

Maailmansotien kirjallisuus

Huumori, realismi ja absurdismi 1900-luvun sotaromaaneissa

Moona Nieminen

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

Toukokuu 2022

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede

Moona Nieminen

Maailmansotien kirjallisuus – Huumori, realismi ja absurdismi 1900-luvun sotaromaaneissa
74 s.

Pro gradu -tutkielmani käsittelee huumoria, realismia ja absurdismia 1900-luvun kolmessa sotaromaanissa.

Tutkin Jaroslav Hašekin romaania *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* (1923), Väinö Linnan teosta *Tuntematon sotilas* (1954) sekä Kurt Vonnegutin romaania *Slaughterhouse-Five* (1969).

Käsittelen näitä romaaneja huumorin, sankarikuvien ja yhteisen sotatrauman näkökulmasta.

Tutkielmani tavoitteena on täydentää sotakirjallisuuden tutkimusta, ja osoittaa yhtäläisyyksiä ajallisesti ja maailmanpoliittisesti eri ajanjaksoina julkaistuissa sotateoksissa.

Vertaan tutkimuskohteitani muuhun sotien aikana ilmestyneeseen kirjallisuuteen ja ajalle ominaisiin kirjallisuuden tyyliuuntauksiin. Näitä suuntauksia ovat modernismi, realismi ja postmodernismi.

Tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä ovat huumorin lisäksi romaani ja genre, joita käsittelen ennen kaikkea *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* -teoksen ja sotaromaanin historian taustoittamisen yhteydessä.

Kirjallisuuden erilaisten tyyliuuntauksien määrittelyssä hyödynnän erityisesti Liisa Saariluoman tutkimuksia *Muuttuva romaani: Johdatus individualistisen lajin historiaan* (1989) ja *Postindividualistinen romaani* (1992). Täydennän Saariluoman näkemyksiä muun muassa Brian McHalen teoksella *Postmodernist Fiction* (1987) ja Randall Stevensonin tutkimuksella *Modernist Fiction: an Introduction* (1992).

Käy ilmi, että jokainen tutkimuskohteeni on sodanvastainen teos. Traumaa ilmentää kuoleman kuvaus ja siihen suhtautuminen käsittelemässäni romaaneissa. Realistisessa ja absurdissa sotaromaanissa henkilöhahmojen kärsimys näkyy veijariromaanina selkeämmin. *Slaughterhouse-Five* on traumakirjallisuutta, jossa katastrofi on löytänyt kielellisen asun.

Johtopäätökseni on, että 1900-luvun sotakirjallisuudessa on nähtävissä teosryhmä, joka etenee hilpeästä veijarihumorista synkkään ja absurdiin, traumojen sävyttämään huumoriin. Sotakirjallisuuden tavoitteena on sanoittaa yhteisen trauman kokemusta, vaikka keinot siihen ovat olleet erilaisina maailmanpoliittisina tilanteina ja ajanjaksoina toisistaan poikkeavat.

Avainsanat: Sotakirjallisuus, modernismi, realismi, postmodernismi, postindividualismi, absurdismi, huumori, veijariromaanit, yhdysvaltalainen kirjallisuus, suomalainen kirjallisuus, tšekkiläinen kirjallisuus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuskysymys	6
1.2	Tutkimuskohteiden esittely	7
1.3	Teoreettiset lähtökohdat	10
1.4	Tutkielman eteneminen	13
2	Sotaromaanin teoriaa ja historiaa	15
2.1	Modernista postmoderniin	16
2.2	Huumorin vaikutuskeinot ja sotahuumorin historiaa	19
2.3	Sankarihahmot	23
2.4	Traumatisoituneet mielet	26
3	Veijariromaani: <i>Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa</i>	30
3.1	Veijariromanin taustaa	31
3.2	Kansalliset aspektit – sankarikuvaus ja huumori	34
3.3	Välttelyä vai sodanvastaisuutta?	38
4	Realistinen romaani: <i>Tuntematon sotilas</i>	40
4.1	Realismi osana modernismia	41
4.2	Murteet huumorin keinona	45
4.3	Päähenkilönä kollektiivi	50
4.4	Kuolema sodan symbolina	53
4.5	Armeijan herrat ja yleiskielen käyttö	55
5	Absurdi romaani: <i>Slaughterhouse-Five</i>	57
5.1	1960-luvun postmodernismi ja antisankaruus	58
5.2	Vonnegutin sotasatiiri ja musta huumori	61
5.3	Postindividualismi osana traumakerrontaa	63
5.4	”So it goes” – sodan vastustajat	64
6	Lopuksi	67
	Lähteet	71

1 Johdanto

”You know what I say to people when I hear they’re writing anti-war books?”

”No. What do you say?”

”I say, why don’t you write an anti-glacier book instead?”

What he meant, of course, was that there would always be wars, that they were as easy to stop as glaciers. I believe that, too. (*SF*, 3.)

Dialogi esitetään Kurt Vonnegutin romaanissa *Slaughterhouse-Five* (1969), joka on yksi tutkielmani pääteoksista. *Slaughterhouse-Five* edustaa absurdin ja postmodernistisen romaanin lajityyppiä, joka oli keskeisimpiä kirjallisuuden tyyliuuntauksia 1960- ja 1970-luvulla. Tutkin tässä pro gradu -työssä huumoria, realismia ja absurdismia 1900-luvun suosituissa sotaromaaneissa. Tutkielmani pohjalla ovat erityisesti kolme romaania, joiden pääteemoja ovat sodan ilmiön mielettömyys ja sodanvastaisuus. Oleellista näissä romaaneissa on huumorin luonteen muuttuminen veijarihumorista mustanpuhuvaksi, sotasankaruuden kyseenalaistaminen ja kokemus yhteisestä traumasta.

Olen valinnut tutkielman teokset romaanien ilmestymisajankohtien sekä niiden romaanityyppien perusteella. Veijariromaanina ensimmäisestä maailmansodasta edustaa Jaroslav Hašekin *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1923)¹. Hašekin teos muutti pysyvästi sotaromaanin luonnetta kapinallisena, armeijaa pilkkaavalla näkökulmallaan. Toinen tutkimuskohteeni on Väinö Linnan realistinen romaani *Tuntematon sotilas* (1954). *Tuntematon sotilas* kuvaa erityisesti jatkosodan tapahtumia konekiväärikomppanian näkökulmasta. Käsittelen *Tuntemattoman sotilaan* yhteydessä lyhyesti myös toista kollektiiviromaanina, Norman Mailerin teosta *The Naked and the Dead* (1948). Kolmas tutkimuskohteeni on Kurt Vonnegutin absurdi sotaromaani *Slaughterhouse-Five* (1969). Vonnegutin teoksen keskiössä on toisen maailmansodan loppupuolella tapahtunut ilmapommitus, jossa liittoutuneet tuhosivat valtaosan itäisen Saksan kulttuurikaupunki Dresdenistä.

1900-luvun sotaromaanit muodostavat keskenään aikajanan, jonka alkupäässä vitsaillaan ronskilla sotilashuumorilla ja loppupäässä samainen nauru takertuu kurkkuun. Vaikka toisen

¹ Käytän teoksesta Eero Balkin suomennosta, *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* (1991).

maailmansodan jälkeen ilmestyneet romaanit ovat selkeästi sodanvastaisia, sama sodanvastainen pyrkimys löytyy uskaliaimmista ensimmäisen maailmansodan huumoriromaaneistakin. Näistä romaaneista kenties kaikkein rohkein ja kansainvälisesti suurta vastustusta herättänyt *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* aloitti kokonaan uuden sotaromaanityypin. Teoksessa paitsi kuvataan maailmansotaa ilmiönä, myös kapinoidaan yhteiskunnan rakenteita ja sodan mielettömyyttä vastaan. Yhtäläisyyksiä Hašekin romaaniin löytyy tutkielmani muista teoksista muun muassa sankarihahmojen kuvauksen sekä huumorin osalta. Teoksissani yhteistä on myös trauma, joka ilmenee romaaneissa eri tavoin. Traumafiktiosta selkein esimerkki on tutkielmani teoksista uusien, Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five*. Teoksen kertoja on Vonnegutin itsensä tavoin ollut todistamassa Dresdenin pommituksia. Muutkin tutkielmani romaanien kirjailijat ovat olleet mukana maailmansodassa, ja osaltaan kirjailijoiden omakohtaisiin kokemuksiin perustuvat romaanit sisältävät traumakerronnan aineksia.

Sotakirjallisuuden juuret kytkeytyvät maailmankirjallisuudessa varhain ilmestyneeseen romaaniin, Miguel de Cervantesin *Don Quijoteen* (1605, 1615). Kyseisen teoksen juoni keskittyy taistelun ja sodan kuvaamiseen humoristisesti. Vertaan luvussa 3 *Don Quijoten* ja romaanin *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* yhtäläisyyksiä, ja samalla kyseenalaistan *Švejkin* poikkeavuutta sotaromaanityypinä. Oleellista tutkielmani kannalta on sotaromaanin ja veijariromaanin historian lisäksi realistisen romaanin syntyhistoria ja tyylipiirteet. Tutkielmassani painottuu laajemminkin romaanityypin merkittävä muutos 1900-luvun kuluessa. Ajankohdan muutosten taustalla oli maailmansotien lisäksi uudenlainen aikakäsitys, luonnontiede ja tekniikan kehitys, mutta sota jätti jokaisen aikalaisen mieleen pysyviä jälkiä. Jäljet näkyvät sotaromaaneissa, jotka perustuvat kirjailijoiden omakohtaisiin sotakokemuksiin.

Tutkielmani on ajankohtainen keväällä 2022, kun Euroopassa soditaan jälleen. Erityisesti absurdin sotaromaanin lajityyppi löytäneen tiensä yhdeksi traumatisoituneen sukupolven keinoksi kohdata sodan jättämät vauriot.

1.1 Tutkimuskysymys

Tässä tutkielmassa esittelen veijariromaanin, realistisen romaanin sekä absurdin romaanin lajityyppejä kirjallisuudessa. Käsittelen tarkemmin kolmen sotaromaanin yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia, joiden vertailuaineistona käytän muitakin sotateoksia. Asetan romaanit kansainväliseen kontekstiin, sillä käsittelen paitsi yhdysvaltalaisia ja suomalaista teosta, myös

tšekkoslovakialaista romaania. Tarkastelen erityisesti huumorissa ilmeneviä samankaltaisuuksia romaanityypeistä ja julkaisuajankohdista riippumatta. Pyrin osoittamaan yhtäläisyyttä myös erilaisissa sankarikuvauksissa ja romaanien henkilöhahmojen ominaisuuksissa. Yksi käsittelemäni aspekti on sodanvastaisuus, jonka väitän ilmenevän kaikissa käsittelemissäni romaaneissa.

Koska tutkimani sotaromaanit asettuvat julkaisuajankohdiltaan laajalle aikajanelle, vuosiin 1923–1969, niissä näkyy merkittäviä eroavaisuuksia. Kertomukset muuttuvat absurdimmiksi 1960-luvulle tultaessa, ja sodan psykologiset vaikutukset nostetaan aiempaa vahvemmin esille. Eroavaisuuksia analysoidessa kiinnitän huomiota teosten ilmestymisajankohtien maailmanpoliittisiin tilanteisiin. Maailmansodat kohdistuivat eri maihin eri tavoin, ja ohjasivat osaltaan kirjallisuuden kehitystä eri valtioissa. Sotahuumorista käsitellen maailmanlaajuisia ilmiöitä, historiaa sekä huumorin vaikutusten omaksumista ja muuttumista. Kansallisesti ja etenkin ajallisesti erotan kuitenkin huumorissa ilmeneviä poikkeavuuksia.

Käsitellen romaaneista ensimmäisenä varhaisimpana ilmestynyttä, Jaroslav Hašekin *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* (1923). Se rakensi tietä muille populaarikirjallisuudeksi luetuille sotaromaaneille, joiden pyrkimyksenä oli ennen kaikkea yhdistää kansaa ja yhteistä traumaa. Hašekin sotahuumorin variaatiot näkyvät tavalla tai toisella kaikissa tutkielmani romaaneissa, vaikka myös Hašek otti vaikutteita historiallisen veijariromaanin perinteestä (Beall 2012, 211). Teoksen *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* väitetään avanneen polun kokonaan uudennlaiselle modernistisen sotaromaanin lajityypille (Petro 2015, 25).

Käsitellen suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vähäisemmälle huomiolle jäänyttä sotakirjallisuutta vertailevasta näkökulmasta. Vertailu perustuu paitsi kansallisiin, myös ajallisiin yhteneväisyyksiin ja eriäväisyyksiin. Inspiraationa tutkielmani rajauksen taustalla ovat saman aihepiirin aiemmat suomalaiset tutkimukset, Jyrki Nummen *Jalon kansan parhaat voimat* (1993) sekä Heikki Siltalan *Kolmen rintaman konfliktit* (1996). Molemmissa väitöskirjatutkimuksissa asetetaan *Tuntematon sotilas* kansainväliselle vertailualustalle. En pyri yhtä kattavaan analyysiin kulttuurieroista kuin oheisissa teoksissa, mutta ne toimivat malleina sijoittaessani suomalaista kirjallisuutta kansainvälisten teosten joukkoon.

1.2 Tutkimuskohteiden esittely

Kolmen sotaromaanin valinnassa olen käyttänyt ensisijaisina kriteereinä teosten aiheiden samankaltaisuuksia, julkaisuajankohtien aiheuttamia tyylieroja ja yleistä tunnettavuutta.

Tunnettavuudella tarkoitan paitsi teosten suosiota, myös kulttuurista merkitystä. Joukosta poikkeavin teos on Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*, joka ei herättänyt englanninkielisestä käännösversiostaan huolimatta kansainvälistä suosiota (Hekkanen 2010, 97). Romaanin mukanaolo tutkimuksessa on kuitenkin perusteltua suomalaisen suursuosion vuoksi. Sen sijaan toinen kollektiiviromaani, Norman Mailerin *The Naked and The Dead*, valikoitui Yhdysvaltojen kaikkien aikojen luetuimpien romaanien joukkoon herättäen myös maailmanlaajuista kiinnostusta.

Tutkielmaani sisällytetyt teokset käsittelevät maailmansotia ja kertovat sodankäynnin paitsi brutaalista, myös järjettömästä luonteesta. Kaikissa romaaneissa ilmenee sotahuumoria ja jokainen teos problematisoi kansallisia sankarikuivia. Niiden ympärille rakentuu aikajana, jonka varrella sotaromaanin luonne muuttuu ratkaisevasti veijariromaanin lajityypistä absurdiksi traumafiktioksi. Ensimmäinen tutkimuskohteeni on Jaroslav Hašekin *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* (1923). Teos kertoo sotamies Josef Švejkin seikkailuista ensimmäisen maailmansodan aikana. Vaikka Švejk kohtaa matkansa varrella ylimielisiä upseereja, alkoholisoituneita sotilaspastoreita ja korruptoitunutta virkavaltaa, hän ei koskaan päädy suoranaisiin sotatoimiin saakka. Tästä pitää huolen armeijan loputon byrokratia. Švejkin selviytymiskeino mitä erikoisimmissa tilanteissa on taito iskeä jatkuvasti huumoria.

Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa jäi aikanaan keskeneräiseksi, ja se julkaistiin vasta kirjailijan kuoleman jälkeen. Hašek itse jäi aikanaan venäläisten sotavangiksi, ja hänen on kerrottu ottaneen teokseensa mallia sodan aikana kohtaamistaan henkilöistä (Parrott 1978, 155–192). *Švejkin* hahmot ovat kuitenkin selvästi karrikoituja, eikä niiden kuvauksessa ole satiiria säästelyä. Hašekin romaani oli aikalaiskontekstissa huomattavan poikkeava rohkean ilmaisunsa ja avoimen kapinallisuutensa vuoksi. Siksi se herätti valtavan suosionsa lisäksi myös pelkoa ja vastustusta. Hašekin koko kirjallinen tuotanto oli kiellettyä lukemistoa toisen maailmansodan loppuun saakka. Itävalta-Unkarin kommunistisella kaudella toisen maailmansodan jälkeen *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* löydettiin uudelleen osaksi lukemistoa, ja vuoden 1948 jälkeen Hašekin antisankari Švejk nousi lähes pyhimyksen hahmoon kotimaassaan. (Mt. 17.) Tutkimuksessani käsittelem Hašekin romaanin ilmestymisajankohdan maailmantilannetta, huumoria, veijariromaanin historiaa, kapinallista sankarihahmoa sekä merkkejä sodanvastaisuudesta.

Toisen analyysilukuni keskiössä on Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954). Teos lukeutuu kaikkien aikojen tunnetuimpien suomalaisromaanien joukkoon, ja romaanin kesto-suosiosta

todisteena on vuonna 2017 teoksesta tehty uudelleenfilmatisointi. Aku Louhimiehen ohjaama elokuva oli peräti kolmas *Tuntemattoman sotilaan* pohjalta tehty elokuvasoitus, ja se saavutti kiinnostusta myös ulkomailla. *Tuntemattoman sotilaan* tarinassa kuvataan Suomen armeijan konekiväärikomppanian kokemuksia jatkosodassa. Rivimiesten keskinäisestä huulenheitosta tuli yksi kertomuksen tunnusominaisuuksista, ja murteellisiin sananparsiin Linna otti oletettavasti vaikutteita omista sotakokemuksistaan (Siltala 1996, 12). Romaanissa kerrotaan ryhmän yhteisestä sotakokemuksesta, sekä tietyistä sotilaista yksilöinä. Teoksessa kritisoidaan erityisesti upseeristoa ja sodankäynnin turhuutta. Sen vuoksi se herätti muiden tutkielmani romaanien tavoin lukijakunnassa sekä kannatusta että vastustusta.

Linna joutui itse rintamalle parikymppisenä. Näin kävi myös Norman Mailerille, joka kirjoitti hänkin omien sotakokemustensa pohjalta menestysromaanin *The Naked and the Dead* (1948). Mailerin realistisen romaanin paljastukset armeijan toiminnasta aiheuttivat valtavan kohun ilmestyessään, ja niistä päädyttiin keskustelemaan jopa Englannin parlamentissa (Siltala 1996, 12). *The Naked and the Dead* kertoo 14 sotilaan tiedustelujoukkueesta, joka nousee maihin japanilaisten miehittämälle saarelle. Heidän tehtävänä on raivata tietä Filippiineille Yhdysvaltain armeijaa varten. Romaanin edetessä sotilaiden tehtävä alkaa osoittautua hyödyttömäksi ja järjettömäksi sekä heille itselleen että armeijalle. Käyn teoksia vertaillen läpi Linnan ja Mailerin kertomusten yhtäläisyyksiä realistisen romaanityypin, kollektiivikertomuksen ja huumorin näkökulmasta.

Absurdit sotaromaanit aloittivat uudenlaisen sotakertomusten tyyppin postmodernismin tyylikautena 1960-luvulla. Kuten realististen ja modernististen romaanien, myös useiden postmodernististen sotateosten tavoitteena oli kertoa sodanvastaisuudesta. Sodanvastaisuus ilmeni kuitenkin erilaisin tavoin kuin esimerkiksi veijariromaaneissa. Absurdismi yhdisti mielettömyyksiä kokonaisuuksiksi ilmentäen samalla aiempaa konkreettisemmin sotien jättämää traumaa. Toisinaan traumojen kerronnallistaminen tarkoitti myös sitä, että romaanien esittämä todellisuus häivytyi realistisen ja fantastisen kaltaiseksi (Saariluoma 1992, 41).

Absurdeista sotaromaaneista otan tutkielmassani tarkempaan analyysiin Kurt Vonnegutin teoksen *Slaughterhouse-Five* (1969), jota on kutsuttu useissa arvioissa yhdeksi merkittävimmistä sotaromaaneista kautta aikojen (Kavalir 2011, 102). *Slaughterhouse-Five* asettuu kahden sukupolven, sodan kokeneen ja sotaa ymmärtämättömän välille. Teoksen päähenkilö Billy Pilgrim on ainoa ihminen maailmassa, joka näkee sodan tarkoituksettomuuden osana ihmiselämälle tyypillistä kaottisuutta. Billyn todellisuus on

poukkoilevaa ja toisaalta myös pysähtynyttä. Päähenkilön horjuvaa minäkuvaa ja traumatisoitunutta mieltä kuvatakseen kerronta hyppelehtii ajassa. Vonnegut käyttää teoksessaan sekä realistisia että tieteisfiktioille ominaisia elementtejä. Romaanissa on sotasatiiria, mutta erityisesti se ilmentää sodan jälkeen seuranneita, niin kutsuttuja eksyneitä vuosia. Eksyneillä vuosilla viitataan 1960-luvulla alkaneeseen ajanjaksoon, jolloin yhdysvaltalainen nuoriso tuomitsi ankarasti Vietnamin sodassa taistelleet sotilaat (Simmons 2008, 5).

Analysoitavat teokseni käsittävät kirjallisuutta ensimmäisen maailmansodan jälkeisistä vuosista (*Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* 1923) kylmään sotaan saakka (*Slaughterhouse-Five* 1969). Tutkin kolmea eri teosta, jotka ilmentävät erilaisia maailmantilanteita paitsi uskaliaisuudessaan, myös tematiikassaan ja lajityypissään. Tutkielmassani etenen hultvattoman ronskeista sotaromaaneista kohti traumojen sävyttämää, synkkää satiiria ja absurdismia. Veijariromaanin ja absurdin romaanin väliin asettuu realistinen romaani *Tuntematon sotilas* (1954), jossa näkyy paitsi piirteitä rohkeasta huumorista, myös synkempää tematiikkaa, joka valtaa kauttaaltaan postmodernistiset sotaromaanit.

1.3 Teoreettiset lähtökohdat

Tutkielmani kulkee romaanin lajityypin historiassa modernista postmoderniin. Tutkimuskohteideni kannalta se tarkoittaa veijariromaanin kehittymistä kohti realistista romaania ja lopuksi absurdia romaanityyppiä. On perusteltua puhua yhtenäisestä aikajanasta, sillä kaikissa romaanityypeissä on vaikutteita edeltäjistään. Realistiset romaanit ilmentävät allegorisuutta eikä veijariromaaneille ominainen karrikointikaan ole vierasta realististen romaanien tyyllille. Linna ja Mailer käyttävät teoksissaan esimerkiksi stereotyyppisiä hahmoja, jotka edustavat laajemmin eri sosiaali- ja yhteiskuntaluokkia. Sodan absurdius tuodaan esiin realististen romaanien kerronnassa, vaikka selkeimmin sitä näytetään vasta postmodernismissa.

Avaan tutkielmassani käsityksiä ja historiaa erilaisten kirjallisuuden lajien taustalta. Tutkielmani sotaromaanit liittyvät 1900-luvun kirjallisuussuuntausten modernismiin ja postmodernismiin. Näiden suuntausten ohella niissä on piirteitä realismista ja veijariromaanin lajityypistä. Veijariromaanien käsittelyssä esittelen suuntauksen historiallisia juuria, jotka löytyvät erityisesti keskiajalta. Mihail Bahtinin tutkimukset renessanssikirjailija François Rabelais’sta kertovat naurukulttuurin pitkästä historiasta, ja kansanperinteen valossa myös

naurun problemaattisesta luonteesta. Nauru ja karnevaalikulttuuri voivat Bahtinin (1995, 426) mukaan sekoittua groteskiin realismiin ja esimerkiksi kuoleman tematiikkaan. Bahtinin päätelmät sopivat osaltaan ensimmäisiin sotaromaaneihin ja niille ominaiseen, groteskiin huumoriin.

Realistiselle romaanityypille ominaista on sen tapa kuvata kerronnan kohdetta todenmukaisesti. Tämä toteutetaan luomalla fiktiivinen kokemustodellisuus, johon lukija pystyy eläytymään. Henkilöhahmojen psykologinen motivaatio hallitsee usein realistisen romaanin sisältöä (Saariluoma 1992, 13). Realistisen romaanin tyylipiirteitä on havaittavissa sekä Linnalla että Mailerilla, joista molemmat kuvaavat sotakokemuksiaan fiktiivisen maailman kautta. Vaikka sekä *Tuntematon sotilas* että *The Naked and the Dead* ovat realistisia, naturalistisia ja yhteiskunnallisia, ne ovat myös allegorisia ja hyödyntävät veijariromaaneille tyypillistä humoristista liioittelua. Realistisen romaanin tutkimuksessa hyödynnän muun muassa Lilian R. Furstin tutkimusta *All is True – The Claims and Strategies of Realist Fiction* (1995), Karen Jacobsin tutkimusta *The Eye's Mind – Literary Modernism and Visual Culture* (2001), Liisa Saariluoman teosta *Muuttuva romaani – Johdatus individualistisen lajin historiaan* (1989) sekä Randall Stevensonin tutkimusta *Modernist Fiction: an Introduction* (1992).

Yksilösubjekti hallitsee useita realistisia romaaneja, mutta viimeistään postmodernismin kaudella yksilösubjekti problematisoidaan. Kokija ei ole postmodernistisessä romaanissa välttämättä lainkaan yksiselitteisesti määriteltävissä. Historia ja aika hälvenevät tai limittyvät, tekstikohdat rakentuvat ennemmin rinnakkain kuin peräkkäin ja fantasia saattaa sekoittaa realistiseen todellisuuteen (Saariluoma 1992, 41). Modernismin keskeinen problematiikka löytyy Saariluoman (mt. 40–44) mukaan yksilön todellisuuden kokemisesta, ja postindividualistisessa romaanissa subjekti usein heikkeneekin tai hajoaa kokonaan. Postmodernismin teorioissa on kuitenkin erilaisia korostuksia, kuten Brian McHalella (1987) maailmojen ontologisuus ja Linda Hutcheonilla (1988) historiografinen metafiktio. Lähestyn postmodernistista romaania paitsi Saariluoman, McHalen ja Hutcheonin tutkimusten, myös Bran Nicolin teoksen *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (2009) kautta.

Tutkielmani romaaneja kannattelee alusta loppuun saakka huumori, joka tukahtuu absurdeissa romaaneissa synkäsävyiseksi. Lähestyn naurun historiaa Bahtinin tutkimuksen lisäksi useista erilaisista näkökulmista, kuten naurun hyväksyttävyydestä ja vertaisyhteisön merkityksestä vitsein onnistumiselle (Kinnunen 1994), naurun perusominaisuudesta ihmisluonteelle

(Aristoteles 2006² ja Bergson 1900³) ja sotahuumorin historiasta (Rutherford 1996). Huumorissa olennaista on sen problematiikka – milloin ylipäänsä voidaan puhua huumorista? Liittyykö huumoriin aina nauru? Onko huumori sidoksissa kulttuuriin ja aikakauteen? Entä sotilasarvoihin tai yhteiskuntaluokkiin? Anu Korhosen (2013, 12) mukaan huumorin tavoitteena on usein opetus: ”Huumorin pyrkimyksenä on luoda yhteisyyttä naurun aihetta vastaan tai sen kustannuksella ja opettaa oikeita ajattelu- ja käyttäytymismalleja.” Veijariromaanissa ja vielä realistisessakin romaanissa leikki ja vitsailu toimivat pakokeinoina traumaattisesta sodasta. Absurdissa romaanissa vitsailua ei ensisilmäyksellä välttämättä edes tunnista, sillä huumori liittyy kärjistyksiin fantastisesta ja realistisesta sekä kuoleman lakoniseen kuvaukseen.

