



Toim. Jussi Ojajärvi ja Nina Työlähti

MAAMME ROMAANI

Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä

MAAMME ROMAANI

Toim. Jussi Ojajärvi ja Nina Työlähti

MAAMME ROMAANI

Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Pekka Hassinen (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Laura Piippo (kustannustoimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)
Kimmok Jokinen (Jyväskylän yliopisto)
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)
Sirku Kotilainen (Tampereen yliopisto)
Olli Löytty (Turun yliopisto)
Jim McGuigan (Loughborough University, Iso-Britannia)
Tuija Modinos (Helsingin yliopisto)
Jussi Ojajärvi (Oulun yliopisto)
Susanna Paasonen (Turun yliopisto)
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)
Erkki Sevänen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalihistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata osoitteesta Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto. Gsm. 040 805 45 87, Email: laura.piippo@jyu.fi, <http://www.jyu.fi/nykykulttuuri/>. Julkaisuja voi ostaa myös Yliopistokauppa Sopista (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma
Kansi: Sami Saresma

Tämän teoksen julkaisemiseen on saatu tukea WSOY:n kirjallisuus-säätiöltä.

Jyväskylän yliopistopaino
Jyväskylä 2017

ISBN 978-951-39-7260-8 (nid.)
ISBN 978-951-39-7306-3 (PDF)
ISSN 1457-6899



Nykykulttuuri-julkaisusarja on otanut käyttöönsä Tieteellisten seuran valtuuskunnan myöntämän vertaisarviointitunnuksen.

SISÄLLYS

Jussi Ojajärvi ja Nina Työlähti

1917: SATAA VUOTTA KERTOMASSA 7

Elsi Hyttinen

1917: SUOMALAISUUDEN VARIAATIOITA 23

Nina Työlähti

1920-LUKU: DOVERIN PULVERIA, RUISLIKÖÖRIÄ JA
ILLUSIONEITA 47

Kukku Melkas

1930-LUKU: HUOJUVA AIKA 69

Veli-Matti Pynttari

1940-LUKU: SUMUSTA ETEENPÄIN 91

Jarkko Lauri ja Jussi Ojajärvi

1950-LUKU: TALOA RAKENTAMASSA 113

Kari Sallamaa

1960-LUKU: VÄRÄJÄVÄ MAAILMA 149

Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme

1970-LUKU: UUDENLAINEN POLIITTISUUS 167

Kuisma Korhonen

1980-LUKU: GOOTTILAISTA NATURALISMIA 201

Marita Hietasaari ja Kasimir Sandbacka

1990-LUKU: SUURTEN KERTOMUSTEN EPÄILY 227

Jussi Ojajärvi

2000-LUKU: VAVAHTELEVAT KARTAT 251

2010-LUKU:

Hanna-Leena Nissilä

YLIRAJAISET MERKIT 275

Jyrki Korpua

SPEKULATIIVINEN FIKTIO VALTAKIELEN
MARKKINOILLA 291

Kaisa Kurikka

KOKEELLINEN ROMAANI, KOKEILEVA LUKIJA 311

Päivikki Romppainen

HISTORIALLINEN ROMAANI JA AIKA 327

KIRJOITTAJAT 343

SUMMARY 345

Jussi Ojajärvi ja Nina Työlähti
2017: SATAA VUOTTA KERTOMASSA

Tässä teoksessa aiheena on kotimainen romaanikirjallisuus sadan vuoden eli Suomen itsenäisyyden ajalta. Kertomus alkaa siis vuodesta 1917 ja tulee aina näihin päiviin. Ideana on edetä vuosikymmenittäin ja kokeilla, millainen kuva tällöin muodostuu ”maamme romaanista” ja sen tavoista kuvitella tai purkaa ”meitä”.

Teoksemme on esseististä kirjallisuushistoriointia, jossa yleisestä puhutaan yksittäisen kautta. Kussakin vuosikymmenkirjoituksessa pääkohteeksi on pyydetty valitsemaan ohjeellisesti kolme romaania. Pieniä poikkeuksia määrässä on sallittu, ja 2010-luvun osalta mukana on vuosikymmenkatsauksen sijaan neljä hieman suppeampaa esseitä. Romaanitrilogioiden suhteen vuosikymmenrajaus – sinänsä keinotekoinen raja – horjuu. Kirjoittajat ovat kirjallisuudentutkijoita Oulun, Turun ja Jyväskylän yliopistoista.

Huomiota saavat niin paikkansa vakiinnuttaneet romaanit kuin sellaiset, joista melko harva on kuullut. Valintamme ovat esseistisesti subjektiivisia, mutta myös astetta objektiivisemmän tutkijanäkemyksen ajamia, ja ymmärrämme teokset jonkinlaisina historiallisina ja sanataiteellisina solmukohtina.

Siteitä vuosikymmenestä toiseen on hahmotettavissa jo otsikkotasolla, mutta emme kirjoita niinkään yhtenäistä historiallista kertomusta kuin osoitamme romaanin sisällölliseen ja muodolliseen monisäikeisyyteen. Samoin esille nousee niitä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia jännitteitä, joita kunakin aikana ilmassa on. Tällainen ote ei kirjallisuushistorian kirjoittamisessa ole uusi keksintö, mutta vastaavaa vuosikymmenittäiskoetta ei ole meillä aiemmin tehty.

Kirjallisuuden tulkinnassa ja historioinnissa siirryttiin jo viime vuosisadan loppuvuosikymmeninä kohti niin sanottua kontekstuaalista merkitysnäkemyksiä. 1980-luvulle asti vallalla olivat olleet tekijä-, teos- tai kompositiokeskeiset merkitysnäkemykset, joissa tul-

kinnan kehysinä korostuivat yksittäiset kirjailijaelämät, teoskokonaisuuden taso tai esteettiset tyylikaudet. Yhteys historiaan taas oli tarkoittanut lähinnä yhteyttä kansalliseen poliittis-aatteelliseen historiaan. Nyt teoksia kuitenkin kytkettiin myös laajempiin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin tai maailmallisiin seikkoihin, esimerkiksi sukupuoleen, luokkaan ja modernisaatioon¹. Kirjallisuuden institutionaalisen toimintaympäristön tai löyhemmin sanoen ”kirjallisen elämän” (ks. Niemi 2000) kehyskin tuli tärkeäksi. Edes kirjallisuuden lajeja tai tyylejä ei tarvinnut lähestyä enää ensisijaisesti kirjallisten piirteiden kasaamana; niissäkin monia tutkijoita kiinnosti nyt se, mitä ne kertoivat yleisemmistä liikeyksistä maailman kokemisessa tai yksilön ja yhteiskunnan suhteessa.²

Tämäntapaiset kirjallisuushistoriallisen otteen muutokset näkyvät eroina esimerkiksi Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historian* (1981) ja Yrjö Varpion päätoimittaman *Suomen kirjallisuus historian 1–3* (1999) välillä. Asian voi huomata jo perusjäsenyyksestä eli vertailemalla sisällysluetteloida: Laitisen (pääosin yhden kirjoittajan) historiaa jäsentävät tyylikaudet ja ne kirjailijat, jotka muodostavat kansallisen kaanonin³. Yhteiskunta ja kulttuurihistoria ovat olemassa, mutta ne ovat taustaa, eivät läpikäyntiä jäsentävä punainen lanka. Vuoden 1999 suurella joukolla kirjoitetussa historiassa taas yhteiskunta ja kulttuurihistoria toimivat keskeisenä jäsennessperiaatteena, tyylikausiperiodisointi on häivytetty taka-alalle ja tekijöitä nostettu otsikkotasolle ja omiksi luvuikseen paljon vähemmän. Yleisimpänä, liki tautologisena avainsanana on ”moderni” tai ”nyky aika”.

Sittemmin 2000-luvun alku on tuonut kirjallisuushistorioitsemiseen muun muassa idean ”solmukohdista”, ”risteyksistä” tai peräti ”kuumista pisteistä” (*hot spots*); ajatusta on tapailtu erilaisin metaforin. Tällöin on ehdotettu, että keskittymällä esimerkiksi tiettyyn osuvaan vuoteen, paikkaan, teokseen tai aiheeseen voidaan avata paljonpuhuvaa historiallista näkymää kirjallisiin, kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin säikeisiin.⁴

Maamme romaani on kotimaisen kirjallisuuden historian kirjoittamista vuonna 2017: ehdotamme vuosikymmenten tihentymiä,

tulkitsemme, kontekstualisoimme, innostumme säikeiden solmuista ja sotkuistakin. Suomen itsenäisyyden satavuotisjuhlinta tarjoaa tälle tulkinnalliselle kokeelle oivan tilaisuuden. Teemme kokeen osin leikillämme, mutta epäilemättä myös täysin vakavissamme. Mitä tapahtuu, kun romaanin kuvaa ryhdytään koostamaan vuosikymmenittäin ja aina vain muutaman teoksen kautta? Mahtaako siinä olla järkeä tai mitään mieltä? Kenties!

Juhlavuosia vietettäessä kansallisesta kulttuurista saattaa monesti muodostua joltisenkin pönöttävä ja turhan yhtenäinen käsitys. Mikäli juhlavuoden 2017 tunnelmissa kävi niin, kirjamme toivottavasti korjaa asiaa. Maamme romaani ja sen esittämä suomalaisuus ei ole yksituumaista, vaan monenlaisista jännitteistä, säikeistä ja rön-syistä koostuvaa, ja juuri siksi niin kiinnostava asia.

Mielenkiintoiseksi verrokiksi on samanaikaisuutensa takia satunut Yleisradion hanke, jossa valittiin keskustelutuokioiden kohteeksi 101 kirjaa, kukin yhdeltä itsenäisyyden vuodelta.⁵ Kertovaa nimittäin on, että yhteisiä pääkohteita siinä ja tässä on vain puolisen tusinaa. Onko se yllättävää, vaikka otettaisiinkin huomioon, että Yleisradion koosteessa on (jossain määrin) mukana myös runoja, näytelmiä ja novelleja? Ei oikeastaan.

Yhteisten valintojen vähäisyys osoittaa kahteen asiaan. Ensinnäkin se todistaa, että jos eri tahot koostavat katsauksen itsenäisyyden ajan kirjallisuudesta, tulos on väistämättä hyvin erilainen – mahdollisuuksien kirjo on niin valtava. Lopputulos on kummallakin vain yksi mahdollinen kertomus aiheestaan. Toiseksi, Yleisradion juhlasarjan toimittajat Nadja Novak ja Seppo Puttonen ovat ehkä tunteneet enemmän painetta huolehtia kaanonin läsnäolosta, siinä missä omassa teoksessamme saatamme silloin tällöin poiketa marginaaleihin asemansa vakiinnuttaneiden teosten kustannuksellakin. Toisaalta vakiintuneita kanonisoitumisen mekanismeja mukaillee omassa kirjallisuushistorioinnissamme se, että rajauksena on (liki poikkeuksetta) romaani. Tulemme pönkittäneeksi valtalajia runon, novellin ja näytelmäkirjallisuuden kustannuksella.⁶

Historiankirjoitus on aina rajauksia, valikointia ja kertomista, tietynlaisen kertomuksen tekemistä. Tätä ei voi liikaa korostaa: kuva voisi aina olla toisenlainenkin. Toisaalta vuosikymmenkirjoittajamme tietenkin pyrkivät esitystensä sisällöllä perustelemaan, miksi kuva tässä on juuri sellainen, kuin se on.

Historiallisen tiedon kertomusluonteeseen viittaa vaiivikkaa myös kirjamme otsikko *Maamme romaani*. Suomessa kirjallisuutta on usein käytetty koostettaessa ”kansaa” tai ”kansakuntaa”. Sellaista teki tunnetusti muun muassa Zachris Topelius *Maamme kirjassa* (*Boken om vårt land*, 1875, suom. 1876), jota tai jonka eri laitoksia sitten luettiin monissa kouluissa aina 1900-luvun puoliväliin asti.⁷ Otsikkomme voidaankin nähdä paitsi pompöösinä juhlaotsikkona, myös pikku vitsinä tai ehkäpä tervehdyksenä: *Hei, Topelius! Kylälähän me olemme tavanneet. Tiedämme, mihin perinteeseen päin nyökkäämme, kun kirjoitamme itsenäisyyden juhluvuonna suomalaisen kirjallisuuden historiaa, ”meidän” maamme romaanin historiaa. Emme me sinustakaan eroon pääse, joten tule, luetaan kirjoja!*

Osaamme 2010-lukulaisina tutkijoina kuitenkin joiltain osin kyseenalaistaa niin sanottua metodologista nationalismia eli sitä, että ottaisimme kansallisvaltion ja sen rajat tai ”kansallisen” kategorian annettuna, luonnollisena yksikkönä (ks. Grönstrand ym. 2016, 9–10). Tutkimuksellisina lähtökäsitteinä ”maamme” tai ”maamme romaani” eivät siis ole itsestäänselviä asioita. Kysymykseksi tulee – vaikka sitä ei edes sanottaisi ääneen – väistämättä: kuka ”me”? Keiden maa, millainen maa, missä merkeissä?

Topeliukselle ”suomalaisuus” oli sekä yksi että monta. Hänen kuvassaan ”meistä” oli oman aikansa rajoitteet, sillä se oli paitsi kansallisromanttinen myös varsin miehinen, kristillinen ja viime kädessä yhtenäistävä. Mutta oli Topeliuksen ”kansallisessa” joiltain osin myös yllättävää avaruutta: suomalaisuuden metsään mahduttui monenlaisia puita ja sen alkuperässä oli monia erilaisia kulttuurivaikutteita. Vilkaiskaapa tältä kannalta *Maamme kirjan* luku ”Suomen kansa”, jossa Topelius kertoo, millainen on ”Suomen kansan kartta”. Hänen nationalisminsa ei ollut ahtainta mahdollis-

ta sorttia, vaan se osasi arvostaa myös kirjavuutta. Tosin tarinointinsa lopuksi, kertomuksellista ja ideologista sulkeumaa tavoitellessaan, fennomaani Topelius pyrkii jäsentämään suomalaisuuden ikään kuin yhtenä: yhteisenä kansalaisuskon tunnustamisena. Kansallistunne on hänelle kuin Jumalan kansaan painama merkki, ideologinen itsestäänselvyys, ja hän esittää suomalaiset suorastaan Jumalan luvattuna kansana, tai ainakin sellaisen pohjoisena versiona.

Nyt osaamme helposti tunnistaa tuon sulkeuman kuvitelluksi eli sanaa, historiallisen tiedon kertomusluonteeseen ja Topeliuksen aatehistorialliseen kontekstiin viitaten, että tuokin ”yhtenäisyys” oli mitäpä muuta kuin kertomus yhtenäisyydestä. *Maamme kirja* on, 1800-luvun kansallisille kirjallisuuksille ominaiseen tapaan, sellaisen yhteisön kuvittelua, jonka useimmat jäsenet eivät tunne toisiaan.⁸ Ja koska niin on, kuvitelmat tuollaisen yhteisön piirteistä saattavat hyvin olla myös värittyneitä, vääristyneitä, niputtavia, palturia tai epäoikeudenmukaisia. Tähän suomalainen romaani osoittikin jo Topeliuksen elinaikana, kun se ravisteli 1800-luvun fennomaanista kertomusta ”meistä”. Historiansa alusta asti suomenkielinen romaani – ja maamme muunkielinen kirjallisuus – on purkanut ja kuvitellut uudelleen sitä, keitä ”me” olemme eli millainen yhteisö tämän maan asukkaat ovat. Tämä ei tietenkään ole ollut sen ainoa tehtävä (sellaisen kuvan antaminen olisi juuri metodologista nationalismia), mutta toistuvasti sen yksi, tärkeä piirre.

Asia on siis ollut myös toistuva kamppailun kohde. Jo Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* (1870) kansakuva sai konservatiivisimmilta fennomaaneilta ankaraa arvostelua. Kansakuvaa uudelleen kirjoitti pian niin ikään Minna Canth feministisessä yhteiskuntakriittikissään ja tahollaan osin vaikkapa Heikki Meriläisen *Pietolan tytöt* (1892), jossa kuviteltiin eräänlainen naisvastine Kiven veljeksille.⁹ Se unohtui sittemmin kansallisesta kirjallisuushistoriasta. Kivi veljeksineen nousi kaanonissa arvoon arvaamattomaan, mikä kuitenkin edellytti pitkään sitä, että sivistyneistö ja kirjallisuushistoria selittivät romaania veljesten kehityskertomukseksi, jotta kansan kuvittelemisen harmonia pelastui. Näin Kiven ja veljesten kurruttomuus, sivuilta vyöryvä pyllily, sai ikään kuin selityksen ja lu-

van (ks. Lyytikäinen 2007).¹⁰ Canthin kaanoniin pääsyä ei onneksi voinut estää mikään, vaikka hän sai aikalaisilta kriittisestä otteestaan kehujen ohessa aimo huutia. Hänen asemansa valtiollinen virallistaminen kyllä otti aikansa: Kivi sai liputuspäivän 1950-luvulla, Canth kokeiluluontoisesti vuonna 2003 ja virallisesti 2007.

Voidaan havaita, että se, mitä teoksia Suomen kirjallisuuden ja sen suur-ihmisten kaanoniin on haluttu tai huolitettu ja missä tahdissa, on ajan saatossa ollut monella tapaa poliittinen kysymys, ei pelkästään estetiikkaa. Millaista ja keiden kirjallisuutta arvostetaan? Tämä kysymys näyttää selvältä kulttuuripoliittisen kamppailun kohteelta, katsottiin sitten vanha- ja nuorfennomaanien 1800-lukua, 1900-luvun alkua nousevine työväenliikkeineen tai sisällissodanjälkeisten vuosikymmenten ilmapiiriä. Kirjallisuuden arvoista ja arvotuksista käytiin kiihkeitä kiistoja vielä myös 1950–1960-luvun ”kirjasodissa”, vaikka tuolloin kirjallisuuselämä määritteli jo paljolti itse omat norminsa.¹¹ Tällaisten avointen tai esiinpuorskahavien kamppailujen ohella kaanonin muotoutumiseen vaikuttavat aina piiloisemmat kulttuuriset arvostukset ja yhteiskunnalliset etuoikeudet. Sen huomaa vaikkapa siitä, että suomalaisen kirjallisuuden kaanon oli pitkään perin miesvaltainen. Kirjallisuushistoriallisesti ottaen sukupuoliasetelmaa purki käänteentekevästi vasta Maria-Liisa Nevalan toimittama ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (1989), joka toi kuuluviin mieskirjailijarivistön taa jätettyjä ääniä ja sukupuolen teemoja.¹²

Entä mitä kirjallisuushistorian kirjoitusta tai romaanikaanonina koskevia kamppailuja juuri nyt on meneillään – missähän me kirjoittajina olemmekaan osallisina? Kaunokirjallisuutta ja kaanonina koskeva tarina kerrotaan helposti niin, että ennen oli rajoja ja alistettuja asemia, nyt on monimuotoista ja monet äänet pääsevät esiin. Pääsuunta onkin kiistämättä ollut demokraattinen: erilaisista valtaan liittyvistä kysymyksistä on totuttu keskustelemaan, populaari-kirjallisilla lajeilla on aiempaa tunnustetumpi asema, pienkustantajien rooli on tuotantotekniikan digitalisoitumisen myötä tullut merkittäväksi. Teoksemme heijastaa osaltaan tätä kehitystä, sillä mukaan valituissa romaaneissa on kanonisoitujen muassa niin viihde-

kirjallisia kuin pienkustannettuja tai vähälevikkisiä teoksia, ja tietoisuus kirjallisuuden sisältämistä valta-asetelmista on varsin tiiviisti läsnä.¹³ Mutta tässäkin ajassa, otteessa ja tarinassa täytyy olla omat sokeat pisteensä. Ne jäävät arvioitavaksi.

Jo joidenkin teosten esiinnostaminen sinänsä voi tietysti olla kانونisoiva akti; onhan se samalla toisista vaikenemista. Niinpä saatamme olla paitsi purkamassa myös rakentamassa kaanoniam. Tai vastakaanoniam! Kenties tulemme rakentaneeksi kumpaakin. Kenties kylvämme riitaa yhteisen ymmärryksen ohella, mistäpä sen tietää. Eihän teoksemme lukijajoukoksikaan ole kuviteltavissa mikään yhtenäinen suomalais-me. ”Meissä” asuu väistämättä potentiaalinen erimielisyyden ja erojen mahdollisuus, sillä kyseessä on monikko, ei yksikkö. Ja eikö kirjallisuus itse, etenkin se, ole usein muka-riidattomien ”me”-oletusten särkemistä? Maamme romaanin vuosikymmenillä ”me” on aina jossain määrin nyrjällään.

Kysymysrypäs *mikä maa, millainen ja keiden?* leikkaa vähintään puolta esseistämme. Toinen puolikas niistä taas lähestyy vuosikymmentään pikemminkin romaanin lajiipirteisiin liittyvien muutosten kautta: *millaisia merkkejä sivuille jäi?* Mutta tämän tästä siinäkin voi käydä niin, että käsitellyt lajiipirteet itsessään alkavat näyttää kulttuuriselta kasaumalta, joka kielii jotain romaania ja kirjallisuutta laajemmasta kontekstista, siis esimerkiksi tästä maasta ja sen asukkaista tai ylipäätään siitä, millaisessa maailmassa ja miten he oikein elävät.

On osuvaa, että ensimmäisen esseen otsikkona on ”Suomalaisuuden variaatioita”. Variaatioista on kyse itse asiassa aina, kun puhumme suomalaisuudesta, sillä suomalaisuus ei ole yksi. Elsi Hyttinen lähtee kuitenkin poikkeuksellisen kiinnostavasta hetkestä: Suomesta itsenäisyyden vuonna nolla. Hän lukee kolmea vuonna 1917 julkaistua romaania ja niiden vastaanottoa pohdiskellen sitä, millaisia arvostuksia ja odotuksia kirjallisella kentällä juuri tuona hetkenä liikkui. Hyttistä seuraavat Nina Työlahden ja Kukku Melkkaan kirjoitukset, joista kumpikin käsittelee sitä, miten erilaisissa

maailmoissa tuon ajan suomalaiset romaaneissa elivät – ja millä tavoin erilaiset romaanit saattoivat asiaa värittää. Sosiaalisia erottajia 1920–1930-luvun teosten maailmoissa ovat etenkin sukupuoli ja yhteiskuntaluokka.

1940- ja 1950-lukua koskevissa esseissä tuntuu sodan likeisyys, vaikkakaan kirjoittajat eivät suin surminkaan halua kehystää romaaneja yksinomaan tällä seikalla. Veli-Matti Pynttari näkee 1940-luvun romaaneissa monenkirjavaa yhteiskunnallisuutta ja ihmisyyden mielen kysymistä. Samaa tekevät 1950-luvun romaanit Jarkko Laurin ja Jussi Ojajärven mukaan; nyt kirjallisuuden keinot uuden maailmankuvan rakentamisessa ja yksilön identiteetin hahmottelussa myös entisestään moninaistuvat. 1960-luvulla romaanin murtautuu lopullisesti, vaikkakin edelleen kamppailujen kautta, ulos kansallisesta kehyksestä ja elää ”väräjävässä maailmassa” opetellen tuntemaan sitä, niin kuin Kari Sallamaa esseessään osoittaa. 1970-luvun romaanissa korostuu Sanna Karkulehdon ja Ilmari Leppihalmeen käsittelyssä ”uudenlainen poliittisuus”, jossa liike maailmaan kääntyy selvästi myös toiseen suuntaan, sillä nyt henkilökohtaisesta tulee avoimen poliittista. Romanin kehyksiä ovat muun muassa maaltamuutto ja kaupungistuminen, kansainvälisyys, sukupuoli ja seksuaalisuus sekä lajipiirteistä erityisesti tunnustuksellisuus. Tässä esseessä on poikkeuksellisesti mukana myös runoteos – Henrik ja Märta Tikkasen kirjallinen vuoropuhelu ei rajoittunut vain romaanin puitteisiin, ja olisi keinotekoista katkaista se päälajirajaan.

Esseiden tiivistäminen tähän tapaan ei välttämättä tee niille oikeutta, ja vuosikymmen-kertomuksemme alkaa kuulostaa yhtenäisemmältä kuin se esseissä onkaan. Niissä hyvinkin erilaisten romaanien käsittely rinta rinnan tuottaa kutkuttavia jännitteitä siinä missä samuuksia; esseiden referointi parilla virkkeellä taas hävittää näkyvistä moninaisuutta, kerroksellisuutta, hienojakoisuutta ja säröjä. Toisaalta on myös niin, että mitä lähemmäs nykyaikaa tulemme, sitä vaikeammalta tuntuu muodostaa minkään vuosikymmenen romaanista *yhtä* koostetta. Kuin oireena tästä 1980-luvulta eteenpäin katsauksissamme painottuvat ehkä kontekstuaalisia pe-

rusjäsennyksiä enemmän valikoituneet yksittäislajien ja kerronnan kysymykset. Kuisma Korhonen pohtii niin sanotun pahan koulu-kunnan kirjailijoita kyseenalaistaakseen tuon 1980-lukulaisen niputuksen; tilalle hän ehdottaa hienovaraisemmin ”goottilaista naturalismia”. Marita Hietasaari ja Kasimir Sandbacka käyttävät 1990-lukukatsauksensa postmoderniin historialliseen romaaniin. Lajin takaa löytyvä ydinkysymys on heidän näkemyksessään toki kontekstuaalinen, niin sanottuihin suuriin kertomuksiin – kuten ideologiatasoiisiin maailmanselityksiin tai kansallisiin sotamyytteihin – kohdistuva epäily. 2000-luvun romaanista taas poimitaan Jussi Ojajärven esseessä esiin se, miten pyrkimys kertoa jotakin oleellisen kokemuksellista, maailmallista tai yhteiskunnallista törmää tietoisuuteen siitä, miten vaikeaa ja sotkuista se on. Yhteiskunnallisempi konteksti ei häviä minnekään, mutta romaanin on yhä hankalampi tietää, miten maailman saisi edes väläyksellisesti haltuun ja mitä ihminen siihen vaikuttaakseen voisi tehdä. Yrittämästä romaani ei kuitenkaan lakkaa.

2010-luvulle tullessamme tunnustamme aivan avoimesti, että kuvitelma yhden katsauksen riittävydestä minkään vuosikymmenen romaanin kuvaukseen on fiktiota. Kuten Päivikki Romppainen esseessään sanoo: ”Yhtenäisyyden harha syntyy vasta parin kolmen vuosikymmenen etäisyydeltä tarkasteltuna.” Niinpä annamme yksi katsaus -kertomusmallimme hajota, ja esillä on sen sijaan neljä pienempää – summanakin satavarmasti riittämätöntä – palasta, joissa kussakin käsitellään lähinnä yhtä tai kahta romaania. Hanna-Lee-na Nissilän aiheena on niin sanottu yllirajainen romaani ja muuttuva maailma tämän lajin takana; romaanin maahanmuuttajataustaiset merkitykset, tässä tapauksessa Pajtim Statovcin *Kissani Jugoslavia* (2015). Jyrki Korpua liikkuu toiseen suuntaan sikäli, että hänen aiheenaan on Suomesta ulkomaille – jo kirjoituskielessään – kurottava spekulatiivinen fiktio (Hannu Rajaniemi, Emmi Itäranta). Kaisa Kurikka käsittelee kokeellista romaania (Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani*, 2012) ja sitä, millaiseen maailmanseikkailuun se lukijansa vie. Päivikki Romppainen tarkastelee historiallista romaania

(Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme*, 2013), sen aikakokemusta ja sitä, miten historiaa kerrotaan nyt.

Toisissa kirjoituksissa esseistinen kirjoittajaminä on selvemmin esillä, toisissa se taas on häivytetty kokonaan taka-alalle. Olemme sopineet, että kukin kirjoittaja tai kirjoittajapari saa asiassa vapaat kädet. Yhteisinä käytäntöinä teksteissä näkyy akateeminen viittaaminen (sisäviitteet, loppuviitteet, lähdeluettelot), mikä vie niitä vapaammasta esseemuodosta kohti tieteellistä artikkelia.¹⁴ Viitteet tunnustavat ajatusvelkaa muille ja ohjaavat lisätiedon lähteille. Kohdeteoksiin viitataan lainattaessa lyhenteellä, joka syntyy teoksen nimisanojen etukirjaimista; tämä on yleinen kirjallisuustieteellinen tapa. Selvyyden vuoksi lyhenteet ilmoitetaan vielä lähdeluettelossa kyseisten teosten perässä, ja jos asiassa on jotakin täsmennettävää, siitä kerrotaan loppuviitteessä. Lievää artikkelimaisuutta esseisiimme tuovat myös käsitteiden määrittelyt, sillä tulkinnoissa käytettävät tieteelliset avaintermit on pyritty selittämään. Turhaa akateemista slangia on kuitenkin yritetty karsia. Jos tutkijoiden kieli ei ihan aina ole oiennut, lukija voi yrittää turvautua hakukoneisiin tai vaikkapa *Tieteen termipankki* -sivustoon.¹⁵

Teoksen lukijajoukon on ajateltu alkavan äidinkielen ja kirjallisuuden – mikseipä myös historian – opettajista ja toivottavasti heidän lukiolaisistaan. Samalla tavoitellaan tietenkin kirjallisuuden harrastajia, opiskelijoita ja myös tutkijakuntaa. Itsenäisyyden juhluvuotena demokratisoivana ideanamme on ollut, että teos olisi paitsi suhteellisen pienellä vaivalla lähestyttävää tekstiä myös helposti saatavilla. Siksi se julkaistaankin sekä kirjana että kustantajan internet-sivuilla ilmaisena pdf-julkaisuna. Se on siis vapaasti kaikkien ladattavissa – tietoa saa levittää!

Kirjan suunnittelu ja yhteinen palaveeraus alkoi loppukeväästä 2016. Toimittajat kiittävät kirjoittajia paitsi innostavista ajatuksista myös aikataulujen pitämisestä ja kärsivällisyydestä. Muita kiitoksen aiheita on se, että Oulussa alkuvuonna 2017 pidetty luentosarjamme sai tukea Suomi Finland 100 -ohjelmasta: kiitos, valtio. Oulun yliopiston kirjallisuuden oppiaineen kanssa luentosarjan järjesti oivallinen yhteistyökumppanimme Oulun kaupunginkirjasto. Tämä

kirja taas on hanke, jonka julkaisemista on avustanut WSOY:n kirjallisuussäätiö. Kiitämme suuresti, sillä ilman apurahaa etenkin internet-julkaisu ei olisi ollut mahdollinen.

Toivotamme hyvää sataa vuotta!

VIITTEET

¹ Nykyaikaistumiseen, ks. Karkama 1994.

² Muutoksista kirjallisuushistorian kirjoittamisen tavoissa ks. Hosiaisuusluoma 2013 ja Steinby 2014.

³ *Kaanon*: merkittäviksi ja (taiteellisesti) hyväksi arvoitettujen teosten joukko. Kanonisoitumiseen vaikuttavat niin kritiikki ja muu julkisuus, tutkijat kuin kirjallisuuden opetus (ks. *Tieteen termipankki*, <http://tieteen-termipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kaanon>). Lisäksi taustalla vaikuttavat edellisten eli ”suodattajien” ohella muut kirjallisuusinstituution osaset kuten ”välitys” (teoksen pääsy kauppaan ja kirjastoon) ja ”vastaanotto” (joskin teos voi kanonisoitua ilman laajaa lukijasuosiota, eikä suosio yksin riitä kanonisoimaan). – Kirjallisuusinstituution lohkoista (em. kolmen ohella ”tuottajat”: kirjailijat, kustantamot) ks. Niemi 1991.

⁴ Vrt. esim. McHalen & Stevensonin toimittama *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Literatures in English* (2006), joka etenee tiettyjen vuosien ja paikkojen kautta (”1899, Vienna and the Kongo: The Art of Darkness”, ”1912: London, Chicago, Florence, and New York: Modernist Moments, Feminist Mappings” jne.). Kotimaisittain ko. solmukohta-ajattelusta avoimesti inspiroitunut on Kirstinän toimittama *Nodes of Contemporary Finnish Literature* (2012), käytännössä tosin edellistä perinteisempi, tiettyyn ajanjaksoon keskittyvä artikkelikokoelma.

⁵ Ks. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/01/03/valitsimme-kirjan-jokaiselta-itsenaisyyden-vuodelta-minkalainen-kuva-suomesta>(viitattu 5.5.2017).

⁶ Lisäämme itsekriittisesti, että puutteena kummassakin koosteessa voidaan nähdä lasten- ja nuortenkirjallisuuden vähäinen osuus – Ylen koostetta vielä enemmän tässä. Reaktiona Ylen kirjalistaan Kirjavinkkariyhdistys kokosi oman 101 kirjan listansa: <https://vinkkarit.vuodatus.net/lue/2017/09/101-lanu-kirjaa> (julkaistu 8.9.2017). Vas-

taavasti runokentällä koettiin, että runo oli Ylen listalla jäänyt proosan jalkoihin, ja ryhdyttiin toimeen: <https://nihilinterit.wordpress.com/2017/10/10/101-runokirjaa/> (julkaistu 10.10.2017). – Hauskalla kyllä, tätä teosta viimeistellessämme *Onnimanni* julkaisi Juhani Nieminen (2017) katsauksen, johon on valittu yksi lastenkirja vuosikymmenittäin.

⁷ Vuoden 1899 laitos luettavissa e-kirjana osoitteessa <http://www.gutenberg.org/ebooks/49600> (viitattu 25.5.2017).

⁸ Juuri tällaisia mielikuvayhteisöjä nationalismitutkija Benedict Anderson (2007) tarkoittaa, kun hän puhuu ”kuvitelluista yhteisöistä”. Hänelle se, että yhteisöjä kuvitellaan ja kerrotaan oleviksi, ei suinkaan sinänsä tee niistä epäaitoja tai valhetta. Kriittisen tarkastelun kohteeksi kuitenkin voidaan ottaa sitä, *miten* yhteisöjä kuvitellaan ja mitä tai keiden asioita se sitten ajaa.

⁹ Luettavissa osoitteessa <http://www.gutenberg.org/ebooks/49528>. Canthia löytyy ko. sivustolta runsaasti: <http://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=Minna+Canth> (viitattu 25.5.2017).

¹⁰ Toisaalta kotimaisessa kirjallisuudessa, etenkin teoksissa itsessään, eli läpi 1900-luvun sellainen ”toinen” päälinja, joka arvosti veljesten kurittomuutta.

¹¹ Kirjallisuus- ja taidejärjestelmämme kehityksestä ja normatiivisen autonomian kasvusta ks. Sevänen 1998, 270–371.

¹² Termillä ”naiskirjallisuus” oli tuossa yhteydessä siis spesifi, historiallisesti perusteltu tehtävänsä, ja sen teoreettinen tausta oli feministinen. Käsitteestä ks. Enwald 1999, 199.

¹³ Ote on, huomaamme jälkikäteen, erilainen kuin Vesa Haapalan ja Juhani Sipilän toimittamassa koosteessa *Kiviaholinna. Suomalainen romaani* (2013), jossa – kuten jo nimi kertoo – havaittavana valikointiperiaatteena on käsitellä romaanin kansallisten huippukohtien historiaa.

¹⁴ Teoksemme on referoitu eli vertaisarvioitu tieteellisesti.

¹⁵ Kirjallisuudentutkimuksen osasto: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus> (viitattu 14.9.2017).

LÄHTEET

- Anderson, Benedict (2007/1983) *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Johdanto Jouko Nurmiainen. Tampere: Vastapaino.
- Enwald, Liisa (1999) ”Naiskirjallisuus”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 199–211. Helsinki: SKS.
- Grönstrand, Heidi; Kauranen, Ralf; Löytty, Olli; Melkas, Kukku; Nissilä, Hanna-Leena; Pollari, Mikko (2016) *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki: SKS.
- Haapala, Vesa & Sipilä, Juhani (toim.) (2013) *Kiviaholinna. Suomalainen romaani*. Helsinki: Avain.
- Hosiaislouma, Yrjö (2013) ”Jälkisanat, eli kirjallisuushistorioitsijat itse tossa”. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*, s. 273–280. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti (1994) *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Leena (toim.) (2012) *Nodes of contemporary Finnish literature*. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Kai (1981) *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lyytikäinen, Pirjo (2004) *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksen laji*. Helsinki: SKS.
- Nevala, Maria-Liisa (toim.) (1989) ”Sain roolin johon en mahdu.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Juhani (1991) *Kirjallisuus instituutiona. Johdatus sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: SKS.

- Niemi, Juhani (2000) *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani (2017) ”Ollin oppivuosista Risto Räppääjään. Sata vuotta lastenkirjallisuuden menestysteoksia”. *Onnimanni* 3/2017, 20–33.
- McHale, Brian & Stevenson, Randall (ed.) (2006) *The Edinburgh companion to twentieth-century literatures in English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Steinby, Liisa (2014) ”Elliptinen synteesi: (sosiaalishistoriallisen) kirjallisuushistorian kirjoittamisen vaikeudesta”. *Avain* 2/2014, 6–20.
- Varpio, Yrjö (päätoim.) (1999) *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Helsinki: SKS.

Elsi Hyttinen

1917: SUOMALAISUUDEN VARIATIOITA

Konrad Lehtimäen *Ylös helvetistä*, Eva M. Vitkalan *Suomalainen orjatyttö* ja Mary Marckin *Eevan luokka*

Ei ollut 1910-luvun kulttuuriskribentillä helppoa:

Mutta minä sanon: koko kulttuurielämämme on rappio-elämää. Sitä todistaa se, että meillä saavat rosvoromaanit, salapoliisiseikkailut ja kirjailevain akkain – yksi- ja kaksilahkeisten – vesivelliromaanit suurimman lukijakunnan, roskaisimmat elävätkuvat suurimman katsojajoukon, korpirojuteollisuus suurimman kuluttajajoukon j. n. e. lukemattomiin esimerkkeihin.

Näin summasi 1910-luvun kirjallisuutta aikalaistodistaja Kasperin Tanttu *Viikko*-kirjallisuuslehdessä 22.4.1916.¹ Tuskaillen viih-teellisen kulttuurin tilaa Tanttu tulee samalla tallentaneeksi meille, jälkipolven lukijoille, tiedon siitä, että tuollaista paheksuttavaa triviaalikulttuuria 1910-luvulla oli. Kirjallisuushistoriat usein muistavat kirjallisuudesta vain sen parhaimman osan, ja Suomessa tämän parhaimman osan on usein nähty edistävän erityisesti kansallisia pyrkimyksiä tai reagoivan niihin. Puolitoista vuotta ennen itsenäisyysjulistusta, kaksi vuotta ennen sisällissotaa Tanttu näkee kuitenkin seisovansa kentällä, jota eivät juuri poliittiset tai taiteelliset ihanteet elähdytä. Onneksi sentään oli kansainvälisiä virtauksia: ”Ellei armas sallima joskus tyrkkäisi meitä tahtomattamme toisten kansain jälessä tallustelemaan, asuisimme vielä hiisien, jättiläisten y. m. s. hirviöiden seassa. Suuret kulttuurivirtaukset viipyvät tänne Euroopan maista matkatessaan vähintään viisi vuotta.”

Tämä keskustelu aikansa nykykirjallisuudesta jatkui lehdessä jo parin viikon päästä. Tuolloin nimimerkki Sanelma Oikotie toi tiukkaan sävyyn sukupuolen mukaan tarkasteluun. Oikotien sangen yksiselitteinen otsikko kuului: ”Miesauktoriteetti ja naishalveksunta kirjallisuudessa”. Tantun kirjoituksessa Oikotie tarttui etenkin yllä olevan sitaatin sanavalintaan: miksi kutsua kirjallisuutta akka-

maiseksi, jos tarkoitus on sanoa sen olevan huonoa? Tällaisella puhettavalla vain uusinnetaan ajatusta naisista lähtökohtaisesti miehiä huonompina.

Etä niitä on molemmissa sukupuolissa toteaa K.T. itsekin, koska kaksilahkeisista samalla mainitsee. Miksi siis ryvettää juuri naissukupuolen mainetta ”vesivelliromaani”-käsitteellä? Yhtähyvin olisin ”kirjaillevain ukkoin” (todistettavasti) voinut sanoa. ”Akka” on hyljeksittävien ominaisuuksien kaatopaikka; siis sinnehän se ”vesivellimäisyyskin” kuuluu. (*Viikko* 13.5.1916.)

Oikotien ja Tantun kirjoitukset osoittavat, ettei kirjallisuutta 1900-luvun alussakaan mielletty jonkinlaiseksi elämänkokemuksen suoraan kirjautumiseksi paperille. Pikemminkin näiden kahden intellektuellin kiistassa korostuu, kuinka kirjallista kirjallisuus on: Oikotie ja Tanttu näkevät sen monimutkaisena, yllirajaisena kielellisenä koosteena, joka osallistuu erilaisiin ideologioihin niitä purkaen tai edistäen. Tanttu suree lukijoiden huonoa makua. Oikotien teesi taas on, että koko siihenastinen maailmankirjallisuus *Raamatusta* Shakespearen kautta Snellmaniin, Ilmari Kiantoon ja kotimaisten lehtien kulttuurikommentaattoreihin on sitoutunut ylläpitämään, nykytermein ilmaistuna, hierarkkista sukupuolijärjestelmää. Sananvaihto kertoo siitä, kuinka monimuotoinen ja maailmalle avoin kirjallinen vuosikymmen 1910-luku oli. Ajan kirjallisuutta ei suinkaan kirjoitettu kansallisessa umpiossa, päinvastoin: vesivelliromaanien maahan rantautuu sentään joskus vaikutteita maailmalta, olkoonkin viiden vuoden viiveellä, kuten Tanttu toteaa.

Olisin voinut esitellä Oikotien ja Tantun aivan toisinkin. Oikotie ja Tanttu olivat äärimmäisen poliittisia kirjallisia toimijoita, *työläiskirjallisuuden* kentän intellektuelleja, ja tiesivät sen toki itsekin. Hehän kirjoittavat *Viikko*-lehteen, joka oli nimenomaan työläisille suunnattu kulttuurilehti, osa sitä isompaa kulttuuri-instituutiota, jonka varhainen työväenliike 1900-luvun alussa synnytti (ks. Palmgren 1966a ja 1966b; Roininen 1993). Tanttu oli tunnettu työläisboheemi, joka kuitenkin käytti kriittisiä äänenpainoja etenkin ohjelmallisia työläisrunoilijoita kohtaan. Hänet tappoivat valkoiset kansalaissodan jälkimainingeissa. Oikotietä ei voitu tappaa, koska

hän ei ollut kukaan: hän oli nimimerkki, joka toimi työväenjulki-
suudessa ja jota käyttivät tiettävästi useammat kirjoittajat (Hyttinen
& Salmi-Niklander 2008). On tiedossa, kuinka Tantun ja Oikotien
kävi, millaisen kertomuksen henkilöitä heistä on tehty. Mutta he ei-
vät sitä vielä tienneet, ja tämä on oleellista: jokaisen nyt-hetken lo-
puton moneus. Jokaisessa hetkessä ovat nupullaan miljoonat mah-
dolliset tulevaisuudet. Jos käännyn tästä risteyksestä vasemmalle
enkä menekään suoraan, jotain jää toteutumatta ja jotain uutta taas
aukeaa.

Kun puhutaan työläiskirjallisuudesta ja sen synnystä työväen-
liikkeen poliittisen järjestäytymisen myötä 1900-luvun taitteessa,
ajatellaan helposti, että ”työläiset alkoivat kuvata kokemuksiaan”
kirjallisuudessa, tai jotakin siihen suuntaan. Mutta eivät Tanttu ja
Oikotie edellä puhu kokemuksistaan, eivät edes toisten työläisten
kokemuksista, vaan erilaisista tavoista käyttää kieltä. 1910-luvun
kirjallisuuden poliittisuus ei nähdäkseni olekaan sitä, että alettai-
siin puhua joistakin tietyistä, aiemmin vaietuista asioista. Poliittis-
ta on se, että yhteiskunta oli modernisoitunut jo siihen mittaani, että
oli syntynyt julkisuuksia, joissa muutkin kuin porvarilliseen siviis-
tyneistöön kuuluvat miehet saattoivat omaksua puhujan paikkoja ja
tulla kuulluiksi.

Kirjoittaminen tapahtuu aina nyt. Siinä samassa nykyhetkes-
sä, jossa Tanttu ja Oikotie keskustelevat, kulkivat myös Eino Lei-
no, L. Onerva, Ilmari Kianto ja Maria Jotuni, muutamia suuria kir-
jailijanimiä mainitakseni. Tämä essee ei kuitenkaan kerro heistä.
Heidät historia muistaa, mutta koska historia on unohtanut pienem-
mät hahmot heidän ympärillään, kanonisoidut suuruudet näyttävät
kaikki ainutlaatuisilta, erityistapauksilta. Kuitenkin erityistapaus-
ten vieressä, ihan siinä samassa kirjallisessa matineassa tai ehkä
raitiovaunussa illalla kotiinpäin, on voinut istua joku, joka myös
kirjoitti, julkaisi, haaveili ja jota kustantaja mainosti kauden tapa-
uksena. Tässä kirjoituksessa katson heitä.

Olen valinnut esseeni materiaaliksi kolme hyvin erityyppistä kir-
joittajaa ja romaania, joita yhdistää ainoastaan julkaisuvuosi: 1917.
Tällaisia kirjoja kirjoitettiin ja luettiin itsenäisyyden vuonna nolla.

Katson Konrad Lehtimäkeä, joka kirjoitti yhden ensimmäisistä työväenkirjallisuuden jatkumoon lasketuista romaaneista. Hänellä oli paljon lunastettavanaan: suurta työläisromaanina oli odotettu jo toistakymmentä vuotta (Roininen 1999). Lehtimäki ei kuitenkaan kuvaa työmiehiä tai heidän vaimojaan, ei kaupunkiköyhälistöä eikä tehdastyön monotoniana. Hän ei vastaa mihinkään niistä odotuksista, joita meillä jälkikäteen tulleilla saattaisi olla varhaisista työläiskirjallisuutta kohtaan. Hän kirjoittaa tieteisutopian toisesta maailmansodasta. Katson Eva Vitkalaa, suomalaissukuista siirtolaista, joka julkaisi suomeksi kirjoitetun romaaninsa *Suomalainen orjatyttö. Ainoa alkuperäinen suomalainen novelli valkoisesta orjakaupasta* Duluthissa, Minnesotassa toimineen Finnish Daily Publishing Companyn kautta. Kirja oli siirtolaisten keskuudessa suosittu, mutta sillä ei ole paikkaa suomalaisen kirjallisuuden historiassa. Vaikka siirtolaisuuden huippuvuodet osuvat juuri 1910-luvulle, siirtolaisuudella ja lähdön kuvittelun mahdollisuudella ei ole ollut oikein minkäänlaista funktiota siinä kansallisessa kertomuksessa, joka meillä 1900-luvun alun suomalaisesta kulttuurista on. Ja katson Mary Marckia, joka oli suomenruotsalaisen modernistin Kersti Bergrothin pseudonyymi. Marckin suomenkielinen debyytti oli viisas, kepeä, kaupunkilainen, kielellisesti ja rakenteeltaan uskomattoman hallittu tyttökirja *Eevan luokka*. Myös se ilmestyi sille kirjavalle kirjalliselle kentälle, jonka rajoja Tantu ja Oikotie esseeni avauksessa piirsivät esiin.

Tantulla ja Oikotiellä, Vitkalalla, Lehtimäellä ja Marckilla oli kaikilla omat intohimonsa ja syynsä kirjoittaa. Heillä oli omat poliittiset kantansa ja elämäntarinansa. Ja kuitenkin he eivät voineet ihan tarkalleen tietää, missä seisoivat ja kenen joukoissa, juuri silloin kuin seisoivat. Meillä on heistä kertomus, jolla on myös loppu, tiedämme sisällissodat ja itsenäisen Suomen valtion historiatakin ehkä jotakin. Meillä on valta tulkita heidän toimintaansa kokonaisuutena ja jopa käyttää myöhempiä tapahtumia aiempien selittämiseen. Historiantutkimus tuntee hyvin joulukuun 6. päivän tai vuoden 1918 tirkistysaukoksi kutsutun ilmiön, joka saa meidät tulkitsemaan kaikenlaista aiemmin tapahtuvaa teleologisesti, niin

että aiemmin tapahtunut näyttää liittyvän ja johtavan suoraan myöhempiin historian merkkipaaluhiin. Tässä kirjoittaessani yritän vastustaa sellaisen selittämisen imuvoimaa. Pyrkimykseni on katsoa kirjailijoitani siinä nykyhetkessä, jossa heidän romaaninsa vuonna 1917 ilmestyvät. Nykyhetkessä, jossa kirjailijat eivät tiedä, eivät voi tietää, millaiselle kartalle historiankirjoitus heidät myöhemmin sijoittaa.

Ylös helvetistä, eli kuinka tehdään merkkiteos

Toukokuun toisella viikolla 1917 WSOY mainosti loppukevään uutuuksia. Kirjallinen kevät näyttää olleen monipuolinen, tulossa oli niin L. M. Alcottin *Pikku naisten* suomennos, Anna-Maria Tallgrenin kirjallisuusesseitä kuin Ilmari Kiannon *Vienan kansan kohtalokin*. Kuitenkin vain yhdestä kirjasta, Konrad Lehtimäen romaanista *Ylös helvetistä*, WSOY ennustaa kauden tapausta:

Tästä tavattoman vauhdikkaasta ja mielikuvitusrikkaasta romaanista, joka hehkuvin värein haaveilee uuden yhteiskunnan syntymistä kukistetun maailman-militarismien sijalle, tulee varmaankin kevään mielenkiintoisin ja kysytyin kirja. Hinta n. 6:50. (Ks. esim. *Uusi Suometar* 13.5.1917; HS 13.5.1917.)

Joissakin lehdissä, esimerkiksi *Uudessa Päivässä*, mainostekstin lopussa oli vielä yksi virke: ”Tämä suuremmoinen romaani kirjoitettiin jo talvesta vuosi sitten, mutta on sitä ollut tunnetuista syistä mahdoton tätä ennen julkaista.” (*Uusi Päivä* 15.5.1917.) Nämä ”tunnetut syyt”, jotka kehystävät Lehtimäen romaanin matkaa lukijoiden luo, ovat sortokauden lopun sensuuriasetuksia, jotka olivat vasta äskettäin kumoutuneet Venäjän maaliskuun vallankumouksen myötä.

Juonen tasolla tässä tulevaisuudenkuvauksessa ei ole kyse mistään sen vähemmästä kuin maailmanrauhan saavuttamisesta. Tapahtumat sijoittuvat toiseen maailmansotaan – romaanin kirjoittamisen aikoihin Eurooppaa repivät ensimmäisen taistelut. Yksi päähenkilöistä on sankarilentäjä, toinen keksijä. He kuuluvat maan-

alaiseen liittoon, joka vastustaa sotaa ja keskusvaltaa. Lentäjä suunnittelee koneen, jolla voi lentää korkeammalle kuin millään aiemalla lentokoneella. Tiedemies kehittää superpommin, joka voimallaan lopettaisi kaikki sodat (ja sodankävijät siinä sivussa). Romaanin loppupuolella pommi joutuu naapurimaan johtajien käsiin, ja sitä käytetään, tuhoisin seurauksin. Viimeisillä sivuilla ollaan Sosialistien kansainvälisen liiton kokouksessa, jossa perustetaan eräänlainen hyvien voimien kansainliitto takaamaan, ettei uusia sotia enää tulisi:

– Militarismin viime rikos on hyvä kyllä myöskin kamala varoitus: ”tällainen olen”. Sen puolustajat eivät siis uskalla julkisesti enää sotaa puolustaa. Ja vaikka sodan voitto maksoi kalliin hinnan, niin tuo voitto on siksi kallis. Ajatelkaa niitä m a h d o l l i s u k s i a, kun militarismin nielemät henkiset ja ruumiilliset työvoimat, keksintökyky, tarmo ja lukemattomat miljardit kansojen varoja joutuvat rauhallisen kehityksen hyväksi. Työpäivän t ä y t y y lyhetä, hyvinvoinnin lisääntyä, ja se merkitsee terveyttä, rodun parantumista, sivistyksen kohoamista, silloin nousee pohjakerroksista joukoittain vereksiä voimia tieteiden, taiteiden hyväksi, jotka taas saattavat kehittyä aavistamattoman pitkälle. Ei tämä mikään ihanne-yhteiskunta ole, ei silloinkaan kun yhteiskuntajärjestelmä muuttuu sosialistiseksi. Sitä ei saavuteta koskaan. Ihmiskunta menee aina eteenpäin. Miten se olonsa järjestää, emme tiedä, mutta niinkuin militarismin kukistuminen lisää hyvinvointia, tulee ihmiskunta yhä kehittymään, sivistymään, ihmiset elävät yhä täysiarvoisempaa elämää. Heidän taistelunsa ei voi olla joukkomurhaa, he katsovat säälien tätä hirveätä yötä jossa olemme harhailleet . . . Ja ajatelkaa että m e saamme nähdä sen lopun! (YH, 449–450.)

Lehtimäen romaani on toimintaa täynnä. Alussa ollaan suurella marssikentällä, armeijan joukkoja ja sotakoneita esittelevässä paraatissa. Lentonäytöksen osana sankarilentäjä syöksyy korkeuteen ja jatkaa, aina vain korkeammalle. Tarinan edetessä ollaan milloin rikkaiden huvilalla, milloin vankilassa, milloin kalliissa hotellissa, jonka ikkunoista sotaa seurataan kuin näytöstä. Hahmojen päänsisäiseen todellisuuteen ei juuri kurkisteta: Lehtimäki keskittyy toiminnan kuvaamiseen. Kielellisistä keinoista hän suosii patetiaa, paisuttelevaa suurten tunteiden kieltä, kuten esimerkki yllä osoittaa. Romaani ei toden totta ole psykologinen tutkielma, vaan ker-

ronnan mittakaava on koko ihmiskunnan kokoinen. Kun kielen keinot loppuvat, Lehtimäki turvautuu typografiaan: teksti on täynnä kolmia pisteitä ja harvennettuja sanoja. Romaani ottaa aiheensa, sodan, synty-ympäristöstään. Se ei kuitenkaan kuvaa monien konfliktien repimää aikalais-Eurooppaa, jossa harmaan sävyjä oli tarjolla enemmän kuin totuuksia. Lehtimäen käsissä sodasta tulee mustavalkoinen kamppailu, jossa sotaa haluavat voimat ovat läpeensä pahoja, ilman ristiriitaa, ja rauhanliittolaiset hyviä. Myöskään hyvyydessä ei kuvata ristiriitaa, vaikka sellainen suorastaan huutaa tulla käsitellyksi – monet aikalaiskriitikotkin kommentoivat sitä, kuinka vaikeaa Lehtimäen pasifistista viestiä oli ottaa vastaan, kun rauha saavutetaan aseiden avulla.

Lehtimäen romaanin keskeinen henkilö on sotasankari, jonka rakastettu on kuollut. Sankari rakastuu kuolleen morsiamensa sisareen, muttei voi myöntää tunteitaan ennen kuin ihmeen kaupalla löytyy kirje, jossa morsian ikään kuin haudan takaa siunaa suhteen. Tällaiset juonta vauhdittavat epätodennäköiset yhteensattumat ovat tyypillisiä viihteelliselle kirjallisuudelle. Lukijan ei ole tarkoitus kiinnittää huomiota siihen, kuinka epätodennäköisiä käänteet ovatkaan. Meidän on tarkoitus hämmästyä, helpottua ja liikuttua siitä, kuinka esteet rakastavaisten tieltä poistuvat, ja ehkä saada vahvistusta uskollemme siihen, että romanttinen rakkaus on kirjoitettu kohtaloon ja että se ylittää lopulta kaikki esteet. Silloin kun kirjaa, joka tällaisia keinoja hyödyntää, pidetään viihteenä, keinoja kutsutaan yleensä melodramaattisiksi. Ja melodramaattisuudella tarkoitetaan tuolloin jonkinlaista epäonnistumista realismista, ylilyöntinä ja huonona makuna. Melodraaman tunnistaa usein mustavalkoisista asetelmista: hyvät ovat vähintäänkin sisäisesti putipuhtaita, pahat taas pahoja läpikotaisin. Mutta Lehtimäen yhteydessä keinoja ei yhdistetty melodraamaan. *Ylös helvetistä* -romaania ei luettu Tan-tun tuskailmassa vesivelliromaanien ja halvan viihteen jatkumossa. Kustantajan monessa lehdessä julkaisema mainoshan päinvastoin myi lukijoille romaania luonnehtimalla sitä suureksi romaaniksi militarismin lopullisesta kukistumisesta maailmassa.

Romaanin vastaanotto oli kaikkienensa melko myönteistä. Sanomalehti *Työn* arvostelija toteaa, että *Ylös helvetistä* on ”merkkiteos”: ”Suomalainen kirjallisuus on yleensä kauttaaltaan ollut nurkkapatriotismin merkeissä käypää. [...] Konrad Lehtimäestä viimeisen teoksensa kautta on tullut maailmankirjailija. ’Ylös Helvetistä’ on teos, jonka aatteet ovat yhtä koko ihmiskunnalle.” (*Työ* 8.6.1917.) Lehden samalla sivulla mainostetaan myös Lehtimäen esiintymistä ”Wiipurin pit. sos.-dem. kunnallisjärjestön” kesäjuhliilla: ”Joka päivä ei näet ole tilaisuutta kuulla maailmankuulua suomalaista kirjailijaa Konrad Lehtimäkeä, joka on työväestön riiveistä kohonnut ja jonka viimeinen teos *Ylös Helvetistä* on samanaikaisesti käännetty ruotsin ja wenäjän kielille, siis sangen mielenkiintoinen tilaisuus monelle tutustua kirjailija Lehtimäen ajatukseen.” (*Työ* 8.6.1917.) Kirjailijan ”työväestön riiveistä” kohonneella hahmolla saattaa hyvinkin olla sieltä parin palstan päästä vaikutusta siihen, kuinka lehden lukija arvostelua ja mahdollisesti myöhemmin itse romaania lukee.

”Pohjalaisten äänenkannattaja” *Ilkka* ylistää kirjaa myös ja iloitsee siitä, että *Ylös helvetistä* ei ole psykologinen tutkielma, ”jonkalaiseen viime vuosikymmenien kehitys on kaunokirjallisuuden pääasiassa pysäyttännyt”:

se on joukkosielun, m a a i l m a n s i e l u n tutkimuskoe hetkellä, jolloin se kamppailee itsensä selwyiteen omasta olemuksestaan. Tästä maailmansielusta purkautuu esiin vielä tiedottomuuden eläimellinen, epätoivoinen tuska, sekä hetiperästä itsetietoisuuteen herääwä elämänilo [...]. Sellainen kirja on toista kuin itsekäs, omien sairaitten sukupuolitunteittensa analysoiminen ja kokeilu tehdä niistä muille ihmisille jumala-kuvia! Tästä surullisesta egoismista, joka on niin syvästi painanut hirvittäwät jättiliskokoyntensä aikamme tietoisuuteen, vie Konrad Lehtimäki meidät ”lentokoneillaan” vallankumoukseen. (*Ilkka* 2.6.1917.)

Toisaalta esimerkiksi *Maaseudun Tulevaisuus* kaipaisi romaaniin juuri psykologista syvyyttä:

Tässä romaanissa on kehittymäisillään heikkoudeksi se Lehtimäen tähänastisen tuotannon miellyttävä puoli, että suorastaan tukehduuttava sielullinen vatvominen hyljätään ja tapahtuma, ilmiö tulee arvoonsa,

sama piirre, joka Jack Londonin tekee niin raikkaaksi lukea. Mutta jos kertomus muuttuu suorastaan elävienkuvien ohjelmaksi ja henkilöt liiteiksi leikkelykuviksi, niin on koko ”uudelta suunnalta” maku pois. Tällä Lehtimäen kirjalla on väkevät vahvat puolensa ja väkevät heikot puolensa. Se on joka tapauksessa aika merkillinen nykyhetken kirja. (*Maaseudun Tulevaisuus* 21.8.1917.)

Romaanikritiikkien lukeminen näin sata vuotta niissä käydyin keskustelun jälkeen on kiinnostavaa. Mille yleisölle kriitikot kirjoittavat, mitä kirjoittautuu rivien väleihin? Mitä kirjoittajat olettivat lukijoiden sanomattakin ymmärtävän? Sitä on mahdotonta tietää, ja todennäköisesti kuulen, olen kuulevinani, kritiikeissä myös sellaisia äänenpainoja, joita kirjoittajat eivät tarkoittaneet eivätkä aikalaislukijat kuulleet. Sanomalehtiä selaillessani alkaa kuitenkin joka tapauksessa näyttää varmalta, että aikalaisille, ainakaan kaikille, *Ylös helvetistä* ei ollut suuri työläisromaanin. Lehtimäen romaaneista innostuneet kriitikot pitivät romaania kyllä maailmanluokan kirjallisuutena, mutteivät mitenkään erityisesti puhu romaanista työläiskirjallisuutena. Kuitenkin juuri tästä viihteen keinoja kainostelematta hyödyntävästä tietesitoutopiasta on tullut se romaanin, jonka esimerkiksi viimeisin suomalaisen kirjallisuushistorian yleisesitys *Suomen kirjallisuushistoria 1–3* vuodelta 1999 esittelee käsitellessään 1910-luvun kaipuuta suureen työläisromaanin.

Mitä oikein tapahtui? Missä vaiheessa Lehtimäen romaanista tuli lunastaja kymmenluvun odotuksille? Oliko se tuon paikan lunastaja ilmestyessään, vai onko romaanin soljahtanut tuolle paikalle jossain vaiheessa myöhemmin, kun sopivampaakaan ehdokasta ei ilmaantunut? Miksei suureksi työläisromaaniksi ole nostettu vaikkapa Hilda Tihlän jo vuonna 1907 ilmestynyttä *Leeniä*, realistisia ja naturalistisia konventioita hyödyntävää kuvausta kaupungissa tuhoutuvasta maalaistytöstä? Tai miksei Lehtimäen teoksen kanssa suuren työläisromaanin tittelistä kisaa vaikkapa tässä esseessä myöhemmin käsiteltävä Eva Vitkalan *Suomalainen orjatyttö*?

Kyse ei voi olla romaanimuodosta sinänsä. *Ylös helvetistä* ei ole ensimmäinen tai edes ensimmäisiä romaanimuotoisia teoksia, jotka tavalla tai toisella on luettu työläiskirjallisuuden jatkumoon. Kyse

ei voi myöskään olla aiheesta: Raoul Palmgrenin jo vuonna 1965 lanseeraaman määritelmän mukaan työläiskirjallisuuden tulisi kuvata työväestöä työväenluokan elämäntilanteen läpi. Lehtimäki kuvaa keksijöitä ja seikkailijoita, ylempää yhteiskuntaluokkaa. Kyse ei voi olla institutionaalisista kehyksistäkään, koska romaanin julkaisi suuri porvarillinen kustantamo ja sitä arvioivat myönteisesti sanomalehdet poliittisen kentän eri laidoilta: itse asiassa tutkija Aimo Roininen (1993, 313) on kiinnittänyt huomiota siihen, että kriittisimmät sävyt arvosteluista löytyvät juuri työväenlehdistä, erityisesti *Kansan Lehestä*. Jonkin verran saattaa olla kyse kirjailijan maineesta: ”synnynnäinen proletaari” (Roininen 1993, 307) Lehtimäki oli aiemmissa novellikokeilmissaan kuvannut suuremmin työläiselämään kytkeytyviä aiheita, ja hän myös kiersi puhumassa työväestön kesäjuhlissa ja muissa tilaisuuksissa. Tämä maine on ehkä jossain vaiheessa alkanut vaikuttaa siihen, kuinka *Ylös helvetistä* on kirjallisuushistoriaan sijoitettu.

Ehkäpä kaikkein suurimmalta osin kyse on kuitenkin historian hurjasta sattumuksesta: Lehtimäki kirjoitti teoksensa ensimmäisen maailmansodan ajamana ja kuvaa siinä sotaa. Kun Suomen sisällissota vuosi romaanin ilmestymisen jälkeen syttyi, romaania alettiin tulkita sen enteenä. Näin Lehtimäen tieteskuvitelma kasvoi, *post factum*, tulkitsijoiden käsissä ennuskuva jakautuvasta Suomesta. Ja niinpä, kun Yleisradio Suomi 100 -juhlavuonna nosti Lehtimäen romaanin yhdeksi esiteltävistä teoksista 101 kirjaa -projektissaan, romaani liitettiin jo täysin epäromimättä näihin kansallisen historiamme käännteisiin: ”Itsenäistynyt Suomi oli aatteellisesti jakautunut kahtia. Konrad Lehtimäki näki jakautuneisuuden orastavat kauheudet ja pelkäsi tulevan sodan täystuhoa.”²

Niin tai näin, totta joka tapauksessa on, että 1910-luvulla suurta työläisromania odotettiin hartaasti. Vuosisadan vaihteessa kansallinen julkisuus oli alkanut pirstoutua osajulkisuuksiksi. Näkyvimpiä ja institutionaalisella tasolla autonomisimpia osoituksia tästä on työläiskirjallisuuden synty (Roininen 1993; Hyttinen 2012). Ensimmäiset kyseisellä kentällä julkaistut tekstit olivat runoja, lyhyttä lehtiproosaa ja näytelmiä (Roininen 1993, 298–301). Työläis-

kirjallisuuden katsotaan alkavan yleensä vuodesta 1895, jolloin sanomalehti *Työmies* alkaa ilmestyä (Roininen 1993, 1–5). Kymmenluvun aikana työväenliike kehittyi koko ajan itsenäisemmäksi kulttuuriseksi voimaksi sanomalehtineen ja teattereineen, ja työläisromaanista odotettiin ehkä jonkinlaista viimeistä symbolista merkkiä kentän itsenäisyydestä. Tämä odotus ei kuitenkaan hallitse Lehtimäen aikalaisiltaan saamaa huomiota. Mutta kuten eivät Tanttua ja Oikotie vuonna 1916 kiistellessään, myöskään *Ylös helvetistä* -romaanin aikalaiskriitikot eivät tarkalleen tienneet, millaiselle paikalle historia tulisi heidät ja Lehtimäen romaanin kertomaan.

Suomalainen orjatyttö – kuinka sovittaa nationalismi ja siirtolaisuus?

Kun ajatellaan suomalaisen kulttuurin kansainvälistymistä, katset kääntyvät usein kaksikymmenluvulle ja Tulenkantajiin. Pyrkimys avata ”ikkunat auki Eurooppaan” toi varmasti paljon uusia tuulia kulttuurielämäämme ensimmäisen maailmansodan aiheuttaman eristyksen jälkeen. On kuitenkin muistettava, että lähes koko itsenäisyyttä edeltävän ajan Suomessa olivat olleet paitsi ikkunat myös porstuan ovet auki koko maailmaan. Esimerkiksi vuosien 1860 ja 1923 välillä noin 340 000 suomalaista emigroitui Yhdysvaltoihin (Korkiasaari 1989, 8). Huippuvuodet asettuvat välille 1899–1913, jolloin 10 000–20 000 suomalaista ylitti Atlantin vuosittain (Kero 1991, 25–26). Teatterintutkija Mikko-Olavi Seppälä (2016) on huomauttanut, että monessa mielessä 1920-luku olikin pikemminkin ikkunoiden sulkeutumisen kuin avautumisen aikaa.

Vuotta 1917 väritti tietoisuus siitä, että Suomesta voi lähteä myös pois. Maailmansota oli tosin katkaissut merireitit ja pysäyttänyt siirtolaisvirrat jo muutama vuosi aiemmin, mutta kukaan ei voinut tietää, että muutos oli lopullinen. Siirtolaisuudesta on jälkiä sekä Suomessa että Amerikassa julkaistussa suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa, mutta kirjallisuushistorioissa ilmiölle ei ole pantu paljoakaan painoa. Enimmäkseen siirtolaiskirjallisuuden

on ajateltu muodostavan oman, kansalliskirjallisuudestamme erillisen kokonaisuuden. Esimerkiksi Arja Pilli (1986) ja Jaana Into (1996) ovat tutkineet Amerikan-siirtolaisten kirjallista kulttuuria institutionaaliseen näkökulmasta tarkastellen sitä nimenomaan siirtolaisyhteisön toimintana. Aikanaan, vuonna 1917, siirtolaisuus olisikin ollut vaikea asia käsiteltäväksi osana suomalaista kulttuuria, jota elähdytti kansallisuusaate. Siirtolaisuustutkija Reino Kero on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka jo 1800-luvun puolella sivistyneistön suhde lähtijöihin oli kireä. Jo 1860-luvulla sanomalehdet kuvasivat siirtolaisia onnenonkijoiksi. Vasta työväenlehdistön myötä julkiseen puheeseen ilmaantui lähtemisen hyväksyviä äänenpainoja: ”Siirtolaisuus opettakoon kopealle yläluokalle, että työläinen ei ole mikään juhta.” (Kero 1976, 50–56.)

Tähän erikoiseen tilanteeseen, suomenkieliselle mutta Suomen suomalaisesta kirjallisuudesta erilliselle kentälle, ilmestyy vuonna 1917 Eva M. Vitkalan teos *Suomalainen orjatyttö. Ainoa suomalainen novelli valkoisesta orjakaupasta*. Romaani ilmestyi nimiölehden mukaan Duluthissa, Minnesotassa tekijän kustannuksella, ja sitä saattelee kirjoittajansa esipuhe, josta käy ilmi, että teos on ensin ilmestynyt jatkokertomuksena sanomalehdessä. Myös tämä kertomus rakentuu vahvasti melodraattisille konventioille: Romaanin alussa siirtolaisvanhempien tytär Eliisa Elovirta on saapunut Chicagoon työnhakuun. Hänen kielitaidostaan ja kauneudestaan huolimatta työnvälitystoimistoilla ei ole tarjota hänelle mitään, ja rahat hupenevat. Kun viimeinenkin penni on tuhlatu leipään, Eliisa näkee, kuinka muutaman vuoden ikäinen lapsi on jäädä auton alle. Hän heittäytyy tielle, lapsi pelastuu, ja päähenkilö joutuu sairaalaan. Tästä käynnistyy tarina, jossa aseet paukkuvat, autot ajavat toisiaan takaa, pinteistä paetaan täpärästi, kauniit kuolevat nuorena ja elävät muistuttavat ulkonäöltään hämmästyttävästi kuolleita. Ja toki lopussa, päähenkilön haudalla, palautetaan hänen moraalinen kunniansa.

Kuten romaanin otsikkokin kertoo, *Suomalaisen orjatyttön* tapahtumat sijoittuvat alamaailmaan: auto-onnettomuuden jälkeen Eliisa kaapataan bordelliin, siis osaksi valkoista orjakauppaa. Val-

koinen orjakauppa oli aihe, jonka ympärillä kihisi 1910-luvun Yhdysvalloissa. Lehdet lietsoivat paniikkia, ja esimerkiksi varhaiset pitkät Hollywood-elokuvat hyödynsivät aiheelmaa innokkaasti. *The Inside of the White Slave Traffic* (1913), *Smashing the Vice Trust* (1914), *House of Bondage* (1914) ja *Is Any Girl Safe?* (1916) ovat kaikki varhaisia elokuvallisia versioita aiheesta. Vuonna 1913 julkaistu *Traffic in Souls* oli peräti kaikkien aikojen ensimmäinen kokoillan elokuva, joka ei perustunut aiempaan kaunokirjalliseen materiaaliin vaan tehtiin suoraan elokuvaksi. Näiden elokuvien taiteellista tasoa ei pidetty kummoisenakaan, mutta ne möivät hyvin. (Lindsey 1996, 1–2.) Vitkalan *Suomalainen orjatyttö* on versio tästä aiheesta. Se on kiinnostava sekoitelma, sillä se ottaa melodramaattisen muotonsa ja valkoisen orjakaupan aihehansa ympäröivästä amerikkalaisesta populaarikulttuurista mutta kertoo sen avulla tarinaa suomalaisista siirtolaisista.

Auton töytäisy aiheuttaa viikon kestäneen tajuttomuuden, jonka aikana Eliisaa hoitava tohtori Rolffe ja hänen vaimonsa rakastuvat Eliisaan kuin omaan kuolleeseen tyttärensä – jonka täydellinen kopio Eliisa on. Kolarin aiheuttanut Raymond France käy myös päivittäin sairashuoneen ovella. Rolffet haluaisivat Eliisan kotiinsa, toisaalta France tarjoaa hänelle toimistotyötä. Lopulta Eliisa valitsee Francen tarjouksen, koska haluaa maksaa itse laskunsa – romanin kertoja korostaa halun kytköstä suomalaiseen kansanluonteeseen. Tämä on kuitenkin virhe, joka sysää Eliisan synnin tielle. Jo matkalla sairaalasta selviää, ettei tässä ollakaan menossa millekään konttorille vaan järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelle. Eliisa viedään vangiksi likaiseen mökkiin, jota vartioi juoppo vanha nainen. Täältä hänet myydään bordelliin. Seuraa lukuisia käännteitä, muun muassa pakeneminen ruumiiksi tekeytyneenä. Lopulta Eliisan onnistuu palata kotikonnuilleen, joiden kuvaus on niin nationalistisen kielen värittämää, että lukijan on jopa vaikea muistaa, ettei nyt palata Suomeen vaan jonnekin keskilänteen:

Eliisa hymyi kaihomielistä hymyään, muistelllessaan miten jälleen täällä aukeni hänen eteensä joukko ahkeran työn todistajia. Viljeltyjen maiden keskeltä kohosivat matalien tupien katot, nostaen vankat har-

jansa horjumattomina. Suomi-emon pojat ja tyttäret olivat juurtuneina työhön ja toimintaan. Tänne he olivat kotinsa rakentaneet synkän metsän keskelle ja täällä he aikoivat elää vankkojen käsivarsiensä voimasta, niiden työstä ja ahkeruudesta, toivosta ja siunauksesta. (SO, 130.)

Kansallismaisemassa sankaritarta repii tieto omasta likaisuudestaan, lankeemuksen jäljistä, jotka eivät ole sovitettavissa ympäröivän kyläyhteisön idealisoituun suomalaisuuteen. Tämän sisäisen taistelun katkaisee lopulta tulipalo, jonne Eliisa syöksyy pelastamaan muita, mutta kuolee itse. Haudalla pappi alkaa ensin puhua ihmisen hairahduksista, mutta Eliisaan rakastunut kunnan mies Kalle keskeyttää hänet. Hän pitää monipolvisen hautajaispuheen, jonka loppupuolella Eliisan synnit sovitetaan sekä jumalan että suomalaisuuden edessä:

”Rakkaat ystävät, iloitkaamme tällä surun hetkellä siitä että heimomme tytär, jonka saastaiset voimat olivat väkivallalla heittäneet maalliseen helvettiin, on sieltä kirkastettuna noussut ja tuonut tiedot tullessaan sen kauhuista ja hirmuista varoitukseksi oman heimomme tyttäriille ja koko maailmalle. [...] Hänen viattomuuttaan todistavat taivaan vallat ja luonnon voimat! Tämän sanon teille suuren Jumalan totuuk-sien puolesta, sillä hän, joka rikkoi, sovitti sen sielunsa ikuisella puhtaudeksi!” (SO, 219.)

Melodraamatutkija Peter Brooksian mukaan melodraama on erityisen historiallisen tilanteen synnyttämä: se syntyy valistuksen jälkeisessä Euroopassa, jossa moraaliset tai uskonnolliset rakenteet eivät enää tarjoa varmaa pohjaa hyvän erottamiselle pahasta. Melodraamassa on kyse juuri tuon eron tekemisestä: ei psykologisen selittämisen kautta, vaan absoluuttisen viattomuuden esittämisen kautta. Varhaista amerikkalaista melodramaattista elokuvaa tutkinut Linda Williams (1998, 61) tiivistää, että ”melodraamaa määrittää pyrkimys palauttaa absoluuttinen viattomuus ja hyvyys”. Williamsin (1998, 55) mukaan melodraama on keskeisimpiä tapoja, joilla amerikkalainen kulttuuri on jäsentänyt ja jäsentää yhä moraalkoodistoaan. Hän korostaa, Brooksian ja elokuvatutkija Christine Gledhillin ajatuksia mukaillen, ettei melodraamaa pitäisi nähdä jonkinlaisena epäonnistuneena, kirjallisesti vähäarvoisena rea-

lismina, vaan pikemminkin kolmantena, tasaväkisenä vaihtoehtona realismin ja modernismin rinnalla. Kaikilla näillä on erilainen suhde yhteiskunnan kuvaamiseen. Realismi ei välitä tietämyksen ristiriitaisuuksista vaan luottaa kausaalisten selitysten voimaan aukkojen täyttämässä; modernismi taas haluaa pakonomaisesti paljastaa maailman ja kielen väliset ristiriidat. Melodraama sen sijaan sekä vahvistaa maailman ”sellaisena kuin se on” (porvarillisen yhteiskuntajärjestyksen, kirjallisten konventioiden rajoitukset) että etsii selkeyttä: melodraaman maailmassa hyvyys ja pahuus ovat täysiä, eivät ristiriitaisia ja vajaita. Melodraama ei rakennu todenmukaisuuden odotukselle, vaan moraalisesti puhtaan sankarin kohtalolle. Mitä enemmän hän kärsii ja mitä vähemmän hän pystyy kärsimyksensä vaikuttamaan, sen puhtaampi hän on. (Williams 1998, 48.)

Ajattelen tätä vasten *Suomalaista orjatyttöä*, päähenkilön korostettua suomalaista puhtautta ja kohtaloa bordellissa. Valkoista orjakauppaa kuvaavat elokuvat ovat tyyppiesimerkkejä siitä varhaisesta Hollywood-elokuvasta, jota Williams on paljon tutkinut ja jonka hän näkee rakentuvan keskeisesti melodraaman konventioille. Tähän hyvän ja pahan kuvastoon tuo oman, suomalaisen kirjallisuuden kentän kannalta kiinnostavan lisänsä se, kuinka paljon Vitkala romaanissaan käyttää nationalistista kuvastoa ja ’suomalaisuutta’ päähenkilön puhtauden merkitsijänä. Romaanin keskeinen jännite rakentuu jollekin, mitä romaani ei suoraan sano, mutta käsittelee tunteen tasolla: nationalismin ja siirtolaisuuden jännitteelle. Romaani muuntaa pohjoiseuroopalaiseen provinssiin sitoutuneen nationalistisen ajattelun yksilön sisäisen kokemuksen asiaksi. Kansallisuusaatteesta tuleekin yksilön totuus itsestään, jonkinlaista sentimentaalista suomalaisuutta. Lopussa, kun Eliisan absoluuttinen moraalinen puhtaus palautetaan, ratkaistaan symbolisella tasolla myös jotakin muuta: nationalismin ja maanpetturuutenakin pidetyn siirtolaisuuden jännite. Eliisan kärsimyksistä ja itsepiinasta tulee hänen sisäisen, suomalaisuuteen kytketyn puhtautensa todiste.

Yhtälailla kuin moni aikansa Suomessa julkaistu teos, Vitkalan siirtolaisromaanikin yrittää siis ratkaista kysymystä siitä, mitä suomalaisuus on. Mutta kenelle Vitkala kirjoitti? Kuka aikanaan

luki *Suomalaista orjatyttöä*, jännitti takaa-ajoja ja ehkä kyynelehti hautajaisväen mukana? Mitä aikalaiset lukemastaan ajattelivat? Tästä on vain vähän tietoa. Kansalliskirjaston digitaaliseen sanomalehtiarkistoon on digitoitu tällä hetkellä kaikki suomenkieliset sanomalehdet vuoteen 1920 saakka. Kun Vitkalan nimellä tekee haun, esiin nousee useita pieniä kaunokirjallisia töitä, runoja ja lyhytproosaa, joilla hän on avustanut suomalaissiirtolaisten Yhdysvalloissa julkaisemia lehtiä. Yhtään kritiikkiä *Orjatyöstä* ei löydy. Kahteen lehteen on taltioitunut kuitenkin jonkinlaisia jälkiä aikalaisvastaanotosta. Vuonna 1917 Amerikassa ilmestynyt *Viesti: kaunokirjallinen kuukausijulkaisu* julkaisi joulunumerossaan satiirisen tarinan, jossa Vitkalaan viitataan. Kertoja kertoo uneksineensa suuresta amfiteatterista, jossa istuivat niin Cicero, Shakespeare kuin Sokrateskin. ”Mutta neekeritaivaassa, korkeammalla tasolla, istuivat *Suomalaisen orjatyön* kirjoittaja, Wm. Walton, Emil Altius ja muut ihanneihmiset.” (*Viesti* 1.12.1917) Vaikka Vitkalaa ei mainita nimeltä, hänen teoksensa mainitaan, ja yleisön oletetaan tietävän, kenestä on kyse. Vuonna 1919 *New Yorkin juhannusviesti* puolestaan julkaisi Vitkalasta kokosivun kuvan, jonka alla oli pieni teksti: ”Suomalainen kirjailijatar Eva M. Juntunen, jonka nimellä Eva M. Witkala, julkaisema esikoisromaani *Suomalainen orjatyttö* on Amerikan suomalaisten keskuudessa suuresti suosittu. Monia Amerikan suomalaisten juhlaulkaisuja on hänen tuottelias kynänsä myös ansiokkaasti avustanut.” Omana aikanaan, suomalaisten siirtolaisten keskuudessa, Vitkala siis oli luettu ja tunnettu hahmo, jonkinasteinen kirjallinen julkkis, josta kannatti pilailia ja jonka kuva oli perusteltua painaa koko sivun kokoisena lehteen.

***Eevan luokka* ja oikeus kirjoittaa (huonostikin)**

Vuonna 1917 ilmestyi myös nuortenkirjailija Mary Marckin läpimurtoromaani *Eevan luokka*. Romaani tuotiin joulumarkkinoille. Ensimmäinen maininta siitä löytyy 1.12.1917 *Karjalan Aamulehden* uusia kirjoja -palstalta. Varsinaisesti kustantajan mainoskampanja näyttää käynnistyvän sunnuntaina 9.12.1917, kolme päivää

itsenäisyysjulistuksemme allekirjoittamisen jälkeen. Tuolloin sanomalehdet *Lahti* ja *Työmies* julkaisevat Otavan joulukirjojen ilmoituksen, jossa Mary Marckin romaania markkinoidaan muun muassa Joel Lehtosen *Kerran kesällä* -romaanin ja Helmi Krohnin Emilie Bergbom -elämäkerran rinnalla. Sama mainos toistuu seuraavan viikon aikana useissa lehdissä. Lähempänä joulua Marckin teos saa myös oman yksilöllisen mainoksensa, jossa siteerataan *Helsingin Sanomia*: ”Nuoret tulevat lukemaan kirjan riemulla, aikuiset nautinnolla” (ks. esim. HS 21.12.1917). Erikoista kyllä, en ole onnistunut löytämään kritiikkiä, josta tuo sitaatti olisi poimittu. Mainokseen lie pantu jonkun toimittajan yksittäinen mielipide, sillä varsinaisesti *Helsingin Sanomat* arvostelee kirjan vasta puoli vuotta myöhemmin, 29.5.1918.

Kirjailija nimimerkki Marckin takana, Kersti Bergroth, oli debytoinut jo kuusi vuotta aiemmin ja keräsi mainetta suomenruotsalaisella kentällä modernismillaan. Mary Marckin nimeä hän oli käyttänyt jo vuonna 1915 julkaistessaan ruotsiksi koululaiskuvauksen *Nanna. Eevan luokka* oli niin sanotusti jotakin ihan muuta verrattuna Vitkalan ja Lehtimäen romaaneihin: ei uskomattomia juonenkäänteitä, ei suuria tunnevyörytyksiä, ei mustavalkoista maailmankuvaa. *Eevan luokka* on kepeyden ja tarkkanäköisyyden taidetta. Samalla se on uudenlaista urbaanin suomalaisuuden taidetta, silta Eino Leinon kaupunkilaisromaaneista vaikkapa Elsa Soinin tuotantoon.

Eeva ja hänen ystävänsä käyvät yhteiskoulua. Suomalaisessa vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa oli ahkerasti kierrätetty ajatusta kaupunkiympäristöstä epäterveenä tuhon paikkana – Vitkalan Chicago edellä ei tässä ole mikään poikkeus. *Eevan luokassa* kaupunki kuvataan aivan toisin: kaupunki on yhteiskoululaisten normaali elinympäristö, jossa he osaavat liikkua ja joka määrittelee heidän ajankäyttöään. Kaupungissa ovat kerrostalokodit, koulu, Fazerin kahvila ja satamassa höyrylaiva, jolla voidaan tehdä huviretkiä saareen kaupungin ulkopuolelle. Luontoretki ei herätä henkilöissä mitään erityisiä suomalaisuuden tunteja, toisin kuin metsämaisemat vaikkapa Vitkalan siirtolaishahmoille. Marckin koulu-

laishahmoja ei aja paatos vaan pikemminkin hyvät tavat. Porvarillisia romaaneit toki ovat: oppikoululaisten oman sosiaaliluokan ulkopuolelta tulevia ihmisiä ei Eeva-sarjassa juuri näy, eivätkä maan poliittiset jännitteet näy sen sivuilla.

Olen ollut suuri tyttökirjojen lukija. *Runotytöt, Annat, Pikku naiset, Mary Marckin Eevat*, kaikki luettu. Tältä osin kirjallinen kasvatukseni olisi ollut mahdollinen jo sata vuotta sitten – ja itse asiassa linkki noista ajoista minuun on sikäli katkeamaton, että tyttökirjoihin minut taisi tutustuttaakin vuonna 1916 syntynyt mummini. Olen lukenut tyttökirjoja ahmien, ja väliin Agatha Christien dekkareita, maagista realismia, Dostojevskia, mitä vain. Iässä, jossa tyttökirjat luetaan ensi kertaa, olin kaikkiruokainen, mutta enää en tavoita sitä tapaa, jolla luin. En miettinyt kirjallisia keinoja tai teoksien syntykontekstia. Luin ahnaasti päästäkseni toisiin maailmoihin, tai pitääkseni omani sellaisena, jossa olisi monta limittyvää kerrosta ja tasoa.

Kun tätä esseetä varten luin *Eevan luokan* uudelleen (ja uudelleen), nautin jälleen. Mutta nyt nautin kielen täsmällisyydestä, henkilöhahmojen arkisuudesta. Heidän tunteensa eivät tunnu kirjallisilta tai vanhentuneilta: heidän tavassaan olla maailmassa on edelleen sellaista jänteveyttä ja tarmoa, että alan itsekkin kaivata oppikouluun. He tuntuvat niin, no, todellisilta – ainakin nyt verrattuna Lehtimäen ja Vitkalan aivan toisenlaisille logiikoille rakentuiin romaaneihin. Toisaalta *Eevan luokan* lukeminen osana juuri tätä kolmikkoa sai minut kiinnittämään huomiota piirteeseen, joka kaikkia kolmea yhdistää: melodramaattisuuteen. Mutta siinä, missä *Ylös helvetistä* ja *Orjatyttö* hyödyntävät melodraaman keinoja, Eevan luokka rakentaa kepeyden ja järkevyyden estetiikkaa nimenomaan melodraamasta erottumalla. Se tehdään lukijalle selväksi eräänlaisen tarinan sisäisen upotuksen, *mise en abymen*, kautta.

Romaanin avauskohtauksessa Eevan ystävä Marja tulee kylään silmät hehkuen ja posket palaen ja paljastaa salaisuuden: hän on alkanut kirjoittaa romaania. Romanin nimi on ”Ilseburgin linnassa”. Sen perusteella, mitä Marja kohtauksessa lukee, Ilseburgin linna on jonkinlainen liioiteltu goottilainen melodraama:

Marja lensi vielä punaisemmaksi, hän yskäisi, nielaisi ja alkoi:

– ”Yö laskeutui Ilsenburgin linnan yli. Linnan nuori neiti oli vetäytynyt makuuhuoneeseensa. Hän istui peilin edessä ja kampasi sysimustaa tukkaansa. Hänellä oli ihanat mustat silmät ja musta tukka, ja hän oli tummaverinen ja kalpea. Yhtäkkiä hän nousi paikaltaan ja meni levolle. Hän oli silloin kuusitoistavuotias.”

– Sinähän kirjoitat kuin aikaihminen, huusi Essi.

Marja säteili ja jatkoi:

– ”Kuun kelmeä valo leijaili purppuranvärisillä ikkunaverhoilla. Kaikki oli hiljaista. Fanny von Ilsenburg oli juuri nukahtamaisillaan, kun hän tunsu otsallaan jotakin kylmää...” Marjan ääni muuttui kuis-kaukseksi. ”Fanny koetti liikahtaa, mutta hänen hienot valkeat kätensä, joita koristi yksi sormus, missä oli neljä rubiinia, kaksi briljantisormusta ja kolme huokeampaa sormusta, olivat kuin herpaantuneet. Jäättävä tunne valtasi hänen sydämensä...”

– Voi kello! huusi Essi.

– Hertta tulee, sanoi Eeva.

Marja kätki nopeasti romaanin.

– Ette saa hiiskua, tytöt! sanoi hän hehkuvien poskin. (EL, 10.)

Kohtaus pilaillee melodramaattisten keinojen kustannuksella. Alun perusteella voisi kuvitella, että ”yhtäkkiä” tapahtuisi jotakin draumaattisempaakin kuin se, että sankaritar käy nukkumaan. Kuuntelijoiden innostus on kuitenkin aitoa, ja Eevan pikkusisar Essi kysyykin: ”Tuleeko sinusta nyt kirjailijatar? Sellainen kuin – – Runeberg?” (EL, 9.) Nuoren kirjailijattaren pyrkimykseen suhtaudutaan vakavasti, ja Marjan hahmon myötä kirjoittamisesta tulee toistuva aihe maahan romaaniin.

Tuomalla melodraaman Eevan luokan maailman sisään romaani pääsee osoittamaan, ettei itse hyödynnä sen keinoja. Melodraama esitetään lasten ymmärryksenä ”aikaihminen” kirjallisuudesta. Vaikka teksti nauraa Marjan kirjoittamisen tavalle, häntä itseään kertoja katsoo kuitenkin lempeästi. Ihmisen arvokkuus ei ole siitä riippuvainen, tekeekö hän asioita hyvin vai huonosti: ihmisellä on joka tapauksessa oikeus tekemisiinsä ja siihen, että toiset kunnioittavat hänen rajojaan. Tämä tematisoidaan Marjan päiväkirjan kaatoamisen avulla.

Marjan päiväkirjan varastaminen on romaanin keskeinen käänne. Vihon vienyt poika lukee päiväkirjasta Marjaa kiusatakseen koko luokan edessä ääneen runon, jonka Marja itse kokee hyvin henkilökohtaiseksi mutta jonka lukija jälleen tunnistaa lähinnä melko kuluneiden runokonventioiden toistoksi. Luokan suuri persoonallisuus Hertta syöksyy, oman koulumenestyksensä vaarantuen, Marjan apuun ja repii vihon pojan käsistä opettajan paheksu- van katseen alla – ja joutuukin vaikeuksiin. Hertta ei kuitenkaan välitä siitä, sillä hänen henkilöhahmoaan ajavat kaksi asiaa: kärsimättömyys sääntöjen kanssa ja voimakas oikeudentunto. On kiinnostavaa, että Marjan kirjoitusharrastuksen avulla oppikoululuokan sisään on tuotu, pienessä mittakaavassa, romaanin ulkopuolisessa maailmassa jatkuvasti käynnissä oleva taistelu siitä, kenellä on oikeus kirjoittaa ja kenellä määritellä hyvän ja huonon raja.

Tanttu ja Oikotie olivat väsyneitä viihteelliseen muotoon, mutta *Eevan luokka* näyttää, kuinka ihmisellä on oltava oikeus kirjoittaa ja tulla kuulluksi riippumatta siitä, missä tyyli- ja lajissa ja kuinka hyvin tai huonosti kirjoittaa. Samalla *Eevan luokka* tulee muistut- taneeksi, että viihde ei todella ole mitään ”kirjailevien akkain” touhua: vaikka viihteellisiä keinoja, kuten Oikotie huomautti, usein femininisoidaan ja ajatellaan niiden seuraavan jotenkin kirjoittajansa sukupuolesta, jo tämän esseen pieni aineisto osoittaa, että niitä samoja keinoja käytetään kaikenlaisessa kirjallisuudessa, myös sel- laisessa, jota myydään kauden tapauksena. Viihteen ja arvostetun kirjallisuuden raja muodostuu monimutkaisista kytköksistä eikä si- joittuminen viihteen tai vakavan puolelle seuraa mistään yhdestä asiasta. Naiset eivät kirjoita naismaisesti, eivätkä nimimerkki Mary Marck ja hänen luomansa romaanihahmo Marja samalla tavalla. Kaikessa vastakohtaisuudessaan niin nimimerkki Mary Marck kuin romaanihahmo Marjakin ovat versioita siitä, millainen naiskirjailija voisi olla ja kuinka itseään ilmaista.

Eevan luokan aikalaissuosioista kertoo paljon se, että kun syksyl- lä 1918 Otava julkisti tietoja sesongin kirjoistaan, Marckin seuraavaa romaania markkinoitiin muistuttamalla, kuinka *Eevan luokka* oli edellisenä jouluna riemastuttanut monessa kodissa. Varsinaisen

kritiikin *Eevan luokasta* julkaisi kolme lehteä: *Kaiku* 29.12.1917, *Uusi Aura* 17.5.1918 ja *Helsingin Sanomat* 29.5.1918. Myös kriitikit ovat hyvin tietoisia Eevan luokan ansioista nimenomaan suhteessa kirjallisuuden kenttään. *Kaiku* vertaa sitä aiemmin ilmestyneisiin poikakirjojen käännöksiin, eikä pidä Eevan luokkaa aivan yhtä ihanana, mutta on silti melkoisen innostunut. *Uusi Aura* huomauttaa, että Anni Swanin *Iris rukan* (1916) lisäksi suomalaista tyttökirjallisuutta ei juuri ole, mutta että sille on tilausta. Marckilta arvostelija löytää kuitenkin liikaa Alcott-vaikutteita ja jää odottamaan kirjailijan mahdollista seuraavaa romaania, joka paremmin lunastaisi kriitikon odotukset. Myös *Helsingin Sanomat* viittaa käännöksinä tunnettuihin suosittuihin nuorisokirjoihin: ”Nythän lienee asianlaita sellainen, että meidän tähänastiset tyttökirjamme melkein poikkeuksetta ovat olleet suomennoksia, enimmältä osaltaan kai englannin kielestä: Turner, Alcott ja mitkä niiden kaikkien nimet ovatkaan. Se kirjailija, joka ’Eevan luokan’ on kirjoittanut, on tahtonut viedä nuoret lukijattarensa heidän omaan jokapäiväiseen ympäristöönsä.”

Minua hymyilyttää *Helsingin Sanomain* kriitikko, joka haluaa esitellä genren tuntemustaan ja toisaalta samalla häpeää sitä: ”mitkä niiden kaikkien nimet ovatkaan”. Miten tuskallista onkaan 1910-luvun kulttuuriskribentin olla asiantunteva suhteessa tällaiseen viiheelliseen lajiin, tyttökirjaan!

Yhteenvetoa

Ei ole mitään yhtä syytä sille, miksi jotkut kirjailijat ja teokset jäävät historiaan ja toiset eivät. Historiaa ei kirjoita mikään pieni valistuneiden joukko, joka ajast’aikaan pyrki edistämään joitakin tiettyjä päämääriä ja siksi suosimaan jonkinlaista kirjallisuutta ja vaikenemaan muusta. Ei ole mitään kokonaissuunnitelmaa, ja siksi muistiin voivat jäädä ihan ”vääratkin” kirjailijat, tai vääristä tai satunnaisista syistä. (Miten kiinnostavaa olisikaan kirjoittaa kustannustoimittajien kirjallisuushistoria!)

Joitain nyrkkisääntöjä kuitenkin on. Kadonneiden kirjojen hyllyistä harvoin löytyy mestariteoksia. Hyviä ja kiinnostavia kirjoja, kyllä. Mutta mestariteoksista tietäisimme jo: suomalaisen kirjallisuuden historia on lyhyt eikä kenttä koskaan ole ollut kovin laava. Tämän ei kuitenkaan pidä ymmärtää tarkoittavan, että kaikki kanonisoidut teokset olisivat mestariteoksia. Joskus lienee ollut aika, jolloin ihan viattomasti ajateltiin, ainakin joku jossain ajatteli, että kaunokirjallisesti ansioituneimmat kirjat ovat ne, jotka jäävät historiaan. Ajatus tuntuu niin viattomalta, että melkein liikuttaisi, jollei itselleen sokean vallan edessä olisi sitten kuitenkin vähän vaikea liikuttua. Koska totta kai esteettiset arviot ovat osa politiikkaa. Miksi jotkin ilmaisun tavat tuomitaan viihteellisiksi ja toisia ei? Miksi viihteellisyys on vähempiarvoista kuin vaikeasti avautuva ilmaisu? Miksi vesivelliromaanit tuskastuttavat älykköjä, jos ne ovat kirjallisuutta, jota lukijat haluavat lukea?

Se, onko jokin kirja hyvä, ei ole kuitenkaan ainoa kiinnostava kysymys, joka kirjallisuudesta voidaan esittää. Eivät tässä käsittelemäni kirjat ansaitse huomiota siksi, että ne olisivat jollakin tavoin ainutlaatuisia, pikemminkin siksi, etteivät ole. Ne ovat sitä, mitä vuonna 1917 kirjoitettiin ja luettiin, tuossa sadan vuoden takaisessa nyt-hetkessä. Ihan tavallista kirjallisuutta, vailla tietoa omasta paikastaan muutaman askeleen tai kuukauden päässä kansallisen historiamme suurista käännteistä. Me tiedämme tuosta sijoittumisesta enemmän kuin romaanit tai niiden kirjailijat saattoivat mitenkään tietää. Ja koska tiedämme, romaaneista tulee itsessään jotenkin traagisia. Ne ovat niin viattomia siinä hetkessä, kun ilmestyvät, ja kuitenkin maailma on juuri muuttumassa.

VIITTEET

¹ *Viikko* (1915–1918) oli aloittaessaan nimenomaan työläislukijoille suunnattu kirjallisuuslehti, kuten näytenumero 1, ”marraskuulla 1915” pääkirjoituksessaan selventää: ”W i i k k o tahtoo asettua lukijoihensa kanssa mahdollisimman läheiselle, toverilliselle kannalle, kuvastaa kansan pohjakerrosten todellista ajatustapaa ja elämää sekä kohoamispyrkimyksiä. Siinä tarkoituksessa julkaistaan lehdessä etupäässä mainitussa hengessä kirjoitettua kaunokirjallisia tuotteita, pitempiä ja lyhempiä kertomuksia, kuvauksia ja runoja, sekä alkuperäisiä että käännöksiä.”

² Ks. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/01/03/konrad-lehtimaki-ylos-helvetista-voiko-rauhan-saada-aikaan-aseilla> (viitattu 26.5.2017).

KOHDETEOKSET

Lehtimäki, Konrad (1917) *Ylös helvetistä*. Helsinki: WSOY. Luettavissa osoitteessa <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/130072/yloshelvetista.pdf?sequence=2> (viitattu 26.5.2017). [= YH]

Vitkala, Eva M. (1917) *Suomalainen orjatyttö. Ainoa alkuperäinen suomalainen novelli valkosesta orjakaupasta*. Duluth, Minnesota: Finnish Daily Publishing Company. Luettavissa osoitteessa <https://catalog.hatitrust.org/Record/100671592> (viitattu 26.5.2017). [= SO]

Marck, Mary (1917) *Eevan luokka*. Helsinki: Otava. [= EL]

LÄHTEET

Hyttinen, Elsi (2012) *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elviira Willmanin taistelu työläiskirjallisuuden tekijyydestä*. Turku: Turun yliopisto.

Hyttinen, Elsi & Salmi-Niklander Kirsti (2008) ”Nainen näkinkengässä”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2008, 56–61.

- Into, Jaana (1996) *Waikk' mä lennän lehden lailla, maissa vieraiss' kuljeksin. Amerikansuomalaisen kirjallisuusinstituution ja kaunokirjallisuuden kehitys "suuren siirtolaisuuden" aikana*. Pro gradu -tutkielma, Joensuun yliopisto.
- Kero, Reino (1976) *Suuren lännen suomalaiset*. Helsinki: Otava.
- Korkiasaari, Jouni (1989) *Suomalaiset maailmalla. Suomen siirtolaisuus ja ulkosuomalaiset entisajoista tähän päivään*. Turku: Siirtolaisinsti-tuutti.
- Lindsey, Shelley Stamp (1996) "Is any girl safe? Female spectators at the white slave films". *Screen* 1/1996, 1–15.
- Palmgren, Raoul (1965) *Työläiskirjallisuus. Prolteerikirjallisuus*. Helsin-ki: WSOY.
- Palmgren (1966a & 1966b) *Joukkosydän. Varhaisen työväenliikkeemme kirjallisuus*. Helsinki: WSOY.
- Pilli, Arja (1986) "Tendenssiromaaneja, surullista romantiikkaa ja opas-kirjasia. Siirtolaisten kirjallisuudesta ja julkaisuutoiminnasta". Teokses-sa Keijo Virtanen, Arja Pilli & Auvo Kostianen (toim.), *Suomen siirto-laisuuden historia III. Sopeutuminen, kulttuuritoiminta paluumuutto*, s. 123–144. Turku: Turun yliopisto.
- Roininen, Aimo (1993) *Kirja liikkeessä*. Kirjallisuus instituutiona vanhas-sa työväenliikkeessä 1895–1918. Helsinki: SKS.
- Roininen, Aimo (1999) "Työväenliike tuo työläiset kirjallisuuden kentäl-le". Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Jär-kiuskosta vaistojen kapinaan*, s. 92–105. Helsinki: SKS.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2016) *Suruton kaupunki. 1920-luvun iloinen Hel-sinki*. Helsinki: WSOY.
- Williams, Linda (1998) "Melodrama revised". Teoksessa Nick Browne (toim.), *Refiguring American film genres. History and theory*, s. 42–88. Berkeley: University of California Press.

