

Palapeli, jossa osa paloista on todellisia ja osa ei
Kerronta, aika ja tila César Airan pienoisromaaneissa *La villa* ja *Las noches de Flores*

Pro gradu -tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Tammikuu 2020

Rosa Aphalo

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

APHALO, ROSA: Palapeli, jossa osa paloista on todellisia ja osa ei – Kerronta, aika ja tila

César Airan pienoisromaaneissa *La villa* ja *Las noches de Flores*

Pro gradu -tutkielma, 103 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Tammikuu 2020

Pro gradu -tutkielmassani tutkin Argentiinan tunnetuimpiin nykykirjailijoihin kuuluvan César Airan (1949-) pienoisromaaneja *La villa* (2001) ja *Las noches de Flores* (2004), jotka sijoittuvat 2000-luvun taitteen yhteiskunnallisen ja taloudellisen kriisin keskelle. Surrealistisia ja fantastisia piirteitä sisältävien romaanien todellisuus on kaottinen, sattumanvarainen ja arvaamaton. Niin kertojan kuin henkilöihahmojen kautta nousee esiin kysymys siitä, voiko ympäröivää todellisuutta ja sen tapahtumia lainkaan ymmärtää ja kuvata. Tutkielmassani tarkastelen, mitä teokset sanovat ajasta ja tilasta sekä ihmisen mahdollisuudesta ymmärtää niitä.

Tärkeimpänä teoreettisena lähtökohtanani on hermeneuttinen kirjallisuudentutkimus, erityisesti Paul Ricoeurin ja Hanna Meretojan teoriat ajan ja kerronnan suhteesta. Lisäksi käytän Zygmunt Baumanin ajatuksia 2000-luvun ihmisen tila- ja aikakokemuksista globaalissa kapitalistisessa maailmassa ja viittaan myös muihin muun muassa muistia, historiaa ja tilaa käsitteleviin teoreetikoihin.

Teosten henkilöihahmojen kuvataan roikkuvan epä tietoisessa välitilassa menneisyyden ja tulevaisuuden välissä. Totuuden selvittäminen asettamalla menneisyyden tapahtumia syy-seuraussuhteisiin osoittautuu mahdottomuudeksi. Selitystä ja merkitystä ei ole valmiina maailmassa, vaan henkilöihahmojen on keksittävä ne itse. Kerronta esitetään ihmiselle ominaisena tapana hahmottaa aikaa ja todellisuutta. Kummassakin teoksessa pohditaan todellisuuden ja siitä tehdyn kuvan, esityksen ja kertomuksen välistä suhdetta. Kertomus esitetään vääristymänä ja aina osittain valheellisena. Se ei kuitenkaan ole todellisuudesta irrallinen, eikä ihmisen osa ole passiivinen. Todellisuuden ymmärtäminen ja siitä kertominen kuvataan loputtomana prosessina, jossa fiktio ja todellisuus kietoutuvat toisiinsa.

Teokset leikittelevät eri näkökulmilla. Epätasa-arvon vuoksi kaupunki jakaantuu eri osa-alueiksi, joiden rajalla koko aika- ja todellisuuskokemus hajoaa. Muisti ja nostalgia samoin kuin eristäytyminen slummin yhteisöön esitetään vaihtoehtoiksi kehityksen lineaarisen ajan murskaavalle voimalle, mutta lopulta nostalgiaan pakeneminen joutuu teoksissa kritiikin kohteeksi. Teosten suhde tulevaisuuteen tulee esiin ennen kaikkea toiminnan kautta. Yhteiskunnan lakien ja sääntöjen katoaminen mahdollistaa uudenlaisen vapauden, jonka ansiosta mielikuvitus saa vallan ja mikä tahansa tulee mahdolliseksi.

Asiasanat: aika, tila, kerronta, todellisuuskokemus, talouskriisi, César Aira, argentiinalainen nykykirjallisuus, 2000-luvun kirjallisuus

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. César Aira.....	1
1.2. <i>La villa ja Las Noches de Flores</i>	7
1.3. Tutkimuskysymys ja teoreettiset lähtökohdat.....	12
2. MERKITYKSEN ETSIMINEN MENNEISYYDESTÄ.....	16
2.1. Kerronta yrityksenä ymmärtää todellisuutta.....	16
2.2. Historiankirjoitus.....	27
3. AJAN ULKOPUOLELLA.....	35
3.1. Marginaalinen tila ajan ulkopuolella.....	35
3.2. Juoksukilpailu aikaa vastaan.....	48
3.3. Nostalgia ja unohdus.....	59
4. NYKYHETKI JA TOIMINNAN MAHDOLLISUUDET.....	68
4.1. Täydellinen odotus ja improvisaatio.....	68
4.2. Televisio ja samanaikaisuus.....	79
4.3. Transformaatio uuden alun mahdollistajana.....	89
5. LOPUKSI.....	100

LÄHTEET

1. JOHDANTO

1.1. César Aira

Tutkielmassani käsittelen aikaa, tilaa ja kerrontaa César Airan (1949) pienoismaaneissa *La villa* (2001) ja *Las Noches de Flores* (2004). Argentiinan tunnetuimpiin nykykirjailijoihin kuuluva Aira on kirjoittanut yli seitsemänkymmentä kirjaa, joista suurimman osan voi määritellä pienoismaaneiksi. Coronel Pringlesin kaupungissa Buenos Airesin provinssissa syntynyt kirjailija on opiskellut oikeustiedettä ja kirjallisuutta Buenos Airesissa. Uransa hän aloitti kääntäjänä vuonna 1970 ja on kääntänyt espanjaksi muun muassa Antoine de Saint Exupéryn ja Stephen Kingin teoksia. Ensimmäisen romaaninsa hän julkaisi vuonna 1975. Lisäksi hän on kirjoittanut paljon esseitä, joista monet käsittelevät nykytaidetta ja -kirjallisuutta, ja hän on pitänyt kirjallisuustieteen kursseja muun muassa Rimbaud’sta, Mallarmésta ja Copista Buenos Airesin ja Rosarioin yliopistoissa. Vuonna 2016 Airalle myönnettiin Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas -palkinto, ja hän on ollut finalistina muun muassa Man Booker International -palkinnon saajaksi. Nykyään Aira asuu Santa Fen kaupungissa.

Airan vuonna 1975 ilmestynyt esikoisteos *Moreira* on uudelleenkirjoitus Eduardo Gutiérrezin klassikkoteoksesta *Juan Moreira* (1879-1880). Nuoruudessaan 1970-luvulla Aira oli yhteydessä *Literal*-kirjallisuuslehden ympärille kerääntyneen avantgarde-piirin ja sen kirjailijoiden kanssa. *Moreira* on nähty tämän 1970-luvun kokeellisen, representaatiota ja realismia vastustavan kirjallisuuden perillisenä, josta Aira sittemmin irrottautui (Fernández 2010, 7). Airan toinen romaani *Ema, la cautiva* (1981) on Esteban Echeverría teoksen *La cautiva* (1837) uudelleenkirjoitus. Sandra Contreras kutsuu alkuvaiheen tuotantoa ”pampakaudeksi”, jonka teokset dekonstruoivat kansallisidentiteetin pohjana olevia kertomuksia, kansallisia stereotyyppisiä ja historiallisia diskursseja (Contreras 2008, 118).

Pampakirjallisuudella Contreras viittaa 1800-luvun gaucho-kirjallisuuteen, jossa kuvataan Argentiinan arojen karjapaimenten elämää.

César Airan tuotteliain vaihe alkoi 1990-luvun alussa, mistä lähtien häneltä on ilmestynyt kahdesta neljään uutta teosta vuodessa. Myös kerrontatapa muuttui ja siihen ilmestyi sittemmin Airalle ominaisina pidettyjä piirteitä kuten katastrofin tai maailmanlopun odotus, huumori, autofiktiivisyydellä leikittely sekä painopiste tarinan lopussa (Contreras 2008, 120). Teoksesta *Cómo me hice monja* (1993, suom. *Miten muutuinkin nunnaksi* 2015) lähtien Aira on sijoittanut kirjansa yleensä Argentiinan nykytodellisuuteen. Produktiivisuudestaan huolimatta Aira pysyi pitkään suhteellisen tuntemattomana kirjailijana. Yleisempään tietoisuuteen hän ponnahti 2000-luvulla alkaessaan julkaista kirjojaan ulkomaalaisissa kustantamoissa, Espanjassa ja Meksikossa. Teoksia *Varamo* (2002, suom. *Varamo* 2012), *El mago* (2002) ja *La princesa primavera* (2003) kutsutaan tapahtumapaikkansa mukaan karibialaiseksi trilogiaksi. Teemat ovat niissä universaalimpia, toisin kuin aikaisemmissa kirjoissa, joista monet käsittelevät Argentiinan historiaa tai kansallista identiteettiä. Airan teoksia on käännetty lukuisille eri kielille. Tästä huolimatta Aira ei koskaan ole saavuttanut suurta suosiota lukijoiden keskuudessa, vaan hänen teoksistaan ovat eniten olleet kiinnostuneita tutkijat.

Eri tutkijat ovat olleet yksimielisiä siitä, ettei Airan tuotantoa kannata analysoida vain yksittäisinä teoksina, vaan nähdä eri teokset suhteessa toisiinsa ja niistä muodostuvaan kokonaisuuteen. Airan kirjat on mahdollista nähdä osana yhtä pitkää projektia, jossa samantapaiset teemat, henkilöt ja tyylit toistuvat ja varioituvat teoksesta toiseen (García 2006, 14, Saïtta 2013, 136). Vaikka käsittelen tutkielmassani vain kahta Airan teoksista, pidän olennaisena ottaa huomioon, että samantapaiset aiheet ja teemat ovat läsnä myös useissa muissa Airan teoksissa.

Djibril Mbaye tutkii Airan kirjallisia ja taiteellisia vaikutteita sekä hänen asemaansa kirjallisuuden kaanonissa teoksessaan *La obra narrativa de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica* (2011). Hänen mukaansa Airan teoksissa voi nähdä niin avantgarden, postmodernismin, postkoloniaalisuuden kuin kosmopoliittisuuden piirteitä. Tutkimuksessaan Mbaye korostaa Airaa konventioiden rikkojana suhteessa realistiseen romaaniin. (Mbaye 2011.) Mielestäni Airan teokset on erilaisista piirteistä huolimatta mielekkäintä käsittää ennen kaikkea nykykirjallisuuden kontekstissa. Vahvasti tekstualismiin perustuneen 1900-luvun puolivälin kirjallisuuden jälkeen kirjallisuus on 1970-luvulta lähtien palannut takaisin juonellisuuteen ja tarinankerrontaan. Tekstit ovat halukkaita tunnustamaan ihmisen tarpeen

merkityksellistää maailmaa kertomalla tarinoita, mutta samalla kysymys siitä, miten tarinoita muodostetaan, on teksteissä läsnä, eivätkä ne yritä kertoa objektiivista kuvaa ehjästä ja merkityksellisestä todellisuudesta, kuten ennen avantgardeliikkeitä 1800-luvulla oli ollut. (Meretoja 2014, 17.) Kyse ei olekaan paluusta aiempaan kehitysvaiheeseen, vaan realismiin, modernismiin ja postmodernismiin kerronnalliset konventiot muodostavat synteetin ja palvelevat uudenlaista maailmallisuutta ja maailmasuhdetta. Ihmistä ja olemassaoloa koskevat kysymykset ovat palanneet romaaneissa keskiöön. (Hallila 2012, 105.) Tämä näkyikin mielestäni Airan teoksissa, joissa kyllä kerrotaan todelliseen maailmaan sijoittuvia tarinoita, mutta teosten aikana niissä jatkuvasti kyseenalaistuu tarinan uskottavuus, ja keskeiseksi kysymykseksi nousee se, kuinka tarinoita kerrotaan ja miten todellisuutta merkityksellistetään. Suhteessa tarinankerronnan paluuseen Airaa on aiemmin tarkastellut Sandra Contreras teoksessaan *Las vueltas de César Aira* (2002). Contrerasin tutkimuksessa kuitenkin korostuu kerronta enemmän muodollisena kysymyksenä kuin keinona ymmärtää todellisuutta. Contreras ei myöskään ole kirjoittanut tässä tutkielmassa käsittelemistäni teoksista, jotka ovat ilmestyneet myöhemmin.

Argentiinan kirjallisuuden historiassa César Aira on nähty uudistajana suhteessa 1960-1970 -lukujen tekstuaalisuuteen sekä 1980-luvun postmodernismiin. Sellaiset kirjailijat kuin Héctor Libertella, Luis Guzmán ja Osvaldo Lamborghini menivät 1960-luvulta lähtien äärimmäiseen muodolliseen kokeilevuuteen ja kertomusmuodon kyseenalaistamiseen. He pitivät romaania ”realistisena ja populistisena muotona”, jota vastaan oli taisteltava. (Contreras 2008, 12.) Lamborghinia pidetään silti Airalle tärkeänä esikuvana, samoin kuin täysin toisenlaista 1970-luvun kirjailijaa Copia eli Raúl Damonte Botanaa, jonka surrealistisia ja absurdeja piirteitä sisältävät teokset sijoittuvat suurimmaksi osaksi Pariisiin alamaailmaan. (Mbaye 2013, 182–205.) Airan ensimmäiset teokset ilmestyivät sotilasdiktatuurin ollessa vallassa. Viimeisimmän sotilasdiktatuurin 1976–1983 aikana iso osa Argentiinan kirjailijoista oli joutunut lähtemään maanpakoon tai joutui julkaisemaan teoksensa ulkomaalaisissa kustantamoissa. (García-Romeu 2007, 204.) Demokratian paluun jälkeen kirjallisuuden suhde historiaan nousi keskeiseksi kysymykseksi, ja Argentiinassa ilmestyi paljon teoksia, jotka kuvasivat menneisyyttä ja pohtivat historian väkivaltaisuutta ja erityisesti 1900-luvun diktatuureja. Aikakauden keskeisiksi teoksiksi nousivat muun muassa Ricardo Piglian *Respiración artificial* (1980) sekä Juan José Saerin *Nadie, nada, nunca* (1980). (Sarlo 2006, 1.) Vuonna 1981 kirjoittamassaan provokatiivisessa esseessä ”Novela argentina: nada más que una

idea” Aira moitti ajan nykykirjallisuutta siitä, että se on liian alisteista teorialle, filosofialle sekä vasemmistolaisten aatteiden levittämiseksi. Airan mukaan kirjallisuudesta oli tullut vain itseensä viittaavaa metatekstiä, ja hän vaati, että oli palattava yksi askel taaksepäin – takaisin tarinankerrontaan – ja kaksi askelta eteenpäin – paradoksaaliseen logiikkaan sekä muodon kokeilevuuteen. (Fernández 2010, 7.) Sandra Contreras huomauttaa, että Piglia ja Saer kirjoittivat teoksiaan samaan aikaan Airan kanssa, joten kyse ei ole ajallisista edeltäjistä. Aira itse teki Pigliasta ja Saerista edeltäjänsä kritisoimalla heitä ja luomalla eron heidän ja itsensä välille. (Contreras 2008, 27.) Samalla lailla Aira teki Copista edeltäjänsä nostamalla melko tuntemattoman kirjailijan esiin, ja monet tutkijat ovat tulkinneet Airan esseetä Copista ”Ars Narrativaksi”, jonka avulla tulkittiin Airan omia teoksia (Mbaye 2013, 182). Contreras pitää Airaa vastavoimana, jonka myötä kirjallisuuteen palasi postmodernin pessimismin jälkeen vuosisadan alun modernismin optimistinen asenne. (Contreras 2002, 31–32.)

Latinalaisamerikkalainen kirjallisuus on aina ollut vahvasti yhteydessä yhteiskunnalliseen ja poliittiseen vaikuttamiseen. Esimerkiksi Borgesia kritisoitiin aikanaan siitä, että hänen teoksensa eivät kommentoineet yhteiskunnan tilannetta. Borgesin vastaus oli, että kirjailijan tehtävä on kirjoittaa. Djibril Mbaye pitää Airaa Borgesin perillisenä siinä mielessä, ettei Airaa kiinnosta dokumentoida yhteiskunnallista todellisuutta, vaan hänen romaaninsa toimivat pikemminkin tilana, jossa pohdiskella, mitä romaanikirjallisuus ja taide ovat. (Mbaye 2013, 114.) Aira itse sanoo DW-lehden haastattelussa: ”Tärkeintä kirjallisuudessa on mielestäni mielikuviutus, ei aktivismi. Mielikuviutus on se, mitä kirjallisuudessa vähiten tänä päivänä näkee. Paljon vain kuvaillaan elämää sellaisena kuin se on.”¹ (Valle 2016.) Tästä huolimatta useimmat Airan teoksista, erityisesti tässä tutkielmassa käsittelemäni *La villa* ja *Las noches de Flores*, viittaavat hyvin suoraan todellisuuteen sekä yhteiskunnallisiin ja poliittisiin ilmiöihin. Olenkin eri mieltä Mbayen kanssa siitä, että Airan teokset hylkäisivät todellisuuden tehdäkseen kirjallisuuden todellisuudesta täysin uuden ja erillisen (Mbaye 2013, 115).

Aira itse on korostanut suhdettaan 1900-luvun alun avantgarde-taiteeseen ja viittaa siihen usein myös kaunokirjallisissa teoksissaan. Luis Hernán Castañeda ja Matthew Bush esittävät kirjassaan *Un asombro renovado – vanguardias contemporáneas en América Latina* (2017), että Aira, samoin kuin esimerkiksi Roberto Bolaño, ovat kirjallisuudellaan tuoneet 1900-luvun alun avantgarde-kirjallisuuden keinoja ja ajattelutapoja nykykirjallisuuteen. He

¹ Para mí lo más importante en el mundo literario es la invención, no el activismo, y es lo que menos se hace hoy día en la literatura. Hay mucha expresión de la vida real tal como es. Oma suomennos.

esittävät avantgarden syntyneen uudelleen 2000-luvulla, mutta ei ainoastaan siinä mielessä, että historiaa kopioitaisiin, vaan historiallisten avantgarde-liikkeiden keinot on tuotu uudenaikaisina nykypäivään, nykykirjallisuuden suuntaukseksi. (Castañeda ja Bush 2017, 10–11.) Sandra Contreras esittää teoksessaan, että Airan teosten pohjimmaisena kysymyksenä on se, kuinka tehdä taidetta, kun taide on jo tehty, ja avantgarde ja postmodernismi ovat lopulta johtaneet siihen, että kaikki on pelkkää metatekstiä ja tyhjyyttä. Airan vastauksena on paluu avantgarden ajatukseen siitä, että taiteen tullessa loppuunsa on aloitettava alusta puhtaalta pöydältä. Menneisyyden sijaan on katsottava tulevaisuuteen. (Contreras 2008, 21, 33.)

Airan teoksissa on paljon surrealismin piirteitä. Surrealismi historiallisena liikkeenä syntyi 1920-luvulla ja siihen vaikutti muun muassa Freudin psykoanalyysi. Surrealistit halusivat vapautua järjen kontrollista ja olivat kiinnostuneita ihmismielen kyvystä yhdistellä eri asioita spontaanisti toisiinsa oudolla tavalla. Yksi keino tähän oli automaattikirjoitus. (Kaitaro 2007, 139–142.) Automaattikirjoituksen käyttäminen ja sattuman suuri merkitys teoksissa tekevätkin Airasta surrealismin suoran perillisen. Reinaldo Laddaga korostaa, että liikkeellepaneva voima Airan kirjoissa on useimmiten sattuma, väärinkäsitys tai vahinko, eikä tapahtumien välillä välttämättä ole minkäänlaista kausaalisuhdetta. Airan tapana on yhdistää täysin toisiinsa liittymättömiä ja epäuskottaviakin asioita yhteen ja katsoa, mitä siitä seuraa. (Laddaga 2001, 47.) Mbaye siteeraa haastattelua, jossa Aira kertoo, että saattaa olla kirjoittamassa esimerkiksi aviodraamaa, kun tapahtuu jotain, kadulla esimerkiksi kävelee hiireksi pukeutunut ihminen, jolloin hän laittaa hiireksi pukeutuneen ihmisen kävelemään aviodraamaan: ”Romaaneissani on paljon omituisia asioita, jotka tapahtuvat sattumalta, mutta uskon, että ne sattuvat tietyistä syistä.”² (Mbaye 2013, 189.) Erona surrealismiin on Airalle ominainen genrejen ja rekisterien yhtäkkinen vaihtelevuus saman tekstin sisällä. Arkielämän yksityiskohtien kuvaaminen sekoittuu mediatodellisuuteen, uskomattomiin juonenkäänteisiin, metafyyssisiin pohdiskeluihin, mainoslauseisiin tai vaikka elämäntapaoppaalta kuulostaviin neuvoihin (Saïtta 2013, 136). Myös kieli vaihtelee ylevästä arkipäiväiseen ja jopa alatyylliseen.

Surrealismin lisäksi Airalle keskeinen kiinnekohta on 1900-luvun alun modernistinen kuvataide. Djibril Mbaye vertaa Airan ja tämän usein teoksissaan mainitseman kuvataiteilijan Marcel Duchampin (1887–1968) taidekäsityksiä toisiinsa. Niin Duchampilla kuin Airallakaan taiteen päämääränä ei ole luoda kaunista, vakavaa tai kestävä teosta, vaan saada katsoja tai

² En mis novelas suele haber muchas cosas raras que se van sucediendo, pero creo que se van sucediendo por ciertas razones. (Carlos Alfieri, s.110.)

lukija pohtimaan, mitä taide ylipäänsä on. Duchampin *ready-made* -taiteessa maailmasta otetaan siinä valmiina oleva esine ja asetetaan se taidemuseoon. Airan voi katsoa tekevän saman useissa teoksissaan. Esimerkiksi teoksessa *Váramo* päähenkilö kerää päivän ajan erilaisia paperilappuja taskuunsa, ottaa ne illalla esiin ja kokoaa ne yhteen ja päättää lopputuloksen olevan runo. (Mbaye 2011, 226, 230–231.) Mariano Garcían mukaan Duchampin vaikutus näkyy erityisesti näkökulmien vaihtelussa. Asioiden uutuus tulee siitä, että ne nähdään eri näkökulmasta kuin ennen, jolloin ne muuttuvat joksikin muuksi. (García 2010, 228.)

Vaikka Aira on puhunut paljon halustaan palata 1900-luvun alun avantgardeen, on hänen teoksissaan nähty yhteyksiä myös 1950-luvun ranskalaiseen *nouveau romaniin* (Mbaye 2011, 80). Aira on itsekin maininnut *nouveau romanin* haastatteluissa ja sanonut, ettei lue mitään *nouveau romanin* jälkeen kirjoitettua (Relea 2002). *Nouveau romanin* voi nähdä avantgarde-kirjallisuuden jatkona siinä mielessä, että siihen kuuluu kokeilevuus ja uusien muotojen etsiminen. *Nouveau romanin* ajatuksena oli taistella lineaarisia juonirakenteita, essentialistisia henkilöihahmoja sekä yhtenäistä fiktiivistä maailmaa vastaan, sillä niiden katsottiin luovan valheellisen illuusion todellisuuden merkityksellisyydestä ja hallittavuudesta. Samalla kyseenalaistettiin kirjallisuuden representaatioluonne ja ajateltiin, että teksti itsessään muodostaa oman todellisuutensa. Romaani nähtiin enemmän tutkimuksena ja prosessina kuin välineenä ennalta annetun sanoman ilmaisemiseen. (Meretoja 2007, 185, 187, 190.) Airan teosten prosessuaalista luonnetta on korostanut Sandra Contreras, jonka mukaan keskeistä Airan kirjallisuuskäsityksessä on juuri se, etteivät häntä kiinnosta niinkään teokset valmiina tuotoksina, vaan itse kirjoittamisen prosessi (Contreras 2002, 16). Aira onkin sanonut, että fiktion tehtävä on ”puhdas toiminta” ja ”jatkuva pako eteenpäin” (Contreras 2008, 29–30). Castañeda ja Bush ovat samaa mieltä Contrerasin kanssa ja sanovat, että Airalle tekeminen on tärkeämpää kuin lopputulos, muoto tärkeämpi kuin sisältö ja kertominen tärkeämpää kuin se, mitä kerrotaan (Castañeda ja Bush 2017b, 231). Jotkut tutkijat menevät niin pitkälle, että sanovat, ettei Airan teoksissa ole muuta viestiä kuin muoto itse (esim. García 2006, 13). Aira-tutkimus onkin keskittynyt paljon enemmän hänen teostensa muotoon ja kerrontatapaan kuin sisältöihin. Itse pidän kuitenkin liian yksinkertaistavana ajatusta siitä, että sisällöllä ei Airan teoksissa olisi lainkaan väliä, sillä vaikka kysymys kertomisesta ja kirjoittamisesta muodostuu teoksissa keskeiseksi, käsitellään niissä myös muita kysymyksiä.

Siitä huolimatta, että Aira kritisoi postmodernia kirjallisuutta, on hänen omissa teoksissaan myös postmodernismin piirteitä. Airan teoksille onkin tyypillistä ironinen kertoja,

joka kiinnittää lukijan huomion tekstin konstruoituun luonteeseen ja asettaa kyseenalaiseksi realistisen kerronnan mahdollisuuden. Monissa Airan teoksissa juuri kertoja on ainoa koossapitävä voima, joka yhdistää erilaisia toisiinsa liittymättömiä tapahtumia toisiinsa ja pohdiskelee kerronnan prosessia (Fernández 2010, 2–3). Teoksissa on usein paradoksaalisia ja keskenään ristiriitaisia ajatuksia ja tapahtumia, sekä juonenkäänteitä ja ajatuskulkuja, jotka alkavat, mutta päättyvät kuin seinään. Sen vuoksi niistä on usein vaikeaa tehdä lopullisia tulkintoja ja esimerkiksi tietää, milloin teoksen kertoja on tosissaan ja milloin ei. Airan teoksia voi pitää tekstuaalisina labyrinthteinä, jotka viittaavat jatkuvasti itseensä ja usein myös toisiin teksteihin. Tekijän kuoleman sijaan tekijä kuitenkin nimenomaan korostuu niin Airan esseissä muista kirjailijoista kuin hänen omassa tuotannossaan. Taitelijan rooli ja taiteilijamyöty ovat palanneet tärkeiksi koossapitäviksi voimiksi. Airan mukaan jokaisen kirjailijan myötä syntyy ja kuolee maailma, ja tekijä ja teokset kuuluvat yhteen. (Contreras 2008, 238.)

Aira itse puhuu esseessään ”Sobre el arte contemporáneo” (2013) nykytaiteen ja nykykirjallisuuden kytköksistä, ja Reinaldo Laddaga on jatkanut Airan ajatuksia ja kirjoittanut nykykirjallisuuden performatiivisuudesta. Toisin kuin Contreras, Laddaga sanoo, että Airan teoksia, kuten monia muitakin nykykirjallisuuden teoksia, on vaikeaa lukea enää kertomuksina. Sen sijaan ne muistuttavat speaktaakkelia, jossa erilaiset, toisiinsa liittymättömät esitykset seuraavat toisiaan. (Laddaga 2007, 10.) Tässä käsittelemäni Airan teokset eivät kuitenkaan koostu vain irrallisista kohtauksista, vaan niissä on toisiaan seuraavia tapahtumia, jotka vain eivät noudata normaalia syyn ja seurauksen logiikkaa ja saattavat loppua kesken tai kääntyä toiseen suuntaan.

1.2. *La villa* ja *Las noches de Flores*

La villa (2001) kuuluu Airan 2000-luvun alun tuotantoon ja sitä pidetään yhtenä hänen yhteiskunnallisimmista teoksistaan. Teos on ilmestynyt juuri ennen karibialaista trilogiaa ja Airan nousua kansainväliseen julkisuuteen. *Las noches de Flores* puolestaan ilmestyi vuonna 2004, heti karibialaisen trilogian jälkeen. Teoksessa Aira palaa kuvaamaan Buenos Airesia ja samoin kuin *La villassa*, siinä viitataan suoraan yhteiskunnalliseen todellisuuteen, erityisesti vuoden 2001 talousromahdukseen ja sen vaikutuksiin.

La villa kertoo teini-ikäisestä Maxista, jota kuvaillaan yhteiskunnan kannalta hyödyttömäksi henkilöksi. Maxi on lihaksikas, mutta älyllisesti kyvytön ja kuluttaa päivänsä

kuntosalilla. Iltapäivisin Maxilla on tapana lähteä kävelylle kotikaupunginosansa Floresin kaduille, joilla hän kohtaa pahvia ja muuta kierrätettävää tai muuten hyödyllistä tavaraa etsiviä *cartoneroja* eli pahvinkerääjiä. Ilman mitään varsinaista syytä Maxi alkaa kävelyretkillään auttaa pahvinkerääjiä heidän työssään. Työnsä tehtyään pahvinkerääjät palaavat kotiinsa slummiin, ja päivä päivältä Maxi pääsee heidän perässään lähemmäs slummiin, kunnes lopulta päätyy sen sisään ja pääsee tutustumaan slummin salattuun maailmaan.

Samaan aikaan Maxin kotikorttelin kulmauksen poliisiasemalla työskentelevä komisario Cabezas alkaa seurata hänen vaelluksiaan. Cabezas tutkii tapausta, jossa slummin lähellä elänyt tyttö Cynthia on tapettu ja yrittää saada tietoa slummissa tapahtuvasta huumekaupasta, johon uskoo Cynthian kuoleman liittyvän. Sattumalta tai ei, Cynthian isän nimi on Ignacio Cabezas, samoin kuin komisario Cabezasin, ja komisario käyttää tätä hyödyksi tutkinnoissaan. Cabezas yrittää päästä rikollisten jäljille uhkailemalla Maxin siskoa Vanessaa, joka liikkuu hänen mukaansa ”huonoissa piireissä”. Vieraan miehen uhkailu säikäyttää Vanessan, joka päättää kysyä apua ainoalta tuntemaltaan slummin asukkaalta, vastapäisessä talossa työskentelevältä siivoojalta Adelalta. Kaikesta tietämättömänä myös Maxi tutustuu Adelaan päästyään lopulta slummin sisään.

Teoksen ensimmäisten lukujen jälkeen tapahtuu suuri hyppäys ajassa. Koko talvi ehtii kulua, ja teoksen jälkimmäinen osa tapahtuu yhden päivän aikana. Päivä alkaa synkän ja sadetta uhkaavan sään vallitessa. Maxi lähtee aikaisin kotoa löytääkseen *linyeritan* eli ”pikkupultsarin”, jonka nimeksi myöhemmin paljastuu Alfredo. Maxi päättää tehdä hyvän työn saattamalla Adelan ja Alferdon yhteen ja käskee molempien mennä slummin suulle yhdeksältä illalla. Kun Maxi pääsee kuntosalille, sekä tiskillä oleva Saturno että pukukopissa Jessica ovat pyörtyneet lattialle ja Maxin pitää auttaa heitä virkoamaan. Samalla hän saa kuulla, että kuntosali ollaan sulkemassa, sillä Jessican naapurin herätysseura haluaa perustaa sinne huumeperantolan.

Illalla Maxi kulkee auttamassa pahvinkerääjiä, Vanessa ja Jessica puolestaan seuraavat Maxia ja vakoilevat häntä lörpötellen samalla viime päivien tapahtumista sekä Cynthian kuolemasta, ja komisario Cabezas seuraa kaikkia kolmea. Yhtäkkiä alkaa sataa kaatamalla ja Cabezas pysäyttää autonsa tyttöjen viereen ja pakottaa heidät kyytiin. He ajavat slummin suulle, tapaavat siellä pastoriksi kutsutun miehen, joka kertoo heille osoitteen. Cabezas uskoo saaneensa tiedon siitä, missä huumeet ovat, mutta paljastaa itsensä ja ampuu säikähdyksissään pastorin ja lähtee karkuun. Paikalle saapuu tuomari sekä toimittajia ja tv-kameroita, ja alkaa

valtava mediaspektaakkeli, jossa etsitään Cabezasia. Samaan aikaan Cabezas katsoo omaa jahtiaan pitserian televisiosta ja kokee tajuamisen hetken nähdessään slummin ylhäältä päin. Cabezas lähtee slummiin takaisin ja jättää tytöt pitseriaan, jossa sattumalta ovat myös toisensa tavanneet Alfredo ja Adela. Cabezas menee slummissa olevan talon luo, avaa oven, eikä löydä sen takaa mitään. Hänet itsensä puolestaan on nähty tv-kameroiden takia, ja tuomarin joukot tappavat Cabezasin. Teos päättyy tuomarin puheeseen, jossa hän sanoo, että Cabezasin ongelma oli, että hän etsi todellisuudesta logiikkaa ja syy-seuraussuhteita, joita siinä ei ole, ja että taistelu ei ole päättynyt, vaan vasta alkamassa.

Jos *La villa* on kerronnaltaan omaperäinen, on *Las noches de Flores* vieläkin surrealistisempi. Päähenkilönä teoksessa on eläköitynyt pariskunta Aldo ja Rosa. Talouskriisin seurauksena he joutuvat palaamaan työelämään ja alkavat toimia pitsanjakajina Floresin kaupunginosan kaduilla teinipoikien kanssa. Poikien kuljettaessa pitsoja mopoilla Aldo ja Rosa tekevät samaa kävellen, mutta ovat silti yhtä nopeita kuin pojat. Heidän kulkiessaan kaduilla heidän seuraansa lyöttäytyy Nardo-niminen satuolento, joka myöhemmin osoittautuu valepukukseksi kääpiöksi sekä poliisin vasikaksi. Aldo ja Rosa tutustuvat pitsaa jakaessaan nunnaluostarin nunniiin, jotka tilaavat heiltä usein pitsoja. Aldo vitsailee nunnien kustannuksella menemällä heidän luokseen kypärä päässään ja väittämällä, että on alkanut ajaa mopoa.

Samaan aikaan kaupunginosaa kuohuttaa panttivankidraama. Jonathan-niminen poika, joka myöskin on toiminut jakelutyössä, tosin jäätelöliike Freddossa, siepataan ja sieppaajat vaativat hänestä lunnaita. Jonathanin sieppausta ei kuitenkaan kuvata teoksessa suoraan, vaan se on yleinen puheenaihe, josta kaikki puhuvat ja jota he seuraavat televisiosta. Koska teoksessa hypellään ajassa edestakaisin, alussa lukija tietää jo, että Jonathan tulee kuolemaan. Kuoleman jälkeen hänestä muodostuu kulttihahmo, ja yleinen syyttäjä nimeltä Zenón Mamaní Mamaní alkaa tutkia tapausta.

Kesken romaanin kaikki kääntyy täysin pääläelleen, kun käy ilmi, että Aldo ja Rosa eivät olekaan herttainen eläkeläispariskunta, vaan naamioituneita roistoja, jotka ovat aiemmin elämässään sekaantuneet muun muassa ihmiskauppaan. Tämän jälkeen fokalisaatio vaihtuu ja keskiöön asettuu Mamaní, jonka kotiin on saapunut vieraaksi bolivialainen kirjailija nimeltään Ricardo Mamaní, joka ei kuitenkaan ole hänelle sukua. Zenón Mamaní Mamaní haluaisi seurustella vieraansa kanssa ja esitellä tälle Buenos Airesia, kun hänen poikansa joutuu auto-onnettomuuteen. Lisäksi hänet laitetaan tutkimaan samoihin aikoihin tapahtunutta Jonathanin

murhaa. Mamaní alkaa tutkia tapausta. Hän käy kysymässä Aldolta eli rikolliselta nimeltä Cloroformo, tietääkö tämä jotain asiasta. Aldo antaa Mamanílle kypärän, jonka väittää olevan Jonathanin kypärä, vaikka se ei oikeasti ole. Mamanín tutkinnat eivät juurikaan etene, vaan lopulta vyyhti alkaa selviytyä, kun hän istuu iltaa vieraansa ja vaimonsa kanssa. Ricardo Mamaní, kirjailija, ratkaisee lopulta vyyhdin ja sanoo että tarinan täytyy loppua nunnaluostariin. Käy ilmi, että nunnaluostari on ollut kulissi laitokselle, jossa pahoinpidellään ihmisiä. Teos päättyy siihen, että kaikki henkilöhahmot juoksentelevat nunnaluostarista alkavissa maanalaisissa käytävissä Floresin kaupunginosan alla.

Käsitlemiäni teoksia yhdistävät monet piirteet. Sen lisäksi että molemmat sijoittuvat samaan 2000-luvun alun yhteiskunnallisen ja taloudellisen kriisin hetkeen, teokset sijoittuvat samaan kaupunginosaan ja samoille kaduille. Kummassakin teoksessa rikollisuus on keskeisessä roolissa ja rikosta ratkaiseva virkavallan edustaja astuu keskiöön romaanin loppupuolella. Erityisesti poliisin ja syyttäjän hahmojen kautta teoksissa nähdäkseni käsitellään erilaisia tapoja jäsentää ympäröivää todellisuutta ja etsiä merkityksellisyyttä lukuisiin eri suuntiin hajoavasta labyrinttimaisesta todellisuudesta. Rikoksen uhri on kummassakin teoksessa teini-ikäinen ja molemmissa puhutaan paljon eri sukupolvien välisestä kuilusta, sillä teini-ikäiset ja keski-ikäiset henkilöhahmot ymmärtävät ympäröivän maailman eri tavalla. Lisäksi media ja sen valta tapahtumiin on kummassakin teoksessa keskeisessä roolissa. Teoksissa tulee esiin myös Airan kirjallisuuskäsitys, ja niissä pohditaan todellisuuden ja representaation suhdetta toisiinsa.

Nykykirjallisuuden kohdalla puhutaan usein paluusta tarinoihin, historiallisuuteen ja yhteiskunnallisuuteen (Meretoja 2008, 23). Myös molemmat tässä tutkimani teokset viittaavat hyvin suoraan 2000-luvun vaihteen yhteiskunnalliseen todellisuuteen: 1990-luvun uusliberalismiin ja sitä vuonna 2001 seuranneeseen talousromahdukseen. Sylvia Saítan mukaan vuoden 2001 taloudellinen, yhteiskunnallinen ja poliittinen kriisi sai aikaan syvän muutoksen Argentiinan taiteessa ja kirjallisuudessa. Vuodesta 1989 vuoteen 1999 vallassa olleen Carlos Menemin uusliberalistinen politiikka, johon kuului muun muassa valtion yhtiöiden yksityistäminen ja varallisuuden kasaantuminen pienelle joukolle ihmisiä, aiheutti yhteiskuntaluokkien välisen kuilun repeämisen. 1990-luku oli Argentiinassa yläluokan kulutusjuhlaa samalla kun iso osa väestöstä joutui työttömäksi, putosi keskiluokasta köyhyyteen tai köyhyydestä vielä pahempaan kurjuuteen. Vuonna 2001 tuli talousromahdus ja iso osa kansalaisista menetti koko elämänsä säästöt, kun pankit menivät vararikkoon.

Taluskriisin myötä kirjallisuudessa tapahtui paluu realismiin ja suosituiksi aiheiksi tulivat työttömyys, marginaaleissa elävät ihmiset ja yhteisön hajoaminen. Realismin ja jopa sosiaalisen realismin paluusta puhuessaan Saïtta mainitsee erityisesti Rodolfo Fogwillin. (Saïtta 2013, 132, 138.) Myös *La villaa* ja *Las noches de Floresia* on tutkittu realismin kontekstissa, mutta tätä näkökulmaa on kritisoinut teosten fantastisten ja surrealististen piirteiden huomiotta jättämisestä esimerkiksi Roberto Evira Mathez (Mathez 2016).

Molemmat romaanit sijoittuvat Floresin kaupunginosaan Buenos Airesissa. Flores on voimakkaasti läsnä Airan tuotannossa. Tässä käsittelemieni teosten lisäksi sinne sijoittuvat esimerkiksi *Los fantasmas* (1990, suom. *Aaveet* 2015), *La Prueba* (1992, suom. *Todiste* 2018), *El llanto* (1992), *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998) ja *La mendiga* (1999). Flores sijaitsee Buenos Airesin länsiosassa, lähellä kaupungin reunaa. Siellä on sekä keskiluokkaisten ihmisten asuttamia kerrostaloja että slummi nimeltä 1-11-14, joka on Buenos Airesin pinta-alaltaan suurin, ja huumekaupan vuoksi yksi vaarallisimpina pidetyistä. Floresin kaupunginosan tunnetuin kuvaaja Airan lisäksi on Roberto Arlt (1900–1942). Arltia on pidetty tärkeänä vaikuttajana Airan tuotantoon, sillä molempien teokset sijoittuvat Floresiin, yhteiskunnan marginaaleihin, pikkurikollisten ja alaluokan maailmoihin, ja ovat monen mielestä ”huonoa kirjallisuutta” esimerkiksi katukielen käyttämisen ja viimeistelemättömän muodon vuoksi. (Mbaye 2013, 173.)

La villaa on pidetty keskeisenä teoksena Argentiinan 2000-luvun kirjallisuudessa, ja se on ollut tutkijoiden suosiossa. Tutkijoista monet, esimerkiksi Sandra Contreras, Sylvia Saïtta ja Paola Cortés Rocca, ovat nähneet *La villan* positiivisena kuvauksena slummista. Saïtta ottaa sen esimerkiksi siitä, miten 2000-luvun kirjallisuudessa uudenlaista yhteisöllisyyttä haetaan *barriosta*, kotikaupunginosasta, perheen ja yksityisen elämän parista yhteiskunnan turvaverkoston hävitessä alta (Saïtta 2013, 143). Tätä tulkintaa on kritisoinut Roberto Elvira Mathez, jonka mielestä Saïtta käsittelee *La villaa* lähes sosiaalisena realismina, eikä ota huomioon sen fantastisia ja surrealistisia piirteitä. César Airan koko tuotannosta väitöskirjan tehnyt Djibril Mbaye puolestaan keskittyy analyysissään *La villasta* Floresin kaupunginosaan ja marginaalisten henkilöihahmojen kohtaamiin. Lisäksi teoksessa on tutkittu muun muassa todellisuuden ja mediatodellisuuden sekoittumista.

Las noches de Flores on vähemmän tutkittu teos, mutta siitäkin on kirjoitettu artikkeleita. Fermín Rodríguez on vertaillut *La villaa* ja *Las noches de Floresia* ja tutkinut sitä, miten niissä kuvataan kansallista yhtenäisyyttä ja sen hajoamista. Edgardo Dieleke käsittelee

artikkelissaan *Las noches de Floresia* suhteessa talouskriisin historialliseen kontekstiin, väkivallan kasvuun sekä sääntöjen hämärtymiseen. Mbaye puolestaan on käsitellyt *Las noches de Floresia* realismista periytyvän kaupunkikuvauksen jatkeena.

1.3. Tutkimuskysymys ja teoreettiset lähtökohdat

Aira-tutkimus on keskittynyt paljolti Airan tuotannon analysointiin kokonaisuutena, jolloin korostetussa roolissa ovat olleet muoto, hänen asemansa kirjallisuuden historiassa sekä Airan yleinen kirjallisuuskäsitys. Useat tutkimukset erittelevät Airan teksteille tyypillisiä kysymyksenasetteluita ja kerronnallisia keinoja. Teoksista *Las noches de Flores* ja *La villa* puolestaan on tutkittu erityisesti niiden antamaa kuvaa marginaalisuudesta, yhteisöstä, eri ihmisryhmistä ja kaupungista. Pro gradu -tutkielmassani tarkoitukseni on yhdistää näitä kahta lähestymistapaa ottamalla huomioon sekä historiallinen ja yhteiskunnallinen konteksti että se, mitä teokset sanovat laajemmin ajan ja tilan kerronnallistamisesta sekä ihmisen yrityksestä etsiä merkitystä todellisuudesta. Tästä näkökulmasta teoksia ei ole aikaisemmin tutkittu.

A. A. Mendilowin määritelmän mukaan kaikki kertomukset ovat ajallisia, koska kertominen itsessään on ajallista. Sen sijaan vain osa kertomuksista on kertomuksia ajasta, joissa ajan kokeminen nousee aiheeksi itsessään. Ricoeurin mukaan tällaiset kertomukset käsittelevät esimerkiksi henkilöhahmojen kokemuksia ajasta. (Ricoeur 1984, 101.) Tässä tutkielmassa käsitelen Airan teoksia siltä kannalta, miten ne puhuvat ihmisen olemisesta ajassa ja tilassa, ja miten se tulee esiin niin teosten teemoissa kuin kerronnan tavoissakin. Teokset *La villa* ja *Las noches de Flores* muistuttavat olevansa tekstejä sillä, että aika ei kulje luonnonlakien mukaan, vaan hidastuu tai nopeutuu osana kerronnan dynamiikkaa. Lisäksi henkilöhahmojen kuvataan olevan jatkuvasti hukassa, sillä he eivät ymmärrä ajan kulun sääntöjä tai kykene merkityksellistämään aikaa. Kysymys ajasta tulee esiin niin suhteessa juonenkulkuun, 2000-luvun historialliseen tilanteeseen, henkilöhahmojen tapaan ymmärtää todellisuutta kuin toimintaan liittyvänä kysymyksenä.

Aikaa pidetään yleisesti romaania ja romaanin todellisuussuhdetta keskeisimmin määrittävänä tekijänä. Formalistisessa perinteessä, kuten narratologiassa, aikaa tutkitaan selvittämällä tekstin temporaalisia rakenteita: tapoja, joilla teksti järjestää ja esittää tapahtumia ja niiden välisiä suhteita. Historiallis-filosofisessa lähestymistavassa puolestaan aika nähdään filosofisena kysymyksenä, jolloin tutkimuksen kohteena on ihmisen ja ajan suhde, ja aika

tapana hahmottaa inhimillistä olemista ja kokemusmaailmaa. (Hallila 2012, 94.) Tässä tutkielmassa käsittelen aikaa ennen kaikkea suhteessa ihmisen todellisuuskokemukseen tietystä historiallisesta ja yhteiskunnallisesta kontekstista.

Hanna Meretojan mukaan kertomusmuotoa vastustavaan ajatteluun liittyy oletus, että maailma annetaan ihmiselle raakana suorana kokemuksena ja että järjestyksen luominen siihen kerronnan avulla vääristää kokemuksemme todellisuudesta. Sen sijaan hermeneuttisessa lähestymistavassa korostuu, että ihmisen kokemus on aina ajallisesti ja kulttuurisesti/historiallisesti välittynyt. Edmund Husserlin mukaan menneisyyden kokemukset ja tulevaisuuden odotukset vaikuttavat siihen, kuinka koemme nykyhetken. Husserlin ajatuksia ihmiskokemuksen ajallisesta luonteesta kehittivät myöhemmin erityisesti Heidegger, Gadamer ja Ricoeur. (Meretoja 2018, 57.) Analyysini pohjana käytän erityisesti Paul Ricoeurin kolmiosaisessa teoksessaan *Time and Narrative (Temps et Récit)* (1983, 1984, 1985) esittämää teoriaa ajan ja kerronnan suhteesta. Ricoeurin mukaan aika muuttuu inhimilliseksi, kun se muutetaan kertomukseksi, ja kertomus puolestaan saa täyden merkityksensä vasta kun siitä tulee ehto ihmisen ajalliselle olemiselle. Ricoeur ei puhu juonesta staattisena tapahtumien ketjuna, vaan prosessina, jonka avulla ihminen luo merkitystä ajalle laittamalla tapahtumia järjestykseen. Juonella on välittävä rooli sen välillä, mikä edeltää fiktiota ja sen välillä, mikä tulee fiktion jälkeen. Hän erottaa toisistaan historiankirjoituksen ja fiktiivisen kerronnan, jotka muuten toimivat samalla tavalla, mutta fiktiossa ei ole kysymystä siitä, mikä tapahtumien takana on ”totta”. (Ricoeur 1990, 57, 65, 69.) Ricoeurin lisäksi käytän Hanna Meretojan teosta *Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible* (2018), sekä Gadamerin hermeneuttista teoriaa.

