsiusvuode, jossa on lika luteena...” (H 143), ”elämä on ihmistä nakerteleva nälkäinen rotta...” (H 334), ”elämä on suuri erehdys...” (H 1677) ja viimeiseksi ”elämä on harhama, joka oikaisee itse itsensä...Elämä on Jumalan ijankaikkisen rakkauden tulinen käärme...” (H 1774). Koko teoksella on myös oma mottonsa: ”Syntikin on ase Jumalan kädessä”. Nämä motot eivät ole mitä tahansa lausahduksia, jotka väljästi luonnehtivat teosta, vaan ne toimivat alkuasetelmana mutta myös päätöslauselmana. Kokonaisuuden motto ilmaisee muodollaan sen, mistä teoksen sisällön aineksessa on kyse eli Harhaman faustisesta kamppailusta Jumalan ja Perkeleen sekä heidän edustamiensa tilojen välillä. Toisaalta motto myös ilmaisee kamppailun lopputuloksen: lopulta koko elämä palautuu Jumalaan ja (näennäisesti ainakin) Harhama valitsee lopulta Jumalan tilan.

Kunkin luvun alussa olevat motot asettuvat konkreettisesti välitilaan, genetteläisesti ajateltuina konkreettisiksi kynnystekeiksi. Suhteessa niiden perässä seuraavaan lukuun ne toimivat eri tavoilla. Yhtäältä motot tematisoituvat kerronnassa. Usein motot ovatkin peräisin joko Harhaman itsensä puhumista lausahduksista tai jonkun muun henkilön sanoista. Tematisoinnin lisäksi motot toimivat kehäyksinä niitä seuraavalle kerronnalle. Mottojen elämänmäärittelyt sisältävät melkeinpä poikkeuksetta itsensä kumoavia ambivalentteja väittämiä tyyliin ”elämä on kaunis portto, joka tarjoaa huuliltansa kiehtovaa Juudaksensuudel-

maa...” (H 1457) tai ”elämä on ainaista päivänpaistetta, joka polttaa kuin tulitutkain...” (H 1374). Motot siis ilmaisevat tilaa, joka ei ole oikeastaan muuta kuin itsensä kumoamisen tilaa. Motoissa kiteytyy koko teokselle ominainen välitilan intensiteetti, jatkuva tulemisen prosessi, muutoksenalaisuuteen pyrkiminen. Yhdenlaisina elämää käsittelevinä aforismeina motot myös ikään kuin hyppäävät esiin teoksen lineaarisesti etenevästä kirjainten jatkumosta. Ne vaikuttavat piirtävän konkreettista pakoviivaa jo typografisen asettelunsa vuoksi. Motot ovat teokseen kuuluvia mutta samalla sen ulkopuoleen kurrottavia.

Motot rytmittävät teoksen kompositiota ja aksentoivat sitä rytmisesti. Motot tuovat kohosteisesti esiin myös Rantamalan *Harhaman* ja *Martvan* useimmin käyttämän välimerkin eli kolmen pisteen. Motoissa ei lopullista ratkaisua elämän olemuksesta anneta, ja silloin tämän välimerkin käyttö on loogista. Kolmea pistettä käytetään ilmaisemaan keskenjäämistä²⁵ tai avointa loppua kuin oltaisiin ilmaisemassa ilmaisematonta, jotakin, jota ei voi viedä päätökseensä. Vaikka Rantamalan teosten sivuilla kolme pisteen eksessiivisyys saa silmät levottomiksi, toimii välimerkki myös kuin hidastemerkinä, joka ei niinkään katkaise virkkeitten liittymistä toisiinsa vaan korostaa niiden kytkeytymistä.

Kolmea pistettä käytetään teoksessa kattavasti erilaisissa kuvauksissa Hiiden myllystä Hornan luolaan, Perkeleen tiloista hänen nostattamiinsa visioihin. Myös Harhaman omia mielentiloja ja hänen teostensa parafraseja täytetään kolmella pisteellä. Perkeleellä on ylimaallinen kyky luoda erilaisia näkyjä paikoista, jotka latautuvat symboleista. Perkeleen Turhamalaa, ”ihanaa pikku edeniä”, esimerkiksi kuvataan näin: ”Turhamalan keskellä kohoaa kaunis kukkula...Kukkulalla on kultapallo: Se pallo on turhuuden-alttari. Turhuuden-alttarilla, kauniilla kultapallolla, seisoo Perkeleen Ooralienkeli²⁶. Hän on turhamielisyyden äiti... huikentelevaisuuden emo...Hänestä saa alkunsa ihmisten koreiluhalu, itserakkaus, keikailu, kevytmielisyys ja kaikki ihmiselämän turhuus... Hän on kepeä kuin tuuli...” (H 1187.) Kuvaus Turhamalasta – kuten muistakin perkeleellisistä näkymistä – jatkuu useita sivuja, jolloin kolme pistettä voimistaa kuvauksellista intensiteettiä ja kuin kutsuu lukijan näyn sisään ja astumaan kolmen pisteen kuljettamaa polkua.

Samankaltaista logiikkaa noudattavat myös ne kohdat, joissa Harhaman kirjoittamaa teosta kuvaillaan – teoksen perkeleellinen lähtökohta näkyy siinäkin, miten teos nostaa esiin muistumia Perkeleen kuvastos-

ta. Kolmen pisteen myötä lukija kulkee kuvatuissa paikoissa aivan kuin nyt-hetkessä. Näin käy esimerkiksi kuvauksessa, jossa Harhaman kirjoittama teos kertoo rouva Eempion lapsuudenmaisemista: ”He soutavat Riuttalan kuulua selkää...kirkkoveneiden ikitietä...virsien vanhaa ulappaa... Se selkä on nyt kaunis, kuin kirkkolaulu...Sinisotkat uivat veneen vanavedessä...Sen edessä laulavat allit...Nukkuvan aallon alla helottaa kirkas päivän kuva taivaan sini-ontelolla...rannat riippuvat vedessä kuvina...veneen väre vierii, kuin kaunis virsi pitkin järven rasvaytyntä...” (H 1415.) Näkymät pursuavat sananmukaisesti näköaistihavaintoja, ja niiden kuvauksen kautta lukijasta tehdään nimenomaisesti katsoja ja kanssakulkija. Kolme pistettä tekevät tekstijatkumoon keinuvan rytmin; romaanin sanoja lainaten ”[t]eos vuoti kehältä helminauhoina...värinä...lauluna...sointuna.” (H 1377).

Kolmen pisteen käyttö korostaa Rantamalan teosten taipumusta tarjota intensiivisiä impressioita yhtäältä rytmittäen niitä sekä tauoilla että jatkuvuudella. Kolme pistettä myös mahdollistaa hiljaisuuden: sanat loppuvat mutta teksti liikkuu kolmen pisteen jonoa kulkien. Kolmen pisteen hiljaisuuden voi kytkeä *Harhaman* erääseen kansatekstikehiköön. Harhama nimittäin keskustele rouva Eempion kanssa, joka kertoo omista teatterioipinnoistaan ja esityksistään. Tässä yhteydessä rouva Eempio kysyy Harhamalta: ”’Olette tietysti lukenut Maeterlinckin *La Silencen*?’” (H 668). Vielä myöhemminkin rouva Eempio ja Harhama ”keskustelevat näyttämötaiteesta ja hiljaisuudesta” (H 701). Rouva Eempio viittaa belgialaisen Maurice Maeterlinckin (1862–1949) ”*Le silence*” -esseeseen kokoelmasta *Les Trésor des Humbles* (1896). Tässä teoksessaan ja kirjoittamisissaan symbolistisissa näytelmissä Maeterlinck kehittäi niin sanottua staattista teatteria, joka vaikutti voimakkaasti 1900-luvun eurooppalaiseen teatteri-ilmaisuun ja lukuisiin näytelmäkirjailijoihin kuten esimerkiksi August Strindbergiin, Bertolt Brehtiin ja Edward Gordon Craigiin (ks. Niemi 1975).

”Hiljaisuus”-esseessään Maeterlinck käsittelee teatteri-ilmaisu puhumalla hiljaisesta teatterista, jossa tavoitellaan ilmaisematonta: näyttelijät eivät niinkään kohkaa suureleisesti vaan kommunikoivat hiljaisuuden kautta. Hiljaisuudella pyritään tavoittamaan emotionaalista ja metafysistä totuutta, ei niinkään näyttelijöiden sisäisiä tunteita vaan pikemmin niitä voimia, jotka vaikuttavat tunteisiin. Näyttelijöistä tulee yhdenlaisia marionetteja, jotka toimivat ulkopuolisten voimien vetämi-

nä. Maeterlinckin teatterinäkemyksessä toiminta vaihtuu toiminnatto-
muudeksi, tapahtuminen tapahtumattomuudeksi ja dialogit kylläste-
tään hiljaisuuden semantiikalla. (Ks. McGuinness 2000, passim.)

Maeterlinck-kytköksen kautta ei pelkästään kolme pistettä toimi
omanlaisenaan hiljaisuuden teatterina ja semantiikkana vaan koko ro-
maanista avautuu näkymä staattiseen teatteriin. Harhamaa voi ajatella
marionettina, jota sekä Jumala että Perkele tempovat kulkemaan valin-
nan risteyksessä. Romaanissa näytetään Harhaman sisäistä maailmaa
erityisesti hänen teoksensa kautta: sen näkymiä voi ajatella yhdenlaisena
välitilinpäätöksenä suhteessa ulkoisten voimien vetoon. Harhaman hen-
kilökohtaista, intiimiä tunnemaastoa ei romaanissa ryhdytä kartoitta-
maan esimerkiksi hänen itsensä fokalisoimana, jolloin Harhaman hah-
mon kuvauksessa ei panosteta tunteiden laatuun. Harhaman hahmossa
korostuu affektiivisuus nimenomaisesti prosessina, vaikuttamisen ja
vaikuttumisen suhteena. Tällöin ei keskitytä niinkään affektioprosessin
efekteihin eli tunteisiin vaan siihen, miten Harhama ulkoisten voimien
vaikuttamana harhailee marionettina Jumalan ja Perkeleen lavastamassa
näytelmässä.

Ruumiin pääosassa nenä – Eläinten puolesta

Tässä tutkimuksessa olen jo aiemmin viitannut siihen, miten Algot Un-
tolan tekijänimien teokset aktualisoivat kysymyksen kansasta. Teokset
pohtivat eksplisiittisesti, miten kansaa pitäisi kuvata. Henkilöhahmot
keskustelevat tästä sekä Irmari Rantamalan että Liisa Vatasen teoksissa.
Kaikki tekijänimet myös kuvaavat ns. kansaa. Tässä ja seuraavassa ala-
luvussa keskityn kansakysymykseen osana tyylin taloudenhoitoa pohti-
malla, mikä tämä kuvattu kansa oikeastaan on – liitän problematiikan
fabulaatioon, joka erityisesti suhteessa kansaan avautuu poliittisena ky-
symyksenä. Untolan tekijänimien tyyliä tarkastellessa juuri tästä kansa-
kysymyksestä tulee intensiivinen alue siksikin, että siihen kohdistuvat
tekijänimien tavat leikkautua irti toisistaan.

Etenen tarkastelemalla ensiksi sitä tapaa, jolla eri tekijänimet kuva-
vat keskeisiä henkilöahmojaan ja muutakin kansaa – keskityn siihen,
miten hahmojen ruumista (ulkomuotoa) kuvataan. Näkemykseni mu-
kaisesti tätä kautta hahmottuu ratkaiseviakin eroja tekijänimien tyy-

liin, sillä juuri se, miten – minkälaisesta asennosta ja asenteesta lähti-
en – kansaa kuvataan, on Untolan moninimisen tekijyyden keskeinen
somagrammaattinen ele. Se kytkeytyy elimellisesti estetiikkaan, joten
kansan kuvaaminen jos mikä asettuu tekijänimillä eettis-esteettisen
paradigman jatkumoon. Tämän käsittelyluvun alussa lyhyesti esiin ot-
tamani *tulevan kansan* käsite on keskeistä tarkastelussani. Seuraavassa
alaluvussa jatkan pohtimalla joitakin Untola-tutkimuksen käsityksiä
tekijänimien kansankuvauksesta, ja esitän toisenlaisen mahdollisuuden
tarkastella kansaa tekijänimien teoksissa. Viimeiseksi liitän tekijänimet
niiden kansan kuvaamisen perusteella tiettyyn fabulointiperinteeseen,
ns. vähäkirjallisuuteen, jota määrittelen käsittelyn kuluessa.

Tarkastellessani Maiju Lassilan *Rakkautta*-romaanin aiemmissa lu-
vuissa olen kiinnittänyt huomiota Maiju Lassilan nenään, joka nyrpis-
telee nirpanokkaisesti ja sojottelee terhakkaasti pystyssä. Nenä onkin
Lassilan kuvaamien keskeisten henkilöahmojen ruumiinkuvauksen
keskus: jos hahmojen kasvoista ylipäättään jotain lähemmin kuvataan,
kuvataan nenää. *Tulitikkuja lainaamassa* -teosten isäntämiehet mää-
ritellään kuin kaksoisveljiksi: ”Samanne päin katsoivat aina.” (TL 73).
Romaanin kuluessa toistetaan Antti Ihalaisen ja Jussi Vatasen saman-
kaltaisuutta: ”Nyt istuivat he rinnatusten lauteiden peräpenkin kuma-
rassa, kuin kaksi kylvyn jumalaa olisi istunut valtaistuimellansa. Iho oli
paistunut punaiseksi ja nenän päästä norui vesipisaroi ta lattiaalle. (...)
Siinä istuivat he ja huokuivat yhtä aikaa kuin olisivat olleet siihen opete-
tut parihevot.” (TL 33). He ovat ”(...) kaksi saman näköistä ikämiestä
istua kököttämässä pehkuilla keskilattialla rinnatusten kuin kananpojat
yöpuulla.” (TL 48).

Miehet ovat Ihalaisen Anna Liisa -vaimon mukaan tanakkatekoisia,
ja erityisen tanakkaa heissä on nenä, joka sekin on molemmilla mie-
hillä samankokoisesti iso kuin ”mahtava potaatti” Anna Liisan sano-
ja käyttäkseni. Miehet kuvataan nenää sormilla niistämässä tai nenä
tukkoisena, nenästä tehdään siis jonkinasteista asiaa romaanissa. Isäntiä
pidetään myös nenäkkäinä erityisesti oikeudenistunnoissa, joissa heidän
tapansa jäsentää tapahtumia puheeksi ei noudata virkamiesten ajattelua
ja kielenkäyttöä. Lassilan viehtymys keskittyä nenäkuvauksiin linkittyy
Nikolai Gogolin ”Nenä”-novellin (1836) seikkailevaan nenään. Gogo-
lilla kollegiasessori Kovaljovin nenä sellaisenaan, itsellisesti, on liikkees-
sä, kun taas Lassilalla myös nenän ympärille hahmotetut ruumiit liikku-

vat jos eivät yhtä satiirisessa maastossa niin ainakin yhtä humoristisessa maailmassa.

Irmari Rantamalan Harhaman ulkonäöstä ei oteta esiin nenää vaan erityisesti kasvojen muoto:

Korkea otsa, kulmikkaat, luisevat kasvot ja tukeva, voimakas leuka antoivat hänen ulkomuodollensa omituisen, raskaan ja oudon ilmeen. Niissä oli rumuus jollain henkisellä hämärällä hieman peitetty. Samalla ne ilmaisivat henkisten voimien ainaista työtä. Käytöksessä oli jotain vaatimatonta, samalla miettivää, jopa synkkää, iloisuudella verhottua. Ulkonaisessakin olemuksessa oli jotain hänelle itsellensä epäselvää ja ruskeissa silmissä häämötti miettimisen levoton sumu. (H 8.)

Edellisessä luvussa esillä olleen kasvoistumiskoneen kautta ajateltuna Harhamalle piirretään kasvot, jotka subjektivoivat hänet yhtäältä levottomasti epäselväksi mieheksi mutta yhtäkaikki hengen alueelle painotuvaksi hahmoksi. Tämä kuvaus kasvoista Harhaman mieheksi, jossa keskeistä on aivojen toiminta, ”miettimisen levoton sumu”. Harhamasta ei kuvata vartaloa, ruumista ollenkaan, mikä on tyyppillistä sivistyneistön jäsenien kuvaukselle (ks. Rojola 2009, 30), mutta Harhaman hahmossa vallitseva kaksijakaisuus toteutuu kasvojenkin kuvauksessa: luisevuus, kulmikkuus²⁷ ja raskas outous eivät ole aukottomasti sivistyneen hienopiirteiset kasvot. Lea Rojola (2009, 25–29) ottaa esiin viime vuosisadan alun nousukaskertomuksia käsitellessään myös sen, miten nousukas, halutessaan käydä sivistyneestä, kiinnittää huomiota erityisesti oikeaan vaatetukseen. Maiju Lassilan *Kuolleista heränneen* Jönni Lumperi pukeutuu frakkiin ja silinterihattuun ja esiintyy kauppaneuvoksena, jolloin hän ei irvaile pelkästään sillä, miten helposti ihmiset kasvoistetaan tiettyyn varallisuusluokkaan kuuluviksi vaan myös sillä, miten nousukashahmoja kuvataan. Jönni Lumperin taloudellinen nousukkuushan asettuu täysin häränpyllyä heittävään asentoon.

Rouva Esempio on toinen *Harhaman* henkilö, jonka ulkomuodon ja persoonallisuuden välille tehdään analogista yhteyttä: ”Tukka oli musta ja silmät siniset. Kaksi palmikkoa, jotka tukan hoidon tähden olivat aletut otsalta, aivan hiusrajasta, hiukkasen ulkonevat posket ja pieni pystynenä antoivat hänen ulkomuodolleen perin suomalaisen ilmeen, jota korkeahko otsa kaunisti.” (H 614–615.) Rouva Esempion äänessä

on miesmäistä, vastenmielistä vivahdusta, ja häntä nimitetään ”oudoksi naiseksi”, jonka käsi inhottaa Harhamaa: ”Käsi tuntui hänestä paksulta, lihaiselta. Kynnet oli leikattu tylppien sormien sisään, ja se putosi hänen käteensä kuin lihapala, vaikuttaen hänen kiusautuneeseen hermostoonsa, kuin märän vaatteen kosketus. Hänen sairaloiseen, ärtyneeseen mieleensä johtui äkkiä rikos-oppi, joka arvailee rikoksellisen luonteen ihmisten käsistä ja jaloista ja kasvoista. Hän ajatteli Lombrosoa ja Ne-roa.” (H 665–666.) Romaanissa rouva Esempio kuvataan viime vuosisadan vaihteen kirjallisuudelle ominaisesti femme fatale -hahmoksi, kirjaimelliseksi paholaisen aseeksi, jonka ulkomuodon kuvaus vahvistaa näkemystä naisesta degeneroituneena hahmona.

Harhaman ajatukset vievät Cesare Lombrosoon, joka yhdessä Guglielmo Ferreron kanssa julkaisi vuonna 1894 tutkielman ulkomuodon perusteella pääteltävissä olevista ”rikollisista naisista”. Siinä missä lombrosolaisittain miehelle kuuluu järki ja henki – kuten Harhamalle²⁸ – on nainen alempi olento, joka voi olla miestä lahjakkaampi ainoastaan näyttelijänä. Rouva Esempiohan on nimenomaisesti näyttelijä, joka Harhaman väkivaltaisen kohtelun jälkeenkin on kiinnostunut ainoastaan siitä, oliko hänen asentonsa ”plastillinen”.²⁹ Harhama ”tunsi hänen [rouva Esempion] hengityksensä ilkeän, aistillisen löyhkän. Hän oli tuntevinansa hänen hiuksiensa hiipaisevan kaulaansa, märkinä, ilkeinä suortuvina. Hän näki hänet rumana, lihallisena.” (H 1864.) Vaikka koko romaanin ajan rouva Esempio kuvataan päällekkäyvästi, jopa liioitellusti degeneroituneena naishahmona, Harhama rakentaa silti naisen pohjalta jumalolennon, henkisen pilarin.

Erona henkilöahmojen kuvauksessa Rantamalan ja Lassilan välillä on jälleen ero pinnan ja syvyyden välillä: Lassilan hahmojen ulkomuodosta ei tehdä päätelmiä heidän ihonsa alaisesta syvyydestä eli persoonallisuudesta, vaan heidät kuvataan pintaa pitkin. Mielenkiintoista on, että *Liika viisaan* Sakari Kolistajan ulkomuodosta romaanissa ei puhuta sanaakaan; tosin ehkä se on luonnollista, sillä Sakari on enemmän käsitteellinen henkilö kuin esteettinen hahmo – Sakari käsitteellistää kielen vallan ja voiman kysymyksiä saarnatessaan.³⁰ Rantamalan teosten henkilöahmot puolestaan kertovat jo ulkomuodoillaan persoonallisuuden syvistä ulottuvuuksista, pimeään alueista ja sielun syövereihin suistavista aukoista. Laaja-alainen, jättiläismäisiin ulottuvuuksiin yltävä henkilökuvaus on kysessä *Harhaman* Perkele-hahmossa. Konkreettise-

na muodonmuuttajana, metamorfisena olentona Perkele ottaa milloin lampun liekin, perhosen, harakan, hämähäkin tuulenedon, salaman, pimeän huokauksen, kirkonkellon kumahduksen, yökön, tähdenlennon tai palavan pensaan muodon.

Perkele muuttuu halutessaan eläimeksi, Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* -romaanin isäntämiehiä mainitaan edellä olleissa sitaateissa kananpojiksi yöpuulla tai opetetuiksi parihevosiksi, *Liika viisaan* päähenkilöksi nimitään koira, Pudde – eläimet saavat Algot Untolan tekijänimien teoksissa monenlaisia muotoja ja asemia. Rantamalan *Harhamassa* eläimistä nousee esiin raamatullisesti käärmeet, joita vilisee kauniina käärmekiemuroina erityisesti Perkeleen ihanissa eedeneissä. Toisaalta myös Suomi, ”isänmaa mateli ihmisten välillä kyykäärmeenä” (H 701) ja lasten lopetettua leikkinsä ”(...) tyhjäksi jääneelle tanhualle mateli elämän näkymätön käärme, peittäen koko tanhuan ruumiinsa kiemurteluilla” (H 687). Romaanissa ”[e]lämänkäärme syö itseänsä ja purkaa lapamatojansa ruuaksensa...” (H 925). Rantamalalle käärmeestä tulee komposition tasoja lävistävä eläin, joka kiemurtelee henkilöhaamojen puheista paikankuvauksiin ja erilaisiin metaforisiin ilmaisuihin.

Maiju Lassila kuvaa eläimiä aivan toisin. *Liika viisaan* Pudde ei nimestään huolimatta ole hienostokoira, vaikkapa trimmattu puudeli, vaan sekarotuinen olento. Nimellä on yhteytensä ruotsinkieliseen miehen nimeen, Putteen, ja Puddea voi pitää sen hyperkorrektina ja siten ironisena muotona. Puddella on maailmankatsomus, joka ” (...) oli viime vuotisen luettelon ja myyntilistan mukaan maailmankatsomusta n:o 1 374 suomalaista keksintöä muutoin kuten yleensä kaikki maailmankatsomukset, tuohivirsut ja savusaunat (...)” (LV 280). Puddea voi nimittää jopa käsitteelliseksi henkilöksi, joka käsitteellistää välittäjänä toimimista.

Samankaltainen välittäjähahmo on myös *Tulitikkuja lainaamassa* -romaanin pikku possu eli potsi, jota Ihalainen ja Vatanen jahtaavat pitkin Join kaupungin katuja. Porsaalla on ratkaiseva osuus romaanin tapahtumissa: ”Se se nyt juosta vilisti katua myöten saparo suorana, väliin pysähtyikin, pyöräytti itseään iloisena ja taas livisti katua pitkin. Tämä porsas teki käänteen koko Vatasen elämässä.” (TL 74.) Porsasta kuvataan aktiivisena toimijana, joka leikittelee tietoisesti tanakkatekoisten miesten kanssa: ”Antti hapuili otusta käsin kiinni, mutta porsas pyörähti aina pois, kääntyi taas päin Anttia ja katseli tämän nenää.”

(TL 75.) Porsaskin tuntuu siis hännäävän Ihalaista tämän isosta nenästä kohdistuen katseensa juuri siihen. Aina kun miehet ovat saamisillaan pikku nassun kiinni, karahtaa se irti ja jatkaa menoansa. Lopulta porsas johtaa miehet Kaisa Karhuttaren, Vatasen nuoruudenrakastetun luo. Kaisa murentaa possulle leipää ja nappaa sen helposti kiinni. Pikku potsi toimii – kuten Pudde – näin rakkauden välimiehenä, sillä lopulta Kaisa Karhutar ja Jussi Vatanen päätyvät yhteen. Porsas oleilee Kaisan kotona isäntämiesten kera, ja sitä ruokitaan, kunnes lopulta siitä tulee kolmikon ruokaa: ”Puolen tunnin kuluttua paistui porsaan veri leppärieskana, ja huomenissa haudattiin sen liha päivällisenä näiden kolmen onnellisen ihmisen suuhun.” (TL 170–171.) Iloisen possun osa on vastaava kuin Ihalaisen ihailman petäjän: possusta tulee ”käyttöesine” ihmisen tarpeita tyydyttämään.

