

Sotaromaanin laji ja kirjallinen sankaruus
Ulla-Lena Lundbergin romaanissa *Marsipansoldaten*

Suvi Lahtonen
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Marraskuu 2011

TURUN YLIOPISTO
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

LAHTONEN, SUVI: Sotaromaanin laji ja kirjallinen sankaruus
Ulla-Lena Lundbergin romaanissa *Marsipansoldaten*

Pro gradu -tutkielma, 102 s., 8 liites.
Kotimainen kirjallisuus
Marraskuu 2011

Tutkimuksessa kuvataan Ulla-Lena Lundbergin romaanin *Marsipansoldaten* (2001) henkilöhahmoissa esitettyä sankaruutta. Sankaruuden esittäminen on kytköksissä sotaromaanin lajikonventioihin, jotka kotimaisessa sotafiktiossa määrittävät suhteellisen tiukiksi. Teoksen esittämässä sankaruudessa aktualisoituu kaksi diskurssia, julkinen uskonnollis-nationalistinen diskurssi sekä yksityis-epävirallinen diskurssi, jotka liittyvät toisiinsa nuoruuden kautta.

Tutkimuksessa määritellään kohdeteoksen keskeisimmät henkilöhahmot suhteessa kotimaisen sotaromaanin lajikonventionaaliseen sankaruuteen. *Marsipansoldatenissa* sankaruus ei kiinnity henkilöhahmoihin samalla tavalla kuin perinteiseksi miellettyssä kotimaisessa sotafiktiossa. Sankaruus määrittyy suhteessa lähiyhteisöön, jolloin se myös korostaa siviiliyhteisön pysyvyyttä ja selviytymistä. Lähiyhteisö manifestoituu teoksessa kahtena motiivina, ruokana ja puheena. Selviytymistarinan kertominen on niinkään yksi lajin konventioista, jonka kohdeteos aukottomasti täyttää.

Tutkimuksessa selvitetään myös kohdeteoksen muita tapoja kirjoittautua osaksi sotaromaanin genreä. Tutkimuksessa analysoidaan, miten *Marsipansoldaten* samanaikaisesti sekä vahvistaa sotaromaanin lajia että uudistaa sitä. Teoksen ironisuus ja ironian monista keinoista erityisesti groteski toimivat sekä välineenä teoksen kirjoittautumisessa lajiin että lajia uudistavana piirteenä. Kotirintaman ironisointi ja sen nostaminen tasaveroiseksi kerronnan aiheeksi toiminnallisen sodan rinnalle ovat uusia sotafiktioita piirteitä.

Sotaromaanin lajin konventioista keskeisimmäksi voidaan nimetä suomalaisen sotafiktioita nk. dokumentaarisuus- tai autenttisuusehto, joka vaikutti erityisesti *Marsipansoldatenin* vastaanottoon. Dokumentaarisuusehdon lisäksi tutkimuksessa tunnistetut kaksi diskurssia selittävät myös teoksen ristiriitaista vastaanottoa. Uskonnollis-nationalistisen ja yksityis-epävirallisen diskursseja välittävät monet intertekstit ja ironinen kerronta määrittävät teosta myös postmodernistiseksi metafiktioksi, joka on kotimaisessa sotafiktiossa melko tuore esittämisen tapa.

Tutkimuksen teoreettisena viitekehysenä käytetään Alastair Fowlerin lajiteoriaa, Ansgar Nünningin lajitaksonomiaa ja Linda Hutcheonin käsitettä ironiasta diskursiivisena strategiana.

Asiasanat: sotakirjallisuus, genret, henkilöhahmo, kotirintama, ironia, groteski, metafiktio

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	3
1.1. Tutkimuksen lähtökohtia ja tutkimuskysymys	5
1.2. Keskeiset käsitteet	8
1.2.1 Laji kirjallisuudessa.....	8
1.2.2 Sankarin hahmo.....	12
1.2.3 Kirjallinen ironia ja groteski sotaromaanin ironian keinona.....	14
1.3. Marsipansoldaten lehdissä.....	17
2 SUOMALAISEN SOTAROMAANIN GENRE JA TRADITIO.....	22
2.1. Kotimaisen sotafiktion aiheet ja ehdot – dokumentaarisuuden vaatimus	22
2.2. Runebergiläisyys.....	33
2.3. Marsipansoldaten armeijakuvauksena.....	36
3 TULIRINTAMAN SANKARIT.....	43
3.1. Sotasankarin kirjallinen hahmo.....	43
3.2. Göran – narri, triksteri, antisankari?.....	44
3.3. Frej – dagdrivare, mykkä mies puhetapojen välissä	53
4 RUOAN, KUOLEMAN JA TAISTELUN GROTESKIT KUVAT	58
4.1. Ruoan groteski	58
4.2. Kuoleman groteski	63
4.3. Taistelun groteski	67
5 KOTIRINTAMAN SANKARIT	72
5.1. Martha – marttyyriäiti ja yhteisön sankari.....	72
5.2. Petter – voiko siviili olla sotasankari?.....	76
6 MONISTUVA SANKARUUS DISKURSSEISSA JA LAJISSA	80
6.1. Monistuvat hahmot ja muu toisteisuus.....	80
6.2. Sankaruus ironisoituu rinnakkaisissa diskursseissa.....	83
6.3. Rikotuista lajikonventioista metafiktioon.....	89
7 LOPUKSI.....	94
LÄHTEET.....	97
LIITTEET.....	103

1 JOHDANTO

Ulla-Lena Lundbergin romaani *Marsipansoldaten* (=M) ilmestyi syyskuussa 2001. Teos sai heti tuoreeltaan julkista tunnustusta olemalla yksi vuoden 2001 Finlandia-ehdokkaista sekä olemalla myös Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon ehdokkaana vuonna 2002. Teos noteerattiin myös Ruotsissa, jossa sille myönnettiin *Vi-*kulttuurilehden kirjallisuuspalkinto joulukuussa 2001¹. Sanomalehtien kirjallisuusarvosteluissa romaani sai ristiriitaisen vastaanoton: sitä kiitettiin ironisuudesta, keveydestä ja autenttisuuden tunnusta (Svensson 16.9.2001, Korsström 16.9.2001, Kurikka 5.12.2001), mutta myös suomittiin historiallisista epätarkkuuksista ja pulan leimaamalle sota-ajalle vastenmieliseksi luonnehditusta mässäilevästä ruokakuvauksesta (Mäkelä 11.11.2001, Lassila 14.11.2001, Karonen 14.11.2001). Hetkittäin tuntui jopa siltä, ettei ainoastaan itse teos ollut väärä ja valheellinen, vaan myös ajankohta ja kirjailija: mitä tekemistä 2000-luvun suomenruotsalaisella naisella on onnistuneen sotakuvausten kanssa?

Marsipansoldaten on omaperäinen ja monella tapaa tavanomaisesta poikkeavia ratkaisuja sisältävä kuvaus toisen maailmansodan Suomesta nähtynä suomenruotsalaisen Kummelin opettajaperheen jäsenten kautta. Sotaa ja kotirintamaa kuvataan aina yksittäisen henkilön kautta, teksti jäsenyytensä usein sarjaksi kirjan henkilöhahmojen monologimaisia ajatelmia. Kertojan etäisyys henkilöhahmoihin vaihtelee. Kirjan juoni etenee referoiden yksittäisen henkilöhahmon sirpaleisesti kokemia sotakontekstista näennäisen irrallaan olevia tapahtumia, joista kutoutuu tekstin edetessä inhimillinen ja ihanteista vapaa, ajoittain nihilistinenkin kronikka ihmisistä sota-aikana. Jo se, että kirja ei ota kantaa sodan oikeutukseen tai syihin, vaan on yksilöiden kokemuksiin keskittyvä kuvaus ihmisistä tietyssä historiallisessa ajassa ja paikassa, legitimoit sille paikan suomalaisen sotaromaanin perinteen jatkajana. Ideologiattomuus ja illuusiottomuus ovat myös Juhani Niemen (1988, 29, 70, 215) mukaan kestävän suomalaisen sotaromaanin tunnusmerkkejä.

Teoksen ristiriitainen vastaanotto, tekstuaaliset keinot (mm. kertojan läsnäolo ja lainatekstien käyttö) ja ajoittain karikatyyrimäiset, mutta silti syvät henkilöhahmot motivoivat romaanin laajempaa tarkastelua, jossa teoksen tulkinnan kannalta olennaiset kysymykset liittyvät lajiin ja siinä erityisesti kotimaiseen sotaromaaniin ja historialliseen romaaniin. Vaikka teos onkin paljon velkaa suomalaisen sotakuvausten arkkiteksteille², se ei kuitenkaan puhtaasti jatka suomalaisen fiktion illuusiottoman

1 <http://www.albertbonniersforlag.se/press/nyheter/Vis-litteraturpris-till-Ulla-Lena-Lundberg/>, luettu 8.3.2011

2 Tällaisina arkkiteksteinä voidaan pitää esimerkiksi Erkki Palolammen talvisodasta kertovaa

sotaromaanin traditiota, vaan laajentaa ja limittää sitä muihin lajeihin ja konteksteihin. *Marsipansoldatenin* kerronnassa ja henkilöhahmoissa otetaan ei-ilmeisesti, mutta varsin jyrkästi kantaa niin sotaan, historiaan kuin romaaniin historiallisen muistelun välineenä. Teos kuvaa myös ajankuvan kannalta keskeisiä ideologioita ja niiden näkymistä teoksen hahmojen arkisessa toiminnassa ja puheessa. Kun ajan aatteet suodattuvat yksittäisiin henkilöhahmoihin, syntyy samanaikaisesti sekä inhimillinen että yleisellä tasolla vaikuttava teksti.

Kirja kertoo ydinperheen asteittaisesta hajoamisesta ja perheen lasten aikuistumisesta poikkeusaikana keskittyen erityisesti perheen kahden keskimmäisen pojan, Göranin ja Frejn, kasvutarinoihin. Kummelin perheen muita jäseniä ovat vanhin veli Petter, kuopus Charlotte, sekä paikkakunnan kansakoulussa työskentelevät opettajavanhemmat Martha ja Leonard. Romaanin laajan henkilögallerian muita hahmoja ovat Kummelien nimettömän länsiuusimaalaisen kotipaikkakunnan asukkaat, Kummelien sukulaiset ja poikien sodassa tapaamat muut henkilöt. Sivuhenkilöitä on paljon ja heissä on edustettuna koko sodan kirjo siviileistä asetovereihin ja vihollisiin saakka. Henkilöiden paljous heijastaa myös Frejn ja Göranin komennuspaikkojen runsasta määrää. Tarina etenee kuvaten vuorotellen Frejn ja Göranin armeija- ja sotakokemuksia sekä Marthan, Petterin, Charlotten ja Leonardin elämää kotona. Kerronnassa vuorottelevat siviilielämän ja rintamaelämän kuvaukset.

Tarina alkaa talvisodan syttymisestä, ja se etenee kronologisesti todellisten historiallisten sotavuosien mukaan. Romaanin alussa Kummelin perheen lapsista Göran ilmoittautuu vapaaehtoisena armeijaan, Frej puolestaan odottaa virallista kutsuntaa, joka tulee nopeasti. Talvisodan ajan molemmat ovat koulutuksessa – Göran viestisotilaana ja Frej ilmatorjunnassa – ja etenevät molemmat reserviupseerikouluun asti. Talvisota ehtii päättyä ennen kuin kumpikaan on varsinaisessa taistelutilanteessa. Kirjassa talvisotaan sijoittuva ajanjakso kuvaa ennen kaikkea sodan vaikutusta siviilien elämään, mikä fokalisoituu erityisesti Marthan kautta, sekä Frejn ja Göranin koulutusjaksoja, joissa taustoittuu Frejn ja Göranin muutos tuoreesta ylioppilaasta ja nuoresta lukiolaisesta sotilaiksi.

Jatkosodan aikana Kummelin perheen jäsenet joutuvat uusiin tilanteisiin. Perheen lapset elävät kiihkeintä nuorta aikuisuuttaan sodan kaoottisessa, mutta myös hyviä hetkiä tarjoavassa maailmassa; vanhempien osana on mukautua lasten aikuistumiseen ja itsenäistymiseen. Sota näyttäytyy koko kirjan ajan yhteiskunnallisena kehyksenä, johon hahmot mukautuvat miten parhaiten taitavat. Kun sotaa käyvää yhteiskuntaa kuvataan mikrotasolta, yksittäisen perheen keskenään hyvin erilaisten

muistelman- ja anekdoottiteosta *Kollaa kestää* ja Väinö Linnan jatkosodasta kertovaa romaania *Tuntematon sotilas*.

jäsenten kautta ja myös muiden perheenjäsenten kanssa tekemisissä olevien hahmojen kautta, sota näyttäytyy fragmentaarisisa yksityiskohtina, puheena, käytäntöinä, tapoina ja perinteisinä sukupuolirooliodotuksina. Yksityiskohtaisuus, siviilielämän ja sotilas-elämän arkisuudet, kuvatululle ajalle ominaiset puhettavat ja rooleja noudattavat ja rikkovat hahmot tuovat tekstiin ajoittain koomisen ja absurdin tunnun. Kuitenkin sodan suurempi totalisoiva narratiivi lukitsee hahmot paikalleen tiettyyn aikaan ja antaa niille summaansa suuremman merkityksen, joka on kaukana banaalista. Kokonaisuutena *Marsipansoldaten* on vahva, jäsentynyt ja traaginen teos, joka kommentoi myös nykykäsitystä toisen maailmansodan aikaisesta Suomesta.

Juonen lakipiste on Göranin kuolema. Romaanin taitekohtana siihen tiivistyy runsaasti sodan konnotoimia ideologisia merkityksiä, mutta sillä on myös keskeinen tehtävä arvioitaessa teoksen tunnistautumista sekä sotaromaanin lajityypin edustajaksi että siitä irtautuvaksi tai laajentuvaksi metafiktioksi. Kuoleman kuvauksessa avautuu myös näkymä tekstin rakenteeseen ja fiktiolle tunnusomaisen omalakisien maailman syntymiseen. *Marsipansoldaten* on kriittisessä mielessä laadukas ja lukijan maailman-kuvaa avartava teos, mikä osin juuri näkyi mm. palkintoehdokkuuksina ja ristiriitaisena vastaanottona.

1.1. Tutkimuksen lähtökohtia ja tutkimuskysymys

Tutkielma käsittelee Ulla-Lena Lundbergin romaania *Marsipansoldaten* henkilöhaamon ja lajin näkökulmasta. Olen kiinnostunut siitä, kuinka henkilöhaamo määrittää lajia ja kuinka kotimaisen sotaromaanin lajin näkökulmasta vastakarvaan kirjoitetut henkilöhaamot mahdollisesti uudistavat lajia. Sotafiktiolle tyypillinen sankarin haamo saa useita ilmentymiä teoksen eri henkilöhaamoissa. Sotafiktioin ideologiset ulottuvuudet ja sen ilmeinen sukupuolittavuus ohjaavat myös esitetyn sankaruuden määrittelyä. Selvitän, miten sankaruutta representoidaan ja miten sotafiktioin sankarin haamo kommentoidaan *Marsipansoldaten*issa. Keskeisin tutkimuskysymykseni on, miten sankaruus ironisoituu teoksessa ja miten tämän ironisoinnin kautta rakentuu uudenlainen suomalainen sotaromaani. Kun sankaruus ironisoituu, myös sotafiktioin lajikonventiot, joita mm. henkilöhaamojen kautta rakennetaan ja ylläpidetään, asettuvat uuden tarkastelun kohteeksi. Toinen keskeinen tutkimuskysymys on, miten teos lukeutuu sotaromaanin ja historiallisen romaanin lajeihin: miten se käyttää lajikonventioita kuuluakseen lajiin sekä toisaalta uudistaa lajia käyttämällä lajikonventioita tai -piirteitä totutusta poiketen.

Arvioin myös teoksen väitettyä ironiaa ja ironian osuutta siinä, kuinka teos

tyypitty kirjallisen lajin tai genren edustajaksi. Olen kiinnostunut siitä, kuinka laji käsittellistyy kohdetekstissäni ja kuinka kohdetekstini ylittää ja laajentaa lajin rajoja ironista kerrontaa käyttäen. Laji määrittää myös, mihin diskursseihin teos osallistuu.

Myös teoksen jakautunutta vastaanottoa voi tulkita lajista käsin. Mitä vastaanotossa tunnistettiin, mitä ohitettiin tai ei nähty? Kerronnan keinona ironia myös kytkee teosta nk. historialliseen metafiktioon. Teos osallistuu siten myös historiallisen romaanin lajimäärittelyyn. Historiallisen metafiktioin käsite auttaa avaamaan teoksen laji-rajoiden ylityksiä, ja osin myös selittää vastaanoton ristiriitaisuutta.

Koska teos on julkaisuajankohtansa vuoksi nykyromaanin, mutta aiheena on toinen maailmansota, häälyy sotaromaanin taustalla toisena lajina historiallinen romaani tai jo mainittu historiallinen metafiktio. Nykyromaanina *Marsipansoldatenin* kerronta poikkeaa myös jonkin verran kotimaisen sotaromaanin ihanteesta, jolla on selvät yhteytensä sotaa edeltäviin ja sodanaikaisiin teksteihin kuin suhteellisen pian sodan päättymisen jälkeen julkaistuihin teoksiin. Jo etääntyneeseen menneisyyteen sijoittuva nykyromaanin on usein kaksinkertaisesti tietoinen omasta konstruoidusta kerronnastaan: sekä siinä, miten historialliseen reaalityödeellisuuteen kytkeytyvä mennyt kuvataan ”tapahtumahetkenään” että siinä, kuinka se muistetaan nykyhetkessä tai kertomisen hetkenä.

Ulla-Lena Lundbergin tuotannosta erottuvat omiksi linjoikseen antropologiset matkakuvaukset, joihin voidaan lukea esim. teokset *Regn*, *Sibirien* ja *Sand*, sekä merenkulkuun liittyvät historialliset romaanit. Lundbergille on kirjallisista ansioista myönnetty Svenska Litteratursällskapetin K.E. Tolleranderin palkinto helmikuussa 2010 sekä useita muita kirjallisuuspalkintoja³. *Marsipansoldaten* kytkeytyy hahmoiltaan lähes suorana paluuna Lundbergin keskeisenä työnä pidettyyn merenkulku-trilogiaan (teokset *Leo*, *Stora världen*, *Allt man kan önska sig*⁴). Voidaan jopa ajatella sen olevan puuttuva lenkki Lundbergin merenkulku-trilogian kirjojen ajallisessa jatkumossa, jossa *Leo* tapahtumat sijoittuvat vuosiin 1838–1905, teoksen *Stora världen* tapahtumat 1900-luvun alkuvuosista kesään 1938 ja teoksen *Allt man kan önska sig* 1990-luvulle. (Gustafsson 2007, 118–119.)

Lundberg siis täydentää *Marsipansoldatenissa* samaa historiallista maisemaa kartoittavaa kylä- ja sukusaagaa, jonka kertominen on keskeistä hänen aiemmissa töissään. Lundbergin teoksissa yksittäinen ihminen on aikakautensa tuote ja enimmäkseen historian armoilla. Osa Lundbergin *Marsipansoldateniin* luomista

3 Kiitos kirjasta -mitali v. 1990, Runeberg-palkinto v. 1998 sekä ruotsalaiset kirjallisuuspalkinnot Tidningen Vi:n kirjallisuuspalkinto v. 2001 sekä Stina Aronsonin palkinto v. 2004.

http://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla-Lena_Lundberg, luettu 8.3.2011

4 Suom. *Leo*, *Suureen maailmaan*, *Mitä sydän halajaa*

hahmoista tiedostaa tämän ja ottaa vastaan, mitä elämä tuo tullessaan, (vrt. Martha ja Göran) toiset puolestaan sinnikkäästi etsivät paikkaansa ja tekevät tietoisia valintoja yhteisöön kuulumisesta tai siitä poistumisesta (esim. Petter ja Frej). Jos *Marsipansoldatenia* tarkastellaan kiinteänä osana Lundbergin muuta tuotantoa, saavat hahmojen samankaltaisuus, sukuyhteys ja luonteenpiirteet jopa naturalistisia painotuksia. Leonardin ulkopuolisuus ja hölmöys, joka nousee toistuvasti esiin teoksessa *Stora världen*, toistuu lähes identtisenä Göranin hahmossa *Marsipansoldatenissa*.

Tekstin lisäksi tekijyyttä voidaan arvioida kannanottona sotakirjallisuuteen ja naisille varattuun paikkaan sodasta kirjoittavien kirjailijoiden joukossa. Sanna Kivimäen (2002, 66, 73) mukaan naiskirjailijan odotuksenmukaisia tehtäviä ovat mm. nostalgisoiminen ja yksityisten tarinoiden kertominen, millä ei ole kytköstä kansalliseen tai moderniin. Lundberg kertoo *Marsipansoldatenissa* yksityistä perhe- ja sukutarinaa, mutta astuu myös ulos perheestä kertomalla päähenkilöiden toimista julkisessa ja organisoidussa elämässä. Lundberg limittää yksityistä kotia ja julkisen toiminnan näyttämöitä, esimerkiksi koulua, kirkkoa ja yhdistyksiä koherentisti toisiinsa ja samalla kysyy, miten julkinen ja yksityinen kohtaavat yksittäisessä ihmisessä.

Marsipansoldatenin saamaa jakautunutta vastaanottoa voidaan selittää myös sillä, että kirjailija ei ole tyytynyt nostalgisoijan rooliin. Lundberg tunnetaan pääasiallisesti historiallisesta Ahvenanmaa-trilogiastaan ja ehkä siksi kritiikeissä näkyi yllättyneisyys *Marsipansoldatenin* epätyypillisyydestä sekä sotaromaanina että historiallisena romaanina: historialliseksi romaaniksi *Marsipansoldaten* rakentaa ajan ja yhteisön kuvaa yllättävän painokkaasti hahmojen kautta subjektiiviseen kokemukseen keskittyen. Tätä epätyypillisyyttä ei kuitenkaan lehtiartikkeluissa juurikaan käsitelty.

Tulee muistaa, että kirjailijan aiempi tuotanto ei välttämättä määritä uusia teoksia, eikä teoksen aihepiirikään voi rajata ilmaisun tapoja. Lundbergia ei tässä mielessä paikannettu kotimaisten sotakirjailijoiden kartalle, vaikka ironiselta ilmaisultaan vastaavia sotaa käsitteleviä teoksia on julkaistu jo paljon aiemmin. Lähimmäksi osuvat teokset Veijo Meren tai Paavo Rintalan tuotannosta absurdiiteetteineen ja ristiriitaisuuksineen, esim. Meren *Manillaköysi* tai Rintalan *Mummoni ja Mannerheim*. Lundbergin henkilöahmokeskeinen, toimintaa osin välttävä, kotirintamaa ja varsinaista rintamaa tasapuolisesti kuvaava teksti osuu sotafiktioalagenrejen väliin, se ei puhtaasti kuvaa ainoastaan kotia sodassa tai toiminnallista taistelutilanteiden sotaa. Ehkä siksi tekstiä ei osattu sijoittaa mihinkään olemassa-olevaan sotafiktio kategoriaan eikä historiallisen romaaninkaan kategoriaan. Lundbergin ilmaisua ei kritiikeissä siis edes tunnustettu, kun esikuvia tunnuttiin hakevan

lähinnä perinteisen historiallisen romaanin tai toiminnallisen sotafiktion parista. Teoksen ristiriitainen vastaanotto tai kriitikoiden vaihtelevat odotushorisontit ovat kuitenkin toimineet ensimmäisinä vihjeinä siitä, mihin ja minkälaiseen proosan lajiin teos lukeutuu.

Ulrika Gustafsson on väitöskirjassaan⁵ tutkinut Ulla-Lena Lundbergin tuotannosta välittyvää maailmankuvaa, mutta Lundbergia tekijänä on tutkittu vähän. Gustafsson on määritellyt Lundbergin teoksia autobiografioiksi, mutta Lundbergin tuotannossa näkyy myös muita genrejä (vrt. Koivisto 2007, 93–94). *Marsipansoldatenia* ei myöskään ole teoksena juuri tutkittu. Sara Larno on pro gradu -työssään⁶ eritellyt *Marsipansoldatenissa* esitettyä suomalaisuusdiskurssia, mutta teoksen sijoittumista sotakirjallisuuden laajempaan kontekstiin ei ole selvitetty. Kiinnostavaa on myös se, että Lundberg ei ole *Marsipansoldatenin* jälkeen kirjoittanut fiktiota. Vuonna 2010 julkaistu *Jägarens leende* luokituu selvästi kalliomaalauksia käsitteleväksi tietokirjaksi, vaikka sen tekstissä on myös kaunokirjallista imua, subjektiivista näkemistä ja kokemista. Kaiken kaikkiaan *Marsipansoldatenin* tutkimista motivoi teoksen transgressiivinen luonne fiktiona kuin teoksen lajityypin, tekijyyden ja vastaanoton kytkeytyminen kirjallisuusjärjestelmään.

1.2. Keskeiset käsitteet

Tutkielman keskeisiä käsitteitä ovat laji, sankari kirjallisena hahmona sekä ironia, jonka yhtenä keskeisenä esittämisen tapana kohdeteoksessa on groteski.

1.2.1 Laji kirjallisuudessa

Pirjo Lyytikäisen (2005, 7) mukaan kirjallisuuden laji tai genre on kulttuurinen malli, joka jäsentyy kirjailijoiden ja lukijoiden mielessä odotushorisontiksi, johon uudet teokset syntyvät ja jossa ne vastaanotetaan. Tämä vastaanotto ei välttämättä ole tietoista, vaan automaattista. Kirjallisuuden laji kommunikoi konventioiden kautta: teos tunnistuu tietyn lajin edustajaksi käyttämällä tunnistettavia konventioita (mt. 7, Fowler 1982, 20). Näitä konventioita ovat mm. puhetapa, aihepiiri ja henkilöhahmojen ominaisuudet. Voidaan puhua myös lajirepertoaarista eli piirrejoukosta, josta laji koostuu (Lyytikäinen 2005,11): piirteitä ovat esim. tietynlaiset henkilöhahmot ja aiheet, esim. nuori mies ja matka kehitysromaanin lajissa. Alastair Fowler käsitteellistää lajia mm. perheyhtä-

5 *Världsbild under sammanställning. Individ, ensamhet och gemenskap i Ulla-Lena Lundbergs författarskap*. ÅA 2007.

6 Larnon työ ”*I krig är det de djärvas historia som ska berättas*”. *Suomalaisuusdiskurssit Ulla-Lena Lundbergin romaanissa Marsipansoldaten* on valmistunut vuonna 2008 TaY:n Suomen kirjallisuuden oppiaineessa.

läisyyden ja tradition kautta. Fowlerin mukaan traditio tuottaa samankaltaisuutta tai perheyhtäläisyyttä: voimme tunnistaa yhteisiä piirteitä eri teksteistä, mutta emme aukottomasti voi nimetä, että jokin tietty teos edustaa vain yhtä lajia. Genressä tai lajissa on tilaa vaihtelulle, joka mahtuu perheyhtäläisyyden piiriin. (Fowler 1982, 42–43)

Bo Pettersson (2006, 154, 158–159) korostaa Fowlerin lajiteoriassa lajin tunnistavaa ja kommunikatiivista tehtävää ja lajin tunnistamisen tärkeyttä silloin, kun tulkitaan yksittäistä teosta. Laji on siis tärkeä merkki yritettäessä tunnistaa kirjan sanomaa tai eetosta. Fowler katsoo, että laji on yksi merkityksenannon keskeinen tekijä. Laji on Fowlerille yksittäisen teoksen tulkinnan kehys. Lajien keskinäisten suhteiden määrittely ja kategorisointi on toissijaista teoksen tulkintaan nähden. (Fowler 1982, 38.) Yksittäinen omaperäinen teos voi toimia lajin tai genren suhteen määrittävässä asemassa, olla paradigmaattinen tai esimerkillinen teos. (Fowler 1982, 277; Lyytikäinen 2006, 181–182.) *Marsipansoldaten* on tässä mielessä erityisesti kotimaisen sota-romaanin lajirajoja koetteleva teos, koska se tuo lajiin piirteitä sellaisista teksteistä, joita ei ole Suomessa totuttu liittämään sotaromaaniin. Myös tavat, joilla teos selvästi kirjoittuu osaksi lajia, on poikkeuksellinen. *Marsipansoldaten* käyttää sotaromaanin tunnusmerkkejä toisin kuin on totuttu.

Ansgar Nünning on peräänkuuluttanut järjestelmällisempää teoretisointia (historiallisen) romaanin lajin käsitteen vahvistamiseksi ja selvemmän analyysin välineeksi. Nünningin mukaan lajia tutkittaessa pitäisi perusteiltaan epäselvän ja usein vain yksittäiseen teokseen liittyvän nk. genreleiman sijasta kehittää läpinäkyvä lajien luokittelun tapa. Ymmärrän genreleimalla teoksen jyvittämistä joidenkin piirrejoukkojen avulla yhteen lajiin. Lajia ei voi Nünningin mukaan määritellä yksistään teoksen aihepiirin, siis ei-kirjallisten kriteerien perusteella; sitä ei myöskään voi määritellä teoksen dikotomioiden tai binäärisiä oppositioita sisältävien, klassisen genreteorian piirrejoukolle vastakkaisten poikkeamien perusteella tai teoksen tekstuaalisten keinojen ja sen projisoiman ”todellisuuden” tai vallitsevan historiakäsityksen välisen suhteen perusteella. Viimeksimainittuun Nünning kuitenkin suhtautuu myönteisesti. (Nünning 2010, 29–31, 34, 37–38) Kun Fowlerin mukaan laji on tärkein viitekehys yksittäisen teoksen tulkinnassa ja Nünningin mukaan laji pitää pystyä läpinäkyvästi luokittelemaan ja analysoimaan tiettyjen ominaisuuksien tai ulottuvuuksien avulla, voimme ihanne-tilanteessa täsmällisellä lajimäärityllä yhtäältä kriittisesti analysoida yksittäistä teosta, toisaalta selvittää mitkä ovat ne konventiot tai piirrejoukot, joiden varaan teksti rakentuu ja miksi lajiksi se määrittyy sekä kolmanneksi arvioida lajin sijoittumista muiden lajien ja kirjallisuuden suuntausten joukkoon.

Nünning ehdottaa tällaiseksi läpinäkyväksi romaanilajin taksonomiaksi tai teoriaksi tekstin kolmeen ominaisuuteen perustuvaa luokittelua. Ensimmäinen luokitteleva tekstin ominaisuus on paradigmaattinen ja määrittyy tekstin auto-/hetero-referentiaalisuuden mukaan. Teos sijoittuu tämän ominaisuuden mukaan jatkumolle, jonka toisessa päässä on ulkoiseen, representoituun sosiaaliseen todellisuuteen kurottava heteroreferentiaalinen teksti, ja jonka toisessa päässä on itsestään ja tekstuaalisuudestaan tietoinen autoreferentiaalinen, postmoderniksi luonnehdittava teksti. Toinen luokitteleva tekstin ominaisuus on syntagmaattinen, kerronnan tasoja ja aikakäsitystä luotaava jatkumo. Teoksen kerronnan diegeettisyyden ja ekstradiegeettisyyden mukaan määrittyy teoksen aikakäsitys, joka on diegeettisessä hahmokeskeisessä kerronnassa menneisyyteen suuntautuva. Ekstradiegeettisessä kertojakeskeisemmässä kerronnassa aikakäsitys tai näkökulma on ensisijaisesti nykyhetken näkökulma, myös silloin, kun teoksen aihe on menneisyydessä. Kolmas taksonominen ominaisuus tai jatkumo on diskursiivinen, tekstin kommunikointia tai välittämisen tapaa näkyväksi tekevä jatkumo. Sen ääripäitä ovat yhtäältä koherentti, läpinäkyvä ja toimintakeskeinen kerronnan tapa ja toisaalta sosiaalisen todellisuuden rekonstruktiota alleviivaava, merkityksenantoa korostava ja yhtenäisyyttä ja totaalinarratiivia välttävä kerronnan tapa. Käytän Nünningin lajitaksonomisia ominaisuuksia käsitellessäni suomalaista sotaromaania lajina sekä näihin ominaisuuksiin perustuvasta romaanitypologiasta (historiallista) metafiktiota arvioidessani *Marsipansoldatenin* diskursseja. Koska Nünningin typologiassa yhdistyvät sekä tutkimukseni kannalta keskeisesti ironian käsitteeseen liittyvät diskurssit että romaanin lajiteoria, pidän sitä hyvänä lähtökohtana omalle tutkimukselleni. (Nünning 2010, 39, 42, 46-48) Toisaalta Nünningin typologiaan on vaikea suoralta kädeltä sijoittaa vastaanottoon kiinteästi liittyvää automaattisesti toimivan odotushorisontin käsitettä (tai ainakaan Nünning ei sitä eksplisiittisesti tee). Katson kuitenkin, että sille on paikka juuri diskursiivisessa jatkumossa, kiinteän tai koherentin narratiivin ja hajoavan, ei-teleologisen narratiivin välimaastosta. Jos odotushorisontti toimii automaattisesti, niin kuin Lyytikäinen (2005, 7) esittää, se on tekstin diskursiivisella jatkumolla selvästi lähempänä ns. perinteistä, koherenttia narratiivia.

Romaani on lajihistoriallisesti ollut läpäisevä, useita tekstejä ja puheen tyytlejä itseensä sulauttava laji, jossa avoin muoto mahdollistaa lajirajojen ylittymisen (Lyytikäinen 2005, 11). Tämä läpäisy tai transgressio tekee kanonisoituja lajeja paremmin näkyväksi lajien kyseenalaistamisen, jolloin lajien typologisointi nousee kiinnostavaksi kysymykseksi: jos romaani itsessään on lähtökohtaisesti useita eri aineksia tai piirteitä

itseensä sulattava, kannibalisoi⁷ laji, on mielekästä tyyppitellä näitä lajeja abstraktiotasolla, koska muuten romaania ei voi lajisekoituksena ymmärtää (Lyytikäinen 2005, 10–11). Typologisointi auttaa tulkinnassa, mutta yksittäistä romaania ei voi yksiselitteisesti tai mielekkäästi jyvittää jonkun lajityypin tyylipuhtaaksi edustajaksi, koska romaanissa ovat lähtökohtaisesti useat lajit läsnä. Lyytikäinen (2006, 177) katsoo transgression kohdistuvan lajijärjestelmän kautta myös ”kulttuuriseen repertuaariin, ideologioihin ja normistoihin”. Transgression tai rajanylitysten tutkiminen on kahdella tapaa keskeistä tässä tutkimuksessa: ensisijaisesti teoksen eheässä tulkinnassa ja toissijaisesti *Marsipansoldatenin* lajin analysoinnissa.