Tutkielmani teoksissa kiinnostavia ovat myös problematisoidut armeijan sankarikuvat. Näihin liittyy oleellisesti maskuliinisen soturisan­karin historia, jota esimerkiksi John Adams (2008), Joonas Ahola (2005), Georges Dumézil (1970), David Monger (2017), Patrick Quinn (2001) ja George Roeder (1995) käsittelevät tutkimuksissaan. Erityisesti Adams (2008, 8), Monger (2017, 6) ja Roeder (1995, 24) todistavat soturisan­kari-ihanteen haitallisen vaikutuksen esimerkiksi toisessa maailmansodassa taistelleiden sotilaiden mielenterveyteen. Ville Kivimäen (2013, 400) mukaan sotilaiden psyykkisiä häiriöitä peiteltiin mediassa, eikä traumoja kannustettu käsittelemään. Tutkielmani romaanien henkilö­hahmoista Švej­k on palvottu kulttuurisena symbolihahmona, muttei täytä yhtäkään varhaisen soturisan­karimyytin kriteeriä. *Tuntemattoman sotilaan* Antero Rokka ilmentää sotasankaruudessaan kiistanalaista, sääntöjä kunnioittamatonta mutta armeijalle ihanteellisen tehokasta sotilasta. Vonnegutin romaanin keskiössä on Hašekin teoksen tavoin todellinen antisankari. Kuitenkin 1960-luvun lopulla antisankareiden ominaisuuksia kunnioitettiin sankarihahmojen lailla (Simmons 2008, 5).

Tutkimuskohteideni suosio on ollut huomattavaa, mutta teoksista yhtäkään ei ole kirjoitettu valmiin populaarigenren⁴ sisään. Romaanit ennemminkin loivat uutta muotoa sotakirjallisuudelle ilmentäessään sodan tarkoituksettomuutta ja sen kiistanalaisia pyrkimyksiä. Tutkimukseni teokset eivät silti varsinaisesti aloittaneet sotaromaanin uutta

² Teos on julkaistu alun perin 300-luvulla ennen ajanlaskun alkua.

³ Käytän tutkimuksesta Sanna Iston ja Marko Pasasen suomennosta, *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä* (2000).

⁴ Populaarigenren sisään kirjoitetuista sotaromaaneista esimerkkejä ovat suomalaiset Reino Lehväslaihon sissiroomaanit (1958–2012) sekä *Korkeajännitys* -sarjakuvalehti (1953–), joka otti mallia brittiläisestä *Commando Comics* -sarjakuvalehdestä (1961–).

muotoa, sillä Vonnegutinkin romaanin kaltaisesta traumafiktiosta löytyy esimerkkejä etenkin ensimmäisen maailmansodan aikaisista brittiläisistä teoksista, joissa kuvattiin sodan psykologisia seuraamuksia (MacKay 2007, 6). Näissä teoksissa⁵ kuitenkin vältetään sotatapahtumien kuvausta, joista Vonnegutin romaanissa kerrotaan karulla ja lakonisella tyyllillä. Teoksen päähenkilön passiivinen ajattelumaailma ilmentää traumatisoituneen mielen kuvausta (Saariluoma 1992, 52).

Lähestyn teosten henkilöihahmoja muun muassa James Phelanin (1989) tutkimuksen *Reading People, Reading Plots – Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* avulla. Phelan korostaa henkilöihahmojen mimeettisyyttä, temaattisuutta ja synteettisyyttä⁶, jotka sekoittuvat mutta painottuvat myös eri tavoin tutkielmani romaaneissa.

Vertaan tutkimuksessani kolmen pääteokseni risteäviä, samankaltaisia ja poikkeavia piirteitä. Väitän erilaisuuden johtuvan kirjallisuuden aikakausien, maailmanpoliittisten tilanteiden sekä yhteiskunnallisen kontekstin muutoksesta. Sen sijaan samankaltaisuuden uskon viittaavan kirjalliseen perintöön ja sotaromaanien loogiseen jatkumoon.

1.4 Tutkielman eteneminen

Olen jakanut tutkielmani neljään osaan. Teorialuvussa 2 käsittelen sotaromaanin teoriaa ja historiaa, jonka varrelle kolme tutkimuskohdettani asettuvat. Sotaromaanin historiaa on syytä avata jo varhaisemmalta ajalta kuin ensimmäisen maailmansodan aikaisista teoksista, sillä veijariromaani teostyyppinä alkaa jo 1600-luvulta *Don Quijotesta*. Taistelukuvaukset kiinnostivat ihmisiä tätäkin aiemmin, ensimmäisenä tiedettynä kertomuksena Homeroksen runoelma *Ilias* (750–650 eaa.). Etenen sotaromaanin historiassa veijariromaanin kautta kronologisesti moderniin ja postmoderniin romaaniin. Vonnegutin postmodernissa romaanissa esiintyy autofiktiivisyyttä, joka liittyy tässä yhteydessä traumakerronnan esitystapaan.

Sotaromaanien historiallisen kontekstin lisäksi käsittelen huumoria ja sen vaikutuskeinoja sodanvastaisissa teoksissa. Avaan myös sotakertomuksille tyypillisen soturisankarimyytin taustoja, jotta voin pohtia sankaruuden ilmentymää kolmessa tutkielmani pääteoksessa.

⁵ MacKay (2007, 7) viittaa erityisesti Ford Madox Fordin romaaniin *The Good Soldier: A Tale of Passion* (1915) sekä Joseph Conradin teokseen *The Shadow-Line* (1917).

⁶ Mimeettisyydellä Phelan (1989, 2–3) tarkoittaa henkilöihahmojen ihmismäisyyttä ja todentuntuisuutta, temaattisuudella henkilöä jonkin idean edustajana, ja synteettisyydellä henkilöä osana romaanin rakennetta.

Analyysiluvussa 3 tarkastelen Jaroslav Hašekin romaania *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa*. Tutkin teosta veijariromaanin historian, modernin romaanin tyylipiirteiden, huumorin ja sankarikuvauksen sekä sodanvastaisuuden näkökulmasta. Luvussa 4 keskityn Väinö Linnan teokseen *Tuntematon sotilas*, josta tarkastelen romaanin realistisia piirteitä. Teoksessa käytetään murteita osana humoristisen vaikutelman muodostamista, joita käsitteelen huumorin tutkimuksen yhteydessä. *Tuntematon sotilas* on kollektiiviromaani, minkä vuoksi on aiheellista tarkastella suuremman ryhmän päähenkilönä esiintymistä myös henkilöhaahmotutkimuksen näkökulmasta. Etenen käsittelemään teoksessa toistuvia kuolemia sodan symboleina. Lopuksi tutkin armeijan herrojen ja yleiskielen käytön yhteyttä. *Tuntemattoman sotilaan* luvussa sivuan toistakin kollektiiviromaanin *The Naked and The Dead*.

Luvussa 5 käsitteelen absurdia ja postmodernistista romaania *Slaughterhouse-Five*. Tarkastelen paitsi teoksen tyyliuuntauksen taustoja, myös sotasatiirin ja mustan huumorin ilmentymiä. Vonnegutin romaanissa traumafiktio nousee muita tutkimuskohteitani selkeämmin esille, ja tutkin luvussa traumakerronnan yhteyttä postindividualismiin ja sodanvastaisuuteen. Tutkielmani viimeisessä luvussa esitän havaintojeni pohjalta tekemäni johtopäätökset.

2 Sotaromaanin teoriaa ja historiaa

Tarkastelen tässä luvussa tutkielmani sotaromaanien teoreettisia lähtökohtia. Aloitan käsittelyosion teosten historiallisesta ja maailmanpoliittisesta kontekstista, sillä tutkielmani romaanit sijoittuvat usean vuosikymmenen ajanjaksolle. Tähän ajanjaksoon liittyy useita kirjallisuuden tyyliuuntauksia. Tutkielmani kannalta oleellimmat näistä ovat modernismi, realismi ja postmodernismi.

Tarkastelen tyyliuuntauksille ominaista käsitteistöä kirjallisuustieteessä, kuten realististen romaanien kerrontaa, allegorisuutta ja yksilösubjektia. Sidon tyyliuuntaukset huumoriin, sillä veijariromaanin lisäksi myös realistisessa ja postmodernistisessä romaanissa hyödynnetään humoristista liioittelua. Postmodernismissa huumori ei kuitenkaan ole yhtä helposti tunnistettavaa synkän ja kuolemaan viittaavan tematiikkansa vuoksi. Modernististen ja postmodernististen romaanien tutkimuksessa tarkastelen romaanin kertojaa, joka ei useiden realististen romaanien tavoin pyri esittämään yksilöllistä todellisuuden kokonaiskuvaa. Romaanien henkilöt eivät ole Liisa Saariluoman (1989, 306) mukaan ”autonomisia yksilöitä ja ehjiä persoonallisuuksia vaan hajonneita; kerrottu ei enää muodosta päähenkilön tarinaa, koska sellaisen esittämistä pidetään monin tavoin arveluttavana”.

Etenen romaanien historiallisen kontekstin käsittelystä huumorin tarkempaan tutkimukseen. Huumorin käsitteeseen⁷ liittyy problematiikkaa, sillä se kytkeytyy muun muassa kulttuuriin, aikakauteen ja yhteiskuntaluokkaan. Erityisesti veijariromaanin huumorissa on nähtävissä sotahuumorin syntyhistoriaa. Huumorin muuntuminen synkäksi ja vaikeammin havaittavaksi juontaa ennen kaikkea maailmanpoliittisiin tilanteisiin, joita sivuan käsitellessäni postmodernistista romaanityyppiä. Problematisoin tutkimuksessani huumorin perinnettä hauskuuteen viittaavana, ihmisluonnolle ominaisena nauruna.

Huumorin tutkimuksesta etenen soturisanakarimyytin käsittelyyn. Kaikki tutkimukseni romaanit ovat yhteiskunnallisia ja niistä jokainen problematisoi sotakertomukselle tyypillisiä sankarihahmoja. Tutkin sankaritekojen ja sankarihahmojen historiallista taustaa ja hahmojen tyypillisiä ominaisuuksia. Jokaisessa kulttuurissa sotasankaruudelle on määritelty tietynlaisia piirteitä, mutta viimeistään ensimmäisen maailmansodan kirjallisuudessa maskuliinista

⁷ Huumorin käsite liittyy alun perin antiikin humoraalioppiin ja lääketieteeseen (Sovijärvi 2016).

sankarikuvaa kyseenalaistetaan ja hajotetaan tietoisesti. Sankarihahmoista tehdään pilkankin kohteita, ja kansan sankari saattaa erota merkittävästi armeijan määrittelemästä sotasankarista.

Tutkielmani romaaneista *Slaughterhouse-Five* on ilmestynyt Yhdysvalloissa, joka liittyi molempiin maailmansotiin mukaan vasta viimeisinä sotavuosina. Kurt Vonnegutin oma kokemus sotavankeudesta pommitusten aikana selittää romaanin keskittymisen nimenomaan Dresdeniin, jossa liittoutuneet pommittivat saksalaisen kulttuurikaupungin tuhkakksi. Käsittelemistäni teoksista kaksi, suomalainen *Tuntematon sotilas* ja tšekkoslovakialainen *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* ilmestyivät Neuvostoliittoa vastaan taistelleissa valtioissa. Tutkielmani kannalta ei ole niinkään keskeistä sodan lopputulema eri valtioissa, sillä tutkin sotaa ennen kaikkea ilmiönä. Sota on tutkielmassani lähtökohta traumaperäiselle huumorille⁸, murretulle sankarihahmolle sekä kokonaisen kirjallisuuden aikakauden ja -lajin muutokselle.

Lopuksi tarkastelen sankarimyytin historiaa sekä tutkielmani romaanien henkilöahmojen ilmentämää, yhteistä traumaa. Soturisanokarin historiallinen merkitys liittyy paitsi sotapropagandan tuottamiseen ja mediaan, myös sotalaitoksen esittämiseen yhteiskunnan tukipilarina. Maskuliinisen soturisanokarin ihannoiti on sidoksissa tutkielmani teoksissa esitettyihin henkilöahmoihin sekä heidän kapinaansa yhteiskunnan ideaaleja vastaan. Pääteosten henkilöahmot välittävät sodanvastaisuutta ja yhteisen trauman kokemusta, jota käsittelen alaluvussa 2.4.

2.1 Modernista postmoderniin

Sota on rakkauden ohella yksi vanhimpia aiheita länsimaisessa kirjallisuudessa, kuten Homeroksen *Ilias* osoittaa. Teemat linkittyvät jo varhaisessa kertomuserinteessä keskenään lähes poikkeuksetta, kun soturisanokari voittaa dramaattisen taistelun päätteeksi rakkauden kohteensa itselleen. Saariluoman (1989, 11) mukaan ensimmäisen romaaniteoreetikon, Pierre Daniel Huet'n mukaan romaani määriteltiin ”seikkailukkaaksi rakkauskertomukseksi”.

Antiikin kertomukset inspiroivat ensimmäisiä romaaneiksi kutsuttuja, kansankielisiä esityksiä. Romaanin nimitys syntyi keskiajan Länsi-Euroopassa, ja sillä tarkoitettiin kirjaimellisesti kansankielistä esitystä. Anglosaksisissa maissa romaaneja nimitettiin romansseiksi. Ensimmäisten romaanien aiheet liittyivät Troijan sodan sankareihin, kuningas

⁸ Selkein esimerkki tutkielmassani traumaperäisestä huumorista on Kurt Vonnegutin teos *Slaughterhouse-Five*.

Arthuriin ja pyöreän pöydän ritareihin. (Mt. 14.) Näissä tarinoissa seikkailee ritareita, soturisankareita ja pelastettavia neitoja.

Uudenaikaisen romaanin katsotaan syntyneen 1700-luvun puolivälissä porvarillisen lukijakunnan tarpeisiin. Porvarillisesta ajattelusta realismi, optimismi ja individualismi valikoituivat keskeisiksi romaanien teemoiksi. (Mt. 15–19.) Kaikki 1700-luvun teokset eivät kuitenkaan esittäneet henkilöihahmon individualistisuutta menestyksen takeena. Esimerkiksi Jonathan Swiftin teoksessa *Gulliver's Travels* (1726) arvosteltiin kehitysoptimismien sijaan ihmisten taipumusta sotimiseen, ja teoksessa satirisoitiin näkyvästi hallitsijoita, politiikkaa ja ihmisluontoa.

Porvarillisen romaanin historia liittyy realismiin tyyliuuntauksen syntymiseen. Porvarillisessa romaanissa tavallinen ihminen tavallisine ongelmineen kuvattiin ensimmäistä kertaa vakavasti, ja samaan tavoitteeseen perustuivat myös realistisen romaanin konventiot. Realistisessa fiktiossa ”faktanomaisten elementtien kääntäminen realistiseksi fiktioksi” ja näin ollen totuuden tavoittelu muodostui realistisen romaanin tukipilariksi (Furst 1995, 11). Realistinen fiktio on kuitenkin yhteydessä vallitseviin kuvaamisen ja kertomisen konventioihin, minkä vuoksi realistista romaania ei voi väittää suoraan totuudenmukaiseksi. Tyyliuuntauksena realismi saavutti huippunsa 1870-luvulla, jolloin se levisi naturalismin ja impressionismin myötä globaaliksi ilmiöksi (Beall 2012, 211). Tutkielmani pääteoksista *Tuntematon sotilas* ilmentää realismille ja naturalismille ominaisia tyylipiirteitä.

Tuntemattomassa sotilaassa kuvataan Suomen jatkosotaa konekiväärikomppanian näkökulmasta. Sotilaiden yksilöllisen kuvauksen ohella tyypillinen realistisen romaanin piirre *Tuntemattomassa* on kritiikki yhteiskuntaa kohtaan, jota teoksessa kohdistetaan erityisesti sotaan, armeijaan ja luokkajakoon⁹. Samalla tavalla kuin *Tuntematon sotilas*, Norman Mailerin romaani *The Naked and the Dead* kertoo sekä sotilaista yksilöinä että kollektiivisen ryhmän kokemasta sodasta. Molemmissa teoksissa laajempi teema, sodanvastaisuus, ilmenee sotilaiden ajattelun muutoksesta sodan edetessä ja heidän tavoistaan kuolla rintamalla. *Tuntemattomassa sotilaassa* henkilöihahmoista, joiden tarinoita rakennetaan systemaattisesti teoksen alusta lähtien, ei jää juonen edetessä montaa henkiin. Sotilaiden kokemat kuolemat korreloivat heidän elämänasennettaan ja -tyyliään¹⁰, mutta sodan lopputuloksen edessä

⁹ Luokkajaolla viitataan tässä yhteydessä sekä armeijan hierarkioihin, että 1950-luvun varallisuustason ja perimän mukaan määräytyneisiin yhteiskuntaluokkiin.

¹⁰ Käsittelen sotilaiden kuolemia ja niistä välittyviä merkityksiä tarkemmin analyysiluvussa 4.4.

menetettyt henget näyttäytyvät turhina. Romanissa *The Naked and the Dead* juoni ja Yhdysvaltain sota päättyy voitokkaasti, mutta sotilaat jäävät yhtä lailla pohtimaan merkityksettömyyden ja tyhjyyden tunnetta: ”For a moment he almost admitted that he had had very little or perhaps nothing at all to do with this victory, or indeed any victory—it had been accomplished by a random play of vulgar good luck larded into a casual net of factors” (ND, 748). Voittoa tuntuu sotilaista lähinnä onnenkantamoiselta, eikä omilla teoilla ole ollut siihen vaikutusta. Sotilaat uhrataan rintamalle, ja sotabyrokratia selviytyy sodan todellisena voittajana.

The Naked and the Dead sekä *Tuntematon sotilas* sijoittuvat julkaisuajankohdiltaan modernismin ajanjaksolle. Vastareaktion realistiselle todellisuuskuvaukselle syntyi modernismi, jonka kultakautena oli erityisesti 1900-luvun alku ja maailmansotien välinen aika. Tuolloin modernismia käsitteenä ei käytetty kirjallisuuden tyylisuuntaan viittaavassa tarkoituksessa. Modernismissa palattiin ”Henry Jamesin fiktion” eli psykologisiin kertomuksiin 1800–1900-lukujen vaihteessa. (Stevenson 1992, 2.) Ensimmäinen maailmansota jätti jälkeensä muuttumatonta, kaaosta ja sekoittunutta maailmanjärjestystä, joka muokkasi myös kirjallisuutta (mt. 162). MacKay (2007, 6) kuitenkin huomauttaa, että ensimmäisen maailmansodan kulttuurikonteksti eroaa merkittävästi toisesta maailmansodasta, joka kohdistui aiempaa brutaalimmin siviileihin.

Jo 1700–1800-luvuilta alkanut henkinen murros kiihtyi kaupungistumisen, teknologian, tieteen ja modernin psykologian ottaessa harppauksia eteenpäin ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Jos realistisessa romaanissa kuvattiin yksilösubjektia ja kerronta jäljitteli todellisuutta, modernistisissa teoksissa ei ollut välttämättä selkeää kertojaa, juonta tai henkilöitä (Stevenson 1992, 14).

Postmodernismi käynnistyi kriittisenä vastauksena sekä katkoksenä suhteessa maailmansotien aikaiseen modernismiin. Postmodernistisen romaanin tarkoituksena oli kuvata epävarmaa todellisuutta. Todellisuuden hajoaminen ilmeni käytännössä kerronnan itsetietoisuudella, vaihtoehtoisilla loppuratkaisuilla, kirjallisten viittausten keskeisyydellä, lukijan puhuttelulla sekä leikkittelyllä kielen ja muodon rajoissa. (Saariluoma 1992, 255.) Tutkielmani romaaneista teoksessa *Slaughterhouse-Five* postmodernistinen tyylilaji ilmenee muun muassa vaihtoehtoisilla loppuratkaisuilla, lukijan puhuttelulla ja kirjailijan omakuvan (Kilgore Trout) esittämisellä: ”’Who could you kill?’ said Billy. ’That Kilgore Trout.’” (SF, 136). Katkelmassa teoksen päähenkilö viittaa yllättäen kuvitteelliseen henkilöön, joka ei vaikuta

romaanin tapahtumiin. Kilgore Trout seikkailee muissakin Vonnegutin teoksissa kirjailijan omakuvana (Pettersson 1994, 140).

Postmodernistisessä kirjallisuudessa hyökätään tyypillisesti yhteiskunnan epäkohtia, kuten 1960-luvulla ja postmodernismin alkuvaiheilla kuluttajayhteiskuntaa, siviilien oikeuksien puutetta ja rotuerotteluja vastaan. Postmodernistisissä teoksissa yhteiskunnan hiljennetyt saivat vihdoinkin äänensä kuuluviin. (Hutcheon 1988, 62.) Vaikka postmodernistisissä teoksissa todellisuus on pirstaloitunut eikä romaanin minähenkilö välttämättä kelpaa todellisuuden tiedostajaksi, postmodernistinen romaani ei ole kuitenkaan individualistisen romaanin vastakohta. Saariluoman (1992, 254) mukaan postindividualistinen romaani on jatkoa individualismille, sillä siinä keskustellaan ihmisen tiedostamasta todellisuudesta.

Postindividualismissa yksityisen ihmisen mahdollisuus tiedostaa ja ennen kaikkea hallita todellisuutta on kuitenkin tullut kyseenalaiseksi (mt. 254). Ilmiö näkyy selkeästi teoksessa *Slaughterhouse-Five*, jossa päähenkilö muistelee sotakokemuksiaan sekalaisessa järjestyksessä. Hän kävelee ovista, jotka vievät hänet kerrallaan kymmeniä vuosia eteen- tai taaksepäin elämässään. Hän on myös nähnyt syntymänsä ja kuolemansa useita kertoja avaruusolioiden ansiosta. Romaanissa päähenkilön aikakäsitys ja fantastinen kokemusmaailma ilmentävät sodan jättämää, traumatisoitunutta ja rikkoutunutta mieltä. Käsittelen Vonnegutin traumakerrontaa tarkemmin luvussa 5.3.

2.2 Huumorin vaikutuskeinot ja sotahuumorin historiaa

Samalla kun realistisissa, modernistisissä ja postmodernistisissä sotaromaaneissa hyökättiin sodan ilmiötä vastaan, teoksissa korostui toisenlainenkin piirre. Synkillekin sotaromaaneille tyypillistä on pilkanteko ja nauru, joka liittyy paitsi kritiikkiin maailmanpoliittista tilannetta ja armeijaa kohtaan, myös kuolemaan ja elämän katoavaisuuteen. Huumori muuttaa luonnettaan ensimmäisen maailmansodan romaaneista toisen maailmansodan jälkeen julkaistuissa teoksissa, mutta yleisesti siihen saattaa liittyä jonkin asian vastustus:

Onko maailmassa voimakkaampaa välinettä vastustaa kaikkea pilkantekoa ja kohtaloa kuin nauru? Tämän satiirisen maskin edessä voimakkain vihollinen tuntee kauhua, ja itse epäonni perääntyy minun luotani, jos uskallan pilkata sitä! Ja piru varjelkoon, jos ei pilkka, niin mikä ansaitsee tämän maan ja sen näkyvän kiertolaisen, kuu-ukon! (Klingemann 1804, *Nactwachen des Bonawentura*.)

Katkelma esitetään Mihail Bahtinin tutkimuksessa François Rabelais: *Keskiajan ja renessanssin Nauru* (1995¹¹) kuvaamassa naurun universaalia ja vapauttavaa luonnetta. Klingemannin teoksen kertoja puhuu naurun syntyhetkestä myyttinä, jonka taustalta löytyy itse piru. Ihmiset ottivat naurun maailmalle mielihyvin vastaan, koska sillä oli päässään iloinen naamio. Silloin nauru riisuikin naamionsa ja näyttäytyi maailmalle ilkeänä satiirina. (Bahtin 1995, 37.)

Huumoria on tutkittu jo antiikin aikana esimerkiksi Hippokrateen, Aristoteleen ja Platonin toimesta. Jo tuolloin on huomattu sosiaalisen ihmisen välitön kyky tunnistaa pilkan ainekset puheesta. (Kinnunen 1994, 17.) Käsitukset huumorista ja sen hyväksyttävyydestä ovat kuitenkin vaihdelleet eri ajanjaksoina. Bahtin (1995, 61–62) luonnehtii 1600–1700-lukujen huumorikäsitystä mustavalkoiseksi, sillä se ei hyväksynyt auktoriteettien pilkkaamista. Auktoriteeteilla Bahtin viittaa historian edustajiin, eli sotapäälliköihin, kuninkaihin ja sankareihin. Naurulla oli tilaa erityisesti alemmissa genreissä, joissa kuvattiin yksittäisten ja matalampien yhteiskuntaluokkien elämäntyylejä. Joitakin poikkeuksia kuitenkin oli, kuten Molièren farssit, joilla hän viihdytti Ranskan hovivaivaa 1600-luvulla.

Aristoteleen (2006, 10) mukaan ”kaikista elävistä olennoista vain ihmiselle on ominaista nauru”. Aristoteles ei ajatellut huumorin olevan ainoastaan tiettyjen yhteiskuntaluokkien huvia, vaan ennemminkin ihmisen perusominaisuus ja etuoikeus. Aristoteleen mukaan lapsi alkaa nauraa 40 päivän ikäisenä, ja ”vasta tällöin hänestä tulee ihminen” (Bahtin 1995, 63). Vaikka huumorin ja ihmisen väistämätön kytkös tunnistettiin jo tuolloin, huumoriin on historian saatossa liitetty myös uhkaavia ominaisuuksia. Tämän todistaa esimerkiksi Jaroslav Hašekin humoristisen romaanin *Kunnon sotamies Švejk'n seikkailut maailmansodassa* (1923) polttaminen natsi-Saksan kirjaroviolla. Julkaisuaikanaan kirja herätti paheksuntaa myös kotimaansa sisällä, koska vastamuodostuneesta Tšekkoslovakiasta ei haluttu antaa Eurooppaan negatiivista vaikutelmaa. (Petro 2015, 25.)

Huumorin uhkaavuuteen liittyy käsityksiä vitsin totuudellisuuden pelosta. Kärjistävien ja parodioivien ilmaisujen varjolla voi sanoa mitä tahansa ja todeta loukkaavankin ilmaisun olleen vain vitsi. Jotta huumori voisi olla kuulijoiden mielestä hauskaa, sen tulee täyttää joukko tarkoin määriteltyjä ehtoja. Keskeisin näistä on sosiaalinen ympäristö, eli vertaisyhteisö (Kinnunen 1994, 62). Jos pilkan kohde tuntee kuuluvansa samaan yhteisöön

¹¹ Teos on julkaistu alun perin vuonna 1965.

pilkan esittäjän kanssa, suhteen tasa-arvoisuus täyttyy ja huumori voidaan kokea harmittomana ja huvittavana.

Vertaishuumoria eli sosiaalisessa yhteisössä esiintyvää huumoria tavataan kaikissa tutkielmani teoksissa, ja eniten se kukoistaa sosiaalista kollektiivia kuvaavissa romaaneissa kuten teoksissa *Tuntematon sotilas* ja *The Naked and the Dead*. Näissä teoksissa sotilaat heittävät toisistaan jatkuvasti pilkkaa, sananparsia ja vitsejä. Linna korostaa suomalaisten sotilaiden yhteishenkeä, mutta amerikkalaiset kirjailijat kuvaavat enemmän myös sotilaiden välisiä alistussysteemejä. Näin tekee erityisesti Mailer, vaikka ronski huumori onkin mukana (Lehtimäki 2005, 212). Pilkka saattaa kohdistua joukkuetoverien puhetyyleihin, poikkeuksellisiin tapoihin ja koomisiin luonteenpiirteisiin. Monesti *Tuntemattomassa sotilaassa* pilkan kohde lähtee mielellään mukaan vitsinheittoon ja saattaa puolustautua leikkimielisesti tai jopa lisätä vettä vitsin aloittajan myllyyn.