Kirjallisuustieteellisten lähteiden lisäksi käytän televisiota käsittelevässä osiossa Jacques Rancièren teosta *Vapautunut katsoja (Le spectateur émancipé)* (2008), jossa hän käsittelee ihmisen ja erilaisten esitysten välistä suhdetta. Rancièren mukaan katsominen ja toiminta on Platonista lähtien nähty toistensa vastakohtina. Hän esittää, että teoksen tai speaktaakkelin merkitys ei kuitenkaan ole ennalta annettu, vaan katsominen on aina tulkintaa, eikä siksi eroa toiminnasta. (Rancièrè 2016, 9, 22.) Vertauskohtana viitataan myös Guy Debordin teokseen *Speaktaakkelin yhteiskunta (La société du spectacle)* (1967), jossa Debord esittää speaktaakkelit esteenä ihmisten keskinäisille kohtaamisille. Debordin mukaan kaikki, minkä ihmiset aiemmin elivät välittömästi, on etääntynyt representaatioksi, ja ihmisestä on tullut toimijan sijaan passiivinen katsoja. (Debord 2005, 8, 12.)

Sen lisäksi miten aika ja kerronta limittyvät toisiinsa käsittelen henkilöhahmojen aikakokemuksia. Ihmisen aikakäsitykset ovat historiallisia ja muuttuvia. Esimodernina aikana, antiikista keskiaikaan, ajan ajateltiin olevan ihmisen kontrollin ulkopuolella. Antiikissa jumalten ja keskiajalla kristillisen Jumalan uskottiin pitävän käsissään niin aikaa, ihmisen elämää ja kohtaloakin. Kristinuskossa puolestaan aika nähtiin matkana maailman luomisesta tuomionpäivään, mutta aikakäsitys tuon matkan sisällä oli edelleen syklinen. Ajan ajateltiin toistavan itseään, eikä mitään täysin uutta uskottu voivan tapahtua. Modernin ajan katsotaan alkavan 1700-luvulla, jolloin aikakäsitys mullistui. Aika alettiin nähdä sekulaarina, ja ihminen alkoi ymmärtää voivansa itse kontrolloida aikaa. Ajasta tuli rationalisoitu, mekanisoitu ja objektivoitu. Erityisesti Ranskan vallankumouksen myötä usko parempaan tulevaisuuteen ja optimismi tulivat yleisiksi tavoiksi käsittää aikaa, ja syklisen historiakäsityksen sijaan alettiin ajatella, että jokainen tapahtuma on ainutkertainen. Ikuisuus puolestaan alkoi menettää merkitystään, eikä elämän päämäärä enää ollut kuolemanjälkeisessä ajassa, kuten keskiajan kristillisessä maailmankatsomuksessa oli ollut. 1900-luvun myötä optimismi muuttui pessimismiksi ja alkoi jälkimoderniksi tai myöhäismoderniksi kutsuttu aika. Valistuksen projekti asettui kyseenalaiseksi, ja aika alettiin käsittää fragmentaariseksi. Samalla kyseenalaistui käsitys historiasta totuutena, ja historia alettiin käsittää ihmisen konstruktiona. (Mäkikalli 2006, 26–30.) Airan teoksissa aika esitetään fragmentaarisena myöhäismodernina aikana, jossa ei ole yhtä lineaarista aikaa, vaan monia erilaisia aikoja.

Aikakokemuksen suhteesta 2000-luvun historialliseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen käytän erityisesti Zygmunt Baumanin teosta *Notkea moderni (Liquid modernity 2000)*, jossa hän analysoi myöhäismodernin ihmisen aika- ja tilakokemuksia globalisoituneessa kapitalistisessa maailmassa. Tilakokemuksista ja ajan ja tilan suhteista puhuessani käytän lähteinä Baumanin lisäksi maantieteilijää ja yhteiskuntatieteilijää Doreen Masseyta sekä antropologi Marc Augéa. Alaluvussa, jossa käsittelen henkilöhahmojen aikakokemusta suhteessa muistiin ja nostalgiaan taas viittaan erityisesti Pirjo Kukkonen artikkeliin ”Nostalgian semiosis” teoksessa *Nostalgia – kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* (2007) sekä Gaston Bachelardin ja Svetlana Boymin ajatuksiin muistista ja nostalgiaa.

Ensimmäisessä luvussa keskityn kerrontaan sekä siihen, minkälainen mahdollisuus teoksissa annetaan merkityksen löytämiselle menneisyyden tapahtumista. Kummassakin teoksessa pohditaan mahdollisuutta luoda järjestystä todellisuuteen ja ymmärtää sitä kerronnan avulla. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen henkilöhahmojen yrityksiä päätellä ja järkeillä,

löytää tapahtumien syitä ja eri asioiden välisiä yhteyksiä. Käsittelen erityisesti poliisien työtä yrityksenä ymmärtää kaoottista todellisuutta. Toisessa alaluvussa puolestaan keskityn teosten historiakäsityksiin sekä siihen, kuinka historiaa sekä historiallisesti merkittävää nykyhetkeä teoksissa kerronnallistetaan ja toisaalta, kuinka historiankirjoituksen mahdollisuudet kertoa jotain todellisuudesta asetetaan kyseenalaiseksi. Lisäksi käsittelen kysymystä siitä, kuka historiaa kirjoittaa ja miten.

Toisessa luvussa käsittelen 2000-luvun taitteen historiallista ja yhteiskunnallista tilannetta, jossa ajan kiihtyvä vauhti saa henkilöhahmot hämmennyksen tilaan ja hajottaa heidän käsityksensä ajasta ja tilasta. Ajan kuluminen osoittautuu tuhoavaksi voimaksi, joka näkyy erityisesti ympäristön huonontumisena. Tila nähdään teoksissa ajassa muuttavana, ja toisaalta ihmisellä on halu ja tarve hallita ympäröivää aikaa ja tilaa. Teoksessa *La villa* aika kulkee eri tavalla slummissa kuin ulkopuolisessa kaupungissa. Onkin mahdollista ajatella, että slummi tilana on ikään kuin lineaarisen, kehityksen ja vauhdin ajan, ulkopuolella. Toisessa alaluvussa käsittelen erilaisia liikkeen muotoja, paikoillaanpysymistä sekä henkilöhahmojen suhtautumista heitä ympäröivään fyysiseen maailmaan. Käsittelen liikkumista niin suhteessa henkilöhahmojen liikkeeseen tilassa ja ajassa kuin ajan ja kerronnan vauhtiin sen kiitäessä eteenpäin. Viimeisessä alaluvussa analysoin henkilöhahmojen käsityksiä menneisyydestä, erityisesti muistin ja nostalgian käsitteiden avulla, sekä sitä, minkälaisen kuvan teokset antavat nostalgian, muistin ja unohtamisen mahdollisuuksista taistelussa ajan nopeutta vastaan.

Kolmannessa ja viimeisessä luvussa käsittelen aikaa suhteessa tulevaisuuteen ja toimintaan. Ensimmäisessä alaluvussa käsittelen henkilöhahmojen suhtautumista tulevaisuuteen sekä heidän mahdollisuuksiaan toimintaan. Käsittelen improvisaatiota toiminnan muotona. Toisessa alaluvussa käsittelen samanaikaisuudesta kertomisen mahdollisuuksia erityisesti television ja median kautta. Molemmissa teoksissa televisio on suuressa roolissa, ja sen kautta nousee esiin kysymys todellisuuden ja siitä tehdyn kertomuksen välisestä suhteesta sekä kertomuksen muodostumisprosessista. Viimeisessä alaluvussa käsittelen fyysisten ja abstraktien rajojen ylittämistä keinona luoda jatkuvuutta pirstaleiseen maailmaan, jossa sattuma pitää valtaa. Transformaatio osoittautuu keinoksi ylittää ajan rajallisuus ja saada sen kulku jatkumaan myös lopun jälkeen.

2. MERKITYKSEN ETSIMINEN MENNEISYYDESTÄ

2.1. Kerronta yrityksenä ymmärtää todellisuutta

Menneisyyden muuttaminen tarinaksi on ollut viime vuosikymmeninä tärkeä kysymys niin historian tutkijoille kuin kirjallisuustieteilijöille. Eurooppalainen romaani joutui kriisiin toisen maailmansodan jälkeen ja tarinankerrontaa alettiin pitää väkivaltaisena yrityksenä pakottaa järjestystä todellisuuteen, joka itsessään on kaoottinen ja hallitsematon. (Meretoja 2014, 2.) Eksistentiaalistit käsittelivät tapahtumien sattumanvaraisuutta ja merkityksettömyyttä teemana muodoltaan perinteisissä romaaneissa, mutta *nouveau romanin* myötä myös romaanin muoto itsessään kyseenalaistettiin. Ranskalainen *nouveau roman* alkoi taistella lineaarisia juonirakenteita ja yhtenäistä fiktiivistä maailmaa vastaan, sillä niitä pidettiin keinotekoisena ja siksi valheellisena merkityksen luomisena todellisuuteen, jossa ei itsessään ole mitään merkitystä (Meretoja 2007, 187–188). Muutamaa vuosikymmentä myöhemmin samanlainen kysymyksenasettelu tuli puheenaiheeksi historian tutkimuksessa, kun esimerkiksi Roland Barthes ja Hayden White alkoivat puhua historian kirjoituksen tarinallisesta luonteesta. He pitivät kertomusta vaarallisena tapana selittää historiaa, sillä se pakottaa koherenssia ja jatkuvuutta menneisyyteen, joka itsessään on sekava, fragmentaarinen ja täynnä selittämättömiä aukkoja. (Clarke 2004, 87.) Ricoeur jaottelee kertomisen historialliseen ja fiktiiviseen puoleen. Historian kirjoituksessa pohjalla on kysymys siitä, mikä on totta ja mitä oikeasti tapahtui, kun taas fiktiivisessä kertomisessa tällaista kysymystä ei tarvitse pohtia. (Ricoeur 1990, 64.)

Todellisuuden kaoottisuus ja merkityksettömyys ovat keskeisiä kysymyksiä molemmissa käsittelemissäni teoksissa niin temaattisena kuin muotoon liittyvänä seikkana. Teosten henkilöhahmot elävät maailmassa, jossa tapahtuu koko ajan valtavasti erilaisia asioita ja ilmiöitä, jotka eivät kuitenkaan usein liity toisiinsa, eivätkä muodostu ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Molemmissa teoksissa kertoja pysähtelee pohtimaan omaa kerrontaansa ja kertomiensa tapahtumien mielekkyyttä. Lisäksi näen henkilöhahmoista erityisesti komisario Cabezasin sekä yleisen syyttäjän Mamaní Mamanín yritykset selvittää menneisyydessä tapahtuneen rikoksen vertauskuvana ihmisen yritykselle merkityksellistää menneisyyttä laittamalla tapahtumia järjestykseen ja yrittämällä etsiä niistä syy-seuraussuhteita.

Muodon suhteen kysymys tarinankerronnasta nousee esiin erityisesti teoksessa *Las noches de Flores*, joka pettää kaikki lukijan odotukset, sillä tarinalinjat loppuvat kesken ja

kerronta on täynnä aikaa ja liikkeeseen liittyviä paradokseja. *Las noches de Floresissa* tapahtumia ei esitetä kronologisessa järjestyksessä, vaan kirjan alussa Jonathan on jo kuollut, sitten palataan aikaan ennen kuolemaa ja jälleen aikaan kuoleman jälkeen. Muutenkin juoni on katkonainen. Teoksen alkuosa kertoo herttaisesta eläkeläispariskunnasta, ja myöhemmin teos muuttuu kertomukseksi yleisen syyttäjän yrityksestä ratkaista rikosta, sekä tämän bolivialaisen ystävän vierailusta Buenos Airesissa. Teoksen lopussa Aldo ja Rosa palaavat tarinaan, mutta muuttuneina rikollisiksi, eivätkä henkilöt lopulta saa pohtimiaan pulmia ratkaistuksi tai tavoitteitaan saavutetuiksi. Edgardo Dieleken mukaan *Las noches de Flores* alkaa kuin realistinen romaani, joka kertoo ihmisten selviytymisestä talouskriisin aikana. Kriisin vaikutus osoittautuu kuitenkin niin mullistavaksi, että todellisuus itsessään vääristyy. Tunne historiallisen kontekstin käsittämättömyydestä ja epäuskottavuudesta aiheuttaa sen, että myös kertojan kyky kertoa koherenttia tarinaa tuhoutuu. (Dieleke 2012, 178–179.) Dieleken tulkintaa tukee se, että ennen pahinta kriisiä kirjoitettu *La villa* on vielä rakenteeltaan yhtenäisempi. Yhteiskunnallisen todellisuuden romahtamisen voi siis ajatella aiheuttavan myös kertojan kyvyttömyyden kertoa siitä.

Paul Ricoeurin mukaan kerronta ja aika ovat toisistaan erottamattomia, ja kertomus on ihmiselle ominainen tapa hahmottaa todellisuutta. Ricoeur kritisoi ajatusta siitä, että aika olisi itsessään ristiriitainen ja kertomus harmoninen, sillä tällainen käsitystapa jättää huomiotta sen, että ajan ja kerronnan suhde on dialektinen. Ihmisen aikakokemus ei ole pelkästään sekavuutta, vaan oikeastaan käsitys ajasta täysin sekavana ja epäkoherenttina on modernismin piirre, sillä modernina aikana on haluttu korostaa todellisuuskokemuksen kaoottisuutta. Toisaalta myös ajatus kertomuksesta täydellisenä ja harmonisena kokonaisuutena on kiistettävissä, sillä juuri yksikään kertomus ei ole täydellinen toisiaan loogisesti seuraavien tapahtumien ketju, jossa kaikki tulisi selitetyksi. Oikeastaan juuri ajatuksen ajan sekavuudesta ja ristiriitaisuudesta voi nähdä pikemmin tietynlaisen, olemisen merkityksettömyyttä ja kaoottisuutta käsittelevän kirjallisuuden luomana mallina, kuin ihmisen yleisenä tapana hahmottaa aikaa. (Ricoeur 1990, 52, 72–73.) Airan teoksissa tulevat esiin molemmat näkemykset. Teoksissa korostetaan tapahtumien merkityksettömyyttä ja sattumanvaraisuutta sekä henkilöhahmojen vaikeuksia merkityksellistää todellisuutta. Toisaalta romaaneissa kuitenkin kerrotaan tarina, jossa tapahtumat johtavat toisiinsa. Lisäksi kerronta keinona hahmottaa todellisuutta tulee esiin henkilöhahmojen, erityisesti poliisien, yrityksissä ymmärtää tapahtumia ympärillään.

Kerronnallisuutta Airan teoksissa on tutkittu paljon ja asiasta on esitetty vastakkaisia näkemyksiä. Sandra Contrerasin mukaan Airan tuotantoa voi pitää paluuna tarinankerrontaan, mutta sen sijaan, että tarina nähtäisiin valmiina systeeminä tai kaavana, teoksissa korostuu tarinankerronta prosessina. Airan kirjoitustapa on jopa päiväkirjanomainen, sillä hän ei muokkaa tai korjaa tekstejään jälkikäteen ja lopettaa jokaisen tekstinsä päivämäärään, jona se on kirjoitettu. Contreras esittää, että Airan kirjallisuudessa pääkysymys ei ole, ”kuinka kertoa” tai ”onko kertomusta/historiaa olemassa” kuten 1980-luvun kirjailijoilla, vaan katse on tulevaisuudessa. Airan tärkein kysymys olisikin ”kuinka jatkaa kertomusta loppuun asti” ja ”kuinka jatkaa kirjoittamista lopun jälkeen”. (Contreras 2008, 24, 32, 34.)

Vastakkaisia mielipiteitä ovat ilmaisseet esimerkiksi Beatriz Sarlo (2006, 5) ja Reinaldo Laddaga (2007, 10, 16). Sarlo pitää Airaa mestarina juonen hylkäämisessä. Tarinaa kerrotaan, kunnes kertoja kesken kaiken kyllästyy ja vaihtaa toiseen tarinaan tai lopettaa koko kirjan (Sarlo 2006, 3). Laddaga taas näkee Airan teokset enemmänkin speaktaakkeleina tai performansseina kuin kertomuksina. Airan teoksissa näkyy enemmänkin nykyajan loputon informaatiotulva, kuvien ja mediatodellisuuden sekoittuminen tekstin todellisuuteen ja todellisuuden kokemisen sekavuus kuin tarinallisuus. (Laddaga 2007, 20 –21.) Nähdäkseni teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* todellisuus itsessään on kaoottinen, mutta niissä pohditaan kirjallisuuden ja taiteen mahdollisuuksia luoda todellisuuteen merkitystä.

Nähdäkseni yksi Airan teoksissa esiintyvistä aikakäsityksistä on rationaalinen, syiden ja seurausten logiikkaan luottava aikakäsitys. Aikakäsityksen rationalisoitumisen katsotaan tapahtuneen 1700-luvulla varhaismoderniin aikaan siirryttäessä. Kun ajan ja ihmisen kohtalon oli aiemmin ajateltu olevan ulkopuolisen voiman, Jumalan, käsissä, 1700-luvulla ihminen havaitsi voivansa itse kontrolloida aikaa. Samalla syntyi optimismi ja usko parempaan tulevaisuuteen, sillä ihmisen ajateltiin voivan rationaalisilla teoillaan vaikuttaa tapahtumiin ja tehdä maailmasta paremman paikan. Tällainen lineaarinen ja optimistinen aikakäsitys oli voimassa 1900-luvun alkuun asti. (Mäkikalli 2006, 27.) Tällaista tapaa käsittää todellisuus edustavat ennen kaikkea virkavallan edustajat, *La villassa* komisario Cabezas ja *Las noches de Floresissa* yleinen syyttäjä Zenón Mamaní Mamaní. Molemmat yrittävät selvittää rikosta tutkimalla erilaisia tapahtumia ja laittamalla niitä järjestykseen selvittääkseen, kuka on tehnyt rikoksen. Ajatuksena on, että ihmisen on järkensä avulla mahdollista saada selville totuus menneisyydestä. Teoksessa *La villa* komisario Cabezasin tavasta katsoa todellisuutta kerrotaan:

Poliisille, ja ilmankin dekkarikirjallisuuden vaikutuksen pariin hakeutumista, asiat näyttäytyivät ”tapauksina”. [--] Toisin sanoen mikään ei saanut jäädä

selittämättä, ja yhden selityksen oli kiinnityttävä toisiin, kunnes ne muodostaisivat kokonaisuuden, jonka puolestaan oli liityttävä toisiin, kunnes koko yhteiskunta olisi täytetty.³ (*La villa*=LV, 22.)

Poliisin ajatusmaailmaan kuuluu syvä usko siihen, että kaikelle on olemassa selitys. Kertoja kuitenkin kritisoi pian suoraan Cabezasin ajattelutapaa:

Hän oli rajoittunut mies: hän näki ainoastaan konkreettisen rakenteen, eikä mitään sen takana. [--] Hänen virheensä oli kuvitella, että taistelu käydään yhdessä avaruuden pisteessä. Eikä asia ollut niin. Taistelu vie aina paljon pinta-alaa, eikä yksikään sen osanottajista pysty kattamaan sitä yhdellä vilkaisulla, ei edes jälkeenpäin. Kukaan ei käsitä kokonaisuutta, ennen kaikkea koska kokonaisuutta ei todellisuudessa ole.⁴ (LV, 31.)

Kertoja vaikuttaa sanovan, että Cabezasin yritys saada selville absoluuttinen totuus on jo alun alkaen tuhoon tuomittu, sillä jokainen ihminen näkee todellisuuden omasta näkökulmastaan. Cabezas, joka on itse osallistujana tapahtumien ketjussa, ei voi kertojan mukaan nähdä kuin oman subjektiivisen käsityksensä niistä. Teoksen voikin nähdä kritisoivan 1700-luvulta asti yleistä tapaa yrittää ymmärtää todellisuutta luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien avulla. Gadamerin mukaan luonnontieteellisen tutkimuksen ero ihmistieteisiin nähden on juuri luottamus siihen, että tuntematonta tutkimalla on mahdollista paljastaa piilossa oleva totuus, joka on valmiina maailmassa. Tiede vaatii subjektiivisen kokemuksen sekä monimutkaisen symbolikielen ylittämistä käsitteiden yksiselitteisyydellä. Hengentieteille sen sijaan ominaisempaa on perimmäisten päämäärien tutkiminen sekä taiteilijoillekin ominainen intuitio. (Gadamer 2004, 4, 16–17.) Lisäksi kertoja huomauttaa, että Cabezas jää kiinni pintakuoreen, eikä pääse sen taakse. Tulkitsen tämän niin, että Cabezas luottaa ihmisen luomien selitysmallien voimaan, eikä ymmärrä, että todellisuus on niiden takana.

Myös teoksessa *Las noches de Flores* merkityksellisten yhteyksien luomista käsitellään poliisin toiminnan kautta:

Kuinka Argentiinan poliisi käytännössä toimi? Yksinkertaistettuna: tehtiin taulu, ajallinen mutta myös vähän tilallinen, ja taulun sisälle pantiin kaikki selvinneet asiat, joilla oli jokin suhde tapahtumiin, vaikka kaukainenkin; tai vaikka minkäänlaista suhdetta ei olisikaan, se ei ollut tärkeää, riitti, että ne mahtuivat taulun sisälle. Ideana oli tehdä jälkeenpäin valikoima, leike, ja että

³ Para un policía, y sin necesidad de recurrir a la influencia de la novela policial, las cosas se presentaban bajo el aspecto de un “caso”. [--] Es decir que nada debía quedar inexplicado, y una explicación debía engancharse con otras, hasta formar un complejo, el cual a su vez debía articularse con los otros, hasta que toda la sociedad quedara cubierta.

⁴ Era un hombre limitado; veía sólo la concreción de la estructura, y nada que estuviera más allá. [--] Su error era creer que una batalla se libra en un punto del espacio. Y no es así. Una batalla siempre cubre mucho terreno, y ninguno de sus participantes puede descubrirlo de un solo vistazo, ni si quiera retrospectivo. Nadie capta el conjunto, sobre todo porque en realidad no hay conjunto.

kaikki saisi merkityksensä kuin eräänlainen tarina.⁵ (*Las noches de Flores*=LNF, 86.)

Ajatuksena siis on, että kerättyään ensin valtavan määrän erilaisia faktoja, tietoja ja tapahtumia poliisi pystyy suodattamaan sen, mikä on olennaista. Poliisin työtä verrataan tarinan kirjoittamiseen, sillä poliisin on valikoitava tapahtumista osa ja laitettava ne järjestykseen luodakseen ymmärrettävä kokonaisuus. Järkeilyn rajat tulevat nopeasti vastaan ja teoksen kertoja asettaa naurunalaiseksi poliisitutkinnan tehottomuuden:

Tarkastellessaan sellaista aihetodisteiden kasautumista poliisi saattoi sanoa: 'mutta mitä väliä on näillä pienillä inhimillisillä asioilla, näillä sattuman saituruuksilla vasten Universumin muuttumatonta ja välinpitämätöntä suuruutta'. Koska poliisi työskentelee pääasiassa öisin, eikä millään öisin ole niin suurta väliä, tällainen järkeily on helppoa. Selvää on, ettei poliisi tässä tapauksessa täytä tarkoituksensa, eikä tee työtä, josta hänelle maksetaan, mikä ei tarkoita, etteikö hän olisi oikeassa. Hän voisi lisätä: 'Täytyy ajatella isosti, perspektiivissä'. Mutta hänen päänsä päällä riippuu uhkaavana faktoja täyteen sullottu taulu, ilman perspektiiviä, ilman ruuduttamista.⁶ (LNF, 87.)

Ongelmaksi ymmärtämiselle esitetään nimenomaan perspektiivin puute. Todellisuuden tulkitseminen kerronnan avulla on aina tulkitsemista tietystä näkökulmasta, josta käsin tapahtumat suhteutetaan toisiinsa ajassa ja luodaan mielekäs yhteys niiden välille (Meretoja 2018, 48). Teoksessa *Las noches de Flores* poliisi ei kykene ottamaan itselleen näkökulmaa, vaan yrittää löytää yleisen totuuden, jolloin kaikki näyttää vain sattumalta ja kaaokselta.

Katkelmassa, samoin kuin molemmissa teoksissa kokonaisuuksina, tulee esiin ajatus tarinallistamisesta tapana ymmärtää menneisyyttä ja nykyisyyttä. Poliisi etsii menneisyydestä johtolankoja, jotka selittäisivät sen, mitä myöhemmin tapahtui. Eri tapahtumien yhdistäminen merkitseväksi kokonaisuudeksi kuitenkin epäonnistuu ja poliisi tyytyy ajattelemaan, ettei yksittäisillä tapahtumilla loppujen lopuksi kuitenkaan ole väliä. Mitään isompaakaan merkitystä poliisi ei kuitenkaan löydä, jolloin lopputulemana vaikuttaa olevan, että kaikki on

⁵ ¿Cómo actuaba, en términos prácticos, la policía argentina? Simplificando: se hacía un cuadro, temporal, también un poco espacial, y dentro de ese cuadro metía todo lo que iba apareciendo que tuviera alguna relación, siquiera remota, con los hechos; o bien, que no tuviera ninguna relación: eso no era lo importante: bastaba que entrara en el cuadro. La idea era hacer después una selección, un recorte, y que todo tomara sentido como una especie de historia.

⁶ Al contemplar la acumulación de datos circunstanciales, un policía podía decir: "pero qué importan estas pequeñas cosas humanas, estas mezquindades de lo accidental, frente a la grandeza inmutable e indiferente del Universo". Como el trabajo de la policía sucede básicamente de noche, y de noche nada importa tanto, ese razonamiento se facilita. Claro está que ese policía no estaría cumpliendo con su función, con el trabajo por el que le pagan, lo que no impide que tendría razón. Él podría agregar: "Se trata de pensar grande, de pensar en perspectiva". Pero sobre su cabeza cuelga amenazante el cuadro atiborrado de datos y sin perspectiva, sin cuadricular.

merkityksetöntä. Kysymys siitä, mikä on olennaista ja mikä epäolennaista, mikä on kertomisen arvoista ja mikä ei, on siis läsnä muodon lisäksi myös teoksen sisällössä.

Ricoeur näkee juonen välittäjänä yksittäisten tapahtumien sekä tarinan kokonaisuuden välillä. Juonen luominen on keino synnyttää merkityksellinen tarina yhdistämällä toisiinsa erilaisia tapahtumia ja sattumuksia. Juoni muuttaa yksittäiset ja toisistaan irralliset elementit ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Tämä episodinen tapa kertoo luo lineaarisen aikakäsityksen. Pelkkä tapahtumien laittaminen jonoon toistensa perään ei kuitenkaan riitä tarinan luomiseen. Tarvitaan konfiguraationaalinen ulottuvuus muuttamaan tapahtumien jono merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Näin juonen voi ”kääntää” ajatukseksi tai teemaksi. (Ricoeur 1990, 65–68.)

Ricoeurin ajatuksen perusteella tulkitsenkin, että poliisilta puuttuu edellisessä kohdassa konfiguraationaalinen ulottuvuus, jonka avulla hän saisi luotua kasasta yksittäisiä tapahtumia ja elementtejä merkityksellisen kokonaisuuden. Hän tietää lopputuloksen, joka on rikos, ja hänellä on tietoisuus siitä, että tutkimalla menneisyyttä hän voi löytää syyn ja tekijän rikokselle. Poliisilta puuttuu kuitenkin kaksi olennaista taitoa: hän ei pysty valikoimaan olennaista epäolennaisesta, eikä luomaan merkityksellisiä yhteyksiä irrallisten tapausten välille.

Merkityksen löytämistä ei kuitenkaan esitetä kummassakaan teoksessa mahdottomuutena, vaan virkavallan edustajat huomaavat, että voivat itse keksiä selityksiä tapahtumille. Sekä Cabezasilla että Mamanílla on tarve ymmärtää ja kontrolloida todellisuutta. Kun tapahtumat eivät itsestään selitä itseään, poliisit alkavat luoviksi:

Kysymys ei ollut puhtaasti älyllinen. Totta puhuen komisario Cabezas oli kaikkea muuta kuin älykkö. Kun selitys puuttui (koska se oli vaikea löytää tai hän ei viitsinyt sitä etsiä), hän loi sen itse. Se olikin hänen luonteelleen ominaisempaa: hän oli toiminnan, ei arvelun mies. Miten sitten ”luodaan” selitys? Menemällä eteenpäin, improvisoimalla.”⁷ (LV, 22.)

Kun selityksiä tapahtumille ei löydy, Cabezas vaihtaa tutkimusmetodia ja alkaa keksiä selityksiä itse. Cabezasin tavoin myös Mamaní on valmis luomaan yhteyksiä sellaisten tapahtumien välille, joiden välillä yhteyksiä ei todellisuudessa ole. Hänen työtään verrataan runoilijan työhön: ”Hän kuitenkin tiesi, ettei ollut välttämätöntä, että yhteys olisi olemassa: sen voi luoda oman tahtonsa poeettisena tekona. Mutta se oli hidas ja työläs tehtävä, joka saattoi vaatia valtavasti aikaa.”⁸ (LNF, 108). Se, että taiteilijan tehtäväksi kuvataan toisiinsa

⁷ No era una cuestión puramente intelectual. De hecho, el inspector Cabezas estaba muy lejos de ser un intelectual. Donde faltaba una explicación (porque era difícil encontrarla, o él no tenía ganas de buscar), la creaba. De hecho, eso estaba más en su carácter: era un hombre de acción, no de especulación. ¿Y cómo se “crea” una explicación? Avanzando, improvisando.

⁸ Sabía, empero, que no era necesario que la relación existiera: se la podía crear, como un acto poético de la voluntad. Pero ese trabajo era lento y laborioso, podía exigir muchísimo tiempo.

liittymättömien asioiden yhdistäminen, saa ajattelemaan surrealismia. Keino, jolla Mamaní lopulta pääsee rikollisten jäljille, on se, että hän illanistujaisissa keskustelee taiteesta bolivialaisen vieraansa ja vaimonsa kanssa. Keskustelua verrataan palapelin rakentamiseen, jossa osa paloista on todellisia, ja osa ei: ”Hän ei enää välittänyt, että taidetta ei ollut olemassa ja että todellisuus oli sattumanvarainen. Yhdistyminen loi uudenlaisen todellisuuden, jossa kaikki liittyi johonkin.”⁹ (LNF, 134). Näin ollen hänen päättelynsä ei lopulta johdakaan totuuden löytämiseen, vaan siihen, että hän luo uuden todellisuuden. Tulkitsenkin, että molemmissa teoksissa ihmisen tapaa hahmottaa todellisuutta verrataan juuri taiteen tekemiseen ja erityisesti kirjoittamiseen. Teoksen lopussa Mamaní hylkää vaatimuksensa objektiivisen totuuden löytämisestä ja hyväksyy sen, että todellisuus on fiktion ja faktan sekoitus, jossa sitä, mikä on totta, ja sitä, mikä on ihmisen keksimää, on mahdotonta lopullisesti erottaa toisistaan. Tässä voi nähdä yhteyden Ricoeurin ajatukseen siitä, että ihminen ei koskaan koe todellisuutta sellaisenaan, vaan kulttuuristen merkkien, sääntöjen ja normien, esimerkiksi tarinankerronnan konventioiden, läpi (Ricoeur 1990, 57). Jo Gadamerin mukaan tulkitseminen ja luominen ovat yhteydessä toisiinsa. Ymmärtäminen on aina samalla uuden luomista. (Gadamer 1999, 296.) Teoksessa *Las noches de Flores* esitetäänkin kaksi mahdollista ”palapeliä” todellisuudesta. Jonathanin kuoleman jälkeen tehottoman poliisitutkinnan keskellä ja Nardon ilmestyttyä Aldo ja Rosa masentuvat ja ajattelevat olevansa ”palapelissä, joka tullessaan valmiiksi näyttäisi tyhjyyden”¹⁰ (LNF, 66). Teoksen lopussa Zenón puolestaan ymmärtää, että sen sijaan, että mikään ei liittyisi mihinkään, kaikki liittyy johonkin. Teoksessa *Las noches de Flores* luominen osoittautuu lopulta ainoaksi tavaksi merkityksellistää todellisuutta. Merkitys ei ole sellaisenaan todellisuudessa, vaan ihmisen on itse luotava se.

Teoksessa *La villa* uuden luominen esitetään kuitenkin kyseenalaisena toimintakeinona virkavallalle. Kun poliisin tarkoituksena on vahtia, että lakia noudatetaan ja että asiat pysyvät samanlaisina, uuden luominen sopii paremmin taiteilijalle. Tuomari Plazasta kerrotaan:

[H]änen ainoa tarkoituksensa oli jättää maailmaan, siinä viettämänsä lyhyen ajan jälkeen, jotain sellaista, mitä maailmassa ei aikaisemmin ollut. Se vaikutti hölmöydeltä, niiltä asioilta joita sanottiin selviytymisen vuoksi, mutta siinä oli vaikeutensa. Ensinnäkin, jonkin uuden laittaminen maailmaan ei ole niin helppoa: se olisi kuin kiven tuominen kuusta, paitsi että asioiden ollessa niin kuin ne ovat, kuukin on jo maailmassa. Eikä hän viittänyt niinkään jo olemassaolevien elementtien uudenlaiseen yhdistelmään eikä jonkin asian

⁹ Ya había dejado de importarle que el arte fuera inexistente, y la realidad casual. La convergencia creaba una forma distinta de realidad, en la que todo era contiguo.

¹⁰ [U]n rompecabezas que al completarse mostraría la nada.

vaihtamiseen toiseen paikkaan, vaan johonkin oikeasti uuteen, uuteen elementtiin, jonka avulla joku halutessaan voisi tehdä vanhanlaisia yhdistelmiä. Ja toisaalta, se oli kummallinen toivomus tuomarille; oikeus toimii kuin nollasummapeleli, voisi sanoa, että tarkoituksena on palauttaa tilanteeseen sama määrä elementtejä, täsmälleen sama, kuin siinä aiemminkin oli, ja että siinä on hänen työnsä ydin. Jonkin uuden lisääminen on ominaisempaa taiteelle.¹¹ (LV, 80.)

Toisin kuin teoksessa *Las noches de Flores*, teoksessa *La villa* uuden luominen kuvataan poliisin työlle ristiriitaisena tapana toimia. Tuomarin kerrotaan tekevän työtänsä väärin, sillä sen sijaan, että hän palauttaisi asiat sille mallille, jolla ne ovat ennen rikosta olleet, hän luo uuden järjestyksen. Tämän voi tulkita niin, että tuomari Plaza tiedostaa menneisyyteen palaamisen mahdottomuuden ja keksii siksi uuden järjestyksen. Paremmin tukea teoksesta löytyy kuitenkin tulkinnalle, jonka mukaan tuomari haluaa viihdyttää televisiota katsovaa kansaa, ja siksi häntä kiinnostaa enemmän löytää joku jota rangaista kuin selvittää, kuka teon oikeasti on tehnyt: ”tuomari ei ollut niitä, jotka vaivautuvat etsimään todisteita, kohtaamaan todistajia tai antamaan vakuuksia; hän tuhosi, pyyhki pois, ja teki sen pienimmänkin epäilyksen, huhun, vuoksi”¹² (LV, 79). Tuomari Plaza olettaa komisario Cabezasin olevan Cynthia isä ja rakentaa koko tutkintansa tuon virheellisen tiedon varaan. Plazan tutkintaa yhdessä siitä seuraavan mediaspektaakkelin kanssa verrataan teoksessa romaaniin: ”Oli selvää, että he sekoittivat hänet oikeasti Cynthia Cabezasin isään, ja olivat tehneet kokonaisen romaanin tuon väärän tiedon pohjalta.”¹³ (LV, 85.) Samoin kuin *Las noches de Flores*, teos päättyy siihen, että todellisuus ja siitä tehty kertomus sekoittuvat toisiinsa luoden uudenlaisen todellisuuden.

Sandra Contreras esittää analyysissään Airan teoksesta *La liebre* (1991), että siinä kertomus syntyy ”käännöksessä”, eli henkilöhahmojen yrityksessä ymmärtää. Teoksessa alkuperäiskansan jäsenet puhuvat eri kieltä kuin teoksen kertoja, ja tulee esiin se, että alkuperäiskansan kielellä sanotut asiat on mahdollista kääntää espanjaksi monella eri tavalla. Eri käännöksistä lähtee liikkeelle erilaisia mahdollisia tarinoita, eikä loppujen lopuksi tiedetä,

¹¹ [S]u única intención era dejar en el mundo, al fin de su breve estadía en él, enriquecido con algo que el mundo no hubiera tenido antes. Parecía una tontería, una de esas cosas que se dicen para salir del paso, pero tenía su complicación. Por un lado, poner algo nuevo en el mundo no es tan fácil: sería como traer una piedra de la Luna, salve que tal como están las cosas, la Luna ya está en el mundo. Y ella no se refería tanto a una combinatoria nueva de elementos ya presentes, sino algo de veras nuevo, un elemento nuevo, con el que, si alguien quería, podía hacer combinaciones viejas. Y por otro lado, era un deseo extraño en un magistrado: la justicia funciona como una suma cero, se diría que debe dejar la situación con la misma cantidad de elementos, exactamente, con que la encontró, y que ahí está la esencia de su trabajo. Lo de agregar algo nuevo es más propio del arte.

¹² la jueza no era de las que se molesta en buscar pruebas, confrontar testigos o dar garantías; ella destruía, aniquilaba, y lo hacía a partir de la menor suspicacia, el rumor

¹³ Era evidente que lo confundían en serio con el padre de Cynthia Cabezas, y que se habían hecho una novela a partir de ese dato falso.

mikä niistä on totta vai onko mikään. Suullinen tieto muovautuu kertojan kertomana, ja nimenomaan erossa, välitilassa, syntyy kertomus ”käännöksenä”. (Contreras 2008, 63.) Samankaltaisen ajatuksen voi nähdä teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores*, joissa kertomus syntyy suurelta osin väärinkäsitysten ja sekaannusten vuoksi. Henkilöiden identiteetit ovat häilyviä, he valehtelevat ja naamioituvat tai heitä luullaan toisiksi. *La villassa* leikitellään Cabezasin henkilöllisyydellä, eikä kukaan tiedä, onko hän Cynthian isä vai ei. Juuri tämä tietämättömyys, mahdollinen väärinkäsitys, mahdollistaa sen, että tuomari kehittää kokonaisen ”romaanin” selitykseksi Cynthian kuolemalle ja huumeliigan toiminnalle. Epävarmuus, tiedon puute, on alkuunpaneva voima, joka saa keksimään selitykseksi tarinan. Kertomus on keino tehdä todellisuus ymmärrettävämmäksi, eikä olennaista tunnu olevan se, onko se totta vai ei.

Jos teoksessa *La villa* tuomarin toimintatapaa kuvataan omituiseksi, teoksessa *La noches de Flores* esitetään, että keksiminen on poliisille ainoa mahdollinen tapa saada rikollinen kiinni:

[S]e on joko tai, sillä toimiminen merkitsee olla ymmärtämättä mitään ja hyökätä, luoda, ja ymmärtäminen, kuten hyvin tiedetään, estää toimimasta. ’Ymmärtää kaikki on antaa kaikki anteeksi.’ Hyvä on. Mutta ei se ole se, mitä poliisilta pyydetään: yhteiskunta on se, joka voi antaa anteeksi, ja sen anteeksiannon vuorovesi pysähtyy juuri poliisiin. Tätä logiikkaa seuraten, se, mitä poliisin tulisi tehdä, on olla ymmärtämättä mitään.¹⁴ (LNF, 85.)

Tulkintani mukaan anteeksiannon ja ymmärtämisen ongelma johtuu siitä, että jos poliisin täytyy rikkoa sääntöjä saadakseen rikollinen kiinni, hänelle samalla tulee velvollisuus vapauttaa rikollinen. Kuinka voi tuomita toisen lakien rikkomisesta, jos itse rikkoo niitä saadakseen rikollisen kiinni? Kun poliisille tulee tietoisuus siitä, että lait ovat ihmisen keksimiä, eivätkä absoluuttinen totuus, hän menettää uskonsa lakeihin. Kertojan mukaan poliisin päätehtävä on rangaista. Kohdassa ironisoituu myös ajatus poliisista absoluuttina:

Poliisi on kaikkivoipa. Se on kaikkialla, kaiken aikaa, ja voi tehdä kaiken. Se muodostuu absoluutiksi, kuin kieli. Mutta ainoastaan rikolliselle, ja vain sen jälkeen kun hän on tehnyt rikoksen. Silloin kaikki lukemattomat elämän yksityiskohdat putoavat paikoilleen; hetken verran, joka on kuin ikuisuus, rikollinen näkee selvästi. Hän tuntee, että hänen pitäisi olla poliisi.¹⁵ (LNF, 85–86.)

¹⁴ [E]s o uno u otro, porque la acción significa n o entender nada y arremeter, crear; y la comprensión, como bien es sabido, inhibe la acción. ‘Comprenderlo todo, es perdonarlo todo.’ De acuerdo. Pero eso no es lo que se le pide a la policía; es la sociedad la que puede perdonar, y su marea de perdón se detiene justamente en la policía. Siguiendo esta lógica, lo que la policía debería hacer es no comprender nada.

¹⁵ La policía es omnipotente. Está en todas partes, en todo momento. Se vuelve un absoluto, como el lenguaje. Pero sólo para el criminal, y sólo después de que ha cometido el crimen. Entonces, todos los detalles innumerables de la vida caen en su lugar; el criminal ve claro, por un instante que es como una eternidad. Siente que debería ser policía.

Se, että rikollinen näkee todellisuuden ”kokonaisuutena” nähdessään sen poliisin absoluutin läpi, asettaa kyseenalaiseksi poliisin absoluuttina, kuten myös absoluutin olemassaolon yleensä. Jos poliisi on absoluutti vain rikolliselle, voiko häntä kutsua absoluutiksi? Nähdäkseni teoksessa tuleekin voimakkaasti esiin todellisuuskokemuksen subjektiivisuus. Samalla kyseenalaistuu myös kieli absoluuttina, sillä poliisia verrataan kieleen. Kohdan voikin nähdä kyseenalaistavan ajatuksen siitä, että kieli ja todellisuus olisivat toisistaan erillisiä, eikä ihmisellä olisi mahdollisuutta vaikuttaa kieleen tai muihin kulttuurisiin järjestelmiin, joiden kautta hän todellisuutta ymmärtää.

Kysymys absoluutista liittyy erilaisiin tapoihin kuvata ja merkityksellistää todellisuutta:

Absoluutti, joka primitiivisissä yhteisöissä oli ottanut jumaluuden muodon, muuttui sivistyneissä maailmoissa ’abstraktioksi’, todellisuuden kaavioksi ja samalla sen pahimmaksi vihamieheksi. Mutta, voiko todellisuudella olla vihamies? Eikö se itse ole se, joka laittaa käytäntöön sananlaskun: ’jos et pysty vastustamaan heitä, liity heihin’? Kukaan ei voi taistella todellisuutta vastaan, koska todellisuus on se, joka taistelee. Ja silti, kun abstraktio saa aikaan yksityiskohtien niveltymisen haihtumisen, hajottaa sen, ja kun todellisuus reagoi ja rakentaa ne uudelleen, se tekee sen niin, että palat ovat vaihtaneet paikkaa.¹⁶ (LNF, 85.)

Tulkitsen lainauksen niin, että kun todellisuudesta tekee kuvan, jonka tarkoituksena on antaa sille merkitys, oli se sitten abstrakti kaavio tai taideteos, tuo kuva on todellisuuden vihamies, koska ei voi koskaan esittää todellisuutta täydellisesti. Poliisia verrataan primitiivisten yhteisöjen jumaluuteen, jonka tehtävä on selittää kaikki ja antaa merkitys. Georg Lukácsin mukaan antiikin aikana merkityksen oletettiin olevan valmiina todellisuudessa. Moderni ihminen taas joutuu keksimään merkityksen itse. Lukácsin mukaan romaanimuodolle ominaista on juuri tämä merkityksen etsiminen ja luominen. (Lukács 2006, 66–67.) Absoluutin olemassaolo kyseenalaistuu ja ironisoituukin teoksessa voimakkaasti. Lainauksessa ilmenee ajatus, että abstraktio on ottanut jumaluuden aseman, mikä voi viitata tieteen vallan kasvuun. Nykyihminen luottaa jumalten sijaan tieteeseen, ja sen kykyyn selittää todellisuus abstraktien käsitteiden, määritelmien ja sääntöjen avulla. Tällaista näkökulmaa kritisoi jo Nietzsche aikoinaan, sillä kun todellisuus muutetaan abstraktioksi, yksityiskohdat häviävät, eikä abstraktio todellisuudessa koskaan vastaa todellisuutta. Ihminen luottaa todellisuuden toimivan

¹⁶ Lo absoluto, que en los pueblos primitivos había tomado el carácter de lo divino, en los mundos civilizados se volvió “lo abstracto”, el diagrama de la realidad y al mismo tiempo su más letal enemigo. Pero, ¿la realidad puede tener un enemigo? ¿No es, por excelencia, la que pone en práctica el refrán “si no puedes con ellos, únete a ellos”? Nadie puede combatir la realidad, porque es ella misma la que está combatiendo. Y sin embargo, la abstracción provoca un desvanecimiento de las articulaciones de los detalles, los desarma, y cuando la realidad reacciona y los vuelve a armar, lo hace con las partes cambiadas.

sääntöjen mukaan, jotka hän on itse keksinyt todellisuutta tarkkailemalla. Poliisit eivät ymmärrä, että säännöt, joiden pohjalle he rakentavat kaavioitaan, jättävät ulkopuolelle asioita. Toisaalta kohdassa ilmenee myös ajatus, että todellisuudella ei voi olla vihamiestä. Tulkitseen tämän niin, että koska todellisuudesta luotu abstraktio on myös osa todellisuutta, se ei voi taistella todellisuutta vastaan, vaan oikeastaan muuttaa todellisuutta, eli sitä miten ihminen todellisuuden kokee. Se hävittää yksityiskohdat, jolloin todellisuus rakentuu uudestaan ja järjestää yksityiskohdat toisella tavalla. Juuri todellisuuden jatkuvan muuttumisen ihmisen merkityksellistämisen prosessissa voi ajatella tekevän sen objektiivisen kuvaamisen mahdottomaksi. Todellisuus ei ole staattinen, vaan jatkuva merkityksellistämisen prosessi, ja näyttää eri suunnista aina erilaiselta.