Ajatus romaanista lajien hybridinä on Mihail Bahtinin, ja sillä on kytköksensä kansan naurukulttuuriin, karnevaaliin ja menippolaiseen satiiriin eli menippeiaan.⁸ *Marsipansoldatenin* kohdalla on mielekästä tutkia lajia ja typologisoida siinä näkyviä lajeja siksi, että lajiksi tunnistaminen vaikutti romaanin vastaanottoon, mutta myös siksi, että teoksen kirjalliset ja esteettiset ansiot liittyvät juuri tekstin tapaan kirjoittaa totuttua uudesta, monellakin tapaa ”kannibalisoi⁷vasta” näkökulmasta. Kohdetekstissäni myös viitataan karnevaaliin ja satiiriin hyvin selvästi, mm. päähenkilön hahmossa ja ruokamotiivin runsaalla käytöllä. Menippeiksi tulkittuna *Marsipansoldaten* onkin varsin suora teksti.

Lajina suomalainen sotakirjallisuus on ideologisesti väritynyt ja voimakkaasti sidoksissa kansallisuuden esittämiseen. Kotimaisen sotafiktion dominoiva piirre on jyrkähkö tosipohjaisuuden tai tekijän autenttisen sotakokemuksen ehto, ns. dokumentaarisuus (Pilke 2009, 151; Niemi 1988, 162). Toinen suomalaiselle sotaromaanille tyypillinen piirre on Niemen (1988, 29, 70) mukaan tekstin pyrkimys ideologiattomuuteen tai muuten neutraaliin asenteeseen. Tämä ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa, koska sodan kytkös kansakunnan tai kansakuntaidentiteetin rakentumisen tarinaan pohjimmiltaan automatisoi sotafiktioon aina jonkinlaisen kytköksen tai kannanoton, puoltavan tai vastustavan, sodassa toiminnallistuviin ideologioihin. Näistä ideologioista nationalismi on näkyvin, mutta muitakin voidaan tunnistaa, esim. maskulinismin tai pasifismin ideologiat.

Myös taistelun kuvaus, toiminta ja tulirintaman kuvauksen ensisijaisuus ja hierarkkinen ylemmyys kotirintaman ja siviilielämän kuvaukseen nähden on keskeistä kotimaisessa sotafiktiossa. Lajiin tyyppittyvä sotilaan hahmo on myös tarkkaan rajattu. Kotimainen sotilas on usein agraaritaustainen ja suomenkielinen, *korpisotilas* tai *jänkääjäkäri* (Mälkki 2008, 58, 259–260, 278, 295). Tässäkin mielessä *Marsipan-*

7 Kannibalisoi⁷ laji on angloamerikkalaisen kirjallisuudentutkimuksen käyttämä käsite ja Virginia Woolfin idea. Lyytikäinen 2005, 19; Salin 2005, 238

8 Menippolaista satiiria pidetään kritiikiltään epäsuorana. Salin 2005, 238

soldaten ennakoi kotimaisessa sotafiktiossa poikkeuksellista sotilaskuvausta nimenomaan suomenruotsalaisena sotaromaanina. Romaanin kuvaamaa suomenruotsalaisuutta olisi myös kiinnostava tutkia, mutta tästä työstä se valitettavasti rajautuu ulos.

1.2.2 Sankarin hahmo

Sankari on yksi sotakirjallisuudelle tyypillisistä hahmoista. Muita tyypillisiä hahmoja ovat esimerkiksi antisankari ja isänmaallinen äiti (Niemi 1988, 208; Dawson 1994, 2). Sankari on hyveellinen, hänessä on tavoiteltavia ja ihailtavia ominaisuuksia ja hän toimii yhteisön hyödyksi tai jopa uhrautuu yhteisön puolesta (Kemppainen ja Peltonen 2010, 10-11). Kirjallisen sotasankarin ominaisuudeksi luetaan myös se, että hänessä puheet ja teot ovat yhtä, hahmo on ristiriidaton. Juhani Niemi asettaa sotafiktio sankaruuden ehdoksi ideologisen kehyksen; sankari tarvitsee aatteen taustakseen. Ideologia siis tavallaan rajaa sankarin hyveellisyydessään ja aatteessaan staattiseksi. Sankaruus kiinnittyy henkilöön, joka on siis kaikilta ominaisuuksiltaan ideologian mukainen ja toimii ehdoitta kuten ajattelee. Niemi tuo sotasankarin vastakohtaksi antisankarin ja toteaa myös sotaromaaneissa yleisen juonikuvion, sankarin äkkikäännöksen antisankariksi ja antisankarihahmojen yleensä olevan sankarien lailla osa ideologista apparaattia. (Niemi 1988, 207-208, ks. myös Karkama 1998, 21.)

Sankareiden jalot ominaisuudet ja esimerkillisyys siirtyvät usein kansalliseen käyttöön: sankarit edustavat kansansa hyviä puolia ja heissä tiivistyy kaikki se, mitä yhteisö pitää itselleen myönteisenä ja tyypillisenä. (Kemppainen ja Peltonen 2010, 10,14) Sankari on siis osa historiallista kuvitelmaa ja yksi nationalistisen esittämisen ensisijaisista hahmoista (Dawson 1994, 2).

Perinteisessä sotafiktiossa sankari attribuoituu sotilaaksi ja tietynlaiseksi mieheksi, ja siksi sivuan työssäni myös sitä, miten mies esitetään ja mikä on sotafiktiossa preferoitu käsitys miehestä. Yksiulotteisimmillaan se noudattaa nk. hegemonista maskuliinisuutta toistavaa mieskäsitystä, jossa mies on ensisijainen yhteiskunnallinen toimija (Connell 1995, 77). Sukupuoli on selvästi läsnä kerronnassa myös muualla kuin henkilöhahmoissa: esittämisen tilat ovat sukupuolittuneita, kun rinnakkain kuljetetaan kertomusta feminiiniseksi mielletystä kodista ja perheestä ja maskuliinisuuden näyttämönä toimivasta taistelurintamasta ja armeijasta. Graham Dawsonin (1994, 15) mukaan perinteinen narratiivi sodasta miesten toimintana ja samalla miehistä kansakunnan ensisijaisina rakentajina on edelleen vetovoimainen ja palvelee kollektiivista identifioitumista kansakuntatarinaan. Nationalismin ja hegemonisen maskuliinisuuden kytkökset ovat ilmeiset.

Sankaruuden sukupuolittuminen on Dawsonin mukaan yhteydessä seikkailukertomuksen, joksi myös sotafiktio voidaan lukea, kotisidonnaisuuteen. Renessanssiajan romansseissa seikkailu- tai etsintäkertomus yhdisti sekä kodin piirin ulkopuolella tapahtuvan seikkailun että lähdön kotoa, paluun sinne ja kotona seikkailun jälkeen jatkuvan harmonisen elon. 1800-luvulla kotia ja ulkomaailmaa yhdistävät narratiivit erkaantuivat toisistaan ns. maskuliiniseksi ja feminiiniseksi romanssiksi, jotka myös suunnattiin erillisille mies- ja naisyleisöille. Maskuliinisessa romanssissa kuvataan miesten toimintaa ja toveruutta miesyhteisössä, feminiininen romanssi puolestaan käsittelee heteroseksuaalisen rakkauden kautta täydentyvää kuvitelmaa ihanteellisesta kodista. Romansseissa ongelmattomasti muodostuva kodin ja maailman suhde muuttui 1800-luvun modernisoituvassa ja laajentuvassa maailmassa ristiriitaiseksi, ja tämän ristiriidan keskiössä oli erityisesti mies. Kristillis-nationalistisessa dikotomiassa kodin piirissä toteutuva mieheys alkoi uhata julkisen maailman puolella toteutuvaa mieheyttä; perhe-elämä ja sen herättämät tunteet alettiin nähdä uhkana miehen toiminnalle julkisessa, kodin ulkopuolisessa maailmassa, jonka näyttämöinä toimivat sodat ja siirtomaat. Romanssissa kuvattu nk. *domestic manliness* rakentuukin samoille kurinalaisuuden ja moraalisen hyvyyden arvoille kuin nykyajasta käsin perinteiseksi katsottu kodin ulkopuolelle paikallistuva sankaruus. Kun kodin piirissä toteutuvan mieheyden ihanne siirtyi uuden, julkisen mieheyden ainekseksi, tarvittiin uusia seikkailusankarin mieshahmoja kuvittamaan uutta sukupuolitettua julkisen ja yksityisen identiteetin jakoa. Perinteinen sotasankarin ja sen parina toimivan patrioottisen äidin hahmot syntyivät. (Dawson 1994, 63–65, 2.)

Sotilaan hahmossa voidaan toisaalta nähdä sukupuolen rajat ylittävä kertomus konfliktista, uhasta ja voimattomuudesta näiden edessä. Dawson siteraa Carolyn Steedmania, jonka mukaan sotilaan hahmo onkin luokkaa näkyväksi tekevä hahmo, joka on eristynyt, ylempiensä ja mahdollisesti vihollisen armoilla, poissa kotoa ja kärsii puutetta juuri alisteisen asemansa vuoksi. Sotilaan ja sankarin hahmo on siis monimutkaisempi ja kontrastoituneempi kuin minä se nationalistisessa kertomuksessa kuvataan. (Dawson 1994, 21–22)

Sankaruus aktualisoituu tekstissä tietynlaisena puheena ja retoriikkana sekä toimintana. Tutkin myös muita vaihtoehtoisia kuvia sankarista, joita kohdetekstini tuottaa. Pohdin, voiko sankaruutta olla olemassa neutraalina tai abstraktina kategoriana, jolloin sankaruus ei kiinnity sukupuoleen tai henkilöhahmon ominaisuuksiin. Naisten sankaruutta pidetään usein varsinkin kansallisessa kontekstissa ongelmallisena tai epäselvänä (Kempainen ja Peltonen 2010, 14). Mitkä ovat tällaisen sankaruuden syntymisen ehdot ja mihin sankaruus kiinnittyy, jos se ei olekaan kiinteä osa henkilö-

hahmoa?

Henkilöhahmoilla on *Marsipansoldatenissa* tärkeä osa arvioitaessa mihin lajiin teos lukeutuu tai mitkä lajit ovat romaanissa läsnä. Henkilöhahmot ovat osin hyvinkin tyypillisiä sotafiktiohahmoja, toisaalta taas eivät. Teoksen hahmot esiintyvät useissa rooleissa ja ne tuntuvat ensilukemalta tutuilta, mikä vihjaa niiden olevan kirjallisia toisintoja muista teksteistä. Tämän vuoksi tyypittelen henkilöhahmot ja etsin niiden avulla tekstin kytköksiä lajiin ja toisiin teksteihin.

1.2.3 Kirjallinen ironia ja groteski sotaromaanin ironian keinona

Kohdetekstin ironiaa erittelemällä voidaan sotafiktiohahmojen sankaruudelle ja sodasta puhumisen tavoille antaa uusia sisältöjä. Sankarin uudistuminen tapahtuu ironisoinnin kautta, ja sillä on myös lajiin, tässä tapauksessa erityisesti suomalaiseen sotaromaaniin, kohdistuvia vaikutuksia. Kerronnan ironia on moninkertaista: osin se toistaa kotimaisessa sotafiktiossa jo aiemmin nähtyä ja sen kiinteäksi piirteeksi miellettyä vastakkainasettelua virallisen ja ”todellisen” sodan välillä, osin se on Linda Hutcheonin tutkimien nk. historiallisen metafiktion keskeinen kerronnan tapa (Hutcheon 1988, 124–125).

Kirjallisuudessa ironialla tarkoitetaan merkitystä, joka on toinen kuin mitä sanotun sanataittoa tulkinta antaa odottaa (Salin 2002, 31–32). Romaanin ironia on itsereflektiota, jota modernin ajan yksilöllinen ihminen tarvitsee selittääkseen ja tunnistaakseen maailman moniäänisyyttä. Tekstin tasolla tämä on tarkoittanut lukemisessa tietoisuutta tekstin konstruoitumisesta ja sen keinoista, kertojan monipuolistumista ja päähenkilön nousua kerronnan keskiöön. (Salin 2002, 32–34; Lyytikäinen 2006, 170–171.) Kuten ironiakin, myös lajien transgressio on Lyytikäisen mukaan paradoksi: ”normiksi asettuu normien rikkominen” (mts. 177).

Ironia määritellään sanakirjoissa usein tarkoitteen ja puheen ristiriidaksi. Ironian keskeinen tutkija Linda Hutcheon ei pidä ironiaa ainoastaan kirjallisena trooppina, vaan diskursiivisena strategiana, joka voi toimia sekä kielen että rakenteen tasolla (Hutcheon 1994, 10). Vaikka ironian havaitsemisen edellytyksenä pidetään älykkyyttä tai monien mahdollisten samanaikaisten merkitysten tunnistamista, jonka merkinä pidetään ymmärrystä ironian useammasta kuin vain yhdestä yleisöstä tai intentiosta, ironian olennaisin piirre on älyn sijasta tunteisiin vetoavuus, affektin tuottaminen. (mt. 47, 177; Salin 2003, 199) Ironiaa lehtiteksteissä pragmatiikan näkökulmasta tutkinut Toini Rahtu (2006, 46) määrittelee ironian kielteiseksi sanomaksi, joka ei ole ilmeinen, vaan tulkittavissa. Ironiaan sisältyvästä kielteisyydestä ja moraalipositivisuudesta on varoittanut

myös Dorothea Mücke, jota Hutcheon siteeraa (mt. 44). Hutcheon kuitenkin katsoo ironian mahdollisten myönteisten ja kielteisten viestien sisältyvän ironian käsitteeseen itsessään, ne eivät ole ulkopuolisen tulkinnan tai kritiikin tuloksia (mt. 44). Hutcheon erottelee ironian funktioita emotiivisella jatkumolla, jossa affektiivinen lataus kasvaa eri funktioiden välillä. Jatkumossa on ironian funktioilla on säilytään sekä myönteinen että kielteinen artikulointi; nämä viestit Hutcheon esittää kunkin ironian funktion vastinpareina (mt. 47). Ironian tuottamasta affektista löytynee myös selitys *Marsipan-soldatenin* ristiriitaiselle vastaanotolle. Ironialla on aina referentti tai kohde.

Ironia näkyy kohdetekstissäni useilla tavoilla. Ironian keinoja ovat mm. väite-negaatio (toteaminen/kiistäminen), itsestään tietoinen kerronta ja liioittelu tai groteski, kahden toisilleen vastakkaisen tai täysin vieraan asian yhteenliittäminen (Salin 2002, 39–68). Tutkin, millä tekstin tasoilla ironia näkyy ja mihin se kohdistuu. Erittelen myös, miten groteskilla kuvauksella otetaan moraalinen kanta sotaan. Ironiaa voi etsiä kerronnan verbaaliselta, rakenteelliselta ja temaattiselta tasolta (Salin 2002, 12)⁹. Ironian ideologiset ulottuvuudet liittävät tekstin postmodernistiseen kirjallisuuteen, ja sivuan myös, miten ja missä kerronnan kohdissa teksti voidaan nähdä postmodernistisena, missä taas ei. Vaikka Hutcheonin mukaan tekstin ironia asettuu samanaikaisesti usean eri ideologian käyttöön ja on siten käsitteenä eettisesti neutraali, romaani yksittäisenä teoksena ei silti ole kommunikatiivisessa mielessä täysin eettisestä tai moraalisesta positiosta tyhjä, vaan saattaa olla hyvinkin kantaaottava (Hutcheon 1988, 178-179; Salin 2002, 38; ks. myös Pettersson 2006, 161). Kantaaottavuus syntyy siitä, mitä ideologioita tekstiin kirjoitetaan ja miten niihin suhtaudutaan. Suhtautumista voi etsiä henkilöihahmoista ja kertojasta sekä sisäistekijästä. Ironia ja groteski ovat siis verhottuja tapoja käsitellä ja keskusteluttaa ideologioita, tässä tapauksessa mm. sodanaikaisen julkisen ja yksityisen puheen sisältämiä ideologioita sekä mennyttä ja nykyistä suomalaista sodasta kertomisen ja puhumisen tapaa. Teen tutkimuksessani synteessin teoksen käsittelemistä ja kommentoimista ideologioista. Kun kirjan sotakuvaus näyttäytyy ironisena, groteskina ja näennäisen ei-analyttisena, se myös selvästi erottautuu aiemmasta sotafiktiosta.

Ironia liittyy myös sotafiktioiden pyrkimykseen jäsentää sodan kaoottista puolta, mikä usein tapahtuu groteskin keinoin. Irma Perttulan (2010, 17) mukaan groteski kirjallisuuden käsitteenä koostuu normin rikkomisesta ja inkongruentista yhdistelystä. Normin rikkomuksena groteski käsittelee viettien ja ruumiintoimintojen (mm. seksin ja ruoan) sääntelyä ja niihin liittyvää koettua häpeää (mt. 55). Inkongruentti yhdistely voi olla mm. inhimillisen ja eläimellisen yhdistämistä, inhimillisen ja esineellisen

⁹ Salin mainitsee myös Dorothea Mücken tilanneironian (situational irony) yhtenä ironian tasona.

yhdistämistä, muodonmuutos tai esitystasojen inkongruenssia, esim. traagisen ja koomisen yhdistelyä tai diskurssin ja tarinan yhteensopimattomuutta (mt. 64, 68, 78–86).

Näen groteskin yhtenä ironisen sotakuvauksen tunnusomaisimmista piirteistä. Niemen (1988, 150–151) mukaan groteski liittyy kotimaisessa sotafiktiossa erityisesti modernistisiin jatkosotakuvauxsiin. Se on voimallisimmillaan kontrastina, jyrkkänä rinnastuksena; jatkosodan kohdalla rinnastus on syntynyt juuri koetun sodan sekä puhutun ja julkaistun virallisen eetoksen mukaisen sodan ristiriidasta, jonka esimerkkinä Niemi käyttää Veijo Meren *Sujuja* (mt. 154). Groteskin jyrkkä rinnastus on tavallaan kiinteästi läsnä sodassa samanaikaisena yksityisenä ja kollektiivisena kokemuksena, jotka harvoin kohtaavat tai lankeavat yhteen. Useissa suomalaisissa sotaklassikoissa korostuu yksittäisen kansalais- tai siviilisolilaan neuvokkuus ja pienryhmän arkisesti jäsentynyt toiminta, mikä asettuu usein myös ristiriitaan säännellyn armeijakäytöksen ja suuren kansakuntanarratiivin kanssa. Voidaan ajatella, että ironia ja groteski sen yhtenä esittämisen tapana ovat keskeisiä ellei jopa keskeisimpiä suomalaisen sotafiktio esittämistapoja, joiden ohi myös on katsottu julkisen eetoksen isänmaallis-uskonnollista kansakuntanarratiivia ensisijaistaen.

Hutcheonin mukaan ironia on tyypillinen postmodernistisen romaanin ja historiografisen metafiktio ilmaisun tapa, koska se on ainoa keino sekä paikantaa teksti kaanoniin että kapinoida kaanonia vastaan (Hutcheon 1988, 130). Vakavaksi aiottu ironinen parodia on tavallaan ainoa mahdollinen tapa kirjoittaa metafiktio: vain tällöin voidaan olematta naiivi tunnustaa sekä historiallisten tapahtumien faktuaalisuus – siltä osin kuin se on mahdollista todeta ja todentaa – että historian ja kirjallisuuden tekstuaalinen luonne, niiden nojautuminen kertomuksiin (mt. 124).

Käsitteistä sankari ja ironia kytkeytyvät yhteen tunteiden kautta. Ilona Kemppainen ja Ulla-Maija Peltonen korostavat sankaruuteen liittyvää emotionaalista investointia, yhteisön jäsenten halua kokea sankarin hahmon ja artikuloitun sankaruuden kautta kollektiivisia tunteita. Kollektiiviset tunneilmaukset esitetään rituaaleina ja tunneilmaus on niissä sujuvasti läsnä poliittisen ja nationalistisen sisällön rinnalla. (Kemppainen & Peltonen 2010, 14–15).¹⁰ Jos ironiaan sisältyy Hutcheonin mukaan aina affekti, tunnekokemus, voidaan olettaa, että sankaruutta ironisesti esitettäessä ollaan moninkertaisesti intensiivisen tunnekokemuksen äärellä: innostumme sankarista, nauramme sille, suremme sen vajavaisuuksia, iloitemme ja olemme ylpeitä

10 Ilona Kemppainen ja Ulla-Maija Peltonen käyttävät historioitsija Geoffrey Cubittin ajatusta sankaruudesta emotionaalisenä investointina. He nostavat myös esiin Joanna Bourken kontrastoiman ajatuksen nationalismista viileän rationaalisenä toimintana ja George L. Mossen ajatukset kansallisen ideologian ja rituaalikuvaston yhteenliittymisestä. Tämä on ollut tyypillistä varsinkin nationalismin varhaisvaiheille.

sen saavutuksista ja koemme ironian mahdollistamana kaikkia näitä tunteita yhtä aikaa. Kun ajatellaan sankarin olevan viime kädessä yhteisön palveluksessa, tunnekokemus suuntautuu viime kädessä meihin yhteisönä. Ironia siis mahdollistaa yhteisöllisten käsitysten samanaikaisen rikkomisen ja vahvistamisen. *Marsipansoldatenia* lukiessa rikomme ja vahvistamme käsityksiämme suomalaisen nykyhistorian yhdestä käännekohdasta, toisesta maailmansodasta sekä käymme tekijän mahdollistamana keskustelua siitä, miten sodasta nopeana yhteiskuntamullistuksena on aiemmin kerrottu ja voi nyt kertoa.

1.3. *Marsipansoldaten* lehdistössä

Marsipansoldaten ilmestyi syyskuussa 2001 kustannusosakeyhtiö Söderströmin kustantamana. Teoksen suomensi Ulla-Lena Lundbergin aikaisempaakin tuotantoa kääntänyt Leena Vallisaari, ja suomennos ilmestyi lokakuussa 2001 kustannusosakeyhtiö Gummeruksen kustantamana. Teos sai kaksijakoisen vastaanoton päivälehtien arvioissa¹¹: sen kaunokirjalliset ansiot tunnustettiin ja tunnustettiin, mutta paljon palstatilaa sai myös pöyristys siitä, kuinka Lundberg suhtautuu liian suurpiirteisesti sotahistoriallisiin faktoihin ja sodan tapahtumien kronologiaan sekä seutukuvaukseen liittyviin attributteihin, esim. saariston linnustoon tai Vienan väestöön. Varsin kiinnostavana tekstien yhdistelmänä esittäytyy mm. Pertti Lassilan Helsingin Sanomiin kirjoittama varovaisen myönteinen kritiikki sekä sen parina julkaistu Vesa Karosen kainaloteksti, jossa puututaan sodan kronologian epätarkkuuksiin, joita Karonen pitää ”todella isoina asioina”. Lassilan ja Karosen sanoin:

Juhannuksen alla pimeys tuskin laskeutuu Ahvenanmaalla enempää kuin muuallakaan Suomessa eivätkä tähdet syty; Kouvola ei ollut kirjan kuvaamana aikana kaupunki; rakastavaiset Frej ja Marja tarttuvat toisiinsa: "kahdeksan käsi-vartta ja säärtä kietoutuu toisiinsa"; naarashaahkat eivät keväisin "huhuile" poikasiaan, vaan keväiseen saaristoon kuuluva huhuileva ääni on koiraiden soidinta.

Sotahistoriassa ja sotilasasioissa Lundberg on suurpiirteisesti jättänyt läksyjään lukematta. Pikkuseikkojahan nämä suuressa kokonaisuudessa ovat, mutta ei kauneus kauneuspilkkujen paljoudesta lisäännny. Tekijä vastaa teoksestaan, mutta ennen julkaisemista olisi editori voinut olla valppaampi. (Lassila, 14.11.2001)

Ihmeteltävää kertyy aika paljon. Osa asioista on pieniä, osa todella isoja. Romanin kertojan sotilaallinen tilannekatsaus kesältä 1944 hätkähdyttää, kun "elokuussa kesä alkaa kallistua syksyksi, Viipuri on luovutettu, rintama rakoilee joka puolella ja taimpienkin asemien pitämisessä on vaikeuksia".

Viipuri menetettiin jo 20. kesäkuuta 1944. Elokuussa Suomen armeijan

11 Olen koennut muutaman viitatuista lehtiartikkelista työn liitteiksi. Ks. liitteet I-V.

rintama ei rakoillut. Karjalan kannaksella ja Aunuksessa hyökänneet vahvat neuvostojoukot oli heinäkuun puolivälin tienoissa lyöty taistelukyvyttömiksi. Mainittavia vaikeuksia "taimpienkin asemien pitämisessä" ei ollut.

Päinvastoin elokuun alussa Ilomantsissa suomalaiset löivät perinpohjin kaksi puna-armeijan divisioonaa ja työnsivät etulinjansa idemmäksi.

Lundberg kertoo asioita, jotka eivät pidä paikkaansa. (Karonen, 14.11.2001)

Lassilan ja Karosen mainitsemat puutteet piirtävät esiin kotimaisen sotafiktion tiukkaa todellisuusehtoa. Karonen puuttuu sotahistoriallisiin faktoihin ja katsoo tärkeäksi myös oikoa niitä, Lassila puolestaan muuten autenttisuutta rikkoviin kömmähdyksiin. Myös muissa arvosteluissa polemisoidaan, mikä on totta. Sekä historiallinen romaani että sotafiktio näyttäytyvät arvosteluissa toden johdonmukaisina jatkeina, jolloin niiden horjuvaa autenttisuutta voi kritisoida. Fiktion ja toden suhteessa ei ole tässä katsantokannassa mitään harmaata aluetta, ne ovat erityisesti tapahtumakulultaan ja toden merkeiltään yhtä.

Enin osa arvosteluista ilmestyi marraskuussa 2001, todennäköisesti suomenoksen lokakuun julkaisuajankohdan vuoksi. *Aamulehdessä* kirjoittanut Matti Mäkelä syytti mässäilyn yksityiskohtaisesta kuvaamisesta, *Hufvudstadbladetissa* kirjaa heti tuoreeltaan arvioinut Tuva Korsström kehui äänen antamisesta suomenruotsalaiselle sotilaille, kun taas teokseen liittyvää keskustelua myöhemmin *Hufvudstadsbladetissa* uutisoanut Sylvia Bjön nosti otsikkoon historiallisiin faktoihin liittyvät tekniset virheet (Mäkelä 11.11.2001, Korsström 16.9.2001, Bjön 15.11.2001; ks. liitteet). *Vasabladetin* kritiikin kirjoittanut Anita Svensson, jonka arvio ilmestyi heti alkuteoksen ilmestymisen jälkeen, kehui erityisesti teoksen kotirintamakuvausta (Svensson 16.9.2001). Joulukuussa ilmestyneissä arvioissa ja kommentteissa otettiin arvioinnin lisäksi myös kantaa velloneeseen keskusteluun tai sen puutteeseen.

Puheet voi tulkita osoituksena siitä, kuka voi ja saa Suomessa kirjoittaa sodistamme romaanin ja millä tavoin. Aivan kuin taustalla olisi ajatus, että ruotsinkielisellä naisella ei ole mitään tekemistä kansallisen historiamme sotakentillä. Eihän niin nuori kirjailija ja vieläpä nainen edes ollut rintamalla.

Toisaalta puheet liittyvät myös niihin odotuksiin, joita sotaromaanille asetetaan lajityypin perusteella. Sotaromaanin pitää sisältää oikeaa faktatietoa, asenteen pitää olla suomenkielisesti kansallismielinen ja sotaan pitää suhtautua kunnioittavasti ja oikeita sodankävijöitä sankarillistaen. Toisin sanoen sotaromaanin pitää olla kuin historiallinen dokumentti, realistisesti kirjoitettu ja asenteeltaan oikea.

Sellainen Lundbergin teos ei ole. Voisi sanoa onneksi ei, sillä niitähän on Suomessa kirjoitettu jo runsaasti. (Kurikka, 5.12.2001)

[...] Det är ju också signifikativt att ingen av romanens kritiker tycks ha något att anföra mot själva gestaltningen. Man har helt och hållet hängt upp sig på faktafelen. Det skulle man inte gjort om inte Marsipansoldaten handlat om

just krigen. Och om inte romanen hade varit skriven av en kvinna, född efter kriget.

Kritiken av Marsipansoldaten blir riktig intressant när man försöker sätta in den i ett större sammanhang. Varför är det så viktigt att varje minsta detalj är korrekt i en skönlitterär skildring av Finlands krig 1939-1945?

Svar: därför att Finlands krig är så viktiga på vår självbild. (Sund, 18.12.2001)

Erityisesti Lars Sundin *Ny Tidissä* kolumnina julkaistu teksti sivusi lehtitekstiksi monipuolisesti sotafiktio, suomenruotsalaisuuden ja naiskirjailijuuden helposti kiistanalaiseksi joutuvaa yhdistelmää. Sund polemisoi jähmettynyttä kansallista käsitystä Suomesta toisessa maailmansodassa ja huomioi tarkasti oman sotakertomuksemme olevan edelleen hyvin vetovoimainen ja suggestiivinen kaikessa traagisuudessaan: pieni maa maailmanpolitiikan pelinappulana. Sundin tekstin terävin kärki kohdistuu siihen, mikä useimmissa kritiikeissä unohdettiin: mistä kollektiivinen historiakäsityksemme muodostuu ja miten voimme historiaamme käsitellä esim. fiktion avulla. Tähän harva kriitikko tai yleisönohastokirjoittaja puuttui. Kuvaan sopii myös se, että Sundin kommentti tuli mediakeskustelun marginaalista, suomenruotsalaisesta vasemmistokulttuurilehdestä.

Lundbergin kerrontaa on aiemmin pidetty tarkkana ja etnografisena kerrontana, jossa ulkomaailman yksityiskohdat ovat ajankuvaan nähden oikein ja joilla on ollut myös keskeinen osa kerronnassa (Gustafsson 2007, 28). Tässä mielessä *Marsipansoldatenin* sotahistoriallisiin yksityiskohtiin pureutuva vastaanotto on varmasti ollut särö tai ainakin poikkeus Lundbergin tuotannon muuten eheästi konstruoidussa historiallisessa maailmassa. Lundbergin kirjailijuutta omaelämäkerrallisen genren kautta tutkinut Ulrika Gustafsson on väitöskirjassaan sivunnut Lundbergin vastaanottoa ja kirjailijakuvaa kotimaisissa päivälehdissä. Hänen mukaansa Lundbergin tuotannon keskeiseksi teemaksi nousee lehtikritiikeissä ja kirjailijahaastatteluissa lähes hämmästyttävän yksimielisesti yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde. Lundbergin tuotannosta välittyvää kirjailijuutta on tyypitelty myös paluuna suulliseen kerrontaan ja eurooppalaiseen romaaniin, jossa kerronnan näkökulma on yhteiskunnallinen ja historiallinen, tavallaan modernistista yksilökeskeistä kerrontaa vastustava. Tosin Gustafssonin mainitsema Lundbergin aiemman tuotannon vastaanoton yksimielisyys on ollut yksinomaan suomenruotsalaisen vastaanoton ominaisuus; Gustafsson myös oudoksuu suomenruotsalaisen kulttuurikeskustelun yksioikoisuutta, jossa vuorovaikutus on oikeastaan olematonta. Gustafssonin tapauksessa yksimielinen kirjailija- ja tuotantokäsitys on ollut lähtökohta hänen omalle tutkimukselleen, jossa lundbergilainen kerronta todetaankin vastaanoton luomaa yksimielistä kuvaa paljon monisyisemmäksi. (mt. 27–30.)

Yksityiskohtiin pureutuva kritiikki oli ajoittain yliampuvaa, mutta myös kahdella tapaa osuvaa: Lundbergin aiempi tuotanto ja kirjailijakuva ikään kuin antoi luvan odottaa historiallisesti eksaktia kuvausta, jota on myös pidetty suomalaisen sotaromaanin keskeisenä vaatimuksena ja sotakirjallisuusgenren ehkä tärkeimpänä ehtona. *Marsipansoldatenin* vastaanotossa puitiin liikaa itse narratiivin kannalta suhteellisen epäolennaisia, mutta sotaromaanin genreen tyypittymiseen sidonnaisia asioita, mikä ei edistänyt valistunutta keskustelua sotakirjallisuuden funktioista tai poetiikasta, esittämisen tapojen tarkastelusta. Lehtikeskustelun perusteella kotimainen sotafiktio oli edelleen 2000-luvun alussa 1900-lukulainen ahtaahko genre.

Päivälehtien kirjallisuuskeskustelu oli onttua myös suomeksi. *Marsipansoldatenin* julkaisun jälkeen *Helsingin Sanomat* jatkoi aika ajoin pinnalliseksi jäänyttä sotakirjallisuuskeskustelua vielä seuraavina vuosina. Anna-Stina Nykänen eritteli ja kertasi suomalaisen sotakirjallisuuden todellisuusehtoja sivuten myös *Marsipansoldatenia* joulukuussa 2002 mm. seuraavasti:

Totuutta sodasta on Suomessa etsitty kaunokirjallisuudesta, ja yksi teos on ylitse muiden: Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*. *Tuntematon* vastaa kansan kuvaa sodasta, vaikka se onkin fiktiota eikä faktaa. Joidenkin tutkijoiden mukaan teos jopa katki alleen historiaa, muokkasi kuvaa todellisuudesta, jos ei nyt ihan vääristellyt.

Suomessa lukijat vaativat, että sotaa pitää kuvata todenmukaisesti. Ei saa ihannoita eikä tehdä propagandaa. Sodasta ovat pitkään saaneet kirjoittaa vain sodan itse kokeneet. Kansa taisteli, miehet kertovat -lehden kirjoittajista tarkistettiin, olivatko he olleet sodassa. [...]

Nuoremmat kirjailijat ovat totuusvaatimuksen täyttääkseen joutuneet perustamaan teoksensa dokumenttilähteisiin, kuten haastatteluihin tai kirjeisiin. Tyypillistä on, että Ulla-Leena Lundbergin kehuttua romaania *Marsipaanisotilas* arvosteltiin kovimmin siitä, että historiallisissa faktoissa oli virheitä.

Tarkkaavaiset lukijat tietävät, ettei edes kirjoittajan oma kokemus takaa todenmukaisuutta. Talvi- ja jatkosodan tunnelmat voivat mennä sekaisin tai talvisotakuvauksessa käytetään vääränlaista kieltä.

Osa sotakirjojen lukemisen nautintoa onkin ehkä väittely kirjailijan kanssa siitä, mikä oli totuus. (Nykänen, 1.12.2001)

Nykänen nostaa esiin pohdinnan siitä, miten miellämme totuuden fiktion kautta ja erityisesti sen, että fiktion lukeminen tuottaa viime kädessä lukijalleen mielihyvää. Fiktiolla on siis tehtävänsä historiallisen tai muistellun ”totuuden” muotoilussa tunnekokemukseksi.

Vesa Karonen puolestaan palasi realismiin ehtoon sotafiktiossa marraskuussa 2003. Hän väittää realismista poikkeavien sotaromaanien olevan propagandaa, mikä voitaneen määritellä nimettyjen ideologisten tavoitteiden ajamiseksi. Tosin Karonenkaan ei erittele, mitä tällaiset propagandistiset tavoitteet ovat ja mitä vastaan tai minkä puolesta ne puhuvat. Hämmäntävänä voidaan myös pitää ajatusta siitä, että

todellisuus tai reaalielämä olisi täysin ideologioista vapaata aluetta.