Huumorin vertaisyhteisön puutekaan ei tarkoita automaattisesti huumorin loukkaavuutta. Selkeäksi komiikaksi määriteltävät vitsinheitot, kuten Charles Chaplinin pilkka Adolf Hitleriä kohtaan, jättää auktoriteetin (Hitler) yhteisön ulkopuolelle ja hauskuuttaa kuulijajyleisöä (Kinnunen 1994, 64). Tällöin vallanhaltija ulkoistetaan tavallisesta kansasta pilkan kohteeksi. Vitsi on kuitenkin hyväntahtoinen ainoastaan kansalaisten piirissä, sillä kantautuessaan Hitlerin tai hänen kannattajiensa korviin se muodostuu esittäjälleen uhkaksi. Pilkkaa tavataan usein myös auktoriteeteilta alamaisille, ja tällöinkin vitsi voi kuulostaa onnistuneelta vertaisten auktoriteettien korvissa mutta alamaisille kantautuessaan ilmenee loukkaavana. Kinnusen mukaan ”tekijän, kohteen ja kuulijan kesken pitää vallita jonkinlainen relevantti suhde, ja sivusääntö, joka on yhtä tärkeä, on että vertaisuus on tutkittava kulloinkin erikseen, mikä painottaa koomisten tapauksen yksilöllisyyttä.” (mt. 64).

Sosiaalisen yhteisön lisäksi huumorin toimivuuteen liittyy aina tilanteisuus. Kohteesta, esittäjästä, tyylistä, tilanteesta ja yleisöstä riippuen voidaan tulkita huumorin hauskuus, mutta olennaisinta tilanteessa on filosofi Simon Critchleyn kiteyttämä lausahdus: ”In my view, true humor does not wound a specific victim and always contains self-mockery. The object of laughter is the subject who laughs.” (Critchley 2002, 14.) Critchleyn mielestä huumori ei vahingoita tiettyä uhria, ja se sisältää aina myös itsensä pilkkaamista. Kuinka sitten sotahuumori kytkeytyy huumorin yleismaailmallisiin ominaisuuksiin?

Sotahuumori noudattaa täysin samoja kaavoja ja tavoitteita kuin arkikäytössäkin oleva huumori. Sotahuumoriin liittyy kuitenkin poikkeuksellinen uhkaavuus, mikäli pilkan kohteena

on sota-aikana esimerkiksi valtionhallinto tai armeija. Olen valinnut tutkielmaani käsiteltäviksi kolme teosta, jotka eivät juuri arastele huumorin uhkaavia seuraamuksia. Huumorin keinoin kritiikkiä esitetään armeijan hierarkialle, armeijan johdolle, armeijan toimivuudelle, valtionjohdolle, sodan tavoitteille ja tarpeellisuudelle ylipäänsä, muille sotilaille ja byrokralle. Osansa pilkasta saa myös valtioiden välittämä propaganda sekä tiedotus sodan kulkuun liittyen. Erityisen rohkeasti vastaavanlaisten aiheiden pilkkaamisen aloitti Jaroslav Hašek, jonka kirjoittama romaani on varhaisin tutkielmani teoksista.

Kaksi seikkaa ovat erityisen kiinnostavia Hašekin teoksessa huumorin kannalta: 1. se asettuu cervantesilaiseen perinteeseen eli sen komiikassa on keskiajalta periytyviä malleja, 2. se käsittelee ensimmäistä maailmansotaa, joten se oli mukana määrittämässä molempien maailmansotien aikaisia humoristisia piirteitä kirjallisuudessa. Hašekin teoksen kanssa yhtäläisiä satiirin tunnusmerkkejä näkyi Suomessa erityisesti Armas J. Pullan kirjasarjassa *Ryhmy ja Romppainen* (1940–1967), mutta myös esimerkiksi Veikko Huovisen romaanissa *Rauhanpiippu* (1956), Erno Paasilinnan *Kadonneessa armeijassa* (1977) ja Henrik Tikkasen *Viimeisessä sankarissa* (1979). Huumoria ja satiiria hyödynnetään näiden lisäksi realistisessa teoksessa *Tuntematon sotilas*.

Jyrki Nummi (1993, 134) vertaa Švejkin hahmoa realistisen *Tuntemattoman sotilaan* Honkajokeen, Rokkaan, Hietaseen ja Vanhalaan. Honkajoki sepittää tarinoita, Rokka jutustelee ja Hietanen sekä Vanhala esittävät parodioita. Nämä piirteet ovat yhteisiä Švejkille, joka tosin käyttää itse niitä kaikkia samanaikaisesti ja vie koomisuuden absurdilla puheellaan astetta pidemmälle:

– Vielä rauhan aikana, Švejk lausui tavattoman vakavasti, – koko sotaväki pyöri keittiön ja kaikenkirjavien ruokien ympärillä. Meillä oli Budějovicessa yliluutnantti Zákrejs, joka pyöri jatkuvasti upseerikeittiön ympärillä, ja jos joku sotilas oli tehnyt jotain luvatonta, niin hän pani miehen asentoon ja laukoi hänelle: Senkin nulkki, jos tämä vielä kerrankin toistuu, niin teen sinun turpavärkistäsi kunnolla hakatun puhvin, poljen sinut perunamuusiksi ja syötän sen sitten sinulle. Sinusta valuu sisälmysmuhennosta riisin kera, näytät pekonilla täytetyltä uunijänikseltä. Siinä näet, että sinun parannettava tapasi, jos et halua, että ihmiset luulevat, että olen tehnyt sinusta maksamurekettä kaalin kanssa. (Š, 742)

Katkelmassa korostuu Švejkin absurdi ja ronski tyyli puhua, etenkin jos hän siteeraa toista henkilöä ja eritoten armeijan päällystää. Samankaltaista absurdiutta näkyy postmodernistisissä sotaromaaneissa, vaikka niissä absurdi vitsi ei aina käänny hauskaksi. Švejkin hahmo onkin moderni pikaro (Nummi 1993, 134), joka heittää leikiksi kaikki

puheenaiheet. Pikaron historia liittyy cervantesilaiseen perinteeseen, jossa sotasankari saatettiin tehdä naurunalaiseksi.

Cervantesilaisella perinteellä tarkoitetaan kansankielten ja naurun nousua kirjallisuudessa, jonka katsotaan alkaneen renessanssin aikana (Bahtin 1995, 66). Seikkailuromaanin perinne, johon myös sotaromaanin historia kytkeytyy, alkoi jo myöhäisantiikin aikana kertomusperinteessä, mutta kansankielet vakiintuivat osaksi kirjallisuutta vasta renessanssikaudella. Syynä kansankielten nousuun oli latinan ja kansankielen välinen kuilu, joka rajasi kirjallisuuden ja kertomukset, erityisesti korkeakirjallisuuden, vain pienelle osalle väestöä. Raja-aidan hetkellinen heikentyminen mahdollisti naurukulttuurin nousun, joka vajosi lopulta Ranskan klassismin kaudella genrehierarkian pohjalle. (Bahtin 1995, 66.) Vaikka Cervantes, Boccaccio, Shakespeare ja Rabelais lukeutuvat maailmankirjallisuuden arvostetuimpiin kirjailijoihin, naurukulttuuria ja hauskuuttamista ei aina nykypäivänäkään tulkita osaksi vakavasti otettavaa kirjallisuutta (Vanhanen ja Swirski 2017, 2).

Ensimmäinen maailmalla tunnettu sotateos lienee väistämättä Homeroksen *Ilias* (750–650 eaa.), joka kertoo Troijan sodan keskeisistä tapahtumista. *Ilias* pohjautuu suulliseen lauluperinteeseen ja kiertävien runonlaulajien esityksiin. Eeppiseen kyklokseen, eli antiikin Kreikan eeppisiin runoihin, perustuvissa teoksissa Troijan sota oli yleisesti suosittu aihe. Sotakertomus, johon oli upotettu mukaan myös sotilaan henkilökohtaista tarinaa, sisälsi tarpeeksi dramatiikkaa laajemmankin kuulijakunnan viihdyttämiseen. (Rutherford 1996, 30–40.)

Tutkielmani kannalta seuraava merkittävä askel antiikista sotaromaanin kehittämisessä on Cervantesin *Don Quijote* (1605, 1615) ja teoksen päähenkilön viihdyttävät taisteluyritykset. Vaikka romaanissa olennaisempaa on päähenkilön eläminen kirjallisuuden hahmojen mukana, taisteluista ja taistelutahdosta näytettiin teoksessa uudenlainen, koominen puoli.

2.3 Sankarihahmot

Sankareista ja yksilöllisistä sotapanoksista huomioin ensimmäisenä Hašekin Švejkh-hahmon, joka muistuttaa tomeruudessaan kovasti Don Quijotea. Švejkh on omien sanojensa mukaan innokkaasti lähdössä rintamalle, mutta jokin este astuu aina hänen tielleen. Loppujen lopuksi Švejkh ei koskaan pääse itse taistelutilanteeseen asti, koska hän ajautuu jatkuvasti ongelmiin puheliaisuutensa ja paheksuttavan huumorinsa vuoksi. Häntä sysätään armeijan portaalta seuraavan käsiteltäväksi kiertämään loputonta byrokratiaviidakkoa, kunnes sota on jo ohi.

Švejkkin hahmo ei ole menestynyt tai kunnianhimoinen. Švejk on suulas ja sympaattinen hahmo, joka on ammatiltaan koirien kaupustelija. Švejkiä ei voi sanoa sotasankariksi, sillä hän ei ole tehnyt minkäänlaista urotekoa rintamalla. Tyypillisen sankarihahmon ominaisuuksia, kuten esimerkiksi huomioitavaa kykyä tietyssä asiassa, ei löydy Švejkkin henkilöahmostakaan. Miksi Švejkistä tehtiin kansallinen ja kulttuurinen sankarihahmo Tšekkoslovakiassa?

Puhuttaessa sankarista on määriteltävä ensin, mitä sana tarkoittaa. Kotimaisten kielten keskus kertoo sankarin olevan ”urotöistään, rohkeudestaan kuuluisa henkilö” (Kotus, 2020). Muutkin sanan määritelmät vahvistavat käsitystä laajalti ihailusta ja kuolemansa jälkeen palvotusta hahmosta. Švejk täyttää määritelmistä kaksi piirrettä: hän on rohkea, ihailtu ja palvottu kulttuurisena symbolihahmona. Rohkeutta löytyy myös Armas J. Pullan sotaromaanien Ryhmy-hahmosta ja Linnan Rokasta. Mailerin realistisessa teoksessa ei esiinny sotasankareita, ja absurdistisissa sotaromaaneissa viimeisetkin sankarimyytit rikotaan. Useissa maailmansotien jälkeisissä sotaromaaneissa kuolemat nähdään turhina, eikä yksilönpalvonnalle ole sijaa traumatisoituneen sukupolven mielissä.

Georges Dumézilin (1970, 3) mukaan soturisankari-ihanne pohjautuu indoeurooppalaiseen kolmijakoiseen yhteiskuntarakenteeseen, joka jakaantui suojelemaan sotalaitokseen, uskonnollispoliittiseen johtoon sekä elämän materiaaliset edellytykset täyttävään talonpoikaistoon. Sankariepiikan tehtävänä oli vahvistaa positiivista käsitystä sotalaitoksesta perustana, jonka tukemana yhteisö eli turvassa. Erityisen tärkeää oli talonpoikien hyväksynnän hankkiminen, jotta elintaso säilyisi myös mahdollisten sotien aikana. Sankariepiikan yhteiskunnalliseksi taustaksi muodostuikin aristokraattinen soturiyhteisö, kuten Joonas Ahola (2005, 2) kirjoittaa:

Herooisen runouden sankari on eurooppalaisessa kontekstissa tyypillisesti soturi. Hector ja Nora Chadwickin mukaan sankariepiikan yhteiskunnallinen tausta on aristokraattinen soturiyhteisö, jossa yhteisöarvoja jäsentää soturiluokan arvomaailma. Siinä korostuvat esikuvallisina hyveinä rohkeus ja lojaalius – rohkeus liittyy Chadwickin tulkinnassa tiukasti fyysiseen kyvykkyyteen ja uskollisuus kunniasiteeseen, joka satoi soturit päällikköönsä.

Katkelmassa huomionarvoista on paitsi soturi-ihanteen historiallinen perinne, myös maskuliinisina pidetyt ominaisuudet, jotka liitetään tyypillisesti soturiin. Näitä ovat esimerkiksi rohkeus ja fyysinen voima (Adams 2008, 8). 1950-luvulla ja maailmansotien aikana vahvistettiin käsitystä miehestä perheen elättäjänä (engl. breadwinner), sillä valta-asema kotona sopi hyvin yhteen ideaalin sotilaan piirteiden kanssa. Miehiä kannustettiin

menemään naimisiin nuorena, jotta he pystyisivät mahdollisimman ajoissa hyödyntämään vaimon ja lasten tukea. Jos mies epäonnistui näissä tavoitteissa, hän ei joko ollut täysin aikuinen (engl. fully adult) tai täysin maskuliininen (engl. fully masculine) (mt. 12).

Ihanteellisen sotilaan piirteet pohjautuvat sankariepiikkaan, ja niitä hyödynnettiin sotapropagandan tuottamisessa. Propagandaa on tuotettu niin valtioiden sisälle kuin ulkopuolellekin, tarkoituksena pitää yllä positiivista ilmapiiriä kotimaassa ja toisaalta lannistaa vihollista (Monger 2017, 6). Propagandasta ja levitettävästä sotasankarikäsityksestä on aiheutunut kuitenkin paljon vahinkoa. Toisessa maailmansodassa amerikkalaisen hallituksen kerrotaan sensuroineen valokuvia, joissa sotilaat esimerkiksi tekivät itsemurhan, kuolivat kuljetuksissa tai omien joukkojen tulituksessa: ”soldiers died in training accidents, who shot themselves, and who were killed or wounded by ’friendly fire’” (Roeder 1995, 24). Kiellettyjä hallituksen listalla olivat myös valokuvat, joissa sotilaat itkivät, sekä kuvat, joissa sotilaan seksuaalinen identiteetti näytti ”ristiriitaiselta” (Roeder 1995, 24, 49). Lisäksi kaikissa 1900-luvun sodissa kiellettyjä olivat kuvat, joissa näkyi paljastuksia emotionaalisesti haavoittuneista amerikkalaisista sotilaista tai amerikkalaisesta kuolemasta, ”any revealing identifiable features of the American dead, or emotionally wounded Americans” (mt. 16).

Sotasankaruudelle on siis määritelty läpi historian tiukat rajat, joiden sisälle tuskin yksikään sotilas on mahtunut. Uusien sotilaiden värväämisen ja kansan toiveikkaan mielentilan ylläpitämisen kannalta oli tärkeää välittää vaikutelmaa sodasta, jossa kaikki oman valtion sotilaat olivat ”sankareita” ja jotka ”kantoivat kortensa yhteiseen kekkoon”. (Quinn 2001, 212.) Sen sijaan sodan ulkopuolelle jäävät miehet olivat yhteiskunnan hylkiöitä, jotka paljastettiin ojentamalla heille julkisilla paikoilla valkoisia sulkia. Sankaruuden epäonnistuminen johti esimerkiksi maailmansotien jälkeen kokonaisen sukupolven traumatisoitumiseen ja pirstoutuneisiin mieliin, itsemurhiin ja psyykkisiin häiriöihin (Adams 2008, 5–9). Jo sotien aikana suurelle määrälle sotilaita haettiin apua unettomuuteen, muistamattomuuteen, kouristuksiin ja vapinaan (Kivimäki 2013, 400–403). Ensimmäisen maailmansodan aikana britit nimittivät näkyviä psyykkisiä häiriöitä, kuten vapinaa, ”kranaattikauhuksi” (engl. shell shock) (mt. 27–37).

Sankaruuden jälkiseurauksia tarkasteltaessa ei ole ihme, että tutkimusteosteni kirjailijat taistelivat osaltaan soturisankarin ideaalia vastaan. Hašekin teoksessa vältetään tappamista ja sen kuvaamista, mutta se sijoittui erilaiseen julkaisukontekstiin kuin muut tutkielmani romaanit ilmestyessään heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen. *Kunnon sotamies Švejk*

maailmansodassa pilkkaa kuitenkin avoimesti käsitystä myyttisestä sotasankarista, ja nostaa sen sijaan sankarin tilalle humoristisen, mutta rohkean henkilöahmon. Tällaiset hahmot eivät hakeudu taisteluihin, vaan haluavat lähinnä selviytyä sodasta hengissä (Sinerma 2004, 208). Hahmot eivät noudata sääntöjä ja he pilkkaavat armeijan hierarkiaa. Keskeinen ajatus pilkan ja leikkisyyden taustalla on sodan ja sen yleisten ihanteiden kyseenalaistaminen.

Sotasankarille on paikkansa vielä *Tuntemattomassa sotilaassa*, mutta tässäkin teoksessa huomionarvoista on armeijan sääntöjen kyseenalaistaminen esimerkiksi Antero Rokan toimesta. Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös Vanhalan lempiaihe kaskuissaan, Suomen valtion sotapropaganda: ”Mutta suomalainen sotilas vastaa kymmentä ryssää. Khihi.” (TS, 34.)

Toisen maailmansodan jälkeen monet kirjailijat näyttivät teoksissaan avoimen pettymyksensä yhteiskuntaan ja ihmisten väliseen yhteiselo. Näitä kirjailijoita kutsuttiin Iso-Britanniassa ”nuoriksi, vihaisiksi miehiksi” (Quinn 2001, 213). Heidän teostensa sisältämä protesti oli säälimätöntä ja kyynistä, sopeutumattomuuden tunteen hallitsemaa. Samankaltaisten tunteiden sävyttämiä teoksia ovat myöhäis- ja postmodernistiset Mailerin ja Vonnegutin sotaromaanit, joissa lyötiin viimeistään mataliksi ihanteet sotasankareista ja suureellisista taistelukohtauksista. Erityisesti Mailerin romaanissa kritiikin kohteena on armeijan mutkikas byrokratia, jonka uhreiksi rivisotilaat joutuvat. Sama teema on jonkin verran näkyvissä myös Linnalla. Sirkka Knuutila (2006, 28) nimeää toisen maailmansodan kauhuista holokaustin ”rationaalisenä pidettyjen sääntöjen mekaaniseksi noudattamiseksi”, jolloin juuri byrokratiasta paljastuu pelottavia ja uhkaavia seurauksia. Byrokratian kokeneet ja siihen tallautuneet rivisotilaat kirjoittivat myöhemmin Vonnegutin tavoin traumatisoituneen mielen kuvaukseen keskittyneitä romaaneja.

2.4 Traumatisoituneet mielet

Toisen maailmansodan jälkeen kirjallisuustieteeseen vakiintui uudenlainen alakäsite: traumakirjallisuus¹². Knuutilan (2006, 22) mukaan traumakirjallisuus tarkoittaa sellaisia kertomuksia, joissa ”ylivoimaisen katastrofin kokemus on etsiytynyt kielelliseen asuun”. Hän (mt. 22) vertaa kieltä traumaattiseen muistiin, kielen halvautumiseen ja visuaalisten muistikuvien kirjaimellisuuteen. Piirteitä traumatisoituneen mielen kuvauksesta näkyy

¹² Kuitenkin psykiatria loi alun perin trauman narrativisoinnin perusteet 1800-luvun lopulla. Pierre Janet toi traumakokemuksen empiirisiin tutkimuksiin 1880-luvulla. (Knuutila 2006, 26.)

erityisesti Kurt Vonnegutin teoksessa *Slaughterhouse-Five*, jossa päähenkilö Billy Pilgrim kokee elämässään tapahtuneet asiat kaoottisessa järjestyksessä:

Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time. Billy has gone to sleep a senile widower and awakened on his wedding day. He has walked through a door in 1955 and come out another one in 1941. He has gone back through that door to find himself in 1963. He has seen his birth and death many times [...] (*SF*, 19.)

Billyn aikakäsitys ei ole kronologinen, vaan jokainen hänen kokemansa tapahtuma tai muisto jäsentyvät mielessä samanarvoisiksi. Knuuttila (2006, 29) mainitseekin, että trauman ollessa äkillinen ja liian suuri koettavaksi, se ”rikkoo lineaarisen ajan ja muodostuu kokijalleen tapahtumaksi vähittäisenä prosessina”. Vaikka Billyn yksityiselämän tapahtumat ovat tasavertaisia toistensa joukossa, Dresdenin pommitukseen hän palaa yhä uudelleen. Knuuttila (mt. 29) nimeää kyseisen ilmiön toistopakoksi, sillä traumatisoitunut mieli ei koskaan pääse pakenemaan järkyttänyttä tapahtumajaksoa.

Maailmansotien aikana amerikkalaisia sotilaita vaadittiin esiintymään maskuliinisina ja haavoittumattomina sotasankareina. Kun totuus sotaveteraanien mielentilasta, pakko-oireista, pelkotiloista ja painajaisista tuli 1980-luvulla julki, diagnoosi traumaperäisestä stressihäiriöstä (PTSD) yleistyi myös siviiliväkivaltaa kokeneisiin. Sotaveteraanit kokivat 40-vuotisen, ”kollektiivisen torjunnan”, jonka aikana esimerkiksi japanilaisten ydinasetraumasta vaiettiin kokonaan Yhdysvalloissa, eikä julkisuudessa annettu tilaa hyväksikäyttötapauksille, joissa amerikkalaiset sotilaat olivat laajasti mukana. (mt. 28; Quinn 2001, 204.) Kirjallisuus ja muu taide ei vaiennut ensimmäisenkään maailmansodan aikana tapahtumista, mutta tällaisten teosten vastaanotto ei ollut avointa. Jälkiä sotia seuranneesta kustannuspolitiikasta ja sen linjauksista näkyy myös teoksissa *Tuntematon sotilas* ja *The Naked and the Dead*, jotka kuvaavat enemmän sotilaiden sotakokemusta kuin esimerkiksi siviilihyökkäyksiä¹³.

Traumakirjallisuus ei ollut samanlaista sotien aikana kuin sotien jälkeen, mutta esimerkkejä traumakirjallisuudesta löytyy jo 1900-luvun alkupuolelta. Näissä teoksissa huomion arvoista oli sotakokemuksesta vaikenemisen kulttuuri tai siitä puhuminen vertauskuvallisesti¹⁴, kuten MacKay (2007, 7) kirjoittaa:

Like the wartime late modernisms this book describes, such novels as those Ford and Conrad produced during the Great War are preoccupied less by the war as a

¹³ Toisin kuin *Slaughterhouse-Five*, jonka tapahtumat kulminoituvat nimenomaan siviilihyökkäykseen ja Dresdenin pommitukseen.

¹⁴ Knuuttilan (2006, 27) mukaan esimerkiksi Virginia Woolf, William Faulkner ja James Joyce muunsivat traumakokemuksiaan fiktioksi vuosisadan alussa.

self-contained event than by its social, epistemological and psychological meanings: the devastating insufficiency of normative English masculinity; the impossibility of discerning the truth about events amid a swamp of public lies; the stigmatized debility of traumatic experience in a culture of the stiff upper lip. Novels such as these speak to the war in which they were published without necessarily speaking about it all.

MacKay (mt. 7) viittaa ensimmäisen maailmansodan aikana julkaistuihin englantilaisiin romaaneihin, jotka eivät olleet niinkään keskittyneitä sotaan tapahtumajaksena, vaan sodan sivuvaikutuksiin, kuten sen sosiaaliin, epistemologisiin ja psykologisiin merkityksiin.

Ensimmäisen maailmansodan aikana ja maailmansotien välisenä aikana lähes kaikki sotaan tai armeijaan kriittisesti suhtautuvat teokset saivat osuutensa sensuurista, ja osaltaan senkin vuoksi sotaa saatettiin kuvata vain vertauskuvallisesti.¹⁵ Osan sotakirjallisuudesta valtasivat myös populaarigenren sisään valmiiksi kirjoitetut teokset sekä valtioiden tuottama, kirjallinen sotapropaganda. Tutkielmani romaanit erottuvat selvästi tuotetusta propagandasta, ja esimerkiksi Mailerin romaania voi lukea myös kriittisenä vastineena Hollywoodin osuudelle Yhdysvaltojen propagandassa (Adams 2008, 8–10). Samoin Linnan romaani purkaa Suomen virallista kuvaa jatkosodasta ja sai sen vuoksi ilmestyessään osakseen myös kovaa kritiikkiä¹⁶. Vaietut aiheet ja sotapropagandan tuotokset johtivat sotilaiden massahuijaukseen, josta herättyään veteraanit katkeroituivat:

When the American soldiers arrived home and read about the negotiations and realized how they had been duped by false rhetoric, a reaction set in which caused disenchantment with strong federal government, a distrust of idealistic motivation, and the birth of the "lost generation" of American intellectuals. Having been fed on propaganda and motivational untruths during the war, large numbers of former soldiers harbored suspicion of big business and European sophistication. (Quinn 2001, 213.)

Epäluottamusta valtiovaltaa kohtaan ilmeni useissa toisen maailmansodan jälkeen julkaistuissa kirjallisissa teoksissa. Monet sotilaat tunnistivat kuitenkin armeijan byrokratian ongelmallisuuden jo sotien aikana, mikä ilmenee kaikissa tutkielmani pääteoksissa. Švejk seikkailee byrokratiaviidakossa eikä sen vuoksi koskaan pääse rintamalle asti, *Tuntemattomassa sotilaassa* päällystö käyttäytyy epäreilusti ja mielivaltaisesti alempiarvoisia sotilaita kohtaan, ja romaanissa *Slaughterhouse-Five* epäluottamus on viety niin pitkälle, ettei teoksen päähenkilö näe toista maailmansotaa muuna kuin teurastamana. Epäillessään omaa

¹⁵ Yksi esimerkki ilmiöstä oli yksi kuuluisimmista ensimmäisen maailmansodan aikaisista teoksista, Ernest Hemingwayn *A Farewell to Arms* (1929), joka kiellettiin esimerkiksi Irlannissa ja Italiassa.

¹⁶ Käsittelen tarkemmin Toini Havun kuuluisaa kritiikkiä *Tuntemattomasta sotilaasta* luvussa 4.1.

kuolemaansa Billy sanoo viimeiseksi sanoikseen sotavankilansa Dresdenissä: ”Billy thought he had something to do with World War Two, and he whispered to him his address: ’Schlachthoffunf.’” (SF, 129.) Sanalla ”schlachthoffunf” Billy viittaa teurastamoon: ”Their address was this: ’Schlachthof-funf.’ *Schlachthof* meant *slaughterhouse*.” (SF, 126.)

Traumatisoituneet mielet ja sota liittyvät vahvasti yhteen. Ville Kivimäen (2013, 120) mukaan armeijan lääkintähuolto laski jatkosodan aikana ”13 694 sotilaan olleen [...] psykiatrisessa hoidossa, minkä lisäksi vuonna 1944 hoidossa lieene ollut 4000–5000 sotilasta. Näiden lukujen pohjalta koko jatkosodan aikana psykiatrisesti hoidettujen potilaiden lukumäärä liikkuisi noin 17 000 ja 19 000 sotilaan välillä”. Kivimäki (mt. 120–121) kuitenkin korostaa tilastojen summittaisuutta, sillä diagnosoitujen tapausten määrä ei kata lähellekään traumatisoituneiden sotilaiden määriä. Psykiatriseen hoitoon pääsi lähinnä vakavimmiksi lasketuista oireista, kuten ”itsetuhoisista taipumuksista, sokeudesta tai kuuroudesta ilman fyysistä syytä, kehon kouristuksista tai halvauksista, vakavista harhoista tai väkivaltaisesta käytöksestä” (mt. 121). Ilmiö oli kansainvälisesti tunnistettava, sillä psykosomaattisten oireiden olemassaolo kiellettiin esimerkiksi Saksassa ja Yhdysvalloissa vielä maailmansotien jälkeenkin (mt. 125).

Yhtenä todisteena rintamasotilaiden pelkotiloista (*Tuntematon sotilas*) ja loppuelämää leimanneista traumoista (*Slaughterhouse-Five*) voimme pitää rintamasotilaiden tekemää kirjallisuutta. Kirjallisuus etsi yhteiseen traumaan sanoitettavaa todellisuutta, jota kuitenkin myös humorisoitiin. Humoristisesti sotaan suhtautuvasta hahmoista yksi esimerkki on Hašekin veijarihahmo Švejk teoksessa *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa*.