Nina Työlähti

**1920-LUKU: DOVERIN PULVERIA, RUISLIKÖÖRIÄ
JA ILLUSIONEITA**

**Anna Inkeri Relanderin *Anni ja arkkitehti*, Ilmari Kiannon
*Ryysyrannan Jooseppi ja Hagar Olssonin *Mr Jeremias
etsii illusionia****

Jättiläiskäärme kiemurtelee eteenpäin. Hirviö, jonka läähättävä hengitys nousee ilmaan savuna ja höyrynä, kalkkalo [sic], jonka kulku on melua ja pauketta. Vauhti kiihtyy kiihtymistään. Ruumis nytkähtelee yhä väkivaltaisemmin, kalina kasvaa, läähätys tihenee. Kyljet ovat kiiltäviä suomuja, neliskulmaisia, läpikuultavia. Mutta niitä ei enää erota toisistaan; ne muodostavat yhtenäisen välkejuovan kumpaisellekin kupeelle. Hirviö on raivoissaan. Sillä on kiire. Joko ajetaan sitä takaa tahi on saalis sen edessä. Melu on huumaava, sen kaiku kiirri kauas; kun sattuu vuorensenämä tien oheen, kuuluu kumeasta pauhinasta repivää räminää ja kimeää kilahtelua. Mutta sitten yht'äkkiä alkaa vauhti hidastua. Meluun sekoittuu vingahtelua ja vonguntaa, raakaa ja vihlovaa. Aivan kuin jättiläinen kiristäisi hampaitaan. Hetken perästä halkoo ilmaa viiltävä vihellys, tulisen tuskan parkaisu. Käärmeen pitkä ruumis vavahtaa. Hirviö on puraissut ikeniinsä, hampaat ovat tarttuneet lihaan. Vielä vavahdus, ja jättiläinen jää hievahtamatta paikalleen. Jollei kuuluisi käheästi pihisevää hengitystä, luulisi sen kuolleen omaan puraisuunsa. (Bagheera 1928, 7.)

Näin alkaa oululaislähtöisen Erkki Kivijärven *Rakkaus kutsuu. Nuoren naisen romaani*, jonka hän julkaisi vuonna 1928 pseudonymillään Bagheera¹. Teoksen viihdekirjalliset ansiot ovat ajalle tyypilliset ja samalla ajattomat: nuoren naisen pohdinnat rakkautteen antautumisesta. Alussa päähenkilö matkustaa junassa kohti kotimaansa pääkaupunkia, tarkoituksenaan päästä Milanoon, jossa yrittää oopperalaulajan uralle. Unessa nähty jättiläiskäärme on tuo juna, jossa matkataan ja joka raivoisasti kulkee eteenpäin – tuntuu, että hengenkin uhalla.

Suomen historiassa, kevään 1918 tapahtumien jälkeen, 1920-lukua on pidetty monin tavoin keveämpänä, iloisempana vuosikym-

menenä kuin edelliset. 1910-luvulla henkeä olivat uhanneet niin sällissota kuin ensimmäinen maailmansotakin. Nyt nuoren, raketumassa olevan valtion ajatuksissa saattoi olla toive, ettei sentään itseä tuhottaisi, ettei kuoltaisi ”omaan puraisuun”. Mutta miten selvittäisiin menneestä tuskasta? Yhtenä toistuvasti käytettynä selviytymiskeinona voisi pitää ajatusta yleisestä jaetusta halusta iloiseen ja vallattomaan arkeen. Pyrittiin tietoisesti ja avosylin kohti eurooppalaista maailmannäkemyistä. Näin todettuna ajatus on kuitenkin yksinkertaistus, kuten historian tiivistykseen pyrkivät lauseet pakostakin ovat. Mikko-Olavi Seppälä (2016, 9) kertoo, kuinka ”[m]aailma tunkeutui väkisin Helsinkiin ja teki siitä suurkaupungin”, olimmepa siihen valmiita taikka emme.

Tässä esseessä 1920-lukua tarkastellaan jossain määrin epäsovinnaisin teosvalinnoin. Mukana on viihdekirjallisuuden esimerkki, kanonisoitu esimerkki ja moderniin maailmantuskaan ratkaisua hakeva esimerkki. Näiden valintojen taustalla on tietoinen tarve nähdä paikka myös niille teksteille, joita harvemmin tulkitaan tai joiden tulkinnassa ollaan ehkä jääty jonkinlaiseen kanoniseen katatoniaan.

1920-luvun yhteiskunnallisista muutoksista

Tulkinta iloisesta ja vapaammasta 1920-luvun elämästä liitetään usein ajatukseen arkielämän teknologioiden kehittymisestä. Arjen kahleista vapautumisen ilo yhdistetään edelleenkin moderniin elämään ja sen onnistumiseen. 1920-luvun arjessa tämä tarkoitti esimerkiksi junien, elokuvien, elokuvateatterien, nuorisomuodin, tanssiravintoloiden, radioiden, puhelimien ja jazz-musiikin yleistymistä. Kuvallisen viihteen yleistyminen näkyy myös suomalaisen mykkäelokuvan kehittämisessä ja siinä kuinka Suomi-Filmin toiminta oli voimakkaassa nosteessa koko 1920-luvun. 1920-luvusta muodostui suomalaisen mykkäelokuvan nousukausi, jota hallitsi Suomen ensimmäinen ja pitkäikäisin teollinen elokuvayhtiö Suomi-Filmi Oy. Vuosina 1919–1929 Suomessa valmistui 56 pit-

kää elokuvaa. (Uusitalo 1996.) Pienten purojen lailla 1920-luvun kaupunkielämä siirtyi ehkä jonkin verran modernimpaan elämäntyyliin, kuin mitä aiempien vuosikymmenten traditio olisi antanut olettaa.

Modernia elämää eivät merkinneet ainoastaan välineelliset uudistukset. Suomalainen yhteiskunta osoitti omaa muutostarvettaan laatimalla myös uusia lakeja, esimerkkinä vuosikymmenen aloittanut sukunimilaki. 1800-luvun lopulta lähtien alkuunsa saanut sukunimistön kehitys suomalaistamispyrkimyksineen saavutti lakipisteensä vuoden 1920 sukunimilaissa, jossa sukunimen käyttö määrätään pakolliseksi (Närhi 1996, 35). Yleinen oppivelvollisuuslaki määritteli 7–13-vuotiaat lapset oppivelvollisiksi. Oppivelvollisuus toteutettiin itseasiassa Suomessa varsin myöhään, Euroopan viimeisimpien maiden joukossa vuonna 1921. (Lindström 2001, 82.) Asevelvollisuuslain säätämisen vuonna 1922 voi sanoa olevan luonnollista seurausta sisällissodan jälkeen laaditusta 1919 asevelvollisuudesta, joka oli väliaikainen laki. Köyhäinhuoltolaissa vuodelta 1922 määritellään muun muassa työnantajan velvollisuus hoitaa ikääntynyttä työntekijää tarjoamalla tälle voimilleen sopivaa työtä tai muutoin hoitaa häntä kuolemaansa saakka (Köyhäinhuoltolaki 1923, 12–13). Uskonnonvapauslaki tuli voimaan vuonna 1923. Vuoden 1929 avioliittolaissa lakkautettiin aviomiehen edusmiesasema vaimoonsa nähden ja puoliset julistettiin oikeudellisesti tasavertaisiksi. Demokraattista oikeusvaltiota perustettaessa määriteltiin siis keskeisiä yksilöön, perheeseen, koulutukseen, turvallisuuteen, toimeentuloon, vanhuuteen ja avioliittoinstituutioon liittyviä raja-aitoja (Kekkonen 1999, 62). Lait olivat selviä muutostarpeista nousseita tuloksia.

Yksi merkittävä lakiin ja järjestykseen liittyvä uudistus liittyi niin sanottuun kieltolakiin. Alkoholijuomia koskeva kieltolaki pantiin täytäntöön vuonna 1919 ja se päättyi vasta vuonna 1932. 1920-luvulla Suomessa ei yksikään kansalainen itse saanut valmistaa eikä myydä alkoholijuomia. Kotipoltto-oikeus oli tosin viety maan ja kiinteistönomistajilta jo vuonna 1866, kun vuoden 1800 palovii- na-asetus, joka määritteli maan- ja kiinteistönomistajille oikeuden

paloviinan valmistukseen, kumottiin. Talonpoikien oikeus viinanpolttoon kariutui osin valtion taloudellisten tarpeiden vuoksi, mutta myös siksi, että koettiin huolta talonpoikaisväestön siveellisyys-tilasta. Luokkaerot korostuivat näin alkoholipolitiikkaan liittyvissä keskusteluissa; vain sivistyneistön oletettiin osaavan juoda oikein. Alkoholipolitiikassa keskusteltiin siis jo 1920-luvulla moraalisen paniikin tunnusmerkein. Huolestuminen levisi, ensin pitkään muhittuaan, räjähdysmäisesti.

Kieltolain eräänä suorana seurauksena oli se, että alkoholia ryhdyttiin myymään ja kuljettamaan salaa. ”Bootlegger on meillä varsin kunniallinen herra”, toteaa Olavi Paavolainen (1929, 41) vuosikymmenen lopulla ilmestyneessä kokeellisessa lehtitekstissään. Salamyynnin ja salakuljetuksen kautta väkivaltainen toiminta pysyi kuitenkin yhteiskunnallisena ongelmana, sillä alkoholin saatavuuden vaikeutumisen, salakuljetuksen ja salamyynnin myötä turvaututtiin usein väkivaltaisiin tekoihin. Edellisen vuosikymmenen väkivaltaisesta yleispiirteestä ei päästykään eroon. Ikään kuin vastauksena tähän myös Suomen poliisilaitos muotoutui 1920-luvun aikana.

Pian olikin siis selvää, että kieltolaki toimii täysin päinvastoin kuin yleisesti oltiin ajateltu – Euroopan raitteimman kansan juomatavat olivat raaistuneet kieltolain myötä (ks. esim. Kaartinen 2011). Kieltolaki kumottiin vuonna 1931 pidetyssä kieltolakiaänestyksessä. Irma Sulkunen (1986) pohtii raittiusliikkeen historiasta kirjoittaessaan liikkeen tarjonnan myös mahdollisuuden jonkinlaiseen kansanuskontoon. Kieltolain järjestelyn ja perumisen kautta saatiin kansalaistoiminta esille: kuulumisen tunnetta irrallisuuden sijaan.

1920-luvun alkoholipolitiikan seurausta oli sekin, että apteekkilikkeiden myyntivalikoima muuttui. Kieltolain laatijat näyttivät unohtaneen, että alkoholia tarvittiin myös muuhun kuin nautinnonaineeksi – mm. ”lääkinnällisiin, teknillisiin ja tieteellisiin tarkoituksiin” (Seppälä 2016, 78). Seppälä (2016, 82) kertoo myös, kuinka ”Helsingin apteekit välittivät kolmanneksen koko maan laillisista väkijuomista ja viineistä” ja reseptitehtailu oli varsin yleistä. ”Sairaille” porsaille ja hevosille kirjoitettiin pirtuannoksia, jot-

ka päätyivät ihmisten käyttöön. Vauraisissa kaupunginosissa hankittiin siis luvan kanssa alkoholijuomia, kun kotipolttaisen ja salakuljetetun viinan markkinat olivat pääsääntöisesti ja pakostakin yhteiskunnan alemmille portaille suunnattuja. Alkoholipolitiikan liikkeet vuosituhannen alussa kiinnittyivät luokkaan ja sukupuoleen, ja muutokset hiipivät niin asutusten keskittymiin kuin salokyliinkin.

Yleisesti ottaen vuosikymmenen lainsäädäntö luo yksilölle uusia, moderniin elämään oikeuttavia mahdollisuuksia. Käsittelen seuraavissa luvuissa niitä tahdon ilmauksia, joita uusi elämäntyyl i ihmisissä herättää, kolmen eri teoksen kautta. Ne ovat Anna Inkerin Relanderin *Anni ja arkkitehti* (1921), Ilmari Kiannon *Ryysyrannan Jooseppi* (1924) ja Hagar Olssonin *Mr Jeremias söker en illusion* (*Mr Jeremias etsii illusionia*, 1927).

Mitä Anni haluaa?

Anna Inkerin Relanderin teoksessa *Anni ja arkkitehti* vuodelta 1921 eletään kaukana salokylistä. Relander syntyi Viipurissa vuonna 1888. Hän oli omaa sukuaan Bergroth, Kersti Bergrothin eli Mary Marckin pikkusisko. Relander aloitti julkaisemisen omalla nimellä ja julkaisi 1920-luvun alussa kaksi romaania *Anni ja arkkitehti* sekä *Lehtori ja loordi* (1922). Teosten vähintäänkin nuiva vastaanotto on saattanut olla syynä siihen, että Relander päätyi tämän jälkeen salanimien käyttöön. Eeva-Liisa Haanpää kuvailee teosten saamaa vastaanottoa esimerkillä *Karjalan Aamulehdestä*:

Anni ja Arkkitehti – eikö se kuulosta tyypillisen koulutytömaiseltä? Ei tarvitse muuta kuin jäädä tätä kirjan nimeä katselemaan niin jo aavistaa, että tekijä on aloitteleva kirjailija. Ja vähän selailtuaan kirjaa huomaa melkein yhtä pian, että hän on aloittanut aivan liian varhain. (Sit. Haanpää 1994, 16.)

Relander tuotti myös suuren joukon aikakauslehtinovelleja, terveysapisen² ja käänsi nimimerkillä A.I.R. muun muassa Jack Londonia, Dorothy Sayersia ja Alice Lyttkensia.

Seuraavat 32 teosta Relander julkaisi eri salanimien turvin. Käytössä olivat muun muassa nimet Denys Ashton, Merete Bendix, Ursula Cooper, Senja Saar, Gordon Swing, Vic Wallis, Mary Warren ja Magda Werner; tämä on osaltaan vaikuttanut siihen, kuinka Relanderin kirjallista uraa on pystytty jäljittämään. Eeva-Liisa Haanpää tuo Relanderin saaman vastaanoton yhteydessä esiin *Lehtori ja loordi* -teosta kommentoineen Tyyni Haapanen-Tallgrenin arvi-on, jossa kuvataan, kuinka teos on ”puolessa tunnissa luettu ajanvieteromaani, joka olemassaolostaan tuskin saa kiittää mitään sisäistä pakkoa” (sit. Haanpää 1994, 16). Pekka Tarkka (1980, 175) taas kertoo, kuinka ajanvietekirjailijoilla ”tulojen hankkimisen ja itseilmaisun tarve esiintyvät rinta rinnan”, ja toteaa, että erityisesti naiskirjailijat olivat tietoisia yleisöstään ja sen vuoksi pyrkivät sitä myös miellyttämään. Aikakausi suhtautui viihteeseen suopeasti, viihteelle oli yhteiskunnallista tilausta. Elokuvaloiminnan kehittymisen myötä 1920-luvulla kyse oli siis jo kerrontakehyksien monipuolistumisesta. Kirjallisen kerronnan viereen oli tulossa kuvallinen kerronta ja sitä kautta taas uusia käytettäviä kerronnan resursseja. Relanderin kaunokirjallisista teoksista muutama siirtyi valkokankaalle asti, mutta tällöin oltiin jo 1930-luvun puolella.³

On toki totta, että Relanderin teokset käyttävät vahvasti ajassa vallalla olleita romanttisen kaunokirjallisuuden resursseja. *Annis-sa ja arkkitehdissä* tiedämme jo sivulla kuusi Annin rakastuneen ja peräti kahteen mieheen eli italialaiseen upseeriin ja englantilaiseen siviiliin. Relanderin ammentamiin varantoihin on täytynyt kuulua esim. saksalaisen Hedvig Courths-Mahlerin (1867–1950) laaja tuotanto, jota Suomessa paljon luettiin. Courths-Mahler kirjoitti niin sanottuja avioliittodraamoja, joissa keskeisenä ajatuksena on avioparien vieraantumisen ja yhteisyyden jälleenlöytäminen. Courths-Mahlerin teos *Diana* oli toinen niistä romaaneista, jotka oli valittu aloittamaan Otavan uutta Tähti-sarjaa. Vuosina 1921–1928 siinä julkaistiin yhteensä 68 nidettä. Sarjan tarkoituksena oli julkaista ”sisällöltään hyvien ja viehättävien sekä ulkomuodoltaan miellyttävien romaanien” valikoimaa (sit. Tarkka 1980, 172). Tähti-sarjan kustantaminen päättyi lamakauden alkuun (Tarkka 1980, 173).

1920-luvun alussa oltiin viihteen mallinnuksen kanssa vasta alkutekijöissä. Lama aukaisi kuitenkin lopulta kotimaisen viihteen esiinmarssin. Relander oli siis eturintamassa tämän mallin omaksumisessa ja tuotannollistamisessa.

Anni ja arkkitehti on rakenteeltaan kirjemuotoinen teos. Sisärukket Annin ja jo naimisissa oleva Eva sekä heidän äitinsä kirjoittavat toisilleen. Anni ja äiti ovat Euroopan matkalla, jonka tapahtumista Anni kirjoittaa sisarelleen ja äiti tyttärelleen Evalle Suomeen. Kirjeiden alkuun kirjataan Montreux, Napoli, Pariisi tai Lontoo. Kerronnan näyttämöinä ovat keskieurooppalaiset ylemmän keskiluokan miljööt, matkustushaluisten *grand tour* -kohteet, hotellit ja pensionaatit, joissa tutustutaan korkeakulttuurin tuotteisiin ja turismin muokkaamiin kohteisiin: Forum Romanumiin, Napolin siniseen luolaan, Bois de Boulogne -puistoon Pariisin länsilaidalla, Albert Halliin Lontoossa ja niin edelleen. Teoksen päähenkilö on pienen perheen kuopus, joka hakee omaa ydinperhettään. Tätä odottaessaan hän ”kokee” tarkasti vanhemman sisarensa perheen vaihteita ja kertoo omia tuntemuksiaan kirjeiden sivuilla. Perheen keskiluokkaisuutta ei ole tarpeen epäillä; vaatteiden, ruoan, harrastotoimien kautta lukija näkee virkamiehen kotiin ja turistien huoneisiin. Teoksessa kerrotaan siskon perheen ongelmista, vieraantuvan aviopuolison tuomisesta takaisin perheyhteyteen sekä lapsiperheen ajattomista ongelmista, pikkulapsen sairastumisesta ja parantumisesta. Parantumiseen käytetään muun muassa Doverin pulveria, oopium-pohjaista lääkettä, joka oli Suomessa yleinen kuumelääke ennen Hota-pulverin lanseeraamista vuonna 1929.⁴ Kirjemuotoinen kerronta luo mahdollisuuden arkisen kotielämän ja romanttisen rakkauselämän ironisille kombinaatioille.

Kulttuurikierroksellaan oleva Anni suhtautuu ympäröivään maailmaan luottavaisin mielin. Yhteistä eurooppalaista, turvallista kokemusmaailmaa luodaan porvarillisen kehysten sisällä. Se, miten Anni nauttii ympärillään olevista kulttuuriarasteista, on osin siidoksissa siihen, miten hänen rakkauselämänsä kukoistaa.

Montreaux kuuluu olevan hyvin luonnonihana paikka. Minä en jaksa käsittää sitä. Voiko mikään paikka olla kaunis, kun sitä katselee seura-

naan äiti tai joku vanhanpuoleinen sairas herra, joka rahallisista syistä asuu täyshoitolassa eikä hotellissa. En usko. Alpit ovat kuin huonosti onnistuneet postikortit, ja Genfer-järvi kuin kokoonpuristettu lätäkkö. Ja nuo pienet kiemurtelevat polut, jotka johtavat salaperäiseen ruusu-tarhaan – kuka niitä sietää nähdä? (AJA, 12.)

Pientä alemmuudentuntoa näkyy Annin huomiossa, että pensionaattissa⁵ asutaan, koska ei oikeasti ole varaa hotelliin. Myös aiemmin mainitun Kivijärjen *Rakkaus kutsuu* -teoksen päähenkilö asuu Milanossa pensionaatissa. Kivijärven päähenkilö on pensionaatissaan kuin perheenjäsen. Kerronnan karikatyyriset hahmot muistuttavat *Annin ja arkkitehdin* henkilögalleriaa. Molemmissa teoksissa pensionaatti on kuin ydinperhe perheen ulkopuolella, sillä erotuksella että suoranaista perinteistä isänvaltaa niistä ei löydy. Anni hakee identiteettinsä osa-alueita tekemällä myös eroa meidän ja muiden välillä:

Älä lue tätä kellekään, onhan hirveän kiittämätöntä kirjoittaa näin ihmisistä, jotka olivat ystävällisesti kutsuneet meidät luokseen, mutta sinullehan voin salaa kertoa. Muuten kyllä ihailen englantilaisia paljon. He katsovat asioita suuremmasti kuin me ja heissä on ruumiin ja hengen kulttuuria. Useat suomalaiset tietävät paljon enemmän kuin he, mutta tekevät sittenkin vähemmän sivistyneen vaikutuksen. (AJA, 94.)

Kunnon matkalaisen tavoin Anni potee ajoittaista koti-ikävää. Keskiluokkainen sivistyselämä on kuitenkin opettanut, kuinka tullaan toimeen sovittujen käytöstapojen tuottamalla ylikansallisella kielellä. Lähemmäs todellista uhkaa tullaan vain kerran, kun Anni huolimattomuuttaan ja lievän seikkailuhalun ajamana ajautuu puistoon, jossa joutuu juutalaisen ahdistelemaksi. Naapuripenkillä istahtava lihava juutalainen käyttäytyy sopimattomasti ja epäesteettisesti: ”Hän siirtyi lähemmäs – hänen pehmeä valkoinen kätensä tarttui äkkiä käteeni.” (AJA, 17.) Juutalainen tarjoaa ”mitä vain”, jotta Anni seuraisi häntä hotelliinsa.⁶ Kohtaus on erikoinen, sillä se on ainoa kohtaus, jossa Anni joutuu pelkäämään muiden kansallisuuksien edustajaa. Silti tästäkin epätoivotusta tilanteesta Annin pelastaa ”ulkomaalainen” eli tanskalainen arkkitehti Berger, Annin tuleva puoliso. Tarina voi päättyä toki vain avioliittoon, viihdekir-

jallisuuden kaavasta ei ollut poikkeamista. Parasta on, kun Anni voi ”istua morsiamena Fazerilla” (AJA, 126).

Jooseppi ”keksii” työnteon, eli halu tehdä työtä

Ilmari Kiannon *Ryysyrannan Jooseppi* ilmestyi vuonna 1924. Kiannon etabloitunut asema Suomen kirjallisuudenhistoriassa on ollut eittämätön, osin tietysti jo senkin takia, että kirjailijan tuotanto on laaja. Kuudenkymmenen vuoden uraan mahtui yli kuudenkymmenen teoksen julkaiseminen. Venäjänkielentaitoinen Kianto toimi myös kääntäjänä. Se, että Kianto on kääntänyt muun muassa I. A. Gontsharovin teoksen *Herra Oblómov. Romaani maaorjuuden ajoilta* (1908), on mielenkiintoinen tieto *Ryysyrannan Jooseppia* ja sen saamatonta päähenkilöä, Jooseppi Kenkkusta, ajatellen. Herra Oblomovin hahmo kun noudattelee pitkälle vietyä ”mitäpä se hyvejää” -logiikkaa: toimettomuutta työnteon sijaan. Mielestäni Joosepin suhde työhön ansaitsee kuitenkin jotain uutta näkökulmaa. Voidaanko Joosepin kohdalla tosiaan puhua työnvieroksumisesta, vai onko hän modernimman, omasta halusta lähtevän työelämän lähteillä?

Ryysyrannan Joosepin syntyhistoriaa tarkasteltaessa on yleensä tuotu esiin kahden tavoitteen agenda: kieltolaista keskustelemisen ja kansallinen eheyttäminen sisällissodan jälkeen. Uudemmassa tutkimuskirjallisuudessa esimerkiksi Helena Hyödyn (2015) väitöskirjassa on tuotu esiin köyhyyden todenperäisyys ja se, millä tavoin kaunokirjallisuutta voidaan käyttää tällaisen yhteiskunnallisen keskustelun ja agendan ajamiseen. Väitöskirjassa Hyöty kokoaa Kiannon tuotannon julkista vastaanottoa, ja toteaa muun muassa Kenkkusen saamattomuuden keskusteluttaneen laidasta laitaan. Yleisenä syynä alueen huonoon tulokehitykseen voidaan pitää tervatulojen romahtamista ja sitä seurannutta yleistä apatiaa. Esillä on myös se pitkä historiallinen häntä, joka liittyy Kainuun alueiden ”yleisen saamattomuuden” kuvailuun. Hauskaa kyllä, Hyöty kertoo myös ”Kianto-kauhusta” eli paikallisten pelosta toimia kirjaili-

jan kanssa, ettei vaan joudu kuvatuksi seuraaviin teoksiin, kun oikeassa elämässä Ryysyrannan Joosepinkin perheen esikuva osattiin varsin tarkasti todentaa. (Hyöty 2015, 227, 236–239.) Ryysyrannan Joosepille parallellina teoksena on pidetty Joel Lehtosen *Putkinotkoa* vuosilta 1919–1920. Tiettyä samankaltaisuutta teosten päähenkilöistä Lehtosen Juutas Käkriäisestä ja Kiannon Jooseppi Kenkusesta toki löytyy, niin toimettomuuden kuin kotipolttoisen viinan valmistuksen ja salamyynnin kuvailusta.

Kuvitteellisessa Rämäsärannan Petkelkylässä, Kainuussa, Jooseppi Kenkkunen ja tämän perhe, pyrkivät selviämään arjesta ja saavuttamaan sitä taloudellista tasapainoa, jota voisi kaikkien perheiden kuvitella tavoittelevan: suojaa, ruokaa ja toivoa tulevasta. Jooseppi on laajan lapsilauman isä, jonka arkitekoja leimaa tietynlainen ”henkinen laiskuus” eli kykenemättömyys tarttua työhön ja toimeen. Tästä järjenvastaisimpia oblomovilaisia esimerkkejä ovat rikkinäiset ikkunat, joita ei korjata, ja luhistunut uuni, jota ei myöskään saada kuntoon. Kiannon kuvaamana ”ikkunat auki Eurooppaan”, 1920-lukuun liitetty hokema, saa ironista ja surrealistista syvyyttä Joosepin tuvan ikkunoita kuvailtaessa: ”Kolme on akkunaa, mutta oi niiden ruutuja, laskette pian yhdeksän päreillä ja rievuilla tukittua kehystä.” (RJ, 12.)

Kianto kuvaa pienviljelijäperheen auttamattoman ankeaa arkea, jota pyritään pyörittämään esimerkiksi metsätöillä. Halkourakka kunnan kanssa on perustoimeentulon takeena. Joosepin suunnitelma toimeentulon turvaamiseksi alkoholin myynnillä lähtee oman ja naapureiden tarpeen tyydyttämisestä ja muuttuu trokaukseksi kuin varkain. Uuden ja nuoren vallesmannin Carolus Koskelinin tapaminen muuttaa Joosepin elämää. Carolus on sivistyneistön edustaja, mutta sydämellinen ihminen: ”Siunausta tämä herra siis enempi levitti kuin kirousta, sydämellisesti hän hyvästeli köyhtyneiden talojen surunpainamia emäntiä ja karkeille isännille tarjosi tupakat ja kyydityksistä reilusti suoritti mitä vaadittiin.” (RJ, 105.) Yhtä sydämellinen ei ole kommunistiagentti, joka värvää Jooseppia riveihinsä. Jooseppi päättääkin ryhtyä agentin avuksi, mutta peruu ryhtymisensä yhden yön nukuttuaan, unensa järkyttämänä.

Lehmän kuolema horjuttaa taloutta. Tilalle saadaan kunnan lehmä, josta kuitenkin ei oikeaa apua heru, sillä lehmälle sopivan ruoan puutteen takia Rinsessa ajetaan metsään syömään, ja siellä se sitten hukkuu puroon. Jooseppi jää lopulta kiinni salapolttotoimintaan, mutta tuomitaan ”ehdonalaiseen vapauteen”, koska linnatuomio johtaisi siihen, että köyhä kunta joutuisi elättämään laajan perheen vankilassaolon aikana.⁷ Joosepin elämään mahtuu vielä myös itse presidentin tapaaminen ja näin lukijalle esitellään luokkaerojen ääripäitä. Tätä seuraavien katovuosien aikana perheen tilanne pahenee ja lopulta Jooseppikin kuolee arkisesti puunkaadossa. Lopussa kuvataan unen valtakuntaa, tuonpuoleista, jossa Pyhän Ukon kuultavana Jooseppi vielä käy. Tarkan synnäyksen jälkeen Jooseppi pääsee Taivaaseen, kultaisten pahkakuppien ääreen.

Kiannon tyyllinen tavamerkki on laaja sanallinen variaatio. Usein sanavalintojen kautta ilmaistaan ironista suhtautumista, kuten edellä kultaisien pahkakuppien ja taivaansalien rinnastamisessa. Samaa ironiaa löytyy myös kotipolttaisen alkoholin kuvauksessa, joka eri tilanteissa on joko ”ruislikööri” tai vaikkapa ”maisemashampanjaa”. Ruisliköörin valmistuksen ja myynnin kuvauksen taustalta on luettavissa myös järkyttynyt ja ironinen ajatus siitä, kuinka agraarisesti leimatun hyödykkeen tekotapa, joka iankaikkisesti oli koettu kuuluvan maaseudulla kaikille kykeneville, ilman pidäkkeitä, oli nyt yllättäen laiton. Kun Jooseppi päättää ryhtyä viinan tekoon, on yhtenä pontimena ajatus siitä, että hän haluaa saada selville, miten ”kaukaaviisaat” eli ylempiluokkaiset hallitsevat oman kohtalonsa. Mikä heidän suhtautumisensa on työhön? Mistä parempiosaisien onni ja kyky kumpuaa? Toimettomuuden ajatukseen saadaan lisäsyvyyttä, kun tarkastellaan näitä Joosepin pohdintoja parempiosaisista eräänlaisena henkilökohtaisena kehitystehtävänä. Se on Joosepille tehtävä, jonka ratkaisemisessa häneltä ei sisäistä motivaatiota puutu.

Kianto kuvaa kotipolttaista alkoholia myös yläluokan halun näkökulmasta: kotipolttoiselle on kysyntää erityisesti ylempien luokkien keskuudessa ja osin siksi Jooseppikin sitä myyntiin valmistaa. Vallesmannin luona käydessään Jooseppi saa lääkärin ”koti-

lääkkeeksi” määräämää apteekkispiritusta. (RJ, 234.) Kieltolakia vastustamaan muuten järkevän oloisesta vallesmannista ei ole, sillä hänen mielestään ”[e]i kieltolakia kannata kumota – silloinhan raittiushullut suuttuvat” (RJ, 236). Jooseppi käyttää ainetta pääasiassa hallitusti. ”Viinanhimon” kuvaaminen on varattu niihin tilanteisiin, joissa yläluokkaiset pyrkivät pääsemään käsiksi aineeseen, mutta kuitenkin niin, että eivät itse jää kiinni laittomuuksista. Joosepin maailmassa alkoholin lääkinnälliset ulottuvuudet korostuvat: viinaa juodaan, jotta tulisi sairautta parantava olo. Joosepin suhde alkoholiin ei ole addiktin suhde, toisin kun parempiosaisen. Tarve on Joosepilla välineellistä ja taloudelliseen selviytymiseen liittyvää; samalla hänelle havainnollistuu jotain ylempiluokkaisten elämään liittyvistä haluista.

Illusioneiden esikuvat ja ahdistavat kuilut: mitä moderni ihminen haluaa?

Hagar Olssonin romaani *Mr Jeremias söker en illusion*⁸ julkaistiin vuonna 1926. Olssonin ura oli alkanut vuonna 1916 *Lars Thorman och döden* -teoksella. *Mr Jeremias söker en illusion* oli siis jo viides julkaistu teos. Rakel Kansasen suomennos *Mr Jeremias etsii illusionia* ilmestyi heti seuraavana vuonna. Kirjassa on Wäinö Aaltonen kubistinen kuvitus. Kansikuvassa on esillä nuoren miehen kasvot ja sen lisäksi päähenkilön kasvot ovat kuvattuna aina jokaisen jakson alussa, nuoren miehen kehityskertomusta mukailten: kasvokuvat ikääntyvät jakso jaksolta. Kubistiselle taiteelle ominaisesti kohde ikään kuin hajotetaan osiin ja kootaan uudelleen pelkistyneesti – jonkinlaiseen elämän hajottamiseen ja uudelleen koontiin päähenkilönkin kuvaus tässä teoksessa mielestäni pyrkii.

1920-lukuun liitetty uuden modernin maailman esiinmarssi ei ollut yksinomaan haltioitunutta ja iloista. Uuteen moderniin maailmaan kuului myös nouseva maailmantuska. Jo pelkkä teknistyminen ja kaupungistuminen loi tarvetta uudelle maailmankuvalle. Mikko-Olavi Seppälän (2016, 188) sanoin: ”Suhteellisuusteorian

ja piilotajunnan keksiminen järkyttivät olemassaolon perusteita ja avasivat uusia näköaloja, suorastaan ahdistavia kuiluja.” Suhteellisuusteorian isän Albert Einsteinin ja piilotajunnan esittelijän Sigmund Freudin lisäksi Suomessa luettiin Oswald Spenglerin *Länsimaiden perikatoa* (1918–1922), jossa pyrittiin osoittamaan, että kulttuurit ovat elävän eliön kaltaisia järjestelmiä. Niissä käydään läpi tietyt kehitysvaiheet ja lopulta kuollaan. Hänen mukaansa tälle kehitykselle on ominaista tietty säännönmukaisuus, joka toistuu kaikissa menneissä, nykyisissä ja tulevissa kulttuureissa. (Spengler 1961, 96–97.) Tätä Olsson on laittanut Jeremiaan pohtimaan, ja sitä Aaltonenkin on kubistisella kuvituksella alleviivannut.

Sammuminen on minussa alkanut, olen kolmenkymmenen vuoden vanha, nyt mennään alamäkeä, kaikki mielettömät toiveet ovat ennakolta tuomitut. Loiste käy yhä niukemmaksi, yhä harvinaisemmaksi. Katsonko sisälle itseeni, niin tahtoisin, jos voisin, rukoilla Jumalaa, ettei minun tarvitsisi nähdä, ja katsonko jonkun toisen silmään, näen saman: tuhkaksi muuttumisen. Silmä sammuu, ja oliot, näyt, tunteet sammuvat. Kuka kohottaa käsivarteni tekoon, kun näen tomun jo ennen, kuin olen nähnyt kukan puhkeavan ummusta, raunion, ennenkuin olen nähnyt rakennuksen kohoavan. (MJEI, 57.)⁹

Jeremiaksen valitusvirsi, jeremiaadi, kulkee illuusiosta toiseen. Ammattiuraansa kauan etsittyään päähenkilö päättyy hakemaan elämänsäsalta antikkvariaatin pitäjänä, jonka erityisalaksi tulevat Emanuel Swedenborgin, ruotsalaisen tiedemiehen ja mystikon, tekstit 1700-luvulta. ”Tässä olen löytänyt todellisen itseni, hän ajatteli ja katseli ihastuneena uutta naamiotaan.” (MJEI, 69.)

Ammatin löytäminen ei kuitenkaan rauhoita Jeremiaasta. Elokuvatatterissa¹⁰ hän tarkkailee elokuvayleisöä. Kun hän näkee yleisön joukossa esimerkiksi tehtaantytön ja sen, miten tytön häikäistynyt katse muuttuu apeaksi elokuvaesityksen jälkeen, hän miettii onnen ja totuuden osuutta elämän merkityksellistämisessä.

Miten tolkutonta haha haa! Pelastaa ihmisiä muka pettämisellä! Minkä arvoista on sellainen onni – valehäikäisy, joka päivän valoon tultuaan tekee totuuden kaksinverroin katkeraksi. Ei, opettaa ihmisiä näkemään totuus sellaisenaan, ilman kaunistelua, ja tunnustaa se, tynnesti, asiallisesti, niin kuin tunnustaa ilman, jota hengittää, ja maan, jonka kama-

ralla seisoo, kysymättä, tuoko ilma tai maa onnea vaiko onnettomuutta. Ilma ei ole balsamia, maa ei ole mannaa – sillä hyvä. (MJEI, 78.)¹¹

Ajalle ominaista koneromantiikkaa löytyy kaupunkielämän reklaamivaloista, hektisistä liikennevälineistä ja tietysti Jeremian kohtalosta. Hän jää auton alle ja kuolee. Jeremiaan odottama sähkösanoma on ilmoitus siirtymisestä toiseen ulottuvuuteen, kuolemanjälkeiseen todellisuuteen. Kuoleman lautturi on muuttunut lentokoneen¹² lentäjäksi ja kuolemakin on vain illuusio. Teos päättyy sanoihin: ”Nyt alkaa seikkailu! Alkusoitto on loppunut! Oo, mitä vauhtia... hu-i-i-i.” (MJEI, 115.)¹³

Mr Jeremiaan takakannessa Tulenkantajiin lukeutunut Olavi Paavolainen¹⁴ toteaa, että teos on ”pohjoismaissa ainoa proosateos, jossa on uusi taiteellinen näkemys ja käsittelytapa on täysin johdonmukaisesti toteutettu. Se on puhtainta ylirealismia”.

Pari vuotta *Mr Jeremiaan* ilmestymisen jälkeen eli vuonna 1928 ilmestyneessä Mika Waltarin *Suuressa illusionissa* kierrätettiin siis jo ajassa esillä olleita aiheita. Waltarin oman, kuuluisaksikin tulleen itsekritiikin kärki on myös tässä ajatuksessa: Waltarin mielestä hänen romaanistaan on luettavissa tiettyä lapsekasta kehittämättömyyttä. Tiettyä pinnallisuutta löytyy Waltarin mukaan myös esimerkkien suorasta palvonnasta (Michael Arlenin *The Green Hat*, 1924, suom. *Vihreä hattu*, 1925), mutta hän arvostaa itse teoksesseen sitä, että se kertoo jotain ajankuvasta ja impressioiden tallentumisesta. (Waltari 1995, 5–9.)

Olsson oli perustanut jo vuosikymmenen alussa modernismia edustavan *Ultra*-kulttuurilehden yhdessä Elmer Diktoniuksen kanssa. Artikkeleista osa oli ruotsinkielisiä, osa suomenkielisiä. Kaksikielisenä sen tavoitteena oli suomen- ja ruotsinkielisten kirjailijoiden yhdistäminen, ja tätä tavoitetta toteutettiin myös Olssonin kirjallisessa salongissa. Vuonna 1928 perustettu *Quosego*-lehti, johon suurin osa *Ultran* kirjoittajista siirtyi, poikkesi kuitenkin *Ultrasta* sikäli, että siltä puuttui kansainvälinen tavoite ja se oli yksinomaan ruotsinkielinen. Katriina Kajannes (2009) muistuttaa, että Olssonin tulevaisuudentoiveiden ja utopia-ajatusten taustalla on vahva usko siihen, että henkilön oma aktiivinen pyrkimys uuden identi-

teetin luomiseen on tärkeä osa uuden, oikeudenmukaisemman maailman luomisessa. 1920-luvun kaunokirjallisissa varannossa saatettiin käyttää myös varsin perinteisiä, jopa raamatullisia vertauskuvia. Vuosikymmenen lopussa ilmestyneen Unto Karrin *Sodoman* alussa kuvataan ”puuterin ja jazzin ja luvattoman rakkauden kiellettyä maailmaa” (Karri 1929, 20), jonka kansalaiset elävät epätoivoista elämäänsä, kuin näyttämöllä:

Lapset varttuvat, vastustamattomat halut alkavat vetää heitä elämän tulympyrään. Häikäisevinä ja kauniina he saapuvat konserttisalonkeihin, teatterilavoille. Esittävät, itkevät ja nauravat, ja katsomo ihastuu heidän muotojensa henkeä ahdistavaan ihanuuteen. Mutta silloin on piru jo työtään tekemässä. Naisäänen vietteleminä karkaavat miehet kauneimman ympärille. Alkaa epätoivoinen taistelu. (Karri 1929, 21.)

Otavan Kirjallisessa Kuukausilehdessä Karrin romaania kuvataan sen uskon todistuksena, että ”nykyinen ’Sodoma’ sulattaa kuonan, että ratkaiseva murros lähestyy ainakin Euroopan henkisessä elämässä”.¹⁵

Mitä 1920-luvun romaani halusi?

Perusajatuksenani on tässä ollut tarkastella kaunokirjallista 1920-lukua jossain määrin totutusta poikkeavalla teosvalikoimalla. Relanderin kautta saatoin osoittaa, miten keskiluokkaiset tavoitteet eurooppalaisesta elämänmuodosta tulivat muun muassa viihdekirjallisuuden kautta lukijoille tutuiksi – eivät ehkä ihan korkeakirjallisten tavoitteiden mukaisesti, mutta vähintäänkin lukevaa kansaa onnistuneesti ohjaten. Relanderin henkilöissään esiintuomaa vieraaseen ympäristöön liittyvää sopeutumisen kykyä on kuvattu äärimmäisen kevyeksi ja helpoksi toteuttaa. Tämä helppous saavutetaan muun muassa ”pelottomalla” kerronnalla suurista eurooppalaisista kulttuuri- ja turistikohteista. Päähenkilö Anni on eurooppalainen, jolle suurta uhkaa voi edustaa vain epäesteettinen juutalainen.

Rene Girard (1966) puhuu ”mimeettisestä halusta” ja tarkoittaa sillä sitä jäljittelyä, jonka kautta pyrimme saavuttamaan halumme

kohteen. Mimeettisen halun käsitteen liittäminen niihin eri sosiaali-
luokkiin, joiden pariin Relanderin, Kiannon ja Olssonin teokset si-
joittuvat, tuottaa mielenkiintoisia huomioita aikakauden haluista ja
niiden kohteista.

Relanderin romaanissa Annin halun kohteena on onnistuminen
avioliiton solmimisessa; se on jotain, mitä Eva-siskon maailmas-
ta voisi haluta itselleen. Annin maailmassa, ja viihdekirjallisuuden
kaavan mukaan, se suurin ja tavoiteltavin elämänkampailu kun tu-
lee oikean ja soveliaan puolison valinnasta. Anni ei pohdi sitä, onko
valitun sulhasen luokka-asema sovelias, mutta muita kuin oman tai
ylemmän luokan edustajia ei yksinkertaisesti näköpiiriin tule eikä
heitä esitellä. Raja-aitaa aivan ylempiin luokkiin vedetään siinä,
että Annin pahin kilpailija on konsulin tytär, epäluotettavalta tuntu-
va Greta Koivu. Gretalla on varaa asua ”tietysti hienoimmassa ho-
tellissa” (AJA, 14). Greta myös osoittaa kiinnostustaan arkkiteh-
tiin. Viihdekirjallisuuden tarjoamat vaihtoehdot ovat tarkkaan ra-
jattuja.

Oikean puolison valinta taas on kaikkea muuta kuin mihin Joo-
seppi elämänsä perustaa. Sen sijaan juuri Joosepin toive ”kaukaa-
viisaiden” maailman hahmottamisesta tuntuu jäljittelevältä, mi-
meettiseltä yritykseltä saavuttaa jotain, minkä avulla pystyisi rat-
kaisemaan arjen ongelmat. Vaikka Jooseppia voi pitää henkisesti
laiskana, on hän kuitenkin antisankariudessaan äärimmäisen pidet-
tävä ja rehellinen henkilöahmo. Kianto on luonut jotain helpos-
ti rakastettavaa, sillä Joosepin taustalla on sellaisten kokemusten
suma, joka johtaa lukijan tuntemaan voimakasta empatiaa Joosep-
pia kohtaan. Kirjailijan tai lukijan halu voisikin tekstissä kohdistua
köyhien yksinkertaiseen, mutta jossain määrin ihailtavaan elämään,
jossa keskiluokkaisten arvot toimivat uhan asemassa – kuten tässä
ylempiluokkaisten epäterveeksi kuvattu viinanhimo. Kun Jooseppi
kuolee, tulee kirjailija vyöryttäneeksi Joosepin päälle laajan empa-
tian aallon. Miksi Jooseppi ei saa onnistua eläessään?

Entä Olssonin Jeremias? 1920-luvun alun Suomessa oli nähtä-
vissä laajentunutta sivistymisen tarvetta, ja siihen vastattiin muun
muassa kieliä opiskelemalla. Englannin kielen saattoi suorittaa osa-

na ylioppilaskirjoituksia jo vuonna 1919 (Birkstedt 2004, 476). Helsingin yliopiston ohella korkeinta sivistystä saattoi nyt hakea myös vuonna 1918 perustetusta Åbo Akademista sekä Turun Suomalaisesta yliopistosta, joka perustettiin vuonna 1920. Koulutus ja sivistys olivat osa modernin ihmisen mielenmaisemaa. Olssonin Jeremias vaikuttaa varsin kouluttautuneelta pohdintoissaan. Jeremiaalle myös työpaikkojen saaminen on helppoa. Olsson pystyy luomaan ”luokattomalta” tuntuvan miljöön, jossa yksilöt toimivat sulassa sovussa. Kouluttautuneisuus tulee kuitenkin esiin kuin vahingossa, esimerkiksi kun bussissa matkustava Jeremias järkyttyy vieressä istuvan matkapahoinvoinnista ja ottaa ahdistuksissaan osaa keskusteluun sivistyssanalla; muut kuulijat luulevat hänen kiroilevan. Lea Rojola (2009) on kuvannut ”sivistyneestä käymisen” hankaluutta kaunokirjallisuudessa 1900-luvun alussa – Jeremias yrittää käydä ”sivistymättömästä” ja saa kokea sen olevan yhtä vaikeaa.

Olssonin kuvaamat ihmisen ongelmat ovat moderneja. Tiedon lisääntyminen, oli se sitten Spenglerin tai Freudin aikaansaamaa, näyttää tuovan tuskaa. Olof Enckell (1949, 67) on kuvannut *Mr Jeremiaan* intellektualismia steriiliksi: se kohdistuu kaikkeen, ei vähiten itseän. Jeremiaan halu onnellisuuteen on kiihkeää ja illusioiden puhkeaminen tuskallista. Jeremiaan kohdalla ei siis kyse ole enää Annin kaltaisesta keski- tai ylempiluokkaisen ydinperheen antaman turvan hakemisesta tai Joosepin tapaan raa’an toimeentulon pyrkimyksistä, vaan halusta eksistentiaaliseen onnellisuuteen. Se on kuitenkin halu siinä missä Annin halu onnelliseen avioliittoon tai Joosepin halu tietää, mistä parempiosaisen onni kumpuaa.

Girardin (1961) ajatus mimeettisestä halusta pitää sisällään myös väkivallan uhan. Annin halun toteutumista uhkaa sulhasen rakennustyömaalla kohtaama onnettomuus. Onko Bergeristä enää puolisoiksi – tämänkö minä oikeasti halusin? Joosepin halua uhkaa itse kuolema, joka Kiannon kertomana toteutuessaan kuitenkin parantaa Joosepin asemaa maanpäälliseen elämään verrattuna. Taivaalliselle työmaalle päästyään Jooseppi määrätään riihen tappamiseen eli puintiin, ja näin nälän kanssa kamppailut Jooseppi saa puida paljasta vehnää iänkaikkisesti. Halun kohde – parempiosaisen

helpompi elämä – ja halun edellyttämä töisevä iänkaikkisuus on yhdistelmänä mielenkiintoinen ja epätoivoinen.

Jeremiaan halun katkaisee niin ikään onnettomuus:

Hänet vietiin pois, ei tiedetty minne. Toiset väittivät hänen kuolleen. Hän kuoli silmänräpäyksessä, he sanoivat, toiset tiesivät kertoa, että toinen sääri oli mennyt poikki, ei muuta, mutta toiset sanoivat, että hän oli säilynyt vahingoittumatta, ikään kuin ihmeen kautta. (MJEI, 109.)¹⁶

Tapahtuneen monitulkintaisuus hämmentää. Lukijaa valistetaan kuitenkin lopuksi siinä missä Jeremiaastakin: kuolema on vain illusioni.

Käsiteltyissä teoksissa kaikki haluavat lääkityä puutettaan. *Annissa ja arkkitehdissä* Doverin pulveri on merkki siitä, miten perhe-elämän arki voi olla eurooppalaisittain koristeltua, vaikka itse lääketettä käytetäänkin vain kuumepotilaan olon kohentamiseen. *Ryysyrannan Joosepissa* puutteen parantamiseen käytetään ruislikööriä. *Mr. Jeremias* hakee apua illusioiden rikkoutumisen sietoon korostamalla ankaraa pohdintaa. Ristiriitaisuus on kuitenkin kaikilla läsnä, kuten aluksi lainaamassani nuoren naisen uneen hiipineessä kokemuksessa, jossa juna vie pois kotoa. Modernin elämän uudet mahdollisuudet voivat olla jotain hyvää ja haluamisen arvoista, mutta samalla myös uhkaavaa ja hirviömäistä.

VIITTEET

¹ Bagheera-pantterin hahmo on tuttu mm. Rudyard Kiplingin *Viidakokirjasta* (1894).

² Teos tehtiin lastentautien erikoislääkärin, Allergiasairaalan perustajan Zaida Eriksson-Lihrin kanssa.

³ Tunnetuin Relanderin filmatisoinneista oli *Poikamieskerhon holhokki*, joka ilmestyi alkujaan 1937, ja *Poikamiesten holhokki* -elokuva seuraavana vuonna. Myöhemmin vuonna 1949 filmisoiittiin myös Relanderin *Voitto- ja tappiotili* (1943) elokuvaksi *Sinut minä tahdon*.

⁴ Hota-pulverin käytön yleisyys johti siihen, että käyttö huomioitiin myöhemmin jopa elinkustannusindeksiä määriteltäessä (Seppovaara 2004, 164).

⁵ E. M. Fosterin *A Room with a View* (1908) kuvastaa myös pensionaattien yleisyyttä ja luokkasidonnaista käytännöllisyyttä – valittu asiakas-kunta loi turvaa.

⁶ Yhteinen paheksunnan ja syntipukkiuden kohde 1900-luvun alun Euroopassa. Lisää kaunokirjallisuuden suhtautumisesta juutalaisuuteen esim. Hanski 2006.

⁷ Kianto jatkoi kieltolain rappioittavan vaikutuksen käsittelyä, kun *Kohtuullisen Hutikan Pyhä veljeskunta* -teos ilmestyi seuraavana vuonna eli 1925.

⁸ Teoksen kansilehdellä sen nimi on lyhennettynä *Mr Jeremias!* sekä nimiösivulla *Mr Jeremias*.

⁹ ”Slocknandet har begynt för mig, jag är trettio år, det bär nedåt, alla dåraktiga förväntningar äro dömda på förhand. Glansen blir allt mera sparsam, allt mera sällsynt! Blickar jag in i mig själv, ville jag, om jag kunde, bedja Gud att inte behöva se, och blickar jag in i en annans öga, ser jag detsamma: förvandlingen till stoft. Ögat slocknar, och tingen, synerna, känslorna slockna. Vem lyfter minn arm till handling, när jag ser stoftet redan innan jag sett blomman spricka ut, gruset redan innan jag sett byggnaden resa sig?” (MJSEI, 53.)

¹⁰ Markus Raution *Broadwaylta ja Hollywoodista* (1929) summaa hyvin aikakauden elokuva-estetiikan luomaa kaunokirjallista ”valehäikäistymisen” tulosta. Teoksen novellit ovat alleviivaavan Hollywood-keskeisiä.

¹¹ ”Vilket nonsens, ha ha ha! Att frälsä människorna genom ett bedrägeri! Vad är en sådan lycka värd – ett falsk sken som gör sanningen dubbelt så bitter, när den kommer i dagen. Ne, lära människorna att se sanningen sådan den är, utan försköning, och att erkänna luften som man andas och jorden som man står på, utan att fråga, om luften och

jorden bringa en lycka eller olycka. Luften är icke balsam, jorden är icke manna – därmed väl.” (MJSEI, 73.)

¹² Koneromantiikka korreloi aikakauden uusien innovaatioiden ja niiden arkipäiväistymisen kanssa. Esimerkiksi lentoliikenteen yleisty- mistä Suomessa vei eteenpäin vuonna 1923 perustettu Aero Oy (myö- hemmin Finnair).

¹³ ”Nu börjas äventyret! Nu är förspelet slut! Å, vilken fart – hu-i-i-i.” (MJSEI, 104.)

¹⁴ Olavi Paavolaisen aikauslehtiartikkelinmuotoista ”Helsinki by Night (1929) psykodraamaa voisi pitää ”tyypillisenä” kokeellisena yritykse- nä. Kuvakollaasimainen kokonaisuus korostaa Helsingin moderniutta, jossa ainoita muinaismuistoja ovat lapset ja lutikat (Paavolainen 1929, 41). Lisää Paavolaisesta ja muista tulenkantajista mm. Panu Rajalan teoksessa *Tulisoihtu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä* (2014).

¹⁵ ”Nykyaikainen romaani – suuri ja kiintoisa” (tekijää ei nimetty) vuo- den 1929 ensimmäisessä numerossa.

¹⁶ ”Han fördes bort, man visste icke vart. Några påstodo att han var död, han dog ögonblickligen, sade de, andra visste berätta, att ena be- net var avskuret, ingenting vidare, men somliga sade att han var os- kadd, som genom ett under.” (MJSEI, 100.)

KOHDETEOKSET

Kianto, Ilmari (1994/1924) *Ryysyrannan Jooseppi. Köyhälistötarina Suo- mesta*. Helsinki: Otava. [= RJ]

Olsson, Hagar (1926) *Mr Jeremias söker en illusion*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag. [= MJSEI]

Olsson, Hagar (1927/1926) *Mr Jeremias etsii illusionia*. Suom. Rakel Kansanen, kuv. Väinö Aaltonen. Helsinki: WSOY [= MJEI]

Relander, Anna Inkeri (1921) *Anni ja arkkitehti*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto. [= AJA]

LÄHTEET

- Bagheera [Kivijärvi, Erkki] (1928) *Rakkaus kutsuu. Nuoren naisen romaanin*. Helsinki: Otava.
- Birgstedt, Johanna (2004) ”Suomalaisen englanninopetuksen lyhyt historia”. Teoksessa Terttu Nevalainen, Matti Rissanen & Irma Taavitsainen (toim.), *Englannin aika. Elävän kielen kartoitusta*, s. 473–490. Helsinki: WSOY.
- Enckell, Olof (1949) *Den unga Hagar Olsson*. Helsingfors: Söderströms & C:0 Förlagsaktiebolag.
- Girard, Rene (1966/1961) *Deceit, desire and the novel. Self and other in literary structure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hanski, Jari (2006) *Juutalaisvastaisuus suomalaisissa aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa 1918–1944*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Haanpää, Eeva-Liisa (1994) Naimisiin – vai olenko minä ruma? Bagatelli erään genren historiasta. Teoksessa Ritva Aarnio (toim.), *Liisin ystäväkirja*, s. 15–19. Helsinki: R. Aarnio.
- Hyöty, Helena (2015) ”*Toiset rakastavat, toiset vihaavat.*” Ilmari Kiannon tuotannon julkinen reseptio Suomessa. Acta Univ. Oulu B 131. Oulun yliopisto.
- Kajannes, Katriina (2009) ”Constructing a cult of a new humanity in expressionism – the case of Hagar Olsson”. Teoksessa Ritva Hartama-Heinonen, Irma Sorvali, Eero Tarasti & Eila Tarasti (toim.), *Kielen ja kulttuurin saloja. In honorem Pirjo Kukkonen*, s. 89–99. Imatra: Helsinki: International Semiotic Institute & Semiotic Society of Finland.
- Kaartinen, Aija (2011) *Kansan raittiudeksi ja kotien onneksi. Naisten kieltolakimielipiteet ja toiminta kieltolain puolesta ja sitä vastaan*. Helsinki: SKS.
- Karri, Unto (1929) *Sodoma*. Helsinki: Otava.
- Kekkonen, Jukka (1999) *Suomen oikeuden historiallisia kehityslinjoja*. Helsinki: Helsingin yliopiston oikeustieteellisen tiedekunnan julkaisut.
- Köyhäinhoitolaki ja kerjäämistä koskevat vaivahoitoasetuksen säännökset* (1922) Toim. Iivar Ahava. Porvoo: WSOY.

- Kivijärvi, Erkki (1928) *Rakkaus kutsuu: Nuoren naisen romaani*. Helsinki: Otava.
- Lindström, Aslak (2001) ”Tie oppivelvollisuuden säätämiseen”. Teoksessa Martti T. Kuikka, Aslak Lindström, Erkki Merimaa & Pekka Elo (toim.), *Koko kansan koulu – 80 vuotta oppivelvollisuutta*, s. 15–100. Jyväskylä: Gummerus.
- Närhi, Eeva-Maria (1996) *Suomalaista sukunimikäytäntöä*. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Paavolainen, Olavi (1929) ”Helsinki by Night”. *Aitta* 3:12, 34–43.
- Rajala, Panu (2014) *Tulisoihitu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä*. Helsinki: Otava.
- Rojola, Lea (2009) ”Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina”. Teoksessa Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin & Lea Rojola, *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*, s. 10–38. Helsinki: SKS.
- Seppovaara, Juhani (2004): *Muistojen markkinoilla. Sinivalkoisen arjen klassikot*. Helsinki: Otava.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2016) *Suruton kaupunki. 1920-luvun iloinen Helsinki*. WSOY: Helsinki.
- Spengler, Oswald (1961/1918–1921) *Länsimaiden perikato: Maailmanhistorian morfologian ääriä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sulkunen, Irma (1986) *Raittius kansalaisuskontona. Raittiusliike ja järjestäytyminen 1870-luvulta suurlakon jälkeisiin vuosiin*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Tarkka, Pekka (1980) *Otavan historia. Toinen osa 1918–1940*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo Kari (1996) ”Suomalainen elokuvatuotanto 1907–1935: taustaa ja tosiasioita”. Teoksessa Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilмография. Osa I*, s. 41–54. Helsinki: Editia.
- Waltari, Mika (1995/1928) *Suuri Illusio*. Porvoo: WSOY.

Kukku Melkas

1930-LUKU: HUOJUVA AIKA

F. E. Sillanpään *Nuorena nukkunut*,
Maria Jotunin *Huojuva talo ja Elsa Soinin Uni*

1930-lukua luonnehditaan yleisesti vastakohtien vuosikymmeneksi. Sen alkaessa Suomi, muun maailman mukana, kärsi vuonna 1929 alkaneesta ennennäkemättömästä lamasta. Kun vuosikymmenen päättyi sotaan vuonna 1939, oli sitä ennen ehditty jo uuteen nousukauteen: kieltolaki oli kumottu 1932, elokuvakulttuuri kukoisti, vuoden 1940 olympialaisiin valmistauduttiin. Suomessakin, osana euroopanlaajuista liikehdintää, äärioikeisto lisäsi suosiotaan vuosikymmenen mittaan. Kolmannen valtakunnan nousu synnytti kauhua ja ihailua, jotka tallentuivat esimerkiksi aikalaiskirjailija Olavi Paavolaisen 1936 ilmestyneeseen matkakirjaan *Kolmannen valtakunnan vieraana*.

Vuosikymmentä halkovia vastakkainasetteluja alettiin nimitää kulttuurikriisiksi. Historiantutkija Heikki Mikkeli on kriisiä eritellessään jaotellut sen neljään eri osa-alueeseen, jotka limittyvät keskenään: kirjallinen, teologinen, yhteiskunnallinen ja filosofinen eli maailmankatsomuksellinen kriisi. Kirjallisessa kriisissä oli kysymys kamppailusta ja neuvottelusta siitä, mikä olisi moraalisesti ja siveellisesti hyväksyttävää kirjallisuutta. (Mikkeli 1996, 128–130.) Osapuolet asettuivat joko konservatiivien tai individualistisen ihmiskuvan puolesta kirjoittavien liberaalien puolelle. Keskusteluihin ottivat osaa eri kriitikkoryhmittymien ja kirjailijoiden lisäksi erityisesti teologit, joiden maailmankuva järkkyy maallistumisen myötä.¹ Kirjallisuuden, etenkin korkeakirjallisuuden, nähtiin osallistuvan aktiiviseen kamppailuun siitä, millainen maailman tuli olla. Siksi sen ympärillä käytiin jatkuvasti myös kiistoja.²

Kirjallisuudessa kahtiajakaja ja mustavalkoisuuksia paitsi purettiin myös tarkasteltiin kriittisesti: Minkälaisiin paikkoihin avio-
liitto- ja rakkauskäsitykset sekä niiden tuolloiset muutokset asette-

livat ihmisiä? Millaisia kulttuurisia kiistoja ja keskusteluja herätti F. E. Sillanpään *Nuorena nukkuneen* (1931) päähenkilö, palvelustyttö Silja Salmelus? Miksi Maria Jotunin yksi pääteos, 1930-luvulla kirjoitettu *Huojuva talo*, ilmestyi vasta vuonna 1963? Mitentä ajanviettekirjallisuus, virkistysromaaniksikin nimetty Elsa Soinin *Uni* (1930), kommentoi uuden ajan moraalikäsitteitä? Kirjallisuus kertoo, että maailmaa ei voi jakaa kahtia mistään kohtaa, mutta sen ”sisällystä ja viittausta meidän on lupa ja alati pakko tutkia”, kuten *Nuorena nukkuneen* kertoja tarinansa loppuksi kehottaa lukijoitaan tekemään (NN, 357).

Sillanpään Silja ja luokkarajat ylittävä romanssi

1930-luku synnytti ja ehti kanonisoidakin yhden suomalaisen kirjallisuuden suurista romaaneista: F. E. Sillanpään *Nuorena nukkunut*, joka toi Suomeen ensimmäisen ja toistaiseksi viimeisen kirjallisuuden Nobel-palkinnon vuonna 1939. *Nuorena nukkuneen* päähenkilö on nuori piikatyttö Silja Salmelus, ja päähenkilöhahmon mukaan nimettiin romaanin lukuisat käännökset³ sekä vuonna 1956 valmistunut Jack Witikan ohjaama elokuva *Silja – nuorena nukkunut*.

Sillanpään romaanin alaotsikko – *eli vanhan sukupuun viimeinen vihanta* – korostaa sukutarinaa ja nostaa yksilön edustamaan suurempaa joukkoa. Romaani jakaantuu kahteen osaan, isän ja tyttären tarinaan. Sillanpää varioi jo *Hurskaasta kurjuudesta* (1919) alkanutta aihepiiriä, jossa hän pyrkii valottamaan köyhän maalaisväen elämää ja sitä kautta Suomen sosiaalishistoriaa, mutta myös analysoimaan esimerkiksi sisällissotaan johtaneita syitä. Kirjailija oli edellisessä pienoisoromaanissaan *Hiltu ja Ragnar. Kertomus kahdesta ihmislapsesta* (1923) hyödyntänyt sivistyneistöpojan ja palvelustyttö välisestä suhteesta kuvaamaan yhteiskuntaluokkien välisiä kuiluja ja valta-asetelmia. (Ks. Melkas 2009, 123–129.) Molemmissa teoksissa myös käytetään kerronnan keinona kriittistä ironiaa ja empatiaa, jotka vuorottelevat kertojan asennonvaihdoksissa

siten, että ironinen kritiikki kohdistuu sivistyneistöön, kun puolestaan lämmin myötätunto on maaseutuköyhälistöön kuuluvien päähenkilöiden puolella. (Suvitie 2015.)

Siljan hahmo sai kantaakseen monenlaisia merkityksiä 1930-luvun kulttuurisella kentällä. Romaanin vastaanotto oli varsin suopea: se sijoitettiin eurooppalaisen kirjallisuuden traditioon, siinä nähtiin ”runebergiläistä” henkeä, mutta sitä arvostettiin jopa vassemmistolaisessa *Kansan Lehdessä* toisin kuin Sillanpään aikaisempia teoksia. Sylvi-Kyllikki Kilpi kiitteli palvelijattaren sielunelämän kuvausta: ”[P]iiastakin on tullut ihminen sitten Hiltun päivien.”⁴ Silja oli jotakin enemmän kuin edeltäjänsä: kokonainen elämäntarina, vaikka jo romaanin alussa kertoja kertoo myös sen traagisen päätepisteen:

Siljan, nuoren kauniin maalaistytön elämä päättyi noin viikon päivät juhannuksen jälkeen kesän vielä ollessa nuoremmalla puolellaan. Asemaansa katsoen hän sai verraten säädylisen kuoleman. Vaikka hän oli isätön ja äiditön palvelustyttö, jonka ei ollut turvaamista muihinkaan sukulaisiinsa, ja vaikka hän joutui olemaan jonkin aikaa toisen hoidettavana, ei hänen sentään tarvinnut turvautua köyhäinapuunkaan. (NN, 153.)

Ironinen viittaus Siljan asemaan sekä siihen, ettei hän kuollessaan ”sentään tarvinnut” köyhäinapua, sitoo aihepiirin tiiviisti yhteiskunnassa vallitsevaan sosiaaliseen epätasa-arvoon.

Romaanin ensimmäinen osa keskittyy Siljan isän, Salmeluksen talon pojan Kustaan, elämäntarina. Kustaa ajautuu avioliittoon vanhempiansa kuoleman jälkeen kotitalonsa keittiöpiian, Plihtarin Hilman, kanssa:

Siinä olivat suvi-iltana Hilma ja Kustaa, tulevaiset kohtalotoverit ja yhteisten lastensa vanhemmat. Ei päästy siitä illasta sillä, että se sivuutettiin. Päinvastoin ulottuivat tuon hetken seuraukset varsin pitkälle ja heti alusta asti eri suuntiinkin. (NN, 156.)

Vaikeudet karttavat vuosien myötä, talo on lopulta myytävä, ja Hilman kuoleman jälkeen Kustaa jää kahden nuorimman tyttärensä Siljan kanssa. Siljan ja isän suhde muodostuu kahdenkeskisydessään hyvin läheiseksi ja kiinteäksi. Sen eräänlaisena tiivistymispis-

teenä voi pitää kohtaa, jossa Silja on sairaana ja pitkään kuumeessa isän hoitaessa häntä. Kerronta välittyy ensin kuumeisen lapsen painajaisen läpi kaikkine aistimuksineen ja siirtyy sen jälkeen sängyn vierellä valvovan huolestuneen isän tajuntaan:

Rakkauden aalto, suuri ja laakea, tulvii hänen miehiseen sydämeensä tällä hetkellä. Hän ei kajoa lapseen nyt, kun hän näkee, että sillä on kamppailun hetket käsissä, mutta hän sulkee sen kumminkin laajalla kiinteällä liikkeellä aivan sylinsä syvyyteen, lähemmäksi kuin ruumiilliset käsivarret voisivatkaan. Hänen mielensä täyttää rukous, vaikkei hän mitään sanoja tapaile. (NN, 215.)

Auttamaan tullut emäntä löytää lopulta toipuneen tytön ja tämän isän nukahtaneina ”samaa laajaan sänkyyn” ja näky on liikuttava: ”Silja-tyttö makasi hiukan kyljellään siinä Kustaan ohessa, isän käsivarsi kaarsi niin osavasti sen pään taitse, ettei moni äitikään osaisi niin lapsen vieressä nukkua [...]” (NN, 216.)

Isän kuoleman jälkeen Siljan on lähdeävä palvelukseen. Lukijaa kuljetetaan Siljan matkassa palveluspaikasta toiseen, kunnes päädytään professorin huvilalle – paikkaan, jossa oli ”[j]otain salaapäistä, joka tuntui sekä jylhältä että riemulliselta” (NN, 267). Tähän paikkaan saapuu kesävieraaksi nuorukainen, johon Silja rakastuu. Kertoja sukeltaa Siljan tajuntaan ja välittää tarkasti rakastumisen vaiheita, aistimuksia ja tunteita, vaikkakin paikoin estetisoivan etäisyyden läpi:

Kuinka ihanaa olikaan näin herätä, herätä elämään ja kaikkiin kukintoihin, mitä elämä antaa, herätä näin toisten nukkuessa, kun on koko siihenastisen elämänsä jollakin tavoin nukkunut – valvoessaankin. (NN, 281.)

Lyhyt kesäyön romanssi, jota kertoja kuvailee elävästi, etenee kiihkeän jännitteen ja tanssin varassa kohti piilopaikkaa, jossa:

Nuori mies ja tämä nuori tyttö – nuori nainen – tiesivät nyt jo, mitä heille tässä oli tapahtuva. Ei ollut mitään epävarmaa, ei mitään pelkoa, ei mitään – vain tuo heidän nyt yhdeksi yhtyneen elämänsä paljastunut ihme. (NN, 288.)

Kuten jo *Hiltussa ja Ragnarissa*, orastava epäsäätyinen romanssi alleviivaa yhteiskuntaluokkien ja sukupuolten välisiä eroja. Armas lähtee yön jälkeen takaisin kaupunkiin ja lukija jatkaa Siljan kanssa matkaa seuraavaan palveluspaikkaan pian puhkeavan sisällissodan keskelle. Sisällissodan kuvaus on merkittävä osa Siljan elämäntarinaa ja onkin kiinnostavaa, että juuri tai jopa vain tästä osuudesta romaania kritisoiitiin. Sillanpään elämäkerturi Panu Rajala arvelee, että kirjailija sisällytti sodan osaksi romaania vastalauseena ja muistutuksena silloiselle poliittiselle ilmapiirille, jossa väkivaltainen Lapuan liike ja äärioikeistolaisuus voimistuivat. (Ks. Rajala 2015, 240–241.) Sodan kuvaus ja tapahtumat on kuitenkin myös rakenteellinen ratkaisu, joka leikkaa väkivaltaisesti kah-tia Siljan elämäntarinan. Armaan poistuttua romaanin näyttämöltä, sen valtaa kaoottinen sota, jonka häviäjiin Silja kuuluu jo aseman-sa puolesta.

Häviöjä Silja on myös sukupuolensa vuoksi. Kun hän sodan loppukaaoksessa joutuu punaisten kuulusteltavaksi (autettuaan tietämättään kahta valkoisen puolen sotilasta), vihjataan rangaistuk-sessa seksuaaliseen väkivaltaan kuulustelijan tokaistessa muille läsnäolijoille: ”Niin – paras rangaistus kai tässä olisi, että likka sai-si olla täällä vähän meidän poikienkin tarvittavana, mutta kunnial-liselle punasotilaille ei kelpaa lahtarin tähteet.” (NN, 317.) Kuu-lustelun jälkeen hän täpärästi välttää raiskauksen. Kertoja kuvailee sotaa nuoren naisen näkökulmasta ”realistisen räikeästi”, kuten V. A. Koskeniemi romaanin sotakuvausta närkästyneenä arviossaan luonnehti. (Ks. Rajala 2015, 447.) Samalla Siljan kohtelussa ruu-miillistuu epäsuorasti sodan häviöjäosapuolen nöyryytys.

Sodan jälkeen Siljaa piinaavat pitkään ”kauheat unet”, hän sai-rastuu keuhkotautiin ja kuolee. Silja häviää, kuten isänsä ja koko Salmeluksen suku. Yritys silloittaa yhteiskunnassa vallitsevia luok-karistiriitoja epäonnistuu jo romaanin ensimmäisessä epäsäätyisessä romanssissa, Siljan isän ja äidin tarinassa. Kertoja valottaa tarkasti nuoren Kustaan hämmennystä talon uutena isäntänä ja avio-miehenä. Hämmentyneiden ajatusten seassa häilyy tietoisuus siitä, että hän on nainut vastoin edesmenneen isänsä tahtoa ”palkollisen”.

Häiritseviä ovat myös Hilman perheen sisäiset kiistat, joiden ratkominen toistuvasti tarvitaan Kustaan säästöjä. Avioliitto alkaa tuntua epämääräiseltä erehdykseltä sen ensi aamusta alkaen: ”Heräävän miehen tajua tosiaan kangisti outo tahma. Mitäs tämä nyt tuntui tällaiselta – ja vain paheni sitä mukaa kuin muistin kerä hetki hetkeltä kirpoili.” (NN, 183.)

Kertoja valottaa myös Hilman tuntoja talon uutena emäntänä. Hilman avuttomuus ja osaamattomuus johtuvat siitä, ettei hänellä ole emännyyteen riittävää sosiaalista ja kulttuurista pääomaa köyhän taustansa vuoksi. Romaanissa toistuu romanssin kaava – ikivanha kirjallinen aihe, jolla aikaisemminkin oli kuviteltu säätyjen välistä liikettä tai koetettu sovittaa kieli- ja luokkaristiriitoja – yrityksenä ylittää luokkaero, mutta samalla siinä ikään kuin tullaan tietoisemmaksi siitä, että kyseessä on vain kuvitteellinen tapa ylittää eroja. Sillanpään tuotannossa ”kerrotaan” alusta alkaen tarinaa siitä, miten syvällä yhteiskunnalliset vastakkainasettelut ovat ja miten hankalaa niitä on tuon syvyyden vuoksi ylittää. Väliin pyrkivät jatkuvasti erilaiset hierarkkiset erot ja eron tekemisen toistuvat tavat, jotka pitävät ihmisiä yhteiskunnallisesti ruodussaan. *Hurskaasta kurjuudesta* alkaen yksittäisen ihmisen – kuten Siljan – elämäntarina toimii Sillanpäällä vertauskuvana suuremmille joukoille.

Palvelustyön elämäntarina ja lyhyt romanssi kaupunkilaisen sivistyneistönuorukaisen kanssa kehystettiin rajatun kuusi vuotta myöhemmin ilmestyneessä Teuvo Tulion elokuvassa *Nuorena nukkunut* (1937). Siitä poistettiin ne elementit, jotka romaanissa selittivät ja kehystivät Siljan elämäntarinan sekä psykologisesti että yhteiskunnallisesti.⁵ Elokuva nosti esiin ja korosti romaanin vaihkaista eroottista juonetta, seksuaalisuutta ja sukupuolten välistä suhdetta – ja herätti julkista pahennusta (ks. Laine 2009, 5–18). Tulion Silja on erotisoitu hahmo, jonka kuvaustavassa vuorottelevat hyvin perinteiseen tapaan toisaalta viettelevyys, toisaalta viattomuus ja alistuneisuus (ks. Laine 2009, 11–12). Elokuvatutkija Kimmo Laine (2009, 16) arvelee, että Tulion elokuva kenties ”aktualisoi Sillanpään romaaniin ja kirjailijakuvaan piirtyneitä jännitteitä nostamalla kiistanalaisia aineksia pinnalle”. Näin tehdessään se

laukaisu kulttuurikriisille ominaisen mustavalkoisen kinastelun hyvästä ja huonosta taiteesta sekä moraalista. Konservatiivit hyökkäsivät elokuvaa vastaan ja lehdistössä keskusteltiin kiivaasti sen turmelevasta vaikutuksesta, erityisesti nuorisoon.

Siljan henkilöhaamo asettuu elokuvassa siihen pitkään traditioon, jossa piika tai alemman luokan nainen patologisoidaan tai seksuaalistetaan (vrt. Koivunen 2003, 257–258, 263–266). Siinä mielessä se toistaa vanhaa kirjallista konventiota ns. langenneen tai vietellyn tytön tarinasta (vrt. esim. Lappalainen 2000, 186–192; myös Rossi 2009, 90–101). Sen sijaan romaanissa Siljan haamo vapautetaan tästä perinteestä monella tapaa. Kerronnallisten ratkaisujen myötä romaanin Silja ei sen enempää lankea kuin tule vietelleyksiäkään.⁶

Moraalikäsitysten murros näkyi sekä elokuvassa että romaanissa, vaikkakin eri tavoin. Turmelukseksi määritelty uusi, maallistuva elämäntapa ja freudilainen ihmiskäsitys alkoivat saada jalansijaa modernisoituvassa Suomessa. Vuonna 1937 kulttuurikriitikko Tatu Vaaskivi kirjoitti Sillanpäästä ja hänen siihenastisesta tuotannostaan psykoanalyttisesti orientoituneen elämäkerran, jossa tuotiin esille tämän tuotantoon sisältyvä eroottisten suhteiden ja jännitteiden sekä ihmisen viettielämän vaikutus yhteiskuntaa jäsentävinä, jopa määräävinä tekijöinä.

Sillanpään tuotannosta nousee esiin toistuvana aiheena epäsäätyiset romanssit ja yhteiskuntaluokkien väliset valtasuhteet. Se, että niitä kuvattiin ja tarkasteltiin maaseutuympäristössä, loi tuotannon ympärille pitkään alkuperäisyyden ja puhtauden konnotaatioita. Lasse Koskela (1999, 278) on sekä Sillanpään että Pentti Haanpään sotienvälisen tuotannon yhteydessä kirjoittanut ”näytöksenomaisesta maalaisuudesta”. Vaikka molempien kirjailijoiden tuotanto sijoittuu siis maaseutumaiseen miljööseen ja aihepiireihin, oli teosten problematiikka kiinteästi kytköksissä nykyaikaistuvaan yhteiskuntaan. Haanpään *Noitaympyrässä* (käsikirjoitus 1931; ilmestynyt 1956) luonnon kiertokulkua myötäilevä syklinen kerronta noudattaa modernisoituvan yhteiskunnan uutta ja arvaamatonta sykliä: kansainvälisen kapitalismin nousu- ja laskukausien vaihte-

lua (vrt. Koskela 278; ks. myös Niemi 1999, 337–338.), joka jättää päähenkilönsä – työmies Pate Teikan – kehämäisen toiston armoille. Tosin tämä Haanpään kriittinen tutkielma ihmisen osasta kapitalistisen markkinatalousjärjestelmän noidankehässä jäi omana aikanaan julkaisematta kustannuspoliittisista syistä. Se kertoo 1930-luvun poliittisesta ilmapiiristä, joka vaikutti huomattavan paljon siihen, mitä ja minkälaista kirjallisuutta oli mahdollista julkaista. (Ks. Sevänen 1997, 57–64.)

Syklinen toistuvuus saa toisenlaisen kerronnan muodon ja merkityksen, kun se kiertää 1930-luvun sivistyneistökuvauksessa arkista kehää, jossa koti ja avioliitto ahdistavat henkilöhahmonsensa väkivaltaisten raamien sisään. Maria Jotunin tuotannossa sykliisyys ja syklinen kerronta siirtyvät luonnon ja talouden kiertokulusta arkipäivän toistuvaan rytmiin ja sen yhteiskunnalliseen merkityksellistämiseen.⁷

Jotuni ja rakkauden väkivaltaiset reunaehdot

Maria Jotunin *Huojuva talo* ei vielä 1930-luvulla herättänyt julkista keskustelua tai kiistoja. Sen sijaan se herätti hämmennystä raadissa, joka luki käsikirjoituksen Otavan järjestämää romaanikilpailua varten vuonna 1935.⁸ Raadin mielestä romaanikäsikirjoitus sisälsi liikaa äärimmäisyyksiä ja jätti lukijansa ymmälle. (Juutila 1999, 381; Melkas 2005, 167.) Niinpä käsikirjoitus julkaistiin vasta vuonna 1963 ja vuoden 1935 romaanikilpailun voitti Auni Nuolivaaran ihanteellis-isänmaallinen teos *Paimen, piika ja emäntä*.⁹ Jotunin terävä yhteiskuntakritiikki ja groteski perhehelvetin kuvaus eivät sopeineet nuoren kansakunnan ihanteelliseksi rakennettuun profiiliin. *Huojuvan talon* sisarteoksena voi pitää toista yhteiskuntakriittistä avioliittokuvausta, joka niin ikään kohtasi esteitä 1930-luvun kirjallisella kentällä. Helvi Hämäläisen *Säädyllisen murhenäytelmän* (1941) käsikirjoitus kiersi kustantajilla jo vuonna 1939; lopulta se julkaistiin sensuroituna.¹⁰

Huojuva talo ja *Säädyllinen murhenäytelmä* kuvaavat keski-luokkaista sivistyneistöperhettä 1930-luvun Suomessa. Romaanien nimet eivät lupaa hyvää: huujuva talo viittaa huteralla pohjalla seisovaan kotiin ja perheeseen, Hämäläisen romaanin nimi kantaa tragediaa. Molemmissa porvarillista perhejärjestystä ja säädylliseksi huolella verhottua elämäntapaa horjuttavat palvelustyttöjen tai palvelijoiden hahmot kiinnostavalla tavalla. Koska kulttuurikriisissä oli kysymys ennen kaikkea moraalista ja sivistyneistön moraalikä-sitysten murroksesta, voidaan kirjallisuuden aviorikos- ja avioliit-tokuvaukset nähdä sekä oireena kriisistä että ratkaisuyrityksenä sii-hen. Jo Jotunin näytelmä *Tohvelisankarin rouva* oli vuonna 1924 nostattanut niin sanotun kirjasodan. Moralistit hyökkäsivät sen kimppuun siksi, että se kuvasi kotia ja perhettä irvailen näitä kos-kevia ihanteellisia puhetapoja. Vanhoillinen kustantamo WSOY oli kieltäytynyt julkaisemasta näytelmää, ja lopulta se poistettiin Kan-sallisteatterin ohjelmistosta. (Ks. tarkemmin Niemi 2001, 206–211; myös Sevänen 1994, 138–141.)

Huojuva talo on kuvaus Lea Hornin ja sanomalehtimies Eero Markun avioliitosta. Nykypäivän sanoin se on myös kuvaus vuosi-en myötä raaistuvasta parisuhdeväkivallasta. Lean sisäinen puhe ja puolisoiden välinen dialogi rakentavat lukijalle mielikuvaa avioliit-tosta ja kodin ilmapiiristä. Lähes kuusisataasivuisen romaanin ta-pahtumat sijoittuvat suurimmaksi osaksi kotiin, neljän seinän sisäl-le. Koti on *Huojuvassa talossa* lopulta hengenvaarallinen paikka niin vaimolle kuin lapsillekin. *Säädyllisessä murhenäytelmässä* se taas on sen yhdelle päähenkilölle, Elisabetille, pakonomainen esteettinen projekti, jonka kautta hän pyrkii toteuttamaan itseään ja josta muodostuu molemmille puolisoille kulissinomainen vankila.

Lean ja Eeron avioliitto saa alkunsa ikään kuin sattumasta: ju-hannusjuhlilta, joissa Eero painostaa kokemattoman ja velvollisuus-dentuntoisen Lean kihloihin kanssaan. Kysymykset rakkauden ja avioliiton merkityksestä nousevat kiistanalaisiksi romaanin alun keskusteluissa kihlajaispäivällisellä, jossa pohditaan ääneen yhteis-kuntajärjestyksen perustaa ja sukupuolten välistä suhdetta. Näke-myksiä esittävät päivällisellä Lean ja Eeron lisäksi heidän lähim-

mät tuttavansa, Eeron henkilöahhmon vastinpariksi asettuva hu-
maani lääkäri Aulis Helio ja Lean konttoristiystävät Ester Saari.
Heidän näkemyksensä eroavat toisistaan, mutta asettavat samalla
näkyville avioliiton ristiriitaisen merkityksen sekä yhteiskunnalli-
sesti että yksilön kannalta. Tämä dialogisuus, joka jäsentää Jotu-
nin tuotantoa ensikokoelmista¹¹ alkaen, voidaan nähdä erityisenä
kerronnan eettisenä periaatteena, jossa vallitsevat käsitykset saa-
vat ristivalotuksen. Aulis puolustaa avioliittoa yhteiskunnan perus-
tana ja velvollisuutena – se on ”koetinkivi, jossa ihmisen kunto mi-
tataan”, ”[i]hminen kouluuntuu siinä kelpoiseksi valtiolle, yhteis-
kunnalle, perheelle ja itselleen”. Ero tuo esille sopimuksen kään-
töpuolet, sen sitovuuden ja ahdistavuuden yksilönvapauden kannal-
ta: ”Minä tuollaisia määritelmiä pelkään. Ne ovat liian sovinnaisia
ja helpohintaisia.” (HT, 117.) Ester puolestaan osallistuu keskus-
teluun puolustamalla naisten oikeuksia:

Nyt useilla naisilla on muutakin toimialaa, mutta nainen pysyy yhä
poljetussa asemassa. Ei voida sanoa, että järjestelmä on tarkoituksen-
mukainen, kun se puolet ihmisistä pitää alempiarvoisina, täysiksi ihmi-
siksi kypsymättöminä. (HT, 119.)

Lean käsitykset myötäilevät Auloksen näkemyksiä, joissa nojaudu-
taan velvoittavan rakkauden ideaan ja siihen, että liitto on ennen
kaikkea taloudellinen ja yhteiskunnallinen sopimus. Kihlajaispäi-
vällisellä käyty pitkä ja rönsyilevä keskustelu tuo esiin ne rakkaut-
ta ja avioliittoa koskevat, keskenään ristiriitaiset näkemykset, jot-
ka vallitsivat myös romaanin ulkopuolisessa maailmassa. Keskus-
telu oli alkanut jo vuosisadan ensimmäisellä kymmenellä paitsi Jo-
tunin tuotannossa, myös muiden ajan naiskirjailijoiden ja filosofien
teoksissa. (Melkas 2006, 171–182; Parenté-Capková 2003, 54–84;
Rojola 1999, 150–164.) Yhtäältä oli kyse suuresta maailmankatso-
muksellisesta murroksesta, toisaalta sosiaalisista ja taloudellisista
muutoksista yhteiskuntajärjestelmässä, johon aivan konkreettises-
ti vaikutti muun muassa uusi lainsäädäntö ja vuoden 1929 avioliit-
tolaki. Siinä puoliset julistettiin vihdoin oikeudellisesti tasavertai-
siksi, mutta samalla vahvistettiin ydinperheideologiaa, jossa nai-
sen paikkaa rajattiin tiiviimmin kodin piiriin. Leankin on ajan vaa-

timusten mukaisesti luovuttava konttorityöstään ja jäätävä kotiin pian syntyvän lapsen kanssa.

Jotunin novelleissa monet naishahmot vievät ”äärimmilleen liberalistisen ja kapitalistisen yhteiskunnan hyötyarvot” (Rojola 1999, 162) ja myyvät itsensä eniten tarjoavalle ehdokkaalle. Näin järkeilee avioliittonsa eli naimakauppansa *Huojuvan talon* Esterkin. Raha alkaa hiertää Lean ja Eeron avioliittoa heti kun yhteinen koti on perustettu: ”Lean oli tapana panna ostokset paperille ja näyttää se Eerolle, että tämä näki, mitä elämä tuli maksamaan. Ja maksamaanhan se tuli. Täytyy tulla vähemmällä toimeen, sanoi Eero aina vihaisesti.” (HT, 134.) Kun avioliiton arki alkaa, Lea alkaa tuntea itsensä ”palkolliseksi vain” (HT, 144). Myöhemmin hän pohtii:

Jos naisella olisi toimeentulonsa, niin että hän voisi elättää lapsensa, muuttuisi avioliitto vapaiden ihmisten yhteenkuuluvaisuudeksi. Ristiriidat eivät lakkaisi kokonaan, mutta orjuusmuoto lakkaisi. (HT, 238.)

Raha sanelee konkreettisesti osan niistä reunaehdoista, jotka sukupuolten välistä vallanjakoa säätelevät.

Väkivallan ja petoksen kehä *Huojuvassa talossa* kiistää oman aikansa koti-ideaalin. Ideaalia kommentoidaan eri tavoin lukuisten palvelijahahmojen sekä Eeron hahmon avulla. Tämä on väkivaltainen ja itsekeskeinen, mutta nauttii arvonantoa ympäröivän yhteiskunnan silmissä. Kodista ja avioliitosta tulee romaanissa kammottava kulissi:

Hän tunsii, että häntä oli rangaistu nyt. Koti, josta hän oli lapsellisesti haaveillut, oli tämä. Hänestä tuntui, kuin hän olisi eläin, joka oli kytketty häkkiin, ulospääsyä ei ole. Tahi kuin elävältä haudattu, joka vielä voi liikkua suuressa arkussaan, mutta ulos ja maan päälle ei enää pääse. [...] täällä ei ollut perhettä. Täällä oli kaksi yhteen kytkettyä, joilla kenties ei pitäisi olla mitään tekemistä toistensa kanssa. [...] Kuin kullissit seisovat huonekalut kolkkoina ja kylminä vartijoina. Näyttelijät olivat poissa. Koko kappaletta ei ollut kirjoitettu vielä. Ehkä sitä ei kirjoiteta tämän kummemmin, niin vähäinen se ehkä on. (HT, 190–191.)

Aika vuoroin harppaa, vuoroin tiivistyy piinaavan hitaaksi ahtaan kodin seinien sisälle. Romanin vaihteleva rytmi on sekä kerron-

nallinen että temaattinen: se viipyy suvantohetkissä pikku hiljaa painetta keräten ja purkautuu kiihtyvään ja nopeatempoisempaan dialogiin, joka toistuessaan yhä useammin päättyy väkivaltaiseen kohtaukseen. Sama rytmi kuvaa perhe-elämää ja avioliittoa – arkea ja sen toistoon perustuvaa rytmiä, joka vaihtelevasti on myös tyyntäytävää ja elämässä kiinni pitävää Lean kannalta. Siinä vuorottelevat vakaammat, hiljaisemmat kaudet kaaosmaisen selviytymiskamppailun kanssa. Lean toistuvassa painajaisuudessa perhe on virran vietävänä ja huojuu kiikkerällä lautalla veden heitellessä heitä.

Loppua kohden Eeron hahmo äänineen täyttää kodin ja vaatii itselleen lisää tilaa: ”Minulla on oikeus elää, pakkopaitanne ahdistaa minua”, tämä huutaa (HT, 394). Nämä tilan ja vapauden vaatimukset tiivistyvät suhteiksi palvelijoiden kanssa. Eero nimittää heitä halveksivasti ja alentavasti ”hylkiöiksi” ja ”likaisiksi roskiksi”, samalla kun hän on lähdössä salaa hankkimaansa toiseen asuntoon, jossa perheen palveluksesta aiemmin pois pantu palvelustyttö Siiri – yksi romaanin ratkaisevista keskushenkilöistä – asuu. Siiri on päättänyt lopettaa suhteensa Eeron kanssa, vaatii heidän yhteisestä lapsestaan elatusmaksuja ja haluaa aloittaa uuden elämän. Kun väkivalta ei päättäväiseen Siiriin vaikuta, ampuu Eero ensin Siirin ja sen jälkeen itsensä. Samankaltainen loppuratkaisu sisältyy Hämmäläisen kirjoittamaan sisarteokseen: porvarillisen perhe-elämän kannalta välttämätön, mutta myös uhkaava hahmo lunastaa kuoleamallaan sivistyneistörouvalle elämän. Loppuratkaisut molemmissa teoksissa on mahdollista lukea kriittiseksi kommentiksi vallitsevaa perheihannetta vastaan.

Lean sisar on Jotunilla perheen sisälle näkevä ulkopuolinen tarkkailija. Tunnistettuaan Eeron väkivaltaisuuden ja armottomuuden sisar käyttää huojuvan talon metaforaa. Tämä saa Lean miettimään: ”Heidänkö talonsa oli huojuva? Sehän oli oikeastaan sattuvasti sanottu. Ihan sisimmässä rakenteessa ei ollut kuin vikoja, ei ainoatakaan lujaa liitosta ollut. Rikki tämän saisi.” (HT, 269.)

Vaikka romaania voi lukea porvarillisen avioliittoinstituution kritiikkinä, on kokonaisuuden hahmottuminen monimutkaisempaa. Kritiikin kärki osoittaa sukupuolten välisiin, yhteiskunnan raken-

teissa ja instituutioissa toteutuviin epätasa-arvoisiin valtasuhteisiin, mutta myös sellaiseen epätasa-arvoon, joka johtuu rahan ja vallan epäoikeudenmukaisesta jakautumisesta sekä sukupuolten että eri yhteiskuntaluokkien välillä. (Melkas 2005, 167–177.) Kun koti miellettiin ajan ihanteellisissa puhetavoissa yhteiskunnaksi pienoisuudessa, on väkivallan ja alistamisen täyttämä koti itse asiassa osuva, vaikkakin järkyttävä ajankuva 1930-luvusta, jolloin nouseva fasismi ja militarismi enteilivät sotaa.¹² Samalla molemmat sivistyneistöromaanit ovat kuvia poliittisesta kentästä, jossa yhteiskunnalliset valtasuhteet asettuivat edelleen epäoikeudenmukaisesti siitä huolimatta, että sekä nais- että työväenliike olivat pyrkineet horjuttamaan vallitsevia valtasuhteita jo vuosisadan vaihteesta alkaen. Kotiväkivallan voi nähdä myös metaforisesti kuvaksi yhteiskunnalliseen vallankäyttöön sisäänrakennetusta väkivallan mahdollisuudesta. (Melkas 2005, 172.)

Hämäläisen *Säädyllisen murhenäytelmän* yksityinen perhetragedia on rinnastettavissa samalla tapaa koskemaan laajempaa kollektiivista onnettomuutta. Ulla-Maija Juutila (1998, 176) on osoittanut, kuinka Hämäläinen teoksessaan kuuluttaa sivistyneistön vastuuta eurooppalaista kulttuuria uhkaavan murhenäytelmän edessä. Profetallinen kuva tulevasta maailmansodasta kerrotaan romaanin aviomiehen ajatusten läpi perhemotiiviin tukeutuen:

Hänen perheensä, jonka oli määrä hajota niin kuin kaikkien perheiden maan päällä, istui nyt tuon vihertävän lampun säteiden piirissä, siitä lähtevien säteiden hipaisu oli Elisabetin keltaisella hiuskypärällä, Leon pikku päällä, esiköisen käsillä ja kirjalla, ja piirsi hänelle tuon suloisen ja hellän kehän. Euroopassa oli tällaisia hellyyden kehiä monta tänä iltana, kehiä, jotka ehkä hajotettaisiin ja murrettaisiin tuskallisesti, perheiden sydämellisiä kehiä iltalamppujen säteiden yhdistämässä piirissä. Maailmojen kohtaloita maailman kohtalossa. (SM, 238.)

Useat naiskirjailijat pohtivat 1930-luvun teoksissaan sitä, millä tavalla nainen joutuu avioliiton solmittuaan satimeen, tai vastaavasti, miten hän alunperinkin oli satimessa alemman yhteiskunnallisen asemansa vuoksi. Samalla käytiin läpi alati muuttuvaa perheidealia eri näkökulmista, yksityisen ja yleisen hankalassa leikkauspis-

teessä. Rakastumisen vakavuus sai leikkisämmät raamit ajan viihdekirjallisuudessa, mutta kepeän pinnan alla lymyää sielläkin kriittinen tarkastelukulma muuttuvaan yhteiskuntaan.

Elsa Soinin *Uni* ja kahdennenkymmenennen vuosisadan rakkaustarina

”Elsa Soinin kertomistapa on jotakin aivan uutta kirjallisuudessamme, kevyttä, iloittelevaa ja tutunomaisesti pakinoivaa, jossa monin paikoin on enemmän puhutun kuin kirjoitetun sanan elävä välittömyys.” Näin kuvaili kriitikko Lauri Viljanen *Helsingin Sanomien* arviossaan vuonna 1928 kirjailijan kolmatta romaania *Sisko ja kultainen pikari*. Vaikka ajanvietekirjallisuutta ei sotienvälisessä Suomessa eliitin tai niin sanotun lukeneiston keskuudessa varsinaisesti pidetty oikeana eli taidekirjallisuutena, otettiin kotimaiset lajin kirjoittajat kohtuullisen hyvin vastaan. Viljanen totesi ilahtuneena, että kirjailija on ”tekijätär”, joka on osannut ”täyttää englantilaisamerikkalaisen virkistysromaanin kaavan kokonaan omavaraisella suomalaisella äänellä”. Soinin ”virkistysromaneissa” imitoidaan, muunnellaan ja parodioidaan romanttisen viihteen vakiintuneita konventioita. *Unin* ilmestyessä vuonna 1930 Soini oli siis jo lunastanut paikkansa Hilja Valtosen rinnalla kotimaisen romanttisen viihteen kirjoittajana. Hänet nähtiin erityisesti uudenaikaisen, itsenäisen ja kaupunkilaisen naisen kuvaajana.

Unin päähenkilö, minäkertoja Unikko Tammer – lempinimeltään Uni – on tällainen oman aikansa uusi nainen, joka kirjallisena ilmiönä peilasi laajalti ja eri muodoissa modernin aikakauden lupauksia, mutta myös vaaroja ja uhkia. Uni on kaiken lisäksi akateemisesti koulutettu. Hän on jättänyt kirjallisuudentutkimuksen alaan kuuluvan väitöskirjansa käsikirjoituksen esitarkastukseen ja tuntee olonsa tyhjäksi. Romaani alkaa päähenkilön pohdiskelulla, jossa huojutaan erilaisten sukupuoleen liitettyjen käsitysten välillä:

Minä olen kuin mies. Olen saanut miehen kasvatuksen, minulla on miehen virka ja tulot ja ajattelen kuin mies. Tämä ei ole kehumista –

toivottavasti – tämä on tunnustus [...] tiedän varsin hyvin, kuinka kaunista on olla nainen. (U, 7.)

Pohdiskelun jälkeen Uni epäilee siihenastisia opintosaavutuksiaan ja laittaa epäilyn naiseuden piikkiin:

Pelkäsin yhtäkkiä sitä, että olin nainen, että nainen ei voi tehdä tiedettä, että nainen on sokea ja kuuro tosiasioille, että nainen tuntee sen sijaan että tutkisi. Mistähän atavistisesta ajatuskaaoksesta tuo epäilyllis mahtoikaan olla kotoisin? (U, 13.)

Jatkuva huojunta ja kamppailu naista ja miestä koskevien kulttuuristen ja yhteiskunnallisten oletusten kanssa on minäkertojan sisäisen puheen aihe läpi teoksen. Vallaton ja itsestäntietoinen kerronta rakentaa ja purkaa näitä oletuksia pitkin matkaa. Kristina Malmio on osoittanut väitöskirjassaan, miten 1920-luvun ajanvietekirjallisuudessa oli kysymys myös sivistyneistön eli koulutetun luokan omakuvan muuttumisesta ja moraalikäsitysten puntaroinnista. Soinin tuotannon läpi kulkevatkin keskustelut moraalista: mikä on sallittua ja soveliasta, mikä siveellistä, hyvää ja oikeaa ja mikä taas ei. (Malmio 2005, 78–110.) Keskustelut koskivat niin sukupuolittuneita moraalikäsitelyksiä kuin kirjallisuuden kenttää ja sen ideaaleja: mikä on hyvää ja mikä huonoa kirjallisuutta, ja kenellä on valta määritellä se?

Tyhjyyden tunnetta paetakseen Uni myöntyy mukaan tutun ystäväporukan kanssa Euroopan-matkalle lähtee myös nuori ja kaunis Erkki, Unin parhaan ystävän Ellan veli, jota ystävätär toivoo Unin pitävän matkan aikana silmällä. Matkan alussa Uni pohtii: ”Mitä rakkaus oli – roskaa.” Matkan päätepisteessä keväisessä Italiassa hän on kaikista vannomisistaan ja torjunnoistaan huolimatta rakastunut kaitsettavaansa. Romaani jakaantuu osiin ”Kevät” ja ”Kesä”. ”Kevät” tapahtuu Italiassa, rakkauden huumassa, kun on selvää, että Erkkikin on langennut Uniin. Romanttista huumaa ja intohimoa kuvataan romaanissa hupaisasti, liioitelluin tuntein ja huudahduksin:

Ah. Minä riistäydyin irti, mutta sitten kohotin käsivarteni, vedin hänen päänsä luokseni ja suutelin häntä – niinkuin en koskaan ennen ollut

suudellut ketään, niinkuin en koskaan ole ketään suuteleva, niinkuin en koskaan ollut aavistanut voitavan suudella. (U, 101.)

Huudahdus ja liioitteleva kerronta ilmaistaan parodisen toiston avulla. Tässä on jotain lajille ominaista: kaikkea ei pidä ottaa liian vakavasti, vaikka ollaan myös tosissaan. Päähenkilö ruumiillistaa romaanin kuluessa erilaisia rakkauskäsityksiä tai jopa rakkauden vaiheita: alussa hän on ”turvallisesti” rakastunut jo edesmenneeseen runoilijaan, väitöskirjansa tutkimuskohteeseen. Erkkiä kohtaan Uni tuntee aluksi suojelevaa ja hellää rakkautta, ja hän pohdii äidinrakkauden tunteita. Kiihkeän intohimovaiheen jälkeen Uni putoaa epätoivoiseen kärsimysrakkauteen, jossa kohde ei enää vastaa hänen tunteisiinsa. Lisäksi minäkertoja kuvailee aviorakkautta ja kulissiavioliittoa lähipiirissään havainnoimalla tarkasti ja ilkkurisesti tuttavaparejaan, pohtii ystävien välistä syvää ja ristiriitaista rakkautta, huoletonta ”poikamaista” rakkautta Siirin hahmossa ja miesten tyttömäisiksi määriteltyjä piirteitä Erkin dandy-hahmossa.

Unin ja Erkin romanttinen suhde päättyy romaanin toisessa osassa ”Kesä” Unin epäilyihin: ”Erkki oli ujo ja arka kuin tyttö, Erkki hyväili kuin tyttö, pakeni herättämiään tunteita ja palasi taas leikkimään tulella, keimaili ja hurmasi ja työnsi luotaan. Erkki parka – ja naisparat!” (U, 252.) Mutta osa päättyy myös Erkin väistelyyn ja torjuntaan; nimenomaan Unin oppineisuus arveluttaa miehiä.

Lukijalle käy pitkin matkaa selväksi, että se mikä on soveliaista miehille ei sitä ole naisille. Moraalikäsitusten laajempaan murrokseen viitataan puhumalla usein uusista ”kahdennenkymmenennen vuosisadan lapsista”, joita eivät voi enää koskea samat säännöt kuin heidän vanhempiaan. Uninkin seurueessa huvitellaan, juopotellaan ja seurustellaan tasavertaisesti, mutta kotiinpaluu palauttaa perinteisemmän järjestyksen sukupuolten välille. Merkittäväksi – ja huvittavaksikin – hahmoksi nousee järjestyksen palauttaja, Unin isä, joka nuhtelee teoksen lopulla aikuista tytärtään:

Unin pitäisi tietää, ettei nuori nainen voi seurustella paljon nuoren miehen kanssa, niinkuin Uni on kuulemma seurustellut erään Kaarilahden kanssa – kotonaankin, ilman että siitä ruvetaan puhumaan. Nuoren ty-

tön täytyy pelätä tahrän varjoakin – ja sitäpaitsi ihminen on heikko. Ymmärtäähän Uni? (U, 246–247.)

Aikuiselle tyttarelle pidetty nuhdesaarna on paitsi hitusen naurettava myös vakava siinä mielessä, että se muistuttaa naisten säänneltyistä vapauksista. Ilmiö näkyy edelleen nykypäivän romanttisesa viihteessä: kysymys tyttöjen maineesta on nykypäivänkin sinkkutyttökirjallisuudessa usein puntaroinnin aiheena. (Melkas 2013.)

Uni miettii isänsä nuhdesaarna: ”Äskeinen neuvo meidän polvellemme käännettynä merkitsi: Tilaisuus tekee varkaan, välttääkäämme siis tilaisuuksia.” (U, 247.) Jo romaanin alussa Uni on äitiään pohtiessaan miettinyt: ”Miksi hän siis saarnaisi kahdenneläkymmenennellä vuosisadalla eläville lapsilleen edellisen vuosisadan siveysoppia ja vetäisi heidän ympärilleen omia sovinnaisrajojaan.” (U, 31–32.)