Tämän vuosituhannen alun sotaromaanien yleislinja tuntuu olevan yksi-viivaisesti sodan todellisuuteen pitäytyvä realismi. Todenmukaisuus rajoittaa, mutta toisaalta se torjuu propagandan. Väärällä tiedolla, jonka mukaan suomalaiset olisivat pommitaneet Leningradia, on yhä propagandistinen sisältö.

Ulla-Lena Lundbergin romaanissa Marsipaanisotilas (2001) kerrotaan, että Saksan miehittäessä Tanskan ja Norjan talvisodan jälkeen 1940 "kaikki ovat innosta sekaisin". Olisi kiinnostavaa tietää, pitääkö tuollainen outo tieto todella paikkansa. Suomestahan lähti vapaaehtoisia lääkintäjoukkoja Norjaa auttamaan ja Mannerheim saattoi heidät matkaan henkilökohtaisesti. (Karonen, HS 9.11.2003)

Kytkös Lundbergiin on vihjaileva. Karosen yksipuolinen ja löyhä käsitys sotafiktiosta ei ehkä muuten ansaitsisi mainintaa, mutta kyseessä on Suomen suurin päivälehti, jonka kulttuurisivuja voi pitää pienen maan näkyvimpänä suurelle yleisölle suunnattuna keskustelufoorumina, jolta voi valta-asemansa vuoksi odottaa ammattimaisuutta ja tradition tuntemusta. Päivälehtikirjoittelu heijastaa ylipäänsä ajan tunteja ja siksi pidän näitä katkelmia paljon kertovina esimerkkeinä tavanomaisesta ja ahtaasta sotakirjallisuuskäsityksestä.

Karosen ajatusten taustalla voidaan ajatella olevan ns. luonnollistettu käsitys kansallisesta kertomuksesta. Tähän viittaa juuri käsitteiden nimeämättä jättäminen ja hegemoninen asennoituminen vallitsevaan kansalliseen kertomukseen, jonka Karonen olettaa myös lukijan tuntevan.

2 SUOMALAISEN SOTAROMAANIN GENRE JA TRADITIO

2.1. Kotimaisen sotafiktion aiheet ja ehdot – dokumentaarisuuden vaatimus

Suomalaisena sotaromaanina *Marsipansoldaten* on monessa mielessä poikkeava ja uraauurtava. Se on suomenruotsalainen naisen kirjoittama sotakuvaus, joka on julkaistu 2000-luvulla. Siinä luodaan kokonaiskuvaa sodasta perheen kautta: tarinan lähtökohtana on siis sota perheenjäsenten yksityisinä kokemuksina ja yksittäisten ihmisten kiinnittyminen dramaattisen historiallisen yhteiskuntamurroksen aikaan. Juhani Niemi on tiivistänyt suomalaisen sotakirjallisuuden taustat ja historian teokseensa *Viime sotien kirjat* (1988). Käytän Niemen kartoitusta lähtökohtana luonnehtiessani suomalaisen sotakirjallisuuden traditiota, jota leimaa vahva autenttisuuden ja dokumentaarisuuden ehto.

Niemen mukaan sotaa käsittelevää kaunokirjallisuutta on usein pidetty enemmän ajanviete- kuin korkeakirjallisuutena. Kuitenkin siitä on erotettavissa korkeakirjallisuudelle tyypillisiä ohjelmallisia malleja, jonka esimerkkinä Niemi (1988, 14–15) mainitsee realistisen ja modernistisen sotakuvauksen vastakkainasettelun. Sota on aiheena altis metaforisuudelle ja kun ajallinen etäisyys sotaan kasvaa, sen vertauskuvallisuus ja tekstuaalisuus korostuu. (Niemi 1988, 16).

Sotakirjallisuudella on erilaisia tavoitteita. Klassinen sotaepiikka mytologisoi sodan kollektiivisen muistin ainekseksi ja kuvaa sodan uljuutta ja jaloja, aatteellisesti vahvoja sankareita (vrt. Kemppainen 2006, 183). Nykyaikaisella, so. modernina aikana 1900-luvulla kirjoitetulla, sotakirjallisuudella on pasifistinen sanoma, "ei koskaan enää sotaa". Tämän Niemi katsoo syntyneen sellaisten kansainvälisesti genreä määrittävien teosten julkaisun aikaan vuonna 1929, jolloin julkaistiin mm. Erich Maria Remarquen *Länsirintamalta ei mitään uutta* ja Ernest Hemingwayn *Jäähyväiset aseille*, jotka molemmat kuvaavat ensimmäistä maailmansotaa. Tuolloin uuden suursodan uhka oli jo käsillä, ja se vaikutti myös suomalaisten kirjailijoiden tuotantoon. Toinen sotakirjallisuuden tavoite on kertoa selviytymis- tai henkiinjäämistarina, mikä on kotimaisessa sotakirjallisuudessa Niemen mukaan tyypillistä juuri jatkosodasta kertoville teoksille. (Niemi 1988, 28, 216)

Sodan kuvaamiselle ei Niemen mukaan ole olemassa yhtä estetiikkaa tai vakiintunutta ilmaisun tapaa. Tässä mielessä se ei poikkea muusta fiktiosta. Niemi (1988,14) kuitenkin mainitsee, että sodan nk. ominaisluonne määrittää siitä kirjoittamista. Tulkitsem, että hän tarkoittaa tässä yhteydessä sotaa sekä toimintana, jossa

keskeistä on taistelu, kuolema ja yhteisön tuhoutumisen uhka, että kronologisena tarinana, jossa on tärkeää, millaiseksi kokonaisnarratiivi voittoineen ja häviöineen kustakin sodasta muodostuu ja kenen näkökulmasta sota kerrotaan. Suomalaisessa toisen maailmansodan kuvausten tutkimisessa tämä merkitsee huomattavaa eroa talvisota- ja jatkosotakuvausten välillä. Talvisotakuvauksesta tutkitaan sitä, mikä on sotatilanteelle tyypillistä ja yleistä sodan lyhyen keston ja erityisen henkisyyden tai tunnelman, ns. talvisodan pyhyiden tai talvisodan hengen (ks. esim. Mälkki 2008, 11–12) vuoksi. Jatkosodan kuvauksista puolestaan tarkastellaan poikkeuksia puuduttavan asemasodan tapahtumattomuuden normista (vrt. toimintakeskeiset kaukopartio-kertomukset ja jatkosodan lopun nopeat ja dramaattiset käänneet Kannaksella ja Lapissa) ja tekstin konstruointia. Sotakirjallisuudella on myös institutionaalisia piirteitä: se on osa kaanonin (esim. koululukemistoissa) ja siitä kirjoittavat kirjailijat ovat usein erikoistuneita sotaan aihepiirinä. (Niemi 1988, 16.)

Niemen kuvaus suomalaisesta sotakirjallisuudesta on osittain vanhentunut, ei ainoastaan julkaisuajankohtansa vuoksi, vaan myös siksi, että siinä käsitellään vastaanottoa melko pinnallisesti. Niemi (mt. 213) ennakoii sotakirjallisuuden vähittäistä hiipumista yleisön ja kirjailijoiden puutteessa, mikä toistaiseksi ei ole pitänyt paikkaansa. Sotaromaaneja on 1990- ja 2000-luvuilla luettu yhä moninaisemmin ja sotakirjojen lukijakunta on myös monipuolistunut. Sotakuvausten ainekseksi hyväksytään myös kotirintama- ja lapsuuskokemukset aikaisemmin monopoliasemassa olleiden taistelurintamakokemusten ja etulinjan kuvausten lisäksi, minkä voi tulkita siirtymäksi laajempaan sodan kuvaan ja aiheen uudeksi lähestymistavaksi.

Kotirintamakuvaukset olivat harvinaisia sodan aikana ja heti sen jälkeen tai niitä ei sensuuriin vedoten julkaistu (Pilke 2009, 154). Siviilielämän kuvauksia ilmestyi vähitellen ja niiden voidaan sanoa yleistyneen vasta 1990-luvulla.¹² Martti Merenmaan *Siivet kantavat* (1940) ja Helmiriitta Setälän *Juhanalan työtyttö* (1944) ovat kotirintamakuvausina poikkeuksia sotavuosina julkaistujen fiktioiden joukossa. Tyttökirjojen kotirintamakuvaus saattaa olla muitakin¹³. Tunnetuista siviili-

12 Esimerkiksi HY:n kirjaston Helka-tietokannasta hakusanalla "kotirintama" löytyy 99 teosta, joista yksi on sota-aikana julkaistuksi fiktioksi luokitettu teos, Martti Merenmaan romaani *Siivet kantavat* (1940). Samasta hausta sodan lähikuvaksi voidaan katsoa myös K.A. Pohjakallion *Aittamäen kotirintama* (1955). Enin osa suomenkielisistä kotirintamaa käsittelevistä muistelmista ja fiktioista näyttää olevan julkaistu 1990- ja 2000-luvuilla. Pääkaupunkiseudun kirjastojen Helmet-tietokannasta löytyy 101 suomenkielistä kotirintaman sotafiktiota, joista 79 on julkaistu vuonna 1990 tai sen jälkeen. Helmet-tietokannan "kotirintama"-hakusanalla löytyvistä sotafiktoista vanhin on Armas J. Pullan Ryhmy ja Romppainen -kirjoihin kuuluva sotilasparodia "*Jees, Nurmijärven mämmiä!*" *sanoi väpeli Ryhmy: jutelma kotirintamalta* (1943). Kotimaisia ruotsinkielisiä kotirintamaromaaneja löytyy 7, enin osa 1980-luvulta. Kotimaisten kotirintamafiktioiden ja -muistelmien joukon hahmottamista vaikeuttaa asiansanojen niukkuus tietueissa, esim. juuri tyttö- ja poikakirjojen kohdalla teosten aihepiirejä ei välttämättä ole asiansanoitettu, mikä hidastaa niiden löytämistä. Kirjastohauissa näkyvät sotamuistelmien ja kirjeenvaihtokokoelmien buumi 2000-luvulla. Haut on tehty 30.9.2011.

13 Kiitän prof. Päivi Lappalaista Setälä- ja tyttökirjavihjeestä.

kuvauksista sodan lähikuviksi katsottavista (*Siivet kantavat* ja *Juhanalan työtyttö* poislukien) vanhimmat ilmestyivät yli kymmenen vuotta sodan päättymisen jälkeen. Paavo Rintalan *Pojat* ilmestyi vuonna 1958 ja Maria Jotunin (1880–1943) viimeinen romaani *Evakuoidut* julkaistiin vasta vuonna 1966 (Lehto & Rantanen 2008). Kotirintamakuvauksilla on saattanut olla viime aikoihin asti myös kaksinkertainen ajanvietteen stigma: yhtäältä siksi, että ne on mielletty naisten massaviihdeksi¹⁴ ja toisaalta siksi, että sotakirjoilla on ollut pitkään pejoratiivinen viihdeleima (Pilke 2009, 18-19, 26; myös Niemi). Sodan siviilikuvauksia on siis julkaistu säännöllisemmin vasta 1970-luvulta alkaen ja suurimman osan julkaisu ajoittuu 1990- ja 2000-luvuille (vrt. Lehto & Rantanen 2008).

Heti sodan aikana ja välittömästi sodan jälkeen julkaistujen kotirintama-kuvausten niukkuudelle voi olla myös muu syy. Syksyn 1944 välirauhansopimusta seurasi vuoteen 1946 kestänyt kirjakielto, joka siirsi enimmäns osan sota-aiheisista kirjoista pois julkisista kirjastoista. Tämä johti jonkinlaiseen itsesensuuriin kustantamoissa ja vaikutti välillisesti myös talvisota- ja jatkosotakirjallisuuden jakautumiseen: jatkosodan dramaattisia päätösvaiheita ei ehditty kirjoittaa ja julkaista, kun kielto oli jo voimassa. (Pilke 2009, 296) Jatkosotakuvauksia jouduttiin siis pakostakin kypsyttämään. Vuosien 1944–1946 kirjasensuuria tutkineen Kai Ekholmin mukaan kirjapoistojen vaikutus oli käytännössä vähäinen ja epätasainen. Vaikutus kohdistui uusiin julkaisuihin. Kirjastoista poistettuja, tai tarkkaan ottaen varastoituja kirjoja, oli hyvin saatavilla kaupoissa ja kodeissa, mutta sota aiheena lähes katosi julkaistujen kirjojen joukosta muutamaksi vuodeksi 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa. (Ekholm 2000, 126–136, 166–169.)

Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on myös se, että niin sodan jälkeen kuin sodan aikana parodinen huumori ja rennot aiheet, mm. jermukuvaukset, jäivät usein sensuurin seulaan tai ne julkaistiin jonkinasteisen siistimisen jälkeen. Helena Pilkkeen mukaan (2009, 184, 229, 247–248, 276) huumori oli kaikkein vaikein käsiteltävä sensuuriviranomaisille. Ekholm (2000, 129, 132) mainitsee populaarin matalaviihteen olleen myös valvontakomission silmätikkuna. Jos sensuuri vaikutti suoraan sota-aiheisten kirjojen julkaisuun ja saatavuuteen, se on saattanut myös välillisesti vaikuttaa sota-aiheen niukkaan käsittelyyn parodian keinoin. Jos huumoria on pidetty useasta syystä (mm. poliittisista, uskonnollisista, siveellisistä tai kirjallisista syistä; ks. Pilke 2009, 229 ja Ekholm 2000, 132) arveluttavana, on ymmärrettävää, että

14 Yksi myyntiluvuin mitattuna menestyksekkäimmistä kotirintamaa kuvaavista kirjailijoista on Laila Hirvisaari (ent. Hietamies). Hänen siviilien elämää Lappeenrannassa 1930- ja 1940-luvuilla kuvaavan seitsenosaisen *Lehmusten kaupunki* -sarjan ensimmäiset osat ilmestyivät vuosina 1972–1976 ja jälkimmäiset osat vuosina 2001–2004. <http://www.lailahirvisaari.net/>, luettu 30.9.2011. Siviilien elämää sodassa kuvataan myös Jörn Donnerin Andersin sukua kuvaavan romaanisarjan alun osissa, joista ensimmäinen osa *Nu måste du* ilmestyi vuonna 1974.

harva kirjailija on valinnut sitä pääsääntöiseksi esitystavakseen. Parodisen kerronnan elinvoimasta kertoo kuitenkin se, että sitä selvästi on monessakin kotimaisen sotakirjallisuuden klassikossa. *Marsipansoldatenin* kritiikeissä on kaikuja "virallisen" linjan normittavasta asenteesta, jonka mukaan huumori ja ironia ei ole sovelias tapa kuvata sotaa.

Sodasta kirjoitetaan nyt useammasta näkökulmasta ja siitä kirjoittavat ymmärrettävästi myös muut kuin sodassa taistelutilanteessa olleet ihmiset (Nykänen 1.12.2002). Perinteisimmiksi tyypittyvien kotimaisen sotakirjallisuuden aiheiden, talvisodan kovuuden ja henkevyuden sekä jatkosodan kaukopartioiden ja asemasodan, rinnalle ovat nousseet sotalapsi- ja lottakokemukset. Toinen maailmansota on ollut myös jokseenkin yleinen aihe kotimaisten elokuvaohjaajien teoksissa 1990- ja 2000-luvuilla¹⁵. Toista maailmansotaa käsittelevälle tiedolle sekä fiktiolle on siis edelleen kiinnostunutta yleisöä ja molempia kulutetaan myös viihteenä.

Sotaa on muisteltu ja tutkittu uudella tavalla myös historiatieteissä. Nk. uusi sotahistoria on nostanut esiin aiemmin vaiettuja asioita, kun historiantutkimus itsessään on muuttunut yksinäisestä moniääniseksi ja osin yksilökeskeisemmäksi yhden kansakuntakertomuksen tuottamisen sijaan. Uudella sotahistorialla on yhteytensä myös kirjallisuudentutkimukseen ja sen tutkimusmetodeihin, kun sotaa lähestytään myyttiä purkaen. Olennaista ei ole ainoastaan se, mitä tapahtui, vaan myös se, kuinka tapahtunut kuviteltiin (Bourke 2006, 32). Toisen maailmansodan kuvauksessa Suomessa marginaalista ovat sallituiksi aiheiksi nousseet mm. lapset ja nuoret sodassa (Siltala 2006, 53), suomalaisten ja saksalaisten sotilaiden lapset toisen maailmansodan aikana¹⁶, sota-kokemuksen muistelu ja trauman purku¹⁷, suomalaisten keskitysleirit Itä-Karjalassa¹⁸ sekä saksalaisten sotilaiden mukana Suomesta lähteneet naiset¹⁹. Historiantutkimuksessa

15 1990- ja 2000-luvuilla valmistui useita kotimaisia elokuvia, jotka käsittelevät toista maailmansotaa Suomessa. Näitä ovat mm. Åke Lindmanin *Framom främsta linjen* (2004), Klaus Härön sotalapsista kertova *Äideistä parhain* (2005), Ilkka Vanteen lotista kertova *Lupa* (2005), Olli Saarelan *Rukajärven tie* (1999), Åke Lindmanin ja Sakari Kirjavaisen *Tali-Ihantala 1944* (2007) sekä Virpi Suutarin dokumenttielokuva *Auf Wiedersehen, Finland* (2010).

16 Kansallisarkiston hanke ”Ulkomaalaisotilaiden lapset Suomessa 1940–1948” käsittelee myös suomalaisotilaiden lapsia Itä-Karjalassa. Vastaavia hankkeita on toteutettu myös muissa Pohjoismaissa, Saksassa, Puolassa ja USA:ssa. Hankkeesta on v. 2011 ilmestynyt Lars Westerlundin toimittama artikkelikokoelma *Saksalaisten sotilaiden lapset. Ulkomaalaisten sotilaiden lapset Suomessa 1940–1948. Osa I*. Ks. myös http://www.arkisto.fi/uploads/Palvelut/Julkaisut/Ulkomaalaisten_sotilaiden_lapset_nide1.pdf

17 YLE uutisoi 5.12.2010 Kirkon diakoniatyön, Suomen Mielenterveysseuran ja Vanhustyön keskusliiton yhteistyöstä, jossa on perustettu vanhusten muisteluryhmiä traumaattisten sotakokemusten purkamiseksi. Ryhmien toiminnan tavoitteena on eheä minäkuva ja psyykinen hyvinvointi, jonka rakentamisen välineenä muistelu toimii.

18 HS 2.9.2008. Osmo Hyttiä on tutkinut suomalaisten toimintaa Itä-Karjalassa jatkosodan aikana kirjassaan *Helmi Suomen maakuntien joukossa. Suomalainen Itä-Karjala 1941–1944*. Suomalaisen perustamalla keskitysleireillä oli enimmillään n. 24000 ”epäkansalliseksi” luokiteltua ihmistä, jotka olivat pääasiassa venäläisiä.

19 Virpi Suutari ohjasi aiheesta dokumentin ”Auf Wiedersehen Finland” (2010). Ks. myös

myyttiä puretaan nostamalla keskiöön sodan vaikutus siviileihin ja siten muistuttamalla sodan koko yhteiskuntaa läpäisevästä vaikutuksesta. Fiktiossa myyttiä puretaan *Marsipansoldatenin* tavoin laventamalla sotaromaanin lajia kirjoittamalla taistelu- ja kotirintamakemukset, siis sotilas- ja siviilikokemukset, limittäen samaan teokseen. *Marsipansoldatenissa* tämä rinnastaminen tapahtuu alleviivatusti myös päähenkilöiden, Frejn ja Göränin kautta. Sotilainakin molemmat ovat tietoisia siviiliydestään ja ovat jopa ajoittain huolissaan, että siviilielämän tavat unohtuvat armeijassa.²⁰

Syyt *Marsipansoldatenin* saaman kritiikin kaksijakoisuuteen löytyvät toisaalta arkkityyppejä suosivasta, dokumentaarista ja omakohtaiseen kokemukseen tai tietoon nojaavasta ja siten perinteiseksi mielletystä kotimaisesta sotakirjallisuudesta, jonka parhaana esimerkkinä pidetään usein Väinö Linnan²¹ teosta *Tuntematon sotilas* sekä toisaalta arvostelijoiden tunnistamasta, hajanaisuuden kautta totuudellisuuteen pyrkivästä postmodernistisesta fiktioista. Voidaan kysyä, miksi puolidokumentaarisuus sitten on yleensä vakiintunut suomalaisen sotakuvauksen normiksi? Onko niin, että aika ei ole vielä kypä postmodernistiselle, sosiaalista todellisuutta toisella tapaa representoivalle suomalaiselle sotafiktiolle, vaikka se on ollut ja on mahdollista muualla, esim. saksalaisessa ja amerikkalaisessa sotakirjallisuudessa^{22?}

Dokumentarismi sotakirjallisuuden tyyppinä on Niemen (1988, 162) mukaan tullut Suomeen 1960-luvulla amerikkalaisen tutkivan journalismin ja saksalaisen draaman kautta. Omakohtaisen kokemuksen ja sen dokumentoinnista ja käytöstä fiktion materiaalina on puhuttu myös toisin: mm. Pertti Lassila mainitsee, että rintamakokemus oli sotaa käsittelevän kaunokirjallisuuden kirjoittajista Yrjö Jylhälle ”voima ja taakka” ja että sota oli ylipäänsä ”vaikea käsiteltävä” sota-ajan kirjailijoille (Lassila 1998, 9). Vesa Karonen (9.11.2003) esittää totuudenmukaisuuden sotakerronnan ehtona syntyneen heti talvisodan jälkeen järjestettyjen kirjoituskilpailujen aikaan ja vahvistuneen 1950- ja 1960-luvuilla modernististen sotaromaanien²³ julkaisun myötä. Helena Pilke (2009, 143-

<http://www.film-o-holic.com/haastattelut/virpi-suutari-auf-wiedersehen-finnland/>.

20 Esimerkiksi yhtä Göränin monista vierailuista lottakanttiin kuvataan seuraavasti: ”Det är som ett besök i den riktiga världen. Det är viktigt att man inte glömmer hur det går till: artiga men lediga vändningar, glatt småprat, inga sorger. [...] Inga osande svordomar, inget skjut först och fråga sen.” M 179

21 Muita erityisesti omakohtaiseen sotakokemukseen perustuvia pelkkää taistelureferointia moniulotteisempia sotaromaaneja ovat kirjoittaneet mm. Onni Palaste, Reino Lehväslaiho ja Pentti Haanpää. Suomenruotsalaisia omakohtaisen sodan kuvaajia ovat olleet mm. Hilding Nyström ja Kurt West. Nyström debytoi 1980-luvulla ja West 2000-luvulla, tuntuvasti sodan päättymisen jälkeen. Westiltä ilmestyi kaksi sota-aiheista kirjaa, Sahlgrenin julkaisema *Vi slogs och blödde* (2002) ja omakustanteena julkaistu *Från liten pojke till gränad veteran* (2006) Ks.

<http://www.sahlgrensforlag.fi/arkiv.htm>, luettu 19.11.2011. Nyströmin esikoisteos *Rekryter 1941*

ilmestyi vuonna 1985. Nyström on julkaissut yhteensä seitsemän jatkosotaan tai sen jälkeiseen aikaan liittyvää teosta. Nyströmin teoksia on julkaistu uudelleen vuonna 2011. Ks.

<http://www.schildts.fi/forfattare/nystrom-hilding.html>, luettu 19.11.2011.

22 Vertailevaa tutkimusta suomalaisen, saksalaisen ja amerikkalaisen sotakirjallisuuden välillä on tehnyt Heikki Siltala (1996). Ks. myös Niemi 1988, 16.

23 Esim. Veijo Meren *Manillaköysi* (julkaisuvuosi 1956) ja *Sujut* (julkaisuvuosi 1961).

144, 147, 151-153) katsoo autenttisuuden ehdon olleen sota-aikana sekä kriitikoiden, kirjailijoiden että kustantajien lanseeraamaa; kustantajien näkökulmasta autenttisuus oli myös tärkeä myyntivaltti. Aikalaislukijatkaan eivät olleet vaiti; Pilkkeen mukaan yleisö kävi puolestaan välillä kiivastakin lehtikeskustelua julkaistujen kertomusten aitoudesta. Myös kohua aiheuttaneen Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* (1963) puutteiden on väitetty johtuneen toisen käden tietoihin tukeutumisesta (Niemi 1988, 155), vaikka kohussa oli pohjimmiltaan kyse kertojan ja tekijän väärästä samastamisesta (Salin 2007, 20).

Dokumentarismissa tavoitellaan yksityistä kokemusta ja nostetaan subjektiivisuus virallisen totuuden rinnalle. Dokumentaristi pohjaa työnsä autenttisiin kertomuksiin ja yhdistelee tietojaan juonelliseksi kokonaisuudeksi. Dokumentaarisen sotaproosan kirjoittaja voi olla joko rintamakokemusta omaava, sodan omakohtaisesti aikuisiällä kokenut mies (Karonen 9.11.2003) tai arkistolähteisiin, haastatteluihin, kirjeisiin ja päiväkirjoihin tekstinsä perustava henkilö, joka on kokenut sodan joko lapsena tai edustaa kokonaan myöhempää sukupolvea (Nykänen 1.12.2002). Tosin yhtenä tärkeänä autenttisenä tekstinä pidetyn muistelmateoksen *Kollaa kestää* kirjoittaja Erkki Palolampi (1940, 5) toteaa teoksen esipuheessa, että kirja perustuu ”lyhyihin merkintöihin [...], joita on täytynyt muistin varasta täydentää.” Palolampi jatkaa: ”Useassa seikassa, etenkin päivämäärissä ja luvuissa, olen saattanut erehtyä.” (mt. 5). Myös *Kollaa kestää* -teoksen autenttisuudesta kiisteltiin heti teoksen ilmestyttyä (Pilke 2009, 144-145); tässä mielessä autenttisuus–dokumentaarisuus–fiktio -debatti on ollut kiinteä osa kotimaista sotakirjallisuuden kontekstia jo varhain. Autenttisuutta pidettiin tärkeänä, mutta yhtenäistä määritelmää tai muuta taetta sille ei esitetty kuin kirjoittajan omakohtainen taistelukokemus. Sotakuvaus siis rajautui heti 1940-luvun alussa nimenomaan koetun taistelun kuvaukseksi.

Kun sotaa on yhtäältä pidetty vaikeana aiheena ja toisaalta sen parhaiksi kuvauksiksi nostetaan fiktiivisyydestään ja alleviivatusta tarinallisuudestaan tunnetut Linnan ja Meren modernistiset teokset sekä Palolammen tekstin kaltaiset autenttiset, mutta muistinvaraiset ja episodimaiset kertomukset, voidaan todeta, että dokumentarismiin usein liitettävä autenttisuus ei ehkä olekaan niin vahva piirre suomalaisessa sotakirjallisuudessa kuin on ajateltu. Pyrkimys fiktion dokumentaarisuuteen voi myös olla juuri ainoastaan hajanaisia narratiiveja tarjoavan tosipohjaisen aineiston synnyttämää: on tavallaan arkijärjen mukaista olettaa, että kun faktaa on tarpeeksi, aineisto saturoituu ja syntyy yksiselitteinen narratiivi. Kun näin ei odotuksenvastaisesti kuitenkaan käy, fiktio paradoksaalisesti tarjoaa riittävän tilan, jossa välittää ajan tunnelmaa ja henkilökohtaisia kokemuksia mahdollisimman autenttisen tuntuisesti ja johdonmukaisesti. Ne tapahtumat ja tilanteet, joista ei ole varmuutta, voidaan kuvitella

(Niemi 1988, 16). Tätä tulkintaa tukee myös Niemen (1988, 164) dokumentaarisuuteen liittämä yksityinen kokemus ja subjektiivisuus.

Lundbergin teosta voidaan pitää dokumentaarisena, sillä sen aineisto pohjaa tekijän isän ja setien sodanaikaiseen kirjeenvaihtoon (Korsström 16.9.2011). Myös Lundbergin aiemmissa teoksissa esiintyvä Leonardin hahmo perustuu kirjailijan isänsään (Tybjerg 1996). Göranin hahmon tosipohjaisuudesta on kuriositeetiksi mainittava viite²⁴, mutta kirjeitä ja muita mahdollisia aineistoja ei eksplikoida itse teoksessa lähteinä tai innoittajina.

Teoksen kiistanalaisuus liittyy juuri dokumentarismiin tai sen väitettyyn puutteeseen. Suomalainen sotafiktio rakentuu osin autenttisuuden varaan, ja siksi myös tässä työssä nimeän kohdeteoksesta piirteitä, joilla autenttisuutta luodaan. Autenttisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lukisin kirjaa dokumenttina tai dokumentaarisena teoksena.

Jos Lundbergin teosta arvioidaan sen dokumentaarisuuden mukaan, ei enää kuitenkaan käydä kaunokirjallista keskustelua. Kaunokirjallinen teksti voi olla realistinen ja dokumentin kaltainen, muttei ole dokumentti. Realismikin on tyylinä konstruoitu, mikä usein arkikeskustelussa unohtuu. *Marsipansoldatenin* vastaanotossa oli näkyvissä jonkinlaisia hierarkisia asemointeja myös sotakirjallisuuden lajin sisällä, jossa "paremmiksi" genreiksi miellettiin aiemmat dokumentaristinen ja realistinen sotakirjallisuus, jota ovat erityisesti kirjoittaneet mm. Väinö Linna, Paavo Rintala ja Reino Lehtälä. Vastaavasti huumori, joka tunnistettiin, jyvittyi hierarkiassa alemmaksi ja epäilyttäväksi (vrt. Pilke 2009, 248, 276²⁵). Tosin Linnankin realismiin kuuluu yhtenä etäännyttämisen keinona ironia, joka annetaan kertojanäänän välineeksi ja joka asemoi tekstille kaksi oletettua yleisöä: virallisen totuuden ohi ymmärtävän lukijan sekä lukijan, joka ottaa tarinan sellaisenaan todesta (Jokinen 1997, 56). Linnan historiallisia teoksia on myös luonnehdittu irtiotoiksi perinteisen historiallisen romaanin historiakäsityksestä: Jyrki Nummen (1999, 101) mukaan ne eivät avaudu itsestään tiedoksi, vaan osoittavat menneisyyden olevan itsessään vaikeasti tavoitettavissa tai tiivistettävissä yhdenmukaisiksi kansallisiksi narratiiveiksi. Romaanin keskeiseksi aiheeksi nousee historiankirjoituksen kannalta vähäpätöiset ja arkiset asiat, mikä kertoo yksittäisten ihmisten olemattomista vaikutusmahdollisuuksista historian kulkuun. Tämä on erityisesti kerronnan rakenteellinen ratkaisu (mt. 101). Lundbergin *Marsipan-*

24 Espoon sankarihautausmaalle on haudattu Hans Göran Lundberg -niminen naimaton nuori vänrikki, joka kuoli toukokuun alussa 1942 kuukautta ennen 21-vuotispäiväänsä, so. täysi-ikäistymistään. <http://kronos.narc.fi/menehtyneet/index.php>, luettu 12.8.2011

25 Pilkkeen esimerkeissä huumorin sensurointia sotakuvauksesta perustellaan useimmiten sotilaskurin hölymyksellä ja väärin käsitysten luomisella yleisölle.

soldaten tuntuu asettuvan vastavaan asemaan pohdittaessa niin ironisoivaa kertojan ääntä kuin historiallisen romaanin kirjoittumista genreään vastaan tai sen ulkopuolelle.

Ristiriitaiset lehtikriitikit myös vihjaavat eri diskurssien yleisöjen läsnäolosta. Kriitikki kohdistui kirjan esittämään tapaan kokea sota siksi, että *Marsipansoldatenin* tarjoama sotakokemus ei kaikilta osin vastaa edelleen voimassaolevaa, kansallisen ideologiaan kytkeytyvää hegemonista ja kollektiivista valtavirtakäsitystä sodasta. Kuitenkin teoksessa on myös paljon lajityypille perinteistä ja ominaista ainesta, ei yksin aiheen vuoksi, vaan myös henkilöhahmojen ja sodan jälkikäteiskertomuksena tietyin osin ennakoitavissa olevan tapahtumakulun vuoksi. Jos ajatellaan suomalaisen sotakirjallisuuden sivuavan ja kuvaavan edelleen tietyllä tapaa koko yhteiskuntaa läpäisevää elämäkerrallista kokemusta, teksti saa väistämättä sosiaalisia painotuksia (Jokinen 1007, 118) ja jonka yleisö kokee silloin erittäin merkitykselliseksi itselleen. Kansakuntakokemuksena se tarkoittaa myös sitä, että lukija löytää henkilökohtaisen yhteyden historialliseen aikaan, usein suoraan ylenevässä polvessa esimerkiksi isovanhempien, muiden sukulaisten tai muiden lähiyhteisön ihmisten kautta.

Kun kansakuntakokemus saa tällä tavalla yksityisen ja omakohtaisen kytköksen, se otetaan omaksi ja sitä käytetään niin yksityisen kuin kollektiivisen identiteetin rakentamiseen. Erikoista tässä on se, että loppujen lopuksi tällainen henkilökohtainen yhteys kansakuntakokemukseen on konstruoitu: tarve sen luomiseen tulee meille ulkoa, siitä yhteisöstä, jossa elämme. Henkilökohtainen kansakuntakokemus palautuu aina viime kädessä kollektiiviin. Emme välttämättä pysty aukottomasti erottamaan yksityistä kokemusta opitusta kansallisuus- tai kansakuntakokemuksesta ja silti suhtaudumme sen haastamiseen usein kuin henkilökohtaiseen loukkaukseen. Kansallisen hegemonian emotionaaliset ulottuvuudet tekevät siitä henkilökohtaisen. Enin osa arvostelijoista luki *Marsipansoldatenia* kollektiivin diskurssissa, vähemmistö puolestaan yksilöä tai subjektiivisuutta korostavassa diskurssissa. (Vrt. Kempainen ja Peltonen 2009, 35)

Useimmat kriitikot siis ilmeisimmin toteuttivat kielteisen arvion myötä jollain tapaa sisäistettyä yleisöpalvelijan tehtäväänsä toistaessaan nationalistista ja hegemonista käsitystä toisesta maailmansodasta. Tämä käsitys ensisijaistaa sodan kokeneen sukupolven sotakokemuksen sekä on vaikuttanut käytäntöinä ja toimintana seuraavan sukupolven kasvatuksessa. Tämä on puolestaan siirtänyt sodan kokeneen sukupolven sotakokemuksen ensisijaisuutta eteenpäin.²⁶

Suomalaisia lukijoita ja kaunokirjallisuuden vastaanottoa tutkinut Kimmo Jokinen on esittänyt kotimaista proosaa käytettävän juuri em. kaltaisessa elämäkerrallisessa tehtävässä ja suosittu kirjallisuuden toimivan kansakunnan kollektiiv-

26 Mm. Veijo Meri on puhunut sukupolvesta, joka ei elänyt sotaa, mutta joka kasvatettiin sotaa varten (Nevaluoma 2001, 131).

tiivisena muistina²⁷ yhteisistä kokemuksista. Hyvä kirjallisuus antaa mahdollisuuden lukijan omien muistojen muotoilulle ja itsetematisoinnille. (Jokinen 1997, 118–119, 121–122.) Kansakunnan virallinen itsetematisointi toisesta maailmansodasta on yllättävän hatara, jos fiktiivinen kertomus toisenlaisesta sotakokemuksesta saa niin suuren kielteisen palautteen ryöpyn kuin mitä *Marsipansoldaten* ilmestyessään sai. Kiinnostavaa on myös se, miksi eri sukupolvien todellisuustulkintoista toista maailmansotaa tulkitaan edelleen ainoastaan sodassa sotineen sukupolven ja heistäkin julkisen eetoksen kannalla olevien silmin. Tällainen sukupolvikokemus attribuoituu ensisijaisesti rekrytointi-ian perusteella sodan aikana 18–56-vuotiaaseen mieheen. Muut sotakokemukset, mm. naisten ja yleisemmin kotirintaman kokemukset, ovat sodassa artikuloituvan toiminnan eli taistelun rinnalla usein alisteisessa ja toissijaisessa asemassa, vaikka sota itsessään läpäisee historiallisena kokemuksena koko yhteiskunnan.