3 Veijariromaani: *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa*

Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1923) (suom. *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* 1991) alkaa lausahduksella: ”Suuri aika tarvitsee suuria ihmisiä” (Š, 7). Suuruudella ei kuitenkaan viitata menestykseen, vaan heti seuraavassa lauseessa täydennetään: ”On olemassa sankareita, väärinymmärrettyjä ja vaatimattomia, joilla ei ole Napoleonin mainetta ja historiaa. Tutkielma heidän luonteestaan saattaisi varjoon jopa Makedonian Aleksanterin maineen.” (Š, 7.) Švejkin hahmon keskeisimmät ominaisuudet kiteytetään romaanin ensimmäisissä lauseissa. Hän on väärinymmärretty sankari, jonka puheet johtavat hänet mitä uskomattomimpiin tilanteisiin. Hän on myös luonteeltaan vaatimaton, eikä valita kohtalostaan kiperissäkään tilanteissa.

Švejk, joka joitakin vuosia sitten oli jättänyt sotapalveluksen, kun sotilaslääkärit olivat lopullisesti julistaneet hänet hourupäiseksi, elätti itseään myymällä koiria, inhottavia sekarotuisia rumiluksia, joiden sukuun hän vääreksi. (Š, 9.)

Švejk muistuttaa hahmona huomattavan paljon kirjoittajaansa. Jaroslav Hašek toimi useiden ammattiansa ohella koirien kaupustelijana, mikä on myös hänen tunnetun päähenkilönsä siviiliammatti. Hašek ehti osallistua ensimmäisen maailmansodan taisteluihin, mutta vain hetkellisesti. Hän jäi venäläisten sotavangiksi ja muutti tapahtuneesta kahden vuoden kuluttua vapaaehtoisesti Moskovaan. Hašek liittyi puna-armeijaan ja tuolloin hänelle julistettiin kuolemantuomio vastavallankumouksellisen toiminnan vuoksi. Tästä on kuitenkin todisteena lähinnä Hašekin oma kertomus. (Parrott 1978, 155–192.) Tapahtuma liittyy silti läheisesti Švejkiin, sillä myös Švejk tuomitaan kuolemaan väärinkäsityksen vuoksi. Sekä Hašek että Švejk pääsevät kuitenkin pakenemaan ennen tuomion täytäntöönpanoa. Hašek oli ristiriitainen henkilö, joka jäi kiinni muun muassa kirjoitettuaan *Eläinmaailma*-lehteen itse keksimistään eläinlajeista. Švejkissä Hašekin eräs hahmo kertoo kirjoittaneensa samalla lopputuloksella kyseiseen lehteen (Š, 417–424). Hahmo toteaa kertomuksensa lopuksi ainoastaan, että ”kuka tahansa saattaa monesti joutua pulmalliseen tilanteeseen ja erehtyä” (Š, 425).

Švejkin julkaisun jälkeen Hašekin on kerrottu ottaneen mallia teoksensa hahmoihin todellisista henkilöistä, joita hän kohtasi oman sotakokemuksensa varrella (Parrott 1978, 160–161). *Švejkin* henkilöahmot ovat kuitenkin selvästi karrikoituja, eikä niiden kuvauksessa ole satiiria säästelyä. Kukaan armeijan sotilaista ei vältty pilkanteolta, eikä yksikään armeijan portaista säälimättömältä mustamaalaukselta. Kertomuksessa seurataan farssinomaista

tapahtumaketjua, joka etenee Švejkin koomisten letkautusten ja tarinoinnin ansiosta kohti hulvatonta seikkailua.

3.1 Veijariromaanin taustaa

Švejk ei ole sotatarinan eepinen sankari, vaan hänen hahmonsensa on pikaro. Pikarolla tarkoitetaan veijarin, narrin ja/tai huijarin hahmoa, riippuen kulttuurisesta ja historiallisesta kontekstista. Pikaro periytyy ikivanhojen kansansatujen ja -tarujen trickster-hahmosta, joka ei vastaa alkuperäisessä tarkoituksessaan Švejkiä. Trickster on kirjallisen pikaron folkloristinen vastine. (Nummi 1993, 134.) Trickster saattoi olla kansansaduissa jalo hyväntekijä, mutta myös säälimätön pahantekijä. Esimerkiksi viikinkitarinoiden Loki-trickster oli valloittava persoona, joka surmasi totuuden ja valon jumala Balderin (Turunen 2005, 167–168). Švejk ei tarkoita kenellekään pahaa, vaan pyrkii aina muuntamaan roolinsa tilanteeseen ja henkilöiden olemukseen sopivaksi. Švejk tiedostaa tämän hyvin itsekin ja toteaa sotilaspapille väärinkäsityksestä syntyneestä vankeustuomiostaan:

En totta tosiaan tiedä, herra pastori, miksi olen täällä vaikka enhän minä sitä sure. Minulla on aina huono onni. Minä tahdon pelkkää hyvää, mutta minun käy kuitenkin aina kuten tuon marttyyrin tuossa kuvassa. (Š, 113.)

Švejkin sanat eivät vaikuta liioitelluilta, sillä hän toden totta joutuu usein pulmallisiin tilanteisiin lähinnä verbaalisen huumorinsa vuoksi. Hana Arie-Gaifmanin (1984, 309) mukaan Švejkin toimintaa ja käyttäytymistä hallitsee kolme piirrettä: loputon tarinan iskeminen, taipumus luoda absurdeja tilanteita sekä sotilaskuntoisuus, kylmäverisyys ja kestävyys – Švejk ei koskaan pelkää, väsy eikä valita.

Jyrki Nummi kuvailee Švejkiä vapaaksi sieluksi, joka pötkii leikin avulla pakoon hankalimmistakin tilanteista (Nummi 1993, 134). Vapaus tarkoittaa tässä yhteydessä hahmon sisäistä vapautta, joka mahdollistuu Švejkin kyvyllä irrottautua armeijan säädöksistä huumorin keinoin. Švejkillä on Nummen mukaan myös erinomainen taito vaihtaa roolia¹⁷ tilanteen muuttuessa. Tämän piirteen ansiosta hän onnistuu puolustautumaan käytännössä minkä tahansa sosiaaliluokan edustajaa vastaan.

Romaani Švejkistä käynnistyy tapahtumaketjulla, jossa Švejkiä epäillään arkkiherttua Frans Ferdinandin murhasta. Kun lääkärit tutkivat Švejkin terveydentilaa, Švejk heittäytyy ovelaksi:

¹⁷ Roolin vaihtaminen liittyy Olli Alhon (1988, 67–77) mukaan karnevaalikulttuuriin ja naamareiden vaihtamiseen.

Lääkärit vilkaisivat toisiinsa ja toinen kysyi Švejkiltä:

– Onko teidän mielentilaanne tutkittu?

– Sotaväessä lääkärit julistivat minut virallisesti idiootiksi, Švejk vastasi juhlallisesti.

– Taidatte olla tekosairas! huusi toinen.

– En minä ole tekosairas, hyvät herrat, Švejk puolustautui, – olen todellinen idiootti, voitte tiedustella tšekkiläisestä Budějovicesta tai Karlinin rykmentin täydennyskomppanian kansliasta. (Š, 45.)

Katkelmassa käy ilmi Švejkin kekseliäs toimintamalli. Hän heittäytyy puheissaan lääkäreiden alapuolelle nimittämällä itseään idiootiksi, mutta tekee sen myös ilmeisen kohteliaasti: ”En minä ole tekosairas, hyvät herrat.” Lisäksi Švejk kertoo tunnollisesti tarkan paikan, johon lääkärit voivat ottaa halutessaan yhteyttä Švejkin mielentilan tarkistamiseksi. Švejkin sanojen jälkeen lääkärit vapauttavat hänet vankimielisairaalaan, vähämielisyyteen vedoten. Švejk kääntää myös mielisairaalaan joutumisen jälkeenpäin voitokseen:

– Totta puhuen en käsitä, miksi hullut ovat niin kiukuissaan siitä, että heitä pidetään tuossa talossa. Siellähän saa ryömiä alastomana lattialla, saa ulvoa kuin sakaali, mölytä ja purra. Jos joku tekisi sellaista julkisella paikalla, niin ihmiset kyllä ihmettelisivät. Mutta siellä se on aivan tavallista! Siellä on vapaus, jollaista edes sosialistit eivät osaa kuvitella. (Š, 41.)

Švejk on mestari kääntämään tilanteen kuin tilanteen edukseen. Hän saattaa käyttää ronskiakin huumoria, mutta ei koskaan valita vastoinkäymisistään. Švejk vaikuttaa omien puheidensa perusteella olevan aito tilanteiden uhri, joka kulkee hymyssä suin vankilasta toiseen ja kohtaa ilomielin kaikki itseensä kohdistuvat epäilyt. Samaan tapaan kuin mielisairaalaan, Švejk puhuu myöhemmin sellitovereilleen vankilasta. Hän kehuu aiheettomasta murhaepäilystään huolimatta vankilan hienoja olosuhteita:

– Nykyään istuu mielikseen vankilassa [...] Kaikessa suhteessa huomaa edistystä. Kuulusteluun on tosin hiukan pitkä matka, kokonaiset kolme käytävää portaineen, mutta käytävissäkin on puhdasta ja viihtyisää”. (Š, 30.)

Kenties puheidensa absurdin tyylin vuoksi hän ei provosoi vankilassa sellitovereitaan.

Nummen (1993, 134) mukaan Švejk selviää aina, koska hän on koskematon kuten myyttien ja sankaritarujen sankari.

Švejkin tarina ja romaanin ilmaisutyyli liittyy Mihail Bahtinin tutkimaan karnevalismin ja naurukulttuurin määritelmään. *Švejkissä* on useita elementtejä, jotka eivät välttämättä kuulosta

lainkaan hauskoilta. Tällaiset elementit liittyvät usein esimerkiksi tietyn ihmisryhmän halventamiseen. Esimerkkinä halventamisesta voisi mainita edellä lainatun mielisairaalakatkelman, tai myöhemmin teoksessa esiintyvän pilkan armeijan päällystää kohtaan:

– Kadetti Biegler, Isä Jumala virkkoi taas, – millä oikeudella olette ottanut käyttöön kenraalimajurin tittelin? Millä oikeudella, kadetti Biegler, ajoitte esikunnan autolla maantietä vihollisen asemien keskellä?

– Ilmoitan nöyrimmästi...

– Turpa tukkoon, kadetti Biegler, kun Isä Jumala puhuu. (Š, 495.)

Kiistanalaisia näkemyksiä esiintyy teoksessa jatkuvasti, eivätkä ne näyttäyty lukijalle hilpeänä vitsinheittona. Huumorin problematiikkaan liittyy osaltaan Bahtinin määritelmään karnevaalin luonteesta. Karnevaali on nimittäin hauskuuttamisen ohella lähellä groteskia realismia, eikä kansan naurukulttuurilla ole välttämättä mitään tekemistä huvittavuuden kanssa:

Karnevaalista. En tarkoittanut karnevaalilla mitään, mikä on vain iloista. En lainkaan. Karnevaalin jokaisessa kuvassa on läsnä kuolema. Teidän termein puhuen tämä on tragedia. Mutta tragedia ei kuitenkaan ole viimeinen sana. (Bahtin 1995, 426.)

Švejkin kannalta määritelmä on oleellinen, koska *Švejkin* tyyliin voisi tiivistää yhdistelmään huumorista ja etäisesti groteskistakin realismista. Teoksessa koetellaan raja-aitoja esimerkiksi halventamalla yhteiskunnan auktoriteetteja. Kyseessä saattaa olla suoranainen revittely auktoriteettikäsitteillä, johon toisaalta liittyy ongelma *Švejkin* tasapuolisuudesta – hän vitsailee kaikista yhtä paljon ja yhtä tuttavallisesti, sosiaaliluokasta riippumatta. Kun Itävallan arkkiherttua ammutaan ja ensimmäinen maailmansota kokee lähtölaukauksensa, *Švejk* ja valeasuun sonnustautunut poliisi keskustelevat:

– Ferdinandia ei voi korvata kuka tahansa idiootti. Hänen olisi vaan pitänyt olla vähän lihavampi.

– Mitä te sillä tarkoitatte? Bretschneider kysäisi toiveikkaasti.

– Mitäkö tarkoitan? vastasi *Švejk* hyvillään. – Sitä vain, että jos hän olisi ollut lihavampi, hän olisi varmaan jo aikaisemmin saanut halvauksen ajaessaan takaa Konopištin vanhoja eukkoja, kun nämä kokosivat sieniä ja risuja hänen alueeltaan, eikä hänen olisi tarvinnut kuolla noin kauhealla tavalla. (Š, 17.)

Bahtin (1995, 7) sanoo, että keskiajalla nauru konkretisoitui toritapahtumissa. Karnevaaliin kuuluu vapautuminen kaikesta pysyvästä ja ehdottomasta, myös hegemonisen kulttuurin jämähtäneisyydestä. Bahtinin (mt. 391) mukaan Rabelais'n romaanien tärkein tehtävä on tuhota virallinen kuva aikakaudesta ja sen tapahtumista. Bahtin (mt. 87, 89) näkee karnevaalissa muutosvoiman. Nauru kuuluu hänen mukaansa suureen kirjallisuuteen yhtä olennaisesti kuin vakavuuskin. Nauruun ja karnevalismiin toisinaan kytkeytyvä realistinen groteski merkitsee ruumiillista positiivisessa mielessä – se ei esiinny yksilön egoistisena pyrkimyksenä vaan universaalina, kaikkia ihmisiä koskettavana ilmiönä. Bahtinin mukaan nauru torjuu autoritaarisuutta, väkivaltaa, dogmeja ja pelkoa:

Vakavuus on luokkakulttuurissa virallista, autoritaarista, se liittyy väkivaltaan, kieltoihin ja rajoituksiin. Tällainen vakavuus on aina pelon ja pelottavuuden elementti. [...] Valta, väkivalta ja auktoriteetti eivät milloinkaan puhu naurun kieltä. (Bahtin 1995, 83.)

Barokin aikaisille pikaroseikkailijoille oli tyypillistä, ettei heitä oltu suljettu yhteiskunnan ulkopuolelle, mutta yhteiskuntakriittisyyttään he valitsivat itse eron maailmasta ja yhteiskunnasta (Tunturi 2005, 26–27). Švejk ei ole aivan verrattavissa barokin aikaiseen pikarotyyppiin, koska hän yrittää näennäisesti pyrkiä mukaan sotaan ja siltä osin vaikuttaa yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Toisaalta viattomasta olemuksestaan huolimatta hänen toimintansa ei voi olla täysin päämäärätöntä. Hän on ollut jo ennen ensimmäistä maailmansotaa mukana sodassa (Š, 45), ja tämän vuoksi hän ymmärtää armeijan koneiston toimintaperiaatteet. Siltä osin hänen taipumuksensa livahtaa jokaisesta sotaan johtavasta tilanteesta on luultavasti osin kaavailtua.

3.2 Kansalliset aspektit – sankarikuvaus ja huumori

Cecil Parrottin (1978, 104) mielestä Švejkin pyrkimys armeijaan liittymisessä on ennen kaikkea pitää hauskaa:

Švejk joined up with a happy heart. His object was to have fun in the army and he succeeded in astonishing the whole garrison in Trient including the garrison commander himself. Švejk always had a smile on his lips, was amiable in his behaviour and perhaps for that reason found himself continually in gaol. (Parrott 1978, 104.)

Švejkin hahmolle oleellisia piirteitä ovat vaatimattomuus, pelottomuus ja puheliaisuus. Hänellä on myös huomattava kyky tuottaa koomisia ja absurdeja tilanteita. Švejkin sosioekonominen asema tukee näitä ominaisuuksia, ottaen huomioon hänen olevan

”sekarotuisten piskien” (Š, 9) kauppias. Kyseisessä työssä menestyäkseen hän on väärentänyt koirien papereita ja kaunistellut niiden ongelmallisia luonteenpiirteitä. Näin ollen Švejk ei pelkää tarpeen tulleen liioitella tai hieman vääristellä totuutta. Švejkin absurdit puheet hankalissa tilanteissa vaikuttavat hämmästyttävän rohkeilta, ja ne ovatkin Hašekin oleellisimpia keinoja luoda humoristisia juonenkäänteitä romaaniin. Tällaisesta tilanteesta esimerkkinä on muun muassa keskustelu, jonka Švejk käy kuulustelijan kanssa joutuessaan jälleen vahingossa vankilaan:

– Ilmoitan nöyryimmästi, kuului Švejkin hyväntahtoinen ääni, – olen täällä sotilasvankilassa aivan kuin löytölapsi.

– Mitä te sillä tarkoitatte?

– Se on hyvin helppo sanoa. Meidän kadullamme on hiilikauppias, jolla on viaton kaksivuotias lapsi [...] jos hän olisi osannut puhua ja häneltä olisi kysytty, miksi hän siellä istuu, ei hän olisi osannut vastata. Minun laitani on vähän samalla tavalla. Minäkin olen löytölapsi. (Š, 120.)

Švejk on perinteisen sankarimääritelmän valossa ehdoton antisankari, mutta hänen olemuksestaan löytyy silti useita kunnioitettavia piirteitä. Hän on huomattavan rohkea ja kyseenalaisista puheistaan huolimatta ”olosuhteiden uhri”, joka ei pety tai valita juuri koskaan.¹⁸ Švejkin veijarimaisessa hahmossa, joka ei toisaalta pelkää esittää kriittisiä huomioita armeijan toiminnasta, voi nähdä useita yhtäläisyyksiä 2000-luvun koomikoihin ja heidän menestykseensä. Monien koomikoiden huumori perustuu tunnistettavan ja absurdin yhdistämiseen – ja absurdi tarkoittaa monesti uskaliaisuutta.¹⁹

Viitteitä Švejkin henkilöhaamoon löytyy nykyajan ohella myös kirjallisuuden varhaisista klassikoista. Näistä yksi esimerkki on ritariromaanien pilkkaaja ja silti ritariromaaneista tunnetuin, Cervantesin *Don Quijote*. Liisa Saariluoma (1989, 44–45) nimeää tutkimuksessaan Cervantesin *Don Quijoten* antiromaaniksi, sillä se on ”uudentyyppistä kirjallisen konvention kritiikkiä parodioidessaan olemassa olevaa kirjallisuuden lajia jäaden itse sen rajoihin”. Silti *Don Quijote* merkitsee yleisesti nykyaikaisen romaanin edelläkävijää. Määritelmä perustuu Cervantesin individualistisen todellisuuden kuvaukseen eli tässä tapauksessa yksilöön, jolla

¹⁸ Samankaltainen olosuhteiden uhri ja antisankari on myös Kurt Vonnegutin teoksen *Slaughterhouse-Five* päähenkilö Billy Pilgrim. Kuten Švejkille, valittaminen on Billylle epätyypillistä ja hän suhtautuu sodan vastoinkäymisiin lakonisesti.

¹⁹ Uskaliaisuus voi tarkoittaa esimerkiksi yhteiskuntakriittisten aiheiden käsittelyä, kuten yhdysvaltalaisella koomikolla, George Carlinilla (1937–2008). Muun muassa viiden Grammy-palkinnon voittaja tuli tunnetuksi psykologisten, uskonnollisten ja muiden ”kiellettyjen” aiheiden puhumisesta esityksissään (George Carlin, Larry Kingin haastattelu). Erona ensimmäisen maailmansodan aikaiseen Švejkiin on oikeastaan vain tapa kuvata epäkohtia – kirjailija esittää niitä teoksensa hahmojen kautta, koomikko oman persoonansa välityksellä.

on erilainen näkemys todellisuudesta kuin muulla maailmalla. ”Yksilön maailmankuvan probleema” ja ”yksilön ihanteitten ja reaalisen todellisuuden ristiriita” eivät ole kuitenkaan Saariluoman (mt. 35) mukaan lähellä niitä tapoja, joilla romaania aikanaan luettiin. *Don Quijote* oli ”koomisen ja satiirisen romaanin klassikko” ja Cervantesille tapa pilkata ritariromaaneja (mt. 34–35).

Cervantesin romaanissa olennaista on päähenkilön eläminen kirjallisuuden hahmojen mukana. Don Quijoten innokas taistelutahto käännetään teoksessa koomiseksi ominaisuudeksi. Don Quijote on lempeä idealisti ja useimpien ihmisten mielestä hourupäinen. Švejki ei ole niinkään idealisti – pikemminkin ovela realisti – mutta hänen toiminnassaan on samaa absurdismia, humorismia ja hyväsydämyyttä kuin Don Quijotellakin. Näiden piirteiden lisäksi Švejki on armeijan toimesta julistettu ”viralliseksi idiootiksi” (Š, 45) ja häntä nimitetään sekopäiseksi: ”neuvottelukunta tuli yksimieliseksi siitä, että Švejki on ilmeinen hullu ja idiootti kaikkien niiden luonnonlakien mukaan, joita psykiatritiedemiehet ovat keksineet” (Š, 40). Samanlaista suhtautumistyyliä ja hulluuden nopeita diagnooseja kohdistuu sekä Švejkiin että Don Quijoteen.

Švejkin ja Don Quijoten toiminnan poikkeuksellisuus saattaa aiheuttaa halveksuntaa teosten muiden hahmojen silmissä, mutta se johtaa myös usein koomisen vaikutelman syntymiseen. Švejkin tapauksessa kyseessä on tavallisesti keskustelutilanne, johon hän ottaa osaa tarinoimalla ja vertaamalla tapahtumia absurdeihin tilanteisiin elämänsä varrella. Tällainen keskustelutilanne tapahtuu esimerkiksi vankilassa, jossa rikoksista epäillyt keskustelevat vääristä vankeustuomioista:

– Minun mielestäni, Švejki sanoi, – meidän olisi nähtävä kaikki valoisasti. Kaikkihan voivat erehtyä, ja mitä enemmän ihminen ajattelee, sitä enemmän hän erehtyy. Oikeuslaitoksen lääkäritkin ovat vain ihmisiä ja saattavat erehtyä. Kerrankin sattui Nuslessa, aivan Botocin sillan luona, kun palasin keskellä yötä Banzetista, että eräs herra tuli luokseni ja iski minua kuivatulla häränsuorolla päähän, ja kun sitten makasin maassa, hän valaisi kasvojani ja sanoi: ”Nytpäs sattui erehdys, se ei olekaan hän.” (Š, 36–37.)

Švejkin tarinat ovat pitkiä, rönsyileviä ja vaikuttavat seipitetyiltä, mutta usein niihin liittyy myös jokin filosofinen ulottuvuus, kuten lausahdus: ”Kaikkihan voivat erehtyä, ja mitä enemmän ihminen ajattelee, sitä enemmän hän erehtyy” (Š, 36) tai ”Rosvokopliakin täytyy olla [...] jos kaikki tarkoittaisivat toinen toisilleen pelkkää hyvää, löisivät ne kyllä pian toisensa kuoliaaksi.” (Š, 40.) Hänen puheensa alkavat usein vastaavan tyyllisellä väittämällä, ja jatkuvat polveileviksi tarinoiksi. Toteavat lauseet Švejkin puheen alussa saattavat toisinaan

olla hyvinkin kärkkäitä: ”Totta puhuen en käsitä, miksi hullut ovat niin kiukuissaan siitä, että heitä pidetään tuossa talossa” (Š, 41). Tällaisen retorisen kysymyksen absurdius luo itsessään humoristisen vaikutelman. Kun Švejkkin puhe jatkuu monihaaraisiin selostuksiin, jotka eivät välttämättä enää liity varsinaiseen aiheeseen lainkaan, muodostuu vaikutelma narrimaisesta hahmosta. Sari Salinin (2008, 28) mukaan narrit, kuten Švejk, ovat tyypillisesti olleet aitojen hullujen tai kylähullujen jäljittelijöitä, joita pidettiin yksinkertaisina ja viattomina. Sen vuoksi narrin ajatuksista ei kannattanut loukkaantua, ja narrista tuli usein kapinallisten ajatusten ilmaisija sekä totuuden puhuja.

Švejkkin puheiden sisältö liittyy usein Bahtinin (1995, 20–21) määrittelemään alentamiseen. Hänen mukaansa alentaminen on ”groteskin realismin pääpiirre [...] siis kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen, abstraktin kääntäminen materiaalisruumiilliselle tasolle, maan ja ruumiin sekä niiden erottamattomuuden tasolle” (Bahtin 1995, 20). Keskiajalla narrikomiikan keskeisimpiä tekijöitä olivat ”kaiken ylevän seremoniaalisen ja rituaalisen kääntäminen materiaalisruumiilliselle tasolle” ja tätä esiintyy myös *Don Quijotessa*, kun ritari-ideologiaa ja seremonioita maallistetaan (mt. 20–21). *Švejkissä* alentamista tapahtuu päähenkilön puheissa jatkuvasti. Yksi esimerkki tällaisesta tilanteesta on auktoriteetin rinnastaminen puupölkkyyn, kun Švejk keskustelee ratsumestarin kanssa santarmiväepelin langettamasta tuomiosta:

[Ratsumestari] – Miksi ette selittänyt heille siellä Putimissa, että kaikki oli erehdystä?

[Švejk] – Koska huomasin heti, että heidän kanssa oli mahdoton ruveta keskustelemaan. Jo vanha majatalonisäntä Rampa Vinohradysta sanoi, kun joku halusi lainata häneltä rahaa, että elämässä on ”hetkiä jolloin ihminen on kuuro kuin pölkky”. (Š, 363.)

Huumoria rakennetaan *Švejkiin* alentamisen, absurdiin ilmaisujen sekä Švejkkin viattoman hahmon kautta, ja vitsien varjolla pystytään kritisoimaan yhteiskuntaa epäsuorasti. Psykologi Norman Maierin (1932, 69–74) mukaan huumori on aina väylä luovuuteen: se rikkoo ajatuksellisesti lukkoon lyötyä ja jähmettynyttä ja nostaa esiin uudenlaisia perspektiivejä ja uudenlaisia tiedollisia yhteyksiä tai hahmoja, ja siinä on sen suuri voima. Kun yksityinen, sattumanvarainen kuva maailmasta törmää todellisuuden normatiivisiin kuvauksiin, se on vapauden voitto järjestelmän paineista. Myös psykologi Alfred Adlerin (1927, 178–181) mukaan vitsi on kiistattomasti kapinaa yhteiskunnan keskivertoista ajattelujärjestelmää vastaan. Švejk on samanaikaisesti sekä huumoria että kapinaa kritisoidessaan sotaa, armeijaa, upseeristoa ja Itävalta-Unkarin keisarikuntaa.

3.3 Välttelyä vai sodanvastaisuutta?

Švejk kyseenalaistaa kaikki mahdolliset arvot, ja Antti Majanderin (1991a) mukaan häntä pidetään juuri siksi kansallissankarina:

Tšekit pitävät Švejkia sankarina, koska hän kyseenalaistaa kaikki arvot – tietoisesti tai tietämättään. Hän on pieni ihminen, joka jää henkiin maailman myrskyistä. Švejk selviää puhumalla tilanteesta kuin tilanteesta. Hänen ei tarvitse tehdä mitään, ja se on kaikkein parasta.

Nykyään *Švejk* on käännetty yli 60 kielelle. Švejkin kunniaksi on omistettu muistoesineitä, kapakoita ja puistonpenkkejä. Teos kiellettiin Tšekkoslovakian armeijassa, ja myös Bulgaria kielsi sen vuonna 1935. Suomessakin teoksen katkelmien ensimmäinen julkaisija²⁰ tuomittiin kahdeksi kuukaudeksi vankilaan jumalanpilkan tähden (Majander 1991b). Vaikka *Švejkissä* on lukuisia kärjistyksiä eikä väkivallasta pelätä puhua, romaania on siteerattu suureksi sodanvastaiseksi teokseksi ja Hašekia antimilitaristiksi (Parrott 2005, s. 101).