Poliisitutkinta esitetään huvittavana ja järjettömänä, mutta loppujen lopuksi sitä ei kritisoida, vaan sitä jopa ihailaan, sillä poliisit luovat todellisuuteen jotain, mitä siinä ei aiemmin ollut. Tätä ei tarvitse nähdä negatiivisesti valheellisuutena, vaan sen voi ymmärtää ihmisen kykyinä luoda merkitystä itselleen. Nähdäkseni poliisitutkinta ei teoksissa olekaan vain poliisitutkintaa, vaan sen voi nähdä vertauksena ihmisen yleiselle yritykselle ymmärtää todellisuutta. *Las noches de Floresissa* syyttäjän nimikin on Zenón esisokraattisen elealaisen filosofin mukaan. Ennen kaikkea poliisien yritykset ymmärtää heitä ympäröivää todellisuutta liittyy nähdäkseni kysymykseen siitä, kuinka todellisuutta kerronnallistetaan. ”Taulu”, johon Mamaní *Las noches de Floresissa* kerää tapahtumia ja tietoja, jotka liittyvät tai eivät liity toisiinsa, voisi hyvin olla teos itsessään. Zenonin pohdiskellessa rikostapausta hänen sielunsa silmissä kulkevat pitsanjakajat, mopot, sokea nainen, öinen lintu, uhrattu lapsi, pää ja autokolari, jotka ovat teoksessa itsessään esiintyviä elementtejä. Onkin kenties mahdollista ajatella, että Mamaní, joka yrittää ymmärtää todellisuutta, tulee sitä tutkiessaan luoneeksi romaanin. Loppukohtauskin ilmestyy kuin tyhjästä, ja muuttuu henkilöiden välisestä dialogista kertojan kerronnaksi. Ricardo sanoo Mamanílle: ”... Ja kaiken pitäisi kulminoitua – sanoi Ricardo viimein – suuressa nunnalaitoksessa/nunnainstallaatiossa.”¹⁷ (LNF, 134.) Mielenkiintoista tässä on sana *instalación*, joka laitoksen lisäksi tarkoittaa myös installaatiota. Tässä onkin mahdollista nähdä yhteys kuvataiteeseen, sillä loppukohtaus muistuttaa installaatiota, jossa erilaisia henkilöitä ja esineitä laitetaan esille katsottavaksi. Henkilöt pohdiskelevat hetken, onko nunnalaitos todella olemassa, ja lähtevät sitten sinne, mutta

¹⁷ - ... Y todo debería culminar – dijo Ricardo al fin – en una gran instalación de monjas.

tarkoituksena ei enää vaikuta edes olevan rikollisten saaminen kiinni, vaan tarinan saaminen päätökseen.

La villa puolestaan päättyy tuomarin puheeseen proxidina-nimistä kuvitteellista huumetta vastaan. Proxidinan vaikutus on, että se tuo asiat lähemmäksi ja asettaa ne linjaksi syitä ja seurauksia, mikä auttaa ratkaisemaan ongelmia. Tuomari sanoo loppupuheessaan:

Komisario Cabezas oli erittäin älykäs mies, hänellä oli kenties Argentiinan parhaimmat aivot: hän olisi voinut käyttää niitä hyvään ja tehdä suuria asioita, mutta hän valitsi indusoidun jatkuvuuden kirotun tien. [--] Te olette sanoneet kyllästymiseen asti, että se on ”menomatka”, eikä se ole metafora, sillä proxidinan vaikutus käyttäjään tekee matkasta kirjaimellisesti loputtoman. ”Äitiä” ei tule etsiä ekstaasin ulkopuolelta, sillä se piilee siinä itsessään, ja käyttämisestä alkavan matkan aikana se vähitellen muuttuu ja ottaa maailman kaikki mahdolliset muodot epäkoherentissa ja vastuuttomassa jatkuvuudessa, joka eksyttää hänet yhtä eksyneeksi kuin uneksijan mieli.¹⁸ (LV, 99.)

Tuomari vaikuttaa sanovan, että jatkuvuuden etsiminen on turhaa ja vaarallista, sillä sitä ei ole olemassa ja sen etsiminen sekoittaa ihmisen mielen. Mikäli etsii todellisuudesta selkeitä linjoja, matka on loputon, sillä niitä ei voi löytää. Tuomarin loppupuhe saa ajattelemaan, että merkitystä ei tulisi hakea minkään järjestelmän sisältä, mutta ei myöskään sen takaa, vaan ymmärtää se, että merkitys on ymmärtämisen prosessissa itsessään. Samoin kerronnan prosessi on tärkeämpi kuin ”totuus”, joka sitä edeltää, tai lopputulos, johon kerronnan myötä päädytään.

2.2. Historiankirjoitus

Historia ja historiankirjoitus ovat molemmissa Airan teoksissa esiin nousevia kysymyksiä. Teoksissa historia liittyy siihen, kuinka henkilöhahmot yrittävät merkityksellistää omaa tilannettaan historian myllerryksen keskellä. Historiaa ei teoksissa käsitellä pelkästään siltä kannalta, että henkilöt muistelisivat historiaa tai vertailisivat nykyajan tapahtumia menneeseen, vaan pohtimalla, kuinka teosten tapahtuma-ajan todellisuus muovautuu historiaksi. Djibril Mbaye vertaa Airan tuotantoa 1800-luvun realistiseen romaaniin ja huomauttaa, että 1800-luvulla romaanikirjailija nähtiin nykyhetken historioitsijana, joka romaanissa loi oman

¹⁸ El inspector Cabezas era un hombre de gran inteligencia, quizás el mejor cerebro de la Argentina: pudo emplearlo para el bien, y habría hecho cosas muy grandes, pero tomó el camino maldito de la contigüidad inducida. [--] Ustedes han dicho hasta el cansancio que es un “camino de ida”, y no es una metáfora, porque el efecto de la proxidina sobre el usuario es hacer literalmente infinito el trayecto. A la “madre” no hay que buscarla fuera del éxtasis porque está implícita en él, y durante el camino que se emprende con el consumo se va transformando y toma todas las formas posibles del mundo, en una sucesión incoherente e irresponsable que lo extravía tanto como está extraviada la mente de un soñador.

aikakautensa peilin. Balzacin kaltaisten kirjailijoiden romaanit kertovat yksilön tarinan yhteiskunnallisen todellisuuden kehyksessä. Aira puolestaan vastustaa historian ja yhteiskunnan käsitteitä kertomalla anekdoottimaisia ja triviaaleja asioita. Mbaye sijoittaakin Airan romaanin kriisin yhteyteen. (Mbaye 2013, 104–105.) Vaikka Aira ei teoksissaan yritä luoda eheää kuvaa teoksen kirjoittamisajankohdan todellisuudesta, en ole samaa mieltä Mbayen kanssa siitä, että Aira hylkäisi historian kokonaan. Sen sijaan historiankirjoitus osoittautuu problemaattiseksi prosessiksi, ja molemmissa teoksissa kertoja pysähtyy pohtimaan asiaa. Kertojaa onkin mahdollista verrata historioitsijaan, joka pohdiskelee, kuinka nykyhetken tapahtumat tulisi kertoa, ja miltä ne tulevat vaikuttamaan tulevaisuuden lukijan silmissä.

Historia käsitettiin pitkään 1900-luvulle asti lineaarisena linjana, joka on yhtä sen kanssa ”mitä todella tapahtui”, vaikka esimerkiksi Nietzsche ja Dilthey olivat kritisoineet ajatusta historian objektiivisuudesta jo 1800-luvulla. Vasta 1970-luvulla positivistinen historiakäsitys alkoi toden teolla kyseenalaistua Foucaut’n ja Derridan ajatusten vaikutuksesta, ja historia alettiin nähdä valtakysymyksenä, jossa tietynlaiset tarinat korostuvat ja toiset jäävät pimentoon. Nykyään historiantutkijat ovat lähes yksimielisiä siitä, että historia ei tarjoa neutraaleja totuuksia menneisyydestä, vaan esimerkiksi historiantutkijan subjektiivinen näkökulma, ideologia ja ajassa tapahtuvat katkot vaikuttavat siihen, miten historiaa kirjoitetaan. Historia nähdään representaationa menneisyydestä, joka itsessään on fragmentaarinen ja kielellisesti välittynyt eikä koskaan täysin tavoitettavissa. (Clarke 2004, 5–7, 18, 21, 23.)

Peter Burken mukaan 2000-luvulla on alkanut korostua maailmanhistoria ja toisaalta paikallinen historia. Kansallista yhtenäisyyttä korostavien tarinoiden sijaan on keskitytty koko maailmaa koskeviin asioihin ja toisaalta yhä voimakkaammin eriytyvien eritysalojen mikrohistoriaan, kuten työteon historiaan tai kaupunkien historiaan. Poliitiikkaan, valtion toimintaan ja suurmiesten elämiin keskittymisen sijaan historiassa käsitellään nykyään yhä pienempiä, aiemmin merkityksettöminä pidettyjä, asioita. (Burke 1993, 11, 15.) Myös myöhäismodernin ajan kirjallisuudessa tarinoiden pluralismi on korvannut ajatuksen yhdestä yhtenäisestä historiasta (Meretoja 2008, 23). Airan teokset koostuvat suurelta osin pienistä arkielämän yksityiskohdista, kuten roskien keräämisestä, kuntosalilla käymisestä, television katselusta ja arkisista keskusteluista. Sen sijaan, että tavallinen elämä ja pienet asiat muuttuisivat teoksissa merkityksellisiksi, teoksissa kuitenkin korostetaan juuri niiden merkityksettömyyttä:

Kaikki merkitykset hävisivät, tai tulivat esiin vain näyttääkseen, etteivät olleet koskaan olleet muuta kuin tyhjyyttä. Loppujen lopuksi yksilön elämässä

tapahtuvia asioita on hyvin vähän: suurin osa ajasta tehdään työtä hengissä pysymiseksi ja levätään työn rasituksista. Jos joku laskisi yhteen kaiken ajan, jonka ihmiset käyttävät tehden ei mitään, pelkästään pitääkseen ajan käynnissä, vastaukseksi tulisi pyörryttävä määrä vuosisatoja ja -tuhansia. Sen rinnalla historia on miniatyyri. Mutta historia onkin tiivistymä tapahtumia, älyllinen rakennelma, joka kerää taidokkaasti yhteen kaiken sen häviävän vähän, mikä ajan laajoilla puolityhjillä rannoilla on tapahtunut.”¹⁹ (LV, 39.)

La villan kertoja esittää, että aika on valtavan suuri ja täynnä tapahtumia, kun taas historia on niistä tehty tiivistelmä tai miniatyyriversio. Lainauksessa esitetään historia ihmisen tekemänä rakennelmana, mutta samalla kertoja antaa ymmärtää, että on tiettyjä tapahtumia, jotka itsessään ovat merkityksellisiä, kun taas toiset, kuten arkielämä, eivät. Sana miniatyyri on kiinnostava valinta, sillä miniatyyri on samanlainen kuin alkuperäinen, mutta pienemmässä koossa. Jos ajasta kuitenkin jätetään pois kaikki ”merkityksettömät” tapahtumat, mittasuhteet eivät pysy samoina, eikä historia voi olla ajan todenmukainen kuva. Historia vaikuttaa kertojan mukaan olevan luonteeltaan vääristynyt ja valheellinen.

Essessään ”Sobre el arte contemporáneo” César Aira puhuu nykytaiteen suhteesta historiaan ja aikaan. Esseessä Aira sanoo, että ”Historia” on aina valikoima, ja sen vuoksi jarru monimuotoisuudelle. Ihmisillä on tapana olettaa, että aika tekee valikoinnin ja huonot teokset katoavat menneisyyden hämäriin, kun taas hyvinä pidetyt jäävät osaksi ”Historiaa”. Airan mukaan nykytaiteen kohdalla ei kuitenkaan ole tarpeellista odottaa, että tulevaisuus määrittäisi sen, mikä on hyvää, sillä ”tämä uudenlainen taide, jota kutsutaan Nykytaiteeksi, on itse oma dokumentaationsa, se kirjoittaa omaa historiaansa samanaikaisesti ilmestymisensä kanssa, eikä tarvitse ajan kuluu”²⁰ (Aira 2016, 37). Aira kirjoittaa *Historian* isolla alkukirjaimella, minkä tulkitsen johtuvan siitä, että sana *historia* tarkoittaa historian lisäksi espanjan kielessä mitä tahansa kertomusta tai tarinaa. *Historian* isolla kirjaimella ajattelen viittaavan viralliseen historiankirjoitukseen. Esseiden perusteella vaikuttaa siis siltä, että Aira näkee historian eli ”Historian” ainoastaan rajoittuneena valikoimana harvoja tapahtumia ja teoksia, kun taas nykyhetkessä kaikki eri vaihtoehdot mahtuvat olemaan samaan aikaan. Toisin kuin nykyaikainen historiankirjoitus, joka korostaa nimenomaan pluralismia, sitä että erilaisista

¹⁹ Todos los sentidos caían, o se revelaban como la nada que habían sido desde el comienzo. Después de todo, en la vida individual pasan poquísimas cosas: el grueso del tiempo se emplea en los trabajos de la supervivencia, y en descansar de ellos. Si alguien calculara la suma colectiva de todos esos tiempos individuales empleados en la nada, en mantener en marcha al tiempo, le daría una abrumadora cantidad de siglos y milenios. A su lado la historia es una miniatura. Pero la historia es un compacto de hechos, una creación intelectual que acumula artificiosamente todo lo poquísimos que ocurrió en las extensas playas del tiempo real.

²⁰[E]sta nueva clase de arte que se llama Arte Contemporáneo es su propia documentación, está escribiendo su historia simultáneamente con su aparición, y no necesita que pase el tiempo.

näkökulmista kirjoitetut tarinat voivat olla olemassa samaan aikaan, Aira näkee ”Historian” yhtenä rajoitettuna yksikkönä, jonka sisälle mahtuu vain harvoja ja valittuja asioita. Ajatusta voi verrata Borgesin ajallis-tilallisiin labyrinthteihin. Esimerkiksi Borgesin novellissa ”Haarautuvien polkujen puutarha” kaikki eri vaihtoehdot ovat olemassa rinnakkain. Airalla taas menneisyys on kaventunut yhdeksi ainoaksi vaihtoehdoksi, mutta nykyajassa kaikki erilaiset todellisuudet voivat olla olemassa yhtä aikaa. Esseessään Aira korostaakin nykyajan ylivertaisuutta suhteessa historiaan, jota ei ole koskaan mahdollisuutta kokea kokonaisuutena.

Kysymykseksi jää, mitä ovat tärkeät ja merkitykselliset asiat ja mitkä niitä, jotka saavat unohtua. Esseessään Aira puhuu ajasta personifioidussa muodossa, aivan kuin historiaa ei kirjoittaisikaan ihminen, vaan aika tai kohtalo itse. Elizabeth Clarcken mukaan suurin osa historioitsijoista on nykyään samaa mieltä siitä, että historiaa ei löydetä sellaisenaan arkistoista, vaan se on historiantutkijoiden luomus. Kysymykseksi on kuitenkin jäänyt se, miten päästä käsiksi historialliseen totuuteen, jos historioitsija on se, joka tarjoaa selitykset tapahtumille, järjestää syitä ja seurauksia, täyttää aukot ja tarjoaa merkitykset. (Clarke 2004, 19, 25.) Kaunokirjallisen teoksen kohdalla valta on tietenkin kertojalla, joka on päättänyt, mitkä asiat ovat kertomisen arvoisia. Toisin kuin Airan esseessä, hänen teoksissaan tuleekin esiin juuri kertojan rooli ja valta tapahtumien valikoijana. Laddagan mukaan Airan teoksissa valitseminen onkin luovuuden tärkein muoto. Sen sijaan, että todellisuus yritettäisiin teoksissa representoida kokonaisuutena tai luoda siitä abstrakti kaavio tai objekti, maailmasta esitetään erilaisia fragmentteja. Näin teoksissa luodaan enemmänkin kokemus tietystä aikakaudesta kuin sen tarkka kuva. (Laddaga 2007, 9, 14.)

Pidän Laddagan ajatusta kiinnostavana, ja se sopii nähdäkseni hyvin teosten *La villa* ja *Las noches de Flores* tapaan kuvata todellisuutta, sillä pirstaleinen kerronta liittyy nähdäkseni todellisuuskokemuksen pirstaloitumiseen. Tulkintani mukaan teoksessa voikin nähdä kaksi erilaista tapaa käsittää kertomus. Klassinen narratologia näkee kerronnan representaationa sarjasta tapahtumia, kun taas nykyään kerronta nähdään yleensä representaationa ihmisen kokemuksesta. Esimerkiksi Hanna Meretoja ymmärtää kertomuksen laajasti, ja sanoo, että kerronnalle on olennaista merkityksellisten yhteyksien luominen, mutta ei täydellinen yhtenäisyys tai koherenssi. (Meretoja 2018, 47, 54.) Koska kertoja teoksissa tuo esiin paljon täysin merkityksettömiltä vaikuttavia tapahtumia ja vielä erikseen korostaa niiden merkityksettömyyttä, väittämä elämän merkityksettömyydestä vaikuttaa ristiriitaiselta. Onkin aiheellista pohtia, onko kertoja tosissaan vai ironinen. Toisaalta teoksessa *La villa* tulee esiin

yleinen eksistentiaalinen tyhjiys ja elämän merkityksettömyys, mutta toisaalta se, että merkityksettömiä asioita kerrotaan, herättää kysymyksen siitä, ironisoiko kertoja juurikin ajatusta siitä, että pienet yksityiskohdat eivät voisi olla merkityksellisiä. Voi jopa ajatella, että Airan teokset ovat historiaa pienellä kirjaimella, sellaista historiaa, joka jää ulos ”Historiasta”.

Myös teoksessa *Las noches de Flores* esitetään ajatus historiasta pienennöksenä. Sen sijaan, että historia kokonaisuudessaan esitettäisiin ajan pienennettynä versiona, mikroskooppiseen maailmaan kerrotaan kuuluvan Aldon ja Rosan, tavallisten ihmisten, historian. Oletuksena siis on, että on olemassa suuri ”Historia”, jonka rinnalla kerrotaan tavallisten ihmisten historiasta pienessä historiassa. Teoksen historiakäsitys vaikuttaakin poikkeavan *La villan* historiakäsityksestä. Jo sana mikroskooppinen saa ajattelemaan Burken mikrohistoriaa, joka voi olla nimenomaan arjen ja tavallisten ihmisten historiaa:

Olisiko kriisillä historioitsijoita? Oli miten oli, he kuuluivat pieneen historiaan/tarinaan. Niin pieneen, että oli kuin se vaihtaisi ulottuvuutta, ja siellä mikroskooppisessa maailmassa täytyisi kysyä: mikä kriisi? Sillä ihmiset jatkoivat pitsan tilaamista puhelimitse ja maksoivat tyytyväisinä palvelusta. Pohjalla oli paradoksi: kriisi pakotti iäkkään pariskunnan tekemään jotakin niin eriskummallista kuin jakelemaan pitsaa öisin, mutta kriisin kääntöpuoli sai aikaan sen, että heidät palkattiin, koska pitsojen tilaaminen kotiin oli lisääntynyt niin paljon, että tavalliset pitsanjakelijat eivät riittäneet.²¹ (*LNF*, 24.)

Pienen historian ja suuren historian välinen ristiriita saa kertojan kyseenalaistamaan sen, eletäänkö sittenkään kriisiä ja onko minkäänlaista historiallista merkkitapahtumaa menossa. Kohdassa tulee esiin mahdottomuus kirjoittaa yhtenäistä historiaa, sillä talouskriisi vaikuttaa eri ihmisiin eri tavoin. Se, että kertoja pitää paradoksaalisena sitä, että sama tilanne vaikuttaa eri tavoin eri ihmisiin, synnyttää mielikuvan siitä, että kertojan mielestä historian pitäisi olla yhtenäinen ja eri historioiden pitäisi tukea toisiaan. Kohdassa tulee esiin nykyaikaiseen historiakäsitykseen liittyvä relativismin ongelma. Faktojen objektiivisuuteen luottavat vanhan koulukunnan historioitsijat ovat kritisoineet uutta historiantutkimusta siitä, että relativismi heidän nähdäkseen johtaa siihen, ettei totuutta enää ole, vaan mikä tahansa voi olla totta. Eri näkökulmien ottaminen huomioon ei kuitenkaan tarkoita sitä, että historiaa alettaisiin väärentää ja keksiä päästä, vaan Hayden Whiten sanoin sitä, että otetaan huomioon historian luonne ihmisen konstruktiona. (Clarke 2004, 23.) Eri historiat eivät ole vaihtoehtoisia toisilleen, vaan

²¹ ¿Tendría historiadores la crisis? En todo caso, ellos pertenecían a la historia menor. Tan menor que era como si cambiara de dimensión, y allí en la microscopía hubiera que preguntar: ¿qué crisis? Porque la gente seguía pidiendo pizza por teléfono, y pagaba alegremente el servicio. En el fondo había una paradoja: la crisis obligaba a un matrimonio mayor a hacer algo tan extraño como repartir pizza por la noche, pero el reverso de la crisis hacía que los emplearan porque la venta a domicilio de pizzas había aumentado tanto que los repartidores habituales no daban abasto.

ne voivat täydentää toisiaan ja näyttää sen, että menneisyys näyttää erilaiselta eri näkökulmista kirjoitettuna. Juuri näkökulmien vaihtelemista onkin pidetty Airalle tyypillisenä kerronnan keinona. Käsittelen tätä enemmän luvussa 3.1.

Kysymys siitä, mikä on merkityksellistä, tulee esiin myös, kun *Las noches de Floresissa* vierailulla oleva bolivialainen kirjailija Ricardo Mamaní kertoo projektistaan löytää ”ihminen ilman arkistoa”, joka on vastakkainen hänen edelliselle projektilleen, tekstien identifioimiseen tarkoitettulle koneelle. Ricardo viedään museoon, jonka nimi on *El Museo de Todo lo que ha Dejado Huella*, eli Museo Kaikesta, Mikä on Jättänyt Jäljen. Kun he saapuvat museoon, Ricardo protestoi, sillä hän olisi halunnut Museoon Kaikesta, Mikä ei ole Jättänyt Jälkeä. Isäntä Pedro Perdón vastaa: ”Ne ovat sama museo! Toisin sanoen, ne toimivat samassa rakennuksessa.”²² (*LNF*, 111). Sen jälkeen museoasiaan ei enää palata. Kohdassa tulee kuitenkin esiin ajatus, että asiat, jotka eivät ole jättäneet jälkeä, ja asiat, jotka ovat jättäneet jäljen, ovat rinnastettavissa toisiinsa, elleivät peräti yhtä ja samaa. Tämän voi tulkita niin, että Ricardon etsimää ”ihmistä ilman arkistoa” tai ihmistä ilman jälkiä, ei ole todellisuudessa olemassa, sillä kaikesta ihmisen tekemästä jää jälki historiaan. Tämä tukee ajatusta siitä, että perinteinen, suuri historia ja tavallisille ihmisille sattuneet, merkityksettömiltä vaikuttavat tapahtumat, ovat loppujen lopuksi yhtä tärkeitä tai merkityksettömiä. Tässä suhteessa *Las noches de Flores* eroaakin historiakäsityksessään *La villasta*. Tosin, jos todellisuuden merkityksettömyys on teoksessa *La villa* ironista, ero ei ole niinkään suuri.

Huolimatta siitä, että teoksissa problematisoituu historiankirjoitus objektiivisena totuutena, kummassakin teoksessa on kaikkítietävä kertoja, ja nimenomaan kertoja on se, joka kirjoittamista pohtii. Kaikkítietävä kertoja on enemmänkin realistisen romaanin tyypillinen piirre, joka problematisoitui jo 1900-luvun alussa modernismissa, kun ihmisen todellisuuskokemus muuttui sirpaleiseksi (Meretoja 2008, 19). Tämän vuoksi vaikuttaa aluksi ristiriitaiselta, että juuri kaikkítietävä kertoja Airan teoksissa kommentoi ja pohdiskelee objektiivisuuden mahdottomuutta. Nancy Fernándezin mukaan ironisen kaikkítietävän kertojan tehtävä on kuitenkin Airan teoksissa asettaa näkyville juuri se, että kyseessä on jonkun tekemä teksti, eikä yleinen kuvaus historiasta tai todellisuudesta (Fernández 2010, 1). Olen samaa mieltä Fernándezin kanssa siitä, että vaikka kaikkítietävä kertoja selittää, kommentoi ja tietää maailmasta ja ihmisten ajatuksista enemmän kuin lukija, kertoja nimenomaan problematisoi

²² ¡Son el mismo! Es decir: funcionan en el mismo edificio.

itse kertomista sen sijaan, että yrittäisi todella kertoa objektiivisen totuuden. Kertojan voi itsekin ajatella joutuvan ironian kohteeksi.

Reinaldo Laddaga esittää teoksessaan *Espectáculos de la realidad*, että todellisuuden miniatyrisoiminen merkitsee tutun maailman esittämistä eksoottisena sekä pienimpienkin asioiden näyttämistä tiivistettyinä ja painavina. Yksityiskohdista tulee niin tiiviitä, että ne saavat ympäröivän ilmapiirin häviämään. (Laddaga 2007, 116.) Nähdäkseni Laddagan analyysissä voi nähdä myös teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* esiintyvän ristiriidan: toisaalta pienistä turhanpäiväisistä vaikuttavista yksityiskohdista kertominen nostaa ne merkityksellisiksi vain siksi, että niistä on päätetty kertoa. Samalla se, että kerrotaan pienistä asioista, joita ei kuitenkaan aina liitetä suurempaan kokonaisuuteen, saa ne jäämään irrallisiksi, ja irrallisten asioiden merkitystä on vaikeaa nähdä. Tässä näkyy yhteys Duchampiin, ajatus, että todellisuudesta valikoidaan erilaisia esineitä, henkilöitä tai kohtauksia ja laitetaan lukijan silmien eteen kirjassa. Merkityksen löytäminen jää katsojan tai lukijan työksi.

Samoin kuin teoksessa *La villa* teoksessa *Las noches de Flores* tulee esiin ajatus tapahtumien vähydestä. *Las noches de Floresissa* nimenomaan nykyajan sanotaan olevan tapauksetonta: ”Yleisesti ottaen nykyaikaisessa elämässä ei tapahdu mitään. [--] Yllätyksen mahdollisuutta ei melkein ole, sillä yllätys on aina perääntynyt välittömään menneisyyteen, ja jäljelle jää vain toisto.”²³ (LNF, 13.) Myös tämä väittämä tuntuu ristiriitaiselta, sillä kertoja sanoo, että nykyaikana ei tapahdu mitään, vaikka koko ajan kertoo nykyaikaan sijoittuvaa tarinaa, jossa tapahtuu mitä eriskummallisempia asioita. Tässä näkyy jälleen kertojan ironia. Ajatuksena ei nähdäkseni olekaan se, että tapahtumia itsessään ei olisi, vaan että tapahtumat eivät koskaan ole nykyajassa, sillä nykyhetki pakenee koko ajan ja muuttuu saman tien historiaksi. Tapahtumista tulee historiaa jo ennen kuin ne on ehditty ymmärtää, joten ihmisen on mahdollista käsittää ainoastaan menneisyydessä olevia asioita. Historia esiintyy siis olemukseltaan ristiriitaisena. Toisaalta se on rajallinen ja siksi valheellinen valikoima nykyhetken tapahtumien loputtomasta määrästä, mutta samalla historia on ainoa keino käsittää tapahtumia, sillä heti kun ihminen ymmärtää jotain, se on jo menneisyyttä. Ihmisellä ei ole mahdollisuutta päästä todellisuuteen käsiksi muuten, kuin merkityksellistämällä sitä historiaksi.

Edellisessä lainauksessa kuvailtu ongelma liittyy kysymykseen siitä, onko aikaa lainkaan olemassa. Paul Ricoeur käsittelee teoksessaan Augustinuksen pohdintoja, joiden

²³ En general, en la vida contemporánea no sucede nada. [--] Casi no existe la posibilidad de sorprenderse, porque la sorpresa siempre ha retrocedido ya al pasado inmediato, y sólo queda la repetición.

mukaan aika on ontologisesti paradoksaalinen ilmiö, sillä menneisyyttä ei enää ole, tulevaisuus ei ole vielä tullut, eikä nykyhetki pysy. Nykyhetkellä ei ole kestoja, sillä se on vain häviävän lyhyt välähdyks, yksittäinen piste ajassa. Skeptikot kysyvätkin, onko ihmisellä lainkaan mahdollisuutta mitata tai ymmärtää aikaa, ja onko aikaa edes olemassa. Augustinuksen mukaan kysymyksen voi kuitenkin nähdä kielellisenä ongelmana. Menneisyys on olemassa, koska ihminen pystyy kertomaan siitä. Menneisyys on kuitenkin olemassa vain nykyhetkestä käsin ja se sijaitsee ihmisen sielussa, menneiden tapahtumien jälkeensä jättäminä mielikuvina. Ihminen ei siis voi koskaan käsittää menneisyyttä sellaisenaan, vaan ainoastaan sen mieleensä jättämiä jälkiä eli muistoja. Koska nykyhetki kuitenkin pakenee koko ajan, ihminen ei voi mitata menneisyyttä, tulevaisuutta eikä nykyhetkeä, vaan ainoastaan ajan kulumista eteenpäin. Augustinuksen näkemyksen mukaan muistot, tulevaisuudenodotukset sekä keskittyminen hetkeen ovat kaikki olemassa suhteessa ajan kulumiseen. Tapahtumat kulkevat nykyhetken läpi; tulevaisuudenodotukset muuttuvat ensin nykyhetkeksi ja sitten muistoiksi. Menneisyys on siis aina menneisyyttä nykyhetkestä käsin. Ricoeur yhdistää teoriassaan Augustinuksen ajatukset ajasta Aristoteleen *Runousoppiin* yhdistääkseen ajan ja juonen käsitteet toisiinsa. Hänen mukaansa kertomisella on välittävä rooli ihmisen käytännön kokemusten ja niitä seuraavan tilan välillä. (Ricoeur 1990, 7–10, 16, 18, 20, 54.)

Historian voi ajatella ihmisen yrityksenä luoda merkitystä menneisyyteen laittamalla erilaisia tapahtumia järjestykseen ja keksimällä niille merkitys (Meretoja 2008, 20). Merkityksenantaminen ja asioiden arvojärjestykseen laittaminen yksipuolistaa menneisyyttä ja jättää aina jotain pois. Se, että tapahtumia kerrotaan nykyhetkestä käsin selittänee sen, että Airan teokset ovat eri suuntiin haarautuvia kasaumia erilaisia tapauksia ja ajatuksia, joista yksikään ei lopu välttämättä mihinkään tai osoittaudu muita tärkeämmäksi. Koska kaikki tapahtuu nykyajassa, mikä tahansa voi olla tärkeää, eikä valintaa ole mahdollista tehdä.

3. AJAN ULKOPUOLELLA

3.1. Marginaalinen tila

Aika liittyy olennaisesti tilaan ja yhteisöön. Yhteiskuntatieteilijä ja maantieteilijä Doreen Massey sanoo, että paikka hahmotetaan usein yhteisöksi, jolla on oma erityinen fyysinen, taloudellinen ja kulttuurinen luonteensa. Paikkojen erityispiirteet myös erottavat ne muista paikoista. (Massey 2003, 51.) Kun agraarisessa yhteisössä kaikki tunsivat toisensa ja tiesivät, ketkä kuuluvat saman kylän asukkaisiin ja ketkä eivät, modernina aikana yhteisö määritellään pikemminkin tarkoin vartioitujen rajojensa kuin jäsentensä kautta (Bauman 2002, 116). Yhteisölle ominaista on myös yhteisen ajan tarve. Agraarisessa yhteisössä aika nähtiin auringosta ja vuodenaikojen kierrosta. Kun teollistuneet valtiot alkoivat olla yhteydessä toisiinsa, ne tarvitsivat aikavyöhykkeet, kelloja, aikatauluja ja yhteisiä sääntöjä, jotka mahdollistivat liikenteen ja kaupankäynnin valtioiden välillä. (Bauman 2002, 16.) Seuraavaksi analysoin teoksen *La villa* slummiä muusta kaupungista ja yhteiskunnasta sekä tilallisesti että ajallisesti ulkopuolelle pudonneena yhteisönä.

Molemmissa teoksissa tila rajoittuu Buenos Airesiin Floresin kaupunginosan rajojen sisään. Rivadavia-katu esitetään kaupunginosan keskustana. *Las noches de Floresissa* kerrotaan mopopoikien reiteistä: ”He valitsivat reitit esteettömimmiltä kaduilta junaradan pohjoispuolella, mutta he olivat tehneet sitä tiiviisti asutetulla eteläpuolellakin Avenida Rivadavian lähistöllä ja jopa, yhden kerran, itse Rivadavialla.”²⁴ (LNF, 10) ja vastaavasti kuvataan pahvinkerääjien reittejä *La villassa*: ”Valtaosa sotasaaliista oli Avenida Rivadavian lähistöllä, sen poikkikaduilla ja samansuuntaisilla kaduilla, joilla oli tiheästi korkeita rakennuksia, liikkeitä, ravintoloita, vihanneskauppoja.”²⁵ (LV, 9). Rivadavian lähikatujen kuvaillaan olevan täynnä ihmisiä, kauppoja ja moderneja kerrostaloja. Junaradan pohjoispuoli sen sijaan mainitaan tyhjäksi ja rauhalliseksi paikaksi, ja etelässä päin on köyhempien ihmisten asumuksia ja lopulta slummi. Slummin ja keskustan välissä kerrotaan sijaitsevan Directorio-kadun eteläpuolella oleva kaupungin vuokrataloalue, jossa on kaarevat ja pimeät kadut sekä sen takana olevat ”huonosti määritellyt, tehtaiden, varastojen ja joutomaiden alueet”²⁶ (LV, 9).

²⁴ Los circuitos elegidos eran las calles más despejadas, del lado norte de las vías, pero también lo habían hecho en el pobladísimo sector sur aledaño a la avenida Rivadavia, y hasta, una vez, en la avenida misma.

²⁵ El grueso del botín estaba en las inmediaciones de la avenida Rivadavia, en las calles transversales y las paralelas, con su alta densidad de edificios altos, comercios, restaurantes, verdulerías.

²⁶ Zonas mal definidas, de fábricas, depósitos, baldíos

Myös teoksessa *Las noches de Flores* kuvaillaan luultavasti samaa kaupungin vuokrataloaluetta, jonka kaarevat kadut erottavat sen muuten symmetrisestä kaupungista.

Suurimmassa osassa Buenos Airesia, ja niin myös Floresissa, kadut ovat samanpituisia. Buenos Aires on keskelle rakentamatonta maata 1500-luvulla piirretty koloniaalinen kaupunki. Jokainen kortteli on täsmälleen 100 metriä pitkä, ja jokaisella korttelin kadulla on täsmälleen sata numeroa talojen numeroimista varten. Katujen numerointi lähtee vaakatasossa Rivadavia-kadusta ja pystytasossa kaupungin reunalta joen rannalta. *La villassa* puhutaan paljon taloista, jotka sijaitsevat Bonorino-kadulla numeron 1800 tietämillä, eli 18 korttelin päässä Rivadaviasta. Paikka muodostuu merkittäväksi siellä asuneen Cynthian murhan lisäksi sen takia, että siellä kaupunki muuttuu. Kun suurimmassa osassa Buenos Airesia kaikilla samansuuntaisilla kaduilla on samalla korkeudella sama numero ja eksyminen kaupungissa on lähes mahdotonta, numeron 1800 jälkeen alkava slummi rikkoo järjestyksen. Slummissa ei ole mahdollista suunnistaa päättelemällä kadunnumeroista, missä on. Muutos ei tapahdu vain reaalisessa todellisuudessa, vaan vaikuttaa myös henkilöhahmojen havaitun ja koetun todellisuuden muutokseen. Tulkintani mukaan rajalla aika- ja tilakäsitys hajoavat ja niin myös koko todellisuuden luonne.

Djibril Mbaye käsittelee kirjassaan Airan Floresiin sijoittuvia teoksia kaupungin kaduille sijoittuvan realistisen kirjallisuuden jatkeena. Hänen mukaansa metropoli esiintyy realismin teoksissa usein tärkeässä roolissa. Mbaye huomauttaa, ettei kertoja Airan teoksissa tyydy kuvailemaan kaupunkia, vaan myös selittää lukijalle esimerkiksi, miksi slummi on niin valoisa ja miksi Bonorino-kadun nimi on ”avenida” eikä ”calle”. (Mbaye 2011, 404–406.) Tunnetuin Floresin kaupunginosan kuvaaja on Airan lisäksi Roberto Arlt. Vaikka Airan teoksissa on paljon katukuvausta ja kaupungin kulmaukset, talot ja kahvilat kuvataan realistisella tavalla, eroaa Airan tapa kuvata Floresia suunnattomasti Arltin tavasta. Airalla aluksi realistiselta vaikuttava kaupunki haarautuu labyrintiksi, joka ei noudata tavallisia luonnonlakeja, eikä sitä mielestäni siksi voikaan käsitellä pelkästään realistisen kaupunkikuvauksen jatkeena. Lisäksi erityisesti *La villassa* tulee selvästi esiin kaupunkikokemuksen subjektiivisuus, kun eri henkilöhahmot näkevät kaupungin eri tavoin.

La villassa Floresin kaupunginosa jakaantuu selkeästi kahteen eri osaan. Keskiluokkaiset henkilöhahmot, kuten päähenkilö Maxi, asuvat mukavasti kerrostaloasunnoissa, kun taas köyhät pahvinkerääjät elävät slummissa. Maxista kerrotaan heti

teoksen alussa: ”He asuivat kauniissa nykyaikaisessa asunnossa lähellä Plaza Floresia.²⁷” (LV, 7). Keskustasta annetaan kuva modernina, kapitalismin ja järjestäytyneen yhteiskunnan läpäisemänä paikkana. Vastakohtana keskustalle esitetään teoksessa Bajo Flores, joka sijaitsee Rivadaviasta etelään. Bajo Floresin slummit kuvataan muusta kaupungista erilliseksi paikaksi, johon pääsevät vain sen asukkaat itse. Slummiin liitetään teoksessa niin kurjuutta, köyhyyttä, huumekauppaa ja väkivaltaa kuin yhteisöllisyyttä, toisista huolehtimista sekä kauneutta ja maagisuuttakin.

Antropologi Marc Augén mukaan nykyaikana suurkaupungeille on ominaista jakautuminen epätasa-arvoisiin osa-alueisiin. Niin länsimaisessa suurkaupungissa kuin kehitysmaan suurkaupungissa on yhtä lailla kiiltäviä liikehenkilöiden kaupunginosia kuin äärimmäistä köyhyyttä kokevia kaupunginosiakin. Augén mukaan kaupungit eri maissa eroavatkin toisistaan vähemmän kuin saman kaupungin eri osat keskenään. (Augé 2008, XIII.) Teoksessa *La Villa* tulee heti alussa esiin ajatus marginaalista ja keskustasta. Marginaali ja keskusta riippuvat aina näkökulmasta. Esimerkiksi slummissa asuvan Adelitan näkökulmasta slummi saattaisikin olla keskusta. Tällaista näkökulmaa teoksessa ei kuitenkaan juuri tuoda ilmi, vaan slummiä katsotaan enimmäkseen ulkopuolelta, muiden kuin siellä asuvien silmin. Vaikka tapahtumat pyörivät slummin ympärillä, josta tulee ikään kuin keskus kaikille kirjan tapahtumille, sitä ei nähdä koskaan niiden silmin, jotka siellä asuvat.

Varsinkin *La villan* alussa slummiä kuvataan melko negatiiviseen sävyyn. Siitä sanotaan muun muassa, että se on ”pahanhajuinen peltihökkeleiden labyrintti, jonne pakkautuivat köyhistä köyhimmät”²⁸ (LV, 17) ja että ”pakkautuminen oli uskomatonta, hökkelit naurettavan pikkuruisia ja kirjaimellisesti toistensa päälle pinottuja”²⁹ (LV, 19). Slummin erikoispiirteeksi esitetään ympyrän muoto, joka erottaa sen ulkopuolisesta, järjestelmällisestä kaupungista, jossa kadut ovat neliskulmaisia. Slummin kerrotaan poikkeavan monessa suhteessa ”rationaalisesta geometriasta”, sillä kadut eivät johda sen sisälle suorassa kulmassa, vaan niin, että poistuaakseen on tultava samaa reittiä kuin on mennyt sisään. Slummin irrationalinen järjestymisen toimii ennen kaikkea erottavana tekijänä slummin ja muun kaupungin logiikassa:

Oli toinenkin asia, joka erosi rationaalisesta geometriasta, ja se oli katujen suunta. Koska slummin yleinen muoto oli ympyräinen, katujen olisi pitänyt

²⁷ Vivían en un lindo departamento moderno cerca de la Plaza Flores.

²⁸ Ese laberinto maloliente de casillas de lata, donde se hacinaban los más pobres entre los pobres.

²⁹ El hacinamiento era increíble, las casillas de un tamaño ridículo de tan reducido, y literalmente apiladas unas contra otras.

lähteä kohtisuoraan reunalta, jotta olisivat muodostaneet ”säteitä”, jolloin ne kaikki olisivat päättyneet keskustaan. Mutta ei: ne lähtivät neljänkymmenen viiden asteen kulmassa, kaikki samaan suuntaan (ulkoapäin katsottuna oikealle). Se tarkoitti sitä, että yksikään niistä ei johtanut keskustaan, ja että yhdelläkään niistä ei ollut uloskäyntiä. Mihin ne päättyivät? Maxi ei saanut koskaan tietää. [-] Ja koska poikittaiskatuja ei ollut, sieltä, mistä hän oli tullut sisään, hänen oli myös tultava ulos. Mistä johtuen keskusta, jos oli olemassa keskusta, jäi mysteeriksi hänelle.³⁰ (LV, 20.)

Slummin ja muun kaupungin ero tilakäsityksessä liittyy olennaisesti myös kahteen erilaiseen tapaan käsittää todellisuus. *La villassa* tulee esiin vastakkainasettelu kahden erilaisen toimintatavan välillä. Rationaalinen tapa, jota harrastaa Cabezas, päättää toiminnalleen etukäteen päämäärän ja toimii sitten parhaiten katsomallaan tavalla päämäärän saavuttaakseen. Toinen tapa on improvisaatio, joka esitetään slummin asukkaille tyypillisenä toimintatapana:

Noilla nukketalon kokoisilla taloilla oli viehätöksensä juurikin särkyvyytensä ja improvisoidun luonteensa vuoksi. Oli vain oltava tarpeeksi kevytmielinen. [--] Jollekulle keskiluokkaisen elämän monimutkaisuuteen väsyneelle tai lannistuneelle ne voisivat vaikuttaa ratkaisulta. Ne olivat omistajiensa itse tekemiä taloja ja samoin kuin he olivat rakentaneet ne, he voivat myös purkaa tai hylätä ne.”³¹ (LV, 39.)

Jos elämäntapana on improvisoiminen, tarkoituksenaan ei ole välttämättä päästä käsiksi keskustaan, vaan kulkea kaarevia polkuja ja katsoa avoimin silmin, mitä eteen tulee. Slummin asukkaiden tilakäsitys on teoksessa siis täysin toisenlainen kuin esimerkiksi Maxilla, jolla on pysyvä koti, jonne aina palata, ja jonka oletetaan suunnittelevan elämäänsä eteenpäin, eikä tekävän sitä, mitä mieleen milloinkin sattuu juolahtamaan. Slummi ei ole tilana rationaalinen, koska sen asukkaat eivät elä rationaalisella tavalla, eikä slummiä ole suunniteltu, vaan se on syntynyt itsestään. Ajatukseen liittyy ajatus vapaudesta, ja siksi slummin asukkaiden elämäntapa esitetään vaihtoehtona keskiluokkaisen ihmisen elämäntavalle. Toisaalta edellisessä lainauksessa voi ehkä nähdä myös sen, että teosta ei ole kirjoittanut slummissa asuva henkilö. Airan kaltaisesta keskiluokkaisesta kirjailijasta slummin asumukset voivat vaikuttaa

³⁰ Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser “radios”; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba, que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. ¿Adonde terminaban? Eso Maxi nunca lo supo. [--] Y como no había calles transversales, por donde había entrado tenía que salir. De modo que el centro, si había centro, siguió en misterio para él.

³¹ Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación. Sólo había que ser lo bastante frívolo. [--] Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de la clase media, podían parecer una solución. Eran casas que hacían sus dueños, y así como las hacían podían deshacerlas, o abandonarlas.

tilapäisiltä, vaikka todellisuudessa ihmiset slummeissa voivat asua kymmeniä vuosia samassa talossa ja käyttää sen rakentamiseen paljon aikaa, vaivaa ja rahaa.

Ympyrämuodosta on hyötyä, sillä sen ansiosta slummin asukkailla on mahdollisuus pyörittää kotialuettaan vaihtamalla sinne johtavien katujen kyltit yhtä tai muutamaa pykälää eteenpäin. Tämän ansiosta ulkopuoliset eivät pääse slummin sisälle, jos heitä ei sinne haluta, vaan he eksyvät.

Ennen kaikkea ero slummin ja ulkopuolisen kaupungin välillä tulee esiin siinä, että slummi esitetään teoksessa maagisena ja ihmeellisenä paikkana. Teoksen alussa Maxi ihmettelee slummiä kaukaa:

[E]riskummallisesti valaistuna, [--], lähes säkenöivänä, kuun sädekehä takanaan se piirtyi esiin sumussa. Kaukaa katsoen se oli kuin näky, ja tätä satumaista vaikutelmaa korosti hänen silmiensä tila sekä väsymys, joka musersi jo häntä. Kaukaa nähtynä, siihen kelloaikaan, se saattoi vaikuttaa hänestä maagiselta paikalta, mutta hän ei ollut niin tietämätön todellisuudesta, ettei olisi ymmärtänyt, että siellä asuvien kohtalona oli viheliäisyys ja epätoivo.³² (LV, 11.)

Maagisen vaikutelman kerrotaan johtuvan ennen kaikkea ajankohdasta, Maxin väsymyksestä ja huonosta näkökyvystä. Slummin näyttääkin maagiselta Maxin silmissä, ei muiden henkilöahamojen mielestä. Päivä päivältä Maxi pääsee lähemmäksi ja alkaa ihmetellä slummin sisältä loistavaa valoa: ”Tien toisella puolella oli slummi, joka loisti kuin jalokivi, jonka sisällä paloi liekki. Näky oli niin erikoinen, että hän pysähtyi niille sijoilleen.”³³ (LV, 16.) Päästyään lopulta slummin sisään Maxi kävelee siellä loistavien lamppujen alla ja ihmettelee:

Se vaikutti markkinavalaistukselta: kymmenen hehkulamppua sepeleessä, puoli tusinaa tertussa, ympyrä, jossa oli viisitoista tai kaksikymmentä lamppua, tai riveissä, yksittäin, kaksittain, kolmittain, tai kaksi hehkulamppua, joiden päällä kolmas muodostamassa niistä kolmion... [--] Kun hän astui sisään vinosti kulkeville kujille ja alitti hehkulamppujen kimput, hänet valtasi ihmetyksen tunne, joka ei enää päästänyt häntä otteestaan.³⁴ (LV, 17.)

Maxin kokemusta slummin sisälle astumisesta verrataan ihmeeseen. Sana ”maravilla” on oleellinen, koska se liittyy siihen, miten Amerikan todellisuutta on kuvattu. Kuubalainen

³² Extrañamente iluminada, [--], casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esa impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podía parecerle un lugar mágico, pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y desesperación.

³³ A un costado de este camino estaba la villa, brillando como una gema encendida por dentro. El espectáculo era tan extraño que se quedó inmóvil.