Maiju Lassilan teoksista erityisesti *Liika viisas* keskittyy kuvaamaan eläimiä niin runsaasti, että romaania voisi kutsua ”eläinkansankuvaukseksi”. Eläinten eksessiivinen läsnäolo romaanissa tulee esiin myös sitä kautta, että kirjeenvaihdossa tekijänimet käsittelevät tätä romaania erityisesti sen eläin kohtausten kannalta. Lukijoihin vetoaminen on Untolan tekijänimien eräs taktinen keino puolustella omia valintojaan, kuten edellisessä käsittelyluvussa esitin. Irmari Rantamalan kirjeessä Eino Railolle (12.1.1915)³¹ käsitellään Lassilan *Liika viisas* -romaanin, ja Rantamala perustelee omia valintojaan kirjoittaa ”eläinten ja luonnon näkyjen komiikasta” vetoamalla Eino Railoon ja tämän henkilökohtaisiin kokemuksiin kaupungin lyhtytolpista:

Ne eläinten ja luonnon näkyjen komiikat tarvitsevat, nekin, viimeistelyä. Te kaupungin näkyihin tottuneena niitä ette ymmarrää. Minun lukijoilleni ne ovat veressa, ovat niiden jokapaivaisia näkyjä. Olen varma, että Te paremmin ymmartaisitte jos kuvailisin esim. ”Havis Mandan” Lonrotin muistopatsaan tai lyhtytolpan komiikkaa. Lyhtytolpallakin naet, jos tarkastellaan sita niin että sen taustana on sopivat katutyypit, on sangen mehevä komiikkansa. (...) Vaikeus on kyllä siinä että lukija ei ole ennen yhdelle ja toiselle tottunut. Niinpa naita: eläinten ja luonnonnäkyjen komiikkaa ei tietäkseni ole kirjallisuudessa juuri ollenkaan kaytetty. Suomalaista kirjallisuutta tosin tunnen aivan uskomattoman vähän, mutta kyllä joukon ulkomaista. Olin 17 vuotias kun Ahon ”Rautatiesta” luvun ensi sivulta komiikan ei oikeammin nakemyksen ”siasta ja harakasta”. Se on ainoa. Se minua tavattomasti huvitti. On tuhannesti helpom-

pi lahtea lukijoissa vetoamaan siihen, mihin ne ovat jo ennen kirjallisuudessa tottuneet, kuin lähtea omia taipumuksiaan – olkoon huonoja – seuraten hakemaan toiselta pohjalta. Lukijoiden maun taivuttaminen puolelleen – vieläpä huonolle – on vaikea tehtävä ja kyllä työstäkin olisi valmiin ladun hiihtäminen helpompaa jos se latu on omien taipumusten mukainen.

Sitaatin lopulla Rantamala esittää, että halutessa lukijoiden pitävän teoksesta kannattaa kirjoittaa sellaista kirjallisuutta, johon lukijat ovat tottuneet. Rantamalan mielestä hänen teostensa lukijat ovat tottuneet eläimiin ja luontoon, ja siksi hän niistä kirjoittaa. Hän sanoo myös kirjoittavansa *Liika viisaassa* sellaista, mitä kukaan muu ei ole tehnyt lukuun ottamatta Juhani Ahon *Rautatien* alkukohtausta harakasta.

Samassa kirjeessä Rantamala (12.1.1915) ottaa myös Pudden puheeksi, ja hän käsittelee koiraa pohtimalla, sisältääkö sen hahmo satiiria vai ei :

Huomautuksenne ”Puddesta” on aivan oikea. Tekeleissani ei yleensä ole koskaan ivaa. Iva itseäni yleensä tympäisee. Ei niissä liioin ole n s satiiria. Puddessa, sen myönnän, on jotain, jota voi satiiriksin kasittaa. Situaatiokomiikaksi kuitenkin on yleensä koko tekele tarkoitettu. Jos lukija jotain muuta löytää niin on se tietysti siinä, kuten sanotaan ainoastaan ”sous entendu”.

Sous entendu -ilmaus viittaa ’vihjaukseen’, ja kirjeessä Rantamala vihjaa Pudden ivallisuuden syntyvän enemmän lukijassa kuin tekstin perusteella. Tosin taktikkona kirjeissään esiintyvään Rantamalaan luottaminen sananmukaisesti on sekin lukijassa, ja väite voi olla sumuttamista.

Usein esiin nostamani Irmari Rantamalan ilmoitus väärin kirjoittamisesta sijoittuu kirjeeseen, jossa käsitellään *Liika viisasta* ja sen lukuisia eläinakohtauksia. Rantamala (8.1.1915)³² kirjoittaa:

Teatterista sanotaan, ei saa olla kuliiseja sillane sarkevat taiteen mutta ihmiset haluavat kuliiseja, nekin niitä vastaan saarnaajat hiljaisuudessa niitä ihailevat. Tammaiseen eivät sovi luonnonkuvaukset ja siksi turvaudun toiseen: käytän luonnonnäkymien ja eläinten komiikkaa. Niiden keksiminen ja huomaaminen on sangen tarkkaa ja vaativaa työtä. Mina olen siihen saanut tuhlata aikaa paljon. Te

estetiikkona olette ne miltei kokonaan hylännyt. Se oli Teidan kannalta katsoen oikein, silti, mutta minä kirjoitan väärin.

Luonnonnäyt ja eläinkomiikka kuuluvat Rantamalan käsityksen mukaan estetiikan sääntökirjassa ”vääriin” ja ”huonoon” puoleen, vaikka niiden luominen on vaativaa ja tarkkaa työtä.

Liika viisas paikantuu heti alkukohtauksessaan eläinkansankuvaukseksi, jossa possut saavat tarkan kuvauksen Sakari Kolistajan kotipihalla: ”Sillan alla hautoi kana ja valkoinen porsasparvi oli latoutunut karjapihan aitoviereen nukkumaan vieretysten, riviin, pyllyt yhtäänne päin niin siroina kuin taiten riviin asetetut valkoiset isot munat.” (LV 193). Nukkuvat valkopyllypossut saavat analogisen rinnastuksen talon muonamies Issakaisesta, joka nukkuu sisällä tuvassa. Hänen ulkomuotoaan kuvataan yhtä tarkasti kuin possuja, kun kertoja kiinnittää huomion miehen pelottavan suureen, leilimäisen kähärään päähän. Nukkuminen, on kyse porsaista tai kansanmiehestä, liittyy romaanissa käänteisesti Sakarin kolistealaisoppiin, jonka tarkoituksena on herättää kansaa. Issakainen kuitenkin nukkuu ja kuorsata jyrisyttää koko romaanin ajan huolimatta isäntänsä kolistelusta. Samoin pastori Pöndisen Tuomas-renki kuvataan lähinnä nukkumassa koko teoksen ajan – aivan kuin ”varsinaista” kansaa eli talonpoikien ja herrasväen palkollisia ei herätetä kaiken maailman viisauksilla. Sen sijaan ruoka-aikana ja jonkinlaisen rikastumiseen johtavan avioliittomahdollisuuden tai naisten riiaamisen avautuessa Issakainen ja Tuomas valpastuvat hyvinkin aktiivisiksi.

Sakari Kolistajan kodinkuvaus aloitetaan porsaitten kuvauksella, samoin pastori Pöndisen taloutta lähestytään porsaitten kautta:

Tienvieressä, selät pihamaan aidassa kiinni, makasi revityn nurmikon porokossa kaksi isoa sikaa. Toisen kärsä juuri tapasi toisen kipuraiseen saparoon, ja portin lähettyvillä seisoi tiellä pappilan vanha ruuna, huuli lerpallaan, seisoi ja torkkui pää niin nuokollaan, että se oli aivan tuossa paikassa kaulasta tielle tipahtamaisillaan. Ei mitään muuta ääntä, ei eloa. Sakarin saapuessa juosta piritti toki ruunan eteen pieni ison rotan kokoinen valkeankirjava koiranpentu, jolla oli suhdattoman isot luppakorvat. (LV 199.)

Rauhallinen tunnelma, jota korostetaan eläinten nukkumisen kuvauksella, vaihtuu romaanissa Sakarin saarnamatkan myötä kiivaaseen

vauhtiin. Näissä romaanin eläinkuvauksissa huomio kiinnittyy siihen havainnollisuuteen ja yksityiskohtaisuuteen, joilla eläimiä tarkkaillaan. Näkijänä on useimmiten Sakari, joka on aivan ihastunut eläinten maailmasta. Näitä sitaatissa kuvattuja porsaita, ruunan ja koiranpennun kohtaamista pysähtyy Sakari katsomaan: ”Tämä pysähtyi toviksi ja katsoi nukkuvien sikojen rauhallista oloa. Varsinkin kiinnitti mieltä sen etumaisen kippurainen saparo se kun pisti aivan toisen kärsään. Hän tarkkasi, miten sian sierain huokuessa sen johdosta aina irvistyi auki. Kauvan hän sitä tarkkasi. Näky huvitti häntä, herätti mielenkiintoa.” (LV 200.) Sakari pysähtelee romaanin aikana vähän väliä tarkkailemaan erilaisia eläimiä, vaikkapa kanojen ja kukkojen hääräilyjä, koiran ylettömästi pörhistettyä häntää sekä koiranpentujen ja kissojen kisailuja. Joka ainoassa kohtaamisessa kertoja mainitsee erikseen, miten eläinten toiminta huvittaa ja ihastuttaa Sakaria. Sakari pysyttelee kaukana eläimistä, tarkkailee niitä, kun taas Sakarin hermostuttamat ihmiset Pöndisen pariskunnasta Jussi Punnitun perheeseen osoittavat ärsyyntymistään ajamalla kissan pois, tönäisemällä koiran ulos tai piiskaamalla hevosta.

Hevosien piiskaamiskohtauksessa Sakari Kolistaja istuu hevostattaila vaikutusvaltaisen isäntä Pykäläisen vieressä: ”Mutta silloin ruuna siinä juostessa nosti uhallakin häntänsä, ja ilkeyksissään vielä niin pystyy kuin voi ja näytti sitte muutenkin, että kyllä hän sittekin vuosituuhannen käytännön kautta lain pyhyden saavuttaneista hännännosto-oikeuksistaan kiinni pitää, olkoonpa kyydittävä vaikka itse siveysopin professori ja arkkipiispa, ja kyytimiehenä vaikka siveysseura Sininauhan kunniajäsen. Häpeällistä! Eikä Pykäläinen käsittänyt, miksi häntä tämä tapaus nyt niin hävetti.” (LV 266–267.) Sakarin edessä Pykäläinen ei ryhdy ruunaa kurittamaan, mutta kotiin päästyään lyödä hosaisee sitä suitella ja nimittää hylyksi. Siihen ruuna vastaa ylenkatsoen halveksivalla korahduksella. *Liika viisaassa* kysymys siveellisyydestä kytkeytyy eläinkuvauksiin kuten tässä hevosenhäntäkohtauksessa ja aiemmin esillä olleen Pudden harottavissa takajaloissa – herrasväelle eläimet näyttävät siveellömyyden perikuvina.

Romaanissa ei siis sekoiteta pelkästään viisauden ja hulluuden kaksoissidonnaisuutta vaan myös kysymys siveellömyydestä ja siveellisyydestä³³ nostaa konkreettisesti häntäänsä. Hevosien piiskaamiskohtauksesta kirjoitetaan myös kirjeenvaihdossa. Kirjeessä Eino Railolle Irmari Rantamala (12.1. 1915)³⁴ sanoo: ”Asia on muutoin todellisuudesta.” Tä-

män todellisuuteen vetoamisen jälkeen Rantamala kuvaa pitkästi tositapahtumaa, jossa varakas ja hienosteleva isäntämies suuttui kakkivalle hevoselle ja tahtoi ”koko hienoudellansa” hevosta kurittaa. Rantamala tarjoaa Railolle jopa isäntämiehen ja hevosta ajaneen rengin osoitteita, jotta Railo voisi tarkastaa tapahtuman todenmukaisuuden. Tämä Rantamalan liioitteluun asti (osoitetarjouksen muodossa) viety todistelu kohtauksen todenperäisyydestä kytkeytyy kysymykseen esteettisestä mauttomuudesta ja siveellömyydestä: todellisen maailman tapahtumat ikään kuin oikeuttavat mauttomuuden estetiikan. Tosin Rantamalalle tapahtumassa ei ole mitään mautonta, ja todellisuuteen vetoaminen on mikropolitiikkaa, taktista kädenheilautusta.

Liika viisaassa syntyy mielenkiintoinen ristiinveto siveellömyyskysymyksen kautta. Kuten on aiemmin ollut esillä, kirjeissä tekijänimet vakuuttavat kirjoittavansa ”omaa väkeään, rahvasta” varten, jota tekijänimien mukaan tällaiset tapahtumat naurattavat. *Liika viisaassa* sen sijaan nimetään aivan toisenlainen lukija. Pudden nautiskellessa takajalkojen välissä olevista kirpuista lukijaksi nimeytyy ”punastumishaluinen” olento, ja tätä nimitystä toistetaan kohtauksessa, jossa pastori Pöndinen tapaa yöaikaan keittiöstään Hertta-piian ja renki-Tuomaan: ”Jos siveä lukija ei, kuten Eeva silloin, asiantuntemuksensa vuoksi fikunalehtä tarvitessaan, olisi jo punastumiskykyinen ja -haluinen, niin sanoisin suoraan, niin kuin asia on: että tapasi vierestä.” (LV 276.) Sakarin saarnassa siveellömyksi nimetään myös itse Maiju Lassila ja tämän teosten lukija, joka ”(...) laulat remppulauluja, ja luet Maiju Lassilaa, sitä hirviää Susannaa Baabelin pelissä (...)” (LV 305). Siveellisyyden/siveellömyyden esiin nostaminen teoksessa on kuin kirjoitettu ärsyttämään hienostelevia lukijoita.

Siveellisinä ja normimäärittelyn mukaisesti itseään viisaina pitävät ihmiset siis kajoavat eläimiin ja niiden rauhaan. Sakari sen sijaan tarkkailee niitä, nauraa herttaisesti vaikka Horttanaisen iso ja vihainen härkä ukkosesta riemastuneena ryntää aitaan päin, sitten sen läpi Sakarin kulkemalle tielle.³⁵ Sakarin tarkkaillessa eläimiä, koiria, kissoja, possuja, kanoja ja härkiä on huomionarvoista juuri se, että Sakari pitää välimatkaa niihin. Kuvattujen eläimien ja Sakarin välille ei synny kuitenkaan epätasa-arvoista suhdetta, sillä Sakari ei inhimillistä eläimiä tai pyri ottamaan niihin kontaktia. Hän vain katsoo niitä ja antaa eläinten olla ja toimia eläiminä ilman jähmettäviä määräytyksiä tai kannanottoja. Ro-

maanis eläimet kuvataan tasavertaisina ihmisten kanssa sitenkin, että niitä kuvataan yhtä intensiivisesti kuin ihmishahmojakin.

Romaanin yhtenä loppuhuipennuksena toimii riemastuttava kohtaus, jossa eläimet ja Sakarin johtamana hullujenhuoneen 40 miespotilasta juoksevat tietä pitkin. Sakarin neuvosta miehet ovat koonnet laumaksi kaikki tiellä kohtaamansa sianporsaat, kaikkiaan 44 kappaletta, joita he kantavat kainaloissaan rynnäten lopulta Jussi Punnitun mökkiin. Porsaat jätetään mökkiin, mutta mieslauma jatkaa matkaansa eteenpäin: ”Joku siinä juostessaan mölysi innoissaan härkänä” (LV 328) ja ”[j]oku miehistä laski juoksun hurjasta menosta innostuneena häränpyllyn” (LV 330) ja ”[j]oku juoksijoista hirnui hevosenä” (LV 331). Tässä hurjavauhtisessa kohtauksessa alkaa tapahtua jotakin, jota voi käsitteellistää *tulemisena-eläimeksi*³⁶ (’devenir-animal’, ’becoming-animal’). Tuleminen-eläimeksi on Deleuzen ja Guattarin käsite, josta he kirjoittavat useissa teoksissaan ja usein kirjallisuuteen liittyen. Franz Kafkaa käsittelevässä teoksessaan (Deleuze & Guattari 1986/1975, 13) he kirjoittavat, että tuleminen-eläimeksi tarkoittaa sekä osallistumista liikkeeseen että pakoviivan piirtämistä sen kaikessa positiivisuudessa. Tulemisessa ei ole kyse uusintamisesta, saati metaforasta tai symbolista (Deleuze & Guattari 1986, 13, 35).

Deleuze ja Guattari (1988/1986, 237; 1986, 13) painottavat erityisesti, ettei tässä tapahtumassa ole kyse imitaatiosta, eläimen matkimisesta vaan muuttumisesta. Pikemmin siinä siis astutaan läheisyyden vyöhykkeelle (Deleuze & Guattari 1988/1986, 274; Deleuze 2007/1993, 18). *Liika viisaan* härkäjuoksukohtauksessa tämä näkyy sanallisen ilmaisun muodossa: joku juoksee *härkänä* eikä ”kuin härkä”, joku hirnuu *hevosenä* eikä ’kuin hevonen’. Miesten ravatessa eteenpäin ja kuunnellessa samalla Sakarin viimeistä saarnaa, ’aamensaarnaa’, joka vilisee juoksemiseen liittyviä ilmauksia ja sanontoja, mieslauma muuntuu ryntäileväksi eläinjoukoksi Sakarin sanojen voimasta. Irrottautuminen imitaatiosta onkin käsitteen eräs keskeinen elementti, ja sitä voi edelleen ajatella molarisoinnin, identifioivan olioistamisen, välttämisenä. Tähän imitaatioelementtiin liittyen Steve Baker (2003, 158–160) ehdottaa, että käsite mahdollistaa ajattelun, jossa ei niinkään mietitä ihmistä tai eläintä jähmeinä subjekteina tai identiteetteinä vaan tapahtumana, jossa ihminen kulkee eläimen rinnalla, parissa, kera, kuin parivaljakkona ilman valjaita.

Kirjoittaessaan tulemisesta-eläimeksi *Mille Plateaux* -teoksessa Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1988/1986, 237–242) painottavat, miten siihen liittyy moneus, lauma, jolla ei niinkään ole muita ominaisuuksia kuin laumalle ominaisia toimintatapoja. Lauma on eläinten todellisuutta, ja niinpä lauma on ihmisen tulemisen-eläimeksi todellisuutta. Lassilan romaanissa mieslauma toimii yhdessä ja myös porsaitten kanssa laumalle ominaisesti liikkumalla. Käsitellessään tulemista-eläimeksi useissa teoksissaan Deleuze ja Guattari kirjoittavat hyvin monenlaisista eläimistä: susista, punkeista, rotista, koppakuoriaisista, koirista, hevosista. Lassilan romaaneissa, niin *Tulitikkuja lainaamassa* -teoksessa kuin *Liika viisaassa*, eläimistä nousee esiin erityisesti porsas³⁷. Lassila ei demonisoi sikaa esimerkiksi esittämällä sitä saataisena, kiellettyinä tai likaisena eläimenä (isäntämiehethän syövät pikkupotsin suuhunsa), mutta ei sikaa myöskään glorifioida tai mystifioida vaan se esitetään hyvinkin arkipäiväisenä, tavallisena³⁸ sikaolentona, joka liikkuu laumana tai makoilee mutelikossa toisen sian saparo suussa.

Tuleminen-eläimeksi -käsitettä on tutkimuksessa liitetty luovuuteen ja kirjoittamiseen. Ronald Bogue (2010, 20) kytkee käsitteen yhdeksi keskeiseksi osaksi fabulaatiota. Bogueen mukaan käsitteen kautta tulee mahdolliseksi myös ”ajatella vastavirran polkuja sortaville valtasuhteille”: tulemisessa kumotaan elämisen kategorisointeja purkamalla hierarkkisia identifiointimäärittelyjä. Deleuze (2007/1993, 17) itse hahmottaa kirjoittamisen ja tulemisen yhteyden ”Kirjallisuus ja elämä” -kirjoituksessaan: ”Kirjallisuus on tulemista [*devenir*], aina keskeneräistä, aina luomassa itseään, ja se ylittää kaiken elettävän ja eletyn materiaalin. (...) Kirjoitusta ei voi erottaa tulemisesta: kirjoittaessa tullaan-naiseksi, tullaan-eläimeksi, tai kasviksi, tullaan-molekyyliseksi ja tullaan jopa ehavaittavissa-olevaksi.”³⁹

Itse asiassa koko *Liika viisas* -romaanin voi tarkastella kirjoituksen tulemisena-eläimeksi. Tuleminen liittyy elämän ja elämisen potentiaalisuuteen, siihen, mitä ruumis voi tehdä. Tulemisessa on kyse tapahtumasta, prosessista, jossa liikutaan yli molarisoivien kategorioiden, ohi niiden rajojen, jotka määrittävät eläintä ja ihmistä, hullua ja viisasta. *Liika viisaan* Sakarin saarnat saavat aikaan sen, että ihmiskielestä tulee jotakin outoa: saarnoissa sanamuunnoksista tulee lauma, joka piirtää pakoviivaa ulos merkityskarsinoista. Keskittyessään kuvaamaan eläinhahmojen toimintaa, tehdessään Puddesta päähenkilön, laittaessaan

eläimet vastaamaan tavalla tai toisella ihmisten väärinkäytöksiin Maiju Lassila kirjoittaa romaanissa eläinten puolesta, niiden sijasta, kielellä, joka tempoilee vauhdilla ees-taas kuin eläinlauma.

Kansan kansa, kansaa kohti – Vähäkirjallisuuden välissä

Tämän luvun alussa otin fabulaation poliittisuuden yhteydessä esiin Deleuzen käsityksen kansasta, joka puuttuu ('le peuple qui manque'). Vuonna 1990, eräessä haastattelussa Deleuze (2005, 132) puhuu siitä, miten taiteilijoiden tehtävä ei ole luoda kansaa – eivätkä he siihen pystykään – vaan pikemmin taiteilijat voivat huutaa kansaa avuksi, kutsua sitä, jopa manata sitä esiin. Lassilan *Liika viisasta* voi ajatella tällaisena kansan esiin manauksena, jolloin tekijänimi Maiju Lassila toimii taiteen, romaanin, ja kansan suhteen välimiehenä. Kirjeenvaihdossa tekijänimet painottavat kuvaavansa sitä, mikä on kansanmiehelle tuttua – *Liika viisaan* eläinkuvaukset kuuluvat tähän tutun alueeseen. Voisiko kuitenkin ajatella, että romaanin eksessiivinen eläimiin keskittyminen ja sen tapa sekoitella ihmisen kielenkäyttöä aina outouteen asti, olisikin jo luomassa *tulevaa kansaa*, (eläin)kansaa, joka puuttuu?

Ajatus 'kansasta, joka puuttuu' kytkeytyy Deleuzella ja Guattarilla fabulaatioon ja taiteilijan ja maailman suhteeseen. Kirjailija ei niinkään käytä hyväkseen kollektiivisia tarinoita tai arkaaisia myyttejä, vaan pyrkii toimimaan välittäjänä puuttuvan kansan, elämän ja taiteen välillä. Daniel W. Smithin (1997, xlv–xlvi) mukaan se tapahtuu fabuloimalla tavalla, joka laittaa liikkeelle ei niinkään impersonallista myyttiä tai henkilökohtaista tarinaa vaan kollektiivisen lausuman: se ilmaisee mahdollisuutta elää alistettuna mutta juuri siksi se on vastarinnan teko. Tässä alkaa muotoutua tuleva kansa, pakoviiva, jossa kansa hahmottuu. Gregg Lambert (2012, 78) painottaa, että juuri kollektiivisessa lausumassa sekä kirjailija että kansa yhdessä pyrkivät pakoon alistajien määräämiä muotoja ja (olo)suhteita. Maiju Lassilan tapa kuvata eläimiä erityisesti painottamalla niiden eleitä ja tekoja rinnastettuina (kansan) ihmisten kuvauksen tapaan rakentaa eläin- ja ihmishahmoista kollektiivia, yhteisöä, joka karkaa virkamiesten ja valtaapitävien kiivaista kourista. Tämä eläin- ja kansankuvauksen toimintamuoto on puuttuvan kansan esiin manausta.

Untolan tekijänimiä koskevasta tutkimuksesta eläinkansa puuttuu suurelta osin, ja tutkimus on keskittynyt – ajankohtansa ajatteluympäristöjen mukaisesti – ihmiskuvaukseen. Liisi Huhtala (1987, 35–36) on tosin kiinnittänyt huomiota siihen, miten Lassilan kansankuvauksissa eläimet ovat koomisia elementtejä. Erityisesti Maiju Lassila on kirjallisuudenhistorioinnissa nimetty nimenomaisesti ”kansankuvaajaksi”, tosin hieman varioiden sitä, minkälaisella tyyllillä kansaa kuvataan tai minkälaiseen kansankuvauksen traditioon Lassila tutkijoiden mielestä asettuu. ”Humoristinen kansankuvaaja” -nimitys on melkein päautomatisoitunut Lassilan määrittäykseksi, ja sen sisään on saatu tarkennukseksi regionalisti, erityisesti itäsuomalaisen/karjalaisen kansankuvaaja.

Rafaël Koskimiehen (1946, 214–228) mukaan Maiju Lassila kuvaa ”suomalaista kansallisuonna” ja on omimmillaan karjalaisten sankareiden ja heidän luonteensa kuvaajana. Niin ikään Elsa Erho (1957) määrittelee Lassilan itäsuomalaista luonna kuvaavaksi regionalistiksi, ja Erho on löytänyt useille Lassilan teosten hahmoille ja paikoille vastineet reaali maailmasta. Vielä 1980-luvulla Hannes Sihvo (1988, 196–197) puhuu Lassilan provinsialismista itäsuomalaisen identiteetin kuvaajana, jonka regionalismi ei kuitenkaan ole nostalgiaväritteistä idealismia tai ihannoivaa maisemakuvausta vaan ihmisen sosiaalisen ja kommunikatiivisen toiminnan terävää havainnointia. Näissä tutkimuksissa Maiju Lassilan tuotanto sovitetaan osaksi kansallista kansan kielioppia. Risto Turunen (1992, 107) on todennut osuvasti: ” (...) Lassila on vasten tahtoaan tulkittu kansallisen kansankuvauksen humoristiseksi originelliksi ja näin myös osaksi idealistista kansalliskirjallisuutta.”

Irmari Rantamala ei tutkimuksessa ole niinkään nimetty kansankuvaajien joukkoon. Työväenlehtien aikalaisarvosteluissa Irmari Rantamala nähtiin toivotonta elämäkatsomusta edustavana teollisuus- ja kaupunkimiljöön kuvaajana, J. I. Vatanen puolestaan vakavasti otettava torppariköyhälistön yhteiskuntakriittisenä kuvaajana ja Maiju Lassilaa kiitettiin kansankomedioiden ja -huumorin kirjoittajana (ks. Roininen 1993, 175–179). Myöhemmistä tutkijoista Eino Karhu tosin tekee Rantamalan ja Lassilan välille eron juuri sillä perusteella, minkälaisesta näkökulmasta tekijänimet kansaa kuvaavat. Karhulle (1973, 417–512) Rantamala on rahvaan kuvaaja, joka käsittelee rahvaan raskasta osaa porvarillisessa yhteiskunnassa. Karhun mukaan Lassila puolestaan kiinnittyy kuvaamaan kansanelämän niitä puolia, joissa ilmenee porvarilli-

sen yhteiskunnan vallitsevien suhteiden ja omistusmoraalin turmelevat vaikutukset.