Romanttisen viihteen huumori rakentuu ”itsensä” (naisen, romanssin) tunnistavista ironisista huomioista. Romaaneissa esitetään usein kipakoita kommentteja ja arvioita sukupuolten välisistä valtasuhteista ja vaikkapa epäoikeudenmukaisesti jakautuneista työmarkkinoista. Näihin asioihin otti kantaa jo Hilja Valtosen *Nuoren opettajattaren varaventiili* (1926) vaatimalla naisopettajille samaa palkkaa kuin miesopettajille.

Tarinan lopuksi Uni kuolee – tai ainakin tämä on yksi mahdollinen tulkinta. Päähenkilön kuolemaa voi tulkita rangaistuksena rajanylityksistä: oikeus kuljeskeluun, lemmiskelyyn ja vaihtuviin suhteisiin on sukupuolittunutta. Itsenäisyyden tavoittelu ja oman halun seuraaminen on naisen kannalta arveluttavaa ja johtaa tuhoon, tai yhteiskunta tuhoaa naisen, joka oikeutetusti tavoittelee itsenäisyyttä. Toisaalta romaanin lopetusta on mahdollista lukea ironisena, kuten Malmio on osoittanut Soinin 20-luvun tuotannon yhteydessä. Tätä tulkintaa tukevat sekä päähenkilön (ja romaanin) nimi että romaanin unenomaisen loppu, joka ehkä sittenkin jättää tarinan avoimeksi. Vaikka Uni lopuksi ulkopuolisen kertomassa unenomaisessa epilogissa tekee itsemurhan – ”Niin tanssi Uni iankaikkisuuteen ilveillen, itsekkäänä, ilkeänä, hännäten elämää ja kuolemaa” (U, 270) –, ei varmuutta loppuratkaisusta ole. Se

saattaa olla vain unta ja kuvitelmaa. Tai ilveilyä ja hämnäämistä, jota ajanvietekirjallisuudessa harjoitettiin. Näin sekä romaanin nimi että sen lopetus on mahdollista tulkita silmäniskuina lukijalle. Romaani lopetetaan vanhaa konventiota irvailen ja osoitellen: tällä tavalla vallattomille naisille on tupannut kirjallisuudessa käymään. Mutta uneksimalla, kuvittelemalla vaihtoehtoja, kertomusten loput voivat jonain päivänä muuttua!

Vaikka romaanissa tarkastellaan tärkeitä ja vakaviakin asioita, niille on mahdollista myös nauraa ja niiden parissa viihtyä. *Uni* purkaa leikkisällä otteellaan vastakkainasetteluja niin miesten kuin naisten, maaseudun kuin kaupungin sekä ennen kaikkea korkeakirjallisuuden ja ajanvietekirjallisuuden välillä. Ajanvietekirjallisuudessa oli kriittistä potentiaalia, vaikka se kulttuurikriitikoiden määritelmässä tarjosikin ihmisille vain nopeita nautintoja ja teki heistä helposti hallittavia.

Uni ja Silja elävät ”samassa maailmassa”, samaa kulttuurisessa muutoksessa huojuvaa aikaa. Heidät on luotu eri kirjallisuudenlajeissa, mutta he kommentoivat tavallaan samoja asioita: moraalikäsitysten murrosta ja nykyaikaistuvaa yhteiskuntaa. Samalla hahmoissa näkyy suomalaisen yhteiskunnan rakentuminen vastaakohtaisuuksille ja kahtiajaoille. Kepeä, itsenäinen, kaupunkilainen ”uusi nainen” oli 1930-luvulla toisenlaisessa asemassa kuin maalaiskylässä kasvanut, palvelustyötä tekevä nainen: Unin kaltaisia sivistyneistö naisia passasivat, niin kaupunkikodeissa kuin kesähuviloissa, nuoret Siljat.

VIITTEET

¹ Ks. tarkemmin Koskela 1999b, 320–330; Juutila 1999, 380–383; Koivunen 1999, 264–310; myös Sevänen 1997, 54–55.

² 1930-luvun kirjallisuussodista ks. Sevänen 1994, 138–147.

³ *Silja, die Magd*, 1931; *Silja, The Maid* (amer.), 1933; *Silja: berättelsen om ett gammalt släkträds sista gröna skott*, 1931 (käännöksistä ks. Rajala 2015, 333–337).

⁴ Vastaanotosta tarkemmin Rajala 2015, 241–253.

⁵ Laineen (2009, 5) mukaan elokuvassa romaania tiivistettiin ja karistettiin. Sen ensimmäinen osa ”Isä” ja sisällissotaa kuvaavat jaksot pois-tettiin.

⁶ Siljan ”ensimmäisenä versiona” on mahdollista pitää Sillanpään novellia ”Piika” (1917), jossa kuvataan nuoren Sannin seksuaalista heräämistä ja rakastumisen tunteita tarkasti. Lyhykäisestä liitosta yliop-pilasnuorukaisen kanssa Sannilla on poika. Novellin kertoja ei esitä moraalisia kannanottoja eikä Sanni tunne katumusta tai syyllisyyttä. (Ks. lisää Melkas 2009, 115–129.)

⁷ Tutkijat ovat tarkastelleet arkipäivän ja arjen merkitystä Jotunin var-haistuotannossa eri näkökulmista. Riikka Rossi (2010, 417–436) näkee arkipäivän kuvauksen eksistentiaalisen pohdinnan tilana ja Lea Rojola (2006, 269–296) puolestaan erityisenä vastustuksen ja toiminnan paik-kana naisille.

⁸ Romaanikilpailut kytkeytyivät 1930-luvulla ns. kirjan kriisiin, kun kirjallisuuden pelättiin jäävän kuvalehtien, elokuvien ja radion var-joon. Kustantajat tilasivat kilpailujen avulla esimerkiksi tietylle lukija-kunnalle suunnattuja teoksia ja pitivät kilpailuprosessia näkyvillä mm. aikakauslehdissä. Näin herätettiin lukijoiden mielenkiintoa jo ennak-koon. (Häggman 2008, 391.)

⁹ Raatiin kuului kirjallisen ja kulttuurisen kentän vaikutusvaltaisia toimijoita: Lauri Viljanen, Kaarlo Marjanen, Rafael Koskimies ja J.

V. Lehtonen, Otavan edustajien lisäksi (Juutila 1999, 381). Kirjailija ja kulttuurikriitikko Katri Vala kirjoitti voittajateoksesta *Tulenkantajaan* pisteliään arvion otsikolla ”Palkittu pyhäkoulukertomus” (1981/1936).

¹⁰ Helvi Hämäläisen kokemista hankaluuksista, kirjailijuudesta ja aikalaisarvioista 1930-luvun kulttuurisella kentällä ks. Kähkönen 2004, 41–52.

¹¹ *Suhteita*, 1905, ja *Rakkautta*, 1907.

¹² Rossi (2010, 436) huomauttaakin ohimennen, että Eeron hahmoa voidaan lukea allegoriana ajan totalitaarisista ideologioista.

KOHDETEOKSET

Jotuni, Maria (1963) *Huojuva talo*. 5. painos. Helsinki: Otava. [= HT]

Sillanpää, Frans Emil (1931/1955) *Nuorena nukkunut. Valitut teokset*. Helsinki: Otava. [= NN]

Soini, Elsa (1930) *Uni*. Helsinki: Otava. [= U]

LÄHTEET

Häggman, Kai (2008) *Paras tavara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.

Juutila, Ulla-Maija (1998) ”Sivistyneistön salaiset puutarhat. Puutarha elämän metaforana” Helvi Hämäläisen romaanissa *Säädöllinen murhenäytelmä*. Teoksessa Kaisa Kurikka (toim.), *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*, s. 175–198. Turku: Turun yliopisto.

Juutila, Ulla-Maija (1999) ”Syvään uurrettua – Iris Uurto naiskirjailijana 1930-luvun kulttuurisella kentällä”. Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.), *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*, s. 366–391. Helsinki: SKS.

- Koivunen, Anu (1999) ”Vieras nainen tuli taloon ja muita sukupuolijuonia – Niskavuoren naiset ja 1930-luvun kulttuurikriisi”. Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.), *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*, s. 264–310. Helsinki: SKS.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative histories, foundational fictions. Gender and sexuality in Niskavuori films*. Studia Fennica: Historica. Helsinki: SKS.
- Koskela, Lasse (1999): ”Täyttä nykyaikaa”. Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, s. 259–280. Helsinki: SKS.
- Kähkönen, Marjut (2004) *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo (2009) ”Sillanpää + Tulio = kulttuurikriisi”. *Kulttuurintutkimus* 26:23, 4–18.
- Lappalainen, Päivi (2000) *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-lukujen kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Malmio, Kristina (2005) *Ett skratretande (för)fall. Teatraliskt metaspråk, förströrelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*. Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur, nr 14. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Melkas, Kukku (2005) ”Toisen palveluksessa. Palvelijat porvarillisen perheen ja työväenluokan välissä”. Teoksessa Olli Löytty (toim.), *Rajan ylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*, s. 162–180. Helsinki: Gaudeamus.
- Melkas, Kukku (2009) ”Palvelustyttö sivistyneistön peilinä”. Teoksessa Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin & Lea Rojola, *Läpikulkuihmisiä. Muotoilu ja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*, s. 107–134. Helsinki: SKS.
- Mikkeli, Heikki (1996) ”Kulttuurikriisi sotienvälisessä Suomessa – mikä oli kriisissä?” *Historiallinen Aikakauskirja* 2:4, 122–140.
- Niemi, Irmeli (2001) *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*. Helsinki: Otava.

- Pynttari, Veli-Matti (2011) ”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta...” *Psykoanalyysi modernin aikakauden myytinä T. Vaaskiven kulttuurikritiikissä*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, osa 312.
- Rajala, Panu (2015) *F. E. Sillanpää: Nobel-kirjailijan elämä 1888–1964*. Helsinki: SKS.
- Rojola, Lea (1999) ”Modernia minuutta rakentamassa”. Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, s. 150–164. Helsinki: SKS.
- Rojola, Lea (2006) ”Konstit on monet kun kahvihammasta kolottaa”. Teoksessa Siru Kainulainen & Viola Parenté-Capková (toim.), *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*, s. 269–296. Turku: Turun yliopisto.
- Rossi, Riikka (2009) *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Riikka (2010) ”The everyday in Nordic modernism. Knut Hamsun’s Sult and Maria Jotuni’s Arkielämää”. *Scandinavian Studies*. Winter 2010 Volume 82 Number 4, 417–436.
- Sevänen, Erkki (1994) *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki (1997) ”Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat”. Teoksessa Pertti Karkama (toim.), *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*, s. 33–63. Helsinki: SKS.
- Suvitie, Sara (2015) *F. E. Sillanpään ensimmäiset romaanit ironian valossa*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Turun yliopisto.
- Vala, Katri (1981) *Suorasanaista 1930-luvulta ja -luvusta*. Helsinki: Kansankulttuuri.

Veli-Matti Pynttäre

1940-LUKU: SUMUSTA ETEENPÄIN

Elvi Sinervon *Viljami Vaihdozas*, Olavi Siippaisen *Maata näkyvissä* ja Jorma Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö*

Elvi Sinervon romaani *Viljami Vaihdozas* ilmestyi vuonna 1946, keskelle yhteiskunnallisesti ja poliittisesti suuntaansa etsivää vuosikymmentä itsenäisen Suomen historiassa. Takana olivat sotavuodet, jotka olivat kestäneet, lyhyttä välirauhaa lukuun ottamatta, talvisodan syttymisestä marraskuussa 1939 Lapin sodan päättämiseen huhtikuussa 1945. Vasta vuonna 1947 Suomi solmi Pariisin rauhansopimuksen, joka normalisoi valtion ulkomaansuhteet ja päätti valvontakomission aikakauden Helsingin Hotelli Tornissa. Niin sanottujen vaaran vuosien aikana vallinnut epävarmuus itsenäisyyden kohtalosta, kansakunnan tulevaisuudesta ja yhteiskunnallisista muutoksista loivat sodan tragedian jälkeen varjonsa koko vuosikymmenen elämään – ja pidemmällekin.

Jos yhteiskunta kärsi tulevaisuuden sumentuneesta näköalasta, niin monen mielestä myös kirjallisuus – ja erityisesti romaanitaide – vaelsi sankassa sumussa vailla suuntaa. Vuosikymmenen romaani-kirjallisuus ei nimittäin 1940-luvun päättyessä kerännyt kiitoksia korkeasta taiteellisesta tasosta. Kirjallisuushistorioissa esitettiin samansuuntaisia arvioita myöhemminkin, mutta jo aikalaiset katsoivat vuosikymmenen romaanien olleen tasoltaan vaatimattomia. Romanin tilasta käytiin keskustelua 1940-luvun lopulla perustetuissa kirjallisissa aikakauslehdissä, mutta osansa sai myös hampaatto-mana pidetty kirjallisuusarvostelu, joka ei ollut kyennyt ohjaamaan romaanikirjallisuutta uuteen suuntaan. Romanin ja arvostelun ongelmien katsottiin johtuvan suomalaisen kirjallisuuden pitkästä – yli sotavuosien kestäneestä – eristäytymisen ajasta, jonka aikana suomalainen kirjallisuus oli jäänyt vaille suhteita maailmankirjallisuuteen. Siinä missä maailmankirjallisuus oli kehittynyt, ottanut ratkaistavakseen niin muotoa kuin aiheita koskevia ongelmia, suo-

malainen romaani oli jämähtänyt paikoilleen. Uutta muotoa, uudenlaista romaanikirjallisuutta ei ollut Suomessa aikalaisten mukaan syntynyt.

Sotavuosien inhimillisten tragedioiden ohella sodan uhreihin voitäsä suhteessa laskea myös kirjallisuuden. Kai Laitinen on nimitänyt sodan aattona tai sodan aikana aloittaneiden kirjailijoiden sukupolvea välipolveksi, jonka jäsenet jäivät sodan ja historian murrosten jalkoihin ilman todellista mahdollisuutta juurtua omaan aikaansa. Kirjailijat olivat pakotettuja rakentamaan eri keinoin omat suojarustuksensa ajan epävarmuutta vastaan ja voittamaan sodanjälkeiset pettymyksensekaiset tunteet (Laitinen 1997, 443, 457; myös Hökkä 1999, 68). Tällaiset olosuhteet eivät juurikaan tarjonneet uudelle kirjailijapolvelle mahdollisuuksia vakiinnuttaa kirjallista ilmaisuaan.

Romaanikirjallisuuden vaikeuksia sota-ajan ja sitä seuranneiden vuosien Suomessa ei kuitenkaan tule ymmärtää kirjallisuuden vaikenemisena. Päinvastoin juuri sotavuosina kirjallisuus ja lukeminen elivät Suomessa ennen näkemätöntä nousukautta: sota kasvatti lukuhaluja ja tiedonjanoa ja sotavuosina kirjoille oli kysyntää enemmän kuin tarjontaa löytyi (esim. Häggman 2008, 412). Huomattavaa on myös, että sotavuosina kaunokirjallisuuden osuus ositetusta kirjallisuudesta lisääntyi koko ajan: viimeisenä rauhanvuonna 1938 kaunokirjallisuuden osuus koko suomalaisen kirjallisuuden nimikemäärästä oli 25 prosenttia, mutta jatkosodan päättyessä jo 42 prosenttia (Häggman 2003, 4). Kirjojen menekki houkutteli alalle myös runsaasti uusia kustantajia. Muutaman vuoden sisällä Suomeen perustettiin noin 90 uutta kustantamoa, eikä vakiintuneilakaan kustantajilla mennyt huonosti: esimerkiksi WSOY:n johtokunnan lähes päätoimisena tehtävänä oli yhtiön historian kirjoittajan Kai Häggmanin (2003, 4) mukaan miettiä sijoituskohteita keretyneille varoille. Ylikierroksilla käyvää kustannusalaan auttoi merkittäväällä tavalla vapautus säännöstelystä, ja siksi kirjoja olikin jatkuvasti saatavilla (Laitinen 1965, 571–572). Noususuhdanne jatkui sodan yli, ja heti sodan jälkeen vuonna 1946 julkaistujen nimekkei-

den määrä kohosikin ennätystasolle, jolle päästiin uudestaan vasta seuraavalla vuosikymmenellä (Riikonen 1995, 27).

Vuosikymmenen lopussa arvostelijoiden huolta aiheuttikin siis ennen kaikkea julkaistun kirjallisuuden taso ja luonne. Talvisodan jälkeen ja osittain jo sodan aikana julkaistiin runsaasti sotaa käsitteleviä, sitä muistelevia ja dokumentoivia romaaneja. Lopun näiden sotaromaanien vyörylle pani sensuuri jo syksyllä 1940, mutta ennen tätä Suomessa ehti ilmestyä noin 90 sotaa käsittelevää teosta, puolet tieto- ja puolet kaunokirjallisia (Häggman 2008, 413). Aikaa kestäviä romaaneja joukkoon mahtui kuitenkin vain muutama, esimerkiksi Erkki Palolammen dokumentaarinen *Kollaa kestää* (1940), Eino Hosian ekspressiivinen *Tuliholvin alla* (1940) ja Pentti Haanpään *Korpisotaa* (1940). Jatkosodan aikana tarve ajanvietetekirjallisuudelle oli suuri ja kirjallisuuden valtavirta viihteellistyikin selvästi: salapoliisi- ja kauhukirjat tarjosivat jännitystä, sotakertomukset propagandaa ja esimerkiksi Armas J. Pullan Ryhmy ja Romppainen -kirjat huumoria ja naurua (Niiniluoto 1999, 42–43).

Ajanvietetekirjallisuuden ohella vuosikymmenen romaanikirjallisuudessa pärjäisivät parhaiten kirjailijat, jotka olivat aloittaneet uransa ja vakiinnuttaneet nimensä jo edellisen tai sitä edellisen vuosikymmenen puolella (Lassila 1999, 25). Näkyvimmäksi kirjailijaksi tässä suhteessa nousee Mika Waltari, jonka *Sinuhe egyptiläinen* (1945) on sittemmin vakiinnuttanut asemansa suomalaisten lukijoiden kesto-suosikkina ja poikkeuksellista kansainvälistä huomiota saaneena. 1930-luvun alussa läpimurtonsa *Tehtaan varjossa* -romaanilla (1932) tehnyt Toivo Pekkanen julkaisi romaanit *Jumalan myllyt* (1946) ja *Nuorin veli* (1946) sekä niin sanotun Kotka-sarjan aloittaneet romaanit *Aamuhämärä* (1948) ja *Toverukset* (1948). Edelliseen vuosikymmeneen olivat sidoksissa sellaiset teokset, jotka olisivat voineet ilmestyä jo edellisen vuosikymmenen puolella, kuten esimerkiksi sensuurin viivästyttämä Helvi Hämmäläisen *Säädyläinen murhenäytelmä* (1941). Kaksiosainen historiallinen romaani *Yksinvaltias* (1941–1942) taas merkitsi Tatu Vaaskiven 1930-luvun lopulla käynnistyneen viimeisen kuumeisen luo-

miskauden hedelmää, joka myös jäi tämän kirjailijan ja kulttuuri-kriitikon viimeiseksi teokseksi.

Vuosikymmenen suomalaisen romaanikirjallisuuden elinvoimaisuus saattoikin vaikuttaa kyseenalaiselta. Romaanien joukosta ei vuosikymmenen aikana noussut sellaista lajityypin uudistajaa, jollaisena runouden alalla voi nähdä Aila Meriluodon esikoiskokoelman *Lasimaalaus* (1946). Romaanikirjallisuudella ei tuntunut olevan annettavana merkittävää panosta lähihistorian, sotien, käsittelemiseen samassa määrin kuin esimerkiksi esseekirjallisuudella, jonka alalla Olavi Paavolaisen *Synkkä yksinpuhelu* (1946) ja Matti Kurjensaaren *Taistelu huomispäivästä* (1944) herättivät usein kiihkeääkin keskustelua. Vastaavaa saatiin romaanin kohdalla odottaa seuraavalle vuosikymmenelle saakka, Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) ilmestymiseen asti. 1940-luvun jälkipuoliskon romaanikirjallisuus keskittyikin käsittelemään enemmän rintamalta paluun karuja yhteiskunnallisia ja yksilöllisiä ongelmia kuin itse sotaa. Kun sodan käynyt yhteiskunta etsi uutta suuntaansa vaaran vuosina, niin yhtä lailla romaani vaelsi sumussa sekä taidemuotona että lähihistorian koettelemusten tulkkina. Kenties juuri tässä romaanissa oli aikakautensa kirjallisuutta.

Vuoden 1950 alussa kirjallisuuskriitikko Kauko Kare yritti tehdä tästä romaanin tilaa kuvaavasta välttämättömyydestä hyveen. *Näköalassa* ilmestyneessä artikkelissa ”Kirjallisuus vaino aikaan. Piirteitä 1940-luvun suomalaisesta proosasta” Kare (1950, 33) esitti, että suomalainen proosa kävi sittenkin vuosikymmenen aikana läpi ”hiljaisen vallankumouksen” ja ”kaikessa meluttomuudessa [loi] itselleen täysin uudet keinovarot”. Kirjallisuuden uudet keinovarot Kare löytää todellisuuspaon erilaisista ilmentymistä, ”peittäivistä muodoista”, joita hän erittelee artikkelissaan viisi: paot historiaan (Mika Waltari: *Sinuhe egyptiläinen*), uneen ja fabulaan (Yrjö Kokko: *Pessi ja Illusia*, 1944), biologiaan (Iris Uurto: *Ruumiin viisaus*, 1942) ihmisyyteen (Oiva Paloheimo: *Peili*, 1946) ja huumoriin (Aapelin pakinat). (Kare 1950.)

Kareen näkemyksen 1940-luvun proosakirjallisuuden muo-
dolisesta kehityksestä voi hyvällä syyllä kyseenalaistaa toteamal-

la, että hänen mainitsemansa ”peittävät muodot” olivat esteettisinä ratkaisuin pikemminkin jäänteitä edellisen vuosikymmenen romaanitaiteesta kuin uuden muodon edelläkävijöitä (Lassila 1999, 24–25). Silti Kareen hahmottelemaa kirjallisuushistoriallista tulkintaa ei voi täysin ohittaa. Hän nimittäin painottaa, että vuosikymmenen kirjallisuutta koskevat kysymykset eivät ole luonteeltaan ainoastaan esteettisiä, vaan suuressa määrin psykologisia (Kare 1950, 34). Psykologisuutta korostaakin muotojen määrittäminen ”peittäviksi”: romaanikirjallisuus ja sen muodot eivät ole merkityksellisiä niinkään esteettisinä taideteoksina, vaan ennen kaikkea keinona unohtaa vasta päättyneen sodan kauheet ja välttää käsittelemästä sodanjälkeisen todellisuuden realiteetteja. Todellisuuspako, jota peittävät muodot Kareen mukaan ilmensivät, saattoi hyvinkin heijastella yleistä mielialaa sodanjälkeisessä Suomessa. Samalla sen nostaminen romaanikirjallisuuden hallitsevaksi teemaksi kuitenkin kavensi kirjallisuusarvostelun ja kirjallisuushistoriallisten tulkintojen liikkuma-alaa: sota ja sen yhteiskunnalliset seuraukset sisältyvät Kareen hahmottelemassa näkemyksessä aina jo ennakolta – implisiittisesti tai eksplisiittisesti – vuosikymmenen romaanikirjallisuuden teemoihin.

Sodan ja siitä vaikenemisen rinnalla 1940-luvun proosakirjallisuuteen suuresti vaikuttaneena tekijänä Kare mainitsee yhteiskunnallisen murroksen. Sota ja ”sosialismi” – kuten Kare yhteiskunnan murrokseen viittaa – muodostavat Kareelle (1950, 32) kaksi ”optillista näkökulmaa”, joista 1940-lukua ja sen kirjallisuutta on syytä tarkastella. Ensimmäinen näistä on hänen mukaansa jättänyt todellisella tavalla jälkensä kirjallisuuteen, mutta jälkimmäisen, yhteiskunnassa tapahtuneen sosiaalisen murroksen kuvailuissa Kare erottaa selvästi ideologisia painotuksia. Verratessaan kahta edellisten vuosikymmenien merkittävintä työväenkirjailijaa – Toivo Pekasta ja Olavi Siippaista – toisiinsa Kare toteaa, ettei yhteiskunnallista murrosta käsittelevien kirjojen hyökkäävämpi sävy johdu yhteiskunnallisissa oloissa tapahtuneista muutoksista, vaan ennen kaikkea muuttuneesta poliittisista tilanteesta. Pekkasen yhteiskunnallisesta realismista oli 1940-luvulla siirrytty Siippaisen edusta-

maan yhteiskunnalliseen pamflettiin, jonka taustalla Kareen (1950, 39) artikkelissa häilyy sodanjälkeisen Suomen uudenlainen yhteiskunnallinen tasapaino. Jos 1930-luvun yhteiskunnallinen kirjallisuus oli Pekkasen valta-aikaa, niin 1940-luvulla oli siirrytty Siippaisen aikaan.

Kareen mainitsemien peittävien muotojen joukossa ”pako ihmisyteen” nousee mielenkiintoiseksi ja vuosikymmenen yhteiskunnallista tilannetta varsin herkästi heijastelevaksi näkökulmaksi romaanikirjallisuuteen. Siinä missä historia, satu, biologia ja erotiikka tarjoavat ymmärrettävällä tavalla pakopaikkoja vuosikymmenen painostavasta todellisuudesta, niin ihmisyyden – tai ihmisen – teema näyttää sen sijaan kiteyttävän monia sodan jälkeiselle yhteiskunnalle ja kulttuurille keskeisiä kysymyksiä. Kuinka ymmärretään ihmisarvo vuosia kestäneen, maailmanlaajuisen väkivallan kierteen jälkimainingeissa? Millä tavalla olisi mahdollista puhua ihmiskunnan tulevaisuudesta kansakuntien etujen sijasta? Minkälaiseen ihmisyyteen sodanjälkeisessä Suomessa – ja koko Euroopassa – saattoi uskoa?

Seuraavassa kysyn tämän ihmisyyden kohtaloa kolmessa vuosikymmenen romaanissa. Tarkastelussani on ennen kaikkea Elvi Sinervon *Viljami Vaihdokas* (1946), mutta myös Olavi Siippaisen *Maata näkyvissä* (1946) ja lopuksi vielä lyhyesti Jorma Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö* (1948). Tarjosiko kysymys ihmisyydestä tietä eteenpäin vuosikymmenen sumusta?

Elvi Sinervon *Viljami Vaihdokas*: satu, politiikka, ihmisyyt

Kareen epäilevässä suhtautumisessa 1940-luvun yhteiskunnallisen työväenkirjallisuuden poliittisiin sävyihin saa Elvi Sinervon *Viljami Vaihdokas* poikkeuksellisen aseman. Kareen (1950, 37) mukaan *Viljami Vaihdokas* on nimittäin ”paikoittaisesta poliittisesta tendenssistään huolimatta todellisen runoilijan ja todellisen ihmistenrakastajan työtä”. Jättäen romaanin poliittiset tendenssit vähemmälle huomiolle Kare katsoo romaanin runollisten ansioiden ole-

van niin merkittävät, että siinä toteutuu ihmisyyteen ja ihmisrak-
kauteen kiinnittyvä romaanikirjallisuuden ”peittävä muoto”. Ka-
reen ambivalentti suhtautuminen Sinervon poliittisuuteen ei vuo-
sikymmenellä ollut ainutlaatuista. Varsinaiseen takinkääntöön ylsi
Unto Kupiainen, joka heti romaanin ilmestyttyä kehui siinä raken-
tuvaa yhteistunnetta ja katsoi Sillanpään *Hurskaan kurjuudenkin*
olevan poliittisempi kuin *Viljami Vaihdokas*. Seuraavana vuonna
Kupiainen kuitenkin päätyi arvostelemaan romaania naiivista aate-
julistuksesta. (Kalemaa 1989, 185.)

Hämmentävää Kareen ja Kupiaisen arvosteluissa ei ole niinkään
heidän erimielisyytensä Sinervon politiikasta kuin ylipäättään ro-
maanin poliittisuuden kyseenalaistaminen. *Viljami Vaihdokasta* on
nimittäin hankala kuvitella luettavaksi ilman poliittisia ja ideologi-
sia painotuksia. Romaani on tarina synnytyslaitoksella vaihtunees-
ta pojasta, jonka taivalta 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmen-
ten Suomessa ohjaa pako lapsuudenkodista, biologisten vanhempi-
en etsintä ja vähitellen kypsyvä kaipuu yhteiskunnalliseen oikeu-
denmukaisuuteen. Lapsesta asti kumpurajalkansa takia hyljeksitty
Viljami päätyy lyhyeksi jäävän elämänsä aikana viinaan menevän
ja väkivaltaisen kasvatti-isänsä armoilta suomalaisten kommunisti-
tien maanalaiseen rintamaan Helsingissä ja kuolee lopulta väkival-
lan uhrina ohranan sellissä kieltäytyttyään pettämistä tovereitaan.

Viljami Vaihdokas on avoimesti poliittinen ja väriä tunnusta-
va romaani, ja sellaisena sen ilmestyminen Suomessa yhtään ai-
kaisemmin tuskin olisikaan ollut mahdollista. Sodan aikana ja en-
nen sotaa Sinervon romaanin avoin vasemmistolaisuus, kommu-
nistisymptiat ja valtiovallan kurinpitäjärjestelmän avoin halvek-
sunta olisivat tehneet kaikki julkaisutoiveet tyhjiksi. Sinervo tuo-
mittiin valtionpetoksesta vankeuteen vuonna 1941, ja jatkosodan
ajan hän oli Hämeenlinnan keskusvankilassa (Kalemaa 1989, 121).
Miehensä Mauri Ryömän lailla Sinervo oli poliittinen vanki. *Vilja-
mi Vaihdokkaan* julkaisua vain kaksi vuotta jatkosodan päättymi-
sen jälkeen ja eritoten romaanille seuraavana vuonna myönnettyä
valtion kirjallisuuspalkintoa voi jo sinällään pitää huomion arvoi-
sina tapahtumina – kenties jopa yhdenlaisina käännekohtina – suo-

malaisessa kirjallisuus- ja kulttuurihistoriassa. Romaanin poliittisuuden vaientamista kokonaisuudessaan on tätä taustaa ja romaanin tarinaa vasten vaikea ymmärtää. Ihmisyyden teema, jonka Kare näyttää tulkitsevan *Viljaminkin* kohdalla pakona todellisuudesta, on romaanissa yhteiskunnallisen, poliittisen ja ideologisen todellisuuden läpätunkema.

Viljami Vaihdoikkaan silmiinpistävä piirre on sen sadunomainen ja lähes fantastinen tunnelma, joka hallitsee ennen kaikkea romaanin ensimmäistä osaa ”Näkinkenkä”. Jo aloitusvirkkeessä, ”Tapahtuipa kerran erään pienen kaupungin synnytyslaitoksessa paha sekaannus” (VV, 17), kertoja ohjaa lukijan sadun maailmaan. Romaanin ensimmäisenä aihiona olikin Sinervon halu kirjoittaa vankilasta vapautumisensa jälkeen ”lapsenmielisille aikuisille” ja varhaisnuorille tarkoitettu saturoomaani (Kalemaa 1989, 171). Sadunomaisuus on kuitenkin tulosta ennen kaikkea siitä, kuinka kerrontaa sävyttää Viljamin kautta tietynlainen lapsenomaisuus etenkin ensimmäisessä osassa. Maria Laakson (2007, 310) mukaan vaikutelma lastenkirjamaisuudesta syntyy esimerkiksi korostettaessa kertojan ja lapsen välistä tiedollista etäisyyttä, vaikkapa kun päivänpoliittisia tapahtumia selostetaan tavalla, joka ei peitä lapsen tietämättömyyttä ja ymmärtämättömyyttä. Näin romaanissa muodostuu vaikutelma sadun ja ihmeen kyllästävästä maailmasta, jossa talouspulaan viitataan ”kummallisen peikon valtakautena” (VV, 58).

Myös Viljamin kokonaisvaltainen eläytyminen mielikuviiinsa lisää romaanin alun unenomaisuutta. Vaikuttavin tällainen kohtaus tapahtuu Viljamin metsästäessä meren rannalla tarunhoitoista soivaa näkinkenkää. Tihrustaessaan meren pohjaan Viljami näkee ihmeellisen maailman:

Pohja ei ollut tasainen, vaan täynnä notkoja ja kumpareita niin kauas kuin silmä kantoi ja kokonaan vaalean hiekan peitossa. Hiekasta kasvoi kummallisia huojuvia puita ja ruohoja, ja puiden oksilta riippui keltaisia ja sinisiä ja punaisia kukkia, niin isoja ja niin kauniita, ettei Viljami sellaisia ollut nähnyt kaupungin suuren kukkakaupankaan ikkunassa, kun hän oli ollut äidin kanssa torilla. (VV, 30.)

Merenalainen maailma herää Viljamin silmissä eloon kun hän kuulee meren pohjasta ihmeellistä musiikkia.

Koettaessaan katsoa, mistä soitto oikein tuli, Viljami huomasi, että meren pohjalla kulki tie. Se kiemurteli kukkuloiden lomitse ja päällitse ja tietä pitkin oli tulossa pieni tyttö. Hän juoksi ja hyppeli hyvin kevyesti, näytti melkein siltä, kuin hän olisi liidellyt eteenpäin. Mitään vaatteita hänellä ei ollut, ja hänen ihonsa oli vihreänruskeaa kuin vesi ja siinä oli samanlainen hohde kuin simpukankuoressa. Hänen tukkansa oli vihreä ja hulmahteli hänen päänsä ympärillä ja kädessä hänellä oli suuri valkoinen näkinkenkä. Yhtäkkiä Viljami ymmärsi, että soitto lähtikin siitä, ja samassa hän muisti, että tuota soittoa hän oli kuullut joskus iltaisin nukkumaan mennessään, kun unikalastajat tulivat. (VV, 31.)

Viljami tavoittaa vihreätukkaisen tytön ja pyytää näkinkenkää itselleen. Tyttö kieltäytyy yllättyneenä ja tiedustelee Viljamilta, onko tällä siru sydämessä, sillä vain ne, joilla on sydämessään helmen alku, näkevät ja kuulevat merenalaisen toisen maailman. Tyttö houkuttelee Viljamin veden alle lupaamalla tälle suuren, soivan näkinkengän, mutta viime hetkellä Viljamin äiti vetää poikansa pinnalle ja pelastaa tämän hengen. Muistoksi Viljami puristaa kouraansa ison valkoisen näkinkengän, josta tulee hänen turvansa ja talismaaninsa pahaa ja ankaraa maailmaa vastaan.

Vaikka onkin houkuttelevaa nähdä *Viljami Vaihdokkaan* unenomaisuus ja satumaisuus osoituksena Kauko Kareen mainitsemasta 1940-luvun romaanikirjallisuudelle tyypillisestä paosta uneen ja fabulaan, niin romaania ei kuitenkaan voi tulkita ensisijaisesti tällaisesta näkökulmasta. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että *Viljami Vaihdokas* tarjoaa liian selvästi fantasian sijasta allegorisia tulkintamahdollisuuksia (ks. Niemi 1995, 81). Viljamin kouluaikana tapahtuvista yhteiskunnallisista mullistuksista ja maailmanpoliittisista tapahtumista romaanissa kerrotaan seuraavanlaisesti:

Niinä vuosina, jolloin Viljami kävi kansakoulun viimeisiä luokkia, maapallolla oli alkanut kummallisen peikon valtakausi. Kukaan ei tiennyt, mistä se oikein oli saanut alkunsa, yhtäkkiä se vain hallitsi kaikkialla. Sen nimi oli Pula ja siitä kirjoitettiin sanomalehdissä joka päivä ja siitä puhuttiin joka paikassa, maalla ja kaupungeissa, kodeis-

sa ja kouluissa ja toreilla ja maitokaupassa ja köyhäinhoitokanslioissa. Se oli ilmiö. (VV, 58).

Jokaiselle lukijalle sekä 1940-luvulla että nykyään on selvää, että kuvatulla peikon kaudella tarkoitetaan 1920-luvun lopun pula-aikaa, joka näkyi ankaralla tavalla myös Suomessa. Sen kuvaus vain etäännytetään Laakson (2007, 310) kuvaamalla lastenkirjamaisella kerronnalla, ja näin luodaan ero lapsenomaisen maailmankuvan ja aikuisen valveutuneemman ymmärryksen välille. Juuri tällainen naiivia ja vakavaa näkökulmaa yhdistelevä kerronta pitää romaanin allegorista lukutapaa esillä ja ohjaa lukijaa tulkitsemaan Viljamin käsitystä maailmasta suhteessa historialliseen, ”todelliseen” maailmaan sen sijasta, että romaanissa rakentuisi omaehtoinen unen tai fantasian maailma.

On hämmentävää, että mainitessaan *Viljami Vaihdokkaan* yhtenä esimerkkinä sellaisista 1940-luvun romaaneista, joissa näkyy vuosikymmenen todellisuuspaon esteettiset ja temaattiset jäljet, Kauko Kare ei mainitse romaanin silmäänpistävää sadunomaista tunnelmaa. Sen sijaan hän pitää Sinerwon romaanin ”peittävänä muotona” romaanin viimeisessä osassa – ”Savilinnussa” – keskeiseen asemaan nousevaa ihmisyyden teemaa ja kysymystä ihmisen luontaisesta hyvyydestä tai pahuudesta. Kareen ratkaisu on erikoinen, koska siinä missä romaanin alkuosan satumaisuus ja Sinerwon lyyrillinen tyyli ovat kuin tehtyjä pakomatkaan, kiinnittyy romaanin jälkiosa raadollisenkin tarkasti yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Omalla tavallaan tämä jako todentaa Viljamissa romaanin mittaan tapahtuvaa kasvua: kuten todettu, *Viljami Vaihdokasta* voi yhdellä tasolla lukea psykologisena kehityskertomuksena, jossa siirrytään alun lapsuuden ihmeiden ja sadun täyttämästä maailmasta kohti loppuosan aikuisuuteen kurottautuvaa realistisempaa ja ahdistavampaa todellisuutta.

Ero romaanin alun ja sen lopun välillä on jyrkkä, mutta etäännyminen lapsuuden satumaisesta maailmasta on jo sen toisen osan – ”Isien maan” – teemana, joka alkaa Viljamin lähtiessä etsimään oikeita vanhempiaan. Kokonaisuudessaan romaanin toinen osa muodostaakin eräänlaisen vaelluskertomuksen, joka antaa läpileikkauk-

sen 1920–1930-luvun vaihteen pulasta Suomesta. Taloja ja tiloja jää jatkuvasti vasaran alle, ja yhteiskunnalliset jännitteet ovat näkyvis- sä Viljamin tapaamissa ihmisissä: Nyrkki-Niilo on keuhkotautinen laitapuolen kulkija, joka ennen kuolemaansa kylvää Viljamiin epäily- lyn yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta kohtaan. Jo lapsena Vil- jami on tietenkin kohdannut yhteiskunnallista eriarvoisuutta, mutta vielä tuolloin hän ei ole uhrannut sille ajatusta – nyt Nyrkki-Niilo näyttää hänelle, ettei näin tarvitsisi olla. Vaelluksellaan Viljami löy- tää myös biologisten vanhempiensa kodin, ison Kampuran talon, mutta kuulee äitinsä kuolleen jo vuosia aikaisemmin. Isä puoles- taan on katkera, elämänsä pettynyt suurtilallinen, joka on kartut- tanut omaisuuttaan häikäilemättömästi pakkohuutokauppojen aika- na. Viljamin isän uusi vaimo keksii Viljamin salaisuuden ja yrittää jopa hukuttaa hänet. Viljami pelastuu, mutta päättää lähteä Kampu- rasta kertomatta todellista henkilöllisyyttään talon isännälle.

Vasta Viljamin asettuessa kaupunkiin romaanin viimeisessä osassa ”Savilintu” maailman synkkyys ja ahdistavuus tulevat hän- nen elämänsä. ”Savilinnussa” Viljami saapuu kaupunkiin, löytää asunnon työläisnaisen Hilman vuokralaisena ja tämän kautta myös työpaikan painotalon lähettinä ja etenee latojaksi. Hilman pojan, Hanneksen, kautta Viljami ajautuu yhteyteen maanalaisen kommu- nistisen puolueen kanssa ja lopulta jää valtiollisen poliisiin ansaan. Sellissä Viljamia kuulustellaan. Hän ei anna tovereitaan ilmi, mutta kuolee kuulustelijoiden väkivaltaisuuteen.

Huolimatta romaanin synkästä päätöksestä *Viljami Vaihdokas- ta* luettiin ihmiskovaltaan ja ihmiskäsitykseltään optimistisena ro- maanina. Tässä suhteessa sen vastakohtaksi muodostui monen lu- kijan silmissä *Sinuhe egyptiläinen* (1945). Siinä missä Waltarin kat- sottiin ilmaisevan romaanissaan sodan jälkeistä pettymystä, illuu- sioiden romahtamista ja heikentynyttä uskoa tulevaisuuteen (Kale- maa 1989, 186), *Viljami Vaihdokkaassa* Sinervo pyrki välittämään toisenlaista tunnelmaa. Romaanin viimeiseen osaan sisältyväs- sä luvussa Viljami on kiivennyt kallioille kaupungin ulkopuolelle pakoon pommituksia. Katsoessaan kaupunkia etäältä, samastues- saan lukemattomiin ihmiskohtaloihin, jotka olivat joutuneet sodan

armoille sen kummallakin puolella, Viljami irtautuu omasta ajastaan:

Hän kasvoi kauas tulevaisuuteen, aikaan ja ihmiseen, jota ei vielä ollut. [...] Ihminen oli hyvä, koska hän kykeni voittamaan pahan. Jokainen ihminen oli hyvä, vaikka hänet oli voitu saada tekemään pahoja tekoja. Kun peto oli murskattu, ihminen teki vain ihmisen tekoja. (VV, 261.)

Sinervo ei kiellä ihmisen pahoja tekoja, mutta Viljamin näyn kautta hän korostaa ihmisen kykyä jättää pahat tekonsa taakseen ja voittaa ihmiseen sodassa pesiytynyt paha.

Sinervon optimistista ihmisyiden julistusta on kuitenkin hankala poimia romaanista irralliseksi sanomaksi. Romaanin eetokselisesta uskosta ihmisyyteen tekee vaikuttavan myös sen yhteys sadunomaisiin, myyttisiin elementteihin, jotka yhdistävät Viljamin kohtalon ennen kaikkea hänen lapsuutensa maailmaan. Kenties ilman tätä palaamista unen ja sadun maailmaan myös ihmisyyden mahdollisuus olisi jäänyt toteutumatta. Psykologisesti realistisen kehityksen murtuminen – unen, myytin, sadun murtautuminen aikuisten maailmaan – antaa Viljamille tilaisuuden kurkistaa parempaan ihmisyyteen. Loppuratkaisu ja siihen johtava voimakas yhteiskunnallinen vastakkainasettelu herättivät osassa lukijoita tietenkin voimakastakin vastustusta. Mutta silti vuosikymmenien jälkeen näkyvämmäksi jää Viljamin usko meidän ihmisten hyvytyteen.

Olavi Siippainen: ihminen joukossa

On selvää, että Sinervon optimistinen usko ihmisyyden tulevaisuuteen on poliittisesti latautunut, elettiinhan Suomessakin tuolloin poliittisesti eräänlaista ”uuden suunnan” etsimisen aikaa (vrt. Meinander 1999, 270). Rajoja ylittävä *kansainvälinen* ihmisuus ja ihmisveljeyden aate kuuluivat edellisellä vuosikymmenellä ja sodan jälkeenkin ennen kaikkea vasemmistolaiseen ideologiaan ja puheenparteen, samalla kun poliittisen jatkumon toisessa laidassa maailmankuvaa määrittelivät kansallisvaltiot ja pahimmassa tapauksessa ”rodut” ja niille erotetut elintilat. *Viljami Vaihdoikkaassa* optimisti-

nen usko ihmisyyteen onkin kiinteä osa vasemmiston ja oikeiston välistä ideologista kamppailua yhteiskunnan tulevaisuudesta.

Lähemmin kysymykseen työväenluokasta ja sen kehityksestä sotaa edeltävän vuosikymmenen aikana keskittyy Olavi Siippaisen *Nuoruuden trilogia*, jonka kaksi ensimmäistä osaa, *Suuntana läntinen* (1943) ja *Maata näkyvissä* (1946), ilmestyivät 1940-luvun puolivälissä. Päättävän osan *Menon yksinäisyys* (1959) ilmestyminen venyi yli kymmenellä vuodella seuraavan vuosikymmenen loppuun.

Trilogian ensimmäinen osa *Suuntana läntinen* kertoo Korhosen työläisperheestä 1920-luvun lopun Kuopiossa. Perheen nuorin Arne Korhonen on alaikäisenä töissä laatikkotehtaalla ja kokee syystäkin elämänsä katkerana: koulutuksen osalta perheessä panostetaan Aarnen isoveljeen Einariin, samalla kun Aarnen on käytävä tehtaassa töissä. Alusta alkaen Aarnen elämää määrittää enemmän tai vähemmän hankala suhde yhteiskuntaan ja etenkin omaan luokkaansa. Hankaluus on perittyä, sillä lakkorikkurina Aarnen isä on työläispiireissä syrjitty henkilö. Perheensä kautta Arne ei tunne kuuluvansa työväenluokkaan, vaan on lopulta aina ulkopuolinen suhteessa tähän luokkaidentiteettiin.

Suhdetta luokkaan ja yhteiskuntaan mietitään etenkin trilogian toisessa osassa. Aarnen nuoruus- tai pikemminkin lapsuusvuosia käsittelevä ensimmäinen osa päättyy perheen isän tapaturmaiseen kuolemaan työmaalla, minkä jälkeen Arne ymmärtää joutuvansa jatkossa ottamaan suuremman vastuun perheen toimeentulosta. *Maata näkyvissä* alkaa heti isän kuolemaa seuraavasta aamusta, jolloin Arne kirjaimellisesti vetää isänsä saappaat jalkaan ja ottaa tältä vapautuneen paikan rakennustyömaalla. Pitkän työttömyyden jälkeen nuori miehenalku herää ylpeänä omasta asemastaan työläisenä ja tuntee elämän viimeinkin avartuvan avoimempaan. Todellisuus saa hänestä kuitenkin nopeasti tukevan otteen:

Ja siinä samassa Arne tietää, mitä tämä aamu todellisuus merkitsee: pimeyttä, lokakuun koleutta ja taivallusta halki kaupungin työmaalle, missä odottaa outo, rasittava työ, vieraat toverit ja tuntematon työnjohtaja, jonka oikkuja hän ei lainkaan tunne. Isän saappaat tuntuvat

nyt jaloissa raskailta ja kömpelöiltä, ne ovat sitä paitsi väljätkin. (MN, 166.)

Huolimatta työn ja arjen musertavuudesta Aarne kuitenkin sopeutuu nopeasti elämänsä puitteisiin. Vakiinnutettuaan asemansa työmaalla hän ilmoittaa vanhenevalle äidilleen, ettei tämän tarvitse enää käydä töissä. Edelleen Aarne lukee runsaasti ja keskusteleekin kirjoista ystävänsä Einon kanssa, mutta nyt hän rohkaistuu myös itse kirjoittamaan – ensin yksin ja salaa muilta, mutta vähitellen kirjoituksia paikallislehteen lähettävänä harrastelijana. Työväenliike lähestyy Aarnea kahdelta suunnalta. Ensinnäkin työkaveri tutustuttaa Aarnen kommunistiseen kirjallisuuteen, ja toiseksi hän osallistuu toisten ystäviensä kanssa sodanvastaisiin tilaisuuksiin työväentalolla ja tulee siten hakeutuneeksi mukaan myös työväenliikkeen toimintaan.

Maata näkyvissä -romaanin ja koko *Nuoruuden trilogian* läpikäyvänä teemana on Aarnen rajankäynti oman individualisminsa ja oman luokkansa yhteisöllisyyden välillä. Tässä suhteessa Siippaisen Aarne Korhosella on läheinen esikuva Toivo Pekkasen *Tehtaan varjossa* -romaanin (1932) Samuel Oinossa, joka oli pitkään sivistyneen työläisen prototyyppi suomalaisessa kirjallisuudessa. Samuelin lailla Aarne on intohimoinen lukija, itseään sivistävä nuori mies, jonka halu ryhtyä kirjailijaksi ei ongelmitta sovi yhteen työväenliikkeen kollektivismin kanssa. Kummatkin myös päätyvät lopulta kirjailijoiksi: Samuel turvallisesti kirjoituspöytänsä ääressä, Aarne lopulta *Menon yksinäisyydessä* (1959) juuri ennen syttyvää sotaa.

Yksilön ja yhteisön välisen ristivedon nämä kaksi työläiskirjailijan perikuvaa ratkaisevat kuitenkin eri tavoin. Samuel Oino tyytyy omaan asemaansa aina jossain määrin ulkopuolisena hahmona – ”tiilenä, joka ei sovi mihinkään rakennukseen”, kuten Samuelia romaanissa luonnehditaan. Aarne Korhonen taas yrittää parhaansa mukaan ratkaista ulkopuolisuuden tunnettaan etsimällä yhteenkuuluvuutta yleisemmältä tasolta, viime kädessä ihmisyydestä ja ihmiskunnasta. Kevään koittaessa, luonnon herätessä eloon, myös Aarnessa herää rakkaus kanssaihmiään kohtaan.

Nyt Aarne Korhonen sai viimeinkin oppia havaitsemaan, mikä on se polttava siemen, joka hänen olemuksensa salaperäisissä uumenissa on pitkinä, tuskallisina vuosina painunut ja vaatinut oikeutta kohottaa sirkkalehtensä valoon, niin kuin kaikki kasvava ja kasvua himoittava pyrkii kohti tuota elämän äitiä. [...] Se on kiintymys ihmiseen. [...] Se on ollut piilossa jossakin hänen sisimmässään. (MN, 241.)

Aarnessa heräävä ihmisrakkaus rinnastuu romaanissa toistuvasti keväiseen uuden elämän puhkeamiseen, mutta hänessä kasvava kiintymys kanssaihmiisiinsä ilmenee myös kokemuksena sulautumisesta ihmisjoukkoon työväentalolla sodanvastustajien kokouksessa. Muiden mukana Aarne nousee laulamaan ”Kansainvälistä”, mutta laulun vallankumousta vaativat sanat jättävät hänet kylmäksi, koska hän ei tunne itseään orjaksi. Sen sijaan vaikutuksen tekee itse laulaminen. Aarne tuntee lämpimän aallon lähestyvän:

Tämä joukko, joka niin hajanaisena on saapunut tähän harmaaseen koushuoneeseen ja on kohta hajautuva koteihinsa aivan yhtä hajanaisena, tuntuu nyt puristuvan kokoon, yksilölliset piirteet hajoavat; se sulautuu yhdeksi massaksi: yhdeksi tahdoksi, yhdeksi säveleksi, yhdeksi kärsimykseksi ja uskoksi. Heidän keskellään Aarne Korhonen tuntee miten hänenkin käy samoin, hänen vaivalla rakentamansa yksilölliset varustukset hajoavat, ne eivät edes romahda, ne vain liukenevat, kunnes niitä ei enää ole, kunnes hän on vain tämä harmaa, lämmin hyvä massa, ei edes osa siitä, vaan tuo massa kokonaisuudessaan. Lämmin aalto on jo saavuttanut hänet, hän tuntee, miten se tarttuu hänen ja nostaa pois yksilöllisyydestä siihen suuruuteen, joka yksin on ihmisen arvon mukaista: ihmisveljeyteen, ihmiskärsimykseen ja ihmisiin. (MN, 245–246.)

Ei ole epäilystä siitä, etteivätkö ihmisveljeys, kiintymys ihmiseen ja sulautuminen joukon voimaan kuulu läheisesti työväenluokan käsitykseen omasta historiallisesta tehtävästään, sen kansainvälisyydestä ja roolista edistyksen etujoukkona. Romaanissa käy kuitenkin selville, että Aarnen kohdalla yksilöllisyyden muurien murtuminen ja sulautuminen joukkoon ei ole vain yhden poliittisen laidan etuoikeus, vaan on yhtä voimakkaasti – ja ehkä voimakkaamminkin – läsnä myös poliittisesti vastakkaisella laidalla. Asepalveluksessa, varsin erilaisen joukon ympäröimänä, Aarne kokeekin samanlaisia

tunteita ja käy läpi samanlaisen kokemuksen sulautumisesta massaan, jota kuvataan lähes samoin sanankääntein.

Tasavallan armeija on ottanut hänet: liuentanut hänet harmaaseen joukkoonsa. [...] Mutta sittenkin tekee hyvää uppoutua massaan, niin ettei muodosta siinä pienintäkään nystyrää. Aarne Korhonen on aina kärsinyt siitä tunnosta, ettei sovi joukkoon. Hän voi kyllä nykyään jo elävästi tuntea olevansa vain osa suuremmasta, voi laulaa täysin kurkuin internationaalia, sulautua osaksi kokonaisuutta, mutta kuitenkin hän joka hetki on tiennyt, selvästi ja peruuttamattomasti, että hänen omatimensä ja työnsä on hänen omaa tietään ja työtään. Mutta nyt hän liukee tähän nuorten miesten joukkoon, hän on vain sotilas sotilaiden parissa [...] Se on kuin lämmin, hyvää tekevä kylpy. (MN, 281–282.)

Aarnen sulautuessa ihmisjoukkoon ei ole merkitystä, onko paikkana työväentalo tai armeijan kasarmi. Hänen näkökulmastaan merkityksellistä on tunne yhteenkuuluvuudesta, ei niinkään tämän yhteenkuuluvuuden yhteiskunnalliset ulottuvuudet. Tunne yksilöllisyyden menettämisestä, sulautumisesta joukkoon, on Aarnelle eksistentiaalinen kokemus, jonka merkitystä ei kiinnitetä tiettyihin poliittisiin tarkoituseriin tai ideologioihin sisältöihin, vaikka yhteiskunta niin tuntuisi haluavan. Kävelyretkillään avaruuden äärettömyydestä ja ihmisyyden kosmisesta perspektiivistä juopuva Aarne vastustaa juuri tällaista kansallista tulkintaa. ”Sinulla ei ole oikeutta rakastaa ihmiskuntaa ja avaruutta, ei tätä hämmästyttävää ja ihastuttavaa kokonaisuutta”, valittaa Aarne ja jatkaa, ”Sinun on rakastettava vain tätä nurkkakuntaa, missä kaikki on hieman kotitekoista.” (MN, 217.)

Romaanin lopussa Aarne on ainakin henkilökohtaisesti ratkaisu-
sust ristivedon yksilön ja yhteisön välillä ihmiskunnan, ihmisyyden ja avaruuden hyväksi. Kun elämä Aarnen ympärillä on vakiintunut tasaisiin uomiinsa, hän tuntee syksyn mustansinisen taivaan alla, avaruuden ja ihmisyyden eksistentiaalisen laajuuden edessä, samanlaista hurmaantumista kuin nuoruusvuosinaan: ”On hyvä olla näin, pieni ihminen keskellä valtavaa, huikaisevaa järjestelmää, joka syksyisenä iltana liekehtii väsymättömästi hehkuen.” (MN, 313.) Välittömänä syynä romaanin päättävälle Aarnen kokemuk-
selle on rakkaus Toiniin, jonka kanssa Aarnella on vakiintunut, käy-

tännössä avioliiton kaltainen suhde. Rakkauden myötä avaruuden äärettömyys ja ihmiselämän rajallisuus lankeavat yhteen Aarnen elämässä.

Ja äkkiä Aarne Korhosen on taas autuas olla; hän aivan huumaantuu. Avaruudessa syöksyvät tähdet omia ratojaan, joita ei väkevinkään voima pysty muuksi muuttamaan. [...] Eikä, totta tosiaan, ole mitään sen suurempaa kuin olla pieni ihminen tämän pienen Maan povella. Et voi tarttua ainoankaan avaruuspalloon ja singota sitä radaltaan. Mutta saat vaeltaa pimeää syystietä tyttäsi luota kotiin ja tietää, että kerran on pimeys loppuva, niin kuin kaikki pimeys kerran loppuu, ja Maa on kiertyvä, sädehtivään kirkkauteen. [...] Ja voit tarttua pimeässä illassa toisen ihmisen pieneen käteen ja kuiskata: rakastan. [...] Se riittää. Et tarvitse mitään muuta tuomaan suuruutta siihen, mitä nimität elämäsesi. (MN, 314.)

Näissä romaanin viimeisissä kappaleissa ja päättävissä lauseissa Aarne tuntuu saavuttaneen vapauden rakastaa avaruuden laajuutta ja ihmisyyden äärettömyyttä ilman ”kansallisen nurkkakuntaisuuden” ahdistavaa väliintuloa, jota hän romaanin alussa kavahtaa. Rakkaus ja kiintymys Toiniin, elämän näköalojen vakaus, antavat Aarnelle perustan kurottautua oman elämänsä raja-aitojen ulkopuolelle, näköaloihin, jotka viime kädessä nojaavat käsitykseen yhteisestä ihmisyydestä.

Vuonna 1946 julkaistun *Maata näkyvissä* -teoksen päätöksen voi tulkita, jollei optimistisena, niin ainakin elämänmyönteisenä. Silti Aarnen romaanin lopussa saavuttamaa elämänkatsomusta voi tulkita myös tyytymisenä tai luopumisena muista yksityisen ja yhteiskunnallisen elämän päämääristä. Näin käy etenkin, jos romaania tulkitaan Siippaisen trilogian päätösoosan näkökulmasta. Tuossa vasta 1950-luvun lopussa julkaistussa romaanissa *Menon yksinäisyys* (1959) Aarnen äiti kuolee, minkä jälkeen Aarne päättää toteuttaa kirjailijan tehtävää: hän katkaisee välinsä Toiniin, erakoituu kotiinsa, irtisanoo itsensä töistä ja ryhtyy kirjoittamaan. Tämä tarkoittaa aikaisemmin niin siistinä pysyneen työläiskodin muuttumista tuhkakuppien, likaisten tiskien ja käsikirjoitusliuskojen autiomaaksi. Kun Aarne saa teoksensa valmiiksi, on talvisota syttymässä ja

myös Aarne saa kutsun armeijan riveihin. Hänelle kyse on kohtalon täyttymisestä:

Tänään kootaan siis kaikki kohtalonlangat, jotka tässä pienessä metsäisessä maassa ovat tähän saakka soluneet erilleen tai ristikkäin ja kukaties yksinäisinä ja unohdettuina. Niistä punoutuu yksi ainoa luja köysi, johon sinunkin säikeesi nivoutuu. On tullut hetki, jolloin ei enää ole yksilönkohtaloita, vaan osa on yksi ja jakamaton: ole omassa minäsiäsi sen arvoinen. Osaasi ei kuulunut sulautua massaan enempää kuin paetakaan sitä: kun muutaman tunnin kuluttua astut paikallesi, tee se tyynesti ja hurmaantumatta kuten miehelle kuuluu. Olet osa kansasta, olet osa kansaa: sinun on vastuu – eikä kenenkään muun. Ei kenenkään muun. (MY, 464.)

Se tunne avaruuden laajuudesta, ihmiskunnan yhtenäisyydestä, joka leimaa 1940-luvun puolivälissä kirjoitetun *Maata näkyvissä* -romaanin päätöstä, on vaihtunut tässä kokemukseen kansan ja yksilön yhteisestä kohtalosta.

Jälkikirjoitus – Jorma Korpela: ihmisen lunastamiseksi

Avaruuden ja maapallon kattava näkökulma, johon Olavi Siippaisen *Maata näkyvissä* päättyy, on Jorma Korpelan romaanissa *Martinmaa, mieshenkilö* (1948) lähtökohtana. Romaani alkaa päähenkilön, Martinmaan, saapuessa nimeämättömälle maalaispaikkakunnalle: ”Mies kulkee reppu selässä pitkin maantietä. [...] Kuka lie nee mies! On Martinmaa, maan asukas, kukas muu.” (M, 5.) Martinmaalla on kuitenkin varsin hankala suhde yhteiskuntaan ja kanssaihmiisiin: ”Lopultakin, mutisee Martinmaa puoliääneen. Lopultakin! Hän on näet pakomatalla, paossa sivistynyttä yhteiskuntaa.” (M, 6.) Romaanin kertoja kuitenkin huomauttaa, ettei mieshenkilö ole rikollinen ja lakia paossa, vaan tiedemies ja taiteilija, jota toistaiseksi kukaan vaan ei tunne. Martinmaa on paennut sivistystä päästäkseen elämän alkukantaisuuden ja aitouden lähteille. Hän on romanttisella asenteella varustautuneen antropologin perikuva suomalaisessa maalaispitäjässä.

Hän on nyt täällä, yksin ja ilman yhtään uutta tuttavaa, koskemattoman luonnon keskellä, sydänmaakylässä, sellaisiahan on meillä vielä niin paljon. Mutta hän on tyytyväinen, hän ei kaipaa mitään: hän vain on ja antaa henkensä levätä, siinä on kylliksi. Ja kun sattuu ihmisiä tielle – niin hän on ajatellut – alkuperäisiä luonnonlapsia, joita sivistys ei vielä ole turmellut, hän antautuu heidän kanssaan keskusteluun, hän oppii heistä, hän saa tietää heiltä oikean elämän avaimen. Se on hänen tarkoituksensa. (M, 7.)

Pian käy kuitenkin ilmi, ettei paikkakunta ole Martinmaalle niin outo ja tuntematon kuin hän antaa ymmärtää. Kylän lääkärinä toimii hänen entinen opiskelutoverinsa, ja kylän suurimman tilan rouva, metsänhoitaja Karhalan vaimo, on hänen nuoruudenrakastetunsa, johon Martinmaa suhtautuu vähintäänkin pakkomielleisesti. Romaani päättyy synkkyteen taipuvan metsänhoitaja Karhalan itsemurhaan. Martinmaa päätyy takaisin kaupunkiin hukuttamaan tuskaansa juopotteluun.

Martinmaa on surullisen hahmon ritari, joka hyvistä tarkoituksista huolimatta ei onnistu muussa kuin epäluulon kylvämisessä omaan sydämeensä. Auttaessaan ihmiskuntaa – päämäärä, jonka Martinmaa itselleen asettaa – hän tulee vain onnettomammaksi ja etäännyttyä maailmasta. Tätä hän pohtii teoksen lopussa:

Hänen oli uhrattava itsensä, hänen oli käytävä ihmisten etunensä ja heille tietä näytettävä, se oli ollut selvää. Mutta miten? Millä tavoin? Sitä hän oli mietiskellyt vimmatusti. Ja lopulta se oli hänelle selvinnyt: jokainen vain toteuttaa itseänsä, kukin toimii sillä alalla, jolle Jumala hänet kaikkiviisaudessaan on määrännyt. Se oli ainoa oikea selitys, sen hän oli käsittänyt. Ja hänen paikkansa oli taiteen palveluksessa, se oli ilman muuta selvää. Taiteen avulla, Minervan jumalattaren johdolla hänen oli osoitettava ihmiskunnalle, mikä on korkeinta ja missä totuus on löydettävissä. (M, 234.)

Romaania ja Martinmaan henkilöahmoa on tulkittu osoituksena persoonallisuuden hajoamisesta ja sodanjälkeisen yhteiskunnan traumatisoitumisesta, masennuksesta ja henkisen tyhjyyden tunteesta (vrt. Laitinen 1984, 218). Haluan kuitenkin liittää Korpelan romaanin Elvi Sinervon ja Olavi Siippaisen kohostamiin kysymyksiin ihmisyydestä. Tällöin Korpelan romaanissakin korostuu se

kiinnittyminen ihmiskunnan ja ihmisyyden edustamiin moraalisiin valintoihin, joka yllä lainatussa katkelmassa tulee esiin.

Kaikissa kolmessa romaanissa erottuu poikkeuksellisen selvänä tarve puhua ihmisen, ihmiskunnan ja ihmisyyden puolesta. Kauko Kare katsoo, että 1940-luvun romaanikirjallisuudessa toistuvasti esiintyvä ihmisyyden teema on osoitus tarpeesta rakentaa pako- paikkoja liian ahdistavana koetusta todellisuudesta, mutta Siner- von, Siippaisen ja Korpelan romaaneissa ihmisyyden edustaa pako- paikan ohella myös lupausta tai ainakin toivetta paremmasta tule- vaisuudesta. Erityisesti Siippaisen ja Korpelan romaaneissa taide näyttyy keinoon tavoittaa tämä parempi tulevaisuus: Arne kir- jailijana ja Martinmaa kuvataiteilijana ovat kumpikin omalla tavallaan ottaneet osaksi elämäänsä yleisen ihmisyyttä korostavan näkö- kulman erotuksena kansallisista tai yksilöllisistä näkökohdista. Tai- teen ohella kristinusko on toinen ihmisyyden näkökulmaa ylläpi- tävä asia: sekä Viljami Vaihdo- kas että Martinmaa vetoavat kumpi- kin Jeesukseen esikuvanaan. Siinä missä Viljamilla tämä tulee esiin myy- tistyksen ja sadunomaisuuden kautta, Martinmaa rinnastaa itsensä suoraan Kristukseen (M, 234).

Kauko Kareen näkemys 1940-luvun romaanikirjallisuudesta korosti ”peittäviä muotoja” esittämällä nämä romaanikirjallisuuden tapoina paeta ahdistavaa historiallista ja yhteiskunnallista todellisuutta. Kareen mukaan mainituissa muodoissa ei kuitenkaan ole kysymys niinkään romaanitaiteen esteettisistä valinnoista, vaan ennen kaikkea niiden psykologisesta asennoitumisesta. Kareen tul- kinta vuosikymmenen romaaneista on siinä suhteessa pessimisti- nen, ettei se juurikaan jätä tilaa toisenlaisille näkemyksille roma- anien tehtävästä suomalaisessa yhteiskunnassa. Romaanikirjallisuus – sellaisena kuin se näyttyy tarkastelemis- sani Siner- von, Siip- pa- isen ja Korpelan romaaneissa – oli jo 1940-luvulla asennoitu- nut luotsaamaan kulttuuria ja sivistystä eteenpäin sodan sumuis- ta sekä ottamaan myös vastuuta yhteiskuntaa koskevan muutoksen suunnasta. Laajaa lukijakuntaa koskettavalla tavalla romaani ei sii- hen kuitenkaan vielä pystynyt. Sellaiseen se kykeni vasta seuraav- an vuosikymmenen puolella, jolloin romaanikirjallisuudessa kat-

seet tarkattiin lähihistorian kipukohtiin ja ryhdyttiin kyseenalaistamaan vanhoja kansallisia kertomuksia. Vasta tällöin syntyi tilaa uusille, suomalaista yhteiskuntaa yhdistäville kertomuksille.

KOHDETEOKSET

- Korpela, Jorma (1948) *Martinmaa, mieshenkilö*. Porvoo & Helsinki: WSOY. [= M]
- Siippainen, Olavi (1959) *Nuoruuden trilogia*. Sisältää romaanit *Suuntana läntinen*, *Maata näkyvissä* [= MN] ja *Menon yksinäisyys* [= MY]. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Sinervo, Elvi (1946/1978) *Viljami Vaihdokas*. Helsinki: Love Kirjat. [= VV]

LÄHTEET

- Häggman, Kai (2008) *Paras tavara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.
- Häggman, Kai (2003) *Avarammille aloille, väljemmille vesille 2. Werner Söderström Osakeyhtiö 1940–2003*. Helsinki: WSOY.
- Hökkä, Tuula (1999) ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, 68–89. Helsinki: SKS.
- Kalemaa, Kalevi (1989) *Elvi Sinervo – vuorelleenousija*. Helsinki: SKS.
- Kare, Kauko (1950) ”Kirjallisuus vaino aikaan. Piirteitä 1940-luvun suomalaisesta proosasta” *Näköala* 1/1950, 31–41.
- Laakso, Maria (2007) ”Elvi Sinervon *Viljami Vaihdokas* – lapsellinen kirja aikuisille”. Teoksessa Yrjö Hosiaisuusluoma, Maria Laakso, Hanna Suu-

- tela & Pekka Tammi (toim.), *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*, s. 304–323. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Kai (1997) *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai (1965) ”Sodasta rauhanvuosiin”. Teoksessa Annamari Sarasjas (toim.), *Suomen kirjallisuus V*, s. 569–588. Helsinki: SKS ja Otava.
- Lassila, Pertti (1999) ”Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 8–38. Helsinki: SKS.
- Meinander, Henrik (1999) *Tasavallan tiellä. Suomi Kansalaissodasta 2000-luvulle*. Paula Autio (suom.), Helsinki: Schildts.
- Niemi, Juhani (1995) *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niiniluoto, Maarit (1999) ”Sota-ajan viihde”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 41–44. Helsinki: SKS.
- Riikonen, Hannu K. (1995) *Sota ja maisema. Tutkimus Olavi Paavolaisen 1940-luvun tuotannosta*. Helsinki: SKS.

Jarkko Lauri ja Jussi Ojajarvi

1950-LUKU: TALOA RAKENTAMASSA

Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla 1*, Oscar Parlandin *Lumottu tie* ja Tove Janssonin *Muumipapan urotytöt*

1950-luvulla kotimainen romaani elää murrosta, jossa uusi ja vanha risteävät. Vuosikymmenen mittaan modernistiset tyylipiirteet ja aiheasetelmat ottavat lopullisesti sijansa. Toisaalta kirjoitetaan mitä merkittävimpiä realistisia romaaneja. Myös realismia uudistetaan – eikä modernismikaan pääse uutta hakiessaan noin vain irti vanhasta. Menneisyys on romaanin varjo. Toinen maailmansota on sittenkin vielä lähellä ja sisällissodan trauma vaatii käsittelyään.

Varjoista huolimatta vuosikymmentä voitaneen kutsua jälleerakentamisen ajaksi. Koostettiin uudelleen niin yhteiskunnallista järjestystä kuin kuvaa Suomen historiasta. Itsenäisyyden alkukymmenien ”ensimmäisessä tasavallassa” ei ollut annettu juurikaan tilaa sisällissodan häviäjien näkemyksille. Sotienjälkeisessä ”toisessa tasavallassa” ristiriitoja otettiin käsittelyyn ja vasemmisto pääsi osalliseksi politiikan ja kansallisen omakuvan määrittelyssä. Riidatonta aika ei ollut; nähtiin vuoden 1956 yleislakko ja kulttuurikamppailuja.¹ Mutta haluttiin tai ei, asuttiin samaa maaperää, ja olihan nyt käyty kaksi hävittyä sotaakin. Ehkä tappio yhdisti – kuin ”[h]yväätahtoinen aurinko”, joka Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) lopussa katselee suomalaisjoukkoa vailla vihaa, tunteen kenties ”jonkinlaista myötätuntoakin”.

Yleistä käsitystä Linnasta tavataan tiivistää esimerkiksi sanoen, että hän ”muutti suomalaisten menneisyyden traumat kansakuntaa rakentaviksi tarinoiksi”.² Linnan tekemisiin kielikuva jälleerakentamisen ajasta sopiikin yhtäältä hyvin. Toisaalta se vie harhaan. Sillä *miten* kirjallisuus jälleerakentaa? Usein niin, että se samalla purkaa, jopa repii tai kumoa vanhaa. Siitä oli Linnallakin kyse alkaen *Tuntemattoman* ensi kappaleesta, jossa läpikotainen ironia kyseenalaistaa ajatuksen siitä, että Jumala olisi kaukaaviisaudes-

saan auttanut suomalaisten sotimista. Kaikkivaltiaan sotasuunnitelman ja nationalismin olettaman yhtenäisen kansan sijaan *Tuntematton* näyttää sodan mielettömyydessään ja suomalaiset monitaustaisena joukkona, jota läpäisevät näkökulmaerot ja valtasuhteet, kuten herran ja rivityöntekijän vastakkaisuus. Teoksen vastaanottoa värittivätkin jännitteet: toiset ylistivät realismia ja ilmaisuvoimaa (mm. Suomi 1954), toiset moittivat karkeutta, näköalattomuutta ja ”sammakkoperspektiiviä” (Havu 1954). Matti Kurjensaaren (1980, 68) mukaan vastaanotossa käytiin jopa ”tiedostamatonta sisällissotaa”.

Yhtäältä voimme siis luonnehtia 1950-lukua jälleenrakentamisen ajaksi, mutta toisaalta samalla vanhaa laitettiin päreiksi, purettiin uuden rakennuspuiksi tai ainakin arvioitiin kriittisesti. Vuosikymmenen kirjallista elämääkin värittivät kahnaukset ja asemien ottamiset. ”Juoksuhaudoista siirryttiin siten tavallaan kulttuurisotaan”, tiivistää Juhani Niemi (1995, 17) sotienjälkeistä kirjallisuutta tutkiessaan. Eikä vastakkainasettelua ollut vain yhteiskunnallisen realismin ja vanhoillisten lukijoiden tai kriitikoiden välillä, vaan tunnettu jännite virittyi myös ”modernistien” ja ”realistien” välille. Tosin esimerkiksi tamperelaisten realistien ei-modernistisuutta taidettiin tuoksinassa liioitella. Nytemmin katsoen jo Lauri Viidan Pispala-epos *Moreeni*, joka ilmestyi vuonna 1950, on matkalla realismista modernismiin päin sekä sisällössään että muodossaan.³ Teoksen loppupuolella Viidan kertoja on ”henkilöidensä tasalla, melkein modernisti”, toteaa Niemi (1995, 41–42). Ja onko Viita yksilön mieltä kohti kääntyessään sittenkään niin loputtoman kaukana Antti Hyrystä tai Marja-Liisa Vartiosta?⁴ Tai kun *Moreenin* kerronta menee episodeiksi ja kujeiksi, voisiko siinä nähdä jo Veijo Meren *Manillaköyden* (1957) sukua?

Uuden kielen ja maailmankuvan hahmottelussa 1950-luvun prosaistit käyttivät kirjallista työkalupakkia loppujen lopuksi ehkä sitenkin melko vapaasti. Suunta oli eteenpäin:

[S]otienjälkeisen proosan murroksen takana on kokemus vanhan maailman kuolemasta ja uuden syntymästä. Kulttuurin henkinen maisema oli siivottava, koordinaatit kartoitettava uudelleen. Sanataiteen, niin

lyriikan kuin proosankin[,] tehtäväksi tuli tämän kehityksen vauhdittaminen. Sitä varten kirjallisuuden oli opeteltava uusi kieli ja löydetävä muuttuneelle maailmankuvalle sopiva esteettinen muoto. (Niemi 1995, 30.)

Tämä kehitys alkaa jo 1940-luvulla ja kiihtyy 1950-luvun päävirtauksissa. Kuvaus sopii nähdäksemme paitsi modernistien otteeseen myös Linnaan ja Viitaan uudistavina realisteina.

1950-luvun romaanikuvan syventämiseksi otamme tarkempaan käsittelyyn kolme teosta, joista yksi on valinnaksi ilmeinen: Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian (1959–1962) ensimmäinen osa. Vähemmän ilmeisiä ovat Oscar Parlandin *Den förtrollade vägen* (1953; *Lumottu tie*, 1955) ja Tove Janssonin *Muminpappans bravader* (1950; *Muumipapan urotyöt*, 1963). Romaanit ovat tyyllisesti hyvin erilaisia. Linna edustaa yhteiskunnallista realismia. Parland kirjoittaa yksilön mielen kautta kertovaa modernismia. Janssonin teos taas on leikittelevää lastenkirjallisuutta tai lasten- ja aikuistenkirjallisuutta (teoksella on ns. kaksoisyleisö).

Tietyt seikat kuitenkin yhdistävät. Sekä Linnan teos että toiset kaksi ovat osa laajempaa sarjaa: Parlandin *Lumottu tie* aloittaa muistelmallisen Riki-sarjan, Janssonin teos kuuluu Muumi-kirjoihin. Tunnelmallisesti yhdistävä piirre on katastrofin, kuten sodan tai luonnonmullistuksen, läheisyys. Mikä merkittävintä, kaikki suuntaavat ajastaan kohti historiaa ratkoakseen hahmottelemansa menneisyyden traumoja. Siksi Linna aloittaa 1880-luvulta, Parland 1910-luvun Kannakselta ja Jansson – totta vieköön! – myös historiasta: Muumipapan elämänhistoriasta.

Samalla tutkitaan historiallisesti rakentuvan identiteetin – kysymyksen siitä, kuka minä olen tai keitä me olemme – eri aspekteja. Linna tarkastelee kriittisesti kansallista ja luokkasuhteisiin liittyvää identiteettiä, eli romaani kysyy, keitä me tässä mielessä olemme. Parlandilla painotus on modernistisen yksilökohtainen, psykologinen ja luonnonsymbolinen. Janssonilla lähtökohtana on elämäkeran parodia, jonka takaa voi sitten löytää niin modernisaation varjopuoliin kohdistuvaa kritiikkiä kuin ystävyiden ja perheen merkitystä korostavan filosofian.

Mielenkiintoista on myös, että kaikissa teoksissa *talo* nousee keskeiseksi kuvaksi. Ja aina talossa tiivistyy jotakin kertomuksessa ja elämässä tärkeää. Talo pihapiireineen on historian tapahtuma- ja tekemisaikka ja identiteetin rakentumisen kuvastoa.

Linnan *Pohjantähden* toinen kansa

Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla 1* kattaa ajanjakson 1880-luvun puolivälistä 1910-luvun alkuun. Alussa on ”suo, kuokka – ja Jussi” (TPA1, 7), siis torpan raivaus ja rakentaminen; lopussa Jussin ja Alman esikoispojan Akselin ja Kivivuoren Elinan häät. Lopetusvirke on pahaenteinen: ”Suomen suvi on kaunis. Mutta lyhyt.” (TPA1, 460.) Tulevaisuudessa odottavat vuoden 1918 tapahtumat, joiden ympärille trilogian kakkososa sitten rakentuu.

Avausosan rooli on tehdä näkyväksi niitä yhteiskunnallisia oloja ja sarron kokemuksia, jotka vuoden 1918 tapahtumiin osaltaan johtivat. Jussi Koskela – tai alkujaan vain Antinpoika – raivaa pappilan suosta pellon, rakentaa torpan ja asuu sitä sitten perheensä kanssa. Taloa rakennetaan ja siinä asutaan osana Pentinkulman yhteisöä ja yhteiskunnallisten olosuhteiden otteessa. Torpparin asema on selvä: ”Aina on mentävä työhön kun käsketään, ja jousei tulla, niin töllistä pois.” Kuten kertoja jatkaa: ”Tämänluontoinen määräys sisältyi melkein kaikkiin kontrahteihin. Se oli niin kuin torpparin perustuslaki.” (TPA1, 124.) Isäntätalon määräämät työt tapaavat ajoittua niin, että silloin torpparilla olisi omissakin viljelyksissään riittämiin töitä.

Torpparin elämä on loputonta epävarmuutta. Koskelan torpan kontrahti pappilan kanssa on tehty aluksi vanhan rovestin elinajaksi. Tämän kuoltua sopimus tehdään pastori Lauri Salpakerin kanssa ensin väliaikaiseksi, sitten hänen virankestonsa pituiseksi. Sopimuksissa on lauseke ”ellei virkatalon etu kirkkoneuvoston päätöksen mukaan toisin vaadi” (TPA1, 107). Ja ehtiihän se vaatia. Torpan viljelemää alaa tai taksvärkkipäivien määrää saatetaan aina muut-

taa ”molemminpuolisella sopimuksella ja suostumuksella” (TPA1, 106). Käytännössä asia menee näin:

– En minä halua esittää tätä käskynä vaan pyyntönä... [...] Ja kun nimenomaan sopimuksemme edellyttää molemminpuolista suostumusta, joten tämä on vain pyyntö.

Jussi melkein hymähti: olihan pyyntö tässä tilanteessa samaa kuin käsky.

– Kyllähän minä koitan... Sitä mukaa kuin voimme... Ei sen puolesta.... Kun vaan saa asua. (TPA1, 154.)

Erityistä katkeruutta Jussin ja Alman poikiin kylvää se, että pappila siirtää puolet torpan parhaasta maasta – isän raivaamasta ja pitkään viljelemästä maasta – omaan käyttöönsä. Kertomuksen yleisemmässä kehyksessä taas Töyryn isännän toimeenpanema Laurilan perheen häätö on näytelmällinen vastine Laukon vuoden 1907 torpparihäädöille, jotka herättivät työväestössä suurta katkeruutta (ks. Varpio 2006, 454). Linna viittaa siihenkin, ettei Laurila ole torppareista helpoin, mutta keskittyy epäoikeudenmukaisuuden tuntojen ja sorron vastustamisen kuvaukseen. Hän kuvaa pitkällisesti työväenliikkeen nousua ja sen monia – sivistyksellisiä, solidaarisia, koomisia, karkeitakin – puolia.

Mitä ironisimmin on esillä sivistyneistön ja kansan etäisyys. Koulutettu, omistava luokka tulkitsee kansaa turvautuen yleviin fennomaanisiin kuviin ja itsepetokseenkin. *Pohjantähdessä* kansa on kuitenkin toinen, realistisemmin käsitetty kansa. Linnan pääteosten maailmankuva on ”oleellisesti alhaalta päin rakennettu” (Nummi 1999, 102) ja kirjailijaa lainaten ristiriidassa ”niiden idoleiden kanssa, joita yhteiskunnan yläkerrokset ovat tästä kansasta elätelleet”²⁵. Se oli jännitteisessä suhteessa nationalistiseen kuvaan suomalaisuudesta ja Suomen kansasta.

Yläkerroksia ovat romaanissa isännät ja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun fennomaanit, joita edustavat muun muassa pastori ja etenkin hänen vaimonsa Ellen. Heille kansa on ihanteellisen sitkeää maalaistyökansaa (ks. Nummi 1993, 194–197). Sivistyneistö kokee itsensä etujoukkona, joka johtaa kansaa kohti kansallista valistusta ja suomalaisuuden kukoistusta (vrt. Melkas ym. 2009).

Vuonna 1899 ”Suuren adressin” keruumatkallaan papinrouva Ellen kuitenkin kohtaa kavalkadin todellisempaa kansaa ja joutuu lopulta lähes kiirehtimään karkuun sitä – sen asumusten oloja, sen tapoja ja nurjamielistä suhtautumista sivistyneistön projektiin. Linnan ironinen sivistyneistö–kansa-asetelma on kierteisimmillään siinä, että hän lisää joukkoon toistuvasti Laurilan vajaamielisenä pidetyn, seinään kahlitun pojan. Kun Ellen käy keräämässä adressia Laurilassa, hän ei saa Anttoolta allekirjoitusta, koska tämä on riidoissa isäntänsä Töyryn kanssa. ”Teidän suhteenne Töyryyn on asia, joka ei koske tätä kysymystä. On kysymys isänmaasta”, esittää Ellen. ”Siittä niin on juuri kysymys”, vastaa Anttoo kireästi viitaten isältään periytyneeseen torppariuteen; teksti riitaannuttaa ”isänmaan” käsitettä. Kohtaus jatkuu papinrouvan väittämällä ja kertojan huomiolla:

– Sillä isänmaa ei kerjää saataviaan. Se vaatii ne.

Eteisen läpi kulkiessaan hän kuuli pakarista kahleiden kilinää ja jalokojen tömistystä sekä omituista naurunsekaista mölinää. (TPA1, 182–183.)

Laurilan poika nimeltä ”Antti” siellä meluaa – hieman kuin Kiven seitsemän veljestä remutessaan. Käsittämättömässä mölinässään Laurilan Antti on kuin se kuriton ellei hullu kansa, jota sivistyneistö tai uhrauksia vaativa yläluokka itseltään salaa pelkää.

Hauskaa kyllä, alkujaan Jussin ”liikanimi” on ”Antinpoika”. Tämä käy ilmi kohtauksesta, jossa Ellen on juuri tullut pappilaan ja Jussi on viljelykiireidensä keskellä häntä kyytimässä.

– Koskelako teidän nimenne oli?

– Niin... se on liikanimi?

– Liikanimi? Miten niin?

– No, niin kuin paikan nimi. Se on niin kun vaan Antinpoika kirjoissa.

– Lauri, sinun pitää heti merkitä Koskela tämän miehen sukunimeksi.

– Kyllä tietysti...

Ja kirkkoherra naurahti huvittuneena mutta samalla hellästi ja sanoi:

– Ihan heti... pikku fennomaani.

Jussi lähti.

Hieman epämääräisin tuntein hän käveli kotia kohti. – Taitaa olla kovat ajat edessä. Talon isäntä taisi tulla vasta ny... Mitä se siitä nimestä? Ei sunkaan siinä mitään juonta vaan... Kun kontrahti on toisella nimellä. (TPA1, 115.)

Sivistyneistön kansakuvan ironisoinnin kannalta on siis osuvaa, että Jussi on juuri ”Antinpoika”, ennen kuin Ellen Salpakari sitten haluaa hänet kirkonkirjoihin Koskelana. Anttiudet liittyvät kertomuksen piiloisessa kuvastossa toisiinsa ja kielivät sivistyneistön ja kansan suhteesta. Merkitsevä asiasta tulee viimeistään siinä, että Linna laittaa Ellenin tottelevaisen pastorimiehen hellittelemään vaimoaan ”pikku fennomaanina”. Kohtauksen lopussa näemme vielä, miten Jussi mutisee ja epäilee kontrahtiehtojen huonontuvan. Antinpojan kohdalla mutina ei vielä nouse äänekkääksi vastalauseeksi eikä kahleiden katkomiseksi. Siihen ryhtyvät vasta hänen poikansa.

Jussi on raivaaja, josta fennomaaniversiota tarjosivat 1800-luvun kirjallisuudessa esimerkiksi Runebergin ”Saarijärven Paavo” (”Bonden Paavo”, 1830), Topeliuksen *Maamme kirjan* (*Boken om vårt land*, 1875) ”Matti” ja Juhani Ahon novelli ”Uudisasukas” (*Lastuja IV*, 1899). Linna itse totesi: ”Paavoa oli niin helppo rakastaa ulkoa käsin, ja hänen kauttaan oli niin helppo tuntea yhteyttä kansan kohtaloon; mutta Paavon taakka on sisältä päin koettu suunnattoman raskas.” Linnaa häiritsi se runebergiläinen rooli, jota nationalismi oli tavalliselle kansalle tarjonnut vielä 1900-luvullakin – ”loputtoman ahkera ja jumalinen korvenraivaaja, joka työskentelee sisukkaasti, mutta ei osoita juuri minkäänlaista mielenkiintoa työn tuloksia kohtaan”.⁶ Linnan mielestä Runebergin runohenkilöstä oli tullut stereotypia, joka oli estänyt ymmärtämstä sitä, miten vuoden 1918 jännitteet olivat syntyneet. (Ks. Varpio 2006, 462–467.)

Linnan elämäkerturi Yrjö Varpio (2006, 450) korostaa sitä, että *Pohjantähti*-trilogia alkaa juuri korvenraivaamisen kuvauksella.

Alussa oli suo, kuokka – ja Jussi.

Suo oli autio, keskeltä melkein puuton neva, jonka veden vaivasta kamarasta nousi vain jokin kitukasvuinen käkkyrämänty, vahvakaarnainen ja tasalatvainen pieni vanhus. Jussi liikkui suolla, py-

sähdellen, katsellen, tarkkaillen ja arvioiden. Hän otti seipään [...].
(TPA1, 7.)

Kuvaus on pinnalta katsoen vain realistinen, mutta alla on taustateksti. Linna muuntelee *Raamatun* luomiskertomuksen alkua, niin Mooseksen kuin Johanneksenkin versiota.⁷ Toisin kuin *Raamatussa*, nyt alussa vetten päällä ei liiku Jumala eikä sana, vaan Jussi siellä mittailee. Jussi on nimiään Johannes, huomauttaa Varpio taustateksteistä puhuessaan ja jatkaa, että toinen nimi on Vilhelm. Ristimänimet liittävät Jussin täten myös valtiomies, filosofi J. V. Snellmaniin. Nyt maatyöläinen J. V. Koskela saa kertomuksessa etualan. Näin kumotaan idealistisen sivistyneistökulttuurin ja auktoriteettien ensisijaisuutta. Torppa syntyy Jussin omasta ajatuksesta, konkreettisesta työstä ja ähkinästä:

Työsuunnitelma oli tänä aikana hahmottunut valmiiksi, sillä kuvan mukaiseksi luoja luo. [...] (TPA1, 12.)

Hän otti raskaan rautateräisen puulapionsa ja laskeutui kuruun kosken alle. Sitten hän asetti lapionterän maahan, painoi jalkansa kannan päälle ja nytkäytti ruumiinpainollaan lapion maahan, samalla kun suusta purkautuivat ähkäisyn sekaiset puoliääneen lausutut sanat:

–Ja to . . . os . . . ta se alkaa. (TPA1, 12.)

Luoja luo lapiolla. Kohta tilanne ristivalottuu vielä lisämerkityksin, kun suohomma kommentoimassa käy ”Keisariksi” kutsuttu pioneeriraavaaja:

Pentin isäntä ei ollut pelkästään ihminen, hän oli kansantaru. Häntä sanottiin Suo-Keisariksi, tai sitten vain Keisariksi. Hän oli nimittäin kuokkinut elämänsä aikana pelloksi Pentin suuren suon. Siitä hän oli saanut herrojen hommaaman rintamerkin. Vaikka hän vielä eli, puhuttiin hänestä niin kuin jostakin Pyhästä Yrjänästä. Muun muassa hänen kuokkimisurakkansa olivat ihmisten mielikuvituksessa kasvaneet sellaisiin mittoihin, että ne jo ajat sitten olivat ylittäneet ihmisen mahdollisuudet. (TPA1, 15.)

Kun tämä taruolento käy kommentoimassa Jussin tekemisiä, Jussi huhkii henkistyneenä entistä enemmän, sillä häntä on ”koskettanut

suomalainen sankaritaru”. ”Jussi oli suuri idealisti.” (TPA 1, 15–16.) Kertojan ironiaa kohdistuu siis Jussiinkin, mutta lempeästi.

Linna tuo romaanissaan alusta asti esiin sekä raivaaja-torpparin työtä että sen, miten sitä oli kansallisessa historiassa ja identiteetissä peitetty ideologisiin merkityksiin. Teksti kuorii pois noita merkityskerroksia, usein juuri ironian ja intertekstuaalisen kiistasuhteen avulla, ja nostaa esiin vähävaltaisempien omaa kokemusta ja ymmärrystä. Toki Jussi on ”idealistina” Suo-Penttiä ihaillessaan itsekin osin aikansa tuote, nationalistisen raivaajakuvaston kosketuspiirissä. Mutta pappilan väen hankkimasta raivaajamitalista Jussi ei välitä, ei etenkään kun pappila samalla toisella kädellä tarjoaa kiitokseksi työehtojen kiristystä; tämä asetelma on Linnalta hyvin pisteliästä ironiaa. Mitali on kylläkin alku Koskelan lipaston päälle kertyvälle muistoesineiden kokoelmalle – vaan sielläkin sen vieheen päätyy (sitemmin, trilogian kolmannessa osassa) kiusaantunut Jussi, nimittäin ainoa valokuva hänestä. Siinä hän mulkoilee äkeästi, koska vierastaa kuvatuksi tulemista ja pitää poseeraamista – huomattakoon – ylimääräisenä työnä.

Juonellaan, ironiallaan ja rinnastuksillaan romaani asettaa torpparikokemusta historiallisiin yhteiskuntasuhteisiin. Varpio (2006, 450) muistuttaa, että jo alussa on läsnä pääoma, työväline ja työvoima – pappilan suo, kuokka ja työläinen Jussi. Torpan raivaus kirjoitetaan nationalistis-uskonnollisen uhratumiskertomuksen sijaan materiaaliseen, kapitalistiseen kehukseensä ja osaksi työn tekijän kokemusta, tarpeita, unelmia ja pelkoja. Torpparius oli jännitteinen väliaikaisratkaisu työvoiman ja pääoman ristiriidassa (Virtanen 2009). Se määrää *Pohjantähden* avausosassa suuresti Pentinkulman pienoisyhteiskuntaa, varsinkin köyhien asemaa ja elinehtoja. Toisen osan sisällissota on tuon yhteiskuntarakenteellisen ristiriidan seurausilmiö, eikä punaisten primitiivisen raakalaisuuden tuotetta, kuten vielä sotien välissä oli usein annettu ymmärtää (ks. Koskela 1999; Varpio 2006, 462–472).

Kirjoittaessaan torpparin talonpidosta ja yhteiskunnan jännitteistä Linna purki kansallisesta identiteetistä 1800-lukulaisen fenomenian ja sotienvälisen ensimmäisen tasavallan nationalistisia

merkityksiä – ja myös *Tuntemattomassa sotilaassa* hän tarkasteli kriittisesti valta-asetelmiä. Täten romaanit muuttivat Suomea siksi toiseksi tasavallaksi, joka sitten 1960-luvulla muotoutui laajan hyvinvointivaltion projektiksi.

Parlandin tulokulma: lapsi yhteisöä rakentamassa

1950-luvulla myös muut olivat kiinnostuneita Suomen lähihistoriasta. Veijo Meren suunnittelema historiasarja toteutui *Manillaköyden* novellimaisissa jutuissa, kun Linna, Meren sanoin, ehti ensin (Niemi 1995, 54). Linna oli tyhjentänyt pakin, mitä tuli realistiseen kerrontatapaan. Mutta lähihistoriaa saattoi lähestyä toisinkin keinoin. Tilaa oli huumorille, historiaa subjektiivisemmin kertovalle autofiktiolle, fantasialle ja modernistisille kokeiluille. Murroskauden proosassa tuntemus maailman muutoksesta heijastui niin teoksissa kuvattuun kuin niiden muotoon (Makkonen 1992, 101).

Humoristista linjaa edusti Meren ohella Veikko Huovisen voltarelainen satiiri *Rauhanpiippu* (1956). Autofiktiivisissä, omaa elämää fictionalisoivissa romaanisarjoissa, joita nyt alkoi ilmestyä, realistista lähestymistapaa toteutti Kalle Päätalon Koillismaa-sarja (1960–) ja modernismia Oscar Parlandin Riki-trilogia. Molemmat käsitelivät ensin nykyaikaa (*Ihmisiä telineillä*, 1958; *Förvandlingar*, 1945) ja palasivat sitten lapsuuteen. Parland panosti myös fantasiaan ja laji- ja muutokokeiluihin, samoin kuin Tove Jansson. Fantasian taso auttoi lähestymään jopa sotien psykohistoriallista syntymekanismia: kertomusten allegorisen lapsinäkökulman kautta lapsen kasvu ja sen häiriöt vertautettiin ihmisyyteen kehitykseen ja sotia aiheuttaneisiin ajattelutapoihin.

Janssonin leikittely Muumipapan muistelmilla ja kirjoitustyöllä asettaa konventioita ja niiden omaksumista parodiseen valoon. Riki-trilogian kerronnassa taas pienen pojan viaton asiallisuus vie valtaa vääristyneiltä ajattelutavoilta (ks. Manner 1994, 23). Kun ajatellaan yhteisöllisen ja kulttuurisen identiteetin kysymyksiä 1900-luvun puolenvälin tilanteessa, Parlandin ja Janssonin tulokul-

missa hyvin tärkeää olikin eläytyminen lapsen kokemukseen – ja jo pelkkä ajan viettäminen lapsen maailman parissa. Se oli tarpeellista yhteisöllisen ja kulttuurisen itseymmärryksen kannalta.

Parlandin esikoisteoksessa *Förvandlingar* eli *Muuttumisia* (suom. 1966) minäkertojana on psykiatri Creutziger, kirjailijan aikuinen alter ego; hän oli leipätyöltään psykiatri. Riki-sarjassa alter egona on juuri Riki. Trilogian avaava *Den förtrollade vägen* vuodelta 1953 ilmestyi 1955 Eeva-Liisa Mannerin suomennoksena *Lumottu tie*. Se sijoittuu aikaan välittömästi ennen sisällissotaa. Jatko-osista *Tjurens år* (1962; *Härän vuodet*, 1963) kuvaa sisällissotaaikaa ja *Spegelgossen* (2001; *Peilipoika*, 2002) aikaa välittömästi sodan jälkeen. *Lumottu tie* on Parlandin modernistinen tunnelmavastine *fin de siècle*l, romantiikan aikakauden lopun, kuvauksille. Käsitellessään lapsuusmuistoja se kuvaa samalla sisällis- ja maailmansodassa kadotettua aikaa ja menetetyn Karjalan monikulttuurista huvilaelämää. *Muuttumisia*-teosta ja Riki-trilogiaa ei ole yleensä luettu autofiktiivisenä jatkumona, mikä johtuu ehkä eri henkilönimistä ja siitä, että trilogiassa psykologisen romaanin muoto on toisenlainen kuin esikoisromaanissa.⁸ Kuitenkin jo *Lumotun tien* johdanto varioi *Muuttumisten* filosofisia teemoja, ja kumpikin teos kuvaa omantunnon toiminnan kehittymistä ja häiriintymistä eri aspekteissaan.

Parland ja muut modernistit käsitelivät historian tapahtumia ja ongelmaakohtia usein ajattoman oloisesti filosofian, biologian ja psykologian kautta, ja ajattomuuden tuntu saavutettiin hyvin lapsen näkökulmassa. Tuolloin muodikasta psykoanalyysiäkin käsitettiin niin, että lapsi elää kuin myyttisessä, osin ajattomassa maailmassa. Parlandilla myös aikuinen palaa osin lapsen hahmotustapaan taiteellisessa luomistyössä, identiteetin muuttuessa tai mielen häiriintyessä. Lapsen näkökulmaa kokeilivat monet muutkin kirjailijat Toivo Pekkasesta Manneriin ja Hyryyn. Lapsuudesta oli toki lähdetty liikkeelle jo aiemmin kehitysromaanin ja muistelmien konventioissa, mutta nyt lapsuusvaiheessa viipyiltiin: Parland kirjoitti Rikistä kolme romaania, eikä päässyt edes kouluikään! Hän ku-

vitteli, miltä maailma 4–5-vuotiaasta näyttää ja antoi lapsen tuntemuksille kielen.⁹ Tähän hän tarvitsi modernistisen epiikan keinoja.

Kerronnan tasoja: talo-metonymiat ja kehyskertomukset

1950-luvun kirjallisuus oli modernistisuudessaan kuvakeskeistä ja luotti erityisesti metonymian voimaan (Stewen 1992, 21). Metonymia on kielikuva, jossa asiaa edustaa jokin siihen likeisessä suhteessa oleva seikka (esim. kirjoittamista edustaa kynä). Merkitys siirtyy jatkuvuuden perusteella. Samaa tapahtuu synekdokeessa, metonymian alalajissa, jossa osa edustaa isompaa kokonaisuutta, kuten talo ympäröivää maailmaa.¹⁰ Metonymian kerronnan avulla luotiin identiteettiä ja maailmanselitystä sodassa tuhoutuneen tilalle. Suosittu metonyminen kuva oli talo. Samalla talo saattoi olla esimerkiksi minuuden metafora, kuten kirjallisuudessa aiemminkin.¹¹

Parlandin Rikillä on kotitalonsa ja sitä ympäröivä metsä ja karjalalainen kylä, Janssonin Muumipapalla Muumitalo ja -laakso. Pappa ei muistelmien kuluessa kehity henkilönä kehitysromaanin tapaan (Westin 1988, 202), mutta kehitystä ilmentää muumitalojen rakentelu. Pappa huomaa heti alussa, ettei talo ole tarkoitettu yksin hänelle vaan ystävien paikaksi. Ensimmäisestä muumitalosta tulee kajuutta Merenhuiske-talolaivaan, jolla pappa ystävineen lähtee seikkailuun. Pikku hiljaa talon ovet avautuvat perheelle, ja perheen jäsenistöä määrittää se, keitä talossa kulloinkin vierailee (Valkeajoki 2003, 125; Nupponen 2008, 26).

Parlandin ja Janssonin teoksissa on fantastisen kertomuksen päällä kehyskertomus, jonka vaikutuksesta lapsen fantasiakuvas-to ja kehityskuvaus saavat allegorisen, psykohistoriallisen tulkinta-kehysten. *Lumotussa tiessä* on johdannon ja epilogin muodostama kehyskertomus, jossa lapsuudenkotia katsotaan retrospektiivisesti. Epilogissa Riki-sotilas palaa kesken Viipurin takaisinvaltausvaihetta kotikyläänsä Teerilään ja löytää sen ja kotitalonsa guernicamaisesti tuhottuna. Riki näkee mielessään talon kuvan (LT, 250). Täl-

löin talo ei ole enää konkreettinen, vaan metonyyminen talo maailmassa sekä kuva ihmismielestä ja -muistista, sielusta – ja etenkin omastatunnosta. Perspektiivi maailmaan muuttuu omantunnon toiminnan muuttuessa.

Janssonin kehyskertomuksessa Muumipappa taas kirjoittaa muistelmiaan nykyisessä Muumitalossa ja lukee niitä ääneen muumipeikolle, Nipsulle ja Nuuskamuikkuselle. Nämä kirjoittamisen ja lukemisen kuvaukset katkaisevat toistuvasti nuoruuden seikkailutarinan. Keskeytysten lisäksi kehyskertomukseen kuuluvat romaanin johdanto ja jälkinäytös, joissa muistelmat ovat valmiit. Nykyisen Muumitalon perspektiivistä katsoen romaanissa kerrotaan sekä talon väen että – metafiktiivisesti – Muumi-kirjojen taustoisista.¹² Papan seikkailujen kuulijat muumipeikko, Nipsu ja Nuuskamuikkunen saavat tietää vanhemmistaan ja perheistään; papan nuoruudenystävä Hosuli paljastuu Nipsun ja Juksu Nuuskamuikkusen isäksi. Metafiktivisyys taas voi viedä lukijan ajatuksia kohti Muumi-kirjoille ominaisten piirteiden ja teosrakenteen syntymistä.

Sotilas kissaa silittää

Oireellista 1950-luvulle ja sodanläheisyydelle on, että tarinoissa vilahtelee väkivallan aihe. Parlandilla Rikin lapsuuden idylli särkyä silmittömän väkivaltaisessa kostofantasiassa. *Muumipapan urotöissä* väkivallan aihe liittyy luontoon; mörkö metsästä. Mutta lisäksi kalojen lamppujen pimennys vertautuu kaupunkien pimennyksiin ilmahälytyksen aikana ja merikoiran hyökkäys vihollisvallan uhkaan. Sodalle tyypillistä hengen halpuutta ja ratkaisujen sattumankauppaa symboloi isomman väkivalta pienempiä kohtaan – drontti Edvard tallaa vahingossa tai äkkipikaisuuttaan heitä jopa kuoliaaksi. Toisaalta kun Hosuli pelkää tahmatassujen syövä hémulin tädin nenän, tematiikkaan nousee ajatus siitä, että väkivallan uhka voi velvoittaa suojelemaan toisia. Kehkeytyy Janssonille tyyppillistä konfliktia huonon omantunnon ja oman vapauden välillä.