Jos dokumentaarisuutta pidetään sotakirjallisuuden genreen kuulumisen edellytyksenä, voidaan todeta *Marsipansoldatenin* olevan sotaromaani tältä osin. Kirjan ilmestyessä dokumentaarisuuden vaatimus oli edelleen niin voimakas, että vaikka Lundbergin epätarkkuudet tapahtumapaikkojen ja aikojen suhteen leimattiin teknisiksi virheiksi (Bjon 15.11.2001), teosta ei kuitenkaan enää juurikaan käsitelty tai arvioitu sen kaunokirjallisten ansioiden mukaan. Dokumentaarisuuden laatua koskeva keskustelu ei kuitenkaan enää kuulu kaunokirjalliseen keskusteluun eikä siten myöskään tähän tutkimukseen.

Marsipansoldaten nimenomaan kaunokirjallisenä teoksena avaa kuitenkin uusia näkökulmia sotafiktioon ja paljastaa sen konventiot. Näitä konventioita ovat mm. keskittyminen rintama- ja taistelukuvaukseen, oletus sodasta ainoastaan miesten toimintana ja siviilielämän poissulkeminen (vrt. Dawson 1994, 11–15). Kotia, perhettä, ystävyyttä tai mitään muutakaan yksityisen piiriin luettavaa ei juuri käsitellä perinteisessä sotafiktiossa. Pertti Lassilan mukaan sotaa ja taistelua 1940- ja -50-lukujen kirjallisuudessa ei pidetty moraalisten tai eettisten kysymysten paikkana. Tämä oli seuraus sota-ajan kollektiivis-nationalistisesta nuoruusajattelusta, nuoren kansakunnan ”poikamaisuudesta”, johon oli luonnollistettu ajatus perinteisestä maskulinismista ja suomalaisille tyypillisestä henkisestä puhtaudesta. Koti ja siviilimaailma olivat ongelmien näyttämö, ja niissä nainen ja seksuaalisuus mutkistavat miesten yksinkertaista maailmaa. Lassila korostaa, että vallitsevana asenteena se on ongel-

27 Kollektiivinen muisti on sosiologi Maurice Halbwachs'n käsite 1920-luvulta, joka sisältää ajatuksen valikoimisesta: mitä muistetaan, mitä unohdetaan. Kollektiivinen muisti ei ole sama asia kuin ryhmän ymmärrys historiasta tai sen kirjoittamisesta, se voi olla myös myös täysin historianvastainen skeema ryhmän muodostumisesta. (Sund 51/2001)

mallinen, mutta pitää sitä eräänlaisena henkisenä selviytymisstrategiana toisen maailmansodan aikana ja pian sen jälkeen kirjoitetuissa teoksissa. (Lassila 1998, 11) Kun näihin lukeutuu niin talvisodan monimerkityksistä pyhyyttä korostavat teokset (esimerkiksi Yrjö Jylhän *Kiirastuli*, Erkki Palolammen *Kollaa kestää* tai Eino Hosian *Tuliholvin alla*) kuin Linnan ikoninen *Tuntematon sotilas* ja Haanpään proosallisemmat *Korpisotaa* ja *Yhdeksän miehen saappaat*, suomalainen sotaromaani vakiintui nopeasti konventioiltaan suhteellisen tiukaksi genreksi. Aiheiden (toiminnallinen taistelujen sota) ja hahmojen (nuoret miehet) lisäksi lajia luonnehtivana konventiona on juuri Lassilan mainitsema kansakunnan nuoruus ja sen kytkös romanttiseen utopiaan. Tässä kansakuntaprojektin utopiassa suomalaisten idylli on tulevaisuudessa, ja sinne päästään suhtautuen sotaan välttämättömänä välivaiheena, jossa määränpää pyhittää keinot ja jossa ei ole tilaa yksilöllisille pyrkimyksille. Samalla tavoin snellmanilaisessa ajattelussa yksilön tehtävä on rakentaa yhteisön projektia, olla mukana kollektiivissa ja seurata historian johdonmukaista ja teleologista kulkua. (Lassila 1998, 11–12)

Yhteisön ensisijaisuus yksilöön nähden on siis suomalaisen sotaromaanin aatehistoriallinen konventio. Tältä osin *Marsipansoldaten* lukeutuu perinteiseksi suomalaiseksi sotaromaaniksi, sillä hädän ollessa suurimmillaan romaanin hahmot joko toimivat yhteisön hyväksi tai saavat apua yhteisöltä. Myös teoksen keskeisten hahmojen nuoruus vahvistaa käsitystä *Marsipansoldatenista* suomalaisen sotaromaanin perinteen jatkajana.

Rintamalle, miehille ja miesyhteisön toiminnalle sekä yleensä sotilaselämälle ei ole vastinetta yksityiselämässä tai niiden vastinpareja ei artikuloida. Jos *Marsipansoldatenia* käsittelee vastinpareina, tutkittavaksi nousevat sellaiset dikotomiat kuin mies/nainen, tyttö/poika; aikuisuus/nuoruus; yksityinen/ julkinen; armeija/siviili-elämä; koti/yhteiskunta; suomenruotsalaisuus/ suomenkielinen suomalaisuus; yksilö/yhteisö; meri/sisämaa; maaseutu/kaupunki; sisäinen moraalit / ulkokohtaisesti korrekti käytös; puhtaus /lika; kurinalaisuus /hillittömyys; henkisyys /fyysisuus, toiminta/puhe. Näistä toiminnan ja puheen suhde liittyy suoraan myös *Marsipansoldatenin* esittämisen tai kerronnan tapaan, jossa henkilöhahmot ovat etusijalla toimintaan nähden.

Marsipansoldatenin juonessa tapahtumat liittyvät arkeen, joka saa ajallisen kehyksensä sodan kulusta. Kotirintaman, armeijan ja tulirintaman tapahtumat saavat arkisuutensa toistosta, ja kirjan varsinaista toimintaa kuvataan usein epäsuoraan kertoen, kirjeisiin ja yksityisiin ajatuksiin viittavalla tavalla. Marthan ahkerointia säilöten ja pakaten kuvataan harvoin (esim. M 91–92, 157), mutta Göranin toistuvasti tilaamat ja saamat ruokapaketit kertovat, että pakettien takana on systemaattista toimintaa ja

runsaasti aikaa. Frejn kautta kuvattu sodankäynti on välillä ankaraa tykistötulitusta ja partiointia, välillä urheilukisojen ja iltamien järjestämistä. Taistelua kuvataan yhtä neutraalisti kuin muunkin elämän soljumista eteenpäin, sitä ei glorifioida tai mystifioida millään tavalla. Frejn ensimmäinen varsinainen sotakokemus sijoittuu Karjaan asemalle, siviili- ja sotilaselämän ilmeiseen risteykseen. (M 139–141). Frejstä mies kuuluu sodassa rintamalle, eikä pidä työtä ilmatorjuntavarastossa aitona sotana. Asemaa pommitetaan, ihmisiä haavoittuu ja kuolee, tilanne on kaoottinen. Frej suhtautuu kuitenkin ensiavun antamiseen ja ruumiiden kuljettamiseen kuin työnä, ”oudon objektiivisesti”. Ilmahyökkäys kohdistuu radan lisäksi suoraan siviileihin. Tapauksen jälkeen Frej matkustaa joukkueenjohtajana Hankoon tulirintamalle, mutta kohtaaminen alleviivaa Frejn sodanaloitukseksi sodan konkreettista ulottumista vihollisen aggressiona myös siviileihin.

Teoksen väliotsikoissa (*Vinterkriget; En svensk morsgris – Mellanfreden; Rysk afton – Fjärrkarelen; Hjärtebarnet – Maj 1942; Luftvärnskanoten – Kotka 1942–44*; lisäksi teoksessa on prologi ja epilogi) mainitaan sodan vaiheet joko nimeltä tai aliotsikkoon sijoitettuina vuosilukuina, mutta enimmäkseen ne heijastavat yksityisiä ajatuksia ja pyrkimyksiä. Niillä ei ole mitään keskinäistä johdonmukaisuutta, mikä tavallaan sopii episodimaiseen kerrontaan. Kronikkana tai päiväkirjan kaltaisena juoni näyttää sarjana henkilöhahmojen yksittäisiä henkilökohtaisia kokemuksia ja ajatuksia. Juoni ei ole välttämättä tälläkään jäsenyksellä johdonmukainen, mutta kronologinen aikakytkös kiinnittää sen edes jotenkin paikalleen. Juonen dynamiikan sijasta hahmojen keskinäiset erot siinä, miten he samoja tilanteita hahmottavat silloin, kun edes osuvat niihin, ovat tekstin rakenteen kannalta kiinnostavimpia kohtia. Aivan kuin teksti alituisesti muistuttaisi eletyn historian olevan kokoelma eri näkökulmia ja kokemuksia, jotka liittyvät yhteen vain satunnaisesti. Henkilöhahmojen perhe-suhteetkaan eivät tuo läheisyyttä koettuun tai elettyyn, pikemminkin Kummelien keskinäinen vieraantuneisuus toisistaan vain alleviivautuu, kun perheenjäsenten sotakokemukset poikkeavat toisistaan huomattavasti ja niitäkään ei osata jakaa. Tekstissä raja vastinparien välillä sumenee, teksti välttää järjestystä ja attribuoi hahmoihinsa useita erilaisia ja keskenään ristiriitaisia ominaisuuksia. Mikään ei ole sitä, miltä se ensisilmäyksellä näyttää; asioista näytetään aina useita keskenään ristiriitaisia puolia, joista kuitenkin mikään ei ole enemmän tosi kuin toinen.

2.2. Runebergiläisyys

Suomalaisen sotakirjallisuuden yhteys J.L. Runebergiin ja *Vänrikki Stoolin tarinoihin* on ilmeinen ja monitahoinen. Ilmestymisaikanaan vuosina 1848 ja 1860 sekä pitkälti koko 1800-luvun *Vänrikki Stoolin tarinat* koettiin aidosti kansakuntaa kokoavaksi tekstiksi. Kansalaissodan aikana valkoiset ottivat *Vänrikki Stoolin tarinat* omaan käyttöönsä ja tuolloin se sai myös toisen maailmansodan jälkeen YYA-Suomessa rasisitteeksi koetun äärikonservatiivisen ja militaristisen leiman. Talvisodassa teos nousi uudelleen kaikille yhteiseen ideologiseen merkitykseen kansakunnan selviytymisen symboliksi (Wrede 1988, 13–14). Se katsottiin ideologisuutensa vuoksi niin tärkeäksi moraalin ylläpitäjäksi ja oivalliseksi propagandavälineeksi, että sitä jaettiin ilmaiseksi tai myytiin halpoina painoksina tuhansittain talvisodan aikana (Majamaa & Paulaharju 2004, 109, 150). *Vänrikki Stoolin tarinoissa* näkyy tietynlainen maailmankuva, joka on ideologisesti taitavasti konstruoitu.

Runebergin tuotannossa esiintyvää harmonian ja väkivallan paradoksia tutkinut Michel Ekman (2004, 180) esittää, että *Vänrikki Stoolin tarinat* rakentuvat kolmen teeman varaan: abstraktin ja isänmaallisen velvollisuudentunnon, suomalaisen luonnon erityisyyden sekä elämää tärkeämmän sotilaan kunnian varaan. Kirjailijana Runeberg on Ekmanin mukaan tehnyt tietoisesti valinnan kirjoittaessaan enemmistön teoksen runoista selvästi aikaisempia sotarunojaan ideologisempaan ja ihanteiltaan abstraktimpaan kontekstiin: siinä missä jo vuonna 1834 kirjoitettu "Pilven veikko" kuvaa siviilejä puolustamassa kotejaan ja viljelysmaataan, elämäntapaansa ja elinkeinoaan, "Sotilaspoika" ja "N:ro 15 Stolt" ovat selvästi ideologiseen käyttöön kirjoitettuja kaunokirjallisia tuotoksia, joiden taustalta löytyy useita lähteitä ja jonka hahmot yksityiskohdiltaan tietoisesti rikkovat kirjoittamisajankohtansa käytösnormeja, jolloin runojen fiktiivisyys korostuu (Ekman 2004, 179–180). Runebergin sotakuvaus nostaa sodan normaalitilanteeksi, jossa moraalit rakennetaan toisin kuin tavallisessa arjessa: tähän liittyy velvollisuuden ja kunnian vaatimuksia noudattamattomien ankara arvostelu ja kielteinen leimaaminen, esim. runoissa "Viapori" ja "Torpan tyttö".

Runeberg pönkittää positivismiaan varoittavin esimerkein ja tätä ääripäästä toiseen etenemistä Ekman (2004, 182–183) pitää yllättävän julmana, joskin pedagogisena²⁸ keinona sotaa muuten romantisoivassa tekstissä. Ekmanin mielestä runebergilaisen maailmankuvan ideologisuus ja abstrakteihin teemoihin nojaava

28 Myös Homi K. Bhabha on esittänyt kansallisen narratiivin koostuvan akkumuloituvasta pedagogisesta ja toisteisesta performatiivisesta prosessista. Kansallinen narratiivi on siis pohjimmiltaan kaksijakoinen. (Bhabha 1990, 297)

kerronta *Vänrikki Stoolin tarinoissa* on välttämätöntä, jotta patriarkaalinen yhteiskuntajärjestys, jota Runebergin aikaisemmat runot kuvaavat, säilyisi uskottavana. Kun kerronta rakentuu abstraktien ihanteiden varaan, tekijä on voinut sivuuttaa kuvauksessaan Suomen sodan aikaisen sosiaalisen todellisuuden muut ongelmat: laajemman kollektiivin puuttumisen tai yhteisön hajanaisuuden, Ruotsin vallan aikaiset kurjat elinolot tai ruotsalaisen päällystön saamattomuuden²⁹ ja välttää samalla riskin joutua avoimeen konfliktiin venäläisten vallanpitäjien kanssa. Runebergin ansio on siinä, että rakentamalla vastaanottavaiselle yleisölle halutun ja romantisoidun abstraktion yhtenäisestä kansasta ja sille ominaisesta sinnikkyudesta, hän vauhditti jo alkanutta kansallisidentiteetin rakennustyötä. *Marsipansoldatenin* hahmoista erityisesti Marthassa korostuu sankarillinen velvollisuudentunto, mikä jo itsessään tuo säröä runebergiläisiin teemoihin: suurimman huolen ja vastuun kantaa nainen ja äiti, ei mies eikä isä. Runebergin kuvastossa oikeamielisen ja huolehtivaisen Lotta Svärdin hahmo kertoo naisesta, joka on läsnä myös toiminnallisessa sodassa. Marthan hahmo tulee lähelle Lotta Svärdiä, mutta molemmat hahmot ovat myös poikkeuksia sodassa ja sellaisina korostavat sodan miehistä luonnetta.

Marsipansoldatenissa runebergilaista perintöä ei toisaalta ainoastaan haastamalla vahvisteta, niin kuin abstraktin isänmaanrakkauden, kunnian ja velvollisuuden kohdalla tehdään. Runebergiläisiä kaikuja on kuultavissa myös *Marsipansoldatenin* tavassa kuvata seksuaalisuutta ja ihmisen jalostumista pelkästään viettien varassa toimivasta luonnonlapsesta hallituksi ja sivistyneeksi kansalaiseksi. On kuitenkin tulkinnanvaraista, tapahtuuko näin todella vai onko kyse vain pelkästä sivistyneen ihmisen pinnasta. Tekstissä ikään kuin vahvistetaan se, miksi ihmisen tulisi kehittyä sivistyessään, ts. ihanteelliseksi hillityksi ihmiseksi, mutta myös rakennetaan kuva hillittömästä viettiensä ajamasta nuoresta miehestä, jonka sivistys ulottuu juuri ja juuri ulkonaisesti hyväksyttävän käytöksen ylläpitoon. Juuri Göranin hahmoon liittyy hajujen ja hajuaistin kautta naturalistinen ja eläimellinen vietti sekä kasvatuksen puute:

Den som har lätt att lära sig får viss obegripliga kunskapsluckor av den enkla anledningen att dess fostrare fått för sig att han redan kan det. I Jösses fall handlar det om lukter. [...]

Tidigare än någon kunde ana ledde honom näsan mot luktvärldens centrum, fähusens kvinnovärld där de luktar juver och mjölk och gödsel och is i bassängen och våt lera på mjölkammarens cementgolv. Svetten under armarna på dejan, kjolen som döljer livslukten själv.

Han ska hämta mjölken, stackars pojke i mörka höstkvällen. [...] En tapper lilleman, som emellertid förtröstansfullt travar iväg, medveten om att han är oemotståndlig. (M 41)

29 (Ekman 2004, 181) (Majamaa ja Paulaharju 2004, 106)

Katkelma jatkuu 12-vuotiaan Göranin ensimmäisellä seksikokemuksella, jossa myös piika Lisa pitää Görania lapsena, jolle ”ei saa olla ilkeä”. Juuri lapsuuden ja äidin (joka toistuu kohtauksessa moninkertaisesti imeväisyyden ja maidon sekä Marthan fokalisoimien ajatusten kautta) yhdistäminen seksiin ja viettiin tuntuu groteskilta, mutta myös motivoitulta perusviettien ja -tarpeiden yhteenliittymänä ja niiden naturalistisena kuvauksena. Kirjaan alkuun sijoitettuna takaumana kohtaus määrittelee Göranin suhteen naisiin, jotka ovat olemassa vain hänen tarpeitaan varten: äiti, joka väsymättä ruokkii häntä, sekä kaikki ne enimmäkseen nimettömiksi jäävät naiset, joita Göran houkuttelee irtoseksiin ja joilla hän kehuskelee ystävilleen läpi kirjan.

Ekman (2004, 166) näkee *Vänrikki Stoolin tarinoiden* harmonian ja romantiikan takana yrityksen sulkea pois luonnon kaoottisen puolen, joka näkyy ennalta-arvaamattomana seksuaalisuutena. Kun luonto otetaan haltuun, syntyy mahdollisuus luoda uusia tapoja ja sääntöjä ihmisenä olemiseen, jotka oletetusti jalostavat ihmistä. Kummelin perheen jäsenistä Göran on viettiensä ajama naistenmiehen ja luonnonlapsen sekoitus, joka ihailee eläinten mutkattomuutta ja vapautta ihmisen taakkana olevasta moraalista sekä tyydyttää ruumiilliset tarpeensa nautiskellen ja estoitta. Vastaavasti sota-ajan henkisen ilmapiirin puntarina toimiva Petter, joka korostetusti edustaa sivistystä ja henkisyttä, pitää myös ruumiistaan kurinalaisesti huolta.

Vänrikki Stoolin tarinoissa venytään uskomattomiin yksilösuorituksiin, mutta ne motivoidaan lojaaliudella kollektiivia, kansaa ja isänmaata, kohtaan. *Marsipan-soldatenissa* asetelma on päinvastainen. Yksilö on heikko tai toimii vaistojensa varassa. Hyvät suoritukset ovat sattuman ja selviytymisvaiston varassa eikä niitä yksilöidä: "Svårt att veta vems fullträffar det egentligen är, för alla kustforten skjuter som besatta, men äran tillfaller dem alla." (M 329) *Vänrikki Stoolin tarinoissa* yksilöä ei motivoi oma etu tai hyvinvointi, mikä taas on modernin ajan ihmiselle ja myös *Marsipan-soldatenin* hahmoille yksityisesti tyypillinen tapa ajatella. Runebergin abstrahoisissa sodassa toimitaan yksinomaan miehisessä tilanteessa hetken ehdoilla, tilanteesta toiseen edeten. Sota ei jätä tilaa perheelle tai pysyvän rakentamiselle ja Runebergkään ei *Vänrikki Stoolin tarinoissa* pohdi jälleenrakennusta tai tulevaisuutta muuten kuin viittaamalla epämääräiseen hetkeen, jolloin köyhä ja ylivoimaisia ponnistuksia asukkailtaan vaativa maa puhkeaa kukoistukseensa. Runebergiläisessä mielessä ihminen vapauttaa itsensä luopumalla yksilöllisistä toiveistaan ja haluistaan ja tekee sen liittymällä itseään suurempaan kollektiiviin, jonka tavoitteiden puolesta kuoleminen tekee elämästä mielekästä (Vrt. Ekman 2004, 167, 169–172).

Romaanissa Frej ja Göran joutuvat armeijan palveluksessa tämän ihanteen kanssa vastatusten: Frej kieltäytyy omaksumasta ajattelutapaa ja Göränkin omaksuu sen

vain ulkokohtaisesti. Teoksessa runebergiläisiksi mielletävät abstraktit ihanteet joutuvat koetukselle sodan konkretiassa. Romanttisen ajan sanoille löytyy käyttöä lähinnä institutionaalisen retoriikan ilmentäjinä. Käydessään aliupseerikoulua Riihimäellä Göran osallistuu usein hautajaisiin:

Man kan inte låta bli att bli en gnutta smickrad över att anses värd att visas upp vid solenna tillfällen. Tvagen som han blivit lärd av mor, rakad och borstad, uppstassad och rörande ung, förhöjer Göran stämningen i kyrkan. Blickstilla, eller nästan, står han med blicken framåtriktad, men dragen är mjuka och gossen i uniform så söt som vore han gjord av marsipan. Han är inte på något sätt omedveten om att Riihimäkis fruor och fröknar gärna tittar på honom. Förstulet eller så gott som direkt, och det behöver man inte skämmas för. Hedersvakten står som en sinnebild för dem man sörjer: unga, unga män med mjuka drag och levande blå ögon, fallna för fosterlandet i sin första blomning. (M 55)

Katkelmassa sotilas redusoiutuu pelkäksi kuvaksi tai symboliksi väkivaltaisen kuoleman kokeneen nimettömän sotilaan hautajaisissa, mitä myös Göranin pinnallinen ilo esilläolosta korostaa. Hautajaiset ja Göranin rooli niissä airueena toistuvat Göranin palvelusaikana monta kertaa. Kontrasti sodassa vammoihinsa kuolleen vainajan tuhoutuneen ruumiin ja sievän kunniavahdin pehmeiden piirteiden välillä on selvä. Sotaan lähtevät ja siellä kuolevat ovat käytännössä lapsia. Runebergiläistä motivoitunutta kollektiivia ei juuri esitetä hautajaisissa.

Göranin rooli airueena on myös tekstin rakenteellinen keino ja liittyy hahmon narriksi tyypittämiseen. Bahtinin narrikäsityksessä narriin ja groteskiin liittyy kiinteästi kuolema: karnevaalissa on kuolema aina läsnä (Bahtin 1995, 47). Göranin toistuva läsnäolo hautajaisissa symbolisina kasvoina ja ruumiina ennakoi sekä Göranin omaa kuolemaa että antaa parodisen sävyn kuolemalle, joka on tavanomaisen ahdistavuutensa lisäksi sota-aikana puuduttava normi, mihin hautajaisten useus ja geneerisyys tekstissä viittaa. Katkelma avaa myös koko romaanin nimen, joka itsessään on kontrasti: pehmeä ja makea kakunkoristeen materiaali ja keskieurooppalainen herkku yhdistettynä kovaksi mielletävään sotilaaseen. Manteliin ja sokeriin yhdistyy myös mielikuva yltäkylläisyydestä ja Göranin hillittömästä persoudesta kaikille herkuille, mikä on kaukana kotirintaman pulan leimaamasta todellisuudesta. Tekstissä myös toistuu sanonta ”prinssistä paakaripuodissa”, kun kuvataan Frejn ja Göranin sotaa ruoan kautta (M 157, M 194).

2.3. *Marsipansoldaten* armeijakuvauksena

Frejn ja Göranin vastahakoiselle suhtautumistavalle suhteessa runebergiläisiin ihanteisiin löytyy kotimaisista armeijakuvauksista paljonkin vertailukohtia, joissa

virallinen totuus on täysin muuta kuin varusmiesten kokema todellisuus (Envall 1984, 51). Vaikka armeijakuvaus erotetaan sotafiktiosta lähinnä laitoskuvausten yhdeksi alalajiksi (Envall 1984, 10–11), katson mielekkääksi tarkastella myös sitä osana *Marsipansoldatenia* erityisesti siksi, että armeijalla on yhteytensä sotasankarien luomiseen ja muokkaamiseen, jota myös käsittelen. Ihanteiden ja todellisuuden ero alleviivautuu myös veljesten koulutusjaksoilla. Veljesten armeijakokemus sijoittuu ajallisesti talvisotaan, johon kumpikaan ei osallistu. Veljesten poissaolo tai "ehtimättömyys" talvisotaan voidaan tulkita myös tietoisesti kerronnalliseksi ratkaisuksi: kun teoksessa ei suoraan kuvata talvisodan erityisyyttä tai sen ihmettä, korostuu jatkosodan yksitoikkoisuus ja brutaali loppu voimakkaammin. Veljesten kokemus siviilien sodasta on myös olennainen, mitä käsittelen tässä luvussa.

Varusmiesaika ja kasarmielämä tyypittyvät suomalaisessa fiktiossa kuvaukseltaan enimmäkseen tunnelmaltaan ankeaksi ja ikäväksi. Varusmiesajan varsinainen opetuksellinen anti on niukkaa ja elämänvaiheena sitä varjostaa alituinen väsymys ja huomion kiinnittyminen muualle kuin oppimiseen. Kotimaisen fiktion varusmieselämän kuvauksia tutkinut Markku Envall luonnehtii kirjallisuuden armeijaa ”epätyötä” tekeväksi yhteisöksi, jonka toiminta on vihollisen puutteessa leikkiä (Envall 1984, 19, 34). *Marsipansoldatenissa* vihollinen on jo kertomuksen alkaessa konkreettinen, mutta sillä ei ole vaikutusta veljesten läpikäymään koulutukseen. Yksittäinen sotilas ei saa kokonaiskuvaa sodasta edes harjoitusmielessä.

Man kan tycka att det borde vara en del av deras utbildning att följa med hur striderna framskrider och få deras förlopp tolkat för sig, men tanken är tydligen att de på detta tidiga stadium ska få lära sig att en soldat inte behöver behärska hela bilden utan bara det avsnitt där han befinner sig. (M 71)

Talvisota päättyy, ennen kuin kumpikaan veljeksistä komennetaan rintamalle. Sekä Frej että Göran ehtivät kokea, minkälaista sota on kotirintaman näkökulmasta. Tämä on myös kerronnallinen ratkaisu: teos ikään kuin alkaa historiallisena ajankuvana, jossa sota on perhe-, sukupolvi- ja yhteisökokemus, mutta laajenee perinteiseksi sotafiktioksi kuvatessaan veljesten rintamakokemuksia. Teos ei myöskään heti lopu sodan päättymiseen, vaan ennakoi hahmojensa kautta, minkälaiseksi sodanjälkeinen jälleenrakennuksen yhteiskunta muodostuu. Katkelman voi tulkita myös teoksen historialliselle romaanille tyypillisen esitystavan lähtökohdista käsin: koska teos itse etenee katkelmittain kuvatun vuorotellen eri hahmojen sotakokemuksia, se alleviivaa henkilökohtaisten kokemusten erillisyyttä ja historiaa elävän henkilön irrallisuutta historiallisesta kehyksestä, jolle annetaan koherentti narratiivi vasta myöhemmin, ajallisen etäisyyden jälkeen.

Epätyötä tekevässä organisaatiossa vallitsee epäsuhta ja satunnaisuus sääntöjen ja käytäntöjen välillä. Yhtäältä sääntöjä ei tarvitse noudattaa, koska niillä ei ole rauhan ajan armeijan olemassaolon kannalta mitään merkitystä, koska vihollista ei ole. Toisaalta sääntöjä noudatetaan tarkalleen, mutta satunnaisesti: säännöt saavat lopullisen muodon vasta esimiehen tulkintana. Armeija on siis organisaatio, jossa onnistuminen on satunnaista. Hierarkian ja komentoketjun ehdottomuus, joka on välttämätön taistelutilanteessa ja jossa oletusarvoisesti noudatetaan aina esimiehen käskyä, tekee kuitenkin rauhan ajan armeijasta organisaationa jäykän ja antaa hierarkiassa ylempänä oleville mahdollisuuden myös pennalismiin ja mielivaltaiseen käytökseen. (Mälkki 2008, 297-299; Envall 1984, 62.)

Keskeistä armeijakuvauksissa on myös epäsuhta ihanteiden ja koetun todellisuuden välillä, mitä usein käsitellään satiirin keinoin. Tämä on ollut osa armeijakuvauksia jo varhain: mm. Santeri Ivalon vuonna 1892 julkaistun teoksen *Reservikasarmista* alkulauseessa todetaan, että olisi tarpeen kirjoittaa ”mainio parodiia” *Vänrikki Stoupparin tarinoista* (Envall 1984, 21). On myös huomattava, että ihanteiden ja koetun todellisuuden epäsuhta ei ole vain armeijan kotimainen piirre, koskeehan Ivalon kuvaus Venäjän keisarikunnan armeijaa ja toisaalta varhaisen suomalaisen armeijan monet koulutuskäytännöt voidaan tulkita jääkärien tuomisiksi Saksasta, jossa valkoisten puolella sisällissodassa taistelleita koulutettiin (Kempainen 2006, 79). Jääkärit kouluttivat samoin opein nuoren tasavallan armeijassa, joka toisti sisällissodan voittaneen osapuolen arvoja. Anders Ahlbäck mainitsee, että jääkärien harjoittamassa suomalaisessa sotilaskoulutuksessa 1920-luvulla ja siitä eteenpäin miehen, kansalaisen ja sotilaan hyveet lankesivat ideologisesti yhdeksi ja samaksi kokonaisuudeksi. Hyvä sotilas on koulutettavissa ja hän on automaattisesti myös miehekäs mies ja hyödyllinen kansalainen. (Ahlbäck 2010, 65.) Ajatus suomalaisen sotilaan paremmuudesta ja eettisemmästä toiminnasta ei toteudu ainakaan koulutusjaksolla (Kempainen 2006, 103)³⁰. Markku Envallin (1984, 21) sanoin:

”Sodan uljuutta on rauhanajan kasarmissa vaikea osoittaa: tämä on parodian lähtökohta. Runebergin idealistisesti kuvatut, auliisti kalleimpansa isänmaalle antavat soturit ovat vaihtuneet vastentahtoisiin, vapauttaan kaipaaviin reservin sotamiehiin.

Armeija on itsessään paradoksi: siellä vallitseva spartalainen moraalikoodi³¹ sallii epäeettisen käytöksen, mikä yhtäältä on virallisten äänenpainojen romanttisen soturikäsitteiden vastaista, toisaalta myös toimivan työyhteisön este. Yksi paradoksin

30 Suomalaisen sotilaan ylemmyyttä on perusteltu mm. kristillisen kasvatuksen paremmuudella bolsevistiseen nähden (Kempainen 2006, 103).

31 Saa varastaa, kunhan ei jää kiinni (Envall 1984, 19). ”Besorgaamista” (ks. s. 61 tässä työssä) ja jermu- tai vilunkimoraalia on kuvannut myös Sari Näre (2008, 347-349).

ilmentymä on armeijassa harjoitettu nk. toverikuri, jossa vedotaan yhteistoiminnan ihanteeseen, jotta ryhmä toimisi paremmin kuin pelkästään jäsentensä summana. Toverikuri, jossa koko ryhmää rangaistaan yhden virheestä (joka siis voi olla myös täysin satunnainen tai tulkinnanvarainen ”virhe”), on käytännössä järjestelmällinen kiusaamisen muoto, jossa ei ole mitään toverillista tai solidaarista.³²

Marsipansoldatenissa toistetaan simputus legitimoituna koulutusajan toimintana. Talvisota näkyy kouluttajien hermoiluna.

[...] staccatoundervisning av farligt ilska fiskaler som är uppjagade till tusen och tycks veta något om kriget som de inte berättar för eleverna. De skriker och gormar och sarkasmerna flödar. Man törs inte lyfta blicken och man törs inte sänka den, man törs varken stå eller sitta, och får man en fråga som ett piskrapp i huvudet urlåst av vetskapen om att man för sig en överhalning och blir uthängd till allmän begäbbelse vad man än svarar.

På ett plan förstår Göran förstås att kamraterna skrattar av lättnad över att det inte är de som är måltavla, men ändå såras han av deras försmädliga skratt och menande blickar. Fast han själv skrattar när det gäller någon annan. Medan det varar skulle han ha lust att skjuta sig: pang! så att de fick se, men det går över. Det är bara kamratskapet som dagligen får sina törnar. Pimsningen och utskällningarna borde svetsa dem samman, men i själva verket ökar de den individuella utsattheten. (M 63–64)

Kollektiivi ei synny pakotetusti yhteisessä kurjuudessa, ja kokelaat ovat teoksen paradoksisessa eetoksessa yhdessä yhä yksinäisempiä. Simputus masentaa iloista Görania itsetuhoisiin ajatuksiin asti, mikä korostaa armeijan väkivaltaista luonnetta organisaationa. Väkivalta on läsnä jokapäiväisessä toiminnassa ja siihen ehdollistuvat oppilaat sisäistävät tämän myös osaksi itseään. Göran tekee myöhemmin eroa uusiin aliupseerioppilaisiin ottamalla – kertojan ironisoidessa – vapaaehtoisena armeijaan tulleen kokeneen suojeluskuntalaisen roolin eikä tunne empatiaa:

Lyckligtvis anländer en hel massa nya elever för att inleda sin underofficiersutbildning. Det är svårt att tänka sig att man någonsin varit som de, hjälplösa barnrumpor med tummen mitt i handen och vettet hemma. Och det har man inte heller, för själv kom man till AUK som övad skyddskårist, frivillig i Finland krigstida armé, iförd uniform och redo för avfärd till fronten.

Det här är fredstida blekfishar som inte kan nämnas på samma dag som Göran och hans kohort. De har i gott minne hur det kördes med dem när de själva anlände i januari, och nu försitter de inte tillfället. I fredstid, vet de, är pimsning regel, och de nyanlända är att betrakta som en slavkast och bör hållas i tukt. (M 86)

Myös Pentti Haanpään vuonna 1928 julkaistun kohutun novellikokoelman

32 Envall antaa esimerkiksi Johan Wreden romaanin *330 dagar*, jonka hän mainitsee kotimaisten armeijafiktioiden yhdeksi graafisimmista simputuskuvauksista. Envall tulkitsee Wreden kirjan eetokseksi sen, ”ettei väline, jolla oikeusvaltio puolustautuu ulkoista vaaraa vastaan, voi perustua sen puolustamien perusarvojen negaatiolle”. (Envall 1984, 63-64.)