Risto Turunen (1992) liittää Maiju Lassilan ”siihen toiseen traditioon” eli kansallisen realismin vastapainoon, jolloin Lassila kytkeytyy laajempaan kansainväliseen traditioon. Turunen rakentaa tälle toiselle romaanitraditiolle linjaa Lassilasta ja Joel Lehtosesta Veijo Mereen. Turunen (1992, 125) mukaan nämä kyseiset tekijät eivät kuvaa niinkään suomalaiskansallisia tyyppejä, vaan eräänlaisia perusihmisiä, jotka voivat mahdollisesti sisältää suomalaisia piirteitä. Olennaisin yhteinen piirre tällä toisella linjalla on niiden ironinen tai parodinen suhde valtatraditioon, realistiseen kansankuvaukseen.

Risto Turusen käsitys Maiju Lassilasta oivaltaa hyvin, miten Lassilan teoksia on tutkimuksessa luettu ja miten on mahdollista tarjota toisenlainen näkökulma niihin. Turusen käsittelyssä painottuu kuitenkin Maiju Lassilan suhteuttaminen olemassa olevaan traditioon, niin suomalaiseen kuin ulkomaiseen romaaniperinteeseen. Tämä käsittely tekee Lassilan teoksista reaktiivisia: ne asetellaan vastustamaan traditiota. Vastatraditioon osallistuminen on eittämättä ominaista Untolan tekijänimille, kuten olen itsekin tutkimuksessani jo painottanut. Suhteessa kansankuvaukseen oma ajatteluni vie myös toiseen suuntaan panostamalla aktiivisuuteen tai pikemmin potentiaalisuuteen.⁴⁰ Sen sijaan, että tarkastelisin tekijänimien teosten käsitystä ja kuvaa kansasta paluun poetiikkaa noudattaen jäljittämällä, miten teokset representoivat jotakin reaalimaailman kansankerrosta, keskitynkin siihen, miten ne luovat aktiivisesti kansaa. Toisin sanoen: Maiju Lassilan tai muiden tekijänimien teoksia en ensisijaisesti suhteuta kansankuvauksen perinteeseen saati reaalimaailman historialliseen ilmiöön muutoin kuin teosten viitatessa niihin.

Kuten olen tutkimuksessani toistanut, Untolan tekijänimet sanovat kirjoittavansa omalle välle, kansalle. He myös kirjoittavat itseään omasta halustaan eroon sivistyneistöstä. Näkemykseni mukaan tekijänimien välillä esiintyy suurta eroa, miten omalle välle kirjoitetaan, minkälaisella asenteella ja mistä asemasta käsin. Tämän eron kiitettävien jo tämän luvun otsikossa ilmaisuihin ”kansan kanssa” ja ”kansaa kohti”: Maiju Lassila kirjoittaa kansan kanssa, kun taas Liisa Vatanen, J. I. Vatanen ja Irmari Rantamala kirjoittavat kansaa kohti, ajoittain jopa kansan puolesta puhuen, kansan asiaa ajaen. Näistä asenteista ja

niiden eroista johtuen myös kansa määrittyy tekijänimien teoksissa eri tavalla, kuten myöhemmin tarkennan. Tämä ero ei aktualisoidu teoksissa yhteen komposition elementtiin paikantuen, vaan se saa ilmaisunsa transversaalisesti, lävistävästi. Tässä luvussa käsittelemäni elementit, liikkeen suunnat ja ulottuvuudet ja (henkilö)hahmojen ruumiinkuvaus ovat nekin kytkettävissä kansan kirjoittamisen kysymykseen. Seuraavassa kokoon tarkasteluani ja kohdennan sitä juuri kansa-kysymykseen Deleuzen ja Guattarin erityisesti Franz Kafkaa tarkastelevassa teoksessa hahmotetun *vähäkirjallisuuden*⁴¹ (‘une littérature mineure’, ‘a minor literature’) kautta.

Deleuze ja Guattari (1986/1975, 16) määrittelevät vähäkirjallisuus-käsitteen aluetta kolmella eri komponentilla. Ensinnäkään ei ole kyse siitä, että sitä kirjoitettaisiin vähemmistökielillä, vaan nimenomaan siitä, että valtakieltä käytetään niin, että se deterritorialisoit itsensä. Kyse ei ole niinkään kielipeleistä, kielellä leikkimisestä (ks. Deleuze 1997, 4–5) vaan valtakielen tulemisesta-vähäiseksi, oudoksi ja vieraaksi, eräänlaiseksi valtakielen ’äpäräksi’, kuten Deleuze ja Guattari kirjoittavat (1988/1986, 105). Käsitteen vähemmistö-konnotaatio ei niinkään viittaa subjektiviteettiin (rotuun, sukupuoleen, luokkaan) tai olosuhteisiin (kehittyvä tai kehittynyt maailma) vaan kielenkäyttötapaan. Vähäisyydessä ei *välttämättä* ole kyse kuulumisesta numeraalisesti laskettavissa olevaan sosiopoliittiseen vähemmistöön (ks. Flaxman 2012, 228–229; Gullestad 2011, 311–312). Kaikissa valtakielissä on potentiaalisuutta tulla-vähäiseksi, kun kielen käskysanoja laitetaan heilumaan pois asemistaan (ks. Bogue 2005, 168).

Maiju Lassilan *Liika viisaassa* Sakarin saarnojen kielenkäyttöä voi nimittää kielen tekemiseksi vähäiseksi juuri siinä, miten se murtaa viisas- ja hullu-käskysanojen kielioppia kääntämällä ja vääntämällä niiden ”enemmistökielikäyttötapoja”. Untolan tekijänimien teoksissa käsitellään myös käskysanojen käskysanaa eli ’kansaa’. Puhumalla ’kansasta’ asetetaan tietty väestönosa hierarkkiseen sosiaaliseen järjestykseen, kyse on siis politiikasta.

Deleuzen ja Guattarin (1986/1975, 17) toinen vähäkirjallisuuden komponentti liittyy nimenomaan poliittiseen ulottuvuuteen: kaikki on poliittista vähäkirjallisuudessa toisin kuin suuressa kirjallisuudessa, jossa yksilölliset huolenaiheet tai teemat (ovat ne sitten vaikkapa perheeseen, avioliittoon, tunteisiin liittyviä) nostetaan keskeisiksi huolimatta

niiden asettamisesta sosiaaliseen ympäristöön. Suuressa kirjallisuudessa sosiaalisuus palvelee taustana yksilön ongelmien keskeisyydelle. Vähäkirjallisuudessa puolestaan pakotetaan kaikki yksilölliset kysymykset välittömään poliittiseen yhteyteen. Juuri tämän vähäkirjallisuuden ominaisuuden kautta avautuu selvä ero Untolan tekijänimien välille. Siinä missä Liisa Vatasella ja Irmari Rantamalalla on vimmainen tarve määrittää kansa-käskysanaa ilmaisun kaikkien kerroksien arsenaalilla, Maiju Lassilalle se on pikemmin löyhän sisällön ainesta.

Vielä selvemmin ero syntyy tekijänimien tavassa hahmotella yksilön ja sosiaalisen yhteisön suhdetta. Vaikka kaikki tekijänimet puhuvat kansasta, Liisa Vatanen ja Irmari Rantamala palauttavat kansan yksilön (eli keskushenkilön) ongelmaksi. Seuraavassa keskityn tämän käsitteilyyn kiinnittämällä huomiota kansa-käskysanan määrittely-yrityksiin sekä yksilön ja kansan suhteeseen Vatasen teoksissa ja Rantamalan *Harhamassa*.

Kansankuvaamisesta puhutaan eksplisiittisesti erityisesti Liisa Vatasen *Veden haussa* -käsikirjoituksessa ja Irmari Rantamalan *Harhamassa*. Vatasen käsikirjoituksessa Maiju Laurila siis palaa isänsä maataloon ensimmäistä kertaa pitkään aikaan aikomuksenaan kirjoittaa romaani, joka on nimenomaisesti ”kansan kuvausta”. Jo romaanin alussa paikannetaan kansan olemus Maijun yksilöllisen esteettisen toiveen kohteeksi. Maijun toiveena on löytää kansan seasta Maijun omin sanoin ”jalo ihmistyyppejä”, josta tulisi hänen romaaninsa ”helmi”. Maiju tarkkailee isänsä torpparia Olli Turusta ja tämän perhettä. Ensimmäistä kertaa Ollia tarkkaillessaan Maiju rinnastaa miestä eläimen tasolle alentuneeseen olentoon eikä löydä tästä edes jaloa villiä:

- Mitä varten hänkään elää? [...] - Luonnossa on kaikki kaunista, jaloa, ylevää. Koko luonto on kuin suuri kauneuden ulappa tai aavikko...Niin...mutta!...Erämaata kaunistaa kosteikko, merta saari, mutta koko luonnon kauneuden keskellä on yksi ainoa ruma! [...] Tuommoinen eläimeksi vajonnut ihminen. Se on luomakunnan ainoa eläin. (VH 27.)

Maijun hahmo osallistuu kuvauksiin kansan pariin menevistä, sivistyneistöön kuuluvista kirjailijoista ja heidän suhtautumisestaan kansaan. Maiju itse on kotoisin samasta maaseutupitäjästä kuin kuvauksen kohde. Läpi teoksen tulee selväksi se oppositioasetelma, jota teoksessa

toistetaan sivistyneistöä edustavan Maijun näkemysten kautta: kansa on rumaa eikä kaunista ja jaloa, kansa kuuluu pikemmin eläinkuntaan kuin ihmiskuntaan: ”Mikä suuri elämän ristiriita, mikä vääryys ja tuska että elämä polkee toiset ihmiset alas eläinkuntaan, tietämättömyyteen, olennoiksi, joissa ei ole ihmisyyden jaloa tunnusta: ei kauneuden tunnetta, ei sen kaipuuta, ei mitään muuta kuin raaka leipähuoli!” (VH 31). Maijun mukaan kansa miettii vain perustarpeiden täyttämistä eikä ymmärrä taiteeseen ominaisesti kuuluvaa jaloa kauneutta toisin kuin sivistynyt väestö. Maiju päättelee Ollista ja tämän vaimosta Liisasta:

- Siis leipä oli ainoa elämässä ja kuolemassa rauha, siis uni, ettonne. Kärsimyksenkin lohdutuksena, palkkana ja vaikuttimena ainoastaan rauha ja leipä!...Ei! Minä kärsin heidän puolestansa, sillä ovathan he toki oikeudetut olemaan ihmisiä. Nyt he ovat ainoastaan leivän syöjiä... ” (VH 87–88. Alleviivaukset alkuperäisiä.)

Kansa on Maijun mukaan sivistymätöntä eläinkuntaa, joka ei ymmärrä olennaista eli esteettisyyttä. Maiju siis käskyttää kansan eläinten asemaan ja tekee sen rakentamalla eroa kauneuden tajun omaavien ihmisiin. Maijulle itselleen taiteen kauneus on tärkeää, mutta kauneus alistuu rehellisyyden vaatimukselle. Hän miettii:

Minä kärsin siitä, kun minun täytyy nyt niitä ihmisiä kuvata, sirottaa ne luonnon suuren kauneuden kukkamaahan. Minä säälin heitä enkä tahtoisi heidän rumuuttansa paljastaa, näyttää heille, että he ovat luontokappaleita. Aijoin jo kuvata heidät väärin kauneilla väreillä, koristeltuina mutta minä en voi. En voi olla epärehellinen, sillä epärehellisyys ei kuulu kauneuteen. Koko luonto on rehellistä, omaa itseänsä ja siksi on se kaunis. Kaunis on jaloa ja epärehellisyys ei ole jaloa, eikä siis voi olla taidetta. (VH 36–37. Alleviivaukset Vatasen.)

Maijun miettiessä aiempaa aikomustaan ”kuvata kansan jäseniä väärin” eli koristeltuina jalommiksi ihmistyypeiksi Vatasen teos arvostelee ei-mimeettistä taidetta ja täten alleviivaa naturalismin ohjelmaa ns. peitteleättömän totuuden esiintuomisesta. Toisaalta Maijulle ominainen rehellisyyden vaatimus on keskeistä myös tolstoilaisessa taidenäkemyksessä, kuten aiemmin on mainittu.

Näitä Maijun kansamääritelmiä – kansa on eläinten tasolla, rumaa, epärehellistä – on melkein mahdotonta olla lukematta ilman ironiaa. Maiju nimittäin laskee kansan mahdottoman alhaiseksi – toisin sanoen eksessiivisyys tunkee teokseen juuri Maijun kansaa koskevien näkemysten myötä, ja koko Maijun kirjailijahahmo saa ironisen sävytyksen. *Veden haussa* -käsikirjoitus tosin artikuloi kansan kuvaamista koskevan kritiikin myös suoraan kertojan kautta.

Kansan kuvaamisen ongelmavyöhyte saa teoksessa (vähintään) kaksinkertaisen äänen: kertojan ja Maijun. Ilmaisun on kerrostunut, sen muoto (kertojan ääni) ja ilmaisun aines (Maijun ajatusten kertominen), sisällön muoto (Maijun ajatusten arvostelu) ja sisällön aines (kertojan kuva kansasta) saavat aikaan ristiriitaisen intensiteetin. Kertoja näkee kansan eri tavalla kuin Maiju, ja kertojan auktoriteettiasema korostuu hänen tietäessään myös Maijun mietteet. Kertojan kautta kansakin saa äänen, kun kertoja antaa heidän puhua. Kuten aiemmin toin esille, Maijun suhtautuminen kansaan on toisaalta romanttinen – onhan kansa hänen taiteensa ”lähde”. Mutta toisaalta romanttisuudessaankin kansa on passiivinen objekti Maijulle, joka ei anna kansalle mahdollisuutta omaan ääneen vaan naturalistisesti sävyttyvän katseen kautta ”[K]ylmänä eritteli hän Ollin sielunelämää, tutki hänen sieluansa kuin lääkäri leikkattavaa ruumista, tarkkasi jokaista äänenvärettä, jokaista kasvojen lelettä.” (VH 81).

Kertojan kautta teos arvostelee Maijun asennetta ja hänen sokeutetaan kansaa ja sen jaloutta kohtaan, kuten seuraavasta lainauksesta ilmenee:

Hänen [Maijun] edessään seisoi ”ihminen” koko rumuudessaan, runottomana, semmoisena jolla ei ole kauneuden aistia ei jalaja tunteita. Hän näki Liisan kasvojen rumat rypyt, mutta ei nähnyt niitä suuria kärsimyksiä, jotka oli vedetty harsoksi niiden rypyyden päälle. Hän näki Liisan ja Ollin kärsimyksissä eläimellisen rauhaan pyrkimisen, eikä sitä ihmeen suurta ja jaloa runoutta: elämän kovien sääteiden ja luonnonlakien alle alistumista, johon alistumiseen koko luonto, jokainen kukka, hyttynenkin ja kaikki astuu jaloin tuntein, suurempana kuin soturi kuolemaan, suurena kuin marttyyri polttorioviole. (VH 88.)

Kertoja itse esittää kansan jäsenistä toisenlaista kuvaa, jossa painotuu kansan elämän yksinkertaisuuden rehellisyys. Ollin arkiaskareita

kuvatessaan kertoja sanoo: ”Rehellisessä työssä, työssä erehtyessänsäkin on ihmissielu ylevä, henki jalo. Se janoaa vettä: työn siunausta, sen tuomaa mielen rauhaa.” (VH 196.) Maijun käsityksissä kansa pohtii vain leipää ja lepoa, kertojan kuvassa kansa puolestaan saa yhtä korkealentoiset aatokset kuin sivistyneistökin. Ollia kuvataan näin: ”Työhönsä kiintyneenä, vakavana, mietti hän sitä suurta kysymystä. Hän mietti eläimen sielunelämää, tajusi eläimen surut, sen ilot, sen puhtauden- ja kauneuden kaipuun, luomakunnan yleisen suuren janon. Hän päästi sian pahnahan, levitti sinne kuivat olet ja puheli: (...)” (VH 210.) Toisaalta tässä sitaatissa ironisoituu sivistyneistön osaksi annettu suurten asioiden, kuten sielunelämän, pohtiminen, kun Olli laitetaan tarkastelemaan porsaan sielunelämää hieman samankaltaisella asenteella kuin Pudden nimittäminen päähenkilöksi Lassilan romaanissa. Pääosin kuitenkin kertoja korottaa kansan mahdottoman korkealle, kun taas Maiju laskee sen alas arkipäivän mahdottomuuteen.

Maijun mielestä kansalla ei ole tajua kauneudelle. Kertojan katsannossa tämäkin kyseenalaistuu. Kansa näkee kauneutta hieman erilaisissa asioissa kuin sivistyneistö. Kertoja kuvaa Ollia: ”Hän lähti tupaan. Räystään alla lymyili pääskysen pesä. Se oli nyt autio, kylmille jäänyt. Mikä sanomattoman hieno, surullinen kaunis käsite se oli Ollille! Autioksi jäänyt pääskysen pesä! (...) Niin mikä runouden aarre riippuikaan räystään alla!” (VH 212.)

Maijun kirjoittama romaani ”Vanhanpihan torppari” ilmestyy aikanaan ja saa hyvät arvostelut. Ystävänsä esteetikko Niilo Päivänsalon kirjoittamaa arvostelua lukiessaan Maiju miettii:

Hän luki edelleen: (...) ’Ja vielä enemmän: Ei kukaan tunne kansaa niin perinpohjin kuin hän. Kylmällä ivalla tunkeutuu hän kansan sielun salaisuuksiin ja klassillisella ivailulla vetää hän siellä päivän valoon kansan sieluelämän kaiken pimeyden. Suuri runoilija, taiteilija ja sivistynyt ihminen on tekijättäressä lihallistunut.’ (...) - Niilo parka! Jospa sinä tietäisit isällisen asemasi koomillisuuden! (...) - Tunnetko sitten sinä kansan koskapa voit antaa semmoisen todistuksen että ei kukaan - siis et sinäkään tunne kansaa niin hyvin kuin minä...’ (VH 303-304. Alleviivaukset Vatasen.)

Maiju ei pidä Päivänsalon ”isällisyydestä”, joka tarkoittaa sivistyneistöön kuuluvan arvostelijan ottamaa asiantuntijan asemaa. Maiju kyseenalaistaa arvostelijan asiantuntijuuden kansan olojen tietämyk-

sestä, ja teoksen loppuun mennessä Maiju kyseenalaistaa myös oman kansakuvansa.

Maijun tie kirjailijana ei siis kulje pelkästään naturalismista tolstolaiseen uskonnollisuuteen vaan tie vie myös erilaisen kansan pariin. Isällisyyden arvosteleminen oli hetkittäistä, ja teoksen lopussa isän kiltin tytön Maijun äänenpainot ja näkemykset yhtyvät kertojaan, joka alusta asti on nähnyt kansan kauneuden ja jalouden. Lopussa teoksen kerrotun moniäänisyyden muuttuu monofoniaksi lähimmäisenrakkauden, siis myös kansanrakastamisen, oikeudesta ja tärkeydestä, kun kertojan ja Maijun äänet alkavat soittaa samaa sävelmää jaloksi korotetun kansan hyvyydestä.

Samalla teos kuitenkin kyseenalaistaa kansaa kuvaavan kirjailijan sivussa pysyttelevän roolin ja autoritäärisen tarkkailijan katseen, joka jähmettää ja passivoi kansan alamaisten asemaan objektiksi. Liioittelemalla kansan alamaisuutta ja alhaisuutta romaani antaa mahdollisuuden tarkastella Maiju Laurilaa ironisena kuvana sivistyneistökirjailijasta. Maijuhan ns. palaa juurilleen ja riisuu yltään sivistyneistön vaatteen, jolloin hänen katseensa muuttuu ainakin periaatteessa kansaan kuuluvan katseeksi. Päivi Lappalainen kirjoittaa (2000, 234), että 1880- ja -90 lukujen kirjallisuudessa on nähtävissä kaksi toisilleen vastakkaista, mutta toisistaan riippuvaista linjaa. Toisaalla on usko kansan sivistämisen tärkeyteen, johon liitetään unelma kansan ja sivistyneistön liitosta sekä näkemys yhteiskunnallisten kuilujen ylittämisen mahdollisuudesta. Toinen linja on pessimistinen, ja edellisiä ihanteita purkava. Lappalaisen tuottamaan käsitykseen suhteutettuna *Veden haussa* -teoksella näyttää olevan hankauspintoja molempien aiemman kirjallisuuden linjojen kanssa. Maijun naturalistinen asenne kansaa kohtaa liittyy pessimistiseen traditioon ja kertojan esiintuoma myötämieli optimistiseen. Naturalismi, ja samalla pessimismi, kumoutuu teoksen lopulla saavutetussa linjojen sulautumiskohdassa. Näin ollen käsikirjoitus ei sovi Lappalaisen vastakohtaistavaan asetelmaan.

Rinnastettaessa Liisa Vatasen toiseen käsikirjoituskatkelmaan, lyhyeen *Kansan seassa* -hupailuun, teoksen koko kansankuvaus-asetelma ironisoituu. *Kansan seassahan* toistaa samaa asetelmaa. Siinä kirjailija Korpi on saapunut maalle Salovaaraan etsimään aiheita realistiseen romaaniinsa – käsikirjoituksessa mainitaan nimenomaisesti määrittely 'realistinen'. Tämän tarkkan määrittelyn voi senkin liittää ironiseen prosessiin, sillä realismiin voi tulkita merkitsevän todenkaltaisuutta, ja juuri

tämä todenkaltaisuus vaikuttaa kyseenalaistuvan Vatasen katkelmassa. Korpi ja hänen ystävänsä Koponen käyvät seuraavaa keskustelua sivistyneistön ja leipäihmiseksi nimetyn kansanihmisen eroa. Kuvauksessa ensimmäinen, Korven esittämä repliikki on vedetty yli: ” - No kyllä se Nietzsche on vaan suuri. (...) Koponen heittäytyi taas selällensä, ajatteli kirjallisen ylimystön ja kansan välistä eroa (...). [Korpi:] - Sitä vaan että kyllä se todellakin on nietzcheläisen ja leipäihmisen välillä ihmiskunnan ja eläinkunnan raja.” (KS 783–784.)

Maassa makoilevien, ranskalaisen Dumas'n räätälyä pohtivien miesten suussa Nietzschen ihannoiti näyttäyty humoristisena. Maiju Laurilan ajatus kansan tarkkailemisesta ja sen sielunelämään tutustumisesta sekä myös laajemmin sivistyneistön kansankuva ironisoituvat seuraavassa katkelmassa, jossa Koponen opastaa Korpea teostaan tekemään. Koponen sanoo: ” - Saathan sinä sen [kansan] sielun kiini. Sehän kaivelee leivässä kuin tuo sittapörö tuossa. Ja siitä sinä Korpi kuule kun laitat runon niin saat olla varma että se on ensi kirjamarkkinoilla tapaus.” (KS 785.) Tässä naurunalaistetaan myös kapitalistiset kirjamarkkinat ja sitä kautta lukevan yleisön kansankuvaus-arvostukset vihjaamalla, että todellisuuden tai todenkaltaisuudenkaan ja kuvausten välillä ei ole minkäänlaista välitöntä yhteyttä. Samalla vihjataan myös, että suhteellisen helpolla vaivalla voi saada aikaan kirjallisen menestyksen.

Liisa Vatasen *Veden haussa* -teoksessa kuvataan siis sitä, miten torppareita pitää kuvata kirjallisuudessa. Erilainen lähtökohta suhteessa torppareihin on J. I. Vatasen ainoassa julkaistussa teoksessa, *Avuttomia* -romaanissa (1913, = A): se kuvaa torppareita, Olli ja Mari Varista, jotka ovat raataneet torppansa hyväksi koko elämänsä. Torppa kuuluu Ville Hukalle, joka omissa taloudellisissa vaikeuksissaan ryhtyy myymään maitaan. Siksi Varisten torppaa uhkaa myynti ja vanhuksia häätö. Samalla Variksia uhataan myös toiselta taholta, sillä heidän velkansa Pekka Hyypän puotiin on siirretty toisiin käsiin, jotka nyt haluavat takaisin maksua. Vanhusten elämä on pelkkää toivottomuuden kasaantumista eikä apua tunnu löytyvän, ei myöskään omilta lapsilta, jotka hekin elävät kurjuudessa tai huonoilla teillä. Ainoa toivo on Helsingissä asuva Siljatyttö, joka kuuluu rikastuneen. Tosiasiassa Silja on toiminut bordellissa prostituotuna ja joutunut vankilaan. Viettelemällä senaatin virkamiehen Silja saa hankittua rahaa isälleen, joka palaa kotiinsa kohtaamaan lisää toivottomuutta. Vaimo on kuollut ja tämän haudalta palatessaan Olli löytää kotinsa maahan revittyinä.

J. I. Vatasen romaanin maailmassa kaikki on kurjaa: aika etenee maaten Ollin ja Marin elämässä, jossa ”vaivalloinen viikko oli taas eletty” (A 155). Säätila on aina masentavaa, ulkona ”ei näkynyt mitään muuta kuin yhtä ainoaa harmautta” (A 157). Kun Olli käyskentelee harmaudessa – aina hikisenä sekä sielun tuskasta että raskaasta työstä – torpparinvollisuuksiaan eli työsarkaansa hoitamassa, kuvataan hänet analogisena erilaisille eläimille. Kuikka, korppi ja huuhkaja ovat nekin aina yksin kuten Olli itse. Lassilan *Liika viisaassa* Sakari pysähtyy ihastellen tarkkailemaan eläinten touhuja. Vatasen romaanissa Olli pysähtyy hankin kanoja katselemaan. Vatasen kuvaamat kanat ovat ”vanhoja, laihoja” ja yksi niistä ”syöksyi kolmannen, rauhassa itseään kynivän kanan kimppuun alkaen sitä höyhentää” (A 161). Taistelu olemassa olosta ja ravinnosta on Vatasen maailmassa torppareita ja eläimiä yhdistävä asia.

Tässä kurjaakin kurjemmassa ja lohduttomassa kuvauksessa torpparikansaa käsitellään poliittisesti kantaa ottaen. Teoksen poliittisuus on ”päivänpolitiikkaa” eli J. I. Vatanen ottaa kantaa teoksen ilmestymisajankohdalle ominaiseen torpparikysymykseen. Romaani fabuloi Varisten perheen elämänkulun, yksittäisten perheenjäsenten kohtalot ja menneisyydet intensiivisellä eksessiivisyydellä – tapahtumat voisivat vastata kirjoitusajan todellisen maailman olosuhteita, mutta ne liioitellaan äärimilleen asti. *Avuttomia* käskyttää torpparit kapitalistisen maailman uhreiksi, passiivisiksi ihmiskurjiksi. Eksessiivisyydessään romaani käskyttää myös eläimet uhreiksi, kärsiväksi kansaksi.