Sodanjälkeisyyden oireita on myös se, että kummankin romaanin lopussa päähenkilö tarttuu kauhun vallassa aseeseen: Muumipappa pyssyy ja Riki-sotilas pistooliin (MU, 131; LT, 250–251). *Muumipapan urotöiden* jälkinäytöksessä pappa säikähtää talon ovelta kuuluvia koputuksia, ja Parlandin epilogissa Riki luulee lähestyvää kissaa venäläiseksi ja aaveeksi. Pian aseet jäävät syrjään: vieraat toivotetaan tervetulleeksi taloon, Riki-sotilas silittää kissaa. Nämä kehyskertomusten tapahtumat auttavat varsinaisen tarinan tulkintaa. Ja kääntäen, papan ja Rikin fantasiantäyteisten tarinoiden kautta voidaan ymmärtää kehyskertomuksessa ilmeneviä väkivallan ja ystävällisyyden syntymekanismia. – Tarkastelkaamme aseelmaa tovi nimenomaan *Lumotun tien* tapauksessa.

Tulkitseamalla Riki-lapsen ja -sotilaan näkökulmia havainnollistuu se, mikä merkitys suhteella eläimiin on ihmisyhteisölle ja omantunnon synnylle. Riki hahmottaa maailmaa eläinten kautta. Eläinten läheisyys kehittää omaatuntoa, mutta kun tunnemaailma järkkyy, voi syntyä ylenpalttisen ”eläimellistävä” asenne, jossa toinen typistyy välineeksi. Eläimellistettyä, esineellistettyä toista on helppo satuttaa. Edustaako tällaista heilahtelua se, että epilogissa Riki-sotilaan silittävä käsi muuttuu yhtäkkiä kissaa satuttavaksi?

Kenties olin kärsimättömyydessäni liian kovakätinen. Ensin oli kaikki ollut leikkiä kissan puolelta, mutta muutaman hetken perästä ei enää ollut kysymys leikistä – korvat olivat painautuneet pitkin päätä, säkenöivät silmät yhteennipistetyt. Kissa köyristyi sirpiksi ja iski kyntensä ja hampaansa käteeni niin että kirosin tuskasta. Kesti hetken ennen kuin sain irrotetuksi käteni tästä raatelevien hampaiden ja kynsien kerästä. (LT, 258)¹³

Parlandin teoksia läpäisee ajatus siitä, että omatunto voi olla julma joko itseä tai ulkoista kohdetta vastaan. Omantunnon herkkyyden tavallaan julmuutta itseä kohtaan (vrt. freudilainen yliminä). Jos tunnemaailma järkkyy, voi julmuus suuntautua ulkoiseen kohteeseen, muuttua väkivallaksi.

Lumotun tien lapsuuskuvauksessa järkyttävä, idyllin särkevä tapahtuma on selkäsauna, jonka Grim Rikille antaa. Grim on Salmelan tilanhoitaja ja muistuttaa hieman Bulgakovin Saatanaa. Riki

taas toimii myöhemmässä kostofantasiassaan (LT, 189, 202) saamansa mallin mukaisesti eli antaa Grimille vuorostaan selkään ja lopulta ”eläimellistää” ja tappaa tämän:

Se on jättiläismäinen limainen rupikonna joka loikkii yli permannon. Sillä on Kuno Grimin parta ja silmälasit. Minä poljen sitä. Se vaikuttaa melkein likistyneeltä ja puolikuolleelta. Kumminkaan se ei tahdo kuolla, vaikka pää on aivan mäsänä niin ettei sillä ole enää kasvoja laisinkaan (LT, 209–210.)¹⁴

Riki eläimellistää Grimin sammakoksi. Tämä on täysin vastakkainen asenne kissan silittämiseksi. Yleensä välineellistävä eläimellistäjä onkin Grim, joka keräilee perhosia ja tarhaa kettuja.

Kiinnostava yksityiskohta on, että Riki ei ymmärrä Grimin puheita luokkaeroista (LT, 180). Voidaan huomauttaa, että eläimellistämisen kysymys oli allegorisesti myös vuosisadan yhteiskunnallisia kysymyksiä – jyrkistä luokkaeroista oli lyhyt matka vihollisuuksiin ja vihollisen eläimellistämiseen, mitä Linna trilogiassaan kuvaa. *Lumotussa tiessä* Parland keskittyy siihen, miten perheen, ympäristön tai yhteiskunnan asenteet ja valtasuhteet tuottavat eläimellistävää asennetta: sodan ajattelutapaa. Näin hän pohjustaa varsinaisen sisällissotakuvauksensa, *Härän vuosien*, tematiikkaa. Väkivallan syntymekanismi ei psykologisessa, modernistisessä tarkastelussa riipu valkoisuudesta tai punaisuudesta, vaan se on kaikissa ihmisissä omantunnon problematiikan helvetillisenä yöpuolena.

Lumotussa tiessä omantunnon piiri leviää ihmisyyhteisöstä kohti luontoa. Teossarja mahdollistaa ekokriittistä¹⁵ luontaa, sillä sen tarkastelema väkivallan mekanismi tuottaa kulttuurin ja luonnon vastakkainasettelua, jossa luonto näyttäytyy vihollisena. Omantunto heilahteluineen on ikään kuin luonnon kaikkivaltias (vrt. LT, 7–8, 192, ja Parland 1966, 271–274): se voi joko kärsiä kaikkien puolesta – kuin Jeesuksen kuvana – tai tuottaa kärsimystä kuin Saatana. Jumala ja Saatana symboloivat rakentavia ja hävittäviä voimia ja käyvät kamppailua sielusta eli omantunnon hallinnasta. Rikin fantasiassa kokemus on yhtä totaalinen: luonto on joko ystävä tai sielunvihollinen (vrt. *Härän vuosien* kaikutuhoava härkä). Kun las-

tenkamariin tunkeutuva punapäällikkö haisee eläimelle (HV, 206–207), on hän kuin viholliseksi muuttunutta luontoa.

Luonnon fantasiaväritteistä ja metonymyistä roolia kerronnassa selittää osin se, että 1950-luvulla modernistinen tapa käyttää myyttejä tuli muotiin myös Suomessa. *Lumotussa tiessä* Riki tanssii Feeniks-linnun kanssa ja saa taikasulan, jolla hän kykenee muuttamaan muita sammakoksi. Parland yhdisti, Igor Stravinskyn *Tulilintu*-baletin (1910) tapaan, Feeniks-myytin ja venäläisen kansansadun taikasulasta.¹⁶ Traagista kyllä, Riki ei lopulta tiedä, tekeekö taikoja hyvä vai paha taikuri, hän itse vai Grim, Jumala vai Saatana (LT, 206–209).

Myyteissä oli myös kohtalokkuutta, joka sodanjälkeisessä tilanteessa tuntui puhuttelevalta. Kun sotilas-Riki tapaa kehyskertomuksessa kotitalonsa tuhoutuneena, se on kuin tuhkaksi palanut Feeniks. Myös sotilaan mieli on kuin raunio, tunnesiteet ulkomailmaan ovat katkenneet. Sodassa yksilö on menettänyt merkityksensä, Riki kokee olevansa vain ”yksi miljoonista, joiden kohtalona oli vaeltaa itään päin” (LT 256).¹⁷ Sodanjälkeisessä kirjallisuudessa kohtalon käsite liitettiin eksistentiaaliseen kysymykseen autenttisuudesta ja epäautenttisuudesta: seuraako ihminen sisäistä kutsumustaan vai rakentuuko identiteetti ulkoa tuotujen normien ja mallien varaan?

Tavatessaan kissan raunioitunut Riki kokee, ettei hänellä ole sille mitään annettavaa (LT, 257–258). Mutta samalla hän sillittää kissaa ja antaa sitä, mitä se kaipaa, eli hyväilyä. Käy niin, että kissan ystävällisyys täyttää sotilaan mielen, tyhjän talon, hetkeksi elämällä (LT, 252–253). Ja siinä missä Grimin tappaminen merkitsi Rikille toisen kasvojen tuhoamista, kasvottomuuden valtaa, saa maailma nyt takaisin puhuttelevat kasvonsa. Riki näkee mielessään kotitalon keskipisteen, isoäidin kasvot (LT, 255). Mielikuva tämän läsnäolosta tuntuu velvoittavan Rikiä eettisesti.¹⁸ Lapsuudessa Riki on saanut isoäidin *Raamatun* luennan yhteydessä oppia suhteesta eläimiin: Korinttolaiskirjeen rakkauden sanoman lapsi on ymmärtänyt sitä kautta, että on ajatellut eläimiä, jotka osoittavat ystävällisyyt-

tään nuolemalla (LT, 63–64). Tämä kaikki vaikuttaa nyt mielessä, kun sotilas silittää kissaa tuhotun talon äärellä.

Kotitalon myötä tehdään läsnäolevaksi myös maailmansodassa menetetty Karjalan kotiseutu ja menetyksen suru muuntuu eettisemmän tulevaisuuden rakentamisen käyttövoimaksi. *Lumotussa tiessä*, sen eläin- ja talokuvastossa, näkyy 1950-luvun kirjallisuudelle ja sen metonymioille tyypillinen melankolian ja toivon liitto. Kehyskertomuksen rauniot ja mielen tyhjiys antavat lapsen iloisille kuvitelmille traagisen, suruisan jälkisävyyn – jossa piilee kuitenkin myös tulevaisuuden toivo. Jos tunnesiteet maailmaan ovat keran lapsuudessa syntyneet, jää niistä pysyvä tunnejälki, vähintäänkin menetetyksen kaipaus, joka saattaa mahdollistaa uusien tunnesiteiden solmimisen, uudelleen syntymisen tuhkaista.

Kaiken kaikkiaan siinä, että lapsen näkökulma oli vuosikymmenen kirjallisuudessa niin tärkeä, näkyy sodanjälkeinen tarve lähteä rakentamaan identiteettiä aivan alusta. Tähän liittyi myös kuvainkaatoa, mistä kielii edellä se, että Parland esittää opastajana¹⁹ ja eettisyyden mittapuuna kissan – Jumalan ja uskonnollisten kasvatusoppien paikalla. Eläin on velvoittava toiseus. Sodan katastrofi opetti, että toivon ja onnen siemenen voi löytää arjen vähäpätöisinäkin pidetyistä yksityiskohdista; kulkukissan silittämisestä. Tämä ele ei Parlandilta välttämättä tarkoita vanhan (kuten uskonnon) täydellistä hylkäämistä, vaan sen aseman kriittistä suhteellistamista. Lapsen spontaanin näkökulman kautta myös vanhaa saattoi lähestyä kuin sen näkisi konkreettisesti ja aistillisesti, kirkkain silmin.

Hemulin talosta Muumitaloon, eli traumaa ylittämässä

Uusien ilmaisukeinojen ja identiteetin rakentamisen yhteensovittaminen osoittautui vaikeaksikin. Monet 1950-luvun kirjailijoiden teossarjat jäivät kesken (Parland, Marko Tapio) tai joutuivat jatkuvien muokkausten kohteeksi (Jansson, Eeva-Liisa Manner). Tove Jansson julkaisi *Muumipapan urotöistä* kaikkiaan kolme versiota erilaisilla ala- tai pääotsikoilla vuosina 1950, 1956 ja 1968.²⁰ Al-

kuperäisessä ja lopullisessa versiossa huomio kiinnittyi enemmän aikuiskirjallisuuden kieleen, parodioidun muistelmatyylin teennäisiin ja vaikeisiin krumeluureihin. Eniten suomenkielisten käsissä on kuitenkin kulunut Laila Järvisen vuonna 1963 kääntämä kakkosversio, jota tässä luemme.²¹ Siinä Jansson on muokannut kieltä perinteisen lastenkirjan suuntaan (Rehal-Johansson 2006, 288; Rautatammi 2010, 8), mutta sen asiallisessa ja kuvakeskeisessä ilmaisussa voi nähdä myös 1950-luvun modernismin vaikutusta.

Muokkaustyössä Janssonin yksi päämäärä oli puhtaasti fantasitisen aineksen karsiminen (Rehal-Johansson 2006, 284). Todellisuussuhteen nimissä Jansson kehitteli fiktion lukijasuhdetta ja aktivoi lukijaa. Pyrkimys heijastelee aikaansa sikäli, että 1950-luvulla lukijan rooli sanataiteellisen teoksen hahmotuksessa kasvoi ja häntä myös osallistettiin teksteissä suoraan. Sodan jälkeen muotiin tulleet psykoanalyysi ja eksistentiaalisuus säilyttivät suosionsa 1950-luvun lopulle asti, mutta niiden vaikutuksesta kielinyt ilmaisutapa muuttui. Modernistinen kerronta tulee ”asiallisemmaksi”, kertoja pidättäytyy kommenteista ja arvotuksista. Samalla siirrytään henkilöhaamoja psykologisoivasta kertojasta tilanteeseen, jossa lukijasta tulee hahmojen psykologi. (Makkonen 1992, 103, 108.)

Sodanjälkeinen identiteetinetsintä johti kuten sanottu moniin muotokokeiluihin. Kertomuksen lineaarisuus rikottiin, monitulkintaisuutta korostettiin, kirjailija auktoriteettina kuopattiin ja huomiota kiinnitettiin fiktion rakennettuun luonteeseen. Lajeja sekoitettiin. (Makkonen 1992, 100–102, 115.) *Muumipapan urotytöt* onkin varsinainen laji-ilottelu, jossa inter- ja pohjatekstejä riittää. Siinä on seikkailu- ja kehitysromaanina, mahtailevaa muistelmaa, englantilaista nonsense-lastenkirjaa ja romanttista sankaridaamaa. On *Robinson Crusoen* kolonialistista minä-kerrontaa, *Oliver Twistin* kehitys- ja lastenkotiteemaa, *Huckleberry Finnin* seikkailua, Cenninin, Rousseauin ja Casanovan muistelmaa, Milnen *Nalle Puhin* höpötelyä, Afrodite- ja maaäitimyyttejä ja Münchhausenin ja Hoffmannin fantasiaa. (Ks. Westin 1988, 196–214; Rautatammi 2010, 35, 10–14.)

Teosta on pidetty ennen kaikkea muistelmalajin parodiana, ja kirjoittaminen on nostettu sen päätteemaksi. Kirjoittamisteeman yhteyttä antiikin myytteihin ei sen sijaan ole tutkittu tarkemmin, vaikka teoksen alkuperäinen nimi viittaa antiikin sankarien urotekoihin ja teoksen kannessa pappa nojaa kreikkalaiseen pylväaseen. Selvää toki on, että kun pappa, Fredrikson, Juksu ja Hosuli lähtevät Merenhuiske-laivalla seikkailuun, he ovat kuin antiikin sankarit Jason tai Odysseus miehistöineen. Mutta pohjatekstin, Homeroksen *Odysseian*, syvempi merkitys käy ilmeiseksi vasta, kun teosta luetaan modernistisena, psykologisena allegoriana. Muistelmien kirjoittamis- ja lukemistyö on papan tapa rakentaa identiteettiä ja voittaa lapsuuden trauma, lastenkodin hemulin alistava vallankäyttö. Seikkailu alkaa tuosta traumaattisesta lapsuudenkokemuksesta ja päättyy trauman ylittämiseen.

Trauman parantuminen ei kuitenkaan ole itsestäänselvää, koska pappa on taipuvainen uusintamaan sitä, toimimaan traumaattisesti menneisyyden vallassa. Hän toistaa kuin transsissa pakoaan lastenkodista astumalla nykyisen Muumitalon ikkunasta ulos nuorattikaille (MU, 11–12). Trauman uusintamiseen kuuluu, että pappa toimii tahtomattaan trauman aiheuttajan eli hemulin antaman mallin mukaisesti. Kun hän tarttuu jälkinäytöksessä pyssyyyn, hän on pelon vallassa ja valmis torjumaan Muumitalon ulkopuolisen uhan samaan tapaan kuin hemuli torjuu kaiken, mikä ei sovi hänen ajattelu-tapaansa. Aseella pappa yrittää torjua sitä, mikä uhkaa hänen minäkertomuksensa valmiutta ja on jäänyt sen ulkopuolelle.

Niinpä myös kertojana pappa käyttää valtaa väärin, hemulin tapaan. Muistelmatyyliä parodioimalla teos ironisoi pappaa itsekeskeisenä kirjailijanerona, samoin seikkailun miehisinä sankareita ja patriarkaalista vallankäyttöä (vrt. MU 118–119). Kritiikin kohteena ovat valtaa ja väkivaltaa käyttävät systeemit ja instituutiot, kuten lajiperinteet ja lastenkirjallisuuden instituutio. Erityisenä parodian kohteena ovat opettavainen lastenkirjallisuus (vrt. MU, 69, 124) ja aikuisten sensuurivalta (vrt. MU, 42, 67).²²

Odysseia-myytin alussa jumalat kiroavat Troijan sotaan osallistuneen Odysseuksen ja hän joutuu seikkailemaan merillä kym-

menen vuotta, kunnes jumalat antavat hänen palata kotisaarelleen ja vaimonsa Penelopen luo. Janssonin meriseikkailijoiden Troijan sota on Hemulin lastenkoti, sillä sankareita yhdistää hemulin ja hemulin tädin ajattelutavan vastustaminen. Muumitalo taas on Ithaka, jonne pappa kehyskertomuksessa lopulta palaa. Seikkailun äänenlukijana pappa rinnastuu Homerokseen, joka esitti runoelmia suullisesti.²³ Muumimamma on Penelope, sillä hän edustaa papan kertomuksen ulkopuolelle jätettyjä naisia (MU, 118–119). Vasta lopussa hän saa roolin seikkailussa, kun hän sitä erikseen kertomusta lukevalta papalta vaatii (MU, 124–125). Pappa kertoo sitten kauniisti, miten he kohtasivat ja miten rakkaus antoi hänen elämälleen mielen, jos kohta mammalla on tässäkin kohtauksessa vallankäytön kohteen, merestä pelastettavan naisparan perinteinen, passiivinen rooli. (MU, 128–129.)

Erilaiset talot symboloivat romaanissa identiteettikehityksen ja sosiaalistumisen eri vaiheita. Muumitalo alkaa muovautua papan mielessä hemulin lastenkodin vastakohtana (MU, 8, 13–14). Heti paettuun pappa rakentaa ensimmäisen Muumitalon, josta tulee Merenhuiske-laivan kajuutta. Syntyy vastakkainasettelu Hemulin talon ja Muumitalo-laivan edustamien ihanteiden välille. Lastenkoti edustaa kollektiivista traumaa: papan lailla melkein kaikki hahmot ovat hukanneet vanhempansa tai ovat juurettomia. Sodassa miljoonat ihmiset menettivät isänsä ja äitinsä tai asuinpaikkansa. Tämä johti orpo- ja pakokuvausten tulvaan sodan jälkeen (mm. Waltarin *Sinuhe egyptiläinen*, 1945; Sinervon *Viljami vaihdokas*, 1946). Janssonin allegorisuus on toki myös ajatonta,²⁴ mutta papan kirjoittamistyölle voi tulkinnassa antaa kontekstuaalisen merkityksen: se käsittelee maailmansotien traumoja.

Hemulin talossa kuvastuu myös teknokraattisten tapojen ja normien systeemi, tietynlainen moderni rationalisaatio, jota tässä voisi nimittää hemulismiksi. Hemulismi vannoo järkiperäisyyden, luokittelun, objektivoinnin, aikataulun ja sääntöjen nimeen. Tällaiseen nykyaikaistumiskehitykseen viittasi sosiologi Max Weber esimerkiksi ”rautahäkin” käsitteellään.²⁵ Sääntöihin tuijottamisessa vailla niiden arvon ja mielen kysymistä piilee pahan ja väkivallan normit-

tumisen ja arkipäiväistymisen mahdollisuus. Tavat ja normit ovat tärkeä osa ihmisten kanssakäymistä ja kirjallisuudenkin perinteitä, mutta jos ne irtoavat säätäjiensä hallinnasta, ne voivat muuttua kasvottomaksi, mielettömäksi systeemiksi. Kun pappa antaa rakautensa kohteelle kliseisen pelastettavan roolin, hän toimii lajipeerinteen vallassa ja on antautunut sen sisäiselle hemulismille, sovinismille.

Hemulismi – systeemisten, kyseenalaistamattomien kaavojen noudattaminen – voi kärjistyä dystopiaksi, painajaismaiseksi hirmuvallaksi. Lastenkodissa hemulia pitää tervehtiä niin, että häntä on tiettyssä kulmassa, tulokkaille lyödään häntään leima ja hemulien vapaaehtoinen orkesteri soittaa hymnejä itsevaltiaan hovissa. Nämä seikat assosioituvat selvästi totalitarismiin, kuten natsi-Saksan tervehdyksiin, juutalaisten merkitsemiseen ja keskitysleiri-orkestereihin (vrt. Westin 1988, 210). Hymnien soitto viittaa antidemokraattiseen utopiaan yleensä – Platonin *Valtion* (10:607a) kaa-vailemassa yhteiskunnassa saa esittää vain ”jumalhymnejä ja jalosten miesten ylistyslauluja”.

Jos hemulin talossa piilee dystopian mahdollisuus, niin Muumitalossa kehkeytyy utooppinen yhteisö. Toisen Muumitalon pappa rakentaa sankarien perustamaan saarikoloniaan, laittomien siirtokuntaan. Juksu puhuu laittomuudesta utopian perustana (MU, 93–94). Tämä parodioi sopuisasti J. V. Snellmanin päätelmää, jonka mukaan jokaisen lain perimmäisenä tarkoituksena on itsensä tarpeettomaksi tekeminen. Muumitalolaivassa vapaus on ystäväysten hyväksymä perusoikeus, jota puolustetaan vastustamalla hemulin tättiä ja hemulismia. Tukemalla vapautta yhteisö tukee kunkin jäsenensä yksilöllistä kutsumusta.

Myös muumitalolaivan muoto muuttuu kertomuksen kuluessa yhä utooppisemmaksi, kun Fredrikson muuntaa Merenhuiske-lai-
van Julesvernemäiseksi amfibiksi. Amfibina se ei ole enää Muumipapan rakentama tai Muumitalon näköinen (vrt. kuva, MU, 108). Se on kollektiivinen kapine, jolla rakennetaan tulevaisuusyhteisöä ja -kertomuksia. Jälkinäytöksessä, kun Muumitalon oven takaa löy-

tyvät seikkailun hahmot, sukupolvet ja perheet yhdistyvät, ja kaikki lähtevät amfibilla kohti tulevaisuutta.

Autenttisempaa identiteettiä rakentamassa

Janssonin romaanin kehyskertomus luo kriittistä lukijasuhdetta aktivoimalla lukijaa tulkintaan. Kertoja puhuttelee lapsilukijaa ja vinkkaa silmää myös tekstin kaksoisyleisön aikuisille. Lapsilukija samastetaan kertomusta kuunteleviin lapsiin ja lapsilukijan isä kertomuksen isiin:

Sinä pieni ymmärtämätön lapsi, joka uskot isäsi olevan arvokas ja vakava henkilö, lue tämä kertomus kolmen isän elämyksistä ja muista, ettei isillä ole kovinkaan paljon eroa. (Ei ainakaan silloin kun he ovat nuoria.) (MU, 5–6).²⁶

Kehyskertomus luo eräänlaisen teatterimaisen katsomorakenteen. Seikkailukertomuksen yleisönä Nipsu, Nuuskamuikkunen ja muumipeikko saavat tietää paitsi isistään myös laajemmin perheestään. Sekä nämä kertomisen fiktiiviset kuulijat että me, todelliset lukijat, olemme yleisön asemassa. Rinnastuksen myötä *Muumipapan urotyöt* ikään kuin kysyy lukijaltaan, mikä erottaa tai yhdistää häntä hahmoihin, ja tuo identiteetikysymyksiään lähemmäs lukijan todellisuutta.

Kriittinen lukijasuhde tukee autenttisen eli väärentämättömän identiteetin kehittymistä. 1950-luvun romaanissa kirjailija-kertojä luopui auktoriteetistaan siinä mielessä, että hän tarjosi lukijalle identiteetin rakennuspuuta mutta ei sanonut, millainen identiteetti – talon – pitäisi olla. Vallalla oli eksistentiaalinen käsitys, jossa identiteetti rakentuu prosessina: sitä määrittävät koko ajan omat valinnat ja teot ja sovittelu sisäisen kutsumuksen ja ulkoisten normien välillä (Valkeajoki 2003, 102, 127). Tähän sopii paitsi lukijan aktiivointi myös se, että Muumi-kirjojen hahmot edustavat vaihtoehtoisia elämän ja olemisen tapoja eikä toisia yleensä aseteta toisten yläpuolelle. Lähinnä vain hemulismi systeeminä saa tuomion asettaessaan ulkoiset kaavat autenttisen olemisen edelle.²⁷ Vastustaes-

saan hemulia henkilöt riisuvat identiteetistä epäautenttisia, vääristäviä normeja.

Samaa normikriittisyyttä on myös siinä, että *Muumipapan urotyöt* -otsikko antaa odottaa kuin Herkuleen tai Odysseuksen miehiä sankartekoja – mutta ironista kyllä, sellaisia on varsin vähän, ja nekin harvat antisankarillisia. Varsinaiset urotyöt ovat arkipäiväisiä, yhteisöä rakentavia, sosiaalisia ja eettisiä. Sankarit ystäväystyvät, harjoittavat dialogia ja leikkivät perhettä. He rakastuvat, pariutuvat ja lisääntyvät. He rakentavat yhteisöä ja vastustaessaan hemulismia puolustavat yhteisön perustana yksilön vapautta.

Janssonin teksteissä identiteetin hahmottelu ei viime kädessä riipu vain yksittäisten hahmojen olemuksesta tai teoista. Pikemminkin eri hahmot edustavat minuuden tai olemisen eri puolia ja mahdollistavat lukijan identiteettipohdintaa (Ojajärvi 2007, 340). Hahmot konkretisoivat siis monia tapoja lähestyä maailmaa ja kiinnittyä siihen. Esimerkiksi Muumitalolaiivan kapteeni Fredrikson edustaa yhteiskuntaa rakentavaa tieteellistä optimismia. Yksittäisen henkilöahmon identiteetti-aihteissa voi Janssonilla korostua niin tällaisia kulttuurisia vaikutteita kuin psykologisia aspekteja. Papan tragikoominen hahmo edustaa luovaa elämäntapaa mutta tuo samalla esiin minuuden epävarmuuden, jota pappa yrittää mahtailulla ja itsetehostuksella peittää.

Talon metonymiaan liittyen nähdään, mikä identiteetin eri puolia kykenee yhdistämään: lapsenomaisen luova mielikuvitus, joka voi ylittää tavanmukaiset rajat. Janssonin sankarien meriseikkailu ylittää nykyisen Muumitalon ja sen perheyhteyden rajat. Meri edustaa ulkomaailman kaikkia mahdollisuuksia, uskomatonta ja erilaista, luontoa ja vierasta. Toisaalta mukana kuvassa on oma talo, koti, nimittäin Merenhuiske kajuuttoineen. Kyseessä on siis tavallaan turvallisuuden ja vapauden liitto, mikä Janssonilla yleensäkin esiintyy luovan elämänotteen edellytyksenä. Tuo liitto tapaa mahdollistaa erilaisten vaikeuksien ja traumojen ylittämisen, koskivat ne sitten sodan kaltaista uhkaa, moderneja systeemejä, kasvamista tai vaikkapa taiteilijutta.

Romaanin katsomorakenne on sellainen, että lapsilukijakin voi kokea seikkailut turvallisesti. Se luo Muumi-kirjoille ominaisen muodon, jossa lukija ympäröidään perheonnella, tutuilla luonne-tyypeillä sekä arkisilla asioilla, mutta sitten todellisuus tai nuo hahmot voivat näyttää uuden, jännittävän ja oudon puolensa. Idyllistä siirrytään katastrofiin, kotoisuudesta kauhuun ja utopiasta dystopiaan ja takaisin.²⁸ Silti Janssonin tekstien parissa minuuksia ei koe uusia tilanteita murskaaviksi, vaan voi rauhassa etsiä tilanteeseen ja luonteelleen sopivaa ajattelu- ja toimintatapaa. Muumi-romaanit opettavat, että asioilla, niin hyvillä kuin pahoillakin, on joka tapauksessa aikaulottuvuutensa, menneisyys ja tulevaisuus.

Ilman erilaisuuden kohtaamista ei ole identiteettiä, koska vasta erilaisuus mahdollistaa identiteetin kehittymisen, muuttumisen ja oman rajallisuutensa hyväksymisen. Ystävänä on erilaisen, ulkopuolisen, luonnon ja luontonsa edustaja, ja vaikka hänestä tulisi Muumitalon perheen jäsen, ei häntä pakoteta muuttamaan samanlaiseksi kuin muut (Valkeajoki 2003, 125; Nupponen 2008, 93–94). Tätä tematiikkaa vahvistaa se, että etenkin viimeisissä Muumi-romaneissa kuvitellaan, mitä on olla toinen. Samalla niissä kohdataan poissaoloa, viime kädessä kuolemaa. Pelottavan käsittelemisessä tarvitaan toisten ystävällisyyttä, kuten *Muumilaakson marraskuu* (*Sent i November*, 1970, suom. 1970) monin tavoin näyttää. Toisten ystävällisyys yleistyy maailman kohdattavuudeksi, muuttaa ulkopuolen pelottavasta lähestyttäväksi. *Muumipapan urotöissä* Fredriksonin kohtaaminen määrittää papalle autenttisen identiteetin rakentamisen alkupisteen: ”Olin löytänyt ensimmäisen ystäväni ja siis alkanut todella elää.” (MU, 21.)²⁹ ”Koko maailma oli äkkiä ystävällinen ja ruusunpunainen!” (MU, 13.)³⁰ Pappa heittää pyssyn nurkaan ja lähtee amfibilla uuteen seikkailuun.

Itäisen taivaan ruusunpunainen kajastus ennusti hienoa elokuun päivää.

Se oli kuin uusi portti, joka johti Uskomattomaan, Mahdolliseen, uuteen päivään, jolloin saattaa tapahtua mitä tahansa, ellei vain kellään ole mitään sitä vastaan. (MU, 133.)³¹

Tämä romaanin viimeinen virke on monimielinen. Se viittaa itse asiassa lukijaan ja rinnastaa hänet pappaan, joka aluksi oli torjussa ulkopuolista pyssyllään.

Talo elää historiassa

Menneen kaunokirjallinen muistaminen, sanataiteellinen historiasata kertominen, on aina enemmän tai vähemmän kirjoitusajankohdan omaa identiteettityötä. 1950-luvulla romaanin tehtäväksi tässä työssä tuli jäsenellä ja purkaa muun muassa sitä, miten verisen vuosisadan siihenastiset jäljet ihmisissä ja yhteiskunnassa elivät. Sisällissota tai siihen ajaneet yhteiskunnalliset suhteet nousivat aiheeksi niin Parlandilla, Linnalla kuin jo Viidallakin. Ja toinen maailmansota oli, jossakin kirjallisuuden puolitetuudessa ellei kokovartalossa, vielä perin tuore haava.

Sota oli kaatanut vanhoja identiteettejä ja korostanut kirjallisuudessa ja muussa taiteessa vieraantuneisuuden, ahdistuksen ja tyhjyyden tunteja. Ne saivat kuvakseen esimerkiksi suljetun huoneen tai vankilan (Makkonen 1992, 104.) Tarkastelemisamme romaaneissa talo on kuvana keskeinen. Se toimii laajemman maailman metonymyisena osana, toisinaan myös minuutta symboloivana metaforana. *Lumottu tie* vie taloon, joka on ensin täynnä elämää mutta epilogissa raunioina, kuollut. *Muumipapan urotöissä* talojen rakentaminen, kuten kertominen tai seikkailu, voi muistuttaa luovaa prosessia ja minuuden etsimistä, mutta toisaalta myös – hemulin lastenkotina – ahdistavaa, tuhoavaa systeemiä ja traumaa. Linnan *Pohjantähti*-trilogian avausosassa talo on Koskeloille toiveikkouden symboli; romaanin lopussa, Akselin ja Elinan mentyä naimisiin, heillä on niitä tontilla peräti kaksi. Mutta perheen ja heidän kaltaistensa näkökulmasta oman talon sosioekonominen peruskivi on koko ajan vaarassa murentua ylemmän luokan vallankäyttöön. Trilogian toisessa osassa merkitsevä talon kuva ja yhteiskunnallisten suhteiden metonymia onkin sitten se valtava kuoleman talo, jota punapäällikkö Akseli Koskela mieleensä ”pala pa-

lalta pystyttää” odottaessaan vankileirin kasarmissa valkoisten tuomiota (TPA2, 461).

Kullakin kirjailijalla talo-elementti on melko näyttämöllisen dramatisoinnin kohteena. Olemme tulkinneet, että Parlandilla ja Janssonilla se korostaa ajattomasti esimerkiksi ihmisten riippuvuutta toisistaan, ystävydestä, eläimistä ja luonnosta. Linnalla talo raivattuine tontteineen on luokkaristiriitojen keskellä paljon materiaalisempi ja suuremmin historiallinen kuva. Kuitenkin myös Parlandin ja Janssonin romaanien talot ovat *taloja historiassa* muun muassa siksi, että niihin kiteytyy psykohistoriallista allegorisuutta ja historiallisten olosuhteiden nostattamaa autenttisuuden problematiikkaa.

Vaan miten kävikään sille isä-Koskelan raivaamalle pellolle, jonka hän sai pakkoluovuttaa pappilalle? Toisen maailmansodan jälkeen, *Pohjantähden* kolmannen osan lopulla, Koskelat nimittävät sitä puoliksi leikillään, puoliksi tosissaan ”isänmaaksi”.³² Nyt he saavat sen takaisin – kuinka? Kakkososassa Akseli on muistellut valkoisten kuolemansellissä sitä perheonnea, jota hän on rakentanut isänsä työn perustalle. Vapauduttuaan hän on keskittynyt poikiensa tulevaisuuden turvaamiseen. Päätösosa kertoo, että neljästä pojasta kolme kuolee sodassa ja Akseli vaihtaa viime tekonaan perinnöksi tarkoittamiaan Kivivuoren maita ”isänmaahan”. Se maakappale, jonka riistämisen takia sisällissotaan Koskelasta oikeastaan lähdettiin, päättyy heille takaisin – osin kuin historian ivana, osin kuin historian hyvityksenä.

Ja historian tapahtumien keskellä on elämän talossa jatkuttava niin kuin se voi. Trilogian lopussa Elina istuu kamarin keinutuolissa ja hymyilee varovasti, avoimesta ikkunasta paistaa sisään aurinko, sen punertava valo kajastaa seinäpaperissa, lipaston peilissä, lasten kuvissa, kunniamerkeissä, muistoristeissä.

VIITTEET

¹ 1950- ja 1960-luvun kulttuurikamppailuissa, esim. kiistoissa Väinö Linnan, Paavo Rintalan ja Hannu Salaman romaaneista, törmäsivät yhtäältä vasemmisto ja oikeisto, toisaalta nuori liberaali älymystö ja patriotistis-nationalistinen porvarillinen eliitti, mm. kirkko, upseeristo ja osa oikeistopoliitikoista (Sevänen 1998, 334).

² *Suomen kulttuurihistoria 4*, 213, kuvateksti artikkelissa Lyytikäinen 2004b.

³ *Moreeni* on luettavissa modernisaation eli nykyaikaistumisen kuvauksena, ja kertoja jää loppua kohti taka-alalle, kun yksilölliset näkökulmat, dialogi ja rakenteen episodimaisuus korostuvat (Niemi 1995, 41–42; Ojajärvi 2016).

⁴ Hyryn esikoisteos oli novellikokoelma *Maantieltä hän lähti*, 1958. Vartion 1950- ja 1960-luvulle ajoittuneesta tuotannosta tässä mainittakoon romaanit *Se on sitten kevät*, 1957, ja postuumina ilmestynyt *Hänen olivat linnut*, 1967.

⁵ Ks. ”Kirjallisuus kansakunnan tilan henkisenä heijastajana” (1978) teoksessa Linna 2007.

⁶ Jussi osoittaa mielenkiintoa työn tuloksia kohtaan sitten jopa parodiaksi asti, sillä romaanissa toistetaan sitä, miten kuuluisa hän on nuukuudestaan. – Linna-sitaatit: ”Muovaako kirjailija yhteiskuntaa?” (1968) ja ”Runeberg ja suomalainen kansallismentaliteetti” (1980) teoksessa Linna 2007.

⁷ ”Alussa loi Jumala taivaan ja maan. Ja maa oli autio ja tyhjä, ja pimeys oli syvyyden päällä, ja Jumalan Henki liikkui vetten päällä. Ja Jumala sanoi: ’Tulkoon valkeus.’ Ja valkeus tuli.” (Moos. 1:1–3.) ”Alussa oli Sana, ja Sana oli Jumalan tykönä, ja Sana oli Jumala. [...] Kaikki on saanut syntynsä hänen kauttaan, ja ilman häntä ei ole syntynyt mitään, mikä syntynyt on. Hänellä oli elämä, ja elämä oli ihmisten valkeus. [...] Oli mies, Jumalan lähettämä; hänen nimensä oli Johannes. Hän tuli todistamaan, todistaaksensa valkeudesta, että kaikki uskoi-

sivat hänen kauttansa.” (Joh. 1:1–7.) – Näistä ja seuraavasta Nummi 1993, 175–178; Varpio 2006, 449.

⁸ *Muuttumisia* on suuri, metafyyysisesti essehtivä perheromaani Thomas Mannin ja Hermann Hessen tyyliin. Parlandin romaanit ovat muotoutuneet *Själen*-nimisestä käsikirjoituksesta. Autofiktiiviseen sarjaan piti tulla muitakin teoksia. Eritasoisia novelleja sisältävä *Peilipoika* toimitettiin kasaan postuumisti. (Ks. Björklund 1982, 11; Parland 2002, esipuhe.)

⁹ Lapsen kokemuksen kielellistämistä ks. Björklund 1982, 15–16.

¹⁰ Ks. Haapala 2013, 220–221, ja *Tieteen termipankki*, kirjallisuuden tutkimuksen hakusana *metonymia*.

¹¹ Talo on 1950-luvulle tyypillinen voimakas metafora, mutta metonymisempänä kuvana ajatellen siinä erottuu paremmin esim. minuuden yhteisöllinen ja eettinen konteksti. Parlandin metonymian vaikutus 1950-luvun lyriikkaan oli huomattava. Vrt. Manner 1994; Niemi 1995, 91–92.

¹² Takakansitekstissä kerrotaan papin kirjoittavan ”muumikansan varhaisemmista vaiheista”. Kehyskertomuksen metatekstiluonteesta ks. Westin 1988, 215, ja Rautatammi 2010, 7–8.

¹³ ”Kanske var jag alltför hårdhänt i min otålighet. Först hade allt varit lek från kattens sida men efter några ögonblick var det inte fråga om lek – öronen låg slätt utmed hjässan, ögonen var hopknipna och gnistrade. Katten krökte sig till en skära och högg klor och tänder i min hand så att jag svor till av smärta. Det gick en stund innan jag lyckades lösgöra handen ur detta nystan av huggande tänder och klösande klor.” (FV 224.)

¹⁴ ”Det är en jättestor slemmig padda som skumpar fram över golvet. Den bär Kuno Grims skägg och glasögon. Jag trampar på den. Den verkar nästan ihjälklämd och halva död. Den vill fortfarande inte dö, fas-

tän huvudet är alldeles sönderkämt så att den inte längre har något ansikte (FV, 183.)”

¹⁵ Tai ”posthumanistista” (ks. Lummaa & Rojola [toim.] 2014).

¹⁶ Jansson taas käytti *Muumipapan urotöiden* pohjatekstinä Homeroksen *Odyssseiaa*, mistä myöhemmin.

¹⁷ ”Jag var blott en bland de miljoner människor som ödet drev österut.” (FV 223.)

¹⁸ Toisen kasvoista ja eettisestä vastuusta ks. Levinas 1978.

¹⁹ Allegoriassa kissa opastaa Rikin läpi omantunnon yö- ja päiväpuolen, helvetin ja taivaan kuin Vergilius Danten *Jumalaisessa näytelmässä*. Kissan muista merkityksistä ks. Niemi 1995, 90–91; Björklund 1982, 17–18.

²⁰ *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Själ*v (1950); *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Själ*v. *Nedtecknade av Tove Jansson* (1956); *Muminpappans memoarer* (1968). Kakkosversion pitkä alaotsikko puuttuu suomennoksesta. Tarkemmin ks. Westin 1988, 193–194.

²¹ Tätä vuoden 1956 version suomennosta peräti kaksitoista painosta (1963–1994). Päivi Kivelän tarkistamana suomennoksesta on ilmestynyt kaksi painosta 2010 ja 2014. Erikoista kyllä, romaanin nimeä ei ole vaihdettu Janssonin tarkoittamaan muotoon, ”Muumipapan muistelmiksi”. Huomattavin muutos on johdannon edelle lisätty alkunäytös.

²² Westin (1988, 205–208, 216) analysoi kouluinstituutio-hemulin ja Muumimamman kasvattajuuden törmäystä ja mamman esittämiä sensuurivaatimuksia, mutta ei liitä niitä kirjallisuusinstituution kritiikkiin.

²³ Tässä asetelmassa Jansson on kuin Platon Sokrateelle: papan puheen ylöskirjaaja ja välittäjä, kehyskertomuksen kertoja. Vrt. vuoden 1956 alaotsikko *Berättade av Honom Själ*v. *Nedtecknade av Tove Jansson*.

²⁴ Modernissa allegoriassa symboliikka on monimerkityksistä. Sen havaitsemiseksi tarvitaan ns. hermeneuttista kehää ja sitä, että tulkitsi-

ja palaa abstraktilta, symboliselta merkitystasolta yhä uudestaan tekstin kirjaimelliselle, konkreettiselle tasolle (ks. Lummaa 2010, 55–56; Lyytikäinen 2004a, 201–202). Myytti sopi modernin allegorian pohjatekstiksi sikäli hyvin, että myytin merkitys on – Niemen (1995, 90) sanoin – avoin ja vakiintumaton.

²⁵ Asia liittyy hemuleihin muuallakin (Ojajärvi 2007, 333). Välineellisestä rationalisaatiosta ym. ks. Taylor 1994, 499–502.

²⁶ ”Du, lilla oförnuftiga barn, som tror matt din pappa är en värdig och allvarsam person, läs den här historien om tre pappors upplevelser och kom ihåg att den ena pappan inte skiljer sig värst mycket från den andra. (Åtminstone inte när han är ung.)”

²⁷ Rehal-Johanssonin (2006, 335) mukaan erilaiset elämäntavat eivät ole täysin vaihtoehtoisia, kuten on voitu ajatella (Westin 1988), sillä teossarjan muokkauksia tutkimalla hän on löytänyt kirjailijan arvotuksia ja vastakkainasetteluja.

²⁸ Jansson-tutkimuksessa on vakiintunut käsitys, että Muumi-sarja perustuu idyllin ja anti-idyllin luomalle tutun ja oudon jännitteelle, jota tutkijat ovat lähestyneet eri aspekteista. Vrt. Rehal-Johansson 2006, 63, 284; Stewen 1992, 20; Valkeajoki 2003, 125; Westin 1988, 211.

²⁹ ”Jag hade hittat min första vän och alltså börjat leva på allvar.” (MB 22.)

³⁰ ”Hela världen blev vänlig och rosenröd!” (MB 13.) Vrt. ruusut ja ystävät kansikuvassa piirinä papan ympärillä.

³¹ ”Ett rosafärgat ljus i öster tydde på en fin klar augustidag. / En ny port mot det Otroliga, det Möjliga, en ny dag där allting kan hända om man inte har nånting emot det.” (MB 143.)

³² Vrt. Ellenin ja Anttoon keskustelu ”isänmaasta” (TPA1, 182–183) sekä Varpio 2006, 470.

KOHDETEOKSET

- Jansson, Tove (1950) *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Själv*. Stockholm: Hugo Gebers Förlag.
- Jansson, Tove (1956) *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Själv. Nedtecknade av Tove Jansson. 2. upplaga*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag. [= MB]
- Jansson, Tove (1966/1956) *Muumipapan urotyöt*. Suom. [vuoden 1956 versiosta] Laila Järvinen [1963]. Toinen painos. Helsinki: WSOY. [= MU]
- Jansson, Tove (1968) *Muminpappans memoarer*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Jansson, Tove (1970/1970) *Sent i november*. 2. upplaga. Helsingfors: Schildts.
- Jansson, Tove (2002/1970) *Muumilaakson marraskuu*. Suom. Kaarina Helakisa. Seitsemästoista painos. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Tove (2010/1968) *Muumipapan urotyöt*. Suomennoksen [vuoden 1963] tarkistanut Päivi Kivelä [teoksesta *Muminpappans memoarer*]. Helsinki: WSOY.
- Linna, Väinö (1955 /1954) *Tuntematon sotilas*. Viides painos. Helsinki: WSOY.
- Linna, Väinö (1971/1959) *Täällä Pohjantähden alla. Ensimmäinen osa*. Kahdeksastoista painos. Porvoo – Helsinki: WSOY. [= TPA1]
- Linna, Väinö (1971/1961) *Täällä Pohjantähden alla. Toinen osa*. Kahdeksastoista painos. Porvoo – Helsinki: WSOY. [= TPA2]
- Linna, Väinö (1971/1959) *Täällä Pohjantähden alla*. 3. Seitsemäs painos. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Parland, Oscar (1974/1953) *Den förtrollade vägen*. Andra bearbetade upplagan. Helsingfors: Schildt. [= DF]
- Parland, Oscar (1945) *Förvandlingar: roman*. Helsingfors: Schildts.
- Parland, Oscar (2001) *Spegelgossen*. redigerad av Oliver Parland och Monica Parland. Helsingfors: Schildt.

- Parland, Oscar (1962) *Tjurens år*. 2. upplaga. Helsingfors: Holger Schildt.
- Parland, Oscar (2001/1963) *Härän vuodet*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Kolmas painos. Helsinki: WSOY. [= HV]
- Parland, Oscar (1992/1953) *Lumottu tie*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Ensimmäinen painos 1955. Vuonna 1974 ilmestyneen ruotsinkielisen laitoksen mukaan korjattu painos. Helsinki: WSOY. [= LT]
- Parland, Oscar (1966/1945) *Muuttumisia. Romaani*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Suomensosiaalinen on tehty yhteistyössä tri Parlandin kanssa, ja poisotot ja pienet muutokset ovat tekijän omia. Helsinki: WSOY.
- Parland, Oscar (2002) *Peilipoika*. Romaani. Toim. Oliver Parland ja Monica Parland; suom. Eila Kostamo. Helsinki: WSOY.

LÄHTEET

- Björklund, Kristina (1982) *Riki och den förtrollade vägen. Studier i Oscar Parlands berättarkonst*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Havu, Toini (1954) ”Purnaajan sota”. *Helsingin Sanomat* 19.12.1954.
- Homeros (1942) *Odysssea*. Suom. Otto Manninen. Helsinki: WSOY.
- Koskela, Lasse (1999) ”Kansa taisteli, valkoiset kertovat”. Teoksessa Lea Rojola (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen ka-pinaan*, s. 222–239. Helsinki: SKS.
- Kurjensaari, Matti (1980) ”Tuntematon ja kansakunta”. Teoksessa Yrjö Varpio (toim.), *Väinö Linna – toisen tasavallan kirjailija*, s. 59–69. Helsinki: WSOY.
- Levinas, Emmanuel (1994/1978) *Otherwise than being or beyond essence*. Transl. Alphonso Lingis. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Linna, Väinö (2007/1990) *Esseitä*. Toinen painos. Ilmestynyt ensimmäisen kerran vuonna 1990 nimellä *Murroksia*. Helsinki: WSOY.

- Lummaa, Karoliina (2010), *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (toim.) (2014) *Posthumanismi*. Turku: Eetos.
- Lyytikäinen, Pirjo (2004a), ”Joutsenunelmia – Symbolismin poetiikkaa: Otto Mannisen ’Joutsenet’”. Teoksessa Sakari Katajamäki ja Johanna Pentikäinen (toim.), *Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan*, s. 200–219. Helsinki: WSOY.
- Lyytikäinen, Pirjo (2004b). ”Peiliin piirretty nykyaika”. Teoksessa Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää ja Minna Sarantola-Weiss, *Suomen Kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi.
- Makkonen, Anna (1992), ”Kokeilijoita ja sivullisia. Näkökulmia 1950-luvun proosaan”. Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, s. 93–121. Helsinki: SKS.
- Manner, Eeva-Liisa (1994), ”Härän vuodet”. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.), *Ikäviä kirjailijoita*, 272–283. Helsinki: Tai-teos.
- Niemi, Juhani (1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani (1996) ”Muumeista seuraleikkiin. Matkalla Tove Janssonin maailmaan”. Teoksessa Virpi Kurhela (toim.), *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*, s. 15–24. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Nummi, Jyrki (1993) *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.
- Nummi 1999 (SKH2) ”Väinö Linnan klassikot”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 99–102. Helsinki: SKS.
- Nupponen, Anni 2008. *Ulkopuoliset, vähän vaaralliset, toisenlaiset. Toiseus Tove Janssonin muumikirjoissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu

- tutkielma. Tampereen yliopisto. <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/78995/gradu02500.pdf?sequence=1> (viitattu 13.5.2017).
- Ojajarvi, Jussi (2007) ”Ei mitään pahempaa kuin me itse. Identiteetti Tove Janssonin *Muumilaakson marraskuussa*”. Teoksessa Yrjö Hosiaislouma, Maria Laakso, Hanna Suutela & Pekka Tammi (toim.), *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*, s. 324–351. Helsinki: SKS.
- Ojajarvi, Jussi (2016) ”Moreeni, moderni ja työ”. Teoksessa Olli Löytty (toim.), *Luojan palikkaleikki. Esseitä Lauri Viidasta*, s. 44–69. Helsinki: Teos.
- Platon (2007) *Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Pyhä Raamattu* (1974). XI yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ottama suomennos. Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
- Rautatammi, Nina (2010) *Den borgerlige äventyraren: Form och tematik i Muminpappans memoarer*. Örebro Universitet: HUMUS-akademin. (<http://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:386160/FULLTEXT01.pdf>, viitattu 13.5.2017.)
- Rehal-Johansson, Agneta (2006) *Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*. Göteborg – Stockholm: Makadam.
- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Stewen, Riikka (1992) ”Kuinkas sitten kävikään? Ja katsomisen aika”. Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, s. 20–29. Helsinki: SKS.
- Suomi, Vilho (1954) ”Korpisotaa maan tasalta”. *Uusi Suomi* 17.12.1954.
- Taylor, Charles (1994/1989) *Sources of the self. The making of the modern identity*. Cambridge, UK – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- Valkeajoki, Sari (2003) ”Sivullisuudesta perheyhteyteen. Henkilökuvaus ja eksistentialismi Muumi-kirjoissa”. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen ja Päivi Tonderi (toim.), *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*, s. 101–128. Helsinki: SKS.

- Varpio, Yrjö (2006) *Väinö Linnan elämä*. Helsinki: WSOY.
- Virtanen, Matti (2009) ”Hotakaisen Pohjantähti”. <http://www.ihmisenosa.fi/sivusto/hotakaisen-pohjantaehi> (viitattu 1.11.2010, sivu ei enää toiminnassa).
- Westin, Boel (1988) *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*. Stockholm: Bonniers.

Kari Sallamaa

1960-LUKU: VÄRÄJÄVÄ MAAILMA

**Veijo Meren *Peiliin piirretty nainen ja Everstin autonkuljettaja*, Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki*,
Markku Lahtelan *Se***

1960-luku toi maailman äänet Suomen korpimökkiin. Edellisvuosikymmen oli valmistellut modernisaation kiihdytystä, mutta nyt se murtautui voimalla läpi. Mainitsen vain seuraavia seikkoja: televisio, musiikin kaupallistuminen, rockin vallankumous, uusvasemistolaisuus, Sadankomitea ja muu rauhanliike, seksin vapautuminen pillerin myötä, feminismin toisen vaiheen sukupuoliproblematiikka (Yhdistys 9), muut yhden asian liikkeet (sosiaalipoliittinen Marraskuun liike) ja ensimmäinen ympäristötietoisuus (Rachel Carsonin DDT:n vastaisen teoksen suomennos *Äänetön kevät*, 1962, suom. 1963).

Vuosikymmenet eivät ole suljettuja karsinoita, vaan ne liukuvat toisiinsa. Esko Ervastin tutkimuksen nimen mukaisesti 1960-luku oli *välivaihe* hermeettisen 1950-luvun ja avoimesti poliittisen 1970-luvun välissä. Tosin hän puhuu välivaiheena enemmän 1950-luvusta, mutta nähdäkseni sitä oli varsinkin kiehuva kuusikymmenluku, jolloin mikään ei ollut vielä asettunut paikoilleen yhteiskunnallisesti, sosiaalisesti tai poliittisesti 1970-luvun tapaan.

1960-luvulla tapahtui kansallisen identiteetin hajoaminen. Jörn Donner kirjoitti *Uuden Maammekirjan* (1967), eikä hän tässä reportaasiteoksessaan voinut esittää Suomea yhteen muottiin valettuina kokonaisuutena Zachris Topeliuksen klassikon tavoin. Tämä näkyy romaanissakin, vaikka Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla*-trilogian (1959, 1960, 1962) jälkivaikutus tuntuu. Monet naiskirjailijat muunsivat realismin ohjelmaa, esimerkiksi Eeva Joenpelto, Eila Pennanen ja Kerttu-Kaarina Suosalmi.

1950-luvun modernismi jatkuu Paavo Haavikon, Pentti Holan, Antti Hyryn, Veijo Meren ja monen muun teoksin. Linnan his-

toriallis-yhteiskunnallisen otteen vaimentamiseksi Haavikko kirjoittaa esikoisromaaninsa *Yksityisiä asioita* (1960), jossa pieni liikeyrittäjä tekee kauppojaan vuonna 1918. Sisällissodan melksket eivät häntä liikuta, tärkeintä on bisnes. Teos on korostetun ”epäyhteiskunnallinen”.

Haavikon satasivuinen ja väljästi taitettu *Vuodet* (1962) on suppeudestaan huolimatta merkittävä, koska se kyseenalaistaa suomalaisen kulttuurin suuren linjan. Kätkeytyksi se on kannanotto kansalliseen tilanteeseen Honka-liiton, noottikriisin ja Kekkonen uudelleenvalinnan vuonna. Kansanjohtaja Väinämöinen ei enää laula: hän on nyt asunnoton alkoholisti Väinö, joka tekee tilapäishommia ja keskittyy pulituurin hakkaamiseen (korvikealkoholin puhdistamiseen). Henri Bergsonin aikateorian mukaisesti kiinteätä aikaa (*temps*) tai historiaan asettumista ei ole; Väinön elämä on kestoa (*durée*), ajautumista yhdestä hetkessä toiseen. Teoksen nimen vihjaamalla tavalla vuodet laskostuvat toistensa päälle jälkiä jättämättä.

Uusmaalainen Pygmalion

Veijo Meri jatkaa edellisvuosikymmenellä alkanutta linjaansa tarkastella modernia ihmistä, olipa ympäristö historiallinen tai sen hetken nykypäivä. Hän sysää romaanin liikkeeseen. Sen merkinä kaksi hänen keskeistä päähenkilöään on automiehiä: romaanin *Peiliin piirretty nainen* (1963) näkökulma on taksikuski Eino Ketolan, ja nimimotiivin mukaisesti *Everstin autonkuljettaja* (1966) sitoo tapahtumat ja mielteet tajunnallisesti yhteen. Kun liikkuu moottorin voimin, alkaa tapahtua, mutta se on sattumien virtaa, joka ei pysähdy mihinkään kiinteään.

Ei vain näissä teoksissaan, vaan suuressa osassa tuotantoaan Meri ilmentää sitä, että maailma on fluidumin tilassa. Siitä ei saa otetta: kaikki vaihtuu, liukenee käsistä ja ymmärryksestä. Järjestelmä, mikäli sellainen on, on edennyt vielä pitemmälle siitä tilanteesta, jonka Karl Marx jo sen varhaisvaiheessa tiivistä aforistisesti:

”All that is solid, melts into air”, kaikki pysyväinen haihtuu utuna ilmaan (ks. Marx ja Engels 1998, 40). Trierin poika Marx ei sanonut sitä englanniksi, vaikka Lontoossa pakolaisena asuikin, mutta kantavuutensa mietelause on saanut tässä muodossa muuan muassa siksi, että Marshall Berman pani sen nimeksi perustavanlaatuiselle teokselleen, alaotsikoltaan *The Experience of Modernity* (1982).

Kun Hannu Salaman *Juhannustanssien* (1964) linja-autokuski Lassesta tulee liikenneonnettomuudessa Kharon, kuoleman lautturin, välillisesti sellaiseksi joutuu myös *Peiliin piirretyin naisen* taksi-kuski Eino, koska hänen kyydistään mahastaan sairas kuvataiteilija Kukkakoski pysähtyy tekemään itsemurhan.

Meren romaani edustaa vaellusromaanin lajityyppiä. Sen juonen kaava, turha matka, oli olemassa jo maaseutumodernisteilla ja humoristeilla: Maiju Lassilan tulitikkuja lainaamassa, haanpääläinen joutavan jäljillä. Mutta Meri tekee siitä lainomaisuutta, koko olemassaolon perustan.

Tapausten kulku on täynnä Merelle ominaisia välikertomuksia, osa pelkkiä aihioita, osa valmiita tarinoita. Niitä tarjoilee erityisesti heikkovirtainsinööri Malinen. Tämän ohjelmistossa erottuu satiirinen anekdootti, jossa on historiallis-poliittista särmää. Rintamamies, siviilissä tuomari, löytää lomalle tullessaan vaimonsa yhdessä saksalaisen sotilaan kanssa ja pakottaa parabellumin voimalla naisen virtsaamaan pesuvatiin. Sen jälkeen hän kääntyy saksalaisen puoleen: ”Nun mein Kamerad Waffenbruder, trink.” Ja pienen tauon jälkeen: ”Er trank.” (”Nyt toveri aseveljeni, juo.” ”Ja hän joi.”) (PPN, 186.) Tilanne on tämä, mutta samalla Hitlerin komea Wehrmacht on riisuttu aseista.

Romaanin maailmassa suuret ja tärkeät vaiheet ovat kansakunnan ja yksilöiden elämässä takana päin, nykyhetki on masentavaa toistoa. Historiaa ei ole, on vain hämmentäviä tilanteita, joiden summittaisen ajankohdan voi tunnistaa vaatteista, esineistä ja puheenaiheista. Peilinaisen ajankohta on pari vuorokautta, lauantaisaunasta maanantaiaamuun heinäkuussa 1963.

Todellisuus on olemassa tietoteoreettisen vääjäämättömästi. Se on sitkasta ainetta, joka vastustaa ihmisen pyrkimyksiä. Se saa ai-

kaan *slapstick*-komediaa, erehdyksiä ja poskelleen menoa. Jos tätä tulkitaan tosikon tavoin, voi kiteyttää Anssi Sinnemäen työryhmän (1976, 126) tapaan, että Meri paljastaa ”kuvattaviensa älyllisen ja sosiaalisen epävarmuuden ja ahdingon yhteiskunnallisen murroksen keskellä, heidän hämmennyksensä uusien aatteiden ja uuden todellisuuden ristipaineessa”. Kirjailija tutkii epätavallisen tavallisia ihmisiä arkisissa tilanteissa behavioristisesti, käyttäytymisteilijän tavoin.

Otteen saamiseksi kuvattuun kaaokseen tukevana kehikkona on myytti: historiasta riippumatta ihminen toistaa ikaikaisia toimintoja vihan, pyyteen ja lemмен markkinoilla. Meren romaanissa tukikehikon asemassa on Pygmalion-myytti, eli tarina luomukseensa rakastuvasta antiikin kreikkalaisesta kuvanveistäjästä. Myytin tunnetuimpia muunnelmia on Lönnrotin *Kalevalan* Ilmarisen kultaneito, G. B. Shawn näytelmä *Pygmalion* (1913) ja sen pohjalta sommiteltu Alan Jay Lernerin ja Frederick Loewen musikaali *My Fair Lady* (1956).

Taiteilija Kukkakoski on aikanaan tuonut Pariisista mukanaan ranskalaisen rakastajattaren, jota hän on maalannut. Mutta tämä vastustaa esineistämistä piirtämällä taiteilijan isoon peiliin huulipunalla, naisen aseella, ääriviivansa peilikuvaa myöten. Kuvaa ei tietenkään enää ole; sen kertovat Einolle Kukkakosken kaksi taloudenhoitajatarta, eli se on toisen käden tietoa.

Lukija on odottanut erikoisen ja sikäli kohostetun nimimotiivin esiin tuloa romaanissa. Mainittu tapaus tulee ilmi reilusti yli puolenvälin, melko irrallisena, mutta niin on kaikki muukin romaanin juonessa. Samassa peilinaiskohtauksessa ilmenee käännekohta, kun naisten puheista selviää, että taiteilijalla on mahasyöpä. Osittain se motivoi tämän itsemurhan. Tosin ruumiinavaus viittaa mahahaavaan. Näin kaikki muu tieto paitsi positivismi on harhaa.

Teoksen nimeä lukee johtomotiivina, johtavana aihehahmana. Tällöin herää kysymys, onko myös taksikuski Eino Pygmalion luodessaan suhteen seitsentoistavuotiaaseen Eilaan, muovaillessaan nuorempaansa? Taksikuskin ollessa tietymättömillä teillä Eila erostelee tämän vuokralaisen Kaukon kanssa kaduilla ja isänsä kaupassa,

mutta ei kulje aktiin asti, toisin kuin Eino tahollaan. Tämä viettelee nelikymppisen ja seksuaalisesti kokemattoman Kaisan.

Eino on vaihtuvien maisemien ja irrallisten hetkien kulkija. Myös muut henkilöt elävät hetkessä ja toimivat spontaanisti. Insinööri ja kirjailija saavat kapakassa päänäpiston lähteä vierailemaan Kukkakosken luona. Mutta lopuksi, odyssieiansa jälkeisessä paluussa Ithakaan Eino ottaa vastuun kosien Eilan pikkukauppiaisältä tämän alaikäistä tytärtä. Hän on nähnyt elämää tavanomaista taksiautoilua enemmän suostuttuaan pelkkää pehmeyttään vapaa- vuorollaan, kesken saunareissun, lähtemään kускаamaan maistissa olevaa miesparia maalle. Hän on voinut havainnoida peiliin piirretyt rouva Fortunan toilailuja.

Autolla ajoa öiseen aikaan

Peilinaisen *road movie* pienoisikoossa mutta ilman sen myyttisiä ulottuvuuksia on *Everstin autonkuljettaja* (1966). Rakenteeltaan se on itse asiassa novelli ja tarinaltaan äärimmäisen yksinkertainen (Tamminen 1996, 471). Mitään yleistä ei ole; kaikki pirstoutuu yksityiskohdiksi: luontoa, kulttuuria, muistoja, havaintoja ja anekdootteja.

Autopataljoona I:n autosotamies Peltola, siviilissä Amerikassakin pistäytynyt huonekalumyyjä, lähtee Helsingistä Sysmään hakemaan yleisesikuntaeverstiä huvilalta. Hän ajaa nelostietä Lahteen, näkee Hennalan kasarmien punatiiliset seinät, ”punaisen Suomen punaisten urhojen valkoisen kuoleman tapahtumapaikkoja” (EA, 369). Tämän verran naturalistisen tasaisessa menossa on tilaa historialle, suurille tapahtumille.

Peltola ajaa lossilla yli, kyselee jäätelönmyyjätyöltä tietä Metsäpeltoon ja seurailee laiskan uteliaana saunan lastausta traktorin peräkärriin. Apuun pyydettyä hän vetoaa ohjesääntöön, jonka mukaan automies ei saa osallistua raskaisiin hommiin, koska se pilaa käsien vakauden. Merkkejä ja semiotiikkaa on maailma tulviltaan kesytetyn luonnonkin keskellä. Elokuvamainoksen Anita Ek-

berg -filmi on esitetty jo viime kesänä. Maailma on edennyt, ilman että siitä tässä maailmankolkassa tiedetään mitään: ”Maassa oli sosialidemokraattinen hallitus, Mobutu hallitsi Kongossa ja Martola oli YK:n joukkojen komentajana Kyproksella.” Leopardihattuinen Mobutu Sese Seko hallitsi Kongoa diktatorisesti belgialaisen perinteen mukaan, Rafael Paasion hallitus demokraattisesti Suomessa, eikä niillä loppujen lopuksi ole merkitystä kertojalle tai Peltolalle. (EA, 390–391.)

Auto ja sotamies tulevat perille. Vaikka ollaan puolivälissä ilttaa, aurinko näyttää valtaansa kuin juopunut poliisi, läpivalaisee naisten hameet ja lukee isännän piilotetun viinapullon etiketin. Toimeksiannon mukaisesti Peltola odottaa, mutta everstiä ei näy. Sotamies olettaa esimiehen katsovan häntä jostakin kiikarilla ja laskevan myöhästymisminuutteja. Mutta turvana on ajoa viivyttänyt traktorimiesten kuljettama ja tien tukkinut sauna: ”Selitys oli hyvä. Se oli lyhyt ja kotoisin täältä, eikä hän ollut sitä koskaan aikaisemmin käyttänyt.” (EA, 392–393.)

Seuraa sivutolkulla nuorison toilailuja rantakioskilla, juuri niin tyhjänpäiväisiä dialogeja kuin nuorten puheet toista sukupuolta tavoittelussa ovat, joukossa muun muassa kansanperinteen vakio-kasku naistenpyörän tangolla istuneesta työstä. Eversti on antanut odottaa itseään, mutta saapuu rouvansa ja lasten kanssa soutaen. Nimi on Siltanen. Hänestä ei tule siltaa Peltolan ja maailman välille; hän on kylmän mekaanisten käskysuhteitten funktio. Eversti voi olla kotitohveleissa lämminkin, virassa hän on luonnenaamio, upseerin univormun täyttäjä.

Luvun nimi on ironisesti ja hyvin vähän sotilaallisesti ”Avioliiton ilot”. Everstin käteen ei ole tatuoitu Suomen leijonaa. Hänen rouvansa on toista maata, mutta kertoja katsookin häntä Peltolan silmin, joka ei ole häntä ennen nähnyt. Eversti on vaimoonsa totunut, mutta Peltola mieltää hänenkin kulkevan naisen kanssa kuin ”Kuulan häämarssin soidessa”. (EA, 420–421.) Chaplin ei olisi tehnyt tätä paremmin.

Lähdöstä ei ole tulla mitään, kun isää saattamaan tullut perhe tahtoo autoajelulle. Pikkupojat metelöivät ja kirkastavat kusemal-

la auton tomuiset ajovalot. Lopulta he nukahtavat, ajetaan takaisin ja eversti soutaa perheensä huvilalle. Peltola makaa autossa nähden eroottis-sadistisen kuvitelman; rouvan hehkeys on siihen yllyttänyt. Mutta se sisältää enemmän – realismin tukahduttavan ohjelman, jonka Meren modernismi ironisoi. Tässä kuvitelmassa tauluja tuhoavat vihollisotilaat ”eivät tee kuvia eivätkä anna toisten niitä tehdä. Heiltä ovat kaikki illuusiot menneet. He ovat realisteja. He palauttavat todellisuuden tunnun maailmaan.” (EA, 431–432.)

Alkaa öinen kotimatka, jonka aikana ei paljon puhuta. Upseeri saa tekstissä tiiviin luonnehdinnan: amerikkalaisten sota Vietnaminna on hahmottanut hänen maailmankatsomuksensa. Natsismia hän ei enää pidä mahdollisena, mutta pogromeja pahempia joukkotuhoja todennäköisinä (EA, 435, 437).

Tietoteoreettisesti totuutta ei pääse lähemmäs kuin päivän vanhassa sanomalehdessä (EA, 436). Mitä tapahtuu todella? kysyi Pentti Saarikoski samalla vuosikymmenellä. Mutta luonto on toisin: ”Puut rupesivat muuttumaan kolmiulotteisiksi, ne alkoivat kehittyä itseään auki, ne olivat torjuneet menestyksellisesti olemattomuuden ja pahin oli nyt jo ohi.” (EA, 441.) Tämä aforistinen tiivistys on lohdullinen virtaavassa maailmassa, joka juoksee tyhjiin kuin vesi ammeesta tulpan auettua. Ja tiedostamisen epävarmuudessa, tilassa jossa kaikenlaiset katastrofit milloin tahansa voivat yllättää, jää nostalgia palata alkuun, lapsuuden viattomuuteen (Haikara 1969, 178).

Tullaan Helsinkiin, ironisesti Rauhankadulle, mutta eversti huomaa salkkunsu unohtuneen huvilalle, ja Peltola saa käskyn palata hakemaan sen. Tämä on turhauttava hyödyttömän matkan komennus, ja sotamies reagoi siihen niin kuin Pentti Haanpään sotamiehen talvisodassa: käskynalaisellakin on oltava jokin rekyylinväli ajatella itsenäisesti. Peltola ajaa kotiinsa Pengerkadulle, käy Urpon baarissa vikittelemässä turhaan Lisbetia pikku huvimatkalke Sysmään ja suuntaa Lahden tielle.

Petri Tammisen mukaan (1996, 471) unohtunut salkku ja sen sisältämä valta on tyrmistyttävä tapaus, koska sitä edeltää kokonaisen romaanin paino. Se panee maailman liikahtamaan paikaltaan.

Niin realistisessa kuin modernistisessäkin romaanissa on oltava transsendentaalinen aukko korkeammalle tasolle. Sellainen nousee esiin Peltolan uuden matkan varrella: pari liftaria on tienposkessa, mutta nähdessään armeijan auton he näyttävät Rooman keisarien tapaan peukaloa alaspäin. He ovat nuoria pasifisteja, jotka kirjoittavat itse tarvitsemansa kirjallisuuden:

Vapaalla kädellään he karkottivat perhosia, jotka parveilivat tytön ympärillä ja liimautuivat häneen. Perhoset imivät tytöstä mettä ja luulivat hänen sinisiä silmiään sinisiksi kukiksi ja hänen rintojensa kärkiä punaisiksi kukiksi. Heidän maailmansa oli kaunis. Se oli täynnä ulkomaista ja kauniita vieraita värillisiä rotuja. He lauloivat englanniksi. (EA, 473.)

60-luku, *flower power*. *Make love, not war*.

Kirjasotien melskeet

Vuosikymmenellä käytiin kaksi suurta kirjasotaa, jotka koskivat kotimaisia romaaneja. Pienemmät olivat käänöskirjallisuuden puolella: meteli, jonka beatnikki Allen Ginsbergin runon ”Huuto” (1957) radioesitys vuonna 1969 aiheutti, sekä kohu naturalisti Henry Millerin *Kravun kääntöpiirin* (1934, suom. 1962) rankoista seksikuvauksista. Niitä olivat edeltäneet jo 1950-luvulla norjalaisen Agnar Myklen romaaniin avoimen mutta vielä viattoman seksin sensurointi aina polttouuniin asti.

Pekka Tarkka on analysoinut Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* (1963) ja Hannu Salaman *Juhannustanssien* (1964) nostattamat kirjasodat. Edellinen jäi lehtipolemiikin ja julkilausumien tasolle; jälkimmäinen johti raastuvanoikeudessa kirjailijan saamaan vankeustuomioon jumalanpilkasta, josta tosin *Deus ex machina*, tasavallan presidentti Urho Kekkonen, hänet armahti vuonna 1968.

Pekka Tarkka (1966, 97–99) toteaa yleisesti kirjasodissa neljä vaihtetta. Ensimmäinen on teoksen esittely: voi olla kielteisiäkin arvioita, mutta ne ovat useimmiten normaaleja kirjallisuusarvosteluita. Toinen on ilmianto: Linnan sotaromaanin tapauksessa Toini Ha-

vun sammakkoperspektiivi- ja arvostelu, Rintalan sissiromaanissa *Yhteishyvän* päätoimittaja Seppo Simonen ja Salamalla arkkikiipisa Martti Simojoki. Kolmanneksi, laukaisevan puheenvuoron jälkeen, seuraa tilanteen määrittely: mielipahan ja suuttumuksen osoitusta lehtien yleisönosastoissa ja tilaisuuksissa; arkkikiipispalla kansanopistolaitoksen 75-vuotisjuhlassa. Neljäs vaihe on toiminnallinen: ostolakkoja, boikottikehotuksia kustantajaa, jopa teosta myyviä kirjakauppoja vastaan. Lopulta, joskin harvemmin, tähän liittyy vielä juridisia toimia, kieltoja, takavarikoita ja rangaistuksia.

Samalla tilanne politisoituu; keskustelua käydään lehdistössä puoluelinjojen mukaan. Kokoomuslehdistö on konservatiivisinta, katsoo Tarkka 1960-luvulla; vasemmistolehdet tukevat paheksuttua kirjailijaa. Hannu Salaman tapauksessa vasta kokoomuksen yhdeksäntoista kansanedustajan kirjelmä hallitukselle johti syytteen nostamiseen kirjailijaa ja kustantaja Otavaa vastaan. (Tarkka 1966, 97–99.)

Rintalan romaanista suurin hälinä nousi päähenkilön, luutnantti Takalan, ja kolmen rintamalotan seksikohtausten vuoksi. Naiset ovat kaikki sivistyneistötaustaisia. Kyse on romaanin näkökulmasta, jonka mukaan sotiva kansa on propagandasumusta huolimatta todellisuudentajuista; sivistyneistö elättää korkeavireistä ja todellisuudelle vierasta idealismia. Romaanin sivistyneistölöytävät eivät suhtaudu seksiin luontevasti, vaan osana ideologista illuusiota ja laskelmointia. Takala arvioi, että hänen besorgaamansa kuusikymmentä suklaalevyä riittäisivät kaikkien rintamanosan naisten kelistämiseen. (Tarkka 1966, 56.) Tämä oli osa ”rumaa sotaa” käyttäkseni Sari Näreen ja Jenni Kirveen toimittaman, talvi- ja jatkosodan vaiettuja kipupisteitä analysoivan tutkimusantologian nimeä (2008). Sankaruuden ja siveyden ihanteet ja toisaalta raaka todellisuus ottivat mittaa toisistaan.

Yleisellä tasolla käsitys korkeasta moraalista äärimmäisissä oloissa pitää paikkansa, ja Sari Näreen korsuperinneaineiston pohjalta laatima selvitys sen vahvistaa: rintamamiehet ovat olleet loukkaantuneita Linnan *Tuntemattoman sotilaan* ja Rintalan *Sissiluutnantin* antamasta halventavaksi kokemastaan lottakuvasta. Yksit-

täistapauksina sen sijaan löytyy tietoja lottien yhdynnöistä sotavankien kanssa tai heidän osallistumisestaan mosurien jonossa kolektivetoiseen sotavangin ylisuuren sukupuolielimen näytökseen. Lottien seksi- ja seurusteluyritykset sotavankien kanssa johtivat pään ajeluun ja maitojunaan sekä erottamiseen lottajärjestöstä. (Näre 2016, 22, 331, 333.)

Mitään erityisempää kohua ei aiheuttanut luutnantti Takalan nietzscheläinen yli-ihmisasenne ja ylimielinen suhtautuminen tavallisia mosureita, ”maasikoja”, kohtaan; he antautuvat suosiolla kiihkoisänmaallisia standardifraaseja toistelevien linjaupseerien komennettaviksi. Takala johtaa kaukopartiota, itse valitsemistaan miehistä koostuvaa valiojoukkoa. He ovat tehokkaita tappokoneita, joilla ei ole moraalisia ongelmia, mutta ei myöskään kulloistakin tehtävää laajempia pohdiskeluja sodan syistä, yhteyksistä tai seurauksista. Kun Väinö Linnan *Tuntemattoman* konekiväärijoukkue edustaa koko kansaa, tässä piru johtaa eliittiyksikköään, kuten entinen teologian opiskelija Takala mieltää. (Tarkka 1966, 53–54.)

Jo Rintalan Mummo ja Marski -trilogia (1960, 1961, 1962) oli aiheuttanut pientä närää marsalkan inhimillistämässään eli rinnastaessaan vanhan evakkonaisen ja loisteliaan soturin. Se oli loukannut henkilöpalvonnan yhdensuuntaistamia yksittäishenkilöitä, mutta ei ollut luonut mitään laajempaa vastarintamaa. Itse asiassa Rintalan asenne Mannerheimiin on arvostava. Toki henkilöhahmolla on tsaarinupseerin tavat, jolloin hän saattaa nuorempana potkaista sotilaspalvelijaansa, joka liian hitaasti nykii upseerille saappaita jalkaan. Mutta hän on samalla hengen aristokraatti, joka vain muutaman ikäisensä vanhan soturin kanssa ymmärtää, mistä toisessa maailmansodassa on kyse – ja ennen kaikkea, miten Suomi olisi ohjattava siitä ulos mahdollisimman vähin vaurioin, niin että länsiliittoutuneet olisivat kiinnostuneita maan kohtalosta. Samalla oli saatava Stalin ymmärtämään, ettei Suomea pidä liikaa nöyryyttää.

Ihanteiden kuolema – yksilöiden jäätyminen

Hannu Salaman *Juhannustanssit* (1964) ei ole kovin merkittävä teos; ikuisen jälkimaineensa se on saanut sensurointinsa takia. Mikä on kansallisempaa kuin suomalainen juhannuksen vietto: sauna, viina, tanssit ja hukkuminen? Toki romaanissa on myyttinen ulottuvuutensa: tulen palvonta, valon tie, hedelmällisyys ja hedelmöitys. Syntyvyyspiikki ilmenee yhdeksän kuukautta juhannuksesta. Vieritekstinä voi pitää F. E. Sillanpään eepillistä sarjaa *Ihmiset suviyössä* (1934): siinäkin on moderni, jopa maaseutumodernistinen (ks. Karkama 1994, 175) rakenne.

Kirjasodan tiimellyksessä Salama jatkoi työtään ja julkaisi vuonna 1967 yhden vuosikymmenen keskeisimmistä teoksista, naturalistisen romaaninsa *Minä, Olli ja Orvokki*. Se on Gérard Genetten kerrontateoreettisen käsitteistön mukaan *autodiegeettinen* (ks. Sallamaa 1987, 25), eli sekä päähenkilö että kertoja on kirjailija Harri Salminen, jonka suhteen Hannu Salamaan lukija saa ratkaista. Pekka Tarkka (1973, 204–205) näkee *Salama*-teoksessaan rinnakkaisuuksia kosolti varoittaen kuitenkin samastamasta hahmoja. Olennaista on loukatun tekijän raivoisa yritys asettua maailman keskipisteksi. Salmisella on taipumus asemoida itsensä joko vihamielisiin, halveksivin tai omia pyyteitään ajavin tavoittein suhteessa muihin henkilöihin, joista nimihenkilöt ovat keskeisiä.

Avuttoman perijän Ollin rahat hassataan juopotteluun ja muuhun juhlintaan, matkoihin ja naisiin. Orvokin kanssa Salmisella on lyhyt suhde, jopa niin että siinä ilmenee aitoa tunnetta. Työläistyttö Orvokki on aarporaja, metallityöntekijä, Matsin tyttöpalvelun listoilla. Mutta saatuaan naiselta tarvitsemansa aiheistykkeet tekeillä olevaan suurromaaninsa Salminen hylkää hänet ja käy romaanin lopussa tunnistamassa hänen ruumiinsa Tampereen poliisilaitoksella. Orvokki on joko tapettu tai hukuttautunut Näsijärveen.

Samat negatiiviset ihmissuhteet vallitsevat Salmisen asenteisissa etäisempiin henkilöihin, kuten hyveelliseen oululaiseen morsiammeensa, diakonissa Markeen, joka edustaa käsitystä normaalielämästä ja -avioliitosta, samoin jo aiemmassa tuotannossa esiintyne-

seen lattean tamperelaiskirjailijan prototyyppiin Kenttäläiseen sekä omiin vanhempiinsa ja Santtu-isän projektiin perustaa sellofaanipakkausten repäisyнауhoja tuottava paja, jonka rahoittajaksi Harri suostuttelee Ollia.

Kirjailijan alkuperäinen intentio oli tuottaa ”normaali kaavamukainen romaani”, klassinen realistinen työläiskuvaus (Peltonen 2016, 143–144), mutta se laventui panoraamaksi 1960-luvun muuttuneen työväenluokan elinehdoista ja mentaliteetista, solidaaristen yhteistavoitteiden muuttumisesta yksilökohtaiseksi olemassaolokamppailuksi. Milla Peltonen näkee teoksessa juonen eli motivoitun tapausten kulun sijasta ”juonittelun” kaavan, päähenkilö Harrin kieron pelin naisten tunteiden ja miesten talouslaskelmien keskellä. Perinteisen työläisromaanin yleistävän objektiivisuuden ja realistisen romaanikaavan sijaan kyse on päähenkilökeskeisestä subjektiivisesta kuvaustavasta, mutta toisaalta sekä kirjailijan tavoite että lukijan kokemus viittaa yleisenkin yhteiskunnallisen tilanteen hahmottumiseen. (Peltonen 2016, 146–147.)

Pirjo Sihvosen (1975, 147) mukaan Harri Salminen on problemaattinen yksilö, joka vieraantuneisuudessaan on päätyvässä anomaliseen tilaan, eikä näin ollen voi motivoitusti kirjoittaa.¹ Hän on välitilassa työläistaustansa ja sivistyneistöammattin, kirjailijan työn edellytysten välissä: ”Harva koulujakäynyt tajuaa kuinka vaikeaa on henkinen työskentely ilmapiirissä, missä henkevyys ilman selvää poliittista suuntaa on taivastelua.” (MOJO, 402.)

Vasta äärimmäisen takaseinän, lopullisen turhautumisen ja miljööstään irtautumisen jälkeen Salminen alkaa avautua laajemmille näköaloille ja hahmottaa kirjailijan tehtävää uudelleen. Hän oivaltaa että totaali kieltö, ehdoton *nihil*, ei johda Dostojevskin mestaruuteen, vaan henkiseen tuhoon. On oltava sanottavaa; epäinhimillisessä maailmassa on löydettävä inhimilliset mahdollisuudet. Samalla on otettava vastuu omasta syyllisyydestä. (Sihvonen 1973, 150–151; Sihvonen 1982, 238.)

Tästä romaanista alkaen Salaman tuotannossa näkyy kansakunnan pirstoutuminen intressiryhmiin. Kansallisia ihanteita ei enää ole, paitsi nostalgisen jälkijättöinen ”sotiemme” palvonta; liioin ei

ilmene henkilökohtaista tai ryhmäsolidaarisuutta. Henkilöitä ajavat taloudellisen ahneuden ja seksuaalisen nälän pakot.

Salaman tämän romaanin muoto on vielä klassinen, samalla kun sen sanonta huojuu klassisen kielen ja erilaisten sosiolektien, ”kappakapuheidon”, välillä (Rantanen 1996, 484–485). Salama itse on romaanista puhuessaan käyttänyt käsitettä ”peitepuhuminen” viitaten siihen, miten Harri ja muut henkilöt verhoavat todelliset, raadolliset tavoitteensa. Harri on moderniin, jopa modernistiseen tapaan epäluotettava kertoja peittäessään pyrkimyksiään intiimissä kommunikaatiossa sisäistekijän ja sitä kautta lukijan kanssa. Kyse on kirjailijan termein ”vahvennetusta minä-tunteesta” juhannustanssijupakan jälkeisessä puolustautumisessa yhteiskunnallista painetta vastaan. Samalla on kyse muiden henkilöiden kaventamisesta, heidän näkemisestään omien tavoitteiden persoonattomina objekteina. (Peltonen 2016, 148–151.) Tämä subjektiivinen irtiotto klassisesta romaanikaavasta oli välttämätön huipennus ennen siirtymistä *Siinä näkijä missä tekijä* -romaanin (1972) vaivattomaan näkökulmatekniikkaan ja *Finlandia-sarjan* (1976–1983) vapaasti virtaavaan muotoon.

Siitä ja sen muuntuvuudesta

Kun Ranskassa 1950-luvun lopussa ja erityisesti 1960-luvulla siirryttiin ns. uuteen romaaniin (*roman nouveau*: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Philippe Sollers jne.), meillä alettiin vasta purkaa sotayhdensuuntaisuuden suojava-rustuksia. Vierastettiin näennäisen tekijätöntä ja alkuperästään tietämätöntä tekstiä. Millaista on? kysyy Samuel Beckett viimeisessä romaanissaan *Comment c'est* (1961; *Millaista on*, suom. Juha Mannerkorpi 1962). Se on kaikkein äärimmäisin teos vailla juonta, todellisia henkilöitä ja aikapaikkaa: puhuva minä vain ryömii kohti itää.

Silti 1960-luvulla alettiin Suomessakin hiljaksen kyseenalais-
taa kirjailijan tekijyyttä, vaikka edelleen pidettiin kiinni *auctoritak-*
sen retorisesta eleestä, jumalallisen varmasta alkuperästä. Emme-
kö uskoisi Väinö Linnaan tai Kalle Päätaloon, kun uskovaisimman
realismin ohjelman mukaisesti joka sanan on oltava totta?

Tekijän ja niin sanotun todellisuuden kriisiytyminen, samoin
sen tiedostamisen ongelmallistuminen tuottivat muutamia romaa-
neja tai pitkäköjä proosatekstejä, joita myöhemmin on voitu tun-
nistaa postmoderneiksi ennen aikojaan. Niitä oli ajankohtaiskritii-
kissä ja tutkimuksessa mahdotonta asemoida, koska postmodernin
käsite puuttui. Tällaisia olivat Pekka Kejoson *Napoleonin epätoivo*
(1964), Kari Aronpuron nykyään kulttiteokseksi noussut kollaasi-
romaani *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) ja jossain määrin myös
Anu Kaipaisen *Magdalena ja maailman lapset* (1969), kollaasimai-
nen romaani, jossa myyttikuvioiden seassa kierrätetään aikalaiselä-
män ja -median materiaalia. Joukkoon kuuluu lisäksi Hans Selon
tajunnanvirtainen *Diiva* (1970), jonka nähtiin uusintaneen Volter
Kilven *Alastalon salissa* -romaanin (1933) kieltä, ja ennen kaikkea
Markku Lahtelan montaasiromaani *Se* (1966).

Se välittää maailman ilman ominaisuuksia, mielteiden kaaok-
sen. Teos on vastaus ärsykkeiden loputtomuuteen, semioottiseen
kylläntymiseen. Silti siinä on logiikkansa. Lyhyt ja iskevä teosni-
mi on epämääräisyydessään monitulkintainen. Koska Lahtela muu-
tenkin tukeutuu Sigmund Freudiin ja etenkin freudomarxilaiseen
”orgonienergiateorian” kehittäjään Wilhelm Reichiin, nimi viittaa
mykkään painostajaan, *Das Esiin*, joka uhkaa ja uhkailee hämmen-
tynyttä Minää ja platonista Yliminää. Orgoni oli Reichin mukaan
maailmankaikkeuden seksuaaliluonteinen perusenergia, jonka pa-
toutumien ja purkaumien mukaan ihminen ja luonto toimivat.

Lisäksi *Se* viittaa heteronormatiivisesti naisen elimeen. Voi se
olla jokin muukin: Suuri Asia, 60-luvulla kapina, muutos, vapaus
jne., kaikki ne vaihtoehdot yhteiskunnan pysähtyneisyydelle, joi-
ta kansalaisaktivisti, sotilaspassin polttaja, Summerhillin pedago-
giikan lanseeraaja Markku Lahtela esitteli puheissaan, performans-

seissaan, lehtiteksteissään ja teoksissaan. Kaikkea tätä hän ajoi yleisen modernisaation paineessa henkistä kuoleutumista vastaan:

Maailma on uudistumassa, mahtavat käsitteiden pyramidit vaipuvat kuin suohon, sanoilla rakennetut konstruktiot menevät pirstaleiksi kuin hidastetussa filmissä, irronneet sanat ovat monikielisinä röykkiöinä tai peräkkäisinä automaattiassoiaatioina, sokeat muistelevat sitä minkä he näkivät, tietoisuus liukenee uniin ja ihmisten kasvot ovat väsymistä, suunnatonta väsymistä, ei minkäänlaista vakuuttavaa järjestystä, [...]. (Se, 14.)

Se ei silti ole pelkkää mielteiden kaaosta. Kauko Komulainen nimeää väitöskirjassaan (2009) romaanin osittain omaelämäkerralliseksi. Lapsuuden muistoja ja nuoruuden mielteitä on mukana aistimusvoimaisina, kirkkaina kuvina. Komulainen korostaa Lahtelan tekstin olevan vastauksia modernisaation ja representaation kriisiin. Tutkija puhuu myöhäismodernista ajanjaksosta ja kirjallisuudesta. Tällä tavoin hän tulkitsee Lahtelan romaanin ranskalaisen uuden romaanin muunnokseksi. (Komulainen 2009, 27, 268–269.)

1960-luvun romaani, ainakin valittu suppea otos, näyttää kysyvän, mitä meidän pitää maailmasta tietää. Siksi on yllättävää, että tätä kirjallisuutta on tutkittu varsin vähän tietoteoreettiselta kannalta, vaikka esimerkiksi Ludwig Wittgensteinin filosofia antaisi siihen työvälineitä. Tämä johtunee siitä, että kirjallisuudentutkijoilla ei ole ollut siihen pätevyyttä eikä filosoifeilla kiinnostusta. Mutta maailma etenee tästä huolimatta: se väräjä ja soi. Siihen on heittäydittävä vailla varmoja ennakkäsityksiä ja ideologisia asenteita.

VIITTEET

¹ Sihvonen on Oulun yliopiston kirjallisuusoppiaineen opinnäytteissään 1973 (julkaistu 1975) ja 1982 pyrkinyt analysoimaan Salaman romaania tuolloin käytössä olleiden vieraantumisteorioiden sekä ranskalaisen geneettisen strukturalistin Lucien Goldmannin problemaattisen yksilön kehikon kautta.

KOHDETEOKSET

Lahtela, Markku (1966) *Se*. Helsinki: Weilin+Göös.

Meri, Veijo (1975a/1966) *Everstin autonkuljettaja. Romaani. Keskeiset teokset 2*. Helsinki: Otava. [= EA]

Meri, Veijo (1975b/1963) *Peiliin piirretty nainen. Romaani. Keskeiset teokset 3*. Helsinki: Otava. [= PPN]

Salama, Hannu (1967) *Minä, Olli ja Orvokki. Romaani*. Helsinki: Otava. [= MOJO]

LÄHTEET

Berman, Marshall (1988/1982) *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. Harmondsworth: Penguin Books.

Ervasti, Esko (1967) *Välivaihe. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta*. S.l. [Turku; omakustanne]

Haavikko, Paavo (1960) *Yksityisiä asioita. Romaani*. Helsinki: Otava.

Haavikko, Paavo (1962) *Vuodet. Romaani*. Helsinki: Otava.

Haikara, Kalevi (1969) *Se oli se kultamaa. Veijo Meren romaanien tarkastelua*. Helsinki: Otava.

Karkama, Pertti (1994) *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

- Komulainen, Kauko (2009) *Ihanteiden Ikaros. Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Acta Universitatis Oulensis B Humaniora 87. Oulu: Oulun yliopisto.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1998/1848) *Kommunistinen manifesti*. Suom. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Näre, Sari (2016) *Sota ja seksi. Rintamamiesten seksuaalikerrontaa talvi- ja jatkosodan ajalta*. Helsinki: Tammi.
- Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.) (2008) *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Helsinki: WSOY.
- Peltonen, Milla (2016) *Paperilla seisova perkele. Hannu Salaman elämä ja kirjat*. Helsinki: Into.
- Rantanen, Silja (1996) ”Ihmisyys on kaupan (Hannu Salama: Minä, Olli ja Orvokki)”. Teoksessa Juhani Salokannel (toim.), *Kirjojen Suomi*. s. 479–487. Helsinki: Otava.
- Rintala, Paavo (1963) *Sissiluutnantti. Proosaa rinta- ja kurkkuaänille*. Helsinki: Otava.
- Salama, Hannu (1964/1964) *Juhannustanssit. Romaani*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Sallamaa, Kari (1987) *Lauma ja luokka. Kirjailijaryhmä Kiilan lyytepiikka ja maailmankatsomus vuosina 1937–1941*. Oulun yliopiston kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 15. Oulu.
- Sihvonen, Pirjo (1975) *Ihmissuhteet Hannu Salaman Minä, Olli ja Orvokki -romaanissa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos, Monistesarja no. 2.
- Sihvonen, Pirjo (1982) *Vieraantumisen teema Hannu Salaman romaanissa Minä, Olli ja Orvokki ja Hannu Ahon romaanissa Saara*. Lisensiaattityö. Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos.
- Sinnemäki, Anssi ja työryhmä (1976) ”Kirjallisuutemme kehityksen pääpiirteitä II maailmansodan jälkeen”. Teoksessa Timo Kallinen et al. (toim.), *Puheenvuoroja suomalaisesta kirjallisuudesta*. s. 113–133. Helsinki: Kulttuurivihkot – Kulttuurityöntekijäin liitto.

Tamminen, Petri (1996) ”Suhteellisuusteoriaa (Veijo Meri: Everstin autonkuljettaja)”. Teoksessa Juhani Salokannel (toim.), *Kirjojen Suomi*. s. 468–471. Helsinki: Otava.

Tarkka, Pekka (1966) *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjallisuuden rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava.

Tarkka, Pekka (1973) *Salama*. Helsinki: Otava.

Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme

1970-LUKU: UUDENLAINEN POLIITTISUUS

Heikki Turusen *Simpauttaja*, Anu Kaipaisen *Surupukuinen nainen*, Christer Kihlmanin *Ihminen joka järkkyy*, Henrik Tikkasen osoitesarja ja Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarina*

Tarkastelemme tässä esseessä 1970-luvun kotimaisen romaanin poliittisuutta. Otamme lähtökohdaksemme kirjallisuuden *uudenlaisen* politisoitumisen tai politisoitumisen *toisin* kuin 1970-luvun yhteydessä on tavattu ajatella. Melko yleisesti vuosikymmentä muistellaan ”Kekkoslovakian” aikana, jota luonnehti ulkopoliittisesti käsitys pysähtyneisyydestä, suometumisesta, kylmästä sodasta ja maailmanlaajuisesta liennytysoitoliikasta. Sisäpoliittisesti aikaa taas on pidetty voimakkaan vasemmistoliikkeen ja taistolaisuuden¹ sekä muunlaisen poliittisen järjestäytymisen ja kansanliikkeiden vaiheena; esimerkiksi ympäristötietoisuus sai uutta puhua, ja ensimmäiset varsinaiset ympäristöliikkeet käynnistyivät juuri tuolloin.² Tämä kaikki on sitä politiikkaa, minkä helposti muistamme 1970-luvusta.

Suomi oli silti paljon muutakin – politiikka kun ei ole vain ulkoi- tai sisäpolitiikkaa ja edustuksellista päivänpolitiikkaa, vaan laajemmassa merkityksessään myös kamppailua merkityksistä, ideologioista, identiteeteistä, asemista, arvoista ja asenteista. Tämän politiikan toivoisi niin ikään muistuvan mieleen 1970-luvusta. Vuosikymmenen mittaan esiintyi monenlaista uudenlaista poliittista liikehdintää, joka jäsenyi juuri asemien, identiteettien ja asenteiden pohjalta.

Vielä 1970-luvullakin yksi ilmeinen ihmisiä yhdistävä tai erottava tekijä oli mennyt sota. Nyt korostui se, miten Suomi jakaantui yhtäältä sodan käyneisiin ja kokeneisiin sekä toisaalta sotaa käymättömiin ”sotilaitten lapsiin” (Tuominen 1991). Näiden eri sukupolvien edustajien välillä vallitsi monenlaisia jännitteitä. Käytän-

nössä oikeastaan kukaan ei sodanjälkeisinä vuosikymmeninä sääs-
tynyt sodan seurauksilta. Jännitteitä syntyi myös snellmanilaisen
arvokonservatismiin edustajien ja kulttuuriliberalistien sekä opis-
kelijaradikaalien välille. Lisäksi aikaa leimasi ”suureksi muutoksi”
(Mäkelä 1986) kutsuttu muuttoliike, joka suuntautui maa- ja syrjä-
seuduilta kohti kaupunkeja ja Suomesta muihin maihin, enimmäk-
seen Ruotsiin. Suuren muuton huippukausi ulottui vuodesta 1965
vuoteen 1975, ja se käynnisti Suomea edelleen vaivaavan maaseu-
tujen autioitumisen.

Muuttoliikkeen myötä Suomi kaupungistui nopeasti ja kaupun-
git alkoivat kasvaa. Kaupungistuminen sekä koulutuksen ja työn ra-
kenteelliset muutokset – työ edellytti aiempaa eriytyneempää kou-
lutusta – puolestaan tuottivat Suomeen vähitellen uuden, sosiaali-
seen nousuun ja luokkarajojen ylitykseen perustuvan yhteiskunta-
luokan. Monien ihmisten juuret olivat joko maaseudulla tai kau-
punkien työväenluokassa, mutta nyt osa heistä ryhtyi ylittämään al-
kuperäisiä luokkarajojaan ja tuli näin muotoilleeksi yhteiskuntaan
uutta keskiluokkaa.

Keskiluokkaistuminen näkyi varsinkin kasvavissa kaupungeis-
sa, ja se toi yhteiskuntakehitykseen omat erityispiirteensä. Keski-
luokan lisääntynyt vapaa-aika yhdistettynä kotiseuduiltaan irtaan-
tuneiden kollektiiviseen (mutta samalla yksityiseen ja henkilö-
kohtaiseen) juurettomuuden ja irrallisuuden tunteeseen mahdolli-
sti myös oman identiteetin pohtimisen uudennlaisilla tavoilla. Liekö
tällä kehityksellä ollut vaikutuksensa siihen, että myös sukupuoli-
- ja seksuaalisuuskysymykset saivat 1960–1970-luvun vaihteesta
lähtien yhteiskunnassa tilaa ja huomiota eri tavalla kuin aiemmin?

Kaikki nämä murrokset, muutokset ja konfliktit vaikuttivat ajas-
saan ihmisiin hyvin henkilökohtaisella tasolla. Ja tuo henkilökoh-
taisuus oli myös erittäin poliittista varsinkin siinä politiikan laa-
jassa merkityksessä, johon viittasimme edellä: kamppailuna mer-
kityksistä, ihanteista ja identiteeteistä. Esitämmekin, että 1970-lu-
vun Suomessa *henkilökohtainen* oli kirjaimellisesti *poliittista* (ks.
Hanisch 2006; Koivunen 2012), ja suuntaamme katseemme hen-
kilökohtaisen ja poliittisen risteyskseen. Tämän esseen romaaneis-

sa henkilökohtainen ja poliittinen kohtaavat tavoilla, jotka näyttävät meistä merkittäviltä suomalaisen kirjallisuuden historiassa ja jatkuemoissa. Emme silti väitä, ettei henkilökohtainen olisi ollut poliittista myös muilla vuosikymmenillä. Se on helposti havaittavissa varsinkin, jos historiaa ja kirjallisuutta luetaan toisin eli henkilökohtaisen ja poliittisen risteyskiä hakien, mitä on toki jo paljon tehtykin. Juuri 1970-luvun kotimaisesta romaanista vastaavia yhteyksiä on kuitenkin etsitty verrattain vähän. Tämä taas on tuottanut tietynlaista kuvaa ja käsitystä siitä, millaista vuosikymmenen kirjallisuus oli.³

Paikat, joissa henkilökohtaisen poliittisuus kirjallisuudessa 1970-luvulla näyttäytyy, eivät ehkä yllätä: suuren maaltamuuton ja maaseudun autioitumisen kuvauksissa, kaupungistumisen ja keskiluokkaistumisen esityksissä, sukupuoli- ja seksuaalisuuskysymysten tarkastelussa. Henkilökohtainen kohtaa poliittisen aiheissa ja teemoissa, jotka käsittelevät yksilötasoa mutta samalla koko yhteiskuntaa – mikä taaskaan tuskin sinänsä erottaa 1970-lukua muista vuosikymmenistä. Jotain muuttui tuolloin kuitenkin myös kirjallisuusinstituutiosta, sillä kirjallisuuden tuotanto ja kulutus alkoivat vähitellen osoittaa hienoisia tasa-arvoistumisen merkkejä (Enwald 1999, 199). Vaikka kaikista vuosikymmenen mittaan julkaistuista proosa- ja runoteoksista vain noin kolmasosa oli naisten kirjoittamia (Nevala 1989, 748–749; Leppihalme 2012, 5–6), luetuimpien teosten listoilla niitä oli jo lähes puolet (Jokinen 1987, 34, 42–43). Mieskirjailijat eivät siis enää suoraan hallinneet kirjamarkkinoita.

Kirjallisuuden tuotannon ja kulutuksen vinoutuneen sukupuolijakauman tasoittumisesta huolimatta naisten ja miesten kirjallisuus näytti monin paikoin eriytyneeltä. Kirjailijat kuten Veikko Huovinen, Christer Kihlman, Erno ja Arto Paasilinna, Kalle Päätalo, Hannu Salama, Henrik Tikkanen ja Heikki Turunen ansioituivat lähinnä miesten kokemusten kuvaajina. Naisten kokemuksia taas painottivat niin Laila Hietamies, Eeva Joenpelto, Anu Kaipainen, Eeva Kilpi, Eila Pennanen, Kerttu-Kaarina Suosalmi kuin Märta Tikkanen ja Kaari Utrio. Poikkeuksiakin, kuten Lassi Sinkkonen, jakaumassa oli. Lukututkimusten mukaan lukeminen oli tuol-

loin (ja on edelleenkin) erikoisella tavalla eriytynyttä: naiset lukivat sekä miesten että naisten kirjoittamaa kirjallisuutta mutta miehet vain miesten (Eskola 1990, 149–169).

Olivatpa teokset miesten tai naisten kirjoittamia ja lukemia, lähes kaikkiin on silti yhdistettävissä kuvaamamme uudenlaisen politisoitumisen säikeitä – erilaisia sukupuoli-, seksuaalisuus-, luokka- ja aluepolitiikan merkityksiä sekä kamppailua näistä merkityksistä. Kysymme, millaista uudenlaista tai toisin tehtyä politiikkaa valikoima 1970-luvun suomalaista kirjallisuutta ajassaan tuotti. Luemme tästä uudenlaisen politiikan näkökulmasta seuraavaksi muuttaman kirjailijan teoksia, jotka ovat Heikki Turusen esikoisromaani *Simpauttaja* (1973), Anu Kaipaisen romaani *Surupukuinen nainen* (1971), Christer Kihlmanin *Människan som skalv* (1971; *Ihminen joka järkkyy*, 1971) ja Henrik Tikkasen niin sanottu osoitesarja vuoden 1975 *Brändövägenistä* vuonna 1982 ilmestyneeseen *Henriks-gataniin*.⁴ Lisäksi osoitesarjan rinnalla tarkastelemme Märta Tikkasen teosta *Århundradets kärkekssaga* (1978; *Vuosisadan rakkaustarina*, 1978).