³⁴ Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba haciendo triángulo... [--] Cuando entró por esas callejuelas en ángulo, y pasó por debajo de los ramos de foquitos, lo invadió un sentimiento de maravilla que ya no lo abandonó en adelante.

kirjailija Alejo Carpentier keksi käsitteen ”real maravilloso”, jota pidetään maagisen realismin edeltäjänä. Essessään ”Lo barroco y lo real maravilloso” Carpentier kritisoi sitä, että nykyaikana sanaa ”maravilloso” käytetään tarkoittamaan jotain ihanaa ja kaunista ja sanoo, että alun perin sanan ”maravilloso” merkitys oli ”erikoinen”, ”epätavallinen” tai ”outo”. Carpentierin mukaan kaikki ruma, epämuodostunut ja kauhistuttava kuuluu ”maravilloson” piiriin yhtä hyvin kuin tavaton kauneuskin. (Carpentier 1975, 347.) Carpentierin mukaan ”maravilloso” on kaikessa latinalaisamerikkalaisessa jatkuvasti läsnä, sillä latinalaisamerikkalainen todellisuus itsessään on outo, erikoinen ja aina yllättävä. Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden hän näkee syntyneen eurooppalaisen barokkitaiteen ja Amerikan luonnonihmeiden sekä alkuperäiskulttuurien maailmankatsomusten törmäyksestä. Kolumbuksesta ja muista löytöretkeilijöistä ja konkistadoreista lähtien kirjallisuudessa on kuvattu ihmisten kohtaamisista hämmästyttävän, usein fantastisia piirteitä saavan todellisuuden kanssa. (Carpentier 1975, 351.) Vaikka Airan teos on kirjoitettu vuosikymmeniä myöhemmin ja mantereen toisella puolella, voi hänen tavassaan kuvailla päähenkilön kohtaamista yllättävän paikan kanssa nähdä yhteneväisyyttä Carpentierin ajatuksiin. Maxinkaan löytämä todellisuus ei ole yksinomaan kaunis, vaan nimenomaan hämmästyttävä, odottamaton ja sen vuoksi suuria tunteita herättävä. Toisaalta se, että Maxin menemistä slummin sisään kuvataan kuin matkaa toiseen todellisuuteen, korostaa entisestään rajaa muun kaupungin ja slummin välillä.

Kiinnostavaa on myös, että slummiin menemisestä puhutaan aina sanalla ”entrar” eli mennä sisään, kuin se olisi talo eikä alue. Sanavalinta on yleinen puhekielessä, mutta myös korostaa ajatusta slummista suljettuna paikkana, jonne menemiseksi täytyy ylittää jokin raja. Slummin suuta esimerkiksi kuvataan sanalla ”hall’ de entrada” eli eteinen (LV, 23). Rajan ylittäminen on Airan teoksissa toistuva tapahtuma. Aira on sanonut matkakertomuksen olevan ihanteellinen kertomuksen muoto, sillä ”matkan muoto itsessään on jo kerrontaa. Ja koska jo arkitodellisuudesta poistuminen on jokseenkin fiktiivistä, mitään ei tarvitse keksiä – mikä mahdollistaa kaiken keksimisen³⁵”. Kertomus alkaa matkalle lähtemisestä ja loppuu kotiinpaluuseen. Samoin kuin Airan alkupään tuotannon teoksissa kuten *Ema, la cautiva* ja *La liebre*, teoksessa *La villa* ylitetään fyysinen ja henkinen raja tunnetusta, ”sivistyksen maailmasta” Toisen luo. Sandra Contreras sanoo, että maantieteellisten ja kulttuurillisten rajojen ylitystä on tulkittu Airan tuotannossa usein kansallisen identiteetin ja kansallisen maa-

³⁵ La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada—lo que permitía inventarlo todo. (Contreras 2008, 46.)

alan rajojen hajoamisena. Hänellä itsellään on kuitenkin toisenlainen lähestymistapa: hän näkee rajan ylittämisen enemmänkin tapahtumana, joka mahdollistaa kerronnan. Rajan ylittäminen on alku jollekin uudelle, todellisuuden näkemiselle toisella tavalla. Contrerasin mukaan Aira käyttää eksotismia, tuttujen asioiden kuvailemista ulkopuolelta käsin, ulkopuolisen henkilön silmin, keinona tutkailla omaa identiteettiä. Siksi esimerkiksi teoksessa *La liebre* päähenkilönä on englantilainen tutkimusmatkailija, joka kirjoittaa matkastaan Buenos Airesin sivistyksestä autiomaahan intiaanien luo. Eksotismi ja stereotyyppien käyttäminen toimii Contrerasin mukaan outouttamisen keinona. Lisäksi se liittyy olennaisesti argentiinalaisen kirjallisuuden historiaan, sillä Argentiinan, kuten koko Amerikan kirjallisuus alkoi Euroopasta tulleiden konkistadorien usein eksotisoivissa matkakertomuksissa. Eksotismi saa Airan teoksissa näkemään tutun todellisuuden toisella tavalla, ja itsestäänselvyys lakkaa olemasta itsestäänselvyys. Contreras kutsuu tätä ”etnografiseksi uteliaisuudeksi”, joka transfiguroi todellisuuden, sillä toisilla sivilisaatioilla, jollaisia myös pahvinkerääjät Airan teoksissa ovat, on toisenlainen tapa katsoa maailmaa ja omanlaisensa riitit ja seremoniat. (Contreras 2008, 46–47, 62, 67, 72, 96–99.) Näkökulmien vaihtaminen ja saman todellisuuden näkeminen eri tavalla muuttaa henkilöhahmojen käsitystä heitä ympäröivästä todellisuudesta myös teoksessa *La villa*.

Maagisuus liittyy olennaisesti aikaan. Slummin asukkaat eivät ole ulkopuolella vain kaupunkitilasta, vaan myös yhteiskunnan ajasta. Teoksessa esimerkiksi kerrotaan, ettei Alfredolla ole kelloa, toisin kuin Maxilla. Alfredolla ei myöskään ole mitään syytä herätä tiettyyn aikaan: ”Miksi hän heräisi aikaisin, kun hänen ei tarvinnut mennä töihin eikä kukaan odottanut häntä?”³⁶ (LV, 49). Aika onkin olemukseltaan yhteiskunnallinen asia. Se, ettei Alfredolla ole kelloa, osoittaa nähdäkseni sen, että hänellä ei ole yhteyttä häntä ympäröivään todellisuuteen. Hän on jäänyt ulkopuolelle ei vain yhteiskunnan tilasta, vaan myös sen ajasta.

Samoin kuin Alfredolla, myös Adelalla on erilainen aikakäsitys kuin Maxilla:

- Herra, mennettekö kotiin?
- Kyllä, on jo myöhä.
- Herra, ei ole kovin myöhä.
- Minulle on. Kamalan myöhä!³⁷ (LV, 41.)

Toisaalta kohdassa tulee esiin aikakäsitysten subjektiivisuus, toisaalta ero slummin aikakäsityksen ja Maxin aikakäsityksen välillä. Toisin kuin Alfredo, Adelita käy töissä, joten vaikuttaa ristiriitaiselta, että hänen mielestään ei ole myöhä, mutta Maxin mielestä on.

³⁶ ¿Para qué iba a madrugar, si no tenía que ir a trabajar ni había nadie esperándolo?

³⁷ -Señor, ¿se va a su casa? / -Sí. Ya es tarde. / -Señor, no es tan tarde. / -Para mí sí. ¡Tardísimo!

Aikakäsityksen erilaisuus voi johtua subjektiivisesta erosta, mutta myös siitä, että slummin kuvataan kuuluvan yön maailmaan. Adelita, joka kuuluu slummiin, on ehkä tottunut elämään yön salaperäisyydessä ja taianomaisuudessa, kun taas Maxi, joka ei näe pimeässä, haluaa mennä kotiin nukkumaan.

Slummi kuvataan teoksessa yhteisöksi, jonka jäsenet ovat tarkkaavaisia ja paljon tietoisempia toisistaan ja ympäristöstään kuin muut henkilöt. Yksi mahdollinen tulkinta onkin se, että slummi on irtaantunut ympäröivästä yhteiskunnasta ja palannut kyläyhteisöön, jossa kaikki tuntevat toisensa, eikä kelloja ja tai kapitalistisen yhteiskunnan sääntöjä siksi tarvita. Strukturoitua aikaa tarvitaan ennen kaikkea, jotta voidaan elää yhdessä, sopia tapaamisia, olla samaan aikaan samassa paikassa. Toisenlaisessa yhteisössä sellaiseen ei ole tarvetta vaan ihmiset voivat elää ilman kellojakin.

Moni tutkija on nähnyt teoksen positiivisena kuvauksena slummista, sillä paikka kuvataan valoisaksi ja taianomaiseksi, kuin satumaaksi, jonka asukkailla on valta tehdä siellä mitä haluavat (esim. Saïtta 2006, 12). Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Slummi ei kuvailla absoluuttisen hyvänä paikkana, vaan Maxi epäilee sitä katsoessaan, että maagisen vaikutelman takana on karu todellisuus. Saïttan näkemyksiä onkin kritisoinut Roberto Evira Mathez, jonka mielestä Airan teos ei todellisuudessa ”anna ääntä” slummin asukkaille vaan päinvastoin eristää heidät muusta kaupungista ja näin tekee mahdottomaksi sen, että kaupunki nähtäisiin slummin sisältä päin ja marginaalista tulisikin keskusta (Mathez 2016, 37). Olen samaa mieltä Evira Mathezin kanssa siitä, että Aira tekee slummista taianomaisen, mutta jättää sen silti marginaaliin ja eristyksiin muusta kaupungista.

Teoksessa esiintyy ajatus slummista toiseen todellisuuteen tai todellisuuden ulkopuolelle kuuluvana tilana. Alfredosta sanotaan: ”Ja hänellä oli rohkeutta ja kokemusta, joiden avulla hänkin [Adelita] voisi päästä ulos peilin aineettomasta vedenpinnasta ja slummin pimeästä sydäimestä, kohti todellisuutta.”³⁸ (LV, 53.) Slummi kuvataan esimerkiksi kaupungin alitajunnaksi, ja se esitetään epätodellisena paikkana, peilikuviin verrattavissa olevana heijastuksena. Viittaus peiliin johtuu siitä, että Maxi on nähnyt naapuritalossa työskentelevän Adelitan huoneensa peilissä ja on siksi ihmeissään tavatessaan hänet todellisessa elämässä:

Nyt hän muisti mistä tunsivat hänet! Mutta hän ei voinut uskoa sitä... Ja silti, hän se oli. [--] Pieni musta hahmo, joka teki pieniä merkityksettömiä liikkeitä ja silloin tällöin käänsi katseensa hänen suuntaansa. Hän näki hänet ainoastaan sängystään, tietystä kulmasta, ja hän oli aina olettanut, että se oli vääristymä

³⁸ Y él tenía el valor y la experiencia para que ella pudiera salir de las aguas inmateriales del espejo, y del corazón oscuro de la villa, hacia la realidad.

peilin lasissa, joka sattumalta muistutti kahden tai kolmen senttimetrin pituista ihmisen siluettia. Mutta ei! Se oli hän! Viimeinen ihminen, jonka hän olisi odottanut kohtaavansa todellisuudessa.³⁹ (LV, 45.)

Slummin epätodellisuuden voi tulkita johtuvan näkökulmasta. Slummi vaikuttaa epätodelliselta Maxin mielestä, jonka oma todellisuus on erilainen ja joka on nähnyt sen asukkaatkin ainoastaan peilissä ja luulee heitä siksi vain heijastumiksi. Toisaalta kysymys voi olla myös siitä, mitkä tilat hyväksytään osaksi esimerkiksi valtion määrittelemää todellisuutta ja mitkä kielletään. Keskustellessaan Maxin kanssa Adela nimittäin sanoo: ”Ennen oli köyhiä ja rikkaita, koska oli maailma, joka muodostui köyhistä ja rikkaista. Nyt se maailma on kadonnut, ja köyhät ovat jääneet ilman maailmaa. Siksi minun emäntäni sanovat: ’enää ei ole köyhiä’”⁴⁰ (LV, 43). Ironinen puheenvuoro paljastaa rikkaampien ihmisten ajattelutavan, jonka mukaan köyhyys katoaa, kun köyhille lakataan antamasta tilaa yhteiskunnassa. Adela kuitenkin tietää paremmin ja kertoo, että köyhät eivät ole kadonneet, he ovat vain pudonneet todellisuuden ulkopuolelle, joilloin heille ei jää muuta vaihtoehtoa kuin muuttua maagisiksi satuolennoksi. Ajatuksena on, että kun jostain ei tiedetä, eikä sitä tunneta, siitä aletaan kuvitella kaikenalaista, ja ulkopuolinen yhteiskunta alkaa nähdä sen salaperäisenä ja uskoa, että slummi on satumaa, jossa mikä tahansa on mahdollista. Ehkä siksi Maxikin kuvaa Adela satuolennoksi ja hänen matkansa slummiin on kuin retki fantasiamaailmaan. Se, että slummiä kuvaillaan kaupungin alitajuntana, saa kuitenkin ajattelemaan, että se on merkityksellinen paikka, joka vaikuttaa suuresti kaupungin elämään. Se on paikka, jonka olemassaoloa ei tiedosteta, mutta joka silti vaikuttaa pinnan alla kaikkiin kaupungin tapahtumiin.

Argentiinan nykykirjallisuuden tutkimuksessa on korostunut kansallisen yhtenäisyyden sekä kansallisidentiteetin hajoamisen kuvaaminen. Esimerkiksi Fermín Rodríguez sanoo artikkelissaan, että Latinalaisessa Amerikassa kirjallisuus on itsenäisyyden alusta asti ollut keino luoda kansallista yhtenäisyyttä korostavaa tarinaa, mutta 1990-luvulta lähtien tällainen kirjoitustapa on alkanut hajota ja sen sijaan on alettu korostaa enemmän subjektiivista identiteettiä sekä samaistumista johonkin muuhun kuin kuvitteelliseen kansaan tai valtioon. Tämä liittyy myös uudenlaiseen tilan käsitykseen, joka ei enää ole suhteessa virallisiin valtion

³⁹ ¡Ya recordaba de dónde la conocía! Pero no podía creerlo... Y sin embargo, era ella. [--] Una figurita negra que hacía pequeños movimientos sin sentido, y de vez en cuando volvía la vista hacia él. La veía solamente desde la cama, desde cierto ángulo, y siempre había supuesto que era una especie de aberración del cristal del espejo, que por casualidad parecía una silueta humana, de tres centímetros de alto. ¡Pero no! ¡Era ella! La última persona que habría esperado encontrar en la realidad.

⁴⁰ Antes había pobres y ricos, porque había un mundo hecho de pobres y ricos. Ahora ese mundo desapareció, y los pobres se quedaron sin mundo. Por eso mis patronas dicen: “ya no hay pobres”.

rajaamiin tiloihin. Yksi pääkeinoista kansallisen yhtenäisyyden hajoamisen kuvaamiseen on ollut uudenlaisten, yleensä valtion hallitsemattomissa olevien, tilojen kuvaaminen (Rodríguez 2017, 179). Rodríguezin ajatus siitä, että kaikki ennen 1990-lukua kirjoitettu kirjallisuus olisi tehty pönkittämään kansallista yhtenäisyyttä, on nähdäkseni erittäin kyseenalainen. Esimerkiksi Argentiinan tunnetuimmat kirjailijat Borges ja Cortázar eivät kirjoita kansallisesta yhtenäisyydestä. Slummeja taas on kuvattu jo 1940-luvun kirjallisuudessa, ja sitä ennenkin on kirjoitettu köyhälistön elämästä. Vähemmän jyrkästi asiasta puhuu esimerkiksi Amalia Ran, jonka mukaan Argentiinan kirjallisuudessa on aina ollut argentiinalaisuutta eri näkökulmista käsitteleviä tekstejä, mutta nykyajan erityispiirre on globalisaation myötä tapahtunut rajojen hämärtyminen ja tarve pohtia uudestaan, mitä argentiinalaisuus tarkoittaa (Ran 2011, 95). Djribil Mbaye puolestaan näkee kansallisten tarinoiden hajoamisen yhteydessä postmodernismiin, Suurten Kertomusten kuolemaan, korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin sekoittumiseen toisiinsa sekä siihen, että aiemmin marginaalissa olleet ihmiset ovat saaneet mahdollisuuden alkaa kirjoittaa omasta näkökulmastaan (Mbaye 2011, 31).

Rodríguezin mukaan slummi, pahvinkerääjät, roskien saama suuri rooli, rikollisuus, huumekauppa sekä alamaailman puuhut ovat kaikki näkymättömiä kokemuksia, jotka eivät mahdu kansallisen kirjallisuuden sisään (Rodríguez 2017, 182). Pidän kuitenkin kyseenalaisena käsitettä ”kansallinen kirjallisuus” ja ajatusta, että slummien kuvaaminen olisi kansallisen kirjallisuuden ulkopuolella, sillä kuuluvathan slummienkin asukkaat kansaan. Köyhyyden kuvaaminen on oikeastaan hyvin ison kansanosan ja kansallisen ongelman kuvaamista. Olen kuitenkin samaa mieltä siitä, että Airan teoksissa henkilöillä vaikuttaa olevan hyvin etäinen suhde valtioon ja yhteisöllisyys ja identiteetti syntyvät enemmänkin suhteessa kaupunginosaan ja asuinpaikkaan. Valtion edustajat, kuten poliisi Cabezas ja yleinen syyttäjä Mamaní, ovat enemmänkin vihollisen kuin pelastajan roolissa ja slummin asukkaat pyrkivät estämään valtion pääsyn alueensa sisälle. Valtion johtajat ovat myös alun perin aiheuttaneet kriisin, jonka keskellä molempien kirjojen henkilöhahmot yrittävät selviytyä. Kansallisvaltion rooli on muuttunut kansakuntaa yhdistävästä voimasta abstraktiksi, mutta lähes vihamieliseksi asiaksi, jota vastaan ihmisten täytyy puolustautua ja jonka vallalta he haluavat suojautua ja pelastautua.

Slummi kuvataan teoksessa ulkopuolisten näkökulmasta näkymättömäksi paikaksi samoin kuin sen asukkaat näkymättömiksi ihmisiksi. Pahvinkerääjistä kerrotaan: ”Heistä oli tullut näkymättömiä, koska he liikkuivat hienotunteisesti, lähes salametsästäjän lailla, öiseen aikaan (ja vain hetken ajan), ja ennen kaikkea, koska he kätkeytyivät sellaiseen elämän

poimuun, jonka ihmiset tavallisesti halusivat olla näkemättä.”⁴¹ (LV, 7.) Tietyn ihmisryhmän, samoin kuin kaupunginosan, näkymättömyys selittyy sillä, että muu osa yhteiskunnasta tietoisesti päättää olla näkemättä sitä. Historiallisestikin slummit ovat olleet paikkoja, joiden olemassaolo on haluttu kieltää ja epäinhimillistää. Slummeja on esimerkiksi ympäröity aidoilla, siirretty väkivalloin pois, urbanisoitu, jotta ne näyttäisivät kauniimmilta, sekä nimetty nimien sijaan numeroyhdistelmillä niiden epäinhimillistämiseksi. Teoksen voikin nähdä kommentoivan sitä, miten yhteiskunta, ja erityisesti keskiluokka, suhtautuu sellaiseen kansanosaan ja alueeseen, jonka olemassaolo saa heidän olonsa tuntumaan epämukavalta. Paola Cortés Roccan mukaan Airan teoksen keskiössä onkin näkyvyyden ja näkymättömyyden kysymys. Slummin näkymättömyys näkyy esimerkiksi siinä, kuinka Maxi ei pysty tunnistamaan slummin asukkaita toisistaan vaan näkee heidät yhtenä massana. Toisaalta slummin kuvaaminen valoisana paikkana olisi keino tehdä näkymätön paikka näkyväksi ja näyttää slummin asukkaiden kapina ulkopuolista yhteiskuntaa kohtaan, slummin asukkaat kun eivät maksa valaistuksestaan, vaan ottavat sen liittämällä johtonsa sähköverkkoon omin luvuin. (Cortés Rocca 2017, 257.)

Jos ulkopuolinen yhteiskunta ei halua nähdä slummeja, slummi haluaa nähdä heidät. Esimerkiksi Adelita tietää koko ajan, mitä ympärillä tapahtuu, toisin kuin kerrostaloissa asuvat ihmiset, jotka esitetään huomiokyvyltään huonoina. Maxista sanotaan useaan otteeseen, ettei hän kiinnitä huomiota siihen, mitä ympärillä tapahtuu, eikä tunnista ihmisiä. Kun Adelita sanoo: ”Täällä Floresissa me kaikki tunnemme toisemme, vaikkakin vain ulkonäöltä.”⁴² (LV, 43), Maxi hämmästynee, koska ei itse tunne ketään naapureistaan. Zygmunt Baumanin mukaan kaupunkielämälle ominainen piirre on se, että jatkuvasti kohdataan ihmisiä, joihin ei kuitenkaan luoda kontaktia, vaan heihin suhtaudutaan kohteliaan välinpitämättömästi. Tavoitteena on olla vaivaamatta muita ja estää muita vaivaamasta itseään. Sama tila jaetaan kohtaamatta kuitenkaan toisia. (Bauman 2002, 117.) Tällainen suhtautumistapa vaikuttaa ominaiselta Maxille ja Jessicalle, kun taas slummissa elävä Adelita kiinnittää paremmin huomiota ympäristöönsä. Adela esimerkiksi kertoo Maxille, että Cabezas varjostaa häntä ja on poliisi. Slummi on kuin loistava silmä, joka näkee kaiken mutta jota kukaan ei näe. Yhteiskunnan ulkopuolella olevien henkilöiden on pakko tietää valtakulttuurista ja ympäröivien ihmisten elämästä, vaikka heitä ei kukaan näe.

⁴¹ Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.

⁴² Acá en Flores nos conocemos todos, aunque sea de vista.

Se, mistä suunnasta paikkoja katsotaan ja kuka niitä katsoo, osoittautuu vallankäytön välineeksi. Teoksen alussa slummi nähdään aina ulkoapäin, ja sitä katsoo ulkopuolinen ihminen, Maxi esimerkiksi usvaverhon takaa. Teoksessa kuvaillaankin paljon sitä, että slummin ulkopuoliset ihmiset eivät ymmärrä sen toimintaa. Maagisuus voikin johtua osittain siitä, että toimintaa ei ymmärretä. Kun Maxi on ensimmäistä kertaa päässyt slummin sisälle, hän ymmärtää, etteivät slummin asukkaat häpeä kotiaan, vaan päinvastoin olivat testanneet hänen luotettavuuttaan ennen kuin päästivät hänet sisään. Kun Maxi ylittää rajan, hän ymmärtää, että rajan slummin ja muun kaupungin välille synnyttääkin häpeän sijaan pelko:

Hän olisi voinut lyödä vetoa, ettei kukaan hänen koulu- tai kuntosalituttavistaan, naapureistaan tai vanhempiansa tai sukulaistensa ystävistä ollut koskaan mennyt slummin sisään, eikä menisikään. Ja he olivat niin lähellä! Kulman takana kotoa, voisi sanoa. Joten se ei ollut iso asia, mutta samaan aikaan se oli. Sisään ei mennyt kukaan, joka ei kuulunut sinne, yhdestä ainoasta syystä, joka kattoi kaikki muut: pelon vuoksi. On totta, ettei heillä rehellisesti sanottuna olisi ollut mitään syytäkään mennä. Mutta se kuului osaltaan pelkoon. Siinä oli avain paikkoihin, sosiaaliin ja myös muunlaisiin, mukaan luettuna kuvitteelliset paikat. Pelko oli paikkojen käsikirjoitus/malli/matriisi, sen ansiosta paikkoja oli olemassa ja niissä oli mahdollista liikkua.⁴³ (LV, 18.)

Selitykseksi erilaisten paikkojen olemassaololle esitetään ihmisten pelko toisiaan kohtaan. Kaikki ihmiset ovat oikeasti koko ajan samassa paikassa, mutta piirtävät välilleen kuvitteellisia viivoja erottaakseen itsensä toisistaan. Pelko luo tarpeen luoda rajoja. Oma paikka on turvallinen, jos sinne ei pääse ulkopuolisia. Koska slummi vertautuu alitajuntaan, voi ajatusta viedä myös pitemmälle ja ajatella, että ihmiset pelkäävät yleisesti kaikkea irrationaalista ja selittämätöntä, ja pyrkivät sulkemaan itsensä ulkopuolelle sen, mitä eivät voi hallita.

Zygmunt Bauman puhuu urbaanin pelon institutionalisoinnista nykyajan kaupungeille luonteenomaisena piirteenä. Kun vaihtoehtoina ovat olleet joko köyhyyden poistaminen tai vartioinnin lisääminen, keskiluokan valinta on ollut valvonnan lisääminen, muurien rakentaminen ja eristäytyminen heitä pelottavasta kansanryhmästä. Näin kaupunkiin on syntynyt suljettuja tiloja ja gettoja, joiden olemassaoloa ei haluta ajatella. Tällaisia paikkoja Kociatkiewicz ja Kostera kutsuvat ”tyhjiksi paikoiksi”, sillä vaikka ne ovat olemassa todellisessa kaupungissa, ne voivat puuttua ihmisen päänsisäisestä kartasta tyystin, olla tyhjä,

⁴³ Podía haber apostado que ninguno de sus conocidos del colegio, del gimnasio, del barrio, o amistades de sus padres o parientes, habían entrado nunca a una villa, ni entrarían. ¡Y estaban tan cerca! A la vuelta de su casa, podría decirse. De modo que no era gran cosa, pero a la vez sí lo era. No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo: por miedo. Es cierto que, además, no habrían tenido ningún motivo, sinceramente, para ir. Pero eso era parte del miedo. Ahí estaba la clave de los lugares, de los lugares sociales y también de los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse en ellos.

sokea piste ihmisen mielessä. (Bauman 2002, 126–128.) Pelon ilmapiiri ja toisaalta valtiiovallan kyvyttömyys ratkaista ongelmia ovat molemmissa Airan teoksissa läsnä koko ajan. Teoksissa myös asettuu kyseenalaiseksi se, onko poliisien lisääminen oikea keino ratkaista turvattomuuden tunne, sillä molemmissa teoksissa poliisit osoittautuvat korruptoituneiksi ja rikollisuuteen sekaantuneiksi henkilöiksi, jotka tekevät enemmän paha kuin hyvää.

Slummi esiintyy teoksessa myös turvapaikkana, sillä Maxi pelastuu poliisi-Cabezasin kynsistä juuri piiloutumalla slummin sisälle. Myös huumekauppiaille slummi on turvallinen paikka, sillä siellä heidän on mahdollista harjoittaa toimintaa, jota muualla ei ja he pystyvät pakenemaan slummin sisälle heitä jahtaavia virkavallan edustajia. Lisäksi slummista sanotaan, että siellä pätevät asukkaiden omat lait, jotka he saavat itse päättää.

Kun slummi teoksen lopussa nähdään yläpuolelta, sitä taivaalta kuvaavan helikopterin näkökulmasta, salaperäisyys osittain häviää. Voi ajatella, että järjestäytynyt ja globaali yhteiskunta, jota media ja poliisivalta edustavat, pääsevät näkemään slummin kokonaisuutena ja vievät siltä sen salaperäisyyden paljastamalla sen:

Kukaan ei ollut aikaisemmin nähnyt Slummiä siitä näkökulmasta, kokonaisuutena. Se oli valorengas, jonka sisällä oli selkeät säteet, jotka olivat neljänkymmenen viiden asteen kulmassa suhteessa ulkokehään. Yksikään säteistä ei osoittanut keskustaan ja keskusta jäi pimeyden valtaan, kuin tyhjiöksi.⁴⁴ (LV, 86.)

Slummin näkeminen ylhäältä päin paljastaa sen ulkopuoliselle maailmalle ja myös järjestysvallalle. Nähdessään kuvan slummista televisiossa Cabezas tajuaa, miten se toimii: ”Tässä tapauksessa kyltti, joka syttyi palamaan Cabezasin tietoisuudessa sanoi VALOKUVIDEN TEHTÄVÄ ON MERKITÄ SLUMMIN KADUT.”⁴⁵ (LV, 87.) Nähdessään slummin ylhäältä päin Cabezas ymmärtää, kuinka slummin asukkaat onnistuvat eksyttämään kaikki sinne yrittävät virkavallan edustajat. Slummi verrataan Nazcan linjoihin, mikä synnyttää ajatuksen slummista myyttiseen menneisyyteen liittyvänä paikkana:

Hänen oli pitänyt nähdä se ilmasta käsin, sieltä mistä kukaan ei koskaan nähnyt sitä, niin kuin Nazcan linjat, ymmärtääkseen. Ei ollut mahdotonta, että slummin huumekauppiat, jotka olivat suurimmaksi osaksi bolivialaisia ja perulaisia, olisivat saaneet inspiraationsa tuosta esikolumbianisesta taidemuodosta, jonka olivat sähköistäneet saadakseen sen samaan rytmiin nykyajan kanssa, tai jonka

⁴⁴ Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro, y el centro quedaba oscuro, como un vacío.

⁴⁵ En este caso, el cartel que se encendió en la conciencia de Cabezas decía LAS FIGURAS DE LUCES SIRVEN PARA IDENTIFICAR LAS CALLES DE LA VILLA.

he olivat tuoneet esi-isiltään perimänä viestintäkeinona, jonka salaisuutta eivät olleet koskaan menettäneet.⁴⁶ (LV, 87.)

Mielenkiintoista on, että nimenomaan muinaiset keinot ovat ne, joita nykyaikainen, järjestäytynyt maailma ei ymmärrä, ja joiden avulla slummi pystyy eristäytymään ulkopuolisesta yhteiskunnasta. Myös tässä kohdassa kysymys on vastakkainasettelusta kahden eri tilan ja maailman välillä, mutta tällä kertaa ajatuksena on, että slummi haluaa tarkoituksella eristäytyä ja muu yhteiskunta on tunkeutuja, joka yrittää paljastaa sen salaisuudet. Teoksessa esiintyy myös jatkuvasti viittauksia fasadeihin ja kuoriin, joiden takana ei ole mitään. Slummikin on mysteeri, jonka kaikki salaisuudet eivät lopultakaan tule julki, sillä kysymys siitä, mitä slummin keskipisteessä on ja kuka koko rikosvyyhdin taustalla loppujen lopuksi oli, ei koskaan ratkea.

3.2. Nykyaika ja vauhti

Teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* kysymys ajasta ja tilasta tulee esiin suhteessa liikkeeseen ja sen nopeuteen. Nopeus tulee ilmi niin henkilöhahmojen liikkumiseen liittyvänä temaattisena kysymyksenä kuin kerronnallisena kysymyksenä. Henkilöhahmot tai kertoja pysähtyvät silloin tällöin myös pohtimaan sitä, kuinka nopeasti tai hitaasti aika kulkee.

Ricoeur määrittelee tekstin tarjoaman maailmassaolemisen kokemuksen temporaalisen puolen fiktiiviseksi ajan kokemukseksi. Ihmisen lukiessa teosta fiktiivinen aikakokemus on vuorovaikutuksessa lukijan oman aikakokemuksen kanssa. (Ricoeur 1985, 100.)

Kokemus on aina historiallisesti välittynyt. Ihminen kokee historiallisessa todellisuudessa, joka asettaa rajat sille, mikä on koettavissa, tehtävissä ja sanottavissa. (Meretoja 2018, 58.) Zygmunt Baumanin mukaan modernille ajalle ominaista on kehityksen ja vauhdin ihannoiminen. Globaalin kapitalismin aikakaudella kaiken pitää liikkua vapaasti, ja liikkeestä on tullut vallan ja hallitsemisen väline. Pääomien, tavaroiden sekä hyvässä yhteiskunnallisessa asemassa olevien henkilöiden, vallanpitäjien ja yritysjohtajien liikkua rajojen yli, aikaa ja tilaa halliten, epätasa-arvo ja epävarmuus ovat kuitenkin lisääntyneet. Valta koostuu kyvystä päättää omasta vauhdistaan ja paeta tarpeen tullessa tekojensa seurauksia, kun taas ihmiset, joilla ei ole mahdollisuutta vapaaseen liikkuvuuteen, joutuvat kärsimään

⁴⁶ No era imposible que los narcos villeros, en su mayoría bolivianos y peruanos, se hubieran inspirado en aquella forma artística precolombina, electrificada para ponerla a tono con la época, o que la hubieran traído como técnica de comunicación ancestral cuyo secreto no habían perdido nunca.

vallanpitäjien tekojen seuraukset, kuten työpaikkojen siirtymisen toisiin maihin tai talouspolitiikasta aiheutuneet kriisit. Nomadistinen eliitti hallitsee paikoillaanpysyvää väestöä. (Bauman 2002, 17, 20, 137, 146.)

Tulkintani mukaan Airan teoksissa on nähtävissä tunne jäämisestä ajan jalkoihin. Aika ja kehitys kulkevat niin nopeasti, että ihmiset eivät pysy perässä. Baumanin mukaan esimodernina aikana tila ja aika käsitettiin ihmisen kokemuksen toisiinsa kietoutuneina osina, kun taas modernina aikana ne erotettiin toisistaan. Bauman käsittelee aikaa ja tilaa suhteessa liikkeeseen. Liikkumisella tarkoitetaan matkaa, jonka ihminen kulkee paikasta toiseen tietyssä ajassa, ja ajan ja tilan kokemukset kietoutuivat toisiinsa. Liikkumiseen kulunut aika on tapa hahmottaa niin tilaa kuin ajan kulua. Modernina aikana liikkuminen, jonka nopeuden aikaisemmin oli määrittänyt ihmisen lihasvoima, tuli riippuvaiseksi teknologiasta, mikä toi ihmiselle mahdollisuuden hallita aikaa ja tilaa uudella tavalla. Aika irtaantui tilasta ja muuttui teknologiseksi kysymykseksi. Vauhdista tuli tavoiteltava asia, ja teknologian kehittyessä välimatkat ovat lyhentyneet lyhentymistään, kunnes nykyaikaiselle ihmiselle käsitteet ”täällä” ja ”kaukana” ovat lähes menettäneet merkityksensä, sillä tila ei rajoita ihmisen toimintaa samalla tavalla kuin ennen. (Bauman 2002, 136, 143.)

Mahdollisuus hallita tilaa ja aikaa teknologian avulla näkyy teoksessa *Las noches de Flores*, jossa kuvaillaan ihmetellen teknologian mahdollisuuksia. Tärkeään asemaan nousee GPS-paikannin, josta kerrotaan:

GPS (*Global Positioning System*) oli pieni teknologinen ihme, joka oli mullistanut navigaation ja paikantamisen, kompassin moderni vastine, joka lähetti signaalin, jonka satelliitti otti kiinni, ja satelliitti palautti koordinaattien muodossa, jotka paikansivat sen alueella senttimetrien tarkkuudella; nuo koordinaatit kääntyivät näytöllä, joka teki kartan virkaa, ja kartalla pieni valopiste osoitti GPS:n sijainnin.”⁴⁷ (LNF, 17.)

Peter Boxall vertaa 1900-luvun alkua 2000-luvun alkuun sanoessaan, että uudet keksinnöt, teknologian ja kehityksen nopeus ovat molempien vuosisatojen alussa olennaisia piirteitä, jotka vaikuttavat suhtautumiseen aikaan ja ajallisuuteen. Suurin ero on, että 1900-luvun alun ihminen oli optimisti ja uskoi kehityksen johtavan parempaan maailmaan, kun taas nykyihminen on maailmanloppua pelkäävä pessimisti (Boxall 2013, 3–4). Mielestäni Airan tapa kuvailla 2000-luvun alun teknologiaa, mediaa ja informaationkulkua muistuttaa 1900-luvun alun teoksia,

⁴⁷ El GPS (*Global Positioning System*) era una pequeña maravilla tecnológica que había revolucionado la navegación y la localización, el equivalente moderno de la brújula; enviaba una señal que captaba un satélite, y el satélite la devolvía en forma de coordenadas que lo ubicaban en el territorio con una precisión de centímetros; esas coordenadas se traducían en una pantalla que hacía de mapa, y en el mapa un puntito luminoso indicaba el sitio donde se hallaba en GPS.

joissa teknologia saa usein maagisia piirteitä. Airan tapa kuvata teknologiaa onkin mahdollista nähdä pastissina 1900-luvun alun maailmasta. Esimerkiksi GPS:sää kuvataan taianomaiseksi ja uskomattomaksi laitteeksi:

Tieteellisen kehityksen kiihtyminen oli saanut aikaan sen, että niiden käyttö yleisty i lähes salamyhkäisellä tavalla, sillä suurin osa kansasta oli edelleen tietämättömiä niiden olemassaolosta, ja ne, jotka saivat tietää, pitivät niitä edelleen taianomaisena leikkikaluna tai NASAN salaisuutena.⁴⁸ (LNF, 17.)

Kuvaus ei ole pessimististä, vaan sävy on enemmänkin ihmettelevä. Samalla kuitenkin tulee esiin teknologian luoma epätasa-arvo: suurin osa ihmisistä ei tiedä edes sen olemassaolosta, jolloin ne, jotka tietävät, saavat mahdollisuuden hallita aikaa ja tilaa sekä omaa olemassaoloaan todellisuudessa toisin kuin muut. Toisaalta kertoja sanoo, että nekin, jotka tietävät, pitävät niitä taianomaisina, eivätkä välttämättä ymmärrä niiden mahdollisuuksia. Teoksessa *Las noches de Flores* vain teinit ymmärtävät teknologiaa. Kun Walter kiinnostuu Diego-nimisestä pojasta ja haluaa selvittää, kuka Diego on, hän kiinnittää pojan kypärään GPS-paikantimen voidakseen seurata, missä Diego asuu, missä käy ja mitä tekee. Walter osaa 14-vuotiaana myös korjata GPS-paikantimia. Teoksessa GPS muuttuu lopulta jopa vertaukseksi nuoruudelle: ”GPS:n toiminnasta tiedettiin yhtä vähän kuin modernin teini-ikäisen mielen toiminnasta.”⁴⁹ (LNF, 18.) Erityisesti vanhemmat henkilöahmot tuntevat jäävänsä kehityksen vauhdin jalkoihin. He eivät ymmärrä nuorisoa, eivätkä teknologiaa. Zenón Mamanilla esimerkiksi on olo, että mopokypärät ovat niin kehittyneitä, että niiden tarkoituksena on lopulta korvata ihmisen pää. Myös Walterin mahdollisuus hallita tapahtumien kulkua menee kuitenkin pieleen. Walterilla olisi GPS:n avulla mahdollista pelastaa Jonathanin henki. Hän ei kuitenkaan tee sitä, vain siitä syystä, että hän ei usko poliisin uskovan tarinaansa: ”Kuinka selittää selittämätön, lapsellinen, sukupuolien epäselvyys? Poliisia ei ollut tehty ymmärtämään sitä. Ei. Ennemmin hän vaikka kuoli.”⁵⁰ (LNF, 71.) Mielenkiintoista on, että Walter ei kerro poliisille kypärien vaihtumisesta, sillä se vaikuttaa hänestä epäuskottavalta. Myös tässä voi nähdä sukupolvien välisen kuilun; se, mikä on Walterille ymmärrettävää, kuten rakkaus Diegoon ja GPS:n toiminta, kuulostaisi poliisin korvissa loruilulta. GPS-laitteen antamat mahdollisuudet jäävätkin lopulta käyttämättä, eikä sen pelkkä hallussapito tee siitä tapahtumia muokkaavaa voimaa, kun ihminen, eli Walter, päättää,

⁴⁸ La aceleración del progreso científico había hecho que su uso se generalizaba de un modo casi subrepticio, pues el grueso de la población seguía ignorando su existencia, y los que se enteraban, seguían viéndolo como un juguete mágico o como un secreto de la NASA.

⁴⁹ Se sabía tan poco del funcionamiento de un GPS como del funcionamiento de la mente de un adolescente moderno.

⁵⁰ ¿Cómo explicar lo inexplicable, lo infantil, la confusión de los sexos? La policía no estaba para entenderlo. No. Antes prefería morir.

ettei käytä mahdollisuuttaan Jonathanin löytämiseen. Lisäksi teoksessa tulee esiin, että Walter on kieltäytynyt työpaikasta GPS-laitteiden korjaamossa, jossa saisi parempaa palkkaa ja menestystä, koska haluaa olla pitsanjakajana. Selitykseksi ehdotetaan seikkailun- ja vapaudenkaipuuta. GPS-paikantimen voikin nähdä vastakkaisena seikkailulle, sillä sen avulla saa heti tietää oman tai muiden sijainnin suhteessa tilaan. Seikkailemiseen taas liittyy olennaisesti hallinnan puute ja avoimuus kaikelle, mitä eteen sattuu tulemaan. Teknologian mahdollisuuksista huolimatta Walter valitsee mieluummin vapauden ja seikkailut.

Informaatioteknologia ei ole ainoa nopeutuvaan kehitykseen liittyvä keksintö. Teoksessa *Las noches de Flores* tapahtumien vauhtia kiihdyttää metron rakenteilla oleva uusi haara, joka etenee kaupungin keskustasta kohti Floresia: ”Metron kaivaukset, jotka lähestyivät kaupunginosaa kiihtyvää vauhtia, tekivät kiireelliseksi maanalaisen labyrintin selventämisen.”⁵¹ (LNF, 113.) Metro, nopean ja vapaan liikkuvuuden sekä nykyajan symboli, tulee nopeaa vauhtia keskustasta kohti kaupungin periferiaa yhdistääkseen sen siihen. Metron tulo voi toisaalta auttaa ihmisiä liikkumaan vapaammin ja tasa-arvoisemmin, mutta samalla se tarkoittaa uudenlaista järjestystä ja valtaa, joka pakottaa ennen eristyksissä olleen kaupunginosan muun kaupungin vaikutuspiiriin. Floresin asukkaille tulee kiire selvittää maan alla muhivat historian salaisuudet ennen kuin kiitävää vauhtia lähestyvä nykyaika pyyhkii maanalaiset tunnelit mennessään. Liike ja vauhti eivät siis ole uhka vain siksi, että ne jättävät henkilöt jälkeensä, vaan ne kirjaimellisesti pyyhkivät pois menneisyyden.

Sekä teoksessa *La villa* että teoksessa *Las noches de Flores* liikutaan paljon. Teoksissa on seikkailuromaanimaisia piirteitä, sillä henkilöhahmot kulkevat pitkin Floresin kaupunginosan katuja ja kohtaavat erilaisia henkilöhahmoja ja yllättäviä tapahtumia. Liikkeiden kuvaaminen on niin tarkkaa, että lukijan on mahdollista seurata kartasta lähes joka hetki, missä henkilöhahmot kulkevat. Teoksessa *Las noches de Flores* kaupunkia verrataan tammipelilautaan, labyrinttiin, ruudukkoon tai koordinaatistoon. Mopopoikien ja Aldon ja Rosan liikkeitä taas kuvataan siksakiksi, ympyröissä pyörimiseksi, kahdeksikoiksi ja spiraaleiksi heidän kulkiessaan pitseriasta ihmisten koteihin ja taas takaisin pitseriaan. Mopopoikien kerrotaan olevan täysin tietämättömiä liikennesäännöistä, ajavan jalkakäytävillä ja punaisia päin, kulkevan yksisuuntaisia katuja aina väärään suuntaan, ja elävän muutenkin ”väärin päin”, sillä heidän arkensa tapahtuu yön maailmassa. Kaupunki esitetään ikään kuin

⁵¹ Las excavaciones del subte, que se acercaban aceleradamente al barrio, hacían urgente el esclarecimiento de este laberinto bajo tierra.

kaaviona, jonka sääntöjä henkilöhahmojen liikkeet eivät kuitenkaan noudata. Teinit eivät riko sääntöjä tahallaan, vaan luulevat, että liikennesäännöt eivät koske heitä:

Ne olivat eräänlainen epämuodollinen välittäjä kulkuneuvon ja jalankulkijan, kadun ja jalkakäytävän, nopean ja hitaan välillä, ja ristiriita sen välillä, mitä he olivat ja mitä he kuvittelivat olevansa, teki heistä liikenteessä välittäjiä myös subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välissä.⁵² (LNF, 44.)

André-Alain Morello esittää, että kaupungin kadut voi nähdä metaforana paperin linjoille ja pitsanjakajien kulkemisen kaduilla taas tekstinä, joka linjoille syntyy (Morello 2018, 14). Pidän perusteltuna kaupungin näkemistä vertauskuvana kirjallisuudelle, mutta mielestäni Morellon tulkinta ei ota huomioon sitä, että poikien liike ei millään lailla noudata sille ennalta annettuja sääntöjä. Lainauksessa tulee ilmi ajatus, että todellisuus on monimutkaisempi kuin ruutupaperi, jonka ruutuja pitkin kulkea tai tammipelilautaa, jossa saa kulkea vain tietyn verran askelia tiettyyn suuntaan. Tulkintani mukaan kaupungin voisikin nähdä vertauskuvana todellisuudelle, joka muodostuu vuorovaikutuksessa siinä toimivien subjektien kanssa. Myös Aldosta ja Rosasta alkaa teoksen aikana tuntua, että he eivät viekään ihmisille pitsoja, vaan ”viestejä, joita kukaan ei enää ymmärtänyt, viestiä kaiken katoamisesta”⁵³ (LNF, 67). Pitsanjakajat esitetään viestinviejinä, välittäjinä, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä, eivätkä kuulu mihinkään selkeään paikkaan tai todellisuuteen. He toimivat rajojen ja sääntöjen olemassaolon hävittäjinä ja kyseenalaistajina. Juuri pitsanjakajien kautta tuleekin esiin kaupungin luonne ”ajallis-tilallisena labyrinthina”⁵⁴ (LNF, 37), jossa ajan kerrokset osoittavat tilan jatkuvan muutoksen. Se, että kaupunki olisi säännönmukainen osoittautuu vain ihmisten harhakuvitelmaksi. Samoin kuin todellisuus, kaupunki muuttuu jatkuvasti ja pakenee siksi ihmisen yritystä selittää itsensä tyhjentävästi:

Vain asumukset, joilla ei ollut historiaa, sopivat yhden kadun ja yhden numeron täydelliseen yksinkertaisuuteen. Kun aika puuttui peliin, asiat monimutkaistuivat, sillä oli jaettu, mukautettu, lisätty päälle, ”rakennettu rakennusta”, ja tuo monimutkaisuus oli vaikea ilmaista, sille täytyi keksiä kieli.⁵⁵ (LNF, 37.)

⁵² Eran una especie de mediador informal entre vehículo y peatón, entre calle y vereda, entre rápido y lento, y, por efecto del desfase entre lo que eran y lo que creían ser, también mediaban entre la subjetividad y la objetividad.

⁵³ mensajes, que ya nadie entendía, el mensaje de la desaparición de todo.

⁵⁴ laberinto espaciotemporal

⁵⁵ Sólo los domicilios que no tenían historia se ajustaban a la perfecta simplicidad de una calle y un número. Cuando intervenía el tiempo las cosas se complicaban, porque se habían hecho subdivisiones, adaptaciones, superposiciones, la “construcción de la construcción”; y esa complicación no era fácil de expresar; había que inventarle una lengua.

Todellisuuden ominaisuudeksi esitetään jatkuva muutos. Nähdäkseni Airan romaanin voi nähdä yrityksenä keksiä kieli, tai kuvauksena yrityksestä keksiä kieli, jolla kuvata todellisuuden alituista muutosta ajassa.

Mahdottomat juoksukilpailut ja takaa-ajot ovat ilmiö, joka toistuu molemmissa teoksissa. Henkilöhahmot yrittävät saada kiinni jotakin, mikä pakenee jatkuvasti. Teoksessa *La villa Cabezas* yrittää saada kiinni Vanessa ja Jessica, jotka puolestaan kulkevat Maxin perässä häntä varjostaen. Pahvinkerääjät kulkevat roska-autojen perässä ja Maxi puolestaan pitää yritystään kohdata Alfredo ”juoksukilpailuna äärettömyyttä vastaan”⁵⁶ (LV, 47). Teoksessa *Las noches de Flores* Aldo ja Rosa käyvät ”mahdotonta juoksukilpailua” mopolla ajavia poikia vastaan, ja pojat kilpailevat toisiaan vastaan. Molemmissa teoksissa poliisi yrittää saada kiinni rikollista ja televisioreportterit yrittävät pysyä rikostapausten perässä seuraamalla poliiseja ja rikosten uhreja. Kansalaiset taas yrittävät pysyä saman tapauksen perässä seuraamalla sen etenemistä televisiosta. Takaa-ajot ovat useimmiten luonnonlakien mukaan mahdottomia, mutta se ei estä niitä tapahtumasta teoksen maailmassa.