Švejk oli maailmanlaajuisesti ensimmäisiä teoksia, joka parodioi armeijaa, eikä se tehnyt sitä varoen. Teoksessa rivimiehet ovat kiinnostuneita kortinpeluusta, laiskottelusta ja syömisestä, aliupseerit ovat brutaaleja ja yksinkertaisia, virkamiehet korruptoituneita, sotilaspapit alkoholisteja, ylemmät upseerit nousukkaita, huijareita tai psykopaatteja, ja kenraalit hidajärkisiä. Näiden henkilöhahmojen seassa seikkailee viisaasti tyhmä mies Švejk, joka käy aivan lähellä sotaa, mutta ei kuitenkaan joudu rintamalle asti. Sen sijaan hän kulkee armeijan byrokratiaportaalta toiselle, ja näkee omin silmin useita epäkohtia koneiston sisällä.

Romaanin englanniksi kääntänyt ja Hašekin elämäkerran kirjoittanut Cecil Parrott lausuu *Švejkistä* seuraavasti:

Nor did Gogol's or Ostrovsky's humor suffer because one worked in an office and another in the law courts. Indeed, since Hašek's stories deal so much with people in stereotyped jobs, more experience of the humdrum daily round might well have provided him with a richer fund of material. (Parrott 2005, 266.)

Armeijan sisäisiä epäkohtia kuvataan teoksessa konkreettisella ja usein groteskilla tavalla. Parrott uskoo tämän johtuvan Hašekin omasta työläistäustasta. Verrattuna esimerkiksi muihin groteskin, kriittisen realismin ja satiirin taitaviin kuuluisuuksiin²¹, Hašekilla oli aito omakohtainen kokemus selviytymisestä vähävaraisena projektityöläisenä lyhytaikaisissa

²⁰ *Švejkin* ensimmäiset katkelmat julkaisi Suomessa *Tulenkantajat* -lehden päätoimittaja Erkki Vala (Majander 1991b).

²¹ Groteskista ja kriittisestä realismista sekä satiirista puhuttaessa Parrott (2005, 266) viittaa Nikolai Gogolin ja Aleksandr Ostrovskin teoksiin.

ammateissa. Tšekkiläinen novellisti Eduard Bass, joka oli myös Hašekin ystävä, kirjoitti toveristaan:

In Hašek there was always two persons: one played the fool and the other looked on. The other Hašek, whom very few managed to look in the eyes, saw with frightening certainty the futility of human existence and, having apprehended it, tried to deny it, muzzle it, escape from it, or beguile it with jokes, which were generated by the first Hašek. His magnificent comedy was, in fact, tragedy. (Parrott 1978, 267.)

Samalla kun huumori voi olla kapinaa, tragediaa ja groteskia, siihen kytkeytyy usein jokin epäkohta, jota halutaan kritisoida. Huumorin luonteeseen saattaa liittyä tunteista esimerkiksi surullisuuden tai vihankin elementtejä. Yrjö Varpio (2007, 8) mainitsee artikkelissaan ”Mille Linna nauroi?” huumorin monimerkityksisyydestä: ”Huumorissa on kyse vakavasta asiasta. Friedrich Nietzsche oli aikanaan väittänyt, että ihminen nauraa vain siitä syystä, että hän kärsii niin syvästi.” Hašekin kuuluisan hahmon viattomuus ja ystävällisyys saattavatkin juontaa osaltaan myös pyrkimykseen siitä, että lukija pysähtyisi tarkastelemaan kiltin Švejkin epäoikeudenmukaista kohtelua.

Halusiko Hašek ainoastaan välttää romaanissaan tappamisen kuvaamista, vai kritisoida sotaa ja armeijaa ylipäättään? Luultavasti jälkimmäistä. Hašek oli itse tunnettu anarkisti, ja hän vastusti jo nuoruudessaan poliittisia auktoriteetteja (Parrott 1978, 52). Tämä liittyy todennäköisesti myös hänen myöhempiin sotakokemuksiinsa ja toisaalta sosialismin kannatukseen. Hašek kirjoittaa *Švejkin* esipuheessa lyhyen selityksen sille, miksi hän piti arkista hahmoa tärkeämpänä esikuvana kuin suuruudenhullua sankaria:

[...] olen varma että te kaikki tunnetta myötätuntoa tätä vaatimatonta väärinymmärrettyä sankaria kohtaan. Hän ei ole sytyttänyt palamaan Efesoksen temppeliä, kuten teki tuo pässinpää Herostratos päästäkseen sanomalehtiin ja koulukirjoihin. Ja se riittää. (Š, 8).

Näin ollen Hašek halusi luoda teoksessaan uudenlaisen sankarihahmon, joka viehätti vaatimattomuudessaan. Päätellen Švejkin kuuluisuudesta ja roolista tšekkiläisessä kulttuurissa hän onnistui pyrkimyksessään paremmin kuin ehkä osasikaan aavistaa. *Švejkin* läpimurto symboloi laajemminkin kyllästyneisyyttä yksilotteiseen sankarihahmoon sekä kulttuurista, maailmansodan jälkeistä murrosilmapiiriä. Murrosilmapiiriin vastasivat kritiikillään myös realistiset teokset, kuten *Tuntematon sotilas*.

4 Realistinen romaani: *Tuntematon sotilas*

Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954) on realistinen kertomus Suomen jatkosodasta.²² Klassikon asemaan noussut teos vastasi suomalaisen sodan suurta kuvausta ja asettui ilmestymisajankohtanaan osaksi yhteiskunnallista keskustelua. 1950–1960-luvuilla tapahtuikin sekä yhteiskunnallista että kulttuurista murrosta, kuten kansallista identiteetin muotoutumista, sodasta koituneiden tappioiden käsittelemistä ja luokkajaon murentumista. Martti Kurjensaaren (1980, 86) mukaan *Tuntemattomassa sotilaassa* lausutuissa puheenvuoroissa käytiin ”tiedostamatonta sisällissotaa, luokkataistelua – ja nimenomaan älyllisellä, henkisellä, aatteellisella ja tyyllisellä tasolla”. Veijo Meren (1967, 9) mielestä:

Huumori on vakava asia. Sen tietävät diktaattoritkin, jotka palkitsevat parhaimmat vitsit huumorilla. [...] Se [huumori] on realismia, kahlaamista tosiasioissa, ihmisissä ja ilmiöissä.

Meri viittaa Linnan huumorin perusasetelmaan, joka ei ole staattinen tai jähmettynyt, mutta se on vakava (mt. 11). Linnan teos onkin sekä ajankohdaltaan että tyylipiirteitään luokiteltavissa realistiseksi teokseksi. Vaikka *Tuntematon sotilas* toi kaivattua uudistusta Suomen kirjallisuuskentälle, se ei ollut ensimmäinen lajiaan. Jyrki Nummen (1993, 66) mukaan *Tuntemattoman* rehevää yhteiskunnan kuvausta on tavattavissa jo 1880-luvun realismista ja murtuneesta kansankuvasta, jossa tehtiin pilkkaa perinteisistä arvoista. Osaltaan *Tuntematon sotilas* on myös 1800-luvun klassikoiden, kuten Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* (1848, 1860) ja Kiven *Seitsemän veljeksien* (1870), uudelleenkirjoitus.²³

Realismi voidaan tässä yhteydessä kytkeä myös teoksen henkilöhahmojen puhekieliseen dialogiin, sillä fiktiivinen puhe on yksi tärkeistä kaunokirjallisuuden todentuntuisuutta lisäävistä keinoista (Nykänen; Koivisto 2013, 9). Puhekielisyys tarkoittaa teoksessa paikallismurteiden suurta kirjoa, ja toisaalta keinoa osoittaa murteiden avulla puhujan sosiaaliluokka. Martti Kuusen (1955, 52) mukaan ”kirjaan on tallentunut väärentämätöntä etulinjan aatehistoriaa. Linna loi teokseen oman kielensä murteiden, sotilasslangin ja yleiskielen erikoislaatuisten sekamelskan, joka kuin atonaalisena taustamusiikkina säestää sitä mitä sanotaan ja tehdään”. *Tuntematon* ei pyrkinyt tässä suhteessa kuitenkaan virheettömään

²² Romaanista on olemassa myös Linnan alkuperäistä, sensuroimatonta käsikirjoitusversiota vastaava *Sotaromaani*, joka julkaistiin vasta myöhemmin.

²³ Kyseistä näkökulmaa käsittelee tutkimuksessaan erityisesti Nummi (1993, 101–128).

murrekuvaukseen, vaan tavoitteena oli oletettavasti värittää ja yksilöidä suurta joukkoa erilaisia henkilöihahmoja.

Tutkielmassani tarkastelen *Tuntemattoman* realistisia ja humoristisia piirteitä. Murrettu kansankuva, kapinalliset henkilöihahmot ja armeijan byrokraatiaan kohdistuva kritiikki ovat avainrooleissa murtamassa uhrautumisen ideologiaa. Humorististen yksityiskohtien lisäksi otan tarkastelun kohteeksi murteiden sosiaaliryhmät – miten niin kutsuttu herrojen huumori eroaa sotilashuumorista? Miten sosiaaliryhmä kytkeytyy puheeseen? Samassa yhteydessä pohdin, millaiset piirteet tietyn sosiaaliluokan puhetyylissä tekevät heidän puheestaan hauskaa ja miten piirteet kytkeytyvät syvemmin armeijan hierarkian kritisointiin.

4.1 Realismi osana modernismia

Tuntematon sotilas ei saanut ilmestymisajankohtanaan ainoastaan suosionosoituksia, vaan se keräsi myös valtavasti kritiikkiä.²⁴ Linnan romaani nimittäin talloi lopullisesti jalkoihinsa ”runebergiläisen kansankokonaisuuden ja runebergiläisen soturihahmon” (Lilja 1984, 5) näyttääkseen sodan raadollisen puolen. Omien sanojensa mukaisesti kirjailija kuitenkin halusi riistää ainoastaan sodalta arvon, ei yksittäisiltä sotilailta. Linnan mielestä sotilaille tuli lukea ansioksi, jos he eivät pitäneet sodasta tai puhuneet siitä (*Helsingin Sanomat* 5.2.1955). Teoksessa esiintyvistä, jopa raadollisesta realismistaan huolimatta Linna ei siis halunnut vähätellä sotilaiden tekemiä uhrauksia.

Linnan romaanin aiheuttama kohu johtui siitä, että se ei vastannut idealistisesti asennoituneiden lukijoiden odotuksia; ei ainakaan niiden, joilta puuttui oma kokemus rintamasotilaan olostä ja elosta. (Lilja 1984, 5.)

Linnan romaanissa on oleellista totuudenmukaisuus, johon kirjailija sotaa kuvatessaan pyrkii. Aikalaisarvioidenkin mukaan Linnan romaanissa oli ”hätkähdyttävää totuudellisuutta” (Lilja 1984, 5). Linna mitätöi teoksessaan idealistiset myytit, joiden mukaan suomalaiset sotilaat uhrautuivat kunniakkaasti maansa puolesta ja joiden mukaan lotat olivat lähes pyhimyksiin verrattavia avunantajia. Samalla Linna näytti *Tuntemattomassa* hierarkioiden ongelman,

²⁴ Kuuluisin kritiikeistä oli Toini Havun *Helsingin Sanomissa* 19.12.1954 julkaistu arvostelu ”Purnaajien sota”. Havu muun muassa väitti, ettei Linnalla ollut tietämystä jatkosodan makrohistoriasta eikä kykyä tehdä päätelmiä laajemmista totuuksista sotaan liittyen. Havun mukaan Linna kirjoitti ”sammakkoperspektiivistä”, jolla hän tarkoitti Linnan juuttumista yksittäistapauksiin ilman suurempaa kokonaiskuvaa. Sen sijaan Jussi Talven romaania *Ystäviä ja vihollisia* (1954) Havu ylisti. Talven romaani mukautui aukottomasti runebergiläiseen perinteeseen, jossa suomalaiset sotilaat kuvattiin erehtymättöminä. Kansa ei kuitenkaan kaivannut enää luettavakseen yleviä sotakuvauksia. *Tuntematon sotilas* myi vuodessa 1950-luvulla ennätyselliset 175 000 kappaletta (Hiltunen 2013).

auktoriteettiaseman hyväksikäyttömahdollisuudet ja sotilaiden kiistanalaisetkin motiivit sodankäyntiin. Lopulta Linnan romaani vakiinnutti paikkansa suurena jatkosodan kuvauksena, vaikka se ei näyttänyt suomalaisia sotilaita ainoastaan positiivisessa valossa. *Tuntemattomassa* uhrauksiin ei suhtauduta aina ylevästi, ja tappiomielialakin valtaa sotilaat reilusti ennen virallista häviötä:

Rokka katseli vihaisena saappaidensa kärkiä, mutta kohautti sitten olkapäitään ja sanoi:

– Ja hittook mie heijän kanssa! Karjala on mänt. Sota on hävitty. Mittään menetettävää miul ei enää oo. (TS, 421.)

Henkilöhahmojen viimeinenkin usko sotaan alkaa horjua, kun tuttu joukkue hajoaa valtavien tappioiden lyömänä. Etenkin sodan loppupuolella joukkueoverit muuttuvat yksi toisensa jälkeen vieraisiksi, eikä heidän toimiaan sotatilanteessa voi ennakoida. Rankinta miehille on kuitenkin läheisiksi tulleiden ystävien menettäminen. Esimerkiksi henkiin jäävät Vanhala ja Määttä tuntevat olonsa yksinäisiksi jatkosodan viimeisillä metreillä: ”Vaisu oli heidän kaikkienkin tunnelma. Joukkueesta oli revitty paljon pois lyhyen ajan kuluessa. Vanhala, Määttä, Honkajoki ja Sihvonen tunsivat itsensä orvoiksi. Ympärillä oli outoja miehiä.” (TS, 428.) *Tuntemattomassa* korostuukin ensimmäisiltä sivuilta viimeisille saakka sodankäynnin sosiaalinen puoli ja joukkueovereidien merkitys jokaisen henkilökohtaiselle sotakokemukselle. Muutoin brutaalinkin realistisessa sotateoksessa värityy lämpimänä henkilöhahmojen ystävyys ja uskollisuus toisiaan kohtaan.

Linna korostaa suomalaisten sotilaiden yhteishenkeä, mutta esimerkiksi amerikkalaiset kirjailijat kuvaavat enemmän sotilaiden välillä olevia alistussysteemejä.²⁵ Hyvä esimerkki sotilaiden välisten alistussysteemien kuvaajasta on etenkin Norman Mailer, jonka kansainvälisessä menestysteoksessa *The Naked and the Dead* (1948) esiintyy alistamista ja syrjintää paitsi upseerien taholta, myös samanarvoisilta joukkueovereilta. *The Naked and the Dead* -romaanissa ilmenee miehistön kesken etenkin rodullisia ja etnisiä ristiriitaisuuksia, joita ei *Tuntemattoman* homogeenisemmässä suomalaisjoukossa esiinny. Teoksessa *The Naked and the Dead* etnisyyt tulevat toistuvasti esiin keskusteluissa, kuten Macin ja Redin

²⁵ Heikki Siltala asettaa väitöskirjatutkimuksessaan *Kolmen rintaman konfliktit* (1996) Linnan *Tuntemattoman sotilaan* kansainväliseen vertailuun Norman Mailerin romaanin *The Naked and the Dead* sekä Willi Heinrichin teoksen *Das geduldige Fleischin* kanssa.

haaveillessa vallankumouksesta. Osansa halveksunnasta saavat paitsi uskonnot, myös poliittiset suuntaukset:

- Listen boys, I watched it myself right from the beginning, it’s the fuggin Jews.
- [...] You got to wait for the dictatorship of the proletariat.
- What are you, a Communist? (*N&D*, 238.)

Sanan ”fuggin” käyttö liittyy sensuuriuhkaan, jonka vuoksi Mailer kehitti sopivamman sanan kuvitteellisten amerikkalaisten sotilaidensa suuhun. Sanan käyttötilanteisiin liittyy myös humoristisen vaikutelman luominen, kuten Mailer itse asian esittää: ”nothing was so important to Americans as humor.” (Lehtimäki 2005, 211.) Ronskilla huumorilla ja kirosanon käytöllä on teoksessa vahva yhteys. Sitaatissa kiinnostava yksityiskohta on Mailerin oma juutalaistausta.

Linnan teoksessa solvataan toistuvasti venäläisiä, mutta joukkuetoverit saavat osansa pilkasta lähinnä yksilöllisten luonteenpiirteiden tai ulkonäkönsä perusteella: ”Ensimmäisenä kapusi kalliota ylös sotamies Viirilä, isopäinen ja avosuinen miehenrehjake” (*TS*, 221). Tällaiset kohtaukset esittää romaanin kertoja, mutta kertojan kieleen sulautuu aina joidenkin miesten näkökulma. Tällöin voimme puhua Pekka Tammen (1992, 8) mukaan vapaasta, epäsuorasta esityksestä tai ”kertojan ja henkilön diskurssista”.

Karski sanailu kuuluu myös arkisissa tilanteissa sotilaiden sanavarastoon, kuten Mielosen puhutellessa Hietasta: ”Ka, mittee se Hietasen akan poika kävelöö?” (*TS*, 167). Huumori kertoo *Tuntemattomassa* kuitenkin usein yhteisöllisyydestä, se on tietyn ryhmän sisällä tapahtuvaa kommunikointia. Kuten Henri Bergson (2000, 7) toteaa, ”Niin vilpittömänä kuin naurua pidetäänkin, siihen kätkeytyy aina ajatus liitosta, sanoisinpa melkein rikostoveruudesta, muiden – todellisten tai kuviteltujen – naurajien kanssa.” Bergson (mt. 37) korostaa huumorin keskeistä merkitystä yhteiskunnan pienten piirien sisällä, sillä ilman huumorin tuomaa ”pehmennystä ne eivät tulisi toimeen keskenään”. Näin ollen *Tuntemattomassa* esiintyvä tilannekomiikka, sanakomiikka ja luonnekomiikka mukailevat realistista asetelmaa minkä tahansa ryhmän sisällä.

Liisa Saariluoma (1989, 302) kuvaa myöhäismodernistisia romaaneja, joista yksi esimerkki on Mailerin *The Naked and the Dead*, ”lopun ajan romaaneiksi”, joissa porvarillinen kulttuuriaikakausi ja humanismi päättyivät toisen maailmansodan ja natsismin myötä. Porvarillisesta aikakaudesta puhuessaan Saariluoma (mt. 303) viittaa ”yksilön loputtomiin

pyrkimyksiin ja näiden pyrkimysten siunauksellisuuteen”. *Tuntemattomassa* henkilöahmoilla on omia haaveita ja tulevaisuudensuunnitelmia (kuten Kariluodolla), mutta niiden voimattomuus ja murtuminen merkitsevät kriisiytyneitä tulevaisuudenkuvia.

Saariluoman mukaan ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista vetää tarkkoja rajaviivoja romaanien lajityyppien määrittelyssä. Hän kannustaakin ennemmin tutkimaan nykyromaanin eroavaisuutta individualistiseen porvarilliseen romaaniin nähden (Saariluoma 1989, 305).

Tuntemattomassa eroavaisuuksia porvarilliseen romaaniin on enemmän kuin yhtäläisyyksiä, ja sen vuoksi voimme pitää sitä nykyromaanien kategoriaan soveltuvana. *Tuntemattomassa* on kuitenkin selvästi myös realistisen romaanin aineksia. Sodan epäoikeudenmukaisuuden kuvaaminen, hahmojen arkisuus ja ympäristön tarkka havainnointi viittaavat erityisesti realistisen romaanin tyylipiirteisiin.

Tuntematon ei silti sovi realismin alkuvaiheen määritelmiin, jonka juuret löytyvät 1850-luvulta. Tuolloin realistisissa romaaneissa ennen kaikkea harmiteltiin porvarillisten ajattelutapojen katoamista (mt. 308), jota ei *Tuntemattomassa* niinkään esiinny muulloin kuin vanhojen upseerien päästessä ääneen. Useimmiten etenkin Lammio äityy muistuttelemaan isänmaallisuudesta ja vanhoista arvoista:

- Te kylvätte tappiomielialaa. Oletteko vihollisen palveluksessa?
- Herra kapteeni. Sotilaskunniani ei salli minun vastata tähän kysymykseen...
- Teidän kunnianne! Minä kunnioitan teitä sota-oikeudella, elleivät nuo halventavat puheet armeijasta ja sen päällystöstä lopu. Tiedättekö, mikä tämän maan turva on?
- Herra kapteeni, se on jalosukuinen vapaaherra, Suomen Marsalkka Carl Gustaf Emil Mannerheim.
- Aivan. Hän ja hänen armeijansa. (TS, 346.)

Lammio on vihattu upseeri, joka käyttää asemaansa mielellään hyväksi. Säännöllisin väliajoin hän harmittelee kurinpidon rajallisuutta ja vahvistaa auktoriteetin asemaansa pelottelemalla sotilaita. Upseeriston armoton kuvaus *Tuntemattomassa* on keskeinen romaanin realistinen piirre.

Modernistisia romaaneja erottaa postmodernistisista niin kutsuttu näkökulmatekniikka, jossa todellisuutta esitetään yksittäisten henkilöahmojen kautta (Saariluoma 1992, 255). Näin tehdään myös *Tuntemattomassa*, jossa sotaa kuvataan vuorotellen keskeisten henkilöiden

perspektiivistä. Samalla rakennetaan kattavaa vaikutelmaa ajanjakson eri yhteiskuntaluokista, kuten tehdään myös Norman Mailerin teoksessa *The Naked and the Dead*.²⁶

4.2 Murteet huumorin keinona

Sen lisäksi, että *Tuntematon* on realistinen, naturalistinen ja yhteiskunnallinen, se on myös allegorinen ja hyödyntää veijariromaanille tyypillistä humoristista liioittelua.²⁷

Tuntemattomassa miehistö viljelee huumoria 1950-luvulla yhteiskunnallisesti paheksutuista aiheista, kuten valtionhallinnosta ja armeijasta. Huumorin keinoin kritiikkiä esitetään armeijan hierarkialle, armeijan johdolle, armeijan toimivuudelle, valtionjohdolle, sodan tavoitteille ja tarpeellisuudelle ylipäänsä, muille sotilaille ja byrokralle. Osansa pilkasta saa myös valtioiden välittämä propaganda sekä tiedotus sodan kulkuun liittyen.

Professori Pertti Virtarannan haastatteluissa 1970-luvulla Linna kertoi teostensa huumorin omaavan sävyn, joka on ”sekaantuneena esimerkiksi tragiikkaan – ja yleensä kaikkeen” (PV 1974, 1064–1074). Huumori ei siis ollut Linnalle ainoastaan lukijoiden hauskuuttamiskeino, vaan se liittyy etäisesti Bahtinin (1995, 426) määrittelemiin ristiriitaisuuksiin karnevaalin vakavasta luonteesta. Bahtinin (mt. 430) mielestä karnevaaliin liittyy groteskin realismin ulottuvuus, ”vastakkainen maailma”, joka periytyy kansan naurukulttuurista ja arkielämästä. Arkielämään ja kansan syvien rivien kuvaukseen liittyy paikallismurteiden kirjo, jota Linna hyödyntää *Tuntemattomassa*.

Virtaranta kysyi Linnalta haastatteluissaan, onko Suomessa heimosidonnaisia tai maakunnallisia huumorin muotoja. Linna totesi hänelle, että Hämeessä huumori saattaa olla syvällä piilossa ja taustalla, kytkeytyen jähmeämpään kielenkäyttöön. Itäsuomalaisilla se on sen sijaan piilotettuna vitsiin, ja näin ollen lähempänä tunnistettavaa huumoria.

Itäsuomalainen huumori voi olla myös salakavalaa, vaikka kuulija heti huomaakin, että tilanteessa on humoristisia aineksia. Hämäläisen puheesta ei Linnan mukaan voinut tietää heti, onko sisältö humoristista vaiko ei. Kun Virtaranta kysyi hauskuuttamisen sietokyvystä lännessä ja idässä, Linna totesi ihmisten sietävän sitä kaikkialla huonosti, jos pilkka kohdistuu heihin itseensä. Linnan mukaan itäsuomalaiset pilkkaavat kyllä mielellään toisiaan, mutta ovat herkkiä, jos pilkka sattuu omalle kohdalle. (PV 1974, 1064–1074.) Näin käy esimerkiksi komppanian komentokirsun juhlissa, kun Koskela haastaa vierasta vänrikkiä. Vänrikki laulaa

²⁶ Käsittelen teosten yhteiskuntaluokkia luvussa 4.3., jossa tarkastelen *Tuntemattoman* kollektiivipäähenkilöä.

²⁷ Samanlaista tyylittelyä tavataan Jaroslav Hašekin teoksessa *Kunnon sotamies Švejk* (Nummi 1993, 40).

aluksi venäjänkielistä laulua, mutta Koskelan ryhtyessä mukaan ilonpitoon hänen huumorintajunsa joutuu koetukselle:

Nyt vänrikki kadotti kokonaan itsevarmuutensa ja suuttui sen johdosta.

– Kuka täällä ryssää puhuu?

– Koskela Suomesta. [...] Adin tvaa trii pjet...

– Onko sinulla jotakin minua vastaan? kysyi silmälasipää yhä enemmän suuttuen, mutta Koskela jatkoi [...]. Nyt silmälasipää älysi, että hänen vieraskielinen laulunsa oli jankutuksen syynä, ja sanoi:

– Kyllä minä suomea osaan. Ja taitaa olla parasta, että sinä pysyt siinä. (TS, 285.)

Vaikka *Tuntemattoman* huumorissa on monia ulottuvuuksia, kuten herravihaa, byrokratian kyseenalaistamista ja vihollisten pelkoa, Linna ei itse arvostanut teoksensa huumoria korkealle. Haastattelujen yhteydessä Linna totesi kunnioittavansa *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian (1958–1962) huumoria enemmän kuin *Tuntemattoman*. Linnan mukaan *Tuntemattomassa* on älyllistä huumoria ja vitsailua, mutta *Pohjantähden* huumori kätkeytyy syvällisemmin ihmisten tunteisiin ja luonteisiin. *Pohjantähden* huumorin yleisluonne voidaan luokitella Linnan määritelmien perusteella hämäläiseksi, ja *TS:n* huumori itäsuomalaiseksi. Kirjallisessa tuotannossaan Linna pyrki omien sanojensa mukaan välttämään tilannekomiikkaa, vaikka näki arkipäivissä herkästi komiikkaa sisältäviä tilanteita. (PV 1974, 1064–1074.) Arkipäiväinen tilannekomiikka syntyy *Tuntemattomassa* etenkin henkilöhahmojen kiukustuessa jostakin, kuten Korpelan suuttuessa hänelle annetuista hevosen ruokintaneuvoista:

Korpela katseli valjaita, heitellen ja tuiskien niitä vihaisesti, pitäen edelleenkin tuota käsittämätöntä mutinaansa. Mäkilä katsoi tuiskimista syrjäilmällä [...] Vasta kun Korpela lähti kärryjen luota, meni hän asettelemaan valjaat hyvään järjestykseen. Sitten hän kysyi hevost miehiltä:

– Kenen vuoro on soppareisuhun? (TS, 357.)