Myyttien varassa: sukupuolipolitiikkaa Turusen *Simpauttajassa*

Heikki Turunen tunnetaan maaseudun autioitumisesta kertovana realismin perinnön jatkajana ja ”totuusprosaistina” (Mäkelä 1986, 106–111). Tämä on kiinnittänyt hänen kirjallisuutensa aluepolitiikkaan ja sitä kautta ainakin häilyvästi myös luokkakysymyksiin ja luokkapolitiikkaan. Toisaalta jo esikoisromaanin markkinoinnista lähtien Turusesta on kirjoitettu ”villin idän seksuksena”, mikä on liittänyt hänet seksuaalisuudesta avoimesti ja paljastavasti kirjoittavien seksuaaliradikaalien joukkoon, vaikka seksuaalisuuden kuvaukset sinänsä eivät ole hänen(kään) tuotannossaan hallitsevia (Karkulehto 2013, 110). Sukupuolikykyisyys sen sijaan on ollut esillä vain vähän, vaikka Turunen kirjoittaa vivahteikkaasti miehenä olemisen ja mieheksi kasvamisen vaikeudesta. Ja juuri miesten mo-

ninlaisissa kuvauksissa Turusen tuotanto onkin oikeastaan kaikkea muuta kuin ”totuusproosaa”.

Turusen esikoisromaani *Simpauttaja* kertoo nuoresta itäsuomalaisen pienviljelijäperheen pojasta, Impppa Ryytäsestä, joka riitaantuu romaanin alussa sotaveteraani-isänsä kanssa ja joutuu lähtemään pois kotoa. Impppa suuttuttaa isänsä Hilpan peltotöissä, kun alkaa tätä uhmaten heitellä talikollaan lantakakkaroita pitkin oja. ”Se on syötävä nyt joka kakkara”, toteaa isä, ja kun Impppa ehdottaa samaa isälleen, tämä hiiltyy lopullisesti:

- Se tuli nyt lähtö.
- Mitä?
- Se tuli nyt lähtö. Viimesen kerran sinä mulle semmosia syötät minun omalla pellolla. Paa se kihveli siihen ja ala kävellä eläkä tule takasi.
- Entä jos mie lähennii?
- Lähethän sinä kun on pakko. Ei oo valinnanvarraa saatana.
- Ei oo muuten ens kerta kun laittaa pitkin tietä.
- Vaan viimeinen on! (S, 9–10.)

Kun isä laittaa Imppan viimeisen kerran tietä pitkin, tämä päättää tienata junalippurahat naapuritilan renkinä ja muuttaa sen jälkeen – silloisen, maaseudulle kohtalokkaan tavan mukaisesti – Helsinkiin. Maaseudun autoitumisen kriisi 1970-luvun Suomessa kulminoituu isän ja pojan repliikeissä, jotka tekevät näkyväksi maaseutuyhteisöjen haurauden: yhdessä sukupolvessa niiden olemassaolo tulee uhatuksi, kun pojat eivät jääkään maaseudulle jatkamaan isiensä työtä.

Simpauttajalla oli ajassaan merkittävä kansallinen tehtävä sen tuodessa kriittisesti esille sotienjälkeisen Suomen ja suomalaisen maaseudun ongelmia, ja näin se toki täyttää Turuseen liitetyt maaseutorealistin ja totuusprosaistin määreet. *Simpauttajan* tarina sijoittuu yhteiskunnallisen murroksen aikaan, jolloin Suomessa tuli voimaan pakettipeltolaki ja toimeentulon hankkiminen maanviljelystä vaikeutui. Kun Suomi kaupungistui, myös maalaisarvot alkoivat rapautua (Toiviainen 2002, 99). Suurta muuttoa tutkinut Matti Mäkelä (1986, 33, 39, 119) pitääkin kirjallisuuden 1970-lukulaisia maaseutukuvauksia yleisprotesteina maaseudun arvojen puolesta.

Niissä tarjottiin konservatiivisella tavalla omaa totuutta yhteiskunnasta. Sakari Toiviaisen (2002, 99–100) sanoin maaltamuuton ja kaupungistumisen kiihtyessä sotienjälkeisessä Suomessa maaseutu muuttui ”mytologian maaperäksi ja mielenmaisemaksi, jossa subjektiiviset kokemukset sekoittuivat kollektiivisiin mielikuviin, kansakunnan yhteiseen muistiin ja kulttuuriperintöön”.

Millä tavalla *Simpauttaja* aikansa edustavana maaseutuepiikkana ja totuusproosana osallistuu Toiviaisen ja Mäkelän nostamien maaseudun arvojen elvyttämisen prosessiin? Millaista kansakunnan yhteistä muistia ja kulttuuriperintöä teos tuottaa? Toiviaisen mainitsema maaseudun muuttaminen mytologian maaperäksi ja mielenmaisemaksi on teoksen tarkastelun kannalta mielenkiintoinen huomio, sillä sen rakenne jäsentyy klassisen sankarimyytin matkan rakenteen varaan ja muuttaa sillä tavalla koko teoksen realistisen maaseutumiljööön myyttiseksi. Matkan myytille tyypilliseen tapaan sankarin matkalle lähdön käynnistää paitsi edellä kuvattu kriisi ja konflikti päähenkilö Impan ja hänen isänsä välillä myös yhteisön kriisi tai konflikti: maaseudun näivettyvä tila.

Matkan klassisessa myyttirakenteessa sankari lähtee seikkailuun, jotta kriisiytynyt yhteisö saadaan pelastettua, ja koettelemusten jälkeen sankari palaa matkaltaan tuoden mukanaan pelastuksen eväät. *Simpauttajassakin* kesä kokemuksineen kypsyyttää Impan ajatukseen jäädä kotitilalle, jonka pitoon ei muita jatkajia olisi, ja Imppa palaa lopulta takaisin kotiin. Kotiinpaluu antaa symbolisesti toivoa maaseudun paremmasta tulevaisuudesta. *Simpauttajan* voi siis tulkita myös myyttiseksi ja ”ikuisia” kertomuksia tapailevaksi tarinaksi, jonka tehtävänä on vahvistaa ja luonnollistaa olemassa olevien arvojen, asenteiden ja identiteettien mukaisia – toisin sanoen poliittisia – valta-asemia.⁵ Näin totuusproosasta tuleekin myyttistä epiikkaa.

Simpauttajan tarina saa kuitenkin muitakin poliittisia tasoja, sillä sen edustamat maaseudun arvot ja ihanteet kytkeytyvät tiiviisti sukupuolikysymykseen: teoksessa maaseudun arvot ovat korostetun patriarkaalisia⁶ ja maskuliinisia. Markku Soikkelin (1992, 13) mukaan maaseutuepiikka korostaa maskuliinisia arvoja sekä

maskulinistista ideologiaa⁷, ja tämä näyttäisi toteutuvan *Simpauttajassa* esimerkillisesti. Teos tuottaa osoittelevasti kuvaa Suomen maaseudun ihannemaskuliinisuudesta raskaana työnteon, väkivallan ja heteroseksuaalisuuden loputtoman osoittamisen projektina, joka miesten täytyy niin miehiksi tullakseen kuin miehinä pysyäksensä toteuttaa. *Simpauttajassa* ihannemaskuliinisuus on isien sukupolvea edustavien miesten ”vanahan kansan juttavoimoo” (S, 85), jonka voimalla jatketaan aina eteenpäin, vaikka ”veri turski[si] saappaanvarressa” (S, 123). Kurittomalle vaimollekin annetaan tarvittaessa ”selekään niin jotta kusi tippuu” (S, 253). *Simpauttaja* voidaan siis pitää sekä tarinansa että kerrontansa puolesta maaseudun arvojen ja maskulinistisen ideologian palvelijana. Sen myyttinen taso korostaa perinteisiä maskuliinisia arvoja ja tuottaa myös luonnollistettua kuvaa ja tietoa tietynlaisesta roolitetusta, kulttuurin paineistamasta miehisyyden mallista.

Maskuliinisuus ei ole *Simpauttajassa* kuitenkaan särötöntä. Maaseudun väistämätön muutos ei uhkaa yksinomaan maaseutuyhteisöjä arvoineen vaan myös niissä vallitsevaa, isien sukupolven edustamaa patriarkaalista valtaa ja maskuliinista hallintaa. Vaikka Imppa palaa myyttiseksi luonnehdittavalta matkaltaan takaisin kotiin, hänestä ei tietenkään ole koko maaseutuyhteisön, sen maskuliinisten arvojen ja ihanteiden eikä maskulinistisen ideologian pelastajaksi – ei, vaikka teos kuinka yrittäisi myyttis-ideologisella tasolla niin esittää.

Lähdöllään Imppa myös kyseenalaistaa isiensä arvot tai ainakin tekee näkyväksi sen, että ne voidaan kyseenalaistaa. Päällimmäiseksi teos jättää paitsi isien myös uutta sukupolvea edustavien poikien henkilökohtaisen huolen siitä, etteivät nämä kykene saavuttamaan eivätkä täyttämään yhteisönsä – tai isiensä – edellyttämiä ihannemaskuliinisuuden vaatimuksia. Pojat eivät pysty vastaamaan isiensä odotuksiin eivätkä kitkemään itsestään ei-miehisinä pidettyjä ominaisuuksia, vaan ovat isiensä silmissä ”tuommosia kujjuunia ja vetämättömiä” (S, 299) ja pelkkiä ”kissankasvattajjii”, jotka ”haisoohi ihan vasikalle” (S, 123). Koska pojat eivät voi osoittaa, etteivät ole heikkoja, alistettuja, työttömiä tai alkoholiongelmaisia,

eivätkä he oikein täytä normatiivisen heteroseksuaalisuudenkaan vaatimuksia, heitä leimaavat teoksessa lähinnä ahdistus ja pelko.

Ennemmin kuin maskuliinisten arvojen pelkkänä ylläpitäjänä *Simpauttajaa* voidaan siis pitää etenkin poikien sukupolven kuvaamisen osalta kulttuurisen maskuliinisuuden asettamien vaatimusten problemaattisuuden kuvaajana ja työstäjänä. He elävät yhteiskunnassa, jossa yhteiskuntarakenteen ja arvojen lisäksi myös sukupuoliroolit ovat valtavassa murroksessa – niin valtavassa, että se on saavuttanut jo maaseudunkin perikonservatiivisen, patriarkaalisuuden piirin. Näin *Simpauttajan* kuvaukset miehiksi tulemisen sekä miehenä olemisen henkilökohtaisesta vaikeudesta ovat mitä suurimmassa määrin sukupuolipoliittisia ja muovaavat myös kansakunnan yhteistä muistia ja kulttuuriperintöä.⁸

Maailman reunalla: henkilökohtaisesta globaaliin Kaipaisen *Surupukuisessa naisessa*

Yksi 1970-luvun kirjallisuuden vahva juonne on niin sanottu keskiluokan kirjallisuus, jonka näkyvimmit edustajat ovat naisia: Kerttu-Kaarina Suosalmi, Eila Pennanen, Eeva Joenpelto, Eeva Kilpi, Anu Kaipainen ja Märta Tikkanen. Heidän teoksissaan kuvataan usein naispäähenkilöiden näkökulmasta keskiluokkaa, joka kokee hämmennystä nopeasti muuttuvassa, modernisoituvassa yhteiskunnassa. Se yrittää asemoida itseään uudelleen ja löytää jonkin pitävän perustan olemiselleen.

Teoksissa kuvausten kohteena on yhtäältä vanha ”sivistyneistö”, joka menettää asemiaan ja vaikutusvaltaansa, toisaalta sosiaalisen nousun myötä muodostunut uusi keskiluokka, jonka edustajista moni kokee olevansa henkisesti luokkien välissä. Nämä epävakaa asetelmat johtavat monenlaisiin ratkaisuihin. 1970-lukulainen keskiluokan kirjallisuus onkin hyvin monimuotoista, mutta yhdistävänä tekijänä on ennen kaikkea vieraantumisen ja kriisin tunto, eräänlainen eksyksissä olemisen tunne. (Laitinen 1981, 597–606; Huhtala 1983.) Samalla keskiluokan kirjallisuuden tematiikka liit-

tyy lähisuhteisiin, kotiin ja perheeseen – siis perinteisesti feminiiniseksi miellettyyn, yksityiseen elämänalueeseen. Keskiluokan kirjallisuuden painotukset ovat yksilöllisiä ja eettisiä, eivät niinkään poliittisia ja rakenteellisia. Pertti Karkama (1988, 236–237) viittaa tähän yksilöllisen ja eettisen korostumiseen termillä ”eettinen realismi” erotuksena sellaisesta yhteiskunnallisesta realismista, joka on luonteenomaista työväenkirjallisuudelle (ks. myös Peltonen 2011, 19).⁹

Tarkastelemme seuraavaksi yhtä keskeistä ja suuntaa-antavaa keskiluokanromaanina, Anu Kaipaisen *Surupukuista naista*, joka ilmestyi vuonna 1971. Se kiinnittyy aikalaidodellisuuteen listaamalla hengästyttävän määrän ajankohtaisia tapahtumia, teemoja ja tendenssejä yhden päivän kehyksessä, mutta toisaalta se jäsentää tätä moninaisuutta tunnettujen tarinoiden avulla. Temaattiset kytkennät ovat siis suoraan kirjoittamisajan nyky-yhteiskunnasta, mutta kuten Turusella, myös Kaipaisella juonen pohjakuvio ja henkilöt lainataan muunnellen myyteistä ja vanhoista kertomuksista. *Surupukainen nainen* on yritys kirjoittaa yhtä aikaa mielipidekirjaa ja tarinaa, ja sitä voi pitää kekseliäänä muutokokeiluna ja poliittisen romaanin muunnelmana¹⁰. Samankaltaista myyttitekniikkaa Kaipainen on soveltanut muun muassa romaaneissaan *Arkkienkeli Oulussa 1808–1809* (1967), *Magdaleena ja maailman lapset* (1969), *On neidolla Punapaula* (1973) ja *Kellomorsian* (1977).

Surupukuisessa naisessa 1970-luvun alun päivänpolttavia aiheita ovat muun muassa keskiluokkaistuminen, kaupungistuminen, sukupolvien ristiriita, taiteilijan osallistumisen ja sitoutumisen vaatimus, television ohjelmapolitiikka, kommunikaatio ja informaatio-kritiikki, viihteen ja taiteen rajankäynti, kulttuurin markkinoituminen, suomalainen kulttuurikesä ja uusmystiikka. Näiden kautta romaanissa kartoitetaan monipuolisesti suomalaisen kulttuurin modernisaatiota, 1960- ja 1970-luvulla käynnissä ollutta rajua nykyaikaistumisen prosessia. Ajan ilmiöiden moninaisuutta jäsentävät tarulliset kehykset, jotka rakentuvat Shakespearen *Kesäyön unelmasta* (*A Midsummer Night's Dream*, 1605) sekä ”Kaarinan veri”

-nimisestä balladi-aihelmasta¹¹. Niitä täydentää kirjoittamisajan uusmystiikkaa edustava uskomustarina surupukuisesta liftarista.

Romaani alkaa, kun yksi keskushenkilöistä, Juhani Pulma, ottaa yöllä kotiin palatessaan kyytiinsä surupukuisen liftaajanaisen, josta lehdet ovat kirjoitelleet. Juhani käy läpi aviokriisiään, tekee useaa työtä ja tavoittelee sosiaalista nousua. Hän on kotitaustaltaan työväenluokkainen mies, joka on irronnut luokastaan mutta ei oikein tunne yhteenkuuluvuutta keskiluokkaankaan. Hän kokee soutavansa luokkien välissä.

Kun Juhani tuli yöllä autollaan kotiin, surupukuinen nainen seisoi tien varressa ja odotti. Nainen viittoi kädellä, suru oli kuin viitta hänen selässään, se peitti hänet hämärään, pimeä kasvoi naisen hunnusta niin kuin sumu.

Juhani pysäytti auton. Huoltoasemalla oli varoitettu surupukuisesta naisesta. Huhu siitä kulki kaikkialla, kukaan ei ollut sitä nähnyt. Surupukuinen nainen tiellä ennusti pahaa, sanottiin, kidutusta, kadotusta ja kuolemaa, sitä että kaikki loppui kerran. Se oli jonkinlainen muistutus. Tämä nainen oli niin surullinen, että Juhani heltyi. Naisen kasvoja ei näkynyt pimeässä.

Juhani unohti varoitukset. Hän avasi auton oven ja päästi naisen sisälle. Naisen puvussa oli sadetta ja tuulta, tuuli oli hänen suruharsosaan, sen jokaisessa silmukassa, hänen silmäkuopissaan ja kasvojensa päällä. Hihasta pisti esiin hansikoitu käsi. Pimeässä ei nähnyt oliko se karvainen. Nainen istui hiljaa, hengitti vain, ja kun hän hengitti, harso liikahteli hänen suunsa ja nenänsä edessä.

He ajoivat, satoi.

Valot halkaisivat sumuun kaksi hapuilevaa kiilaa. Auto liukui kuin maidossa. Tien reunat etääntyivät, ei tiennyt missä ajoi. Juhani ei edes osannut pelätä, vaikka nainen istui siinä. Nainen oli niin pieni, melkein olematon ja anteeksiannettava. Siinä ei ollut asutusta, pelkkiä pensaita vain ja sateen hakkaamia paketoituja peltoja, joille vesaikko jo hiiپی. Pientarelle oli unohtunut muutama yksinäinen seiväs täynnä viljaa. Kun Juhani kääntyi avatakseen tai sulkeakseen auton ovea, nainen oli jo kadonnut. (SPN, 7–8.)

Huhu surupukuisesta liftarista kierteli Helsingin lähiympäristön teillä vuoden 1971 alussa, mutta kyseessä on itse asiassa vanha ja laajalle levinnyt kansainvälinen tarina-aihe (Nyman 1974, 64–70; Goss 2015).¹² Surupukuinen liftari on myös sukua monille varhem-

mille mytologian ja kansanperinteen välitilahahmoille (esim. valkea neito, vedenneito, metsänneito, muurin vanki), jotka kummittelevat elävien ja kuolleiden, tämän- ja tuonpuolisen rajalla (vrt. Grünthal 1997, 40–44). Ilmeisesti surupukuinen nainen (joka on hunnuttautunut ja jonka kasvot ja identiteetti ovat piilossa) kiehtoo juuri tyhjyydellään ja täyttyy kulloistenkin tulkitsijoiden peloista, toiveista ja projektoista – näin on laita myös Kaipaisen teoksessa: Juhanille surupukuinen nainen on jännittävä, eroottissävyinen kuvitelma ja irtiotto arjesta. Toiselle keskushenkilölle, julkkislaulaja Tanialle, tuo nainen on kuvajainen, johon hän samastuu ja johon hän peilaa hiljattaista omaa sairauttaan ja masennustaan.

Romaanin lopussa salaperäinen liftari katoaa. Kaipaisen tuotannossa esiintyy usein tällainen surupukuisen naisen kaltainen mystinen hahmo, joka on eräänlainen päähenkilön toinen minä tai varjo, johon hän peilaa itseään. Tämä fantasian ja realismin rajankäynti päättyy Kaipaisen teoksissa kuitenkin aina fantasian väistymiseen. Ratkaisun voisi tulkita niin, että ongelmat on viime kädessä ratkaistava suuntautumalla sosiaaliseen todellisuuteen, tekemällä työtä ja hankkimalla tietoa – ei turvautumalla fantasiaan ja ihmeisiin (vrt. Vainikkala 1979, 88–95). Kuitenkin sellainen subjektiivinen sisäistymisen ja itsetutkiskelun prosessi, joka kuvataan myyttiseksi matkaksi ja suuntautuu reaali maailman ulkopuolelle, on usein Kaipaisen henkilöille tarpeellinen välivaihe, ennen kuin he pystyvät kohtaamaan sosiaalisen maailman haasteet (vrt. Felski 1989, 142–143).

Vielä saman päivän aikana Juhani päätyy rakastelemaan vasemmistolaisen laulajajulkkis Tanian kanssa. Tania on yhdistelmä Carolaa ja Kristiina Halkolaa – ja Kaipaista itseään (vrt. Tarkka 1971; Alhoniemi 1971). Hän yrittää saada sanomansa perille laulamalla viihteen keinoin työläisistä: ”Toisin sanoen tehdä ’osallistuvaa’ taidetta kansalle vähän samaan tapaan kuin minä laulan noita tangoja.” (SPN, 195.) Tania pyrkii vaikuttamaan myös hyödyntämällä mediajulkisuutta sekä osallistumalla paneelikeskusteluihin ja poliittiseen toimintaan. Hän käy iltaisin kokouksissa ja tuntee olevansa ”kuin täyteen buukattu lentoreitti” (SPN, 66). Tanian, osallistu-

van viihdetaitelijan, hahmossa käsitellään epäsuorasti niin sanottua ”epäkirjailijuutta”. Erno Paasilinna lanseerasi termin vuonna 1971 tarkoittaen kirjailijaa, joka tunnetaan paitsi teoksistaan myös mediailmentymistään, puheistaan ja teoistaan julkisuudessa. Epäkirjailijuus ilmentää 1960- ja 1970-lukulaista kirjailijan roolin uudelleenarviointia. (Niemi 1983, 6, 12; Laitinen 1981, 572.) Kirjailijoiden oli vastattava medioituvan, nopeasti muuttuvan modernin yhteiskunnan rytmiin ja haasteisiin, eikä pelkkä suhteellisen hidas fiktion kirjoittaminen tuntunut osalle enää riittävän. (Arminen 2009, 12–14, 22, 116–118, 326; ks. myös Karkama 1997, 219–233.)

Juhanin, Tanian ja surupukuisen naisen lisäksi romaanin laajaan henkilögalleriaan kuuluvat kansalliskuoro, paikkakunnan merkittävimpien yritysten – hotellin ja tekstiilitehtaan – omistajat, neljä maalta kaupunkiin työn perässä muuttanutta työläisnuorta sekä paikallinen kylähullu. Näitä ihmisiä Kaipainen tuo yhteen kesätapahtumassa ”Kesäyön unelma Karpiossa”. Se voisi kuitenkin sijoittaa yhtä lailla Kuopioon, Jyväskylään, Mikkeliin tai Lahteen. Karpion kesäjuhla tarjoaa poppia, bingoa, tangoa, oopperaa, mieskuorolaulua ja kantaa ottavan paneelikeskustelun ”taiteen perilleviemisestä” (SPN, 191), jossa Taniakin käyttää puheenvuoron. Olennaista on, että Karpion kesäkarnevaali saattaa yhteen monenlaisia ihmisiä ja sekoittaa iloisesti populaari- ja korkeakulttuuria. Kulttuurikesä oli myös ajan ilmiö: erilaisia paikallisia kesätapahtumia puhkesi sata-määrin, ja vuonna 1971 uutisoitiin niiden kävijämäärän nousseen jo 600 000:een.¹³

Surupukuisessa naisessa kuvatun kesätapahtuman idealistinen motto kuuluu: ”Karpio yhdistää elämän perusvoimat, jotka tulehtuneessa maailmassamme ovat kääntymässä vastavoimikseen.” Kotimaan politiikassa motto viittaa kansanrintamahallituksen hajoamiseen vuonna 1971, joka myös mainitaan romaanissa Tanian suulla: ”Olisi ollut mukava nähdä miten olisi käynyt, jos kansanrintamahallituksen olisi annettu rauhassa istua vielä pari kautta. Suomi olisi kohta samassa hyvinvointipisteessä kuin Ruotsi, ja olisiko sekään hyvä.” (SPN, 139.) Globaalissa mittakaavassa *Surupukuisen naisen* ennakoii maailmanpolitiikan liennytyshetimitä. Tässä

mielessä Karpion kesäjuhlien motto viittaa blokkiutuneeseen maailmaan ja siihen, miten kylmän sodan asetelmia ryhdyttiin 1970-luvulla purkamaan.

Ihmisiä ja tapahtumia sitoo *Surupukuisessa naisessa* tarinaksi romaanin pohjateksti, Shakespearen komedia *Kesäyön unelma*, jonka henkilöitä ja lemменjuonia Kaipainen sovittaa supisuomalaiseen kulttuurikesään mutta tekee sen yhteiskunnallisia asemia nurin kääntäen. Shakespearen näytelmissä traaginen ja ylevä kohtalo on varattu yläluokkaisille ihmisille, kun taas rahvaan henkilöt sopivat naurun kohteiksi (Pohjola 1986, 419). *Surupukuisessa naisessa* asetelmaa on muunneltu ja politisoitu: Shakespearen keijukaiskuningatar Titania on vaihtunut tiedostavaksi entiseksi iskelmäprinsessaksi Taniaksi, jalot ylhäisönuoret on muutettu työläisiksi ja ylemmän keskiluokan miesten kansalliskoorosta on tehty narilauma.

Lisäksi Juhani ja Tania suhdetta jäsentää ”Kaarinan veri” -balladi, jonka Tania laulaa kesäjuhlilla. Balladi kertoo köyhän neidon ja aatelisnuorukaisen epäsäätyisestä rakkaudesta, joka johtaa tytön mestaukseen, kun tämän väitetään käyttäneen noituutta aatellispojan lumoamiseksi. *Surupukuisessa naisessa* Juhani ja Tania romanssi on yhden yön juttu, joka modernisoi ja kääntää yläläisballadin asetelman. Tania on alkuaan aatellisukua, Juhani puolestaan kaivosmiehen poika. Kuten Shakespearen fantasia myös balladi politisoituu romaanissa:

Juhani kysyi, mitä mieltä Tania oli balladista. Tania sanoi että se ei kylä ollut ihan sellaista, mitä hän oli tottunut viime aikoina laulamaan, mutta ei juuri häntä vastaanakaan. – Minä voin laulaa vain sellaisia lauluja, joiden sisällön minä hyväksyn, Tania sanoi.

– Kaarinan balladissa on ainakin syyttömyysteema.

– Ja luokkaristiriita.

– Sen te nyt löydätte vaikka jouluvirrestä.

– Siitä nyt hyvinkin. Mutta näissä vanhoissa balladeissa se on selvästi näkyvissä. (SPN, 139.)

Surupukuinen nainen on yhdenpäivän romaani. Se kuvaa yhtä kesäpäivää, yhtä maaseutukaupunkia ja yhtä paikallista kulttuuritapahtumaa. Näistä lähtökohdista romaani kertoo allegorisesti aikan-

sa kyynisestä, blokkiutuneesta maailmasta ja toisaalta idealistisista pyrkimyksistä tuon jakautuneen maailman yhdistämiseksi. Suomalaisen yhdenpäivän romaanin lajitraditiossa *Surupukuinen nainen* rinnastuu ennen kaikkea Sillanpään *Ihmisiin suviyössä* (1934), joka kuvasi 1930-luvun maaseudun aurinkoiseksi idylliksi sivuuttaen ajan yhteiskunnalliset ristiriidat. Toinen rinnastuskohde on Salaman kohuromaani *Juhannustanssit* (1964), joka läpyleikkää 1960-luvun alun suomalaisen yhteiskunnan murroksen yhden juhannuspäivän ja -yön puitteissa.

Surupukuisessa naisessa yksilöllinen, paikallinen ja kansallinen kietoutuvat kansainvälisiin suhdanteisiin ja koko maailmanpolitiikan ja maailmantalouden monimutkaiseen ja tavattoman laajaan suhdejärjestelmään. Sen hahmottaminen kokonaisuutena on vaikeaa, joten näkymä siihen avautuu romaanissa vain välähdyksenomaisesti, analogian tai intuitiivisen oivalluksen kautta. Näin maapalloistuminen tuodaan aivan arkisiin tilanteisiin:

Kati lapsi soitti levyä, äidin kirjoituskone rätsi ja nurkassa loisti suuri valaistu karttapallo lempeästi. Kati käänsi siitä aina merenpuolen huoneeseen päin. Meri lainehti ystävällisenä ja hiljaa ja keinutti saariaan, sitäkin, jossa luki Hirošima. Kati oli liimannut lapun Hirošiman päälle. Sillä lailla sen sai pois, mutta ei olemattomiin. Oli kuin maapallo olisi yritetty sillä lailla rumasti paikata. (SPN, 72.)

Lapsen laastaroima maapallon haava rinnastuu edelleen Tanian vihoittelevaan leikkausarpeen ja hänen yksityinen kipunsa globaaliin kärsimykseen: ”Haavani on vielä arka ja kiristää [...]. Päivä päivältä parempaa meille kaikille, mutta haava jakaa maailman kahtia.” (SPN, 74.) Henkilökohtaisen, poliittisen ja maailmanlaajuisen yhteys todetaan myös suoraan Tanian todetessa: ”Ongelmat olivat maailmanlaajuisia ja ratkaisut niihin kokonaisratkaisuja, mutta kun ihminen oli ajettu siihen tilaan, että hän mietti vain itsemurhaa, niin silloin hänestä ei ollut yhteiseen rintamaan.” (SPN, 299.) Näin henkilökohtainen ei ole *Surupukuisessa naisessa* vain poliittista, vaan se on monin eettisin sitein kytköksissä myös globaaleihin rakenteisiin.

Sopisiko *Surupukuinen nainen* vuosikymmenensä yhdenpäivän romaaniksi? Se kuvaa yhden päivän polttopisteessä keskustenhenkilöidensä Juhanin ja Tanian yrityksiä hahmottaa ja ymmärtää niitä syitä, jotka asemoivat ja määrittävät heitä murroksessa olevassa, monimutkaistuvassa ja kansainvälistyvässä yhteiskunnassa. Tavoitteena on vieraantumisen voittaminen, joka taas on edellytyksenä yhteiskunnalliselle toiminnalle ja osallistumiselle.

Eettisestä realismista tunnustuskirjallisuuteen

En usko että henkilökohtaisten ja ”häpeällisten” salaisuuksien salassa pitäminen olisi jotenkin rakentavaa tai merkityksellistä. Minä uskon päinvastoin että henkilökohtaisten ja ”häpeällisten” salaisuuksien salassa pitäminen on repivää ja merkityksetöntä. (Kihlman, *Ihminen joka järkkyy*, 5.)¹⁴

Teemme esseessämme viimeisen siirtymän – siirtymän keskiluokaisesta eettisestä realismista suomenruotsalaisen ylemmän keskiluokan ja sivistyneistön tuottamaan tunnustuskirjallisuuteen. Tämän siirtymän myötä henkilökohtaisesta ja intiimistä tulee tarkastelemassamme kirjallisuudessa aiempaakin poliittisempaa – tai poliittisesta henkilökohtaisempaa (Carlson 2014, 64). Tarkastelemme Christer Kihlmanin pamflettiromaania *Människan som skalv (Ihminen joka järkkyy)*, Henrik Tikkasen niin kutsuttua osoitesarjaa sekä Märta Tikkasen runoelmaa. Niitä kaikkia voidaan luonnehtia tunnustuskirjallisuudeksi eli kaunokirjalliseksi teoksiksi, joissa kertojat tekevät omaa elämäänsä ja intimizeettiään koskevia tunnustuksia tai paljastuksia.

Tieteen termipankin määritelmän mukaan tunnustuskirjallisuus on kirjallisuutta, ”jossa tuodaan esiin intiimejä ja usein sokeeraavia asioita kirjoittajan vaiheista; esim. aatteellisesta kehityksestä, uskonnollisesta kilvoittelusta, sukupuolielämästä, aviokriisistä, juoppoudesta tai huumeiden käytöstä”. Kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustuksista (Conferssiones, 397–398)* ja J. W. von Goethen teoksesta *Tarua ja totta elämästäni (Aus meinem Leben: Dichtung*

und Wahrheit, 1811–1833) muistettu tunnustuskirjallisuuden laji virkistyi 1970-luvun vaihteen Suomessa, kun sitä muunneltiin ajan tarpeisiin. Lajin ominaisuuksia ja piirteitä hyödynnettiin uudessa, henkilökohtaisuuden ilmeisen poliittiseksi muuntavassa valossa, ja nämä uudet tunnustukset tehtiin eritoten alkoholismista, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. (Karkulehto 2007, 143–144.)

Kihlmanin *Ihminen joka järkkyy* koetteli ajassaan sekä kirjallisuuden lajirajoja että seksuaalisuuteen liitettyjä kulttuurisia normeja ja rajoja. Teos käyttää hyväkseen pamfletin sekä omaelämäkerrallisen ja tunnustuskirjallisuuden konventioita, ja siinä tehdystä homoseksuaalisuuden tunnustamisesta tuli julkaisuajankohdassaan julkinen sukupuoli- ja seksuaalipoliittinen teko. Näin kävi etenkin siksi, että teos on kirjoitettu aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli Suomessa vielä tabu ja rikos. Se julkaistiin samana vuonna, jona homoseksuaalisuus vasta poistettiin Suomen rikoslaista. (Ks. esim. Karkulehto 2007, 182.) Edustavimmillaan ja poliittisimmillaan Kihlmanin tunnustava sukupuoli- ja seksuaalipoliittikka näkyy muun muassa seuraavissa katkelmissa:

Pelkäänpä että tämäntyyppiset neuvot [pehmeiltä pojilta kielletään ”tyttöjen leikit”] ovat paljon suuremmassa määrin kuin pehmeys ja tyttömäisyys itse saattaneet aiheuttaa komplikaatioita ja ahdistustiloja [...]. Meidän täytyy kyetä edellyttämään, että pehmeys, passiivisuus, voimakas hellyydentarve tai ”tyttömäisyys” voivat olla myös miespuolisen persoonallisuuden ensisijaisia ainesosia. (IJJ, 134.)¹⁵

Sulut homoseksuaaliselle hahmottamiselle muokataan hyvin varhain, usein jo alakouluiässä. Vanhemmat varoittavat hämärin ja uhkaavin sanakääntein ja koulutoverit täydentävät tietämättömillä piloilla ja riivoilla vihjauksilla. ”Homo” on haukkumasana, jonka useat kahdeksan – yhdeksänvuotiaat jo tuntevat. Samanaikaisesti pidetään häpeällisenä ja arvolle sopimattomana tyttöjen kanssa leikkimistä, ts. yhteenkuuluvuudentunteen aktiivista osoittamista vastakkaiselle sukupuolelle. (IJJ, 139.)¹⁶

Katkelmissa otetaan selvästi kantaa niin homoseksuaalisuuden asemaan yhteiskunnassa kuin poikiin ja miehiin kohdistuvaan kulttuurisen maskuliinisuuden ylläpitämisen taakkaan. Heihin kohdistetut vaatimukset kieltää itsestään kaikki, mikä viittaa feminiinisyys-

teen, nähdään kohtuuttomina. Teos kertoo samankaltaisesta poikiin ja miehiin kohdistuvasta maskuliinisuuden osoittamisen sosiaalisesta paineesta kuin Turusen *Simpauttajakin*, vaikka teoksissa eletään hyvin erilaisissa ympäristöissä. Katkelmia lukiessa herää väistämättä myös kysymys, mitä olemme viimeisien vuosikymmenien aikana oppineet – ja olemmeko lopulta oppineet juuri mitään. Kuinka paljon kamppailemme samojen ongelmien ja kysymysten kanssa edelleen, lähes viisikymmentä vuotta myöhemmin, niin maalla kuin kaupungissa, niin lokaalisti kuin globaalisti? Kihlmanin sanoma on yhä, 100-vuotiaassa Suomessa, monille elettyä arkea.

Samat Kihlmanin sukupuoli- ja seksuaalipoliittiset teemat ovat esillä myös proosamuodossa hänen seuraavissa teoksissaan, romaaneissa *Dyre prins* (1975), *Alla mina söner* (1980), *Livsdrömmen rena* (1982), *På drift i förlustens landskap* (1986) ja *Gerdt Bladhs undergång* (1987).¹⁷ Näistä *Dyre prins* ja *Gerdt Bladhs undergång* eli *Kallis prinssi* ja *Gerdt Bladhin tuho* muodostavat teosparin, jossa kuvataan enimmäkseen ironiseen sävyyn rappioituvan ruotsinsuomalaisen mahtisuvun siihenastisia tilanteita. Tilannekuvauksesta syntyy kaunokirjallisuussekoitusta, joka yhdistelee kummalla tavalla porvarillisen romaanin, melodraaman, saippuaopperan ja kenties jossain määrin myös goottilaisen romaanin tai kauhuromantiikan aineksia. *Kaikki minun lapseni*, *Puhtaita elämän unelmat* ja *Tuuliajolla tappion maisemissa* puolestaan kytkeytyvät Kihlmanin 1980-luvun tuotannon usein ”kiusalliseksi” tulkittuun kauteen. Kiusallisina pidettiin kauden teosten omaelämäkerrallisia, nimenomaan intiimejä ja seksuaalisia aineksia, joiden katsottiin puskevan pintaan liikaa. Teoksia ei luettu osana omaelämäkerrallisten tekstien lajikehitystä ja autofiktiivisen kirjallisuuden jatkumoa, eikä Kihlmanin aiheiden ”kiusaannuttavuutta” tarkasteltu esteettisenä eikä poliittisena strategiana. Sen sijaan hänen tyyllinsä leimattiin vanhan lämmittelyksi. (Ks. myös Carlson 2014, esim. 277–284.)

1970-luvulta 1980-luvulle siirryttäessä olisi todennäköisesti ollut mahdotontakin nähdä Kihlmanin tuotantoa sellaisena henkilökohtaisen ja poliittisen yhdistävänä autofiktiivisenä kirjallisuutena,

jossa hahmotellaan kokonaan uudenlaista, sukupuoli- ja seksuaalisuusnormit kyseenalaistavaa politiikkaa. Myöhemmin näin on ansiokkaasti tehty: Mikko Carlson on 2010-luvulla tutkinut Kihlmanin teosten ”tekstuaalista queer-tilaa”, jossa lajirajoja rikkovat, sukupuoli- ja seksuaalinormeja purkavat autofiktiiviset teokset ovat olleet Suomessa mahdollisia siitä huolimatta, että julkaisuajankohdasta näyttää niiden julkaisemisen kannalta ”mahdottomana”. Carlson pitää *Ihminen joka järkkyy* -teosta myös yhtenä omaelämäkerrallisen kertomisen rajapyykkinä. Se merkitsee paitsi ”seksuaalisen toiseuden eksplisiittistä esiinnousua näkyväksi ja poliittiseksi aiheeksi suomalaisessa kirjallisuudessa” myös ”itsestä kertomisen moniselitteistä problematisointia sekä yksityisen ja julkisen suhteen yhä voimistuvampaa uudelleenajattelua”. (Carlson 2014, 280–281.)

Vaikka Kihlmanin teosten julkaisuajankohdan aikalaiskritiikissä ei aina ehkä aivan ymmärretty Kihlmania, häntä ei silti tuomittu. Ajassaan radikaalien arvojen ja asenteiden julistamisesta huolimatta Kihlman on kuulunut suomalaisruotsalaisen kirjallisuusinstituution sivistyneistöön ja establishmenttiin, eikä hänen asemaansa sen jäsenenä ole asetettu kyseenalaiseksi vaan pikemminkin korostettu. Yleinen näkemys Kihlmanista laaja-alaisena yhteiskuntakriitikona ja aikalaisintellektuellina tarjosi hänelle sosiaalisen suojan ja väljyyttä käsitellä aikansa normeja kyseenalaistavaa seksuaalisuutta. (Carlson 2014, 51, 67.) Tavallaan Kihlmanista tehtiin näin se virallinen taho, jolla oli oikeus, ellei jopa suoranainen velvollisuus, kirjoittaa kielletystä ja torjutusta mutta silti samalla myös kiehtovasta, normeja vastustavasta seksuaalisuudesta. Tämän mahdollisti hänen asemansa yhtenä Suomen virallistetuista (mies)intellektuelleista, jolle voitiin juuri hänen asemansa vuoksi sallia myös soveliaisuusnormien ja -rajojen koettelu.

Kihlmanin sukupuoli, luokka ja asema suomenruotsalaisen sivistyneistön edustajana olivat siis mahdollistamassa ajassaan avoimen ja julkisen (homo)seksuaalisuuden käsittelyn, mutta toisenlaisista yhteiskunta- ja luokkataustoista ponnistaville tällaista poliiti-

tista vaikuttamisen mahdollisuutta ei vielä 1970-luvun Suomessa tarjoutunut. Jälkikäteen on esimerkiksi selvinnyt, että Pirkko Saision palkitussa työväenkuvaussessa, esikoisromaanissa *Elämänmeno* (1975), oli käsikirjoitusvaiheessa mukana lesboidentiteettiin kasvamisen teema. Saision silloisen kustantajan edustaja kehoitti häntä kuitenkin poistamaan lesboutta käsittelevät sisällöt, kuten hän lopulta tekikin. Yhtenä merkittävänä poistamisen perusteluna pidettiin tuolloin sitä, että teeman uskottiin epävän lupaavalta kirjailijalahjakkuudelta vakavasti otettavat mahdollisuudet tavoitella J. H. Erkon esikoiskirjallisuuspalkintoa, mikä puolestaan olisi vaikuttanut ratkaisevasti hänen tulevaan kirjailijanuraansa. (Saisio 2000, 352–353; Pakkanen 2000; Hyttinen 2002, 17; Kivilaakso 2007.)

Kiinnostavaa sinänsä on se, että Kihlmanin *Den blå modern* -teoksessa (1963) esiintyvistä homoseksuaalisuusteemasta käytiin vastaavantyyppistä keskustelua ennen sen suomennoksen *Sininen äiti* (1965) julkaisemista. Tuolloin kustantajan edustaja Tuomas Anhava ennusti, että arkaluontoiseksi katsotusta teemasta nimenomaan *ei* tehtäisi julkista ongelmaa muun muassa siksi, että alkukieliselle teokselle uumoiltiin jo kirjallisuuden valtionpalkintoa. (Carlson 2014, 61.) Lopulta sekä Saisio että Kihlman saivat palkintonsa, mutta ratkaisematta jää, olisiko *Elämänmeno*a palkittu, jos se olisi käsitellyt naisten välisiä samansukupuolisia suhteita sekä kasvua lesboidentiteettiin. Suomenruotsalaista kulttuurieliittiä edustavan miehen asemaa romaanissa esiintyvä homoseksuaalisuus ei horjuttanut enää ratkaisevasti – *ihminen* ei siitä enää julkisesti järkkynyt. Mutta olisiko työväenluokkaisen *naisen* heteronormeja vastustava seksuaalisuus tehnyt henkilökohtaisesta vielä liian poliittista 1970-luvun Suomessa?

Sukupuolikonflikti ja taistelevat kertomukset Tikkasten teoksissa

Kirjailija Juha Itkonen on verrannut henkilökohtaista lukijasuhdettaan Kihlmanin *Människan som skalv* -teokseen ja Henrik Tikkasen osoitesarjaan paljastavasti ja kuvaavasti:

Kunniapaikalla hyllyssäni on Christer Kihlmanin *Ihminen joka järkkyy* – takakansitektin mukaan suomalaisen tunnustuskirjallisuuden klassikko ja väylänavaaja. Kihlmanin hyvä ystävä Henrik Tikkanen saattoi olla iskevämpi kirjoittaja, mutta Tikkasen osoitekirjoihin verrattuna Kihlmanin monologissa on eräs vaikuttava piirre. Kihlman riisuu munasilleen ensin itsensä, sitten vasta läheisensä.¹⁸

Omaelämäkerrallisten tekstien vastaanotossa sillä tuntuu olevan eroa, yllättääkö tekijä housut kintuissa ensimmäisenä jonkun toisen kuin itsensä, esimerkiksi omat läheisensä, vai altistaako hän ensimmäisille paljastuksille nimenomaan itsensä. Itkosen mukaan Henrik Tikkanen kuuluu ensimmäiseen tekijätyyppiin, vaikka myönnettävä on, ettei hän jätä omaakaan henkilöään rauhaan. Silti henkilökohtaisen ja intiimin poliittisuuden näkökulmasta Tikkasen osoitesarjasta tulee erityisen kiinnostava vasta silloin, kun hänen puolisonsa Märta Tikkasen omaelämäkerrallisia tekstejä luetaan sitä vasten. Märtan teoksia voidaan lukea Henrikin osoitesarjan kommentaarina. Havainto teosten välisestä jännitteestä on tehty aiemminkin esimerkiksi kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallisissa yhteyksissä, mutta aihetta on varsinaisesti tutkittu vain vähän. (Lyytikäinen 2004; Ziliacus 1999; vrt. Kantola 2002; Vaarala 2008.)

Tikkasten keskenään dialogia käyvä teossarja alkaa vuonna 1975 Henrik Tikkasen romaanilla *Brändövägen 8 (Kulosaarentie 8)* ja jatkuu 1976 ja 1977 teoksilla *Bävervägen 11 (Majavatie 11)* ja *Mariegatan 26 (Mariankatu 26)*. Vuonna 1978 Märta Tikkanen julkaisee runokokoelmansa *Århundredets kärleks saga*; suomenos *Vuosisadan rakkaustarina* ilmestyy Eila Pennasen kääntämänä 1981. Teosten sarja päättyy 1980-luvun puolella Henrikin *Georgsgataniin* ja *Henriksgataniin* (*Yrjönkatu* ja *Henrikinkatu*). Sarja muodostaa niin suomalaisessa kuin kansainvälisessäkin yhteydes-

sä ainutkertaisen teoskokonaisuuden, jota täydentää myöhemmin vielä Märta Tikkasen *Två. Scener ur ett konstnärskäntenskap* (2004; *Kaksi. Kohtauksia eräästä taiteilija-avioliitosta*, 2004)¹⁹. Tikkasen teosten myötä omaelämäkerralliseen tunnustuskirjallisuuteen syntyi kiinnostava muoto: avioparin keskenään keskustelevat teokset ja niissä ”ristiriitaistuvat identiteettitarinat”. Teokset tuottavat yhdessä tarinaa keskenään taistelevista eri sukupuolten kertomuksista. (Vaarala 2008.)

Henrik Tikkasen minäkertoja esittäytyy osoitekirjoissa korostetun maskuliinisena ja maskulinistisena, viriilin seksuaalisena nais-sankarina, jolla on samanaikaisesti pakkomielle ”omistaa” vaimo ja pitää tämä visusti kotona, vaikka hän itse viettää aikaa enimmäkseen ravintoloissa, krapulassa ja vieraisissa naisissa. Miehen halu sitoa nainen kotiin muotoillaan nurinkurisesti naisen oikeudeksi:

Hän [vaimo] oli kurjapalkkainen tuntiopettaja. [...] Naisella jonka oli kasvatettava neljä lasta oli oikeus jäädä kotiin. Minä ansaitsin tarpeeksi, kaikki oli hyvin. (M, 32, 112.)²⁰

Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarina* puolestaan on Henrikin teoksissa esiintyvän minäkertojamiehen maskulinististen arvojen kriittinen, aikansa feminististä tasa-arvopolitiikkaa julistava kommentaari. Se tekee tarinoiden välisen ristiriidan ja konfliktin näkyväksi:

Sanot / että rakastat minua / Mutta työstäni / puhut alentavasti / halveksien / Kuukausipalkkani / ansaitset ohimennen / jonakin iltapäivänä (VR, 83.)

Ja mikä muuten / minua pakottaa / käymään työssä / niin että sinä et voi / tavoittaa minua? / Sinähän voisit / elättää minut / niin että saattaisin / pysyä kotona ja odottaa sinua / päivät pitkät? (VR, 99.)

Sinä puristit minut koteloon / mihin en lainkaan kuulunut / asetit kasvoilleni naamion / jolla oli ne ilmeet joita tarvitset / vastauksiksi itsellesi / mutta minun ilmeitäni ne eivät olleet / naamion takana en ollut minä (VR, 108.)²¹

Puhuja tuo esille sukupuoliroolien välisen ristiriidan, joka erottaa puolisoi ta. Aihe oli keskeinen myös teosten julkaisuajan feministi-

sessä keskustelussa Suomessa. 1960-luvun puolivälin tienoilla syntyneessä toisen aallon feministisessä ”sukupuolirooliliikkeessä” ajettiin miesten ja naisten välistä tasa-arvoa niin kotona kuin työelämässä (Kuusipalo 2011, 25). Siinä missä Henrik on tyytyväinen, kun Märta pysyttelee yksityisen kodin piirissä ja miehensä hallinnan alaisena, Märta osoittaa tyytymättömyytensä: osoitettu paikka ei enää riitä, hän haluaa vapautua aikaansa sidotuista roolikahleista. Märta murtaa kulttuurisia sukupuoliodotuksia tietoisesti. Parisunnan ristiriitojen kuvauksesta ja heidän dialogeistaan tulee keskenään eroavia sukupuolipoliittisia kannanottoja, jotka muodostavat Tikkasten teosten välille suoranaisen sukupuolikonfliktin. (Ks. myös Vaarala 2008.)

Miten tässä Tikkasten välisessä sukupuolikonfliktissa lopulta käy? Heidän ristiriitaisuuksissa tarinoissaan ja merkitys- ja asemakamppailuissaan Henrik näyttäisi lopulta olevan se, joka selviää heikommin.

Mitä muuta hän [Märta] olisi tehnyt kuin pilkannut minua ottaessaan vastaan pohjoismaisia palkintoja ja koko naissukukunnan suitsutusta taistelussaan naisen vapautumisen puolesta. [...] Itketti kun ajattelin miten suuresti olin rakastanut häntä ja miten hyvää olin tarkoittanut [...]. (Y, 54–55.)²²

Aika ei oikein ole Henrikin eikä hänen kaltaistensa puolella, kun pohjoismainen hyvinvointivaltio naisasialiikkeineen ja -emansipaatioineen, feminismeineen ja tasa-arvopolitiikkoineen muuttaa miesten ja naisten asetelmia ja alkaa tarjota liikkumatilaa sekä arvostusta myös naisille (Julkunen 2004).

Nainen oli ottanut haltuunsa miehen etuoikeudet, minä tunsin joutuneeni varkauden uhriksi, koko miessukukunnalta oli ryövätty sen ikaikaiset oikeudet ja samassa rysyssä oli moni tietämäni mukaan menettänyt potenssinsa. (Y, 58.)²³

Henrikin lausumassa koko naisemansipaatio ja feministinen liike toisen aallon tavoitteineen kavennetaan ja puetaan henkilökohtaisten tuntemusten kuvaukseksi ja tilitykseksi, jossa miehet esitetään suurina kärsijöinä ja uhreina: ”Nyt minun tuli tiskata, itkeä ja istua kotona odottamassa vaimoani kotiin iltatoimesta.” (Y, 58.)²⁴ Huo-

miotta ei voi kuitenkaan jättää sitä voimakasta ironiaa ja itseironiaa, joka kehystää koko Henrik Tikkasen osoitesarjaa ja jolla myös oheinen tilitys on silattu (Vaarala 2008), ja mielenkiintoista on toki sekin, että Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarinaa* kuvittavat puolison piirroksiset. Vaikka henkilökohtainen on (sukupuoli)poliittista Henrik Tikkasellakin, se on sitä sellaisella ironisella otteella, joka ainakin hieman myös leikkaa perinteistä maskulinistista sukupuoli-poliittista agenda. Ehkä Märtan ja Henrikin tarinat eivät aina olekaan keskenään niin ristiriitaisia kuin aluksi näyttää. Ehkä Henrik lopulta haluaakin tulla ”ryövätyksi” (Y, 58), mikä osoittaa jälleen yhtä uutta ja kiinnostavaa tulokulmaa 1970-luvun romaanin uudentai toisenlaiseen poliittisuuteen.

VIITTEET

¹ Suomen kommunistisen puolueen (SKP) Neuvostoliitto-mielinen vähemmistö, joiden johtohahmo oli Taisto Sinisalo. ”Taistolaisiin” yleisesti viitattaessa saatetaan pyrkiä ulottamaan leima kaikkiin tuolloisiin vasemmistolaisiin.

² Leppihalme & Roininen 2000; Relander 2004; Koivunen 2012, 187. Ympäristöliikkeistä ks. Kuisma 2000, 70; Rannikko 1994.

³ Vrt. kuitenkin esim. Peltonen 2011, 12–13; Koivunen 2012; Carlson 2014, 64.

⁴ *Brändövägen 8 Brändö Tel 35*, 1975, suom. *Kulosaarentie 8 Kulo-saari Puh. 35; Bävervägen 11 Hertonäs, Tel. 78 035*, 1976, suom. *Majavatie 11 Herttoniemi, Puh. 78 035* 1976; *Mariegatan 26 Kronohagen*, 1977, suom. *Mariankatu 26 Kruununhaka; Georgsgatan*, 1980, suom. *Yrjönkatu; Henriksgatan*, 1982, suom. *Henrikinkatu*.

⁵ Valtaa luonnollistavista myyteistä ja myyttisistä tarinoista ks. myös DuPlessis 1985, 107; Barthes 1994, 190–191, 202; Karkulehto & Leppihalme 2014. *Simpauttajan* myyttisistä aineksista ks. Karkulehto 2008.

⁶ *Patriarkaalisuudella ja patriarkaatilla* tarkoitetaan miehistä ylivaltaa tai kontrollia ja sitä, että miestä sekä yleisesti myös heteroutta pidetään normina, yleispätevänä lähtökohtana. Patriarkaalisuutta toteuttavia instituutioita ja rakenteita voivat olla niin valtio, laki ja koulutus kuin uskonto ja perhe. Patriarkalismi ja sen instituutiot voivat vaihdella historiallisesti. (Ks. Hearn 1987, 89, 95; Moi 1990, 140, 182; Morgan 1992, 36; French 1993, 36, 54, 62, 159, 197; Liljeström 1996, 113.)

⁷ Maskulinistinen ideologia pyrkii tekemään sukupuoli-identiteeteistä keinotekoisesti selvärajaisia ja pysyviä. Se asettaa maskuliinisuuden ja feminiinisuuden toistensa luonnolliselta näyttäväksi vastakohtiksi ja edellisen jälkimmäisen yläpuolelle. (Lehtonen 1995, 26–27.)

⁸ Tämä luku perustuu osin aiemmin *Lähikuva*-lehdessä julkaistuihin artikkeleihin (Karkulehto 2008).

⁹ 1970-luvun kirjallisuutta tutkinut Milla Peltonen (2011, 20–21) puolestaan pistää merkille keskiluokan kuvaajien välisiä eroja ja puhuu ”hillitymmästä” (Pennanen, Joenpelto) ja ”hieman radikaalimmasta, feministisesti virittyneestä” (Kilpi, Tikkanen) keskiluokan kirjallisuudesta sekä ”aikalaistodellisuuteen kiinnittyvästä keskiluokan kirjallisuudesta”. Viimeksi mainitun ryhmän näkyvimmit edustajiksi hän mainitsee Anu Kaipaisen, Aulikki Oksasen ja Marja-Leena Mikkolan.

¹⁰ Poliittisen romaanin piirteiksi ymmärretään tässä kiinnittyminen oman ajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja sen kriittinen kuvaus sekä ennen kaikkea pyrkimys vaikuttaa kohteeseensa, edistää kirjallisuuden keinoin yhteiskunnallista muutosta.

¹¹ Kyseessä on vanha tarina-aihe, jonka varhaisin tunnettu kirjallinen versio on Oskari Uotilan kirjoittama ”Kaarinan veri” -balladi vuodelta 1890. Uotila kirjoitti sen Kangasalan kirkkoon liitetyn verikiven tarinan pohjalta. (Grünthal 1997, 97.)

¹² Aiheesta on tehty mm. televisioreportaasi ”Katoava liftari eli surupuukainen nainen” (Ylen Elävä arkisto 10.07.2008).

¹³ ”Kulttuurikesä leimahtaa” (Finland Festivals, <http://www.festivals.fi/historia/16-kulttuurikesa-riehahtaa/#.WPO9Rmf-vIU>). Kesäjuhlien kirjava tarjonta pisti pohtimaan, mikä on kulttuuria ja mikä ei. Kuten Kalevi Kalemaa (1973, 15) muotoilee raportissaan Suomalainen kulttuurikesä: ”Onko kulttuuria vain Finlandia-talossa kuuluu Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertti vai mahtuuko samaan käsitteeseen myös Runonlaulajan pirtillä Ilomantsissa järjestetty kyykkäöttele?” Tällaiset pohdinnat liittyivät jo 1960-luvulla alkaneeseen keskusteluun korkea- ja matalakulttuurin suhteesta ja radikaalien pyrkimykseen laventaa kulttuurin rajoja – sekä viihde että poliittisesti osallistuva taide haastoivat perinteisen korkeakulttuurin, jonka radikaalit mielsivät konservatiiviseksi ja elitistiseksi (ks. esim. Hurri 1993, 170–174).

¹⁴ ”Jag tror inte på det uppbyggande eller meningsfulla i de personliga eller ’skamliga’ hemligheterernas hemlighållande. Jar tror tvärtom på det nedrivande och meningslösa i personliga och ’skamliga’ hemligheters hemlighållande.” (MSS, 5.)

¹⁵ ”Jag fruktar att råd och ambitioner av detta slag i långt högre grad än vekheten och flickaktigheten själv har medfört komplikationer och ångesttillstånd som senare kan ha utvecklats till en homosexuell fixering. Vi måste kunna förutsätta att vekhet, passivitet starkt ömhetsbehov eller ’flickaktighet’ primärt kan vara delar av den manliga personligheten.” (MSS, 138.)

¹⁶ ”Spärrarna mot den homosexuella gestaltningsvägen monteras upp mycket tidigt, ofta redan i förskoåldern. Föräldrarna varnar i dunkla och hotfulla ordalag och skolkamraterna breder på med okunniga skämt och skamlösa antydningar. ’Homo’ är ett skällsord som redan de flesta åtta-nioåringar känner till. Samtidigt betraktas det som nesligt och ovärdigt att leka med fl ickor, dvs att aktivt visa samhörighetskänsla med det motsatta könet.” (MSS, 143.)

¹⁷ *Kallis prinssi* (1975), *Kaikki minun lapseni* (1980), *Puhtaita elämän unemat* (1983), *Tuuliajolla tappion maisemissa* (1986), *Gerdt Bladhin tuho* (1987).

¹⁸ Ks. <http://www.image.fi/image-lehti/kolumni-jaahyvaiset-kaikelle> (viitattu 18.5.2017).

¹⁹ Myös Märta Tikkasen romanin *Rödluan* (*Punahilkka*) vuodelta 1986 voisi lukea osaksi sarjaa.

²⁰ ”Hon var timlärare med usel lön. [...] En kvinna som hade fyra barn att uppfostra hade rätt att stanna hemma. Jag förtjänade tillräckligt, allting var bra.” (M, 27, 91)

²¹ ”Du säger / att du älskar mej / Men mitt arbete / talar du om / ned-sättande, föraktfullt / Min månadslön / förtjänar du ihop / en eftermiddag / medan du solar dej på gården (ÅK, 88.)

”Vad är det förresten / som tvingar mej / att jobba / och göra mej onåbar / när du kan / försörja mej / så jag kan stanna / hemma och vänta på dej / dagen lång?” (ÅK, 107.)

” I ett fack pressade du in mej / där jag aldrig hörde hemma / en mask la du över mitt ansikte / som gav dej de miner du behövde / som svar” (ÅK, 116.)

²² ”Vad annat gjorde hon än hånade mig när hon tog emot nordiska pris och alla kvinnors hyllning för sin kamp för kvinnans frigörelse. [...] Jag kunde ha gråtit när jag tänkte på hur mycket jag älskat henne och hur väl jag menat” [...]. (G, 47.)

²³ ”Kvinnan hade övertagit mannens privilegier, jag kände mig bestulen, alla män hade blivit berövade sina hävdvunna rättigheter och jag kände många som förlorat sitt stånd på kuppen.” (G, 50.)

²⁴ ”Jag skulle diska, gråta och sitta hemma och vänta på min hustru som hade kvällsjobb.” (G, 50.)

KOHDETEOKSET

Kaipainen, Anu (1971) *Surupukuinen nainen*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
[= SPN]

Kihlman, Christer (1971) *Människan som skalv. En bok om der oväsentliga*. Helsingfors: Söderströms. [= MSS]

Kihlman, Christer (1971) *Ihminen joka järkkyy*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi. [= IJJ]

Tikkanen, Henrik (1975) *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35*. Helsingfors: Söderströms.

Tikkanen, Henrik (1975) *Kulosaarentie 8*. Suom. Elvi Sinervo. Helsingfors: Söderströms.

Tikkanen, Henrik (1976) *Bävervägen 11 Hertonäs Tel. 78 035*. Helsingfors: Söderströms.

- Tikkanen, Henrik (1976) *Majavatie 11, Herttoniemi, puh. 78 035*. Suom. Elvi Sinervo. Helsingfors: Söderströms.
- Tikkanen, Henrik (1977) *Mariegatan 26 Kronohagen*. Helsingfors: Söderströms. [= M]
- Tikkanen, Henrik (1977) *Mariankatu 26 Kruunuhaka*. Suom. Elvi Sinervo. Helsingfors: Söderströms. [= M]
- Tikkanen, Henrik (1980) *Georgsgatan*. Helsingfors: Söderströms. [= G]
- Tikkanen, Henrik (1980) *Yrjönkatu (Georgsgatan, 1980)*. Käsikirjoituksesta suom. Kyllikki Härkäpää. Helsingfors: Söderströms. [=Y]
- Tikkanen, Henrik (1982) *Henriksgatan*. Helsingfors: Söderströms.
Tikkanen, Henrik (1982) *Henrikinkatu (Henriksgatan, 1982)*. Helsingfors: Söderströms.
- Tikkanen, Märta (1978) *Århundredets kärlekssaga. Dikter*. Stockholm: Trevi. [= ÅK]
- Tikkanen, Märta (1978) *Vuosisadan rakkaustarina*. Suom. Eila Pennanen. Helsinki: Tammi. [= VR]
- Turunen, Heikki (1974/1973) *Simpauttaja*. Porvoo: WSOY. [= S]

LÄHTEET

- Alhoniemi, Pirkko (1971) ”Surupukuinen nainen, journalistinen romaani”. *Turun Sanomat* 31.10.1971.
- Arminen, Elina (2009) *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki: SKS.
- Barthes, Roland (1994) *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Tampere: Gaudeamus.
- Carlson, Mikko (2014) *Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.

- DuPlessis, Rachel Blau (1985) *Writing beyond the ending. Narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Enwald, Liisa (1999) ”Naiskirjallisuus”. Teoksessa Lassila, Pertti (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 199–211. Helsinki: SKS.
- Eskola, Katarina (1990) *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon*. Helsinki: Tammi.
- Felski, Rita (1989) *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*. London: Hutchinson Radius.
- Goss, Michael (2015) *The evidence for phantom hitch hikers. An objective survey of the vanishing passenger from urban myths to actual events*. UK: Hachette.
- Grünthal, Satu (1997) *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.
- Hanisch, Carol (2006) ”The personal is political. The women’s liberation movement classic with an explanatory introduction”. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (viitattu 18.5.2017).
- Hearn, Jeff (1987) *The gender of oppression. Men, masculinity, and the critique of Marxism*. Brighton: Wheatsheaf.
- Huhtala, Liisi (1983) *1970-luvun suomalaisesta kirjallisuudesta* -luento-sarja. Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos. Kevätlukukausi 1983.
- Hurri, Merja (1993) *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampereen yliopisto.
- Hyttinen, Elsi (2002) *Kuinka Pirkko Saisio tehdään? Naiskirjailijuus performatiivisena identiteettinä*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -työ. Suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos, Helsingin yliopisto.
- Jokinen, Kimmo (1987) *Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. Lukijoiden ja kriitikoiden kirjallisuus suuren muuton jälkeisessä Suomessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

- Julkenen, Raija (2004) ”Hyvinvointivaltio ja sukupuoli”. Teoksessa Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä ja kaupunki (1900–2000)*, s. 176–185. Helsinki: Tammi.
- Kalemaa, Kalevi (1973) *Suomalainen kulttuurikesä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Karkama, Pertti (1988) ”Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta”. Teoksessa Iris Tenhunen (toim.), *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskusteluja Pentinkulman päivillä 1978–1987*, s. 228–256. Helsinki: WSOY.
- Kantola, Janna (2002) ”Alkoholi ihmisten välissä. Juomisen tulkinnat Christer Kihlmanin, Pentti Saarikosken ja Henrik Tikkasen teoksissa”. *Yhteiskuntapolitiikka* 67 (2002): 1, 27–37.
- Karkama, Pertti (1997) ”Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulma 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin”. Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.), *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*, s. 214–236. Helsinki: SKS.
- Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Acta Universitatis Ouluensis. Oulun yliopisto.
- Karkulehto, Sanna (2008) ”’Tää poika lähtee Helssinkiin’. Myyttis-ideologinen matka maskuliinisuuteen *Simpauttaja*-televisioelokuvassa”. *Lähikuva* 1/2008, 42–59.
- Karkulehto, Sanna (2013) Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta nykyproosassa. Teoksessa Mika Hallilla ym. (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*, s. 109–123. Helsinki: SKS.
- Karkulehto, Sanna & Leppihalme, Ilmari (2014) ”Deviant will to knowledge. The Pandora myth and its feminist revisions”. Teoksessa Tiina Mäntymäki, Marinella Rodi-Risberg & Anna Foka (toim.), *Deviant women. Cultural, linguistic, and literary approaches to narratives of femininity*, s. 69–90. Bern: Peter Lang.
- Kivilaakso, Katri (2007) ”Pirkko Saision tuotanto ja julkisuus – ’Mikä elävän sanan kriteeri?’” Teoksessa Kati Mustola & Johanna Pakkanen

- (toim.), *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*, s. 266–270. Helsinki: Like.
- Koivunen, Anu (2012) ”Kun henkilökohtainen ei ole poliittista”. Teoksessa Kirsti Lempäinen, Taru Leppänen & Susanna Paasonen (toim.), *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*, s. 185–209. Turku: UTU-kirjat.
- Kuisma, Juha (2000) *Matka ympäristöyhteiskuntaan*. Tilastokeskus. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kuusipalo, Jaana (2011) *Sukupuolittunut poliittinen edustus Suomessa*. Tampereen Yliopistopaino. <http://tampub.uta.fi/handle/10024/66753> (viitattu 21.8.2017).
- Laitinen, Kai (1981) *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Leppihalme, Ilmari (2012) ”Anu Kaipaisen *Utuiset neulat* kätkeytyneenä feminiinisenä taiteilijaromaanina”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2012, 5–20.
- Leppihalme, Ilmari & Roininen, Aimo (2000) *1960- ja 1970-luvun kotimainen kirjallisuus ja kulttuuri*. Digitaalinen oppimisympäristö. Taiteen tutkimuksen valtakunnallinen vurtuaaliopetus. Turun yliopisto. Intranet.
- Liljeström, Marianne (1996) ”Sukupuolijärjestelmä”. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 111–138. Tampere: Vastapaino.
- Lyytikäinen, Pirjo (2004) Peiliin piirretty nykyaika. Teoksessa Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä ja kaupunki (1900–2000)*, s. 211–224. Helsinki: Tammi.
- Niemi, Juhani (1983) *Kirjailijoita ja epäkirjailijoita. Pikakuvia aikalaisista*. Helsinki: SKS.
- Nyman Aarre (1974) ”Oudot liftarit ja grillatut vauvat”. Teoksessa Hannu Launonen ja Kirsti Mäkinen (toim.) *Folklore tänään*, s. 62–73. Helsinki: SKS.

- Moi, Toril (1990/1985) *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Mäkelä, Hannu (1986) *Suuri muutto 1960–70-lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava.
- Nevala, Maria-Liisa (1989) ”Linjoja ja solmuja”. Teoksessa Nevala, Maria-Liisa (toim.), *”Sain roolin johon en mahdu.” Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, s. 745–753. Helsinki: Otava.
- Pakkanen, Johanna (2000) ”Kadotettua lesbokirjallisuutta etsimässä”. *Raijakoo. Feministinen mielipide- ja kulttuurilehti* 2/2000. <http://gamma.nic.fi/~raijakoo/johanna.htm> (viitattu 22.4.2017).
- Peltonen, Milla (2011) ”Mainettaan monipuolisempi – 1970-luvun kotimaisen kirjallisuuden linjoja”. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.), *1970-luku suomalaisessa kirjallisuudessa: poliittisen vuosikymmenen ilmiötä*, s. 12–34. Helsinki: Avain.
- Pohjola, Riitta (1986) ”Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka”. Teoksessa Marja-Leena Palmgren (toim.), *Johdatus kirjallisuustieteeseen*, s. 387–449. Helsinki: WSOY.
- Relander, Jukka (2004) ”Jäähyväiset Snellmanille”. Teoksessa Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä ja kaupunki (1900–2000)*, s. 138–167. Helsinki: Tammi.
- Rannikko, Pertti (1994) Ympäristökamppailujen aallot. Teoksessa Ari Lehtinen & Pertti Rannikko (toim.) *Pasilasta Vuotokselle: ympäristökamppailujen uusi aalto*. Helsinki: Gaudeamus.
- Soikkeli, Markku (1992) ”Jos tunnet pojat pysyt äidissä.” *Patriarkatin maskuliiniset kulttuurikoodit esimerkkinä suomalainen agraariepiikka*, s. 11–28. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkimus. Tampereen yliopisto.
- Tarkka, Pekka (1971) ”Kesäyön unelma Karpion kaupungissa”. *Helsingin Sanomat* 10.10.1971.
- Tieteen termipankki (2017) *Tieteen termipankki*. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus> (viitattu 18.4.2017).

- Toiviainen, Sakari (2002) *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva*. Helsinki: SKS.
- Tuominen, Marja (1991) ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia.*” *Sukupuolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava.
- Vaarala, Heidi (2008) ”Maskuliininen minäkertomus kriisissä. Ristiriitaiset identiteettitarinat Henrik ja Märta Tikkasen teoksissa”. Teoksessa Sanna Karkulehto (toim.), *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolen tuntoja ja tiloja kirjallisuudessa ja elokuvassa*, s. 151–164. Acta Universitatis Ouluensis, B Humaniora. Oulun yliopisto.
- Vainikkala, Marja-Riitta (1979) *Anu Kaipaisen kertomatapa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Zilliacus, Clas (1999) ”Tunnustus, dokumentti ja raportti kirjallisuuskäsityksen avartajina”. Suom. Rauno Ekholm. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 213–219. Helsinki: SKS.

Kuisma Korhonen

1980-LUKU: GOOTTILAISTA NATURALISMIA

Pirkko Saision *Betoni*yö, Eira Stenbergin *Paratiisin vangit* ja Annika Idströmin *Veljeni Sebastian*

Ihminen on nuori vain kerran, ja oma nuoruuteni sattui 1980-luvulle. Olen siis täysin väärä ihminen kirjoittamaan tuon ajan romaaneista. Tulkintani niistä ovat erottamattomasti kietoutuneet myöhäisteinin maailmantuskaan, rahapulaan ja rakkaussuruihin. Ja kaiken takana soi 1980-luvun synkkä soundtrack, kellareiden kolkko kaiku.

Jostain on kuitenkin lähdettävä liikkeelle. Ensimmäinen, intuitiivisesti mieleen tuleva romaani on Pirkko Saision *Betoni*yö. Sen ilmestyessä vuonna 1981 olin juuri aloittanut lukion toisen luokan. Sen kuvaama betonilähiöiden maisema tuntui tutulta, sen synkkä ja unenomainen tunnelma puhuttelivat tuon ajan esteettistä makuani, ja sen lyhyt lause vaikutti omaankin kirjalliseen ilmaisuuni. Ajan kuva, ainakin oman aikani.

Mitä muita romaaneja voisi ottaa mukaan? Vaihtoehtoja riittää. Matti Pulkkisen *Romaanihenkilön kuolema* (1985) oli varmasti vuosikymmenen keskeisiä romaaneja – paitsi että se jäi minulta aikanaan kesken. Leena Krohnin *Tainaronin* (1985) taas olen lukenut yhä uudestaan ja uudestaan, mutta jotenkin se on, niin, toiselta planeetalta. Nostalgiaa herättäisivät varmasti Harri Sirolan *Abiturientti* (1980) tai Anja Kurasen *Sonja O. kävi täällä* (1981). Entä avantgardistisempi proosa, vaikkapa Hans Selon *Pilvihipiäinen* (1985), Mariaana Jäntin *Amorfiaana* (1986) tai Markku Eskelisen *Nons-top* (1988) – aikaansa kuvastavia kirjoja, vaikka eivät tulevaisuuden proosaa määrittäneetkään?

Miksei. Mutta *Betoni*yö oli jo lyönyt mieleeni ensisoinnun. Sen kaikuessa muistiini palasi toinen lukuelämys, Annika Idströmin *Veljeni Sebastian* vuodelta 1985. Jo *Betoni*yössä realistisesti kuvattua todellisuutta horjuttaa tietty unenomaisuus, myyttisiä mitta-

suhteita saavat yksityiskohdat. *Veljeni Sebastian* yhdistää vielä radikaalimmin realistisesti kuvatun kaupunkiympäristön ja fantastiset, reaalityodellisuutta horjuttavat elementit. Molemmat ovat edelleenkin ajankohtaisia: *Veljeni Sebastian* on pokkaripainoksena saanut jatkuvasti uusia lukijoita ja blogisuosituksia, *Betoniyöhön* taas monet ovat tarttuneet Pirjo Honkasalon elokuvasuovitukseen (2013) myötä.

Ja Idströmin mukana mieleen tuli vuotta aiemmin ilmestynyt, nykyään vähemmälle huomiolle jäänyt Eira Stenbergin *Paratiisin vangit* (1984), joka tarkemmin ajateltuani alkoi tuntua puuttuvalta linkiltä Saision ja Idströmin välillä. Se ei ole kenties yhtä ahkerasti luettu kuin kaksi ensin mainittua, mutta arvostettu se on kirjallisuusväen keskuudessa edelleen, mistä kertoo esimerkiksi 2014 ilmestynyt Riitta Jyttilän väitöskirja Stenbergin romaaneista.

Näiden kolmen teoksen välillä on ilmeisiä eroja, mutta kuten tulemme näkemään, on niillä yllättävän paljon yhteistäkin. Arkirealismien ylittävän kerronnan lisäksi kaikissa esimerkiksi kuvataan tiiviitä perheyhteisöjä, kaikissa sisarus tai veljeys on tärkeässä roolissa, kaikissa isä on poissa ja äidin suhde lapsiinsa saa enemmän tai vähemmän inestisiä piirteitä. Kaikki edustavat omalla tavallaan irtiottoa aiemmasta realismista tai modernismista – varsinkin Stenbergin ja Idströmin romaanien vahva inter- ja metatekstuaalisuus on helppo nähdä postmodernin romaanin tunnusmerkkinä.

Ovatko nämä yhteydet vain satunnaisia vai kertovatko ne jostakin yleisemmin 1980-luvun Suomen ajan hengelle ja kirjallisuudelle ominaisista seikoista? Miten nämä teokset tulisi asemoida kirjallisuuden historiassa?

Pahan koulukunta?

Sekä Idströmin *Veljeni Sebastian* että Stenbergin *Paratiisin vangit* on usein liitetty käsitteeseen ”pahan koulukunta”. Termillä on kirjallisuuskeskustelussa usein viitattu joukkoon 1980-luvun kirjailijoita, jotka töissään kuvasivat jollain oletettavasti uudella tavalla pahuutta. Koulukunnan kuvaama uudenlainen paha taas on

usein liitetty osaksi 1980-luvun henkistä ilmapiiriä: 1970-luvun poliittisen idealismin kuolemaa, individualismin nousua, laskelmoitua oman edun ajamista, kasinokapitalismin nousua. Idströmin ja Stenbergin lisäksi tähän niin sanottuun koulukuntaan liitettiin aluksi etenkin Esa Sariola. Koulukuntamäärittelyn syntyä väitöskirjassaan kuvanneen Ville Sassin (2012, 15) mukaan myös esimerkiksi Olli Jalonen, Matti-Yrjänä Joensuu ja Juha Seppälä on mainittu toistuvasti termin yhteydessä.

Edellä mainitut kirjailijat ovat yleensä kiistäneet jyrkästi kuuluneensa mihinkään koulukuntaan. Ironista kyllä, itse asiassa termi ”pahan koulukunta” näyttää juurtuneen juuri siitä, kun Eira Stenberg (1988) harmitteli saamaansa leimaa. Sitä ennen olivat esimerkiksi Claes Andersson (1986) ja Hannes Sihvo (1988) kiinnittäneet huomiota pahuuden tematiikan yleistymiseen suomalaisessa kirjallisuudessa.

Termiä ”pahan koulukunta” on kritisoitu moneltakin eri suunnalta. Sassin mukaan termi on epäselvä ja niin kriitikot kuin tutkijat ovat käyttäneet sitä väljästi, määrittelemättä ja perustelematta. Hän myös muistuttaa, että pahaa on käsitelty suomalaisessa kirjallisuudessa aiemminkin ja hämmästelee, miksi juuri Idström, Sariola ja Stenberg on laskettu ”koulukuntaan” mukaan, kun taas samanlaisia tematiikkaa samoihin aikoihin käsitelleitä Saisiota, Hannu Salamaa, Juha Vakkuria tai Hannu Ahoa ei yleensä siihen ole laskettu. (Sassi 2012, 15–25.) Jussi Ojajärvi (2006, 286–287) taas on nähnyt ilmiön enemmänkin yhteydessä kapitalismin voittokulkuun ja kutsunut sitä ”pahoinvoinnin koulukunnaksi”.

Nimitys ”pahan koulukunta” on omastakin mielestäni epäonnistunut. Kaikki kirjallisuushistorian jälkikäteen tekemät niputukset ovat tietenkin väkivaltaisia, mutta Idströmin ja Stenbergin liittäminen Esa Sariolaan jonkin oletettavasti keskeisen ”pahuuden” perusteella tuntuu harvinaisen mielivaltaiselta. Moraaliset kysymykset eivät ole se tärkein syy, miksi esimerkiksi *Veljeni Sebastian* tai *Paratiisin vangit* tuntuvat edelleen vaikuttavilta lukuelämyksiltä. Kieltämättä romaaneissa kuvataan arkielämän ”pahuutta” – läheissuhteiden kriisiytymistä ja väkivaltaa – mutta teokset eivät niin-

kään pohdi moraalialia kuin kuvaavat ihmisiä hyvän ja pahan tuolla puolen. Ja Sariola – niin, jotenkin hänen henkilöhaamojensa viehtymys rationaaliseen pelaamiseen ja oman edun ajamiseen ei tunnu sopivan yhteen Idströmin ja Stenbergin luomien puolimaagisten maailmojen kanssa.

Aionkin ehdottaa uutta ryhmittelyä. Siihen kuuluisivat Idströmin ja Stenbergin lisäksi esimerkiksi Saisio, mutta ei, ainakaan suuressa määrin, Esa Sariola – Joensuusta, Jalosesta tai Seppälästä puhumattakaan. ”Pahan koulukunnan” sijasta aion näiden kolmen romaanin kohdalla puhua 1980-luvun suomalaisen romaanin ”goottilaisesta naturalismista”. Termiä ei suomalaisen kirjallisuuden kohdalla tietääkseni ole aiemmin käytetty, joten se vaatii hieinan perusteluja.¹

Goottilainen naturalismi

”Goottilainen naturalismi” on ensinnäkin sukua paremmin tunnetulle termille ”maaginen realismi”, jolla viitataan etenkin Latinalaisen Amerikan kirjailijoihin kuten Gabriel Garcia Marquezin tai Isabel Allendeen, toisinaan myös vaikkapa eurooppalaisiin Michel Tournieriin ja Günter Grassiin. Kaikkien näiden töissä yhdistyvät toisaalta realistinen maailmankuvaus, toisaalta fantastiset, arki-realismia rikkovat piirteet. Myös Saisio, Stenberg ja Idström kuvaavat maailmaa, joka on perustaltaan realistinen. *Betoniyön* kuvaama kaupunki on tunnistettavissa Helsingiksi, *Paratiisin vankien* maaseudun multa on todellista, *Veljeni Sebastianin* kuvaama koulukiusaaminen on todenmakuista. Mutta kaikissa romaaneissa on maagisen realismin tapaan myös perinteisen realismin ylittäviä elementtejä – unia, fantasioita, myyttisyyttä.

Mutta ”maaginen realismi” on ehkä turhan väljä termi kuvaamaan romaaneita. Tarkempaankin voi pystyä. Romaanit ensinnäkin tuntuvat mässäilevän inhoa herättävillä realistisilla yksityiskohdilla tavalla, joka usein on liitetty nimenomaan naturalismiin. Maagisuutta enemmän romaaneita taas tuntuisi yhdistävän tietty goottilai-

suus, mitä termiä Irma Perttula onkin käyttänyt *Veljeni Sebastian* -romaanin yhteydessä.² Goottilaisuus sallii horjumisen realismin ja yliluonnollisen välillä, mutta silmiinpistävän ”maagisten” fantasiaelementtien sijasta se johdattaa lukijat usein hienovaraisemmin uniin, hulluuden ja kuoleman alueelle, missä niin toden ja kuvitellun kuin proosan ja runouden rajat kyseenalaistuvat. Tapahtumat eivät ole puhtaan fantasian tapaan selkeän yliluonnollisia, vaan kuuluvat pikemminkin siihen kategoriaan, jota Tzvetan Todorov (1970) romanttisen gotiikan klassikoihin viitaten kutsui nimellä *fantastique*: ne häilyvät realistisen ja yliluonnollisen välissä ja jättävät usein lukijan tehtäväksi päättää, uskoako luonnolliseen vai yliluonnolliseen selitykseen.

”Goottilainen naturalismi” voi käsitteenä tuntua paradoksilta. Gotiikka kirjallisuuden tyyliä liitetään yleensä romantiikan ajan kirjallisuuteen, haamuihin, rauniolinnoihin ja synkkiin metsiin. Naturalismi taas mielletään realismin perilliseksi, eräänlaiseksi romaanin maailmassa suoritettavaksi laboratoriokekeeksi, jossa tietty yhteiskunnallinen ympäristö ja tietty biologinen perimä tuottavat vääjäämättä tietyn elämäntilanteen. Mutta käytännössä vuosisadan vaihteen naturalismin kirjailijat veivät usein kiinnostuksensa elämän groteskeihin ja makaabereihin yksityiskohtiin paljon pidemmälle kuin pelkkä toden vaatimus olisi edellyttänyt, lähelle gotiikan kauhuefektejä. Hyvä esimerkki tästä on suomalaisen naturalismin klassikko, Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* (1922), joka kaikessa yhteiskunnallisessa realismissaan on myös romanttisen gotiikan klassikon Victor Hugon *Notre Damen kellonsoittajan* (1831) toisinto. Sen loppukuvaa hirttäytyneitä rampaa keinuttavista leikkivästä lapsista voidaan pitää malliesimerkkinä goottilaisen naturalismin groteskeista kauhuefekteistä.

Ja vielä kenties henkilökohtaisempi ja mielivaltaisempi assosiaatio: kuvaamani romaanit ovat ennen kaikkea *kauniita*, omalla synkällä ja groteskilla tavallaan, hieman kuin 1980-luvulla kuunteleman, goottilaiseksi kutsuttu rockmusiikki oli.

Saision *Betoniyo* ja tiedostavan sukupolven kuolema

Pirkko Saision *Betoniyo* kertoo teini-ikäisestä Simo-pojasta, joka asuu äitinsä ja täysi-ikäisen isoveljensä Ilkan kanssa jossain betonisen lähiön ahtaassa asunnossa. Isästä ei puhuta mitään, miehen mallia Simo etsii selvästi Ilkasta. Oma identiteetti on kateissa, Simo katsoo peiliin mutta ei tunnista itseään. On nahkea loppukeksän helle. Ilkkaa odottaa viikonlopun jälkeen kymmenen kuukauden vankilatuomio. Simo näkee unta:

Urut pauhasivat.

Juna huojui sillalle. Sitten silta sortui. Taivaan katto vuoti sulaa metallia. Juna painui mereen hitaasti. Simo katsoi sitä kaukaa.

Urut päästivät pitkäväteistä ääntä.

Simo vajosi omassa vaunussaan pohjaan. Pohjassa ei voinut hengittää. Pimeää. Mutaa. Ruohoja, jotka kiertyivät ranteisiin. Tukehtumaisillaan alkoi Simo ponnistaa pintaan, kohti valvetta. (B, 7.)

Alun unikohtausta voi pitää romaanin avainkuvana. Herättyään Simo ajattelee sitä hetken enneunena: ”tänään tapahtuu jotain kamalaa”. Simo yrittää pihalla kertoa unestaan ystävälleen Jusalle, mutta kaverusten dialogi koostuu enimmäkseen yksittäisistä sanoista tai äännähdyksistä. Ei niillä kovin syvällisiä viestejä kommunikoida. Avainkuva toistuu useaan otteeseen romaanissa. Linnanmäellä Simo istuu humalaisena vuoristoradassa ja kokee junan syöksymisen tyhjään pimeyteen. Myös Ilkan humalainen torkahdus kerrotaan samoilla kuvilla, veden alla makaavilla junilla, vihreänharmaalla valolla, tukahtumisen tunteella.

Äidin lähdettyä juhlimaan vie Ilkka Simon kaupungille. Kapakassa Ilkka avautuu Simolle omasta nihilistisestä pikkurikollisen elämänfilosofiastaan. Kehenkään ei pidä luottaa paitsi itseensä. Mihinään ei pidä sitoutua. Vahva voi olla vain silloin, kun ei ole mitään menetettävää. Jos ei toivo mitään, ei pelkää mitään.

Mutta Ilkan elämänfilosofialla on syvemmätkin juuret. Hän tunnustaa lukeneensa ”yhtä ja toista”, miettineensä maailman asioita, tutkineensa ennustuksia. Illan edetessä Ilkka alkaa silmät ”mustina hehkuen” kertomaan Simolle, kuinka maapallo tulee hajoamaan

avaruuteen ja kuinka ihmisen jälkeen eloon jäävät vain skorpionit. Niin kertovat vanhat ennustukset, ja niin sanovat tiedemiehet, joiden mukaan juuri skorpionit kestää parhaiten atomisäteilyä ja kuumuutta.

Ajattele ku skorpionit valtaa ihmisten talot ja autot ja kaikki, Ilkka sanoi. – Sitte ku neutronipommi on pistäny ihmiskunnan sileeks. Joka paikassa isoja, lihavia skorpioneja, jotka syö ihmisten lihaa. Nehän tykkää kaikesta mädästä. Ne kasvaa ja lihoo ja täyttää maan. Ne ajaa hissillä ja juo viinaa ja makaa verkkokeinuissa. Ja sit niil on ohjelmaa. Ne pitää kilpailuja siitä, kuka eniten syö ihmisen raatoja. (B, 69.)

Ilkka täydentää visionsa ennustamalla, että kun skorpionit ovat tarpeekseen mässäilleet, ne kyllästyvät kaikkeen ja tekevät itsemurhan pistämällä itseään niskaan. Jossain vaiheessa humalainen Ilkka ajautuu erilleen, alamaailman tuttujensa seuraan. Omakotitalon juhlissa soi kuorolaulu, ”Gloria”. Myöhemmin, saunassa, hän kuulettua itsestään viimeisenkin inhimillisyyden nöyryyttämällä entistä rakastettuaan Marjattaa, jonka on hetkeä aiemmin nähnyt peuhamassa kahden miehen kanssa vintillä.

Simo taas palaa kotiinsa, mutta löytää äitinsä miesystävän kanssa ja pakenee pihalle. Siellä häntä tulee puhuttelemaan ”naapuritalon hintti”, pitkätukkainen, sivistynyt, ei enää niin nuori mies. Tämä kutsuu Simon kotiinsa, tarjoaa viiniä, puhuu kuinka hän itse on kuulunut ”tiedostamisen sukupolveen” ja haluaa tietää, mitä nuoret ajattelevat. Simo toistaa Ilkalta kuulemansa tarinan skorpioneista. Jossain vaiheessa mies sanoo haluavansa maalata Simon, tulee liian lähelle ja Simo lyö, mies kaatuu, Simo potkii, mies jää makaamaan verilammikkoon. Simo lähtee harhaiselle karkumatkalle. Palattuaan aamulla hän etsii tukea veljeltään, joka krapulaisena vain pilkkaa poikaa. Simo matkaa meren rannalle ja romaani palaa alkuunsa:

Simo ui.

Vesi on lämmintä ja öljyistä. Se on upottavaa kuin uni.

Meren yllä vuotaa taivaan katto sulaa metallia.

[...]

Simo vajoaa. Korvissa soivat pitkäveteiset urut. Pohjassa ei voi hengittää. Pimeää, mutaa. Ruohoja, jotka kiertyvät ranteisiin. (B, 171.)

”Naapurirapun hintin” mukana romaanissa surmataaan kokonainen sukupolvi, Saision oma. Nuori Pirkko Saisio kuului samaan ”tiedostamisen sukupolveen”, marssi maailmanrauhan puolesta, oli teatterikoulussa taistolaisten rintamassa, tunnisti oman homoseksuaalisuutensa ja etsi selitystä olemassaololleen taiteensa kautta.

Kirjailijana Saisio oli 1970-luvulla vahvasti yhteiskunnallisen realismin edustaja. Esikoisromaanin *Elämänmeno*a kuvasi työläisperheen arkea Kalliossa tavalla, jota myöhemmin ”keittiörealismiksi” kutsuttiin. Myös vähemmälle huomiolle jääneet *Sisarukset* (1976) ja *Kadonnut aurinko* (1979) jatkoivat samaa arjen lähellä pysyttelevää realistista kerrontaa.

Betoniyö merkitsi dramaattista käännettä Saision uralla. Työväenluokkainen keittiörealismi on tavallaan entistäkin pidemmälle vietyä: tiskit haisevat, kaljat kilisevät, tupakat tumpataan juomala-seihin. Mutta kerrontaa leimaavat vahvasti myös realismin toiselle puolelle kurkottavat elementit: synkän surrealistiset unet, humalaiset harha-aistimukset ja groteskit tulevaisuudenvisiot. Lyhyet lauseet ja aistivoimainen kuvasto tuovat proosan toisinaan lähelle runoutta – pyrkimys, joka näkyy vahvana Saision myöhemmässäkin tuotannossa.

Musiikilla on oma roolinsa romaanissa. Urkujen ”pitkäveteinen ääni” säestää kuvia hukkumisesta. Ilkan humalaista juhlaakohtausta, kun hän näkee Marjatan, taas säestää laulu ”Gloria”.³

Determinismiä ja klaustrofobiaa

Naturalismia leimasi determinismi, kohtalonusko, jota perusteltiin toisinaan paitsi evoluution laeilla myös termodynamiikan toisella lailla: kaikissa suljetuissa systeemeissä entropian eli epäjärjestyksen määrä lisääntyy vääjäämättä (Rossi 2009, 20–22). Niinpä naturalismikin, gotiikan tapaan, usein keskittyy pieniin yhteisöihin, jotka rappeutuvat sisältäpäin, tuhoutuvat väistämättä omaan sulkeutuneisuuteensa. Taustalla on usein yhteiskunnallista epäoikeudenmu-

kaisuutta: jokin on eristänyt pieniyhteisön muusta yhteiskunnasta, mutta tätä jotakin ei välttämättä teoksen sisällä analysoida.

Pimeyteen syöksyvä juna on Saision visiossa determinismin äärimmilleen viety kuva. Simo ei mahda mitään kohtalolleen, joka on kirjoitettu jo ensimmäisten sivujen unijaksossa. Eikä ihmiskunta mahda mitään kohtalolleen, Ilkan puheissa ydintuho lähestyy väijäämättä. Evoluution laki jatkuu vielä ydintuhon jälkeenkin: skorpionit paitsi mässäilevät ihmisen lihalla myös rakentavat uudelleen ihmismäisen yhteiskunnan kaikkine ihmisten synteineen, kunnes lopulta tuhoavat itsensä. Determinismiä korostaa romaanin kehämäinen rakenne, alun enneuni, joka lopussa toteutuu.

Saision 1970-luvun romaaneissa perheyhteisö on pieni, mutta realismin perinnön mukaisesti se on osa laajempaa yhteiskuntaa ja sen lainalaisuuksia. Yhteiskunnassa on eri luokkiin kuuluvia ihmisiä, työpaikkoja, instituutioita. Se on avoin, etäälle jatkuva tila.⁴ *Betoniyötä* taas leimaa klaustrofobinen tunnelma. Asunnon verhot pidetään suljettuna, kapakoiden tupakansavu estää näkyvyyden, junan vaunusta ei pääse pois. Ilkka tietää joutuvansa vankilaan, Simo ja Ilkka molemmat näkevät unta hukkumisesta.

Betoniyötä voi lukea Marxinsa lukeneen kirjailijan laatimana luokan kuvauksena, syrjäytymisen analyysinä. Yksinhuoltajaäidin pojat eivät selvästikään ole saaneet tarvitsemiaan aineellisia tai henkisiä eväitä elämälleen. Äiti häpeää perheen köyhyyttä niin, että pitää verhot kiinni ja uskottelee naapureille olevansa Rhodoksella. Ilkka kokee olevansa poliisin ja vankeinhoitolaitoksen vainoama. Simon ja ”naapuritalon hintin” välinen kohtaaminen on myös yhteiskuntaluokkien törmäys – vaikkei mihinkään omistavaan luokkaan kuulukaan, mies kuitenkin on hyvässä ammatissa, matkustelee ulkomailla, harrastaa taidetta, on monipuolisesti sivistynyt. Hänen ja Simon välillä on syvä henkinen kuilu, ja yritys ylittää sitä johtaa katastrofiin.

Mutta toisaalta *Betoniyön* raja-alue on, naturalismin tapaan, niin tiukka, ettei mitään laajoja yhteiskunnallisia lainalaisuuksia voi siitä suoraan lukea. Lukija ei saa tietoa siitä, mikä on perheen köyhyyden tausta. Köyhyys on kohtalo, poikien elämänpiiri rajautuu beto-

nipihoihin ja pikkurikoksiin, muuta maailmaa näiden ulkopuolella ei ole olemassa. Yhteiskunnan sijaan etualalle nousee perheen ahdas mikrokosmos, Simon mustasukkainen ja seksuaalisväritteinen suhde äitiinsä ja henkinen riippuvuusuhde veljeensä. Naapuritalon mies on ikkuna toiseen todellisuuteen, joka herättää paitsi uteliaisuutta myös pelkoa.

Parhaiten 1980-luvun alun ajankuva – etenkin tuona aikana henkistä ilmapiiriä varjostanut ydinsodan pelko – on läsnä Ilkan visioissa maailmanlopusta. Siihen viittaavat myös romaanin alussa ja lopussa oleva kuva ”sulaa metallia” vuotavasta taivaasta sekä monet kuvat yövalaistuksessaan kuin palavalta näyttävästä kaupungista.

Stenbergin *Paratiisin vangit* – pohjoisen gotiikan mytologioita

Eira Stenbergin *Paratiisin vangit* vuodelta 1984 on ensi näkemältä monella tapaa erilainen kuin Saision *Betoniyö*. Se sijoittuu maaseudulle, siinä on niukkasanaisten ulkoisen kerronnan sijasta suulas henkilökertoja, arkirealismia painuu taka-alalle ylitsepursuavan myyttisen kuvaston tieltä. Mutta on selviä yhteisiäkin piirteitä. Molemmissa huomio kiinnittyy sisarusten suhteeseen, *Betoniyössä* veljesten, *Paratiisin vangeissa* siskojen. Molemmissa päähenkilö yrittää päästä sisaruksensa paikalle, elää sisaruksensa elämää. Isä on poissa, suhde äitiin on erotisoitunut.

Jos termiä ”goottilainen naturalismi” haluaisi tähän romaaniin soveltaa, voisi kenties leikitellä termillä *southern gothic*, jolla on usein viitattu esimerkiksi William Faulknerin tai vaikkapa Toni Morrisonin kerrontaan.⁵ Ehkä *Paratiisin vangit* edustaakin suuntauksen serkkua, pohjoista gotiikkaa. Niin syvän etelän kuin syrjäisen pohjoisen suljetuissa kyläyhteisöissä perhesuhteet perustuvat väkivallalle, toisinaan inestillekin, ja kuolema on aina läsnä. Myytit, sadut ja unet tunkeutuvat arkitodellisuuteen, vääristävät sen houereiksi kuviksi.

”Minun nimeni on Sisko. Ei se ole ihmisen nimi. Se on nimi suhteelle.” (PV, 5.) Näin esittelee kertoja itsensä. Siskon sisko on Anna, sisaruksista se kauniimpi ja lahjakkaampi. Perheeseen kuuluu myös veli, jonka nimi on Veli. Anna on halunnut taiteilijaksi, mutta ura kaupungissa on kariutunut ja hän on palannut kotiinsa äidin luo. Sisko taas on jäänyt kaupunkiin, äidinkielen opettajaksi. Eräänä päivänä Sisko saa äidiltään kutsun tulla kotiin: Anna on kadonnut. Sisko tuleeikin, mutta ei aluksi löydä ketään. Pihapiiriin kuuluvan kanalan takahuoneesta hän löytää Annan ateljeen ja sieltä taulun:

Taulusta tuijotti ilmielävä Anna, jonka pään ympärillä luki sädekehän tavoin Homo Angelicus. Kesti hetken enne kuin tajusin, että nenän tilalla oli nokka ja kiharaiset hiukset itse asiassa höyheniä. Kaula kohosi valkeana höyhenpeitteisestä rinnasta ja olkapäiden takana aukenivat täplikkäät siivet. Vartalo oli kokonaan höyhenten peitossa. Koko olento oli niin saumaton naisen ja linnun yhteensulautuma, että oli vaikea sanoa kumpaa se enemmän muistutti. Olisin pitänyt sitä jonakin myyttisenä jumalolentona, ellei se niin täydellisesti olisi ollut Annan näköinen. (PV, 20–21.)

Tätä voi pitää *Paratiisin vankien* avainkuvana: naisen ja linnun risteytyys, ihmisenkeli. Lintukuvasto toistuu läpi romaanin, toisinaan unina ja fantasiaoina, toisinaan humoristisina yksityiskohtina: höyhenet lentävät tyynyistä, iho on kananlihalla, ruuaksi on vain muna... Maailman mytologioita tuntevat moniakin lintunaisia: antiikin seireenit ja harpyijat; venäläisen kansanperinteen Sirin, Alkonost ja Gamayun; filippiiniläisen kansanperinteen Ekek ja niin edelleen. Näistä tunnetuimmat, seireenit, olivat antiikin aikana paitsi merimiehiä laulullaan houkuttelevia kannibaaleja myös eräänlaisia kuoleman enkeleitä, Muusain maanalaisia vastineita – ja, mikä herätti hämmennystä jo antiikin aikana, Platonin *Valtiossa* esitetyssä kosmisessa visiossa taivaallisia sfäärejä kiertäviä harmonian synnyttäjiä (Lermant-Parès 1988, 1290).

Sisko löytää talosta Annan, mutta ei äitiään. Annan puheet ovat sekavia – hän kertoo, kuinka hän on elänyt kuorensa sisällä kuin kananpoika munassa, kuinka häneltä on nypitty siivet mutta kuinka hän nousee vielä lentoon. Vähitellen puheista paljastuu kuitenkin

Siskolle lapsuuden muistoja julmasta ja astmaattisesta äidistä sekä isästä, jolla oli suhde paikalliseen kuvaamataidon opettajaan. Anna on todistanut vanhempiensa seksiä, Sisko taas isänsä salasuhdetta.

Jonkun ajan kuluttua Anna kertoo Siskolle pitkän, houreisen tarinan, josta Sisko toteaa seuraavaa: ”En tiedä oliko se mitä kuulin totuus. Ainakaan se ei ollut valhetta. Mutta en pystynyt sijoittamaan sitä siihen kuvaan todellisuudesta, joka minulla oli. Luultavasti se johtui intohimojeni yksinkertaisuudesta.” (PV, 50.) Vaikka jatkossa kuultavan tarinan voisi helposti kuitata vain psykoottisena houreena, ei Sisko tahdo kutsua sitä valheeksikaan. Samalla hän paljastaa, että kaikessa rationaalisuudessaan Sisko häpeää oimien intohimojensa yksinkertaisuutta ja kadehtii Annan kykyä sukeltaa mytologian syvyyksiin, kuin tällä olisi pääsy syvällisempiin to- tuuksiin kuin hänellä itsellään.

Tarinassa Anna tapaa ensin kaksi tyttöä, joista toinen muistuttaa veden haltiaa, toinen seireeniä. Pian tytöt kuitenkin pakenevat kolmea paholaista.

– No mitä pikkuinen, yksi sanoi. – Tiedätkö miksi likat lähtee meiltä aina karkuun?

Kaikki kolme rämähtivät nauruun.

– Siksi että se jota me nussitaan, tulee kaksineuvoiseksi. (PV, 51.)

Paholainen vakuuttaa, että näin Annasta tulee täydellinen, että ilman käärmettä hän ei opi tuntemaan paratiisia. Paholainen yhtyy Annaan, ja tämä kokee pelon ja kivun jälkeen ennen kokematon- ta nautintoa, tuntee palavansa ja kohoavansa siivilleen kuin Feeniks-lintu. Tämän jälkeen Anna kohtaa uudelleen seireenin- hahmoisen tytön ja kamppailee tämän kanssa, kunnes nyt, paholaisen lupauksen mukaan kaksineuvoisena, tunkeutuu tähän käärmemäisellä peniksellä:

Tunsin miten käärme kiemurteli jalkojeni välissä. Painoin sen hitaasti hänen reikänsä vasten ja vitkalleen se eteni pimeään käytävään, jonka seinät väistyivät aaltoillen. Mikä kuuma ja suloinen tunne. Villisti sykkivä luola, joka läpähti kuin ympärille sulkeutuva sydän. Minä olen minä, ajattelin sumuisesti ja otin suuhuni matalana kumpareena lepäävän rinnan. Valtava hellyys ja onni tulvahtivat minuun, minulla oli tun-

ne että olin kokenut tämän kaiken joskus kauan sitten. Ja kun katsoin olennon kasvoihin, näin miten nokka liukui kasvojen sisään ja niiden tilalla olivat jotenkin tutut ihmiskasvat. (PV, 54.)

Kenen kasvat Anna näkee? Hän ei kerro suoraan, mutta kenties viittaus siihen, kuinka hän on ”kokenut tämän kaiken joskus kauan sitten” vihjaa siihen, että houreisessa näyssään Anna kohtaa lopulta äitinsä, että fantasiassaan hän yhtyy hermafrodiittina omaan äitiinsä.

Isästä ei tässäköön romaanissa paljoa puhuta. Romaanin tapahtuma-aikana jo kuollut isä on aikanaan mielellään väistynyt sivuun ja jättänyt perheen hallinnan äidille, joka ainakin Siskon muistossa on ollut väkivaltainen tyranni ja esimerkiksi sitonut ja hakannut nelivuotiasta poikaansa. Äiti on Hannun ja Kertun piparkakuntuoksuinen noita, Baba Jagan⁶ kananjalkatalon henki, seireeni ja paholainen, astmaattinen despootti, mutta myös se, jonka suosioista tyttäret kaikesta huolimatta kilpailevat.