*Las noches de Flores*issä kävellen kulkeva eläkeläispariskunta toimittaa pitsoja asiakkaille yhtä nopeasti kuin mopolla ajavat pojat. Kertoja kiinnittää lukijan huomion siihen, että tapahtumat vaikuttavat epäuskottavilta:

Jäljelle jäi kysymys vauhdista. Kuinka käsikynkkää kävelevä iäkäs pariskunta, joka ei koskaan kiirehtinyt, saattoi kilpailla väärään suuntaan kiitävien mopojen kanssa, jotka ajoivat punaisia päin ja liukuivat autojen ja jalankulkijoiden välissä? Se oli kuin Akileen ja kilpikonnan juoksukisa. Paitsi että todellisuudessa ei ollut kisaa; ei ollut kilpailua; he kulkivat eri ulottuvuuksissa.⁵⁷ (LNF, 27.)

Kohta saa ajattelemaan postmodernille kirjallisuudelle yleistä tapaa leikitellä ajalla ja luoda rinnakkaisia aikoja, jotka eivät kuitenkaan kasva rinnakkaisiksi maailmoiksi. Tällainen aikakuvaus korostaa tekstin luonnetta kompositiona ja hajottaa illuusion maailmasta, jota pitäisi koossa absoluuttinen aika. (Mäkikalli ja Meretoja 2012, 12–13.) Kyse ei ole vain siitä, että kävellen kulkevien Aldon ja Rosan subjektiivinen aikakokemus olisi erilainen kuin pojilla, vaan teoksen maailmassa Aldo ja Rosa todella ”kulkevat eri ulottuvuudessa”. Voidaan siis ajatella, että teoksessa ei ole yhtä, absoluuttista aikaa, vaan monia eri aikoja. Henkilöhahmot elävät samassa tilassa, mutta eivät jaa samaa aikaa. Eri aikojen oleminen rinnakkain aiheuttaa sen, että

⁵⁶ como una carrera contra el infinito

⁵⁷ Quedaba por interrogarse sobre la velocidad. ¿Cómo podía competir una pareja mayor caminando del brácte, sin apurarse nunca, con las motonetas que corrían en contramano y pasaban los semáforos en rojo y se escurrían entre autos y peatones? Era como la carrera de Aquiles y la tortuga. Salvo que en realidad no había carrera; no había competencia; iban en dimensiones distintas.

kerronta vaikuttaa epäuskottavalta. Lukija odottaa, että eri tapahtumat olisivat suhteessa toisiinsa, mutta tässä suhteet häviävät ja eri asiat tapahtuvat eri tahtiin. Sandra Contreras sanoo, että tällainen kertomuksen haarautuminen kahteen osaan, jotka alkavat kulkea eri tahtiin, tapahtuu myös esimekiksi Airan teoksessa *La costurera y el viento* (1994). Contreras pitää paradoksien ja anakronismien merkityksenä sitä, että ne työntävät kertomusta eteenpäin kohti jatkuvaa transformaatiota, jolloin anekdootti muuttuu seikkailuksi, seikkailu saduksi ja satu legendaksi. (Contreras 2008, 205.)

Lainauksessa on viittaus Zenonin paradoksiin ”Akilles ja kilpikonna”, jonka mukaan Akilles ei voi koskaan saavuttaa kilpikonnan. Alkuperäinen paradoksi kuuluu:

Akilles ei saa koskaan kilpikonnan kiinni. Akilleen on ensin tultava paikkaan, josta kilpikonnan aloitti. Tässä ajassa kilpikonnan on kulkenut jonkin matkaa eteenpäin. Akilleen on sitten kuljettava tämä matka, ja kilpikonnan on kulkenut tässä ajassa edelleen eteenpäin. Akilles tulee koko ajan lähemmäs kilpikonnan, muttei koskaan saavuta sitä. (Zenon 2001, 33.)

Zenon (n. 488–420 eaa) oli elealainen filosofi, jolta on säilynyt neljä paradoksia, joita lukuisat filosofit Aristoteleesta ja Platonista Humeen, Kantiin ja Hegeliin ovat yrittäneet ratkaista ja selittää. 1800-luvun lopulta lähtien myös matemaatikot ovat yrittäneet löytää paradokseille ratkaisua. Reijo Vallan mukaan Zenon perusti kaikki väittämänsä sille, että pyrki todistamaan pisteen olemattomuuden selittämällä sen olemassaolosta seuraavat mahdottomuudet. Liikettä vastaan suunnatut paradoksit voidaan näin ymmärtää todistuksiksi pisteen olemassaoloa vastaan. (Zenon 2001, 11–12.) Teoksen *Las noches de Flores* kertojan mukaan Aldon ja Rosan juoksukilpailu mopopoikia vastaan on kilpailu, jossa takaa-ajettu pakenee aina, eikä häntä voi koskaan saada kiinni. Nähdäkseni on mahdollista kysyä, voiko Airan teosten kokonaisuudessaankin ajatella olevan pisteen olemassaoloa vastaan, sillä niissä korostuu pysähtymisen mahdottomuus sekä suhteessa aikaan, tilaan että kerrontaan. Tila ei pysy samana, vaan muuttuu, aika menee koko ajan eteenpäin ja niin myös kerronta. Menneisyyteen ei ole mahdollista palata, eikä todellisuuteen tai tiettyyn paikkaan päästä käsiksi sellaisenaan, vaan teoksissa korostuu liikkeen ja muutoksen loputtomuus.

Juuri juoksukilpailujen mahdottomuus saa ajattelemaan, että ne viittaavat todellisuudessa johonkin muuhun: ihmisen yritykseen saada todellisuudesta kiinni loputtomassa kilpailussa aikaa vastaan. Mariano Garcían mukaan juoksukilpailut ovat vertauskuva kerronnalle, joka jatkuu loputtomiin, eikä suostu pysähtymään. Kuin Akilleen ja kilpikonnan kilpailu, juoksu jatkuu ikuisesti, mutta se ei haittaa, koska tärkeintä ei ole päämäärä, vaan juokseminen itsessään. (García 2006, 12.)

Toisin kuin Aldon ja Rosan kilpailu, Maxin takaa-ajo päättyy lopulta siihen, että hän saa Alfredon kiinni. Kun he kohtaavat toisensa, Maxille tulee olo ajan pysähtymisestä: ”Helpotuksen laskuvedessä oli kuin aika olisi pysähtynyt, tai kuin hän olisi juossut ajan perässä kokonaisen ikuisuuden verran, ja vihdoinkin olisi saanut sen kiinni.”⁵⁸ (LV, 49.) Ajan saaminen kiinni vertautuu ajan pysähtymiseen. Voikin ajatella, että ajan luonteelle on ominaista se, että se menee koko ajan eteenpäin. Ajan pysähtyminen saa ajattelemaan, että Maxi saa hetkeksi kiinni todellisuudesta. Hetken verran hän tuntee hallitsevansa aikaa. Hetki, jona aika pysähtyy, on tulkintani mukaan käännekohta Maxin elämässä, sillä hän sillä hetkellä lakkaa elämästä onnellisessa odotuksen tilassa ja alkaa toimia tavoitteellisesti. Teoksessa *Las noches de Flores* esitetään ajatus juoksukilpailusta jopa keinona päästä ajassa takaisin: ”Raivokkaat kahdeksikot keskellä yötä saisivat ajan peruuttamaan sinne, mihin hän tarvitsi.”⁵⁹ (LNF, 21.) Erilaiset juoksukilpailut ovat ihmisen yritystä hallita aikaa, samoin kuin GPS tai kulkuvälineet.

Teoksissa voi nähdä ristiriidan epärealistiseen vauhtiin yltävän nopeuden sekä paikoillaanpysymisen tunteen välillä. Sandra Contreraskin puhuu teoksessaan nopeuksien suhteellisuudesta ja siitä, kuinka kiireellisyys ja viivytykset vaihtelevat Airan kerronnassa (Contreras 2008, 208). Nähdäkseni erityisesti liikkeen kautta teoksissa tulee esiin ajan epärealistinen luonne. *La villa* on kerronnaltaan kronologisempi kuin *Las noches de Flores*. Aika kulkee suurimmaksi osaksi kronologisesti eteenpäin, mutta välillä kerronnan aika nopeutuu tai hidastuu. Aika rakentuu teoksessa selkeästi kirjailijan tietoisten valintojen pohjalta, ja sekä kertoja että henkilöhahmot tiedostavat sen, ettei aika teoksissa kulje lukijan odottamalla tavalla. Nykykirjallisuus tiedostaa yleensä oman kulttuurisen ja historiallisen rakentuneisuutensa ja myös aika nähdään ihmisen luomuksena (Meretoja ja Mäkikalli 2012, 13). Usein itsetietoisuus tulee kuitenkin esiin pikemminkin kerronnan tasolla, eikä ole kovin yleistä, että henkilöhahmot itse tiedostavat ajan rakentuneisuuden. Teoksessa *La villa* juuri henkilöhahmot kuitenkin ihmettelevät sitä, että romaaniin ilmestyy lisää aikaa kuin tyhjästä. Normaalin ajankulun mukaan slummin asukkailla ei olisi mitään mahdollisuutta ehtiä pelastamaan Maxia, mutta kirjassa niin kuitenkin tapahtuu. Kun Jessica ja Vanessa ihmettelevät, kuinka aika tulee riittämään, Adela selittää heille tyynesti, ettei aika tarinan aiempien tapahtumienkaan kohdalla ole kulkenut normaalia vauhtiaan:

—Mutta ehtivätkö he ajoissa? Pahantekijähän lähti hyvän aikaa sitten.

⁵⁸ En el reflujó del alivio, fue como si el tiempo se hubiera detenido, o como si él hubiera venido corriendo tras el tiempo durante una verdadera eternidad, y al fin lo hubiera alcanzado.

⁵⁹ Los ojos furiosos en medio de la noche harían retroceder el tiempo hasta donde lo necesitaba.

—Rouva, heillä on kaikki aika maailmassa. — Hän vaikutti hyvin tyyneltä asian suhteen, ja vakuuttaakseen heidät lopullisesti hän kysyi: - Eikö mieleenne tullut pohtia, että aiemminkin tarvittiin ylimääräistä aikaa, jotta slummiin ehdittiin sateen alkaessa, me kaksi kohtasimme toisemme, hänet vietiin nukkumaan ja Pastori palasi aukiolle?

—Se on totta. Me kuljimme matkan autolla, muutamassa sekunnissa.⁶⁰ (LV, 93.)

Henkilöhahmot itse siis tiedostavat sen, ettei aika kulje heidän odottamallaan tavalla ja että muutaman sekunnin aikana tapahtuu niin monta asiaa, ettei se tosimaailmassa olisi mahdollista. Kertojalla ei siis ole valtaa päättää ainoastaan sitä, miten tapahtumat kerrotaan, vaan se, mitä teoksessa on mahdollista tapahtua. Ajan hidastuminen sopivassa kohdassa on keino kiinnittää lukijan huomio siihen, että kyseessä on teksti, jonka ei tarvitse noudattaa tosimaailman luonnonlakeja. Jos kertomuksen kannalta on tarpeellista, että aika hidastuu, se hidastuu.

Vauhti liittyy olennaisesti kerrontaan. Contrerasin mukaan kertomus itsessään on Airalle kuin juoksukilpailu: henkilöhahmot käyvät juoksukilpailua, mutta myös kertomus on kilpailu aikaa vastaan. Nopeuden voi ymmärtää aikana, joka tarinan kertomiseen menee, eli romaanin kestonä. Airan tuotannolle on ominaista kysymys lopusta ja alusta, maailmanlopusta ja uuden maailman luomisesta. Tämä liittyy olennaisesti kertomuksen muotoon, sillä myös kertomuksessa on alku ja loppu, joiden välissä tapahtuu jotakin. Kertomuksen alussa luodaan uusi maailma, ja kertomuksen lopussa se päättyy tai tuhoutuu. Monissa Airan teoksissa juoni kulkee kiihtyvää vauhtia kohti katastrofia tai jopa maailmanloppua jatkuvana ”pakona eteenpäin”, ja kertomuksen painopiste on sen lopussa. (Contreras 2008, 179–180, 196.) Mielestäni Contreras on oikeassa siinä, että Airan teoksissa vauhti kiihtyy kohti loppua ja tapahtumia eteenpäin vievä voima ei lopulta ole se, että henkilöhahmoilla olisi kiire, vaan se, että kertomukselle itselleen tulee kiire saada loppuratkaisu tai tuhoutua.

Kummassakin teoksessa kaikki tapahtumat sattuvat Floresin kaupunginosassa ja liike pysähtyy sen rajoille. Teoksessa *Las noches de Flores* kertoja selittää: ”Flores oli erillinen maailmansa.”⁶¹ (LNF, 33.) Aldo ja Rosa eivät pysty kuvittelemaan kaukaisempaa paikkaa kuin kaarevien katujen alueen, jolla Mamaní asuu. Ainoa henkilöhahmo, joka teoksessa *Las noches de Flores* liikkuu vapaasti kaupunginosasta toiseen, on yleinen syyttäjä Zenón Mamaní

⁶⁰ - ¿Pero harán a tiempo? Mirá que ese malhechor salió hace un buen rato. - Señora, tienen todo el tiempo del mundo. — Parecía muy tranquila al respecto, y para terminar de convencerlas les preguntó: ¿No se les ocurrió pensar que antes, para llegar a la Villa cuando se largó a llover, y reunirnos a nosotros dos, y dejar que lo llevaran a acostar, y que el Pastor volviera a la explanada, también se necesitó tiempo extra?

-Es cierto, nosotras hicimos el trayecto en auto, en unos segundos.

⁶¹ Flores era un mundo aparte.

Mamaní, jolla on oma auto. Vapaa liikkuminen vaikuttaakin liittyvän valta-asemaan, sillä vaikka mopopojillakin on omat kulkuneuvot ja mahdollisuus mennä niillä, minne haluavat, he päätyvät pyörimään ympyrää samoilla kaduilla. Aldo pohtii sitä, miksi pojat eivät lähde jonnekin kauas. Asia jää ratkaisemattomaksi, sillä kertoja selittää, että Aldo itse on paikoillaanpysyvä ihminen, joka liittyy onnellisuuden liikkumattomuuteen: ”Paikoillaan pysyvä ihminen ei voinut tuomita matkailijaa, tai hän tuomitsi hänet väärinpäin, koska ei voinut käsittää onnellisuutta muuten kuin suhteessa paluuseen. Kaikki he tekivät ainaista paluuta, heidän matkansa olivat ympyrän mallisia.”⁶² (LNF, 49.) Aldon ja mopopoikien kulkemisen tapojen ei sanotakaan eroavan toisistaan kovin paljon, sillä vaikka pojilla on mopon tuoma vapaus, he kulkevat samalla tavalla ympyröissä kuin Aldo ja Rosakin.

Vaikka henkilöt kulkevat koko ajan, he eivät koskaan varsinaisesti päädy minnekään, vaan palaavat aina samaan paikkaan mistä ovat lähteneet. Gonzalo Aguilar sanoo, että 2000-luvun argentiinalaisessa elokuvassa ihmisten suhdetta sosiaaliseen, affektiiviseen ja maantieteelliseen sijaintiinsa ja ympäristöönsä kuvaavat hyvin nomadismia ja sedentarismin käsitteet. Nomadismilla hän tarkoittaa henkilöahmojen kulkemista marginaaleissa vaille päämäärää tai kiinnekohtaa. Sedentarismin käsitteellä hän puolestaan tarkoittaa spiraalimaista liikettä kohti sisintä. Liike paljastaa aiemmin turvallisina pidettyjen paikkojen, kuten kodin, hajoamisen. Molempia liikkumisen tapoja käytetään kuvaamaan yhteiskunnallisen kriisin vaikutuksia ihmisiin. (Andermann 2015, 81–82.) Vaikka Aguilar puhuu elokuvista, on käsitteitä mielekästä pohtia myös suhteessa Airan kirjoihin, sillä kulkeminen on niissä molemmissa keskeisessä roolissa ja ne tapahtuvat suurimmaksi osaksi kadulla samoin kuin Andermannin analysoima Ana Poliakin elokuva *La fe del volcán* (2001).

La villa on Airan kahdesta kirjasta nomadistisempi, sillä siinä päähenkilöllä Maxilla ei ole kävelyllään minkäänlaista varsinaista päämäärää. Ei voi kuitenkaan sanoa, etteikö hänellä olisi mitään kiinnekohtaa, sillä hän palaa aina kotiin ja kulkee aina lähemmäksi slummiä. Hän lähtee kotoa, menee kuntosalille, auttaa pahvinkerääjiä ja palaa kotiin. Myös *Las noches de Floresissa* henkilöahmot kiertävät jatkuvasti kehää jakaessaan pitsaa kotikaupunginosassaan. Ero on, että heitä ei koskaan kuvata heidän ollessaan kotona, vaan koko kirja tapahtuu kaduilla. Näin ollen kaikki kirjan henkilöt olisivat Aguilarin käsitteen mukaan sedentaristeja, jotka pyörivät spiraalissa kohti keskustaa. Keskustassa voisi olla kaupunginosa itse, joka on

⁶² Un sedentario no podía juzgar a un viajero, o lo juzgaba al revés, porque no podía concebir la felicidad sino bajo la forma del regreso. Todos ellos estaban siempre volviendo, los viajes eran en redondo.

muuttunut turvallisesta kodista epävarmaksi ja rikollisuutta täynnä olevaksi paikaksi. Spiraalia paremmin liikettä kuitenkin ehkä kuvastaisi ympyrä, sillä kaupunginosaa lukuun ottamatta kirjasta on vaikea löytää mitään keskusta, jonka ympärillä kukaan pyörisi. Kyse on enemmänkin kehästä, joka palaa aina takaisin alkupisteeseensä.

Myös teoksessa *La villa* erilaiset kulkuneuvot ovat keskeisessä roolissa. Slummin asukkaat kulkevat kävellen tai itse roskista ja jäänteistä kyhäämiensä kärryjen kanssa. Teoksessa mainitaan juna ja bussi kuin kaukaisina ilmiöinä, jotka eivät kuulu teoksen henkilöhahmojen mahdollisuuksien piiriin. Adela puhuu siitä, että salaisuudet ovat mahdottomia, koska joku saa aina tietää kaiken: ”Aina on joku, joka näkee sen, vaikka kuinka kauas menisi. Ja tietenkään ei ole mahdollista mennä kovin kauas, paitsi jos matkustaa bussilla.”⁶³ (LV, 44.) Adela esittää, että kauas meneminen on mahdotonta ja että vaikka kuinka kauas menisi, joku kuitenkin löytää. Tässä näkyy ajatus globalisaation tuomasta uudenlaisesta tilakäsityksestä. Valta on sijaitsee kaikkialla, eikä sitä voi paeta (Bauman 2002, 18).

2000-luvun ihmisen tilakäsitys eroaa olennaisesti 1800-luvun ja 1900-luvun ihmisten käsityksistä. Ennen teknologian kehittymistä ihminen pystyi olemaan vain yhdessä todellisuudessa kerrallaan, mutta 1900-luvun lopulla ja 2000-luvulla media, satelliitit ja taloudellisen liikkuvuuden nopeus ovat muuttaneet ihmisen käsitystä siitä, mitä on tila tai paikka. Ihminen voi olla samaan aikaan fyysisesti yhdessä paikassa, mutta verkon kautta jossain muualla. Marc Augén mukaan parempi käsite kuin globalisaatio on kuitenkin ranskankielinen *mondialisation*, jonka merkitys on laajempi. Lähinnä taloudelliseen liikkuvuuteen ja tiedonkulun nopeuteen keskittyvän globalisaation lisäksi *mondialisation* ottaa huomioon planetaarisen tietoisuuden (*planetary awareness*). Ihmiset ovat nykyaikana entistä tietoisempia siitä, että elämme kaikki samalla planeetalla, jolla on rajallinen kestävyys. Ihmiset tiedostavat jakavansa saman rajallisen fyysisen tilan ja todellisuuden. Samaan aikaan olemme tietoisia siitä, kuinka epätasa-arvoisesti rikkaudet maapallolla jakaantuvat, kun rikkaiden ja köyhien välinen kiilu kasvaa kasvamisestaan. (Augé 2008, X.)

Vaikka Airan teokset alkusilmäyksellä vaikuttavat kaikkea muuta kuin globaaleilta, sillä ne sijoittuvat hyvin rajattuun ympäristöön, käsittelevät ne hyvinkin globaaleja kysymyksiä, kuten median ja talouden valtaa sekä maailman jakaantumista erillisiksi tiloiksi, joista osa on osoitettu köyhille, osa rikkaille kansalaisille. Augén ajatus yhteisen, koko planeetan kattavan

⁶³ Señor, si yo quisiera mantener algo oculto, me descubrirían. Siempre hay alguien que lo ve, por lejos que vaya. Y por supuesto no puede ir muy lejos, como no tome un colectivo.

tilan jakamisesta tulee esiin erityisesti slummin asukkaiden kohdalla, joista monien kerrotaan tulleen jostain muualta. Slummin olemukseen vaikuttaa olennaisesti kuuluvan se, että ihmisiä tulee ja menee. Esimerkiksi kun Adelitan poikaystävä katoaa, eikä hän löydä poikaa mistään, hän pohtii myös, olisiko Alfredo palannut takaisin Peruun. ”Hän tiesi, että hän ei ollut palannut kotikyläänsä Perussa, koska sieltä saapuneet ihmiset olivat kertoneet sen hänelle. Maailma oli niin suuri...”⁶⁴ (LV, 29.) Adelita siis samalla tiedostaa maailman suuruuden ja on huolissaan siitä, ettei tule löytämään Alfredoa, koska poika saattaa olla missä tahansa, mutta samalla hän tietää, että kovin kauas ei voi mennä ja että on mahdotonta päästä paikkaan, jossa kukaan ei tietäisi mitään henkilön toimista. Vaikka hän itse pysyy teoksessa paikoillaan samassa kaupunginosassa, hänen käsityksensä maailmasta on globaali. Toisaalta hän pitää kauas matkustamista lähes mahdottomuutena, ja bussin käyttämistä lähestulkoon ihmeenä, mikä korostaa hänen rajoittuneita mahdollisuuksiaan liikkua.

3.3. Nostalgia ja unohdus

Teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* tapahtumahetki on koko ajan nykyajassa, mutta henkilöhahmot pohtivat paljon menneisyyttä, vertailevat nykyhetkeä entisiin aikoihin ja usein kaipaavat jotain, mikä on jo poissa. Augustinuksen mukaan ei ole olemassa menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta, vaan ainoastaan kolmijakoinen nykyhetki, jossa ihmisen muistot ja tulevaisuudensuunnitelmat ovat olemassa hänen mielessään, vaikka hän todellisuudessa voi olla aina vain omassa ajassaan (Ricoeur 1990, 60). Nähdäkseni erityisesti muisti toimii Airan teosten henkilöhahmoilla juuri näin, sillä henkilöhahmot muistelevat menneisyyttä ja kertoja selittää nykyhetken tapahtumia mainitsemalla jotain, mitä on tapahtunut aikaisemmin. Muistot osoittautuvat kuitenkin epäluotettaviksi.

Historia on 1900-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa ollut keskeinen ihmisen tavalle hahmottaa todellisuutta. Peter Boxallin mukaan 1900-luvun loppupuolella yleistyi ajatus siitä, että historia on ohi, ja kaikkien ajatussuuntausten perään liitettiin sana ”post”. Ihminen näki itsensä suhteessa menneisyyteen, mutta ei enää tulevaisuuteen kuten vielä 1900-luvun alussa, jolloin kehitysusko oli vallallaan. 2000-luvun taitteessa mukaan tuli ajatus uuden vuosituhannen ja uuden aikakauden alusta, mutta kuitenkin epävarmuus ja pelko tulevaisuuden

⁶⁴ Sabía que no había vuelto a su pueblo en el Perú porque se lo había dicho gente que venía de allá. El mundo era tan grande...

suhteen. (Boxall 2013, 12.) Teoksissa *La Villa* ja *Las noches de Flores* näkyikin nähdäkseni ajatus historian taitekohdasta. Fermín Rodríguez näkee teokset suhteessa kehitysjattelun loppuun, sillä yhteiskunnallisen, poliittisen ja kulttuurillisen todellisuuden hajoaminen on tehnyt epäuskottaviksi kertomukset, joissa uskotaan parempaan tulevaisuuteen. Rodríguezille lopussa ei ole vain kehityskertomus uskottavana muotona, vaan myös Argentiinan valtio samaistuttavana yhteisönä. (Rodríguez 2017, 181.) Olen samaa mieltä Rodríguezin kanssa siitä, että Airan teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* muistutetaan lukijaa jatkuvasti siitä, että ajat ovat huonontuneet ja ennen kaikki oli paremmin. Teoksessa *La villa* siteerataan sanomalehtiartikkelia: ”Aseet ja huumeet ovat muuttuneet osaksi arkipäivää kaupunginosassa, joka vielä vähän aikaa sitten oli rauhallinen työläiskaupunginosa, jossa lapset leikkivät jalkakäytävillä.”⁶⁵ (LV, 23.) Teoksessa verrataan pahvinkerääjien roskista tehtyjä kärryjä menneiden aikojen hienoihin vaunuihin:

[B]uenos Airesin historioitsijat olivat keränneet kärryjen ja niiden koristeluiden historian: nerokkaat aforismit, maalaukset, jotka niitä koristivat (kuuluu ”fileteado”). Nykyään oli toista. Yhdeksänkymmentäluku ei ollut saapunut turhaan. Näissä kärryissä ei ollut korulauseita eikä maalauksia eikä mitään sentapaista. Ne olivat puhtaasti käytännöllisiä, ja koska ne oli koottu tähteistä/jäänteistä, niiden kauneus oli tietyllä tavalla automaattista, objektiivista, ja sen vuoksi hyvin modernia, liian modernia, jotta yksikään historioitsija kiinnostuisi siitä.⁶⁶ (LV, 15–16.)

Katkelmassa on viittaus Borgesiin, joka nuoruudessaan keräili muistivihkoon aforismeja kadulla näkemistään kärryistä ja vaunuista ja kirjoitti niistä esseen (Borges 1974, 148–151). Kohdassa tulee esiin sekä ajatus siitä, että menneisyys on ollut esteettisesti viehättävämpi aika ja nykyaikana jäljellä on vain roskia ja jäänteitä, ja toisaalta myös se, että nykyaikana historioitsijoita eivät kiinnosta kärryt, koska ne ovat köyhien eivätkä enää rikkaiden asioita.

Teoksessa *Las noches de Flores* ajatus menneisyydestä parempana aikana näkyy hyvin Zenón Mamaní Mamanín talon kuvauksessa. Talosta kerrotaan, että se oli 1920-luvulla rakennettu alemman keskiluokan yksinkertaiseksi asumukseksi, mutta on kasvanut vuosikymmenten saatossa isommaksi ja hienommaksi. Talon kasvamisen selitetään johtuvan ympäristön tiivistymisestä kaupungin kasvaessa ja ihmisten pakkautuessa yhä tiiviimpiin

⁶⁵ Las armas y las drogas se han vuelto una presencia cotidiana en lo que hasta hace poco era un tranquilo barrio de trabajadores, con chicos jugando en las veredas.

⁶⁶ [L]os historiadores de Buenos Aires habían recogido la historia de los carros y la decoración: las inscripciones ingeniosas, las pinturas que los adornaban (el famoso “fileteado”). Ahora, era otra cosa. No en vano habían llegado los noventa. Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era de cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella.

pieniin asuntoihin. Mamanín talo, joka aikoinaan on ollut vaatimaton, on ajan kuluessa muuttunut loisteliaaksi. Talon muuttuminen hienommaksi kuvastaa ympäristön muuttumista huonommaksi. Koti, jossa ennen asui alemman keskiluokan ihmisiä, on muuttunut korkea-arvoisen syyttäjän hienostuneeksi asunnoksi.

Ympäristön muuttumisen huonommaksi voi nähdä suhteessa koko Argentiinan historiaan. Argentiina on maa, joka 1900-luvun alussa oli yksi maailman rikkaimmista. Siirtolaiset kaikkialta maailmasta tulivat Buenos Airesin satamaan paremman elämän toivossa. Vuonna 1916 pidettiin ensimmäiset demokraattiset vaalit ja usko parempaan tulevaisuuteen oli suuri. Jo 1930-luvulla vallan otti kuitenkin konservatiivinen sotilaallinen hallinto ja koko 1900-luvun ajan demokratia palasi vain ajoittain ja päättyi kerta toisensa jälkeen väkivaltaisiin vallankaappauksiin ja diktatuureihin. Demokratian paluu vuonna 1983 ja Alfonsínin hallitus, joka pyrki yhdistämään kahtiajakautuneen kansan, oli monen näkökulmasta uuden toivon ja kehitysuskon aikaa. 1990-luvulla Menemin uusliberalismi kasvatti kuitenkin jälleen epätasa-arvoa ja johti lopulta vuoden 2001 taloudelliseen kriisiin ja romahdukseen. Poliittisen historian tutkija Luis Alberto Romero vertaa Argentiinan valtion rakentamista Sisifyoksen työhön tämän vierittäessä kivenlohkareta ylös rинnettä. Aina kun lohkare on lähellä huippua, se putoaa jälleen alas. (Romero 2015, 14.) Argentiinan historiassa on vahvasti läsnä ajatus mahdollisuudesta olla maailman suurmaiden joukossa ja menetyksen tunne, kun ikinä ei onnistuta. Romerokin aloittaa 1900-luvun historiaa käsittelevän kirjansa esipuheen sanomalla, että yhteiskunta on nykyhetkellä päätenyt yhteen alimmista pisteistään ja että menneisyydessä Argentiinassa on eletty paljon loisteliaampia aikoja (Romero 2015, 13). Nähdäkseni tämä kuvastaa hyvin yleistä ajatusmaailmaa suhteessa historiaan ja nykypäivään 2000-luvun Argentiinassa.

Paola Cortés-Rocca ei pidä *La Villaa* yhtä pessimistisenä teoksena kuin Rodríguez, vaan korostaa siinä kuvattua uudenlaisten yhteisöjen syntyä. Kun kansallinen tarina ja valtion tuki pettävät, *La Villassa* uusi yhteisö syntyy slummiin, joka on oma suljettu, maagiseksikin kuvattu ympäristönsä, jossa pätevät täysin omat säännöt. *La Villa* ei hänen mukaansa siis kuvaa ihmisten jäämistä täysin heitteille valtion ulottumattomissa olevalle joutomaalle, vaan se nostaa esiin ja tekee näkyväksi sellaisen osan yhteiskunnasta, jota perinteiset kansan yhtenäisyyttä korostavat tarinat ovat pyrkineet piilottamaan. (Cortés-Rocca 2017, 257.) Voikin ajatella, että toisin kuin perinteisessä realistisessa romaanissa, jossa yksilö nähdään yhteiskunnan tuotteena, jolla ei ole mahdollisuutta paeta yhteiskunnan kouria, Airan teoksissa yksilöllä on mahdollisuus

lähteä yhteiskunnan (ja todellisuuden) ulkopuolelle ja perustaa sinne oma todellisuutensa, jossa hän itse päättää siellä pätevät säännöt.

Svetlana Boymin mukaan 1900-luku alkoi futurististen utopioiden vallitessa ja päättyi optimismiin kadottua nostalgiaan. Kun vuosisadan alussa ajateltiin, että hyvä aika on tulevaisuudessa, nyt hyvä aika on menneisyydessä. Nostalgia on tullut suoranaisten epidemia, joka toimii defenssimekanismina aikana, jona elämän ja historian rytmi kiihtyy niin, että ihmiset eivät pysy enää perässä. Sirpaleisessa globaalissa maailmassa ihmisillä on kaipuu eheyteen, jatkuvuuteen sekä paikalliseen yhteisöön, jolla on kollektiivinen muisti. Nostalgia on usein epämääräistä kaipuuta, jolla ei välttämättä ole selkeää kohdetta ajassa tai tilassa. Siihen liittyy tunne menetyksestä, väärässä paikassa tai väärässä ajassa olemisesta. (Boym 2001, xiv.)

Olen samaa mieltä Cortés-Roccan kanssa, että nykyajalle ominainen pirstaleisuus sekä uudenlainen yhteisöllisyys on *La villassa* keskeinen teema. Teoksessa monet naapurit esimerkiksi puhuvat Floresin kaupunginosasta kuin tiiviistä kyläyhteisöstä, jossa kaikki tuntevat toisensa, vaikka todellisuudessa käy ilmi, että suurkaupungissa ihmiset eivät todellisuudessa tiedä eivätkä näe, mitä heidän ympärillään tapahtuu. Tämänkin voi nähdä ironiana. Ihmiset elävät menneisyydessä tai toivemaailmassa, eivätkä näe, että todellisuudessa maailma heidän ympärillään on toisenlainen. Solidaarisuutta ei löydy Floresin kaupunginosan asukkaiden välillä, mutta sen sijaan slummissa on uudenlainen yhteisö, jossa toisista välitetään enemmän.

Pirjo Kukkonen käsittelee artikkelissaan ”Nostalgian semiosis” nostalgiaa ihmiselle olennaisena merkityksen muodostamisen välineenä, jonka avulla ihminen hahmottaa subjektiivista historiaansa laajemmassa kulttuurisessa ja sosiaalisessa ajan ja paikan kontekstissa (Kukkonen 2007, 15). Koska nostalgiaan liittyy olennaisesti juuri muisteleminen ja menneisyyden näkeminen nykyhetkestä käsin, se kertoo oikeastaan enemmän nykyhetkestä kuin menneisyydestä sinänsä (Kukkonen 2007, 18). Nähdäkseni Airan teoksessa nostalgia esitetään yleisenä kulttuurisena ilmiönä ja tapana hahmottaa maailmaa ja toisaalta tietyille ikäryhmälle tyypillisenä tapana hahmottaa omaa ja heitä ympäröivän tilan historiaa.

Las noches de Floresissa, jossa viitataan hyvin suoraan talouskriisin aiheuttamaan köyhyyteen, ajatus aikojen huonontumisesta tulee esiin erityisesti ympäristön kuvauksessa. Teoksessa kuvaillaan useaan otteeseen kaduilla nukkuvia ihmisiä sekä epävarmuutta ja pelkoa, jota keskiluokkainen väki tuntee heitä nähdessään:

Rikollisuus oli kriisin suoraa seurausta. Se oli yleistynyt niin paljon, että kadulle lähtemisestä oli tullut henkensä panemista alttiiksi, erityisesti yöllä. Väestö oli

peloissaan, eikä se ollut vähän. [--] Mutta he näkivät sen sellaisena kuin se oli: perheitä nukkumassa kadulla, nuorisojengejä tekemässä tuhojaan, hylättyjä vanhuksia ja lapsia, humalaisia. Itse tapahtumien näyttämöllä perspektiivi kääntyi ympäri: enää ei hämmästyttänyt se, että rikollisuutta oli niin paljon, vaan se, ettei sitä ollut enemmän. Mitä he odottivat alkaakseen tappaa, hävittää, sytyttää tuleen?⁶⁷ (LNF, 25.)

Tapahtumahetken ympäristön kuvauksessa tulee esiin pelko, jota keskiluokkaiset henkilöt tuntevat heitä ympäröivässä tilassa tapahtuneen muutoksen vuoksi. Pirjo Kukkonen sanookin, että yksilön nostalgia liittyy usein nykyhetken kriisikokemuksiin ja kollektiivinen nostalgia yhteiskunnallisen murroksen kausiin. Nostalgia on kaipuuta muistoihin, jotka tuntuvat turvallisilta verrattuna epävarmaan ja jopa pelottavaan nykyhetkeen. (Kukkonen 2007, 24, 17.) Onkin mahdollista tulkita, että Airan teoksessa asettuvat vastakkain lineaarinen ja nostalginen aikakäsitys. Lineaarinen, eteenpäin kulkeva aika on kapitalismin ja globalisaatiosta hyötyvien henkilöiden aikaa. Nostalginen menneisyyteen haikailu puolestaan jää niiden henkilöiden selviytymiskeinoksi, jotka lineaarisesti etenevä aika jättää jälkeensä. André Maurois näkee ajan tuhoavana voimana, kun taas muistin säilyttävänä voimana. Hänen mukaansa muisti on minän ainoa pysyvä muoto. (Maurois 1984, 164.) Onkin mahdollista tulkita, että kun talouskriisin keskellä elävät Aldo ja Rosa tuntevat, että aikaa tuhoaa heidät ja murskaa heidät alleen, he kääntyvät muistin puoleen. Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard on kuvannut muistia pysyvänä kotina ja turvapaikkana, sillä muistoihin voi palata aina, kun maailma ympärillä muuttuu liian arvaamattomaksi (Kukkonen 2007, 29). Näin vaikuttaa käyvän myös Airan teoksessa, jossa muistojen pysyvyys kuitenkin pian kyseenalaistuu ja nostalgia joutuu kritisoitavaksi.

Vaikka teoksissa kuvataan aikakautta, jossa historia tuntuu pysähtyneen ja ihmiset ovat hämillään siitä, mitä seuraavaksi voi enää tapahtua, menneisyyttä ei esitetä yksinkertaisesti parempana, vaan nostalgista tapaa suhtautua menneisyyteen ironisoidaan ja jopa kritisoidaan. Nostalgia onkin usein nähty negatiivisena piirteenä, sairautena, josta pitää parantua tai valheellisena näkemyksenä menneisyydestä (Boym 2001, xiv). Riikka Rossin ja Katja Seudun mukaan nostalgia voidaan ymmärtää positiivisen selviytymiskeinon lisäksi muutosvastarinnaksi ja takertumiseksi menneisyyteen. Alun perin 1600-luvulla nostalgia kehitettiin lääketieteelliseksi käsitteeksi, jolla tarkoitettiin kovaa koti-ikävää,

⁶⁷ La delincuencia sí era una consecuencia directa de la crisis. Había aumentado tanto que salir a la calle ya era arriesgar la vida, sobre todo de noche. La población estaba amedrentada, y no era para menos. (--) Pero lo veían tal como era: familias durmiendo en la calle, bandas juveniles haciendo destrozos, viejos y niños abandonados, borrachos. En el escenario mismo de los hechos, la perspectiva se invertía: uno ya no se sorprendía de que hubiera tanto crimen, sino de que no hubiera más. ¿Qué esperaban para empezar a matar, demoler, incendiar?

pakkomielenenteenomaista kaipuuta, josta aiheutui fyysisiä oireita ja joka saattoi johtaa jopa kuolemaan. Romantiikan myötä käsitteen merkitys muuttui, ja siitä tuli abstraktimpi kaipuun käsite, joka ei ole sidoksissa konkreettiseen tilaan tai paikkaan. Kun 1800-luvun modernisaatiokehityksen myötä todellisuus muuttui monimutkaiseksi ja kiihtyvässä tahdissa muuttuvaksi, nostalgia alettiin nähdä taantumuksellisenä tunteena. (Rossi ja Seutu 2007, 9–10.)

Teoksessa *Las noches de Flores* nostalgia esitetään erityisesti vanhoille henkilöille tyypillisenä ajatustapana, joka kuitenkin ei useinkaan perustu sille, että asiat olisivat todellisuudessa ennen olleet paremmin, vaan siihen, että aika on kullannut muistot. Kukkonen mukaan tämä onkin nostalgian ominaispiirre: muistot menneisyydestä tapaavat muuttua positiivisiksi, kun niitä tulkitaan jälkepäin. Näin mennyt maailma muuttuu usein romantisoituksi idylliseksi ja menneisyyden huonot puolet unohtuvat. (Kukkonen 2007, 16.) Esimerkiksi Jonathanin murhan jälkeen henkilöt yhtäkkiä huomaavat, kuinka hyvin asiat olivat aikaisemmin olleet:

Se oli elämisen nostalgiaa: tarvittiin vähintään kuolema sen synnyttämiseksi. Mutta samalla se oli intensiivisempää elämää, tämä pelon- ja puutteentäyteinen elämä, joka antoi nostalgialle perspektiivin. Itse asiassa mennyt elämä vaikutti unelta. Se oli kummallista kuin uni.”⁶⁸ (LNF, 63.)

Lainauksessa kuvataan, kuinka nykyhetken todellisuuden muuttuminen pelottavaksi ja arvaamattomaksi muuttaa henkilöiden suhteen menneisyyteen. Kuoleman tuleminen osaksi arkipäivää saa aikaan sen, että menneisyys alkaa vaikuttaa unenkaltaiselta. Menneisyyden vertaamisen uneen voi tulkita kahdella tavalla. Joko niin, että huonojen aikojen tullessa ihminen alkaa muistella menneisyyttä ja kuvittelee sen olevan ihanampi kuin se todellisuudessa olikaan ja sen takia se tuntuu unelta. Tai sitten niin, että asiat ovat nykyhetkessä muuttuneet niin kamaliksi, että entinen, tavallinen, elämä tuntuu siihen verrattuna uskomattomalta kuin uni. Joka tapauksessa nostalgian syntyminen selitetään teoksessa sillä, että asiat ovat nykyhetkessä huonosti. Nostalgia ei kuitenkaan näyttäydy kaipuuna omaan lapsuuteen, vaan sillä on Airan teoksessa selvästi kollektiivisempi, kulttuuriseen muistiin ja historiakäsitykseen liittyvä suhde. Sen sijaan, että kaivattaisiin lapsuuden turvaa, teoksessa kaipuun kohteena on valtion tai kansan yhteinen, parempi menneisyys.

Nostalginen tapa suhtautua menneisyyteen asettuu Airan teoksessa täysin kyseenalaiseksi, sillä teoksessa käy ilmi, että muistoihin ei todellisuudessa voi luottaa.

⁶⁸ Era la nostalgia de la vida; se necesitaba un muerto por lo menos para producirla. Pero al mismo tiempo era una vida más intensa, esta vida del miedo y de la precariedad, la que daba la perspectiva de la nostalgia. De hecho, esa vida anterior, parecía un sueño. Tenía la extrañeza de un sueño.

Nostalgiaa onkin modernina aikana kritisoitu juuri sentimentaalisuuden ja menneisyyden romantisoinnin vuoksi (Kukkonen 2007, 43). Airan teoksessa nostalgiaa syytetään suoranaisesti valheellisuudesta. Aldon ja Rosan nostalgia johtuu siitä, että he ovat unohtaneet, miten asiat menneisyydessä todellisuudessa olivat. Aldo on koko ajan elänyt unohduksessa ja on todellisuudessa ollut raaka ihmiskauppias nimeltä Cloroformo. Unohtaminen esitetäänkin mahdollistajana pahuudelle:

Se oli hänen rikosuransa epätavallisen vakauden salaisuus. Koska hänen saavutuksensa häipyivät unohduksen mereen, niillä oli tapana toistua. Muistin puute, josta hän valitti niin paljon, oli todellisuudessa hänen suurin etunsa. Ja jokaisella elämänsä syklillä hän muuttui vaarallisemmaksi.”⁶⁹ (LNF, 115.)

Muistiin ja nostalgiaan ei siis voi luottaa, sillä ihmisen muisti on petollinen. Vaikka nostalgia esitetään teoksessa pakokeinona ja vaihtoehtona lineaarisesti etenevän ajan murskaavalle voimalle, se loppujen lopuksi näyttää osoittautuvan huonoksi vaihtoehdoksi, sillä nostalgia on subjektiivinen tunne ja kokemus, ja jokainen ihminen muistaa sen, minkä itse haluaa muistaa.

Teoksessa tuleekin esiin ajatus siitä, ettei menneisyyteen sinänsä ole mahdollista palata. Ihminen voi käsittää menneisyyden vain nykyhetkestä käsin, sen kautta mitä jälkiä menneisyys on jättänyt jälkeensä. Menneisyyden rekonstruoimiseen tarvitaan aina mielikuvitusta, eikä se ole koskaan samanlainen kuin menneisyyden todellisuus tapahtumahetkellä oli. (Ricoeur 1990, 82.) Esseessään Copista Aira sanoo, että muisti on nykyhetkessä tapahtuvaa toimintaa, jossa menneisyys muuttuu miniatyyriksi, hetkeksi, joka on lyhyt kuin salamaniskku. Copin tuotannossa muisti on merkityksellinen vain siinä mielessä, että se katoaa. ”Muisti pyrkii merkitykseen, unohdus rinnakkaisuuteen. Muisti on merkityksen löytämistä, leikkaus ajan halki. Unohdus pakottaa jatkamaan eteenpäin.”⁷⁰ Unohtaminen mahdollistaa Airan mukaan vapauden ja mielikuvituksen pääsemisen valloilleen. (Aira 2003, 33.) Monet Aira-tutkijat ovatkin nähden unohduksen positiivisena piirteenä, joka mahdollistaa mielikuvituksen. Mbaye kiinnittää huomiota esimerkiksi siihen, että teos *Cómo me hice monja* alkaa siitä, että kertoja sanoo, ettei muista mitään kuudesta ensimmäisestä elinvuodestaan. Tämän jälkeen hän kertoo kokonaisen romaanin, jonka tapahtumat sijoittuvat noihin vuosiin. (Mbaye 2013, 200.) Contrerasin mukaan unohtamisen voi jopa nähdä kertomukselle olennaisena piirteenä. Airan teoksissa traditioon ja menneisyyteen kuuluvat henkilöahmot irtoavat usein alkuperäisestä

⁶⁹ Ése era el secreto de su insólita persistencia en la carrera del crimen. Desvanecidas en el mar de la amnesia, sus hazañas tendrían que repetirse. La falta de memoria de la que tanto se quejaba era en realidad su principal ventaja relativa. Y en cada ciclo de su vida se hacía más peligroso.

⁷⁰ La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo a seguir adelante.

kontekstistaan ja alkavat elää täysin uutta elämää. Unohtamisen voi nähdä voimana, joka transfiguroi todellisuuden ja mahdollistaa uuden keksimisen. Näin ollen unohtaminen voi olla oleellinen impulssi, joka mahdollistaa kertomuksen synnyn. (Contreras 2008, 89-90.)

Unohtaminen mahdollistaa identiteetin vaihtamisen ja uuden alun, sekä sen että kertomus haarautuu kahteen vaihtoehtoiseen tarinaan. Aldolle ja Rosalle menneisyyden unohtaminen mahdollistaa vapauden:

Mitä väliä oli sillä, mitä he olivat tehneet aiemmin, keitä he olivat olleet. Kriisi, joka oli päässyt valloilleen maassa, vaikutti antavan universaalien luvan tehdä mitä tahansa: nyt kukaan ei kysellyt. Sitä paitsi tuota toimea, *delivery*, ei ollut aikaisemmin olemassa, se oli uusi, eikä sen vuoksi voitu verrata sitä mitä oli ennen siihen mitä oli jälkeen.⁷¹ (LNF, 50.)