Irmari Rantamalan *Harhama*-teoksessa kansankuvaus ja kansa saavat paljolti toisenlaisen käsittelyn. Suomeen palattuun Harhama oleskelee maaseudulla sekä kirjoittaen suurteostansa että kiertäen puhumassa syrjäkylillä vanhasuomalaisen puolueen agitaattorina. Hän tapaa paljon pieneläjiä, ja ”[N]ämä ihmiset olivat niitä Suomen viljelyssodan sankareita, joiden kunniaksi eivät oppineet laula runoja ja joiden mulalle ei kaikitellen kumahda kirkonkellokaan”. (H 1232). Liisa Vatasen käsikirjoituksiin rinnastettuna Rantamalan teoksessa on erilaista jo pelkästään kansa-käsitteen käyttö. Vatasen teoksissa kansa tarkoittaa nimenomaisesti maalaisia pieneläjiä, torppareita, kun taas *Harhamassa* kansalla tarkoitetaan koko ’suomensukua’, niin sen ylioppilaita, taiteilijoita, oppineita kuin pieneläjiäkin. *Harhamassa* kansa-käsite saa kansakunnan piirteitä.⁴²

Kansa-käsite ja työväki-nimitys toimivat käskysanan logiikalla asettamalla ruumiit tietynlaisiin hierarkkisiin kategorioihin. Pietarilaisessa ’Hornan luolassa’ raatavia miehiä ja naisia kutsutaan puolestaan työväeksi, työläiseksi tai joukkoihmiseksi. Tämä nimitysten logiikka toimii suhteessa niihin poliittisiin kannanottoihin, joiden välillä Harhama itse tekee heiluriliikettään. Hornan luolan riistoa ja kurjuutta kuvaavassa osiossa kriittiseen tarkasteluun asettuu kapitalistinen voitontavoittelu, joka toimii työväen voimia yhtään säästämättä, saati ajattelematta. Harhama itse alkaa vakuuttua Hornan luolan oloja tarkastellessaan sosialismin kumouksellisesta voimasta. Kutsumalla Hornan luolan työntekijöitä nimenomaisesti työväeksi ja joukkoihmiseksi korostetaan työläisten eroa omistavaan luokkaan ja samalla heidät identifioidaan yhteisvoiman, joukkovoiman edustajiksi.

Suomalaisista puhuttaessa taas käytetään kansa-käsitettä, mikä selittyy toisaalta kytkennästä kysymykseen Suomen itsenäisyydestä ja toisaalta kysymykseen kansalaisten eriarvoisuudesta. Poliittisena kannanottona, joka on myös Harhaman mielipide, teos esittää pyrkimyksen tasa-arvon saavuttamiseen. Kun kansalla tarkoitetaan kaikkia suomalaisia, koko kansakuntaa niin alhaisimmista ylhäisimpiin, voidaan ajaa sekä tasa-arvoisuutta että Suomen itsenäistymistä Venäjältä. Liisa Vatasen ja Rantamalan teoksia yhdistää niiden tapa rakentaa vastapisteitä. Vatasen käsikirjoituksissa vastapisteparina toimii kansa/sivistyneistö, Rantamalan teoksessa taas (Suomen) kansa/venäläiset sekä toisaalta hyväosainen ja huono-osainen kansa.

Kansankuvauksen arvostelu tuodaan *Harhamassa* esiin suhteessa kansan jäsenten keskinäiseen eriarvoisuuteen. Tämä eriarvoisuus konkretisoidaan sekä yksityisomistuksen että torpparikysymyksen kautta. Seuraavassa pitkässä lainauksessa kertoja tuo Harhaman fokalisoimana arvostelun esiin:

Mutta nämä olivat ainoastaan historian ja kirjallisuuden lehdille kansasta piirrettyjä kuvia. Kansa oli niissä kuvattu eheänä, runollisena, kauniina ja juhlallisena, kuin kirkkoväki, joka on unohtanut arkipäivän huolet. Semmoisena oli kansa kuvastunut Harhaman mieleen kirjallisuuden värikuvista, kun hän etsi sieltä vastausta yhteiskunnalliseen kysymykseen ja yksityisomaisuuden syntyyn. Muuta varmaa vastausta ei hän saanutkaan kysymyksiinsä, kuin nämä kuvat. Mutta ne kuvat eivät vastanneet koskaan todellisuut-

ta. Ne olivat yksipuolisen kauniita tai synkkiä, ja niistä sommiteltu kokonaisuus oli liikkuva kaaos, jossa varjo löi kumoon valon ja valo varjon. Ja kun hän lähti vaalipuheitansa pitämään, astui kansa ja sen elämä köyhissä korpikylissä hänen eteensä kokonaan toisena, kuin kirjallisuudesta ja historian kulusta vedetyissä johtopäätöksissä. Kansan elämän olemassa oleva historian hetki löi useissa ja juuri pääkohdissa rikki entisyyden johtopäätökset, ilmeten kokonaan toisena, kuin muinaisuudesta vedettyinä johtopäätöksinä: *Koko* kansa oli muinaisuudesta lähtien raatanut tasan yhtäpitkät työpäivät siinä työssä, jolla maa raivattiin viljelykselle ja jolla luotiin sen arvo, mutta se työ oli eri tavalla palkinnut tekijänsä. Yhdet se oli tehnyt maan herroiksi, toiset armostomana äitinä sysännyt pois rinnoiltansa ja heittänyt maan herrojen armoille. (H 1225–1226.)

Harhaman mielestä historiankirjat ja kaunokirjallisuus välittävät kansasta kuvaa, joka ”ei koskaan vastaa todellisuutta”. Tämän käsityksen voi liittää historioitsija Benedict Andersonin (1991/1983) luomaan käsitykseen kansasta/kansakunnasta kuviteltuna yhteisönä. Andersonin mukaan kansakunta on kuviteltu poliittinen yhteisö, jossa kuvitelmat koskevat monta tasoa. Ensinnäkin kansakunta on yhteisönä kuviteltu, koska sen jäsenet eivät koskaan tunne kaikkia toisiaan vaikka mielikuvissa ylläpidetään yhteenkuuluvuutta. Kansakunta on kuviteltu yhteisö myös siksi, että huolimatta siinä vallitsevasta eriarvoisuudesta sen ajatellaan rakentuvan syvälle toveruudelle. (Ks. Anderson 1991/1983, 6–7.)

Rantamalan teoksesta lainaamassani sitaatissa toki kritikoidaan kirjoissa tuotettua kansan kuvaa, joka kuvaa kansan ”eheänä, runollisena, kauniina ja juhlallisena” tai mustavalkoisena eikä koskaan sellaisena, että sekä varjot että valot pääsisivät samaan kuvaan. Kirjoissa kuvattu kansa näyttää liian yhtenäiseltä, koska todellisessa elämässä palkkio jaetaan eriarvoisesti. Mutta samalla teoksessa esitetty vaade maan hyväksi tehdyn työn palkitsemisen tasa-arvoistamisesta itse asiassa implikoi käsitystä kuvitellusta yhteisöstä, joka jakaisi keskinäisen toveruuden ja rehellisyyden perusteella jäsenilleen yhtä hyvät palkkiot: korostetaanhan lainauksessa kursiivilla koko kansan osallistumista yhteiseen työhön pitkän yhteisen historiansa aikana.

Harhamassa esitetty kritiikki kansakuvaa kohtaan näyttää ristiriitaisena. Toisaalta se arvostelee kansan eri osien esittämistä yhdessä eheänä joukkona, kun kerran todellisuudessa taloudellinen eriarvoisuus

on olemassa olevaa. Toisaalta teos itse ylläpitää eheän kansan kuvaa puheessaan kritiikittä sen pitkästä yhteisestä menneisyydestä⁴³:

Nyt ovat Suomen pojat ja tytöt kokoontuneet kokkotuliensa ympärille. (...) Nyt on suomensuvun kevätjuhla. Tuhatvuotinen työnkylvö heilimöi ja väki on kokoontunut kokkotulille katsomaan tätä viljansa kukintaa, joka kulkee suurina kulkueina heidän ohitsensa: Etumaisena kulkee koulukulkue. (...) Se on suomensuvun henkisen työn työjoukko.(...) Se oli suomensuvun ruumiillisen työvään kulkua. (H 1223.)

Ristiriitaisuus johtune siitä, että teoksessa esiintuodun kirjallisuudessa esitettyjen kansakuvien arvostelun terän halutaan kohdistuvan enemmänkin teoksen ajankohdan poliittisiin ja taloudellisiin oloihin – jotka sallivat eriarvoisuuden – kuin kansakuvaan sinänsä. Näin ajatellen kansankuvauksen kritiikki liittyy teoksessa näyttäytyvään laajempaan kontekstiin, nimittäin modernisaatio-kritiikkiin.

Nostalginen ajatus kansan yhteisestä menneisyydestä, työskentelystä yhteisen maan vuoksi näyttää ristiriitaisena suhteutettuna teoksen osioon, jossa Harhama ikään kuin lukee historian kirjoista Suomen yhteiskunnallisista ja poliittisista oloista. Ilmaukseni ’ikään kuin’ viittaa kertojan ilmaukseen, jonka mukaan ”[m]enneisyyden vaikutelmat, sen tapaukset nousivat historian kätkeistä, kuin kuolleet haudasta ja alkoivat vaikutelmillansa luoda ihmistä kilpaa nykyisyyden melskeiden kanssa.” (H 778–779). Näitä ”menneisyyden vaikutelmia” Harhama tutkii historian kirjoista: ”Nyt selaili hän taas sen tutulta tuoksahtavia lehtiä. Hän sieppasi sieltä kuivan tosiasiain, puhalsi kuolleisiin tapauksiin hengen ja muodosteli niistä oman mielikuvituksensa vallattomia, kiehtovia kuvia, tarttuen itse niiden kiehteiden näkymättömiin satimiin.” (H 779.) Kuiviksi nimetyistä yhteiskunnallisista tapahtumista *Harhamassa* esitetään siis ”kiehteiden näkymättömät satimet” eli Harhaman tulkinta. Harhama tekee historiasta kirjallisuutta tulkiten sitä, värittäen sitä ja antaen sille sellaisen muodon kuin yleisemminkin kaunokirjallisuudella on. Toisin sanoen Harhama fabuloi Suomen kansalle historian.

”Vallattomissa ja kiehtovissa kuvissa” esitetään fennomaanien ja ruotsalaismielisten kamppailua toisiaan ja Venäjän tsaria vastaan. Ajallisesti liikutaan Snellmanin (Harhaman versiossa Tarvas) ajoista aina suurlakkoon sekä yleisen/yltäläisen äänioikeuden saantiin asti. Har-

haman historian tulkinnan voi lukea kertovan niistä muutoksista, joita 1800-luvun jälkipuoliskolla Suomessa tapahtui talouselämän liberalisoituessa, yhteiskunnan muuttuessa luokkayhteiskunnaksi ja puoluemuodostelmien syntyessä ja puolueitten välisten ristiriitojen puhjetessa. Historiikki kertoo myös snellmanilaisen ajattelun muutoksesta: vuosisadan alkupuoliskon konsensus kansan ja kansakunnan yhteisestä edusta kyseenalaistui vuosisadan lopun lähestyessä. Kansallisen toiminnan päämäärät ja sisällöt välineellistyivät tällöin palvelemaan poliittisia ja yhteiskunnallisia valtapyrkimyksiä. (Ks. Karkama 1994, 73.)

Tarvaan eli Suomen Vipusen joukkojen sanalliset yhteenotot ruotsalaismielisten viikkiläisten (johtajana Rooland Viik) kanssa ja myöhemmin sosialistien kanssa kertovat tarinaa kaikkea muuta kuin ”eheästä, runollisesta” suomensuvusta. Se eheys ja yhteys löytyisi nostalgisista muinaisajoista, joita teoksessa ei kuitenkaan juuri kuvata, koska arvostelun kärki kohdistuu nykyaikaan. Implisiittisesti ristiriitaisuudet tosin voi lukea nekin arvosteluna väärään suuntaan suunnatusta kamppailusta: yhteinen vihollinen löytyisi Venäjältä. Toisaalta teos kuitenkin yksityisyritteliäisyyttä kritikoidessaan asettuu ikään kuin yhtenäisyyden puolelle, onhan yksityisomaisuus pois yhteisöltä. Harhaman tulkinta historiasta voidaan myös lukea kritiikkinä vanhasuomalaista puoluetta kohtaan, joka on harhautunut alkuperäisestä Snellmanin kansalaistoiminnan ideologiasta.

Rantamalan *Harhamassa* kansankuvaus kerrostuu siis monin tavoin. Teos itse kuvaa kansaa, Harhama kommentoi kirjoitettujen kansankuvausten tapoja ja fabuloi itse kansaa tekemällä siitä osan suurteostaan. Samoin kuin Liisa Vatasen Maiju Laurila, myös Harhama palauttaa kansan osaksi omaa ajatteluaan, omaa luovuuttaan ja omaa filosofiaansa. Näin ollen voisi väittää, etteivät Liisa Vatanen tai Irmari Rantamala kuulu vähäkirjallisuuteen vaan heidän teoksensa, kuten myös J. I. Vatasen romaani, ottavat toki kantaa kysymykseen kansasta, mutta asettuvat kansan äänitorviksi ja puolestapuhujiksi, jopa kansan yläpuolelle. Tämä yläpuolelle asettuminen on ominaista teosten tilallisten ulottuvuuksien kuvauksille: Harhama laskeutuu konkreettisesti maan alle tarkkailemaan Hornan luolan orjuutettua väestöä. Liikkuessaan pietarilaisen kurjaliston tai suomalaisten pieneläjien parissa Harhama tarkkailee heitä samanaikaisesti kansaa määrittävää käskysanaa muotoillen. Liisa Vatasen Maiju Laurilalle torpparit ovat sananmukaisesti alempiarvoisia

aina siihen asti kunnes heidät kohotetaan aivan mahdollottoman korkealle. Maiju Lassilan kuvauksissa puolestaan pysytellään kansan parissa, kansan tasossa jo hahmojen liikkumisen tai tilallisten suuntien myötä. Jos teoksissa ”kohotetaan korkealle”, se tehdään irvailen ja hauskuuttaen.

Kysymys yksilön ja sosiaalisuuden suhteesta toimii tekijänimillä myös eri tavalla. Liisa Vatasen Maiju Laurilassa toteutuu yksilöllinen ”kehitystarina” ja omanlaista yksilön muutostarinaa rakennetaan myös Harhamasta. Halutessaan voisi jopa ajatella, että esimerkiksi Maiju Lassilan *Kuolleista herännyt* kertoo yksilön, Jönni Lumperin, seikkailutarinaa ja kuvaa tämän kohoamista taloudellisen rikastumisen portailla ja hyppäämistä niiltä alas. Tarkastellessani romaania ensimmäisessä käsittelyluvussa kirjoitin esiin sen kapitalismikriittisyyttä. Jönni Lumperi pukee päälleen rikkaan miehen *merkit* eli hännystäkin ja silinterin, minkä vuoksi häntä aletaan kohdella rikkaana kauppaneuvoksena. Tätä merkisysteemiä voi kutsua Félix Guattarin (2009, 244) käsitteen mukaisesti *semiokapitalismiksi*, jossa pääomasta on tullut ihmisten sisäistävä semioottinen operaattori. *Kuolleista heränneissä* juuri se automaattisuus, jolla Jönniä aletaan kohdella rikkaana miehenä, kertoo semiokapitalismin lävistävyydestä. Vaikka siis romaani keskittyykin Jönniin, sosiaalinen ja kollektiivinen ympäristö ei toimi Jönnin yksilöllisen tarinan kehyksenä vaan ottaa aktiivisesti osaa siihen. Jönni luopuu kapitalismin merkikielestä, niin vaatteista kuin yksilöivästä erisnimestään. Samalla hän luopuu niiden käskysanakieliopista, joka määrittelee ihmisiä. Jönni, jos kuka Maiju Lassilan hahmoista, kulkee kohti tulevaa kansaa, kansaa ulkopuolella kapitalismin ja sen semioottisen käskyvallan.

Edellisen käsittelyluvun tarkasteluissa pohdin Harhaman tekijyyttä, ja väitin hänen haluavan tulla Suureksi Kirjailijaksi, joka kokee itsensä niin profeetaksi kuin Valituksi. Tätä väitettä voi tarkastella myös sen kautta, miten Deleuze (1987/1977, 51–53) tekee eron Suuren Tekijän ja vähäisen kirjoittajan/kirjailijan välille. Suuri Tekijä on lausuman subjektiksi, kun taas kirjoittaja ei ole. Lausuman subjektina tekijä on ”henki”, joka joskus samastuu kuvattaviensa kanssa tai sen idean kanssa, jota kuvattavat esittävät. Joskus tekijä rakentaa välimatkaa, joka mahdollistaa tarkkailun, arvostelun, pitkittämisen. ”Tekijä luo maailman, mutta ei ole olemassa maailmaa, joka odottaa luomistaan”, Deleuze (1987/1977, 52) sanoo. Juuri tällaista Suuren Tekijän strategiaa Harhama rakentaa luodessaan kirjoittamassaan teoksessaan uuden maailman ja tarkkail-

lessaan kriittisesti kohtaamiaan henkilöitä. Näkemykseni mukaisesti Liisa Vatasen Maiju Laurilaa voi myös määritellä pyrkimykseksi Suureen Kirjallisuuteen ja Suureksi Tekijäksi. On huomionarvoista se, miten Untolan tekijänimien teoksissa keskitytään kuvaamaan juuri Suuriksi Tekijöiksi määritettyjä kirjailijahahmoja – se on siksikin tärkeää, että koko Untolan moninimisessä tekijäkoneessa kokonaisuudessaan on olennaista pyrkiminen pois kaikesta Suureen Tekijyyteen viittaavasta.

Tätä Harhamalle ja Maiju Laurilalle ominaista Suurta Tekijyyttä ei silti voi siirtää kuvaamaan myös Liisa Vatasta saati Irmari Rantamalaa, vaikka *Harhama* ja *Martva* luovat omanlaisensa maailman. Deleuze ja Guattari (1986/1975, 17) kirjoittavat vähäkirjallisuuden kolmanneksi ominaisuudeksi sen, miten siinä annetaan kaikelle kollektiivinen arvo, poliittisuus lävistää kaiken. Vähäkirjallisuus on kansan asia siinäkin, ettei sen lausumien subjektiksi voi määrittää yksilöä, vaan lausumat ovat kollektiivisia koosteita. Tätä Deleuzen ja Guattarin viimeistä vähäkirjallisuuden osa-alueetta tarkastelen suhteessa Untolan tekijänimien teosten kompositioissa ilmaistuun kaksoisartikulaatioon eli ilmaisun kerrostumiseen.

Harhamassa on toki lukuisia puhujia, Perkeleestä hänen enkeleihinsä, Harhamaan ja tämän teokseen, mutta tämä äänien moneus on pikemmin sarjoittunutta, peräkkäistä kuin kollektiivista ääneen puhumista. Liisa Vatasen *Veden haussa* -teoksesta voi niin ikään väittää, että Maiju Laurilan ja kertojan äänet lopulta sulautuvat yhteen. Sitä ennen kuitenkin erityisesti Maijun kansakäsitysten rinnalla kulkee toinen, ironisoiva ääni. Maiju Lassilan romaaneissa puolestaan lausuman kollektiivinen kooste tuodaan jopa liioitellusti esiin Sakari Kolistajan saarnojen jatkuvassa vieraiden sanojen, sitaattimuunnosten kerrostumisessa. Huumorin kautta Lassila myös kutsuu erityisesti ”omaa väkeään” nauramaan, jolloin fabulaatio vaikuttaa kulkevan kansan kanssa.

Rantamalaa olisi houkuttelevaa nimittää Suureksi Tekijäksi, mutta *Harhaman* ja *Martvan* ilmaisun muotoa ja ainesta tarkastellessa siitä tulee vaikeaa, melkein mahdotonta. Vaikka teoksissa kuljetaan suurten totuuksien äärellä, moraalisten painotusten raskauttamana eli ohi sepitteen voimien, ei teosten ilmaisua voi nimittää muuksi kuin vähäkirjallisuudeksi. Kokonaisuudessaan Rantamalan laajat teoksessa ovat välissä-kirjoittamista, kirjoittamista, jota ei aseteta yhteen kategoriaan. Ilmaisun muodon tasossa jo pituus, yhteenlaskettuna melkein 3000

sivua, ja ilmaisun aines, vaihtelevat tasot (Perkeleen maailmasta Harhaman teoksen maailmaan ja Harhaman elämän juonen seuraamiseen, jotka *Martvassa* vaihtuvat nuorten elämän seuraamiseksi), kielen tauottelu eksessiivisellä kolmen pisteen käytöllä, kaikki nämä saavat Rantamalan teosten kielenkäytön värähtelemään vähäkirjallisuuden taajuuksilla. Tosin, jos keskittyy teosten sisällön aineksessa erityisesti kansaa koskevaan kirjoittamiseen, teoksen poliittinen aspekti alkaa näyttäytyä pikemmin kansaa kohti kulkemiselta, kuin vähäkirjallisuudelle ominaiselta kansa-kirjoittamiselta.

Liisa Vatanen ja J. I. Vatanen näyttävät selvemmin kansan puolesta kirjoittajilta, joille kansa on olemassa jo kirjoitettaessa, mutta silti teoksille ominainen eksessiivisyys vie teoksia kohti vähäkirjallisuutta. Maiju Lassila puolestaan kirjoittaa tulevaa kansaa ajatellen, sen kanssa. Toisin sanoen: Maiju Lassilan tyylin talon pihamaalla asuvat rinnakkain naureskellen kotitilan porsaas, ihmiset, kissat ja koirat kun taas Liisa Vatanen ja J. I. Vatanen ovat rakentaneet talonsa takapihalle erillisen, väliaikaisen kodan kansaksi kutsutulle väestönosalle. Irmari Rantamala puolestaan on rakentanut tyylin talostaan huteran hirsikartanon, jonka raoista ja väleistä mahtuu kulkemaan monenmoista porukkaa pihalta sisään ja ulos. Kotitaloiksi hahmotettuina Maiju Lassilan asuntola on pirtti, Liisa ja J. I. Vatasen puolestaan porstua ja Irmari Rantamala asustaa salin puolella.

Viitteet

¹ *Mitä filosofia on?*-teoksessa Deleuze ja Guattari (1993/1991, 174) määrittelevät perseptin ’luonnon ei-inhimilliseksi maisemaksi’ ja affektin ’ihmisen tulemisen ei-inhimilliseksi’. Nämäkin määrittelyt siis painottavat prosessimaisuutta; miten eletyt havainnot ja koetut tuntemukset käyvät läpi tulemisen prosessia, jossa ne asettavat kokija-havainnoitsijan ei-henkilökohtaisen alueelle.

² Eino Leino (2.6.1909) kysyy arvostelussaan: ”Mitähän jos tässä olikin kysymyksessä vain eräs jättiläiskokoinen kirjallinen Humbert-juttu, jonka rinnalla kaikki entiset ja jo tavaksi tulleet samansuuntaiset ajanilmiöt olisivat tuskin paljaalle silmälle erotettavia?” Leino saattaisi viitata hollantilaiseen Humbert de Supervilleen (1770–1849), jota kutsutaan yleisesti Humbertiksi. Hänellä oli elämänmittaisena tavoitteena luoda eri aikojen ja eri sivilisaatioiden käyt-

tämistä ikonisista koodeista ja kulttuurisineistä universaali ”ilmaisun kielioppi”, löytää perustavaa laatua oleva muotojen logiikka kaikkien mahdollisten muotojen takaa. Humbert matkusti ympäri maailmaa tutkiakseen muinaista artefaktiperintöä. Kun hänen ei ollut mahdollista saada mukaansa kotiin esimerkiksi Pääsiäissaarten suuria patsaita, hän teki niistä jäljennökset kotiin tuotaviksi. Näitä jäljennöksiä ja valmistumattoman *Essai*-teoksen monisataista käsikirjoitusta hän säilytti kaapissa. Nykyisin Humbertin kokoelma sijaitsee Leiden yliopistossa. (Ks. Stafford 1996, 113–121.)

³ ”Genret alas!”, Deleuze (Deleuze & Parnet 1987/1977, 17) huudahtaa. Deleuzen nojaavassa (kirjallisuuden) tutkimuksessa ei siis tarkastella teoksia niiden lajiin osallistumisen kautta – tätä näkemystä itsekin päällisin puolin noudatan –, ei ainakaan representationalistisen ajattelun mukaisesti tekemällä havainnoja siitä, miten teokset edustavat ja esittävät joitakin ns. genren yleispiirteitä. Deleuzen pohjaavassa kirjallisuudentutkimuksessa käytetyt käsitteet luodaan teoksen lukemisen kautta eikä a priori -ajattelun mukaisesti: jos teos käsitteellistää genreä ja tekee siitä probleeman, silloin teosta luetaan ja ajatellaan ns. genren kautta aktiivisesti eikä ennalta annettujen ehtojen tai edellytysten kautta. Toisin sanoen, genreä ”yleiskäsitteenä” ei ole olemassa vaan Deleuzelle ominaisesti sitäkin voi pitää paradoksisena käsitteenä, joka määrittyy vasta tutkimuskohteen tarkastelun myötä.

⁴ Ajatus on Marcel Proustin postuumisti julkaistusta *Contre Saint-Beuve* -teoksesta (1954). Martti Anhavan käännöksessä (Proust 2003/1954, 277) kyseinen kohta on suomennettu näin: ”Hienot kirjat on kirjoitettu tavallaan vieraalla kielellä. Joka sanaan itse kukin meistä panee oman merkityksensä, tai ainakin oman mielikuvansa joka on usein käännösvirhe. Mutta kun kirja on hieno, myös kaikki mahdolliset virheet ovat hienoja.”