Anna näyttää Siskolle, miten on käynyt hautausmaalta varastamassa isänsä uurnan ja kaataa tämän tuhkan kompostiin. Jossain vaiheessa poliisit tulevat paikalle äidin kanssa, kanala syttyy tulleen, ilmeisesti äidin myötävaikutuksella. Kanalan mukana palavat kaikki Annan viimeisten vuosien aikana tekemät maalaukset. Anna vie äidään mielisairaalaan. Sisko jää asumaan äitinsä kanssa. Anna käy pariin otteeseen vielä lomilla kotonaan, mutta eräänä yönä hän polttaa isänsä entisen rakastajan talon, yrittää nousta katolta lentoon, tippuu maahan ja joutuu lopullisesti laitokseen.

Annan houreiset näyt muodostavat romaanin rinnakkaistodellisuuden, myyttien ja fantasian maailman. Romaani on ladattu täyteen toisiinsa kietoutuvia länsimaisen kulttuurin satuja, myyttejä ja arkkityyppejä. Kuten Riitta Jytälä (2014) väitöskirjassaan Stenbergin romaanituotannosta on todennut, teoksessa toistuvat edellä mainittujen lisäksi muun muassa sadut Hannusta ja Kertusta piparkakkutalossa sekä Baba Jagasta luista kyhätyssä talossaan, mutta myös Raamatun paratiisi-myytti, kreikkalaiset myytit Oidipuksesta ja Hermafrodituksesta ja suomalaisen kansanperinteen tarut vete-

hisestä. Anna näyttäytyy vapahtajana, eräänlaisena Kristana, naispuolisena Kristuksena.

Romaanin lopussa todellisuus näyttää voittavan, Sisko on lopullisesti syrjäyttänyt lapsuudenkodissaan Annan. Mutta Sisko on ominut myös jotain Annan sisäisestä mielenmaailmasta ja tunnustaa romaanin lopussa kaipaavansa Homo Angelicusta:

Tuhon enkeli puuttui ja sen mukana kaikki.

Sinä hetkenä uskoin välähdyksenä tajuavani raiskaajan tunteet.

Tiedän mitä useimmat tästä ajattelisivat: luonnottomia tunteita. Minä annan pitkät spekulaatioille luonnollisesta ja luonnottomasta. Sitä paitsi todellisuus on harvoin ylevä. Tiedän että Annan enkelipeito on todellinen, eikä se helposti antaudu kuvattavaksi. Mieli on samaa peili, mutta joskus otollisessa valaistuksessa siihen voivat eksyä oudot ja peloittavat kasvat.

Se oli minun sielulintuni, ja ehkä on hyvä, että olin saanut sen nähdä. Typerys se, joka sulkee siltä silmänsä. (PV, 123.)

Stenbergin luomat, maailman myyttiperinteestä ammentavat näyt ovat kieltämättä rationaaliselle tajunnallemme outoja ja pelottavia. Mutta ehkä olisimme kuitenkin, kuten Sisko antaa ymmärtää, typeryksiä, jos sulkisimme niiltä silmämme.

Idströmin *Veljeni Sebastian* ja julma lapsuus

Annika Idströmin romaanissa *Veljeni Sebastian* on ainakin yksi huomiota herättävä yksityiskohta, jota on vaikea lukea muuna kuin intertekstuaalisena viitteenä Stenbergin vuotta aiemmin julkaistuun *Paratiisin vangit* -romaaniiin: Antti näkee, kuinka Sebastian tappaa ja nylkee kyykäärmeitä (VS 141–142). Kohtaus tuo, kaikessa freudilaisuudessaan, eittämättä mieleen sen, kun *Paratiisin vangeissa* Anna kertoo Siskolle muistavansa tämän aikanaan tappaneen ja nylkeneen käärmeen (PV, 59).

Idströmin romaanin Antti on kääpiökasvuinen mutta yliälykäs poika, joka asuu kahden äitinsä kanssa jossain oletettavasti Itä-Helsingin lähiössä. Isää ei mainita kertaakaan. Antti vahtii mustasukkaisesti äitiään, kunnes Mika-niminen mies tulee perheeseen. Sil-

loin tällöin Antin tarinaan ilmestyy Sebastian. Tämä on Antin ikätoveri, mutta monin verroin kauniimpi ja suositumpi. Toisaalta Sebastian ilmestyy ja katoaa Antin elämään kuin kangastus, ja lopulta lukija alkaa epäillä tämän olevan vain Antin mielikuvitusta, hahmo johon Antti projisoi omia haaveitaan ja halujaan.

Paratiisin vankien tapaan *Veljeni Sebastian* on poikkeuksellisen vahvasti aiemmille teksteille rakennettu romaani, kirjallisuudentutkimuksen termein ilmaistuna intertekstuaalinen palimpsesti.⁷ Kuten Irma Perttula (2010) väitöskirjassaan suomalaisesta groteskista on todennut, kirjan tärkein pohjateksti on Günter Grassin *Peltirumpu*, josta muutama vuosi aiemmin oli ilmestynyt Volker Schlöndorffin ohjaama suurta huomiota saanut elokuva. Kuten Grassin romaanin Oskar, myös romaanin Antti on fyysisesti huomiota herättävän pieni ja sairaalloinen, mutta älyllisesti ikäisiään huomattavasti kehittyneempi. Antti osaa omasta mielestään myös, Oskarin tapaan, särkeä etäältä lasia. Siinä missä Oskar särkee lasia kirkumisellaan, pystyy Antti tekemään sen pelkän ajatuksensa voimalla.

Molemmat teokset rakentuvat epäluotettavan kertojan varaan. Oskar ja Antti raportoivat elämästään pikkuvanhalla tyyllillään, mutta lukijalla on lopulta vähän keinoja selvittää, kuinka paljon kerrotusta on tarinan maailmassa totta ja kuinka paljon vain kertojan fantasiaa. Taustalta erottuu liiankin konkreettinen todellisuus: *Peltirummussa* Natsi-Saksan nousu, *Veljeni Sebastianissa* yksinäisen lähiölapsen kohtalo. Kumpikin kertoja kuitenkin luo selvästi omaa mytologiaansa, tekee omalla tavallaan loogisia mutta vallitsevasta todellisuudentulkinnasta poikkeavia johtopäätöksiä. Molempien kohtalo on selvästi heitä isompien voimien käsissä, mutta omalla kerronnallaan he pyrkivät tekemään itsestään oman elämänsä subjekteja. Oskar ”päättää” olla kasvamatta, Antti ”päättää” turuttaa tunteensa:

Kuvani elämästä ei ollut synkkä, se ei ollut mitään. Elämä on vain elämä. En itkenyt kohtaloani, en katkerasti syyttänyt ketään kaikkein vähiten äitiäni Kaarinaa tai Isää Jumalaa. Lakkasin kahlaamasta siinä tunnevellissä missä ihmiset viettävät suurimman osan elämästään,

ilossa, surussa, onnessa, epätoivossa, rakkaudessa, vihassa. Minun elämäni vain on, miten se on, oli minusta samantekevää.

Näin olin vapaa. En ollut uhri enkä jäänyt tappiolle. Olin kaukonäköinen ja osasin pitää varani. (VS, 40.)

Monessa tilanteessa Antti antaa kuvan, että hän hallitsee tilanteen, osaa manipuloida ympäristöään. Usein tämä on kuitenkin harhaa. Hän kuvittelee, että on itse ystäväystynyt vanhempaan mieheen Mikaan ja kutsuu tämän joulua viettämään, vaikka tosiasiallisesti Mika on puhutellut Anttia vain, koska hänellä on jo suhde tämän äitiin Kaarinaan.

Romaanissa on monia groteskin väkivaltaisia kohtauksia. Mikasta paljastuu epästabiili, arvaamaton ja sadistinenkin puolensa, kun hän kiusaa niin Anttia kuin tämän äitiä.

Mika oli kalpea, hänen päänsä säräsi. Saatanan lehmä, hän huusi ontolla äänellä. Kuka sinun käski poistua? Istu! Istu jumalauta!

Kaarina tuli viereeni sohvalle ja puristi kätensä nyrkkiin.

– Siinä on kaksi hullua, voi hyvä Jumala jos te vain voisitte nähdä miltä te näytätte. Äiti ja poika, paita ja perse, emähuora äpärensä kanssa, kaksi seinähullua idioottia ja teidän kanssanne minun täytyy elää, teille uhrata aikaani ja mitä saan palkaksi? Minulle nauretaan, minua pidetään pilkkana!

Hän nousi kiivaasti. Tuoli kaatui kumoon.

– Mika... Kaarina nousi. Mika työnsi hänet takaisin istumaan.

– Minä sanon koska sinä nostat takapuolesi tuon puolisoikean kuolaavan kääpiön vierestä, minä sanon koska sinä tarjoat vittuasi ja kenelle sillä sitähan sinä levität vaikka kenen edessä, nussit omaa poikaasi kun minä en ole täällä. (VS, 114.)

Pian sanallinen väkivalta kumuloituu fyysiseksi, Mika pahoinpittelee Kaarinan sairaalakuntoon. Kaarina antaa anteeksi, kuten naiset liian usein tekevät. Piinalliset perheväkivaltakohtaukset tuovat mieleen vaikkapa Maria Jotunin *Huojuvan talon* (1963), tai jos 1980-luvun alun kirjallisuudesta puhutaan, Lars Norénin näytelmät. Viaton ei kuitenkaan ole Anttikan – vaikka hän sanoo vihaavansa väkivaltaa, hän tuntee outoa nautintoa, kun hänen koulutoveriaan hakataan koulun vessassa.

Lukija saa toisenkin näkökulman tarinaan, kun Antti kertoo löytäneensä Kaarina-äidin kirjoittaman käsikirjoituksen. Siinä kerrotaan Kaarinan alter egosta, ”Annelista”: tämän masennuksesta, eroottisista haaveista ja poikaansa kohdistuvista väkivaltaisista fantasioista. Antti sanoo tekstin olleen osa ”marraskuussa” julkaistua romaania – kun romaanin lopussa Kaarina kuolee kesällä, tämä tarkoittaisi romaanin tulleen ulos postuumisti. Asetelma luo romaanin metatekstuaalista ironiaa: kenties romaani, jota luemme, on itse asiassa se sama romaani, jota Kaarinan kuvataan kirjoittavan? Kirjoittaminen on myös kilpailun alue: Mika ja Kaarina molemmat haaveilevat kirjailijan urasta.

Teoksen nimi on sitaatti Katri Valan runosta ”Tavoittamaton”.⁸ Valan runon voi tulkita muistoksi esimerkiksi poliisien tai sotilaiden yöllä tekemästä ratsiasta. Muistoja öisistä heräämisistä ja äidin valituksista on myös Idströmin romaanissa, samoin öisen väkivallan uhkaa. Nimi Sebastian mainitaan Valan säkeissä: ”Seisoit kuolemantyyneä, / veljeni Sebastian. / Kirjani singottuina lattialle, / nukkeni lävistetyin ruumiin.” Kenties sotilaat ovat tutkineet nukkea – joka tapauksessa lävistetty ruumis yhdessä nimen Sebastianin kanssa tuo mieleen kristityn marttyyriin, pyhän Sebastianin, joka kuvataan usein kauniiksi, nuolten lävistämäksi nuorukaiseksi. Ja runo viittaa myös puhujan eräänlaiseen iättömyyteen – Anttikaan ei Idströmin romaanissa oikeastaan ole lapsi eikä vanhus.

Toinen teos, johon teoksen nimen voi ajatella viittaavan, on Astrid Lindgrenin *Veljeni Leijonamieli* (1973). Lindgrenin kuvaamassa veljesparissa on paljon samaa kuin Saision *Betoniyön* Simossa ja Ilkassa: nuori poika, Korppu, ihailee varauksettomasti isoveljeään ja haluaisi seurata tätä (tai, kuten Stenbergillä, Sisko haluaisi tulla Annaksi Annan paikalle). Idströmin kuvaama Sebastian ei ole biologinen veli Antille, mutta on vähintään yhtä suuri ihailun kohde: kaunis, terve, satumaisen pystyvä siinä missä Antti on (Korpun tapaan) pieni, ruma ja sairas. Nimi Sebastian ja hahmoon *liitetyt* pyhimysmäiset piirteet vievät ajatukset, kuten Valalla, pyhään Sebastianiin, joka on usein mielletty homoseksuaalien suojeluspyhimykseksi.⁹

Kohtuahdistus ja mimeettinen halu

Kaikissa kolmessa romaanissa käsitellään ahdasta perhettä, jossa isä loistaa poissaolollaan. Ja on kuin isän ja isän lain puuttuminen vapauttaisi romaanien mielikuvituksen, saisi kerronnan syöksymään estoitta tajunnan alla piilevään aluskasvillisuuteen, myyttisten, seksuaalisten ja väkivaltaisten fantasioiden julmaan paratiisiin. Kerronnan vapautumista ”isän laista” on esimerkiksi ranskalainen filosofi Julia Kristeva (1974) kutsunut kielen ”semioottiseksi” tasoksi – kielen synnyn kohtumaiseksi tilaksi (*chora*), missä ”fallinen” rationaliteetti ei enää (tai vielä) pääse hallitsemaan kirjoitusta.¹⁰

Kaikki romaanit myös kehittävät eteenpäin sitä Freudin teoretoimaa oidipaalista kuviota, jossa isän poissaolo mahdollistaa ainakin fantasian tasolla lapsen eroottisen suhteen äitiin – kaikissa kolmessa romaanissa äidin ja lapsen suhde kuvataan seksuaalisen jännitteen läpäisemänä, ja esimerkiksi äidin riisuminen ja pukeminen lastensa nähden toistuu kohtauksena kaikissa kolmessa romaanissa. Kaikissa kolmessa romaanissa lapsi on myös kiihkeän ja omistavan mustasukkainen äidistään.

Äidin ruumis on kuitenkin myös ahdistava. Kaikkien romaanien ahdas, suljettu tila, mistä ”goottilaisen naturalismin” käsitettä esitellessäni jo mainitsin, on eräässä mielessä äidillisen kohdun kuva. *Betoniyön* kuvaama kaupunki on eräässä mielessä ”betonikohtu”, josta Simo rimpuilee ulos, ja ainakin Stenbergillä ja Idströmillä toistuvat lentämisen fantasiat¹¹ ovat ymmärrettävissä haluna päästä ulos kohdusta, ulos äidillisen vallan tukahduttavasta piiristä, joka on paitsi elämän myös kuoleman synnyttäjä. Kuten Stenbergin Sisko muistelee:

Kuvittelin, että hänen sisällään rehotti salainen puutarha, villi ja hedelmällinen, ja siellä halusin vaeltaa. Kun murrosikäisenä katselin hänen ikään kuin maidontäyttämää ruumistaan, minut valtasi kiusallinen tietoisuus siitä, että olin syntynyt siitä. Me kaikki kolme, minä, Anna ja Veli olimme kasvaneet tuossa hedelmällisessä maljassa. Kolme kerää tiukkaa elämänlankaa, joka oli alkanut kutoutua ihmisruumiiksi. Elämä itse istui hänen lihansa arvoituksellisessa pimennossa ja kutoi ku-

tomistaan. Mutta siellä vaani myös kuolema saksineen, ja me jouduimme seuraamaan niiden yhteenottoja. (PV, 58)

Ehkä Stenbergin romaanin nimen voi tulkita ajatukseksi siitä, että niin kauan kuin olemme äidistä syntyneitä, olemme myös paratiisin vankeja.

Kaikki kolme romaania käsittelevät myös veljeyttä tai sisaruutta (vaikka *Veljeni Sebastian* -romaanissa veljeys onkin vain henkinen), varsin illuusiottomalla tavalla sitäkin. Kuten Stenbergin Sisko toteaa heti romaanin aluksi:

Minusta on sietämätöntä, että naiset nimittävät toisiaan siskoiksi. Minä en koskaan hairahdu puhumaan tasa-arvosta perhesuhteiden sanastolla. Solidaarisuus ei kulje sisaruuden nimissä, vapaus ja veljeys eivät kuulu yhteen. Sen mustempaa valhetta ei ole. Perheen perusta on valta ja alistaminen. (PV, 5.)

Romaaneissa sisaruussuhteet perustuvat väkivaltaiselle samastumiselle. Nuorempi, rumempi tai pienempi ihailee vanhempaa, kauniimpaa tai vahvempaa. Tämä ihailu ei kuitenkaan ole pyyteetöntä. Pikemminkin siinä voi nähdä René Girardin (1961) kuvaamaa ”mimettistä halua”: ihminen oppii oman halunsa vain jäljittelemällä jonkun toisen halua. Simo oppii haluamaan Ilkan synkkiä tuho-visioita, Sisko oppii haluamaan Annan myyttistä lentämistä, Antti oppii haluamaan Sebastianissa näkemäänsä itseriittoisuutta. Mimettiseen haluun liittyy Girardin mukaan kuitenkin aina väkivallan mahdollisuus. Toinen on paitsi ihailun myös kateuden kohde, jotain, minkä tilalle subjekti haluaa asettaa itsensä. Toinen on siis tuhottava, tai ainakin toisen halu: Sisko asettaa itsensä Annan paikalle ja seuraa sivusta tämän taiteilijanunelman tuhoa, Antti aiheuttaa Sebastianin äidin kuoleman.¹² Tai kuten Sisko melko suoraan romaanin alussa sanoo: ”Ja herra varjele, että minä rakastin Annaa. Minä halusin olla hänen kaltaisensa. Enemmänkin, halusin olla hän. Eikö tämä ole onnettoman rakkauden perimmäinen kaava? Olla toinen. Siis mahdotonta. Siksi minä kiusasin Annaa aina kun se oli mahdollista.” (PV, 6.) Simon tapauksessa kotona kertynyt intiimin väkivallan paine purkautuu ensin sivulliseen, ”naapu-

ritalon hinttiin”, ja lopulta, kuin Ilkan puheiden tasolle jäävää itse-
tuhoisuutta matkien, itsemurhaan.

Perhe ja valta

1980-luvun romaania on usein pidetty vain yhteiskunnallisuuden hylkäävänä kääntymisenä yksityiseen sfääriin, individualismiin, tiiviiseen perheyhteisöön ja mytologioihin. Mutta onko tämä koko totuus?

Ehkä paluun perheeseen voi nähdä myös suhteessa niin Hege-
liin kuin Freudiin. Ehkä siinä otetaan vakavasti se Hegelin *Oikeus-
filosofia* (1821) esittämä lähtökohta, että yhteiskunta perustuu
perheyksikköön – mistä taas voidaan psykoanalyysin tapaan johtaa,
että yhteiskunnalliset valtasuhteet voidaan palauttaa perheyhteisön
valtasuhteisiin. Valta on, tavallaan, aina kuva vanhempien vallasta
lapsiin. Valtio ja sen valvontainstituutiot ovat ankara isä. Työnanta-
jat ovat työntekijöille ruokkivia isiä, vaativia mutta myös elättäviä.
Hoivainstituutiot (kuten lastenkodit ja mielisairaalat) jatkavat äidil-
listä valtaa, holhoavaa mutta myös vapauden riistävää. Sisarusten
välinen kilpailu ja kateus kirittävät kaikkia työyhteisöjä. Luonnol-
lisesti suhde toimii toisinkin päin: muutokset yhteiskunnan valtara-
kenteissa heijastuvat perheen sisäisissä suhteissa.

Päätän esseeni kysymykseen, joka on ilmiselvästi liian kaukaa
haettu. En kuitenkaan voi vastustaa kiusausta – suurilla linjoilla
spekuloiminen kun on humanistin harvoja iloja. Kysymys kuuluu:
olisiko mahdotonta ajatella, että kaikissa kolmessa romaanissa hu-
miota herättävällä isän poissaololla on kenties jotain tekemistä sen
kanssa, että valtakunnan Isä, Kekkonen, joutui juuri noihin aikoihin
luopumaan vallasta ja vetäytymään varjoihin? Varmasti vain sattuu-
maa, mutta on kiusaus nähdä se symbolisesti osuvana – varsinkin
kun vahvimman ja innovatiivisimman kirjallisuuden valtikka tuntui
samaa aikaan siirtyvän Suomessa naiskirjailijoille.

VIITTEET

¹ Anglosaksisessa kirjallisuudentutkimuksessa termiä on toisinaan käytetty, esimerkiksi Crow (1994) kutsuu Jack Londonin romaania *Sea Wolf* ”goottilaisen naturalismin” edustajaksi. Stephanie Metz (2016) taas jäljittää amerikkalaisten naiskirjailijoiden edustaman ”goottilaisen naturalismin” tradition, johon hän lukee mm. Elizabeth Stoddardin, Louisa May Alcottin, Mary E. Wilkins Freemanin, Edith Whartonin sekä Edith Summers Kelleyn.

² ”*Veljeni Sebastianissa* ei ole kyse natsismista eikä sodan todellisuudesta, vaan suomalaisen nyky-yhteiskunnan arkipäivästä, arjen ja ihmissuhteitten tummasta (yhtä aikaa aikaan kiinnittyvästä ja ajattomasta) ’gotiikasta’, jonka edestä poikkeavan lapsen epätavallinen, ’matala’ ja ’lapsenkaltainen’ perspektiivi riisuu kaikki verhot.” (Perttula 2010, 271.)

³ Mutta mikä ”Gloria” on kyseessä? U2:n *October*-levyllä vuoden 1981 lokakuussa julkaistu ”Gloria” ei varmaankaan ehtinyt romaaniin. Ehkä laulu on hieman vanhemman sukupolven, van Morrisonin, Doorsin tai Patti Smithin ”Gloria”? Näissä kaikissa Gloria on paitsi Jumalan ylistystä myös juhliissa nähdyn naisen nimi (kuin ennakointina Marjatan kohtaamisesta)? Vai onko kyseessä sittenkin alkuperäinen kirkollinen hymni, jokuhan valittaa, ettei sitä voi edes tanssia? Joka tapauksessa taivaita tavoitteleva laulu luo ironisen vastakohtan Ilkan alennustilalle. Omissa sekoittuneissa muistikuvissani *Betoniyö* yhdistyy niin sanottuun 1980-luvun ”goottilaiseen rock-musiikkiin”, vaikka romaanissa radiosta soikin lähinnä melankolista Suomi-iskelmää. Romaanisssa on samaa suljetun tilan tuntua kuin Joy Divisionin tai myöhemmin vaikkapa The Curen äänimaailmassa, hylätyn kellarin kaikuja, kohtalonomaisuutta, pimeää valoa.

⁴ Ajatus realismin avoimesta ja naturalismin suljetusta tilasta on velkaa Georg Lukácsin (1978) kuvaukselle realismin ja naturalismin eroista.

⁵ Termin historiasta ja käytöstä ks. Marshall 2013.

⁶ Baba Jaga on slaavilaisissa kansansaduissa esiintyvä noitahahmo, joka asuu kananjaloilla seisovassa talossa.

⁷ Tai, Gerard Genetten termistöä käyttäen, hyperteksti, aiemman hypotekstin varaan laadittu teksti.

⁸ Perttula (2010, 353, n. 442) huomauttaa, että ”kahden tekstin kuvas-
tossa, sävyssä ja tunnoissa on muutenkin huomattavia yhtymäkohtia”,
mutta ei käy selvittämään niitä tarkemmin.

⁹ Pyhän Sebastianin asemasta homokulttuurin ikonina ks. esim. Kaye
(1996).

¹⁰ Siinä missä esimerkiksi Esa Sariolan *Rakas ystävä* pyhittää rationaa-
lisen isän väkivaltaisuuden, Saisiolla, Stenbergillä ja Idströmillä isän
poissaolo on vapauttanut alitajunnan vallat, kollektiivisen tiedostamat-
toman myytit ja arkkityypit.

¹¹ Idströmillä lentämisen fantasiat ovat vähemmän ilmeisiä kuin Sten-
bergillä, mutta *Veljeni Sebastian* esimerkiksi alkaa tilanteessa, jossa
Antti istuu ikkunalaudalla kuudennessa kerroksessa ja toteaa pitävän-
sä ”korkeista paikoista, Stadionin tornissa olen käynyt viisi kertaa”
(VS, 9).

¹² Antti on jättänyt veneen hyllylle laatikollisen kyynpoikasia, Sebas-
tianin äiti kaataa ne yöllä vahingossa päälleen ja sytyttää itsensä pani-
ikissa kaasuhellasta tuleen. Kuva palavasta äidistä on kuin Bergmanin
tv-sarjasta Fanny ja Alexander, kun ottoisä Edvardin tati syttyy tuleen
ja horjuu pitkin asuntoa sytyttäen lopulta Edvardinkin tuleen.

KOHDETEOKSET

Idström, Annika (1985) *Veljeni Sebastian*. Helsinki: WSOY.

Saisio, Pirkko (1981) *Betoniyö*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Stenberg, Eira (1984) *Paratiisin vangit. Kertomus*. Helsinki: Tammi.

LÄHTEET

- Andersson, Claes (1986) ”Pahan ongelma uudessa proosassa”. *Helsingin Sanomat* 7.10.1986.
- Andersson, Claes (1989) ”Pahuus kirjallisuudessa”. Teoksessa Hannu Laaksonen ja Unnukka Stenqvist (toim.), *Pahuuden perinne. Puheen- vuoroja pahan olemuksesta*, s. 7–15. Turun yliopiston historian laitos: Julkaisuja n:o 20. Turku: Turun yliopisto.
- Crow, Charles L. (1994) ”Jack London’s The Sea-Wolf as gothic romance”. Teoksessa Allan Lloyd Smith ja Victor Sage (toim.), *Gothick: origins and innovations*. Amsterdam: Rodopi.
- Girard, René (1966) *Deceit, desire and the novel. Self and other in literary structure*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jytilä, Riitta 2014. *Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta. Moni- äänisyys Eira Stenbergin romaaniutuotannossa*. Turku: Annales Universitatis Turkuensis.
- Karkama, Pertti (1988) ”Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta”. Teoksessa Iris Tenhunen (toim.), *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978–1987*. Helsinki: WSOY, 228–256.
- Karkama, Pertti (1995) Sanataiteesta ja moraalista. Teoksessa Heidi Grönstrand (toim.), *Sanelma I. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1995*, s. 76–86. Turku: Turun yliopisto.
- Karonen, Vesa (1982) ”1980-luvun kirjallisuuden kiihko”. *Helsingin Sanomat* 15.8.1982.
- Kaye, Richard A. (1996) ”Losing his religion: Saint Sebastian as contemporary gay martyr”. Teoksessa Peter Horne ja Reina Lewis (eds.) *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. New York: Routledge.
- Kristeva, Julia (1974) *La Révolution du langage poétique. L’avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Kunnas, Tarmo (2008) *Paha. Mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahuuden olemuksesta*. Jyväskylä: Atena.

- Kurikka, Kaisa (2000) ”Eira Stenberg”. Teoksessa Kari-Otso Nevaluoma (toim.), *Kotimaisia nykykertoja* 3, s. 216–219. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Leivo, Liinaleena (2002) ”Illuusiottomassa kirjallisuudessa pilkkottaa valo, eli mihin katosi pahan koulukunta”. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, s. 101–120. Turku: Turun yliopisto.
- Lermant-Parés, Annie (1988) ”Les Sirènes dans l’antiquité”. Teoksessa Pierre Brunel (toim.), *Dictionnaire de mythes littéraires*. Monaco: Editions du Rocher.
- Lukács, Georg (1978) *Balzac ja ranskalainen realismi*. Suom. Hannu Launonen. Helsinki: Love Kirjat.
- Marshall, Bridget (2013) ”Defining Southern Gothic”. Teoksessa Jay Ellis (toim.), *Critical Insights: Southern Gothic Literature*, s. 3–18. Ipswich, MA: Salem Press.
- Meretoja, Hanna (2014) *The narrative turn in fiction and theory. The crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basings- toke: Palgrave Macmillan.
- Metz, Stephanie (2016) *Gothic naturalism and American women writers*. PhD diss., University of Tennessee. http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/3659/ (viitattu 20.5.2017).
- Nevala, Maria-Liisa (1992) ”Mitä suomalaiselle romaanille tapahtui 1980-luvulla?” Teoksessa Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann (toim.), *Vaihtuva muoto*, s. 157–178. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi (2006) *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja miinus Mari Mörön romaanissa ”Kiltin yön lahjat” ja Juha Seppälän novellissa ”Supermarket”*. Helsinki: SKS.
- Perttula, Irma (2010) *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä taapaustutkimusta*. Helsinki: SKS.
- Petäjä, Jukka (1989) ”’Uusi aalto vie taiteen hautaan’. 1980-luvun kirjallinen murros nousee postmodernista tietoisuudesta”. *Helsingin Sanomat* 16.4.1989.

- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruohonen, Voitto (1999) ”Kirjallisuus ja arvokriisi”. Teoksessa Pertti Lasila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkoihin*, s. 268–279. Helsinki: SKS.
- Sassi, Ville (2012) *Uudenlaisen pahan unohdettu historia. Arvohistoriallinen tutkimus 1980-luvun suomalaisen romaanin pahan tematiikasta ja ”pahan koulukunta” -vuosikymmenmäärityksen muodostumisesta kirjallisuusjärjestelmässä*. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Sihvo, Hannes (1988) ”Ahdistuksen aika – piirteitä 1980-luvun suomalaisesta proosasta”. Teoksessa Erkki Sevänen ja Raisa Simola (toim.), *Kirjallisuus yhteiskunnassa, yhteiskunta kirjallisuudessa*, s. 237–257. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Stenberg, Eira (1988) ”Astuuko Jumala näyttämölle?” *Helsingin Sanomat* 27.3.1988.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Marita Hietasaari ja Kasimir Sandbacka

1990-LUKU: SUURTEN KERTOMUSTEN EPÄILY

**Lars Sundin Siklax-trilogia, Rosa Liksomın *Kreisland* ja
Kauko Röyhkän *Kaksi aurinkoa***

Historiallisissa romaaneissa kerronnan keskiössä ovat historianankirjoituksesta tutut henkilöt, tapahtumat tai kehityskulut (Murfin & Ray 2003, 201). Siinä missä laji aiemmin kytkeytyi kansallisvaltioiden nousuun ja kansallisten kulttuurien rakentumiseen, nykyään historialliset romaanit ovat usein hyvin kriittisiä ja skeptisiä perinteisiä käsityksiä kohtaan (Hatavara 2012, 97). Suomalaisen historiallisen romaanin yhtenä käännekohtana voidaan pitää 1990-lukua, jolloin historiallisen romaanin muoto ja sisältö postmodernisoituivat. Kirjallisuuden postmoderneina piirteinä pidetään esimerkiksi metafiktioita eli kirjallisuuden viittaamista omaan fiktiivisyyteensä ja intertekstuaalisuutta eli tekstin viittaamista toisiin teksteihin. Niin ikään ironia, leikkisyys ja fabulointi eli liioiteltu mielikuvituksen voimakkuus kuuluvat kulttuurikauden keskeisiin keinovalikoimiin. Postmodernismissä voimistui jo modernismissä virinnyt epäusko taiteen kykyyn jäljitellä todellisuutta. (Vartiainen 2013, 39–42.) Sen myötä historialliset romaanit alkoivat entistä kiivaammin kyseenalaistaa ja kritisoida Suomen virallista historiankirjoitusta ja suomalaisuuden kertomusta sekä tuoda esiin historianankirjoituksen varjoihin jääneitä vaihtoehtoisia näkökulmia.

Mistään dramaattisesta vallankumouksesta ei toki ollut kyse: 1990-luvunkin historialliset romaanit olivat kerronnallisilta ratkaisuiltaan valtaosin verraten perinteisiä. Esimerkiksi sellaiset jo asemansa vakiinnuttaneet historiallisen romaanin taitajat kuin Laila Hietamies (nyk. Hirvisaari) ja Kaari Utrio jatkoivat tuotantoaan. Tradition klassisten ilmentymien rinnalle tuli kuitenkin uudenlaisia piirteitä. Valtarakenteita kyseenalaistettiin karnevalistisesti eli käännettiin nauraa nurin. Kertoja monimuotoistui, kerronta sirpaloitui ja romaanin rakenteella alettiin leikitellä enemmän. (Juutila

2003, 193.) Perinteisessä historiallisessa romaanissa oli pyritty pysymään uskollisena viralliselle historiantulkinnalle – mikä se ikinä olikaan. Postmoderneja piirteitä sisältävät teokset, kuten vaikkapa Paavo Rintalan vuonna 1990 julkaistu *Minä, Grünewald*, puolestaan pyrkivät haastamaan virallisen historian ja osoittamaan historiankirjoituksen fiktiivisen luonteen (ks. Juutila 2003, 182–183). Historiankirjoituksen fiktiivisyydellä tarkoitetaan sitä, että emme koskaan voi tavoittaa mennyttä sellaisenaan vaan todisteisiinkin perustuva kuvamme siitä on aina vain kertomus.

Postmoderniin ajatteluun kytkeytyy tunne jonkin päättymisestä. Ranskalainen filosofi ja kirjallisuusteoreetikko Jean-François Lyotard kirjoitti vuonna 1979 ilmestyneessä teoksessaan *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* suurten kertomusten kuolemasta. Lyotardin mukaan usko läntisen kulttuurin keskeisiin kertomuksiin, kuten tieteellisen tiedon loputtomaan karttumiseen ja yhteiskunnallisten olojen ainaiseen parantumiseen, oli rapistumassa. Näiden ”suurten kertomusten” tilalle olivat tulossa erilaiset mikrohistoriat, näkökulmat ja pienet kertomukset. (Lyotard 1985.) 1990-luvun alussa yhdysvaltalainen politiikantutkija Francis Fukuyama (1992) taas kirjoitti ”historian lopusta”. Jos historian ymmärsi erilaisten aatesuutausten ja yhteiskuntamallien kilpailuna, se oli Fukuyaman mukaan päättynyt: Neuvostoliiton romahtaminen oli viimeinen merkki siitä, että markkinataloutteen pohjaava liberaali demokratia oli voittanut eikä sille ollut enää varteenotettavia ideologioita kilpailijoita.

Ensimmäiset postmodernismin laineet löivät suomalaiseen kirjallisuuteen jo 1980-luvulla. Kuitenkin juuri 1990-luvun alkuun mahtui suomalaista yhteiskuntaa ja identiteettiä voimakkaasti muokanneita murroksia, jotka kutsuivat ajattelemaan historiaa uusista näkökulmista. Neuvostoliiton romahtaminen järjestytti Suomen asemaa geopoliittisessa maailmanjärjestyksessä. Idänkaupan romahdamista ja 1980-luvun rahamarkkinoiden liberalisointia seurannut syvä lama keskeytti sotien jälkeen alkaneen hyvinvointivaltion laajenemisen. Kylmän sodan päättymisen myötä Suomi hakeutui tiiviimpään poliittiseen, taloudelliseen ja kulttuuriseen yhteyteen länsimaiden, varsinkin Länsi-Euroopan kanssa. Yhtäältä postmoderni

ajatus historian kuolemasta ja toisaalta Suomessa koettu historiallinen murroskausi luovat jännitteisen viitekehyksen 1990-luvun suomalaiselle historialliselle romaanille (ks. Juutila 2003, 175).

Lars Sundin trilogia *Colorado Avenue* (1991; suom. 1992), *Lanthandlerskans son* (1997; *Puodinpitäjän poika*, 1998) ja *Eriks bok* (2003; *Erikin kirja*, 2004) sekä Rosa Liksommin *Kreisland* (1996) kyseenalaistavat historian yhtenäisenä, johdonmukaisena ja tiedettävänä kertomuksena. Ne korostavat narratiivisuutta eli kerronnallisuutta. Romaanien kerronta on moniäänistä ja epäluotettavaa: historia tuodaan esiin muistinvaraisena ja subjektiivisena ja sitä täydennetään virallisen totuuden varjoon jääneillä, marginalisoiduilla näkökulmilla (vrt. Hutcheon 1988, 109–110). Historiankirjoitukseen ja yleisesti hyväksytyyn näkemykseen menneisyydestä suhtaudutaan Sundin ja Liksommin teoksissa epäluuloisesti. Kritiikin ja ironian kohteeksi tulee myös muun muassa sotakirjallisuudessa rakentunut myytti suomalaisesta sotilaasta. Tässä mielessä ne asettuvat jatkumoon Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) kanssa: siinä missä Linna purkaa runebergiläistä ihannesotilasta, Sundin ja Liksommin romaanit kyseenalaistavat Linnan kuvaamaan suomalaisen jermun (ks. Lyytikäinen 2004, 212). Kauko Röyhkän romaani *Kaksi aurinkoa* (1996) kritisoi sekin suomalaisen sotilaan idealisoitua kuvaa ja 1990-luvulla herännyttä uusisänmaallisuutta. Röyhkän romaani on sittemmin kiinnostava esimerkki muistikulttuurissa tapahtuneesta muutoksesta, sillä se julkaistiin 2015 uutena, sensuroimattomana laitoksena. Postmodernit historialliset romaanit eivät tarjoa valmista tulkintaa historiasta, vaan kiinnittävät lukijan huomion tulkinnan vaaroihin ja vaihtoehtoihin.

Sundin Siklax-trilogia – tarua ja totta Pohjanmaalta

Taru ja todellisuus nivoutuvat toisiinsa kuin hyvin piilutut hirret tunnurrussa. Lopulta ei totta voi erottaa tarusta, tarua todesta. Mitä yksinkertainen kertoja sille mahtaa? Minä voin tarjota vain kuvitelmia ja narrinpeliä. Totuudesta tiedän perin vähän. (Sund, *Colorado Avenue*, 341.)¹

Lars Sundin realismia ja fantasiaa yhdistävä kerrontatyyli on saanut kriitikot ja kirjallisuudentutkijat vertaamaan häntä Gabriel García Márqueziin maagisen realismin ja postmodernin kerronnan taitajana. Yhtä lailla hänen kerrontansa juuret ovat pohjoismaisessa kirjallisuudessa: edelläkävijöitä ovat muun muassa Hjalmar Bergman, Sven Delblanc ja Kjartan Fløgstad. (Korsström 2013, 429–430; Tarkka 1991.) Sundin teokset edustavat uutta historiallista romaania. Nopeasti julkaistuine suomennoksineen ne ovat myös osa suomenruotsalaisen romaanin nousukautta, jonka katsotaan alkaneen vuonna 1989. Tuolloin ilmestyivät Pirkko Lindbergin *Byte* (suom. *Saalis*, 1990) ja Ulla-Lena Lundbergin Ahvenanmaa-trilogian aloittava *Leo* (suom. 1989). Sundin ja Lundbergin lisäksi esimerkiksi Monika Fagerholm ja Kjell Westö ovat ylittäneet kielirajan, ja heidän teoksensa ilmestyvät nykyään samanaikaisesti ruotsiksi ja suomeksi. (Korsström 2013, 416–417.) Sundin romaanien saamat lukuisat palkinnot ja palkintoehdokkuudet, näyttämösovitukset ja Claes Olssonin ohjaama elokuva *Colorado Avenue* (2007), joka perustuu teossarjan kahteen ensimmäiseen osaan, ovat osoitus siitä, että Sund on onnistunut koskettamaan lukijoita tarinoillaan.

Trilogian keskiössä on kuvitteellinen Siklaxin kunta, jonka asukkaiden kohtaloissa pieni historia yhdistyy suureen Historiaan, ”jota kukaan ei voi väistää” ja jossa me ”olemme kaikki osallisina ja mukana, sillä Historia olemme me” (CA, 163).² Yksi teosten teemoista on siirtolaisuus. *Colorado Avenuessa* nuori kahdeksantoistavuotias Hanna Näs lähtee piikomaan Amerikkaan, perustaa täysihoitolan ja palaa miehensä kuoltua Suomeen. Romaanissa *Puodinpitäjän poika* Hannan poika Otto, Pirtukuningas, pakenee murhasyytettä niin ikään Amerikkaan, ja viimeisessä osassa *Erikin kirja* Hannan tyttären poika tiedustelu-upseeri Erik Smeds jättää Suomen Stella Polaris -operaation jälkeen ja hänestä tulee CIA:n agentti. Hannan ja hänen sukunsa kautta Sund kuvaa 1900-luvun dramaattisia tapahtumia: sortokautta, sisällissotaa, lapuanliikkeen aikaa, sotavuosia ja jälleenrakennusta. Sund tarkastelee tapahtumia pienen eteläpohjalaisen yhteisön näkökulmasta, mutta siirtolaisuuden ja henkilö-

hahmojen kohtaloiden kautta Suomen tapahtumat nivoutuvat osaksi Euroopan ja maailman historiaa.

Kertojana teoksissa toimii Carl-Johan Holm, Hannan pojan Oton tyttärenpoika, joka kirjoittaa oman sukunsa historiaa. Kertoja osoittaa tuntevansa historiallisen romaanin lajityyppiset kerrontatavat, mutta rikkoo ne toistuvasti; teoksissa leikitellään muun muassa kaikkietävän kertojan konventiolla (ks. myös Ojajarvi 2005, 33–35). Näin kertoja esittelee itsensä *Puodinpitäjän pojan* alkupuolella:

Minä, Carl-Johan Holm, Otto Näsin tyttärenpoika, tulen esiintymään tämän tarinan kertojana – totuudellisena valehtelijana ja valheellisena totuudentorvena, palturin puhujana ja luikurin laskijana, kertomusten sepittäjänä ja nykyajan kronikoiden keksijänä (siitä en tiedä paljoakaan), menneiden aikojen asiaintilojen ja olojen kuvaajana (niistä en tiedä senkään vertaa) sekä ihmisten unelmien, fantasioitten, toiveitten ja odotusten ja aavistusten tutkijana (niistä en tiedä juuri mitään)... Toisin sanoen: Kaikkietävä kertoja minun pitäisi olla, täysin objektiivinen, seisista taka-alalla juonen langat käsissäni. (PP, 12–13.)³

Niin kaikkietävä kuin kertoja haluaisikin olla, hän joutuu kerta toisensa jälkeen tunnustamaan riittämättömyytensä: hän kadottaa henkilöhahmojaan, tekee vääriä johtopäätöksiä ja kiistelee tulkinnoista muiden kertojien kanssa. Kertoja tarkastelee tapahtumia teosten kirjoittamisajankohdasta, mikä pakottaa hänet turvautumaan erilaisiin kirjallisiin ja kuvallisiin dokumentteihin tutkimuksissaan mutta antaa myös mahdollisuuden kommentoida ajankohtaisia ilmiöitä. Teoksissa viitataan toistuvasti tarinan kertomiseen ja kirjoittamiseen. Tällainen metataso mahdollistaa historian tutkimukseen ja -kirjoitukseen liittyvien ongelmien pohdinnan.

Carl-Johanin omalaatuisiin tutkimusmenetelmiin kuuluvat vierailut menneisyydessä – kertoja siis sukeltaa osaksi kertomaansa tarinaa sekoittaen kaksi perinteisesti erillään pidettyä kerronnan tasoa. Eri kerrontatasojen ja maailmojen sekoittuminen onkin tyyppilistä Sundin teoksille: taulujen henkilöhahmot heräävät eloon, Sikkilaxin edesmenneet asukkaat kiistelevät kertojan kanssa sota-ajan tapahtumista, unen ja valveen raja hämärtyy. *Colorado Avenuessa* kertoja kutsuu lukijan mukaansa menneisyyteen katsomaan, mitä

tapahuu amatöörivalokuvaajana toimineen opettaja Johanssonin lasinegatiiveille. Amerikassa uuteen viljelytapaan tutustunut Eskil Holm ostaa negatiivit ja rakentaa niistä kasvihuoneen: ”Harjalla ja bensiinillä hän kuurasi pois kolmekymmentä vuotta Siklaxin seudun historiaa vasta hankkimistaan lasilevyistä.” (CA, 201.)⁴ Tuhansia lasinegatiiveja on kuitenkin mahdotonta puhdistaa täydellisesti, ja niinpä niihin jää osia kuvatuista aiheista. ”Kasvihuone oli paikallishistoriallinen arkisto jonka sisältö oli sikin sokin”, toteaa kertoja (CA, 202).⁵ Osittain puhtaaksi pyyhityt lasinegatiivit ja niistä rakennettu uusi kokonaisuus vertautuu historiankirjoituksen ongelmiin: historioitsijan tulisi rakentaa uskottava kokonaisuus fragmentaarista ja eri tavoin turmeltuneista lähteistä, mikä onnistuu vain tilkitsemällä aukot kaunokirjallisuudesta tuttuja kerrontatapoja hyödyntäen (Saranpa 1988, 274–275).

Historiankirjoitus on täynnä tahattomia ja tahallisia virheitä, ja kertoja osoittaa lukuisin esimerkein, miten helposti tieto vääristyy. *Erikin kirjassa* kuvataan, kuinka kielivaikeudet ja surkea puhelin-yhteys muuttavat viestin kertojan isän kuuroutumisesta ja joutumisesta sotasairaalaan dokumentoiduksi tiedoksi tämän kuolemasta. Toisessa kohtauksessa radionauhurilla ja sauvamikrofonilla varustautunut kertoja on siirtynyt vuoteen 1970 vakoilemaan henkilöitään. Liikenteen melu häiritsee äänentallennusta, kertoja on epävarma venäjänkielisen keskustelun käännöksestä, eikä edes tiedoston-siirto tietokoneelle onnistu.

Tiedon epävarmuus, epäluotettavuus ja sirpalemaisuuks korostuvat aivan erityisellä tavalla kertomuksessa Eriks Smeds vanhemmasta. *Colorado Avenuesssa* kertoja mainitsee Erikin kuolleen sisällissodassa Tampereen valtauksessa. Tekstin lomassa on Erikin päiväkirjamerkintöjä ja kirjeitä Saksasta jääkärikoulutusajalta aina huhtikuun alkuun 1918. *Puodinpitäjän pojassa* kertoja kuulee isoisältään Otolta, että Erikin oletettu sankarikuolema oli itsemurha, mutta jääkärien maineen vuoksi todellinen kuolinsyy päätettiin salata. ”Kertojan auktoriteettiini on tullut paha lommo”, joutuu Carl-Johan myöntämään (PP, 244).⁶ Kertojan on vaikea uskoa, että hänen huolelliset tutkimuksensa eivät ole johtaneet totuuteen, ja hän

pohtii, olisiko Otolla syy valehdella. Erik Smedsin tarinaan palaataan vielä trilogian viimeisessä osassa, joka kertoo hänen samannimisestä veljenpojastaan. Erik nuoremmalle sedän sankarikuolema on esitetty velvoittavana esimerkkinä, ja hänestä tuleeikin ammattisotilas. Vanhempana hän on raivoissaan hänelle syötetyistä, ”kauniista” kuolemaa ylistävistä valheellisista tarinoista:

[H]än kuulee taas miten isä kertoo hänelle Erik ensimmäisen kauniista kuolemasta Tampereen valtauksen yhteydessä. Silloin hänet valtaa äkillinen viha. Hän on raivoissaan Erik ensimmäiselle. Ja isälleen, joka ei uskaltanut kertoa hänelle miten asiat ovat: ettei nuoren ihmisen kuolemaa koskaan voi tehdä kauniiksi tai tarkoituksenmukaiseksi. (EK, 444–445.)⁷

Erikin tarina, joka kertautuu ja muuntuu teossarjan edetessä, nostaa esiin sodan traumatisoivan, yli sukupolvien ulottuvan vaikutuksen.

Sundin teokset vastustavat kaikkia totalitaarisia, yksilöä alistavia aatteita, oli kyse sitten poliittisista tai uskonnollisista ideologioista. Osansa saavat niin kotoinen lapuanliike kuin fasismi ylipäätään, niin kommunismi kuin hurmoksellinen herätysliike. Sund osallistuu teoksillaan yhteiskunnalliseen keskusteluun siitä, miten historiaa kirjoitetaan, tulkitaan ja käytetään. Kilpailevien kertojien ansiosta romaanisarjan kerronta on moniäänistä ja korostaa tulkintojen subjektiivisuutta. Kertojan väärät johtopäätökset, kiistat tulkinnoista, vihjaukset muistin epäluotettavuudesta ja leikittely tiedonvälitykseen liittyvillä teknologioilla paljastavat, millaisia ongelmia historiankirjoitukseen liittyy. Samalla ne haastavat lukijan suhtautumaan kriittisesti menneisyyden esityksiin.

***Kreisland* suuria kertomuksia kaatamassa**

Kirjailijauransa alussa 1980-luvulla Rosa Liksom, oikealta nimeltään Anni Ylävaara, tuli tunnetuksi lyhytproosaksi kutsutun muodon taitajana ja uudistajana. Kyse oli sivun parin mittaisista jutuista, joissa Liksom näytti välähdyksenomaisia otteita yhteiskunnan reumamilla elävien ihmisten elämästä. Henkilöhahmot asuttavat Lap-

pia ja muuta maaseutua, mutta myös suurkaupunkien lähiöitä. Joukossa on rikollisia, huumeidenkäyttäjiä, teiniäitejä, työttömiä, mielenterveysongelmaisia ja muita yhteiskunnan sivuraiteille ajautuneita. Joskus he kertovat elämästään omasta, usein vinksahaneesta näkökulmastaan, toisinaan heidän edesottamuksistaan raportoivat ulkopuolinen, välinpitämätön kertoja. Varsinkin Liksomin varhaisimpia kertomuskokoelmia oli mahdollista lukea todenmukaisina reportaaseina syrjäytyneiden elämästä, mutta varsin pian tunnistettiin Liksomin taipumus ironiaan, liioitteluun ja mustaan huumoriin.

Liksomin ensimmäistä romaania, vuonna 1996 julkaistua *Kreislandia*, kukaan tuskin luki enää realismin viitekehyksessä. Romaani kertoo Länsi-Lapin korpikylillä syntyneen naisen ja miehen, Impi Agafiinan ja Juho Gabrielin, tarinan 1920-luvulta 50-luvun loppuun. Romaanin rakenne on katkelmallinen: päähenkilöiden tarinaa kertovat heidän itsensä lisäksi lukuisat, vaihtelevat silminnäkijät. Iso osa kertojista kertoo asiansa leveällä Tornionjokilaakson murteella, kansanomaisella puheenparrella, jossa ruokottomuuksiaan ei säästellä. Kertomukset ovat yleensä varsin lyhyitä ja aina hyvin subjektiivisia – ikään kuin Liksom olisi siirtänyt lyhytproosastaan tutun kerronnallisen rakenteen romaanimuotoon. Toki romaanin kertojakin pääsee silloin tällöin ääneen, mutta hän vaikuttaa toisinaan yhtä asenteelliselta ja yksisilmäiseltä kuin tapahtumia omista näkökulmistaan todistavat henkilöhahmot.

Alusta asti on selvää, ettei *Kreislandin* kertojilta voi odottaa todenmukaisia tai edes realismin rajoissa pysyviä todistuksia. Niin Impi Agafiinan kuin Juho Gabrielin syntymä kuvataan myyttisenä tapahtumana: tyttö syntyy ”lakki ja kultanen kruunu” (K, 16) päässään, Juho Gabrielin otsaa koristavat ”sarventyngät” ja leukaa ”pitkä valkoinen parta” (K, 12). Heidät kuvataan pienestä pitäen voimiltaan ja tahdoltaan poikkeuksellisiksi. Impi Agafiina viettää elämänsä kaksi ensimmäistä vuotta sängynjalkaan sidottuna. Vapaututtuaan hän on niin kiukkuinen, että iskee sontatalikon sian kärsään, polttaa kanalta kaulahöyhenet ja työntää äitinsä piipunnysän koiran takapuoleen. Juho Gabrielin taas kerrotaan osallistuvan jo kolmevuotiaana tukkisavottaan, jossa hän ”juo pullollisen ruotta-

laista jaloviinaa” (K,14). Viisivuotiaana hän ojittaa kolme metsäsarkaa ja teurastaa poroja, kymmenvuotiaana kantaa hillatynnyreitä olkapäällään ja kolmetoistavuotiaana on jo harteikas, täysikasvuinen mies. (Ks. Kirstinä 2007, 110–114.) Väkevässä uhmakkuudessaan päähenkilöt muistuttavatkin *Kalevalan* Kullervoa.

Impi Agafiina ja Juho Gabriel syntyvät samankaltaisiin, köyhiin oloihin, mutta pian heidän kohtalonsa erkaantuvat. Impi Agafiina kiskaistaan modernin maailman pyörteisiin ja Juho Gabriel vedetään yhä syvemmälle Lapin korpeen, myyttien ja kansantarujen maailmaan. Tietäjä Mikri Vuoma kuvaa *Kreislandissa*, kuinka Lapin syrjämailla ensimmäiset vuotensa elänyt Impi Agafiina haetaan kasvatettavaksi laivanvarustaja Walleniuksen kartanoon.

Impi Agafiina vahtasi etheenpäin visto vääne naamala. En mie ainakhaan hoksanu, että solis kerthaakaan vilkassu etu- tai takaklasis-ta ulos.

Etheenpäin, etheenpäin ja yhä eemäksi kiiti poronharmaa piili koskemattomasta erämaasta, loputtomasta korpimettästä kauaksi kohti tiheään asuttuja seutuja, joitten tuntematon salaperäinen ahtaus näytti piilevän taihvaanrannan terävän ääriiviivan takana. (K, 36.)

Siirtymä korpimökistä kartanoon on lähtölaukaus Impi Agafiinan elinikäiselle ryhtymykselle löytää moderni yhteiskuntamalli, joka nostaisi ”omat esi-isät ja heän elämäntapansa sivistymättömästä saastan tilasta sivistyksen ja oikean hengenviljelyn tasole” (K, 190). Sanoissa ”[e]theenpäin, etheenpäin” kaikuu moderni usko tiedon, yhteiskunnan ja moraalin päättymättömään edistykseen (vrt. Habermas & Ben-Habib 1981, 4).

Juho Gabrielin hakee synnykkodistaan mustalla reellä salaperäinen, noituuttakin taitava Setä. Setä edustaa myyttien, kansatarujen ja tradition maailmaa eli esimodernia aikaa ennen viime vuosisatojen tieteellis-teknillistä murrosta. Juho Gabrielista tulee modernin Impi Agafiinan esimoderni vastapari. Setä kasvattaa Juho Gabrielin pienessä torpassa, jossa poika oppii tekemään maatilän päivittäisiä askareita ja noudattamaan vanhan kansan uskomuksia. Seden mukaan esimoderni maailma oli paratiisi, jonka ihminen ahneuksissaan ja ylpeyksissään pilasi. Juho Gabriel kertoo, kuinka

Setä meinaa, että maailman alussa järvet on olleet täynä maitoa ja liha kasuanu puissa, mutten sitten ihminen on tullut maailhmaan ja alkanu rohuuahaan enempi ko tarttee ja Jumala on suuttunu siitä ja muut-tanu paratiisiin helvetiksi. Mie siinä että sekö soon tievonpuu missä liha kasuaa. Setä pyyhkäsee minua isola kämmensölälä ja joluaa, että tievonpuu on perkehleen eri asia, tievonpuu on se mistä Jumala kielsi Aa-tamia ja Eevaa syömästä ettei niistä tulis hänen kaltasiaan, ja tietekki nämä houkat härmit ja taas saathiin lissää piinaa maailhmaan. (K, 59.)

Sedän maailmanselitys on myyttinen, ei historiallinen. Hän opettaa Juho Gabrielin suhtautumaan valistuksesta juontuvaan edistysajat-teluun epäilevästi. Juho Gabrielin luonnonläheinen aikakäsitys ei noudata historiallista kehitystä vaan vuodenaikojen toisteista kier-tokulkua. Impi Agafiinassa ja Juho Gabrielissa henkilöityy ironi-sesti kaksi suurta kertomusta: moderni edistysusko ja sen kääntö-puoli, romantisoitu esimoderni idylli.

Kreislandissa moderni edistysusko vinoutuu ideologioiksi, jot-ka lupaavat paremman yhteiskunnan mutta tuottavat dystopioita. Impi Agafiina yrittää löytää edistyksen avaimia suomalais-saksa-laisesta fasismista, neuvostokommunismista ja amerikkalaisesta kapitalismista, mutta ne kaikki tuottavat vuorollaan pettymyksen. Unessa itse ”arkkienkeli Kaaprieli” (K, 103) näyttää Impi Agafiinalle oikotien Ural-vuorille, jonka tuolle puolen Suur-Suomen itä-rajana on tarkoitus siirtää. Impi Agafiina lähtee jatkosotaan lottana mutta muuntautuu sodan tuoksinassa parodiseksi sotasankariksi, joka johtaa joukkojaan ratsun selästä. Kun sota alkaa kääntyä Neu-vostoliiton voitoksi, Impi Agafiina ryhtyy epätoivoiseen vastarin-taan, jossa totuutta on vaikea erottaa väkivaltafantasiasta:

Mie puin päälle mustan kläninkin ja laukkasin hangenvalkosella val-kolla pitkin Karjalan kannasta. Mulla oli satulassa pitkä luuta ja täytet-ty koiranpää merkinä siitä, että mie raatelen koiritten lailla ryssän ko ryssän ja samala laksen luuvala kavaltajat maanpinnalta manan maile.

Met ko lähestyimä Karjalan kyliä niin ihmiset säikähtit puolikuo-lihaaksi ja juoksit sontatunkiolle pakhoon. Naiset raiskathiin ja tapet-hiin, kläpit ammuthiin ja ämmit hakathiin, silvothiin, revithiin kappah-leiksi ja poltethiin. (K, 152.)

Satiirin keinoin Liksom vie sodalta ja suomalaiselta sotilalta jalouden sädekehän. Impi Agafiina ratsastaa valkealla ratsulla kuin kuolema tuomiopäivänä. Sota näyttäytyy mielettömyytenä, joka tuo esiin ihmisen julmimmat puolet. Pienen, sankarillisen Suomen rinnalle nousee kertomus suuruudesta haikailevasta Suomesta, joille ”Pietarin portit” aukeavat yhtä aikaa Uralille ja taivaaseen.

Romaanin moniäänisyys kuitenkin purkaa Impi Agafiinan rakentamaa sankaritarinaa ja tuo esiin, ettei Suur-Suomi-aate suinkaan ollut kaikkien jakama. Eräs romaanin monista kertojaäänistä, ”Tuntemattomaksi sotilaaksi” nimetty, kuvaa Impi Agafiinaa näin:

Sielä sen leveän persseen takana pärräsi läjä heikkoja ja veltonpuoleisia sotahulluja, joita sen oli helppo höykyttää eestaas. Jokku niistä vajaaälyisistä korohoromiehistä porisit, että se akka kuulee, näkkee ja ymmärtää kaiken. En tiä oliko se tuommonen mutta sen mie ossaan sanoa että se päätti kaikesta itte eikä sitä kiitely ykskään täysipäinen korpisoturi. (K, 149.)

Impi Agafiinan todistettua Suur-Suomen karilleajon hänen mielenkiintonsa kääntyy Neuvostoliittoon ja kommunismiin. ”Mie halusin omin silmin nähdä minkälainen on se valtio ja se kansa, joka oli meät lyöny” (K, 203), hän kertoo. Niinpä hän matkustaa Moskovaan ja ryhtyy sosialistisen työn sankariksi. Neuvostokommunistin kuvataan äärimmäisyyksien ideologiana. Terästehtaan rakennustyömaan johtajaksi kohonnut Impi Agafiina pyrkii ylläpitämään eturintamalta tuttua tunnelmaa, sillä hänelle on modernina sankarina tärkeintä ”ettei vauhti pääse hiastuhmaan” (K, 229). Seurauksena työmaan loppuun ajetut ja nöyryytetyt työläiset, toistasataa henkeä kaiken kaikkiaan, tekevät joukkoitsemurhan. Vaikka Impi Agafiinalla on omat epäilyksensä kommunismin suhteen, hän heittäytyy aatteen vietäväksi säilyttääkseen modernin edistysuskonsa:

Välillä mie aloin jo menettää uskoa työmiehen kaikkivoipaisuuteen, jopa sosialismin aattheissiin, ja kuitenkin mie aina kipusin sieltä murheelisten ajatusten laaksosta, nostin pään pilviin ja puskin etheenpäin. (K, 232.)

Lopulta neuvostojärjestelmä kuitenkin osoittautuu toimimattomaksi. Propagandistinen totuus ei vastaa arjen kokemusta ja Impi

Agafiina tuntee vain ”suurta vastenmielisyyttä niitten sosialismia kohtaan” (K, 254). Stalinin kuoltua Impi Agafiina muuttaa Yhdysvaltoihin.

Kolmas moderni ideologia, johon Impi Agafiina tarttuu, on amerikkalainen kapitalismi. Kuten aiemmin, Impi Agafiina on aluksi valmis hyväksymään tämänkin ideologian tarjoaman virallisen totuuden:

Molin ittekseni aivan varma siitä, että järjen, eistyksen ja kehityksen tie on yhtä ko Amerikan Yhdysvallat. (K, 262.)

Mie ymmärsin, että minun taivas ei ollu taihvaassa, soli mään päälä, justiinsa tässä maassa ja tässä historian kohassa. (K, 263.)

Tässä vaiheessa Impi Agafiina vielä suunnittelee amerikkalaisten oppien viemistä kotiseuduilleen: hän aikoo ”parisen viikkoa mainoa” (K, 263) maanpäällistä taivasta ja palata sitten Suomeen. Suunnitelma jää toteutumatta, kun Hollywoodin unelma- ja ideologiakoneisto nappaa Impi Agafiinan otteeseensa. Hän jää nojatuu- lin vangiksi tuijottamaan televisiota ja napsimaan rauhoittavia lääkkeitä. *Kreislandissa* kapitalistinen kulutusyhteiskunta on yhtä äärimmäinen kuin sotaisa fasismi ja totalitaristinen kommunismi: ne ovat kaikki modernin projektin harhapolkuja, joiden nurjan puolen *Kreisland* satiirin keinoin paljastaa.

Juho Gabrielia 1900-luvun poliittinen myllerrys ei hetkauta. Sedän kuoleman jälkeen moderni maailma yrittää kyllä vietellä hänet pulkkilalaisen rakennusmestarin hahmossa. Rakennusmestari on saapunut rakentamaan siltaa Torniojoen yli ja Juho Gabriel ihastuu häneen ja hänen hopeiseen ankkurikelloonsa. Mutta pian Juho Gabriel kyllästyy mökissään juopottelevaan, alakuloon taipu- vaiseen mieheen. Hän tappaa rakennusmestarin Sedän puukolla ja upottaa avantoon niin miehen kuin modernia aikaa edustavan hopeakellon. Romaanin moniäänisyyttä kuvaa se, että seuraavan luvun johdannossa

Lukija ilmaisee tuotuneen mielipiteensä: [...] Juho Gabriel, hyi helvetti sanon minä. Sinä ja sinun rakennusmestaris. Synnin unessa te elite, tyhjää soitte ja tyhjää paskansitte. Sellaisesta seuraa murhe ja niin musta ja pimeä päivä kuin on nokiperkeleen aurinko [...]. (K, 89.)

Homoseksuaalisuuteen kohdistuvat ennakkoluulot ovat Liksoimin toistuva parodian kohde: nyt ne heijastetaan kuvitteellisen lukijan ajatuksiksi (ks. Kirstinä 2007, 133). Kun lukija näin, lähes väkivalloin, otetaan osaksi teoksen fiktiota, romaanin kertomusten totuudellisuus kyseenalaistuu entisestään.

Sota-ajan Juho Gabriel viettää vankilassa murhasta tuomittuna. Kun Neuvostoliiton ilmavoimat pommittavat vankilan maan tasalle, Juho Gabriel katsoo elinkautisensa päättyneen ja palaa kotiin. Toinen kotiinpaluu nähdään *Kreislandin* lopussa, kun Impi Agafiina onnistuu irtautumaan viihdeteollisuuden kahleista ja palaa Yhdysvalloista Lappiin, missä hän menee lopulta naimisiin Juho Gabrielin kanssa. Tarinalinjat yhdistyvät ja romaanin alun moniäänisyys on vähitellen haipunut Impi Agafiinan haikeaksi muisteluksi. Päällisin puolin vaikuttaa, että romanttinen, ajaton luonto-Suomi on ottanut selkävoiton maailmanhistoriaan kytkeytyneestä modernisaatiosta. Impi Agafiina vetäytyy synnyinseuduilleen Sedän taloon, elämään yksinkertaista elämää kaukana maailman pauhusta.

Kuitenkin juuri historian kriittinen tarkastelu romaanin keskeisenä teemana korostuu loppua kohden. Romaanin ainoa varsinainen dialogi käydään Impi Agafiinan ja tuntemattomaksi jäävän kertojan tai elämäkerturin välillä. Kesken romaanin kerronnan elämäkerturi tai toimittaja (ks. Kirstinä 2007, 120, 133) kysyy yhtäkkiä Impi Agafinalta:

- Mikä sinua huolestuttaa?
- Oma menneisyys.
- Mikä osa siitä?
- Se jossa... (K, 299.)

Dialogi päättyy yhtä yllättäen kuin se on alkanutkin eikä siihen enää palata. Se on kuitenkin nostettu osion otsikoksi, mikä korostaa sen merkitystä. Se rikkoo romaanin kerronnan tasoja, sillä tarinan ulkopuolinen, salaperäinen hahmo ryhtyy haastattelemaan Impi Agafiinaa. Herää kysymys, onko haastattelija ollut koko ajan kertomusten taustalla – mikä on hänen tarkoitusperänsä ja vaikutuksensa tarinan kulkuun? Kenelle Impi Agafiina oikein tekee tiliä? Haastattelijan persoona jää tuntemattomaksi, mutta Impi Agafiina on Suomen ja

suomalaisen modernisaatioprosessin ruumiillistuma, joka nyt tarkkailee omaa historiaansa huolestuneena. Romanin humoristisen, satiirisen ilottelun taustalla on menneisyyden kriittinen, surumielenkin tarkastelu. Se kyseenalaistaa ideologiat ja viralliset totuudet ja muistelee kaiholla modernin projektin kadottamaa halua rakentaa parempi maailma.

Ehkä juuri *Kreislandin* fragmentaarisuuden ja äärimmilleen vietyyn postmodernin fabuloimisen vuoksi sitä ei ole aina nostettu esiin historiallisena romaanina. Esimerkiksi Ulla-Maija Juutilan 1990-luvun suomenkielistä historiallista romaania käsittelevä artikkeli ei mainitse sitä ollenkaan, vaikka hän muutoin kyllä käy läpi genren postmoderneja piirteitä ja esiintymiä. Juutila (2003, 177) kirjoittaa, että historiallisen romaanin klassisen määritelmän mukaan romaanin tapahtumien on oltava ajalta, josta kirjailijalla ei ole omia muistoja. Ikään kuin jonkinlaisena silmäniskuna moiselle määritelmälle *Kreislandin* tarina päättyy vuoteen 1958 – Liksoin syntymävuoteen. Se on siis ajankohdaltaan luettavissa klassiseksi historialliseksi romaaniksi.

Aika täpärästi kylläkin.

Röyhkän ”törkeä ja epäsovinnainen”

Kaksi aurinkoa

Vuosituuhannen vaihteen jälkeen mielenkiinto viime sotia kohtaan on vain kasvanut: uusia sota-aiheisia romaaneja julkaistaan runsaasti ja aiemmin ilmestyneistä otetaan uusintapainoksia. Kauko Röyhkän (oik. Jukka-Pekka Välimaa) laajan kirjallisen tuotannon joukkoon mahtuu kolme sotaromaania. Tornion maihinnousua Lapin sodan alussa kuvaava *Magneetti* ilmestyi vuonna 1987 ja uusintapainos 2014, kaukopartiorryhmän vaiheista kertova *Kesä Kannaksella* 2009. *Kaksi aurinkoa* oli ilmestymisvuotenaan 1996 Finlandia-palkintoehdokas. Vuonna 2015 teos julkaistiin uudestaan, ja nyt mukana olivat ensimmäisestä painoksesta poisjätetyt aloitusluku ja siihen viittaava takauma; lainauksemme ovat tästä uudesta

painoksesta. Palkintoehdokkaudesta huolimatta vastaanotto oli ristiriitainen: toiset näkivät teoksessa seksuaalisuuden ja sodan yhteyden pohdintaa, toiset pelkkää pornografiaa. Romaanin esikuvina on mainittu suomalaisen sotakirjallisuuden suurmiehet Väinö Linna ja Veijo Meri (Kirstinä 1997; Seppälä 2000), toisaalta sodan mielettömyyttä korostava teos jatkaa Henrik Tikkasen aloittamaa sotaromaanin postmodernia suuntausta.⁸

Teos kuvaa viihdeorkesterin jäsenten vaiheita ennen sotaa ja jatkosodan aikaisessa Äänislinnassa. Päähenkilö Elis on ristiriitainen hahmo. Hän pakenee sotaa Ruotsiin, harjoittaa satanismia, joutuu vankilan kautta rintamalle ja saa urhoollisuusmitalin. Elis viihtyy sodassa, koska se riisuu ihmisen paljaaksi pyrkimyksistä löytää merkitys itselleen ja elämälleen ulkoisista arvoista ja teoista: ”Mutta sodassa kaikki ovat lopulta pelkkää lihaa, toiset panemista ja toiset tappamista varten. Siinä on jotakin rehellistä ja yksinkertaista, josta minä pidän.” (KA, 246.) Eliksen välinpitämätön, sovinnaisia tapoja ja auktoriteetteja kumartamaton asenne tulee näkyviin, kun hän saa rangaistukseksi tappelusta komennuksen teloituskomppaniaan. Elis ampuu vankeja silmään ja suuhun, ei sydämeen, kuten teloituskomppanian johtaja vänrikki Kolehmainen ”Keneven sopimuksen” mukaisesti kehottaa ampujia tekemään. Toisaalta orkesterin solisti Tytti ja tämän omintakeinen musiikki saavat Eliksen liikkuttamaan ja tuntemaan sympatiaa muita kohtaan: ”Vaikka ihminen sotii, kiduttaa ja raiskaa, on ihmisessä jotakin hyvääkin.” (KA, 293.)

Vuoden 1996 painoksesta poistetussa luvussa Elis on partioimassa nuoremman toverinsa kanssa, kun he saavat kiinni naisdesantin. Elis vie naisen syrjemmäs raiskatakseen tämän. Kun nuori toveri yrittää estää, ampuu Elis tämän desantin aseella. Elis päästää naisen karkuun ja miettii selitystä tapahtumalle: ”Taistelu on juuri päättynyt, yksi ryssä pääsi pakoon, yksi oma mies menetettiin. Tämä on sotaa.” (KA, 14.) Tämän jälkeen kuvaus siirtyy sotaa edeltäneeseen aikaan. Irralliselta tuntuvaan aloitukseen palataan, kun Äänislinnasta venäläisten suurhyökkäystä pakeneva ryhmä joutuu

väijytykseen ja Elis törmää raiskaamaansa naiseen uudelleen: nainen ”tunnistaa hänet ja ampuu epäröimättä” (KA, 310).

Vaikka aloitus tavallaan sensuroitiinkin, jäi romaaniin Røyhkän teoksille luonteenomaisesti väkivaltaa, seksiä ja groteskeja kohtauksia – vertailukohtana on nähty muun muassa Kalervo Palsan sodan irvokkuutta korostavat sarjakuvat (Pakarinen 2002, 17). Røyhkä (2014) onkin todennut halunneensa kirjoittaa sotaromaanin, joka olisi mahdollisimman ”törkeä ja epäsovinnainen”. Erityisesti kaksi kohtausta ansaitsee tulla mainituksi. Mannerheimin syntymäpäiväjuhljen aikana kaksi SS-miestä käyttää brutaalisti hyväkseen erästä naista. Tilanteessa nöyryytetään myös suomalaista sotilasta, luutnantti Marsalaa, joka joutuu kääntämään saksalaisten rivot käskyt. Merkityksellistä on, että nöyryytyksen kohteena on nimenomaan upseeri, sillä kohtausta on nähty metaforana suomalaisen päällystön saksalaisia myötäilevästä asenteesta (Parhi 2002). Teoksen kritiikeissä asiaan ei juuri kiinnitetty huomiota, mutta näytelmäversiossa akti tapahtuu Suomen lipun alla, mikä tuotti jonkin verran kielteistä palautetta.⁹ Toinen kriitikoiden lähes täysin ohittama aihe oli yhtyeen hanuristin Turen pedofiiliset taipumukset (poikkeuksena ks. Papinniemi 1996). Ture on aseistakieltäytyjä, joka kaiken kyyneisyyden ja raakuuden keskellä yrittää säilyttää inhimillisyytensä. Teoksen lopussa kuvataan yksityiskohtaisesti, kuinka hän joutuu venäläisten kiduttamaksi; peniksen sisälle tungettu ja murskattu lasiputki tuntuu sekin viittaavan Turen pedofiliaan, onhan se ikään kuin rangaistus Turen seksuaalisesta halusta alaikäisiä tyttöjä kohtaan. Pakomatalla Ture muuttuu kasvissyöjästä lihansyöjäksi ja pasifistista tappajaksi – näin sodan osoitetaan murskaavan kaiken inhimillisyyden.

Alkujaan kustannusosakeyhtiö Otava hylkäsi käsikirjoituksen ja Røyhkä kääntyi Liken puoleen, joka päätti julkaista teoksen. Aloitussluvun poistamista ei perusteltu, mutta kirjailija itse on arvellut, että ehkä teosta haluttiin terävöittää. Lähes kahdenkymmenen vuoden jälkeen romaani päätettiin julkaista uudelleen, koska painos oli loppunut ja teokselle oli kysyntää. Røyhkä ehdotti, että mukaan otettaisiin myös poistetut kohdat, johon suostuttiin, saa-

tiinhan siitä myyntivaltti. (Röyhkä 2016.) Ensimmäinen luku valottaa Eliksen luonnetta ja pohjustaa hänen kohtaloaan. Lisäksi tapahtumat taustoittavat Eliksen saamaa urhoollisuusmitalia, joka mainitaan parikin kertaa. Viittauksia ei ollut poistettu ensimmäisestä painoksesta, vaikka ne jäävät ilman selityksiä irrallisiksi. Sen sijaan uudessa laitoksessa alkuluku ja Eliksen valmiiksi miettimä selitys tapahtuneelle – ”yksi ryssä pääsi pakoon, yksi oma mies menetettiin” – saattaa Eliksen urhoollisuuden ironiseen valoon ja häivyttää vähäisimmänkin sankaruuden päähenkilöstä. Luvussa kerrotut tapahtumat ovat keskeisiä romaanin tulkinnalle. Miksi siis alku sensuroitiin, mutta esimerkiksi kuvaukset SS-miesten brutaalista käytöksestä ja Turen kidutuksesta jätettiin?

Yksi syy aloitusluvun poistamiseen voisi olla se, että kohtauksessa suomalainen sotilas osoittaa tarpeetonta julmuutta sekä omiaan että vihollista kohtaan, kun taas muissa tapauksissa on kyse venäläisten ja saksalaisten suomalaisia kohtaan osoittamasta raaquudesta. Suomalaisia sotilaita on pidetty omapäisinä mutta rehteinä taistelijoina, jermuina, jotka – Väinö Linnaa lainaten – suorittavat asialliset hommat, mutta muuten ovat kuin Ellun kanat. *Kaksi aurinkoa* -romaanin julkaisupolitiikka ilmentää muistikulttuurisamme viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana tapahtunutta muutosta. Neuvostoliiton hajottua 1990-luvun alussa tutkimus sodista lisääntyi, mutta niin lisääntyi myös uuisänmaallisuus, mikä on näkynyt niin sisällissodan kuin talvi- ja jatkosodan muistamis-tavoissa. Historiantutkija Tuomas Tepora (2015) on ironisesti todennut, että uuspatrioottinen suuntaus ”voitti moraalisesti Suomelle sodan 50 vuotta sen päättymisen jälkeen”. Tällaiseen muistamisen tapaan ei sopinut teos, joka kyseenalaisti suomalaisen sotilaan kunnian. 2000-luvulla sitä vastoin niin tutkimus kuin historiallinen fiktio ovat korostuneesti tuoneet esiin sodan ei-sankarillisia puolia, kuten rintamaväkivaltaa, sotilaiden huumeiden käyttöä ja psyykkisiä ongelmia.¹⁰

Kohti uutta vuosituhatta

Kun viime vuosituhhat kääntyi kohti loppuaan, suomalainen kirjallisuus alkoi katsoa yhä kriittisemmin tapaa, jolla tuosta vuosituhanesta ja varsinkin sen viimeisestä vuosisadasta oli kirjoitettu. Tämä 1990-luvun historiallisen romaanin postmodernisoituminen ei ollut kuitenkaan mikään yllättävä äkkikäännö, vaan johdonmukainen seuraus toisen maailmansodan jälkeisestä kulttuurisesta kehityksestä, jota vuosikymmenen alun historialliset murrokset voimistivat. Kaksinapaisen maailmanjärjestyksen romahtaminen ja vaikea talouslama vahvistivat epäilyksiä, jotka olivat kyteneet länsimaisessa keskustelussa jo vuosikymmeniä ja Suomessakin 1980-luvun puolivälistä alkaen. Oliko moderni aikakausi ja kehitys päättynyt? Oliko historian kululle ja siitä kertomiselle vaihtoehtoja? Miten tappamme kertoa menneisyydestä muokkaa tietoaamme siitä?

Sundin, Liksomin ja Röyhkän romaanit ottavat kukin tavallaan kantaa näihin kysymyksiin ja murtavat suomalaiseen historiankäsitteeseen luutuneita ajatuksia. Alleviivaamalla itse kertomisen tapahtumaa ne tuovat esiin historiankirjoituksen epävarmuutta, subjektiivisuutta ja ideologisuutta. Ne suhtautuvat kriittisesti 1900-luvun äärimmäisyysideologioihin – joskin erilaisin painoituksin – ja riisuvat kiihkoisänmaallisuuden kirkastaman sädekehän suomalaiselta sotilaalta ja tämän sotimilta sodilta. Kyseenalaistamalla niin historiankirjoituksen kuin fiktion kertojan auktoriteetin, postmodernit historialliset romaanit korostavat lukijan vastuuta historian tulkisemisessä. Nyt, kaksi vuosikymmentä myöhemmin, postmodernin historiallisen romaanin esiin nostamat kysymykset ovat yhä ajankohtaisia.

VIITTEET

¹ ”Myt och verklighet fasar in i varandra såsom välbilade stockar i en timra. Slutligen låter sig verkligheten ej urskiljas från myten, myten ej från verkligheten. Vad kan en enkel berättare göra däråt? Illusion och narrspel är allt jag kan bjuda. Om sanningen vet jag föga.” (Lars Sund, *Colorado Avenue*, 1991, 347.) – Käytämme *Colorado Avenue* -suomennoksesta tästedes lyhennettä CA; alkuteokseen taas viittaa ”Sund 1991”. Menettelemme vastaavasti myös trilogian muiden osien kanssa.

² ”Ingen kan undgå Historien. Vi är alla delaktiga och indragna, ty det är vi som utgör Historien.” (Sund 1991, 167.)

³ ”Jag, Carl-Johan Holm, dotterson till Otto Näs, skall föreställa berättare av denna historia: en sannfärdig lögnhals och lögnaktig sanningsägare, dragare av skrönor och valser, på- och upphittare av berättelser, krönikör av samtiden (om vilken jag inte vet så mycket), skildrare av förhållanden och omständigheter i det förgångna (om vilka jag vet ännu mindre) samt utforskare av människors drömmar, fantasier, förhoppningar, önskningar och aningar (om vilka jag vet knappt någonting alls)... Med andra ord: en Allvetande berättare är vad jag borde vara, fullkomligt objektiv; stående i bakgrunden och med intrigens trådar i min hand.” (Sund 1997, 12.)

⁴ ”Med hjälp av borste och bensin skurade han bort trettio år av Siklaxnejds historia från sina nyförvärvade glasplåtar.” (Sund 1991, 206.)

⁵ ”Växthuset var ett bygdehistoriskt arkiv, vars innehåll låg huller om buller.” (Sund 1991, 207.)

⁶ ”Min berättarauktoritet har blivit ordentligt tillbucklad.” (Sund 1991, 228.)

⁷ ”[H]an hör på nytt sin far berätta för honom om Erik den förstes vackra död vid stormningen av Tammerfors. Då grips han plötsligt av vrede. Han är rasande på Erik den förste. Och på sin far, som inte vå-

gade tala om för honom hur det ligger till: att en ung mans död aldrig kan göras vacker och meningsfull.” (Sund 2003, 516.)

⁸ Henrik Tikkanen kirjoitti Karjalan metsiin sodan jälkeen kahdeksikymmeneksi vuodeksi taistelemaan unohdetusta Viktor/Vihtori Kämpärästä sekä ruotsiksi että suomeksi. Tämä satiirinen hahmo esiintyy teoksissa *Unohdettu sotilas* (1974), *30-åriga kriget* (1977) ja *Efter hjälte döden* (1979); kaksi viimeistä on julkaistu Elvi Sinervon suomentamina yhteisniteessä *Viimeinen sankari* (1979).

⁹ Atro Kahiluodon teoksen pohjalta ohjaamaa näytelmää esitettiin Q-teatterissa 2000–2001 ja Kuopion kaupunginteatterissa 2002–2003. Näytelmästä kirjoitetut arviot antoivat myös aihetta metakritiikkiin. Julius Elon ja Katariina Nummisen (2001) mielestä Q-teatterin esityksestä kirjoittaneet kriitikot vaikenivat järjestelmällisesti vaikeista aiheista, kuten pedofilia ja raiskaus, ja antoivat lukijoilleen siloitellun kuvan esityksestä: ”Voisi jopa puhua esityksestä välitetyn kuvan vääristämisestä, neutralisoinnista tai sensuroimisesta.”

¹⁰ Ks. esim. Ville Kivimäen *Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945* (2013) sekä artikkelikokoelmat *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta* (2006) ja *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia* (2008).

KOHDETEOKSET

Liksom, Rosa (1996) *Kreisland*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY. [= K]

Röyhkä, Kauko (1996/2015) *Kaksi aurinkoa*. Uud. laitos. Helsinki: Like. [= KA]

Sund, Lars (1991) *Colorado Avenue*. Helsingfors: Söderström.

Sund, Lars (1992) *Colorado Avenue*. Alkuteos: *Colorado Avenue*. Suom. Kaarina Ripatti. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY. [= CA]

Sund, Lars (1997) *Lanthandlerskans son*. Stockholm: Rabén Prisma.

- Sund, Lars (1998) *Puodinpitäjän poika*. Suom. Kaarina Sonck. Helsinki: WSOY. [= PP]
- Sund, Lars (2003) *Eriks bok*. Helsingfors: Söderström.
- Sund, Lars (2004) *Erikin kirja*. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: WSOY. [= EK]

LÄHTEET

- Elo, Julius & Numminen, Katariina (2001) ”Mistä kriitikot vaikenevat?” *Teatteri-lehti* 3/2001.
- Fukuyama, Francis (1992) *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Suom. Heikki Eskelinen. Helsinki: WSOY.
- Habermas, Jürgen & Ben-Habib Seyla (1981) ”Modernity versus postmodernity”. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), 3–14.
- Hatavara, Mari (2012) ”History after or against the fact? Finnish postmodern historical fiction”. Teoksessa Leena Kirstinä (toim.), *Nodes of contemporary Finnish literature*, s. 96–111. Helsinki: SKS.
- Hutcheon, Linda (1988) *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- Juutila, Ulla-Maija (2003/2002) ”Viehkeitä viihdettä ja totisinta totta. 1990-luvun historiallisen romaanin piirteitä”. Teoksessa Markku Soikeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, s. 175–200. 2. painos. Turku: Turun yliopisto.
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (toim.) (2006) *Ihminen sodassa. Suomalaisien kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki & Jyväskylä: Minerva.
- Kirstinä, Leena (1997) ”Naivismin näköisyys”. Teoksessa Mervi Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa: kirjoituksia nykykirjallisuudesta*, s. 74–97. Helsinki: WSOY.
- Kirstinä, Leena (2007) *Kansallisia kertomuksia: suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.

- Kivimäki, Ville (2013) *Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945*. Helsinki: WSOY.
- Korsström, Tuva (2013) *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Lyotard, Jean-Francois (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Lyytikäinen, Pirjo (2004) ”Peiliin piirretty nykyaika”. Teoksessa Kirsi Saarikangas et al (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*, s. 211–224. Helsinki: Tammi.
- Murfin, Ross & Ray, Supryia M. (2003) *The Bedford glossary of critical and literary terms*. Boston & New York: Bedford/St. Martin’s.
- Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.) (2008) *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Helsinki: WSOY.
- Ojajarvi, Jussi (2005) ”Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi”. Teoksessa Anna Helle & Katriina Kajannes (toim.) *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*, s.17–55. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Parhi, Katariina (2002) ”Röyhkä”. *Kaltio* 3/2002. <http://www.kaltio.fi/vanhat/vanhatsivut/arkisto/royhka.htm> (viitattu 31.10.2017).
- Pakarinen, Maarit (2002) ”*Isokuovin huuto ja mätänevien ruumiiden löyhkä tyynenä kesäiltana.*” *Matala ja korkea, sota ja taide Kauko Röyhkän romaanissa Kaksi aurinkoa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Oulu: Taideaineiden ja antropologian laitos, Oulun yliopisto.
- Papinniemi, Jarmo (1996) ”Mustia ja valkoisia enkeleitä”. *Demari* 7.11.1996.
- Röyhkä, Kauko (2014) Facebook 13.10.2014. Julkaisu Kauko Röyhkän virallisella sivulla. <https://www.facebook.com/Kauko-Röyhkä-virallinen-160605993987116/> (viitattu 2.4.2017).
- Röyhkä, Kauko (2016) Teoksestasi Kaksi aurinkoa [yksityinen sähköpostiviesti]. Vastaanottaja: Marita Hietasaari. Lähetetty 13.12.2016.

- Saranpa, Kathy (1998) ”Att leka med historien. Lars Sunds *Colorado Avenue*”. Teoksessa John Strömberg (toim.), *Historiska och litteraturhistoriska studier* 73, s. 269–279. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Seppälä, Matti V. J. (2000) ”Sävel puhalsi hengen”. *Kaltio* 2/2000.
- Tarkka, Pekka (1991) ”Maakunta ja maailma. Pohjalaisen Lars Sundin läpimurtoromaani purjehtii Merenkurkkuun ja merten taakse”. *Helsingin Sanomat* 14.11.1991.
- Tepora, Tuomas (2015) ”Mikä tekee ’sota-ajasta’ muistettavan? Sota ja kollektiivinen muistaminen”. *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat* 2/2015. <http://www.ennenjanyt.net/2015/08/mika-tekee-sota-ajasta-muistettavan-sota-ja-kollektiivinen-muistaminen/> (viitattu 2.4.2017).
- Vartiainen, Pekka (2013) *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Helsinki: Avain.

Jussi Ojajarvi

2000-LUKU: VAVAHTELEVAT KARTAT

Pirkko Saision trilogia, **Hannu Raittilan** *Pamisoksen purkaus*, **Hanna Marjut Marttilan** *Lahjakas Anu Lovack* ja **Turkka Hautalan** *Salo*

Tavallaan kirjallisuus on elävä kartta. Romaanit, siinä missä tietysti runotkin, voivat antaa lukijalle tuntemuksia siitä, mistä ympäröivä todellisuus koostuu ja mistä paikasta käsin sitä koetaan. Ne voivat siis ”kartoittaa”, vaikkakin epäilemättä vajavaisesti. Tämä on lähtöoletukseni, kun lähestyn 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen romaania. Lisäksi ajattelen, että kartoittamisessa tarvitaan koordinaatistoa, jotain perussopimusta siitä kehikosta, jonka varaan maaston mittasuhteita ja kokijan paikkaa sommitellaan. Kartoitusta tehdään koordinaatiston varassa.

Mutta kas, siinäpä ongelma, joka vuosikymmenen kirjallisuudessa vaikuttaa jälkikäteen katsoen tulevan toistuvasti esiin. Paitisi että kartat tietysti muuttuvat todellisuuden mukana, 2000-luvun alussa myös totutut koordinaatistot tuntuvat elävän. Kartoittamisen kehikko liikkuu, tai siinä on hyvin monia toisiinsa vaikuttavia muuttujia. Joskus jopa koko pohja alla huojuu ja romahtaa. Miten sellaiselle pohjalle voi mitään karttaa perustaa? Ilmassa on ikään kuin epävarmuutta siitä, millaisen koordinaatiston avulla kartasta tulisi kartta. Tämä luonnehdintani on tietenkin tunnustelua ja tulkintaa, mutta tällaisen aistimuksen monet 2000-luvun romaanit minussa ovat herättäneet. Koordinaatistot huojahtelevat, kartat vavahtelevat.

2000-luvun romaani on kartoitusta elävän koordinaatiston varassa. Tuntemusta huojahtelusta romaaniin kylvää ainakin yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten vauhti globalisoituneessa tilanteessa. Ei ole helppoa saada kiinni yhteiskunnallisista syy-seuraussuhteista ja niiden keskinäisvaikutuksista. Mutta koordinaatiston eläväisyyttä lisää myös se, että kirjalliset esitystavat sekoittu-

vat. Romaanin peruskoordinaatistohan on aina paitsi lähtöoletuksia todellisuuden luonteesta, myös kirjallisia sopimuksia siitä, miten kertoa. 2000-luvulle tultaessa oli selvää, että kertomuksia kirjoitettiin monenlaisten kirjallisten keinojen ja sopimusten vaikutuspiirissä. Vuosikymmenen romaanissa elää rinnan niin realistisia, modernistisia kuin postmodernistisia piirteitä, puhumattakaan vanhemmista kertomusperinteistä saati erikoislajeista.

Kirjallisten piirteiden rinnakkaiselo voi yrittää hahmotella hie- man yksinkertaistaenkin ja tiivistää, että vanhan vuosisadan kirjallisuus antoi 2000-luvun alun romaanille perinnöksi ennen muuta kaksi isoa, keskenään jännitteistä suuntaa. Yhtäältä henkiin oli jäänyt realismin puitteissa kehkeytynyt pyrkimys kertoa jotakin syvälistä ihmisestä ja jaetusta historiallisesta todellisuudesta – tai ainakin sen yksittäisistä kokemuksista ja näkökulmista, kuten modernismi tapasi jäsentää. Toisaalta myöhempanä, postmodernistisena painaumanä kirjallisuuteen oli syntynyt ajatus siitä, että todellisuus on lähinnä ”niin sanottu”: paitsi erilaisten näkökulmien myös kulttuuristen esitysten ja kertomusten välittämä; suoraa viittaussuhdetta ei oikeastaan ole.

Siten 2000-luvun ensimmäisen – ja nykyisenkin – vuosikymmenen romaanin liikkuu suuren kulttuurihistoriallisen jännitteen puitteissa. On näkyvissä sitkeää halua kartoittaa koettua todellisuutta, mutta ollaan myös tietoisia todellisuussuhdetta välittävistä ja sokevista seikoista. Ja kun kuvioon limittyy niin ikään monitaustaista lajipiirteiden sekoittumista, ollaan tilanteessa, jossa jokaisen näkemysellisen nykykirjailijan on, tavallaan, muotoiltava kirjoittaessaan oma keinovarantonsa, oma kirjallinen koordinaatistonsa. Esimerkiksi realismi, modernismi ja postmodernismi eivät siis nykykirjailijan näkökulmasta taida olla niinkään kirjallisuushistoriallisia tyyliaikaisia kuin resursseja, joita hän tulee käyttäneeksi enemmän tai vähemmän.

Tarkastelen näiden alustavien mietteiden pohjalta muutamaa teosta. Ensin sipaisen Pirkko Saision trilogiaa *Pienin yhteinen jaettava* (1998), *Vastavallo* (2000) ja *Punainen erokirja* (2003). Kuvailen sen otteen moniaineisuusutta ja esitän erään tiivistävän päätelmän.

Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksen* (2005) ymmärrän sofistikoituneena yrityksenä hahmottaa kokemusta 1990-luvun lamasta ja vuosituuhannen vaihteen kiihtyneestä kapitalismista. Tarkastelen romaania yhteiskunnallisen sisällön ja kerronnan muodon yhteyksien valossa. Lopuksi viittaa kokolailla samassa mielessä Hanna Marjut Marttilan *Lahjokkaaseen Anu Lovackiin* (2005) ja Turukka Hautalan *Saloon* (2009).

Paikantumista monin kirjallisin resurssein – Saision trilogia

Pohdin Saision trilogiaa ennen muuta kirjallisuushistoriallisella tasolla eli sitä, millaisten kirjallisten piirteiden ja otteiden varassa se suunnistaa. Asiaa avittaa se, että romaanisarja itse on varsin tietoinen omasta esityksellisyydestään eli niin sanotusti metafiktiivinen.

Trilogiassa Pirkko Saision oloinen ja niminen päähenkilö kasvaa lapsesta keski-ikäiseksi, tytöstä naiseksi, lesboksi, äidiksi, opiskelijaksi, poliittiseksi toimijaksi, näyttelijäksi, kirjailijaksi, dramaturgian professoriksi. Teksti peilaa yksilön elämää suhteessa sosiaalisiin ja selvän yhteiskunnallisiin suhteisiin. Kuulostaa sinänsä realistiselta romaanilta, eikö? Trilogiassa on jopa tiettyä poliittisuutta (Koivisto 2011, 264), minkä liittäisin sekä henkilökohtaisuuteen, ajankuvallisiin piirteisiin että myös realismiin hiljaiseen taustavaikutukseen.

Selvät juurensa trilogialla on myös modernin kehitysromaanin genressä. Samoin juuria on vanhassa tunnustuskirjallisuuden traditiossa sekä omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa. Se ei kuitenkaan ole omaelämäkerta, vaan sellainen 2000-luvun vaihteessa yleistynyt ”autofiktio”, jossa korostuu osoitellusti elämäntarinan sepitteellisyys tai konstruktioluonne.¹ Samalla näkyväksi tehdään muistelemisen epävarmuutta ja itse kirjoittamisen prosessia, eli trilogiassa kerronnan ote on tosiaankin lähtökohtaisesti metafiktiivinen. Nämä seikat taas on nykykirjallisuudesta puhuttaessa tapana laskea ennen muuta (vaikkakaan ei vain) postmodernistiseksi.

Kun mennään tarkemmin itse tekstiin, on itsetiedostava sirpaleisuus kai se, mihin huomio heti kiinnittyy ja mitä voidaankin sanoa teoksen hallitsevaksi piirteeksi. Se koskee niin minäkertojan miinua kuin tekstin muotoa. Tässä kokonaisuudessaan *Pienimmän yhteisen jaettavan* ensimmäinen luku nimeltä ”Hän”:

Olin kahdeksanvuotias, kun se tapahtui ensimmäisen kerran.

Oli marraskuu, aamu.

Katu oli musta ja kiiltävä. Se turposi räntäisten, märkien ikkunoiden takana.

Näin itseni ikkunasta. Olin pullea ja pahantuulinen.

Vedin jalkaani kireitä villasukkia.

Liiveistäni puuttui nappi. Äiti kaivoi käsilaukustaan viisimarkkasen.

Panin sen sukkaan.

Ja silloin se tapahtui ensimmäisen kerran.

Kirjoitin mielessäni lauseen: Hän ei halunnut herätä.

Korjasin lauseen: Hän ei olisi vielä halunnut herätä.

Liitin lauseeseen toisen: Hän oli liian väsynyt mennäkseen kouluun.

Paransin toisen lauseen: Hän oli aivan, aivan liian väsynyt mennäkseen kouluun.

Katsoin voitonriemuksena isää, joka luki paitahihasillaan Työkansan Sanomia ja joi mustaa kahvia.

Äiti levitti eteisen peilin edessä huulipunaa huuliltaan poskipäihin ja hyräili Iltaa Redillä.

Kumpikaan ei huomannut, että minusta oli tullut hän, jatkuvan tarkkailun alainen. (PYJ, 6.)

Tekstinasettelu on trilogiassa tähän tapaan – tyhjin rivein, lyhyin kappalein ja virkkein – rikottua kerrontaa. Se on usein liki runomaista, kuin säkeitä ja säkeistöjä; typografinen ratkaisu korostaa muistelemisen sirpaleisuutta ja vaikutelmaa metafiktiivisyydestä. Kerronnalliset piirteet tukevat samalla tekstin varsinaisia teemaattisia piirteitä, esimerkiksi sitä, että yllä korostuu ajatus minuuden jakautuneisuudesta. Minä katsoo itseään ikkunan heijastuksesta. Minä oppii kertomaan (kirjoittamaan?) ja erottaa itsensä kertovaksi minäksi ja kerrotuksi häneksi. Minuus menee tavallaan halki.

Kun nähtävissä on minän jakautuneisuutta ja tekstin sirpaleisuutta, voitaisiinkin tehdä hieman kliseisesti päätelmä, että asia

viittaa ”postmoderniin” identiteettiin ja todellisuuskokemukseen. Mutta kenties sellainen päätelmä olisi myös petteävän helppo, sillä toisaalta kolmen romaanin kokonaisuutta hallitsevat toistuvuudet, rinnastumat sekä ajalliset ennakoinnit ja takaumat, jotka kaikki auttavat siinä, että sirpaleisuudesta huolimatta trilogian minäkertomus voidaan helposti hahmottaa päähenkilön elämän- ja kehitystarinana (Koivisto 2011, 8). Yllä nähdäänkin, että lainattu kohtaus – jota muuten myös toistetaan romaanin loppuksi – on jo itsessään tiivis pieni kertomus. Ja aivan samassa hetkessä kuin minuus jakautuu kahtia, minäksi ja häneksi, oppii Pirkko myös ajattelemaan itseään ketjuuntuvien lauseiden ja aikamuotojen kautta, kertomuksen kautta. Siten kohtauksessa identiteetti on paitsi jakaantunut myös jatkuva, sillä kertominenhan pitää sitä koossa. Minä ei ole vain sirpaleinen esitys, vaan myös pyrkimystä ehjään omakuvaan. Voikin sanoa, että kun Saision kolme romaania tarkastelevat identiteettiä ja minän paikkaa maailmassa, ovat ne postmodernistista sirpaleisuutta vain yhdeltä laidaltaan.

Tyylillisesti ajatellen voi jatkaa, että lainatussa otteessa on myös realismille tyypillistä kuvittamista, nimittäin yksityiskohtia, jotka ovat kuin katkelmia Saision 1970-luvun työläisperherealismista: liiveistä puuttuu nappi, isä lukee ”Työkansan Sanomia”, äiti meikkaa ja hyräilee iskelmäkappaletta. Modernismiin taas viittaa tässä kehitysromaanimaisessa alkukuvassa jo se, että siinä esiintyy muuan perimodernistinen aihe: peilaaminen. Minäkertoja peilaa olemistaan etäännytettyyn itseensä – ja samalla yhteisönsä jäseniin, tässä isään ja äitiin. Peilaaminen identiteettikysymyksen ja murroksen edustajana on moderni perustilanne, yleinen esimerkiksi 1950-luvun suomalaisessa modernismissa (Niemi 1995, 87). Herääkin kysymys, onko Saision trilogian syvin, sitä eteenpäin ajava henki pohjimmiltaan oikeastaan modernismia. Onko Saisio myöhempien aikojen Antti Hyry ja trilogia hänen Pauli-sarjansa²?

Ehkäpä kuva trilogian otteesta selkenee, jos ajatellaan sitä, millainen peruskokemus todellisuudesta on sisältynyt tiettyihin kirjallisiin estetiikkoihin niiden syntyäaikoina.³ Kun realistinen romaani syntyi, se pyrki tyypillisesti kertomaan yhteiskunnallisesta todelli-

suudesta ja sen historiallisista, syivistä säännönmukaisuuksista, ja tähän liittyi myös halu vähentää sortoa kritisoimalla yhteiskunnan epäoikeudenmukaisia käytäntöjä. Keskeinen tavoite oli siis piirtää karttaa sekä historialliseen todellisuuteen että sen muuttamiseen.⁴ Modernismin synnyssä taas vaikuttaa taustalla kokemus todellisuuden monimutkaistumisesta: yhteiskunnan koko kuvaa ei enää tunnuta saavan kiinni kertoen – mutta kun jo ihmispysyykekin on tavattoman monimutkainen ja kiinnostava subjektiivisessa vinksaasaan, niin annetaanpa teosten näkökulmien ilmentää sitä!⁵ Laajemman kokonaiskuvan liukuessa tavoittamattomiin yritys kartoittaa todellisuuskokemusta subjektiivisemmissä puitteissaan ja kriiseisään sentään oli yhä mielekäs – tai ahdistava mutta pakottava. Tällöin kartoituksen tapa itsessäänkin nousi ratkaistavaksi ongelmaksi. Vanha tapa, vanha realistinen muotokieli kaikkietävine kertojiin, ei enää tallentanut tekstiin todellisuuskokemusta, ei puhutellut riittävästi, ja niinpä romaanin ja yleisemmin taiteen esitystapa muokkautui uuteen uskoon.

Vaan kuten Fredric Jameson (2007, 141) katsoo, ehkä modernismi oli tässä kehityksessään vielä traagisesti kiinni yhteiskunnallisen todellisuuden kartoituspyrkimyksessä – harjoittikin sitä, vaikka tiesi olevansa tuomittu epäonnistumaan kokonaiskuvan luomisessa. Modernismin ääneenlausumaton tragedia: mahdolloman mutta pakottavan kartoituksen paradoksi! Tällaista sisäistä pakkoa ja tragediaa todistanevat yhtäältä vaikkapa Edvard Munchin päänsisäinen eksistentiaalinen huuto väräjävässä maisemassa tai toisaalta esimerkiksi järkälemäiset yhdenpäivänromaanit, kuten James Joycen *Ulysses* (1922)⁶ tai Volter Kilven *Alastalon salissa* (1933). Niissä päivä leviää laajaksi, mieli kulkevaksi, kieli ekspressiiviseksi ja kirja kiloksi; tämä kaikki kertoo pakottavasta mutta jo mahdottomaksi käyvästä kartoittamispyrkimyksestä.

Nyt kysymys: onko Saision trilogia, ajassaan varsin järkälemäinen saavutus sekin, kuin yksilösubjektin paikkaa kysyvää modernismia? Jospa modernismi nyt vain toteutuu osin postmodernististen kerrontakeinojen kautta, jotka korostavat sitä, että kyseessä on tietystä näkökulmasta kerrottujen paikkojen, palasten ja muistiku-

vien epävarma, rikkonainen kokoelma.⁷ Onko trilogia tavallaan siis sekä modernismia että postmodernismia? Onko se lisäksi sellaista ”uutta realismia” (vrt. Jameson 1999, 49–51), joka kokee, että realismin on realistista häiritä todellisuusvaikutelmaansa tämän tästä? Jospa vuosituhannen vaihteessa jotensakin todentuntuista, mitä kuvitella, oli tällainen rikkonainen minäkertomus, joka toisaalta siten löysi eheytensä juuri rikkonaisuuden toistossa. Saision trilogiassa kerronnan otteen sykehdyttävyyden on tiukasti sidoksissa tietoisuuteen siitä, että tämän ehyempää todellisuuden karttaa tai todentuntuisempaa kartoitustapaa nyt ei voi saavuttaa – ja samalla kirjailija on kuin velvoitettu yrittämään pitkällisesti, kolmen romaanin verran.