Sitaatti on ristiriitainen, kuten useat teoksen kohdat. Kertoja sanoo, että koska maailma on muuttunut, menneisyyttä on mahdotonta ja kenties turhaa verrata nykyhetkeen. Talouskriisi toimii kuin muurina, joka erottaa menneisyyttä nykyhetkestä, ja jonka yli on mahdotonta päästä. Koska yhteiskunnan järjestys on mennyt kriisin myötä sekaisin, muullakaan järjestyksellä ei vaikuta olevan enää väliä. Lineaarisen ajattelutavan mukaan voisi olettaa, että jos ihminen on aiemmin ollut rikollinen, se vaikuttaa siihen, kuka hän on nykyään. Menneisyyden unohtaminen kuitenkin mahdollistaa sen, että aika ja tarina menevät eteenpäin täysin toiseen suuntaan kuin olisi voinut olettaa. Tämä saa kyseenalaistamaan sitä, voiko muistiin lainkaan luottaa. Aldon ja Rosan suhteen unohtaminen esitetään keinona vapautteen. Toisin kuin esimerkiksi Zenón Mamanía, jota painaa velka äidille, joka käveli 2300 kilometriä Santa Cruz de la Sierrasta Buenos Airesiin raskaana ollessaan, Aldoa ja Rosaa menneisyys ei velvoita mihinkään. Ironista on, että teoksessa kerrotaan ensin, että muistot tekevät vanhoista ihmisistä yksilöllisiä, kun taas nuoret eivät ole ehtineet vielä elää ja ovat siksi kaikki samanlaisia:

Moponuorukaiset olivat vain sitä, eivätkä mitään muuta, vaihdettavissa olevia poikia, mopoja toisensa perään. Kultahääpäiväänsä lähestyvä pariskunta sen sijaan oli jotain, minkä tekeytymiseen oli mennyt paljon aikaa, ja menneisyys, jota he raahasivat perässään, identifioi heidät.⁷² (LNF, 38).

Myöhemmin ajatus menneisyydestä identiteetin rakentajana kuitenkin kyseenalaistuu, sillä Aldo ja Rosa vaihtavat identiteettiä ja paljastuvat aivan muuksi kuin tavalliseksi eläkeläispariskunnaksi, joka he ovat luulleet olleensa. Aldoa ja Rosaa kuvaillaankin jo teoksen

⁷¹ Qué importaba lo que habían hecho antes, lo que habían sido. La crisis que se había desencadenado en el país parecía dar un permiso universal para hacerlo todo; ahora nadie preguntaba. Además, esa actividad, el *delivery*, no había existido antes, era nueva, y por lo tanto no se podía hacer una comparación de antes y después.

⁷² Los jovencitos de la moto eran eso y nada más, chicos intercambiables, motos en serie. Un matrimonio al borde de sus bodas de oro, en cambio, era algo que había llevado mucho tiempo hacer, y la historia que arrastraban los identificaba.

alussa kaikkea muuta kuin hyvämuistisiksi ihmisiksi, jotka jopa riitelevät siitä, kumpi muistaa asiat huonommin. He eivät pääse lopputulokseen voittajasta, sillä ”joskus yksi muisti, joskus toinen, toisinaan molemmat, toisinaan ei kumpikaan, ja useimmiten kumpikin muisti eri asian. Muisti oli oikullinen, sattumanvarainen, mahdoton ennustaa.”⁷³ (LNF, 28.) Ristiriitaisesti Aldo silti väittää, että pystyisi halutessaan palauttamaan mieleensä kaiken, mitä hänelle on elämänsä aikana tapahtunut ainoastaan istuutamalla alas ja kirjaamalla paperille kaiken, mitä mieleen tulee: ”Sillä ei ollut väliä, oliko tapahtuma tärkeä vai triviaali, ajassa kaukainen vai läheinen. Järjestyksellä ei ollut merkitystä. Sitä mukaa kun ne tulisivat, ne kirjoitettaisiin ja niin ne olisi tallennettu. Ajan myötä siinä olisi kaikki ja sitten ne pitäisi vain järjestää.”⁷⁴ (LNF, 28–29). Aldo siis uskoo, että ihminen pystyy muistamaan kaiken, mitä hänelle on tapahtunut, vaikka hän itse on unohtanut, kuka on. Jos asioiden täydellinen muistaminen kyseenalaistetaan, nähdäkseni teoksessa kyseenalaistuu kuitenkin myös ajatus täydellisen unohtamisen mahdollisuudesta:

Todellisuudessa kukaan ei unohda, mitä on tapahtunut. On mahdotonta unohtaa, tai se esiintyy erityisenä poikkeamana, yhtenä tapauksena miljoonasta. Tavallista sen sijaan on kyvyttömyys rekonstruoida järjestystä, jossa tapahtumat sattuvat. Mutta on pohdittava, käytetäänkö sanaa ”unohdus” näissä tapauksissa oikein.⁷⁵ (LNF, 71–72.)

On mahdollista myös tulkita, että kysymys on tahdosta: Aldo on unohtanut, koska on halunnut unohtaa, ja hän alkaa muistaa, kun sopiva hetki tulee. Loppujen lopuksi kysymys ei saa teoksessa lopullista ratkaisua. Toisaalta muisti näyttäytyy ihmisen identiteetin määrittäjänä ja pakopaikkana vaikeina aikoina, mutta samalla se esitetään vaarallisena siksi, että ihmiset luottavat muistiinsa liikaa, eikä muisti todellisuudessa koskaan vastaa menneisyyttä sellaisenaan.

⁷³ [A] veces se acordaba uno, a veces el otro, a veces los dos, a veces ninguno de los dos, y la mayoría de las veces cada uno se acordaba de algo distinto. La memoria era caprichosa, casual, imprevisible.

⁷⁴ No importaba que fuera un hecho importante o trivial, lejano o cercano en el tiempo. No importaba el orden. Según fueran viniendo, se los anotaba, y ya quedaban registrados. Con el tiempo, llegarían a estar todos, y entonces sólo habría que ordenarlos.

⁷⁵ En realidad, nadie se olvida de lo que ha pasado. Es imposible olvidarse, o se da como una patología muy específica, en un caso entre un millón. Lo que sí es muy común es no poder reconstruir el orden en que pasaron las cosas. Pero habría que ver si la palabra “olvido” se aplica correctamente en estos casos.

4. TOIMINTA JA KERRONNAN ETENEMINEN

4.1. Täydellinen odotus ja improvisaatio

Henkilöhahmojen suhtautuminen tulevaisuuteen näkyy teoksissa mielestäni ennen kaikkea siinä, kuinka he toimivat, minkälaisen toiminnan he kokevat olevan mahdollista ja minkälaisen tulevaisuuden he kykenevät kuvittelemaan. Ricoeurin mukaan toiminnan kuvaamiseen tarvitaan ensin ymmärrys siitä, mitä toiminta on. Toiminta on olennainen osa niin kerrontaa kuin aikaakin. Jotta toimintaa voi olla, ihmisellä tai henkilöhahmolla täytyy olla kyky hahmottaa mennyttä ja tulevaa. Hänellä täytyy olla päämäärä tai tavoite, jonka vuoksi hän tekonsa tekee, sekä motivaatio, joka saa hänet tekemään sen. Teon seurauksena voi olla käänne tai muutos. Lisäksi toimintaan liittyy symbolinen taso eli kulttuuriset symbolit ja mallit, joita ihminen käyttää kertoakseen toiminnasta. (Ricoeur 1990, 55–56, 64.) Tässä alaluvussa keskityn siihen, miten henkilöhahmot suhtautuvat omaan toimintaansa ja sen mahdollisuuksiin.

Teoksessa *La villa* useiden henkilöhahmojen kerrotaan olevan välitulassa. Erityisesti Maxi esitetään henkilöhahmona, joka ei ajattele menneisyyttä eikä tulevaisuutta, vaan hän ikään kuin roikkuu niiden välillä. Hänen opinnoistaan sanotaan:

Hänen opiskeluaikansa oli hiipunut asteittain ja lopullisesti, niin eteen kuin taakseen päin: tulevaisuuden suuntaan niin hän kuin hänen vanhempansakin olivat vähitellen hyväksyneet sen, ettei hän koskaan enää palaisi opiskelemaan: hän ei ollut syntynyt sitä varten ja oli hyödytön; taaksepäin katsottuna, edellisen vahvistaen, hän oli unohtanut kaiken, minkä oli opiskellut pitkinä kouluvuosinaan. Saranassa tulevaisuuden ja menneisyyden välillä olivat nuo aineet, joiden nimi ”valmistavat” kuvasi niitä hyvin, leijuen todella hämmentyneessä epätietoisuudessa.⁷⁶ (LV, 6.)

Koko Maxin elämän kuvataan olevan pysähdyksissä. Hän on unohtanut kaiken, minkä on oppinut aikaisemmin, eikä hänellä ole suunnitelmia tulevaisuuden suhteen. Samantapaisesta tilasta Maxi löytää aina Alfredon, jonka ohi kävelee aamuisin: ”kulki hän ohi mihin aikaan tahansa, hän löysi hänet aina samasta pisteestä: hän ei ollut enää nukkumassa, mutta ei ollut vielä lähtenyt”⁷⁷ (LV, 13). Heti teoksen alussa lukijalle tuleekin mielikuva pysähtyneisyyden ja

⁷⁶ Su etapa de estudio se había ido extinguiendo de un modo tan gradual como definitivo, tanto hacía adelante como hacía atrás: en dirección al futuro, tanto él como sus padres se habían ido convenciendo de que no volvería a estudiar nunca más: no había nacido para hacerlo, y era inútil; retrospectivamente, confirmando lo anterior, se había olvidado de todo lo que había estudiado en sus largos años de colegio. En la bisagra entre futuro y pasado quedaban esas materias, bien llamadas “previas”, flotando en una indecisión realmente perpleja.

⁷⁷ pasaba en cualquier momento, y sin embargo siempre lo encontraba en el mismo punto: ni estaba durmiendo todavía, ni se había ido ya

epätietoisuuden tilasta. Henkilöhahmot vaikuttavat juuttuneen paikoilleen, samoin kuin koko maailma heidän ympärillään. Menneisyys on unohtunut tai siihen ei päästä käsiksi; Maxi ei esimerkiksi pysty muistamaan, että olisi koskaan aiemmin nähnyt sadetta, eikä hän tunnista ihmisten kasvoja, jos näkee heidät eri kontekstissa kuin aikaisemmin.

Vaikka välitila on hämmennyksen tila, sitä ei kuitenkaan kuvata negatiiviseksi, vaan päin vastoin. Maxille välitila on onnellisuuden tila: ”Koko talvi kului, ja se oli yksi Maxin elämän onnellisimmista ajanjaksoista. Hän ei olisi osannut sanoa, miksi. Ehkä koska hän tunsi ettei hänellä ollut velkoja eikä projekteja, vain toivo, eikä hän tiennyt, mitä tuon toivon sydämessä teki tuloaan.”⁷⁸ (LV, 46.) Välitilan voi ajatella olevan täydellisen hetkessä elämisen tila, jossa menneisyys ja tulevaisuus eivät häiritse keskittymistä siihen, mitä tapahtuu juuri nyt. Maxilla on kuitenkin toivo ja luottamus siihen, että tulevaisuudessa tapahtuu jotain ja että se tulee ilman suunnitelmiakin. Voi siis ajatella, että hänelle onnellisuus on heittäytymistä ajan viettäväksi.

Henkilöhahmoja ei Airan teoksessa ole juurikaan tutkittu toimivina subjekteina. Tämä johtuu varmastikin siitä, että henkilöhahmot eivät ole syviä eivätkä usein edes aidontuntuksia. Laddaga vertaa heitä sisäistä elämää vailla oleviin marionetteihin, jotka tekevät tekoja vain olosuhteiden ja ulkoisten impulssien siihen ajamina, eivätkä oman valinnan seurauksena (Laddaga 2007, 116). Hanna Meretojan mukaan identiteetti merkitsee orientaatiota. Ymmärrys itsestä linkittyy ymmärrykseen siitä, mistä tulee, missä on ja minne on menossa. (Meretoja 2018, 66.) Nähdäkseni Maxin, samoin kuin *Las noches de Floresin* mopopoikien vaikeus toimia johtuu siitä, ettei heillä vaikuta varsinaisesti olevan identiteettiä. Kun ei tiedä mistä tulee ja minne on menossa, päätyy joko pyörimään ympyrää, kuten mopopojat, tai ajelehtimaan ajan virrassa, kuten Maxi. En kuitenkaan ole samaa mieltä siitä, että henkilöhahmot eivät koskaan toimisi omien valintojensa perusteella, vaan Maxin toiminnassa tapahtuu teoksen aikana muutos.

Teoksessa *Las noches de Flores* kertoja puhuu suoraan välitilan vaaroista. Aldon ja Rosan sanotaan ymmärtäneen, että vain romaaneissa onnellisuus liittyy seikkailuihin, rikkauteen, rakkauteen tai kauneuteen, kun taas ”todellisuudessa se oli odottamista, loputonta odottamista”⁷⁹ (LNF, 50). Kuitenkin vain muutamaa lukua myöhemmin sanotaan aivan

⁷⁸ Pasó todo el invierno, que fue uno de los períodos más felices en la vida de Maxi. No habría podido decir por qué. Quizás porque se sentía sin deudas, sin proyectos, sólo con una esperanza, y no sabía que se preparaba en el corazón de esa esperanza.

⁷⁹ En la realidad era una espera, una espera infinita.

päinvastaista. Aldo ja Rosa haaveilevatkin seikkailuista ja siitä, että heidät lähetettäisiin ”jonnekin ’kauas’, ja käsitteen määrittelemättömyyteen piirtyi tuntemattomia öisiä kaupunkikuvia, seikkailuja, löytöjä...”⁸⁰ (LNF, 63). Ajatus lopullisesta odottamisesta onnellisuuden huipentumana asettuikin romaanissa kyseenalaiseksi. Välitilan kerrotaan olevan vaarallinen, sillä sen turvallisuuteen on helppo tuudittautua, mutta se tekee ihmisestä passiivisen ja saa kaiken pysymään ikuisesti paikallaan, ei anna mahdollisuutta toiminnalle eikä muutokselle:

Onnellisuus, täydellinen odotus, joka sisälsi kaiken, sisälsi riskin, että syntymää edeltävästä toukkavaiheesta tulisi ikuinen. Ilman kärsimystä ymmärtämisen ja historian/tarinan prosessi ei koskaan alkanut. Jonathanin tapaus, kaikessa piilevässä kauhistuttavuudessaan, saapui sopivasti aloittaakseen jotain. Mutta siinä, mikä alkoi, oli uhkaava piirre, koska se aukeni tuntemattomaan. Se oli kuin lähteä pitseriasta viemään tilausta ja olla palaamatta koskaan.⁸¹ (LNF, 51.)

Välitilassa lillumisen mukavuuden voi nähdä liittyvän luvussa kaksi käsittelemääni ajatukseen historiasta valikoimana ja nykyhetkestä kaikkien eri vaihtoehtojen olemisena yhtä aikaa. Nykyhetki on miellyttävä tila, koska ei tarvitse tehdä valintaa ja kaikki eri tulevaisuudet ovat olemassa yhtä aikaa. Tulevaisuus puolestaan näyttää uhkaavalta, koska on mahdotonta tietää, mihin se johtaa. Kertoja pitää toimintaa kuitenkin tarpeellisena, koska muuten ihminen jää ikuisesti staattiseen tilaan. Kohdan voi nähdä myös suhteessa kertomiseen. Onnellisuuden täyttämä täydellisen odotuksen tila voisi olla kirjoittajan tila, kun hänellä on tyhjä paperi edessään. Jotta tarina alkaisi ja jotain tapahtuisi, vaaditaan valinta, ja hyppy tuntemattomaan.

Maxin toiminnan kuvataan olevan tavoitteetonta ja sattumanvaraista. Teoksessa kertoja asettaa Maxin ja Cabezasin tavat ymmärtää todellisuutta rinnakkain ja vertaa niitä toisiinsa: ”Maxin tapa oli lineaarinen, improvisaatiolle avoin seikkailu, joka hävisi näkyvistä kaukaisuudessa kuin tie. Cabezasin tapa sen sijaan vaikutti salaisen rakenteen paljastamiselta.”⁸² (LV, 22.) Kun Cabezas tekee asioita mielessään merkityksen löytäminen ja tapahtumien ymmärtäminen, Maxi toimii ajattelematta tekojensa seurauksia. Selitykseksi erilaisille toimintatavoille esitetään henkilöiden ikä. Maxi, jolla on koko elämä vielä edessä, ei

⁸⁰ lejos, y en lo indefinido de este concepto se dibujaban nocturnos panoramas urbanos desconocidos, aventuras, descubrimientos...

⁸¹ La felicidad, la espera perfecta que lo contenía todo, contenía el peligro de hacer eterno lo prenatal y lo larvado. Sin el sufrimiento no se iniciaba el proceso del conocimiento y la historia. El episodio de Jonathan, con todo su horror latente, venía a punto para iniciar algo. Pero lo que comenzaba tenía un rasgo amenazante, porque se abría a lo desconocido. Era como salir de la pizzería a llevar un pedido, y no volver nunca.

⁸² La de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura.

tiedä, mitä elämälläään tekisi ja toimii täydessä epävarmuudessa tulevaisuuden suhteen, kun taas Cabezas, joka on elänyt jo 50 vuotta, ”piti itsestäänselvyytenä, että jokaisen ihmisen, nuoren tai vanhan, jokainen teko kutoi jo hänen kohtaloaan”⁸³ (LV, 22). Cabezas tiedostaa siis sen, että menneet teot ja tapahtumat vaikuttavat nykyaikaan ja tulevaisuuteen. Maxin toiminta esitetään vapaampana, sillä hänen menneisyytensä ei teoksessa kahlehti häntä, vaan hän voi tehdä mitä haluaa. Eri sukupolvien välillä on kuilu, ja niiden on vaikea ymmärtää toistensa tapaa toimia.

Hermeneuttisessa ajattelutavassa maailman ymmärtäminen liittyy itsensä sekä oman toimintansa mahdollisuuksien ymmärtämiseen. Ihminen ymmärtää maailman suhteessa siihen, miten voi toimia siinä. Esimerkiksi siltaa ei ymmärretä geometrisena esineenä, vaan mahdollisuutena ylittää vesi. (Meretoja 2018, 45.) Airan teoksissa ymmärtämisestä annetaan täysin vastakkainen kuva. Se esitetään toiminnan mahdollistajan sijaan esteenä toiminnalle. Teoksessa *Las noches de Flores* kertoja sanoo: ”Ja todellisuudessa ne olivat ristiriidassa keskenään: se oli joko tai, sillä toiminta tarkoittaa olla ymmärtämättä mitään ja hyökätä, luoda; ja ymmärtäminen taas, kuten hyvin tiedetään, estää toiminnan.”⁸⁴ (LNF, 85.) Sandra Contrerasin mukaan Airan teoksissa on usein vastakkain kaksi mahdollista maailmassa olemisen tapaa. Ensimmäinen on selitysten maailma, jossa yritetään löytää merkitystä, järjestellä asioita ja luotetaan muistiin. Toinen taas on rakkauden ja puhtaan toiminnan maailma. Puhdas toiminta katsoo eteenpäin, eikä tarvitse selityksiä. (Contreras 2008, 151.) Nähdäkseni Airan teoksissa ymmärtäminen käsitetään toisin kuin hermeneutiikassa. Kun kertoja puhuu ymmärtämisen ja toiminnan vastakkaisuudesta, hän tuntuu käsittävän ymmärtämisen luonnontieteelliseen tapaan yrityksenä löytää objekteja ja sääntöjä, joilla on abstrakteja ominaisuuksia, eikä jatkuvana tulkinnan prosessina.

Molemmissa Airan teoksissa henkilöhahmojen toiminnan mahdollisuudet ovat rajallisia ja heidän kykynsä kuvitella tulevaisuutta vajavainen. Tulkintani mukaan se johtuu osittain historiallisesta tilanteesta, jonka keskellä he elävät. Ricoeur pitääkin ympäristöä ja historiallisten tapahtumien vaikutusta osatekijänä, joka tarjoaa hyvät tai huonot mahdollisuudet henkilöhahmojen toiminnan toteutumiselle. Toiminta ei ole riippuvainen vain ihmisestä itsestään vaan ympäristöstä sekä kanssakäymisestä muiden henkilöiden kanssa. (Ricoeur 1990, 55.) Nähdäkseni ympäristö vaikuttaa myös siihen, minkälaisia toimia henkilö ylipäänsä voi

⁸³ daba por sentido que cada acción de cualquier hombre, joven o viejo, ya estaba tramando el tejido de su destino

⁸⁴ Y en realidad se contradicen: es o uno u otro, porque la acción significa no entender nada y arremeter, crear; y la comprensión, como es bien sabido, inhibe la acción.

haluta tehdä. Tämä liittyy mahdollisuuksien tajuun, joka asettaa rajat maailmalle ja muokkaa käsitystä itsestä ja siitä, minkälaista elämää voisi tai haluaisi elää (Meretoja 2018, 67).

Teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* historiallisena kontekstina on 1990-luvulla Argentiinassa vallan saanut kiihkeä uusliberalismi sekä vuoden 2001 talousromahdus, johon talouspolitiikka lopulta johti. Uusliberalismin aika alkoi suuressa osassa maailmaa 1980–1990-luvuilla. Yhteiskuntakehityksessä tavoitteena oli asettaa vapaan markkinatalouden logiikka vallitsevaksi kaikkialla. Kansalliset yhteiskunnat alkoivat noudattaa entistä enemmän yksityisen yrityssektorin toimintamalleja, joissa toiminnan tavoitteena on ennen kaikkea voiton tavoittelu ja pääoman kasaaminen. (Ojajärvi, Sevänen & Steinby 2018, 7–9, 17.) Liisa Steinby ja Mikko Tirronen käyttävät artikkelissaan Don DeLillon ja Kari Hotakaisen teoksista totaalikapitalismin käsitettä tarkoittamaan tilaa, jossa kapitalismista on tullut ihmisen toimintamahdollisuudet sisäänsä nielaiseva ja hänen subjektiutensa kokonaisvaltaisesti määrittävä toimintajärjestelmä (Steinby & Tirronen 2018, 204). Airan teosten kohdalla on nähdäkseni mielekäästä käsittää kapitalismi juurikin subjektin toimintaan ja toimintamahdollisuuksiin vaikuttavana voimana.

Kysymys teoista ja niiden seurauksista tulee esiin teoksessa *La villa* esimerkiksi Adelitan ja Maxin keskustellessa rikollisuudesta. Maxin mielestä varastaminen on väärin, mutta Adelitan mielestä siinä ei ole mitään pahaa, että jokainen yrittää saada itselleen mahdollisimman paljon. Maxi sanoo, että sittenhän koko elämä on pelkkää viidakon lain vallassa taistelua muita vastaan. Adelita kuitenkin sanoo, että maailma on muuttunut: ”Herra, en tiedä. Vanhaa palkintojen ja rangaistusten maailmaa ei ole enää olemassa. Nykyään kysymys on vain elämisestä. Ei ole väliä, kuinka.”⁸⁵ (LV, 43.) Adelita vaikuttaa viittaavan siihen, että todellisuus on muuttunut niin epävarmaksi ja sattumanvaraiseksi, että on mahdotonta enää suunnitella elämäänsä pitkälle. Jäljelle jää vain hetkessä eläminen, selviytyminen päivästä päivään. Ensimmäisessä luvussa tuli ilmi henkilöiden mahdottomuus laittaa tapahtumia järjestykseen ja ymmärtää syitä, jotka ovat johtaneet tiettyyn tapahtumaan. Tulkintani mukaan sama pätee myös toiseen suuntaan: henkilöhahmojen on vaikeata ennakoida tekojensa seurauksia. Fermín Rodríguez tulkitsee kohdan niin, että ”kansallisen historian/tarinan” hajottua jäljelle jää vain poissaolevien henkilöhahmojen vaeltaminen roskien keskellä marginaalisissa tiloissa raunioina olevassa todellisuudessa, jossa syiden ja seurausten

⁸⁵ —Señor, no sé. Ya no existe el viejo mundo de las recompensas y los castigos. Ahora es cuestión de vivir nada más. No importa cómo.

ketjuuntuminen ymmärrettäväksi tarinaksi on korvautunut sattuman oikuilla ja mikä tahansa on muuttunut mahdolliseksi (Rodríguez 2017, 181). Näin osittain onkin, mutta mielestäni Rodríguezin näkemys on kuitenkin liian pessimistinen, sillä Adelitan puheen sävy ei ole toivoton. Adelita ei usko siihen, että virkavalta onnistuisi puuttumaan ihmisen tekoihin tai rankaisemaan rikollisia, mutta hän ei koe sitä ongelmana, vaan pikemminkin mahdollisuutena. Kun Maxi ajattelee, ettei teoilla ole minkäänlaisia seurauksia, eikä maailmassa ole todellista mahdollisuutta muutokseen, Adelita uskoo, että teoilla on kuitenkin vaikutus. Tämä tulee ilmi, kun Maxi väittää, ettei varastaminen muuta mitään:

—Ajattelen yhtä asiaa, en tiedä vaikuttaako se sinusta naurettavalta. Kuvittele, että köyhä ja rikas kohtaavat toisensa, ja köyhä ottaa esiin puukon ja varastaa rikkaalta kaikki rahat, jotka hänellä on mukana, ja kellon myös, kun siinä nyt ollaan. Hyvä. He jatkavat matkaansa, kumpikin omaan suuntaansa. Ja mitä tapahtuu? Rikas on edelleen rikas ja köyhä jää köyhyyteen. Joten mitä varkaus sitten hyödytti? Ei mitään. Oli kuin mitään ei olisi tapahtunut. Varmasti tämä vaikuttaa sinusta hölmöltä.

—Herra, monet ovat varmaankin ajatelleet samoin ennen teitä, koska on tarina, jonka olen kuullut monta kertaa, herra, joka alkaa samalla tavoin: köyhä ja rikas kohtaavat ja köyhä ryöstää rikkaan... Ja siitä lähtien köyhästä tulee rikas ja rikkaasta köyhä, elämänsä loppuun saakka.⁸⁶ (LV, 43.)

Kohtaa on nähdäkseni mielekästä analysoida toimintaa mahdollistavien tai rajoittavien kulttuuristen kertomusten näkökulmasta. Kulttuuriset narratiivit ovat välittäjinä kun ihminen miettii, miten voi toimia, kokea tai tehdä valintoja. (Meretoja 2018, 72.) Maxilla ja Adelitalla on mielessään kulttuurinen malli, joka ohjaa heidän toimintansa mahdollisuuksia. Heidän erilainen käsityksensä mahdollisuudesta muutokseen voi johtua heidän asuinpaikoistaan ja yhteiskuntaluokistaan. Adelita elää slummissa, joka teoksessa kuvailtaan maagiseksi paikaksi, jossa pätevät omat sääntönsä. Se, että Adelita uskoo satuun köyhästä, josta tulee rikas, sopii hyvin slummin maagiseen ilmapiiriin. Adelitan tarina tuo mieleen Ranskan vallankumouksen, joka muutti ihmisten aikakäsityksen. Toivo siitä, että köyhästä voi tulla rikas, sai aikaan kehitysoptimismien. Maxi puolestaan on pessimistisempi, eikä usko muutoksen mahdollisuuteen. Hänen mukaansa köyhä voi varastaa rikkaalta rahat ja kellon, mutta heidän välisensä valtasuhde ei kuitenkaan muutu. Kellon varastaminen saa ajattelemaan, että köyhä

⁸⁶ —Yo pienso una cosa, no sé si te parecerá ridículo. Suponete que se cruzan un pobre y un rico, y el pobre saca un cuchillo y le roba al rico toda la plata que lleva encima, y el reloj también, ya que está. Muy bien. Siguen su camino, cada cual por su lado. ¿Y qué pasa? Pasa que el rico sigue siendo rico, y el pobre sigue siendo pobre. ¿Y entonces de qué sirvió el robo? De nada. Fue como si no hubiera pasado nada. Seguramente te parecerá idiota.

—Señor, muchos deben de haber pensado lo mismo antes, porque hay un cuento que he oído muchas veces, señor, que empieza igual: un pobre se cruza con un rico, y lo asalta... Y a partir de ese momento el pobre se vuelve rico, y el rico pobre, para siempre.

yrittää varastaa myös ajan takaisin rikkailta, jotka ovat omineet sen. Pelkkä esineen varastaminen ei kuitenkaan riitä muutokseen. Hanna Meretojan mukaan kulttuuriset narratiivit liittyvät mahdollisuuksien epäreiluun jakautumiseen maailmassa. Köyhillä on yleensä kapeampi käsitys omista mahdollisuuksistaan kuin rikkailta. (Meretoja 2018, 72.) Teoksessa *La villa* käy kuitenkin päinvastoin. Slummissa elävällä Adelitalla on laajempi usko toiminnan mahdollisuuksiin kuin Maxilla. Tulkitsen tämän suhteessa slummin eristyneisyyteen todellisuuden ulkopuolella olevaksi maagiseksi paikaksi. Teoksessa slummissa vallitsee uudenlainen yhteisö, kekseliäisyys ja vapaus verrattuna ulkopuoliseen kaupunkiin, jossa yhteiskunnan säännöt ja lait rajoittavat ihmisten mahdollisuuksia.

Kiinnostavaa on, että Adelitan tulevaisuusoptimismi ei liity siihen, että maailmasta pitäisi tehdä oikeudenmukaisempi paikka kaikille. Slummissa asuvan Adelitan voi katsoa omaksuneen ajattelutavan, jossa ihminen on jatkuvassa kilpailuasetelmassa muihin ihmisiin nähden ja hänen täytyy taistella saadakseen itselleen hyötyä muiden kustannuksella. Kapitalismille on ominaista, että sen kannattajat esittävät voitontavoittelun yleensä välttämättömänä luonnonlakina, joka toimii ihmisestä riippumatta. Luonnollistaminen palvelee niiden päämääriä, jotka eivät halua, että kukaan huomaa, että yhteiskunnan voisi järjestää toisinkin. (Ojajarvi, Sevänen & Steinby 2018, 19.) Vaikka Adelita on köyhä, hän ei vaikuta olevan kovinkaan empaattinen muita kohtaan, vaan uskoo elämän olevan jatkuvaa taistelua, jossa toisten kohtalona on voittaa ja toisten hävitä. Toisaalta Adelitan ajattelutavan voi liittää myös johonkin vielä vanhempaan, muinaiseen maailmaan, jossa ihmiset todella ovat taistelleet henkensä edestä villipetoja vastaan. Maxin puheenvuorossa sen sijaan näkyy epäily koko kapitalistista ideologiaa ja sen toimivuutta kohtaan. Maxi on sellaisessa yhteiskunnallisessa asemassa, että hänellä on varaa tehdä jotain vain hyvää tahtoaan. Adelita joutuu omassa elämässään keskittymään selviytymään hengissä, jolloin elämä voi näyttäytyä enemmän kilpailuna toisia vastaan. Tässä näkyikin ero keskiluokkaisen ihmisen ja köyhän välillä.

Fermín Rodríguezin tulkinnan mukaan *La villa* kuvaa jälki-ideologista maailmaa, jossa vallan toimintamekanismit on piilotettu keskelle kirkasta päivänvaloa. Ihmisen toimintaa ohjaa se, mitä hänen on mahdollista nähdä, ajatella ja tuntea, ja dominoiva valtajärjestelmä hallitsee näitä ihmisen kykyjä. Olenkin samaa mieltä Rodríguezin kanssa siitä, että *La villa* kiinnittää lukijan huomion siihen, minkälaisen ideologian perustalle ympäröivä yhteiskunta rakentuu. Outouttaminen on avantgarde-kirjallisuudelle tyypillinen keino, jolla pyritään kiinnittämään huomio siihen, mitä pidetään itsestään selvänä. Pahvinkerääjien ja Maxin avustustoiminnan

laittaminen teoksen keskiöön on keino laajentaa käsitystä siitä, mitä on mahdollista tehdä tai ajatella, astumalla vallitsevan, luonnolliseksi muuttuneen, ajatustavan ulkopuolelle. (Rodríguez 2017, 183.) Näenkin Maxin hahmon vastavoimana ja keinona asettaa kyseenalaiseksi ympäröivän yhteiskunnan odotukset ihmisen toiminnalle. Maxista sanotaan useaan kertaan, että hän on yhteiskunnan kannalta hyödytön henkilö. Maxi ei opiskele, ei käy töissä eikä tee mitään muutakaan merkittävää. Hänen tapansa suhtautua elämään voikin nähdä myös kritiikkinä kapitalismiin olennaisesti kuuluvaa hyötyajattelua kohtaan. Maxi ei ansaitse rahaa tai rakenna yhteiskuntaa, mutta hän pystyy silti löytämään elämänsä merkitystä.

Myös teoksessa *Las noches de Flores* voi nähdä kritiikkiä uusliberalistista ajattelutapaa kohtaan. Ironisesti kertoja toteaa: ”Nimelleen uskollisena uusliberalismi oli tuonut maailmaan uudenlaisen vapauden. Uudenlainen taloustilanne, tuloerojen kasvu, työttömyys, loivat vanhojen tapojen joukkoon toisenlaisia tapoja.”⁸⁷ (LNF, 50.) Vapauden, joka sanana kuulostaa ylevältä ja kauniilta, kerrotaan tuoneen työttömyyttä ja rikollisuutta. Toisin kuin teoksessa *La villa*, jossa uusliberalismi näyttäytyy ennen kaikkea negatiivisena toimintamallina, *Las noches de Floresissa* suhtautuminen siihen on kuitenkin leikillisempi ja ironisempi. Tulkitsen, että *La villan* maailmassa uusliberalistinen ajattelumalli on vielä luonnollistettu ja siksi näkymätön, samoin kuin sen seuraukset eli ihmisten köyhyys ja pahvinkerääjät, joita keskiluokka ei halua nähdä. Sen sijaan *Las noches de Floresissa*, joka sijoittuu talousromahduksen jälkeiseen aikaan, ei ole enää salaisuus, että 1990-luvun talouspolitiikka on ajanut ison osan kansasta surkeaan tilanteeseen. Seuraukset ovat teoksessa hyvinkin näkyviä. Sen sijaan, että teos yrittäisi tehdä jotain näkymätöntä näkyväksi, se kuvaa ironisesti sitä, mitä ”vapaus” on saanut aikaan. Edgardo Dieleke näkee esimerkiksi Jonathanin panttivankidraaman seurauksena kriisin aiheuttamasta epävarmuudesta, joka on lisännyt rikollisuutta ja saanut aikaan sen, että yhä uskomattomammat tapaukset voivat muuttua todeksi. Meneminen lain ulkopuolelle, rikollisuuden pariin, näyttäytyy selviytymiskeinona, kun virallinen yhteiskunta ei enää tue. (Dieleke 2012, 178.) *Las noches de Floresissa* tulee esiin ajatus, että epätoivo on tehnyt ihmisistä vapaita. Taloudelliset vaikeudet pakottavat henkilöhahmot keksimään uudenlaisia ammatteja tai ajautumaan rikollisuuden pariin ja samalla se tyhjentää teot, esimerkiksi työn, merkityksistään: ”Tuo motivaatio jätti taakseen kutsumuksen ja sitoutumisen, ja vapautti nunnat velvollisuudesta

⁸⁷ Fiel a su nombre, el neoliberalismo había aportado una nueva libertad al mundo. Las nuevas condiciones económicas, la concentración de la riqueza, la desocupación, creaban hábitos distintos dentro de los hábitos viejos.

uskoa Jumalaan, samoin kuin se vapautti poliisit tarpeesta uskoa lakiin.”⁸⁸ (LNF, 88.) André-Alain Morellon tulkinnan mukaan vapautta ei kuitenkaan esitetä ainoastaan negatiivisena, vaan yhteiskunnallinen kriisi esitetään mahdollisuutena päästä eroon vanhoista, toimintaa rajoittavista kaavoista, sillä se pakottaa uudenlaiseen luovuuteen. (Morello 2018, 9.) Olen samaa mieltä Morellon kanssa, sillä teoksessa korostuu esimerkiksi uusien ammattien syntyminen sekä asioiden vapautuminen vanhoista, ennalta-annetuista merkityksistään, mikä mahdollistaa uusien merkitysten luomisen niille.

Yhteiskunnallinen tilanne ja aikakauden käsitys siitä, mikä on normaalia tai mahdollista toimintaa, rajoittaa henkilöhahmojen toimintaa. Romanin *La villa* kertoja käyttää paljon aikaa siihen, että pohdiskelee, minkä vuoksi Maxi päättää auttaa pahvinkerääjiä. Maailmassa, jossa uusliberalistinen ajattelutapa on normi, Maxin teot vaikuttavat täysin käsittämättömältä. Paola Cortés Rocca sanoo, että Maxin työtä ei voi nähdä varsinaisena työnä, mutta ei myöskään hyväntekeväisyytenä, koska se on niin sattumanvaraista. Maxin teko on näin ollen ”puhdasta toimintaa”, jolla ei ole nimeä. Ajatuksena on, että kun kyky kuvitella tulevaisuus katoaa, jäljelle jää kuitenkin toiminta, jolla ei kuitenkaan ole enää mitään päämäärää, vaan se on mekaanista suorittamista. (Cortés Rocca 2017, 258.) Sen, että Maxi auttaa pahvinkerääjiä, voi tulkita eri tavoin, sillä kertojakin suhtautuu siihen ristiriitaisesti kirjan eri osissa. Kertoja pohtii, johtuuko Maxin valinta siitä, ettei hänellä ole muuta tekemistä, siitä että hän sattuu olemaan tiettyssä paikassa tiettyyn aikaan, vai siitä että hän haluaa tehdä jotain hyvää. Toisaalta teoksessa tulee esiin myös ajatus siitä, että jos Maxin teosta seuraa jotain hyvää, sillä ei ole väliä tekeekö hän sen auttaakseen vai ei: ”se oli selittämätöntä, ja voitiin yhdistää ainoastaan lähimmäisenrakkauten mysteeriin”⁸⁹ (LV, 14). Pelkästään se, että kertoja käyttää niin paljon aikaa sen ihmettelemiseen ja pohtimiseen, minkä takia Maxi haluaa auttaa vieraita ihmisiä, voikin olla ironinen keino osoittaa, että ympäröivä maailma on muuttunut niin raadolliseksi, että kertojan on mahdotonta uskoa, että joku tekee jotain ajattelematta omaa etuaan. Lähimmäisenrakkautta verrataan mysteeriin, johonkin täysin käsittämättömään ja erikoiseen. Sekä Cortés Rocca että Fermín Rodríguez korostavat analyyseissään Maxin tekojen tarkoituksettomuutta, mutta jättävät huomiotta sen, että teoksessa tulee ilmi myös mahdollisuus avustustyöstä tarkoituksellisenä hyväntekeväisyytenä tai jopa tienä tulevaisuuden ammattiin: ”Hän ei epäillyt lainkaan, etteikö sekin hetki tulisi, kun hän löytäisi oikean työn,

⁸⁸ Esa motivación dejaba de lado la vocación y el compromiso, y liberaba a las monjas de la obligación de creer en Dios, así como liberaba a los policías de la necesidad de creer en la Ley.

⁸⁹ [E]ra inexplicable, y sólo podía adjudicarse al misterio de la caridad.

kutsumuksensa. Ja kenties tämä ei ollutkaan vain väliaikainen korvike ajan kuluttamiseksi, vaan tie.”⁹⁰ (LV, 15.) Väitänkin, ettei Maxin toimintatapa loppujen lopuksi ole niin tulevaisuudetonta kuin Cortés Rocca ja Rodríguez ajattelevat. Vaikka Maxi ei tee työtään siksi, että tavoittelisi sen avulla jotain tiettyä päämäärää, hänellä on kuitenkin mielessään ajatus siitä, että se saattaa johtaa johonkin päämäärään, jonka luonnetta hän ei vielä tiedä. Ricoeur sanookin, ettei toiminta vaadi välttämättä ennalta määriteltyä selkeätä päämäärää, vaan vain sen, että pystyy kuvittelemaan teollaan olevan jonkinlainen seuraus (Ricoeur 1990, 55).

Improvisaatio yhdistyy molemmissa teoksissa sattuman varaan heittäytymiseen. Tulkintani mukaan se ei kuitenkaan tarkoita heittäytymistä passiivisesti sattuman oikkujen ohjailtavaksi, vaan teoksissa tulee esiin, että ihminen voi toiminnallaan muuttaa sattuman merkitykselliseksi. Näin käy, kun Maxi tekee sattumalta alkaneesta toimesta itselleen säännöllisen työn. Sattumanvaraista toimintaa ja tavoitteellista toimintaa ei esitetäkään toisilleen vastakkaisina. Teoksessa *Las noches de Flores* esiintyy myös ajatus siitä, että jos kaikki on pelkkää loputonta kaaosta, kaaoksenkin on lopulta pakko synnyttää jotain merkityksellistä: asioiden yhdistyessä toisiinsa täysin sattumanvaraisesti, on mahdotonta, että yksikään sattumanvaraisista yhdistelmistä ei olisi sattumalta järjellinen. Kuvanveistäjä sanoo Ricardolle: ”Kuin sanoisi, että koko ikuisuuden kirjoituskonetta sattumanvaraisesti hakkaava apina tulisi lopulta kirjoittaneeksi kaiken kirjallisuuden...”⁹¹ (LNF, 127). Äärimmillen viedyssä sattumanvaraisuudessa todellisuus muuttuu niin kaoottiseksi, että lopulta sattuma luo siihen vahingossa uudenlaisia merkityksiä. Sama kysymys äärimmäisen sattumanvaraisuuden kyvystä luoda merkitystä esiintyy myös Borgesilla, ja katsonkin apinaesimerkin viittaavan suoraan Borgesin teoksissaan esittämään ajatukseen, että jos tarpeeksi kauan laittaa kirjaimia sattumanvaraisesti peräkkäin, matematiikan lakien mukaan on väistämätöntä, että tulee lopulta luoneeksi esimerkiksi *Don Quijoten* tai muun klassikkoteoksen. Ongelmana on, että pitäisi olla loputon määrä aikaa, ennen kuin se tapahtuisi. Tulkitsenkin, että sattumaa ei esitetä teoksissa merkitykselle vastakkaisena ilmiönä. Sattumalta tapahtuneista asioista, kuten siitä, että Maxi alkaa auttaa pahvinkerääjiä, tulee merkityksellisiä, kun ihminen tulkitsee ne merkityksellisiksi. Näin sattuma muuttuu tarkoitukselliseksi toiminnaksi ja saa merkityksen. ”Puhdas toiminta”,

⁹⁰ No tenía ninguna duda de que llegaría el momento de encontrar su trabajo de verdad, su vocación. Y quizás esto no era solo un ersatz momentáneo para ir ocupando el tiempo, sino un camino.

⁹¹ Como decir que un mono aporreando al azar una máquina de escribir durante toda la eternidad, terminará escribiendo toda la literatura...

jota Aira itse ja monet tutkijat ovat korostaneet, ei näin ollen olisikaan vain mekaanista sinnittelyä päivästä päivään, vaan mahdollisuus uudenlaisten merkitysten luomiseen.

Maxi ei luo toiminnallaan merkitystä vain itselleen, vaan myös muille, sillä hänestä tulee legenda. Sana legenda tulee latinasta ja on alun perin tarkoittanut pyhimyksen tai marttyyrin elämäkertaa. Nykyään sillä tarkoitetaan usein myös epäuskottavaa, epäilyttävää tai kaunisteltua tarinaa, jossa myyttiset ainekset yhdistyvät historiallisiin tosiasioihin. (Tieteen termipankki.) Teoksessa *La villa* Maxin muuttuminen eläväksi legendaksi liittyy erityisesti siihen, että hän tekee muiden mielestä käsittämättömiä tekoja auttaessaan slummin asukkaita. Maxia kutsutaan ”hyväksi jättiläiseksi”, kaikki tietävät hänet, vaikka hän ei keskustele kenenkään kanssa. Legenda esitetään teoksessa suullisena kertomuksena, joka kulkee ihmiseltä toiselle:

Ehkä heidän ei ollut tarvinnut nähdä häntä aikaisemmin tietääkseen kuka hän oli, koska sana hänen olemassaolostaan oli kulkenut heidän keskuudessaan, kuin legenda, mutta kuin vaatimattoman realistinen, ja todellinen, legenda, joka ei yllättänyt muuttuessaan todeksi.”⁹² (LV, 10.)

Legendan muodostumisessa näkyy kehämäinen muoto. Maxi on auttanut pahvinkerääjiä, jolloin hänestä on tullut tarina, jota on alettu kertoa ihmiseltä toiselle. Kun legendan kuulleet ihmiset näkevät hänet, legenda ikään kuin palaa jälleen todellisuudeksi. Tässäkin tulee esiin ajatus siitä, että todellisuus ja kertomus ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.

Contrerasin Airan muihin teoksiin ja esseisiin perustuvaa jyrkkää jakoa menneisyyden ymmärtämiseen ja puhtaaseen toimintaan voi nähdäkseni kritisoida, sillä loppujen lopuksi esimerkiksi komisario Cabezasin ja Maxin tavat käsittää toimintaa eivät ole niin erilaisia kuin alussa on esitetty. Sanottuaan, että Maxi ja Cabezas suhtautuvat tekoihinsa eri tavoin, kertoja huomauttaa, että he kuitenkin ovat samanlaisia siinä suhteessa, että molemmat päätyvät lopulta improvisoimaan, joskin eri syistä. Cabezas luo yhteyksiä erilaisten, yleensä menneisyydessä olevien asioiden välillä, saadakseen selville lopputuloksen, johon haluaa päästä. Maxin tapauksesta hän ymmärtää niin vähän, että joutuu luomaan selityksen sille kokonaan: ”Hyväatekevän jättiläisen’ tapaus oli hänelle täysin selittämätön, mikä antoi hänelle maksimaaliset mahdollisuudet toiminnalleen. Voisi sanoa, että hänen täytyi luoda se kokonaan.”⁹³ (LV, 22.) Maxilla improvisointi puolestaan liittyy siihen, että hänellä ei ole

⁹² Quizá no habían necesitado verlo antes para saber quién era, porque se había corrido la voz de su existencia entre ellos, como una leyenda, pero una modesta leyenda realista, y real, que no asombraba cuando se hacía realidad.

⁹³ El “caso del gigante benefactor” se le presentó como algo completamente inexplicable, lo que le dio un campo máximo a la acción correspondiente. Podría decirse que tuvo que crearlo todo.

suunnitelmia, vaan hän reagoi aina tilanteisiin sitä mukaa kun ne tulevat vastaan. Maxin tapa toimia ei kuitenkaan ole aina samanlainen, vaan teoksen loppupuolella hän päättää tietoisesti olla improvisoimatta ja suunnittelee saattavansa yhteen Adelitan ja Adolfon. Maxi pohtii teon toteuttamista monta kuukautta, mutta tekee sen lopulta puoliksi vahingossa. Luvun VI lopussa Maxi pysähtyy pohdiskelemaan, mitä improvisaatio yleensäkin tarkoittaa:

Kauan asiaa mietittyään, luvattuaan vakaasti, että ei tekisi sitä hetken mielijohteesta tai olosuhteiden sattumasta, hän oli lopulta improvisoinut hetkessä. Sen vuoksi se oli ollut helppoa, sen vuoksi vaikutti siltä, kuin se olisi tekeytynyt itseksensä.

Ja samaan aikaan hän tunsi, että se oli mitä hitaimman ja huolellisimman pohdiskelun hedelmä. Ja senkin hän oli improvisoinut.

Joko se oli ristiriitaista, tai oli määriteltävä uudelleen termi ”improvisaatio”. Aina ajatellaan, että improvisaatio on ajattelematta toimimista. Mutta jos ihminen tekee jotain mielijohteesta, tai koska häntä huvittaa, tai suoranaisesti tietämättä miksi, hän itse on joka tapauksessa se, joka sen tekee ja hänellä on takanaan tarina/historia, joka on vienyt hänet siihen elämänsä pisteeseen. Niinpä, kaikkea muuta kuin että ei olisi ajatellut tekoa, hän ei tosiasiallisesti voinut ajatella sitä enemmän: hän on ajatellut sitä joka minuutti syntymänsä hetkestä lähtien.⁹⁴ (LV, 53.)