Tuntemattoman miehet ovat kotoisin eri puolilta Suomea, ja murre erottaa paitsi heidän identiteettejään myös yhteiskuntaluokkia. Murteista edustettuina ovat ainakin hämäläismurteet (Lahtinen, Korpela, Vanhala, Lehto), lounaismurteet (Hietanen), savolaismurteet (Sihvonen, Riitaaja, Rahikainen jne.), pohjalaismurteet (Salo ja Mäki) sekä kaakkoismurteet (Rokka). Upseerit käyttävät neutraalia yleiskieltä, mutta Koskelan puheessa kuuluu myös hämäläisiä vivahteita, esimerkiksi lausahduksissa: ”koittakaa pitää kiirutta” (TS, 10) tai ”aletaanhan valua etiäppäin” (TS, 294). Koskelan puhetapa asettaa hänet sotilaiden ja

upseerien väliin, eräänlaiseksi välittäväksi hahmoksi molempien ajatuksille. Linna oli itse kotoisin Urjalasta ja asettui myöhemmin asumaan Tampereelle. Tämän vuoksi hänelle hämäläismurteet olivat tutuimpia, ja muihin murrealueisiin hän perehtyi sotavuosinaan. (Ruoppila 1981, 235.)

Tuntemattomassa näkyy miehistön keskuudessa metelöivää kansanhuumoria, jota murteelliset ilmaiset säästävät. Kansanhuumori ja kansankieli kytkeytyvät teoksessa vahvasti yhteen, ja naurun aiheet kommunikoivat miehistön yhteiskuntaluokan, sotilasarvon sekä puhetyylin kanssa. Linna näyttää teoksessaan erilaisia murreryhmiä, ja tekee alueellisten murteiden välillä eroja hauskuuttamistavoissa. Esimerkiksi komppanian varusmestari Mäkilä on kotoisin Laihialta, ja hänelle ominaista on saituus: [Mäkilä:] ”Kyllä kai täs jokahinen tahtoos herran kamppehis kulkia. Mutta niitä täs täytyy pitää, mitä jää kun kaikki vierähän käsistä.” (*TS*, 175.) Pihiyttä on pidetty laajemminkin laihialaisia karakterisoivana luonteenpiirteinä, ja sen vuoksi se on oleellista sekä Mäkilän hahmolle että hänen puhetyylilleen. (Ruoppila 1981, 235–236.)

Murre-erot ilmentävät *Tuntemattomassa* sotilaiden identiteettieroja, ja miehistön puheiden kirjavuus hauskuuttaa teoksen henkilöahmoja. Murteellisuuden puute ja yleiskielinen puhetyyli sen sijaan erottavat yhteiskuntaluokkia ja mahdollistavat miehistölle upseeriston puhetyylistä helpon matkimisen ja viihteen aiheen. Mielenkiintoinen kysymys *Tuntemattoman* rikkaan dialektiikan ja murteellisuuden puitteissa on pohdinta siitä, mikä murteellisuudessa itse asiassa naurattaa.

Murteiden rakenteellisia eroavaisuuksia voi suhteellisen helposti erottaa toisistaan etenkin kaukaisten murrealueiden välillä. Hauskuuden vaikutelma murteissa liittyy usein käsitykseen toiseudesta: ”me emme puhu murretta, mutta naapuripitäjäläiset puhuvat” (Hurta 2007). Totumme tiettyyn murteeseen omassa asuinympäristössämme, ja kielen muunlaiset variantit alkavat kuulostaa korviimme hauskoilta. Hauskuus liittyy erityisesti rakenteellisiin eroihin, jolloin esimerkiksi yleiskieliselle puhujalle tavallinen sana *metsä* muuttuu länsimurteissa *mettäksi* ja itämurteissa *mehtäksi*. Murre-erot kytkeytyvät myös sanastollisiin eroihin, ja naapuripitäjän absurdin kuuloinen sana voi herkästi vaikuttaa hauskalta toisen murrepitäjän puhujalle.

Murteellisuus miehistön puheissa tekee heistä tuttavallisia ja inhimillisiä, persoonallisia henkilöahmoja. Kontrastiksi asettuu upseeriston jäykkä ja muodollinen puhe, joka vastakkainasettelussa murteellisuuteen tekee upseereista etäisiä ja kasvottomia hahmoja.

Murteellisuuteen liittyy myös viestiä pehmentävä elementti. Teoksessa huomionarvoista on esimerkiksi kiroilu, joka murteellisessa yhteydessä ei näyttäydy yhtä voimakkaana sanavalintana verrattuna yleiskieliseen kontekstiin: [Hietanen:] ”Mihin täst sit ollenka lähretä? Vissi helveti ast?” (TS, 10) / ”Mihin tästä sitten ollenkaan lähdetään? Ilmeisesti helvettiin asti?”

Murteellisuudella ja kiroilulla on tarkoituksensa teoksessa. Ne liittyvät ”kokonaisvaltaiseen esitystapaan, jonka rinnalle on laskettava kaikenlainen huutaminen ja hoilottaminen, nonsense-puheet, infantiilit laulut ja jollotukset. Nämä ovat epävirallisuuden merkkejä. Säädyllisyydestä eroava puhe merkitsee poikkeamista puheen ja puhuttelun normeista.” (Nummi 1993, 81.) Epävirallisuus mahdollistaa *Tuntemattoman* miehille vapaan ympäristön kielellisistä konventioista: he saavat käyttää kotipaikkakuntansa murretta, varioida toistensa puhetyylejä ja vitsailla toisilleen karkeallakin ilmaisutyyllillä. Armeijan jäykkien konventioiden lisäksi epävirallisuus etäännyttää miehistön hetkeksi psyykkisesti sodasta.

Linna on itse perustellut murteiden kirjoa teoksessaan pyrkimyksellä mahdollisimman realistiseen vaikutelmaan. *Tuntemattomasta* ei kuitenkaan voida puhua kielellisen realismin ja tarkan puhutun murteen jäljittelynä. Repliiikit eivät kuvaa todellisuuden spontaania puhetta, jossa ilmenee tavallisesti taukoja, keskeytyksiä, virheitä, epäröiviä hiljaisuuksia ja vääriä aloituksia. Murrevariantit teoksessa eivät ole aitoa puhetta eivätkä aitoa murretta. Ne ovat tasapainoilua ymmärrettävyyden, kirjakielen ja murteen välillä. Kirjallista murretta kutsutaan näköismurteeksi (*eye dialect*), joka tarkoittaa kirjallista esitystä laaditun puheen tyylitelmistä. Murretta ei voi tulkita *Tuntemattomassa* aitouden takeena, mutta se välittää silti kuvaa puhutusta kielestä. Tähän kytkeytyy toisaalta myös kirjailijan taiteellinen vapaus kaunokirjallisessa toteutusmuodossa. (Nummi 1993, 68.) Dialogin tärkeimpänä tehtävänä on Elise Nykäsen ja Aino Koiviston (2013, 14) mukaan tuottaa vaikutelma ”reaaliajassa tapahtuvasta puhetilanteesta, joka muistuttaa draaman kohtausta (*scene*)”.

Murretta ja puhetyyliä varioidaan *Tuntemattomassa* erityisen mielellään silloin, kun pilkan kohteena on sivistyneistö.²⁸ Selkeän parodioinnin ohella teoksessa esiintyy myös tahatonta huumoria miehistön keskuudessa. *Tuntemattomassa* tarinaa kerrotaan jatkosodan konekiväärikomppanian miesten näkökulmasta, ja heidän murteelliset varianttinsa kattavat valtaosan Suomen murrealueista. Monivivahteisuuden lisäksi miehistön puhetyylin

²⁸ Käsittelen tarkemmin miehistön ja sivistyneistön eroja luvussa 4.4.

kansanomaisuus asettuu korkeakulttuurisia puhemuotoja vastaan. Nummi (1993, 97) viittaa Jouko Turkan (1980) toteamaan: ”*Tuntemattoman* kansanomaiset sutkautukset, huutaminen ja nauru, ’perkeleet’ ja ’saatanat’ ovat osa romaanin dynaamista ja konkreettista maailmankuvaa. Murteet ovat [...] enemmän kuin pelkkää kieltä. Ne ovat tässä yhteydessä maailmankatsomus.”

Sen lisäksi, että konekiväärikomppanian miehet puhuvat murteellisesti ja kansankielisesti, heidän sanailuunsa liittyy usein kilpailullinen ulottuvuus. Aina kun joku miehistä saa puheenvuoron, toinen saattaa napata sen haltuunsa. Näin käy esimerkiksi Salon ja Sihvosen välisessä keskustelussa:

Salo selitteli vakuuttavasti toisille tukka silmillä:

– Meidän pitäjässä palaa aarnivalkiat...

Sihvonen käänsi päätään pois päin ja huitoi kädellään kuin hyttysiä torjuen:

– Elä elä... Sulaa valetta...

– Ja sitte vissihin palaa. Vanahat ihmiset ovat nähnehet. Ja tolalaila on vielä miekat ristisä päällä.

– Elä elä... Lapin noitajuttuja. Siellähän sitä nyt ihmeitä on, pohjolassa.

– Vaan kuka sitä on pohjolasta, sanoi Määttä. – Olen sitä minäkin senverta korkialta että kahvi keitetään revontulilla. (*TS*, 301.)

Miehistön keskuudessa kyllästyttävän puheen aloituksesta saa välittömästi palautetta muilta. Kankeat ja pitkästyttävät puheet keskeytetään armottomasti tai puheita häiritään ironisin huomautuksin. Pidempiä puheenvuoroja mahdollistetaan lähinnä parodioita esittävälle Hietaselle sekä tolkuttomia tarinoita selittävälle Honkajoelle.

Tuntemattoman arvosteluissa on mainittu puhetilanteiden epärealistisuudesta, mutta murteet on tarkastettu ennen teoksen julkaisua päällisin puolin kielentutkija Veikko Ruoppilan toimesta. Ruoppila (1981, 235) kirjoittaa *Tuntemattomasta* yli 20 vuotta romaanin ilmestymisen jälkeen kirjoitetussa artikkelissaan, ettei WSOY:n toimitusjohtajakaan halunnut teokseen ”mahdollisimman aitoa murteellisuutta”, vaan ennemminkin ”joidenkin murrepiirteiden sävyttämää puhekieltä”. Ruoppila halusi myös omasta tahdostaan jättää Linnalle omaleimaisen, kaunokirjalliseen teokseen sopivan tyylin.

4.3 Päähenkilönä kollektiivi

Tuntemattoman päähenkilö ei ole yksittäinen hahmo, vaan ryhmä erilaisia ihmisiä. Jyrki Nummen (1993, 100) mukaan *Tuntematon* on kollektiiviromaani. Kollektiiviromaanilla tarkoitetaan tässä tapauksessa kokonaisen konekiväärikomppanian esiintymistä *Tuntemattoman* päähenkilönä. Kyseinen kerrontaratkaisu oli ilmestymisajankohtana poikkeuksellinen, sillä yksilökeskeinen romaanityyppi oli tuolloin yleisesti suosiossa (Wright 1982, 124). Wrightin mukaan kollektiivipäähenkilö voi olla teoksesta riippuen erilainen – kyseessä saattaa olla esimerkiksi rakastunut pariskunta, joukkue (*TS*) tai vaikkapa kolme muskettisoturia. Oleellista Wrightin määritelmässä on se, että ryhmä on yksilöä tärkeämpi ja juonen kannalta oleellinen elementti (Wright 1982, 126).

Ryhmän rakentaminen romaanin päähenkilöksi mahdollistaa esimerkiksi kokonaisten sosiaaliluokkien kokemusten avaamista erilaisten henkilöhahmojen kautta. *Tuntematonta sotilasta* kuusi vuotta aiemmin julkaistu *The Naked and the Dead* on erinomainen esimerkki kyseisestä kerrontaratkaisusta. Kuten Barry Leeds (1969, 17) toteaa Mailerin romaanista: ”Every element of American society dealt with becomes integral to the novel as a whole, not merely because it seems to fit into a re-creation in retrospect of a character in whom the reader has come to believe.” Sosiaaliluokkien kokemukset avataan Leedsin mukaan yksilöllisten hahmojen kautta kokonaisina kertomuksina, ei näennäisesti romaaniin sopivina juonen elementteinä.

Kuten teoksessa *The Naked and the Dead*, myös *Tuntemattomassa* kollektiivipäähenkilö on koottu erilaisista yksilöistä ja yhteiskuntaluokista. Nummen (1993, 100) sanoin: ”eri maakunta- ja heimotyypit mahtuvat yhteen konekiväärikomppanian joukkueeseen”. Esimerkiksi Kariluodon hahmo ilmentää nuoruudelle tyypillistä naiivia asennetta sotaa kohtaan. Hyvästä perheestä lähtöisin oleva Kariluoto haaveilee palaavansa sodasta kotiin voittajana, ansaiten samalla lähipiirinsä elinikäisen kunnioituksen. Kariluoto pohtiikin jo ensimmäisen taistelun jälkeen mahtipontisia suunnitelmiaan: ”Suur-Suomen armeijan kapteenina, ellei peräti majurina hänet vihitään” (*TS*, 62). Kariluoto päättyi sodassa joukkueen johtajaksi, mutta sota paljastuu karummaksi kokemukseksi kuin mitä nuori vänrikki sodan alkuvaiheilla haaveilee. Kokemuksen muuttumiseen vaikuttaa erityisesti kapteeni Kaarnan kaatuminen Kariluodon silmien edessä. Juuri ennen kaatumista kapteeni kannustaa pelokasta vänrikkiä lempeästi: ”Koitetaanhan uudelleen, vänrikki. Kyllä se siitä lähtee.” (*TS*, 58.) Tämän jälkeen Kaarna astuu tulilinjalle, rauhallisesta asenteestaan päätellen tiedostettuun

surmanloukkoon. Kariluoto pelästyy näkemäänsä, vaikkakin välikohtaus antaa hänelle taisteluun tarvitsemansa voimavarat:

Kun Kariluoto tajusi kapteenin vaipuvan kasaan, tyrmistyi hän kokonaan. Kurkkuun nousi pala ja silmiin kohosivat kyyneleet. Lopullisen tappion tunne kuristi häntä. – Eteenpäin, eteenpäin, komensi hän itseään, mutta ruumis ei totellut. Hätäntyneessä tajunnassa alkoi jyskyttää:

– Joukon maine... joukon maine... vimmassa taiston... vanhuksen kuolevan näet... (TS, 58.)

Hurjan raivon yllyttämänä Kariluoto lopulta ajaa joukkueen ansiokkaasti eteenpäin. Kaarnan kuolema ei kuitenkaan unohdu Kariluodon mielestä. Peräännyttäessä jatkosodan loppuvaiheen taistelusta Kaarna nousee hänen mieleensä ”aaveena” ja ”harmaapäisenä kapteenina, joka astui kylkimyryä tulessa” (TS, 379). Tärkeimpänä symbolina kapteenin kuolemalle on Nummen (1993, 106) mukaan ”illuusoiden kariseminen”, haavekuvien musertuminen sodan todellisen luonteen alla. Nuori ja hyväntahtoinen Kariluotokin kokee lopulta oman kohtalonsa ryhtyessään pakotettuna toivottomaan hyökkäykseen. Hän kuolee vapautuneena ja rauhallisin mielin: ”Kolme sekuntia hänellä oli aikaa tajuta kuolevansa, mutta niinä kolmena sekuntina hän pelkäsi kuolemaa vähemmän kuin koko sodan aikana milloinkaan” (TS, 392). Romaanin kertojan mukaan Kariluoto maksoi kuollessaan ”veronsa ihmisten yhteiselle tyhmyydelle” (TS, 392).

Tuntemattomassa on useita muitakin hahmoja, joiden erilaiset luonteenpiirteet ja taustat korostavat toisiaan. Vanhala on yksi harvoista, joka selviytyy sodasta hengissä. Hän enimmäkseen hihittelee ja suhtautuu kaikkeen vitsikkäästi. Huumori muodostuu Vanhalan kohdalla selviytymiskeinoksi, aivan kuten Švejkillä, joka pakenee vaikeista tilanteista leikin nojalla. Vanhala on pidetty sotilas, jonka hilpeys saa inspiraatiota etenkin sotapropagandasta: ”Pyykkäreitä. Khihi... Poikiamme puseropyykillä taisteluiden lomassa. Korpisoturimme näyttävät kätevyytensä kaikilla aloilla.” (TS, 131.) Korpisotureilla Vanhala viittaa sotapropagandaan ja Suomen armeijan sotilaista käytettyyn nimitykseen.

Muita oleellisia hahmoja *Tuntemattoman* juonen kannalta ovat esimerkiksi vänrikki Koskela, joka tuntee olonsa mukavammaksi miehistön keskuudessa kuin upseerien ympäröimänä. Luutnantti Lammio sen sijaan ilmentää klassisia huonon johtajuuden piirteitä, ja pyrkii vahvistamaan auktoriteetin asemaansa loputtomilla vaatimuksilla ja kurilla. Lammio kiistelee jatkuvasti alikersantti Rokan kanssa, joka on piittaamaton kurista, mutta komppanian paras sotilas ja eräänlainen sankarihahmo.

Sankaruus on kuitenkin Rokan kohdalla problemaattista.²⁹ Syy sankaruudelle on nimittäin Rokan tehokkuus sotilaana: ”Rokka pysyi suurin piirtein entisellään. Hän tappeli kenties paremmin kuin ennen, mutta turhaa sankaruutta hänessä ei esiintynyt.” (TS, 353.) Kuuluisin esimerkki niin kutsutuista sankariteoista on kohta, jossa Rokka ampuu yksin kymmeniä venäläisiä: ”Kuului huutoja ja joitakin umpimähkään ammuttuja laukauksia, mutta kaiken yli tikkasi Rokan konepistooli niin kuin ompelukone. Rokka tappoi kylmästi harkiten.” (TS, 266.) Rintamalle saapuva Hauhia, joka on hullaantunut TK³⁰-kirjallisuudesta, näkee Rokan kaiken ihailemansa ruumiillistumana: ”Rokka oli hänen silmissään kaiken sen konkreettisen toteuma, mitä hän oli rintamamiehistä lukenut. Sellainen hän oli pian itsekin.” (TS, 329.)

Tuntemattoman kolmannessa elokuvaversiossa (2017) Rokkaa kuvataan taitavimpana sotilaana, jonka ei tarvitse noudattaa käskyjä sotamenestyksensä vuoksi. Linnan teoksessa Rokan toimintaa problematisoidaan Lampisen hahmon kautta:

Ja pelon lisäksi tuli vielä tyrmistyttävä tunne tuosta kamalasta teurastamisesta. Kun hän [Lampinen] joskus vilkaisi suolle, saattoi hän nähdä, miten siellä joku yritti viimeisillään ryömiä pakoon, kunnes Rokan armonlaukaus lopetti sen. Ja rätinän seasta hän kuuli sydäntäsärkevää valitusta ja avunhuutoa. Milloinkaan ei Lampinen vielä ollut nähnyt näin suurimittaista teurastusta, ja vaikka hän ei mitenkään tuntenut humanista hätää asian johdosta, tuntui tuo häikäilemätön tappaminen sittenkin luonnottoman kaamealta. (TS, 267.)

Lampisen tyrmistys venäläisten avuttomuudesta ja Rokan kylmähermoisuudesta symboloi laajemmin raakojen sotatoimien kyseenalaistusta. Kivimäen (2013, 36) mukaan ”passiiviseksi uhriksi joutuminen näyttää olleen voimakkain ja traumaattisin kokemus” kaikille sotilaille. Mekaaninen tuhoamistaistelu aiheutti lamaannuttavaa kauhua, ja ”tärähtämisellä” (mt. 36) viitattiin kehollisiin tuntemuksiin, jotka ”myrskynä riehuva rumputuli” aiheutti. Lampinen tunnistaa venäläisten hädän, ja vaikkei hän koe ”humanista hätää” ainakaan välittömän taistelun hetkellä, hän nimittää tilannetta luonnottomaksi. Kenties aidot *Tuntemattoman* sotasankarit ovat hiljaisempaa sankaruutta edustavat vaatimaton vänrikki Koskela, tai humoristinen sotamies Vanhala.

²⁹ Nummi (1993, 158) selittää Rokan piirteitä ja ominaisuuksia hänen paholaisuutensa kautta. Nummen (mt. 158) mielestä Rokassa yhdistyy ”kaksi karnevalistista kategoriaa: yhtäältä naurun ja ylenmääräisen hyväntuulisuuden kautta elinvoiman ja elämän kuvat sekä toisessa ääripäässä tuhon ja kuoleman kuvat”.

³⁰ Nimitys viittaa tiedotuskomppanian tekemään kirjallisuuteen. Tiedotuskomppaniat olivat ennen talvisotaa perustetun Suomen armeijan tiedotusosaston yksiköitä.

4.4 Kuolema sodan symbolina

Oleellista *Tuntemattoman* hahmoissa on paitsi heidän luonteensa, taustansa ja roolinsa joukkueelle, myös heidän tapansa kuolla. Esimerkiksi Hietanen kuolee brutaalisti ambulanssissa menetettyään ensin molemmat silmänsä. Hän ehtii juuri ennen kuolemaansa vetää muita sotilaita ulos ambulanssista, kunnes hänen oma kohtalonsa saapuu päätökseen: ”Hietanen kaatui hiljaa kyljelleen. Pitkän aikaa tutisi ruumis, kun konekiväärisuihku hakkasi sen reikiä täyteen. Kersantti Urho Hietanen oli tavallisen suruton poika.” (TS, 378.) Hietanen kuolee vailla mahdollisuuksia puolustautua, osana heikoimpia. Reilun ja pidetyn Hietasen kuolema ilmentää erityisen vahvasti sodan epäreiluutta ja järjettömyyttä.

Joonas Aholan (2005, 5) mukaan sankarihahmon kuolema on erityisesti saagakirjallisuudessa usein yhtä poikkeuksellinen kuin sankarin elämäkin. Tällöin sankari kohtaa uljaasti vihollisensa ja kuolee kunniakkaasti. *Tuntemattomassa* sankarimyytti murretaan ja tallotaan tarkoituksella matalaksi – kukaan henkilöhahmoista ei kuole ainakaan saagakirjallisuuden määritelmän mukaisesti arvokkaasti ja ihailtavasti, vaan karulla ja koruttomalla tavalla.

Kariluodon hurmoksellisuus ja luonteensa viattomuus sinetöi hänen tapansa kuolla. Hän suorittaa viimeistä ja toivotonta tehtäväänsä Suomen armeijalle, mutta kaatuu silti rauhallisin mielin: ”Hän [Kariluoto] oli melkeinpä tyytyväinen, kun hän hämärtyneessä tajussaan totesi: – Nyt ei enää... Nyt se loppui...” (TS, 392.) Kariluodon kuolemassa on paljon samankaltaisuutta kuin hänen mentorinsa kapteeni Kaarnan. Sen sijaan vihattu luutnantti Lammio ei kuole sodassa ollenkaan, ja ilmentää näin ollen paitsi kuolemien satunnaisuutta, myös pelastumista röyhkeiden luonteenpiirteiden ansiosta. Lammio ei ole asemansa vuoksi mukana rintamalla sodan loppuvaiheilla.

Henkilöhahmot on yksilöity *Tuntemattomassa* toisistaan poikkeaviksi, jolloin hahmot korostavat toistensa luonteenpiirteitä. Erilaiset hahmot luovat myös herkullisempia asetelmia koomisille, ristiriitaisille, surullisille tai vihasuttaville tilanteille. Kuten James Phelan (1989, 4) toteaa, henkilöhahmot rakentuvat lukuisista palasista, alkaen jo hahmojen nimistä. Urho Hietanen saattaa luoda nimensä perusteella mielikuvaa yritteliästä ja optimistisesta hahmosta, Rahikainen sen sijaan humoristisesta ja asioihin rempseästi suhtautuvasta henkilöstä. Mikäli hahmon puhe tukee lukijan ennakoajatusta, mielikuva hahmosta vahvistuu entisestään. On myös kirjailijalta jossakin määrin lukijan edun mukaista toistaa hahmojen oleellisia piirteitä, jotta lukija pystyy ne hahmottamaan (mt. 116).

Phelanin (1989, 2) henkilöahmoteorian kannalta *Tuntemattoman* hahmot ovat mimeettisiä, sillä he ovat lukijalle todentuntuksia ja realistisia. Heissä on myös temaattisia aineksia, koska he edustavat kansan luonnetta ja suomalaista miestä laajemminkin ja esimerkiksi kokonaisen murrepitäjän tyypillisiä luonteenpiirteitä (mt. 3). Phelanin (mt. 3) mukaan on varsin tavallista, että romaanin mimeettiset ja temaattiset ainekset sekoittuvat ja limittyvät keskenään. Sen sijaan esimerkiksi Kurt Vonnegutin romaanissa *Slaughterhouse-Five* on myös synteettinen eli keinotekoinen ja metafiktiivinen henkilöahmo.

Tuntemattomassa on useita hahmoja, joten syvällisemmät luonteenpiirteet jäävät pitkälti lukijan pääteltäviksi. Linna keskittyy toistamaan oleellisia luonteenpiirteitä, kuten hahmojen humoristisuutta, huumorintajuttomuutta, rempseyttä ja virallisuutta. Kollektiivipäähenkilö ja hahmojen poikkeavuus toisistaan mahdollistavatkin humorististen asetelmien syntymisen. Koomiset asetelmat saattavat erilaisten henkilöahmojen välillä tulla hyvinkin arkisista asioista, kuten sotamies Aarne Honkajoen keskustellessa muun miehistön kanssa aseistuksen merkityksestä:

Honkajoki pani kaaripyssyinsä huolellisesti kivääritelineeseen, ja Rokka kysyi häneltä:

– Sie se et taija oikei vieraihe asseihe luottaa.

Honkajoki vastasi kohteliaasti koko huomionsa Rokkaan kiinnittäen:

– Huomioon ottaen nopean kehityksen aseistuksen ja teknillisten varusteiden osalta nykyään käytävässä suursodassa, katsoin maanpuolustuksen kannalta välttämättömäksi siirtyä uusiin aseisiin. (TS, 302.)

Miehistö kummastuu Honkajoen virallista ja asiantuntevaa vastaustyyliä, ja leimaakin hänet hieman merkilliseksi tapaukseksi. Toisaalta Honkajoki herättää kaikkien tuvassa olevien mielenkiinnon:

– Mitä sää sit olet tyäkses tehny, kysyi Hietanen vuorostaan [...]

– Herra kersantti. Harjoittamani elinkeino on ollut metsätalous. Tarkemmin määriteltynä käpyjen keräily. Se on kuitenkin vain ansiotoimi. Kuten äsken sanoin, olen tavallaan tiedemies. Harrastan keksintöjä ja lähin tavoitteeni tällä hetkellä on ikiliikkuja. (TS, 302–303.)

Honkajoessa on sotamies Švejkin kaltaista koomisuutta totisessa asenteessaan. Vaikka Švejk ei ole varsinaisesti vakava, hän suhtautuu tosissaan absurdeihin tilanteisiin, aivan kuten Honkajoki puhuessaan käpyjen keräämisestä ammattina. Honkajokea voineekin pitää *Tuntemattoman* ainoana absurdina hahmona, koska hänen ”ikiliikkujaansa”, joka ei koskaan

valmistu, on jonkinlainen metafora sodankäynnin mielettömyydestä. Ensimmäinen suomalainen varsinaisesti absurdi ja modernistinen sotaromaani oli Veijo Meren *Manillaköysi* (1957).

4.5 Armeijan herrat ja yleiskielen käyttö

Tuntemattoman arvosteluissa usein kehuaan miehistön murteiden elävyyttä ja ilmaisuvoimaa, mutta upseeriston jäykkiä monologeja kritisoidaan. Tämä johtuu upseerien yksinkertaistamisesta ja esitystyylistä ”anonyymien herrojen ja sotatapahtumien välille jäävinä ideologisina välittäjähahmoina, joiden kautta valaistaan sodan todellisuuden ja abstraktien ideologioiden yhteentörmäystä” (Nummi 1993, 50–51). Upseeriston yksinkertaisuus ilmenee paperisten monologiensa lisäksi heidän kyvyttömyydessään kyseenalaistaa sääntöjä ja poikkeamia järjestyksestä. Tästä esimerkkinä on muun muassa perääntymisvaiheen kaaos, kun everstiluutnantti Karjula ampuu käskyjä vastustavan Viirilän:

Viirilä laski konepistoolin käsivarren taapeeseen, sillä viime hetkellä hänet valtasi varmuus siitä, että Karjula ampuu. Tuo Viirilän liike antoi Karjulalle sen viimeisen sysäyksen, joka muutti himon teoksi. Hän ampui keskelle rintaa. (TS, 415.)