Kenttä ja kasarmi novelleissa hahmotellaan, minkälaista koulutusta varusmiehet todella saavat: rehellisestä alokkaasta syntyy täysinoppinut ”armeijalainen”, joka valehtelee, kiusaa ja petkuttaa (Envall 1984, 32). Envallin mukaan armeija ajaa väkeään mielettömään käytökseen, jossa tehtaillaan niin pieniä kuin suuria petoksia, joista on enemmän haittaa kaikille kuin hyötyä kenellekään. Esim. haavoja pidetään lanttien avulla auki, jotta voitaisiin jäädä sairastamaan. (Envall 1984, 51.) Kaikki kääntyy armeijassa karnevaalin lailla päälaelleen. Myös Göran on iloinen sairastuessaan ja on molemmin puolin osallinen varastelussa. Henkilökohtainen omaisuus voidaan silmän välittäessä viedä ja kaikki hyväksyvät varastelun annettuna. Sodassakin tietty kieroilu on selviytymisen kannalta hyvästä:

Det är en lättnad när han krokmar i feber och svullna lymfkörtlar och får tillbringa pingsthelgen på militärsjukhuset. [...]

Medan han väntar kommer lyckligtvis en paket från skolhuset. Det är en tröst, för under veckan han ligger sjuk visar det sig vad kamratskapet i RUK är värt. När han kommer tillbaka till förläggningen saknas sadelväskan, brödväskan, fältflaskan, gasmasken, hörlurarna och alla rena strumpor, och stövlarna är utbytta mot ett par sämre. Så mycket har han lärt sig att han förstår inte anmäla det inträffade och dra tråkigheter över hela kompaniet. I stället inställer han sig på att i smyg och när tillfälle ges plocka det stulna ur de misstänkta packningar. Allt man fått lära sig om ett rättframt uppträdande får vika i RUK. Här ska adepterna helt göras om. De börjar som nykläckta kräldjur och utexamineras som officersaspiranter utan förflutet. (M 128–129)

Petter i krig? Det vill Göran inte ens föreställa sig. Tappert och rätlinjigt folk stryker med direkt; den som kan slingra sig och åla sig och hålla huvudet lägst klarar sig åtminstone en bit. (M 177)

Varastelu myös jatkuu varsinaisessa sodassa ”sotasaaliin” ottamisena:

Under sin räd genom varuhuset plockar Göran åt sig en ishockeyklubba, några små folkdräktsdockor och en äkta rysk balalajka, men klubban lämnar han redan på vägen till bilen och balalajkan, som han har lagt på flaket, blir massakrerad av en tung låda. Lätt fångat, lätt förgånget, som det heter hemma vid köksbordet. Dockorna är fäniga, och hemfolket vill inte ha något som påminner om Ryssland på sina hyllor. (M 180)

Ilkka Malmberg (2007, 94) siteeraa sosiologi Knut Pippingiä, jonka mukaan sota-aikana armeijassa valtion omaisuutta sai varastaa niin paljon pystyi. Jos varusteita ei vartioitu, ne sai viedä. Huomionarvoista on myös se, kuinka epäeettinen toiminta, kiusaaminen ja varastelu, läpäisee armeijan koulutusjärjestelmän kaikki tasot. Myös päällystökoulutuksessa, jossa väkeä jatkuvasti seulotaan ja rankataan ns. parhaimmiston esiinsaamiseksi, varastelu on täysin tavanomaista ja normaalia. On vaikea uskoa, että hyvän johtajan ominaisuudeksi luettaisiin lähtökohtainen epäluottamus lähimpiin kollegoihin, mikä kuitenkin näyttää toteutuvan fiktion kuvaamassa johtaja-

koulutuksessa.

Armeijan toinen paradoksi on sen hurma: vaikka se riistää ihmisarvon ja toimii vankilan tavoin, sen väkivaltainen järjestys ja näennäinen selkeys myös houkuttelee (Envall 1984, 53, vrt. Jokinen 2000, 163). Nuoren miehen heikosti rakentunut ja tuskin olemassaoleva identiteetti saa armeijassa valmiin roolin, johon on helppo astua. Tätä käsitellään *Marsipansoldatenissa* Frejn hahmossa.

Teoksessa myös toistetaan sodan normaaliutta nuorelle sukupolvelle implisiittisesti Kummelin perheen lasten näkökulmasta fokalisoitujen kokemusten kautta sekä Leonard-isän kontrastoimana. Sota on normaalitila Frejille, ja tässä mielessä hahmossa aktualisoituu myös runebergiläinen sankari, joka on olemassa vain sotaa varten. Frej myös kokee solmitun rauhan kaikkein ahdistavimpana: "Här vill han inte leva, och han önskar att han hade blivit kvar där [...]." (M 407) Upseerien kyvyttömyys siviilielämään on ollut armeijakuvausten aiheena myös aiemmin (Envall 1984, 55; Salin 2007, 10). Frejn koko siihenastinen aikuinen elämä on eletty sota-aikana, ja rauha on hänelle poikkeus. Siihen sopeutuminen on työlästä ja dramaattista.

Kasvun narratiiviin kuuluu myönteisesti väritynyt selviytymistarina fyysisen kestävyvyn muuttumisesta sankaruudeksi (Lahelma 2002, 206). Fyysisten koettelemusten muuttuminen henkiseksi edistykseksi tai luonteen jaloudeksi, joka perinteisesti attribuoidaan sankariin, ei kuitenkaan tule prosessina näkyväksi. Sankaruus banalisoituu, kun sen syntyä ei voi ymmärtää tai tietää.

Teoksen armeijajaksot ovat tärkeitä, koska niillä näennäisesti motivoidaan Göranin ja Frejn hahmojen kehitys miehiksi ja sankareiksi. Kuitenkin hahmojen esittämä sankaruus jää vajanaiseksi tai siinä on säröjä. Perinteinen sotasankaruus ei olekaan kurinalaisen harjoituksen tulos, vaan satunnaista, yhtä satunnaista kuin sodan yleinen kulku yksilön näkökulmasta.

Armeijakuvauksella on myös laajempi temaattinen kytkös institutionaaliseen kasvattamiseen ja kansakuntakertomuksen luomiseen. Armeija jatkaa koulun aloittamaa kontrolloitua kansalaiskasvatusta (vrt. Mälkki 2008, 71-73, 77), jolle Kummelin opettajaperheen vesat ovat moninkertaisesti altistuneet. Huomattavaa on se, että Frej ja Göran, jotka saavat nauttia aikansa kansalaiskasvatuksen koko kirjosta armeijaa myöten, eivät kuitenkaan toteuta hyvän kansalaisen ihannetta yhtä sääntillisesti ja kokonaisvaltaisesti kuin asepalvelukseen kelpaamaton, mutta ahkera ja tunnollinen Petter tai runebergiläisiä abstrakteja ihanteita todelliseksi toiminnaksi muuttava Martha-äiti. Frej ja Göran toimivat julkisissa sotilaan rooleissaan esimerkiksi, Frej suorastaan loistavasti luutnantiksi yleten, mutta ovat yksityisesti kielteisiä hahmoja, Göran tyhjänpäiväisiä puhuvana naistenmiehenä ja Frej ahdistuneena ajalehtijana. Petter

onnistuu siinä yhteisön tukipilarin julkisessa roolissa, joka hänelle lankeaa ja pystyy saavuttamaan myös yksityisen onnen Mona Hellénin kanssa. Ei-sotiluuden aiheuttama särö Petterin hahmossa kompensoituu muihin veljiin verrattuna tasapainoisena elämäntarinana ja epäsuorana tulevaisuususkona, mitä kihlaus ja avioliitto Monan kanssa implikoi. Petter myös työskentelee romaanin lopussa pappina kotiutettavissa joukoissa Ahvenanmaalla, mikä voidaan nähdä Petterin osallistumisena sotilaiden sotaan itselleen omimmassa roolissa. Petterin hahmo saa näin ikään kuin perinteisen maskulinistisen miehen loppusilauksen. Institutionaalinen kansalaiskasvatus asettuu siis tässäkin mielessä ironiseen kaksoisvalaistukseen, kun sotilaat joko kuolevat tai ahdistuvat ja sodan kontekstissa toissijaiseksi katsottu siviili on kansalaisuuden ja moraalisen selkärangan perikuva.

Frejn hahmo on peilikuva Göranin hahmosta, ei vähiten pienen ikäeron vuoksi, vaan myös siksi, että Frejn kokemus sodasta on käänteentekevä kasvun kokemus: Frej todella aikuistuu sotavuosien aikana, kun Göran ikään kuin jatkaa poikavuosiaan armeijassa eikä kehity ihmisenä juuri mihinkään. Göranin hahmo alkaa vanhetessaan saada elostelijan piirteitä, ei ainoastaan siksi, että se, mikä lapsessa ja teinissä on hurmaavaa ja viehättävää (esim. hyvä ruokahalu tai suorasukaisuus), on usein aikuisessa hillitöntä ja paheksuttavaa. Frej myös joutuu kaoottisiin taistelutilanteisiin nopeammin kuin Göran.

3 TULIRINTAMAN SANKARIT

Kirjallinen sankari toimii usein pedagogisena mallina. Joissakin tapauksissa se on historiallista ja todellista henkilöä suurempi ja voimakkaampi malli. (Kempainen ja Peltonen 2010, 19, 33; Ahlbäck 2010, 83.)³³ *Marsipansoldatenin* nuoria mieshahmoja voidaan lähestyä edellä läpikäymäni kotimaisen sotaromaanin perinteisen henkilötyypittelyn, mutta toissijaisesti myös suomenruotsalaisen kirjallisuuden varsinkin 1910- ja 1920-luvuilla näkyvän flanöörin tai dagdrivaren hahmon kautta. Jos teoksen henkilöahmot mieltää puhtaasti kommenteiksi kirjallisista esikuvistaan, avautuu teoksen tulkintaan uusi, kirjallisuuden historiaan liittyvä näkökulma ilmeisten historiallis-yhteiskunnallisen näkökulman ja yksilöä painottavan näkökulman rinnalle. Koska romaanin kerronta myös leikittelee juuri aikakauteen ja sotaan kiinteästi liittyvällä puhetavalla, hahmojen lisäksi tulee arvioida myös sodan tekstejä ja niiden näkymistä teoksessa. Miksi perinteinen sankari näyttäytyy kohdetekstissäni enimmäkseen kielteisenä?

3.1. Sotasankarin kirjallinen hahmo

Juhani Niemi (1988, 60) jakaa talvisodan kirjallisuuden pohjalta suomalaisen sotakirjallisuuden hahmot viiteen ryhmään: nro 15 Stoltin perillisiksi, tappajiksi, sotilaspojiksi, lottasvärdeiksi sekä kirjallisiksi sotilaksi. Niemen jaottelun mukaan sekä Göränissa että Frejssä voidaan nähdä piirteitä runebergiläisestä eepisistä sotilaasta. Görän suhtautuu sotaan kuolemaansa asti hilpeänä, säännönmukaisena ja reiluna leikkinä sekä ottaa sodan oikeutuksen ikään kuin annettuna, virallisen totuuden mukaisena pyhänä sotana, jossa "ryssänperhana menettää hermonsansa" (M 69). Görän vastaa isänmaan kutsuun ja ilmoittautuu vapaaehtoisena sotaan edustaen runebergiläistä sotilaspoikaa, joka on reipas ja innokas varhaiseen kuolemaansa asti. Jatkosodan alku on Göränille intiaanileiriä (M 149), ei marssimista Uralille. Frej puolestaan edustaa Niemen jaottelussa numero 15 Stolt -tyyppistä sotilasta, lurjusta, josta sukeutuu erinomainen sotilas, kun tilaisuus siihen annetaan.

Knut Pipping (1947, 228) on luonnehtinut sodan välittömissä kirjallisissa kuvauksissa esiintyvää sotilasta "yleisen runebergiläiseksi": tällainen sotilas on mm. isänmaallinen, löytää kriisissä lohdun kristillisestä sanomasta, kokee olevansa Jumalan suojeluksessa, uskoo järkähtämättömästi voittoon taistelussa, katsoo vihollisen olevan alapuolellaan, on ritarillinen naisia kohtaan ja hoitaa eläimiä hyvin. Pipping luonnehtii

33 Alkuperäinen ajatus fiktion sankareiden vaikuttavuudesta on historioitsija Mark Mossin.

tätä ihannesotilasta kotirintamaa varten luoduksi konstruktioksi, jonka rooliin rivimies tietämättään joutuu. Sotilaasta ei Pippingin mukaan saa käsitystä yhteiskunnallisena olentona senaikaisen kaunokirjallisuuden esittämänä. (Mt. 229, 232.) Pipping tulee kuitenkin nimenneeksi kotimaisen sotilaan tähän päivään asti kulkeneet intertekstit, J.L. Runebergin heroismin ja sankaruuden kristillisen sisällön, josta avautuu yhteys myös *Marsipansoldatenin* uhreihin ja marttyyriin. Myös kysymys sotilaasta yhteiskunnallisena hahmona on edelleen ajankohtainen.

Marsipansoldatenin perheenä esitetyt keskeiset henkilöhahmot ovat sidoksissa toisiinsa myös kerronnassa. Heille on yhteistä sodanaikaisen sankaruuden monien puolien samanaikainen esittäminen. Kun sankarin käsite aktuaalistuu teoksessa perheen kautta armeijan tai miesryhmän sijaan, voidaan tuoda esille myös perinteisestä kirjallisesta sotasankaruudesta poikkeavia piirteitä. Tällaisia sankarin epätyypillisiä piirteitä ovat mm. naiseus, hoiva, hedonismi, itsekkyyt ja hillittömyys. Perheyhtäläisyys toimii siis teoksessa sekä verbaalisella että temaattisella tasolla. (Salin 2002, 12)

3.2. Göran – narri, triksteri, antisankari?

Göran sitter och suger på en stor rysk sockerbit och tycker att det är härligt att slippa tänka. [...] Äta och sova och tänka på flickor, det är livet. Det är kriget.
(M 153)

Göran on kirjan päähenkilö, joka on keskeinen peili myös muiden teoksen hahmojen tutkimisessa. Hän on yhteisössään pidetty, iloinen ja hauska, tilanteisiin ja ihmisiin mukautuva seuramies, jolla ei juurikaan ole omia ajatuksia tai mielipiteitä. Göran on Marthan ja Leonardin suosikkilapsi, joka saa paljon anteeksi ja joka myös saa erityiskohtelua. Göran on kaikelle perso nautiskelija, jonka asenteeseen liittyy myös jotain pimeää ja eläimellistä: hän syö loppumattomasti ja on hädin tuskin aikuisena jo kyltymättömän seksikeskeinen, jonka suurin ongelma on luovia ajan moraalikoodistossa sen rajoja taivutellen. Kirjallisena hahmona Göran on yhtä yltäkylläinen ja rehevä kuin minä hänet kuvataan, mutta tulkintaa varten lähestyn Görania hahmon neljän ominaisuuden – alituisen ruokahalun ja ruumiillisuuden, kuoleman, groteskin sekä ilon ja yhteisön hyödyn – kautta.

Hahmona Göran on maskuliinisen naissankarin karikatyyri, ahneuden ja vietin allegoria, joka on nimetty soturipyhimys Yrjön mukaan. Göranin nimi, niin kuin lähes kaikkien muidenkin keskeisten henkilöhahmojen nimet, on kirjalliseen allusioon perustuva analogia (vrt. Rimmon-Kenan 1999, 89). Göranin kohdalla analogia korostaa kontrastia: hänessä ei ole juurikaan Pyhän Yrjön ritarillisuutta, päinvastoin hahmo

muistuttaa enemmän ritarimyytin lohikäärmettä, joka vaatii joka päivä syödäkseen sekä lampaan että neitsyen³⁴. Ruoan ja seksuaalisuuden yhdistelmä, ruumiin keskeisyys, toistuu näin Göranin hahmossa sekä verbaalisella että symbolisella tasolla. Tällainen kontrasti on myös yksi ironian ja groteskin keinoista.

Göranin ruumiillisuus on moniulotteista. Ruumiillisuudella on intertekstuaalisia kytköksiä, se on vahva symboli ja groteskissa runsaudessaan se tyypittää hahmon kirjalliseksi narriksi. Göranin groteskit piirteet ovat ruumiillisuuden groteskia: hän syö, juo, ulostaa ja nai häpeämättä. Hän puhuu pinnallisia ja pysyttelee kepeässä kahvipöytäpuheessa (vrt. M 179: "Det är viktigt att man inte glömmer hur det går till: artiga men lediga vändningar, glatt småprat, inga sorger."), mutta on toimissaan pelkkää konkretiaa. Hahmo on enimmäkseen inha, mutta myös hauska. Göranin irvokkuus on kerroksista ja toisteista, se on tekoja, puheita ja ajatuksia: seksikertojen laskemista ja niillä kerskumista (M 112, M 46), painostusta ja itsehillinnän puutetta (M 47, M 179), kaipuuta jonkinlaisen viattoman eläimen tilaan ("Man skulle vara som djuren." M 280). Huomattavaa on myös se, että Göranin seksikeskeisyyttä ei selitetä pidättyvyysnormien sota-ajalle tyypillisenä höltyymisenä (vrt. Näre 2008, 335–336). Se on naturalistinen osa Görania, joka kulkee hajujen ja viettien ajamana luonnonlapsena seksuaalisesta kohtaamisesta toiseen jo ennen sodan alkua.

Kun Göranin hahmoa lähestytään suomalaisen sotakirjallisuuden arkkitekstiksi mielletävän *Tuntemattoman sotilaan* kautta, tyypittyy Göran lähes tyylipuhtaasti Linnan kirjoittamaksi Rahikaiseksi. Ilkka Malmberg on luonnehtinut Rahikaista *Tuntemattoman sotilaan* ainoaksi moderniksi hahmoksi, koska hän on ahne, itsekeskeinen, kaikin tavoin hillitön ja empatiaan kykenemätön. Rahikainen valvoo herkeämättä omaa etuaan, eikä koskaan jää nälkäiseksi. Rahikaisen seksuaalisuus on pakonomaista saamista tai metsästystä, jopa teurastusta, ja hahmolle on tärkeää kehuskella seksikokemuksillaan jälkikäteen; suhde naisiin on välineellinen. Kuten Rahikainen, myös Göran on ulkonäöltään komea ja hyvä laulaja. (Malmberg 2007, 91-95.) Juuri laulutaito on särö Rahikaisessa: muuten vastenmielinen hahmo pystyy sittenkin johonkin kauniiseen, tulkitsemaan ja välittämään myönteisiä tunteita. Rahikainen vaikuttaa Göranin kirjalliselta esikuvalta, niin samankaltaisiksi hahmot tyypittyvät. Göranissa on myös piirteitä *Tuntemattoman sotilaan* Honkajoesta, keksijäkulkurista, jolla on aina vastaus valmiina. Göran toteuttaa ns. jermumoraalia ja on miesyhteisön kannalta tärkeä huumorintaitaja, muttei muuten muistuta agraariin kytkettyä jätäkämäistä jermua (vrt. Näre 2008, 343). Tässäkin mielessä hahmo on kirjallisesti kiinnostava.

34 http://fi.wikipedia.org/wiki/Pyhä_Yrjänä, heettu 13.9.2009.

Göranin hahmoa voi tutkia myös triksterinä, joka onkin Niemen tai Malmbergin tyyppittelyä monipuolisempi ja analyttisempi käsite Göranin henkilöhahmon luotaamiseen. Suomalaisen nykyproosan yhteyksiä ns. vakavanaurulliseen satiiriin ja narrikertoihin tutkinut Sari Salin luonnehtii triksteriä hillittömäksi, estottoman seksuaaliseksi ja aina nälkäiseksi hahmoksi, jonka moraalinen taju on kehittymätön (Salin 2008, 45–46). Triksterillä on yhteytensä bahtinilaiseen kansan naurukulttuuriin, jossa kaikkeen materiaalis-ruumiilliseen suhtaudutaan estoitta ja jossa ruumiin toiminnot ulostamista myöten ovat tavanomainen huumorin aihepiiri. (Mts. 46, 53.)

Myös Göranin keskeisenä olemisen tapana näkyvää kepeää seurustelupuhetta voi pitää narrin tunnusmerkkinä. Göran mm. sopeutuu vanhempien kokkolalais-reserviläisten joukkoon puheen kautta.

Det finns inte en enda krigstokig man i ledet, och Göran får anpassa sitt språk bruk till deras. (M 156)

Puheella ja tekstillä Göran myös ironisoi. Elokuussa 1941 Göranin elämä soljuu mukavasti, ja tätä hän kuvailee Petterille yhdessä monista kirjeistään:

På dagarna badar man och solar och tar en tur till kolchosen och pratar med lot torna. [...] "Blixtkriget är grymt", tillfogar han som avslutning, och låter mera som vanliga Göran, som överdriver och spektaklar: ingen kan vara arg på honom länge. (M 158)

Puhe voidaan nähdä ruumiillisen olemassaolon tapana, jolloin se ilmaisee ensisijaisesti yhteenkuuluvuutta ja kollektiivisuutta. Rituaalinen ja omaa esittämistään korostava puhe muuttuu alttiisti performanssiksi tai tapahtumaksi, joka epämääräisesti varmistaa jonkinlaista jatkuvuutta tai olemassaoloa (vrt. "Det är spex och teater, men uppsåtet, att lämna upp stämningen, är genuint." M 282). Enimmäkseen Göran sanailee lottien kanssa, jotka myös ovat siviilin ja kodin merkki sodassa:

Hon är åtminstone fyrtiofem år gammal, men just därför är det så roligt att prata med henne: hon kunde vara med i sångkören och vara vän till mamma. [...] Efter att ha talat med mamman går det som dans att tala med dottern. [...] Och mamman kommer springande med en hel vetebrödslängd med socker och kanel i avskedsgåva. (M 179)

Puhe on siis kuin narrin temppu, jolla narri varmistaa omaa aineellista ja fyysis-psykkistä selviytymistään; puheelle on lähes ruoan kaltainen ruumiillinen tarve. Puheen funktio on siis täysin toinen kuin tavallisesti: puheella ei rakenneta identiteettiä tai argumentoida oman ajattelun puolesta. (Hökkä 1998, 35–37.)

Ruumis on läsnä tekstissä ensisijaisesti ruoan kautta. Ruoan syöminen toistuu

nk. iteratiivina (Rimmon-Kenan 1999, 75). Ruoan toisteisuudella on tekstissä monta tehtävää: se on merkki arkisuudesta ja kodista, siviilielämän jatkumisesta karussa sotatodellisuudessa. Ruoalla on myös emotionaalinen tehtävä: se herättää muistoja ja mielikuvia, jotka lohduttavat Görania rintamalla (M 245) ja luovat turvallisuuden tuntua (Vrt. Katz 1980, 192–193). Ruoka on myös kiintymyssuhteiden ja huolenpidon väline. Arkisuuden ja tunnelmaisun lisäksi ruoka alleviivaa tekstissä ruumista, johon kerronta useassa kohtaa palautuu. Tekstin korostama ruumiillisuus on myös vastapaino virallisen sotapuheen henkisyydelle, missä jalo uhrautuvuus, kunniallisuus ja pidättyväisyys, ylipäänsä abstraktit ylevyydet, joille ei ole toiminnallista kuvaa, ovat keskeisiä. Kun sota on varsinkin Göranille (mutta myös muille Kummeleille, esim. Marthalle ja Frejlle) fyysinen kokemus, asettuvat yksityinen, fyysisesti koettu ja julkinen sanoitettu sotakokemus ironiseen kaksoisvalaistukseen. Niissä tekstin kohdissa, joissa yksityinen ja julkinen materiaalisesti limittyvät, yksityinen asettuu etusijalle. Tällaisia julkisen ja yksityisen välistä ristiriitaa heijastavia tapahtumia teoksessa ovat mm. Leonardin laatiman tarkan sisällysluettelon perusteella kansanhuollon toimesta tapahtuva Kummeliin ruokakomeron tyhjennys sodan alussa, Leonardin typerän hanakka osallistuminen kultasormuskeräykseen, Frejn sissioperaatiota muistuttava silakka-nassakan salakuljetus Ahvenanmaalta kotiin tai Sigrid Dalströmin lihakeitto-toimitus Kummeleille. Julkisen vallan ohjeet sivuutetaan ja yksityiset tarpeet voittavat.

Göranin persous ruoalle pula-aikana ja häikäilemätön ahneus yhdistettynä lannantuoksuiseen seksuaalisuuteen ja vilpittömään typeryyteen tekevät hahmosta esimerkin Salinin siteeraamasta Vicki K. Janikin narrikategorioiden ns. viattomasta tai pyhästä narrista, joka ”ei havaitse eikä ymmärrä omiaan sen enempää kuin muidenkaan heikkouksia ja motiiveja” (Salin 2008, 52).³⁵ Tämä näkyy mm. Göranin lapsellisessa uteliaisuudessa saksalaisia sotilaita kohtaan, mitä alleviivaa samaan kontekstiin kirjoitettu juutalaisen asetoveri Benny Kleinin hahmo. Klein analysoi ajatuksissaan Göranin kaltaisten myötäilijöiden osuutta sotaan ja sotaa sukupolvikokemuksena laajemmin:

Och vad har de för ett val? tänker han i en hårfin paus. Även om de tänkte och resonerade och vann klarhet av livets mening har de absolut inget val. En dag kommer Benny Klein att se sig allierad med tyskarna som försöker utrota hans folk, och han har inget val. En dag kommer han att dö i ett anfall framtvingat av tyskarna, och han har inget val. Lika lite som [Göran] Kummel och hans gelikar som sparkar boll och spelar skivor tills man skyfflar ner dem. (M 100)

Klein myös kuolee, mikä ennakoi Göranin kuolemaa, muistuttaa juutalaisten joukkotuhosta toisessa maailmansodassa ja siten kytkee tarinaa maailmanhistorialliseen

35 Alkuperäinen lähde on vuodelta 1998: Vicki K. Janik: *Fools and Jesters in Literature, Art and History*. Greenwood Press, London.

kontekstiin. Nimi painottaa myös vähemmistön altavastajaan asemaa. Yhteisen herkutteluharrastuksen Göranin kanssa jakava asetoveri Benny ironisoi Görania ajatuksissaan hyvántahtoiseksi hölmöksi ja kelvoksi natsikandidaatiksi. Bennyn hahmo sekä vahvistaa että kontrastoi Göranin hahmoa: Benny on Göranin oppi-isä olosuhteiden mukavaksi järjestämisessä: herkuille persot ja mukavuudenhaluiset miehet³⁶ viihtyvät sodassa, välttelevät hankaluuksia ja lopulta kuolevat. Göranin poikkeuksellisen sotasankarihahmon rinnalla Benny on toinen epätavallinen, mutta mahdollinen hahmo: suomenjuutalainen akateemisesti koulutettu älykkö, josta deterministisesti tulee sankarivainaja. Göran siis voisi Bennyn avulla laajentaa käsityksiään sodasta, muttei halua tai ymmärrä, mitä hyötyä siitä olisi. Göran ei juurikaan murehdi tulevaisuutta tai ole muutenkaan kiinnostunut maailman menosta, vaan katsoo päätehtäväkseen sodassa viihtymisen ja rattoisan ajankulun.

Göranin maaseutuun kytkeytyvää seksuaalisuutta voi tutkia myös sosiaalisen statuksen kautta. Keskenkasvuinen Göran, omituinen sekoitus lasta ja miestä, viettelee lähitalojen piikoja haisevissa navetoissa ja kosteissa maitokeittiöissä. Piikojen seksuaalisuus ei kuulu porvarillisen ja normittavan sukupuolimoraalin piiriin (Lappalainen 2000, 183), ja tätä niukasti, mutta selvästi porvarisperheen vesaksi tulkittava Göran hyödyntää. Kun perinteisessä porvarillisessa ajattelussa lika on kodin ja perheen ulkopuolella, kantaa Göran likaa, niin navettojen konkreettista likaa kuin tabuksi mielletävän seksin, osana itseään joka puolella mukanaan vailla moraalisten pohdintojen tai syyllisyyden taakkaa. Göranin hautajaisten jälkeen käytävässä keskustelussa Frej romuttaa Petterin ylevät käsitykset veljensä moraalista ja kysyy suoraan, luuliko Petter, että Göran oli ”puhdas” kuolemaansa asti (M 318). Myös hautajaispuheessa äiti muistelee poikaansa sanoen tämän säästyneen ”maailman pahuudelta ja lialta” (M 314). Göranin hillittömyys on kokonaisuudessaan kontrasti kaikelle porvarilliselle, ambivalenssia näkyvimmillään. Göranin hahmo on naturalistinen väite siitä, että ihminen on pohjimmiltaan se, miksi syntyy ja johon ei koulutus, yhteisö, kulttuuri tai mitkään muutkaan normit pysty. Ambivalenttia hahmoa vahvistaa myös se, kuinka paljon hänestä pidetään tästä huolimatta, ja että hahmon valtavirrasta poikkeava hilpeä käytös, kepeä sanailu ja laulelu on tervetullutta vaihtelua sota-ajan ankeuteen, ts. funktionaalisesti motivoitua ja tarpeellista yhteisölle. Göran on arjessaan antisankari, jota leimaava ruokahalu kertoo sankarille tärkeän itsehillinnän

36 Benjamin Klein on nimenä ”pienin pienin”. Hahmona Klein on herkkusuuna ja rasituksen välttelijänä Göranin hengenheimolainen. Vrt. Raamatun tarina Benjaminista, Jaakobin nuorimmasta pojasta, joka syntyy äidin, Raakelin, paastottua. Kleinin hahmo monistaa Göranin hahmoa, koska Benjamin-nimen merkitykseksi annetaan suosikkipoika; toinen yhtymäkohta löytyy Göranin ahvenanmaalaisesta sukutaustasta, jota kertoja parodioi toistamalla kulunutta sanontaa ahvenanmaalaisista Itämeren juutalaisina. Hahmo näyttää, että suomalaisen sotilaan tyyppiin mahtuu variaatiotakin. Ennen kaikkea se liittyy teoksen runsaiden intertekstien joukkoon. Benjaminiksi voidaan kutsua myös perheen kuopusta. <http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin> 10.5.2011

hyveen puutteesta, mutta myös yhteisöä kannatteleva tunteiden ilmaisija, mikä toisaalta voidaan lukea sankarin ominaisuudeksi.

Göranin hahmossa on muitakin triksterin tunnusmerkkejä kuin pelottava lapsenomaisuuden ja aggressiivisen seksuaalisuuden yhdistelmä (Salin 2008, 53). Näitä ovat esim. sodan motivoima pikareskille tyypillinen episodimaisuus ja alituinen matkallaolo (mts 64, 77), sotakontekstiin luontevasti liittyvä siirtyminen paikkakunnilta toisille, sekä aktiivinen roolinotto, naurunalaiseksi ryhtyminen (”Ruotsalainen mammanpoika, herra aspirantti.” M 125). Göran tekeytyy hölmöksi ja osoittaa siten oveluutensa hallitessaan yhden käyvän selviytymistaktiikan vihamielisessä ja tunnelmaltaan nurjassa päällystökoulutuksessa. Samankaltaista roolinottoa on näkyvissä Göranin vaihtelevissa tulevaisuuden haaveissa: hän on yhtenä hetkenä valtamerialuksen sähköttäjä, toisena metsänvartija, kolmantena waffenbrüdereita tervehtivä matkaaja.

Oveluus ja viisautta ovat myös narrin tai triksterin hahmoon kiinteästi liittyviä ominaisuuksia: yhtäältä siksi, että karnevaalin logiikassa tyhmyys ja viisautta ovat vaihdettavissa milloin tahansa, mihin perustuu myös ajatus narrista totuudenpuhujana valtaapitävien keskuudessa (Salin 2008, 50), toisaalta siksi, että narri on muista riippuvainen, lemmikkieläimeen vertautuva elätettävä hahmo, jonka tulee viime kädessä miellyttää ylempiään selviytyäkseen hengissä (mts. 32, 60). Narrin hahmoon kuuluva groteskius, joka on avoimesti sidoksissa ruumiillisuuteen, sitoo Göranin hahmon myös kirjalliseen modernismiin (vrt. Hökkä 1999, 87).

Kuoleman uhka liittyy siis kiinteästi narrin tai triksterin hahmoon yhtä lailla kuin sotaankin. Göranin hahmossa perinteiselle sotasankarinarratiiville vastakkainen triksteritulkinta vahvistuu Göranin kuoleman (M 285–291) kautta. Göran on matkalla kotiin lomalle, istuu kuorma-auton ajohytissä keskikipillä ja leikittelee puoli-huolimattomasti autosta löytyvällä kranaatilla.

Han håller fortfarande den ryska handgranaten i handen och leker lite med den när han försöker kika ut. Och plötslig hör han att säkringen går, som om någon, han själv, hade dragit ut den med ett rasch.

Man har fem sekunder. Nu fyra tre. Chaffaren reagerar blixtnabbt, får upp dörren och slänger sig handlöst. Törnrosa är klarvaken och stirrar vilt, får inte upp dörren. Kurar med armarna runt huvudet. Göran Kummel med granaten i handen. Marscherande soldater på båda sidor om bilen. Omöjligt, i den vinkeln, att kasta granaten över dem. Ingenting att göra. Han trycker granaten mot sig för att minimera splittret. (M 286–287)

Kranaatilla leikittelevä Göran tuntee olevansa tilanteen ulkopuolella. Göranin kuolemassa on hamartian piirteitä. Kuolema johtuu moninkertaisesti erehdyksestä ja

sattumasta, Göran sekä tuottaa oman kuolemansa että on viaton ja traaginen uhri. Kun hamartiaksi voidaan ymmärtää sekä hybriksestä että puhtaasta tietämättömyydestä johtuva heikkous, joka ei jää rankaisutta (vrt. Hosiaislouma 2003, 293), on Göranin kuolema kirjallisena kuolemana tavallaan täydellinen ja klassinen. Hahmo kytkeytyy näin osaksi kirjallisuushistoriaa ja on osa kohtalokkaan virheen tekevien sankareiden jatkumoa, joilla on keskeinen sijansa esim. antiikin tragedioissa. Göranin kuolema hamartiaksi tulkittuna rakentaa siis osaltaan hahmon intertekstuaalisuutta.

Salin lainaa Laura Makariusta ja René Girardia, joiden mukaan triksterimyyttiin kuuluu olennaisesti uhririitti, joka kytkeytyy karnevaalin pimeään puoleen. Triksteri tai narri on pohjimmiltaan tabujen rikkoja ja kyseenalaistaja, joka vahvistaa ja uudistaa yhteisöä toiminnallaan. Tässä mielessä triksteri on pyhä ja tärkeä, ellei jopa välttämätön yhteisölle. Uhriritissä narri saa kantaakseen koko yhteisön syyllisyyden, ja häneen heijastetaan yhteisön rauhaa häiritsevät ristiriidat. Ristiriidoista päästään eroon surmaamalla syyllisyyttä kantava uhri. Triksteri tai narri on siis samanaikaisesti karnevaalin tai juhlan iloinen edustaja, mutta juhla päättyy uhuriin eli narrin kuolemaan (Salin 2008, 32, 46). Uhrin funktiona on torjua laajempaa väkivaltaa pienemmällä määrällä väkivaltaa, mikä ei enää ole kestävä tai motivoitu selitys uhrille, joka nykyajasta käsin tarkasteltuna jää mielettömäksi ja arbitraariseksi ja siksi traagiseksi (Salin 2008, 259). Tässä mielessä Göranin valinta, jossa hän joko itse kuolee tai monta muuta ihmistä kuolee tai vammautuu, onkin klassisen sankarin tuntomerkki: Göranin uhraus on todellinen ja yksiselitteinen, siis klassinen. Oman tulkinnan tasonsa Göranin kuolemaan tuo sen samankaltaisuus kristillisen marttyyriuden kanssa, joka on myös käsitteenä läsnä sodanaikaisessa kuolemapuheessa (Kemppainen 2006, 53).