Teoksessa tulee esiin ajatus, että suunnitelmallinen toiminta ja improvisaatio eivät loppujen lopuksi eroa toisistaan niin paljon kuin voisi luulla. Ihmisen henkilökohtainen historia ja kulttuuriset käsitykset siitä, miten voi toimia, vaikuttavat aina hänen tekohinsa. Vaikka Aira esseissään ihannoikin ”puhdasta toimintaa” ja loputonta ”pakoa kohti tulevaisuutta”, hänen teoksessaan puhtaan toiminnan mahdollisuus asettuu kyseenalaiseksi. Tulkintani mukaan teoksessa ei väitetä toiminnan olevan koskaan täysin puhdasta. Improvisaation varassa toimiminen ei ole täysin sattumanvaraista, vaan vaatii myös sen, että ihmisen elämän aiemmat teot ja tapahtumat johtavat hänet siihen.

4.2. Televisio ja samanaikaisuus

Molemmissa teoksissa nousee tärkeäksi kysymykseksi se, onko nykyhetkestä mahdollista kertoa. Teoksissa tulee ilmi ajatus, että nykyhetki on ainoa aika, johon ihmisellä on

⁹⁴ Después de tanto pensarlo, de tanto prometerse que no lo haría al azar del impulso o las circunstancias, había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo. Y a la vez, sentía que era un fruto maduro de su más lenta y cuidadosa deliberación. Y también lo había improvisado. O era contradictorio, o había que redefinir el término “improvisación”. Siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar. Pero si uno hace una cosa por un impulso, o porque le da la gana, o directamente sin saber por qué, de todas maneras es uno el que la hace, y uno tiene una historia que lo ha llevado a ese punto de su vida; y entonces, lejos de no haber pensado ese acto, no podría haberlo pensado más: lo ha estado pensando cada minuto desde que nació.

mahdollisuus päästä käsiksi, mutta samaan aikaan nykyhetkestä kertominen osoittautuu problemaattiseksi, sillä kukaan ei tiedä, mihin tapahtumat ovat menossa ja lisäksi kertominen vaikuttaa tapahtumiin ja voi muuttaa niiden suuntaa.

Sekä *La villa* että *Las noches de Flores* sijoittuvat maailmaan, jossa televisiolla on suuri valta sen suhteen, miten ihmiset hahmottavat todellisuutta ympärillään. Televisio on olennainen myös romaanien kerronnan kannalta, sillä esimerkiksi *La villassa* kerronta etenee niin, että kertoja selittää, mitä henkilöhahmot näkevät televisiossa. Teoksen loppupuolella kertoja myös muuttuu televisiomaiseksi ja alkaa käyttää kauhistelevia ja dramatisoivia sanankäänteitä ja puheenparsia. Se, että tapahtumia seurataan television välityksellä, muuttaa siis myös romaanin kertojan kieltä. *Las noches de Floresissa* television rooli on jopa vielä isompi, sillä Jonathanin panttivankidraama, jota kaikki eri henkilöt katsovat televisiosta, on oikeastaan ainoa asia, joka yhdistää hajanaisen romaanin eri henkilöitä ja eri tapahtumia toisiinsa. Contrerasin mukaan televisio onkin joissain Airan teoksissa kuin sää, tapahtumien taustalla oleva atmosfääri, joka yhdistää muuten irrallisia tapahtumia toisiinsa (Contreras 2008, 193–194). Teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* televisio ei kuitenkaan jää vain taustahuminaksi, vaan vaikuttaa olennaisesti tapahtumien kulkuun.

Zygmunt Bauman sanoo, että 2000-luvulla eletään ”välittömyyden aikaa”. Teknologian ja median kehitys on aiheuttanut sen, että ihminen voi kokea kaiken samanaikaisesti ja saa heti tietää kaiken, mitä missä päin maailmaa tahansa tapahtuu. Baumanin mukaan välitön aika on seuraukseltaan aikaa, jossa on olemassa vain tämä hetki, ja menneisyys ja tulevaisuus menettävät merkityksensä. (Bauman 2002, 144.) Nähdäkseni ajatuksen voi nähdä suhteessa Airan teoksiin, joissa eletään 2000-luvun murrosvaihetta, ja henkilöhahmot ovat hämmennyksissä sekä menneisyyden että tulevaisuuden suhteen ja pystyvät elämään vain hetkessä. Television avulla he pystyvät samaan aikaan olemaan kotona ja seuraamaan televisiosta suorana lähetyksenä, mitä tapahtuu toisella puolella kaupunkia.

Sandra Contrerasin mukaan televisiosta tuli Airan tuotannossa tärkeä elementti erityisesti 1980-luvun lopulla julkaistuista teoksista lähtien. Hänen mukaansa television rooli liittyy nimenomaan aikaan ja kerrontaan. ”Televisiivistä aikaa” määrittää Contrerasin mukaan välittömyys. Nykyhetkelle ja televisiolle ominaista on banaalius ja tunne siitä, että kaikki tapahtuu *nyt* ja kulkee toisaalta jatkuvasti eteenpäin, jolloin kontrolli ja koheesio helposti häviävät kertomuksesta. Tämä näkyy myös Airan teoksissa, joissa tarina ei useinkaan ole koherentti kokonaisuus. Aira onkin sanonut, ettei usko tekstin korjaamiseen, sillä

menneisyyteen palaaminen tai sen muuttaminen ei tosielämässäkään ole mahdollista. Sen sijaan, että palaisi lukuun yksi ja korjaisi sen, hänellä on tapana kirjoittaa luku kaksi, jonka tarkoituksena on oikeuttaa ensimmäinen luku, sitten luku kolme, jonka tehtävänä on oikeuttaa luvut yksi ja kaksi ja niin edelleen. Aira puhuu kertomustensa ”orgaanisesta ajasta”, joka alkaa vaikuttaa todellisuudelta, sillä hän ”palaa menneisyyteen menemättä taaksepäin, siirtyen aina eteenpäin”. (Contreras 2008, 122–124, 127.) Nähdäkseni onkin mielekästä nähdä Airan tapa kertoa suhteessa esimerkiksi suoran televisiolähetysten tapaan kertoa. Samoin kuin suorassa lähetyksessä, Airan romaaneissa on mahdotonta tietää, mihin tapahtumat johtavat tai palata takaisin menneisyyteen korjaamaan sitä, mikä on jo kerrottu. Kertomusta ei myöskään kerrota kohti tiettyä loppuratkaisua tai valmista kokonaisuutta.

Esseeteoksessaan *Espectáculos de realidad* Reinaldo Laddaga esittää, että *Las noches de Flores* itsessään muistuttaa televisiolähetystä. Hänen mukaansa Airan 1990-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa julkaistujen teosten lukeminen on kuin olemista katsojana speaktaakkelissa, jossa taiteilija esittää erilaisia ohjelmanumeroita, ja kertoja toimii ikään kuin juontajan roolissa, selittäen ja kommentoiden toisiaan seuraavia esityksiä, jotka eivät välttämättä mitenkään liity toisiinsa. Nykyaikana painettu kirja on menettänyt merkitystään samalla kun Internet, kaapelitelevisio, ympärivuorokautiset uutislähetykset, joka puolella olevat näytöt muodostavat audiovisuaalisen jatkuvuuden, tekstien, äänien ja kuvien virran. Laddagan mukaan kirjallisuudenkin lävistää nykyään loputtomasti jatkuvien tekstien ja kuvien virta, joka on kuin keskustelu ilman alkua tai loppua. Airan kirjat yrittävät vastata kysymykseen siitä, minkälaista kirjallisuutta informaatiotulvan aikakaudella voidaan tehdä, ja vastauksena on teoksia, jotka ovat lyhyitä, vauhdikkaita, asiasta toiseen hyppelviä ja viimeistelemättömiä, kuin kirjoittajalla ei olisi ollut aikaa tehdä niitä loppuun, sillä niiden saaminen nopeasti julkisuuteen on tärkeämpää kuin hiottu lopputulos. Tällaisen uudenlaisen kirjallisuuden tarkoituksena ei näin olisi kuvata maailmaa tai luoda pysyviä objekteja, vaan toimia välineinä, joilla esittää erilaisia fragmentteja maailmasta. (Laddaga 2007, 10, 14, 15, 19–21.)

Pidän Laddagan ajatusta vartenotettavana, sillä erityisesti teoksessa *Las noches de Flores* kerronta etenee kovalla kiireellä eteenpäin, mitä tahansa saattaa tapahtua, ja seassa on kohtauksia, jotka eivät liity millään tavalla tarinan kulkuun, esimerkiksi luku, jossa vanha mies istuu kahvilassa ja tapaa poikansa ensimmäistä kertaa pitkään aikaan. On kuin joku olisi vaihtanut kanavaa täysin toiseen tarinaan yhden luvun ajaksi, jonka jälkeen palataan jälleen Mamanín ja hänen tutkimustensa luo. Ajatus siitä, että todellisuudesta esitetään representaation

sijaan fragmentteja, saa ajattelemaan Airan käsitystä historiasta pienoismallina tai miniatyyriinä. Jos historiankirjoitus on todellisuuden kutistamista merkitystä täynnä olevaksi miniatyyriksi, nykyhetkestä kertominen puolestaan vaikuttaa sinne tänne poukkoilevalta katseelta, joka kertoo siitä, minkä on sattunut näkemään. Television kerrotaan sekoittavan asioita toisiinsa, joutuvan harhapoluille, mutta silläkään ei vaikuta olevan suuresti väliä, sillä tärkeintä on, että uutisvirta jatkuu ja aina on jotain uutta, mitä kertoa.

Laddagan ajatuksia seuraten voi huomata, että teoksessa kertojan ääni on paljon esillä; hän kommentoi, selittää ja jopa ohjaa lukijan kohtauksesta toiseen: ”Menkäämme nyt katsomaan, kuinka oikeuslaitos toimii sisältäpäin”⁹⁵ (LNF, 89). Nähdäkseni ei silti voi sanoa, että teos olisi vain speaktaakkeli, jossa on toisistaan irrallisia kohtauksia, sillä samat henkilöahmot kuitenkin pysyvät mukana loppuun asti ja heille tapahtuu teoksen aikana erilaisia asioita. Teoksessa on selkeästi kaksi eri tasoa: henkilöahmojen kokemana todellisuus, sekä televisiossa esitetty todellisuus. Tasot eivät kuitenkaan ole toisistaan erillisiä, vaan koskettavat toisiaan ja niiden suhdetta toisiinsa pohditaan. Tulkitsenkin, että television ja todellisuuden suhteen kautta teoksessa käsitellään sitä, kuinka todellisuudesta voi kertoa, ja erityisesti, kuinka nykyhetkestä voi kertoa.

Teosten henkilöahmot olettavat median olevan aina nykyhetkessä. Mahdottomuus ymmärtää ajan kulua ilmenee esimerkiksi siinä, että Maxi ei ymmärrä, että hänen maassa näkemänsä sanomalehti on vanha:

Hänen mieleensä ei tullut, että sanomalehti saattaisi olla vanha, kuuden kuukauden takaa. Hän ei edes tiennyt, että sanomalehdissä on päivämäärä joka sivun yläosassa, joten hänen mieleensä ei tullut etsiä sitä. Hänelle, joka ei ollut koskaan lukenut sanomalehteä, sanomalehti oli aina ’tämänpäiväinen’.⁹⁶ (LV, 51.)

Median ongelmaksi teoksissa esitetäänkin se, että mikään ei ole nykyhetkeä ikuisesti, vaan muuttuu heti menneisyydeksi. Tämä käy ilmi esimerkiksi Jonathanin panttivankidraaman pohdinnassa:

Ajan pysäyttäminen on ominaista kaikkivoipaisuudelle; pystyä johonkin, oli se miten vähäistä tahansa, on kyetä saada aika kulumaan. Rikosten muuttuminen uutiseksi on johdonmukaista tämän vaihtelun kanssa, koska yleisön silmissä tapauksen tutkinta jatkuu niin kauan kun se on uutinen; mutta uutista seuraa

⁹⁵ Ahora veamos cómo operaba por dentro el complejo judicial

⁹⁶ Ni se le ocurrió que el diario podía ser viejo, de seis meses atrás. No sabía si quiera que los diarios tenían escrita la fecha en la parte superior de cada página, así que no se le ocurrió buscarla. Para él, que nunca en su vida había leído un diario, el diario era siempre “de hoy”.

toinen, lähinnä todellisuudesta riippumattomista psykologisista syistä. Joten, jotta oikeus saataisiin toteen, oli tarpeellista pidentää hetkeä.⁹⁷ (LNF, 86.) Suhteessa mediaan voi nähdä saman ristiriidan kuin aiemmissa luvuissa: poliisin tarve ymmärtää ja tutkia sekä ajan tarve mennä eteenpäin kohti uusia tapahtumia. Uutisen syrjäytymistä toisella uutisella ei kuitenkaan kuvata todellisuuden ominaisuudeksi, vaan sen kerrotaan liittyvän pikemminkin ihmisen tapaan hahmottaa todellisuus. Kohdassa tulee jälleen ilmi ajatus todellisuuden monihaaraisuudesta ja siitä, että samaan aikaan tapahtuu useita eri asioita. Tämä johtaa sekaannukseenkin televisiossa, kun *Las noches de Floresissa* kolme samaan aikaan tapahtunutta tapausta, jotka eivät liity toisiinsa, sekoittuvat televisiossa. Kuten Zenón pohtii, tapahtuma ei ole vain piste ajassa, vaan sen seuraukset jatkuvat pitkälle menneisyyteen ja tulevaisuuteen. Televisio ei kuitenkaan pysähdy tutkimaan ja pohtimaan, vaan etsii jatkuvasti jotain uutta. Teoksessa *La villa* television logiikkaa verrataankin unen logiikkaan: ”puhtaasti televisiivisten tietojen kasautuminen, sattumanvarainen kuin unessa toisiaan seuraavat episodit, pakotettuna pakenemaan eteenpäin, ja minne saakka?”⁹⁸ (LV, 85.) Unenomaiselle kerronnalle tyypillisenä voi pitää juuri toisiinsa liittymättömien tapahtumien yhdistämistä ja pomppimista paikasta ja tapahtumasta toiseen.

Molemmissa teoksissa yksittäisestä tapahtumasta, *Las noches de Floresissa* Jonathanin panttivankidraamasta ja *La villassa* huumeliigan kiinnisaamisesta, tulee yleinen, ja se sitoo ihmiset toisiinsa jonkinlaiseksi yhteisöksi, vaikkeivat he todellisuudessa ole yhdessä. Erilaiset ihmiset eri paikoissa seuraavat samaa mediaspektaakkelia samaan aikaan ja odottavat sen ratkaisua teoksessa *La villa*:

Valmisteltiin mieleenpainuvaa spektaakkelia. Lähetys oli latautunut sitä reaaliaikaisesti seuraavien miljoonien televisiokatsojien odotuksista. [--] Sade oli silta, jonka päälle seikkailun merkitys liukui: koska sade oli läsnä niin tapahtumien näyttämöllä kuin taloissa, joissa lähetystä seurattiin.⁹⁹ (LV, 86.)

Ja teoksessa *Las noches de Flores*: ”Yleinen mielipide alkoi lyödä sen sydämen kanssa. Uutisesta tuli *leitmotiv*, kaikki ajattelivat yhteen ääneen, kärsivät samaa ahdistusta, odottivat

⁹⁷ La detención del tiempo es inherente a la omnipotencia; poder algo, así sea lo mínimo, es poder hacer pasar el tiempo. La transformación en noticia de los crímenes es coherente con esta oscilación, porque a la luz del público un caso se sigue investigando mientras es noticia; pero a una noticia le sucede otra, por motivos independientes de la realidad y más bien psicológicos. De modo que para que se haga justicia, es preciso prolongar el instante.

⁹⁸ una acumulación de datos puramente televisivos, casual como la sucesión de los episodios de un sueño, obligado a huir hacia adelante, y ¿hasta dónde?

⁹⁹ Se preparaba un espectáculo memorable. La emisión se había cargado con la expectativa de millones de televidentes enganchados en tiempo real. [--] La lluvia era el puente sobre el que se deslizaba el sentido de la aventura: porque llovía tanto sobre el escenario de los hechos como sobre las casas de los que seguían la transmisión.

yhdessä ratkaisua.”¹⁰⁰ (*LNF*, 64.) Television välityksellä yksittäisestä tapahtumasta tulee kollektiivinen ja samanaikainen. Median voi ajatella luovan uudenlaisen, mentaalisen, tilan, joka yhdistää ihmisiä toisiinsa. Laddagan mukaan kirjallisuudessa on tapahtunut Latinalaisessa Amerikassa suuri muutos viime vuosikymmeninä. Yksinluettavista teoksista on siirrytty yhä enemmän performansseihin, ja tekstistä on tullut vain luonnos, jonka lopullinen tarkoitus on tulla esitetyksi. Esiintymistilanteissa puolestaan korostuu tekstin tehtävä yhteisöllisyyden ja solidaarisuuden luomisessa. (Laddaga 2007, 15–17.) Ajatus speaktaakkelista yhteisöä tiivistävänä ilmiönä on nähdäkseni havaittavissa myös television suhteessa todellisuuteen erityisesti teoksessa *Las noches de Flores*.

Filosofi Jacques Rancière sanoo teoksessaan *Vapautunut katsoja (Le spectateur émancipé, 2008)*, että televisiota ei pidetä yleensä yhteisöllisenä välineenä, sillä jokainen katsoo sitä omassa kodissaan, kun taas teatteriesitystä katsomaan kokoonnutaan yhteen. Hänen mukaansa katsomistapahtuma ei kuitenkaan todellisuudessa eroa, vaan ihmisen tapa havainnoida maailmaa on samanlainen niin teatterissa, koulussa, kadulla kuin televisiota katsellessakin. Yleisö, joka katsoo esitystä, koostuu yksilöistä, jotka ihmettelevät näkemäänsä ja etsivät omaa tietään erilaisten asioiden, tekojen ja merkkien keskellä. Yhdessä jaettu kokemus ei synnykään siitä, että katsojat olisivat vuorovaikutuksessa keskenään tai samassa tilassa, vaan siitä, että jokaisella on kyky tulkita näkemänsä omalla tavallaan ja liittää se omaan ”älylliseen seikkailuunsa”, joka on ainutlaatuinen ja jokaisella erilainen, mutta joka samalla liittää yksilöt yhteen, sillä he voivat jakaa omia ”älyllisiä seikkailujaan” toisilleen. (Rancière 2016, 24–25.) Näin vaikuttaa käyvän teoksessa *Las noches de Flores*, jossa television katselu on yksi henkilöhahmojen pääaktiviteeteistä. Jonathanin tarinasta, jota kaikki seuraavat televisiosta, tulee romaanissa koko ajan läsnä oleva aihe, vaikka Jonathan ei henkilöhahmona teoksessa esiinnykään muuten kuin muiden ihmisten puheissa ja televisioruudussa. Romaanissa, jossa henkilöhahmot vaihtavat identiteettiä kesken kaiken, fokalisaatio vaihtuu yllättäen täysin toiseen henkilöön, eikä tarinassa ole johdonmukaista juontaa, vaan erilaisia asioita, joita sattuu. Jonathanin panttivankidraama on oikeastaan ainoa asia, joka pysyy koko ajan teoksessa mukana, taustalla olevana asiana, jota kaikki ajattelevat ja josta he puhuvat, vaikkei se suoranaisesti heihin liittyisikään. Myös teoksen tasolla panttivankidraama

¹⁰⁰ La opinión pública empezó a latir con ese corazón. La noticia se volvía *leitmotiv*, todos pensaban al unísono, sufrían la misma angustia, esperaban juntos el desenlace. La totalidad tenía algo de eterno, pero eterno momentáneo, como el clima. Los que habían acumulado alguna experiencia de la vida, como Aldo y Rosa, sabían que sólo era cuestión de tiempo hasta que otra noticia reemplazara a ésta.

muodostuu ainoaksi asiaksi, joka yhdistää sen eri osia ja eri henkilöitä toisiinsa. Toisaalta keskustelu panttivankidraamasta eri henkilöiden välillä ei teoksessa saa ”älyllisten seikkailujen” jakamisen aspektia, vaan vaikuttaa jäävän pinnallisemmalle tasolle, helpoksi puheenaiheeksi, josta jutustella puolittujen kanssa. Aldon ja Rosan asiakkaiden tyypillisessä löpöttelyssä erilaiset havainnot menevät sekaisin:

Ai sieltä tulittekin te! Kuinka menee? Onpa kuuma, kylmä, kummallinen sää. Kaikki hyvin? Ettekö ottaneet lomaa? Mitä siitä poikaparasta tiedetään? Katsoitteko uutiset? Poikaraukka! Vanhemmilla on varmasti kauheaa! Humalainen, joka elämöi kadunkulmassa... Ettekö nähneet häntä? Hän on jo lähtenyt, nähtävästi. Eivät ole vieneet vielä roskia, katsokaa, minkä sekasotkun koirat saavat aikaan.¹⁰¹ (LNF, 38.)

Jonathanin tarina muuttuu samanarvoiseksi tosimaailman tapahtumien kanssa, eivätkä henkilöt tee juuri eroa sen välille, mitä he ovat nähneet kadulla ja mitä he ovat nähneet televisiossa.

Guy Debord esittää teoksessaan *Spektaakkelin yhteiskunta* (*La Société du Spectacle*, 1967), että kokemukset, jotka ihmiset ovat ennen eläneet välittömästi, ovat korvautuneet kuvilla, joita näytetään esimerkiksi mediassa. Debord pitää spektaakkelia vallan puhemiehenä, joka puhuu yksinään vallan ja järjestyksen yksinpuhelua, jolloin ihmisen ainoaksi tehtäväksi jää passiivisen vastaanottajan osa. Maailmasta on hänen mukaansa kadonnut yhteisöllisyys ja ykseys, kun ihmiset on eristetty erillisiin lokeroihinsa. Debordin mukaan spektaakkeli voi yhdistää ihmisiä toisiinsa, mutta vain erillisyydessään. Monta ihmistä voi katsoa kohti samaa keskusta, mutta he ovat yksisuuntaisessa suhteessa keskuksen, sillä keskukselta käsin syötetään heille representaatiota heidän omasta maailmastaan ja kerrotaan heille, keitä he ovat ja miten heidän kuuluu toimia. Spektaakkelin yhteiskunnassa todellinen maailma jää vähäpätöisempään asemaan, kun jalustalle nousee representaatio, jota ihmisille esitetään heistä itsestään. (Debord 2005, 30–42.) Debordin teoriaa seuraten myös Airan teosten henkilöiden voisi ajatella elävän valheessa, sillä he antavat median ohjailta puheenaiheita ja tunteita ja luoda jopa kollektiivisen psykoosin keskuuteensa. Debord näkee nimittäin vaarallisena sen, että spektaakkeli hallitsee ihmisen käsityksiä siitä, mitä he voivat tehdä tai ajatella todellisessa maailmassa (Debord 2005, 39).

Airan teoksissa median rooli ei kuitenkaan ole negatiivinen, eikä katsojia esitetä passiivisina olioina, joita representoidaan valheellisella tavalla vastoin heidän tahtoaan.

¹⁰¹ ¡Ah, vinieron ustedes! ¿Cómo les va? Qué calor, qué frío, qué tiempo loco. ¿Todo bien? ¿No se tomaron vacaciones? ¿Qué se sabe de ese pobre chico? ¿Vieron el noticiario? ¡Pobrecito! ¡Cómo estarán los padres! Ese borracho que estaba haciendo escándalo en la esquina... ¿No lo vieron? Ya se fue, por lo visto. Todavía no recogieron la basura, fíjese el desastre que hacen los perros.

Teoksissa henkilöhahmot itse vaikuttavat siihen, mitä mediaesityksissä tapahtuu. Rancièren mukaan katsominen ei ole toiminnalle vastakkainen asia, vaan itsessään aktiivista toimintaa, ihmisen olemisen tavallinen tila. Katsoja ei koskaan ota esitystä vastaan sellaisenaan, kuten ei muutakaan todellisuutta ympärillään, vaan havainnoi, valitsee, vertaa ja tulkitsee. ”Tyhmistävän logiikan” mukaan esityksen ja katsojan välillä vallitsee suora syy-seuraussuhde, ja katsoja näkee esityksessä sen, mitä sen tekijä on halunnut hänelle näyttää. Rancièren mukaan esitys ei kuitenkaan ole tiedon tai inspiraation välittämistä tekijältä katsojalle, vaan ”kolmas, jota kukaan ei omista ja jonka merkitys ei ole kenenkään hallussa”. Katsominen ja toimiminen limittyvät, eikä niitä voi eikä tarvitse erottaa toisistaan. (Rancièrè 2016, 9, 11, 20–25, 28–29.)

Tulkintani mukaan televisiota ei teoksissa esitetäkään todellisuuden representaationa, vaan se on itsessään aktiivinen toimija, joka välittäjänä rikostapauksen ja ihmisten välillä osallistuu tulkinnan ja merkityksenluomisen prosessiin. Teoksessa *La villa* sanotaan: ”Televisio ei koskaan erehdy, koska se on toimintaa itsessään”¹⁰² (LV, 86). Tulkintani mukaan television ei ajatella voivan erehtyä, sillä sen tarkoituksaan ei ole olla objektiivinen totuus. Median ja katsojan rooli pätee myös tekstin ja lukijan suhteeseen, joita on käsitelty kirjallisuustieteessä jo ennen kuin mediatutkimuksessa. Gadamer esittelee teoksessaan *Truth and method (Wahrheit und Methode 1960)* hermeneuttisen kehän, jonka mukaan lukeminen on jatkuvaa tulkintaa, jossa ihmisen ennakkokäsitykset vaikuttavat siihen, miten hän ymmärtää tekstin, ja tekstin ymmärtäminen puolestaan muuttaa ennakkokäsityksiä (Gadamer 1999, 265–271.) Tulkitsen, että Airan teoksissa korostuu lukijan/katsojan/todellisuudessa elävän subjektin rooli merkityksen muodostajana. Merkitys ei ole valmiina tekstissä eli tarinassa, eikä sen avulla yritetä manipuloida lukijaa, vaan lukija itse muodostaa merkityksen lukemisen prosessissaan.

Molemmissa Airan teoksissa hämärtyy raja toiminnan ja katsomisen välillä. Aldosta ja Rosasta kerrotaan, että ennen työtään pitseriassa he ovat viettäneet iltansa katsoen televisiota. Kertoja pohtii siirtymistä television maailmasta todellisuuteen ja jälleen televisioon:

He olisivat voineet uskoa poistuvansa representaation maailmasta ja astuvansa sisään todellisuuteen. Se oli ollut heidän työnsä utopinen vaihe, jonka Uutinen keskeytti. Oli kuin television epätodellisuus olisi tunkeutunut väkivalloin heidän öiseen kaupunkipastoraaliinsa.¹⁰³ (LNF, 65.)

¹⁰² La televisión nunca se equivocaba porque era la acción misma.

¹⁰³ Podrían haber creído que salían del mundo de la representación y entraban en la realidad. Ésa había sido la etapa utópica de su trabajo, interrumpida por la Noticia. Era como si la irrealidad de la televisión hubiera irrumpido con violencia en su nocturna pastoral urbana.

Aldo ja Rosa ovat siis kuvitelleet, että työskentely öisillä kaduilla olisi todellisempaa kuin television katsominen kotona. Uutinen Jonathanin kuolemasta tuo kuitenkin television osaksi tosimaailmaa, eikä enää ole selvää, mikä on todellisuutta ja mikä ei. Aldo ja Rosa kuljettavat pitsaa tv-kameroiden ohi, jolloin heistä itsestään tulee osa speaktaakkelia. *La villassa* taas Cabezas, Jessica ja Vanessa ovat ensin panttivankidraaman tapahtumapaikalla osana sitä, menevät sitten kahvilaan ja katsovat sitä televisiosta, jossa Cabezas tajuaa televisiokuvista slummin salaisuuden ja palaa takaisin tapahtumapaikalle. Cabezas tajuaa slummin salaisuuden nähdessään sen ylhäältä päin televisioruudussa, mutta ohjelman tekijät, jotka kuvaa lähettävät televisioon, eivät itse tajua samaa. Kohdassa näkyikin hyvin Rancièren ajatus siitä, ettei esitys ole tekijänsä suora viesti katsojalle, jossa välittyvät hänen ajatuksensa sellaisenaan. Tekijöidensä tietämättä televisiokuva paljastaa Cabezasille jotain, mitä kukaan muu kuin hän ei kuvasta voi ymmärtää, sillä muilla ei ole samoja ennakkotietoja asiasta kuin hänellä, eivätkä he sen vuoksi voi tulkita kuvaa samalla tavalla kuin hän.

Television ja yleisön suhde ei teoksissa kuitenkaan ole samanlainen. Teoksessa *La villa* television maailma nähdään erillisenä tosimaailmaan nähden, eivätkä ihmiset ymmärrä, että he voivat itsekin joutua osaksi televisiolähetystä. Cabezas ei tajua, että palatessaan tapahtumapaikalle hänestä tulee televisiokameroiden katseen kohde, jolloin poliisitkin pääsevät hänen peräänsä. Myöskään verta ja kosto janoavat katsojat eivät ymmärrä, että jos he eivät välitä siitä, kuka rangaistuksen saa, myös he itse voivat joutua rangaistuksen kohteiksi:

Hänessä [tuomarissa] oli aihetta pelkoon, mutta kukaan ei pelännyt häntä. Se saattoi johtua hänen asemastaan mediapersoonana. Myös roistot joita hän jahtasi oli ”mediatisoitu”, tai heistä tuli sellaisia siitä hetkestä kun hän puuttui asioihin, ja koko operaatio jäi kuvien valtakuntaan. [--] Sanotaan, että televisio on vaikuttanut ihmisten elämäänsä, mutta totuus on, että elämä on onnistunut säilyttämään autonomiansa.¹⁰⁴ (LV, 79.)

Teoksessa esitetään, että kun todellisuudesta tehdään mediaesitys, todellisuus samalla muuttuu osaksi kuvien maailmaa, jonka ihmiset eivät usko liittyvän itseensä. Sen sijaan teoksessa *Las noches de Flores* reaalimaailman tapahtumat ja television tapahtumat kietoutuvat toisiinsa, ja kertojakin pysähtyy pohtimaan sitä, kuinka vaikeaa on tietää, mikä on syytä ja mikä seurausta, mikä todellisen maailman tapahtumaa ja mikä sen representaatiota, kun molemmat vaikuttavat toisiinsa. Samanlainen ajatus todellisuuden ja representaation kietoutumisesta esiintyy

¹⁰⁴ Era de temer, pero nadie la temía. Eso podía deberse a su condición de personaje mediático. Los villanos que perseguía ya habían sido “mediatizados” también, o lo eran desde el momento en que ella intervenía, y toda la operación quedaba en el mundo de los imágenes. [--] Se dice que la televisión ha afectado la vida de la gente, pero la verdad es que la vida ha logrado mantener su autonomía.

hermeneuttisessa ajattelussa. Kertomuksen luodessaan yksilö ei vain tee tulkintaa todellisuudesta, vaan tuo tulkinta itsessään vaikuttaa todellisuuteen ja voi aiheuttaa reaalisen muutoksen siinä. Kertominen kietoutuu siis myös vallankäyttöön. (Meretoja 2018, 47.)

Teoksessa *Las noches de Flores* kertoja kommentoi median ja kidnappausdraaman suhdetta:

Paradoksaalista oli, että vanhempien epätoivoinen taistelu kohdistui lehdistöön, joka oli saartanut talon ja piti puhelinta varattuna. Neuvottelu sieppaajien kanssa kävi mahdottomaksi, jännitys ja draama kasvoivat eksponentiaalisesti, kukaan ei irrottautunut televisiosta... Se oli eräänlainen paheen kierre. Voidakseen samaistua, piti tietää, mutta tietäminen väärästi tapahtumat. Todellisuudessa ei ollut mitään kerrottavaa, koska ei ollut aikaa saatavilla, eikä samanaikaista kerrota.¹⁰⁵ (LNF, 65.)

Teoksessa kyseenalaistuu ajatus siitä, että todellisuudesta voisi kertoa muuttamatta samalla tapahtumien kulkua. Median läsnäolo Jonathanin kotona vaikuttaa siihen, ettei perhe pysty neuvottelemaan poikansa sieppaajien kanssa lunnasrahoista, koska puhelinlinjat ovat varattuina. Jos menneisyyden tapahtumista kertomisen mahdollisuus kyseenalaistuu teoksessa siksi, että on mahdotonta päästä menneisyyteen käsiksi sellaisena kuin se oli, nykyhetkestä kertomisen ongelmaksi muodostuu se, että kun yritetään saada tietoa, tapahtumat muuttuvat. Tulkitsenkin, että Airan teoksissa esitetään mahdottomana päästä todellisuuteen käsiksi suoraan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita pessimististä tyytymistä siihen, että kertominen on mahdotonta, vaan todellisuus esitetään nimenomaan prosessina, jossa reaali maailma vaikuttaa kerrontaan ja kerronta reaali maailmaan, ja todellisuuskokemus muodostuu niiden keskinäisen vuorovaikutuksen tuloksena. Todellisuuden ymmärtäminen on ensisijaisesti tulkintaa, niin silloin kun omia kokemuksia kerronnallistetaan kuin silloinkin kun tulkitaan annettua kertomusta (Meretoja 2018, 44). Televisio esitetään välittäjänä, jota ilman henkilö hahmot eivät pysty käsittämään todellisuutta ympärillään:

Yleisesti uhrin aikalaiset eivät ottaneet rikosta erityisen vakavasti. He eivät pystyneet siihen. Heidän mielikuvituksensa reagoimiskyvyn reunat tulivat vastaan. He tyytyivät konventionaaliin osanoton ilmauksiin, toistelivat televisiossa kuulemiaan kliseitä, huolimatta siitä, että olivat kaikki tunteneet Jonathanin, ja että heistä kuka tahansa olisi saattanut olla hänen tilallaan. Todellisuuden oli kuljettava representaationsa läpi muuttuakseen käsitettäväksi ja tuo ”kolmiomittaus” kesti ja haaroittui senkin jälkeen kun sen tarkoitus/toiminta oli päättynyt.¹⁰⁶ (LNF, 68.)

¹⁰⁵ Lo paradójico era que la lucha desesperada de los padres se libraba contra el periodismo que había cercado la casa y les tenía intervenido el teléfono. La negociación con los secuestradores se hacía imposible, el suspenso y el dramatismo crecían exponencialmente, nadie se despegaba del televisor... Era una especie de círculo vicioso. En realidad, no había nada que contar porque no había tiempo disponible, y lo simultáneo no se cuenta.)

¹⁰⁶ En general notaban que los contemporáneos de la víctima no se tomaban muy en serio el crimen. No podían. La capacidad de reacción de su imaginación tocaba sus límites. Se quedaban en las expresiones convencionales de

Todellisuuden kokeminen suoraan osoitetaan mahdottomuudeksi, ja konventionaaliset ilmaukset, kliseet ja televisio ovat tarpeellisia tapahtumien tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen.

Ajatus todellisuuden osittain fiktiivisestä luonteesta tulee esiin esimerkiksi Pedro Perdónin ammatista kerrottaessa. Hänestä kerrotaan ensin, että hän on kirjailija ja sitten, että hänen työnään on käsikirjoittaa tosi-tv -ohjelmia:

Näissä speaktaakkeleissa olennaista oli osallistujien valitseminen; tuo valinta, joka ennen oli tehty etukäteen ja enemmän tai vähemmän salassa, oli tullut yhä tärkeämmäksi, sitä oli alettu teatralisoida hienostuneemmin ja ”läpinäkyvämmiin”, niin, että yleisö sai osallistua.¹⁰⁷ (LNF, 102.)

Se, että tosi-tv -ohjelman osallistujien valitsijaa kutsutaan kirjailijaksi voi olla ironinen keino kysyä, mihin kirjallisuus on päätenyt. Tai sitten voi ajatella, että tosi-tv on korvannut kirjallisuuden. Joka tapauksessa tämä liittyy ainakin siihen, että tekemisen prosessi on tullut piilosta näkyville ja että todellisuus ja fiktio ovat kietoutuneet toisiinsa. Sen sijaan, että yritettäisiin luoda hieno lopputuote, huomio on siirtynyt tekemisen prosessiin ja siihen, että yleisö saa avoimesti osallistua. Aira onkin itse sanonut esseessään Copista, että jokaisen maailman pitää olla speaktaakkeli toisesta, ei voi olla maailmoja, joissa ei olisi toista maailmaa sisällä. Kaikki on tulkinnallisesti välittyntä. (Aira 2003, 29.) Tämä on yhteinen ajattelutapa niin Airan kirjallisuudelle kokonaisuutena kuin hermeneuttiselle teorialle.

4.3. Transformaatio uuden alun mahdollistajana

Kaikkien mahdollisten sääntöjen ja luonnonlakien rikkominen on jatkuvasti läsnä molemmissa teoksissa. Rikolliset rikkovat lakeja, taiteilijat rikkovat taiteen konventioita, ja kerronnassa kausaalisuhteet kääntyvät väärin päin ja ajan ja tilan lait hämärtyvät. Tulkintani mukaan rikollisuus, alitajunta, yö, nuoruus, luovuus ja fantasia kietoutuvat molemmissa teoksissa toisiinsa, ja ne esitetään keinoina muuttaa tunnettua todellisuutta ja luoda siihen jotain uutta. Mbaye sanoo, että sääntöjen rikkominen ja todellisuuden rajojen ylittäminen toimii keinona osoittaa mielikuvituksen valta pakokeinona todellisuudesta (Mbaye 2013, 193). Enemmän kuin pakona todellisuudesta tulkitsen itse mielikuvituksen tehtävän todellisuuden muokkaajana.

condolencia, repetían los clichés de la televisión, a pesar de que todos habían conocido a Jonathan, y que cualquiera de ellos podría haber estado en su lugar. La realidad debía pasar por su representación para hacerse inteligible, y esa “triangulación” persistía y se ramificaba, aun después de que su función había cesado.

¹⁰⁷ En estos espectáculos lo esencial era la elección de los participantes; esa elección, que antes había sido un preliminar hecho más o menos en secreto, había ido tomando más y más importancia, se la había empezado a teatralizar de modo más elaborado, y más ‘transparente’, con la participación del público.

Molemmissa teoksissa on keskeisinä henkilöhahmoina rikollisia. Rikollisten toimintaan liittyy sääntöjen rikkominen, lain ja yhteiskunnan ulkopuolella toimiminen. Sandra Contrerasin analyysissä teoksesta *La prueba* (suom. *Todiste*) tulee esiin ajatus kiusauksesta rosvoja ohjaavana voimana. Rosvot antautuvat kiusauksen valtaan ja uteliaisuus johdattaa heitä eteenpäin. He tekevät tekoja vain nähdäkseen, kuinka pitkälle voivat edetä ennen kuin vastaan tulee este. Sääntöjen rikkominen näyttäytyy kertomusta eteenpäin vievänä voimana. (Contreras 2008, 160.) Myös teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* esitetään, että sääntöjen noudattaminen saa kaiken pysymään aina samanlaisena, kun taas niiden rikkominen ja ylittäminen mahdollistaa muutoksen. Rosa ja Aldo keskustelevat pelosta transformaatioon houkuttelevana voimana:

[A]inoa ratkaisu lopulliseen vapautumiseen pelosta oli siirtyä toiselle puolelle ja muuttua rikolliseksi.

—Ketä pelkää? Varkaita? Muutu varkaaksi? Kidnappaajia? Muutu kidnappaajaksi.

Hän:

—Kuinka helpolta saat sen kuulostamaan Aldoseni. Pelkäätkö sairautta? Muutu sairaudeksi. Pelkäätkö kuolemaa? Muutu kuolemaksi.

Hän kohautti harteitaan kuin sanoakseen: 'ja miksei?'

Loppujen lopuksi onnellisuuden matka päättyi sairauteen ja kuolemaan.¹⁰⁸ (LNF, 51–52.)

Aldon puheenvuorosta tulee ilmi ajatus, että vaikka ihminen ei voi muuttua kuolemaksi, hän voi etsiä kuolemaa lähtemällä sitä vastaan. Aldolle pelko on voima, joka ajaa ihmistä eteenpäin, kohti muutosta. Sen sijaan, että yrittäisi paeta aikaa, lähteekin sitä vastaan. Moponuoret kiitävät pitkin öisiä katuja kuolemaa uhmaten. Jonathanin kohdalla kuolema tosiaan koittaa.

Rikollisuus on yhteydessä ajatukseen rajan ylittämisestä. Tulkintani mukaan rikollisuus vertautuu juuri tässä suhteessa taiteeseen. Esseessään Roberto Arltista Aira esittää ajatuksen taiteilijasta hirviönä (*monstruo*). Mariano García sanoo, että tehdessään taideteoksen taiteilija transformoi todellisuuden tekemällä siitä miniatyyrin, ja tämän seurauksena taiteilija hirviöityy. Airan teoksissa hirviöt houkuttelevat luokseen transformaatioita ja joutuvat kärsimään niitä. (García 2010, 229.) Teoksessa *Las noches de Flores* hirviönä esiintyy ihmiskauppias Aldo. Hänet esitetään aluksi eläkeläisenä, mutta sitten hän muuttuu rikolliseksi. Samanlainen transformaatio tapahtuu teoksessa *La villa*, jossa komisario Cabezas huomaa tullessaan

¹⁰⁸ [L]a única solución para liberarse definitivamente del miedo es pasar al otro lado, y hacerse delincuente. — ¿A quién le tenés miedo? ¿A los ladrones? Hacete ladrón. ¿A los secuestradores? Hacete secuestrador. Ella: -Qué fácil lo hacés Aldito. ¿Le tenés miedo a la enfermedad? Hacete enfermedad. ¿Le tenés miedo a la muerte? Hacete muerte. Él se encogía los hombros, como diciendo '¿y por qué no?'. Después de todo, el viaje de la felicidad terminaba en la enfermedad y la muerte.

umpikujaan yrityksissään ymmärtää maailmaa ja huomaa, että ainoa vaihtoehto, joka hänellä on jäljellä, on ”pahuuden tie”. Kun Cabezas huomaa, ettei hänen ole mahdollista päästä todellisuuteen käsiksi rationaalisia keinoja käyttämällä ja sääntöjä noudattamalla, hän vaihtaa toisinlaisiin keinoihin: alkaa käyttää taiteilijoille ominaisempaa tapaa eli uuden luomista. Poliisin transformaatio hirviöksi saa aikaan todellisuuden transformaation. Garcían mukaan Aira Arlt-esseessään sanoo hirviöitymisen johtuvan näkökulman muutoksesta: taiteilija hirviöityy ja luo maailmasta visioita, joissa etäisyys taiteilijan ja maailman välillä on niin lyhyt, että asiat menettävät muotonsa ja kokevat muodonmuutoksen. Transformaatio vaikuttaakin liittyvän olennaisesti juuri näkökulman muutokseen. García ottaa esimerkiksi Duchampin, jonka pisoaari muuttuu taidemuseossa taideteokseksi ja sanoo Airan tekevän kirjallisuudessa saman. Juuri näkökulman muuttaminen on se, mikä saa aikaan esineiden ja todellisuuden muuttumisen. (García 2010, 288.)

Tulkintani mukaan transformaatio liittyy olennaisesti rajojen ylittämiseen, lakien ja sääntöjen rikkomiseen. Cabezasista sanotaan:

Epäonnistumisen, rikollisuuden hitaan ja syövyttävän vaikutuksen, avioeron, väsymyksen tuhoamana, kun kaikki vaikutti olevan lopussa... hän huomasi, että hänellä oli vielä aikaa, vähän tai paljon (se oli samantekevää), hänellä oli aikaa tehdä paljon. Mutta ei yleisesti ”paljon”; juuri se oli se, mikä oli lopussa, tai oli jo loppunut: yleinen, avoin, vapaa mahdollisuus. Hänen edessään aukeni enää yksi tie, vain ja ainoastaan yksi: Pahuus. Se oli paikka, jossa mahdollistui uudistuminen ja toiminta. [--] Kun kaikki sulkeutui hänen edessään, kun kaikki meni lopullisesti kiinni... avautui vastakkainen tie, pahuuden hämärä tie, kuin toinen elämä.¹⁰⁹ (LV, 70–71.)

Pahuus on kuin toinen elämä ja uusi alku.

Muodonmuutos on kuitenkin muodoltaan kehämäinen. Tämä näkyy erityisesti Aldon muodonmuutoksessa. Aldo on unohtanut menneen elämänsä Cloroformona muuttuakseen Aldoksi. Transformaatio ei ole kuitenkaan lopullinen: ”Heidät oli yhdistänyt muodonmuutos, muodonmuutoksen myytti ja intohimo, mutta nyt Aldo oli saapunut muodonmuutoksen rajalle, hän vaikutti kiertäneen ympäri ja olevan palaamassa pimeälle alueelle, jossa liike pysähtyi...”¹¹⁰

¹⁰⁹ [D]estruido por el fracaso, por la contaminación lenta y corrosiva del crimen, por el divorcio, por el cansancio, cuando ya todo parecía terminado... descubría que todavía tenía tiempo, poco o mucho (daba lo mismo), tenía tiempo para hacer mucho. Pero no “mucho” en general; justamente eso era lo que se terminaba, o ya se había terminado: la posibilidad general, abierta, libre. A él sólo le quedaba un camino, y nada más que uno: el Mal. Ahí era dónde se abría la renovación, y la acción. [--] Cuando todo se cerraba frente a él, cuando todo se clausuraba para siempre... se abría el camino contrario, el camino tenebroso del mal, como una segunda vida.

¹¹⁰ Los había unido la transformación, el mito y la pasión de la transformación, pero ahora Aldo había llegado a un límite de la transformación, parecía haber dado toda la vuelta y llegaba a una zona oscura donde el movimiento se detenía...

(LNF, 77). Aldo on muuttanut muotonsa rikollisesta pitsaa jakavaksi eläkeläismieheksi, jota alkaa vähitellen kiinnostaa rikollisuus ja lopulta hän palaa alkupisteeseensä ja on jälleen rikollinen. Vaihtoehtona poliisien harrastamalle lineaariselle, syiden ja seurausten logiikkaan nojaavalle aikakäsitykselle, teoksessa tuleekin esiin syklinen aikakäsitys, joka liittyy usein juuri myytteihin. Sandra Contrerasin mukaan tällaiset hetket, joina maailma muuttuu maailmaksi, hullu hulluksi, argentiinalainen argentiinalaiseksi tai todellisuus todellisuudeksi, ovat toistuvia kautta Airan tuotannon. Contrerasin mukaan Airan teoksissa transformaatio toimiikin nimenomaan paluun muodossa. Todellisuus muuttuu fiktioksi, jotta fiktio muuttaisi sen jälleen todellisuudeksi. (Contreras 2008, 85–86.)

Kieltäytyminen rajoista ja niihin pysähtymisestä näkyy kummassakin teoksessa suhteessa myytteihin. Urbanit myytit ja pyhimyskultit osoittautuvat teoksissa keinoksi saada aika jatkumaan sen loputtuakin. Kultiksi kutsutaan Jumalan tai jumalten palvelua tai henkilöpalvontaa (Tieteen termipankki). Sekä *La villan* murhattu Cynthia että *Las noches de Floresin* Jonathan saavat pian kuolemansa jälkeen ympärilleen kultin, jossa heitä rukoillaan ja palvotaan. Vertauskohdaksi mainitaan molemmissa teoksissa Gilda, vuonna 1996 bussionnettomuudessa kuollut laulaja, jota ihmiset alkoivat pitää pyhimyksenä (Martín 2012, 75–76). Gilda mainitaan esimerkkinä siitä, kuinka nuorena kuoleminen tekee elämästä ikuisen:

- He ovat tehneet hänestä pyhimyksen! Rukoilevat häntä, pyytävät häneltä palveluksia...! Etkö tiennyt?
- Ihanko totta? Niin kuin Gildasta?
- Samalla tavalla!
- He ovat hulluja!¹¹¹ (LV, 69.)