⁵ Deleuzen mukaan lingvistiikka on tehnyt paljon harmia kirjallisuuden ymmärtämiselle. Hänen mukaansa kielitiede nojaa liikaa ajatukseen kielestä tapapainoisena, harmonisena systeeminä – tämä harmonisuuden vaade syntyy tarpeesta tehdä kielitieteestä Tiedettä. Kielitieteilijät sijoittavat variaatiot, muunnelmat puheen (’la parole’) eikä kielen tasolle. Mutta kirjoittaessamme tiedämme – Deleuze painottaa –, että kieli on jatkuvassa epätasapainoisuuden tilassa niin, ettei voi tehdä eroa kielen ja puheen välille. Kieli koostuu kaikenlaisista heterogeenisistä virtauksista, jotka ovat toistensa kanssa epätasapainossa.

⁶ On syytä jälleen painottaa, miten *ilmaisun* käsite ei palaudu ihmisen ominaisuudeksi, saati intentionaalisen itse-ilmaisun toiminnaksi – toisin sanoen, ilmaisu ei kuulu kommunikaation alueelle. Kommunikaatio olettaa näkemysnäköisenä esimerkiksi, että on erotettavissa olevaksi (rationaalinen) yksilön sisäisyys, jaottelu yksityiseen ja julkiseen alueeseen, mahdollisuus välittää näitä yksityisen ja julkisen alueen piirteitä ja että se, mitä kommunikaatiossa välitetään, on tietoa (ks. Massumi 2002b, xiii.) Sen sijaan Deleuzen (ja Guattarin) näkemys

ilmaisusta kytkeytyy sekä Spinozaan että Leibniziin: ”Maailmaa ei ole olemassa sen ilmaisun ulkopuolella”, kuten Deleuze (1993, 132) kirjoittaa Leibnizia käsittelevässä teoksessaan. Ontologisena käsitteenä ilmaisussa on kyse elämän ajattelusta potentiaalisuutena luoda uusia kytkentöjä, asettua erilaisiin affektiiivisiin suhteisiin (vrt. Colebrook 2005, 93–94.) Spinozalainen ’ekspressionismi’ painottaa immanenssia: (niin ei-inhimillinen kuin inhimillinen) oleminen on yhtä kuin sen ilmaisu, sen valta ja voima toimia. Toisaalta ilmaisua voi ajatella myös tyylin (ja kielen) käsitteenä, jolloin se määrittyy ajattelun (tyylin) mahdollisuudeksi: ajattelun ”aines” ei ole erotettavissa sen muodosta. – Erinomaisen esimerkin Deleuzen ja Guattarin ilmaisun käsitteen monipuolisesta käyttämisestä taiteentutkimuksen alueella, nimenomaisesti dokumenttielokuvatutkimuksessa, tarjoaa Ilona Hongiston väitöskirja *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real* (2011).

⁷ *Mille Plateaux* -teoksessa Deleuze ja Guattari (1988/1986, 97) kirjoittavat: ”Mitä kutsutaan tyyliksi voi olla maailman luonnollisin asia; se ei ole mitään muuta kuin jatkuvan variaation toimenpiteitä.” (Suom. KK.) Sitaatissa mainittu ”jatkuva variaatio” ei ole ristiriidassa tyylin määritelmään sisällyttämäni toiston kanssa, sillä toisto määrittyy jatkuvasti eroksi, jossa (paradoksisesti) ainoa samana pysyvä elementti on juuri toistumisen tapahtuma.

⁸ Vaikka tyyli määritellään tässä yksilölliseksi ominaisuudeksi, ei kuitenkaan ole missään mielessä kyse subjektivismista, joka usein liittyy kirjailijoiden tyyliä käsitteleviin tarkasteluihin. Mihail Bahtin (1979, 8–78) esimerkiksi arvostelee jo melkein puolisata vuotta sitten kirjoittamassaan ”Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa” -kirjoituksessaan, miten niin kielifilosofia, kielitiede kuin tyylioppi postuloivat kirjailijalle ”oman” kielen ja tarkastelevat, miten tuo oma kieli toteutuu. Bahtinin esiin ottaminen tässä yhteydessä on asianmukaista siksi, että hänen käsityksensä kielen perustavaa laatua olevasta sosiaalisuudesta on läheinen Deleuzella ja Guattarille. Erityisesti Guattari viittaa eksplisiittisesti Bahtinin käsityksiin kirjoituksissaan. Deleuzelle ja Guattarille kieli on aina sosiaalista, lausumat ovat kollektiivisia ja he jopa kieltävät subjektiivisen lausuman olemassaolon. Kuten Gregg Lambert (2008, 62) painottaa: eriytymisen tai individuaation lähde ei ole koskaan yksilössä itsessään vaan nimenomaisesti sosiaalisen alueella.

⁹ Deleuze ja Guattari (1993/1991, 180) kirjoittavat: ”Kirjailija käyttää sanoja, mutta vain luodakseen syntaksin joka siirtää ne aistimukseen ja panee arkikielen änkyttämään, värisemään, huutamaan ja laulamaankin: juuri tätä sanotaan tyyliksi tai ”sävyksi”; se on aistimusten kieltä, kieleen itseensä sisältyvää vierasta kieltä, joka kutsuu tulevaa kansaa: oi vanhat carawhalaiset! Oi yoknapatawphalaiset!”

¹⁰ Kyseissä *Negotiations*-kokoelman kirjoituksessa, ”Mediators”, Deleuze (1990b, 121–134) käsittelee luovuutta, luovia henkilöitä ja tyyliä monialaisesti esimerkiksi tennistähti John McEnroen pelaamisen kautta.

11 Sepite-käsite on mielestäni kattava käänös, sillä se sisältää mahdollisimman monta vivahdetta Deleuzen käsitettä koskevasta ajattelusta – erityisesti Deleuze kirjoittaa sepitteen voimista *Cinema 2* -teoksen (1989/1985, 126–155) samanimisessä luvussa sekä Nietzsche-kirjassaan.

12 Sekä Deleuzen että erityisesti 'sepitteen voimien' nietzscheläisistä kytkenöistä kirjoittaa Gregory Flaxman teoksessaan *Gilles Deleuze and the Fabrication of Philosophy* (2012). Flaxman tarkastelee käsitteen aluetta laajasti esittämällä myös sekä Deleuzen että Nietzschen ajattelun suhdetta niin Immanuel Kantiin kuin G. W. F. Hegeliin. Tämän väitöskirjan kuulussa kirjallisuudentutkimuksen alaan ei liene tarkoituksenmukaista esittää yksityiskohtaisemmin tätä laajaa filosofista verkostoa.

13 Deleuze-tutkijoista erityisesti amerikkalainen kirjallisuudentutkija Ronald Bogue on perehtynyt fabulaation käsitteeseen lukuisissa eri kirjoituksissa. Bogue myös esittää kattavan käsitteellisen historian. Bogueen teos *Deleuzian Fabrication and the Scars of History* (2010) on erityisen mielenkiintoinen ”deleuzeläisessä” kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessaan Bogue rakentaa kokonaista kirjallisuuden tarkastelun ”mallia” pohjaamalla fabulaatioon ja siihen kytkeytyviin käsitteisiin. Bogue (2010, 1) sanoo teoksensa johdannossa havainneensa ”deleuzeläisessä” kirjallisuudentutkimuksessa ”anti-narratiivisen” painotuksen, jota hän itse vierastaa. Teoksellaan Bogue haluaa palauttaa ”tarinan” (ja myös ”historian”) ”deleuzeläiseen” kirjallisuuden tutkimukseen. Vaikka Bogueen teos on kokonaisuutena mielenkiintoinen kokeilu ja hahmotelma, voi kuitenkin kritisoida sen ”tarinan palauttavaa asetelmaa”. Sillä jos ajattelee kirjallisuudentutkimuksen narratologista perinnettä – joka jatkuu muuntuneena – on juuri tarinan käsite ollut kirjallisuuden analyysiä orjuuttava käsite. Tähän perinteeseen nähden Deleuzen anti-tarina -painotus (tai pikemmin pitäisi puhua anti-juoni -painotuksesta!) on vapauttavaa.

14 Deleuze ja Guattari (1993/1991, 203, 8ⁿ) kirjoittavat: ”*Deux Sources* -teoksen luvussa II Bergson analysoi fabulointia visionaarisena kyknä, joka selvästi poikkeaa mielikuvituksesta ja koostuu jumalien ja jättiläisten, ”semi-persoonallisten voimien toteutuvien läsnäolojen” luomisesta. Näitä esiintyy ennen kaikkea uskonnossa, mutta myös taide ja kirjallisuus voivat kehittää niitä.”

15 Transversaalisuus on Félix Guattarin käyttämä keskeinen käsite. Transversaalisuus pyrkii ylittämään kaksi ”umpikujaa”, vertikaalisuuden ja horisonttaalisuuden. (Ks. Genosko 2009, 51.)

16 Tarkastellessaan Maria Jotunin *Arkielämää*-teosta (1909) eksistentiaalisena romaanina Riikka Rossi (2011, 11) sanoo sen miljöökuvauksen niukkuuden viittaavan lajitraditioon. Nootissa Rossi (2011, 19 n15) arvelee, että dialogimuodon korostaminen visuaalisen realismin sijasta viittanee laajemmin slaavilaiseen käsitykseen mimesiksestä. Stephen Hutchingsiin (*Russian Modernism. The Transfiguration of Everyday*. Cambridge: Cambridge University Press 1997)

viittaamalla Rossi esittää, että mimesis ei ole slaavilaisille luonteeltaan visuaalista vaan liittyy ortodoksiseen käsitykseen Jumalasta dynaamisena ja ei-visuaalisena, ei-representoitavissa olevana hahmona. *Tulitikkuja lainaamassa* voisi olla luettavissa eksistentiaalisena romaanina, ainakin viistosti, jolloin sen dialogien runsaus ja kuvauksen vähyys voisivat olla lajiin liittyviä piirteitä.

17 Pekka Pesonen (1987, 298–337) esittää kattavasti pietarilaistekstin rakennusperiaatteita ja hahmottaa käsitteen muodostumista sekä pietarilaistekstin historiallisia muunnoksia väitöskirjassaan, joka käsittelee tekstiperheen keskeistä edustajaa eli Andrei Belyin *Peterburgia*.

18 Deleuzen ja Guattarin käskysana-käsitettä olen kuljettanut jo aiemmissa luvuissa. Sakari Kolistajan yhteydessä korostuu käsitteen alaan kuuluva ”ruumiittoman muutoksen” alue: Puhumalla itsestään liika viisaana ja nimittämällä pastori Pöndistä ja Jussi Punnittua miehiksi, joita ei ole liialla viisaudella siunattu, Sakari saa aikaan sen, että sosiaalinen yhteisö alkaa kohdella heitä sanojen mukaisina miehinä. Kuten Deleuze ja Guattari (1988/1986, 81) painottavat, käskysanaan kuuluu ajallinen välittömyys, samanaikaisuuden voima, joka näkyy siinä, miten käskysana saa ruumiittoman transformaation välittömästi aikaiseksi. – Miilla Tiainen (2012, 148–149) käsittelee väitöskirjassaan käskysanoja klassisen musiikin, oopperan yhteydessä. Tiainen ottaa esille, miten laulunopiskelijoita ”käskytetään” erilaisten laulamisen tekniikkaan liittyvien ohjeiden myötä. Tiainen huomauttaa, että hyväksyttävässä diskursiivisten ja eisdiskursiivisten tekojen välinen kytkös alkavat ”klassisen” äänenmuodostuksen harjoituksiin liittyvät käskysanat toimia ”kulkuväylänä kohti rajaa”. Tätä Tiainen ajatusta voi ajatella suhteessa Sakari Kolistajan käyttämiin käskysanoihin, joita muunnellessaan Sakari kulkee jo rajan yli!

19 Juhani Niemen (1979, 80–81) mukaan Sakari Kolistajan saarnat parodioivat erityisesti Laestadiusen *Huutavan ääni korvessa* -kirjoituksia (*Kolkuttajalehdessä* 1902–04 ja myöhemmin uutena painoksena 1906). Niemen mukaan Laestadius otti saarnoissaan usein Johannes Kastajan roolin.

20 Leena Kirstinä (2007, 28–30) ottaa nykykirjallisuutta käsitellessään esiin esimerkkejä kansallismaisemapanoraamasta myös vanhemmasta kirjallisuudesta. Pertti Lassilan *Metsän autuus* -tutkimus luonnosta suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950 niinikään esittää mielenkiintoisia väittämiä kansallismaisemasta ja sen muuttumisesta kirjallisissa kuvauksissa. Lassilan (2011, 147) mukaan 1800-luvun loppupuolelta lähtien luonto menetti kirjallisuudessa asemansa aatteellisena ja metafysisenä resurssina: automatisoituneeksi muodostunut tapa kuvata luontoa oli menettänyt taiteellisen ja esteettisen potentiaalinsa eikä maisemaa enää voinut käsitellä isänmaan symbolina. Maijun tapa kuvata Laestadiusen panoraamaa sopii Lassilan väitteeseen.

21 Peter von Bagh (1981) on pohtinut ”Algot Untolan salainen elokuva” -artikkelissaan Untolan kolmea ”tyylillistä virtaa” (Rantamalan, Lassilan ja J. I.

Vatasen). Hän käsittelee erityisesti sitä, minkälainen elokuva *Harhamasta* olisi voitu tehdä. Esimerkiksi *Harhaman* joukkotyökohtaus on Baghin mukaan kuin Fritz Langin tai Abel Gancen elokuvista. *Harhaman* tapa sekoittaa todellisuutta ja unennäköä on puolestaan kuin 1920-luvun avantgardistisesta elokuvasta. Romaanin leikkaukset ja kollektiivisten näkyjen vyöryntä puolestaan muistuttavat 1920-luvun neuvostoelokuvasta. Romaanin fantasioiva elementti puolestaan tuo von Baghin mieleen Jean Cocteaun elokuvat, toisaalta Hiiden myllyn bordellikuvaukset vievät aina varhaiseen Louis Feuilladeen asti, vaikka ivassaan ne muistuttavat Charles Chaplinia. *Harhaman* voi siis oikeastaan kytkeä lähes mihin tahansa 1900-luvun alun elokuvalliseen ilmaisuun!

²² *Harhamassa* otetaan osaa moneen viime vuosisadan alun ajankohtaiseen kulttuuriseen kysymykseen ja keskusteluun. Naishahmojensa kautta teos osallistuu esimerkiksi ”uusi nainen” -kuvastoon sekä siveellisyykeskusteluun. Tässä tutkimuksessa en puutu näihin aihealueisiin. Olen kirjoittanut Harhaman naishahmoista aiemmin artikkelissani ”Harhama ja hameet. Maskuliinisuuden kriisi ja naisen määrittäminen Irmari Rantamalan *Harhamassa*.” (Ks. Kurikka 1993.)

²³ Siru Kainulaisen (2011) tutkimus rytmistä Eila Kivikk’ahon lyriikassa tuo uusia avauksia rytmin tutkimiseen. Kainulainen painottaa rytmin ruumiillisuutta ja yhdenlaista ”välitilallisuutta” asettaessaan rytmin tarkastelun sanojen semanttisen tason viereen. Myös Kainulainen korostaa toistoa rytmin elementtinä. Kainulainen kehittää rytmikäisyyttä erityisesti Amittai F. Aviramin ja Nicholas Abrahamin pohjalta – kuten Deleuze ja Guattari Aviram painottaa rytmin toiminnallisuutta (ks. Kainulainen 2011, 18), muttei käytä rytmin yhteydessä ”ilmaisuun” liittyvää terminologiaa: rytmi ei niinkään ilmaise vaan toimii. Deleuzen ja Guattarin mukaan rytmi toimii juuri siksi, että se on ilmaisevaa.

²⁴ Uudemmasta suomalaisesta kirjallisuudesta Niemi (1979, 86) nimeää pila-saarnaperinteen jatkajiksi Paavo Rintalan ja Timo K. Mukan. Tähän joukkoon voisi lisätä vaikkapa Hannu Salaman ja Juha Hurmeen *Hullun* (2012).

²⁵ Jaakko Juteinin (2009/1816, 106) vuonna 1816 välimerkille antama nimitys ’taukous-merkki’ on osuva selityksineen: ”Näitä tarwitaan, koska sanat äkistäin lopetetaan, ehkä meiningi vielä kestäisi.”

²⁶ Rantamalan romaanissa nimetään useita Perkeleen enkeleitä. Päähenkilöt ovat Piru, Horna, Hiisi, Lempo, Kehno ja Paholainen. Muita enkeleitä ovat esimerkiksi ”tavallisemmin” nimetty Tuula sekä Raala, Uulemo, Uuva, Uuratti, Irvanto ja Iiranto, joka useimmiten johdattaa Harhamaa tämän teosta koskeissa näkymäilmoissa Perkeleen tahtomalla tavalla. Nämä oudot enkelinimet muistuttavat Harhaman teoksen näyissä nimettyjä hahmoja kuten Herve, Iila, Ooti, Aala tai Uura – erisnimissäkin painotetaan Harhaman teoksen ”perkeleellisyttä”: nimet muistuttavat kummallisuudessaan toisiaan. Toisaalta

erisnimien kautta vahvistuu koko romaanin komposition hämmentävä hypy, joka kerrotaa ilmaisun muotoa: romaanin loppupuolella kerrotaan, miten Harhama aloitti jo 10-vuotiaana suunnitella ja kuvitella Perkele-tarustoa, jonka hän kirjoitti 12-vuotiaana. Tämä noin 400-sivuinen tarusto on sen tapainen ”kuin tässä kirjassa on kuvattu.” (H 1690). Nyt aikuisena Harhama ”näki joka yö unissansa entistään suuremmoisempina kaikki ne perkeleiden kohtaukset, jotka tässä kirjassa on kuvattu” (H 1690). Toisin sanoen: vasta aivan romaanin lopussa, kuin selitykseksi, annetaan ymmärtää koko Perkeleen tarusto Harhaman koostamaksi ja kuvittelemaksi, ”hänen olemuksensa pahaksi taipumukseksi” (H 1758). Viittaukseni ’selitykseen’ liittyy siihen, että *Harhaman* kolmannessa niteessä kertojan asenne Harhamaa kohtaan muuttuu selvästi. Kertoja alkaa kritisoida ja epäillä Harhaman tekoja ja ajattelua. Pirjo Lyytikäinen (1997, 231) puolestaan kirjoittaa *Harhamasta* symbolistisena allegoriana: vaikka romaani kuvaisi mimeettisellä tasolla ihan mitä tahansa, on lopulta kyse aina Harhaman sisäisyydestä. Lyytikäinen vertaa tätä logiikkaa vanhaan allegoriatyyppiin, ns. psychomachiaan eli ajatukseen, jonka mukaan teksti kuvaa päähenkilön sielullisuutta.

²⁷ Harhaman kasvojen kulmikkouden ja luisevuuden esiin ottaminen voi olla jonkinlaista frenologista viittausta - frenologiassahan tehdään ihmisen persoonallisuudesta päätelmiä pään ”kuhmujen” perusteella. Sivistyssanakirjassa frenologia määrittellään ’opiksi kallonmuodon ja luonteenominaisuuksien vastaavuudesta’.

²⁸ Kertoja kuvaa Harhamaa myös näin: ”Hän oli kumouksen henki kaikissa joukoissa ollessansa...” (H 1159). *Harhamassa* vellovat tolstoilaiset, sosialistiset ja anarkistiset vallankumoukselliset aatteet. Ralf Kauranen ja Mikko Pollari (2009) käsittelevät ”Yksilön vapaus ja anarkian uhka” -artikkelissaan 1900-luvun alun anarkismia ja nimeävät tolstoilaisuuden sen merkittävimmäksi suomalaiseksi suuntaukseksi. Kauranen ja Pollari ottavat laajasti esiin myös venäläisen Pjotr Kropotkinin kirjoitukset, jotka vaikuttivat tolstoilaisuutta ”taistelevampaan vallankumouksellisuuteen”. Kaurasen ja Pollarin artikkelia hyväksikäyttämällä Harhamaa voisi kuvata idealistiseksi anarkistiksi, jolle anarkismi näyttäytyy, kirjoittajien sanoin (Kauranen & Pollari 2009, 199), ”jopa uskonnollisena, väkivaltaisena tai laiskan ja kärsimättömän ihmisen vaihtoehdonä sosialismille”.

²⁹ Degeneroituneista dekadenssin naishahmoista ks. Lyytikäinen 1997.

³⁰ Sakari Kolistajan hahmon kuvaamisen vaikeudesta Irmari Rantamala (7.1.1915) kirjoittaa kirjeessään Eino Railolle ja samalla nimeää itsensä liika viisaaksi ja tekeleensä roskaksi, sillä ne eivät noudata sääntöjä: ”Miten vaikea hullun kuvaaminen on mainitsen esimerkiksi etta eraan tylsamielisen kuvauksen olen kirjoittanut kolmeen kertaan ja kolmannella kasikirjoituksella lämmitin joulupaivana huoneeni. Hullujen ja tylsamielisten maailma on meille liika viisaille tavallaan vieras. On vaikea löytää siinä oikea sävy (...) Kirjoittaessani

mina näen henkilön joka ikisen eleen, liikkeen, kasvojen pienimmatkin piirteet, kuulen aänen sävyn y m ja jos näitä ym ei oteta huomioon vaan etsitään tekeleistani sita mita nihin en olisi suostukaan ottamaan: pykalia ja sääntöjä, niin ovat ne roskaa, vielopä viime luokan roskaa.” SKS:n kirjekokoelma 137, 353–388.

³¹ SKS:n kirjekokoelma 137, 431–450.

³² SKS:n kirjekokoelma 137, 397–408.

³³ Rantamalan *Harhamassa* siveellisyyttä käsitellään eri tavoin kuin Lassilan romaanissa. Harhaman kirjoittaman teoksen yksi teema on tunnesiveellisyyden ajatus, joka asettuu erityisesti vastoin kristillistä näkemystä avioliitosta. Harhama elää rouva Esemption kanssa ”avoliitossa”, joka perustuu keskinäiseen sopimukseen ja tunteeseen. Siveellisyys tosin saa romaanissa samankaltaisen merkityksen kuin Lassilan *Liika viisaassa*, jossa se pelkistyy ns. hyväksi tavoiksi – Harhaman ja rouva Esemption yhteiselämä nimittäin saa aikaan niin suurta närkästystä, että heidän pitää muuttaa pois asuinpaikkakunnaltaan: avioliiton ulkopuolinen suhde ei paikkakuntalaisille ole hyvien tapojen mukaista.

³⁴ SKS:n kirjekokoelma 137,431–450.

³⁵ Kohtaus jatkuu, kun iso pala aidasta tarttuu härän sarviin sen syöksyessä tielle, jota Sakari kulkee. Samalla tiellä kuljeksii myös iso sikalauma, joka pelästyy Sakarin pakoon juoksua. Kohtauksesta syntyy kiivas juoksu, jossa Sakari pakenee sikalaumaa, joka pakenee härkää. Lopulta ”[L]iika viisaalle ja hullulle ominaisella ketteryydellä ravasi hän suoraan tikapuita myöten mökin katolle nopeasti kuin kissa patsaan päähän.” (LV 217). Korkealle, tien pinnan yläpuolelle Sakari nousee romaanissa siis ainoastaan saarnaamaan tai eläimiä pakoon. Tämä härkäkohtaus on juuri sitä ”situatsiokomiikkaa”, josta Rantamala edellä olleessa kirjeessään kirjoittaa: kohtaus etenee kuin slapstick-komediassa. Kohtausta voi myös suhteuttaa *Harhaman* Aleksaner Vladimirovitshin väittämään lautumella käyvän härän eheästä elämästä, niin voimakkaasta esteettisyydestä, että siitä syntyy taideteos. Tämä kohtaus on juuri sitä: esteettisesti eheä, juoneltaan sujuva ja jopa konkreettiseen loppuhuipennukseen päättyvä.

³⁶ Käytän käsitteestä muotoa ’tuleminen-eläimeksi’ enkä ’eläimeksi-tuleminen’, sillä tahdon painottaa prosessia (tulemista). Toisin päin käytettynä (eläimeksi-tuleminen) ilmaisun muoto johtaa ajattelemaan pikemmin päämäärää (joksi-kin tulemista) kuin tapahtumista, muutosta sinänsä.

³⁷ Peter Stallybrass ja Allon White (1986, 44–59) kirjoittavat siasta transgressiivisena rajojen ylittäjänä, ambivalenttina eläimenä, johon liitetään kahtaalle vetäviä määritelmiä: sika on inhimillinen ja eläimellinen, ystävällinen ja vihamielinen. Tutkijat ottavat esiin sen, miten sika on (bahtinilaisittain) kynnykseläinen: keskiajalla siat olivat melkein mutteivät täysin kotitalouden täysjäseniä. Toisin sanoen tutkijoille sika on kilpailevien, ristiriitaisten ja toisiaan vastaan kamppailevienkin määritelmien paikka.

³⁸ Donna Haraway (2008, 27–30) arvostelee ankarasti tuleminen-eläimeksi-käsitettä, tosin hän pohjaa poleemisen kritiikkinsä ainoastaan *Mille Plateaux*-teokseen. Harawaylle keskeinen kritiikin aihe on siinä, etteivät filosofimiehet käsittele *tavallisia* eläimiä kuten kissa- ja koirailemmikkieleimiä, vaan he liikkuvat mystifioitujen susien ja laumaeläinten parissa. *Abécédaire*-elokuvan a-kirjaimessa käsittelyn kohteena on ’animal’, missä yhteydessä Deleuze puhuu myös kissoista ja koirista. Deleuzen perheessä on aina ollut lemmikkikissa, mutta hän itse ei erityisemmin pidä kissoista, vaikka tarkkaileekin niiden toimintaa. Deleuze myös sanoo, ettei hän ole kirjoittanut kissoista ja koirista, koska hän ei pidä siitä *subteesta*, jonka ihmiset niihin luovat: ihmiset rakentavat suhteen inhimillisyydelle esimerkiksi puhumalla lemmikeilleen kuin ihmisille. Kotikissaansa katsellessaan Deleuze on toki pohtinut territorialisaation ja kuoleman kysymyksiä.

³⁹ Maiju Lassilan teoksia voisi hyvinkin tarkastella näiden tulemisten sarjana: tuleminen-naiseksi (*Rakkautta*), tuleminen-lapseksi (*Manasse Jäppinen, Pojat asialla*), tuleminen-eläimeksi (*Liika viisas*), tuleminen-havaitsemattomaksi (*Kuolleista herännyt*). Rantamalan teokset sen sijaan ovat pikemmin *olemista*, ontologisia pohtiessaan mitä elämä on?, mitä taide on?, mitä nainen on? jne.