Keskeiseksi nousee nyt kysymys syyllisyydestä: mitä on se syyllisyys, jota Göranin hahmo yhteisön puolesta kantaa ja josta muut vapautuvat Göranin kuollessa? Göranin kuolemaan liittyy moninkertainen metafora: Göran kuolee tiellä kotimatallaan; elämäntaival päättyy, triksteri-kulkuri pysähtyy lopullisesti. Salinin (2008, 64) mukaan henkilön valitsema tie kronotooppina on bahtinilaisittain elämäntaipaleen valintaa, konkreettista päätöksentekoa. Tähän syntyy yksi kirjan paradokseista: vaikka onkin tullut sotaan mukaan vapaaehtoisena, Göran tuskin on valinnut karjalaista metsätietä, osallistumistaan sotaan; hän on ajan ja olosuhteiden uhri, joka on mukana pakosta. Valinnan mahdollisuudet rajoittuvat siihen, miten Göran kranaatin sokaan irrottua punnitsee vaihtoehtojaan: joko hän kuolee, tai useat muut vammautuvat ja kuolevat. Göran tekee sittenkin oikein, ja ehkä ensimmäistä kertaa elämässään tietoisin ja harkitun päätöksen, jossa asettaa muiden edun oman etunsa edelle.

Tässä kohtaa sankarinarratiivi aktualisoituu: Göran on sittenkin sankari eikä

pelle, riippumatta siitä, kuinka huolimattomasti hän käsittelee ammusta täydessä autossa ruuhkaisella kärrytiellä tai miten kranaatti on ylipäänsä joutunut ajohyttiin. Onnettomuus ei siis ole yksin Göränin, vaan koko yhteiskunnan, typerän sodan, huolimattomien varkaiden, kaiken ajassa liikkuvan syy. Göran tavallaan aikuistuu hetkeksi juuri ennen kuolemaansa ja on syvästi inhimillinen hahmo tajunnan harhaillessa tietoisuuden rajoilla: tässäkö kaikki nyt oli? Hän näyttää olevansa sittenkin kehityskelpoinen tai aikuistuva nuori kaikessa hillittömyydessään. Göränin kuolema ei siis ole narrin viimeinen vitsi, vaan kurjaa sattumaa, elämän arvaamattomuutta, jota vain on siedettävä. Göränin kuoleman turhuus on merkki kaiken satunnaisuudesta, jota vastaan voi – ristiriitaista kyllä – taistella suunnittelemalla, järjestelemällä, toimimalla, ennakoimalla; elämällä elämää Petterin tai Marthan lailla. Göränin kuolema on sankarillinen tilanteessa läsnäolevien yksittäisten ihmisten kannalta, mutta turha sodan kokonaisuuden kannalta. Göränin kuolema motivoituu eri tavoin riippuen siitä, mistä perspektiivistä (yksilöiden tai koko yhteiskunnan) tapahtumaa tarkastellaan.

Paradoksia kasvattaa se, ettei uhririitin tuntemaa yhteisön syyllisyyttä, jonka vuoksi pitää kuolla, oikeastaan ole. Syyllistävä ristiriita syntyy korkeintaan nuoruuden ilon ja vakavan sodankäynnin välillä, sodassa ei ole tilaa hauskuudelle tai lapsellisuudelle. Tästä esimerkkejä ovat tilanteet, joissa joku Kummelien lapsista väläyttää keskenkasvuisuuttaan tai huvittelunhaluaan. Tällaisiksi esimerkeiksi voidaan lukea mm. seuraavat tilanteet: Göränin teekutsut (Göran järjestää rintamalla venäläisen illan, jonka aikana juodaan teetä "besorgatusta" teeastiasosta sekä lauletaan), Frej pilakuvan piirtäjänä (Frejtä uhataan sota-oikeudella, kun virkaintoinen esimies tuohtuu rinnakkain asetetuista Stalin- ja Hitler-aiheisista karikatyyreistä) tai Charlotten toimet ilma-valvonnassa.

Normalt skulle man aldrig i livet släppa iväg flickor ut i skogen på det här sättet när det skymmer och kommer att vara kolmörkt när de ska hem, men nu är det krig, och man ska vara modig och initiativrik, använda sitt omdöme och handla rådigt.

Därför lyfter Charlotte Kummel luren uppe i tornet och vevar och får kontakt med det lokala luftvärnet. Hon identifierar sig och sin position och rapporterar med klar stämma ett starkt lysande föremål som långsamt närmar sig i väster. [...] De hoppar högt när apparaten intill dem surrar, lågt och hemlighetsfullt.

En vänlig röst som låter glad och tar tid på sig. Alltså fröken Kummel? Någon vidare utveckling av situationen? Inte det, föremålet kommer bara långsamt när mare spridande ett starkt ljussken. Jaha. I övrig lugnt? Bra. Jo, de har lyckats identifiera det. Aftonstjärna, med största sannolikhet. Speciellt klar och vacker i kväll. En mycket korrekt iakttagelse, absolut ingenting att be om ursäkt för. Vi sar bara att lottorna är alert. Tack för rapporteringen. (M 198–199)

Kuitenkaan heidän rikkeensä eivät ole vakavia tai ne eivät mahdu sodankäynnin sääntöihin tai ovat täysin sen ulkopuolella. Osin ne kertovat myös puutteellisesta perehdytyksestä tehtäviin. Ristiriita on siinä, että sodan eetoksessa ei ole tilaa nuoruudelle muussa kuin alisteisessa mielessä. Nuoruudesta rankaiseminen kuolemalla tuntuu nykyajasta käsin katsottuna liian rajulta yhteisön pelastamisen keinolta, koska sodassa nuoruuttaan elävä sukupolvi on syytön sekä sotaan että omaan ikäänsä. Nuoruus on sallittua vain uhrietoksessa, muuten sille ei ole virallista paikkaa. Göranin kuoleman voi siis tulkita kansakuntaa ylläpitäväksi veriuhriksi. Juha Siltalan (2006, 51) sanoin ”joka sukupolven ihanteita siivittää regeneratiivinen kuolema”. Kuolema on siis kansakunnan myytin ylläpidossa keskeinen väline, joka siirtyy runebergilaiseen tapaan isältä pojalle aina eteenpäin seuraavalle (mies)polvelle toistuen yhä uudestaan ja uudestaan. Nuoruudessa ei nähdä muuta myönteistä yhteisön kannalta, ja yksityisenä kokemuksena se on ristiriidassa virallisen retoriikan kanssa. Aikakauden retoriikassa koululapsen osasta tulisi astua suoraan toimivan ja tekevän aikuisen rooliin. Samassa retoriikassa Göranin kuolema täyttää tavallaan ulkoisesti sankarikuoleman ehdot: hän kuolee sotilaana sotatoimialueella (mutta ei taistelussa) ja muita pelastuu (vaikka kuolema on aktiivisesti itseaiheutettu).

Triksterimyytin mukaista yhteisön uhria ei siis synnykään, kuolema on täysin vailla sisältöä. Samalla kuitenkin Göran pelastaa ihmishenkiä oman kuolemansa kautta, mikä on totta romaanin todellisuudessa ja riittävä syy sankarinarratiivin motivoitumiseen. Käänteinen Pyhä Yrjö -legenda – ahnasta lohikäärmettä muistuttava Göran, jonka kuolema on veljelle jopa helpotus (vrt. M 319: "Av oss tre var Jösse den som hade de största möjligheten att bli alkoholist och bigamist och allt möjligt.") – asettaa tämänkin sankarinarratiivin kyseenalaiseen valoon. Teksti näyttää tarjoavan ensin uhririitin kaltaisen narrin kuoleman, joka on nykyajasta käsin katsottuna mieletön, mutta muuttuu hetkellisesti sankarinarratiiviksi, joka nykytulkinnan mukaan on yksinomaan banaali. Näyttää siltä, että yksin Göranin hahmon kautta luettuna ei saa eheää tulkintaa. Toisaalta Göranin hahmo on narri/sankarikuolemansa kautta keskeinen tekijä hahmotettaessa romaanin rakentumista esimerkiksi postmodernistisesta fiktiosta.

Göran bahtinilaisena narrihahmona on myös kommentti maallisten rituaalien yksipuolisuudesta: koska elämä itse on moniulotteinen ja sitä ei voi pelkistää yksiksi totuudeksi, narrin hahmo muistuttaa meitä virallisen, yksipuolisen näkökulman tuolla puolen olevasta toisesta, yhtä todellisesta todellisuudesta (Bahtin 1995, 7). Vaikka Göranin ahneus ja hillittömyys kertovat puutteellisesta yhteisöön soisaalistumisesta, häntä silti tarvitaan yhteisön jäseneksi ja joiltain osin sen kanssa pitäjäksi. Narrina hän on yhteisölleen hyödyllinen ja jopa sen pelastaja.

3.3. Frej – dagdrivare, mykkä mies puhetapojen välissä

Frejn nimi analogiana viittaa pohjoismaisen mytologiassa esiintyvään hedelmällisyyden jumala Frejhin. Analogia on Göranin hahmon nimen tavoin kaksinkertainen: mytologian Frej-jumalalla on hallussaan aina myötatuudessa kulkeva taianomainen ja taskuun taittuva jumalten alus, Skibladner³⁷, Marsipansoldatenin Frejllä on ilmatorjuntakanoottinsa, joka kuljettaa nuoren miehen morsioineen pois sodan väkivaltaisesta todellisuudesta Kotkan saaristossa. Tosin tähänkin nimeen sisältyy karnevalistinen kontrasti: Frejn morsian Marja hallitsee ehkäisyn³⁸, eikä lapsia synny, vaikka kesä Kotkassa onkin muuten yltäkylläinen. Marjan ja Frejn suhde kuvataan esimerkiksi luonnonjärjestyksen toiminnasta, "joka suuntaa parinmuodostukseen" (M 328), mutta se ei ole pinnallinen tai pelkästään seksiin perustuva kuten Göranin nimettömät naisuhteet. Se, että Frejn ja Marjan suhteesta ei synny lasta toistuvista seksuaalisista kohtaamisista huolimatta, voidaan nähdä sekä Marjan kyvykkyytenä elää niin porvarillisen sukupuolimoraalin kuin poikkeusajan kaksoisstandardissa että itsenäisenä, uuden ajan naisena. Marjan ja Frejn suhde kokonaisuudessaan on mahdollinen poikkeus tekstin ajankuvassa, ja kontrastoi negaationa sota-ajan moninaisin perustein solmittuja pika-avioliittoja (vrt. Näre 2008, 376).

Frejn hahmoa leimaa synkkyys ja umpimielisyys, mutta hän myös kasvaa mieheksi sodassa. Hahmolle on tunnusomaista puheen vähyys ja sanojen löytämisen vaikeus, kyvyttömyys sanoittaa tunteita, joita Frejllä kuitenkin on runsaasti. Sama sanattomuus heijastuu häneen myös ulkopuolelta. Frej on sisarusarjassa on tavallaan väliinputoajan asemassa: hänellä ei ole Petterin esikoisuutta, Charlotten erikoisasemaa kuopuksena ja ainoana tyttärenä tai Göranin asemaa lempilapsena. Tämä näkyy mm. siinä, miten Frej käsittelee Göranin kuolemaa:

Jösse [...] var hans nästan jämnåriga bror som han har hela sin barndom och alla sina skolår gemensamt med.

Nu borta, men det är bara andra som ska kondoleras. Hur skulle det vara om någon penna hittade att skriva: ”Kära Frej! Din barndoms lekkamrat, din kompanjon under skolårens många glada upptåg, han som kände dig utan och innan och såg upp till dig, din vän i vått och torrt, din egen bror, är borta. Huru varmt känna vi icke med dig i din sorg! Huru väl förstå vi icke den känsla av tomhet och maktlöshet som nu råder i ditt bröst! Vi ha inga ord till tröst, vi vilja blott att du skall veta, att vi deltaga av hela vårt hjärta i din sorg och önska, att smärtan och sorgen så småningom mått omvandlas till goda, vemodiga minnen av honom, för vilken du en gång ar en ledstjärna och ett föredöme.”

37 <http://sv.wikipedia.org/wiki/Frej>, luettu 13.9.2009

38 Tässä voidaan nähdä ironinen viittaus Kalevalan Marjatta-hahmoon, neitsyeeseen, joka tulee raskaaksi puolukasta. Marja poimii mustikoita eikä tule raskaaksi.

Men nej. Bekantskapskretsen och släkten skriver till mamma och pappa så pennorna glöder, någon teologistuderande skriver kanske ett bibelord till Petter, Sigrid Dalström kramar om Charlotte och lovar att hon en dag kommer att bli glad igen, men Frej minns man på sin höjd bara när man skriver: ”Beder om min vördsamma hälsning till hela Eder familj.”

Tack. Det var bra så. Man får komma hem och känka på kistan och får vara glad om man blir medbjuden till kaffet. Nej, det är orättvist, men det kan inte förnekas att vägen till känslan är krånglig hos Frej, med många sidospår. (M 307-308)

Kertojan empaattinen kommentti Frejn hahmon sisäisen puheen päätteeksi lisää kontrastia tunnepuheeseen: Frej ei itse pysty pukemaan sanoiksi suruaan, mutta tämä ei tarkoita sitä, etteikö hän surisi veljeään, joka ”on pienin [ja] saa kasvaa niin itsetyytyväiseksi että haisee”(M 307).

Katkelman kuvitteellisen kirjeen juhlallinen ja rituaalinomainen puhe, jopa liioittelu, kertoo ajankuvasta ja yhteisön selviytymiseen tähtäävästä tavasta sanoittaa surua. Mm. Joanna Bourken siteeraama historioitsija Ted Bogacz on esittänyt, että korkealentoinen puhetapa on ollut sota-aikana keino hengellistä raaka todellisuutta. Tällainen puhe on ollut tyypillistä mm. sota-ajan populaariviihdekirjallisuudessa (Bourke 2006, 34), jonka sanakäänteet lienevät tarttuneet myös tekijän materiaalinaan käyttämään kirjeenvaihtoon. Puhetapa on siis osa ajankuvan rakentamista. Se on ollut myös keino etäännyttävä teolliseen tapaan uhreja synnyttävästä sodasta, aktiivista pyrkimistä pois sodan moderniuudesta kohti romantiikkaa (mt. 34). Myös sotaan liittyvää kliseistä kieltä ennakoita ja kommentoita *Marsipansoldatenissa*:

Numera det är olycksbådande när det är lugnt. ”Som om rummet höll andan”, ”lugnet före stormen”, ”stillheten i stormens rytande öga”. Men man kan ta bort citationstecknen, för det är så det har blivit: reducerat, onyanserat. Återgång till de urgamla bilderna som i fredstid kallas klichéer och undviks som utslitna och förbrukade. (M 30)

[...] Göran har för vana att röra sig i många olika kretsar och behöver mer än en vokabulär. Efter en kort tid i Riihimäki kan han beklaga sorgen på finska, han kan tala om tunga offer och om det stora och höga i att få offra sitt liv för fosterlandet. Aldrig skall offerdöden glömmas av ett tacksamt folk som står i sorg vid kistan. I vördnad, och i förvissning om att offret inte var förgäves. (M 56)

Vastaavaksi irtiotoksi ankeasta todellisuudesta sävyttyy myös kepeä nuoruuspuhe, johon kuuluvat lempinimet ja uudelleennimeämiset. Kyllikki Villa mainitsee *Tyttö sodassa* -teoksen esipuheessa, että sanaleikit olivat ”suojaverkko sodan tosiasioiden ja vaarojenkin keskellä.” Yhdeksi sanaleikkien innoittajaksi Villa mainitsee *Uusi Suomi* -lehden pakinoitsija Ollin. Paikkakuntien nimistä puhuttiin ja kirjoitettiin sodanaikana kiertoilmauksin, koska sotasensuuri ei tarkkoja ilmauksia sallinut. (Villa

2006, 10–12.) *Marsipansoldatenin* Frej tunnetaan romaanin lopulla kylmänä Kummelina ja Reijona, Göranin asemaa kaikkien suosikkina alleviivataan läpi teoksen hellittelynimellä Jösse. Kaikkia paikkakuntia, joille veljekset sodan aikana päätyvät, ei romaanissa suurempia risteysasemia lukuun ottamatta (Mikkeli, Joensuu, Kouvola) nimetä, usein puhutaan ilmansuunnista, mikä riittää juonen edistämiseen. Villan mukaan myös liioittelu, hyperbola, oli tyypillinen sota-ajan kirjeiden ja puheen tyylikeino.

Teoksen kuvaamaan ajanjaksoon liittyvät myös toisenlaiset sanalliset irtiotot kuin sanaleikit ja lempinimet. Virallinen retoriikka painottui talvisodassa isänmaalliseen ideologiapuheeseen *Vänrikki Stoolin tarinoiden* tapaan, mutta jatkosodassa ja sen loppupuolella virallinen puhe uskonnollistui ja mystifioitui, osin siksi, että isänmaahan ja sukukansoihin liittyvä puhe alkoi sodan arkistuesssa tuntua kuluneelta (Meinander 2009, 134–135). Meinanderin mukaan sodan ankeutta paettiin tulirintamalla myös rehevään kiroiluun ja karkeuksiin, jotka kuitenkin eivät päätyneet yksityiskirjeisiin. Yksi syy tähän oli sensuurin harjoittama valvonta; lisäksi yksittäisellä kirjeellä saattoi kotona olla montakin lukijaa, jolloin useimmat pidättäytyivät ns. kokkapuheiden referoinnista. Myös Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* kustantaja poisti ennen ensijulkaisua syksyllä 1954 seksistisiä katkelmia, kirouksia ja suoraa armeijakritiikkiä, jotka kuitenkin julkaistiin vuonna 2000 teoksen lyhentämättömässä versiossa *Sotaromaani*. Poistetut kohdat eivät sopineet 1950-luvun normeihin. (esim. Meinander 2009, 135.) Seksistiset karkeudet ovat edelleen osa nykyistä sotilasslangia (Jokinen 2000, 142–145)³⁹.

Marsipansoldatenissa keskustelu ja kirjeet noudattavat enemmän kirjallisia esikuvia kuin ajan todennäköisiä, kirjallisiin taltioihin merkittyjä laajempia puhetapoja. Tässä mielessä yksittäisten hahmojen puhe ja kirjeet toimivat nimenomaan ideologioiden ja julkisen retoriikan kritiikin välineinä. Dialogi tuntuu ajoin teennäiseltä, se tavoittaa vain murto-osan hahmojen rikkaasti kuvatun sisäisen puheen sävyistä.

Frejn hahmo on peilikuva Göranin hahmosta, ei vähiten pienen ikäeron vuoksi, vaan myös siksi, että Frejn kokemus sodasta on käänteentekevä kasvun kokemus:

Frej tänker på sig själv före kriget och nu: han har vuxit och skaffat sig svängrum. Han grönskar [...] (M 333)

Frej todella aikuistuu sotavuosien aikana, kun Göran ikään kuin jatkaa poikavuosiaan armeijassa eikä kehity ihmisenä juuri mihinkään. Göranin hahmo alkaa vanhetessaan saada elostelijan piirteitä, ei ainoastaan siksi, että se, mikä lapsessa ja teinissä on hurmaavaa ja viehättävää (esim. hyvä ruokahalu tai suorasukaisuus), on usein aikuisessa

39 Ks. esim. <http://www.aamukampa.net/inttiwiki/index.php/Inttisanasto>, haettu 28.11.2011

hillitöntä ja paheksuttavaa. Frej joutuu kaoottisiin taistelutilanteisiin nopeammin kuin Göran. Frejn hahmoon lainautuu romaanin loppupuolella göranmaisia elostelijan piirteitä: Frejn syömistä laivalla kuvataan yksityiskohtaisesti, hän laulaa iloisena ja itsetyytyväisenä samoja iskelmiä ja kehuskelee osaavansa kyllä hurmata naisen, mutta valittelee myös, kuinka vaikeaa heistä on päästä eroon.

Frejn hahmolle löytyy kirjallinen vastineensa suomenruotsalaisesta 1910- ja 1920-lukujen dagdrivarkirjallisuudesta. Torsten Pettersson (1986, 10,11) tyypittelee dagdrivarhahmon ironiseksi, pessimistiseksi ja passiiviseksi nuoreksi koulutetuksi kaupunkilaismieheksi. Dagdrivare on myös olosuhteiden ja ajan uhri, ulkopuolisuus, passiivisuus ja toiminnan puute on seurausta yhteiskunnallisen tilanteen hankaluudesta ja ahdistavuudesta (mts. 14). Kun varsinaisessa dagdrivarkirjallisuudessa vaikea yhteiskunnallinen tilanne on sortovuosien ja itsenäistymisen väliin osuvaa epäselvää ja turbulenttia aikaa, *Marsipansoldatenissa* aikalaiskuvauksen kehyksenä on yhtä lailla epävarma toisen maailmansodan aika. Petterssonin mukaan dagdrivare myös poikkeaa hedonistisen flanöörin ja elämään nihilistisesti suhtautuvan dekadentin hahmoista siten, että dagdrivare oikeastaan haluaisi olla mukana ns. oikeassa elämässä eikä ainoastaan seurata sitä etäältä. Kuitenkin syystä tai toisesta dagdrivare kokee itsensä sivulliseksi ja hänen yrityksensä saavuttaa (porvarillinen) onni jäävät vaillinaisiksi. Toisten elämä on dagdrivarelle arvokkaampaa ja täydempää kuin mitä oma elämä voisi koskaan olla, mikä tekee dagdrivaresta traagisen hahmon. (mts. 15–16.) Frej ei ole varsinaisesti kaupunkilainen, mutta ratkaisevan päätöksensä tehtyään lähtee kaupunkiin: maaseutumiljöö ei voi tarjota hänelle luontevaa paikkaa olla. Petterssonin (1986, 28) esimerkissä 1910-luvun turhautunut nuorukainen liittyy jääkäreihin (vrt. Ahlbäck 2010, 47–48). Näin voi ilmaista sekä venäläisvastaisen mielipiteen että irtautua vanhasta. Armeija tarjoaa mahdollisuuden edes johonkin; kuriorganisaatio houkuttelee.

Frejn hahmossa toistuu myös dagdrivarelle ominainen mykkyys ja tunteiden vaillinaisuus, joka myös kiusaa Frejtä. Ajatuksissaan Frej miettii useinkin, miltä tunteiden pitäisi tuntua: hahmo sekä ennakoi esim. romanssia Marjan kanssa että tiedostaa oman ahdistuneisuutensa. Paluu kotiin ja koulutaloon alleviivaa ahdistusta: sodan aikana aikuiseksi kasvanut mies, 26-vuotias veteraani ei kuulu lapsuusperheeseen. Lapsuuden perhettä ei sodan jälkeen enää ole olemassa Petterin avioituttua ja Göranin kuoltua, eikä Frej itsekään tahdo enää umpimielisen ja laiskan teinin rooliin. Frejille olisi paikka maailmassa kotiväynä Kotkassa, mutta tähänkään rooliin hän ei halua.

Kerronnan katalyyttina, eräänlaisena deus ex machina -hahmona juoneen ilmestyy Ingrid Törnroos, johon Frej projisoi jonkinlaisen vaihtohtoisen tulevaisuuden.

Myös tähän sivuhahmoon liittyy sekä nimen alluusio että verbaalista ironiaa. Ingrid Törnroos⁴⁰ on kuin sadun prinssi, joka herättää prinsessan ikiunestaan: prinsessa on siis ahdistunut Frej, joka tekee lopullisen päätöksen olla menemättä Marjan kanssa naimisiin, vaikka ajatuksissa kangasteleekin "tulevaisuuden perhe" (M 427). Kaunis prinsessa Ruusunen herättää peilikuvansa Frejn, ja tämä päättää viimeinkin toteuttaa jonkin aikaa hautomansa aikeen olla menemättä naimisiin. Intertekstuaalisena viittauksena Törnroos-episodi voidaan tulkita sekä viitteeksi ritarromanssiin että metafiktioon (ks. alaviite sivulla 86).

Frejn dagdrivarhahmo ei siis välttämättä ole kokonaan traaginen. Intertekstin myötä teoksen avoin loppu jättää hahmon kohdalla mahdolliseksi siviiliin kytkeytyvän porvarillisen perheonnen.

40 ”Törnrosa” on Charles Perraultin ja Grimmin veljesten tunnetuksi tekemän sadun *Prinsessa Ruusunen* päähenkilön ruotsinkielinen nimi. Nimenä Ingrid koostuu kahdesta osasta, joista jälkimmäinen osa grid on johdettu sanasta fridher, kaunis. Ensimmäinen osa Ing on ng-äännettä vastaava riimu, joka liitetään pohjoismaisessa mytologiassa myös nimeen Frej. Nimenä Ingrid on siis kahdesti sidoksissa Frejhin. Snorre Sturlassonin Heimskringla-saagassa esiintyy kuningashahmo Yngve-Frej, joka on myös Ynglinga-suvun kantaisä. http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty; <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ingrid>; <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ingwaz>; <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ynglingaätten>; kaikki luettu 14.4.2011. Yngve-Frejhin voidaan liittää pohjoismaisen mytologian lisäksi myös toinen tekstuaalinen viittaus ruotsalaisen Stig Claessonin vuonna 1968 julkaistuun romaaniin *Vem älskar Yngve Frej*. Teos kertoo elämänhaluisista, mutta maaseudun rakennemuutoksen kanssa kamppailevista käsityöläisistä ja maanviljelijöistä, jotka etsivät tapaa elää ja tehdä työtä muuttuneessa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Romaani käännettiin useille kielille ja siitä tehtiin elokuva vuonna 1973. http://sv.wikipedia.org/wiki/Vem_älskar_Yngve_Frej Stig Claessonin kirjallisessa tuotannossa on yhtäläisyyksiä Lundbergin tuotantoon: molemmat tunnetaan matkakuvauksista ja molempien tuotannossa on toistuvana teemana yhteiskunnallinen muutos ja sen vaikutus yksilöön ja kyläyhteisöön. Sitä, onko Claesson Lundbergin kirjallinen oppi-isä ja *Vem älskar Yngve Frej Marsipansoldatenin* interteksti tai jonkinlainen kunnianosoitus Claessonille, ei voi asiaa tarkemmin selvittämättä sanoa, mutta ajatuksena se on kiehtova.

4 RUOAN, KUOLEMAN JA TAISTELUN GROTESKIT KUVAT

Marsipansoldatenin monisyisen ironian hallitsevin esittämisen tapa on groteski. Groteskit kuvat liittyvät usein ruokakuvaukseen, missä ne ovat kaikkein ilmeisimpiä useudellaan ja yksityiskohtaisuudellaan, mutta groteskeja piirteitä liitetään teoksessa myös sodankäyntiin, kuolemaan ja sukupuolisuhteisiin.

Kahden toisilleen vastakkaisen asian kytkeminen yhteen on yksi kirjallisen groteskin tunnus (Hosiaislouma 2003, 286). Yletön liioittelu on myös Mihail Bahtinin (1995, 270) mukaan yksi groteskin tyylin tunnusmerkeistä. Irma Perttulan (2010, 22, 32) mukaan groteskille on tyypillistä normin rikkomus, sopivaisuuden ja ns. hyvän maun ylitys. Sotaromaanin ironian käytetyin esittämisen tapa on groteski (Niemi 1988, 150–154). Toisteisen groteskin avulla syntyy myös osa tekstiin rakentuneesta ironiasta, mikä kytkee teoksen myös postmodernistiseen romaaniin. Tässä tarkoituksessa ironia merkitsee samanaikaista eroa ja kytköstä menneeseen (vrt. Hutcheon 1988, 125), mikä sopii historialliseen sotaromaaniin.

Groteskeja kuvia on nähty aiemminkin suomalaisessa sotaromaanissa, esimerkiksi Veijo Meren *Manillaköydessä*, Jorma Korpelan *Kenttävartiossa* ja useammassa (esim. *Kenttä ja kasarmi*, *Vääpeli Sadon tapaus*, *Yhdeksän miehen saappaat*) Pentti Haanpään teoksessa (vrt. Perttula 2010, 58; Salin 2002, 236–240). Ne ovat siis suomalaisen sotaromaanin genrelle ominaisia ja liittyvät usein henkilöhahmon vierauden ja absurdin kokemukseen. Niemi jakaa jatkosotaa käsittelevän fiktion kirjailijat modernisteihin ja dokumentaristeihin, joista modernistit ovat kuvanneet sotaa groteskin keinoin. Jaottelussa nämä kaksi kuvauksen tapaa eivät kohtaa (Niemi 1988, 151), eikä hän ilmeisesti pidä mahdollisena, että samassa teoksessa tavoiteltaisiin molempia kerronnan tapoja.

Groteskit kuvat kertovat *Marsipansoldatenin* hahmojen subjektiivisista kokemuksista sota-arjessa. Niissä ollaan kuin pois paikoiltaan, kokemus on usein väärä tai vieras. Se, kenen näkökulmasta kuvattu kokemus on väärä tai vieras, vaihtelee: kyse voi olla hahmon kokemuksesta suhteessa tilanteessa kuvattuun toimintaan, kertojan ja hahmon ristiriitaisista asenteista tai viime kädessä lukijan kokemasta tyrmistyksestä tai outouttamisesta.

4.1. Ruoan groteski

Marsipansoldatenin lehtiartikkelissa ihmeteltiin teoksen yltäkylläistä ruokakuvausta

toiminnallisen sotakuvauksen kustannuksella (vrt. Mäkelä 11.11.2001). Ruoan runsaat kuvat ovat paradoksaalisessa suhteessa myös teoksen kuvaamalle historialliselle ajalle, jolle oli leimallista niukkuus ja puute. Puutteen ja yltäkylläisyyden välinen kontrasti toimii siis groteskin tunnusmerkkinä. Kuitenkaan tämäkään kontrasti, niin kuin teoksessa esiintyvät muut rinnastukset, ei ole yksiselitteinen tai selkeä.

Ruoka oli sota-aikana keskeistä ei ainoastaan kielteisenä puutteena, vaan myös myönteisenä ja mielialaa kohottavana arjen ilona. Kyllikki Villan kuvauksen mukaan jatkosodan aikana olisi rintamalla ollut ilman kotoa lähetettyjä paketteja jatkuva nälkä, niille oli siis selvä tarve. Pakettien odottaminen ja niistä löytyvien herkkujen yhteinen jakaminen loi myös sosiaalista koheesiota tulirintaman arkeen (vrt. Lappalainen 2006, 134). Ruoasta puhuttiin paljon. Villa nimeää äitien tarjoaman ruoka- ja varustehuollon ”huomionarvoiseksi tueksi Suomen armeijalle” (Villa 2006, 13). Myös Erkki Palolampi kirjoittaa värikkäästi sodan välittömäksi lähikuvaksi luettavassa *Kollaa kestää* -muistelmateoksessa ruoan keskeisyydestä rintamalla, "pikku kesteistä" ja taitavista kokeista, jotka loihitivat kotiväen pakettien antimista herkullisia nautintoja koko rykmentille (Palolampi 1940, 181; 177–188). *Marsipansoldatenin* ruokakuvaus on siis varsin autenttista, kun siihen sisältyy yksityiskohtaiset pyynnöt, ilo ja mielihyvä ruoan syömisestä ja ruoan asema konkreettisena muistutuksena kodista ja huolenpidosta.

Ruoan groteski on ensisijaisesti liioittelua ja yltäkylläisyyttä. Ruoan groteski kytkeytyy myös tekstuaalisesti lasten- ja seikkailukirjojen tyyliin. Wendy R. Katzin (1980, 193) mukaan lastenkirjoissa päähenkilön asenne ruokaan kertoo tunne-elämän tasapainosta ja päähenkilön mukautumisesta sosiaaliseen järjestykseen, mistä kertovat myös ruokailu- ja käytöstavat. Päivi Lappalainen muistuttaa ruoan ambivalenssista lasten- ja nuortenkirjoissa; ruokaan liittyy yhtäältä – usein lastenkirjojen koomisen asenteen (ks. Katz 1980, 199) vuoksi myönteisiksi ja iloisiksi tulkittavat – anarkistiset ja hillittömät eksessin kuvaukset, toisaalta ruoan synkemmäksi katsottava funktio vallankäytön välineenä ja lasten ja aikuisten välisten valtasuhteiden ilmentäjänä (Lappalainen 2006, 127). Ruoka toimii myös hoivan ja perusturvan symbolina, äiti-lapsi -suhteen tärkeimpänä merkkinä (Lappalainen 2006, 129). Martha on teoksessa ensisijainen herkkujen lähettäjä, ja hän tekee kaikkensa täyttääkseen Göranin pyynnöt:

Breven hem handlar om vad han behöver: smör som är bra för ögonen, vitt bröd som är bra för magen, bullar, skorpor, kex, ost, inlagd sill, ättiksgurkor och annat salt och gott, dessutom något sött, sylt, karameller, pastiller. Te och kakao. (M 90)

Martha onnistuu ruokalahetyksillään ylläpitämään Göranin mielikuvaa kodista, jossa kaikki on hyvin. Vaikka Göranin pyynnöt ovat ajoittain kohtuuttomia ja mahdotto-

miakin toteuttaa, Martha ei koskaan suoraan kiellä tältä mitään. Myös äidin roolin ottava armeija pitää huolta vatsallaan marssivasta Göranista:

Så maten är inte så pjåkig. 40 gram socker och 40 gram smör om dagen, fyra kakor Vasa knäckebröd, ost eller marmelad tre gånger i veckan, dessutom gra hammjöl och lard så man steka plättar på kvällarna. Ur fältköken vankas det gröt på förmiddagen och makaronisoppa eller ärtsoppa på eftermiddagen. Köttkon server och potatis besorgar de själva i någon kolchos. (M 178)

Ruokamotiivi on teoksen selvä johtomotiivi toistuvuutensa vuoksi. Sillä on useita tehtäviä: se korostaa ruumista kaiken elämän konkreettisena tyyssijana, se ilmentää Göranin ambivalenttia ja päättymätöntä äitisuhdetta ja se toimii vastapainona sodan abstraktille yleveydelle muistuttaessaan sodan arkisesta ja yksityisestä puolesta. Ruoka on selvä väline korostaa siviiliyttä ja yhteisöön kuulumista (Katz 1980, 193; Keeling ja Pollard 2009, 10-11). Sotakirjan motiiviksi kirjoitettuna ruoka voidaan nähdä voimakkaana metaforana siviiliyhteisöstä, joka on aina sodan tilapäistä ja poikkeuksellista kaaosta vahvempi ja kestävämpi.