Itse asiassa trilogian onnistuneisuus todentuntuisena taideteoksena on aivan lähtemättömästi kytköksissä kartoituksen vaillinaisuuteen, tietoisuuteen siitä, että todellisuuden ja sen kokemuksen kuvaus on aina keskeneräistä. Ja totaalinen epäonnistuminenkin on akuutti mahdollisuus. Dramaattisimmin tämä havainto esiintyy *Punaisen erokirjan* alun huomautuksessa siitä, kuinka kirjailija on epähuomiossa tuhonnut käsikirjoituksen ensimmäisen valmiin tiedostoversion painamalla Ctrl+Alt+Del. Mitä tämä kokonaisuuden kannalta tarkoittaa? Sitä, että teksti on hengeltään ikään kuin pysähtynyt hetkeen, jossa todellisuuden ja minän paikan kartoittaminen on yhtäaikaisesti sekä välttämätöntä että mahdotonta.

Samankaltainen näkemys kartoittamisen paradokseista löytyy Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksen* puolivälistä, sen dramaattisesta metafiktiivisestä käänteestä, hetkestä, jolloin kertomukselta katoavat sitä pohjustaneet koordinaatit ja kokonaisuutta on alettava hahmotella aivan uusissa puitteissa.

Miten kertoa lamasta ja nykykapitalismista – Raittilan *Pamisoksen purkaus*

Pamisoksen purkaus alkaa tehtävänannolla, joka muistuttaa sekä dekkaria että realismin hengessä asetettua yhteiskunnallista ongel-

maa. Tämä on sivumennen sanoen sikäli tyypillistä, että dekkarin ja realismin piirteet saattoivat 2000-luvulla sekoittua: yhteiskunnalliseen romaaniin tuli usein jännitysjuonen piirteitä; dekkarissa taas otettiin (jo 1990-luvulla) tehtäväksi kommentoida yhteiskunnallisia ongelmia.

Raittilan romaani alkaa nyt-hetkestä vuonna 2004. Poliisi on löytänyt nauhakehoja, jotka sisältävät radiodokumentaarin laivastanimesta Pamisos. Laiva on ankkurissa Suomenlinnan edustalla marraskuussa 1991 ja täynnä hiljalleen mätänevää lampaanlihaa. Rahoittajat ja useimmat miehistöstä ovat jättäneet sen oman onnensa nojaan. Lastia purkamassa on vastikään työttömäksi jääneitä tai konkurssin tehneitä ihmisiä eri puolilta Suomea. Laiva on selvästi tulkittavissa pienoiskokoiseksi lama-Suomeksi.⁸

Nauhoilla on Jaska-nimisen äänittäjän ”dokudraama”. Se sisältää Pamisosta purkamassa olleiden tarinoita lamakohtaloistaan. Romaani etenee alkupuoliskollaan realistis-modernistisella näkökulmatekniikalla; henkilöt vuodessa 2004 ovat audioyrittäjä Pena, kulttuurituottaja Laura ja poliisi Pajala. He yrittävät kuunnella nauhoja saadakseen selville, mitä Pamisoksella tapahtui ja miksi dokumentaristi Jaska, Lauran puoliso, hukkui. He yrittävät hahmottaa nauhoista sitä, mitä todella tapahtui tuolloin ”viiden viikon aikana marraskuun puolivälistä joulukuun 1991” (PP, 27).

Pamisoksella on tuolloin käynnissä ”hätäpurkutilanne avomerellä” (PP, 29). Mikä onkaan viittauskohta, jos puhutaan marraskuusta 1991 ja ”hätäpurusta”? Mitä tuolloin oikeasti tapahtui? Markka devalvoitiin. Lamaa periodisoitaessa sitä käytetään usein alkupisteenä; jonkin aikaa myöhemmin markka asetettiin niin sanotusti kellumaan. Tämä huomioon ottaen näyttääkin siltä, että romaanin tarkoitus kaikkienensa on vastata, noin puolitoista vuosikymmentä myöhemmin, kysymykseen siitä, mitä lamassa tapahtui ja ”miten ja mistä kohdasta meistä huomaamattamme tuli tällaisia” (PP, 39). *Pamisoksen purkaus* yrittää olla suuri lamaromaani, joka kartoittaa sitä, miten lama meihin ja yhteiskuntaamme vaikutti. Sillä kuten kulttuurituottaja Laura romaanissa miettii, ”lama ja senjäl-

keinen nousukausi olivat Suomessa ilmapiiriltään merkillinen ajanjakso, kuin talvisota ja jälleenrakennus” (PP, 71).

Jaskan nauhoilla oleva ”dokudraama” on tavallaan tekstin antama koodinimi realismille eli dramatisoidulle muodolle, joka pyrkii antamaan äänen yhteiskunnalliselle todellisuudelle, sen kokemuksille ja jännitteille (ks. PP, 114–124). Mutta romaanin 2000-luvulla sellainen tehtävä vaikuttaa jollain tapaa toivottamalta. Nyt realistisen kertomuksen koostajien tehtävä vain vaikeutuu vaikeutumisestaan: nauhat putoavat lattialle, sotkeutuvat, sotkusta joudutaan pätkäisemään osa pois saksilla. Alkaa näyttää siltä, että Jaskan Pamos-kuunnelmasta puuttuu loppu.

Samalla laiva itsessään nousee Lauralle ja etenkin poliisi Pajalalle arvoituksen keskiöön. Pajala kiinnittää tutkintapöytäkirjassaan huomiota asian taloudellisiin, piiloon jääviin kytköksiin:

Lasti ei kenties tosiaan ole niinkään tärkeä. Itse laiva saattaa sen sijaan olla. Laivan omistussuhteisiin ja niiden käännteisiin viitataan aineistossa äärimmäisen vähän. Liian vähän. Osa originaalikaseteista on ilmeisesti hävitetty samassa yhteydessä, kun Jaakko Saarelan on pitänyt poistaa ja tuhota valmiin kuunnelman loppu. (PP, 110.)

Pamos on taloutta, kapitalistisia omistussuhteita ja niiden käännteitä. Ja kuten Laura ajattelee, se on ”taluskriisin kuva”, ”suljettu näyttämö, jolla laman raaiastamat yksilöt vetävät jokainen ahneesti omaan suuntaansa kuin klassisen tragedian henkilöt tai ammattirikolliset Tarantinon Reservoir Dogsissa” (PP, 39). Mutta perusteellisemmin tämän todellisuuden arvoitusta on vaikea ratkaista eli sen asetelmia kuvata; yhteiskunnallista kokonaiskarttaa tai syitä ja seurauksia on lopulta mahdoton koota yhteen. Niinpä arvoitusten vastaus jää ilmaan, minkä vertauskuvana Laura päätyy vain koostamaan Pamos-nauhoista eräänlaisen spekaakkelin. Hän pystyttää äänentoistolaitteiston kreikkalaiseen amfiteatteriin ja soittaa kaikki nauhoille äänitetyt tarinanpätkät samanaikaisesti. Ne muodostavat ”skitsofrenisen äänikollaasin”. (PP, 182–185.) Syntyy sirpaleinen sotku, joka ei juonellista todellisuuskokemusta realistisen kertomuksen tavoin, vaan muistuttaa postmodernistista kollaasia tai intensiivistä vaikutelmien sekamelskaa (vrt. Jameson 1989, 254–

262; 1999, 25–31). Realistinen tehtävänanto tuntuu päätyvän umpikujaan.

Tämän jälkeen, romaanin sivulla 189, tapahtuu dramaattinen metafiktiivinen käänne. Paljastuu, että kaikki siihenastinen on itse asiassa ”Pamisoksen purkaus” -nimistä käsikirjoitusta, jota kirjailija Leena on työstänyt.

Auts! Romaani on vedättänyt lukijaansa. Kirjailija Leena, uuden kehyskertomuksen hahmo, on ottanut ”Pamisoksen purkaus” -nimiseen käsikirjoitukseensa aineksia omasta ja läheistensä elämästä ja sommitellut loput (PP, 198). Leenan mies Jaakko (tämän uuden kertomuksen ”Jaakko”) taas tarjoaa käsikirjoitusta talovelka-ahdingossaan kustantajalle, johon hän törmää kirjamessuilla (PP, 212–214). Raittilan teos kääntyy viittaamaan itseensä monikerroksisesti, mikä epäilemättä on kikkailevuudessaan postmodernistista kerrontaa. Kuitenkin siinäkin romaani on otteeltaan viime kädessä suuresti velkaa realismin hengelle. Sillä on pyrkimys kertoa, uusienkin henkilöidensä kautta, yhteiskunnallisesta todellisuuskokemuksesta ja asettaa myös kirjallisuus itsessään osaksi tuota todellisuutta.

Romaaniin nyt astuvien henkilöiden arki kutoutuu ennen muuta työelämän muutokseen – muutoksiin kapitalistisessa tuotannossa ja toimijuudessa. Uusi, aiemman kertomuksen kokonaan kehystävä kertomus alkaa romaanin nykyajan eli vuosikymmenen puolivälin tilanteesta, jossa kirjailija Leena on mielisairaalassa. Jaakko kirjoittaa päiväkirjaa psykiatri Ahosen pyynnöstä. Luemme tätä päiväkirjaa, Jaakko on sen kautta romaanin kertojana. Leena työskentelee mielisairaalassakin ”erittäin määrätietoisesti” (PP, 248) ja suunnittelee tosi-tv-formaattia, jossa kilpailtaisiin tosi-tv-formaatin kehittämisestä. Täten Leena edustaa niin sanottua jälkiteollista kapitalismia tai aineetonta eli immateriaalista tuotantoa, joka viittaa spehtaakkelimaisesti itseensä (vrt. Debord 2005). Tuotettavan ohjelman nimi olisi, tietysti, ”Pamisoksen purkaus”.

Insinöörimies Jaakko taas edustaa vanhemman, teollisemman kapitalismin käyttämää työvoimaa ja on työttömänä; hän valitsee nykyisen työelämän alkavan olla ”pelkkää järjestelyä ja aineetonta spekulatiota” (PP, 229). Hän työllistyy vedenpuhdistuslai-

tokselle ja ilahtuu, kun pääsee ”tekemään jotakin todellista” (PP, 231) eli tutkimaan viemäreitä ja jätevesivirtaa, ”elämän kuvaa” ja ”yhteiskunnan peiliä” (PP, 232–233). Huomio kiinnittyy usein viemäriverran päällä kelluviin kulutustavaroihin: kondomeihin, sukka-housuihin, laivojen maihinnousukortteihin. Jätevedenpuhdistamolla ”näkyi kaikki” – kuin realismin kaikkietäivälle kertojalle: ”Siellä ihmisten toimet olivat kuin Jumalan silmän alla. Mikään ei jäänyt salaan.” (PP, 234.) Leena pääsee sairaalasta ja päiväkirja jatkuu. Avioliitto rakoilee, Jaakko alkaa saada ruumiillisia vaivoja, hänen mielensä tulee sekavaksi, ja realistinen katse alkaa näyttäytyä lukijalle harhaisena kokonaisuuden hallintana. Jaakko etsii yhteiskunnallisen kokemuksen perustaa, mutta sitä ei tunnu lopulta löytyvän edes viemäreistä. Hänen realistin-mielensä hajoaa ja hän joutuu vuorostaan psykiatriseen hoitoon.

Kun lukija sitten on alkanut uskoa, että insinööri-Jaakon yritys tavoittaa yhteiskunnallinen todellisuus ja sen kokemus on romaanin maailmassa ollut totta, romaani vetää taas maton lukijansa alta. Se luo jo toista kertaa uuden kehystodellisuuden:

Leena antoi taas käsikirjoituksen luettavaksi. Se näytti olevan minun [= Jaakon] Ahosen kehotuksesta kirjoittamaani päiväkirjaa. Rupesin harppomaan eteenpäin. Mitä se minulle omia muistiinpanojani antoi luettavaksi? Jossain vaiheessa havahduin ihmettelemään. En tunnistanut enää tekstiä. Kohta olin ihan sekaisin. Kuka kirjoittaa? Se tuntui olevan minun kirjoittamaani, mutta ei kuitenkaan ollut. Rupesin tarkkailemaan muistiinpanojeni päivämääriä ja havaitsin että oma tekstini rupesi loppumaan jossakin marraskuun puolen välin maissa. (PP, 301.)

Käy ilmi, että Jaakon ”päiväkirjasta” on vaivihkaa tullut osa Leenan entistäkin kompleksisempää ”Pamisoksen purkaus” -sommitelmaa. Leena on sairaalasta palattuaan (PP, 237; marraskuun puoliväli) jatkanut romaanikäsikirjoitustaan Jaakon päiväkirjoilla, joita hän on sitten edelleen käyttänyt tuotantomateriaalinaan kirjoittaen ”vähän paremmat päiväkirjat” (PP, 302). Näin sekä äsken romaanista lukemamme tarinan ”todellisuus” että siinä harjoitettu todellisuuden tavoittelu onkin jälleen asetettu kehykseen, jota hallitsee ylempi valta, ylemmällä tasolla oleva kertoja. Leena on ryhtynyt

lopulta ”Jaakoksi”, joka (olemme luulleet) kirjoittaa kaupittelemastaan Leenan käsikirjoituksesta (Raittilan romaanin ensimmäinen puolisko), omasta todellisuuden etsinnästään, keskusteluistaan psykiatrin kanssa ja Leenan tosi-tv-ohjelmasta, jossa kilpaillaan tosi-tv-formaatin keksimisestä. Mutta niinpä vain tämä, mitä vielä äsken luimme ”Jaakon” todellisuutena, onkin pitkään ollut osa Leenan kertomusta ja kapitalistista tuotantoelämää, joka ”siirtyy mielikuvanmuodostuksen ja tarinoiden alueelle, muuttuu leikiksi ja peliksi” (PP, 306). Ei ihme, että psykiatri Ahosen mukaan Leenan päiväkirjoilla täydentämä uusi romaanikäsitelmä tiivistää ”koko-naissommitelmassaan”

[...] vanhan yksitasoisen todellisuuden katoamisen, kaikkien vieraantumisen kaikesta, loputtomat peiliefektit, joissa klassisesti käsitetyt identiteetit liukenevat ja heijastavat maailman sijasta pelkästään toisiaan. [...]

Pois kävellessäni Ahonen huusi sairaalan käytävälle perääni, että tämä kaikki on yhteiskunnallisessa todellisuudessa tapahtunut juuri siinä ajassa, jonka Leenan käsikirjoituksen kokonaisuus kattaa, viimeisen kuudentoista vuoden aikana. (PP, 307.)

Tällainen siis on Raittilan hurja ja monikerroksinen romaanikartta vuodelta 2005. Se yrittää vastata tilallisen ja historiallisen paikantumisen tarpeeseen, mutta tematisoi samalla sitä, miten kartta repeilee ja totuttu koordinaatisto heiluu – ja näin tapahtuu romaanissa etenkin kapitalististen mullistusten vaikutuksesta. Talous ja tuotantotapa vetävät jalkoja alta. Todeksi kuviteltu tarina onkin aina vain tarina tarinan sisällä, ja hierarkiassa ylintä kertomusta kertoo aina joku mullistuksen kokijaa voimakkaampi taho, joka toimii uudenlaisen kapitalistisen tuotannon kehyksessä.

Näin ollen romaani ei kuvaa nykyaikaa vain siinä, *mitä* kerrotaan, vaan myös se, *miten* kerrotaan, on nykyaikaa. Kertomisen tapa on osa yhteiskunnallista tematiikkaa. Kerronta-asetelma tiivistää dramaattisen metafiktiivisine käänteineen ensinnäkin lamakokemuksista: miltä tuntuu, kun elämältä putoaa pohja. Toiseksi tuollainen kokemus liitetään romaanissa myös yleisempään kehykseen. Kapitalismi mullistaa tuotantosuhteita ja niiden varassa elävien ihmisten

kokemusmaailmaa alati. ”Jatkuvat mullistukset tuotannossa, kaikkien yhteiskunnallisten olojen alituinen järkkäminen, ikuinen epävarmuus ja liike”, povasivat Marx ja Engels (1998, 40) 1800-luvun puolivälissä tarkkaillessaan syntynyttä kapitalistista yhteiskuntaa. Raittilan romaani katsoo, että vuosituhannen vaihteessa tuo kapitalismin perusluonne vaikuttaa erityisen paljon – ja vaikeuttaa samalla kokonaiskuvan muodostamista.

Solidaarisuus on kerrottava uudelleen – Marttilan *Lahjakas Anu Lovack* ja Hautalan *Saló*

Esseeni kolmanneksi osioksi haluan viitata kahteen romaaniin, jotka tuovat esiin yhteiskuntamme jakautunutta luokkatodellisuutta. Samalla niissä pyritään vaivihkaa korjaamaan sitä. Henkilöiden tilannetta kuvataan myötälävästi ja niin, että romaanien tapa kertoa voi vahvistaa empatiaa tai jopa solidaarisuutta, empatian yhteiskunnallista muotoa.

Hanna Marjut Marttilan *Lahjakas Anu Lovack* kuvaa lähiössä ”suomiviinaa” kittaavia alkoholisteja (etupäässä työttömiä ja mielenterveyskuntoutujia). He saavat kantakapakkaansa mystisen kirjeen Anu Lovackilta. Tämä sanoo olevansa Berliinissä ja pyytää rahaa, ja häntä pyritään sitten auttamaan kaikin keinoin. Asiaan kytkeytyy henkilöiden mieltä kiihottavia arvoituksia, etenkin se, että Anu Lovackin oletetaan olevan jonkun – ei tiedetä kenen – tytär. Tekstissä asioiden vihjaillaan juontavan juurensa paitsi Anu Lovackin syntymävuoteen 1986 (Suomessa kasinotalouden alun tienoota), etenkin vuoteen 1995 (ks. LAL, mm. 22, 92, 134, 180). Jälkimmäinen mainitaan vielä ”syvän laman” vuotena. Merkityksellistä on myös, että se on vuosi, jolloin Anu Lovackin äiti, hänkin nimeltään Anu Lovack, on alamäensä jälkeen kuollut.

Romaanissa sisältöä jopa merkityksellisempi on sen muoto ja juonenrakentelun yleinen tapa. Teos nimittäin on eräänlainen lähiöalkoholistien pariin sijoitettu saippuaoppera, kuten jo takakan-si hoksaa mainita. Sotkuisia suhdekiemuroita setvitään setvimästä

päästyä, ja tämän tästä luisutaan ”teatraaliseen kaaokseen” (LAL, 66). Lukujen otsikot ovat kuin *Kauniiden ja rohkeiden* jaksoja: ”Soilinkin hermot ovat riekaleina”, ”Miten elämä on meidät näin hylännyt?”, ”Auloksen onnentunteella ei ole mitään rajoja”, ”Ravintola Lankussa syntyy karmea tappelu”. Marttila siis ottaa saippuaopperan lajityypin, joka esimerkiksi *Kauniissa ja rohkeissa* sijoittuu aivan toisenlaiseen luokkamiljööseen, ja toistaa sitä toisin. Kirjailija tekee pienen vallankumouksen korottaessaan saippuaopperan toimijoiksi lähiöalkoholistien luokan ja pyytäessään lukijaa – saippuaoppera-parodian varjollakin – samastumaan heihin. (Ojajärvi 2013a, 137.)

Temaattisesti merkittävää romaanissa on solidaarisuus, jota vähävaraiset osoittavat nimihenkilöä auttaessaan. He tulevat ilmeisesti huijatuiksi, mutta heidän tekojaan ajaa ”jonkinäköinen sisäänrakennettu anteeksianto” (Sutinen 2005). Lisäksi nuori Anu Lovack edustaa henkilöille kollektiivista toivoa, joka nyt – laman aikaan kerran kuoltuaan – syntyisi uudelleen:

Me olimme pudonneet keltasta, ja me olimme pudonneet suoraan kappakkaan, eikä odotettavissa ollut enää suuriakaan muutoksia ennen kuolemaamme. Joten eikö vain Anu Lovack edustanut meille kaikille ainakin jossain määrin toivoa, tulevaisuutta? Tyttö oli meille kuin valo pimeydessä. (LAL, 33.)

Toivossa elämistä on myös se, että keltasta pudonneet kuvittelevat kukin vuorollaan itseään Anu Lovackin vanhemmiksi. He haaveilevat perustavansa keskenään uusioperheitä ja jopa jonkinlaisia kommuuneja. Niin parodisesti kuin toivon välkähdyksistä romaanissa kerrotaankin, henkilöille ne ovat toivoa. Samalla kertomusta kuitenkin leimaa laajemmin ottaen jonkinlainen toivottomuus, jonka varjossa uusioperhe- tai kommuunihaaveet ovat lähinnä pyristelyä. Siihen suuntaan viittaa esimerkiksi toistuvana aihemana oleva ”punainen” tai ”palavanpunainen” kirja (LAL, 180). Se on Aaron Sinkkosen muistikirja, jonka oletetaan sisältävän niin vuoden 1986 kuin vuoden 1995 arvoitusten ratkaisut. Kun kertoja Aulis pääsee romaanin viimeisessä luvussa lopulta kunnolla tarttumaan pieneen punaiseen kirjaan, paljastuu, että siinä onkin lähinnä arki-

päiväisyyksiä ja harhaisen oloinen kertomus siitä, miten Sinkkonen tappoi vanhemman Anu Lovackin. Pienessä punaisessa kirjassa ei, kuten ei tässä romaanissakaan lopulta, siis tiivisty syrjäytettyjen toivo tai heidän maailmansa selitys, mistään maolaisuudesta puhumattakaan. Siinä edustuu viime kädessä heidän kurjahko arkensa ja keskinäinen riitelynsä, symbolisesti ottaen myös ”palavanpunaisen” sosialismin kaatuminen 1990-luvun taitteessa – ja metafiktii-visesti tulkiten taas ehkä nykyromaanin kyvyttömyys ottaa yhteiskunnallista todellisuutta laajasti haltuun.

Pidän 2000-luvun luokkatodellisuutta käsittelevän romaanin keskeisenä kysymyksenä sitä, miten kerrottaisiin uudelleen todeksi yhteisöllistä myötäelämistä ja yhteiskunnallista solidaarisuutta. Tähän ongelmaan voi suorasti tai epäsuorasti liittää monentyyppisiä romaaneja Marttilasta Mikko Rimmiseen tai Kari Hotakaisesta Kjell Westöhön ja jopa Leena Krohniin. Omalla tavallaan siihen vastaa, voidaan tulkita, myös Turkka Hautalan *Salon*. Sen perusmiljöönä on globalisaation ravistelema paikkakunta, jälleen kerran kuin miniatyyri-Suomi (jo romaanin mottona olevat *salon* sanakirjaselitykset viittaavat tähän allegoriseen funktioon). Henkilöinä on etupäässä työväen- ja alemmaa keskiluokkaa sekä avausluvun rikas insinööri, joka on ollut yrityksen johtoportaan jäsenenä; elinoloistaan varma keskiluokka loistaa poissaolollaan. (Ks. Ojajarvi 2013a.)

Kuten muissakin käsittelemissäni kartoitusyrityksissä, tässäkin tärkeää ja sisällyksestä on kerronnan muoto, tarkemmin sanoen ”muodon sisältö” eli se, mikä muodossa on luettavissa aikaansa kartoittavana sisällöllisyytenä. Tuo sisällöllisyys nousee Hautalalla siitä, millaisen tekstuaalisen tilan kerronta muodostaa. *Salon* on muodoltaan mosaiikkinen ja episodimainen, ja kussakin episodissa on oma kertojansa, oma näkökulmansa ”Saloon”. Nykymuodossaan tällaisen episodimaisen romaanimuodon toi kirjallisuuteemme 2000-luvun alussa Riku Korhosen *Kahden ja yhden yön tarinoita* (2003). Sittemmin sitä on edustanut myös esimerkiksi Matias Riikosen *Nelisiipinen lokki* (2009) ja tällä vuosikymmenellä etenkin

Emma Puikkosen *Eurooppalaiset unet* (2016). (Ks. Juntunen 2015; Ojajärvi 2013a, 138, ja 2015.)

Lajityyppi siis muistuttaa episodiromaania, mutta dramaattiset ristiinleikkaukset tuovat episodien välille sidoksia, joita tuo yleisluontoinen lajimääre ei ehkä kunnolla tavoita. Henkilöiden jakamat tilat kietoutuvat vaivihkaa toisiinsa, samat henkilöt vilahtelevat eri episodeissa, ja tapahtumat ristiinvalottuvat. Eri tarinoissa voivat toistua samat pienet aiheet. Tyypillisimmillään, kuten Korhosella ja Hautalalla, painavasti esillä on henkilöiden jakama kaupunkilainen tai pikkukaupunkilainen miljö. Näiden piirteiden kautta tähän romaanimuotoon liittyy selvää realismista periytynyttä henkeä (ks. Juntunen 2015). Lisäksi muodon yleistymisen meillä on nähdäkseni syntyneenä sukua Robert Altmanin ohjaamalle Raymond Carverin novellien filmatisoinnille *Short Cuts* (1993, *Oikopolkuja*). Kyseinen elokuva kuvaa nykyaikaista kapitalistisen yhteiskunnan kaupunkitilaa ja subjektin paikkaa siinä⁹ montaasin, rinnastuksen ja ennen muuta tarinoiden jatkuvan ristiinleikkaamisen keinoin (ks. Den Tandt 1998).

Olenkin kutsunut tätä romaanimuotoa ristiinleikkausromaaniksi.¹⁰ Siinä kerrotaan rajatuista yksilönäkökulmista käsin, mutta samalla lukijalle annetaan hahmotettavaksi kaupunkitilassa vilahtelevien yksityiskohtien keskinäisiä yhteyksiä ja niitä yhteiskunnallisia tekijöitä, jotka lävistävät yhteisöä ja vaikuttavat kaikkien kertojien elämään. Tällainen ristiinleikkaaminen toimii kuin Jamesonin (1989, 274–279; 1999, 50–54; 2007, 96, 157) ehdottama ”kognitiivinen kartoitus”, liki pedagogisesti: se kehottaa meitä näkemään yhteisöllisen ja yhteiskunnallisen – myös luokkayhteiskunnallisen – verkon yksilönäkökuilmiensa takana.

Episodin ristiinleikkausromaanin on siis lukijalleen tila itsessään, ja nimenomaan sellainen tila, joka näyttää ihmiset yksilöinä samassa tilassa. He ovat lähtökohtaisesti omia näkökulmiaan ja toisistaan vieraantuneitakin, mutta ristiinleikkausromaanin kehottaa lukijaa viemään ihmishahmoja toisiaan kohti ja ymmärtämään heidät pohjimmiltaan tasavertaisina ja osana kollektiivia. (Juntunen 2015; Ojajärvi 2015.) ”Sade teki ihmisistä tasavertaisia”, tiivistää eräs *Sa-*

lon henkilöistä (S, 58). Sattumoisin teoksen luoma tila itsessään on hieman tuon sateen kaltainen.

Salossa myös on lähes metafiktiivisesti itsetiedostavia tai ainakin temaattisesti tiivistäviä huomautuksia sen luomasta tilasta. Niitä on sijoitettu ainakin ruokapalveluammattien pariin, nimittäin grillimyyjän ja kebab-pizzeriassa työskentelevän maahanmuuttajan ajatuksiin. Jälkimmäinen miettii, mistä erilaisten ihmisten yhteiselon ongelmat juontuvat:

Kun ihmisiä laitetaan samaan huoneeseen tai tilaan, heillä on luonnollinen taipumus pyrkiä tulemaan toimeen keskenään. Ja myös kiintyä toisiinsa.

Ongelmana oli se, ettei tällaisia huoneita tai tiloja ollut olemassa-kaan. (S, 273.)

Ristiinleikkaustilana *Salo* pyrkii vastaamaan tuollaisen jaetun tilan tarpeeseen. Se pyrkii kertomaan esiin yhteisöllisyyttä, jopa solidaarisuutta. Se toteuttaa jotakuinkin samaa funktiota kuin kioskinluuku, josta romaanin grillimyyjä kaupungin ihmisten kirjoa kokee, tai samaa kuin yöradio, jota hän kuuntelee:

Sisällä laitoin radion heti päälle, sieltä tulvi elämä tupaan, muisti ettei tässä yksin oltu maailmassa, vaikkei Onnia hetkeen näkisikään. Oli juontajat studioissaan, musikat lauluineen ja tietysti kaikki ne kuulijat joiden tähden ohjelmia tehtiin. Oli mukava miettiä niitä toisia, että minkäköhänlaiset ihmiset kuuntelee juuri tätä ohjelmaa. Välillä joku niistä soitti ohjelmaan ja minä ajattelin sitä siellä radionsa ääressä josakin, puhumassa minulle ja koko maalle. Kerran soitin itsekin, kun pyysivät yötyöläisiä soittamaan ja kertomaan ammatistaan. Kysyivät että mistä pidän työssäni eniten, sanoin että ihmisistä. Huonoksi puoleksi en keksinyt kuin rasvanhajun. Lopuksi sain toivoa, pyysin Sorsakosken laulua ”Maailma ilman rakkautta”. (S, 75.)

Romaanin läsnäolosta

Kun viime vuosikymmenen romaanit erilaisista vaikeuksista huolimatta todellisuutta tunnustelevat, millaista karttaa ne yhteiskunnasta, yhteisöllisyydestä ja ihmisten paikoista piirtävät? Ne käsit-

televät kaunokirjallisilla tavoillaan muun muassa identiteetti-problematiikkaa, globalisoituneen kapitalismin kontekstia ja yhteiskunnallisen myötäelämisen tarvetta.¹¹ Vaan tosiaankin, samalla kerrontaa tuntuu monesti leimaavan ikään kuin kokemus siitä, että pohjakoordinaatisto ei ole pysyvä paikoillaan. Yhteiskunnalliset voimat vaikuttavat elämään dramaattisesti, purkavat totuttua, irrottavat ihmisiä paikoiltaan, hukuttavat heitä alleen. Kirjallisuuden erilaiset esitykselliset käytännöt huojatelevat ja sekoittuvat.

2000-luvun romaani ei kuitenkaan tyydy vain voivottelemaan sitä, miten vaikeaa on koostaa todellisuuskuvaa, reagoida yhteiskuntaan tai suhteuttaa omaa paikkaa. Käsittelemäni romaanit ottavat mittaa maailman liikkeestä ja esitystapojen sotkusta. Tällöin myös tekstien muodosta voi selvästi tulla osa niiden sisältöä, eli sisällöllistä muotoa. Kokonaissommittelun tavassa itsessään on hahmollaan jotain olennaista teoksissa kuvatun ja niitä tosiasiallisesti ympäröivän yhteiskunnan luonteesta – ja joitain aavistuksia siitäkin, mitä yhteiskunnalle pitäisi tehdä. Asiaa lähestyäkseen vuosikymmenen romaanin vain oli oltava läsnä kaikissa ulottuvuuksissaan, niin varsinaisen tarinan, kertomuksen muodon kuin tyylillisen kirjon tasolla.

VIITTEET

¹ Saisiosta ja autofiktiosta Karkulehto 2007, 197–199; Koivisto 2011; Koivisto 2013c. Jo 1990-luvulla alkaneesta omaelämäkerrallisuuden aallosta vrt. myös Niemi 2013 ja Rojola 2002. Lisätietoa antaa myös Koiviston (2017) kolmeosainen kirjoitus ”Lyhyt suomalaisen autofiktion historia”.

² Pauli-sarjaksi kutsutaan tavanmukaisesti Hyryn romaaneja *Kotona* (1960), *Alakoulu* (1965), *Isä ja poika* (1971) ja *Silta liikkuu* (1975).

³ Tässä tukeudun etenkin kirjallisuudentutkija Fredric Jamesonin käsitteisiin. Ks. erit. Jameson 2007, 141–143. Vrt. myös Jameson 1989 tai tuon suomennetun artikkelin uudempana versiona Jameson 1999, 1–54.

⁴ Esimerkit kuvataiteesta havainnollistavat. Van Goghin maalauksessa *Kengät* (1886) kuvauksen kohde on perin realistisesti esitetty, kengissä näkyy eletty elämä ja asema yhteiskunnassa. Astetta kantaaottavampi esimerkki on Eero Järnefeltin *Raatajat rahanalaiset*, tunnettu myös nimellä *Kaski* (1893). Ks. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962> ja <http://www.ateneum.fi/wp-content/themes/ateneum/klassikot/img/kaski.jpg> (viitattu 31.10.2017).

⁵ Vrt. esim. Munchin *Huuto* (1893–1910) tai Schjerfbeckin *Punatäpläinen omakuva* (1944). Ks. <http://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp> ja <http://kokoelmat.fng.fi/app?si=A+IV+3744> (viitattu 31.10.2017).

⁶ Uudempi, Leevi Lehdon tekemä suomennos ilmestyi tällä nimellä vuonna 2012.

⁷ Näistä keinoista kuvataiteen postmodernistisissä omakuvissa vrt. esim. <http://art-now-and-then.blogspot.fi/2013/03/postmodern-portraits.html> (viitattu 31.10.2017).

⁸ Käytän romaania kuvatessani hyväksi aiempaa artikkelia (Ojajärvi 2013b).

⁹ Mukailen jamesonilaisen ”kognitiivisen kartoituksen” määritelmää Lesjakilla (2006, 36).

¹⁰ Ojajärvi 2015, 230–234. En ole löytänyt elokuvankaan puolelta tälle lajiytyypille vakiintunutta nimitystä. 2000-luvun kotimaisen kirjallisuuden suhteen Päivi Koivisto (2013a; 2013b) on puhunut novellin ja romaanin rajoilla liikkuen ”novellisyklistä”, ”katkelmien romaanista” ja juuri ”episodiromaanista”, Tuomas Juntunen (2015) lähinnä viime-mainitusta. – Olisiko kuvaavinta puhua *episodisesta ristiinleikkausromaanista*?

¹¹ Tämä on tietenkin vain osittaissummaus vuosikymmenen teemoista, edes yhteiskunnallisista. Yhteiskunnallisten sisältöjen laajemman kirjon jäljille vie esim. *Suomen nykykirjallisuus 2* (2013, toim. Hallila ym.).

KOHDETEOKSET

- Hautala, Turkka (2009) *Salu*. Helsinki: Gummerus. [= S]
- Marttila, Hanna Marjut (2005) *Lahjakas Anu Lovack*. Helsinki: Otava. [= LAL]
- Raittila, Hannu (2005) *Pamisoksen purkaus*. Helsinki: WSOY. [= PP]
- Saisio, Pirkko (1998) *Pienin yhteinen jaettava*. Helsinki: WSOY. [= PYJ]
- Saisio, Pirkko (2000) *Vastavalo*. Helsinki: WSOY.
- Saisio, Pirkko (2003) *Punainen erokirja*. Helsinki: WSOY.

LÄHTEET

- Debord, Guy (2005/1967) *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Den Tandt, Christopher (1998) ”The reconstruction of local space in post-modern American film”. https://www.academia.edu/4770449/The_Reconstruction_of_Local_Space_in_Postmodern_American_Film (viitattu 10.5.2017).

- Hallila, Mika; Hosiaislouma, Yrjö; Karkulehto, Sanna; Kirstinä, Leena; Ojajärvi, Jussi (toim.) (2013a) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- Hallila, Mika; Hosiaislouma, Yrjö; Karkulehto, Sanna; Kirstinä, Leena; Ojajärvi, Jussi (toim.) (2013b) *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS.
- Jameson, Fredric (1989/1984) ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa”. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari ja Kaarlo Laine. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. 2. korjattu ja täydennetty painos, s. 227–279. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Jameson, Fredric (1999/1991) *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. London & New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2007) *Jameson on Jameson. Conversations on cultural Marxism*. Toim. Ian Buchanan. Durham: Duke University Press.
- Juntunen, Tuomas (2015) ”Episodiromaani ja 2000-luvun suomalainen realismi”. *Avain* 1/2015, 99–105. (Lehden sähköinen versio osoitteessa http://pro.tsv.fi/skts/Avain2015_1_sisalto.pdf, viitattu 10.5.2017.)
- Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto. <http://jultika.oulu.fi/files/isbn9789514286117.pdf> (viitattu 10.5.2017).
- Koivisto, Päivi (2011) *Elämästä autofiktiiksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienen yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuksien laitos, Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/27342/elamasta.pdf?sequence=1> (viitattu 10.5.2017).
- Koivisto, Päivi (2013a) ”Katkelmien romaani vai hetkinä avautuva elämä? Petri Tammisen *Muistelmat*”. Teoksessa Vesa Haapala & Juhani Sipilä (toim.), *Kiviaholinnat. Suomalainen romaani*, s. 333–344. Helsinki: Avain.
- Koivisto, Päivi (2013b) ”Lajityyppien rajalla”. *Parnasso* 3/2013, 48–51.

- Koivisto, Päivi (2013c) ”Oman romaaninsa sankarit”. Teoksessa Hallila ym. (toim.) (2013a), s. 97–106.
- Koivisto, Päivi (2017) ”Lyhyt suomalaisen autofiktion historia”. [\(http://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Pienten_lajien_maa-ilmat_Lyhyt_suomalaise\(129798\)\)](http://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Pienten_lajien_maa-ilmat_Lyhyt_suomalaise(129798)) (viitattu 10.5.2017).
- Lesjak, Carolyn (2006) ”History, narrative, and realism. Jameson’s search for a method”. Teoksessa Caren Irr & Ian Buchanan (toim.), *On Jameson. From postmodernism to globalization*, s. 27–50. New York: New York State University Press.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1998/1848) *Kommunistinen manifesti*. Suom. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Tampere: Vas-tapaino.
- Niemi, Juhani (1995) *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden moderni-soituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani (2013) ”Elämäkertaromaanien esiinmarssi”. Teoksessa Hal-lila et al. (toim.) (2013a), s. 107–109.
- Ojajarvi, Jussi (2013a) ”Kapitalismista tulee ongelma”. Teoksessa Hallila et al. (toim.) (2013b), s. 131–153.
- Ojajarvi, Jussi (2013b) ”Realismin keksimisen velvoite, 2005. Lamanjäl-keisen kapitalismin kokemus tematiikan ja muodon ongelmana Han-nu Rahtilan *Pamisoksen purkauksessa*”. Teoksessa Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*, s. 280–313. Helsinki: SKS.
- Ojajarvi, Jussi (2015) ”Yhteisöllisyyden voimistuminen – kotimaisen ny-kykirjallisuuden pohjamaininki?” Teoksessa Elina Arminen, Mika Hal-lila, Samuli Hägg & Risto Turunen (toim.), *Taide ja maailma*, s. 192–222. Joensuu: Abacus.
- Rojola, Lea (2002) ”Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi”. Teoksessa Mark-ku Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun koti-maiseen kirjallisuuteen*, s. 69–99. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tut-kimuksen laitos.
- Sutinen, Sirpa (2005) ”Suomiviinaa ja ihmissuhteita”. *Kiiltomato* 3.12.2005. <http://www.kiiltomato.net/hanna-marjut-marttila-lahjakas-anu-lovack/> (viitattu 10.5.2017).

2010-LUKU:

Hanna-Leena Nissilä

YLIRAJAISET MERKIT

Pajtim Statovcin *Kissani Jugoslavia*

Pajtim Statovcin *Kissani Jugoslavia* (2014) on maailman ja identiteettien muutosta käsittelevää kirjallisuutta. Realismin rajoja rikko-va romaani kuvaa ihmisen kamppailua häntä hallitsevia sisäisiä ja ulkoisia voimia vastaan. Ennen kaikkea kyseessä on matka menneisyyteen, muistoihin ja pelkoihin sekä tarina vapautumisesta. Näitä teemojaan romaani tarkastelee yhteydessä homoseksuaalisuuteen, patriarkaaliseen valtaan ja väkivaltaan, mutta myös sotaan ja maahanmuuttoon. Se onkin, muun ohessa, yksilön kokemukseen pureutuva tarina maahanmuutosta ja elämästä kahden kulttuurin keskellä.

Kissani Jugoslavia asettuu osaksi sitä suomalaista nykykirjallisuutta, jota luonnehtii minäkerronta ja jossa seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä edustavat henkilöt ja teemat ovat keskeisiä (vrt. Carsson 2014; Karkulehto 2007). Sitä on luontevaa sovitella myös osaksi traumafiktiota eli sodan kaltaisia traumaattisia kokemuksia sanallistavaa kirjallisuutta (vrt. Knuutila 2006), joka on yleistynyt Suomessakin 1990-luvulta lähtien. Samalla romaani osuu 2000-luvun mittaan lisääntyneen ylijärjätyn kirjallisuuden jatkumoon, joka kuvaa globalisoituvaa, muuttuvaa maailmaa.

Ylijärjätyn käsite on yleistynyt etenkin tutkimuskäytössä. Sillä kuvataan liikkuvaa ja sekoittunutta todellisuutta – mitä maailma ja kulttuurit, myös kirjallisuus, pohjimmiltaan ovat aina olleet. ”Ylijärjätyn” juontuu alunperin Steven Vertovecin (2009, 3–13) termistä *transnational*, mutta suomennos poikkeaa alkuperästään sikäli, ettei se olelailla niin selvästi etukäteen, millaisia rajoja ja kategorioita ylitetään. Kyse ei ole vain valtiollisten ja kansallisten vaan yhtäläillä kielellisten, kulttuuristen, etnisten, rodullisten tai uskonnollisten rajojen ylittämisestä. (Grönstrand ym. 2016; Huttunen ym. 2005; Nissilä 2016.)

Ylirajaisen kirjallisuuden asetelmat kurottelevat kansallisen viitekehysten yli ja ulkopuolelle. Kirjallisuus alkoi vuosituhaten vaihteen jälkeen enenevässä määrin tarkastella kansallisia ja kulttuurisia identiteettejä sekä kulttuurien välissä elämistä. Tematiikka on näkynyt niin Suomeen muualta saapuneilla kuin suomalais-syntyisilläkin kirjailijoilla. Näin tapahtui heti vuosituhaten alussa Yousif Abu-al Fawzin novellikokoelmassa *Taikalintu* (2000), Ranya ElRamlyn *Auringon asemassa* (2002), Umayya Abu-Hannan teoksissa *Nurinkurin* (2003) ja *Sinut* (2005) sekä Sofi Oksasen *Stalinin lehmissä* (2003). (Nissilä 2016; Nissilä & Rantonen 2013; Rantonen & Nissilä 2013.) Mitä suomalaissyntyisiin taas tulee, Leena Kirstinä esitti eräässä tilaisuudessa, että etenkin vuoden 2008 Finlandia-palkintoehdokaslistaa voi tarkastella käännekohtana siinä, miten kirjallisuutemme teemojensa puolesta avautui maailmaan päin. Tuolloin ehdokkaita olivat muun muassa Arne Nevanlinnan *Marie* ja Sofi Oksasen *Puhdistus*.

Kirjallisuuden sisältöjen ohella ylirajaistuminen näkyy myös kirjailijakunnassa. Lisääntynyt liikkuvuus on tuonut Suomeen kirjailijoita eri puolilta maailmaa, ja muunkielisten eli muulla kuin suomen, ruotsin tai saamen kielellä kirjoittavien joukko on kasvanut. Myös suomalaisia kirjailijoita (esim. Emmi Itäranta, Hannu Rajaniemi, Cia Rinne, Hannu Väisänen) asuu ja työskentelee muualla, ja osa heistä kirjoittaa muillakin kielillä kuin suomeksi tai ruotsiksi.

2010-luvulla niin kirjallisuusinstituution toimijat kuin lukijatkin ovat tietoisia kirjallisuuden ylirajaisuudesta eri tavalla, kuin mitä edeltävällä vuosikymmenellä oltiin. Tuolloin käytiin keskustelua kirjallisuuden määrittelystä – siis siitä, mikä tekee kirjallisuudesta suomalaista ja mikä taas maahanmuuttajakirjallisuutta. Kirjailijoiden maahanmuuttajatausta korostui ja teosten vastaanotossa heitä ulkomaalaistettiin ja eksotisoitiin. (Nissilä 2016.) Merkillepantavaa onkin, ettei *Kissani Jugoslavian* vastaanotossa vuonna 2014 ollut enää tarvetta lokeroida teosta maahanmuuttajakirjallisuudeksi. Stavtovi muutti Suomeen jo kaksivuotiaana Kosovosta, entisestä Jugoslaviasta. Hän on – Alexandra Salmelan ja Ranya ElRamlyn ta-

voin – pohtinut kriittisesti sitä, miten rajoittava rooli vähemmistöön tai ulkomaalaisuuteen asettaminen kirjailijalle on. Eräässä kolumnissaan hän siteeraa turkkilaista kirjailija Elif Shafakia: ”[K]un kirjailijaan lyödään maahanmuuttajakirjailijan leima, se riisuu hänet vallasta kuvitella ja luoda. Kirjailija on niputettu osaksi joukkiota, jossa hänen odotetaan puhuvan tietyllä tavalla.” (Statovci 2016.)

Maahanmuuttajakirjallisuudeksi määrittelyssä onkin isona ongelmana, että se saattaa tulla luoneeksi kuvaa, jonka mukaan Suomessa asuu kahdenlaisia ihmisiä: kuvitellusti aina, sukupolvesta toiseen, täällä olleita ja sellaisia, jotka – jopa sukupolvesta toiseen – pysyvät maahan muuttaneina ja sen vuoksi jollain tapaa suomalaisuuden ulkopuolella. Täten kyseinen määrittely saattaa vahingossa tukea nationalistisia ja etnisiä erotteluja. (Nissilä 2016; Nissilä & Rantonen 2013.)¹ Tosiasiassa niin Suomi kuin muutkin kansallismalliot ovat rakentuneet monikulttuurisuudelle. Tämän päivän Suomeksi hahmottamallemme alueelle on kautta aikojen tullut ihmisiä senhetkisten valtionrajojen ulkopuolelta.

Kissani Jugoslavian kohdalla onkin mielekästä puhua ”maahanmuuttajakirjallisuuden” sijaan ylijarjaisesta romaanista. Näin saadaan myös osuvampi ote siihen, miten teoksen sisällöllinen maailma, tapahtumat ja ihmiset purkavat kansallisia raameja. Sitä paitsi itse kirjakin kurottelee maailmalle: sen käännoisoikeudet on toistaiseksi myyty yhteentoista maahan, ja tähän mennessä se on käännetty ainakin ruotsiksi, norjaksi, ranskaksi, tanskaksi, tšekiksi ja virokiksi, viimeksi englanniksi. Käännökset ylittävät kansallisen eli suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin rajat. Moninaisessa ylijarjaisuudessaan *Kissani Jugoslaviaa* voi ajatella osaksi maailmankirjallisuutta.

Kosovon maalaiskylästä Suomeen

Millä tavalla *Kissani Jugoslavia* on ylijarjainen romaani? Ylijarjaisuutta analysoitaessa yksi kiintoisa näkökulma on se, miten erilaiset tilat ja paikallisuudet kietoutuvat tosiinsa ja millaista rajojen

yli tapahtuvaa liikettä teoksessa esiintyy. *Kissani Jugoslavia* liikkuu Euroopan mittakaavassa, mutta sen tarkastelukulma on yksilön traumaattiseen kokemukseen tarkentuva ja siten tiukasti mikrohistoriallinen. Se kuvaa yhden perheen kautta Balkanin alueen kansallisia ja uskonnollisia jännitteitä, konfliktin puhkeamista traagiseksi sodaksi sekä maahanmuuttoa ja elämää Suomessa. Samalla se tulee hahmotelleeksi Suomen lähihistoriaa eli 1990- ja 2000-lukua maahanmuuton ja syrjivien, jopa rasististen, asenteiden näkökulmasta. Laajassa mielessä *Kissani Jugoslavia* tarkastelee myös vuosituhannen vaihteen Euroopan uudelleenpaikantumisia sekä kansallisen ajattelun kriisiytymistä ja sen jälkeistä aikaa. Se siis kuvaa vuosituhannen vaihteen postnationalistista Eurooppaa: Jugoslavian hajoamista sekä suomalaisen yhteiskunnan muuttumista ja kulttuurisen yhdenmukaisuuden murtumista.

Kissani Jugoslavia rakentuu kahden minämuotoisen kertojaäänänen – äidin ja pojan – varaan. Poika, opiskelija Bekim, elää 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopun Helsingissä. Hän tapaa homobaarissa arrogantin, homofobisen ja maahanmuuttokriittisen kissan, jolle alkaa kertoa itsestään sekä Jugoslaviasta Suomeen muuttaneesta perheestään ja elämästään. Äidin kautta siirryttään toiseen aikatasoon eli 1980-luvun entiseen Jugoslaviaan Kosovon maaseudulle. Nuori Emine elää patriarkaalisessa, uskonnollisessa ja paikallisten albaaniperinteiden sävyttämässä kulttuurisessa, jossa naisen rooli on tarkkaan säädetty. Emine päätyy sovittuun avioliittoon Bajramin kanssa, jonka raaka väkivaltaisuus tulee esille jo hääpäivänä. Vuonna 1993 perhe, johon Bekim syntyy nuorimpana lapsena, pakenee Jugoslavian poliittisen tilanteen kiristymistä ja albaaneihin kohdistuvaa vainoa Suomeen, aluksi vastaanottokeskukseen, kunnes muuttaa ”pieneen suomalaiseen kaupunkiin” (KJ, 170).

Kuten tarina-asetelmasta voi havaita, *Kissani Jugoslavia* kehystää itsensä lähihistorian tapahtumilla, jossa maantieteellisenä mitakaavana on Kosovo, Balkanin alue, Suomi ja laajassa mielessä koko Eurooppa. 1990-luvun mittaan käydyt Jugoslavian hajoamisodot johtivat alueella raakuuksiin, etnisiin puhdistuksiin ja luke-

mattomien ihmisten kuolemaan. Yli miljoona albaania karkotettiin Kosovosta. Maantieteellinen konteksti on ylijärjaisuudessaan, lähistoriallisuudessaan ja eurooppalaisuudessaan moniulotteinen myös siksi, että entisen Jugoslavian valtiolliset rajat sisälsivät tuolloin kartassa näkymättömiä rajoja. Alueella oli, ja on edelleen, useita kansallisuuksia, etnisyyksiä ja uskontoja, ja seudun kartasto on muuttunut usein. Uutiskuvista tutun maantieteellisen alueen kansat ja kansojen väliset jännitteet ovat läsnä *Kissani Jugoslaviassa* niin nationalistisena puheena – eli tavassa, jolla erityisesti Eminen isä ja puoliso Bajram olemuksellistavat alueen kansallisuuksia ja kansojen piirteitä – kuin serbien ja albaanien välisinä konflikteinakin.

Kissani Jugoslavian henkilöt muuttavat ja liikkuvat valtioiden ja paikkojen välillä ja elävät erilaisissa kulttuurisissa yhteyksissä. Henkilöhahmot ja tapahtumat merkityksellistyvät osana erilaisia tiloja tai alueellisuuksia, jotka voivat olla skaalaltaan yhtä hyvin niin lokaaleja ja kansallisia kuin kansallista laajempia – eurooppalaisia, transnationaaleja tai globaaleja. Romaanissa lokaali on yhtä hyvin niin paikallisen kaupunkilähiön tai maaseutukylän kuvausta kuin homokulttuurien pilkahdusta. Se on myös paikallisia traditioita, arvoja ja asenteita – esimerkiksi sitä miten maahanmuuttajiin kohdistuvat asenteet muuttuvat Suomessa tai miten Eminen ja Bajramin häät rakentuvat kylä- ja perhekulttuurin perinteiden mukaisesti. Kosovon albaanikulttuurissa tavat ja traditiot ovat kylä- ja sukukohtaisia, mikä havainnollistuu Eminen ja Bajramin avioliiton sopimisneuvotteluissa ja äidin ajatuksessa hääjärjestelyjen keskellä: ”Eikö tyttö tajunnut, miten paljon erilaisia perinteitä ja tapoja oli, ja että ne erosivat toisistaan paikkakunnittain?” (KJ, 36–37.)

Elämä 1980-luvun maalaiskylässä on pysähtynyttä ja muu maailma kaukana. Se on läsnä lähinnä elokuvissa tai lähikaupan hyllyn värikkäissä lehdissä, jotka ”olivat kuin matkalippuja” (KJ, 59). Poispääsystä tai suuresta maailmasta voi vain haaveilla. Nuori Emine haaveileekin suihkusta, josta tulisi lämmintä vettä, ja toimivista koneista sekä siitä, että asuisi ”maassa, jossa kodit olivat suuria ja kauniita”. Elämän realiteetit ovat toiset. Isäänsä hän kuvailee mieheksi, joka ”ajan mittaan oppi saman minkä kaikki muutkin oppi-

vat: tällaisista kylistä ei muuteta unelmien perässä kaupunkeihin edes työhön tai älyyn hukuttautumalla. Niin tapahtui vain elokuvissa.” (KJ, 23–24.)

Kansojen väliset tai sisäiset ja etniset konfliktit särkevät paikallisten ihmisten ja myös Eminen ja Bajramin perheen mailman. Isältään saamallaan rahoilla Emine ostaa häiden alla itselleen *Kosovarja*-lehden, kuin symbolisen matkalippunsa, sillä avioliittonsa myötä hän lähtee kotikylästään pois ja muuttaa Bajramin kylään. Käy niin, että hääpäivänä kuolee Jugoslavian johtaja Josip Broz Tito, ja monipäiväisiksi aiotut juhlat keskeytyvät. Yhteiskunnallinen tilanne puuttuu Eminen elämään enemmän kuin hän vielä tietääkään: hääpäivä yhdistää kaksi albanisukua, mutta samalla Jugoslavian hajoaminen käynnistyy. Eminen matka maailmalle on alkanut.

Myöhemmin perhe muuttaa Pristinaan, jossa serbien albaaneihin kohdistamasta väkivaltaisesta vainosta tulee jokapäiväistä. Levottomuudet pahenevat, kadulle tunkee panssarivaunuja ja sotilaita, ja albaaneja erotetaan viroistaan – lopulta myös Bajram menettää työnsä. Sisällissota puhkeaa Bosniassa, jossa bosniakkeja ”karkotettiin kodeistaan, heidän asuintaloja pommitettiin, raskaana olevia naisia kidutettiin ja raiskattiin ja heitä kuljetettiin keskitysleireille” (KJ, 160). Kun kadut jyrisevät tankkien alla myös Pristinassa, saa Eminen pelko ruumiilliset mittasuhteet: ”Hikoilin kauhusta, jouduin vaihtamaan vaatteita monta kertaa päivässä enkä uskaltanut käydä ulkona. Saatoin herätä keskellä yötä ja tarkistaa hädissäni, että kaikki lapseni olivat vielä hengissä.” (KJ, 160.)

Lopulta eivät unelmat ja haaveet vaan juuri etnisten konfliktien eskaloituminen on se, mikä vie Eminen ja perheen maailmalle: pakolaisina lentomatkalle Euroopan toiselle laidalle Suomeen. Koti on rakennettava uuteen valtioon ja kansalliseen kulttuuriin. Elämä rajautuu aluksi vastaanottokeskukseen, paikkaan ”joka näytti unohdettujen ihmisten sairaalalta” (KJ, 165). Vastaanottokeskuksen pakolaisperheet tuntuvat rinnastuvan teoksen alun kohtaukseen, jossa Bekim katsoo eläinkaupan kellarissa käärmeitä terraarioissaan; ne ”on tuotu ulkomaiselta kasvattajalta”. Eläinkauppa ja käärmeet, joita yhdistää ”pohjattomalta tuntuva alakulo” assosioituvat ihmis-

kauppaan sekä ihmisiin, jotka elävät sotien, väkivallan ja hyväksikäytön uhreina leireillä, vankiloissa tai vastaanottokeskuksissa. (KJ, 19.)

Samalla, kun elämä anonyymien kunnan vastaanottokeskuksessa on suomalaispaikallista, kehystyy se myös globaalilla pakolaisuudella ja muuttoliikkeillä. Suomalaiseen vastaanottokeskukseseen muodostuu lokaalin ja globaalin yhteenkietoma glokaali tila, joka täyttyy eri puolilta maailmaa tulleista ihmisistä ja kohtaloista sekä erilaisista kielistä. Jakaessaan vastaanottokeskuksen somalipakolaisten kanssa perheestä tulee osa maailmanlaajuisista pakolaisten joukkoa. Pakolaisuus on hämmäntävää ja jotain, mitä Emine ei perheelleen ja lapsilleen olisi toivonut tapahtuvan. Suhde itseän ja maailmaan muuttuu:

Vastapäisessä huoneistossa asui Somaliasta kotoisin oleva kahdeksanhenkinen perhe, he melusivat päivin ja öin ja heidän kielensä oli kummallinen. Kun minun lapseni leikkivät heidän tummaihoisten lastensa kanssa, minusta tuntui kuin siinä olisi ollut jotain väärää, että jokin oli käännetty pääläelleen. Meistä oli tullut sellaisia, jotka ystäväystyivät niiden kanssa, jotka olivat sorrettuja ja joista ei pidetty. (KJ, 167–168.)

Jos temaattisessa, niin tilallisessakin mielessä *Kissani Jugoslavia* on eurooppalainen romaani. Eurooppa maantieteellisenä kontekstina vain korostuu, kun perhe matkustaa jokakesäiselle matkalleen Kosovoon. Matka saa suorastaan fyysisen luonteen, kun maisemat kuvataan bussin ikkunan läpi. Valtioiden rajojen ylittyvät ja kaupungit ohittuvat nopeaan tahtiin: ”Nousimme Helsingistä Vironlaivaan, ja Tallinnasta matkustimme bussilla Berliiniin. Berliinissä vaihdoin Wienin-bussiin, ja Wienissä Pristinään ajavaan bussiin. Muistan matkoista paikallaan istumisen, läkähdyttävän aurin gonpaisteiseen ja kaupunkien profilit.” (KJ, 149.) Ja lopulta matkalaisten saavuttua Balkanille muistuttaa isä lapsiaan kuoleman värjäämästä lähihistoriasta juuri valtioiden ja maisemien kautta:

Kun tulimme Sloveniaan, minun isäni sanoi, että täällä on kuollut paljon ihmisiä. Ja kun tulimme Kroatiaan, hän sanoi samalla tavalla: täällä on kuollut paljon ihmisiä. Ja saavuttuamme Bosniaan minun isäni sa-

noi, että täällä on kuollut eniten ihmisiä, ja ajaessamme Serbian halki minun isäni sanoi, että täälläkin on kuollut ihmisiä ja hyvä niin. Ihmisiä oli kuollut joka puolella, niitä oli kuollut Makedoniassa, hän sanoi, ja Albaniassa ja Bulgariassa ja Kreikassa. (KJ, 151.)

Kansallinen murroksessa

Kissani Jugoslavian perheen, erityisesti vanhempien eli Eminen ja Bajramin, elämä on monipaikkaista: elämää Suomessa, diasporista kaipuuta ja kuulumista Kosovoon ja albaanikulttuuriin. ”Diasporan” käsite on viitannut alunperin erityisesti juutalaisten ja armenialaisten historiallisiin kokemuksiin. Viime vuosikymmeninä sen merkitys on muuttunut, ja tänä päivänä termillä tarkoitetaankin niin etnisten kuin uskonnollistenkin ryhmien siirtolaisuutta ja hajallaan asumista. Sen taustalla voi olla pakkomuutto sodan tai katastrofin seurauksena tai työperäinen siirtolaisuus. (Faist 2010.)

Monipaikkaisuus ja diasporatila konkretisoituvat *Kissani Jugoslaviassa* esimerkiksi siinä, miten perhe pääsee vierailemaan Kosovaan sukulaisten luokse vain kesäisin. Muulloin se elää kotimaansa poliittisia ja ja sukunsa elämänhistoriallisia vaiheita Suomesta käsin puhelimen välityksellä. Vuonna 1996 puhkeava Kosovon sota erottaa perheen kokonaan sukulaisista, sillä maahan ei ole lainkaan pääsyä sodan aikana. Tietoa läheisistä ja tapahtumista tihkuu vain television kautta ja hajallaan ympäri Eurooppaa asuvilta albaaneilta:

Kun sota sitten puhkesi, televisio oli pitkään ainoa tietolähteemme. Puhelinlinjat katkesivat, emme saaneet keneenkään yhteyttä. Toivoimme, että näkisimme sukulaisiamme uutisissa, että tunnistaisimme läheisemme kun televisiossa näytettiin videokuvaa mielenosoituksista. Bajram kuuli Kreikkaan paennelta tuttavaltaan, että hänen siskonsa oli kuollut. (KJ, 217–218.)

Diasporassa eläville ihmisille tieto- ja viestintäteknologia, käytännössä esimerkiksi puhelin ja internet, ovat ikäänkuin siltoja isäntämaan ja kodin välillä. Tätä teknologian rakentamaa siltaa pit-

kin ylläpidetään myös sosiaalista ja emotionaalista yhteyttä transnationaalisesti valtioiden rajojen yli. Teknologia siis mahdollistaa samanaikaisen monipaikkaisuuden ja sosiaalisen yhteyden, kuten perheyhteyden, säilymisen. (Faist 2010.)

Jos kansa tai ryhmä elää diasporatilassa, se säilyttää kulttuurista identiteettiään, vaikka eläkin eristyksessä kotimaastaan tai alkuperäisestä kulttuuristaan. Diasporaan sisältyy kaipuuta kotimaahan, joka etäälläkin on eräänlainen määränpää. (Faist 2010.) Erityisesti isä-Bajram vaalii albaani-identiteettiään ja kaipaa Kosovoon. Vanhempien on vaikea muodostaa suhdetta lapsiinsa:

Bajram puhui heidän kanssaan harvoin. Ja silloin, kun hän puhui, hän paasasi Kosovon tilanteesta ja islaminuskosta. Profeetoista ja sodista, Kosovo Poljen taisteluista, Osmanien valtakunnasta, Skënderbeusta ja Enver Hoxhasta. Ihmisistä, jotka olivat jo kertaalleen paenneet Kosovon senhetkistä tilannetta mutta jotka nyt halusivat palata UÇK:n riveihin. (KJ, 205–206.)

Kun Bekim menee teoksen nykyajassa käymään Kosovossa, hän panee merkille sen, miten paljon kulttuuri on muuttunut ja miten vanhentuneeseen aikaan hänen isänsä kaltaiset diasporassa elävät albaanit ovat jääneet:

Olin odottanut näkeväni ihmisiä, jotka nuolisivat haavojaan ja sulkeutuisivat peloissaan koteihinsa, mutta ymmärsin nopeasti, miten paljon kehityksestä jäljessä Kosovosta muuttaneet, *shqipëtarët e diasporës*, laahasivat. Asenteissa ja arvoissa oli jääty aikaan, jolloin maasta lähdettiin, ja niistä pidettiin kiinni pienissä perheyhteisöissä, ahtaissa eurooppalaisissa kerrostaloasunnoissa huonomaineisilla alueilla, missä kotimaa ei ollut läsnä kuin television ja radion välityksellä. (KJ, 175.)

Ylirajaisuudellaan ja ulkopuolisuuden kuvauksellaan *Kissani Jugoslavia* päättyy purkamaan kansallista myös suhteessa yhdenmukaiseen Suomeen ja suomalaisuuteen. Suomi, jonne perhe 1990-luvulla saapuu, koki muutoksen vuosikymmentä. Osana kansainvälisiä muuttoliikkeitä ja globaalia pakolaisuutta oli maahan alkanut tulla aiempaa enemmän muuttajia – yksi merkittävä ryhmä oli juuri Kosovon albaanit. Vuosikymmentä leimasi taloudellinen lama ja työttömyys. Tämä kaikki heijastui 1990-luvulla alkaneena keskus-

teluna monikulttuurisuudesta ja maahanmuutosta, samalla myös rassistiset asenteet tulivat näkyviin. Myytti etnisesti ja kulttuurisesti poikkeuksellisen yhdenmukaisesta Suomesta alkoi murtua. (Saukonen 2013.)

Kissani Jugoslaviassa suomalainen yhteiskunta näyttää torjuvat kasvonsa. Kosovon sodan päättymisen jälkeen eli 2000-luvun alussa vähäinenkin sympatia perhettä kohtaan katoaa ja suomalaiset odottavat perheen palaavan takaisin Kosvoon. Perhe elää kahden kulttuurin välissä, Eminen sanoin eristyksissä kahdessa erilaisessa maailmassa, ”jotka jollakin tavalla kuitenkin alkoivat muistuttaa toisiaan, emmekä me enää kuuluneet kumpaankaan” (KJ, 237). Perheestä on tullut irtolaisia, ihmisiä vailla kotimaata, identiteettiä ja kansallisuutta, kuten Emine kuvaa. Rassistiset asenteet Suomessa pahenevat, perhe ei enää uskalla puhua albanian kieltä julkisesti, lapsia pahoinpidellään ja Bajram on vuosia työttömänä. Myös Bekim, joka on opiskellut ja halunnut tulla ”viisaaksi, kielitaitoiseksi ja vaikutusvaltaiseksi” (KJ, 40), pohtii kohtaloaan:

Ajattelin, että niin tekemällä saisin valita toisin kuin vanhempani, jotka tulivat tähän maahan ja joutuivat aloittamaan elämänsä tyhjistä. Saisin työtä ja hyvän elämän, vaurautta ja sopivan eläkkeen, vapauden tehdä kaiken toisin. [...] Mutta mitä enemmän opiskelin ja mitä useampia työhakemuksia lähetin, sitä nopeammin ymmärsin, ettei minunkaltaiselleni kävisi niin. [...] En tutustunut ihmisiin enkä saanut ainutakaan ystävää. Tein pätkätoita kaupoissa ja huoltoyhtiöissä, siivosin sairaaloissa ja jaoin postia. (KJ, 40–41.)

Bajram on vihainen suomalaisille siitä, että he ovat ”muuttaneet häntä, vieneet häneltä kunnian”, ja haluaa muuttaa takaisin Kosvoon. Emine puolestaan ei ole valmis palaamaan. Bekim kertoo Eminen vanhempien olleen asiasta vihaisia: ”Ja lopuksi he sanoivat minun äidilleni, että tämä oli kääntänyt selkänsä kotimaalleen.” (KJ, 152.) Perheen vanhempien kohtalot ovatkin lopulta keskenään hyvin erilaiset.

Eminen tarinaa voi luonnehtia emansipaatiotatarinaksi. Jos äidissä on stereotyyppisyyttä – väkivaltaisen miehensä alistama musliminainen –, on hän myös kuvaus sopeutumisesta ja vahvuudes-

ta. Emineen kiteytyy joukko intersektionaalisia eroja ja moninkertaista toiseutta hänen elässään kouluttamattomana pakolaisnaisena Suomessa. Hänen toimijuutensa ja tahtonsa vahvistuvat, ja lopulta päivänsä kotona viettänyt ja perhettään uskollisesti palvellut nainen irtaantuu miehestään ja taustakulttuurinsa sukupuoliroolista. Hän kävelee eräänä yönä turvakotiin ja sitä kautta omaan itseenäiseen elämään. Kotikylänsä kivellä maailmasta haaveillut tyttö on traagisella ja kivuliaalla tavalla päätenyt maailmalle, mutta haluaa kaiken jälkeen pitää kiinni elämästään Suomessa. Teoksen lopussa Emine saa työpaikan kaupasta ja ystävystyy suomalaisen naisen kanssa. Suomeen sopeutuneista lapsistaan hän on ylpeä: ”Tyttä-rilläni on suomalaiset miehet, ja he aikovat saada heidän kanssaan lapsia. Vanhin poikani ja vanhin tyttäreni ovat työssä, ja nuoremmat lapseni opiskelevat. Olen heistä niin ylpeä, että vastaan aina innokkaasti, kun joku kysyy mitä he elämällään tekevät.” (KJ, 280.)

Bajram-isän hahmoon puolestaan piiryy kansallista, kulttuurista ja uskonnollista ehdottomuutta. Lopulta kansallismielinen isä palaakin Kosovoon kuolemaan. Isän traaginen, väkivaltainen yritys säilyttää asemansa ja roolinsa perheessä sekä hänen kuolemansa kertoo siitä, miten vaikeaa, jopa mahdotonta, jäykkien kansallisten ja patriarkaalisten arvojen sekä konservatiivisten kulttuuriperinteiden on pysyä hengissä ylijarjaisessa nykytodellisuudessa.

Lopuksi: romaani vapaudesta

Kissani Jugoslavia eittämättä on ylijarjainen romaani, joka käsittelee maahanmuuttoa. Merkityksiltään rikkaan ja moniulotteisen romaanin luenta voi kuitenkin typistyä, jos sitä tarkastellaan vain ylijarjaisuuden, maahanmuuton ja liikkuvuuden kontekstissa. Yksi yleisempi lukemisen kehys voisikin olla traumakirjallisuus, jossa yksilön tai yhteisön elämän raiteiltaan suistava äkillinen elämänmuutos tai suuri psyykinen järkytys hakee kielellistä asua.² Koska traumaattista kokemusta ei useinkaan pystytä kielellistämään, trau-

makerronnalle ovat tyypillistä aukot, hiljaisuudet ja se, mikä jätetään kertomatta.

Traumakirjallisuutena luettaessa korostuukin se, että *Kissani Jugoslavian* on monisyinen, monitunteinen ja ylisukupolvinen kudelma. Siihen kietoutuvat niin kokemukset lapsuudesta, seksuaalisuudesta, sodasta kuin Bajram-isän väkivaltaisuudestakin. Traumakudelmassa keskeisiä ovat koteloituneet vihan, häpeän ja pelon tunteet. Bekim kantaa mukanaan Bajram-isänsä häneen kohdistamaa vihaa ja väkivaltaa ja toisaalta hänessä on paljon pikkupojan omaa vihaa isäänsä ja patriarkaalista valtaa kohtaan – onhan hän ollut isänsä väkivallan kohteena ja sivusta katsonut, kuinka isä on väkivaltainen Emine-äitiä kohtaan. Yksilö- ja ylisukupolviseen vihaan kytkeytyy myös kansallinen eli albaaneihin kohdistunut viha ja väkivalta. Lisäksi Bekimin kokema rasismi ja ulkopuolisuus ovat herättäneet hänessä vihaa ja häpeää. Taustaansa ja erilaisuuttaan Bekim on oppinut häpeämään jo koulussa, jossa islaminuskosta, diktatuurista tai vieraista kielistä puhuminen saa pään painumaan valmiiksi alas, sillä luokassa kaikki kääntyivät katsomaan häntä (KJ, 69). Samalla, kun hän kantaa itsessään vanhempiensa tunteita, hän myös häpeää heitä ja itseään: ”Kun olin lapsi, ensimmäinen tunnistamani tunne oli häpeä. Kun vanhempani kysyivät ajo-ohjeita huonolla suomen kielellään, vajosin takapenkillä niin pieneksi, ettei kukaan nähnyt minua, ja häpesin silmät päästäni.” (KJ, 105.)

Bekimin homobaarissa tapaama kissa on maahanmuuttovastaisen, rasistisen ja homofobisten asenteiden ruumillistuma. Kissa kertoo, ettei pidä lainkaan homoista ja kertoo vihaavansa kaikkia maahanmuuttajia: ”Sitten kissa sanoi että niin olenkin, oikeassa, ja että yleensä maahanmuuttajat ovat tyhmiä ja kovaäänisiä, ja kun he kävelevät ohi, heistä lähtevä löyhkä on tainnutta.” (KJ, 74.) Kissa osoittaa ennakkoluuloja ja vihaa juuri niitä asioita kohtaan, jotka liittyvät Bekimiin – onhan hän maahanmuuttajataustainen ja homoseksuaali. Paradoksaalista on, että Bekim ja kissa elävät parisuhteessa asuen Bekimin asunnossa. Miksi Bekim on suhteessa häntä mitätöivän olennon kanssa?

Kissa ja Bekimin lemmikikseen ostama käärme luovat teokselle realismin rajoja rikkovan fantastisen rinnakkaistodellisuuden ja la-
tautuvat hahmoina symbolisesti ja metaforisesti. *Kissani Jugoslavia*
viassa kissa ei selvästikään ole sattumanvarainen, vaan symbolinen
hahmo – viittaaahan jo teoksen nimikin kissan merkityksellisyyteen.
Ylipäänsä kissat liittyvät vahvasti Jugoslaviaan ja erilaiset kissat
vilahtelevat tekstissä aina, kun Eminen tai Bekimin elämässä ta-
pahtuu jotain merkittävää. Rassistisesti puhuva kissa heijastaa suo-
malaisessa yhteiskunnassa olevia asenteita, mutta toimii äänitorve-
na myös Bekimin sisäistämälle itsevihalle, häpeälle ja itsensä ky-
seenalaistamiselle. Käärme puolestaan ei ole Bekimille mikä tahan-
sa eläin, vaan lapsuuden pahimpien pelkojen ja painajaisten koh-
de. Se symboloi jotakin sanatonta ja traumatisoivaa, minkä pelosta
Bekim lapsena vapautui vasta noustuaan isäänsä vastaan ja uhattu-
aan tappaa hänet, ellei isä lopeta äidin hakkaamista (KJ, 203). Kis-
san tavoin siis myös käärme toimii sisäisen mailman heijastajana
ja on taustaltaan jonkinlaista lapsuuden perheasetelmien projektio-
ta. Teoksen lopussa Bekim käy pitkän ja fyysisen kamppailun hän-
tä kuristavan käärmeen kanssa ja tappaa käärmeen. Mistä kaikesta
Bekim käärmeen tapettuaan vapautuukaan, on hän sen jälkeen val-
mis suhteeseen miehen kanssa – rakastamaan ja tulemaan rakaste-
tuksi. Traumaluennan näkökulmasta kiinnostavaa on myös, että ro-
maani päättyy siihen, miten Bekim alkaa kertoa isästään rakaste-
tulleen.

Siinä missä Eminen tarina on emansipatorisen vapautumisen
ja itsenäistymisen kuvaus, Bekimin tarina on sisäinen kamppailu
taustansa hyväksymiseksi ja itseksi vapautumiseksi. Kissan ja käär-
meen välinen taistelu, jonka kissa häviää, sekä Bekimin oma, lähes
kuolemaan johtava kamppailu käärmeen kanssa kuvastavat Beki-
min kamppailua itsensä kanssa eli sitä, miten hänen identiteettin-
sä ja olemassaolonsa kaikkine ulottuvuuksineen on vasta vapautu-
massa.

VIITTEET

¹ Suomalaisiksi ja maahanmuuttajiksi erottelun toiseuttavuudesta mm. Löytty 2005.

² Esimerkkejä 2000-luvun kotimaisesta traumakirjallisuudesta ovat Markku Pääskysen *Vihan päivä* (2005), Elina Hirvosen *Että hän muistaisi saman* (2005), Sofi Oksasen *Puhdistus* (2009) ja Veikko Huovisen *Pojan kuolema* (2007).

KOHDETEOS

Statovci, Pajtim (2015) *Kissani Jugoslavia*. Helsinki: Otava.

LÄHTEET

Carlson, Mikko (2014) *Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Jyväskylä: Nykykulttuuri. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/44919> (viitattu 25.5.2017).

Faist, Thomas (2010) ”Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners?” Teoksessa Rainer Bauböck & Thomas Faist (toim.), *Diaspora and transnationalism. Concepts, theories and methods*, s. 7–34. IMISCOE Research. Amsterdam: Amsterdam University Press. http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/14318/Diaspora_and_Transnationalism.pdf (viitattu 25.5.2017).

Grönstrand, Heidi; Kauranen, Ralf; Löytty, Olli; Melkas, Kukku; Nissilä, Hanna-Leena; Pollari, Mikko (2016) ”Johdanto. Ylirajainen kirjallisuudentutkimus ja deterritorialisoiva lukutapa”. Teoksessa Heidi Grönstrand, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari, *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden ylirajaisuudesta*, s. 7–37. Helsinki: SKS

Huttunen, Laura; Löytty, Olli; Rastas, Anna (2005) ”Suomalainen monikulttuurisuus”. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli

- Löytty (toim.), *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*, s. 16–40. Tampere: Vastapaino.
- Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalonen, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Knuutila, Sirkka (2006) ”Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa”. *Avain* 4/2006, 22–42.
- Löytty, Olli (2005) ”Toiseus”. Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.), *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*, s. 161–189. Tampere: Vastapaino.
- Nissilä, Hanna-Leena (2016) ”*Sanassa maahanmuuttaja on vähän kitkerä jälkimaku*”. *Kirjallisen elämän ylijärjestyminen 2000-luvun alun Suomessa*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Nissilä, Hanna-Leena & Rantonen, Eila (2013) ”Kansainvälistyvä kirjailijakunta”. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*, s. 55–71. Helsinki: SKS.
- Rantonen, Eila & Nissilä, Hanna-Leena (2013) ”Pelottavat ja tavallisemmat maahanmuuttajat”. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*, s. 76–91. Helsinki: SKS.
- Saukkonen, Pasi (2013) *Erilaisuuksien Suomi. Vähemmistö- ja kotouttamispolitiikan vaihtoehdot*. Helsinki: Gaudeamus.
- Statovci, Pajtim (2016) ”Kirjallisuus ja kansallisen syvin olemus”. Kolumni. *Yle Uutiset* 6.12.2016. <http://yle.fi/uutiset/3-9335786> (viitattu 15.5.2017).
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. London & New York: Routledge.

Jyrki Korpua

**SPEKULATIIVINEN FIKTIO
VALTAKIELEN MARKKINOILLA**

**Hannu Rajaniemen *Kvanttivaras* ja Emmi Itärannan
*Teemestarin kirja***

Globalissa nykymaailmassa englannin kieli on valta- ja suurille kirjajärjestöille ja angloamerikkalaisille markkinoille pääsyä voidaan pitää erityisenä meriittinä. Hannu Rajaniemen matemaattis-myyttisesti rakennettu esikoisromaani *Kvanttivaras* (*The Quantum Thief*, 2010, suom. 2011) on 2000-luvun merkkitaipauksia tieteiskirjallisuudessa. Alun perin englanninkielisenä julkaistu romaani on kansainvälinen menestys ja yksi tämän vuosikymmenen tärkeimpiä teoksia genressään. Teos on ensimmäinen osa niin sanottua Jean le Flambeur -sarjaa, jonka muut osat ovat *Fraktaaliprinssi* (*The Fractal Prince* 2012, suom. 2012) ja *Kausaalienkeli* (*The Causal Angel* 2014, suom. 2014). Rajaniemen mahdolliseen tulevaisuuteen katsovat teokset leikittelevät utopian eli ihanteellisen ja dystopian eli epätoivottavan vision rajamaastoissa.

Emmi Itärannan esikoisromaani *Teemestarin kirja* (2012, engl. *Memory of Water*, 2014) on puolestaan selkeä dystopia, varoittava ja pelottava tulevaisuudenkuvaus. Teos syntyi kaksikielisenä, yhtä aikaa suomeksi ja englanniksi, kahmi ilmestyessään kasan palkintoja ja on sittemmin poikkinut suuren joukon käännöksiä, nykytiedon mukaan peräti 18 kielelle.¹ Teos on myös sovitettu teatteriin. Sitä on esittänyt Kulttuuriosuuskunta Kaje Tampereella ja Porissa sekä Kajaanin kaupunginteatteri paitsi Kajaanissa (nimellä *Veden muistista*) myös Ruotsissa tuotantoyhteistyössä Riksteaternin kanssa (*Ur vattnets minne*). Lisäksi teoksen elokuva-oikeudet on vastikään myyty (Elina Ahlback Literary Agency 2016).

Kvanttivaras ja *Teemestarin kirja* edustavat uutta avautuva suomalaista romaanin historiassa eli valtakielen, tässä tapauksessa englannin, käyttämiselle keskeisenä kirjallisenä välineenä. Tämän-

kaltaiset länsimaisella valtakielellä kirjoitetut romaanit haastavat näkemyksiäksemme perinteisestä suomalaisen kirjallisuuden kieli-problematiikasta. Kyse ei ole enää vain suomen ja ruotsin kielten tai maamme pienempien vähemmistökielten asemasta, vaan myös valtakielillä kuten englanniksi kirjoitettujen teosten paikasta suomalaisen kirjallisuuden historiassa.

Romaanikirjallisuudessa voi aina nähdä heijastuman teoksen teko-hetkestä, sillä romaani on aina aikansa ilmentymä ja kiinnittynyt ympäröivään yhteiskuntaan, ihmisiin ja heidän käyttämäänsä kie-leen. Suomalaisen romaanin historiassa kielikeskustelulla on ollut alusta alkaen oma merkittävä roolinsa. Varhaiset 1840- ja 1850-lu-vun Fredrika Wilhelmina Carstensin, Charlotta Falkmanin, Wend-la Randelinin ja Fredrika Runebergin sekä sittemmin Zacharis To-peliuksen romaanit olivat totta kai ruotsinkielisiä.² Kotimaisen ro-maanin tunnetuin 1800-lukulainen teos Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* (neljässä osassa 1870, painettuna romaaniniteenä 1873) kohtasi ilmestyessään vastustusta. Suurta suomenkielistä romaania odottaneiden konservatiivisten fennomaanikriitikoiden mielestä se oli rahvaanomainen, liian kansankielinen ja suomalaisuuden ole-musta vääristelevä (Karkama 1985, 51, 75).

Kiven portinavauksen jälkeen kielikeskustelu päättyi uutta vuo-sisataa kohti tultaessa väittelemään erityisesti suomen ja ruot-sin suhteesta ja vasta myöhemmin aiheeksi tuli vieraskielinen kir-jallisuus. Suomessa käännöskirjallisuuden merkitys on aina ol-lut suuri (Riikonen 2013, 228) ja käännöskirjallisuudella on ollut oma tasainen osansa julkaistavassa kirjallisuudessa (ks. Tilastokes-kus 2007). 2000- ja 2010-luvulle tullessa keskustelu kielen roo-lista kirjallisuudessa on osin muuttunut, sillä käännösmäärien on nähty laskevan ja laadun heikkenevän etenkin taloudellisista syis-tä kääntäjien palkkioiden laskiessa (ks. Yle 2009; Löf 2015). Toi-saalta Kirjakauppaliiton tilastotiedot osoittavat käännetyllä kauno-kirjallisuudella olevan oma merkittävä roolinsa sekä julkaisu- että ostomäärissä (ks. Kirjakauppaliitto 2016). Suomessa julkaistavan romaanikirjallisuuden kielikeskustelussa on saavutettu uusi globaa-

limpi aikakausi. Tähän hetkeen *Kvanttivaras* ja *Teemestarin kirja* sopivat esimerkkeinä ja uusina avauksina erinomaisesti.

Romaanikirjallisuudessa 2000- ja 2010-luvun suosituin kirjallisuuden laji maailmalla on ollut spekulatiivinen fiktio,³ eli kuvitteellisia ja mielikuvituksellisia maailmoja ja tapahtumia kuvaava kirjallisuus.⁴ Lajin keskeiset teokset ovat englanninkielisiä, ja se on hallinnut erityisesti juuri angloamerikkalaisia markkinoita. Spekulatiivisen fiktion myyntimäärät lukuisine sarjamuotoisine julkaisuineen ovat huomattavia, mutta laji on saanut myös kriitikoiden ja tutkijoiden hyväksyntää. Tästä ovat osoituksena fantastisia elementtejä sisältävien Leena Krohnin teosten arvostus, Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000) -romaanin laaja-alainen menestys sekä viimeisimpinä Jussi Valto sen teoksen *He eivät tiedä mitä tekevät* (2014) ja Laura Lindstedtin *Oneironin* (2015) Finlandia-palkinnot. Suomalainen spekulatiivinen fiktio on myös synnyttänyt oman ”suomikumman” (*Finnish Weird*) alalajinsa, jossa teosten omalakiisuus ja lajirajojen ylitys on nähty ”kummallisena” ja vierauttavana mielikuvituksellisena elementtinä (ks. *Finnish Weird* 2017).⁵ ”Suomikumman” rajojen sisälle on mahduttettu lukuisia kotimaisia spekulatiivisen fiktion tekijöitä, muun muassa Sinisalo, Krohn, Itäranta ja Pasi Ilmari Jääskeläinen (Hivert 2016). Kaiken kaikkiaan niin suosio kuin kriitikoiden ja tutkijoiden huomio ovat osoittaneet, että mielikuvituksellisesta on monessa mielessä tullut salonkikelpoista kirjallisuutta myös Suomessa.

Spekulatiivinen fiktio pohtii fantasian, tieteisfiktion, kauhun tai muun ”kumman” kautta mahdollisia maailmoja ja todellisuutemme mahdollisia tai mahdottomampia skenaarioita. Huolimatta mielikuvituksellisista lähtökohdistaan ja logiikoistaan spekulatiivinen fiktio ei ole kuitenkaan pohjimmiltaan eskapismia eli todellisuuspakoa, josta sitä usein syytetään, vaan paremminkin sen voi nähdä refleктоivan analogisesti ja etäännyttäen vallitsevaa maailmantilaa ja ympäröiviä globaaleja uhkakuvia, pelkoja, mutta myös haaveita (Korpua & Leppihalme 2012, 2). Juuri tällaisia meidän maailmankokemukseemme linkittyviä varoittavia, mutta mahdollisia tulevaisuuskuvia Rajaniemen *Kvanttivaras* ja Itärannan *Teemestarin kirja* esittävät.

Dystooppiset tulevaisuudet

Rajaniemen *Kvanttivaras* ja Itärannan *Teemestarin kirja* kuvaavat fiktiivisiä tulevaisuuksia, joissa ihmisten kokema todellisuus on mullistunut ja muuttunut enemmän tai vähemmän dystooppiseksi. Rajaniemen *Kvanttivaras* kuvaa aurinkokuntamme kaukaista tulevaisuutta, jossa muuttunut ihmisyyttä, matemaattiset peliteoriat, totalitaarinen yhteiskuntamalli ja futuristinen avaruusmatkailu soljahtavat omaksi todellisuudekseen. *Kvanttivarkaan* maailmaa hallitsevat teknologia, virtuaalitodellisuus ja kaikenlainen ihmismielen manipuloiminen. Romaanin keskeisimmässä miljöössä, Marsissa sijaitsevassa liikkuvassa kaupungissa Oublietessa, aika on konkreettisesti rahaa, sillä kansalaiset käyttävät valuuttana jäljellä olevaa elinaikaansa. *Kvanttivaras* on näiltä piirteiltään jatke 1900-luvun dystopiatradition keskeisille kuvauksille, kuten Aldous Huxleyn kapitalismikriittiselle *Uljaalle uudelle maailmalle* (1932). Toisaalta teos on myös traditionaalinen jatke suljettujen totalitarioiden kuvauksille, kuten George Orwellin teokselle *1984* (1949). Näiden teosten henkilöiden tavoin myös Oublietten asukkaat elävät vinoutuneessa yhteiskunnassa, sillä vaikka kyseessä on dystooppinen vankilamaailma, luulevat asukkaat kotipaikkaansa utopiaksi, onnelliseksi paikaksi. Tarvitaan ulkopuolinen veijarimainen antisankarihahmo Jean le Flambeur, että asukkaat ymmärtävät oman elämäntapansa kurjuuden. Juuri erilaiset vankilat ja kansalaisten tiukka kontrollointi ja valvonta ovat Rajaniemen koko trilogian keskeisiä aiheita.

Itärannan *Teemestarin kirja* vuorostaan kuvaa ekokatastrofin jälkeistä maailmaa, jossa makean veden varat ovat vähissä ja yhteiskunta on ajautunut kaaottisen diktatuurin tilaan.⁶ Teos kuvaa ekokatastrofin tavalla, joka on piinaavan realistinen ja toimii vaarottavana esimerkkinä 2000-luvun ihmiselle:

Hukkuneita saaria, rannikkotasankoja, suolan puremia jokisuistoja. Suuria kaupunkeja, jotka olivat nyt menneiden elämien vaitonaisia aaveita meren kääreessä, kaikkialla, kaikkialla.

[...] Entismaailman ajan lopulla maapallo oli lämmennyt ja merenpinnat nousseet nopeammin kuin kukaan oli osannut ennustaa. Myrskyt raastoivat mantereita ja ihmiset pakenivat kodeistaan sinne missä tilaa ja kuivaa maata vielä oli. Viimeisissä öljysodissa tapahtui onnettomuus, joka saastutti suurimman osan entisten Norjan ja Ruotsin vesivaroista ja teki alueista asuinkelvottomia.

Seurannutta vuosisataa nimitettiin Hämärän vuosisadaksi, ja sen aikana öljy oli kulunut loppuun. Suuri osa entismaailman teknologias-
ta katosi vähitellen. Selviytyminen nousi kaiken muun edelle. Kaikki, mitä ei pidetty välttämättömänä jokapäiväiselle hengissä pysymiselle, haipui pois. (TK, 83–84.)

Teemestarin kirjassa menneisyys on muuttunut myyttiseksi, kaukaiseksi tarinamaailmaksi. Maailma, jossa teoksen päähenkilö Norria Kaitio elää teemestari-isänsä oppilaana ja tulevana teemestarina, on vähäisten resurssien maailma, jossa makean veden niukkuus ja puhtaan veden puutteen aiheuttama kurjuus ja sairaudet ovat jatkuva vitsaus. Norria Kaition ja ystävänsä Sanja Valaman mielenkiinnon keskeinen kohde on menneet vuosisadat ennen ”Hämärää vuosisataa”: ”entismaailma”, suuri ja ihmeellinen omituisine teknologisine välineineen ja ihmisten täysin toisenlaisine toiveineen ja harrastuksineen. Norrialle ja Sanjalle vanha maailma on utopia, joka on menetetty mullistuksen aaltoihin kuin konsanaan Atlantiksen utopiavaltakunta Platonin kuuluisissa dialogeissa *Timaios* ja *Kritias*.

Valtakielen valinta

Kvanttivaras ja *Teemestarin kirja* pohtivat kirjallisen filosofisesti moraalia, ihmiskunnan tilaa, mutta myös nykyisen kulttuurimme mahdollista rappiota. Mutta mitä kotimaisen kirjallisuuden kehykseen tulee, uutta on, että molemmat teokset ovat saavuttaneet kansainvälisen huomionsa julkaisukielensä avulla. Rajaniemen teos ilmestyi alkujaan englanniksi ja käännettiin suomeksi seuraavana vuonna. Itäranta puolestaan kirjoitti teoksensa yhtäaikaaisesti sekä suomeksi että englanniksi. Molemmat teokset ovat saavuttaneet

kansainvälisen suosion sekä tieteisfiktion että yleisestikin kirjallisuuden kentällä.

Monella tapaa juuri kielikeskustelu on noussut teosten ympärillä Suomessa enemmän esiin kuin teosten mielenkiintoinen sisältö ja kirjallinen laatu. Englanniksi kirjoittaminen ja julkaiseminen on nähty markkinateknisesti erinomaisena asiana, mutta sitä voi pitää kansallisessa mielessä jossain määrin myös kriittisen pohdinnan alaisena seikkana. Osoittaako näiden kahden spekulatiivisen fiktion kirjoittajan esimerkki meille yhden mahdollisen suunnan, mihin kirjallisuus Suomessa on 2010-luvun jälkeen siirtymässä? Onko suomenkielinen kirjallisuus entistä enemmän periferioitumassa tai onko suomen kielestä tulossa globaalissa maailmassa jopa ohitettava välietappi ennen suurella länsimaisella kielellä julkaisemista? Tuskin äidinkielinen kirjallisuus on Suomessakaan katoamassa, mutta valtakielillä kirjoittaminen on varmasti jatkossa entistä selvempi ja helpompi tie kansainvälisille markkinoille. On ainakin merkkejä siitä, että etenkin spekulatiivisen fiktion lajissa tämä on mahdollista.

Kolonialismin jälkeisessä maailmassa eurooppalaisilla valtakielillä, etenkin englanniksi, kirjoitettu kirjallisuus on selkeästi keskiössä ja kaikki muu on enemmän tai vähemmän rajamailla. Länsimaisen kirjallisuuden historia on samalla valtakielten dominanssin ja kolonialismin historiaa. Koko maapallomme oli enemmän tai vähemmän eurooppalaisten kolonisoima pitkälti 1600- ja 1700-luvuilta 1900-luvun loppupuolelle ja sen vaikutus tuntunee vielä arvaamattoman monien vuosisatojen ajan. Jälkikoloniaalisessakaan maailmassa eurooppalaisten valtakielten asema ei ole uhattuna, paremminkin päinvastoin.

Kotimaisessa vinkkelissämme Suomen alue ei virallisesti (valtio-opillisesti) ollut kolonisoitu, vaan ensin elimellinen osa Ruotsia ja myöhemmin Venäjän valloittama osa, jolle emämaa antoi asteittain autonomisia oikeuksia. Suomen kielen asemaa rakennettiin oppositiossa ruotsiin. Historiamme on kolonisoitujen alueiden tavoin pitkälti alisteista toisille kansoille ja kielille. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (2007, 110–112) toteavat teoksessa *Kolonialismin jäl-*

jet, että Suomi on ollut pitkään kolonialismin suhteen vastaanottavassa roolissa, mutta toisaalta se on myös siirtynyt lähistoriansa aikana kulttuurillisesti ja taloudellisesti likemmäs keskustaa, ”keskustan periferiaan”. Missä määrin englanninkielellä kirjoitetut suomalaiset teokset ovat myös osa tätä siirtymää? Aiemmin suomen kielen asemaa on luettu vastakohtaisena historiallisesti dominoineelle ruotsin kielelle. Sittenkin suomen kieli on päätyntyn jossain määrin juuri englannin kielen dominoimaksi. Tästä esimerkkinä se, että suuri osa tieteellisestä tekstistä Suomessa kirjoitetaan englanniksi, suurehko osa (etenkin nuorisosta) kertoo lukevansa teokset ”alkukielellä” eli yleensä juuri englanniksi. Kirjailijoille englanninkieliset markkinat ovat suurten myyntimäärien vuoksi tavoiteltuja, mutta toisaalta suomesta englanniksi kääntäminen on ollut pitkään harvinaista, kuten osoittaa Raila Hekkasen väitöskirja *Englanniksi-ko maailmanmaineeseen? Suomalaisen proosakaunokirjallisuuden kääntäminen englanniksi Isossa-Britanniassa vuosina 1945–2003*. Hekkasen (2010, 6) tutkimusajanjaksolla eli yli puolen vuosisadan aikana Isossa-Britanniassa suomesta Englantiin käännettiin vain 28 proosateosta. Englanti on kyllä ollut käännöskielenä (ja käännösten välikielenä) tärkeä, mutta merkittäviä vientimaita suomalaiselle kirjallisuudelle ovat olleet ennen kaikkea Saksa ja Ranska (Schwank 2013, 266–267). Rajaniemen ja Itärannan tapaiset kirjailijat pyrkivät omakohtaisesti muuttamaan tätä asetelmaa.

Haastatteluissaan Emmi Itäranta myöntää, että englanniksi julkaisemalla tavoittaa suuren kansainvälisen yleisön. Hän on kertonut, että *Teemestarin kirjan* teksti ”kannatti kirjoittaa myös englanniksi” (Brunou 2016). Itärannan yhtäaikaaisesti suomenkielisen romaanin kanssa kirjoittama *Memory of Water* ilmestyi vuonna 2014 Isossa-Britanniassa, Yhdysvalloissa ja Australiassa suuren HarperCollins-kustantamon toimesta, ja jo sen ensipainos oli 50000 kappaletta suuruinen. Kustannussopimuksen kannalta juuri englanninkielellä kirjoittaminen oli merkittävin seikka, sillä Itärannan Harper Voyager -kustantamo (suuren HarperCollinsin osana) ei julkaise lainkaan käännöksiä. Itärannan tuli itse kirjoittaa käsikirjoituk-

sensa englanniksi, jotta se kustannettaisiin kansainvälisillä markkinoilla. (Brunou 2016.)

Tämä onkin merkittävä seikka. Suomen kirjallisuuskentällä viidennes julkaistuista nimikkeistä on käännöksiä, mutta Isossa-Britanniassa käännöksiä on vain noin neljä prosenttia kaunokirjallisuuden julkaisuista (Löytty 2016) ja Yhdysvalloissa noin kolme prosenttia (Pesonen 2016). Päästäkseen näillä markkinoilla kaupallisesti menestyneeksi kirjailijaksi on syytä kirjoittaa englanniksi. Globaalisti tämä on totta etenkin tieteisfiktion ja spekulatiivisen fiktion lajeissa, joissa hallitseva traditio on ollut pitkälti angloamerikkalaista.

Hannu Rajaniemi julkaisi *The Quantum Thief* -teoksensa englanniksi brittiläisen Gollanzc-kustantamon kautta vuonna 2010. Yli vuosikymmenen Skotlannissa ja sittemmin Kaliforniassa asuvalle Rajaniemelle englanti on kodin puhekieli ja hänen fyysikon työnsä työkieli, joten sillä kirjoittaminen oli myös todennäköistä. Rajaniemi on haastatteluissa todennut, että hän kokee suomen henkilökohtaisten asioiden ja tunteiden kieleksi, jolla hän mielellään kirjoittaisi (Heinilä 2010). Hän on myös korostanut suomen ja englannin kielellisiä eroja ja oman kirjoittajaäänensä eroja eri kielillä kirjoittaessa. Rajaniemen mukaan suomi on ”runouden ja laulun kieli”, mutta englanti on yksinkertaisempaa ja leikatumpaa. (Lea 2010.) *Kvanttivarkaan* sekä sen jatko-osien *Fraktaaliruhtinaan* ja *Kausaalienkelin* käännöksistä suomeksi on vastannut Antti Autio, jonka kieltä Rajaniemi on kehunut ”taidokkaaksi” ja käännöksiä kuin ”englanninkielisen minäni suomalaisen kaksoisolennon” kirjoittamiksi (Heinilä 2010). *Kvanttivaras* ja sen jatko-osat ovatkin erityisen mielenkiintoisia tapauksia suomalaisen kirjallisuuden historiassa, sillä on perin erikoista, että äidinkieleltään suomenkielisen kirjailijan teokset ilmestyvät suomeksi käännöksinä. Tämän vuoksi Rajaniemen teokset tilastoidaan Suomessa käännöskirjallisuudeksi, ja siten hänen teostensa asema ”suomalaisena kirjallisuutena” on sangen poikkeuksellinen.

Emmi Itärannan teoksien suhteen tilanne on ollut jonkin verran erilainen. Rajaniemen tavoin Itäranta ei ole pitkiin aikoihin asunut

Suomessa, vaan Canterburyssa Isossa-Britanniassa. Alusta alkaen hän on tähdännyt määrätietoisesti kansainvälisille markkinoille ja hänen teostensa oikeudet onkin myyty kymmeniin eri maihin. Esikoisromaaninsa *Teemestarin kirjan* Itäranta kirjoitti yhtä aikaa, rinnakkain ja ristikkäin suomeksi ja englanniksi, mutta suomenkielisen julkaisu ajoittui vuoteen 2012 ja englanninkielinen vasta vuoteen 2014. (Truesdale 2016.) Toisen romaaninsa *Kudottujen kujien kaupunki* (2015, Isossa-Britanniassa *City of Woven Street*, 2016 ja Yhdysvalloissa *The Weaver*, 2016) hän kirjoitti samalla tavoin simultaanisesti kaksikielisenä. Itäranta on haastatteluissa kertonut kielten kulkevan kirjoitusprosessissa yhtäaikaaisesti, ”limittäin ja lomittain”, sillä hän tekee kustakin luvusta ensin version suomeksi, jonka sitten kääntää englanniksi. Prosessissa molemmat kielet ovat työvälineitä, joiden kautta Itäranta katsoo tekstiään eri kulmista. Toisaalta suomenkieliset versiot valmistuvat aiemmin ja Itäranta on päätenyt työstämään englanninkielisiä hieman pitempään. (Gustafsson 2015.)

Teoksilla on tässä mielessä siis myös merkittävä eroavaisuus. Siinä missä *Kvanttivaras* on selvästi Rajaniemen *The Quantum Thiefin* käännös, muodostavat Itärannan *Teemestarin kirja* ja *Memory of Water* käytännössä toisiaan täydentävän teosparin. Rajaniemi ei ole halunnut itse toimia teoksensa kääntäjänä. Toisaalta Rajaniemen *Portti*-lehdessä julkaistu novelli ”Elegia nuorelle hirvälle” (2005) ilmestyi englanniksi hänen omana käännöksensä otsikolla ”An Elegy for a Young Elk” (2010). Anna Laine (2014, 25) on pro gradu -tutkielmassaan todennut, että Rajaniemen novellit poikkeavat erikielisisä versioissaan toisistaan niin paljon, että englanninkielistä ei kannata niinkään kutsua käännökseksi, vaan ”erikieliseksi versioksi”. Samaan tapaan *Teemestarin kirjan* ja *Memory of Waterin* tapauksissa Itärantakaan ei ole käytännössä tekstinsä kääntäjä, vaan paremminkin uudelleenkuveltaja. Teokset ovat juoneltaan samankaltaisia, mutta kielellisesti ammattikäntäjä tuskin olisi päätenyt samanlaisiin runollisiin tulkintoihin, mihin Itäranta versioissaan ylittää.

Pohjoinen kieli tekstissä

Kvanttivaras ja *Teemestarin kirja* ovat paitsi kielellisesti myös sisällöllisesti suurille markkina-alueille kurkottavia teoksia. Teosten juoni ja teemat puhuttelevat yleismaailmallisine pelkoineen suurta länsimaista lukijayleisöä. Toisaalta *Kvanttivarkaan* alkuperäisessä englanninkielisessä versiossa suomenkielisten nimien käyttö on osa teoksen eriskummallista maailmaa ja tarjoaa globaalille lukijakunnalle todennäköisesti aiemmin tuntematonta eksotiikkaa; se on osa teoksen viehätystä. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Markku Soikkeli (1998, 24) on huomauttanut, että suomalainen kulttuurikonteksti tarjoaa kansainvälisille lukijoille yllättäviä ja kiinnostavia elementtejä.