Jos Jessica ja Vanessa pitävät Cynthian rukoilemista pyhimyksenä hulluutena teoksessa *La villa*, teoksessa *Las noches de Flores* Aldo ja Rosa pitävät Jonathanin muuttumista kultiksi lähes itsestään selvänä asiana:

Sinä yönä he pysähtyivät monta kertaa, siellä täällä, katsomaan maalauksia, joita oli ilmestynyt kaupunginosan seinille: 'Jonathan elää'. Erikoista kyllä, niiden maalaamista oli odotettu siihen asti, että uutinen, jossa vahvistettiin hänen kuolemansa, tuli julki. Mutta juuri siinä oli niiden merkitys. Nuorena kuolleilla oli tuollainen legendaarinen elämänjälkeinen elämä. (--) Rosa viittasi synkästi kultin syntymiseen. Niin oli käynyt Gildan kohdalla...."¹¹² (LNF, 24-25.)

¹¹¹ -¡Si la han hecho una santa! ¡Le rezan, le piden favores...! ¿No sabías? - ¿En serio? ¿Cómo a Gilda? - ¡Igual! - ¡Están locos!

¹¹² Esa noche se detuvieron varias veces, aquí y allá, a contemplar unas pintadas que habían aparecido en las paredes del barrio: "Jonathan vive". Curioso que hubieran esperado a la confirmación de la noticia de su muerte para hacerlas. Pero precisamente tenían ese sentido. Los muertos jóvenes tenían ese tipo de sobrevida legendaria. [--] Rosa se refería, oscuramente, al nacimiento de un culto. Había pasado con Gilda...

Kenties vieläkin selvemmin ajatus tulee ilmi puhuttaessa laulaja-Camellon auto-onnettomuudesta: ”[E]riskummallinen kirous näytti seuraavan tanssilaulajia, jotka säkenöivän uran jälkeen, ollessaan vähällä vaipua unohdukseen, kuolivat auto-onnettomuudessa ja muuttuivat kansanmyyteiksi.”¹¹³ (LNF, 97.) Kuolema, eli ihmisen ajan loppu, jota kohti koko elämän voi ajatella olevan juoksukilpailua, on samalla muodonmuutos, ja jonkin uuden syntymä. Liian varhain loppunut elämä muuttuu myytiksi ja jatkaa elämäänsä toisessa muodossa. Menneisyys, jota henkilöhahmoilla on vaikeaa muodostaa historiaksi, muuttuu sen sijaan myytiksi ja jatkaa myytinä uudessa muodossa elämää tulevaisuuteen.

Erilaiset pyhimyskultit ja kansanpyhimitykset ovat katolilaisten maiden alueella syvään juurtunut kulttuurillinen ilmiö, jotka auttavat hahmottamaan todellisuutta ja olemista. Kun kristinusko tuli Espanjaan, vanhat jumalhahmot naamioitiin uskonnolliseen asuun ja niiden palvomista jatkettiin (Räisänen 2004, 166). Samantapainen sekoitus tapahtui Amerikan valloituksen yhteydessä, kun katolilaiset espanjalaiset eivät saaneet alkuperäiskansojen uskoa hävitettyä. Alkuperäiskansojen jumalat sekoittuivat katolisiin pyhimyksiin ja niiden palvomista jatkettiin. (Vuola 2004, 468.) Erilaiset uskonnolliseen asuun naamioidut kansanpyhimitykset ovatkin ikivanha, mutta edelleen täysissä voimissa oleva ilmiö espanjankielisissä maissa, ja ne vaikuttavat siihen, miten todellisuutta ja aikaa hahmotetaan.

Ensimmäisissä teoksissaan Airalla oli tapana ottaa kansallisia myyttejä ja stereotyyppioita, esimerkiksi myytti intiaanien kaappaamasta valkoisesta naisesta, irroittaa ne kontekstistaan ja muuttaa ne joksikin muuksi, ja näin dekonstruoida ne. Contrerasin mukaan menneisyyden unohtaminen ja kerronnan vauhti aiheuttavat sen, että tradition mukana kulkevat stereotyypit joutuvat Airan teoksissa lähtemään maanpakoon ”Historiasta” ja pakenemaan niin kauas, että aika lopulta pysähtyy tai katoaa ja stereotyypistä tulee pysähtynyt kuva. Näin stereotyypistä tulee kuva ja historia muuttuu myytiksi. Myöhemmissä teoksissa, kuten Floresiin sijoittuvassa teoksessa *La guerra de los gimnasios* (1993) historiallisen tai kansallisen myytin sijaan kysymyksessä on nykyaikainen taru tai kertomus. (Contreras 2008, 90–92.) Teoksessa *Las noches de Flores* aiheena ei olekaan esimerkiksi kansallisen myytin uudelleenkirjoittaminen, vaan pikemminkin kysymys siitä, kuinka myytit syntyvät. Tulkintani mukaan myytti esiintyy teoksessa tapana hahmottaa menneisyyttä, mutta myös keinona ylittää raja ja jatkaa eteenpäin silloinkin, kun jatkamisen pitäisi luonnonlakien mukaan olla mahdotonta. Garcían mukaan

¹¹³ [U]na maldición extraña parecía perseguir a los cantantes bailaneros, que después de una fulgurante carrera, cuando estaban a punto de volver a la nada, morían en la ruta y se volvían mitos populares.

metamorfoosin pohjalla onkin Airan teoksissa halu jatkaa kertomista. Metamorfoosin voi nähdä huijauksena, jonka tarkoituksena on estää kuoleman aiheuttama epäjatkuvuus. (García 2010, 227.) Garcían mukaan Airan koko tuotanto puhuu Argentiinan lopullisesta tuhosta, maailmanlopusta, kirjallisuuden lopusta ja romaanin lopusta, joita nykyaikana jatkuvasti povataan. Sen sijaan, että hyväksyisi lopun, Airan kertomuksissa aika kuitenkin keksii aina keinon kokea mutaatio, transformaatio tai jakautuminen, jonka avulla se ylittää rajat ja jatkaa kulkuaan, ehkä toisessa muodossa. (García 2006, 12.) Kuten Contreraskin sanoo, myytin syntymiseen liittyy ajan pysähtyminen. Tämä liittyy nähdäkseni historian ja myytin aikakäsitysten erilaisuuteen. Kun historia ajatellaan yleensä linjana, jossa tapahtumat seuraavat toisiaan ja jonka tulkinnat myös jatkuvasti muuttuvat riippuen siitä, kuka sen kirjoittaa, myytti pysyy aina samana ja sisältää merkityksen itsessään. Jotta myytti voi syntyä, ajan täytyy lakata hetkeksi kulkemasta, kuten käy esimerkiksi Jonathanin kuoleman kohdalla.

Mircea Eliaden mukaan myyttinen aikakäsitys on primitiiviselle ja arkaaiselle ihmiselle ominainen tapa käsittää aika. Toisin kuin historiallinen aika, jossa muistamiselle annetaan arvo ja tapahtumat saavat merkityksen ainutkertaisuudessaan ja toistumattomuudessaan, myyttinen aikakäsitys pyrkii vastustamaan historiaa ja riistää ajalta sen merkityksen. Tämä tapahtuu toiston kautta. Primitiivinen ihminen ei kuvittele merkityksen piilevän yksittäisissä tapauksissa, vaan merkitys on muinaisen ykseyden ajan tapahtumien toistamisessa riittien ja rituaalien avulla. Useimpien primitiivisten kansojen kulttuuriin liittyy riittejä, joiden tarkoituksena on hävittää menneisyys ja esimerkiksi kuluneen vuoden tapahtumat ja aloittaa aika uudestaan alusta yrityksenä palauttaa myyttisen alkuajan eli maailman luomishetken järjestys ja ykseys. Menneisyyden tapahtumat muuttuvat lineaarisen kirjoitetun historian sijaan myyteiksi ja arkkityypeiksi, joiden ajatellaan toistuvan yhä uudestaan. (Eliade 1993, 73.)

Väitän, että Aira leikittelee ajatuksella maailmanlopun ja uuden maailman luomisen hetkestä, joka liittyy 2000-luvun historialliseen tilanteeseen ja ajatusmaailmaan sekä kysymykseen kirjallisuuden luomisesta. Nähdäkseni teoksessa *La villa* on voimakas maailmanlopun tunnelma, kun taas teoksessa *Las noches de Flores* maailmanloppu on jo tullut ja henkilöahmot yrittävät selviytyä sen keskellä. *La villan* loppupuolella alkaa sataa luonnottomalla voimalla, vesi nousee aiheuttaen vedenpaisumuksen ja koko kaupunginosa alkaa peittyä veden alle. Kertoja kuvailee veden nousua kauhistelevin sanankääntein lähes joka toisessa kappaleessa, puhuu Mooseksesta ja maailmanlopusta. Vedenpaisumus on useissa kulttuureissa, myös kristinuskossa, tunnettu maailmanloppuun liittyvä myytti, jonka ajatuksena

on syntisen kansan poispyyhintä. Myyteissä maailmanloppua edeltää yleensä kaaos ja pahuuden valta. Aika on muuttunut huonoksi tai heikentynyt, joten se täytyy puhdistaa aloittamalla alusta. Menneisyyden muututtua huonoksi sitä ei siis palata korjaamaan, vaan todellisuus luodaan uudestaan. (Eliade 1993, 61, 72, 74.) Samantapainen tilanne on nähdäkseni teoksessa *La villa*. Se, ettei menneisyyttä voi korjata, vaan se pitää luoda uudestaan on myös Airan kirjallisuuskäsitykselle ominainen piirre (esim. Contreras 2008, 31–32). Mariano Garcían mukaan Airan kerronnalle ominaisinta on jatkuvuuden korostaminen. Kertomuksen täytyy mennä eteenpäin, ja jatkuvuuden vaatimus, kieltäytyminen törmäämästä rajoihin, aiheuttaa todellisuuden vääristymisen. (García 2010, 1993.) Tämä ei nähdäkseni tarkoita kertomuksen harmonisuutta, vaan sitä, että aina täytyy tapahtua jotain uutta, vaikkei se liittyisikään edellisiin tapahtumiin. Kerronnan voisikin ehkä nähdä myös keinona taistella ajan rajallisuutta vastaan. Ajan luonteeseen kuuluu olennaisesti se, että se loppuu. Niin pyhimyskultit kuin taiteenkin voi nähdä keinona vastustaa ajan lopullisuutta. Pyhimyskulteilla pidetään elossa kuollutta ihmistä olemalla riittien kautta yhteydessä myyttiseen aikaan tai ikuisuuteen, kirjallisuudessa taas mennyt aika säilyy elossa kirjoitetussa muodossa.

Laddagan mukaan Airan kertomukset kiihtyvät ja muuttuvat intensiivisiksi loppua kohden ja päättyvät usein lukijan odotukset pettäen, vastaamatta kertomuksen aikana esiin nousseisiin kysymyksiin. Toisin kuin García, joka sanoo, että Airan kirjat kieltäytyvät loppumasta, eikä edes maailmanloppu saa tekstiä päättymään (García 2010, 220), Laddaga kuvaava Airan loppujen olevan kuin ylikuumentunut moottori, joka kiihtyy kiihtymistään, räjähtää ja sitten sammuu. Tällaiset väkivaltaiset, räjähtävät loput ovat Laddagan mukaan keino kuvata ”paluu maailmaan”, joka mahdollistaa maailman näkemisen kirkkaana ja suoraan. Todellisuuden voi nähdä hetken sellaisena kuin se on tekstin rikkoessa rajansa. Ajatuksena on, että teksti muokkaa lukijaa, ja saa näin aikaan pieneksi hetkeksi muutoksen tämän maailmassa olemisen tavassa. (Laddaga 2007, 124.) Tutkijoiden ajatukset eivät välttämättä ole vastakkaisia, sillä Airan loppuja voi tulkita eri tavoin. Garcían ajatus, jonka mukaan teksti kieltäytyy loppumasta, on mielestäni näkyvässä teoksessa *La villa*, joka päättyy yhtäkkiä, melkein kesken tuomari Plazan puheen, jossa hän julistaa taistelun vasta alkaneeksi. Tällainen loppu voi olla tyypillinen seikkailukirjalle, johon olisi tulossa jatko-osa, ja se kenties onkin viittaus genreen. Teos *La villa* on myös lopultaan huomattavan pessimistinen, sillä siinä sanotaan, että vaikka todellisuus voi muuttua hieman, todellista mullistusta ei tapahdu: köyhät jäävät köyhiksi. Maailmanlopun jälkeen ei teoksessa ala uutta, parempaa maailmaa, vaan sama taistelu jatkuu.

Las noches de Flores puolestaan kiihtyy kohti loppua ja päättyy yhtäkkiä kuin seinään rakkaustarinana, jonka puolestaan voi nähdä ironisena viittauksena konventionaalisen rakkausromaanin loppuun, mutta toisaalta myös todellisena transformaationa.

Sandra Contrerasin mukaan juuri rakkaus on Airan teoksissa usein selittämätön voima, joka mahdollistaa sen, että todellisuus muuttaa muotoaan. Rakkaus liittyy mielikuviin ja muutokseen, sekä voi toimia impulssina, joka synnyttää kokonaan uuden maailman. (Contreras 2008, 151–152.) Contrerasin ajatusta seuraten voi ajatella, että teoksessa *La villa* Maxin toiminnan moottorina on juuri lähimmäisenrakkaus slummin asukkaita kohtaan, ja tuo mysteerilliseksi ja käsittämättömäksi kuvattu voima on se mikä saa liikkeelle kaikki tapahtumat ja koko romaanin, sillä romaani alkaa nimenomaan Maxin työstä, joka perustuu lähimmäisenrakkaudelle. Näin todellisuus muuttuu, samoin kuin ajatus siitä, mikä on työn merkitys.

Jos teoksessa *La villa* rakkauden voima on se, mikä saa tarinan käyntiin, teoksessa *Las noches de Flores* se puolestaan on kertomuksen loppupiste:

Liike vapautui tarkoituksellisuudestaan, muuttui tavoitteettomaksi ja puhtaaksi kuin rakkaus, joka sen oli aloittanut. Kenties ylhäältä tulevalle katseelle mopojen kiertokulut muodostaisivat sanoja, salaisen viestin, joka sanoisi:

WALTER

RAKASTAA

DIEGOA

Tai sitten, alhaalta päin katsottuna:

DIEGO

RAKASTAA

WALTERIA¹¹⁴ (LNF, 139.)

Samoin kuin teoksessa *La villa*, kuvakulma vaihtuu ja kaupunkia katsotaan ylhäältä, taivaalta käsin. Tämän jälkeen kerrotaan, että Puhdas Rakkaus loi uutta energiaa, joka sai tähdet järjestäytymään uudestaan ja synnyttämään uuden tähtikuvion juuri Floresin kaupunginosan yläpuolelle. Kyseessä on siis täydellinen transformatio, jossa jopa tähdet vaihtavat paikkaansa. Tämä saa ajattelemaan, että Aldon povaama rakkauden valtakunta on lopulta koittanut, ainakin romaanin sisällä.

Rakkauden vaikeuden kerrotaan piilevän kuitenkin siinä, että on unohdettava menneisyys ja luovuttava omasta identiteetistään. Teoksessa *Las noches de Flores* Aldo

¹¹⁴ El movimiento se liberaba de la finalidad, se hacía desinteresado y puro como era puro el amor que lo había iniciado. Quizá para una mirada desde lo alto los recorridos de las motos formaran palabras, un mensaje oculto que diría: WALTER / AMA / A / DIEGO / O bien, mirando desde abajo: DIEGO / AMA / A / WALTER

pohdiskelee, että rakkauden valtakunta on tulossa, mutta että sen saapumiselle on yksi este: ihmisten kieltäytyminen lakkaamasta olemasta se, joka he olivat: ”Jokainen aina sulkeutuneena henkilöllisyyteensä, muistoihinsa, mielipiteisiinsä, aivan kuin ne olisivat niin arvokkaita!”¹¹⁵ (LNF, 76). Nähdäkseni tämä liittyy alussa esitettyyn ajatukseen välitilasta lähtemisen vaikeudesta. Toiminta, samoin kuin rakkaus, vaativat alkaakseen rohkeutta ja jopa väkivaltaa:

Rikollisuus, väkivalta, hillitön epätasa-arvo eivät huolestuttaneet häntä: ne olivat osa elämää ja rakkaus tarvitsi niitä. [--] [H]än ajatteli, että raakuuden, ja tarvittaessa kauhunkin, pitäisi painottua vielä enemmän, jotta rakkaudesta tulisi tavoite, ja se olisi sen arvoista.¹¹⁶ (LNF, 75.)

Jotta rakkaus voi voittaa, ihmisen olisi Aldon mielestä kyettävä luopumaan historiastaan ja identiteetistään, kaikesta, joka tekee hänestä oman itsensä. Ajatuksessa tulee ilmi, että jos haluaa tekojensa todella muuttavan jotain, on oltava valmis muuttamaan myös itseään. Tämäkin liittyy hermeneuttiseen kehään: ihmisen ennakkokäsitykset maailmasta ja itsestään vaikuttavat hänen ymmärrykseensä toiminnan mahdollisuuksista, mutta hänen toimintansa puolestaan muokkaa ennakkokäsityksiä, ja toiminta on osa jatkuvaa ymmärtämisen prosessia. Aldon mukaan ihmiset ovat kuitenkin liian mukavuudenhaluisia.

Nähdäkseni ajatus sääntöjen noudattamattomuudesta vertautuu rikollisuuden lisäksi olennaisesti kirjallisuuteen ja taiteeseen. Rikollisille ja taiteilijoille on yhteistä todellisuuden katsominen toisesta kulmasta, rajojen rikkomisen sekä mielikuvituksen vallassa toimiminen. Juuri se, että rikollisten toimintaa ohjaa fantasia, eli mielikuvitus tai haave, on syy sille, että poliisin on vaikea seurata heidän tekojaan tai ymmärtää heidän toimiensa logiikkaa. Mamaní pohtii:

Rikokset suoritetaan fantasian voimalla, ja kuinka saada selville yksi fantasia ajatusten valtamerestä, joka peitti maailman? Oli pelattava sattumien ja yhteyksien peliä. Yleensä sattumaan ei luoteta sen arvaamattomuuden vuoksi; se, mitä ei oteta huomioon on, että sattuma, oman toimintatapansa vuoksi, ei koskaan petä.¹¹⁷ (LNF, 114.)

Teoksen *Las noches de Flores* lopussa kirjailija Ricardo Mamaní keskusteleekin nykytaiteesta kuvanveistäjän kanssa. Kuvanveistäjän mielipiteistä kerrotaan, että hänelle nykytaide on

¹¹⁵ Cada cual encerrado para siempre en su personalidad, en sus recuerdos, en sus opiniones, ¡como si valieran tanto!

¹¹⁶ El crimen, la violencia, la desigualdad rampante, no lo alarmaban: eran parte de la vida y el amor los necesitaba. [--] [P]ensaba que la crueldad, y el horror si era necesario, deberían acentuarse más todavía, para que el amor fuera un destino, y valiera la pena. (LNF, 75.)

¹¹⁷ Los crímenes se cometían a fuerza de fantasías, ¿y cómo descubrir una fantasía en el océano de pensamientos que cubría el mundo? Había que jugar el juego del azar y de las conexiones. En general se desconfía del azar por su cualidad de imprevisible; lo que no se tiene en cuenta es que el azar, por su funcionamiento mismo, no falla nunca.

verrattavissa suorastaan rikollisuuteen, sillä siitä puuttuu niin tekninen osaaminen kuin työmoraalikin, ja taiteilijoita on liian paljon. Keskustelussa tulee ilmi huoli siitä, että mikä tahansa voi olla taidetta ja kuka tahansa voi olla taiteilija. Kuvanveistäjän huolena on se, ettei taiteella ole enää mitään arvoa, jos mikä tahansa voi olla mitä tahansa, eikä sillä, mikä on olemassa, ja sillä, mitä ei ole olemassa, ole enää minkäänlaista eroa. Pelkona vaikuttaa olevan, että jos mikä tahansa on taidetta, millään ei ole enää mitään merkitystä. Sen sijaan Ricardo ajattelee, että se tarkoittaa, että kaikki voi olla merkityksellistä. Perinteinen taiteilija teki huolellista työtä, käytti paljon aikaa työhönsä. Nykyaikainen taiteilija saattaa ottaa valmiina maailmassa olevan esineen ja sanoa, että se on taidetta. Ricardo Mamaní sanoo, että näin asia on, mutta pitää nykytaiteesta juuri, koska sillä on voimaa luoda jotain uudenlaista: ”Taide etsii aina jotain uutta, ja uusi on identifioitunut erilaisuudeksi. Syyt ja seuraukset ovat kääntyneet ympäri, ja nyt riittää, että jokin on erilaista.”¹¹⁸ (LNF, 126.) Syiden ja seurauksien kääntyminen ympäri, joka jollain lailla nolaa tai pysäyttää ajan, nähdään siis mahdollisuutena jonkin uuden syntymälle.

Kummassakin teoksessa tulee esiin ajatus siitä, että kausaalisuhteiden hävitessä itse aika katoaa. Teoksessa *La villa* kertoja pohtii:

Tuo aika ei ollut tyhjä: se ei koskaan ole sitä, eikä voi sitä olla. Ja erikoisinta on, että asiat, jotka tapahtuvat sen täyttämiseksi ovat omituisia, odottamattomia, sanotaan että nekin olivat järjestettyinä aikaan sattumanvaraisesti, vaikkakin joskus niin, että syyt tulivat ennen seurauksia... Mutta koska se, mikä aikaa määrittää on toisiaan seuraavien syiden ja seurausten järjestys, kun ne vaihtavat paikkaa, on kuin aika kumoutuisi.¹¹⁹ (LV, 31.)

Lainauksessa sanotaan, että aikaa määrittävät erityisesti syyn ja seurauksen suhteet, ja kun ne kääntyvät ympäri, aikakin katoaa. Syitä ja seurauksia käsitellään kohdassa kuin matemaattista laskutoimitusta, jossa eri numerot kumoavat toisensa ja lopputulokseksi tulee nolla. Kohdan voi tulkita niin, että ihmisen tapa ymmärtää ja määrittää aikaa on nimenomaan lineaarisena linjana, jossa syyt ja seuraukset seuraavat toisiaan. Kun tämä linja ei enää päde, ihmiselle tulee olo, että aikaa ei ole. Kohdan voi tulkita kenties ironisena. Ehkä tässä on ironiaa tai kritiikkiä sitä vastaan, että aika voitaisiin määrittää kausaalisuhteiden kautta. Menehän aika eteenpäin ilman kausaalisuhteitakin. Kausaalisuhteet ovat enemmänkin ihmisen keino merkityksellistää

¹¹⁸ El arte está buscando siempre lo nuevo, y lo nuevo ha terminado identificándose con lo distinto. Se ha producido una reversión de causas y efectos, y ahora basta con que sea distinto.

¹¹⁹ Ese tiempo no estaba vacío: nunca lo está, ni puede estarlo. Y lo más curioso es que las cosas que suceden para llenarlo son raras, inesperadas, es decir que ellas también están colocadas en el tiempo en un orden casual, a veces poniendo los afectos antes que las causas... Pero como lo que define al tiempo es la sucesión ordenada de causas y efectos, cuando intercambiaban sus lugares es como si el tiempo se anulara.

aikaa kuin ajan luonteeseen kuuluva piirre. Kun kausaalisuhteet eivät enää päde, ajan luonne suorana linjana kuitenkin kyseenalaistuu.

Myös teoksessa *Las noches de Flores* esitetään ajatus siitä, että seuraukset tulisivat ajallisesti ennen syitä, taide ennen todellisuutta, jota se kuvaa. Riccardo Mamaní sanoo isäntävälleen, että nykyään voi olla varma siitä, että mikä tahansa todellisuuden kokoonpano on ennakoitu jo taiteessa ja myöhemmin hän ehdottaa, että siitä voi olla apua esimerkiksi rikosten ratkaisemisessa: ”Esimerkiksi rikos, joka täytyy ratkaista. Mitä tapahtui? Kuka sen teki? Ratkaisu on jo jossakin taideteoksessa, voisin lyödä vetoa! Täytyy vain osata nähdä (mutta taidetta on niin vaikeaa nähdä)...”¹²⁰ (LNF, 127.) Tässäkin ilmenee ajatus, että ajan kääntäminen ympäri koituu sen tuhoksi, ja ajan tuhoaminen onnistuu nimenomaan taiteen avulla. Toisaalta samalla myös todellisuuden ja taideteoksen roolit kääntyvät ympäri. Kenties tämä onkin keino sanoa, että taideteos ei ole alisteinen todellisuudelle, eikä sen kopio, vaan voi jopa edeltää todellisuutta, sillä taideteos luo koko ajan todellisuutta. Tulee esiin ajatus todellisuudesta sekoituksena, jota ei voi käsittää suoraan, sillä todellisuuskokemukseen vaikuttavat niin fiktiiviset kertomukset, taideteokset, myytit kuin televisio ja mediakin.

Ihmisen oleminen ajassa on olemista kohti kuolemaa, samoin kuin kertomuksen oleminen on matka kohti loppua tai maailmanloppua. Airan teoksissa loppu ei kuitenkaan ole lopullinen, vaan kerronnan ja taiteen avulla on mahdollista saada aikaan todellisuuden transformaatio. Taidetta verrataan rikollisuuteen, sillä molemmat ylittävät sääntöjä ja luonnonlakeja muuttaakseen todellisuuden toisenlaiseksi. Ajan loputtua todellisuus jatkaa olemistaan uudessa muodossa, myyttinä, legendana, kertomuksena tai taideteoksena, joka vuorostaan muuttaa tulevaisuuden todellisuutta. Todellisuus ja siitä tehty kertomus ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään ja luovat toisiaan uudestaan kerran toisensa jälkeen.

¹²⁰ Por ejemplo, un crimen a resolver. ¿Cómo pasó? ¿Quién lo hizo? ¡Ya está resuelto en alguna obra de arte, podría apostar! Sólo hay que saber verlo (pero es tan difícil ver el arte)...

5. LOPUKSI

César Airan teoksista on vaikeaa tehdä lopullisia tulkintoja niiden ristiriitaisuuden, paradoksaalisuuden ja ironisuuden vuoksi. Eri tutkijat ovat tulkinneet teoksia lähes vastakkaisilla tavoilla, ja tässäkin tutkielmassa on tullut esiin se, miten eri tavoin samoja kohtia voi ymmärtää. Tutkielmassani olen kuitenkin osoittanut, että Airan 2000-luvun vaihteessa ilmestyneitä teoksia on mielekästä analysoida suhteessa myöhäismodernin ihmisen todellisuuskäsityksen fragmentoitumiseen. Airan teosten maailma on sattumanvarainen ja sekava, jopa kaoottinen. Harmonisen kokonaisuuden sijaan kertomus on Airalla lukuisiin eri suuntiin haarautuva labyrintti. Tulkintani mukaan yhdeksi tärkeimmäksi kysymykseksi teoksissa nouseekin se, kuinka ihminen ymmärtää ja merkityksellistää todellisuutta, joka itsessään vaikuttaa usein sattumanvaraiselta ja merkityksettömältä.

Airan teosten maailmassa lähes kaikki ajan säännöt menevät rikki. Aika juoksee, hidastelee, pysähtyy, lähtee uudestaan liikkeelle ja jopa kääntyy ympäri kumoten itsensä. Teoksissa ajan mahdollisuuksilla leikitellään jatkuvasti, ja kysytään erilaisia aikaan liittyviä kysymyksiä. Kertoja ja henkilöhahmot pysähtyvät pohtimaan ajan kulun epäuskottavuutta ja heidän todellisuutensa haarautuvat eri ulottuvuuksiin, joissa aika kulkee eri tahdissa. He ovat ahdistuneita ja hämmentyneitä ajan edessä ja yrittävät saada siitä kiinni sen jatkuvasti juostessa pakoon.

Airan teosten temaattisia kysymyksiä on vaikeaa analysoida ottamatta huomioon niiden yhteyttä kerronnallisiin kysymyksiin. Monet tapahtumat, jotka vaikuttavat aluksi muulta, käsittelevätkin tarkemmin ajatellen kerrontaa tai ovat metatason viittauksia teoksen itsensä syntymiseen. Sattumanvaraisten tapahtumien täyttämässä surrealistisessa todellisuudessa suurimmaksi kysymykseksi nousee kerran toisensa jälkeen, miten todellisuudesta voi kertoa ja miten siitä voi tehdä merkityksellisen.

Tässä tutkielmassa olen käsitellyt aikaa, tilaa ja kerrontaa eri näkökulmista. Ensimmäisessä luvussa käsitelin kysymystä todellisuuden sattumanvaraisuudesta ja kaoottisuudesta suhteessa ihmisen yritykseen löytää siitä merkityksellisiä linjoja. Tulkitsin, että teoksissa asettuu kyseenalaiseksi mahdollisuus löytää todellisuudesta jokin valmis merkitys, ja että merkityksenantaminen esitetään ennen kaikkea luomisprosessina. Toisessa alaluvussa puolestaan käsitelin historiankirjoitusta keinona luoda kuva todellisuudesta. Kummassakin teoksessa on esillä kysymys historian ja ajan suhteesta ja historia esitetään ajan vääristyneenä

kuvana. Analysoin teosten historiakäsityksiä suhteessa ajan merkityksellistämiseen, ja päädyin tulokseen, että vaikka teoksissa esitetään, että historiasta ei voida luoda totuudenmukaista kokonaiskuvaa, on kuitenkin mahdollista kuvata ihmisen kokemuksia tietyssä historiallisessa tilanteessa.

Toisessa luvussa keskityin aikaan suhteessa 2000-luvun alun historialliseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen, tilaan ja liikkeeseen. Ensimmäisessä alaluvussa käsitelin teoksen *La villa* slummiä muusta yhteiskunnasta erillisenä maagisia piirteitä saavana tilana, jossa on oma aikansa. Slummi esitetään kaupungin alitajuntana, joka näkee kaiken, mutta jota kukaan ei näe. Toisessa alaluvussa käsitelin henkilöhahmojen aikakäsityksiä suhteessa 2000-luvun kiihtyvään kehitykseen. Henkilöhahmot yrittävät epätoivoisina pysyä ajan perässä, mutta aika jättää heidät jatkuvasti jälkeensä. Nähdäkseni teoksessa *Las noches de Flores* kaupunki toimii myös vertauskuvana todellisuudelle, sillä se ei pysy paikallaan, vaan on alituisessa muutoksen tilassa. Viimeisessä alaluvussa aiheena on nostalginen aikakäsitys lineaariselle, kehityksen ja vauhdin ajalle vaihtoehtoisena aikana.

Viimeisessä luvussa aiheena on toiminta sekä toiminnan ja lukemisen tai katsomisen välinen suhde. Analysoin henkilöhahmojen kokemuksia mahdollisuuksistaan toimintaan sekä tavoitteellisen toiminnan ja improvisaation eroja. Toisessa alaluvussa käsitelän toimintaa suhteessa nykyhetkestä kertomiseen television kautta. Kummassakin teoksessa on tapahtumien todellisuuden lisäksi television todellisuus ja ne ovat kietoutuneita toisiinsa. Viimeisen alaluvun aiheena on sääntöjen rikkominen ja rajojen ylittäminen, joiden tulkitsin johtavan transformaatioihin, jotka mahdollistavat niin muutoksen kuin ajan ja kertomuksen jatkumisen lopun jälkeenkin.

Yllättäväksi tutkielman tekemisen aikana osoittautui se, kuinka erilaisia käsityksiä ajasta, tilasta ja todellisuuden ymmärtämisestä teoksissa *La villa* ja *Las noches de Flores* on, vaikka niissä aluksi vaikuttaa olevan paljon samaa. Suurimmaksi eroksi osoittautui se, että *La villa* sijoittuu yhteiskunnallista kriisiä edeltävään aikaan, jolloin yhteiskunnassa, samoin kuin kertomuksessa, on yllä vielä näennäinen järjestys, ja kaaos muhii piilossa kaupungin marginaaleissa. *Las noches de Flores* taas sijoittuu avoimen kaaoksen keskelle, jossa mikään ei ole enää sitä miltä näyttää, ja kriisi esitetään jopa positiivisena mahdollisuutena uudenlaiseen vapauteen, joka synnyttää muutoksen. Teos *La villa* on huomattavasti pessimistisempi, sillä sen lopussa todellisuus ei kaikista seikkailuista ja maailmanlopun speaktaakkelista huolimatta suuremmin muutu. Sen sijaan teoksessa *Las noches de Flores* kriisi on johtanut karnevalistiseen

kaaokseen, jossa kaikki kääntyy ylös alaisin ja mistä tahansa tulee mahdollista, jopa tähtien siirtymisestä radoiltaan.

Airan teokset osallistuvat selvästi laajempaan keskusteluun siitä, mitä on nykykirjallisuus, ja mikä on kertomus. Teoksissa näkyy niin 1900-luvun puolivälin kirjallisuudelle tyypillinen ajatus todellisuuden merkityksettömyydestä ja sattumanvaraisuudesta, mutta myös uudenlainen optimismi ja usko muutokseen, kehitykseen, uusien yhteisöjen syntyyn ja mielikuvituksen ja tarinankerronnan voimaan todellisuuden merkityksellistämiseksi. Ihmisen ja todellisuuden suhde osoittautuu teoksissa ristiriitaiseksi, käsittämättömäksi, mutta dialogiseksi, monenlaisten kerrontamallien välittämäksi prosessiksi, jossa ihminen ei saa todellisuudesta, tilasta tai ajasta selkeää kuvaa, mutta ei silti koskaan lakkaa yrittämästä ymmärtää.

Vaikka César Airan tuotantoa on tutkittu paljon, teoksia *La villa* ja *Las noches de Flores* ei ole aiemmin tutkittu siltä kannalta, mitä ne kertovat 2000-luvun taitteen aika- ja tilakokemuksista ja ihmisen yrityksistä ymmärtää heitä ympäröivää todellisuutta. Tutkielma tuokin uuden näkökulman Aira-tutkimukseen ja osoittaa, että Airan teoksia on mielekästä käsitellä siitä näkökulmasta, mitä ne sanovat ihmisen ja todellisuuden suhteesta. Kun aiempi tutkimus on joko korostanut Airan teosten tekstuaalisuutta ja irrallisuutta reaali maailmasta tai käsitellyt niitä suoranaisena kuvauksena tosimaailman ongelmista, tässä tutkielmassa näkökulmana oli erityisesti suhde todellisuuden ja sen kuvaamisen välillä. Tulkitsin, että Airan teoksissa korostuu nimenomaan todellisuuden luonne jatkuvasti muuttavana, fiktion ja toden sekoituksena, jossa ei ole mahdollista vetää selkeitä rajoja reaali maailman ja siitä tehtyjen kertomusten, representaatioiden ja teosten välille. Voisi sanoa, että todellisuus on luonteeltaan epätodellinen, sillä todellisuus itsessään on jatkuva luomisen prosessi.

Tutkielma avaa paljon mahdollisuuksia jatkotutkimukselle, sillä myös muita Airan teoksia voisi käsitellä tässä esitetystä näkökulmasta. Tätä tutkielmaa puolestaan voisi laajentaa ottamalla mukaan muita Airan Floresin kaupunginosaan sijoittuvia teoksia, kuten *La mendiga*, *La guerra de los gimnasios*, *Los fantasmas* (suom. *Aaveet*) ja *La prueba* (suom. *Todiste*). Teosten *La villa* ja *Las noches de Flores* tutkimista voisi jatkaa ottamalla huomioon henkilö hahmojen väliset erilaiset käsitykset todellisuudesta ja heidän keskustelunsa ja kysyä, muodostuuko todellisuus intersubjektii visesti vai käsittääkö jokainen henkilö hahmo todellisuuden ja siinä olemisensa omalla tavallaan. Lisäksi olisi kiinnostavaa pohtia tarkemmin surrealististen piirteiden yhteyttä teosten todellisuuskäsityksiin, ja sitä, mitä ne sanovat

alitajunnan merkityksestä ihmisen ymmärrykselle. Myös katseen merkitys ja erilaiset perspektiivit ovat aihe, jonka analysointia voisi jatkaa ja syventää, samoin kuin kysymys siitä, onko minkään täysin uuden luominen teosten taidekäsitteiden mukaan mahdollista, vai onko taide ja kirjallisuus aina vanhojen asioiden yhdistelemistä uudella tavalla.

Las noches de Floresin ensimmäisellä sivulla Floresin kaduilla ajavien poikien armeijaa verrataan hiiriin laboratorion labyrintissa. Ricoeurin mukaan romaani muotona on itsessään kuin kokeilulaboratorio, jossa konventioita heitetään syrjään jatkuvasti (Ricoeur 1985, 7), ja jo Lukács korosti muodon etsimistä romaanille ominaisena piirteenä (Lukács 2006, 72–73). Nähdäkseni onkin mielekästä käsittää Airan teokset osana romaanikirjallisuuden jatkumoa, joka jatkaa romaanimuodolle ominaista pohdintaa ihmisen suhteesta todellisuuteen sekä kielen ja kerronnan mahdollisuudesta kuvata todellisuutta. Toisin kuin Contreras, jonka mukaan Aira hylkää menneisyyden täysin ja esittää vaihtoehdoksi puhtaan toiminnan ja uuden luomisen, tulkitisin, että todellisuuskokemus muodostuu teoksissa todellisuuden ja siitä tehtyjen kertomusten, kuvien ja esitysten jatkuvasti muokkautuvana vuoropuheluna, jossa mielikuviutus, myytit, mediatodellisuus ja taide ovat yhtä tärkeitä kuin oikeasti tapahtuvat asiat.

Vastauksena kysymykseen siitä, miten kirjoittaa, kun kaikki on jo kirjoitettu, Aira esittää ainoaksi vaihtoehdoksi kirjoittamisen jatkamista, sillä todellisuuden kuvaaminen ja siitä kertominen on ihmiselle ominainen tapa ymmärtää todellisuutta. Teoksissa tulee esiin ajatus, että on ylitettävä ajan ja historian asettamat esteet luomalla itsensä, eli kirjallisuus, aina uudestaan. Teosten suhde menneisyyteen ei nähdäkseni ole negatiivinen, sillä vaikka teoksissa esitetään muistaminen valheellisena ja unohtaminen vapauden mahdollistajana, joka saa menemään eteenpäin, täydellinen unohtaminen esitetään mahdottomuutena. Vaikka menneisyyttä ei tiedostaisikaan, eikä siihen palaaminen ole mahdollista, se vaikuttaa ihmisten tekoihin ja nykyhetken tapahtumiin jatkuvasti ja oleminen, todellisuuden ymmärtäminen ja siinä toimiminen ovat aina suhteessa niin menneisyyteen kuin tulevaisuuteenkin.

LÄHTEET

PRIMAARILÄHTEET

Aira, César 2001, *La villa (=LV)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

----- 2016 (2004), *Las noches de Flores (=LNF)*. Barcelona: Penguin Random House.

SEKUNDAARILÄHTEET

Aira, César 2003 (1991), *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.

----- 2013 (2010), “Sobre el arte contemporáneo”. – *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*. Buenos Aires: Penguin Random House, 11–55.

Andermann, Jens 2015, “Lugares de la crisis: la composición de lo urbano”. – Jens Andermann, *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 63–110.

Augé, Marc 2008, *Non-places – an introduction to supermodernity (Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité 1992)*. Trans. John Howe. London: Verso.

Bauman, Zygmunt 2002, *Notkea moderni (Liquid modernity 2000)*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Borges, Jorge Luis 1974, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Boxall, Peter 2013, *Twenty-First-Century Fiction – A critical introduction*. New York: Cambridge University Press.

Boym, Svetlana 2001, *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.

Burke, Peter 1993, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”. – Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza.

Castañeda, Luis Hernán & Bush, Matthew 2017, “Introducción. Un asombro renovado”. – Luis Hernán Castañeda & Matthew Bush (eds.), *Un asombro renovado – vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid ja Frankfurt am Main: Iberoamericana ja Vervuert.

----- 2017, “Procedimiento de la nostalgia: Bolaño y Aira frente a la vanguardia.” – Castañeda & Bush (eds.), *Un asombro renovado – vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid ja Frankfurt am Main: Iberoamericana ja Vervuert.

Carpentier, Alejo 1975, “Lo barroco y lo real maravilloso” [online]. Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975. Saatavissa: <http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/textos/carpentier%20a%201975%20lo%20barroco%20y%20lo%20real%20maravilloso.pdf> Haettu 9.1.2020.

Clarke, Elizabeth 2004, *History, theory, text: Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.

Contreras, Sandra. 2008, *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Cortés Rocca, Paola 2017, “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz”. *El taco en la breca*. N. 6, 255–266.
- Debord, Guy 2005, *Spektaakkelin yhteiskunta (La société du spectacle 1967)*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Dieleke, Edgardo 2012, “‘Lo real’ en suspenso: narrativas excepcionales de la Argentina reciente”. *Cuadernos de la literatura*, N. 32, 153–183.
- Eliade, Mircea. 1993. *Ikuisen paluun myytti – kosmos ja historia (Le mythe de l'éternel retour: archetypes et répétition 1949)*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Fernández, Nancy 2010, “Aira”. *Orbis Tertius*. Vol 15 (16), 1–12.
- Gadamer, Hans-Georg 2005. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino
- 1999, *Truth and Method (Wahrheit und Methode 1960)*. Second, Revised edition. Trans. Joel Weinsheimer & Donald Marshall. New York: Continuum.
- García, Mariano 2006, *Degeneraciones textuales – Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 2010, “Evolución y metamorfosis en la narrativa de César Aira”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Vol LXXV, 219–233.
- García-Romeu, José 2007, “Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 36, 199–219.
- Hallila, Mika 2012, “Romaani ajassa – Lukács, Bahtin, Ricoeur ja nykyromaanin aika”. – Meretoja ja Mäkikalli (toim.), *Tulkintojen aika – kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Utukirjat, 93–111.
- Kukkonen, Pirjo 2007, “Nostalgian semiosis”. – Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.) *Nostalgia – Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* Helsinki: SKS, 13–50.
- Laddaga, Reinaldo 2001, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”. *Hispanamérica*, Vol 30 (88), 37–48.
- 2007, *Espectáculos de la realidad – ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lukács, Georg 2006, *The theory of the novel (Die Theorie des Romans 1916)*. Trans. Anna Bostock. London: Merlin Press.
- Martín, Eloísa 2012, “La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular”. – Daniel Míguez & Pablo Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes – Las culturas populares de la Argentina reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 75-96.
- Massey, Doreen. 2003, “Paikan käsitteellistäminen”. – Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino.
- Mathez, Roberto Elvira 2016, *Literatura villera – la representación de la villa en la obra de César González y Gustavo Lara*. Stockholms universitet. [Pro gradu -tutkielma.]

- Maurois, André 1984, *Marcel Proust (A la recherche de Marcel Proust 1949)*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
- Mbaye, Djibril 2011, *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Meretoja, Hanna 2018, *Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible*. Oxford University Press.
- 2007, ”Ranskalainen uusi romaani avantgarde-kirjallisuuden suuntauksena”. – Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Tampere: Gaudeamus, 183–205.
- 2008, ”Suuruuden vuosista tarinoiden kriisiin.” – Kosonen, Päivi, Hanna Meretoja, ja Päivi Mäkirinta (toim.). *Tarinoiden Paluu: Esseitä Ranskalaisesta Nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain.
- 2014, *The narrative turn in fiction and theory – the crisis of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Meretoja Hanna ja Mäkikalli Aino 2012, ”Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena kysymyksenä”. – Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli, *Tulkintojen aika -kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Utukirjat, 1–22.
- Morello, André-Alain 2018, “Transgressions urbaines (et argentines): *Les Nuits de Flores* de César Aira”. *Babel* [en ligne]. Vol. 37/2018. Saatavissa: <http://journals.openedition.org/babel/5107>. Haettu 9.12.2019.
- Mäkikalli, Aino 2006, *From Eternity to Time – Conceptions of Time in Daniel Defoe’s Novels*. Bern: Peter Lang.
- Ojajärvi Jussi, Sevänen Erkki & Steinby Liisa 2018, ”Kapitalismi ja sen tutkiminen suomalaisen kirjallisuuden näkökulmasta”. – Ojajärvi, Sevänen & Steinby (toim.) *Kirjallisuus nykykapitalismissa – Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Tampere: SKS, 7–52.
- Ran, Amalia 2011, “Reconstruyendo cartografías literarias: ¿Hacia la literatura postnacional argentina?”. *Hipertexto*. Vol. 13, 93–107.
- Rancière, Jacques 2016. *Vapautunut katsoja (Le Spectateur émancipé 2008)*. Suom. Anna Tammikoski & Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Relea, Francesc 2002, “Si uno descubre que no es un genio, no se resigna a ser lo que viene después”. [Haastattelu verkkolehdestä] 29.6.2002. Saatavissa El País -lehden verkkosivuilla https://elpais.com/diario/2002/06/29/babelia/1025307550_850215.html. Haettu 20.3.2019 klo 15.42.
- Ricoeur, Paul 1990, *Time and narrative -volume I (Temps et Récit -tome I 1983)*. Trans. Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- 1985, *Time and narrative – volume II (Temps et Récit -tome II 1984)*. Trans. Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Rodríguez, Fermín 2017, "César Aira y la novela de la crisis". *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 70 (2), 179–195.
- Romero, Luis Alberto 2015, *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Rossi, Riikka & Seutu, Katja 2007, "Nostalgian lukijalle". – Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia – Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Räisänen Heikki 2004 "Kristinusko". – Katja Hyry & Juha Pentikäinen (toim.), *Uskonnot maailmassa*. Porvoo: WSOY, 163–179.
- Saïtta, Sylvia 2006, "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Revista Nuestra América*. Vol. 2, 81–102.
- 2013, "En torno al 2001 en la narrativa argentina". *Literatura y Lingüística*. N. 29, 131-148.
- Sarlo Beatriz 2006, "Sujetos y tecnologías – La novela después de la historia". *Punto de vista*. Vol. 86, 1–6.
- Steinby, Liisa & Tirronen, Mikko 2018, "Kohti totaalikapitalismia – Liberaalikapitalismin kaventunut subjekti Kari Hotakaisen *Ihmisen osassa* ja Don DeDillon *Cosmopoliksessa*". – Ojajarvi, Sevänen & Steinby (toim.), *Kirjallisuus nykykapitalismissa – Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Tampere: SKS, 201–236.
- Valle, Amir 2016, "César Aira: La política no sirve para nada" [haastattelu verkkolehdeissä] Saatavilla DW-lehden verkkosivuilla: <http://www.dw.com/es/c%C3%A9sar-aira-la-pol%C3%ADtica-no-sirve-para-nada/a-19540547> Haettu 30.3.2018 klo 21.29
- Vuola Elina 2004, "Uskonto Latinalaisessa Amerikassa". – Katja Hyry & Juha Pentikäinen (toim.), *Uskonnot maailmassa*. Porvoo: WSOY, 465–475.
- Zenon, 2001, *Fragmentit ja paradoksit*. Suom. Reijo Valta. Osuuskunta Jyvä-Ainola: Jyväskylä.