Vaikka traagisessa välikohtauksessa Karjula koittaa saada miehistöä takaisin aseisiin, Karjula ei menetä malttiaan ainoastaan tottelemattomuuden vuoksi. Karjulan teko symboloi laajemminkin valta-asetelmia ja niiden vääristymistä epävakaisissa käsissä.

Upseeristo puhuu *Tuntemattomassa* yleiskieltä ja miehistö paksua murretta. Ainoastaan Koskelan puheessa kuuluu murteellisia vivahteita. Puhetyylit ilmentävät monissa yhteyksissä upseeriston armottomuutta. Linnan onkin sanottu luoneen tarkoituksella herravihaa romaaniinsa: ”Herraviha on rakennettu romaanin kielelliseen repertuaariin. [...] Linna halusi ilmentää emotionaalisten vastakohtien jyrkkyyttä ja hän halusi myös kielellisellä tasolla osoittaa, missä yhteiskunnan luokkarajat kulkevat.” (Hormia 1971, 25.) Kielen avulla Linna pyrki osoittamaan, että erot sosiaaliluokkien välillä olivat raja-aitojen sijaan syviä kuiluja.

Erot miehistön ja upseeriston puheissa eivät ilmennä ainoastaan luokkaeroja, herravihaa ja upseeriston yksinkertaisuutta. Olennainen elementti upseeriston yleiskielen normeja seurailevassa puheessa on myös heidän huumorintajuttomuutensa. Yleiskieltä puhuvasta hahmosta rakennetaan vaikutelma jäykkänä ja säntillisenä henkilönä. Heidän huumorintajuttomuuttaan pilkataan teoksessa useasti, sekä selän takana että suoraan tosikolle hahmolle. Suoraan puhuu etenkin Rokka, joka joutuu kahnaukseen joustamattoman ja

tärkeilevän vääpeli Sinkkosen kanssa: ”Kuule viäpel. Siul onkii paha vika. Sie haastat leikkii tosissais. Tääl pittää olla hauskaa ain. Myö ollaa huumormiehii näät.” (TS, 184.)

Upseereiden puheissa esiintyy yleisesti huolellinen *d*-äänne, paitsi virkaintoisella vääpeli Sinkkosella. Hän yrittää puhua ohjesäännön mukaista yleiskieltä, mutta hänen puheessaan tapahtuu murtumaa *d*:n lipsahtaessa *t*:ksi, kuten Petroskoissa hänen puhuessaan kurista ja jakaessaan ohjeita kasarmeihin:

– Täällä on nähtävästi eräitä tyyppjeä, jotka kuvittelevat, ettei armeijassa enää pystytä säilyttämään kuria. Se on paha erehtys. [...] Kun komppania nyt majoittuu kasarmimajoitukseen, niin huomautan eräistä sisäpalvelukseen liittyvistä seikoista. Täytellistä siisteyttä ja puhtautta on noutatettava. (TS, 242–243.)

Yleiskielinen puhe ilmentää puhujan kurinalaisuutta, arvovaltaa ja muodollisuutta, mutta myös asettaa puhujan alttiiksi kielelliselle ivailulle. Upseeriston käskyjen kyseenalaistamisen tai armeijaa kohtaan ilmenevän kriittisyyden voi tuoda helposti esiin noudattamatta kielellisiä konventioita. Näin tapahtuu esimerkiksi Lammion ja Koskelan välisessä keskustelussa, jonka luutnantti Lammio aloittaa muodollisesti: Vänrikki Koskela! Koskelan tulisi vastata huudahdukseen oikeaoppisesti: Herra luutnantti, mutta sen sijaan hän toteaa kansanomaisesti ja välinpitämättömästi: Jaa...a. Lammio esittää tiukan rangaistuskäskyn Koskelalle, johon tämä toteaa: Mikäs siinä. (TS, 133.) Kielellinen korrektius toimii usein upseeriston kohdalla konventionaalisenä vallankäytön eleenä.

Tuntemattomassa kieli on yleisesti keskeisessä roolissa paitsi karakterisoimassa hahmoja, myös ilmentämässä realistista todellisuusvaikutelmaa. Linna rakentaa teoksessaan jokaiselle hahmolle omanlaisensa kielen, joka alkaa puhujan sosiaaliluokasta. Toisaalta joitakin teoksen hahmoja ja heidän puhetyylejään on pidetty epäuskottavina, kuten esimerkiksi Honkajoen kielellistä taituruutta alempaan yhteiskuntaluokkaansa nähden (Nummi 1993, 325).

Kuitenkaan romaanin kaunokirjallisia puhetapoja ei voida varsinaisesti arvioida suhteessa todellisen maailman uskottavuuteen. Tällaisista epäkohdista huolimatta, tai kenties osaltaan niidenkin vuoksi, *Tuntematon* ansaitsi kuitenkin paikkansa persoonallisena ja vaikuttavana kuvauksena Suomen jatkosodasta. Maailmansotien jättämästä tyhjyydestä ja maailmanjärjestyksen hauraudesta kirjoitettiin myöhemmin absurdistisia romaaneja, kuten Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five*.

5 Absurdi romaani: *Slaughterhouse-Five*

Kurt Vonnegutin romaani *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* (1969) oli paitsi kirjailijan kansainvälinen läpimurtoteos, myös useissa arvioissa yksi merkittävimmistä sotaromaaneista kautta aikojen (Kavalir 2011, 102). Vonnegut kirjoitti uransa alkuvaiheessa tieteisromaneja, joiden kertomustyyliin hän lisäsi myöhemmin mustalla huumorilla väritettyjä ajankuvauksia. Mustan huumorin, tieteisfiktion ja antisankaruuden esiintymästä malliesimerkki oli *Slaughterhouse-Five*, jossa kuvataan Dresdenin pommitusta vuonna 1945. Teoksen päähenkilö, Billy Pilgrim, joutuu Vonnegutin itsensä tavoin sotavangiksi Ardennien taistelussa. Vaikka Pilgrim kokee elämänsä kaoottisessa järjestyksessä, näkee kuolemansa useita kertoja etukäteen ja joutuu avaruusolioiden kaappaamaksi, hän palaa mielessään aina uudelleen Dresdenin pommitukseen. Teos edustaa rakenteeltaan ja tyyliltään postmodernistista ja postindividualistista romaania, joka haastoi modernistista romaania entistäkin kokeellisemmalla aikakäsityksellään, tyylien risteävyydellään sekä metafiktiivisellä kerronnallaan.

Romaani on sodanvastainen, mutta se ei kritisoi ainoastaan sotaa, vaan myös amerikkalaista yhteiskuntaa. Teoksessa sivutaan muun muassa Ronald Reaganin epäonnistunutta vaalikampanjaa³¹, oikeistopuolueiden ironisia ideologioita, konservatismia, kulutusyhteiskuntaa, uskontojen hyödyttömyyttä ja siviilien puutteellisia oikeuksia. Sota sen sijaan on lähinnä osa ihmiselämän kaoottisuutta, täysin tarkoitukseton tapahtumasarja vailla vastuunkantajia. Billy Pilgrim suhtautuu kokemuksiinsa traumoihin lakonisesti, hänen kyyneleensä valuvat sodassa ainoastaan yhden kerran ja tällöinkin kuolleiden hevosten tähden:

Billy asked them English what it was they wanted, and they at once scolded him in English for the condition of the horses. They made Billy get out of the wagon and come look at the horses. When Billy saw the condition of his means of transportation, he burst into tears. He hadn't cried about anything else in the war. (*SF*, 162.)

Teoksen ydintapahtumassa, Dresdenin pommituksessa, Vonnegut korostaa teon sokeutta ja merkityksettömyyttä. Joukkosurmaa seuraa toteamus ”so it goes”, joka toistuu kymmeniä

³¹ Vonnegutin satiiri Reagania kohtaan on kiinnostavaa myöhemmän presidenttien kannalta, jonka Reagan saavutti kolmannella yrityksellään vuonna 1980.

kertoja romaanissa, kaikissa sekä luonnollisesta kuolemasta että sotasurmista kertovissa tilanteissa.

Slaughterhouse-Five nousi 1960-luvulla kulttimaineeseen, mutta se herätti poikkeuksellisessa rakenteessaan ja anarkistisuudessaan suuria tunteita puolin ja toisin. Romaanista tuli hippiliikkeen suosima, kapinallinen ja toisaalta ahdistavan realistinen katsaus sotatraumoista. Vaikka romaanissa on omaleimaisuutta, se noudattaa silti monia postmodernistisen kirjallisuuden tyylipiirteitä (Nicol 2009, 27). Lisäksi se on rinnastettavissa muuhunkin länsimaiseen sotakirjallisuuteen, ja jo ensimmäisiin toisesta maailmansodasta tuttuihin satiireihin, kuten teokseen *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa*. Vaikka Švejk on hahmona optimistisempi, sekä Vonnegutin että Hašekin päähenkilöihin liittyy kapinallinen ja antisankarillinen ulottuvuus.

Tarkastelen tässä luvussa 1960-luvun postmodernismia ja absurdismia, joihin *Slaughterhouse-Five* kytkeytyy. Romaanissa absurdismi liittyy ennen kaikkea toisen maailmansodan ja holokaustin jälkeiseen eksistentiaaliseen tyhjyyden tunteeseen, mikä näkyy useiden juutalais-amerikkalaisten kirjailijoiden tuotannossa. Käsittelen myös Vonnegutin teokselle ominaista sotasatiiria ja mustaa huumoria sekä sodanvastaisia teemoja. Postmodernismin ja postindividualismin tutkimuksessa hyödynnän ennen kaikkea Liisa Saariluoman teosta *Postindividualistinen romaani* (1992) sekä Bran Nicolin tutkimusta *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (2009). Antisankaruuden käsittelyssä käytän muun muassa David Simmons'n tutkimusta *Individualism and the Anti-Capitalist, Anti-Heroic Figure in American Fiction of the 1960s* (2008). Romaanin huumorin tematiikkaa pohdittaessa hyödynnän erityisesti Bo Petterssonin tutkimusta *The World According to Kurt Vonnegut* (1994), ennestäänkin tuttua Mihail Bahtinin teosta *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* (1995) sekä Lawrence R. Broerin *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut* (2010).

5.1 1960-luvun postmodernismi ja antisankaruus

Postmodernismin erottaminen modernismista ei ole aivan yksioikoista, eikä välttämättä tarpeellistakaan. Postmodernismissa nimittäin toistuu täsmälleen sama tavoite kuin modernismissakin: hyökkääminen realismin tukipylväitä, juonta ja henkilökuvausta vastaan (Saariluoma 1992, 19). Saariluoma havainnollistaa postmodernismin piirteitä Paul Newmanin (1984) toteamuksella siitä, ettei nykyisessä postmodernissa kirjallisuudessa ole henkilöitä, ainoastaan tilanteita – eikä siinä tällöin voi olla juontakaan. Postmodernismi hyökkää

Saariluoman (1992, 19–20) mukaan kritiikillään realismia vastaan vielä selkeämmin kuin modernismi. Postmodernismi luopuu osaltaan ”perinteisestä esittämisestä (representaatio), jäljittelystä (mimesis) ja realismin käsitteistä” (mt. 20–21). Joidenkin tutkijoiden mukaan postmodernistisessä kirjallisuudessa ei kuitenkaan esiinny mitään sellaista, mitä jo modernismissa ei olisi keksitty. Näin ollen se on luonnollinen jatkumo modernismille. (Nicol 2009, 18.) Bo Pettersson (1994, 370–374) on omassa Vonnegutin tuotantoa käsittelevässä tutkimuksessaan osittain eri linjoilla kuin Saariluoma, sillä Petterssonin mukaan realismi ja mimesis ei ole kadonnut myöskään postmodernismista etenkin amerikkalaisessa kirjallisuudessa.

Postmodernistisen kirjallisuuden katsotaan alkaneen erityisesti amerikkalaisesta ja ranskalaisesta kirjallisuudesta 1960-luvun lopulla (Saariluoma 1992, 18). Samaan ajankohtaan liittyy Simmons (2008, 5) mukaan antisankareiden nousu, hippiliike ja kapina yhteiskuntaa vastaan. Yhdysvalloissa kyseiset ilmiöt alkoivat ennen kaikkea Vietnamin sodasta, sotatraumoista ja pettymyksestä valtionhallintoon. Ajankohtaa leimasivat muun muassa kansalaisoikeuksien vaatiminen vähemmistölle ja kritiikki kapitalismia vastaan (Broer 2010, 11; Simmons 2008, 5–6). Vaikka Vonnegut viittaa teoksessaan erityisesti toiseen maailmansotaan, 1960-luvun yhteiskunnalliset teemat vaikuttivat kiistatta romaanin lopulliseen tyyliin. McDonalidin (2012, 17) mukaan 1960-luvun Yhdysvallat ylitti käsittämättömyydessään ihmisymmärryksen rajat: ”American reality had become so strange that fiction writers struggled to do it justice – it was outstripping their imaginative capacity”.

Kapinallisista ja antisankarillisista romaaneista kenties merkittävimpiä ulostuloja Yhdysvalloissa olivat Joseph Hellerin *Catch-22* (1961), Ken Keseyn *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), Charles Webbin *The Graduate* (1963), Walter Tevisin *The Man Who Fell to Earth* (1963), Thomas Bergerin *Little Big Man* (1964), James Leo Herlihyn *Midnight Cowboy* (1965), Donn Pearcen *Cool Hand Luke* (1966) ja Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five* (1969) sekä hieman myöhemmin ilmestynyt Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbow* (1973). Näistä romaaneista *Catch-22* aloitti kokonaan uudenlaisen sotaromaanien genren korostaessaan ennen kaikkea sodan absurdiutta³². Romaani perustuu ratkaisemattomaan ongelmaan: ongelmaan, jonka ratkaisu on ongelman itsensä estämä. Sääntöjen mukaan taistelulentäjä saa vapautuksen lennoilta vain todistaessaan olevansa mielisairas. Kuitenkin

³² Genre huipentui Thomas Pynchonin romaaniin *Gravity's Rainbow* (1973), jossa todellisuus muuttuu fantasiaksi.

vapautuksen hakeminen vaarallisilta lennoilta on täysjärkisen ihmisen toimintaa, ja tämän vuoksi vapautusta ei voida myöntää. Termistä *Catch-22* tuli romaanin myötä yleisesti käytetty fraasi kuvaamaan tilannetta, johon ei useimmiten byrokratian vuoksi löydy ratkaisua (McDonald 2012, 16).

Catch-22 ei kuitenkaan ollut ensimmäinen laatuaan. Kaikkien 1960-luvun kapinallisten sotaromaanien esikuvana voidaan jossakin määrin pitää romaania *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa*, jossa epäonninen antisankari osoittaa absurdin huumorin avulla sodan turhuuden (McDonald 2012, 14). Vaikka *Švejin* romaanityypin alkulähteet löytyvät jo Cervantesin *Don Quijotesta*, *Švejk* aloitti ennen kaikkea maailmansotiin keskittyvän kirjallisuuden kaanonin, jossa sota nähdään ainoastaan hyödyttömänä ja ihmisten itsekkyyttä korostavana tapahtumasarjana. Mitä korkeammalla esimerkiksi sotilas sijoittuu armeijan hierarkiassa, sitä typerämmin hän usein käyttäytyy. Tämä toistuu paitsi *Švejkissä*, myös *Tuntemattomassa sotilaassa* ja teoksessa *Slaughterhouse-Five*.

Vonnegutin teoksessa kritiikki armeijaa kohtaan etenee kuitenkin muita tutkielmani pääteoksia syvemmälle. Vonnegut irvailee romaanissa ihmisten tarpeelle kuulua johonkin ryhmään, sillä ryhmän ideologian ja sääntöjen oikeuttamana hyväksytään julmien tekojen suorittaminen. Teoksessa sotilaista ei puhuta juuri koskaan sotilaina, ainoastaan ihmisinä. Osa sotilaista kehuskelee omilla univormuillaan, kuten sadistinen panssarintorjuntamies Weary: ”he had every piece of equipment he had ever been issued [...] bullet proof Bible, a pamphlet entitled ’Know Your Enemy’” (*SF*, 32). Sen sijaan teoksen päähenkilöstä, Billy Pilgrimistä kehkeytyy lähinnä naurunalainen hahmo varusteineen: ”He didn’t look like a soldier at all. He looked like a filthy flamingo.” (*SF*, 27.)

Teoksen *Slaughterhouse-Five* koko nimi on *Slaughterhouse-Five, or The Children’s Crusade*. Motiivit romaanin nimelle Vonnegut tuo ilmi kertomuksen alussa, kun Billy Pilgrim haluaa keskustella sotakokemuksistaan vanhan sotakaverinsa Bernard V. O’ Haren kanssa. O’ Haren vaimo kimpaantuu toverusten sotamuistelusta, ja toteaa: ”You were just babies on the war – like the ones upstairs!” (*SF*, 12). Teoksen puolella välissä Billy Pilgrim käy keskustelua toisen sotavangin, everstin kanssa. 45-vuotias eversti pohtii ällistyneenä sotilaiden keski-ikää:

You know – we’ve had to imagine the war here, and we have imagined that it was being fought by aging men like ourselves. When I saw those freshly shaved faces, it was a shock. ”My God, my God–” I said to myself, ”It’s the Children’s Crusade. (*SF*, 87.)

Havahtuminen sotilaiden nuoruuteen symboloi sotilaiden syvempää järkytystä sodan häikäilemättömyydelle. Sotilaita ei nähdä ihmisinä, ainoastaan hyödynnettävänä sotakoneistona, ja näin ollen rintamalle voidaan lähettää toinen toistaan nuorempia ja kokemattomampia sotilaita kuolemaan.

5.2 Vonnegutin sotasatiiri ja musta huumori

Toisin kuin *Kunnon sotamies Švejki maailmansodassa*, *Slaughterhouse-Five* ei ole välttämättä hauska sanan perinteisessä merkityksessä, sillä Vonnegutin huumori on absurdia ja tummanpuhuvaa (Pettersson 1994, 19). Lisäksi *Slaughterhouse-Five* on autofiktiivinen, sillä Vonnegut tuo romaanissa esiin omia sotakokemuksiaan ja esiintyy osana tapahtumia. Vaikka esimerkiksi Švejkin hahmo on pikaro, häneen enemmänkin turhaudutaan kuin pilkataan pahantahtoisesti. Sen sijaan Billy Pilgrim joutuu toistuvasti ikävän naurun alaiseksi etenkin sotaunivormunsa vuoksi:

Billy Pilgrim dressed himself. He put on the little overcoat, too. It split up the back, at the shoulders, the sleeves came entirely free, [...]. The Germans found him to be one of the most screamingly funny things they had seen in all of World War Two. They laughed and laughed. (*SF*, 74.)

Pettersson (1994, 146) luokittelee Vonnegutin huumorin kolmeen eri osa-alueeseen, joita ovat hirsipuuhuumori (gallows humor), populaarit vitsit ja arvoitukset (popular jokes and riddles) sekä ironinen käänne (the ironic twist). Hirsipuuhuumori liittyy vahvasti Vonnegutin omaan juutalaistaustaan – se on älykkäiden mutta marginalisoitujen ihmisten huumoria toivottomissa tilanteissa. Toivottomien tilanteiden mustaa huumoria esiintyy teoksessa toistuvasti, erityisesti Billy Pilgrimillä, mutta myös muiden hahmojen kohdalla. Billy työskentelee optikkona, ja hänen vastaanottonsa seinällä on kehystetty rukous: ”God grant me the serenity to accept the things I cannot change, courage to change the things I can, and wisdom always to tell the difference.” (*SF*, 50.) Sinänsä toiveikas rukous sisältää viittauksen Billyn ja hänen sotilaidensa onnettomaan mielentilaan:

Which [the prayer] expressed his method for keeping going, even though he was unenthusiastic about living. A lot of patients saw the prayer on Billy’s wall told him that it helped them to keep going, too. (*SF*, 50.)

Populaarihumorilla ja arvoituksilla Pettersson (1994, 146–148) viittaa Vonnegutin paradoksaaliseen huumoriin, joka usein kytkeytyy ajankohtaisiin ilmiöihin. Teoksen ajankohtaisiin ilmiöihin liittyi ennen kaikkea poliittisesti kaoottinen tila sekä sota, jonka vastakohtana on rauhanomainen planeetta, alienien asuttama Tralfamadore. Billy uskoo

tulleensa avaruusolioiden kaappaamaksi viehättävälle planeetalle, jossa vallitsee ikuinen rauha. Hän kysyy lähes lapsenomaisesti tralfamadorelaisilta, miten heidän planeetallaan ei koskaan sodita. Samassa yhteydessä hän viittaa Maan jatkuviin konflikteihin ja juutalaisten kansanmurhaan: ”I have lit my way in a prison at night with candles from the fat of human beings who were butchered...” (SF, 95.) Vaikka lausahduksessa ei sinänsä ole mitään humoristista, sen esiintyminen lapsenomaisen kysymyksen, ajankohtaisilmiön ja absurdin tilanteen yhteydessä luo erikoisuudessaan humoristista vaikutelmaa. Vonnegutin huumoria kutsutaankin usein varsin paradoksaaliseksi: ”to understand a paradox or a joke we must perceive the ’higher-level congruency between the initially clashing schemas’” (Pettersson 1994, 147). Lukijan tulee siis ymmärtää Vonnegutin omaleimaista huumoria, jonka vitsit eivät ole perinteisen hauskoja.

Synkät vitsit viittaavat jossakin määrin Bahtinin määrittelemään karnevaalin luonteeseen. Bahtinin (1995, 426) mukaan ”karnevaalin jokaisessa kuvassa on läsnä kuolema”. Groteskin realismin traditio näkyy osaltaan teoksessa *Slaughterhouse-Five*, jossa lakonisen humoristiset tokaisut liittyvät usein kuoleman läsnäoloon. Bahtinin (mt. 426) mukaan tämä on varsin tyypillistä: ”kansan naurukulttuurilla ei ole mitään tekemistä huvittavuuden kanssa. Se on aivan toisen tyyppistä naurua, se kantaa kuolemaa, ja kuolema esiintyy aina tässä naurussa.” Bahtiniin viitaten Vonnegutin romaani on mustassa huumorissaan naurukulttuurin ytimessä, ja kuoleman jatkuva läsnäolo on luonnollinen osa teoksen synkkää populaarihumoria.

Ironisella käännteellä Pettersson (1994, 148) tarkoittaa Vonnegutin tyypillistä ”punch-line” -lopetusta erityisesti kappaleiden ja lukujen lopussa. Toisinaan tällaisia käännteitä esiintyy muissakin kohdissa tekstiä, kuten esimerkiksi Billyn tavatessa ensimmäistä kertaa sotakaverinsa Roland Wearyn. Hän kertoo Wearyn epäonnistuneesta auttamisyrityksestä ampuessaan 57 millin panssarintorjuntatykillä. Laukaus ei osunut, mutta tykin jättämä liekki paljasti saksalaisille miehistön olinpaikan. Kaikki muut paikalla olleet kuolivat, paitsi Weary. Kerrottaessa traagisesta tapahtumasta panssarin tykin ääntä verrataan Jumalan Kaikkivaltiaan housujen vetoketjun aukeamiseen: ”The gun made a ripping sound like the opening of the zipper on the fly of God Almighty” (SF, 28). Juonessa tapahtuu selkeästi yllättävä, ironinen käänne, jonka jälkeen miehistö kuolee. Tähän kertoja toteaa passiivisesti tyypilliseen tapansa: ”So it goes”.

5.3 Postindividualismi osana traumakerrontaa

Teoksen *Slaughterhouse-Five* tapahtumat kulmineituvat Saksan Dresdenin pommitukseen, pysäyttävään joukkosurmaan, jota kirjailija itsekin sodassa ollessaan todisti. Pommitus on myöhemmin todettu suurimmaksi kaupunkipommitukseksi koko Euroopan historiassa. Rauhallisessa kulttuurikaupunki Dresdenissä, jolla ei ollut minkäänlaista sotilaallista merkitystä, kuoli pommituksissa yli 135 000 ihmistä (Nicol 2009, 87). Billy Pilgrim selviää pommituksesta ainoastaan sattuman kautta, sillä hänet on sijoitettu sotavankina maanalaiseen teurastamoon, Slaughterhouse 5:een. Billy kuvailee pommituksen ääniä jättiläisen jalkojen ääneksi ”giant footsteps above” (*SF*, 146). Kun amerikkalaiset sotavangit ja neljä vartijaa tulevat seuraavana päivänä ulos teurastamosta, näky muistuttaa atomipommin jälkiä:

When the Americans and their guards did come out, the sky was black with smoke. The sun was angry little pinhead. Dresden was like the moon now, nothing but minerals. The stones were hot. Everybody else in the neighborhood was dead. So it goes. (*SF*, 146.)

Traumaattisen pommituksen kokeminen jättää jälkensä Billyyn, ja hän palaakin elämäänsä muistellessaan yhä uudelleen kyseiseen tilanteeseen. Saariluoman (1992, 50) mukaan vastaavanlainen, rinnakkaistodellisuuksien aikakuvaus ei ole epätyypillistä postindividualistiselle romaanille. Hän viittaa Frederic Jamesonin toteamukseen siitä, jonka mukaan ”aikadimensio etenee siten, että elämme alituisessa nyt-hetkessä”, ja kokemuksemme ovat ”hetkellisiä, väliaikaisia, tässä ja nyt” (mt. 50). Postindividualistinen romaani merkitsee Saariluoman (mt. 51) mukaan ennen kaikkea ajan selkeää murrosta ”sekä realistisen kauden ulkoisen kausaliteetin aikaan että modernismin subjektiiviseen aikaan nähden”. Postmodernistinen romaani näin ollen rakentuu spatiaalisesti, tapahtumien rinnakkaisuutena ennemminkin kuin niiden peräkkäisyytenä (mt. 52). Billy Pilgrimille Dresdenin pommitus on jatkuvasti läsnä nykyisyydessä, samoin kuin muutkin hänen elämänsä tapahtumat riippumatta ajoituksesta.

Ville Kivimäen (2013, 192) mukaan lineaarinen aikäkäsitys ”sulkee pois väkivaltaisista katkoksista kertovat traumakokemukset”. Kivimäen (mt. 193) mukaan ihmisyyhteisön keskeisiin toimintaperiaatteisiin liittyy ajan säätely sekä yhteisen, jaetun aikakokemuksen luominen. Ajan hajoaminen traumaattisen kokemuksen jälkeen, kuten Billy Pilgrimillä, ilmentää kuulumattomuutta yhteiskuntaan. Se vahvistaa erilaisuuden tunnetta, kokemusta yksinäisyydestä tunteidensa vallassa.

Slaughterhouse-Five ilmentää osuvasti myös Saariluoman (1992, 52) määrittelemää identiteetin horjumista, subjektin hajoamista ja merkityksen puutetta. Nämä tekijät kytkeytyvät postindividualistisen romaanin ajan muutokseen. Saariluoma (mt. 52) toteaa oman minän pysyvän identiteetin tunteen olevan välttämätön ajan jatkuvuuden kokemiselle. Näin ollen ajan jatkuvuus ja minän pysyvyys ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Samalla kun Billy Pilgrim kokee elämänsä hajanaisessa, kaoottisessa, sekalaisten kohtausten jäsentämässä järjestyksessä, hänen minänsä on horjuva ja mieli traumatisoitunut. Tämä on tyypillinen kokemus joissakin psykosomaattisissa sairauksissa, kuten skitsofreniassa (mt. 52; Broer 2010, 18). Vonnegutin valinta rakentaa *Slaughterhouse-Five* ”postmodernin skitsofrenian” (Saariluoma 1992, 52) pilareille ei ole sattumaa. Päähenkilön kaoottinen ajankäsitys, tralfamadorelaisten näkeminen sekä syntymän ja kuoleman kokeminen viittaavat vakavaan mielen epätasapainoon.