Nuortenkirjoihin viittaava ruokaan liittyvä vallankäyttö kääntyy ympäri teoksessa. Kun tavanomaisessa nuortenkirjassa ruoka on aikuisten, usein ruokkivan äidin käyttämä vallan väline lapseen, on se tässä tapauksessa Göranin keino osoittaa omaa ylempää sotilaan paikkaansa sodan hierarkiassa suhteessa kotiin. Göran on häikäilemätön ja suhteeton pyynnöissään, ehkä siksi, ettei kotirintaman pula konkretisoidu hänelle ja toisaalta siksi, että hän katsoo sen olevan luontevaa Kummelien perhehierarkiassa, jossa hän on ollut aina ensisijainen suhteessa muihin sisaruksiin. Nurinkäntö palvelee kritiikkiä teoksessa: sotilas ei ole automaattisesti ihailtava tai hyveellinen, ennemminkin kartettava, toisaalta se näyttää kotirintaman niukan liikkumavaran sellaisessa ideologisessa ilmapiirissä, joka automatisoi sotilaan edun koko kollektiivin eduksi.

Martha näkee runsaasti vaivaa ruokkiakseen suosikkinsa. Sotilaan toiveiden toteuttaminen on myös ensisijaista isänmaallisen puheen hierarkiassa ja Martha yrittää olla myös tasapuolinen molemman sotilaspoikansa suhteen herkkulähetyksissään. Petter ojentaa Görania ahneudesta, Frej puolestaan tahollaan ymmärtää, että ruoka lohduttaa:

Allt denna brist gör att Frej har börjat förstå Jösses omaskerade tiggande. När han har avnjutit tomaterna och skorporna och moster Alfhilds Sverigekaffe vill han ha mera tomater och skorpor och Sverigekaffe fast han har föresatt sig att aldrig. Allt går så mycket lättare om man har något gott att se fram mot. (M 171)

Martha hoivaa Görania enemmän kuin Frejtä, mikä korostaa sitä, että Göran ei irtaudu äidistään, toisin kuin Frej. Göranin lapsen rooli säilyy koko teoksen ajan. Teoksen loppuvaiheissa Frej omaksuu Göranin hahmosta tutuksi tulleen puheen kuvittelusta

ruoasta, jopa liioitellummin kuin mihin Göran koskaan pystyy:

För Marja berättar han om Simons mosters åttioårsdag [...] . "Det hade lönat sig att vara med på kalaset", försäkrar han. Och berättar om kalvsteken med gräddsås, om glassmaskinen som är den enda i Granboda, om orgierna av krusor, kransar och spritsar, bullarna bakade med smör och ägg, den tjocka grädden man stjälper i äkta kaffe, smörgåsarna stora som dasslock dignande av skinka och ost som bärs intill kvällsteet. Gästerna sitter i salen på sjunde timmen, dästa som gökungar oförmögna att spränga holken och ta sig ut. (M 404–405)

Göranin hahmossa lanseerattu karnevaali siis jatkuu Frejn puheissa. Frejn suhteellisen normaali asenne ruokaan muuttuu kirjan lopulla göranmaisena ahneeksi ja liioittelevaksi. Tämä voidaan tulkita merkiksi kasvavasta turhautumisesta ja neuvottomuudesta sodan loppuessa, jolloin sotaan tottuneen Frejn tunne-elämä järkkyy (vrt. Katz 1980, 193). Seksiin viittavat pikkuleipäorgiat, tarpeillakäymiseen liittyvät vessankannen kokoiset voileivät, ylensyönnistä räjähtävät vieraat ja pakotettua hoivaa nauttivat käenpojat vahvistavat kielikuvina jotain Göran hahmossa kuvatusta äärimmäisyydestä siirtyneen toisaalle. Frej ikään kuin taantuu, mikä alleviivaa sodan loppumisen tragiikkaa ja siviiliin paluun lähes ylipääsemätöntä vaikeutta Frejn kohdalla: hänellä ei ole pikkupojan ymmärrystä kummoisempia valmiuksia elää rauhan ajan yhteiskunnassa, sodassa saadusta elämäkokemuksesta ei ole hyötyä ja tämän hän ilmeisimmin itsekin ymmärtää (vrt. Kirves 2008, 390).

Sotilaat eivät näe nälkää kirjassa samalla tavoin kuin siviilit. Vaikka armeijan muonituksen taso vaihtelee, Frej ja Göran eivät koe puutetta samalla tavoin kuin kotiväki. Lisäksi armeijan liikkeessa sotilaat ”besorgaavat” (vrt. Näre 2008, 348), ottavat omin luvuin itselleen ruokatarpeita ja muutakin irtaimistoa tyhjiä asuintaloista, kaupoista ja kolhooseilta.

Från mamma kommer det både skorpor och karameller som ger Frej ett styng av ont samvete. I Hemfinland är mjölbristen skriande, medan de själva har besorgat en stor säck. Jäst har en permittent haft med sig i stora mängder, och i plutonen finns det en konditor som bakar prima bröd i skolköket i en rysskola. ”Ni behöver mjölet själva”, skriver han, och beskriver sitt nuvarande liv som prinsens i bagarbodern. (M 194)

Miksi runsasta ruokakuvausta sitten pidettiin groteskina ja sopimattomana normin ylityksenä lehtiarvosteluissa, jos ruoasta puhuminen, sen jakaminen ja siitä iloitseminen on ollut sota-ajalle tyypillinen kirjeiden ja keskustelun aihe ja siten tulkittavissa *Marsipansoldatenin* kohdalla sotaromaanin lajin ehdon täyttäväksi dokumentarismiksi tai autenttisuudeksi? Ruoka ei yksityisen ja arkisen hoivan ja ruumiin korostajana sovi siihen yhdenmukaiseen julkiseen, isänmaallisen ideologian värittämään ja henkisyttä korostavaan narratiiviin sodasta kansakunnan historian suurena hetkenä. Henrik Meinanderin mukaan tämä narratiivi on säilynyt suhteellisen

samanlaisena jatkosodan päättymisestä aina 1990-luvulle asti. Kun sodan muistot moninaistuvat ja moniäänistyvät, sodan nykyinen totaalinarratiivi hajoo toisistaan riippumattomiksi osatulkinnoiksi (Meinander 2009, 397). Vastaanoton konteksti oli edelleen enimmäkseen isänmaallisen ideologian konteksti, johon ruoka ei yksityisruumiillisena motiivina sovi.

Kun *Marsipansoldatenia* vertaa esimerkiksi Palolammen ja Villan autenttisiksi luokiteltaviin kuvauksiin sodasta, nousee niistä hyvin selvästi esiin ihmisten kyky elää ja toimia rinnakkaisissa todellisuuksissa, yhtäältä ensisijaisessa isänmaa- ja uhri-diskurssissa ja toisaalta ruokaa, sanaleikkejä ja muuta yhteishenkeä huumorin, ilon ja nuoruuden keinoin nostattavassa epävirallisessa yksityisen diskurssissa. Meinanderin tarkoittamat osatulkinnat eivät ehkä tässä mielessä ole olemukseltaan uusia, vaan unohdettuja ja uudelleenlöydettyjä ensisijaisen totaalinarratiivin varjosta. *Marsipan-soldaten* on juuri paradoksaalisesti yksityiskohtiin keskittyessään varsin kokonaisvaltainen kuva sodasta, eikä ainoastaan yksityistä sotakokemusta osatulkinnaksi mieltäen alleviivaava. Siinä armeijan, valtion, kyläyhteisön, koulun ja perheen instituutiot, joilla totaalinarratiivia rakennetaan, nähdään nimenomaan joukkona yksilöitä ja heidän kokemuksiaan.

Sodankäynnin groteski liittyy ruoan lisäksi myös muuhun materiaan. Göran lihoo armeijassa ja sodan kestäessä:

”Inget under att byxorna hemifrån är för små: 12 kilo har Göran gått upp sedan han inkallades. Det är ett konststycke i en tid då hela Finland magrar [...]” (M 114)

”Eftersom Göran i en mening skriver att han mår som en prins och har gått upp flera kilo och i den följande tigger mat som en gökunge, utgår han, Petter, ifrån att Göran knappast lider någon verklig nöd. Har han över huvud taget reflekterat över hur hemfolket har det? Inser han att deras ransoner är knappare än i fält? Har han någonsin tänkt på hur mor sliter och släpar och försakar och inte unnar sig maten så att han, Göran, ska få sina paket fulllastade med läckerheter [...]?” (M 157)

Göranin lihomisessa on myös groteskille tyypillinen jyrkkä mittakaavan rinnastus: Göran yksin lihoo, kun koko muu maa laihtuu. Göranin lihominen voidaan tulkita myös symboliksi siitä, että sodan kestäessä Göranin yksityinen sotakokemus erkaantuu yhä enemmän virallisesta, sanoitetusta sotakokemuksesta. Göranille sota näyttäytyy materiaalisesti hyvin toisenlaiselta kuin muille rintamamiehille saati kotiväelle. Sodassa Göranin hyvinvoiva ruumis voidaan nähdä myös allegoriana hyödyistä, jota sodan poikkeustila markkinoiden muuttuessa tuottaa joillekin: sotatarvikkeiden valmistajille, välittäjille ja trokareille.

Göranin lihominen tekee hänestä myös korostetusti antisankarin. Jean Webbin mukaan syövä ja lihava poika on ollut välttämätön vastapari korostamaan nuortenkirjojen varsinaisten poikasankarien myönteisiä ominaisuuksia (Webb 2009, 120). Webbin analyysissä perinteisen maskuliinisen sankarin kristillis-nationalistiseen arvojärjestelmään pohjaava moraalinen ylemmyys näkyy atleettisena ruumiina (Webb 2009, 107). Göranin moraalinen kyseenalaisuus näkyy siis ruumiissa, ja tältä osin hahmon antisankaruus tulee alleviivatuksi ja hahmo liitettyä isänmaallisen diskurssin apparaattiin. Kun Göran toisaalta myös pystyy hyviinkin tekoihin, hahmon antisankaruus hämärtyy ja sankaruuden ambivalenssi jää päällimmäiseksi.

Armeijassa irtaimistoa käsitellään huonosti, aivan kuin tavaraa olisi riittämiin. Ammuksia syydetään taivaalle ja ”sotasaalista” otetaan ahnaasti vain hylättäväksi myöhemmin (vrt. edellinen luku). Samanaikaisesti eletään pulassa ja yltäkylläisyydessä, ja tämän oudon ristiriidan syyksi nimeytyy yleisesti sota. Frej lähettää ilmatorjunnassa ”pakettejaan”, siis tykistötulta, yhtä tinkimättömästi kohti venäläiskoneita kuin Martha herkkulähetyksiään sotiville pojilleen.

Materiaa käsitellään myös toisteisesti: Göran saa odottaa vänrikinvyötään pitkään. Hierarkian ulkoiset tunnusmerkit tulee yksityisesti järjestää ja Göran odottaa lähetystään yhä uudelleen ja uudelleen. Juonen kannalta vyön odottelu on turha yksityiskohta. Mitään selitystä vyön hankinnan vaikeudelle ei anneta. Frejn kohdalla vyön hankintaa ei mainita lainkaan. Toisteinen vyön haluamisen groteski on tässä mielessä myös yhteisöllinen kommentti: Frej, joka sotilaana pyrkii olemaan teoissaan moraalisesti hyvä ja oikeamielinen ja työssään tehokas ja rento, on tässä mielessä enemmän ”upseeri ja herrasmies” ilman vyötä kuin herkkuja kitaansa ahtava, ulkoista tunnustusta kernaasti vastaanottava Göran. Göranille upseerin arvo ja sen merkinä toimiva vyö ovat paljon tärkeämpiä kuin Frejille. Frej ei klassisen sankarin lailla pidä meteliä itsestään tai asemastaan.

4.2. Kuoleman groteski

Kuoleman groteski kuvaus liittyy karnevaaliin. Kuoleman groteskissa toisilleen vastakkaiset elämän ja kuoleman piirteet limittyvät yhteen ja niitä kuvataan *Marsipansoldatenissa* erityisesti kuolleessa Göranissa. Vainaja on rajatilassa, ei elävä, selvästi kuollut, mutta myös elävän piirteitä on tunnistettavasti jäljellä. Tämä käy ilmi kohtauksessa, jossa Martha ja Petter käyvät varmistumassa ruumiin henkilöydestä.

Petterin kautta kuvatussa käynnissä ruumishuoneella on groteskeja piirteitä. Petter näkee Göran-vainajan humalikkona, mikä on odotuksenvastaista, mutta totta

Petterin ajatuksissa. Päähtynyt hedonisti-Göran häivähtää vielä kerran elävänä Petterin mielessä. Elämän ruumiillisuutta alleviivaa Petterin ja Marthan kokema kuvotus, joka toistuu. Vain elävät oksentavat. Tämä on erityisen vahva symboli suhteessa herkkusuuna tunnettuun Göran-vainajaan, jonka vatsa on silpoutunut. Bahtinilaisessa mielessä ylhäisen ja alhaisen yhdistävä vatsa on kadonnut, Göranin kuoltua voidaan palata takaisin normaaliin klassiseen järjestykseen (vrt. Bahtin 1995, 21). Kukkien tuoksu ja ruumiin haju kohtausten keskeisenä aineksena tekevät siitä myös lukijalle konkreettisen ja ristiriitaisen.

Det är Göran. Uppsvullet ansikte med mörka fläckar, svart kring ögonen, mörka tunna läppar, tänder. Tovat och nerkletat hår. Ful utan sin levande ande som gjorde honom charmfull och betagande. Men Göran så som bröderna, men aldrig föräldrarna, någon gång såg honom asberusad och ur stånd att ta vara på sig själv. Finkellukt de gångerna, nu förruttelse och en aslukt som en gång för alla får mor att fatta att han är död. (M 309)

Som alla mödrar med oansvariga barn har hon med sig en väska för deras behov. Hon böjer sig ner och tar fram en linnehandduk som hon breder över hans ansikte och bröst. Och så tar hon fram blommorna ur tidningspappret, de första tulpanerna, snödropparna, scillan, pärlhyacinterna, påskliljorna, tazetterna, gullvivorna, allt som hon har bärgat ur skolträdgården denna tidiga vår, det strör hon över Göran i kistan. Ur kistan stiger gaserna ur den ruttande kroppen och blandas med tazetterna sötäckliga stank, men mor och Petter kämpar ner kväljningarna och håller ut. (M 310)

Kukkien tuoksukin on vastenmielinen sen sekoittuessa mätänevän ruumiin hajuihin. Kuva on samanaikaisesti kaunis ja luotaantyöntävä. Hajut muistuttavat myös Göranin vietistä ja eläimellisestä puolesta, mitä myös kirjassa aiemmin ennakoidaan⁴¹. Runsaat ja liioitellen nimeltämainitut kukat ovat kontrasti kuoleman rumuudelle ja kevään kukkina korostavat myös Göranin nuoruutta⁴². Kukat liittyvät myös konkreettiseen hyvästijättöön ja rituaaliin: Martha haluaa olla varma, että vainaja on juuri Göran. Vainajan kasvojen peittäminen ja kukat ovat myös osa kuolemaan liittyviä rituaaleja: vainajaa kohdellaan kunnioittavasti ja omaisilla on rituaalissa mahdollisuus toiminnallistaa surua kristillisen perinteen ja tapakulttuurin keinoin⁴³. Neutraali ja

41 ”Alla kroppslukter är ljuvliga för ett spädbarn, och man måste lära det att skilja mellan godkända dofter och otäcka lufter. Här blinkade småbarnet Jösse och lever därför i en värld där lukterna är av lika värde, mors lavenderlakan och skitlukten på dasset, lagårdslukten från gödselstackarna och lagårdslukten in på lagårdsflickornas bara skinn.” M 41

”I stridens hetta kastar sig Göran Kummel i ett dike och landar mjukt. Ett bylte, en egendomlig lukt som för Göran är varken ond eller god, bara stark och ny: det är ett veckogammalt rysslik som han har landat på! Uh, magen vänder sig ett par varv [...]. M 152

42 Runsaita kukkia käytetään nuoruuden ja elinvoiman symbolina myös kohdassa, jossa Frej käy yksinään kotona heinäkuussa 1943 ja taittaa ruusun äidin puutarhasta (M 333).

43 Esimerkiksi vainajan kasvojen peittäminen on kristillinen tapa, joka toistuu Göranin kohdalla teoksessa kahdesti (M 290, M 310). Kasvojen peittäminen korostaa vainajan erkaantumista tästä maailmasta sekä muistuttaa kristillisen käsityksen mukaisesta ylösnoussesta ruumiista, jossa ei ole merkkejä kuolemasta ja jota Görankin odottaa. Göran siis eroaa tästä maailmasta kahdesti, ensin

yksityiskohtainen kuvaus läheisiä järkyttävästä ruumishuonekäynnistä ei tavallaan sovi teoksessa iteroituun isänmaallis-kristilliseen käsitykseen kuoleman ylevyydestä, jossa maallinen ja ruma tai kurjakin kuolema pyhittyy sielun siirtyessä iankaikkiseen elämään, mutta on totisuudessaan uskottava. Tekstissä viitataan myös viettiin ja tarpeisiin, jotka ovat Göränille tunnusomaiset ja joista Göränin kohdalla joku muu aina pitää huolen. Martha hoivaa poikaansa loppuun asti.

Ruumis on keskeinen myös Göränin kuolinkohtauksessa, jota leimaa Göränin halu kuolla oikein.

Han håller fortfarande den ryska handgranaten i handen och leker lite med den när han försöker kika ut. Och plötsligt hör han att säkringen går, som om någon, han själv, hade dragit ut den med ett ratsch. (M 286)

Han hör explosionen och sedan ingenting. När han kommer till medvetande ligger han vid sidan av vägen. Bilen står och brinner. (M 287)

Han tänker att en präst vet vad han ska säga vid sådana tillfällen, att hans synder är honom förlättna och så vidare, så mycket ska väl en präst klara. Men den här är besynnerligt hjälplös. (M 288)

Det bubblar konstigt i strupen, det är som om han inte kunde dra andan tillräckligt djupt. Sanitären är klar och stiger åt sidan och prästen återtar sin plats, men Görän tror inte att han har så mycket tid på sig som prästen tycks behöva. Han fäster blicken på kragspiegelns kors och tar på sig det allmänna prästadömet, de som tillhör oss alla i nöd och fara, och läser Herrens välsignelse över sig själv:

*Herren välsigne mig och bevara mig.
Herren låte sitt ansikte lysa över mig och vare mig nådig.
Herren vände sitt ansikte till mig
och give mig frid.
I Faderns, Sonens och den Helige Andes namn.
Amen.*

[...] Pianofingrar, smekhänder, det är förbi. Man får dö som bäst man kan, och nu häpnar han över att det inte går fortare. Han borde ha förblött, det borde vara över. Han borde redan stå i ljus i en ny och häpnadsväckande gestalt. (M 288–289)

Man borde be om ursäkt för att det tar så länge, tänker han, men han säger bara som det är: ”Jag visste inte att det var så svårt att dö.” (M 290)

Kuolinkohtaus on liikuttava, mutta myös koominen. Göränin käsitykset kuolemasta poikkeavat siitä, miten hän itse kuolee. Hän ottaa papin roolin itselleen ja käyttää Herran siunausta rituaalisesti aivan oikein, lohduttaakseen itseään, mutta myös siksi,

fyysisesti ja sitten perheestään. Kuolinkohtauksen pituus ja toisteisuus alleviivaa sen tärkeyttä koko teoksessa.

ettei varsinainen pappi toimi niin kuin Göran odottaa. Tekstiin aukikirjoitettuna siunaus on sekä voimakas että uskalletun koominen: kertoja ei vähättele Göranin omia pappisvaltuuksia tai rienaa, mutta Göranin halu kuolla ”kuin parhaiten taitaa” asettuu naurunalaiseksi. Tätä korostaa Göranin halu nähdä itsensä uudessa ruumiissa ja hahmossa taivaan valossa. Juuri tässä kohtauksessa uskonnollinen puhe on väritytty myönteisesti, lainatut sanat auttavat. Kohtauksen kontrasti on raju: korostetun neutraali kuolinkuvaus on traaginen, mutta Göranin naiivi käsitys kuolemasta on lähes tyrmistyttävällä tavalla irvokas ja naurettava. Nauru ei kohdistu Göraniin, vaan siihen järjestelmään, jonka tuloksena Göranin teennäinen käsitys kuolemasta syntyy.

Göranin kuolinkohtaukseen kirjoitettu lotta Edit on myös tärkeä sankariaspektin kannalta: sodan väkivalta-asetelmassa nuoret tytöt saattavat ikäisiään poikia kuolemaan nk. kuolettajan roolissa. Kuolevasta ruumiista tulee abjekti, joka on elämän ja kuoleman välitilassa, jota kuolettaja edustaa muistuttaen myös yhteisöstä, josta kuoleva on eroamassa. Näin molemmat sukupuolet kiinnittyvät yhteisön puolesta annettuun uhuriin ja siihen liittyvään muodonmuutokseen. Kärsimysnäytelmässä poikansa kuolemista seuraavan äidin paikan ottaa tyttö tai nuori nainen. (Näre 2008,74) Göranin kuolemaa papin kanssa seuraava Edit⁴⁴ ja poikansa kuolemasta arkun äärellä varmistuva Martha toimivat kaksinkertaisena merkinä yhteisöstä, jonka Göran jättää. Saattavan naisen monistaminen korostaa myös Göranin kuoleman ”täydellisyyttä” sotilasnarratiivissa: Göranin kuolema on sodasta kertomisen kannalta tärkeä sankarikuolema, uhraus, vaikka kuolemaan johtava tapahtumaketju on redundantti.

Göranin viimeisiä hetkiä todistava pappi sivuuttaa äidille lähetetyt terveiset, mikä on teoksen kokonaisuuden kannalta surullista: juuri Martha varmasti ilahtuisi saadessaan kuulla olleensa Göranin mielessä. Leipääntyneen papin kokemuksen mukaan kaikki nuoret miehet huutavat kuolintuskissaan äitiä, ja ei siksi noteeraa näitä terveisiä kirjoittaessaan tylyä ja rutinoitunutta viestiä Göranin kuolemasta perheelle. Papin mielestä Göran ei ole poikkeus, mikä on juuri päinvastoin teoksen todellisuudessa: Göran on ajan, sodan, perheensä ja yhteisönsä suuri poikkeus, joka käyttäytyy toisin, jota tarvitaan ja jolle sallitaan erivapauksia. Kertoja alleviivaa tätä vaikenemalla, ja tekstin aukko jää lukijan paikattavaksi. Göranin kuolema ei ole yksiselitteisesti traaginen, se ei saa sulkeutuvaa selitystä. Ja kuitenkin se on kuvaukseltaan yhtä surullinen kuin koominenkin. Kuolinkohtauksen ironia kohdistuu lapsellisen Göranin ulkokohtaisesti opittuun asenteeseen sekä papin ammattitaidon puutteeseen, kyvyttömyyteen toimia ja myötäelää. Göranin pappuus voi näyttäytyä naurettavana, mutta hän hyötyy siitä. Göranin ottaessa papin roolin karnevaali tulee

44 Edit-nimellä on myös taisteluun liittyvä konnotaationsa nimen merkityksessä samanaikaisesti ”rikasta” ja ”sotaa”, ks. esim. <http://en.wiktionary.org/wiki/Edith>. haettu 10.10.2011.

alleviivatuksi näkyväksi kuolemassa: hän kääntää hierarkian ylösalaisin ja käyttää siihen kirkon tekstiä (vrt. Bahtin 1995, 142,147). Pyhä muuttuu maalliseksi.

Kohtaus on ikään kuin bahtinilaisen narriuden ja groteskin lakipiste: lähes kahtiajakautunut vatsansa räjäyttänyt nautiskelija korottaa itsensä tilannehierarkiassa ylimmäksi, rinnastaa itsensä pappiin täysin sopimattomasti. Myös se, että Göran kuolee juuri vatsan konkreettiseen hajoamiseen, on karnevaaliin kytkeytymisen kannalta merkittävää. Kuolema ei olekaan kaunis, kasvot eivät olekaan kuin "marmorisiin valetut" (Kempainen 2006, 97). Sotilaspapin mykkyys ja tympääntyneisyys asettuu yhtä lailla ironiseen valoon. Pappia hävettää tilanteen teennäisyys, mutta ei pysty nousemaan sen yläpuolelle. Sodan diskurssissa ei ole sanoja tai paikkaa Göranin vahingolle. Jäljelle jää hermostunut kiusaantuneisuus tai selittämätön epämukavuus, mitä papin hahmo korostaa. Ja juuri tämä epämukavuus paljastaa diskurssin epäkohdan, joka muuten ei tulisi totalisoivassa puheessa näkyviin.

4.3. Taistelun groteski

Groteski kytkeytyy teoksessa erityisesti Göranin hahmoon ruokakuvauksen kautta, mutta myös Frejn hahmoon liittyy ajankuvan arvomaailman kannalta vinoja ja outoja tilanteita. Frejn groteskin hetket liittyvät usein taisteluun toimintana, itse sodankäyntiin. Frejn kokemat groteskit hetket ovat epäsopivia ja poikkeavat normista nimenomaan henkilökohtaisen kokemuksen kautta ja niissä alleviivautuu sodan konkreettinen rumuus ja etäisyys ylevästä.

Frejn taistelujen sota alkaa ilmahyökkäyksessä Karjaan rautatieasemalle. Siviilejä kuolee ja haavoittuu. Auttamisen lomassa Frejn ajatukset ovat hajanaiset ja esimiehellekin on sodan likainen konkretia vieras:

Sä står han där ensam bland blodspåren, blodig själv, och sotig efter mellanspelet med vagnarna. Hans förman, löjtnant Räsänen, tittar på honom uppifrån och ner och säger att han lika gärna kan föra bort den döda, så som han ser ut. Det finns ett militärfordon på plats, och Frej får samla ihop karlen, som knappt håller ihop när man försöker lyfta upp honom på flaket. Det är som om han höll på att rinna ur sina kläder, det känns inte längre som en kropp. – Mera våld än döden kräver, tänker Kummel besynnerligt objektivt. Man borde stå och kråkas och gråta, men man tar det som arbete: transport till bårhuset. (M 140)

Kuolema on Frejstä outo ja ruma, kuolleellakaan ei ole enää ihmisruumista. Sota on ensi hetkistä työtä Frejlle.

Sodan kaaoksesta ja kuoleman uhasta tulee omakohtaista heti Frejn seuraavassa komennuspaikassa Hangon edustan saarilla:

Det regnar jord och grästorvor och småsten över dem, och i tryckvågorna

och det fruktansvärda oljudet vet man inte om man har blivit träffad, om det är blod eller dikesvatten som sipprar ner längs halsen, om det är något värre än sand och småsten som knarar mot hjälmen.

– Nu är det slut, tänker Frej. – Nu är det slut, tänker varenda en. Så tätt som granaterna slår ner, resonerar var och en inne i sin isolerade hjälm, är det otänkbart att det inte blir en fullträff i just detta dike. Där Frej ligger överksam med ansiktet nedpressat i jorden och bara kan andas så mycket att han uppehåller livet, den stund han har kvar, märker han att han faktiskt reagerar med rädsla och raseri, personligt och omedelbart, på att han ska dö i sitt dike. [...]

Marken är uppgrävd som – som ingenting dom har sett förut. "Vårt land, vårt land, vårt potatisland", sjöng Kummels stygga gossar vid fosterländska tillfällen, och här ligger det nu. Slarvsylta har det blivit av ängen och skogsbrynet, hela marken är uppbökad av nedslagen, granarna är bräckta, det är svårt att tro att det kan finnas en levande själ någonstans. Men hukande reser de sig, en granne drar upp sin liggande nabo, och Frej pekar: mot kanonen! (M 144–145)

Taistelun kokemuksessa painottuu yksinäisyys ja kuoleman satunnaisuus. Runebergiläinen isänmaa muuttuu perunamaaksi, muistin syövereistä Frejn mieleen pulpahtava pikkupoikien sanaleikki muuttuu todeksi. Sodassa isänmaasta tulee tähteistä keitettyä syltystä ja hakkelusta, joka niellään kasvot multaan painettuna. Kaaoksen, puolustettavan isänmaan mullan ja ruoan yhdistävät voimakkaat kielikuvat korostavat sodan totaaliutta ja fyysisyyttä sekä yksittäisen ihmisen olemattomia mahdollisuuksia vaikuttaa kohtaloonsa.

Taistelujen sota jatkuu absurdina kaaoksena, jossa myös vihollinen saa tunnustusta. Katkelmassa venäläinen lentäjä on saanut tarkan osuman komentokorsuun:

Men fast man frestas framställa ryssen som en underlägsen fiende måste det medges att krigsmaterielen är prima. Frej har besorgat ett ryskt halvautomat gevär som han inte nog kan prisa, och flygmaskinerna de skjuter på håller alla tänkbara mått. [...]

[...] Det var överkligt att se hur allt gick till väders, upplöstes och planade ut vid nedslaget. Och staben var full av folk, som kunde ha varit vem som helst av dem.

Efteråt kommer de inte så gärna ihåg att de brast i gapskratt. Av tryckvågen lätta de taken på husen i närheten, fönster blåstes ut, och några käringar seglade ner ur övre våningen och landade oskadda, som det verkade, på sina voluminösa fallskärmskjolar.

[...] "Huvu ner!" skriker Frej åt sin tropp och skrattar till när han tänker på att uppmaningen till grannen däremot lyder "Händerna opp!" Av det blir det ett lyckat rim:

*Huvu ner
ruki ver*

som han upprepar som en besvärjelse i sin grop.

[...] Propagandan för hemmabruk låter förstå att finnarna har illa övade och dåligt rustade barbarer emot sig, men i verkligheten är det fråga om en tekniskt avancerad fiende med ett välrustat samhälle i ryggen. (M 187–188)

Kun nauru liittyy tuhoon ja kuolemaan, on yhdistelmä väistämättä groteski. Hameet ja laskuvarjot ovat samaa kaaosta, ilmassa lentävät ihmisruumit osa sodan outoa normia.

Toisaalta nauru myös edistää oudoista tilanteista selviytymistä bruttaaleissa olosuhteissa. Selviytymisen nimissä kaikki on sallittua, myös lapsellinen rallattelu. Taistelun edetessä Frejn käsitys sodasta täsmentyy ja kuilu virallisen ja koetun – katkelmassa esimerkkinä toimii propagandan luoman ja Frejn kokemuspohjaisen viholliskuvan ero – välillä levenee.

Frejn sotakokemuksista moniulotteisin on venäläisen partion vangitseminen tiedustelutehtävässä. Sota näyttäytyy poikkeamana siviiliolosuhteista ja -tavoista, yksioikoisena ja jopa koomisena "poikien" toimintana sekä liittyy jälleen kiinteästi nuoruuteen.

Inne i bruset tassar de och smyger som i sin barndoms indianlekar. Lika vaksamma, lika medvetna om att skogen tillhandahåller både skydd och bakhåll. [...]

Kalla Kummels gäng, otvivelaktigt med sin starka finnlukt, rycker skjutklara lite framåt samtidigt som de kontrollerar att de inte lämna någon eventuell individualist bakom sig. Långström plockar ihop vapnen och muddrar sedan de liggande ryssarna på kinvar och eventuella pistoler och handgranater.

"Herrigud!" avbryter han sig. Mannarna rycker lite närmare eftersom de förstår att något hemskt har uppdragats. Men Långström fortsätter. "Det är liksom... Det är en sån där amazon." [...]

Hon har brun uniform och insignier som förkunnar att hon är sanitetsofficer. [...] Hon ser på honom eftersom det är han som har kommandot, och fast uniformen är skrynklig och fläckad och håret okammat och tovat och alldeles platt baktill är hon till den milda grad vacker att Kummel vill försvinna bakom närmaste gran. Finska armén berömmar sig av sin omilitäriska uppenbarelse, men nu skäms han som en hund över hur han ser ut. Till råga på allt kan hon tala.

"Sprechen Sie Deutsch, Herr Offizier?" frågar hon. [...] (M 204–205)

Frej lähettää yhden miehistään hakemaan apujoukkoja vankien noutoa varten. Alkaa odottelu. Frej tarjoaa vangeille tupakkaa.

[...] "Möchten Sie, bitte? Eine Cigarette?"

"Nein, nein, danke. Ich rauche nicht."

"Das ist klug", säger galanta fänrik Kummel. "Aber Sie, Herr Oberleutnant?"

"Ah", säger den representativa ryssen och ler trots den mörka bekymmerspannan. Ansiktet spricker upp och visar oförskämt vackra tänder. "Spasiba", säger han och väntar medan Kummel förekommande tänder.

"Posjalusta", säger Kummel, som har inträtt i ett tillstånd av eufori och kan tala i tungor, fyra språk på en minut. [...]

Hur många ryssar han har tagit av daga har Frej ingen aning om, men hur många han har skonat kan han säga exakt: åtta. (M 207–208)

Han hoppas allt tar en oändlig tid. Det är en ny och saliggörande upplevelse för honom att sitta i skogen och samtala fredligt med en kvinna som själv vet hur det är att vara i krig. I princip skulle han kunna säga vad som helst till henne, sådant som han aldrig skulle berätta för en kvinna i Finland. Det är en outtalad överenskommelse att man ska visa hemmafronten ett glättigt och osårbart ansikte. [...] (M 209)

Rinnastus surmattujen ja pelastettujen venäläisten lukumäärästä on ironinen kontrastointi. Frejn huoli ulkonäöstä ja komea venäläinen yliluutnantti korostavat sodan eroa siviiliin ja sitä, mitä on olla minimissään ihminen: hygieniaan pohjautuvaa ja tapakulttuurin edistämää siisteyttä ja sosiaalista liittymistä toisiin, edes tupakkatauon verran. Vihollinen ei olekaan propagandan esittämä likainen ja ilkeä ryssä. Naisen tapaaminen ja tupakointi vie Frejn ajatukset siviilielämään ja aavistuksenomaiseen ennakkointiin siitä, miltä elämä sodan jälkeen tuntuu.

[...] Både ryssar och finnar är trötta, ryssarna dessutom chockade och spända. Det de allar kommer att minnas av kriget, tänker Kummel, är hur trötta de var. Han har svårt att hitta på något att säga, för han tänker på sådant som det inte går att prata om. Hur det vore att vara civil och möta ukrainskan i studentsamman hang och bjuda upp henne när det är dans.

Ingen av gubbarna i hans pluton har den minsta anledning att misstänka något sådant, men Frej Kummel är en jäkel på att dansa vals. I sin trötthet ser han tydligt hur de drar ut över golvet: glidande och sugande och magnifik så att alla stannar och bildar en kring Frej Kummel och ukrainskan som dansar. Vackrare än vackert, friare än fritt. Han tror att ingen av hans gubbar kan tyska, så han dristar sig att formulera:

"Es tut mir Leid, das ich Ihnen gefangennehmen muss. In normalen Verhältnis sen könnten wir diskutieren un spazieren, vielleicht tanzengehen."