⁴⁰ Potentiaalisuus tässä yhteydessä viittaa myös siihen, mitä kansa *voi* tehdä, mihin kansa kykenee eli kyse on aiemmin esillä olleesta spinozalaisesta voimakäsityksestä.

⁴¹ Deleuzen ja Guattarin käsite on vaikea kääntää niin, että suomennos tavoitaisi käsitteen eri ulottuvuudet. Sitä on suomennettu ”vähemmistön kirjallisuudeksi” ja ”pieneksi kirjallisuudeksi” (ks. Deleuze 2007/1993). Vähäkirjallisuuskäännökseen olen päätenyt siksin, että nimityksellään Deleuze ja Guattari tekevät eroa ns. suureen kirjallisuuteen (’la grande littérature’, ’major literature’) myös kirjoittamalla välillä ’petite littérature’ -ilmaisua käyttämällä. Deleuze ja Guattari haluavat siis tehdä selvän eron kanonisoituun, Suureen (Kansallis) Kirjallisuuteen. (Ks. myös Thirouin 2007, 298–299.) Vähäkirjallisuus liittyy laajempaan ”taiteen tulemiseen-vähäiseksi” – toisin sanoen ei ole kyse pelkästään kirjallisuudesta, vaikka Kafka-kirjassa tekijät keskittyvät Franz Kafkaan. Muissa teoksissa puhutaan elokuvasta, musiikista ja muista taiteista tuleminen-vähäiseksi -käsitteen kautta.

⁴² Ilkka Liikanen (2003, 257–307) on selvittänyt kansa-käsitteen poliittista käyttöä laaja-alaisesti. Liikasen (2003, 258) mukaan ”kansan-sanana ututtaminen osaksi poliittista ydinkäyttöä (kansakunta, kansalainen, kansalaisyhteiskunta, kansanvalta jne.) ei ole yksiselitteisesti yhdistettävissä vain etnistä yhdenmukaisuutta korostaviin kollektivistisiin liikkeisiin ja osaksi suurta aatehistoriallista liberalismia ja autoritaarisuuden vastakkainasettelua.” Sen sijaan Liikanen korostaa, että käsitteen viljely on osa tietyn retorisen kuvion iskuvoimaa, jota poliittiset toimijat voivat käyttää hyväkseen mitä erilaisimpien tar-

koitusperien saavuttamisessa. *Harhamassa* kansa-sanaa käytetään juuri tällaisena poliittisena eleenä. Petri Ruuska (2009, 67–78) puolestaan on perehtynyt 1900-luvun alun *Valvojan* kirjoittajien tapaan käyttää kansa-käsitettä. Tässä yhteydessä Ruuska tarkastelee, minkälaisia mekanismeja käsitteen muodostus noudattaa. Nimeämällä tietty väestönosa kansaksi sitä voidaan lähteä muuttamaan haluamankaltaiseksi. Toisaalta kansa-nimitys mahdollistaa kuulumisen yhteen kokonaisuuteen. Kansan käsitteellä sekä selitetään eroja eri väestökerrostumien välillä että samanaikaisesti oikeutetaan niiden olemassaolo. Kansalle myös annetaan melkein minkälaisia attribuutteja tahansa, kunhan ne oikeutavat ja toteuttavat yksilöllisen kansan. Nämä Ruuskan havainnot vahvistavat sitä, miten kansa-käsite on käskysana: se tekee kansasta hierarkkisen yksikön. Laajemman aikaperspektiivin samansuuntaisista asetelmista tarjoaa Hannu Niemisen (2006) tutkimus kansallisen julkisuuden rakentumisesta Suomessa 1809–1917, jossa Nieminen tarkastelee laajasti julkisuusinstituution eri osia. Niemisen tutkimus havainnollista jo nimellään, miten julkisuus on suonut kansalle tietyn paikan: Kansa seisoi loitompana.

⁴³ Nationalismia tarkastellut Eric Hobsbawm huomauttaa, että ns. protonationalismin keskeisiä piirteitä ovat yhteinen kieli, yhteinen etnisuus ja yhteinen historia, vaikka ne yleensä ovat Andersonin käsitettä hyödyntäen kuvitellun yhteisön määrittäjiä (ks. Hobsbawm 1994/1992, 56–91).

5. Lopuksi: sepitteen voimat

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimelistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. *Algot Untola ja kirjoittava kone* -tutkimukseni jokainen luku on alkanut tällä samalla tavalla eli listaamalla Algot Untolan (1868–1918) käyttämiä nimiä. Tämä aloittamisen tapa, tietty ilmaisumuodostelma – tekijänimien jono – liittyy moneen eri asiaan. Ensinnäkin se kiinnittää huomion *toistoon*. Vaikka nimelistan ilmaisun muoto on jokaisen luvun alussa sama, ovat muodostelman sisällön aines ja muoto lopulta erilaisia, sillä kukin luku käsitteellistää näitä (tekijä)nimiä eri tavalla asettamalla niitä erilaisiin territorioihin. Nimilista ei siis toistu samanlaisena.

Toiseksi tämä aloittamisen tapa liittyy väitöstutkimukseni kompositioon. Aloituksesta tulee tarkasteluani jäsentävä toistuva *kertosäe*, joka soi kunkin luvun alussa uutena variaationa. Tämä kertosäe kytkeytyy laajempaan kokonaisuuteen eli Algot Untolan moninimiseen tekijyyteen. Tutkimukseni johdannossa nimesin tarkasteluani kehystäväksi kiintopisteeksi kysymyksen, miten Algot Untolan moniniminen tekijyys toimii. Tämä kysymys saa tarkasteluni kuluessa rinnasteiseksi tarkastelupinnaksi ongelman, mitä moniniminen tekijyys kykenee tekemään. Tutkimukseni ei siis niinkään pyri määrittelemään tälle kyseiselle tekijäkoosteelle identiteettiä vaan huomio kiinnittyy tekijänä toimimiseen ja sen eri osa-alueisiin. Jos tutkimuksessani on ylipäätään kyse tekijyyden ontologiasta, on tämä ontologia ymmärrettävä lähtökohtaisesti prosessiin, tapahtumiseen tarkentuvana – näin ollen tekijyys nähdään tässä tutkimuksessa jatkuvana muutoksenalaisuutena, liikkeenä, *tulemisenä-tekijäksi*.

Algot Untolan moninimisen tekijyyden toiminnan tarkasteluani kehystää ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin prosessifilosofia ja materialistinen epistemologia. Laajana raamina toimii Deleuzen ja Guattariin nojaava näkemys *tekijästä käsitteellisenä henkilönä*. Algot Untolaan kytkeytyvän koneen kirjallisessa tuotannossa, niin eri tekijänimien julkaistuissa teoksissa kuin eri tekijänimien julkaisemattomissa käsikirjoituksissa sekä tekijänimien laajassa kirjeenvaihdossa, tekijänä toimimisen ongelmavyyhtiä käsitellään niin monelta eri kantilta, että on oikeutettua väittää tekijänimien käsitteellistävän tekijyyttä. Tekijä-käsite kytkeytyy puolestaan laajempaan *ajattelun kuvaan* sekä *käsitteellisiin henkilöihin*. Untolan tuotannossa kuvataan lukuisia erilaisia tekijähahmoja, jotka nekin problematisoivat omalta osaltaan tekijyyttä, ja tässä problematisoinnissaan hahmot manifestoituvat käsitteellisinä henkilöinä. Myös tekijänimet ja se, jota kutsun Algot Untolaksi, ovat käsitteellisiä henkilöitä. Näiden henkilöiden erilaisia toiminnallisia funktioita tarkastelen tutkimuksessani.

Algot Untolan moninimisessä tekijyydessä on kyse liikkeestä pois viime vuosisadan alkupuolen (suomalaisesta) tavasta hahmottaa tekijää yhtäältä arvostettuna taidekirjailijana ja toisaalta vähemmän arvostettuna kansankirjailijana. Tuotannoissaan Untolan eri tekijänimet tarkastelevat näiden tekijähahmojen välistä jänneväliä. Niin Liisa Vatasen julkaisemattomassa *Veden haussa* -käsikirjoituksessa kuin Irmari Rantamalan *Harhamassa* ja *Martvassa* kuvatut tekijähahmot liikkuvat jännevälin ääripisteiden välillä. Tekijänimien kirjeenvaihdossa puolestaan taidekirjailijat nimetään ”oikeiksi ja varsinaisiksi kirjailijoiksi”, joiden joukkoon tekijänimet itse eli ”väärin-kirjoittavat kyhäelmien rustaajat” eivät edes halua kuulua. Samalla kun Untolan moniniminen tekijyyскоoste liikkuu pois taiteeksi määrittävästä eettis-esteettisestä paradigmasta se myös liikkuu kohti jotakin muuta. Tätä liikettä pois jostakin tekijyyden alueesta ja kohti jotakin muuta aluetta tutkimukseni käsitteellistää niin reterritorialisaation eli uudelleen alueistamisen kuin deterritorialisaation eli hajauttamisen, toisin alueistamisen kautta.

Tutkimukseni nimessä esiintyvää *kirjoittavan koneen* käsitettä käytän yhtäältä kuvaamaan moninimisen tekijyyden rakentumista ja toisaalta tutkimukseni analyttisenä työkaluna. Kukin tekijänimi tuotantoinen eriytyy ainutkertaiseksi kirjoittavan koneen osaksi ja erottautuu tietynlaiseksi *tyyliseksi*. Moninimisessä tekijyydessä on kuitenkin aina

kyse konemaisesta koosteesta, jossa osat toimivat myös yhdessä. Koneen yhdessä-toimimisen funktioiksi rakentuvat tietyt transversaaliset eli lävistävät ominaisuudet. Näin ajatellen Untolan moniniminen tekijyyden toimii *eksessi-koneena*, joka liikkuu *sepitteen voimiksi* käsitteellistyvällä eettis-esteettisen ilmaisun vyöhykkeellä.

Ettinen, esteettinen ja paradigma määrittävät tässä tutkimuksessa tavalla, jossa niiden keskinäinen yhteys on edelleen suoraan suhteessa tekijyyteen. Kysymys eettisyydestä kiinnittyy tapaan hajottaa tekijä nimilistan eri komponentteihin: ei ole yhtä, jonka voisi asettaa vastuuseen kaikkien tekemisistä. Siitäkään huolimatta (tai ehkä nimenomaan siksi), että näin Algot Untolaa paljolti kohdeltiin tekijän kuoleman jälkeen. Esteettinen painotus puolestaan kiinnittää aistimellisen paitsi henkilö-hahmojen kuvaukseen ja tapahtumien kudokseen myös kielen kykyyn elää ikään kuin monilajista elämää. Viimein paradigman käsitteen kautta ei niinkään avaudu vaihtoehto tai ’jokin muu’ eli idea olemassaolosta jonkin asemesta. Yhteydessä eettisen ja esteettisen käsitteisiin tämä merkitsee yksinkertaisesti muutoksen ja tulemisen affirmaatiota. Se mikä on ’jonkin (olevan) asemesta’ on nimenomaan ’jokin tuleminen’. Se ei kuitenkaan ole olevan vaihtoehtona vaan sitä ennen. Tässä merkityksessä tekijyydessä ei ole olennaista enemmän tai vähemmän tunnistettavien ominaisuuksien vaan pikemminkin kyvykkyyksien joukko. Niiden energinen perusvoima puolestaan koskee yhtäältä kykyä olla kahlitsematta tulemisen eli tässä yhteydessä myös kirjaimellisemmin luomisen voimia. Ennen muuta tällainen voima kuitenkin koskee kykyä vapauttaa elämää kohti uutta sieltä, missä sitä on tavalla tai toisella kahlittu.

Eksessiivisyys eli liiallisuus kytkeytyy sekä tekijänimien lukumäärään että tekijänimien ilmaisutyyliin, jotka luottavat liioitteluun. Tekijänimien lukumäärä häiritsee yksinimisen tekijyyden aluetta moneudellaan. Toimimalla moninimisenä tekijyyскоosteena Untolaan kytkeytyvä kirjoittava kone pyrkii pois myös tekijän ja teosten samastamisesta – tätä vastaavuutta tekijän elämän ja teosten välillä Maiju Lassila käsittelee eksplisiittisesti *Rakkautta*-teoksessaan sekä ironian että huumorin kautta. Romaani on ikään-kuin-omaelämäkertaa Maiju Lassilasta, 17-vuotiaasta sortavalalaisneitokaisesta ja kuuluisasta kirjailijasta, jonka lemmentarinaa kertomalla romaani piirtää *pakoviivaa* pois Algot Untolan ja Maiju Lassilan samastamisesta. *Fabuloimalla* tekijälle eli Maiju Lassilalle huumorin kyllästämää elämäntarinaa romaani ja sen tapahtu-

mat mahdollistavat siirtymiä, joiden myötä astutaan Totuuden, Aitousden ja Oikean alueiden tuolle puolen ja juhlistetaan sepitteen, falskin, valheen ja väärän voimia.

Tutkimustani voi nimittää moninimisen tekijyyden somagrammaatiikaksi eli tekijyyden ruumiin kirjoittamisen kartografiaksi sillä perusteella, että kartoitan tutkimuksessani tekijän sekä materiaalisia että implisiittisiä *eleitä*. Näistä somagrammaattisista eleistä paneudun erityisesti tekijänimeen ja sen funktioihin ja niiden käsitteellistämiseen. Tekijänimi on Untolan tekijyyскоosteessa *käskysana* eli tekijän ruumiin tietynlaiseen hierarkkiseen asemaan kirjallisuusinstituutiossa asettava käsky. Sen lisäksi tekijänimi on *ilmaiseva ele*, joka piirtää pakoviivaa pois taide- tai kansankirjailijaksi *kasvoistuneesta* tekijyydestä. Tekijänimellä voi pelata, ja sillä voi häiritä käskysanojen kieliopin ja koko kirjallisuusinstituutioon esteettisen sääntökokoelman perusteita.

Somagrammaattiseksi eleeksi hahmotan myös tekijänimien tyyliä. Tyyli ei määriy tutkimuksessani lingvistikaisesti tai retoriseksi vaan kokonaiseksi ajattelun kuvaksi: tyyli tekee tekijän samalla kun se on tekijyyden ilmaisua, tyyli on tulemista-tekijäksi. Maiju Lassilan, Irmari Rantamalan, J. I. Vatasen ja Liisa Vatasen tyylien erottautumista toisistaan tarkastelen Deleuzen ja Guattarin *vähäkirjallisuuden* käsitteen kautta kiinnittämällä huomion teosten kompositioiden rakentumiseen, rytmiin ja liikkeeseen eli niissä toistuviin variaatioihin, kertosaikiin.

Erityisesti tarkastelen tekijänimien tyyliä paneutumalla kansan kuvaukseen, joka muodostuu vedenjakajaksi tekijänimien eri teosten välillä. Vähäkirjallisuuteen olennaisesti sisältyviin poliittisuuden ja kollektiivisen lausumakoosteen ulottuvuuksiin tekijänimet asemoituvat eri tavoin. Maiju Lassila luottaa fabulointiin eli tarinaniskemiseen havainnoimalla sekä eläin- että ihmiskansaa niiden keskeltä kertoen pyrkimättä määrittelemään niille paikkaa tai identiteettiä. Maiju Lassilan asennetta voi kuvata kirjoittamiseksi kansan kanssa, kollektiivisena ilmauksena. Irmari Rantamala, Liisa Vatanen ja J. I. Vatanen sen sijaan kirjoittavat sekä kansaa kohti että kansan puolesta – teosten kompositioissa kuljetaan kohti kansaa mutta myös toimitaan kansan edustajana, sen puolestapuhujana. Kaikki tekijänimet ovat kuitenkin liitettävissä vähäkirjallisuuteen, sillä teokset ovat kollektiivisia lausumakoosteita, joissa manataan esiin tulevaa kansaa. Algot Untolan moniniminen tekijyys toimii vastarintana niin vallitseville tekijähahmotelmille kuin eet-

tis-esteettiselle paradigmalle. Se piirtää pakoviivaa pois jähmettyneistä rakenteista ja peräänkuuluttaa tarinantakomista, sepitteen voimia.

Algoth Tietäväinen, Algot Untola, A. Rantala, Väinö Stenberg, Maiju Lassila, Irmari Rantamala, J. I. Vatanen, Liisa Vatanen, Antti Iisalo, Aino Kerpola, Liisan Antti, Tanssi-Antti, Sota-Antti... Tätä nimelistaa voisi jatkaa vielä useita rivejä, jos listaisi siihen kaikki Algot Untolan tekijänimet. Niiden tuottamaa kirjoitettavaa konetta on tässä tutkimuksessa kartoitettu luomisen vapauttavana voimakenttänä.

Lähteet

Tutkimuskohteet

Painamattomat

KS = Liisa Vatanen: *Kansan seassa. Maiju Lassilan käsikirjoitukset*. Käsikirjoituskokoelma 237. Helsinki: Suomen Kansalliskirjasto.

VH = Liisa Vatanen: *Veden haussa. Maiju Lassilan käsikirjoitukset*. Käsikirjoituskokoelma 237. Helsinki: Suomen Kansalliskirjasto.

VSR = [ei tekijänimeä]: *Ville Sorsan romaani. Maiju Lassilan käsikirjoitukset*. Käsikirjoituskokoelma 237. Helsinki: Suomen Kansalliskirjasto.

Maiju Lassilan saamia ja lähettämiä kirjeitä. Kirjekokoelma 137. SKS/KIA, Helsinki.

Painetut

KH = LASSILA, Maiju 1996/1916: *Kuolleista herännyt. Seikkailukertomus eli etsijän tarina*. Helsinki: SKS.

LV = LASSILA, Maiju 1994/1915: *Liika viisas. Viisaudenkirja eli kertomus Sakari Kolistajasta*. Teoksessa: Maiju Lassila: *Tulitikkuja lainaamassa, Liika Viisas*. Toinen painos. Helsinki: Gummerus.

R = LASSILA, Maiju 1998/1912: *Rakkautta. Tragillinen lemmen tarina*. Helsinki: SKS.

TL = LASSILA, Maiju 2001/1910: *Tulitikkuja lainaamassa*. Helsinki: SKS.

Lassila, Maiju 21.5. 1911: Valtion kirjallisuuspalkintolautakunnalle. *Helsingin Sanomat*.

LASSILA, Maiju 1980/1911: *Pirttipohjalaiset*. Teoksessa *Algot Untolan kolmet kasvot*. Helsinki: Love Kirjat.

LASSILA, Maiju 1961/1912: *Kun ruusut kukkivat*. Helsinki: Otava.

LASSILA, Maiju 1979/1912: *Manasse Jäppinen*. Teoksessa Maiju Lassila: *Pikku mestareita*. Helsinki: Love Kirjat.

LASSILA, Maiju 1912: *Pekka Puavalj*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.

LASSILA, Maiju 1979/1917: *Mestari Nyke*. Teoksessa Maiju Lassila: *Pikku mestareita*. Helsinki: Love Kirjat.

LASSILA, Maiju 2002: *Portto – Syntinen nainen*. Loimaa: Kustannus Hilden.

H = RANTAMALA, Irmari 1909: *Harhama*. Helsinki: Suomalainen Kustannus-osakeyhtiö Kansa.

M = RANTAMALA, Irmari 1909: *Martva*. Helsinki: Suomalainen Kustannus-osakeyhtiö Kansa.

A= VATANEN, J. I. 1980/1913: *Avuttomia*. Teoksessa *Algot Untolan kolmet kasvot*. Helsinki: Love Kirjat.

Tutkimuskirjallisuus

Painetut

AAWIK, J. 1910: Irmari Rantamala: *Harhama I, II & III. Aika*: 86–95.

ABRAMS, M. H. 1953: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford and New York: Oxford University Press.

AGAMBEN; Giorgio 1999: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Transl. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

AGAMBEN, Giorgio 2000: *Means Without Ends. Notes on Politics*. Transl. V. Binetti and C. Casarino. Minneapolis: Minnesota University Press.

AGAMBEN, Giorgio 2004: *The Open. Man and Animal*. Transl. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press.

AGAMBEN, Giorgio 2007: *Profanations*. Transl. J. Fort. New York: Zone Books.

AGAMBEN, Giorgio 2011a: *The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government*. Transl. Lorenzo Chiesa. Stanford: Stanford University Press.

AGAMBEN, Giorgio 2011b: *Nudities*. Transl. David Kishik & Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press.

ALBRECHT-CRANE, Christa 2005: *Style, Stutter*. Teoksessa *Gilles Deleuze – Key Concepts*. Ed. Charles J. Stivale. Chesham: Acumen: 121–130.

ANDERSON, Benedict 1991/1983: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London: Verso.

- AUSTIN, J. L. 1978/1962: *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. 2nd edition. Eds. J. O. Urmson & Marina Sbisa. Oxford, London & New York: Oxford University Press.
- BAGH, Peter von 1981: Algot Untolan salainen elokuvaura. Teoksessa *Taikayö*. Helsinki: Love Kirjat: 98–103.
- BAHTIN, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.
- BAHTIN, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Sine loco: Kustannus Oy Orient Express.
- BAHTIN, Mihail 2002: *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like.
- BAKER, Steve 2003: Sloughing the Human. Teoksessa *Zoontologies. The Question of the Animal*. Ed. Cary Wolfe. Minneapolis: University of Minnesota Press: 147–164.
- BAKHTIN, M. M. 1990: Author and Hero in Aesthetic Activity. Transl. Vadim Liapunov. Teoksessa *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.
- BARTHES, Roland 1976: *Sade/Fourier/Loyola*. Transl. Richard Miller. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- BARTHES, Roland 1985/1980: *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- BELINSKI, Vissarion 1975: *Valittua*. Suom. Tauno Haapalainen. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- BENEDETTI, Carla 2005: *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Transl. William J. Hartley. Ithaca and London: Cornell University Press.
- BENNETT, Andrew 1999: *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENNETT, Andrew 2005: *The Author*. London and New York: Routledge.
- BENVENISTE, Émile 1966: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- BERMAN, Marshall 1988/1982: *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. 10. Printing. London & New York: Penguin Books.
- BERTELSEN, Lone & MURPHIE, Andrew 2010: An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain. Teoksessa *The*

- Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press: 138–160.
- BOGUE, Ronald 2003: *Deleuze on Literature*. New York and London: Routledge.
- BOGUE, Ronald 2005: Minoritarian + Literature. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 167–169.
- BOGUE, Ronald 2007: *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- BOGUE, Ronald 2009: The Landscape of Sensation. Teoksessa *Gilles Deleuze: Image and Text*. Eds. Eugene W. Holland, Daniel W. Smith & Charles J. Stivale. London and New York: Continuum: 9–26.
- BOGUE, Ronald 2010: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BOOTH, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- BOURASSA, Alan 2009: *Deleuze and American Literature. Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*. New York: Palgrave Macmillan.
- BROMBERT, Victor 1978: *The Romantic Prison. The French Tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- BRYANT, Levi R. 2008: *Difference and Givenness. Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*. Evanston: Northwestern University Press.
- BUCHANAN, Ian 1997: The Problem of the Body in Deleuze and Guattari, Or, What Can a Body? *Body & Society* Vol. 3 (3): 73–91.
- BURKE, Seán 1998: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. 2nd edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BURKE, Seán 2000: *Authorship from Plato to the Postmodern. A Reader*. Second Printing. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BURKE, Seán 2006: Kirjallisuudentutkimus ja tekijän kokemus. Suom. Elsi Hyttinen. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynntäri. Helsinki: SKS: 38–58.
- CHARTIER, Roger 1994: *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Transl. Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity Press.
- COHN, Dorrit 2006/1999: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- COLEBROOK, Claire 2000: Inhuman Irony: The Event of the Postmodern. Teoksessa *Deleuze and Literature*. Eds. Ian Buchanan & John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press: 100–134.

- COLEBROOK, Claire 2002: *Understanding Deleuze*. Crows Nest: Allen & Unwin.
- COLEBROOK, Claire 2005: Expression. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 93–94.
- CONLEY, Tom 2005: Singularity. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 251–253.
- CONLEY, Verena 2005: Order-Word. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 193–194.
- CONSTABLE, Liz & POTOLSKY, Matthew & DENISOFF, Dennis 1999: Introduction. Teoksessa *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Eds. Constable, Denisoff & Potolsky. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1–31.
- CRITCHLEY, Simon 2002: *On Humour*. New York & London: Routledge.
- DE CERTEAU, Michel 1988: *The Practice of Everyday Life*. Transl. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- DELANDA, Manuel 2002: *Intensive Science & Virtual Philosophy*. London & New York: Continuum.
- DELEUZE, Gilles 1988/1986: *Foucault*. Translated and edited by Seán Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles 1989/1985: *Cinema 2. The Time-Image*. Transl. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. London: The Athlone Press.
- DELEUZE, Gilles 1990a: *The Logic of Sense*. Transl. Mark Lester with Charles Stivale. Ed. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles 1990b: *Negotiations 1972–1990*. Transl. Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles 1993: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Transl. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles 1994: *Difference & Repetition*. Transl. Paul Patton. London: The Athlone Press.
- DELEUZE, Gilles 1996: Halu ja nautinto. Suom. Jussi Vähämäki. *Tiede & edistys* 21 (2): 149–157.
- DELEUZE, Gilles 2000: *Proust and Signs. The Complete Text*. Transl. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles 2001: *Pure Immanence. Essays on A Life*. Transl. Anne Boyman. New York: Zone Books.
- DELEUZE, Gilles 2003/1986: Aivot ovat valkokangas: Gilles Deleuzen haastattelu. Suom. Pasi Väliäho. *Läbikuva 2 /2003*: 10–16.
- DELEUZE, Gilles 2003: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith. London & New York: Continuum.