Kvanttivarkaan hahmojen nimet ja viittaussuhteet ovat kunnianosoitus erilaisille kirjallisuustraditioille ja myös kumarrus suomen kielelle ja kulttuurille. Päähenkilö Jean le Flambeur viittaa pikareskin veijariromaanin genreen⁷ sekä pitkään traditioon herrasmiesvarkaita länsimaisen kirjallisuuden historiassa. Päähenkilö varastaa tarvittaessa vaikka aikaa tai identiteettejä, mutta yhtä lailla hänen seikkailunsa ovat jatkumoa varhaisemmille veijaritarinoille ja klassisille dekkareille, kuten Arthur Conan Doylen Sherlock Holmes -kertomuksille tai Maurice Leblancin Arsène Lupin -tarinoille. Päähenkilön nimi Jean le Flambeur sisältää tällaisia viittauksia. Sana *flambeur* viittaa ranskan uhkapeliä merkitsevään sanaan ja liittyy temaattisesti hahmon luonteeseen pelurina. Hahmon nimi viittaa G. K. Chestertonin Isä Brown -novellien arkkivihollishahmo M. Hercule Flambeuhin, mutta toisaalta *Kvanttivarkaan* Flambeurin alter egon teoksessa käyttämä nimi Paul Sernine on yhtä n-kirjainta lukuun ottamatta anagrammi herrasmiesvaras Arsène Lupinin nimestä ja viittaa Maurice Leblancin klassisiin rikostarinoihin. Yhteys on selkeä, sillä Rajaniemi itsekin esittää jo teoksensa sisäkannessa tekstiviittauksen Leblancin novelliin ”Arsène Lupin karkaa” (teoksessa *L’Évasion d’Arsène Lupin*, 1906). Toisaalta (kenties satunnainen) yhteys löytyy myös klassiseen Jean-Pierre Melvillen *film noir* -gangsterielokuvan *Bob le Flambeur* (1956) herrasmiesvarkaaseen,

joka on kenties vaikuttanut myöhempien *Ocean's Elevenin* (ohj. Lewis Milestone, 1960; uusi versio ohj. Steven Soderbergh, 2001) tyylisten Hollywood-filmatisointien sarjaan. *Kvanttivaras* asettuu leikittelevästi dekkarien ja herrasmiesvarastarinoiden traditioon.

Kielikeskustelun kannalta mielenkiintoisesti teos viittaa myös pohjoismaisiin myytteihin, ennen kaikkea skandinaaviseen mytologiaan sekä *Kalevalaan*. Temaattisesti tämä näkyy teoksen kohtauksissa erityisesti oortilaisten kansan taikuuden, rakentamisen, laulamisen ja myyttitradition yhdistämisessä. Oortilaiset ovat Jean le Flambeur -sarjassa humanoidirotu, joka elää Oortin pilvessä ja jonka kulttuuri ja perinteet näyttävät pohjaavan vahvasti suomalaiseseen myyttiseen perintöön. Suomen vaikutus näkyy siinäkin, että oortilaisten nimet, Mieli, Perhonen ja Sydän, ovat suomenkielisiä myös englanninkielisessä alkuteoksessa. Näissä viittauksissa teksti tuo selvästi esille kirjoittajansa suomalaiset lähtökohdat ja tarjoaa samalla englanninkieliselle lukijayleisölleen eksotiikkaa ja omaperäisyyttä.

Suomenkieliset nimet ja myyttiset viittaukset suorastaan pompahtavat esiin teoksesta. *Kvanttivarkaan* alussa niin kutsutusta ajatusvankilasta ulospäässyt Jean le Flambeur viittaa jumaltaruihin, kun hän kohtaa pelastajansa, oortilaisen soturin Mielen: ”’Te olette siis Kuutar ja Ilmatar?’ tiedustelen ja mainitsen samalla oortilaisten jumalat.” (K, 22.)⁸ Kalevalaiset jumalat Kuutar ja Ilmatar nousevat esiin tekstissä useammankin kerran. Niin ikään laulamisen rooli, joka on merkittävä myös *Kalevalassa*, nousee esiin oortilaisten kulttuurista – esimerkiksi, kun ”Mieli laulaa jäädä ja lentämisen riemusta, alisessa asuneista esi-isistään ja pitkästä taipaleesta, joka Ilmattaren oli taitettava matkallaan liekkien maailmasta” (K, 315).⁹ Mieli myös ”laulaa rakennuslaulun ja laulun, joka sinetöi kodon ovet Sysimieheltä” (K, 315).¹⁰ Myöhemmin kuuliaisuus jumalille tulee esiin Mielen omista ajatuksissa: ”Rikoin antamani lupauksen. Minun on rukoiltava Ilmattarelta anteeksiantoa.” (K, 346.)¹¹

Laulaminen ja sanan mahti on oortilaisille tärkeää. Se on konkreettisen luomisen keino, kuten Mieli selventää oortilaisesta menneisyydestään puhuessaan:

”Itse pidin rakentamisesta, koska siinä sai luoda safiirikorallista jotain omaa ja aidosti uutta. Rakennettava asia piti ensin hahmotella mielessään. Sitten on löydettävä sanat, jotka antoivat sille olemuksen, ja laulettava ne *väelle*. Laulun kuultuaan väki kasvoi ja huolehti varsinaisesti rakennustyöstä.” Mieli kääntää katseensa toisaalle. ”Sillä tavoin minä tein *Perhosenkin* – kauan sitten.” (K, 312–313, kurs. alkuper.)¹²

Kvanttivarkaassa hahmottuu oortilaisten elämäntapa, joka nojautuu pohjoismaiseen ja suomalaiseen mytologiaan. Heidän maailmankäsityksessään on *alinen* ja *ylinen* maailma. Monen muun nimen tavoin alinen esiintyy suomenkielisessä asussa myös teoksen englanninkielisessä alkuversiossa (ks. Rajaniemi 2010, 236). Alisessa asuivat esi-isät ja nykyiset oortilaiset elävät ylisissä taivaissa. Mieli on laulanut (puolielävän aluksensa) *Perhosen* alisista ”eloon”.

Hahmona Jean le Flambeurilla tradition taju ja myyttisen kirjallisuuden tuntemus on vahva. Saadessaan hetkeksi käyttäjäoikeudet hämähäkkialus-Perhoseen le Flambeur julistaa myyttisesti: ”Olen *juuri*, ja ruumiini on maailmanpuu, Yggdrasil.” (K, 39, kurs. alkuper.)¹³ Ajatuksissaan hän viittaa *Eddan* ja skandinaavisen mytologian maailmanpuuhun Yggdrasiliin kuin tämän myyttisen arkkityypin tuntemus olisi kaikille *Kvanttivarkan* maailmassa itsestään selvää. Toisaalta le Flambeur julistaa teoksessa koomisen liioitellusti viitaten skandinaavisen mytologian jumalhahmoon Toriin: ”Vaikka olisin ukkosenjumala Tor, ajan koura tavoittaisi minut ja painaisi maahan.” (K, 299.)¹⁴ Teoksen kerronnan ja le Flambeurin hahmon kautta lukijalle välittyy vahva yhteys varhaisempaan myyttiseen kirjallisuuteen ja lukuisiin myyttielementteihin, jotka teos heittää lukijansa eteen niitä turhia selittelemättä.

Teemestarin kirja on tapahtumapaikoiltaan ja ajaltaan lähempänä nykyistä suomalaista maisemaa, vaikka se kuvaakin dystoopista tulevaisuutta. Teoksessa vilahtelevat pohjoiset maat, mannut, maisemat ja paikkakunnat kuten Skandinavian Unioni, (entiset) Norja ja Ruotsi sekä Kuusamo, Kuolojärvi (englanninkielisessä versiossa ”Kuoloyarvi”) ja Laatokka. Menetetyiltä Skandinavian alueilta löytyvät vuorostaan muun muassa Trøndelag, Dovrefjell, Trondheim ja Jotunheimen. Suomenkielisen version ”Uusi Pieta-

ri” taas on englanninkielellä saanut asun ”New Piterburg”. *Teemestarin kirjassa* kulttuurinen, poliittinen ja kielellinen vaikutus on kallistunut ekokatastrofin jälkeen itäänpäin, Aasiaan. Uusi yhteiskuntajärjestys ja itäisen vallan vaikutus näkyy tuttujen paikannimien puolittain itämaisina kirjoitusasuina, esimerkiksi Moskova on ”Mos Quan”. Teoksessa pohjoisen eksotiikka myös sekoittuu aasialaiseen traditioon ja sieltä kumpuaviin rituaaleihin, kuten jo teoksen nimi teemestareineen antaa ymmärtää.

Suomen kieli näkyy henkilöhahmojen nimissä, jotka ovat luetavissa yhtä aikaa sekä itämaiselta kalskahtavina että suomenkielisinä. Nimet ovat englanninkieliselle lukijalle outoja, mutta spekulatiivisen fiktion ja tieteiskirjallisuuden lukijat ovat totta kai tottuneet sellaisiin. Henkilökategoriasta löytyvät päähenkilö Noria Kaition lisäksi hänen isänsä mestari Miko Kaitio, vaimonsa Lian Kaitio, Sanja Valama, Kira Valama, Minja ”Minjuska” Valama sekä muun muassa Jukara, Taro, Bolin ja Niiramo. Nimet kuulostavat itämaisilta, kuten englanninkielisen korviin esimerkiksi Nokiankin nimi kuulostaa. Ilmiasu on sekoitus japanilaista ja kiinalaista kulttuuria, mutta välillä tekstissä esiintyy myös vaikkapa venäläinen hellittelymuoto Minjuska sekä venäläisiä paikannimiä. Eksoottiset, mutta ymmärrettävät nimet tarjoavat kansainvälisille lukijoille yhtäältä kuvan vieraasta kulttuurista ja toisaalta tartuntapintaa nykyiseen globaaliin maailmaan. Nimistö ja teos ovat kiehtovalla tavalla yhtä aikaa tuttuja ja vieraita – vieraan kiehtovia, mutta lähestyttäviä.

Lopuksi

Hannu Rajaniemen *Kvanttivarkaassa* ja Emmi Itärannan *Teemestarin kirjassa* englanniksi julkaiseminen on toiminut markkinateknisesti erinomaisesti. Teokset ovat saavuttaneet suuren lukijakunnan ja kansainvälistä merkittävyyttä. Julkaisukieli avaa oven nopeasti kansainvälisille markkinoille, mutta toisaalta teokset itse eivät unohda ”suomalaisia” juuriaan, mistä esimerkkinä suomenkieliset tai suomeen viittaavat nimet, miljööt ja myytyhteydet.

Kieliteknisesti englannin valinta julkaisukieleksi suomalaisen kirjailijan työssä on osoitus maailman muuttumisesta globaaliksi ja tietynlaisen yhtenäiskulttuurin vallasta, ainakin läntisessä maailmassa ja pohjoisessa Euroopassa. Erityisesti juuri spekulatiivisen fiktion ja tieteiskirjallisuuden valtakieli on englanti ja valta-alue angloamerikkalainen kulttuurivyöhyke.

Toisaalta sekä *Kvanttivarkaan* että *Teemestarin kirjan* sisältö, aiheet, tematiikka ja ilmenevät pelot ovat globaaleja. *Kvanttivarkaan* esiin nousevat yksilönvapaus, valvonta, hallinta, totalitarismi ja harvojen valta. *Teemestarin kirjan* aineksia ovat pelot ekokatastrofista, ympäristömuutoksesta, sodasta, nälänhädästä ja vesivarojen loppumisesta. Aiheet ja uhat ovat yleismaailmallisia ja puhuttelevat laajoja yleisöjä, kuten 2000-luvun dystopiakirjallisuuden kasvanut suosio on osoittanut.

Kvanttivarkas ja *Teemestarin kirja* voidaan nähdä suomalaisina romaaneina, mutta ne ovat samalla ehdottoman kansainvälisiä ja suurempaa lukijajaleisöä kiinnostavia. Teoksissa juuri valtakielen käyttäminen suoraan kirjailijan omana äänenä on uusi avaus kotimaisessa kirjallisuudessa.

VIITTEET

¹ Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, käänöstietokanta, <http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/> (viitattu 14.9.2017).

² Varhaisesta suomalaisesta romaanista ks. Grönstrand 2005.

³ Spekulaatiivinen fiktio on 2000-luvun tutkimuksessa yleistynyt katotermi mielikuvitukselliselle, mm. fantasian, tieteisfiktion ja kauhun kattavalle kirjallisuudella, jossa realismin rajoja rikotaan (*Tieteen terminipankki* 2017, hakusana *spekulaatiivinen fiktio*).

⁴ Esimerkiksi Forbesin vuoden 2016 eniten ansainneiden kirjailijoiden listaa hallitsevat spekulatiivisen fiktion kirjoittajiksi laskettavat James Patterson, J. K. Rowling, Stephen King, Veronica Roth, George R. R. Martin ja Rick Riordan (Robehmed 2016). Myös Suomessa spekulatiivisen fiktion suosio on kohonnut tasaisesti viime vuosi vuosikymmeninä (ks. Soikkeli 2013, 280).

⁵ Alalajina suomikumma viittaa varhaisemman ns. Kumman kirjallisuuden (*Weird Fiction*) käsitteeseen. Kumman käsite liitetään tavallisesti angloamerikkalaiseen fantasia- ja kauhukirjallisuuteen keskeisinä tekijöinään varhaisemmin 1800-luvulla Edgar Allan Poe sekä 1900-luvulla kauhun mestari H. P. Lovecraft ja fantasti Lordi Dunsany. Erityisesti termi liitetään *Weird Tales* -lehteen (alk. 1923) sekä sitä seuranneisiin muihin ns. pulp- eli kioskijulkaisuihin. Terminä suomikumma on läheistä sukua 2000-luvulla Isossa-Britanniassa kirjailija China Miévilin luomalle ”uusikumman” (*New Weird*) käsitteelle. Yksinkertaistettuna siinä missä uusikumma on kumman kirjallisuuden uutta tuleamista, on suomikumma vuorostaan uusikumman suomalainen alalaji.

⁶ Tämän kaltaiset aiheet ovat lisääntyneet 2000-luvulla merkittävästi suomalaisessa kirjallisuudessa. Apokalyptisesta fiktiosta ja ympäristökatastrofeista suomalaisessa kirjallisuudessa ks. Lahtinen 2013.

⁷ Pikaeskin tradition perusteoksia ovat mm. Petroniuksen roomalainen veijaritarina *Satyricon* (n. 60), tuntemattoman tekijän *Lazarillo de Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversi-*

dades, 1554) tai Daniel Defoen romaani *Moll Flanders (The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, 1722)*. Pikareskin romaanin traditiosta ks. tarkemmin Tunturi 2005.

⁸ ”’Kuutar and Ilmatar?’ I ask, naming the Oortian deities.” (TQT, 13.)

⁹ ”She sings of ice. She sings of the long journey of Ilmatar from the burning world, of the joy of wings and ancestors in the *alinen*.” (TQT, 236.)

¹⁰ ”She sings the song that makes ships. She sings the song that seals a koto’s door against the Dark Man.” (TQT, 236.)

¹¹ ”’And I broke vows. I need to beg Ilmatar’s forgiveness.’” (TQT, 258.)

¹² ”’I used to like it, crafting, making things out of the coral. You visualise a thing. You find the words that it *is*. And you sing them to *väki*; it grows and makes it. And in the end you have something that is truly yours, a new thing in the world.’ She looks away. ’That’s how I made Perhonen. That was a long time ago.’” (TQT, 234, kurs. alkuper.)

¹³ ”I am *root*, and the body is a world-tree, an Yggdrasil” (TQT, 27, kurs. alkuper.).

¹⁴ ”’I could be Thor the God of Thunder and the Old Age would still restle me to the ground.’” (TQT, 225.)

KOHDETEOKSET

Itäranta, Emmi (2014/2012) *Teemestarin kirja*. 4. painos. Helsinki: Teos.
[= TK]

Itäranta, Emmi (2014) *Memory of water*. Lontoo: Harper Voyager.

Rajaniemi, Hannu (2006) ”Elegia nuorelle hirvelle”. *Portti* 25/2006, 80–90.

Rajaniemi, Hannu (2011) *Kvanttivaras*. Suom. Antti Autio. Helsinki: Gummerus. [= K]

Rajaniemi, Hannu (2010) *The quantum thief*. Lontoo: Gollancz. [= TQT]

LÄHTEET

Brunou, Salla (2016) ”Emmi Itäranta tavoittaa kansainvälisen yleisön: ’Käsikirjoitus kannatti kirjoittaa myös englanniksi’”. Haastattelu, *Lukulamppu* 4.4.2016. <https://www.lukulamppu.fi/emmi-itaranta-tavoittaa-kansainvalisen-yleison-kasikirjoitus-kannatti-kirjoittaa-myo-englanniksi/> (viitattu 29.11.2016).

Elina Ahlback Literary Agency (2016) ”Film rights sold to Emmi Itäranta’s Memory of Water”. 22.3.2016. <http://www.ahlbackagency.com/2016/03/film-rights-sold-to-emmi-itarantas-memory-of-water/> (viitattu 10.4.2017).

Finnish Weird (2017) <http://www.finnishweird.net/> (viitattu 10.4.2017).

Grönstrand, Heidi (2005) *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.

Gustafsson, Miia (2015) ”Maailmalla menestynyt kirjailija Emmi Itäranta kirjoittaa kahdella kielellä”. Haastattelu, Yle Uutiset 25.10.2015. <http://yle.fi/uutiset/3-8406787> (viitattu 29.11.2016).

Heinilä, Tiina (2010) ”Hannu Rajaniemi pyrkii valloittamaan maailman”. Haastattelu, Suomen suurlähetystö, Lontoo. 7.10.2010. <http://www.finemb.org.uk/Public/default.aspx?contentid=202551&nodeid=35864&culture=fi-FI> (viitattu 29.11.2016).

Hekkanen, Raila (2010) *Englanniksiko maailmanmaineeseen? Suomalaisen proosakaunokirjallisuuden kääntäminen englanniksi Isossa-Britanniassa vuosina 1945–2003*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hivert, Anne-Françoise (2016) ”Fantaisies Finnoises”. *Libération* 1.7.2016. http://next.liberation.fr/livres/2016/07/01/fantaisies-finnoises_1463399 (viitattu 10.4.2017).

- %A4nt%C3%A4j%C3%A4t-arvostelevat-kustantajia-sanelupoliitikasta/524774 (viitattu 10.4.2017).
- Löytty, Olli (2016) ”Kirjallisuuden kansallinen järjestys”. *Kirjallisuuden monikielisyys nyky-Suomessa* -blogi. <http://monikielisyys.fi/fi/blogi/kirjallisuuden-kansallinen-jarjestys/> (viitattu 29.11.2016).
- Nikula, Aleks (2014) ”Katoava utopia, postmoderni utopia Hannu Rajaniemen teoksessa *The Quantum Thief*”. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, Volume 2, Issue 1, 15–23.
- Pesonen, Mikko (2016) ”Nordic Crime meni jo – nyt amerikkalaislukijoita kiinnostaa Finnish Weird”. Yle Uutiset 18.1.2016. <http://yle.fi/uutiset/3-8599044> (viitattu 29.11.2016).
- Robehmed, Natalie (2016) ”The World’s Highest-Paid Authors 2016: James Patterson, Jeff Kinney and J. K. Rowling Top Ranking”. *Forbes* August 23, 2016. <https://www.forbes.com/sites/nalierobehmed/2016/08/03/the-worlds-highest-paid-authors-2016-james-patterson-jeff-kinney-and-j-k-rowling-top-ranking/#53cc9856711c> (viitattu 9.5.2017).
- Schwanck, Iris (2013) ”Kirjallisuutemme maailmalla”. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*, s. 262–270. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku (1998) ”Koivun vai tähden alla? Suomalaisen scifin ominaispiirteitä”. Teoksessa Kanerva Eskola, Antti Granlund & Markku Ihonen (toim.), *Missä mennään? Kirjallisuuden lajeja ja ilmiöitä*, s. 21–25. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Soikkeli, Markku (2013) ”Fantasia ja scifi tiellä uskummaan”. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*, s. 280–288. Helsinki: SKS.
- Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (2017) ”Suomen kirjallisuuden käännökset”. <http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/lista.php?order=author&asc=1&lang=FIN> (viitattu 10.4.2017).
- Tilastokeskus: ”Kirja Suomessa: pitkän linjan menestystarina”. 16.4.2007. <http://www.stat.fi/tup/suomi90/huhtikuu.html> (viitattu 9.5.2017).

- Truesdale, Dave (2016) ”Memory of Water by Emmi Itäranta”. Kirja-arvio, *Tangent*. 26.4.2015. <http://www.tangentonline.com/component/content/article/280-novel-reviews/2753-memory-of-water-by-emmi-itaeranta> (viitattu 29.11.2016).
- Tunturi, Anna-Riitta (2005) *Der Pikareske Roman als Katalysator in Geschichtlichen Abläufen. Erzählerische Kommunikationsmodelle in Das Leben des Lazarillo von Tormes bei Thomas Mann und in Einigen Finnischen Romanen*. Jyväskylä Studies in Humanities 41. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Yle (2009) ”Käännöskirjallisuuden laatu vaakalaudalla”. Yle Uutiset, Kulttuuri 20.3.2009. <http://yle.fi/uutiset/3-5735140> (viitattu 10.4.2017).

Kaisa Kurikka

KOKEELLINEN ROMAANI, KOKEILEVA LUKIJA

Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani*

Jos lukija noudattaa kirjan aukeamalle asetettuja toimintavihjeitä, hän päätyy tuhoamaan kirjan. Hän ryhtyy poraamaan siihen reikiä ja saksimaan sen lehtiin aukkoja, hän päätyy vääntelemään, taittelemaan, kääntelemään ja sitomaan sivuja nauhoilla. Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaaniin* (2012, 322–323) toimintaohjeiden noudattamisesta syntyvää lopputulosta voi pitää kokeellisen kirjallisuuden äärimmäisenä ilmentymänä: kirjallisuus on koe, joka ohjeistaa tuhoamaan itsensä. Jos tätä kirjaesineen tuhoamisprojektia ajattelee kokeena, onko koko romaani silloin laboratorio ja onko lukija koe-eläin vaiko laboratorioassistentti?

Aukeaman yhdessä alaviitteessä poraamisreiän halkaisijan suuruudeksi annetaan 10 millimetriä ja toisessa tarjotaan lähdetiedoksi artikkelia, joka käsittelee kirurgisen solmun sitomista. *Neuromaaniin* lukija voi siis ryhtyä poraajaksi ja solmijasitojaksi, konkreettiseksi käsityöläiseksi, joka käyttää käsiään muuhunkin kuin kirjan pitelemiseen. *Neuromaani* onkin romaani, joka tarjoaa lukijalle monenlaisia lukutapamahdollisuuksia, se kutsuu häntä osallistumaan erilaisiin asetelmiin ja asentoihin. Romaani puhuttelee lukijaa, maanittelee häntä tai pilkkaa, lupaa mainetta ja kunniaa, harhauttaa mutta ennen kaikkea osallistaa hänet aktiiviseksi toimijaksi romaanin kokonaisuuden rakentamisessa. Teos aktivoi lukijaa antamalla sivuillaan konkreettisia ohjeita ja vaihtoehtoja, jotka opastavat häntä valitsemaan lukemiselleen tiettyjä reittejä. Lukija voi noudattaa ehdotettuja reittejä tai jättää ne huomioimatta – joka tapauksessa *Neuromaaniin* lukeminen vie tavanomaisen tuolle puolen.

Kirjoitukseni kartoittaa sitä, miten *Neuromaani* koettelee lukijaa, tekee hänestä kokeilijan ja antaa uudenlaisia kokemuksia lukijuudesta. Tuodessani esiin joitakin romaanin tarjoamia lukukoikeita suhteutan niitä erilaisiin kirjallisuushistoriallisiin perinteisiin ja ympäristöihin. *Neuromaani* on niin monimuotoinen ja monimut-

kainen teos, että tämän kirjoituksen puitteissa on mahdollista esitellä ainoastaan muutamia näkökulmia teoksen toiminnasta ja lukemisesta.

Yli-Juonikkaan romaani on hänen neljäs proosateoksensa. Se on liitettävissä monenlaisiin kirjallisuuden perinteisiin ja linjoihin, mutta ennen muuta se on kokeellista kirjallisuutta valtavirran katveesta. Kokeellinen kirjallisuus on vastakulttuurista. Siihen yhdistetään niin shokkivaikutuksia kuin vaikeuden kokemuksia. Toisaalta kokeellisuus-nimitykseen sisältyy myös muotokikkailun ajatus ja vähättelyn vivahde, jotka sysäävät kokeellista taidetta vielä kauemmaksi valtavirtaisesta keskuksesta. (Ks. Bray, Gibbons & McHale 2012, 1–2.) *Neuromaani* kritiikeissään näkyi vähättelyä, kun esimerkiksi *Helsingin Sanomien* arvostelussa Matti Mäkelä (2012) kirjoitti teoksen ”triviahetteiköistä” ja *Turun Sanomien* Juhani Brander (2012) puolestaan liioittelusta kompuroinnista. Tosin tunnustusta romaani sai jo ilmestymisvuotenaan Suomen kirjataiteen komitean nimeämänä Vuoden kauneimpana kirjana (teoksen graafinen suunnittelija on Markus Pyörälä). Vuonna 2013 teokselle myönnettiin Jarkko Laine -palkinto, jota perusteltiin muun muassa sen tinkimättömyydellä ja kunnianhimoisuudella. Se nimettiin rohkeaksi avaukseksi suomalaisessa kertomakirjallisuudessa ja jopa uuden romaanin merkkipaaluksi.

Neuromaani on kokeellinen monella tapaa. Suomalaisessa ympäristössä se on nimettävissä myös avantgardistiseksi eli kirjallisuuden etujoukossa astuvaksi, sillä ei ole liioiteltua sanoa, että vastaavan kaltaista romaania ei ole aiemmin maassamme ilmestynyt. Teoksen avantgardistisuus merkitsee sitä, että *Neuromaani* vie kokeellisuuden johdonmukaisesti äärimilleen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että *Neuromaani* olisi ensimmäinen suomenkielinen kokeellinen romaani. Kokeellisella proosalla on osansa maamme romaanihistoriassa, tosin marginaalinen. Ilmestymisajankohtanaan kokeellisiksi tai kokeilevia piirteitä sisältäviksi romaaneiksi on nimetty niinkin erilaisia teoksia kuin vaikkapa Volter Kilven *Alastalon salissa* (1933) tai Klaus Holman *Kolme* (1944). Sotien jälkeen muun muassa Pentti Holapan ja Juha Mannerkorven modernisti-

set romaanikokeilut haastoivat erityisesti realistisen kerronnan perinteitä. 1960-luvulla puolestaan kokeiltiin usein kollaasiromaani-
muodolla (Kari Aronpuron *Aperitiff – Avoin kaupunki*, 1965; Alpo
Jaakolan ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan *Meri kiipeilee*, 1965; Pent-
ti Saarikosken *Ovat muistojemme lehdet kuolleet*, 1964). Sittemmin
kokeellisiksi romaaneiksi on tavattu nimetä esimerkiksi Hans Se-
lon *Diiva* (1970) ja Mariaana Jäntin *Amorfaana* (1986). Näistä ja
lukuisista myöhemmistä yksittäisistä kokeellisista romaaneista ei
synny mitään yhtenäistä linjaa – ja sellaisen rakentaminen olisikin
kokeellisuuden periaatteiden vastaista.

Neuromaenin ilmestymisajankohtaa eli 2010-lukua ei voi ni-
mittää kokeellisen kirjallisuuden vuosikymmeneksi, korkeintaan
voi puhua kokeellisuuden lisääntymisestä. Juri Joensuu ja Harry Sal-
menniemi (2011, 7) ovatkin havainneet, että ”jotakin merkillistä ta-
pahtui suomenkielisessä runoudessa” jo 2000-luvun ensimmäisel-
lä vuosikymmenellä. He viittaavat runouden kokeellisuuteen, joka
laajeni ja monimuotoistui ennennäkemättömällä tavalla koskemaan
myös runoudesta käytyä keskustelua.¹ Kokeellista runoutta kirjoj-
tettiin ja julkaistiin yhä enemmän, ja osittain ilmiö levisi laidoilta,
marginaalista, myös valtavirtaan.

Proosan puolella ei vastaavaa ilmiötä ole tapahtunut 2000-lu-
vulla samassa laajuudessa, vaikka kokeelliseksi nimettäviä romaa-
neja on ilmestynyt aiempaa paljon enemmän. Suomalaista 2010-
luvun kokeellista proosaa ovat esimerkiksi seuraavat teokset, jot-
ka edustavat kokeellisen romaanin erilaisia muotoja: Janne Num-
melan, Tommi Nuoposen ja Jukka Viikilän *Ensyklopedia* (2011),²
Antti Salmisen *Lomonosovin moottori* (2014), Alexandra Salmelan
Antisankari (2015), Ville-Juhani Sutisen *Ei-kenenkään maa* (2015),
Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran³ piirissä syntynyt, 14 kirjoitta-
jan⁴ viisitoistaosainen kollektiiviromaani *Ihmiskokeita. Prosedu-
raalinen kollektiiviromaani* (2016) ja Matias Riikosen *Suuri fuuga*
(2017). Näissä teoksissa voidaan esimerkiksi sekoittaa kirjallisuus-
den lajeja ja käyttää kollaasitekniikkaa eli yhdistää erilaisia teksti-
materiaaleja. Voidaan myös korostaa tekstin visuaalisuutta ja mate-
riaalisuutta tai hahmotella uudenlaista tekijyyttä ja proosakirjoitta-

mista sekä rakentaa proosateos musiikkisävellyksen rakenteeseen nojaten. Markku Eskelinen (2016, 538–539) esittää, että 2000-luvulla valtavirtaisesta kirjallisuudesta erkaantuva proosa ja sen lukumääräininkin lisääntyminen liittyy esimerkiksi siihen, miten internetin yleistymisen myötä kielitaitoiset kirjailijat pääsevät osallistumaan ajantasaisesti kansainväliseen kirjallisuuskeskusteluun. Yhä useammalla nuoremman polven kirjailijalla on myös takanaan kirjallisuustieteen opintoja, jotka ovat saattaneet edesauttaa monimuotoisten perinne- ja keinovalikoimien käyttöä omassa tuotannossa.

Ei ole olemassa yhtä yleispätevää määritelmää, joka kattaisi kaiken kokeellisen kirjallisuuden. Pikeemminkin kukin kokeellinen teos toteuttaa kokeellisuutta omalla tavallaan. Kokeellisuus voi olla menetelmällistä, jolloin tietoisesti valittu metodi rajoittaa ja säätelee kirjallista ilmausta tietynlaiseksi (ks. Joensuu 2012, 2–3). Kokeellisuutta voi myös ajatella teoksen olemisen ja toimimisen tapana (vrt. Salminen 2015, 9). Se etsii uusia suuntia ja toimintamuotoja totutun ja vakiintuneen tilalle. Kokeellinen kirjallisuus siis liikkuu äärimmäisen tarkkojen sääntöjen ja menetelmien noudattamisesta improvisaatioon, muodollisista kokeiluista kokonaiseen olemisen tapaan ja asenteeseen. Yhteiseksi nimittäjäksi kaikelle kokeelliselle kirjallisuudelle on ehdotettu näitä perustavanlaatuisia kysymyksiä: Mitä kirjallisuus on ja mitä se voisi olla? Mikä on kirjallisuuden tehtävä, mitkä ovat sen rajoitukset ja mahdollisuudet? (Ks. Bray, Gibbons & McHale 2012, 1.)

Neuromaani on tutkimus on romaani

Neuromaani viittaa kokeellisuuden perinteisiin jo nimellään, joka on jaksotettavissa muotoon neu-romaani eli ”uusi romaani”. Tämä nimitys liittyy teoksen kirjaimellisesti *nouveau roman* -perinteeseen, joka virisi Ranskassa 1950-luvulla, ja sen postmodernistiseen *nouveau nouveau roman* -linjaan. Kokonaisuutena teos saakin ajattelemaan romaania ja romaanimuotoa uusin tavoin: se on kansiaan myöten puettu akateemisen oppinäytteen tai tutkimuksen asuun.

Etukannessa Jaakko Yli-Juonikkaan oppiarvoksi on määritelty ”Dr Alt Med, M. H. Q. S, G. T. o.t. D.” ja opinahjoksi ”Luonnontieteellisen tiedekunnan Kognitiivisen neuropsykologian laitos”. Takakannessa puolestaan asiantuntija-esilukijat Markku Eskelinen ja Tommi Melender määrittelevät ja kehuvat teoksen tavalla, joka on tuttu erityisesti kansainvälisten kustantajien julkaisemien tutkimusten kansista. Romaani alkaa englanninkielisellä abstraktilla, jossa sanotaan tutkimuksen asteittain omaksuneen ”monikerroksisen, romaania muistuttavan muodon”. Epäortodoksista muotoa ei pitäisi ajatella ”taiteellisenä päähänpistona” vaan ”epätoivoisena harpoinnina kohti puhuttavissa olematonta”. (N, 7.) Romaani päättyy sisällysluetteloon, joka kattaa kaikkien 229 pääluvun otsikot ja lukuisat alaotsikot. Romaania eli ”tutkimusta” hallitsee alaviiteapparaatti, jonka 719 alaviitettä sisältävät myös teoksessa ”käytettyjen” oikeiden tai keksittyjen lähteiden nimet, ilmestymisvuodet ja sivut.

Alaviitteet suhteutuvat leipätekstiin monin tavoin. Paikoitellen niillä ei vaikuta olevan mitään tekemistä tekstin kanssa, jolloin *Neuromaani* ironisoi ja parodioi tutkimuskirjallisuuden sääntöjä. Alaviitteet saattavat ilmoittaa täysin fiktiivisiä viittauskohteita, mutta yhtä usein ne nimeävät todellisen lähdetekstin, joka on löydettävissä ja luettavissa. Toisaalta alaviitteet saavat lukijan ihmettelemään, kuka niistä on vastuussa. Esimerkiksi alaviite 9 esittää, että ”[m]itä tulee *Neuromanin* vastaaviin asiasisältöihin, teoksen tiedollista pohjaa ja lähestymistapoja voidaan pitää kyseenalaisina, paikoitellen jopa vääristelevinä” (N, 17). Alaviitteen lopussa lukee ”Asta Perkiömäki, LTT, Fimea”, mikä antaa ymmärtää mielipiteen tulevan Lääkealan turvallisuus- ja kehittämiskeskus Fimean työntekijän suusta. Vähintäänkin alaviitteet vahvistavat koko romaanin humoristisuutta, leikillisyyttä, sillä niissä vaikkapa luvataan lukijan saavan moninkertaisesti takaisin sen rahamäärän, jonka hän kirjasta maksoi. Tämä toteutuu, jos lukija lukee romaanin huolella ja ajatuksella; hänen tietonsa ja taitonsa karttavat niin paljon, että niillä tienaa rutkasti (N, 14). Alaviitteessä saatetaan myös ilmoittaa, että lukijalle on haarukoitu vastausten perusteella sopiva ehdokas vaa-

leissa (N, 84 n97), eli teos on myös yhdenlainen vaalikone. Alaviiteapparaattinsa myötä *Neuromaani* voi asettaa jatkumoon myös varhaisempien kokeellisia piirteitä sisältävien teosten kanssa. Elmer Diktoniuksen *Janne Kubik* (1932) ja tekijän itsensä suomentama ja muokkaama *Janne Kuutio* (1946) sekä Mika Waltarin *Neljä päivänlaskua* (1949) käyttävät niin ikään kommentaari-osioita ja loppuviitteitä hyväkseen, tosin pienemmässä mittakaavassa kuin *Neuromaani*.

Tutkimusta muistuttava muoto saa aikaan sen, että erilaiset lukemisen tavat sekoittuvat: *Neuromaani* hämää lukemaan itseään kuin tutkimuksena tai tutkimusta kuin romaanina. Vakuuttava – ja samanaikaisesti hämäävä ja ilotteleva – itsestään tietoinen alaviiteysteemi liittää teoksen myös kansainvälisen postmodernistisen kirjallisuuden maksimalistiseen perinteeseen. Maksimalistinen kirjallisuus rakentuu liioittelevuudelle, joka toteutuu niin informaatioissa kuin kielellisessä ilmaisussa. *Neuromaani*n valtava tietomäärä ja kaikenlainen ylenmääräisyys kattavatkin niin sisällöllisiä aineksia kuin muodollisia piirteitä. Teos vie menetelmän äärimmäisyyksiin asti. Liiallisuus eli eksessiivisyys on romaania nykyajalle ominaisen elämyskulttuurin kehityksessä tarkastelleen Laura Piipon (2016, 362) mukaan sen keskeinen toimintamuoto: siinä on liikaa kaikkea, lukuja, alaviitteitä, sivuja, vaihtoehtoja, päähenkilön kuolemia, viitteitä, lähdemateriaaleja ja henkilöitä.

Kuten Yli-Juonikas, myös postmodernistisen maksimalismin yhdysvaltalaiset edustajat David Foster Wallace, Mark Z. Danielewski ja Thomas Pynchon⁵ käyttävät romaaneissaan monimuotoista alaviiteysteemiä. Suomessa Miki Liukkosen laaja romaani *O* (2017) on postmodernistisen maksimalismin tyylipuhdas edustaja, joka niin ikään hyödyntää alaviitteitä. Vesa Kyllönen (2016, 24) on kytkenyt *Neuromaani*n myös ensyklopedisen romaanin perinteeseen, johon kuuluvat mainittujen lisäksi esimerkiksi Richard Powers ja William T. Vollman. Ensyklopedista *Neuromaani*ssa on juuri se, että se käsittelee laajoja tietomateriaaleja ja järjestää tiedollista aineistoaan monin erilaisin tavoin. Yli-Juonikkaalla tietomäärä jäsentyy, kuten sanottu, (näennäis)tutkimukselliseen muotoon.

Romaanimaisuudessaan muoto kuitenkin saa lukijan myös epäilemään tarjottua informaatiota – ja jopa ylipäättään ”objektiivisen tieteilisen tiedon” paikkaansa pitävyyttä ja mahdollisuutta. Teoksen tiivistelmässä ilmoitetaan romaanitutkimuksen käsittelevän suomalaisten aivotutkijoiden tekemiä rikoksia vuosina 1999–2000. Tämä viittaa erityisesti Paavo Riekkisen ja Urpo K. Rinteen suomalaisessa julkisuudessa laajasti käsiteltyihin tutkimusvarojen kavalluksiin. Ajatus pyyteettömistä tiedon vuoksi tutkijoista kyseenalaistuu, ironisoituu ja parodioituu romaanissa monin tavoin näiden ja muiden tutkijoiden edesottamuksien esille tuomisen myötä.

Maksimalistiselle kirjallisuudelle ominainen ylenmääräisyys näkyy Yli-Juonikkaan teoksessa siinä, miten se muuntelee kielellistä ilmaisuaan ja erilaisia sanankäytön tyylejä. Muun ohessa *Neuroromaani* käyttää sellaisia korostuskeinoja, jotka kiinnittävät huomiota teoksen sivujen ulkoasuun, visuaalisuuteen. Lukijasta tulee myös katsoja, sillä teoksen sivujen ilmiäsu poikkeaa tavanomaisesta sisältäessään monenlaisia visuaalisia muunnelmia. Esimerkiksi lukuohjeissa lihavoidaan aina ilmoitettujen lukujen numerot, välillä tarjotaan kursivoituja tekstipätkiä ja kiro sanoissa käytetään asteriskia (*-merkkiä). Lukijan katse kiinnittyy myös siihen, miten monet lauseet jätetään aukkoisiksi, keskeneräisiksi, sillä niistä on ”poistettu” sanoja, ilmauksia tai ajatuksia. Näiden poistojen merkinä käytetään tavanomaisesta poikkeavaa muotoa ”[---]”. Romaani sisältää myös ”infolaatikoita”, laatikoiden sisään asetettuja lyhyitä tekstikokonaisuuksia, tai joskus teksti muistuttaa näytelmätekstiä kirjattaessaan ylös vain henkilöhahmojen nimet ja heidän repliikkinsä. Sivujen monimuotoinen visuaalinen asettelu vahvistaa omalta osaltaan teoksen kokeellisuutta.

***Neuroromaani* – interaktiivinen aivoteksti**

Neuromaanin menetelmä perustuu siis lukijan aktivoinnille, lukijan tekemille valinnoille lukemisen aikana. Romaani reitittää erilaisia lukemispolkuja antamalla siirtymisohjeita. Jo lähtökohtaisesti luki-

ja joutuu luopumaan suoraan etenevästä lukemisesta ja valitsemaan itse lukujen lukemisen järjestyksen. Tosin romaani myös sanoo, että ”[j]os taas olet aivotutkija Paavo Riekkinen Señorin kaltainen muistinero ja hallitset laajoja kokonaisuuksia, voit jatkaa eteenpäin perinteiseen tyyliin tai pomppia luvut läpi satunnaisessa järjestyksessä, ohjeista piittaamatta” (N, 17). Lukija voi itse valita, alistuuko ohjeiden mukaiseen reititykseen vai lukeeko teoksen järjestyksessä alusta loppuun. Tätä romaanin menetelmää voidaan kutsua yleisesti interaktiivisuudeksi⁶, ja kokeelliseksi sen tekee se tapa, jolla *Neuromaani* muuntelee ja kääntelee tarjoamaansa menetelmää kyseenalaistaessaan sen ja viemällä sen liiallisuuksiin (vrt. Hayles & Montfort 2011, 464–465).

Jos kukin yksittäinen lukija lukee teosta tekemällä valintoja tarjottujen ehdotusten mukaisesti, tämä merkitsee laajasti ajateltuna sitä, että jokainen lukee kuin erilaista teosta. Tällöin ajatus romaanista juonen kuljettamisena tai tietyn tarinakokonaisuuden rakentajana muovaantuu uudeksi: kukin lukija luo oman tarinalinjansa, joka ei kuitenkaan rakenna tavanomaisesti ajateltavissa olevaa tapahtumiseen perustuvaa kerrontaa. Usein kysytty kysymys ”mitä lukemassasi romaanissa tapahtuu?” on *Neuromaani*n kohdalla mielletön juuri siksi, että kullekin lukijalle teoksessa ”tapahtuu” eri asioita. Usein valinnat johtavat myös tapahtumattomuuteen, umpikujaan, kun teos vaikkapa kehottaa siirtymään kohtiin, joihin ei lopulta pääse. Näin käy esimerkiksi ilmoitettaessa, että ”toistuvien käyttöoikeusrikkomusten vuoksi pääsy lukuihin 22.3. ja 23.4. on estetty” (N, 70 n77). Kyseistä 22.3.-lukua ei romaanissa ole ollenkaan, mutta alaluku 23.4. on puolestaan julkaistu *Nuori voima* -lehdessä nimellä ”Spekulatiiviset sivut” (ks. Yli-Juonikas 2012, 27–30). Lukija voi ne saksia lehdestä ja liittää oman romaaninsa sivuiksi. Interaktiivinen toiminta romaanin kanssa vie siis ohi kirjaesineen, jos lukija hakeutuu myös lehden pariin.

Toisaalta lukeminen voi johtaa ohi ja yli käsissä pidetyn kirjan myös silloin, kun lukija aktivoituu niin paljon, että hän lähtee etsimään internetin hakupalveluista teoksessa mainittuja lähdeteoksia tai jopa lainaa ne painettuina teoksina kirjastosta. Voikin ajatel-

la, että *Neuromaani* lähestyy digitaalista kirjallisuutta ei pelkästään tarjoamalla lukuisia lukemisen reittejä, yhdenlaisia käyttöliittymiä ja linkkejä, vaan myös siinä, miten se aktivoi lukijaa suorittamaan nettihakuja ja liikkumaan nettiympäristössä teoksen lähdeartikkeleja tai lukuisia henkilöhahmoja etsien. *Neuromaani* saattaa tehdä lukijastaan myös nettisurffaajan.

Toisaalta seuratessaan valinnanmahdollisuuksia lukija voi siis päätyä umpikujaan, kun esimerkiksi lisätietoja luvataan liitteessä III ilmoittamatta sen sivunumeroa. Tai lukija voi päätyä pyörimään loputtomassa kehässä, lukupyörteessä, tiettyjen lukujen välillä, sillä esimerkiksi luvusta 192.2. (”Ironia on vaikea laji”) päätyy samannimiseen lukuun 175. eli ”Ironia on vaikea laji”, joka kehottaa takaisiin lukuun 192. – alaluku 175.2. onkin sopivasti nimetty ”Kehäpäätelmäksi”. Lukemisesta voi tulla romaanin myötä myös yhdenlaista pelaamista. Tähän viittaavat romaanin sanavalinnat, kuten joidenkin lukujen ”Paluu lähtöruutuun” -nimet tai ”pahimman vastustajan” nimeäminen. Tosin romaania ”pelatessa” vastustajakasi vaikuttaa lopulta asettuvan romaani itse: sehän se johtaa lukijan umpikujiin tai loputtomiin pyörteisiin.

Lukija myös päätyy sangen usein ”tappamaan” romaanin keskeisen henkilön valintojensa myötä. Romaanin alussa esitellään Silvo Näre -niminen valtiotieteen opiskelija, joka on mielentilatutkimuksessa Turun yliopistollisessa keskussairaalassa. Suhteellisen pian keskeisemmäksi nousee kuitenkin Gereg Bryggman, joka on ääni Silvon aivoissa, yhdenlainen sivupersoonana. Silvo ja Gereg muodostavat kollektiivitajunnan, ja lukijasta tulee osa sitä. Romaanin kertojaa on mahdotonta paikantaa yksin Geregiksi tai yksin Silvoksi, sillä virkkeissä osoitetaan, miten he ovat erillisyydessäänkin yhtä. Tekstijakso nimittäin saattaa kertoa Geregistä ja tämän toiminnasta kolmannessa persoonassa muuttuakseen samaa toimintaa kuvatessaan minämuotoiseksi. Kertojan käyttäessä sinä-pronominia on sen tarkoitteena joko Silvo tai lukija: ”Oletko jo hereillä, Silvo?” -kysymys kohdistuu Silvolle (N, 16), kun taas valinnan paikkojen yhteydessä käytetty ”sinä” tarkoittaa lukijaa. Tämä kertomisen tapa ja sinän puhuttelu voimistavat vaikutelmaa siitä, mi-

ten koko romaani toimii hajaantuneen mielen tapaan ja miten lukijasta tulee osa sitä.

Romaanissa useimmilla henkilöhahmoilla on jokin aivovaurio, neurologinen oireyhtymä tai psyykinen häiriö. Niitä lääkitään – tai manipuloidaan – erilaisilla suoraan aivojen toimintaan vaikuttavilla lääkevalmisteilla. Erilaiset vammat saavat ilmaisunsa myös teoksen muodossa. Esimerkiksi Aura Heuristikankare -nimisen henkilön hippokampus on vaurioitunut ja hänen lähimuistinsa ei toimi. Heuristikankareta käsittelevässä luvussa toistuu alaotsikko ”paluu lähtöruutuun” kuin osoituksensa siitä, miten Auran aivot eivät muista lähitapahtumia, joten väistämättä on palattava kauemmaksi (N, 92–94). Romanin lukijalle ei anneta psyykenlääkkeitä, mutta häntä manipuloidaan toimimaan tietyllä tavalla tarjoamalla erilaisia vaihtoehtoja, alistamalla sääntöihin, ajamalla umpikuijiin tai loppumattomiin pyörteisiin.

Teoksen lukeminen alkaa muistuttaa aivojen toimintaa: ”Mikä vapauden ja valinnanvaran tolkuttomuus!”, huudahdetaan kuvaukseksi ihmisaivojen toimintaperiaatteesta (N, 203). Esimerkiksi luku 70.2. (”Näkymättömien hahmojen parveilu yöllisessä puutarhasa”) koostuu pelkästään kaksi sivua täyttävistä vaihtoehdoista:

Jos sisällä sataa, siirry lukuun 2. Jos et pidä jossittelusta, siirry lukuun 98. Jos kaipaat SÄPINÄÄ!!! – siirry lukuun 41. Jos ja vain jos lausekonnektiivi ”jos ja vain jos” sisältää redundanssia ja olisi tässä esimerkissä korvattavissa konnektiivilla ”vain jos”, siirry lukuun 188.²²⁸ Jos haluat niistä vieraskirjaan merkinnän käynnistäsi täällä, siirry lukuun 193. (N, 203.)

Toistamalla jos-konjunktiota alaluku korostaa toisaalta lukemisen ehdollisuutta ja toisaalta lukemisen lukuisia mahdollisuuksia. Tästä jossittelun maailmasta voi päästä pois noudattamalla alaluvun viimeistä ohjetta: ”Jos haluat nollata tilanteen, rauhoittua, tyhjentää mielesi ja palata tyyneen ehyeen alkutilaan, siirry lukuun 1.” (N, 205.)

Tolkuttomuus alkaa lukiessa näyttäytyä myös siinä, miten henkilöhahmojen erisnimet saavat lukijan toimimaan. Romaani sisältää lukuisia ja lukuisia ”oikeitten” ihmisten erisnimiä Paavo Riek-

kisestä, Urpo Rinteestä ja Jorma Palosta vaikkapa Mika Kojonkoskeen, Marco Bjurströmiin ja Kari Salmelaiseen tai Harry Salmenniemeen ja Matti Pulkkiseen. Erisnimet voivat olla tuntemattomia, joten niistä varmistuakseen lukija voi jälleen tarttua internetin hakupalveluihin. Toisaalta yhtä usein nimet ovat selvästi keksittyjä, kuten vaikkapa Nömpi Vampyyrijiiri tai Erkki Hermogen tai Pekka Niskapalkki tai Reijo Tyttökoulumies. Jotkut nimet saavat aikaan assosiaatioketjun, kuten esimerkiksi Silvo Näreen nimi saattaa assosioitua sosiologi Sari Näreeseen, näyttelijä Satu Silvoon tai Yli-Juonikkaan *Valvoja*-romaanin (2009) keskushenkilöön Toimi Silvoon. Gereg Bryggmanin nimi puolestaan voi johtaa ajattelemaan turkulaista arkkitehtia Erik Bryggmania – tapahtuuhan *Neuromaani* Turussa – tai nimi voi mielessä yhdistyä jopa tunnettuun ranskalaiseen kokeelliseen kirjailijaan Georges Pereciin, etenkin kun hahmon nimi on kirjoitettu kerran muotoon ”Perec Bryggman” (N 171). ”Irma Harhamama” puolestaan linkittyy yhtäältä Irmari Rantamalaan ja tämän *Harhama*-romaaniiin (1909), joka on oman aikansa maksimalistinen kokeileva romaani. Toisaalta Irma Harhamama, kasvatustieteen professori, voi Rantamala-mutkan kautta kytkeytyä myös professori Irma Rantavaaraan, joka toimi vuosina 1963–1972 Helsingin yliopistossa yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan professorina. Ja kun *Neuromaani* vielä muuntaa Irma Harhamaman ja tämän aviomiehen Arvo Harhamaman muotoon Harhamama ja Harhapapa, jotka ovat kaksiolotteisia muotojaan ja väriään muuttavia mielikuvitusolioita (N, 123), assosiaatioketju on liikkunut 1900-luvun kirjallisuudesta lastenkirjallisuuden ja sarjakuvahahmojen, muumien ja Barbapapan, maailmaan.

Lukemisestakin tulee siis tolkuttoman monien valinnanpaikkojen varassa liikkumista. Vesa Kyllösen (2016, 26) mukaan *Neuromaani* ”mallintaa aivojen rakenteita mutta samalla aivokytkehtöjen arvaamattomuus muuntaa teoksen itsensä tutkimuskohteeksi”. Kyllösen ajatus aivorakenteiden mallintamisesta on osuva. *Neuromaani* on aivoteksti, neuroteksti, joka antaa ilmaisun aivojen tavalle toimia ja joka tekee lukemisesta aivotoiminnan kartoituksen. Kuten Samuli Björninen (2017, 48) kirjoittaa, romaanin kerrontaa

värittää ”aivojen ja hermoston fysiologisen toiminnan pikkutarkka kuvailu ja neurolääketieteellinen jargon”. Romaani ei niinkään tarjoa aivokuvaa, kuvaa aivoista, vaan se on korostetusti tekstuaalinen hahmottaessaan aivojen toimintaa monipuolisen kirjallisen ja kielellisen ilmauksen kautta. Se on aivoteksti rakentaessaan linkityksiä, nopeita neuroimpulsseja, jotka toimivat ajoittain assosioivasti, ajoittain mekaanisesti tai maanisesti. Romaanin nimen voikin jaksoittaa myös neuro-maaniksi, aivotoiminnan maanisuudeksi. Luki- jasta tulee maanikko, joka suunnistaa loputtomasti *Neuromaenin* reiteillä ja poluilla.

VIITTEET

¹ Maria Pääjärven (2011, 14) mukaan ”kenties kautta aikojen laajin suomalainen runodebatti” käytiin syksyllä 2009 *Helsingin Sanomien* verkkosivuilla. Debatissa puhuttiin Jukka Petäjän kritiikistä, jossa arvioitiin useita eri runoteoksia niputtamalla ne ”uudeksi runoudeksi” ja ”käsiterunoudeksi”, arkikokemukselle vieraaksi kirjallisuudeksi. Pääjärvi käsittelee kokeellisesta runoudesta käytyjä keskusteluja ja ottaa esimerkiksi arvosteluja ja muita kirjoituksia.

² Myös *Neuromaanissa* viitataan *Ensyklopediaan*, tosin nimellä *PSYK-LO®*. *Uusi menetelmä henkisen tasapainon ja onnen saavuttamiseksi* (N, 258, n294). *Neuromaanille* on ominaista viitata laajasti sekä kotimaiseen että kansainväliseen (kokeelliseen) kirjallisuuteen ja muihin taiteisiin. Teos sisältää runsaasti viittauksia myös kirjallisuustieteeseen.

³ Proosapuhekulttuurin synnyttämiseksi ja edistämiseksi perustettiin vuonna 2010 Mahdollisen Kirjallisuuden Seura, johon kuuluu kolmissenkymmentä kirjailijaa ja kirjallisuudentutkijaa. Seura järjestää keskustelu- ja klubi-iltoja ja jakaa vuosittain kirjallisuuspalkinnon proosateokselle tai käännökselle, joka on rikastuttanut suomenkielisen proosan ilmaisumahdollisuuksia. Mahdollisen Kirjallisuuden Seura julkaisee myös kaunokirjallisuutta. Seuran vuosikirja, Anna Helteen ja Juri Joensuun toimittama verkkoantologia *Esseitä suomalaisesta kokeellisesta proosasta* (2014), paneutuu kokeelliseen kirjallisuuteen (<http://mahdollisenkirjallisuudenseura.net>).

⁴ Jaakko Yli-Juonikas, Sinikka Vuola, Taneli Viljanen, Jarkko Tontti, Jari Tammi, Harry Salmenniemi, Marjo Niemi, Maria Matinmikko, Laura Lindstedt, Tiina Käkelä-Puumala, Martti-Tapio Kuuskoski, Juri Joensuu, Anna Helle ja Markku Eskelinen.

⁵ Yli-Juonikas teki pro gradu -tutkielmansa Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineeseen vuonna 2001 aiheesta ”Tiede ja irrationaalisuus Thomas Pynchonin romaanissa *Gravity's Rainbow*”.

⁶ Sakari Kursula (2013) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan Yli-Juonikkaan romaania ”ergodisuuden” kautta hyödyntämällä erityisesti Esper Aarsethin kybertekstiteoriaa. Ergodisuus viittaa siihen, että lukijan täytyy osallistua tekstin rakentumiseen. Usein käsitettä hyödynnetään digitaalisia tekstejä tutkittaessa, mutta Kursula soveltaa sitä mielenkiintoisesti *Neuromaaniin* tarkastelussa.

KOHDETEOS

Yli-Juonikas, Jaakko (2012) *Neuromaani*. Helsinki: Otava. [= N]

Yli-Juonikas, Jaakko (2012) ”Spekulatiiviset sivut”. *Nuori Voima* 5/2012, 27–30.

LÄHTEET

Björninen Samuli (2017) ”Realismia aivotieteen ajassa. Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* ja psykologisen realismin perinne”. *niin & näin* 2/2017, 45–50.

Brander Juhani (2012) ”Aivojeni metelissä uusi todellisuus”. *Turun Sanomat* 13.2.2012.

Bray, Joe, Alison Gibbons & Brian McHale (2012) ”Introduction”. Teoksessa Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (eds), *The Routledge companion to experimental literature*, s. 1–18. London and New York: Routledge.

Eskelinen, Markku (2016) *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.

Hayles, N. Katherine & Nick Montfort (2011) ”Interactive fiction”. Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale (eds), *The Routledge companion to experimental literature*, s. 452–466. London & New York: Routledge.

Joensuu, Juri & Harri Salmenniemi (2011) ”Kokeellisuuden kokemus: Johdatus vastakaanoniin”. Teoksessa Juri Joensuu, Marko Niemi &

- Harry Salmenniemi (toim.), *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*, s. 7–13. Helsinki: Poesia.
- Joensuu, Juri (2012) *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kursula, Sakari (2013) *Tekstikoneen aivotoiminta. Ergodisuus ja sen mallintaminen Jaakko Yli-Juonikkaan romaanissa Neuromaani*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. (<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/42818>, viitattu 16.5.2017.)
- Kyllönen, Vesa (2016) ”Maksimalistinen aivokartta. Metafyysinen salapoliisikertomus Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* tiedollisena työkaluna”. *Avain* 1/2016, 24–38.
- Mäkelä Matti (2012) ”Materiaalivarastosta löytyy herkkujakin”. *Helsingin Sanomat* 17.9.2012.
- Piippo, Laura (2016) ”’650 sivua tiivistettyä hulluutta on liikaa’ – Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) elämystalouden karstana ja polttoaineena”. Teoksessa Sanna Karkulehto, Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen (toim.), *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä*, s. 347–371. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Pääjärvi, Maria (2011) ”Kun avantgarde ei enää naurata – 2000-luvun runouskriitikistä”. Teoksessa Juri Joensuu, Marko Niemi & Harri Salmenniemi (toim.), *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*, s. 14–25. Helsinki: Poesia.
- Salminen, Antti (2015) *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.

Päivikki Romppainen

HISTORIALLINEN ROMAANI JA AIKA

Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme*

Historia ei ole koskaan valmis. Vaikka oppikirjoista lukemamme historia on pitkään nähty voittajien määrittämänä ja kirjoittamana, aina kohoaa esiin aiemmin vaiennettuja ääniä. Aina löytyy tekstin marginaalissa tungeksivia ulkopuolisia, jotka kaipaavat kirjoittautua osaksi tunnustettua historiaa. Vain marginaalien leveys ja paikka vaihtelevat.

Historia onkin jatkuvaa uudelleen kirjoittamista. Myös historiallinen romaani – tai historiasta inspiraationsa ammentava romaani – on osa tätä jatkumoa. Perinteisesti se on ollut Suomessa suosittu lajityyppi, etenkin viihteellisempänä, usein kaukaisen keskiajan hämäriin sijoittavana, naislukijoille suunnattuna versiona.¹ Kiinnostavin piirre historiallisessa romaanissa on kuitenkin lähihistorian uudelleen kirjoittaminen. Viitataan aluksi niihin historiasta inspiroituneisiin 2010-luvun romaaneihin, joiden voi katsoa uudistavan lajityyppiä. Nykyisin taiteellisesti kunnianhimoinen historiallisista tapahtumista ja kohtaloista ammentava romaani on harvemmin lajityyppillisesti ”klassinen” tai puhtaaksiviljelty. Tutkijana puhunkin mieluummin *hybridistä* lajista, eli eri lajityyppien yhdistelmästä: teokset eivät niinkään *edusta* yhtä rajattua lajityyppiä kuin *osallistuvat* useisiin lajeihin, yhdistävät useiden lajien piirteitä. Dokumentaarista aineistoa yhdistetään railakkaan seipiteelliseen; elämäkerrallisen tai sukuromaanin piirteitä yhdistetään vaikkapa taiteilija-romaaniiin.

Onko tällöin kyse lajityypin ”postmodernista” versiosta? Etenkin 1990- ja 2000-luvulla postmoderni historiallinen romaani koki lyhyen kukoistuksen (mm. Rosa Liksomien *Kreisland* ja Lars Sundin teokset), mutta vielä 2010-luvullakin yleisö vaikuttaa yhä kaipaavan uusia ”suuria kertomuksia”, joskin aiempaa marginaalisemmista näkökulmista kirjoitettuna. Mikäli postmoderneiksi luokiteltavia piirteitä kuten kertojan itsetiedostavuutta, korosteista his-

toriatietoisuutta ja tietoisuutta kerronnan rakentuneesta luonteesta esiintyy 2010-luvun historiallisessa romaanissa, ne ovat useimmiten varsin kätkeytyjä. Tässä mielessä lajityyppi on ottanut askelen takaisin perinteisempään suuntaan.

Jatkuvuuttakin on. Samoin kuin postmodernissa historiallisessa romaanissa, identiteettikysymykset suhteessa historian kirjoittamiseen ovat edelleen historiallisen romaanin perustematiikkaa. Tietty painotusero asiassa kuitenkin on. Siinä missä aiemmin historiallisella romaanilla oli usein kansallista identiteettiä rakentava tehtävä² nykyisessä globaalien ja lokaalisten eli yleismaailmallisen ja paikallisen risteyskohdassa tehtävä on pikemminkin rajojen luudentaminen ja raja-aitojen kaataminen. Kansallista identiteettiä ei enää voida käsittää yhtenäiseksi monoliitiksi vaan se on konglomeraatti, erilaisten kulttuuristen aineiden ja identiteettien yhteensulautuma.

Ahtaahko suomalaiskansallisten aiheiden käsittely ei enää riitä tyydyttämään nykykirjailijaa tai -lukijaa. Jo aiempina vuosikymmeninä alkanut siirtymä kansallisista teemoista kansainvälisiin on vahvistunut entisestään. Etenkin lähialueiden kuten Viron ja Neuvosto-Venäjän tapahtumia sivuavien aiheiden suosio on ollut silmiinpistävä. Myös yleisemmin Euroopan historiaan ja kohtaloihin liittyvät teemat ovat nykyaikaisen historiallisen romaanin perusvarantoa. Muutoksen taustana voi nähdä yleisemmän historian kirjoittamisessa tapahtuneen muutoksen, joka voimistui historiatieteissä 1970-luvulta alkaen. Suurvalta-, sota- tai suurmieshistorioiden ja suurten linjojen sijasta tutkijoiden huomio alkoi siirtyä arkipäivän historioihin, niin sanottuihin mikrohistorioihin ja yhteiskunnallisesta vallankäytöstä sivuun jääneiden historioihin, esimerkiksi naisten, lasten ja etnisten vähemmistöryhmien kokemuksiin. Myös naistutkimuksen nousu on ruokkinut naisten ja lasten kokemuksellisuuden kuvauksen yleistymistä historiallisessa kerronnassa. Suurista linjoista ja uljaiden syy-seuraussuhteiden kaarien piirtämisestä siirryttiin siis jokapäiväisempiin ja silti merkityksellisiin historian piirteisiin. Enää ei puhuttu niinkään yhdestä historiasta vaan historioiden moninaisuudesta.

Entistä selvennäköisiksi kasvoi tietoisuus siitä, että kaikki historiasta ammentava kirjoittaminen on representaatiota, esitystä – puhdasta ”historiaa sellaisenaan” ei ole, kaikki dokumentaarinen ja fakta-aineisto vaatii tulkintaa ja valikointia. Selkeytyi ymmärrys siitä, että jokainen historian esitys on aina konstruktio, tietyn kirjoittajan ja ideologian rakentama kokonaisuus. Näin myös tietyn tapahtumakulun kerronnallistamisen tapoja on useita. Aiemmin vaietuksi tai marginaaliin jäänyt kertomus voi ajan sekä yhteiskunnallisten ja poliittisten valtasuhteiden muuttuessa kohota ellei keskiöön, ainakin kuulluksi.

Tuoreita ääniä

Tuoreita ääniä historiallisen romaanin moniäänisyyteen on tuonut esimerkiksi Katja Kettu romaaneillaan *Kättilö* (2011) ja *Yöperhonen* (2015), tavallaan myös novellikokoelmallaan *Piippuhylly* (2013). Teokset nostavat perinteisen miesnäkökulman rinnalle etenkin pohjoisen naisen kokemukset sotien kurimuksessa. 2000-luvulla nuorten naisten kirjoittama ”sotakirjallisuus” ja tietokirjallisuus perinteisesti miehiseksi käsitetyistä aiheista onkin kohonnut hämmästeltyksi ja ihailluksi ilmiöksi. Tutkijoista esimerkiksi Maarit Leskelä-Kärki ja Kukku Melkas (2015) ovat korostaneet sitä, kuinka on yhä tarpeellista purkaa ja uudelleenkirjoittaa sodan traumoja etenkin naisten näkökulmasta, sillä naisten kokemukseen sodasta liittyy ruumiillisen väkivallan uhan lisäksi erityisesti seksuaalisen väkivallan mahdollisuus. Väkivallan uhan varjossa naisen identiteetti on usein määrittynyt uhriuden ja näkymättömyyden kautta. Todistamalla omasta kokemuksestaan Ketun naishahmot ovat kuitenkin poikkeuksellisen itsenäisiä ja omatahtoisia toimijoita.³ He eivät jää odottelemaan kotirintamalle vaan sukeltavat uhmakkaasti suoraan tapahtumisen pyörteisiin.

Lähialueiden historiaa on rohkeasti kirjoittanut tuorein paino-
tuksin Sofi Oksanen Viro-aiheisissa romaaneissaan *Stalinin lehmät* (2003), *Puhdistus* (2008) ja *Minne kyyhkysset katosivat* (2012). Kah-

nessa ensimmäisessä romaanissa naisten ruumiit ovat näyttämöitä, jossa vallan ja hallinnan mekanismit tulevat näkyviksi syömishäiriön tai väkivallan kautta. Teossarjassa on myös kyseessä Viron historian valkoisten aukkojen täydentäminen; vasta neuvostoajan päätyttyä Virossa on tullut mahdolliseksi kirjoittaa uusiksi omaa kansallista historiaa muusta kuin valloittajan näkökulmasta. Ongelmalliseksi teossarjan teki virolaisesta näkökulmasta se, että kirjoittaja oli kuitenkin Suomen kansalainen, vaikkakin virolaissyntyisen äidin tytär. Heräsi kiistoja siitä, miten Viron sodanaikainen historia tulisi esittää, missä määrin ”on sallittua” käyttää dekkarimaisen vetäviä kerrontatapoja ja juonenkäänteitä. Tällöin unohtui usein, että kyse on kuitenkin fiktiosta, olipa se kuinka dokumenttipohjaista tahansa. Realismi ei ole myöskään ainoa tapa lähestyä lähihistoriaa. Omaperäisesti toisen naapurimaamme Neuvostoliiton historiaa hahmottaa nostalgian ja särkyneiden unelmien kautta Katri Lipsonin *Kosmonautti* (2008).

Poliittisesti kansalaissodan punaisen osapuolen kertomukset olivat pitkään marginaalissa. Keskeimmäs näitä tarinoita kirjoittaa Sirpa Kähkönen romaanisarjassaan Kuopiosta, jonka aikajänne ulottuu 1930-luvulta (*Mustat morsiamet*, 1998) 1960-luvulle (*Tankkien kesä*, 2016). Punaisen suvun vaiheita Kähkönen kuvaa myös romaanissaan *Graniittimies* (2014). Sisällissodan jälkeen vankileiriltä vapautuneen nuoren punavangin ja morsiamen tie vie rajan yli nuoreen neuvostomaahan, jossa piti sijaita tasa-arvon ja ihanteiden tyyssija. Vapauden maa paljastuu kuitenkin vähitellen vankilaksi, ja suuri idealismi kariutuu neuvostoaarkeen. Pietarin vertauskuva graniittimies heittää varjonsa pienten ihmisten kohtaloiden ylle. Kirjailijan myötätunto on silti illuusioihinsa pettyneiden mutta arjen sankaruutta elävien ihmisten puolella. Kähkönen onkin eräässä haastattelussa kuvannut omaa kirjoittajan pyrkimystään luonnehdinnalla ”kaunokirjallinen mikrohistoriointi” (Ahola 2016).

Historian sivuille vain syntymä- ja kuolinvuosiensa kautta jääneiden vähäväkisten asialla on myös vuosien 1867–1868 nälkähätää romaanissaan kuvannut Aki Ollikainen (*Nälkävuosi* 2012). Hahmot, jotka yleensä jäävät luvuksi uhrilastoissa saavat julman

ja koskettavan tarinan, joka lomittuu sivistyneistön (senaattori ja köyhäinlääkäri) kuvaukseen. Jari Tervo puolestaan kuvaa rönsyilevässä romaanissaan *Matriarkka* (2016) inkeriläisten kohtalot yhden suvun kautta. Erityisen mielenkiintoiseksi romaanin tekee sen kytkeytyminen ajankohtaiseen keskusteluun kulttuurisesta omimisesta, kulttuurisesta appropriaatiosta. Peruskysymys keskustelussa on, kenellä on oikeus kuvata tietyn kansan osin fiktionalisoitua, kuvitteellistettua historiaa. Ainoastaanko tuon kansan edustajilla tai jälkeläisillä suoraan alenevassa polvessa?

Lajityyppejä yhdistää rohkeasti sarjakuvataiteilija Hanneriina Moisseisen sarjakuvaromaani *Kannas* (2016), joka kuvaa Karjalan evakuoitua ja antaa äänen niin lehmille, niitä paimentaneelle paimentytölle kuin tärähtäneelle, sodan vaurioittamalle rintamakarkurille. Moisseinen hyödyntää aitoa dokumentaarista aineistoa, sillä teos perustuu osin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran tallentamiin evakoiden kertomuksiin, sekä kelanauhoille äänitettyihin että käsin kirjoitettuihin tarinoihin. Tarinoissa toistuivat muistot rakkaista kotieläimistä – taiteilija päätti kertoa juuri eläimistä, sillä hänen mukaansa ”näemme tv:ssä ja elokuvissa niin paljon väkivaltaa, ettemme enää reagoi ihmisen kuolemaan, mutta eläinräkkäys herättää katsojan” (*HS Teema* 5/16, Heini Maksimainen).

Yhteiskunnallisten valtasuhteiden kätkeytyyn väkivaltaan puutuu Katja Kallio romaanissaan *Yön kantaja* (2017), joka antaa äänen Seilin saaren mielisairaalaan suljetuille ”parantumattomille” naispotilaille 1890-luvulta vuoteen 1918. Teos piirtää esiin niin yhden asukin rikkaan ja säröisen sisäisen maailman kuin ne yhteiskunnalliset valtasuhteet ja luokkakysymykset, jotka mahdollistivat etenkin köyhien naisten sulkemisen elinikäiseen eristykseen.

Naisten usein katveeseen jäävästä kokemuksesta ja arjen merkityksellisyydestä ammentaa myös Riikka Pelon romaani *Joka-päiväinen elämämme* (2013). Teos sopii hyvin edustamaan 2010-luvun historiallista romaania, koska siinä kiteytyvät monet edellä mainitut lajille keskeiset piirteet. Teos voitti Finlandia-palkinnon ilmestymisvuonnaan 2013.

Jokapäiväisen elämämme perusaineksia

Pelon romaani mahdolluttaa yksien kansien sisään useamman lajityypin piirteitä. Jo informaattikko joutuu kirjastoluokitusta pähkäillensä käyttämään monipolvista kieltä: ”dokumentaarista aineistoa hyödyntävä fiktiivinen elämäkerrallinen romaani” – ja juuri näillä määreillä kriitikot ovat teosta luonnehtineet. Historiallisen romaanin ja elämäkerrallisen taiteilijaromaanin piirteet yhdistyvät jo aiheessa: teoksen keskeisenä sisältönä on venäläisen runoilija Marina Tsvetajevan (1892–1941) ja hänen tyttärensä Ariadna ”Alja” Efronin (1912–1975) jännitteinen suhde ja heidän vaelluksensa 1900-luvun historiallisen myllerryksen pyörteissä: ensin vallankumouksen riepottelemalta Venäjältä Berliiniin, sitten Tšekkoslovakiaan, Pariisiin ja viimein takaisin Venäjälle, Moskovan kautta karkotukseen. Alja päätyi Vorkutaan ja runoilija Marina Jelabugaan, jossa hän teki itsemurhan. Molempien elämän tärkeät miehet, Marian sairaalloinen puoliso Sergei Efron ja Aljaa kymmenisen vuotta nuorempi hemmoteltu poika Georgi eli ”Mur” (sanasta *amour*, rakas) ovat Pelon teoksessa hieman syrjemmällä. Yksi avioparin lapsista, moskovalaisessa lastenkodissa parivuotiaana nälkään kuollut Irina, on teoksen läpi kulkeva suuri vaiettu salaisuus.

Pelo käyttää fiktionsa kivijalkana dokumentaarista ainesta: teoksen lopun lähdeluettelo paljastaa hänen perehtyneen niin Tsvetajevan kuin Ariadna Efronin päiväkirjoihin ja kirjekokoelmiin. Efron-lähteiden myötä Pelon teokseen saapuu gulag- eli leirikirjallisuuden tunnusmerkkejä. Teos myös rikkoo suoraviivaista kronologista etenemistä keskittymällä pääosin kahdessa eri aikatasossa kulkevaan kerrontaan (jota keskeytetään takaumin): vuoden 1923 elokuuhun, joka sijoittuu Tšekkoslovakiaan, yhteen päivään joka edeltää Alja-tyttären lähtöä erilleen äidistään, valkoisten emigranttien kouluun. Yhteen päivään tiivistyvät monet dramaattiset teemat äidin ja tuolloin noin kymmenvuotiaan tyttären elämässä: jaettu yhteinen arki, yhteinen runon rytmi ja hengitys, syvä symbioottinen suhde, josta tytär alkaa äitinsä vastahakoisuudesta huolimatta vähitellen itsenäistyä. Vuoden 1923 aikatasoa hahmottaa Marinan

kautta fokalisoitu vapaa epäsuora kerronta. Toinen vallitseva aikataso sijoittuu Moskovaan, vuoden 1939 elokuuhun, ja sille antaa ilmaisen aikuistuneen Aljan asiallinen, konkreettiseen todellisuuteen keskittyvä kertojanääni. Lopun vuoden 1941 elokuuhun ajoittuvat jaksot sijoittuvat Marinan karkotuksen ja itsemurhan sijoille Tataarian Jelabugaan sekä Aljan karkotuspaikkaan, metsätyöleirille Komin Vorkutaan.

Pelon romaani on ennen kaikkea naisten kokemuksen ja keskinäisten suhteiden kirja. Romaanin yksi keskeinen teema on äidin ja tyttären jännitteinen, ambivalentti suhde, jossa läheisyys punoutuu erottamattomasti yhteen tummempien säikeitten kanssa. Vuoden 1923 elokuuhun sijoittuvat episodit avaavat näkymän Tšekkoslovakiassa sijaitsevan syrjäkylän ränsistyneeseen mökkiin, jonne runoilija Marina on päätenyt kymmenvuotiaan tyttärensä Aljan kanssa paettuaan Venäjän vallankumousta. Perheen isä Serjoža toipuu keuhkotautiparantolassa. Äidin ja varhaiskypsän tyttären suhde on pakostakin tiivis, jopa niin tiivis, että suhdetta voisi nimitää symbioottiseksi. Marinan taiteelliset kunnianhimit ovat nielaita tai ”hukuttaa” tyttären.⁴ Marina kasvattaa Aljasta runoilijaa niin tietoisesti, että opettajamaiset sävyt korvaavat usein äidillisen lämmön: Marina kouluttaa viimeisenä yhteisenä päivänä ennen koulun alkua tytärtään trokeen ja jambin säemittojen tunnistamisessa, vaikka tytär kaipaa koko kesän lupailtua retkeä Karlstejnin linnavuorelle. Äidin ja tyttären välinen draama onkin periytynyt sukupolvelta toiselle. Marinan oma pianistiäiti, sveitsiläissyntyinen Marina Meyn pyrki kasvattamaan tyttärestään pianistia, ja tyttö varttui kauneusunelmien ja sankaritarujen keskellä enemmän kuin reaalityodellisuudessa. Samaa metodologiaa käyttää myös Marina. Pelon teoksessa ”kirja” on paitsi konkreettinen esine myös keskeinen metafora. Marina hellii suurta unelmaa yhdessä tyttären kanssa kirjoitettavasta kirjasta, jonka pitäisi pystyä vangitsemaan paitsi äidin ja tyttären sielunyhteys myös vallankumousta edeltävän Moskovan henki, sielun kieli ja rytmi. Tätä pyrkimystä ilmaisevat Pelon tekstissä proosaosuuksia keskeyttävät vapaamittaiset runolliset jaksot, joissa

tuntuu kaikuvan välillä Alja-tytön herkästi assosioiva ääni ja välillä Marinan äidillinen opettajanote.

Aikuistuva Alja valitsee äitinsä toiveita uhmaten paitsi journalismin myös ”tieteellisen sosialismin” utooppisen, näennäisen rationaalisen maailmankatsomuksen. Vuonna 1939 hänen kunnianhimosna 26-vuotiaana Moskovaan palanneena entisenä valkoisena emigranttina on oppia ”katsomaan valokuvantarkasti todellisuutta, sitä mikä oli tässä ja nyt” (JE, 29). Molemmat, niin journalistinen kirjoittaminen kuin idealistinen sosialismi sisältävät näkemyksen rationaalisesti hallittavasta todellisuudesta sekä vahvan edistysuskon. Sosialistista rakennustyötä on ”uuden ihmisen” kasvattamisen myötä seuraava kommunistisen utopian toteutuminen – jossa-kin nykyhorisontin takaisessa tulevaisuudessa. Aiemmin, Pariisinvuosina 1930-luvun puolivälissä, tämä idealismi johdattaa Aljan eettisesti epäilyttävään toimintaan, muiden venäläisemigranttien vakoiluun Neuvostoliiton hyväksi. Perimmäinen motivaatio Aljan tiedonantajatoiminnan taustalla on kuitenkin perinpohjin inhimillinen: kaipuu takaisin kotimaahan ja Moskovaan. Aljan sovitettavana on myös emigranttiperheen suurin synti, ”valkoinen” menneisyys. Mikään uskollisuudenosoitus uudelle sosialistiselle järjestelmälle ei kuitenkaan riitä lopulta lunastamaan anteeksiantoa. Viimein valankumous syö lapsensa. Alja päättyy Vorkutan vankileirille tekaisten ilmiannon ja tekaistujen syytösten kantamana.

Arjen aika – sielun aika

Äidin ja tyttären keskinäisen draaman ohella teoksen keskeinen temaattinen säie on taiteilijanaisten kamppailu saada tilaa ja aikaa omalle taiteelleen. Vuoden 1923 elokuussa Marinan elämä jännittyy kahden ajallisuuden muodon välille: arjen ajan ja sielun ajan. Arjen aika on kehämäisesti toistuvia toimia kuten pesemistä, kuluneiden vaatteiden paikkaamista. Sielun aika on ajallisuudet sulautuvan tai ajallisuudesta vapautumaan pyrkivän oman sielunelämän rytmejä⁵.

Koko romaanissa yhtenä läpikäyvänä teemana on Marinan jatkuva kaipaus ja polte uuden runon tai runoelman synnyttämiseen. Vain arkinen toiminta (ja ennen kaikkea tytär Alja) pitää hänet kiinni maassa, mutta tuossa arjessa Marina kokee jatkuvaa vierautta ja aivan fyysistäkin kömpelyyttä: hän kompastelee miehensä kenkiin, hän polttaa kätensä kuumalla lakanapyykkivedellä vaikka sielussa polttelisi jo runon kipinä. Siinä missä ruumiin kontaktit liittävät Marinan konkreettiseen todellisuuteen, henkiset kirjekontaktit nuoreen runoilijaan Rainer Maria Rilkeen ja etenkin Boris Pasternakiin edustavat kuitenkin Marinan tosioleavaista.

Arjen ajan ja sielun ajan eroavuutta voisi hahmottaa ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin avulla. Bergson erottaa käsitteellisesti toisistaan kaksi ajallisuuden ulottuvuutta: *mitattavan, osiin jaettavan* ajan, johon vaikkapa ajanlaskun ja luonnontieteen erittelevä mittaaminen perustuvat, sekä *inhimilliseen kokemukseen perustuvan, elämyksellisen ajan*, josta hän käyttää nimitystä *durée*, kesto. Mitattavaan aikaan keskittyvä ajattelu ja kieli edellyttävät, että tietoisuus jakaa ajan virtaaman toisiaan järjestyksessä seuraaviin osiin, kun taas ”puhdas kesto” bergsonilaisessa mielessä ei tee eroa tietoisuuden nykyisten ja menneiden tilojen välillä. Bergsonin puhdas kesto ilmaisisi näin ”syvemmän minuutemme” rytmejä ja hahmotustapaa, toisin sanoen sielun aikaa, mitattava aika taas analyttisen, erittelevän ”pinnan” tietoisuuden mieltämistä.⁶ Molemmat ajallisen tiedostamisen ulottuvuudet voivat olla yksilössä läsnä eri aikoina ja eri tilanteiden vaatimusten mukaan. Aljan ja Marinan hahmoissa ovat yhteen punoutuneina molemmat ajallisuuden ymmärryksen ulottuvuudet – kyse on lähinnä siitä, kumpaa he painottavat, kumpaa kohti he pyrkivät, kumman he ottavat johtotähdexseen. Siinä missä Alja yrittää tehdä kotinsa mitattavaan, kronologiseen aikaan, Marina haluaa arjen kitkasta huolimatta vangita elämyksellisen, sielun ajan ulottuvuuden runoihinsa.

Taiteilijaromaaneissa kohdetta kuvataan usein ihannoivin ja ylevöittävin sävyin. Tätä taustaa vasten ajatellen Pelon taiteilijakuvaus onkin varsin raadollinen. Marinan tempoilevaa ja epävaakaata mielenlaatua ei kaunistella. Yhtenä tärkeänä kirjoittamisen ja

kaipuun käyttövoimana Marinalle ovat toimineet romanssit, jotka vaikuttavat loitontavan Marinaa jopa perheestään. Aviomies Sergei, Serjoza, toteaa Marinan romanssien päätyvän kuin vertaus Jeesuksesta ja viikunapuusta: Jeesus kiroaa aina lopulta hedelmättömäksi osoittautuvan viikunapuun. Elokuun 1923 aikana Marina kohdistaa tunteensa parantolassa olevan miehensä minskiläiseen armeijatoveriin. Seurauksena on eräänlainen henkinen hedelmöittyminen, ja romaanissa Marinan osuoksien kerronta edustaa ennemminkin suuren runoelman kivuliasta odotusta, synnytysspoltoja, kuin täytymystä. Lukija osaakin varautua siihen, että suuri runo tosiaan tekee tuloaan: Pelo on sijoittanut romaaninsa alkuun lainauksen Tsvetajevan ”*Lopun runoelmasta*” vuodelta 1924.

Vuonna 1939 Moskovassa tilanne on toinen. Marina vastustaa viimeiseen saakka antautumista neuvostojärjestelmän ehdoille: hän kieltäytyy tiedonantajan tehtävistä ja kaikista poliittisista kompromisseista. Vaikka Marina on ylittämättömän kielitaitoinen, hän saa käännettäväkseen vain gruusialaisia romansseja. Ja vaikka hän on myös laajan kulttuurisen muistin kantaja, hänen edustamansa kauneusarvot ovat uudessa uljaassa neuvostomaassa vanhentunutta valuuttaa, arvotonta porvarillista hapatusta. Kieltäytyminen yhteistyöstä johtaa vuonna 1941 Marinan ja Mur-pojan evakuointiin, toisin luettuna lähinnä karkotukseen viheliäiseen peräkylään, Jelabugaan Tataariassa. Tuossa loukossa äiti ja poika jakavat yhdessä yhden hengen ruokakupongit. Pelätessään ehdottomuutensa vievän viimein teinipojankin vaikeuksiin Marina päätyy lopulliseen ratkaisuunsa: hän hirttäytyy huoneessaan.

Onko historian suurten, totalitaaristen voimien voitto sielun ajasta sitten lopullinen? Ehkäpä romaanin nimi *Jokapäiväinen elämämme* antaa tulkinnallisen vihjeen. Mitä merkityksiä siihen kätkeytyy, muita kuin arkinen kitka, joka estää runoilijaa tempautumasta innoituksensa valtaan? Teoksen keskivaiheilla perheen isän, Sergei Efronin sisar Lilja pohtii: ”Omituista miten suurinta osaa eleistä joita päivän mittaan teki, ei enää muistanut muutaman tunnin päästä, ja niistä elämä lopulta koostui, eleistä, joita kukaan ei muistanut, joihin kukaan ei kiinnittänyt huomiota.” (JE, 253.)

Katkelma tuntuu vihjaavan, että elämän suuria ratkaisuja ei tehdä aina tietoisesti, rationaalisen päättelyketjun seurauksena. Pelon teoksessa suurimmat päätökset itävät ja kypsyvät ihmisen sisimmässä kuin valonarka kasvi. Ja aina ovat uhkaamassa ennakoimattomat käännteet, historian halla ja rakeet. Niille ihminen on alttiina paljaana ja suojattomana, koko ihollaan.

Mahdollisuus arjen ajan ja sielun ajan synteisiin voisi silti piillä juuri tietoisuuden ja olemisen ruumiillisuudessa. Ruumiillisuuden kokemuksessa on paitsi arjen ja huolten kasvattama kuilu myös molempien naisten jakama kosketuspinta, yhteisyys: rankkasateen tai rakastajan kosketus, nälän ja vilun puraisut. Lopulta oman lapsen menetyksen konkreettisuus ja tuska sitoo äidin ja tyttären kenties kaikkein peruuttamattomimmin yhteen. Marinan nuorempi tytär Irina on menehtynyt nälkään moskovalaisessa lastenkodissa vallankumouksen jälkeisinä vuosina, Alja menettää syntymättömän lapsensa salaisen poliisin julmasti pahoinpitelemänä. Ja tärkeimmät, painavimmat asiat jäävät usein sanallistamatta, ne koetaan vain ruumiillisuuden kautta:

Miten minä olisin kyennyt kirjoittamaan Irinan kuolemasta, kun et sinäkään siitä kyennyt sanomaan sanaakaan? Minulla oli vain sinun sanasi eikä yhtään sanaa sille, mistä minun olisi pitänyt kirjoittaa.

Tämä on siis ensimmäinen tekosyyni, Marina, tärkein kaikista. Se ettei ole oikeita sanoja.

Nyt tiedän sen vielä paremmin. Tiedätkö, Marina, ettei koko venäjän kielessä ole sanaa äidille joka on menettänyt oman syntymättömän lapsensa? (JE, 517.)

Aljan karkotuspaikassa Vorkutan pakkotyöleirillä elämä pelkistyy nälän, vilun ja raskaan työn puristuksessa pelkkään hengissäpysymiseen päivästä päivään. Kärsimyksestä syntyy oivallus:

[...] että on sittenkin mahdollista elää, todella elää, pieni arkinen asia Kerrallaan. Niin minä tekisin, jos saisin vaihtaa leirin tavalliseen elämään vielä kerran. En pitäisi enää pyykkejä ja tiskejä vihollisinani, vaan osaisin ajatella, että jokainen ele jonka teen on osoitus siitä että elämää on ja se jatkuu, arvokas itsessään. Että elämä on. (JE, 467.)

Pelon teos kuitenkin päättyy eräänlaiseen sovitukseseen. Romaanin lopussa Aljan ratkaisu on alkaa kaiken kivun ja lausumattomien sanojen jälkeenkin kirjoittaa omaa kirjaansa, jossa tyttären ja äidin äänet punoutuisivat yhteen:

Ja minä ajattelen, että Marinan koko rakkaus on tässä kädessäni, se ei paina paljon, mutta se on olemassa, kyky rakastaa. Ja vielä minä osaan sen, se pitää minut ihmisenä. Ja silloin minä tiedän, mistä aloitan kirjoittamisen. Tiedän, missä on minun kirjani alku, Aljan kirja, meidän molempien äänet yhteen kietoutuneina, äidin ja tyttären, tiedän mistä alkaa vaellus, mistä alkaa kaikki, mistä sanat saavat alkunsa. (JE, 52.)

Kirja voi olla konkreettinen tai metaforinen, jokapäiväiseen elämiseen kirjoitettu, mutta tiedämme lukijoina viimeistään Pelon romaanin lähdeluettelosta, että myös tosielämän Alja jätti jälkeensä kirjallista tuotantoa: Boris Pasternakille karkotuspaikasta kirjoitettuja kirjoituksia sekä muistelmateoksen, joka julkaistiin alkujaan 1970-luvulla ja vuonna 2009 englanniksi nimellä *No Love Without Poetry. The Memoirs of Marina Tsvetayeva's Daughter*. Pelon teoksessa lopun proosajaksoa seuraa viimeinen vapaasti assosioiva runomuo- toinen jakso, joka tuntuu kaikesta huolimatta luottavan inhimillisen ilmaisukyvyyn voimaan tai ainakin kaipaukseen.

Historian ja kirjoittamisen liike

Riikka Pelon romaanissa kiteytyy monia 2010-luvun historialliselle romaanille ominaisia piirteitä. Näitä ovat osallistuminen useampiin lajityyppihin saman teoksen puitteissa: teos voi sisältää proosan oheen upotettuna vaikkapa runojaksoja tai suoria lainauksia historiallisista dokumenteista. Kansallisen aiheiston rinnalle ovat kohon- neet kasvavassa määrin ”ylirajaiset”, etenkin yleiseurooppalaiset aiheet sekä näiden yhdistelmät, mikä heijastaa globaalien näkökul- mien luontevaa tuomista paikallisten rinnalle. Toisaalta voi havaita myös traditionaalisempien piirteiden paluuta: suurten kertomusten ja mukaansatempaavien tarinoiden lumo ei ole hukkunut postmo- dernin pyörteisiin. Kerrotut tarinat ovat kuitenkin entistä tietoi-

semmin erilaisten aiemmin marginaalisten ryhmien näkökulmasta kirjoitettuja. 2010-luvun kirjallisessa kentässä voi siis hahmottaa useita osin ristiriitaisiakin tendenssejä, mutta näinhän on aina tarkasteltaessa oman ajankohdan tuotoksia. Yhtenäisyyden harha syntyy vasta parin kolmen vuosikymmenen etäisyydeltä tarkasteltuna.

Entä katsooko historiallinen romaani ainoastaan taaksepäin? Eikö ole pikemminkin niin, että nykyhetken itseymmärrykseme suorastaan vaatii historian jatkuvaa uudelleenkirjoittamista niin faktan kuin fiktion osalta? Näin aiemmin katveeseen jääneitä alueita ja vaiettuja kohtaloita saatetaan sanallistamisen ja kerronnallistamisen piiriin, ja jokainen aika synnyttää omat marginaalinsa. Historian ja kirjoittamisen liike on loputon. Ja jo muotoillut kertomukset voivat yhdistyä vielä kertomattomiin tavoilla, joista meillä ei vielä ole aavistustakaan.

VIITTEET

¹ Historiallinen romaani sai Suomessa alkunsa itsenäisenä lajityyppinä 1850-luvulla. Sen ensimmäisinä edustajina mainitaan Zachris Topeliuksen *Fältskärens berättelser* vuodelta 1853–1867 (*Välskärin kertomuksia*, suom. 1888) sekä Fredrika Runebergin vuonna 1858 julkaistu *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* (suom. *Rouva Katariina Boije ja hänen tyttärensä*, 1881). 1900-luvun alkuun asti lajia hallitsivat romantisoivat ja idealistiset ”topeliaaniset” painotukset, myöhemmin taas yleistyivät realistiset ja uusromanttiset sävyt. Historiallisella romaanilla oli pitkään vielä 1900-luvullakin rooli nuoren valtion kansallisen identiteetin rakentamisessa. 1990-luvulla ns. postmoderni romaani puolestaan kyseenalaisti vakiintuneet identiteetti- ja historiakäsitykset (ks. Ihonen 1993). Artikkelissaan teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3* (1999) Ihonen on jaotellut 1970-luvun jälkeisen ajan historialliset romaanit karkeasti kolmeen rinnakkaiseen muotoon: viiheellinen romaani eli ”historiallinen romanssi”, aatehistorialliset romaanit Tatu Vaaskiven ja Mika Waltarin hengessä sekä postmoderni historiallinen romaani. (Ks. myös Hietasaari 2011.)

² Muita (perinteisen) historiallisen romaanin tehtäviä on kuvannut Torsten Pettersson artikkelissaan ”Mahdottoman genren sitkeä elinvoima” (1999). Näitä voivat olla viihdyttäminen, oman ajan problematiikan valottaminen menneisyyteen projisoituna, historiatietoisuuden vahvistaminen, yleisten historiallisten lainalaisuuksien löytäminen tai vallitsevien arvojen pönkittäminen. (Pettersson 1999, 74–76.)

³ Ketun romaanista *Kättilö* sekä todistajuuden tarpeesta sekä eettisestä velvoittavuudesta ks. Jytilä (2015).

⁴ Termi ”hukuttaa” on peräisin Helene Cixous’ n Tsvetajeva- esseestä ”Poetry, Passion, and History”, joka puolestaan sisältää lainauksen Marinan omasta kirjeestä: ”Mother deluged us with music. (We never again floated free from that music turned into Lyricism – out into the

light of the day!) Mother flooded us like an inundation.” (Sit. Cixous 1991, 143.)

⁵ Teoksen kerronnallisen rytmiiikan esteettisten ja eettisten ulottuvuuksien vivahteikas analyysi sisältyy Kainulaisen ja Kurikan artikkeliin ”Rytmiin väliintulot” (2015).

⁶ Tämä on ainakin Fredrick Coplestonen tulkinta teoksessa *A History of Philosophy* (1974).

KOHDETEOS

Pelo, Riikka (2013) *Jokapäiväinen elämämme*. Helsinki: Teos.

LÄHTEET

Ahola, Suvi (2016) ”Kadonneessa kaupungissa”. *HS Teema* 5/2016.

Cixous, Hélène (1991) ”Poetry, passion, and history”. Marina Tsvetayeva. Teoksessa *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, s. 110–151. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Copleston, Frederick, S. J. (1974/1985) *A History of philosophy. Volume IX: Maine de Biran to Sartre*. Garden City, New York: Image Books.

Efron, Ariadna (2009) No love without poetry. *The memoirs of Mariana Tsvetaeva's daughter*. Transl. Diane Nemece. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Hatavara, Mari (2010) ”Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa”. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, s. 158–186. Helsinki: Gaudeamus.

Hietasaari, Marita (2011) *Totta, tarua vai narrinpeiliä? Lars Sundin Siklaxtrilogian (meta)fiktiivinen historiankirjoitus*. Oulu: Oulun yliopisto.

- Ihonen, Markku (1993) ”Historia, historiankirjoitus ja historiallinen romaani Suomessa”. *Kanava* 7/93, 461–463.
- Ihonen, Markku (1999) ”Historiallinen romaani”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 126–132. Helsinki: SKS.
- Jytilä, Riitta (2015) ”Kuvittelun keinoin. Sodasta kertominen ja muistamisen mahdollisuus Katja Ketun romaanissa *Kätilö*”. Teoksessa Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*, s. 133–154. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Kainulainen, Siru & Kurikka, Kaisa (2015) ”Rytmien väliintulot. Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme* ja romaanin rytmioppi”. Teoksessa Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*, s. 207–228. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Korhonen, Kuisma (2016) ”Kulttuurinen muisti ja kirjallisuus”. Teoksessa Kari Väyrynen ja Jarmo Pulkkinen (toim.), *Historian teoria*, s. 237–269. Tampere: Vastapaino.
- Leskelä-Kärki, Maarit ja Melkas, Kukku (2015) ”Raunioiden raivaajat ja jälleenrakentajat. Uuden vuosituhannen historiallinen romaani”. Teoksessa Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.), *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*, s. 109–132. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Pettersson, Torsten (1999) ”Mahdottoman genren sitkeä elinvoima eli historiallisen romaanin funktiot”. *Parnasso* 1/1999, 73–77.

KIRJOITTAJAT

Marita Hietasaari, FT, Oulun yliopisto

Elsi Hyttinen, FT, Turun yliopisto

Sanna Karkulehto, kirjallisuuden professori, Jyväskylän yliopisto

Kuisma Korhonen, kirjallisuuden professori, Oulun yliopisto

Jyrki Korpua, FT, Oulun yliopisto

Kaisa Kurikka, FT, kotimaisen kirjallisuuden dosentti, Turun yliopisto

Jarkko Lauri, FM, Oulun yliopisto

Ilmari Leppihalme, FL, Oulun yliopisto

Kukku Melkas, FT, kotimaisen kirjallisuuden yliopistonlehtori, Turun yliopisto, ja kirjallisuuden dosentti, Oulun yliopisto

Hanna-Leena Nissilä, FT, Oulun yliopisto

Jussi Ojajärvi, FT, kirjallisuuden yliopistonlehtori, Oulun yliopisto, ja kotimaisen kirjallisuuden dosentti, Turun yliopisto

Veli-Matti Pynttari, FT, Turun yliopisto

Päivikki Romppainen, FM, Oulun yliopisto

Kari Sallamaa, FT, kirjallisuuden dosentti, Oulun yliopisto

Kasimir Sandbacka, FT, Oulun yliopisto

Nina Työlähti, FT, kirjallisuuden yliopistonlehtori, Oulun yliopisto

SUMMARY

Maamme romaani (The Novel of Our Land) is an essayistic anthology about the Finnish novel of the first hundred years of Finnish independence, from 1917 to 2017. The key idea is to carefully choose a couple of novels from each decade and to consider them as literary, cultural and social nodes of their era. The inescapable arbitrariness of the method points to the fact that literary history, in itself, is merely a partial and more or less dispersed narrative of a complex whole.

The title of the book is an intertextual allusion to *Boken om vårt land* (1875; *Maamme kirja*, 1876; The Book of Our Land) which was read by pupils in Finnish schools from the 1870s to the 1950s. Its writer, Zachris Topelius, was one of the 19th century Fennomans who used literary discourse in imagining “the Finnish nation” as a community. Since their days, Finnish literature has often been used to construct nationality, yet also as a forum to study and represent critical questions of democracy – already in the works of Aleksis Kivi and Minna Canth. In this sense, Finnish literature, the novel in particular, has been a process which has not just constructed but also de- and reconstructed “Finnishness”. Simultaneously, the themes and forms of novelistic narration have been intertextual and more or less transnational in their mood. Furthermore, the novel has often (and especially since the 1960s or so) refused to employ, or completely disregarded, the question of “Finnishness” as its primary, directive, or regulating subject. That does not mean, however, that it would be pointless to critically consider “us” in the light of the novel of “our land”.

In this book, the questions that the essays perhaps most often relate to are “what kind of a country?” and “whose country?”. Some of the essays, in turn, approach the aspects of and changes in specific genres of novelistic writing. Yet also those essays tend to emphasize the study of the world in which the narrative aspects were written; what is the “content of the form” in this sense?

The first essay deals with "variations of Finnishness". In fact, we are always discussing variations while considering Finnishness: a single, fixed Finnishness would be an absurd concept, as the novels themselves make very clear. Elsi Hyttinen begins our book from an exceptionally interesting moment in the history of national independence: zero hour, the year 1917. She reads three novels, their reception and appreciation, and relates the texts to the context of nationality and its surprisingly melodramatic representation. Nina Työlähti and Kukku Melkas both proceed in their essays to elaborate the social, mental and genre specific differences represented through prose writing. In the 1920s and 1930s, the most important socially marked differences are found from aspects of gender and class.

The following decades are marked or even tainted by war, though this subject is not the sole purpose of the essays. Veli-Matti Pyynttärei sees the novels of the 1940s as a multifaceted vehicle for describing both human existence and societal aspirations. Jarkko Lauri and Jussi Ojajärvi show how their chosen novels of the 1950s represent, with the abundance of literary means, a need to create a new way of living, that is, new ethical parameters for individuality and society. In the 1960s, the novels are written in a "vibrating world", as Kari Sallamaa depicts. The realists and modernists of these decades seem to abandon the context of nationalism as residual. During the 1970s, there is a newly constructed political impetus in the Finnish novel, as is highlighted by Sanna Karkulehto and Ilmari Leppihalme: the personal becomes openly political. The obliteration of rural areas, urbanization, internationality, gender, sexuality, and confession as a prose form, are introduced as genre-specific interest areas of the decade.

The closer we get to the present day, the harder it is to reconstruct a single, constant image of a decade. Symptomatic as it may seem, our essays now slightly shift their emphasis from contextual frames to specific genre examples and narratively charged questions. Kuisma Korhonen confronts a certain alleged formation of the 1980, i.e. "The School of Evil", and suggests a subtler idea of

”Gothic naturalism”. Marita Hietasaari and Kasimir Sandbacka indicate that in the 1990s, there was an urge to critically examine the ”great narratives” of modernity and Finnish wars; the postmodern historical novel greatly doubted both modern ideologies and national narratives and myths. Jussi Ojajärvi’s essay strives to articulate the impossible mission of the novel of the 2000s: how to grasp the world as it is, and how can individual writers or subjects map their position in it? Can it be done, at all, in a narrative form?

As we enter the 2010s, we openly confess that any unifying vision of “the decade and its novel” is a narrative fiction in itself. Or, as Päivikki Romppainen writes in her essay: ”The illusion of unity is reached only after few decades of distance.” Therefore, we let our model of “one decade, one review” fall apart, and this decade is represented by several essays. Hanna-Leena Nissilä considers ”transnational signs” and other thematic aspects of *Kissani Jugoslavia* (2014; *My Cat Yugoslavia*, 2017) by Pajtim Statovci. Jyrki Korpua deals with Finnish speculative fiction written in English (Emmi Itäranta, Hannu Rajaniemi). Kaisa Kurikka analyzes the experimental novel of the 2010s and uses *Neuromaani* (2012) by Jaakko Yli-Juonikas as her example. Päivikki Romppainen considers the historical novel of the 2010s (*Jokapäiväinen elämämme*, *Our Everyday Life*, by Riikka Pelo, 2013).

Maamme romaani emphasizes that the means of narration and the meanings of “us” in Finnish novel are diverse and manifold things to consider. The book has been written by literary scholars who have taken the centennial celebration of Finnish independence as an opportunity to revel in the multiplicity of the Finnish novel. Thus this book written in our land is both a congratulation to democracy and a deconstructive reaction that attempts to overcome the limits of nationalism, methodological nationalism included.

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Miehyyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaivissa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)

73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä.” 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)

97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)
100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Säaskilahti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatusta ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)
109. Tommi Römpötti • Vieraana omassa maassa. 2012. (528 s.)
110. Marjo Kamila • Katsojana ja katsottuna. 2012. (490 s.)
111. Katja Mäkinen • Ohjelmoidut eurooppalaiset. 2012. (352 s.)
112. Ilana Aalto • Isyyden aika. 2012. (380 s.)
113. Kustaa H. J. Vilkkunen • Kapina kampuksella. 2013. (466 s.)
114. Mikko Carlson • Paikantuneita haluja. 2014. (352 s.)
115. Maisemassa • Toim. Tuija Saresma & Saara Jäntti. 2014. (292 s.)
116. Sami Kolamo • FIFAn valtapeli. 2014. (304 s.)
117. Liisa Avelin • Kären kellari. 2014. (628 s.)
118. Prekarisaatio ja affekti • Toim. Eeva Jokinen & Juhana Venäläinen. 2015. (230 s.)
119. Sari Östman • ”Millä tavalla päivittäisen elämän jaksaminen muuttuu kulttuurin omaksuminen. 2015. (308 s.)
120. Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä • Toim. Sanna Karkulehto & Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen. 2016. (390 s.)
121. Maamme romaani • Toim. Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti. 2017. (354 s.)