5.4 ”So it goes” – sodan vastustajat

Billy Pilgrim hahmo on pasifisti. Hän välttää usein joutumasta minkäänlaisiin konflikteihin, ja kieltäytyy kantamasta asetta mukanaan. Kun sadistinen sotilas Weary kysyy häneltä, mikä olisi pahin tapa joutua teloitetuksi, Billyllä ei ole mielipidettä:

Weary told Billy about neat tortures he’d read about or seen in the movies or heard on the radio – about other neat tortures he himself had invented. [...] He asked Billy what he thought the worst form of execution was. Billy had no opinion. (*SF*, 30).

Billy ei ole avoimen kapinallinen, mutta hän ei halua vahingoittaa toisia tai kuolla itse sodassa. Joidenkin tulkintojen mukaan Billyn viattomuus hulluuden keskellä on ainoa syy, miksi hahmo pysyy sodan aikana järjissään (Simmons 2008, 123). Toisaalta Simmons (2008, 123–124) mukaan Billyä voi verrata myös Jeesuksen kaltaiseen hahmoon tämän tyytyessä esimerkiksi sotavangin rooliin passiivisesti. Lisäksi Billy koittaa Jeesuksen tavoin pelastaa muita ihmisiä omalta lyhytnäköisyydeltään kertoessaan tralfamadorelaisten opetuksista:

Billy Pilgrim says that the Universe does not look like a lot of bright little dots to the creatures from Tralfamadore. The creatures can see where each star has been and where it is going, so that the heavens are filled with rarefied, luminous spaghetti. (*SF*, 71.)

Tralfamadorelaisten avaruusolioiden rooli Billylle on opettaa ennen kaikkea armollisuutta suhtautumisessa kuolemaan. Billyn mukaan tralfamadorelaiset ajattelevat ihmisen kuolemaa

enemmänkin illuusiona, sillä kyseinen ihminen on edelleen olemassa menneisyydessä. Tralfamadorelaiset näkevät nykyisen, tulevan ja menneisyyden jatkuvasti läsnä, eikä heillä ole lineaarista aikakäsitystä:

They can see how permanent all the moments are, and they can look at a stretch of the Rocky Mountains, for instance. They can see how permanent all the moments are, and they can look at any moment that interests them. It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and that once moment is gone it is gone forever. (*SF*, 22)

Poikkeuksellinen aikakäsitys toistuu myös koko romaanin kerronnassa: tapahtumat eivät etene lineaarisesti, sillä Billyn elämän tapahtumat ovat jatkuvasti läsnä. Toisaalta menneisyyden jatkuva läsnäolo nykyisyydessä on tulkittavissa myös traumatisoidulle mielelle ominaiseksi piirteeksi (Nicol 2009, 89). Tralfamadorelaiset opettavat Billylle paitsi armollista ja luonnollista suhtautumista kuolemaan, myös lausahduksen ”so it goes”, joka toistuu teoksessa aina kuoleman yhteydessä – riippumatta siitä onko kuolema luonnollinen vai esimerkiksi sodan aiheuttama joukkosurma:

When a Tralfamadorian sees a corpse, all he thinks is that the dead person is in bad condition in that particular moment, but that the same person is just fine in plenty of other moments. Now, when I myself hear that somebody is dead, I simply shrug and say what the Tralfamadorians say about dead people, which is ”So it goes.” (*SF*, 22.)

Toteamus ”so it goes” esiintyy teoksessa yhteensä 106 kertaa (Soikkeli 2005). Vaikka lausahdus on lakoninen ja mitäänsanomaton, sen jatkuva toistaminen paljastaa kertojan traumaattisen suhteen kuolemaan. Esimerkiksi Nicol (2009, 89) tulkitsee fraasin jatkuvan toiston lähinnä kertojan neuroottisena rituaalina sysätä sivuun kipua, mitä kuoleman todistaminen hänessä aiheuttaa. Billy kuitenkin väittää jo teoksen alussa, ettei brutaalimpaan kuoleman näkemiseen saa häntä järkähtämään. Hän näkee onnettomuuspaikan, jossa sotaveteraani on murskautunut hissiin. Keskustellessaan kollegansa kanssa tapaturmasta työtoveri kysyy, oliko Billyn vaikea katsoa onnettomuuspaikkaa. Billy vastaa hänelle: ”Heck no, Nancy. I’ve seen lots worse than that in the war.” (*SF*, 8.) Vaikka Billy on näennäisesti tottunut todistamaan väkivaltaisia kuolemia, Billyn muistikuvien hyppeltyvyys ja ainainen palaaminen Dresdenin pommitukseen puhuu omaa kieltään.

Billyn aikakäsitys ei ole kronologinen, vaan jokainen hänen kokemansa tapahtuma tai muisto jäsenyivät mielessä samanarvoisiksi. Sirkka Knuuttila (2006, 29) mainitsee, että trauman ollessa äkillinen ja liian suuri koettavaksi, se ”rikkoo lineaarisen ajan ja muodostuu

kokijalleen tapahtumaksi vähittäisenä prosessina”. Vaikka Billyn yksityiselämän tapahtumat ovat tasavertaisia toistensa joukossa, Dresdenin pommitukseen hän palaa yhä uudelleen. Knuutila (mt. 32) puhuu toistopakosta ja ”figuurien varioivasta toistosta” ja toisaalta hän kertoo, että ”traumakokemus täydentyy vasta kun oireet toistuvat”. Knuutilan (mt. 32) mukaan traumakokemuksen kielentäminen on osa trauman työstämistä. Kuitenkin Billyn ainainen ”so it goes” -kielentäminen kuoleman yhteydessä ei vaikuta trauman käsittelyltä, ennemminkin sen osittaiselta hautaamiselta.

Teoksessa säilyy traumafiktiolle tyypillisestä hajanaisuudestaan huolimatta osittainen kronologisuus, ja vasta aivan romaanin loppupuolella kuvataan yksityiskohtaisemmin Dresdenin pommitusta. Romaani päättyy mainintaan keväästä, joka muistuttaa elämän jatkuvuudesta, valoisamman ajanjakson alkamisesta:

And somewhere in there was springtime. The corpse mines were closed down. The soldiers all left to fight the Russians. In the suburbs, the women and children dug rifle pits. Billy and the rest of his group were locked up in the stable in the suburbs. And then, one morning, they got up to discover that the door was unlocked. World War Two in Europe was over. (*SF*, 177.)

Eräänä aamuna Billy huomaa teurastamon oven olevan ensimmäistä kertaa avoinna. Toinen maailmansota päättyy, ja Billy astuu ulos huomatakseen kaikkialla olevan hiljaista.

Joukkosurmaa jäljentää ainoastaan linnun laulu.

6 Lopuksi

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen tarkastellut huumorin, realismin ja absurdismin ilmentymiä kolmessa maailmansotia käsittelevässä teoksessa. Ensimmäinen romaaneista on Jaroslav Hašekin tšekkiläinen *Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa* (1923), toinen Väinö Linnan suomalainen teos *Tuntematon sotilas* (1954) ja kolmas romaani Kurt Vonnegutin yhdysvaltalainen *Slaughterhouse-Five* (1969). Teokset muodostavat keskenään ryhmän, joka todistaa sotakirjallisuuden muutosta ensimmäisen maailmansodan ja kylmän sodan välillä. Huumorin, sankarikuvien, henkilöhahmojen ja kuoleman tematiikan muutos näkyy romaaneiden kerrontaratkaisuisissa. Oleellista sotaromaaneiden kehityksessä on myös traumafiktio esiintyminen toisen maailmansodan jälkeen ilmestyneissä teoksissa.

Teoria- ja analyysiluvuissa olen pyrkinyt selvittämään, millaisia muutoksia maailmansotien eri ajanjaksoina ilmestyneissä sotaromaaneissa ilmenee, ja toisaalta mikä yhdistää niitä laajemmin muuhunkin sotakirjallisuuteen. Johtopäätökseni on, että 1900-luvun sotakirjallisuudessa on nähtävissä teosryhmä, joka etenee hilpeästä veijarihumorista synkkään ja absurdiin traumahuumoriin. Huumorin muutosta selittävät julkaisukontekstien lisäksi kirjallisuuden tyyliuuntaukset, joista tutkielmassani oleellisia ovat modernismi, realismi, postmodernismi ja absurdismi. Tyyliuuntaukset vastaavat usein yhteiskunnalliseen tarpeeseen kirjallisuudessa, ja tyyppillistä tutkielmani romaanien kannalta ovat myös erilaiset vastareaktiot tyyliuuntausten nousussa – kuten postmodernismin haastaessa modernismia.

Vaikka tutkielmani romaanit ovat ilmestyneet erilaisten maailmanpoliittisten tilanteiden aikana, niillä on keskenään suhteellisen lyhyt aikaväli. 46 vuoden aikana sotakirjallisuus muuttuu lähes tunnistamattomaksi, mikäli ensimmäisen maailmansodan aikaisia veijariteoksia vertaa kylmän sodan aikana ilmestyneisiin postmodernistisiin edustajiin.

Kuitenkin teosten välillä on nähtävissä yhtenäisyyttä. Huumori sitoo kaikki tutkielmani romaanit yhteen, vaikka sen luonne muuttuukin synkäksi. Huumorin ohella tarkastelen teosten kieltä – murteita, dialogia ja armeijan diskurssia. Tutkielmani teoksia yhdistää byrokratiavastaisuus, armeijan – ja erityisesti upseeriston – kritisointi sekä sankarihahmojen kyseenalaistaminen. Lisäksi *Švejkin* veijarihumorista huolimatta kaikki tutkielmani teokset ovat sodanvastaisia. Sodanvastaisuus laajempaan teemana muodostaa tutkielmani kolmen romaanin välille yhtenäisen jatkumon, ja vertailenkin läpi tutkielman sodanvastaisuutta eri aikojen sotaromaaneissa.

Sankarihahmot ja sodanvastaisuus liittyvät laajemminkin toisiinsa. Luvussa 2.3 mainitsen sotasankaruuden rajat historian saatossa, jotka ovat liittyneet aristokraattisen soturin arvomaailmaan. Maailmansotien aikana näiden rajojen ulkopuolelle on pakotettu esimerkiksi kauhun tunteet rintamalla sekä kuolema ristitulituksessa. Soturisankari-ihanne periytyy tarkemmin Joonas Aholan (2005, 2) mukaan herooisesta runoudesta, jonka sankari oli tyypillisesti soturi. Ahola (mt. 2) korostaa lojaaliuden ja rohkeuden ilmentymää kuvatessa satureita, miltei yhtä tärkeää rohkeuden ohella oli uskollisuus päällikköä kohtaan. Ihanteellinen sotilas ei kyseenalaistanut, vaan toimi periksiantamattomalla urheudella.

Tutkielmani romaaneissa soturisankareita ei juuri esiinny. Švejtk on hieman kömpelö suupaltti ja *Slaughterhouse-Five* -romaanin Billy Pilgrim kyyninen veteraani. *Tuntemattoman* miehissä näkyy kollektiivipäähenkilön vuoksi eniten variaatiota soturisankari-ihanteen kannalta. Teoksen sisällä on innokkaita ja lakonisia sotilashahmoja, mutta tappiomieliala valtaa lähes jokaisen jatkosodan lopun lähestyessä. Soturisankari-ihanteen mukaisia sankareita ei romaanissa näy, sillä esimerkiksi Antero Rokka ei tehokkaasta sotapanoksesta huolimatta kunnioita lainkaan auktoriteetteja ja sääntöjä.

Aineistoni romaanit ovat olleet maailmankirjallisuuden näkökulmasta suosittuja, poikkeuksena joukossa kuitenkin Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*. Teos kuuluu silti suomalaisessa kirjallisuudessa merkittävimpiin sotaromaaneihin kautta aikojen. Tutkielmani romaanivertailun kannalta kiinnostavaa on *Tuntemattoman* realistinen, naturalistinen ja allegorinen tyyli. Teos on paitsi tyyliiltään, myös kollektiivipäähenkilön kannalta saman tyyppinen kuin samoihin aikoihin ilmestynyt amerikkalainen klassikko, Norman Mailerin romaani *The Naked and the Dead* (1948). *Tuntematon* antaa tutkielmassani relevantteja analyysilähtökohtia, ja laajentaa rajaustani maailmanpoliittisesta näkökulmasta.

Tuntemattomassa hedelmällisiä aineksia sotakirjallisuuden tarkastelun kannalta ovat myös murteet, joiden jäljittelyllä pyritään realistisen vaikutelman luomiseen. Realistisen vaikutelman ohella murteet rakentavat alustan huumorille, jota Linna halusi Pertti Virtarannan (PV 1974, 1064–1074) haastattelujen perusteella varioida alueellisestikin. Murre erottaa myös puhujien yhteiskuntaluokkia, sillä esimerkiksi upseerit puhuvat valtaosan ajasta neutraalia yleiskieltä rivisotilaiden rehevästä kommunikointityylistä poiketen.

Tutkielmani leikkaa alusta loppuun saakka sotaromaaneiden yksi tunnistettavimmista piirteistä – kuolema. Erityisesti *Tuntemattomassa* sekä teoksessa *Slaughterhouse-Five* henkilöahmojen tapa kuolla ja toisten henkilöahmojen suhtautuminen siihen todistavat

kuoleman esiintyvän laajemminkin sodan symbolina. Molemmissa teoksissa kuolee lukuisia henkilöitä. *Tuntemattomassa* hahmojen luonteenpiirteet sinetöivät heidän tapaansa kuolla ja toisaalta säästyä kuolemalta, kuten Kariluodon lähtiessä kunniakkaasti ja Lammion selvitessä hengissä. *Tuntemattoman* päähenkilöistä Vanhala selviytyy, mikä on kiinnostava yksityiskohta hahmon humoristisen luonteen vuoksi. Huumori onkin teoksessa keino etäännyttävä taistelusta, ja kenties juuri siksi leikkisä Vanhala selviytyy.

Romaanissa *Slaughterhouse-Five* kuolemia ei eritellä *Tuntemattoman* tavoin tietyille henkilöille tietynlaisiksi, vaan jokaisen – sekä luonnollisen että luonnottoman – kuoleman päätteeksi todetaan ”so it goes”. Vielä realistisissa sotaromaaneissa ilmenevä, tarkoituksenmukainen kuolema katoaa absurdissa sotaromaanissa. Kuitenkin teoksen *Slaughterhouse-Five* päähenkilö Billy Pilgrim on mieleltään traumatisoitunut sotakokemusten ja kuolemien liiallisen todistamisen vuoksi. Vaikka päähenkilö väheksyy kuoleman näkemistä ja toteaa kuolemien olevan samanarvoisia, todellisuudessa Billy ei ole pystynyt käsittelemään kuoleman ilmenemistä hänen todellisuudessaan. *Slaughterhouse-Five* on rakenteellisesti ”postmodernia skitsofreniaa” (Saariluoma 1992, 52), jossa päähenkilön kaoottinen aikakäsitys viittaa mielen haurauteen ja epätasapainoon.

Kunnon sotamies Švejk maailmansodassa -romaanissa kuolemaa kuvataan groteskillakin tyyllillä, mutta kuoleman kuvaus liittyy usein lähinnä vitsikkään kertomuksen lausuntaan. Teoksen päähenkilö, hilpeä hahmo Švejk yrittää romaanin alusta loppuun saakka päästä mukaan ensimmäisen maailmansodan taisteluihin. Sota ehtii kuitenkin päättyä, ennen kuin Švejk selvittää tiensä ulos armeijan byrokratiaviidakosta. Kuoleman tematiikassa ja trauman läsnäolossa ei ole lähtökohtaisesti mitään samaa kuin vaikkapa Vonnegutin absurdissa romaanissa, mutta osaltaan siksi ne muodostavat kiinnostavan vertailuaineiston. Romaaneissa nimittäin syvemmän tarkastelun pohjalta ilmenee samoja pyrkimyksiä, kuten sodanvastaisuus. Vaikka Hašekin teoksessa sodanvastaisuus tarkoittaa tappamisen välttelyä ja Vonnegutin romaanissa brutaalien kuolemien kuvaamista, kummankin romaanin päähenkilöt ovat antisankareita ja sodan vastustajia. Syyt, miksi antisankaruus ja sodan vastustus näkyvät teoksissa erilaisin keinoin, liittyvät sekä poliittiseen että ajalliseen murrokseen kirjallisuuden tyyliuuntauksissa.

Tutkielmani kolmessa romaanissa seikkailee henkilöitä, jotka kärsivät kukin omalla tavallaan sodan vaikutuksista. Heitä kaikkia kannattelee huumori, jonka yhteys kärsimykseen näkyy jo ensimmäisen maailmansodan aikaisessa romaanissa *Kunnon sotamies Švejk*

maailmansodassa. Švejkin hahmo on pikaro, jolla tarkoitetaan kulttuurisesta kontekstista riippuen veijaria, narria tai huijaria. Narrin hahmoon liittyy ikivanhojen kansansatujen mukaan jotakin pahantahtoista, jota ei kuitenkaan näy Švejkin surkuhupaisassa hahmossa. Hahmo ärsyttää muita romaanin henkilöahmoja erilaisuutensa vuoksi, sillä hänellä on poikkeava kyky tuottaa koomisia tilanteita. Koomisuus mahdollistaa Švejkille myös vapauden armeijan säädöksistä, sillä kukaan ei ota häntä tosissaan. Henkilöhahmoa pidetään toisen kirjallisuuden klassikkohahmon, Don Quijoten, tavoin hourupäisenä. Švejk kritisoi rohkeiden vitsien varjolla Itävalta-Unkarin keisarikuntaa ja armeijaa, ja osaltaan kekseliäiden sananparsiansa vuoksi hän jää muusta armeijasta ulkopuoliseksi. Vaatimaton antisankari kärsii näennäisen vitsikkyytensä ohella sotatoimista, joihin hän ei poikkeavuutensa vuoksi liity mukaan.

Realistisessa ja absurdissa sotaromaanissa henkilöahmojen kärsimys näkyy *Švejkiä* selkeämmin. *Slaughterhouse-Five* on traumakirjallisuutta, jossa katastrofi on löytänyt kielellisen asun (Knuutila 2006, 22). Samoin kuin teoksessa esiintyvät kuolemat, kaikki tapahtumat jäsenyvät Billy Pilgrimien mielessä samanarvoisiksi, ja siksi hänen aikakäsityksensä ei ole kronologinen. Silti Dresdenin pommitukseen Billy palaa aina yhä uudelleen. Liisa Saariluoman (1992, 50) mukaan rinnakkaistodellisuuksien aikakuvaus ei ole epätyypillistä postmodernistisessä romaanissa, jossa kokemukset tapahtuvat "tässä ja nyt". Ajan hajoaminen rinnastaa Billyn mielen traumatisoitumista.

Olen käsitellyt tutkielmassani maailmansotien kirjallisuutta kolmen sotakirjallisuuden edustajan näkökulmasta, joissa ilmenee modernismin, realismin, postmodernismin ja absurdismin tyylipiirteitä. Vaikka maailmansotien kirjallisuutta ei voi tiivistää ainoastaan näiden tyyliuuntausten mukaisiin kerrontaratkaisuihin, ne ovat näkyvässä osassa paitsi sotakirjallisuuden, myös kirjallisuuden historiassa. Maailmansotien kirjallisuudella viitataan kahteen yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti järkyttäneeseen tapahtumajaksoon, jotka löysivät kielellisen asun Hašekin, Linnan ja Vonnegutin tuotannossa. Jäätiköiden pysäyttämistä (*SF*, 3) tai ei, sotakirjallisuus laajentaa näkemyksiämme traumakerronnan keinoin yhtä kauan kuin maailmanjärjestystä etsitään väkivalloin.

Lähteet

Aineisto

- Hašek, Jaroslav 1991. *Kunnon sotamies Švejkin seikkailut maailmansodassa*. Alkup. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. (1923) Helsinki: Kansankulttuuri Oy.
- Linna, Väinö 1972, *Tuntematon sotilas*. (1954) Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Mailer, Norman 1968, *The Naked and the Dead*. (1948) New York: Rinehart Editions.
- Vonnegut, Kurt 2000, *Slaughterhouse-Five*. (1969) London: Vintage Books.

Tutkimuskirjallisuus

- Adams, Jon Robert 2008, *Male Armor – The Soldier-Hero in Contemporary American Culture*. University of Virginia Press.
- Adler, Alfred 1927, ”Zusammenhänge zwischen Witz und Neurose”. Teoksessa *Psychotherapie und Erziehung*. Frankfurt: Band 1.
- Ahola, Joonas 2005, ”Sankari on kuollut – eläköön sankari. Kuolintapa saagojen sankaruuden mittana”. *Elore* (12). Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry.
- Alho, Olli 1988, *Hulluuden puohustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. Helsinki: WSOY.
- Arie-Gaifman, Hana 1984, *Svejk – The Homo Ludens. Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka*. Michigan: University of Michigan Press.
- Aristoteles 2006, *V – Sielusta / Pieniä tutkielmia. (Parva naturalia, 300 eaa.)* – suom. Kati Näätsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič 1995, *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru. (Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965)* – suom. Tapani Laine, Paula Nieminen ja Erkki Salo. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Beall, Joshua P. 2012, ”Prosaic Irony: Structure, mode and subversion in the Good Soldier Svejk”. *The Comparatist* 2012, 36 (1).
- Bergson, Henri 2000, *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä. (Le Rire. Essai sur la signification du comique, 1899)*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Broer, Lawrence R. 2010, *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. (1989) Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Carlin, George 1990, ”Larry King interview”. Youtube-videopalvelu, julkaistu 1.6.2017. Viitattu 22.11.2020.

- Critchley, Simon 2002, *On Humour – Thinking in Action*. London: Routledge.
- Dumézil, Georges 1970, *The Destiny of the Warrior*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Furst, Lilian R. 1995, *All Is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham, New York: Duke University Press.
- Hekkanen, Raila 2010, ”Englanniksiko maailmanmaineeseen? Suomalaisen proosakaunokirjallisuuden kääntäminen englanniksi Isossa-Britanniassa vuosina 1945–2003”. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19296/englanni.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Hiltunen, Jari Olavi 2013, ”Kirves kivessä – kirjallisuuskritiikki mestariteoksen äärellä”. Julkaistu 2.1.2013, sivustolla <https://kiiltomato.net/kirves-kivessa-%E2%80%93-kirjallisuuskritiikki-mestariteoksen-aarella/>. Avattu 5.3.2022.
- Hormia, Osmo 1971, Suomalaisen proosan dialogista. *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 25*.
- Hutcheon, Linda 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hurta, Heikki 2007, ”Länttä ja itää – Suomen murteiden ryhmittelyä”. *Kielikello 3/7*.
- Jacobs, Karen 2001, *The Eye’s Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kavalir, Monika 2011, ”Modal Structure in Kurt Vonnegut’s *Slaughterhouse Five*”.
 Julkaisussa *Acta neophilologica* 44 (1–2).
- Kinnunen, Aarne 1994, *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Kivimäki, Ville 2013, *Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945*. Helsinki: WSOY.
- Knuuttila, Sirkka 2006, ”Kriisistä sanataiteeksi”, *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* (4).
- Kotimaisten kielten keskus, ”Väinö Linnan ja Pertti Virtarannan keskusteluja 1973–1974”,
 litteraatit 1064–1074. Helsinki: Kotus.
- Korhonen, Anu 2013, *Kiusanhenki – Sukupuoli ja huumori uuden ajan alussa*. Helsinki: Atena Kustannus Oy.
- Leeds, Barry H. 1969, *The structured vision of Norman Mailer*. New York: New York University Press.

- Lehtimäki, Markku 2005, *The poetics of Norman Mailer's nonfiction: self-reflexivity, literary form, and the rhetoric of narrative*. Tampere: Tampere University Press.
- Lilja, Pekka 1984, *Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktromaania: normistojen taistelu*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- MacKay, Marina 2007, *Modernism and World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maier, Norman R. 1932: A Gestalt Theory of Humor. *British Journal of Psychology* (23), 69–74.
- Majander, Antti 1991a, ”Svejkin aika tulee taas – Jaroslav Hasekin maineikas satiiri ensimmäisen kerran suomeksi suoraan tsekistä. Ilmassa on halua Svejkin aikaiseen Itävalta-Unkariin, suomentaja Eero Balk sanoo”. Helsinki: *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 17.11.1991.
- Majander, Antti, 1991b, ”Suomessa Svejkin julkaisija sai syytteen jumalanpilkasta”. Helsinki: *Helsingin Sanomat*. Julkaistu 17.11.1991.
- McDonald, Paul 2012, *Reading Catch-22, a Literature Insight*. Tirril England: Humanities-Ebooks.
- McHale, Brian 1987, *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Meri, Veijo 1967, *Kaksitoista artikkelia*. Helsinki: Otava.
- Monger, David 2017, *Patriotism and Propaganda in First World War Britain: The National War Aims Committee and Civilian Morale*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Nicol, Bran 2009, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nummi, Jyrki 1993, *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.
- Nykänen, Elise; Koivisto, Aino 2013, ”Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin”. – toim. Aino Koivisto & Elise Nykänen, *Dialogi kaunokirjallisuudessa* (9–56). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Parrott, Cecil 1978, *The Bad Bohemian – A Life of Jaroslav Hašek*. London: The Bodley Head.
- Parrott, Cecil 2005, ”Introduction” teoksessa *The Good Soldier Svejk*. London: Penguin Classics.
- Petro, Peter 2015, *Modern Satire: Four Studies*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Pettersson, Bo 1994, *The World According to Kurt Vonnegut: Moral Paradox and Narrative Form*. Turku: Åbo Akademi University Press.

- Phelan, James 1989, *Reading People, Reading Plots – Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quinn, Patrick J. 2001, *The conning of America: the Great War and American popular literature*. Amsterdam – Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V.
- Roeder, George 1995, *The Censored War*. Lontoo: Yale University Press.
- Ruoppila, Veikko 1981, "Tuntematon sotilas ja murteet". *Virittäjä* 85 (3).
- Rutherford, Homer 1996, *Homer*. Oxford: Oxford University Press.
- Saariluoma, Liisa 1989, *Muuttuva romaani: Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Saariluoma, Liisa 1992, *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salin, Sari 2008, *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia.
- Siltala, Heikki 1996, *Kolmen rintaman konfliktit. Väinö Linnan Tuntemattoman sotilaan, Norman Mailerin The Naked and The Deadin ja Willi Heinrichin Das geduldige Fleischin tekstienvälisyys*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simmons, David 2008, *The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Sinerma, Matti 2004, "Jees", *sanoi Armas J. Pulla*. Jyväskylä: Olkkolan Kartano Oy.
- Soikkeli, Markku 2005, "Kesäklassikko: Hippiajan sotaklassikko". Julkaistu 22.6.2005, sivustolla <https://kiiltomato.net/critic/kurt-vonnegut-teurastamo-5/>. Avattu 1.3.2022.
- Sovijärvi, Sini 2016, "Länsimaisen lääketieteen historiaa – osa 1. Galenos". Julkaistu 14.11.2016 sivustolla <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/11/14/lansimaisen-laaketieteen-historiaa-osa-1-galenos>. Avattu 15.3.2022.
- Stevenson, Randall 1992, *Modernist Fiction: an Introduction*. Heartfordshire: British Library.
- Swirski, Peter; Vanhanen, Tero 2017. *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tammi, Pekka 1992, *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Varpio, Yrjö 2007, "Mille Linna nauroi?" Teoksessa *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Karttunen, Laura; Laakso, Maria. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- Wright, Austin M. 1982, *The Formal Principle in the Novel*. Ithaca and London: Cornell University Press.