- DELEUZE, Gilles 2005: *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DELEUZE, Gilles 2005/1968: *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Transl. Martin Joughin. First Paperpack Edition, 4th Printing. New York: Zone Books.
- DELEUZE, Gilles 2005/1962: *Nietzsche ja filosofia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Summa.
- DELEUZE, Gilles 2007/1993: *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DELEUZE, Gilles 2012/1981: *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1980: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1986/1975: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Transl. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1988/1986: *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. Second Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1991: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1993/1991: *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 2007/1972: *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire 1987/1977: *Dialogues*. Transl. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjan. New York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire 1996 /1977: *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DERRIDA, Jacques 1984/1976: *Signésponge/Signsponge*. Transl. Richard Rand. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques 1995: *On the Name*. Ed. Thomas Dutoit. Transl. David Wood, John P. Leavey, Jr. & Ian McLeod. Stanford: Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques 2000/1988: *Limited Inc.* Transl. Samuel Weber. Sixth edition. Evanston: Northwestern University Press.
- DOCHERTY, Thomas 1987: *On Modern Authority. The Theory and Condition of Writing. 1500 to the Present Day*. Sussex and New York: The Harvester Press and St. Martin's Press.
- DONNELLAN, Keith 1972: Proper Names and Identifying Descriptions. Teoksessa *Semantics of Natural Language*. Eds. Donald Davidson and Gilbert Harman. Dordrecht: Reidel: 356–379.

- DONNELLAN, Keith 1974: Speaking of Nothing. *The Philosophical Review* 83 (1): 3–31.
- ELIOT, T.S. 1920: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co.
- ENVALL, Markku 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- ERHO, Elsa 1957: *Maiju Lassila – Kirjallishistoriallinen tutkimus*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 63. Turku: Turun yliopisto.
- EVANS, Gareth 1973: The Causal Theory of Names. *Aristotelian Society Supplementary Volume 47*: 187–208.
- FELSKI, Rita 2003: *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FERRARI, Federico & NANCY, Jean-Luc 2005: *Iconographie de l'auteur*. Paris: Éditions Galilée.
- FLAXMAN, Gregory 2012: *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy. Powers of the False, Volume I*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FOUCAULT, Michel 2002: What Is an Author? Transl. D. F. Bouchard and S. Simon. Teoksessa *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport and London: Greenwood Press: 9–22.
- FOUCAULT, Michel 2005/1969: *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.
- FOUCAULT, Michel 2006/1969: Mikä tekijä on? Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/06:7–14.
- FREEBORN, Richard 2003: *Furious Vissarion. Belinskii's Struggle for Literature, Love and Ideas*. London: University of London. School of Slavonic and East European Studies.
- FRON, John 1996: The Signature: Three Arguments about the Commodity Form. Teoksessa *Aesthesis and the Economy of the Senses*. Ed. Helen Grace. Sepean: University of Western Sydney: 151–200.
- GENETTE, Gerard 1997/1987: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENOSKO, Gary 2009: *Félix Guattari. A Critical Introduction*. London & New York: Pluto Press.
- GIBSON, Andrew 2005: Serres at the crossroads. Teoksessa *Mapping Michel Serres*. Toim. Niran Abbas. Ann Arbor: The University of Michigan Press: 84–98.
- GINSBURG, Ruth & RIMMON-KENAN, Shlomith 1999: Is There a Life after Death? Theorizing Authors and Reading Jazz. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State UP: 66–87.

- GOETHE, Johann Wolfgang 1999: *Italian matka päiväkirjoineen*. Valikoiden suomentanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio. Toinen painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- GRACIA, Jorge J. E. 2002: A Theory of the Author. Teoksessa *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport: Greenwood Press: 161–190.
- GREENE, Naomi 1990: *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press.
- GRIFFIN, Robert J. 1999: Anonymity and Authorship. *New Literary History*, vol. 30, number 4, Autumn 1999: 877–895.
- GROSZ, Elizabeth 1995: *Space, Time, and Perversions. Essays on the Politics of Bodies*. London and New York: Routledge.
- GROSZ, Elisabeth 2008: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- GRÖNSTRAND, Heidi 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.
- GRÖNSTRAND, Heidi 2009: Monikielinen kirjailija – harvinainen kirjailija? Tapaus Kersti Bergroth. *Kulttuurintutkimus, numero 26(2009): 2-3*: 19–30.
- GUATTARI, Félix 1977: *La Révolution Moléculaire*. Fontenay-sous-Bois: Recherches.
- GUATTARI, Félix 1995: *Chaosmosis, an ethico-aesthetic paradigm*. Transl. Paul Bains & Julian Pefanis. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- GUATTARI, Pierre-Félix 1996: *The Guattari Reader*. Ed. Gary Genosko. Oxford: Blackwell.
- GUATTARI, Félix 2008/1989: *Kolme ekologiaa*. Suom. Anna Helle, Mikko Jakonen ja Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- GUATTARI, Félix 2009: *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*. Ed. Sylvère Lotringer. Transl. Chet Wiener and Emily Wittman. Los Angeles: Semiotext(e).
- GULLESTAD, Anders M. 2011: Literature and the Parasite. *Deleuze Studies, Volume 5, Number 3, 2011*. Edinburgh: Edinburgh University Press: 301–323.
- HAAPALA, Arto 1986: Kuinka monta heitää on? Tekijät, tekijänroolit, tekijäpersoonat ja teoskohtaiset tekijät. Teoksessa *Teksti ja konteksti. Kirjallisuuden tutkimus Seuran vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS: 157–169.
- HAAVIO, Martti 1930: Runollinen matka v. 1845. *Virittäjä. Kotikielen Seuran aikakauslehti*. Helsinki: Kirjapaino-osakeyhtiö Sana: 117–133.
- HALLILA, Mika 2001: Antiromaanista valtavirtaan: metafiktio käsite ja sen käyttö tutkimuksessa. Teoksessa *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkimus Seuran vuosikirja 54*. Toim. Mika Hallila & Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS: 118–130.

- HARAWAY, Donna J. 2008: *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HAUTALA, Jouko 1960: Sanan mahti. Teoksessa *Jumin keko*. Toim. Jouko Hautala. Helsinki: SKS: 7–42.
- HAUTALA, Marko A. 2006: *Liisan Antin aikaan. Algot Untolan Kaustisen vuosi ja Kokkola-lehden kirjoitukset 1905–1906*. Kokkola: Kustannusosakeyhtiö Länsirannikko.
- HAUTALA, Marko A. 2010: *Omin voimin. Algot Untolan (1868–1918) poliittis-vakaumuksellinen elämäkerta*. Oulun yliopisto, Suomen ja Skandinavian historia. [http://www oulu.fi/hutk/historia/tutkimus/Hautala%20Algot%20Untolan%20elamakerta.pdf]
- HEINÄMAA, Sara 1996: *Ele, tyyli, sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- HELLE, Anna 2009: *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä Studies in Humanities 123.
- HELLE, Anna 2013: Tulkinallinen horjuvuus ja affektit. Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa työssä ja Säihkenäyttämössä. Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti 1/2013*: 5–22.
- HENRIKSON, Alf 1993: *Antiikin tarinoita 1–2*. 3. täydennetty painos. Suom. Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.
- HOBSBAWM, Eric 1994/1992: *Nationalismi*. Suom. Jari Sedergrén, Jussi Träskilä & Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino.
- HOLLAND, Eugene W. 1993: *Baudelaire and Schizoanalysis. The Sociopoetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLAND, Eugene W. 2005: Desire. Teoksessa *Gilles Deleuze – Key Concepts*. Ed. Charles J. Stivale. Chesham: Acumen: 53–64.
- HOLOPAINEN, Toivo J. 2008: Johdanto. Teoksessa Johannes Duns Scotus: *Jumalan tunnuttavuudesta ja muita kirjoituksia*. Suom. Toivo J. Holopainen. Helsinki: Gaudeamus: 9–21.
- HOLQUIST, Michael 1990: *Dialogism. Bakhtin and his World*. New York & London: Routledge.
- HONGISTO, Ilona 2011: *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis. Sarja B, osa 334. Humaniora.
- HOULE, Karen 2005: Micropolitics. Teoksessa *Gilles Deleuze – Key Concepts*. Ed. Charles J. Stivale. Chesham: Acumen: 88–97.
- HOSIAISLUOMA, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

- HUGHES, John 1997: *Lines of Flight. Reading Deleuze with Hardy, Gissing, Conrad, Woolf*. Sheffield: Academic Press.
- HUHTALA, Liisi 1981: *Kuu torpparin aurinko. Torppari-aihe suomalaisessa kaunokirjallisuudessa 1809–1918*. Helsinki: SKS.
- HUHTALA, Liisi 1987: Maiju Lassila 28.11.1868–21.5.1918. Teoksessa *Maiju Lassila. Kodin suuret klassikot*. Toim. Liisi Huhtala. Helsinki: Weilin & Göös: 5–71.
- HURME, Juha 2012: *Hullu*. Helsinki: Teos.
- HUTCHEON, Linda 1994: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- HUTCHEON, Linda 2000/1985: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Form*. Second edition. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- HYPÉN, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: SKS.
- HYPÉN, Tarja-Liisa 2002: Kirjailija mediatuotteena. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Jobdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. M. Soikkeli. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 50: 29–46.
- HYPÉN, Tarja-Liisa 2012: Julkkiskirjailijan ja bestselleristin brändi: Jari Terwon tapaus. *Avain – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti 2/2012*: 5–18.
- HYTTINEN, Elsi 2006: ”Minä tahdon päästä kauas tästä ahtaasta komerosta.” Työläisnaisen toimijuus Elviira Willmanin näytelmässä *Lyyli* (1903). *Nais-tutkimus – Kvinnoforskning 19(1) 2006*: 4–16.
- HYTTINEN, Elsi 2012: *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 335.
- HYTTINEN, Elsi & SALMI-NIKLANDER, Kirsti 2008: Nainen näkinkengässä. *Naistutkimus 1/2008*: 56–61.
- IRWIN, William 2002: Intentionalism and Author Constructs. Teoksessa *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport & London: Greenwood Press: 191–204.
- ISOMAA, Saija 2009: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.
- JAKOBSON, Roman 1971/1956: Shifters, verbal categories, and the Russian verb. Teoksessa Roman Jakobson: *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague: Mouton: 130–147.
- JALLINOJA, Riitta 1997: *Moderni säädyllyisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.

- JUTEINI, Jaakko 2009/1816: *Lyhyt Neuwo Lapsen Opettajalle*. Teoksessa *Jaako Juteini. Kootut teokset I*. Toim. Klaus Krohn. Helsinki: Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseura.
- KAARTO, Tomi 1998: *Tekijän syntymä. Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijakäsitys*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 39.
- KAINULAINEN, Siru 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rytm, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C, n:o 322.
- KANTOKORPI, Mervi 1998: Naturalismin kuvotus. *Valvoja* valvoo 1880–1915. Teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS: 16–31.
- KAMUF, Peggy 1988: *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- KARHU, Eino 1973: *Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus*. Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.
- KARKAMA, Pertti 1989: *J. V. Snellmanin kirjallisuuspolitiikka*. Helsinki: SKS.
- KARKAMA, Pertti 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa*. Helsinki: SKS.
- KARKAMA, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- KARKAMA, Pertti 1996: Elämän ihmeellisyys. Teoksessa Maiju Lassila: *Kuolleista herännyt. Seikkailukertomus eli etsijän tarina*. Helsinki: SKS: vii–xxv.
- KARKAMA, Pertti 1998: Kaupunki kirjallisuudessa. Ongelmia ja näkökohtia. Teoksessa *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 37: 13–38.
- KARONEN, Vesa 1998: Sipulin salaisuus. Fiktioilla pelleily on vakava asia. Teoksessa Maiju Lassila: *Rakkautta. Tragillinen lemmen tarina*. Helsinki: SKS: vii–xvii.
- KAURANEN, Kaisa 2006: Katsausartikkeli: Kansanihmisten käsikirjoitukset Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoissa. *Elore* vol. 13, 2/2006: 1–15. [http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_06/kau2_06.pdf]
- KAURANEN, Ralf & POLLARI, Mikko 2009: Yksilön vapaus ja anarkian uhka. Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Mikko Pollari, Pekka Rantanen & Petri Ruuska: *Kuriton kansa. Poliittinen mielikuvitus vuoden 1905 suurlakon ajan Suomessa*. Tampere: Vastapaino: 191–220.
- KERMANI, Elise: *Sonic Soma. Sound, Body and the Origins of the Alphabet*. New York & Dresden: Atropos Press.
- KIERKEGAARD, Søren 1992/1864: *Päätävä epätieteellinen jälkikirjoitus filosofian muruihin. Miimis-pateettis-dialektinen kehitelmä, eksistentiaalinen kirjoi-*

- telma. Kirjoittanut Johannes Climacus. Julkaissut S. Kierkegaard*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY.
- KILPI, Volter 1990/1902: *Ihmisestä ja elämästä. Kirjoitelmia 1900–1911*. 2. painos. Helsinki: SKS.
- KIRSTINÄ, Leena 2007: *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- KIVISTÖ, Sari & NYQVIST, Sanna 2008: Tyylin syvemmästä merkityksestä. *Avain – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. Toim. S. Kivistö & S. Nyqvist. 4/2008: 3–7.
- KONTTURI, Katve-Kaisa 2012: *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja, Sarja B, osa 349.
- KONTTURI, Katve-Kaisa 2013: From Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting. Teoksessa *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" through the Arts*. Eds. Barbara Bolt & Estelle Barrett. London and New York: I. B. Tauris: 17–27.
- KOOS, Leonard R. 1999: Improper Names. Pseudonyms and Transvestites in Decadent Prose. Teoksessa *Perennial Decey. On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Eds. Liz Constable, Dennis Denisoff & Matthew Potolsky. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 198–214.
- KOSKELAINEN, Yrjö 1912: Maiju Lassila: *Pojat asialla, Luonnon lapsia, Rakkautta*. *Aika* 1912: 272–273.
- KOSKENNIEMI, V. A. 1920: *Putkinotkon metsäläiset*. *Aika* 1920: 29–31.
- KOSKIMIES, Rafael 1943: Maiju Lassilan kirjallinen jäämistö. Teoksessa *Juhlakirja J. V. Lehtosen täyttäässä 60 vuotta 8. XII. 1943. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja VII*. Helsinki: SKS: 120–134.
- KOSKIMIES, Rafael 1946: *Elävä kansalliskirjallisuus II. Suomalaisen hengen vaihteita 1860–1940*. Helsinki: Otava.
- KOTKAVIRTA, Jussi 2007: Johdanto: Persoonan käsitteestä, sen historiasta ja käytöstä. Teoksessa *Persoonia vai ihmisiä*. Toim. Jussi Kotkavirta. Helsinki: Gaudeamus: 9–40.
- KRIPKE, Saul 1980: *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press.
- KROGERUS, Tellervo 1992: *Kirjallinen linja. Valvoja ja Aika 1907–1922*. Helsinki: SKS.
- KROHN, Julius 1897: *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet*. Helsinki: SKS.
- KUPIAINEN, Unto 1954: *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

KURIKKA, Kaisa 1993: Harhama ja hameet. Maskuliinisuuden kriisi ja naisen määrittäminen Irmari Rantamalan teoksessa *Harhama*. Teoksessa *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Toim. Minna Toikka. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 29: 183–206.

KURIKKA, Kaisa 1998: ”Elämä on tulikuuma kultavuode...” Irmari Rantamalan *Harhaman* dekadentti tila. Teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS: 127–142.

KURIKKA, Kaisa 2003a: Tanssivat konelihat: Taidetanssin kytkentöjä eleeeseen ja koneeseen. Teoksessa *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä / Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*. Toim./Eds. Tanja Sihvonen & Pasi Väliaho. Turun yliopisto: Taiteiden Tutkimuksen laitos, Mediatutkimus: Sarja A, n:o 53: 127–140.

KURIKKA, Kaisa 2003b: Maiju Lassilan Portto. *Hiidenkivi 3/2003*.

KURIKKA, Kaisa 2004: Tekijyyttä lainaamassa. Algot Untola ja tekijyys taktiikkana. Teoksessa *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 56. Toim. Tuomo Lahdelma, Risto Niemi-Pynttari, Outi Oja & Keijo Virtanen. Helsinki: SKS: 151–174.

KURIKKA, Kaisa 2006: Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS: 15–37.

KURIKKA, Kaisa 2008: To Use and Abuse, to Write and Rewrite: Metafictional Trends in Contemporary Finnish Prose. Teoksessa *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Eds. Samuli Hägg, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: SKS: 48–66.

KURIKKA, Kaisa & SIHVONEN, Jukka 2010: Body, the Scrivener – The Somagrammatical Alphabet of Deep. INFLExions No. 4 - Transversal Fields of Experience (Dec. 2010). Eds. Christoph Brummer & Troy Rhoades: 33–47.

KUUSAMO, Altti 2010: Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turun yliopisto: Utukirjat 1, Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen julkaisuja: 98–123.

K[lyösti]. W[ilkuna]. 15.12.1910: Maiju Lassila: *Tulitikkuja lainaamassa. Uusi Suometar*.

LAHTINEN, Mikko 2006: *Snellmanin Suomi*. Tampere: Vastapaino.

LAITINEN, Lea 1995: Persoonat ja subjektit. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS: 35–79.

LAMBERT, Gregg 2008: *Who's Afraid of Deleuze and Guattari?*. 2nd edition. London: Continuum.

LAMBERT, Gregg 2012: *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LAPPALAINEN, Päivi 1990: Isän ääni: kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalin ideologia. Teoksessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turku: Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 20: 71–96.

LAPPALAINEN, Päivi 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.

LAROCHELLE, Gilbert 1998: Kantista Foucault'hon – mitä tekijänoikeudesta jää jäljelle? Suom. Jarkko S. Tuusvuori. *niin & näin 1998:4*: 8–15.

LASSILA, Pertti 2008: *Syvistä riveistä. Kansankirjailija, sivistyneistö ja kirjallisuus 1800-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus.

LASSILA, Pertti 2011: *Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950*. Helsinki: SKS.

LAUNIS, Kati 2009: Työväen Maamme-kirja. Teoksessa Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajärvi, Tutta Pällin & Lea Rojola *Läpikulkuihmissä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Helsinki: SKS: 73–106.

L[AURILA], K[alle]. S[anfrid] 1911: Maiju Lassila: *Tulitikkuja lainaamassa. Pirttipohjalaiset. Valvoja*: 379–383.

LAZZARATO, Maurizio 2009: Bakhtin's Theory of the Utterance. Paper presented in Imaginary Property, Intervention 3: On Bakhtin. Symposium with Arianna Bove, Maurizio Lazzarato, Angela Melitopoulos 16.5.2009. Transl. Arianna Bove. http://www.generation-online.org/fp_lazzarato6.htm [luettu 22.4.2013.]

LECERCLE, Jean-Jacques 1985: *Philosophy Through the Looking-Glass. Language, Nonsense, Desire*. La Salle: Open Court.

LEINO, Eino 1983/1909: *Suomalaisia kirjailijoita – Pikakuvia*. Toinen painos. Helsinki: SKS.

LEINO, Eino 2.6.1909: Irmari Rantamala: *Harhama. Suomalainen Kansa*.

LEINO, Eino 9.6.1909: Irmari Rantamala: *Harhama. Suomalainen Kansa*.

LEINO, Eino 20.6.1909: Arwostelijat ja kustantajat. *Helsingin Sanomat*.

LEJEUNE, Philippe 1989: *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LIIKANEN, Ilkka 2003: Kansa. Fennomanian kansa-käsite ja modernin poliittikan kieli. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Tampere: Vastapaino: 257–307.

Liisan Antin kirjeitä: *Kokkola n:o 16, 24.2.1906*.

- Liisan Antin kirjeitä: *Kokkola n:o 18, 3.3.1906.*
- LINDSTEN, Leo 1977: *Maiju Lassila – Legenda jo eläessään.* Helsinki: WSOY.
- LINDSTRÖM, A. [Vuoritsalo, Nuutti] 1909: Ajatuksiani ”Harhaman” johdosta. *Tuulisää 52/1909.* Helsinki.
- LISBOA, Eugénio & TAYLOR, L.C. (eds.) 1995: *A Centenary Pessoa.* Exeter: Carcanet Press Limited.
- LUKKARINEN, Ville & WAENERBERG, Annika 2004: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaitteissa.* Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo 1990: Jälkisana. Teoksessa Volter Kilpi *Ihmisestä ja elämästä. Kirjoitelmia 1900–1911.* 2. painos. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo 1997: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo 2003: The Allure of Decadence. French reflections in a Finnish looking glass. Teoksessa *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle.* Ed. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS: 12–30.
- MANNING, Erin 2009: *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy.* Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- MARGOLIN, Uri 2002: Naming and Believing: Practices of the Proper Name in Narrative Fiction. *Narrative Volume 10, Number 2:* 107–127.
- MASSUMI, Brian 1987: ”Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari”. http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/works/realer.htm (Originally published in *Copyright*, no.1. 1987). [luettu 6.7.2012]
- MASSUMI, Brian 1988: Notes on the Translation and Acknowledgments. Teoksessa Gilles Deleuze & Félix Guattari *A Thousand Plateaus, Capitalism & Schizophrenia 2.* Transl. Brian Massumi. Second printing. Minneapolis: Minnesota University Press: xvi–xix.
- MASSUMI, Brian 2002a: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.* Durham, N. C.: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian 2002b: Introduction. Like a Thought. Teoksessa *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari.* Ed. Brian Massumi. London and New York: Routledge: xiii–xxxix.
- McGUINNESS, Patrick 2000: *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre.* Oxford: Oxford University Press.
- MELVILLE, Herman 1999/1853: ”Bartleby, jäljentäjä. Kertomus Wall Streetiltä”. Teoksessa *Lumotut saaret ja muita kertomuksia.* Suomentanut Antero Tiusanen. Vantaa: Pequod.
- MERI, Veijo 1986: *Julma prinsessa ja kosijat. Esseet 1961–1986.* Helsinki: Otava.

- MOLARIUS, Päivi 1997: Aatteen airut ja Minä I. Fennomania ja sivistyneistö vuosisadna vaihteen suomenkielisessä kirjallisuudessa. Teoksessa *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä.* Toim. Pertti Karhama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS: 297–317.
- MONACO, Beatrice 2008: *Machinic Modernism. The Deleuzian Literary Machine of Woolf, Lawrence and Joyce.* Hampshire & New York: Palgrave MacMillan.
- MULLARKEY, John 2006: *Post-Continental Philosophy. An Outline.* London & New York: Continuum.
- NEHAMAS, Alexander 2002: Writer, Text, Work, Author. Teoksessa *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport: Greenwood Press: 95–115.
- NIEMI, Irmeli 1975: *Nykyteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa.* Helsinki: Tammi.
- NIEMI, Juhani 1979: Maiju Lassilan *Liika viisaan* aineksista ja rakenteista. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 31.* Toim. Ilpo Tiitinen. Helsinki: SKS: 77–92.
- NIEMI, Juhani 2000: *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta.* Helsinki: SKS.
- NIEMI, Juhani 2005: *Arvid Järnefelt. Kirjailija ajassa ja ikuisuudessa.* Helsinki: SKS.
- NIEMINEN, Hannu 2006: *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917.* Tampere: Vastapaino.
- Nykysuomen sivistysanikirja* 1972. Helsinki: SKS & WSOY.
- OJALA, Aatos 1962: Mekaaninen kosija. *Parnasso III/1962:* 71–80.
- OKSANEN, Atte 2006: *Haavautuva minuus. Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa.* Tampere ja Helsinki: Tampere University Press ja Nuorisotutkimusseura.
- ONG, Walter J. 1982: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World.* London: Methuen and Co.
- Otavan Iso Tietosanakirja. Encyclopedia Fennica.* 1962, 3. osa. Helsinki: Otava.
- PALMGREN, Raoul 1966: *Joukkosydän II. Vanhan työväenliikkeemme kauno-kirjallisuus.* Helsinki: WSOY.
- PALMGREN, Raoul 1989: *Kaupunki ja tekniikka Suomen kirjallisuudessa. Kuvauslinjoja ennen ja jälkeen tulenkantajien.* Helsinki: SKS.
- PALMIERI, Giovanni 1998: ”The Author” According to Bakhtin...and Bakhtin the Author. Teoksessa *The Contexts of Bakhtin. Philosophy, Authorship, Aesthetics.* Ed. David Shepherd. Amsterdam & al: Harwood Academic Publishers: 45–56.

- PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola 2006: Feminisoitu estetiikka ja naistekijyyys. Naistekijäksi tulemisen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS: 194–223.
- PARIKKA, Jussi 2004: *Koneoppi. Ihmisen, teknologian ja median kytkennät*. Turun yliopisto: Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitoksen julkaisuja 1.
- PAVEL T. G. 1979: Fiction and the Causal Theory of Names. *Poetics* 8, *Issues 1–2*: 179–191.
- PELTONEN, Wihtori 1900: *Kynäilijä. Helppotajuinen opas kirjoitusten sepittämisessä*. Helsinki: WSOY.
- PERTTULA, Irma 1988: Bahtinilainen näkökulma Maiju Lassilaan. Teoksessa *Teokset, taustat, tutkijat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 42*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS: 75–85.
- PESONEN, Pekka 1987: *Vallankumouksen benki bengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta*. Helsinki: Helsinki University Press.
- PHELAN, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- PIILONEN, Juhani 1998: Algot Untolan viime vaiheet. *Parnasso* 1998, 4. Nide: 368–388.
- PINSON, Jean-Claude 2007: "Poétique" de Gilles Deleuze. Teoksessa *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*. Dir. Bruno Gelas & Hervé Micolet. Nantes: Éditions Cécile Defaut: 187–200.
- PROUST, Marcel 2003/1954: *Vastalause Sainte-Beuveille*. Suom. Martti Anhava. Helsinki: Otava.
- RABINBACH, Anson 1990: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books.
- RAGUSSIS, Michael 1986: *Acts of Naming. The Family Plot in Fiction*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- RAILO, Eino 1923: Algot Untola 28.11.1868 – 21.5.1918. Teoksessa Maiju Lassila: *Tulitikkuja lainaamassa*. 4. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- RAJCHMAN, John 2001: *The Deleuze Connections*. Second Printing. Cambridge & London: The MIT Press.
- ROININEN, Aimo 1993: *Kirja liikkeessä. Kirjallisuus instituutiona vanhassa työväenliikkeessä (1895–1918)*. Helsinki: SKS.
- ROININEN, Aimo 1999: Työväenliike tuo työläiset kirjallisuuden kentälle. Teoksessa *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria II*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS: 92–107.

- ROJOLA, Lea 1998: Mitä Eva söi eli nimen voima. Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola. Helsinki: SKS: 251–179.
- ROJOLA, Lea 1999: Vastakohtien sekasortoinen maailma. Teoksessa *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria II*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS: 108–135.
- ROJOLA, Lea 2006a: Konstit on monet kun kahvihammasta kolottaa. Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapkova. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimus, Sarja A, n:o 58: 269–296.
- ROJOLA, Lea 2006b: Puhetta siitä. Lukijuuden rakentuminen Maria Jotunin novellissa Rakkautta. Teoksessa *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö & Toni Suutari. Helsinki: SKS: 475–497.
- ROJOLA, Lea 2009: Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – Suomalaisen nousukkaan tarina. Teoksessa Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin & Lea Rojola *Läpikulkuhmissiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Helsinki: SKS: 10–38.
- ROSSI, Riikka 2009: *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.
- ROSSI, Riikka 2011: Vapauden muunnelmia. Naturalismi ja eksistentiaalisuus Maria Jotunin *Arkielämä* -kertomuksessa. *Avain 1/2011*: 5–24.
- RUTHVEN, K. K. 2001: *Faking Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUUSKA, Petri 2009: Lukeneiston yksilöllinen kansa. Teoksessa Anu-Hanna Anttila, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Mikko Pollari, Pekka Rantanen & Petri Ruuska: *Kuriton kansa. Poliittinen mielikuviutus vuoden 1905 suurlakon ajan Suomessa*. Tampere: Vastapaino: 57–80.
- RÄISÄNEN, Arja-Liisa 1995: *Onnellisen avioliiton ehdot. Sukupuolijärjestelmän muodostumisprosessi suomalaisissa avioliitto- ja seksuaalivalitusoppaissa 1865–1920*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- RÄISÄNEN, Yrjö 1919: Irmari Rantamala. Muutamia muistosanoja. *1920 Työväen kalenteri XIII*. Suomen sosialidemokraattinen puoluetuimikunta: Helsinki.
- RÖMPÖTTI, Tommi 2006: Speaktaakkeli. Suurellisen esittämisen estetiikka ja ideologiaa. Teoksessa *Mediaa käsittämässä*. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen. Tampere: Vastapaino: 181–208.
- SAARENHEIMO, Mikko 1948: Kirjailija Algot Untola Porissa sanomalehtimiehenä "Harhama"-romaanin syntymävaiheessa. *Eripainos Satakunta XIV:sta 1948*. Sine loco: 134–165.

- SAARIKALLE, Anne & SUOMALAINEN, Johanna 2007: *Suomalaisten etunimet Aadasta Yrjöön*. Helsinki: Gummerus.
- SAARILUOMA, Liisa 1989: *Muuttuva romaani. Jobdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- SADLER, Darlene, J. 1998: *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship*. Gainesville: University of Florida Press.
- SARAJAS, Annamari 1962: *Viimeiset romantikot. Kirjallisuuden aatteiden vaihtelua 1880-luvun jälkeen*. Helsinki: WSOY.
- SCHWARTZ, Barth David 1992: *Pasolini Requiem*. New York: Pantheon Books.
- SEARLE, John R. 1958: Proper Names. *Mind* 67: 166–173.
- SEPÄNMAA, Yrjö 1986: *Kirjailijakuva*. Helsingin yliopisto: Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja, n:o 14.
- SIHVO, Hannes 1975: Kuinka kansan runoniekkaa on kuvattu? Teoksessa *Wäinämöisen veljenpojat – tutkielmia talonpoikaisten runoudesta*. Kalevalaseuran vuosikirja 55. Toim. Jukka Kukkonen & Hannes Sihvo. Helsinki: WSOY: 49–70.
- SIHVO, Hannes 1988: Maiju Lassilan provinsialismi. Teoksessa *Kirjallisuus yhteiskunnassa, yhteiskunta kirjallisuudessa. Tutkimuksia kirjallisuuden sosiologiasta ja sosiaalhistoriasta*. Toim. Erkki Sevänen & Risto Turunen. Joensuu: Joensuun yliopisto, Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia, n:o 3: 194–218.
- SIHVONEN, Jukka 1991: *Exceeding the Limits. On the Poetics and Politics of Audiovisuality*. Turku: The Finnish Society for Cinema Studies.
- SIHVONEN, Jukka 2001: *Konelihän värinä. Jobdatus kytkeytymisen maailmankuvaan*. Helsinki: Like.
- SIHVONEN, Jukka 2006: Halu. Pyörteitä puutteen ja palkinnon välissä. Teoksessa *Mediaa käsittämässä*. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonnen. Tampere: Vastapaino: 69–90.
- SIHVONEN, Jukka 2008: Ajan tiellä – Sci-fi ja kuvitellun suurkaupungin muodonmuutos. *Läbikuva 1/2008*: 60–75.
- SIHVONEN, Jukka 2009: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.
- SIVONEN, Hannele 2007: ”Minäkö viihdekirjailija?” Kersti Bergrothin romanssipseudonyymit ja kielletty viihdekirjallisuus. Teoksessa *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2007*. Toim. Mikko Carlson. Turun yliopisto: Kotimainen kirjallisuus: 143–161.
- SJÖBLOM, Paula 2006: *Toiminimen toimenkuva. Suomalaisen yritysnimistön rakenne ja funktiot*. Helsinki: SKS.

- SMEED, J. W. 1975: *Faust in Literature*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- SMITH, Daniel W. 1997: Introduction. ”A Life of Pure Immanence”: Deleuze’s ”Critique et Clinique” Project. Teoksessa Gilles Deleuze: *Essays Critical and Clinical*. Transl. Daniel W. Smith & Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press: xi–lvi.
- SOIKKELI, Markku 1998: *Lemmen leikkikehässä. Rakkausdiskurssin sovellutukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Helsinki: SKS.
- SPACKMAN, Barbara 1989: *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D’Annunzio*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- SPIVAK, Gayatri, Chakravorty 1993: *Outside in the Teaching Machine*. London & New York: Routledge.
- STAFFORD, Barbara Maria 1996: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- STAGOLL, Cliff 2005a: Becoming. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 21–23.
- STAGOLL, Cliff 2005b: Event. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 87–89.
- STALLYBRASS, Peter & WHITE, Allon 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. London & New York: Methuen.
- STIMPSON, Catharine R. 1985: The Somagrams of Gertrude Stein. Teoksessa *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University Press: 30–43.
- SURIN, Kenneth 2005: Micropolitics. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press: 162–163.
- TALVIO, Maila 1900/1956: *Kansan seassa. Kuvaus keväältä 1899*. Teoksessa Maila Talvio: *Kootut teokset II*. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- TAMMI, Pekka 1985: Kirjallisuudentutkimuksen terminologiaa. Arvostelu teoksesta Pekka Mattila, *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS: 176–179.
- TARJANNE, A. 6.6.1909: Turon alakertapakina. *Hämetär*.
- TARKIAINEN, Viljo 1904: *Kansankirjailijoita katsomassa*. Helsinki: WSOY.
- THIROUIN, Marie-Odile 2007: Deleuze et Kafka: L’invention de la littérature mineure. Teoksessa *Deleuze et les écrivains. Littérature et Philosophie.. Sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet*. Nantes: Éditions Cécile Defaut: 293–310.
- TIAINEN, Milla 2012: *Becoming-Singer. Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku.

- TOIVONIEMI, Janne 1994: Skitsoanalyysiä keltanokille. Teoksessa *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira & Pasi Väliaho. Turku: Eetos: 251–266.
- TOLSTOI, Leo 2000/1898: *Mitä on taide?* Suom. Martti Anhava. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- TUOMIKOSKI, Mervi 2010: Arvid Järnefelt ja venäläisen symbolismin aate-
tetausta. Teoksessa *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Toim. Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos. Helsinki: SKS: 103–129.
- TURGENEV, Ivan 2001/1860: *Ensirakkaus*. Suom. Martti Anhava. Helsinki: Otava.
- TURUNEN, Risto 1992: Se toinen traditio? Maiju Lassilan, Joel Lehtosen ja Veijo Meren teokset kansallisen realismin vastapainona. Teoksessa *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma & Dietrich Assman. Helsinki: SKS: 104–132.
- Tuulispää* 20/1909. Helsinki.
- Tuulispää* 52/1909. Helsinki.
- Uusi sivistysnanakirja*. Toim. Annukka Aikio. Helsinki: Otava.
- VAINIKKALA, Erkki 1993: *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunnan julkaisu N:o 30.
- VANHANEN, Janne 2010: *Encounters with the Virtual: The Experience of Art In Gilles Deleuze's Philosophy*. University of Helsinki: Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies.
- Vanhan testamentin apokryfikirjat*. Kahdennentoista, v. 1938 pidetyn kirkolliskokouksen käytäntöön ottama käännös. 1976. Helsinki: Kirjaneliö.
- VIIKARI, Auli 1994: Kieliovin varjo. *Parnasso* 4/1994.
- VIIKARI, Auli 1996: Kansakunnan kirjoittaminen. *Mitä tapahtuu todelle. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49, osa II*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS: 48–53.
- VILA-MATAS, Enrique 2007/2000: *Bartleby ja kumppanit*. Suomentanut Anu Partanen. Helsinki: Basam Books.
- VILKUNA, Kustaa 1990: *Etunimet*. Helsinki: Otava.
- VIRILIO, Paul 1994: *The Vision Machine*. Transl. Julie Rose. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- VÄLIAHO, Pasi 2010: *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema circa 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VÄÄTÄINEN, Hanna 2009: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä*. Turku: Eetos.

- WAUGH, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen.
- WESTPHAL, Merold 2002: Kierkegaard and the Anxiety of Authorship. Teoksessa *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. William Irwin. Westport & London: Greenwood Press: 23–44.
- WHITE, Hayden 1978: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- WHITE, Hayden 1987: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- WILLIAMS, James 2003: *Gilles Deleuze's Difference & Repetition. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WILLIAMS, Raymond 1975/1958: *Culture and Society 1780–1950*. 7th Printing. Harmondsworth: Penguin Books.
- ZEPKE, Stephen 2005: *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. London and New York: Routledge.
- ZOURABICHVILI, François 2012: *Deleuze: A Philosophy of the Event together with The Vocabulary of Deleuze*. Transl. Kieran Aarons. Eds. Gregg Lambert & Daniel W. Smith. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Painamattomat

- KURIKKA, Kaisa 2001: *Monena tilanteen mukaan. Algot Untolan tekijänimet taktiikkana ja performatiivisena allekirjoituksena*. Lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto: Kotimainen kirjallisuus.
- NISKANEN, Sulo 1982: *Tuttu tuntematon Algot Tietäväinen-Untola 1868-1909. Irmari Rantamalan – Maiju Lassilan – J.I. Vatasen kirjailijankehityksen taustaa*. Lisensiaatintutkielma. Jyväskylän yliopiston Kirjallisuuden laitos.
- TURUNEN, Panu 5.10.2010, ”Algot(h) Untolan/Maiju Lassilan lahjoitukset???”. Sähköpostikeskustelu.

Audiovisuaalinen aineisto

- BOUTANG, Pierre-André 2012/1996: *Gilles Deleuze from A to Z with Claire Parnet*. Transl. Charles J. Stivale. Los Angeles: Semiotext(e) Foreign Series.

Summary

Algot Untola and the Writing Machine is a study of the polyonymous authorship of Algot Untola (1868–1918), a paradoxical figure in the history of Finnish literature. Untola's first novel was published in 1909 and the last one came out eight years later in 1917. He is relatively unknown to international readers nevertheless Untola may well hold the record of authorial signatures. Untola never published anything under his "real" name (a paradox in itself, because he was born Algoth Tietäväinen) but instead he wrote both prose and drama under three different proper names: the male name Irmari Rantamala and the female name Maiju Lassila were accompanied by the gender-neutral J. I. Vatanen.

Untola also wrote newspaper editorials, articles and political columns under more than 40 different nick-names and initials. Additionally, he wrote several thousand pages of unpublished manuscripts, that he signed with various names, some of them being female authors. He also corresponded on a daily basis with his publishers, but never signed the letters with his legal name. This polyonymous authorship and the multiplicity of author's names of Algot Untola problematizes the use of several authorial names but also questions the regions of authorship by occupying the whole domain of literary creativity and (inter)connections of authorship. The main focus of this study lies on the following questions: How does the polyonymous authorship of Algot Untola work? What can an author do?

The study is based on developing conceptualizations that align with the materialist epistemology and process philosophy of the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari. Following the ideas of Deleuze and Guattari present in *What Is Philosophy?* (1991), I argue for the *author as a conceptual persona*. In the assemblage of the writing

machine connected to Untola – both in the published works and the unpublished manuscripts of different author-names as well as in the vast correspondence of these names – the possibilities, realities and regularities of acting as an author are problematized in so many ways, that to claim that these texts constantly conceptualize authorship is an obvious starting point. The concept of the author is linked to an *image of thought* and *conceptual personas*. In the writings of Untola's author-names various kinds of authors are also being described – for their part also conceptualizing authorship and manifesting themselves as conceptual personas.

The polyonymous authorship of Algot Untola can be defined as moving away and as a movement away from the Finnish tradition of understanding authorship at the beginning of the 20th century. In this sense, the assemblage draws a *line of flight*. On one hand it leaves behind the notion of "high art", and on the other hand it moves away from the notion of the "populus writers". In their works the author-names of Untola make observations on the span between these two poles of being-an-author. The manuscript *Veden haussa* ("Fetching Water") by Liisa Vatanen, the published novels *Harhama* (1909) and *Martva* (1909) by Irmari Rantamala describe author-figures who walk on the line between authors of high art and low people. In the correspondence, the artistic authors are ironically called as "real, proper authors", a category to which the author-names themselves do not want to belong to: they want to stay as "false, incorrect scribblers". As the polyonymous authorship moves away from "Proper Authorship" it simultaneously moves towards something "im-proper". This movement away from certain areas of authorship and moving towards new areas are conceptualized as processes of *territorialization*.

The writing machine, the title phrase of my study, is used both as an analytical tool and as a way of describing the construction of polyonymous authorship. Each author-name differentiates itself as a singular component of the writing machine and differentiates itself into a *style* of writing. Polyonymous authorship forms a machinic assemblage in which all the parts also work as a whole. Certain transversal dimensions characterize this working-as-one. The writing machine connected to Untola expresses itself as an *excess-machine* and it functions by modulating on the energy belonging to *the powers of the false*.

The excessiveness of authorship materializes through the number of authorial names and the styles of expression, both of which rely on exaggeration among other things. The bare amount of names disturbs the conventional region of single-named authorship with its multiplicity. Functioning as a polyonymous assemblage the writing machine also attempts to get rid of the simple identifying relationship between the author and his/her work. This correspondence between the author's life and her writing is discussed with irony and humour in Maiju Lassila's *Rakkautta* ("Love", 1912), the as-if autobiographical novel telling the "tragic lovestories" of Maiju Lassila, a young woman of 17 years of age, who wants to be loved by as many young men as possible. This novel draws a *line of flight* from identifying Algot Untola with Maiju Lassila. By *fabulating* a life-story for Maiju Lassila the novel celebrates fiction, falsehood and the improper.

This study can be defined as a "somagrammatics of authorship": it maps the writing bodies of the author; it aims at both material and implicit cartography of the authorial *gestures*. The author-name as a somagrammatical gesture lies at the center of the study. In the authorial assemblage of Untola the author-name works as an *order-word* placing the author in a certain hierarchical position within the literary institution. Additionally, the author-name functions as an expressive gesture drawing a line of flight away from the *facialized* notions of "art-authors" and "populus-writers". The author-name becomes a piece in the grammar of order-words and the totality of the literary institution.

Style is also understood as a somagrammatical gesture in my research. Style is not defined linguistically or rhetorically but as an image of thought: style makes an author or vice versa, style is the "becoming-author". The versatile styles of Maiju Lassila, Irmari Rantamala, Liisa Vatanen and J. I. Vatanen are discussed through the concept of *minor literature* by focusing on the compositions of their novels, on movements in space, rhythms and speed as continuous variations, as *refrains*.

Because of the tension between "art-authors" and "populus-writers" special attention is given to the various ways in which these authors describe "people" in their writing. The description of people distinguishes clearly each author from the others. Also the dimensions of politics and the collective assemblage of enunciation, crucial to minor literature, are treated differently in the writings of each author-name. Maiju

Lassila fabulates by telling stories of the animal-people by situating the narration in-between them and by not situating the human or the non-human characters in certain positions or definitions. Maiju Lassila narrates with the people as a collective assemblage of enunciation. Irmari Rantamala, Liisa Vatanen and J. I. Vatanen however write for the people as representatives of rural folk. Nevertheless, all authorial names can be linked to minor literature because of the collective nature of their narration in which the people-to-come is invoked.

The writing machine connected to Algot Untola resists the prevailing notions of authorship. In drawing lines of flight, it makes way for the potentialities of becoming-author.

Hakemisto

- Affektio 31–32, 43, 58, 168–171, 174, 179–180, 182, 184–187, 191, 195, 199, 234–235, 242, 276
- Agamben, Giorgio 41, 42, 54, 55, 72, 127, 133, 142, 155, 212, 242
- Aktio 168–169, 174, 235
- Aktuaalinen 41, 42, 75, 157, 169, 174, 235
- Antropomorfinen kone (Agamben) 155
- Bahtin, Mihail 57, 58, 85–86, 93, 123–125, 139, 307, 312
- Barthes, Roland 10–12, 22, 37, 41, 44, 48, 82, 111, 131, 132, 151, 230
- Bartleby (Melville) 213, 226–228, 240
- Belinski, Vissarion 196–197
- Benedetti, Carla 9–12, 69, 154
- Benveniste, Émile 84–87, 139, 140
- Bergson, Henri 43, 250, 268, 308
- Biografeemi 37, 66, 68, 89, 170
- Bogue, Roland 42, 149, 152, 250, 259, 287, 291, 308
- Booth, Wayne C. 136, 153–154, 231
- Burke, Seán 10, 33–34, 136, 139, 156, 231
- Colebrook, Claire 107, 245, 307
- Derrida, Jacques 42, 88–89, 133, 139
- Deterritorialisatio (ks. territorialisaatio)
- Eksessi 46, 48–50, 53, 55, 61, 75–76, 79, 91, 111, 113, 132, 143, 145, 225–226, 248, 273–274, 281, 288, 294, 298, 305, 317
- Erho, Elsa 15, 17, 18, 19, 20, 21, 63, 78, 90, 114, 135, 142, 154, 184, 185, 196, 213, 234, 236, 237, 244, 289
- Fabulaatio 238, 249–251, 252, 255–256, 259, 261, 271, 276, 287, 288, 304, 308
- Genette, Gerard 76–79, 80, 88, 94, 96, 116, 137, 138, 273
- Genosko, Gary 75, 134, 137, 308
- Halu 21, 22, 26, 27, 46, 75, 88, 89, 92–93, 113–114, 121, 132, 138–139, 144–145, 181, 187, 248, 303
- Heteronyymi 92, 94–95, 107
- Hiukkasmerkki 75, 108, 112
- Hjelmslev, Louis 25–26, 150
- Hutcheon, Linda 99–102, 140–141
- Huumori 32, 106–107, 125, 234, 243, 255, 269, 289, 304, 317
- Ilmaisu 9, 22–23, 25–26, 28–31, 40, 42–43, 52, 54–55, 57–58, 63, 77, 82, 84–86, 99, 102, 107, 112–113, 131–132, 134, 147–148, 150–151, 156, 174, 186, 190–191, 193, 195, 213, 241, 245, 247–249, 251–252, 255–256, 259, 267, 269, 286, 291–292, 294, 304, 306–307, 310, 315, 317–318
- Ironia 60, 84, 101–102, 106–107, 111, 120, 141, 165, 174, 212, 230, 294, 296
- Kafka, Franz 27, 42, 189, 248, 286, 291, 313
- Kaksoisartikulaatio 52, 68, 108, 112, 252, 256, 267, 304
- Kansalliskirjailija 159, 160, 162–163, 231, 232, 233
- Kansankirjailija 157, 160–165, 174, 177, 179, 183, 184, 195, 233, 234, 316, 318
- Karhu, Eino 16, 19, 20, 21, 90, 91, 196, 242, 243, 289
- Karkama, Pertti 41, 114, 121, 122, 123, 141, 232, 266, 302
- Kasvoistuminen 147–152, 155–157, 160, 164, 167, 174, 184, 225, 233, 278, 318
- Kertosäe 55–58, 59, 62–63, 68, 77, 92, 98, 106, 129, 134, 144, 157, 241, 246–248, 256, 267–268, 315, 318
- Kone 21, 23, 26–29, 31–32, 34, 39, 40, 45, 54, 59, 80, 92, 132, 134, 143–144, 148–149, 151–152, 155, 157–159, 164, 168, 184–185, 225–226, 228, 233–234, 241, 248, 256, 268–269, 278, 304, 315–317, 319
- Kooste 23, 25, 27, 34–36, 43, 45–47, 50, 52, 55–56, 67, 70, 76, 80–81, 84, 87, 92–93, 106, 125, 137, 145, 148, 150, 152, 157–158, 164, 192, 225, 229, 241, 245, 304, 315–317
- Koskimies, Rafael 18, 19, 62, 102,
- Käsitteellinen henkilö 35–37, 93, 186, 204, 251, 279, 316
- Käskysana 50–54, 69–70, 73, 75–76, 90, 113, 120, 129, 132–133, 149, 163, 164, 291–292, 299, 302–303, 309, 314, 318
- Lambert, Gregg 31, 43, 51, 54, 152, 288, 307
- Lappalainen, Päivi 159, 163, 234, 239, 296
- Leino, Eino 59–62, 63–66, 96, 134, 163, 167–168, 170–174, 176, 177, 181, 184, 186, 187, 228, 234, 236, 244, 305
- Lejeune, Philippe 97–99
- Maeterlinck, Maurice 275–276
- Massumi, Brian 25, 26, 42, 54, 64, 133, 142, 170, 174, 235, 249, 306
- Melville, Herman 213, 226, 227, 240
- Mikropolitikka 76, 92, 129, 137, 178, 182, 220, 285
- Molaarinen 52, 76, 108, 112, 143, 247, 286, 287
- Molekulaarinen 52, 53, 68, 70, 76, 81, 108, 112, 137, 174
- Moninimi 52–54, 79–80, 83–84, 87, 91, 92, 113, 129, 140, 144, 149, 157, 179, 186, 227, 232, 241, 249, 256, 277, 304, 315, 316, 317, 318
- Naamio ('persona') 36, 44, 84, 113, 131, 142, 150–151, 163, 185, 231, 233, 249
- Niemi, Juhani 23, 141, 142, 270–271, 310
- Nietzsche, Friedrich 10, 36, 42, 192, 199, 204, 238, 249, 297, 308
- Nousukas 159–160, 176–178, 223, 278
- Paholaisopimus 188–190, 202

- Pakoviiva 29, 46, 52, 53, 58–59, 61, 67, 68, 74, 75, 82, 89, 92, 107, 116, 123, 143, 149, 152, 156–157, 192, 198, 247, 274, 286–187, 288, 317–319
- Palmgren, Raoul 16, 19, 20, 21, 233, 243, 266
- Paluun poetiikka 64, 138, 290
- Parodia 99, 131, 140, 141
- Pasolini, Pier Paolo 10, 12, 14
- Passio 148, 151, 159, 164, 168–170, 171, 185, 229, 235
- Pessoa, Fernando 94–95, 139
- Polyonymia 46, 48, 50, 79, 84, 131
- Potentiaalinen 23, 29, 30, 41–42, 48, 52, 53, 68, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 88, 89, 97, 115, 116, 123, 126, 132, 133, 136, 143, 145, 149, 169, 170, 185, 192, 195, 202, 212, 235, 248, 249, 287, 290, 291, 307, 309, 313
- Punctum 48–49, 61, 111, 132
- Pseudonyymi 47, 77, 79, 86, 94, 96, 97–100, 111, 114, 115–116, 137, 138, 139, 140, 141
- Railo, Eino 15, 17, 18, 19, 20, 21, 62, 78, 82, 89, 114, 142, 165, 166, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 213, 219, 220, 222, 223, 234, 281, 284, 285, 311
- Representaatio 24, 25, 28, 30, 55, 68, 93, 106, 112, 122, 131, 137, 142, 147, 149, 150, 152, 250, 306
- Reterritorialisaatio (ks. territorialisaatio)
- Ritornello (ks. kertosäe)
- Rojola, Lea 140, 141, 159, 160, 161, 163, 164, 176, 178, 188, 268, 278
- Runeberg, Johan Ludvig 158, 159, 162, 232, 261
- Sepänmaa, Yrjö 23, 152–154, 155, 230, 231
- Sihvonen, Jukka 26, 36, 43, 48–50, 93, 112, 121, 125, 130, 132, 139, 142
- Somagrammi 108, 112–113, 116, 142, 145, 149, 157, 176, 177, 228, 229, 248, 249, 254, 277, 318
- Spinoza, Baruch 25, 37, 42, 43, 58, 138, 168–169, 202, 234, 235, 307, 313
- Stratifikaatio (kerrostuminen) 52, 75, 77, 256, 267, 269
- Subjektivaatio 27, 57, 58, 77, 85, 125, 134, 147–148, 158, 170, 241, 247
- Taidekirjailija 157–159, 161–162, 164–168, 170, 174, 177, 180–184, 223, 224, 233, 316
- Talonpoikaistrunoilija 158–161, 232, 233
- Tarkiainen, Viljo 160–162
- Tekijäfunktio (Foucault) 12, 69–74, 136
- Tekijäkuva 23, 24, 152, 154, 156, 157, 161, 230
- Tekijän kuolema (Barthes) 10–12, 14, 41, 86
- Territorialisaatio 25, 48, 55–58, 59, 61–64, 74, 75, 81, 90, 92, 93, 120, 123, 129, 134, 143, 144, 149, 150, 157, 158, 182, 241, 247, 249, 268, 313, 315, 316
- Tolstoi, Leo 146, 204–211, 218, 238, 239, 254, 293, 296, 311
- Transversaalinen 256, 291, 308, 317
- Tuleminen 26, 27, 28, 30–31, 38, 42, 44, 51, 53–55, 58, 81, 84, 87, 89, 92–93, 99, 111, 122, 124–126, 130, 133, 137, 139, 142, 143, 168, 199, 225, 238, 245, 248–249, 251, 252, 255, 274, 286–287, 291, 305, 312, 313, 315, 317, 318
- Tuleva kansa 251, 288
- Turunen, Risto 122, 237, 289–290

- Venyvä piste 48, 52
- Vila-Matas, Enrique 226–227
- Virtuaalinen 41, 42, 80, 126, 169, 170, 174, 185
- Vähäkirjallisuus 277, 291–292, 302, 304
- Välittäjä (intercesseur) 89, 229, 251–253, 280, 288