Han ler så att det syns att det är en enfaldig dagdröm, men ur hjärtat. Hon ler tillbaka, för första gången sedan de blev tillfångatagna. "Ja", säger hon förlängtansfullt, "das wurde schön." Och hon slår ut litet med händerna som för att säga: "Men aldrig i verkliga livet. Aldrig i detta livet." (M209–210)

Ajatus tanssista on samalla väsyneen miehen harhaa sekä häive normaalielämästä ja korostaa siten sodan poikkeustilaa⁴⁵. Haaveilu tanssista korostaa myös Frejn nuoruutta ja siihen kuuluvaa seurustelua. Sota ja tanssi rinnastuvat epäsuhtaisesti, niillä ei ole mitään yhteistä; silti ne molemmat ovat osa Frejn kokemuspiiriä. Frej pitää ukrainalaista lääkintäupseria kauniina ja sivistyneenä sekä katsoo ensimmäisen kerran voivansa uskoutua naiselle, koska jaettu kokemus taistelujen sodasta on yhteinen. Ukrainalaisen hahmo ennakoi Marjan hahmoa, joka nimetään myös "taistelutoveriksi" (M 413).

Juoni jatkuu kohtauksella, jossa Frej miehineen saattaa vangit sotapoliisin käsiin. Vastaanotto on epämääräinen ja outo; yön aikana on tavattu toinenkin venäläispartio, jossa myös on ollut mukana sotilasnainen. Toinen ryhmä on surmattu, ja naisen ruumis on riisuttu ja häpäisty ilmeisimmin veitsellä silpomalla. Elävä ja kuollut venäläispartio peilautuvat toisiinsa, kiinnijäämisen seuraukset rinnastetaan. Frej tympäännyy ja ahdistuu, kun elävää naista tuupitaan joukolla. Metsässä ukrainalainen on kertonut kuulleensa ja pelänneensä, että suomalaiset kohtelevat naisia sikamaisesti ja Frej puolestaan on vakuutellut, ettei näin ole. Totuus on kuitenkin toisenlainen. Frej häpeää,

45 Sodan aikana Suomessa vallitsi Euroopan maiden joukossa poikkeuksellinen tanssikielto, koska katsottiin, että koko kansakunta viettää suruaikaa ja tanssi on sopimatonta. Ylimääräisiä väenkokouksia pidettiin myös turvallisuusriskinä. Ks. esim. Suikkanen 2007.

jättää kirjoittamatta raporttiin, että yksi vangeista osaa saksaa, ja itkee saatuaan raportin valmiiksi. Frejn häpeä ja ahdistus johtuvat osittain tilanteesta, jossa roolit eivät anna tilaa siviilitavoille ja toiveelle kaiken järjestymisestä parhain päin, osin väsymyksestä ja osin siitä, ettei sodan tapahtumakulussa ole yksilön kannalta mitään järjestystä. Satunnaiset kohtaamiset ja tapaukset seuraavat toisiaan, tilanteet alkavat ja ovat ohi nopeasti, selityksille tai jälkipuinnille ei ole aikaa eikä mahdollisuutta. Samalla kohtaus piirtää esiin sodan rumaa puolta: miesten kuriyhteisön rivoutta, sukupuolitettua väkivaltaa ja naisen typistämistä seksiobjektiksi, säädyttömyyttä ja julkeutta sotilaan pimeänä, mutta tappamiseen tarvittavana välttämättömänä ominaisuutena. (Vrt. Näre 2008, 367–368, Kivimäki 2008, 145–146)

5 KOTIRINTAMAN SANKARIT

Kotirintaman hahmoista äiti Martha ja isovelji Petter ovat keskeisimpiä kotirintaman tunnelman fokalisoijia tekstissä. Muista perheenjäsenistä isä Leonard kirjoitetaan selvästi syrjään – "Leonard Kummel är reducerad till kverulerande bakgrundsgestalt. Statisk, första gången i sitt liv, medan hans ättlingar befinner sig på rörlig fot." M 196 – ja Charlotte häivytetään vähitellen taka-alalle.

5.1. Martha – marttyyriäiti ja yhteisön sankari

Martha Kummel on henkilönä ollut aina toisten, niin ihmisten kuin ideologioidenkin, käytettävissä:

Inte tänka på sig själv, inte göra stora affär. Idealet sedan hennes flicktid har varit att glömma sig själv och verka för andra. "Martha Martyr", säger Frej när han är på det humöret. "Martha är så osjälvisk", säger alla andra. Hur det än är, så är det tungt. Mycket att bära, stort lass att dra. Bättre under sång än under suckar. M 31

Mer än med ett ansikte och en kropp förknippas fru Kummel med abstrakta företeelser som skolan, hemmet, sångkören, marthaföreningen, hemmafrontens outröttliga ansträngningar.

Fru Kummel, outröttlig ansträngning. Känner inte ord som vanmakt och förtvivlan. Fruktar inte det värsta utan ser det rätt i ögonen och det värsta viker med blicket.

Fru Kummel är den som ovilligt har tagit på sig att vara den som yngre och modernare människor skrattar åt när hon lite för ostentativt ingjuter Mod eller föregår med ett alltför uppenbar Exempel. För hurtig. Olidligt Rättskaffens.

Fru Kummel, en abstraktion. Man ser nästan inte hur underhudsfettet försvinner och rynkor och fåror fördjupnar eller hur urtvättade hennes klänning och kofta är. (M 343)

Marthan nimi on alluusio Raamatun Marttaan, toimeliaaseen ja muiden arkisista tarpeista huolehtivaan naiseen. Marthan ajatukset tiivistyivät sananlaskujen yksioikoiseksi aforistiikaksi, suuraakkosin esitetyiksi ponteviksi ja varmoiksi mielihiteiksi. Marthan olemusta luonnehditaan korkeintaan tavanomaiseksi, mikä korostaa Marthan henkevyyttä. Sota kuluttaa konkreettisesti Marthaa ja hän sulkee itsensä paradoksaalisesti ulos varmistamastaan perheen fyysisestä hyvinvoinnista.

Marthan hahmo näyttäytyy alkuun tyypillisenä sota-ajan sankariäitinä, mutta hahmossa on myös muita ominaisuuksia. Joiltain osin Marthan hahmo tulee lähimmäksi runebergiläisen staattisen sankarin hahmoa, jonka teot ja ajatukset ovat yhtä, vaikka hahmo ei olekaan tässä suhteessa täysin särötön. Tutkin kuitenkin aluksi Marthan

hahmoa historiallisesta ajankuvasta käsin. Ajankuva rajaa hahmoa ja sen piirteiden valikoimaa.

Historioitsija Ilona Kemppainen on todennut, että sota-ajan naisten sankaruus tai ylipäänsä arjen sankaruus on ollut sekä alisteista sotilaiden ja erityisesti kaatuneiden sotilaiden sankaruudelle (Kemppainen 2010, 207). Naisten sankaruus on ollut sodan jälkeen syntynyt käsite, koska sota-aikana arjesta selviytyminen ei ollut minkään ryhmän erityinen ansio. Selviytymisen eetos läpäisi koko yhteiskunnan (mt. 208–209). Marthan hahmo kotirintaman sodan ahkerana puurtajana kuuluu siis sodan jälkikuvien joukkoon ja tässä mielessä se on hyvin tyypillinen ja perinteinen. Kekseliäisyys, jolla Martha ruokkii katraansa ja varsinkin Göranin, sekä vaitonainen, lähes glorifioitu kärsiminen olosuhteiden puristuksessa rakentavat juuri tällaista staattisen ja arvokkaan arjen sankarin kuvaa (mt. 207, 209). Marthan uljuutta, mikä on totta myös romaanin todellisuudessa, alleviivaa myös Leonardin narsismi ja heikko kumppanuus. Leonardin heikkoudet Marthan rinnalle tuotuina myös rakentavat vahvan naisen myyttiä: kun mies on epäkäytännöllinen hulttio, naisen tulee vain selvitä (mt. 210).

Marthaa on kiinnostavampaa tutkia juuri tällaisena esimerkkinä ”myyttisestä suomalaisesta kaikenjaksavasta ja -kärsivästä äidistä” (Kemppainen 2010, 212.), jolloin se muiden hahmojen lailla muuttuu myös alttiiksi ironian kohteeksi ja välineeksi. Martha ei saa sanottua tai täsmennettyä, mikä hänen mieltään painaa, mutta käyttää juuri vaimon ja äidin roolejaan perusteluina toisten elämän manipuloimiseen. Kun muut sivuuttavat Marthan vihjailun suotavasta ja korrektista käytöksestä, tilanne ironisoituu ja Marthan hyvät tarkoitukset näyttäytyvätkin naurunalaisina ja Martha itse juuri ahdasmielisenä marttyyrina. Näin käy esimerkiksi silloin, kun Martha kuulee Petterin kihlauksesta:

"[...] Nåja, du har förlovat dig. Det är onödigt för mig att komma med några råd. Du gör som du vill. Men du hinner tänka dig för under förlovningstiden. Jag utgår ifrån att du tänker göra dig färdig innan du börjar fundera på giftermål."

Då måste han fram med det, utan preludier. "Jo, ytterligare om det. Vi har tänkt gifta oss genast i höst. Jag kommer att kunna göra mig färdig åtminstone ett år tidigare än om jag bodde hemma."

"Hur kan du säga så? Jag har gjort allt för att du ska ha studiero!"

"Jag vet. Det är inte ditt fel att det är som det är. Folk som kommer och går och ska ha hjälp och sympati. [...] Och tycker du det är så hemskt om man vill ha ett eget hem när man är tjugosex år gammal?" [...]

Och naturligtvis: tåren i ögonvrån, stoiskt bortvänt huvud. Hållningen som säger: JAG ÄR DIN MOR. Som Har Gjort Allt. Den sista som får veta något.

(M 375–376)

Martha on ehdottomuudessaan kirjan kaikkein runebergiläisin hahmo, abstraktien ihanteiden airut ja toteuttaja, isänmaallisen äidin perikuva. Lotta Svärdin tapaan. Martha on ihanteellisuuden ja sitkeyden ruumiillistuma, joka ei näe itsessään

kielteisiä puolia, mutta myös aidosti tarkoittaa hyvää. Kuten muidenkin Kummelin perheen jäsenten kohdalla, Marthan käsityksiä itsestään täydentävät ulkopuolisten havainnoijien verbalisoimat kuvat; katkelmassa kuvataan koulussa majoittuvia asetehtaan kokoonpanijoita ja kouluun asetehtaan vuoksi putoavaa suutaria.

Förhoppningsvis hann flickorna kasta sig flata med händerna till skydd runt huvuden innan krevaden blåste ut fönstren. Det är dem fru Kummel tänker på när hon kryper fram och vacklande reser sig, inte på porslinet eller speglarna. Dörren har kastats upp av lufttrycket, och det är inget som hindrar henne att gå ut i tamburen, vars dörr flaggar öppen.

"Hur har det gått?" frågar hon på finska och ser sig omkring. Några har rest sig, de flesta sitter på golvet. Glas överallt från de stora skolfönstren, men så vitt lärarinnan kan se badar ingen i sitt blod. Några mumlar för sig själva och skakar på huvudet, andra darrar eller skrattar eller rycker. De är alla finska talande, inte en enda är en gammal elev, och under den tiden de har vistats i skolan har de misstänksamt sett på den vänskatalande satmaran som tycks vilja kritisera allt de gör fast hon visar upp en slät uppsyn och låtsas vara förbindlig. Och ingen kan påstå att fru Kummel gillar deras närvaro, men nu har hon i alla fall gjort sin mänskliga plikt och ryckt ut till deras räddning. (M 249)

Tunnollinen Martha onkin rasittava jäkättäjä. Pommituksesta tolaltaan olevat nuoret naiset eivät arvosta Marthaa, mutta hän itse tietää tehneensä kuten pitääkin, opettajan roolin kannattelemana. Kemppaisen (2010, 209) mukaan sankaruuteen kuuluu ajoittain myös moraalinen ulottuvuus, jonka legitimoimana osoitetaan muille, mitä heiltä odotetaan. Marthassa tämä liittyy yhtäältä julkiseen opettajan rooliin, mutta myös vanhemmuuteen.

Göranin kuolema sinetöi Marthan urheuden ja tavallaan nostaa hänet sankariäitien ykkösluokkaan. Hän toteuttaa täydellisesti nationalistisen kertomuksen patrioottisen äidin kuvaa: huoltaa poikansa sotaan eikä vastusta tämän kuolemaa. Martha myös suree kuten isänmaalliseen kertomukseen kuuluu, hillitysti ja vaiteliaasti. (vrt. Kemppainen 2006, 164, 207–208, 241; Kemppainen 2010, 205–209). Äitiys ironisoituu, kun Göranin ja Marthan suhdetta parodioidaan lähes oidipaalisiksi: pitäähän Göran äitä naisista parhaana ja toisaalta Marthan suhde valmistamiinsa ja lähettämiinsä herkkuihin ei ole ainoastaan äidillisen hellyyden leimaama, vaan itsehillinnän ja kurinalaisuuden värittäjä. Kertoja vihjaa myös toisenlaisesta käytöksestä:

Ändå tycker man att en människa med luktsinnet i behåll åtminstone någon gång skulle frestas att smaka, att se hur det lyckades, om det är så gott som det ser ut, om det lönar att skicka. Kanske skulle hon till och med överman nas av en plötslig oansvarig glupskhets och kasta sig över det och glufsa i sig allt sammans och sedan sitta blek och illamående av skam.

Men inte Martha Kummel som är som pelikanen i kyrkan som matar sina ungar med blod. Fågelsymboliken är sällsynt lämplig därför att det är de framfusigaste fågelungarna som får mest. (M 91)

Pelikaani toimii äidin kristillisen uhrautumisen ja omistautumisen symbolina, mutta myös moninkertaisena intertekstuaalisena viitteenä⁴⁶. Kun Marthan hahmossa samanaikaisesti kuvataan voimakkaasti äidin ja kotirintaman ihanteellista sitoutumista sotaan sekä kärjistetään ihanteiden tunkkaisuutta ja niiden hyödyttömyyttä arjen järjestämisessä, syntyy koominen vaikutelma. Kotirintaman ironisointi on jossain määrin uutta sotakirjallisuuden genressä, varsinkin jos ajatellaan kotirintaman rinnastamisen tasaveroisena tulirintaman sodan kanssa olevan myös uusi tapa kuvata sotaa. Teos ikään kuin nostaa Marthan hahmossa kotirintaman sille kuuluvalla paikalleen sodan yhteiskuntakuvauksessa, mutta samalla asettaa sen naurunalaiseksi. Kotirintama ja siviiliyhteisö siirtyy teoksessa kahdesti lajin sisällä: ensin toiminnallisen sodan mahdollistajaksi ja sen kanssa tasaveroiseksi kuvauksen kohteeksi, sitten totisessa ihanteellisuudessaan alttiiksi naurun kohteeksi.

Martha on hahmoista traagisin, koska hänen ei näytetä olevan arvokas itsenään ilman muita, hänen roolinaan on olla muiden palveluksessa. Hän myös menettää eniten. Suosikkilapsi kuolee ja muut lapset väistämättä irtautuvat vanhemmistaan aikustumisen myötä. Tulevaisuus on nuorten, ei vanhenevan naisen. Aviomies aikoo livistää eläkkeellä heti pois ankeasta kouluarjesta, ja Marthan valintana on päättää, seuratako Leonardia Ahvenanmaalle vai työskennelläkö viimeiset kolme täyteen eläkkeeseen oikeuttavaa työvuotta yksin radanvarren koulutalossa (M 349, 376).

Marthan omat toiveet rajoittuvat tekstissä poikien hengissäsäilymiseen, mikä on myös ajan sanelemaa kuoleman normalisointia (Viikari 1998, 206). Kuolemaan täytyy ajatuksena tottua, koska siitä tulee sodassa normi. Tässä mielessä Martha on myös arvoituksellinen hahmo: lukija ei voi tietää, mitkä Marthan omakohtaiset toiveet tai halut ovat. Tragiikkaa lisää myös se, että Marthan rooli perhe- ja kyläyhteisössä on sidotuin ja ahtain, hänellä on vähiten vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia vaikuttaa omaan elämäänsä ja hän itsekkin elää rooli-odotukset (marttana, kuoronjohtajana, opettajana, äitinä) todeksi, koska niin kuuluu. Jää avoimeksi, jatkaako Marthan yhteiskunnallisen tukipilarin rooleissaan omasta halustaan tai muuttaako sota hänessä jotain.

Marthan hahmo on kuitenkin keskeisin, kun kuvataan sota-ajan tunnelmaa kotirintamalla ja tuossa ajassa vallinneita arvoja ja ideologioita sekä sankaruuden sukupuolia. Kotirintaman sotaa ei voi kattavasti käsitellä nostamatta esiin naisten osuutta sotilaiden epäsuorassa varustamisessa ja muun yhteiskunnan toistuvassa

⁴⁶ Kristillisenä symbolina pelikaani kuvastaa uhrautumista. Keskiajalla uskottiin pelikaanin ruokkivan poikasiaan sydänverellään, jos muuta ruokaa ei ole saatavilla.
http://en.wikipedia.org/wiki/Pelican#Religious_symbolism_and_popular_culture, luettu 11.10.2011
<http://donna.hrynkiw.net/sca/pelican/index.html>, luettu 11.10.2011

ylläpidossa. Vaikka Marthan hahmo on yhtäältä ironinen liioitellussa äitiydessään, se on toisaalta kotirintaman sinnikkyuden ja toimeliaisuuden ruumiillistumana myös myönteinen ja urhea, ihailun ja samastumisen arvoinen kuten sankarille sopiikin. Kun hahmo myös vaikenee uhrauksistaan, työn raskaudesta ja omista toiveistaan, se asettuu tavallaan koko kotirintamanarratiivin vertauskuvaksi: siviiliyhteisölle ei ole ollut tavanomaiseksi miellettyssä sotakuvauksessa ääntä. Se on sivuutettu suurten linjojen historiankirjoituksessa tai ollut korkeintaan alaviite toiminnallisen sodan ja sotilaiden ponnistusten rinnalla.

5.2. Petter – voiko siviili olla sotasankari?

Kun *Marsipansoldaten* nähdään koti- ja tulirintaman yksityiset kokemukset kokoavana teoksena, täydentyy henkilöhahmojen joukko myös nuorella miehellä, joka ei ole sotilas.

Petter Kummel, ingen rast och ingen ro. Ett tillstånd snarare än en närvaro som man kan placera ut i en scenbild.

Till sin läggning realist. Ovanpå fundamentet en komplicerad påbyggnad av idealism, passioner, vantro och komplex. (M 47)

Petter Kummel, lampglasavsändare, köståare, befolkningskyddare, folkförsörjare, hemvärnare, brandkårist, körsångare, mors stöd, julhandlare. (M 235)

Teologian ylioppilas Petter Kummelin roolit ovat moninaiset. Petter täydentää poikkeuksellisen hahmona perhettä, jonka muut jäsenet esiintyvät ikäänsä nähden sopivissa sodan tapahtumakehyksen rooleissa: Martha äitinä, Frej ja Göran sotilaina, Charlotte (lotta)tyttönä ja Leonard vanhuksena. Petterin hahmo on epätyypillisin ja siksi kiinnostava. Petterin hahmo on myös avainasemassa pohdittaessa minkälaisia sukupuoliä sota rakentaa: Petter on lapsena sairastetun tuberkuloosin vuoksi palvelukseen kelpaamaton, epäilyttävä ”ruununraakki”, mutta tekee raskasta työtä paikkakunnan väestönsuojelussa; ”kotitonttu”, jonka työpanos ei kuitenkaan koskaan voi olla ideologisesti yhtä arvokas kuin rintamalla sotivien muiden nuorten miesten.

Petterin hahmo lukee, pohdiskelee, raataa, ojentaa ja moralisoi. Hänessä näkyy isänmaallis-uskonnollisen puheen velvollisuuseetos, joka näkyy ahkeruutena ja itsehillintänä, mutta hahmoon on kirjoitettu auki myös sodan syiden ja seurausten laajempi pohdiskelu, mikä tulevalle etiikan ammattilaiselle sopiikin. Petterin teologian opiskelu ja myöhempi työ pappina voidaan nähdä myös kontekstuaalisena keinona ajankuvan luomisessa, pappien roolin laajempaan näkyvyytenä ja kuuluvuutena sota-

aikana. Ilona Kemppaisen mukaan uskonnosta etsittiin lohtua ja merkitystä sodalle ja sen näkyvälle kuoleman kulttuurille sota-aikana, ja pappien tehtäviin kuului myös kuolinviestin tuominen kotiin. (Kempainen 2006, 72, 249–252) Petterin tulevaisuus pappina kytkee häntä myös sukuyhteisöön: Leonardin veli, Isidor-setä, on pappi, jonka ilmavaa saarnaa Petter ihailee ja miettii, pystyykö itse koskaan samaan. Petter myös valmistuu papiksi sodan kestäessä, ja ehtii myös toteuttaa tätä julkista roolia (M 423).

Petteriä kiusaa heti sodan alusta alkaen se, että hän ei sodi rintamalla:

Det är med mannamod och dådkraft som Finland måste ta sig genom kriget. Det är riktigt att det har pratats färdigt och blivit som det har blivit: krig. Då ska man inte packa sin villrådighet på omgivningen, som tvärtom måste stärkas i sin övertygelse. Därför, besluter Petter under krigets första dagar, ska han försöka hålla sina tankar för sig själv. Han ska dela upp sina uppgifter i portioner, sänka blicken och koncentrera sig på det närliggande. Och hoppas att det blir fred snarare än han fruktar.

På den här punktern skulle Petter gärna försvinna ur historien. Hans inefektiva vända har redan tagit alltför mycket plats. I krig är det djärvas historia som ska berättas. Redan nu har berättelsen trampat på stället en god stund fast det finns aktiva aktörer på närmaste håll: Göran som ska ge sig ut som frivillig, Frej i beredskap på skyddskåren, mor i främsta ledet av sitt avsnitt på hemmafronten. Vid själva fronten pågår en febril aktivitet som *borde skildras* med fart och kläm och trovisshet. (M 50–51) (Kursivointi kirjoittajan)

Petter tunnistaa oman roolinsa ja ajan asettamat tiukat rajat toiminnalle sekä aavistaa sodasta tulevan pitkäkestoinen. Toisaalta ideologisesti sävyttynyt kuvaus puheen väistymisestä, sodasta miesten työnä ja äidin hoitama "kotirintaman lohkon etulinja" ei esiinny täysin yksiselitteisesti myönteisesti värittyneenä, mitä tekstiin kirjoitettu sodan kuvaamisen epävarmuus vihjaa. Toiminnallisessa sodassa ei ole sijaa sivistyneistölle tai sen eettis-moraaliselle pohdinnalle, mikä paikantuu Petteriin, onhan hän perheensä ainoa akateemisesti koulutettu jäsen⁴⁷.

Petter myös harkitsee jatkosodan aikana tarjoutumista asepalvelukseen, minkä sekä Göran että Frej torppaavat: heistä Petteristä on enemmän hyötyä kotirintamalla kuin taistelussa.

Petter har nämligen fått sig att det är hans plikt att gå in som frivillig, "för att dela mina kamraters verklighet och pröva min övertygelse i fältförhållanden", som han skriver. "Bäst hade det varit om jag varit prästvigd, men kanske är det meningen att jag ska göra min insats i linjerna som vanlig soldat."

Mitt i stridsalarmet måste Göran alltså författa ett brev där han på det allvarligaste avråder Petter från sådana funderingar. Göran är lillebror och Petter ett upphöjt orakel och en fjärran auktoritet, så det är inte lätt att tilltala honom med den pondus som krävs. Men han skriver med stora bokstäver: "GÅ INTE IN SOM FRIVILLIG VAD ÄN DU GÖR." (M 177)

Det är i Aunus Frej nås av Petters ångestfyllda funderingar. Border han inte dela

47 Kansakoulunopettajiksi valmistuttiin teoksen kuvaamana aikana seminaareista.

sina kamraters lott och pröva sin övertygelse i fältförhållanden? "Det är lätt nog att vara fredsvän på den tryffa hemmafronten, men vad gör jag när jag kom menderas framåt och kamraternas liv hänger på min förmåga att döda?" skriver han.

"Låt bli!" skriver Frej med samma emfas som Jösse på sitt håll. Du gör en mycket större insats hemma. Men måste du så kan du ju söka till mitt kompani, så får jag en bra adjutant och stridsstafett. Ett intressant liv, och mindre farligt ju mer man kommer underfund med alla knixar".

Även om det är svårt att föreställa sig broder Petrus underställd sin odåga till yngre bror, så vete katten om Frej inte menar det på ett plan. Fysiskt Petter är både modig och resursrik, fast han pratar som en karing och har huvudet fullt av fredspropaganda. (M 184)

Petteriä siis kiusaa se, että hän ei ole tulirintamalla kuten useimmat muut ikäisensä nuorukaiset. Se, miten yleistä epätavalliseksi mielletty nuoren miehen läsnäolo kotona tai siviiliyhteisössä on sota-aikana ollut, asettuu uuteen valoon, jos arvioidaan historiantutkimuksen tarjoaman tiedon valossa asevelvollisten määrää suhteessa palvelukseen kelpaamattomien määrään 1930-luvulla. Juha Mälkin mukaan 1930-luvulla asevelvollisista palvelukseen hyväksyttiin noin kaksi kolmasosaa vuosina 1912–1919 syntyneistä ikäluokista. Näitä ikäluokkia Mälkki pitää talvisodan armeijan kannalta sopivimpina tai ”parhaan” ikäisinä, kestävyyskunnoltaan käypinä⁴⁸. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että näiden ikäluokkien yhteensä 340 000 miehestä yli kolmannes, noin 140 000 nuorta poikaa ja miestä jäi kouluttamatta ja noin 200 000 suoritti asepalveluksen. Koulutettavien määrää sääтели tuolloin lähinnä rauhan ajan armeijan divisioonien koko ja henkilöstötarve, joksi 1920-luvulla oli määritelty noin 60% ikäluokasta. (Mälkki 2008, 77-78)⁴⁹. Tätä autenttista taustaa vasten arvioituna Petterin hahmo onkin varsin mahdollinen ja todennäköinen, myös siltä osin kuin palveluksesta vapautettu nuori mies on sodan kokonaisnarratiivissa vallitsevan sotilashegemonian ja sotiluuden ensisijaisuuden myötä ymmärrettävästi marginaaliin sijoittuva hahmo. Palvelukseen kelpaamattomien nuorten miesten suuri määrä kertoo työvelvollisten miesten tavanomaisuudesta. Kun suhteessa näin suuri joukko nuorista miehistä on tutkitusti ollut työvelvollisia, heidän kokemuksensa asettuu vaiettuna traagiseen valoon, lähes tabuksi.

Hahmo on atleettinen älykkö. Petterissä yhdistyvä ruumiillisuus ja henkisyys tekevät hahmosta myös kirjallisesti kiinnostavan.

Den yttre gestalten [...] är angenämt manlig och välgymnastiserad, utan ett utvärtes skymt av den svåra sjukdomen som gjort honom till kronvrak.

48 Vrt. M 192 "Han [Frej] ska kommendera ett svenskt regemente, som mest består av gubbar över fyrtio år. En kanonjär ska vara kvick som tusan och orka släpa på tunga pjäser när det kniper, men de här är för orkeslösa."

49 Vertailun vuoksi mainittakoon, että 2000-luvulla asevelvollisuuden on suorittanut noin neljä viidesosaa ikäluokan pojista (PuVM 1/2004 vp - VNS 6/2004 vp).

Det är i sjäva verket sjukdomen Petter har att tacka för sin vackra fysik. Eftersom han inte dog fortsatte han med att stärka sin konstitution genom gymnastik och idrott och en hälsosam livsföring. Resultatet är en atletisk intellektuell, en kraftfull fredsvän, en vältränad självranssakare, ett övat samvete. (M 47)

Jean Webbin mukaan atleettinen ja moraalinen kristitty poika/mies on ollut sekä amerikkalaisen että brittiläisen poikien seikkailukirjallisuuden keskeinen hahmo. Seikkailukirjojen päähenkilönä tällainen hahmo levittää nationalistisia arvoja ja siinä kytetään luonnollistaen yhteen hyvä moraalinen ja isänmaallisuus kelvon ja urheilullisen ruumiin kanssa. Poikakirjan stereotyyppinen sankari on seikkailukirjoissa toistuva kulttuurinen malli, jossa Webbin mukaan yhdistyvät kristillinen aatemaailma ja nationalismin projekti. (Webb 2009, 106–108.)

Petterissä henkilöityy myös Graham Dawsonin (1994, 63–65) hahmottelema romanssin kotoinen tai siviiliä edustava mies. Petter on olosuhteiden pakosta, mutta myös heti teoksen alussa omalta orientaatioltaan avioliittoon ja sen myötä kohti siviilielämään kiinnittyvää perheonnea kurottava mies. Tarinan alussa Charlotten välittämänä saatetaan lukijan tietoon Petterin tyttöystävä, jonka juonen edistyessä tarkentuu Mona Helléniksi.

Kotia ja siviilielämää edustavana miehenä Petterin hahmo toistaa samaa itsehillintää ja moraalista hyvyyttä kuin perinteinen sankarihahmo, joka on saanut moraalisen ylemmyytensä juuri Dawsonin käsittelemältä ritariromantiikkaan kiinteästi kytkeytyvältä kodin miehen hahmolta. Hahmo argumentoi vahvasti dikotomista sankaruuskäsitystä vastaan: Marthan aisapariksi kirjoitettuna hahmona Petter hälventää sukupuolieroa toimimalla yksityisessä, feminiinisessä kotirintaman tilassa problematisoimatta omaa mieheyttään. Ritariromanttinen kodin miehen hahmo tekee siistävällä paluun, ja korostaa sekä maskuliinisuuden että yksityisen piirin sankaruuden olevan yhdistettävissä. Tällainen dikotomisen jaon hylkääminen on lähes ennennäkemätöntä kotimaisen sotaromaanin piirissä, ja tekee Petterin hahmosta lajikonventionaalisessa mielessä uuden ja radikaalin.

Petterin hahmon kautta teksti erittelee neutraalisti sodan syitä ja seurauksia ja kytkee tarinaa maailmanhistorialliseen kontekstiin Petterin lukiessa lehtiä ja yrittäessä ymmärtää, mistä kaikessa sodassa on kyse. Kirjallisena toisintona seikkailukirjan kristillistä atleettisankareista Petterin hahmo antaa olettaa, että hahmo kirjoittuisi helposti osaksi nationalismin kuvastoa, mutta vaikka Petter pätkäilee omaa osuuttaan sodassa, hän kuitenkin toistuvasti epäilee ajan hengen ja vallitsevan arvomaailman pätevyyttä. Kodin miehen hahmossa Petter muistuttaa myös kirjallisen sankaruuden alkuperästä ja sankaruuden sisällön muuntumisesta eri aikoina.

6 MONISTUVA SANKARUUS DISKURSSEISSA JA LAJISSA

Sankaruus ei kohdeteoksessani kiinnity yksiselitteisesti henkilöhahmoihin. *Marsipan-soldatenin* keskeisistä henkilöhahmoista kukaan ei ole tyypillinen sankari, jonka teot ja ajatukset olisivat saumattomasti yhtä ja joka selvästi asettuisi yhteisössä sotaromaanin lajin perinteisen sankarin esikuvalliseen asemaan. Lähimmillään perinteisen sotasankarin ominaisuudet, staattisuus, tekojen ja ajatusten läheisyys sekä moraalinen hyvyys, on kirjoitettu kotirintaman hahmoihin. Tosin tällöinkään yhdenmukaisuus tekojen ja ajatusten suhteen ei toteudu: teoiltaan Martha ja Petter ovat uutteria sankareita, mutta ajatuksiltaan eivät. Varsinaiset sotilaat Göran ja Frej rakentuvat hahmoina realistisiksi kuviksi epävirallista moraalikoodistoa, ns. jermueetosta, hyödyntävistä sotilaista, jolle isänmaalliset abstraktiot ovat vieraita. Tässä mielessä ne noudattavat kotimaisen sotaromaanin vallitsevaa sotilaskuvaa: he ovat toimiltaan sankareita, mutta moraaliltaan antisankareita. Sotilas on *Marsipansoldatenissa* paradoksi, ihanteiden tiivistymä, joka kuitenkin keskittyy konkretiaan ja välttää hierarkiaa ja abstraktiutta viimeiseen asti.

Sankaruus esitetään yksittäisen henkilöhahmon sijaan yksittäisinä tekoina tai tekojen sarjana, joissa yhteisön arvostamasta ihanteellisesta sankaruudesta hyötyy suoraan vain yksi tai muutama ihminen. Tällaisia tilanteita ovat mm. Göranin kuolema, Frejn toimet venäläispartion kanssa, Marthan toistuva huolenpito, Petterin toistuva kärsivällisyys tai kauppias Dalströmin lihakeittokattilan tuominen Kummeleille. Sankaruutta sodan kontekstissa on jo se, että on käyttäytyä kohteliaasti ja toisia huomioiden poikkeusoloissa, säilyttää ihmisyytensä ja osoittaa sen muille. Sankaruus on teoksessa konkreettista pienelle ryhmälle suunnattua hyväntekoa, joka on pois omasta edusta ja jota ei voi skaalata suurempaan institutionaaliseen mittakaavaan tai uskottavasti esittää kollektiivisesti. Sankaruus ikään kuin neuvotellaan joka kerta uudelleen, ja se läikkyä hahmosta toiseen.

6.1. Monistuvat hahmot ja muu toisteisuus

Henkilöhahmot monistuvat teoksessa kahden kokemuspiirin, taistelujen sodan ja kotirintaman sodan, eri fokalisoijiksi. Hahmojen jakautuminen kahdelle eri näyttämölle mahdollistaa samaan trooppiin paikallistuvan usean rinnakkaisen näkökulman käytön. Göranin ja Frejn sotakokemukset poikkeavat selvästi toisistaan, Petterin ja Marthan kotirintaman kokemukset ovat yhteneväisemmät.

Siksi onkin yllättävää, miten Göränin hahmoon liittyvä antisankaruus monistuu vaivihkaisesti Frejssä Göränin kuoleman jälkeen. Frejn elämä asettuu uomaansa Kotkassa: hän on tottunut sotaan, sietää sen tylsyyttä sekä pommitusten aikaista stressiä ja ahkerointia, suhde Marjan kanssa sujuu. Sodasta tulee normi, jonka mittapuun mukaan Frejn elämä on tasaista ja hyvää; onhan hän upseeri, kokenut sotilas ja pidetty johtaja, rakastettu mies ja pidetty ystävä, sodan hierarkiassa niin ylhäällä kuin nuorelle miehelle on mahdollista olla. Kun Frej elää siihenastisen elämänsä huippukohtaa, menestyneen sotilaan ja aikuisen ensirakastajan elämää, teksti kuvaa häntä samoin sanoin ja teoin kuin Görania parhaimmillaan.

Ruokamotiivi asettuu jälleen uuteen käyttöön ja toimii rinnastuksen ja antisankaruutta merkitsevän petoksen välineenä: kun Frej päätyy perumaan häät, kertoja muistuttaa siitä ruokamäärästä, jonka Marja on hänelle kahden seurusteluvuoden aikana tarjonnut ja kulkenut Frejn läpi: "Hur mäter man svekets omfång? Det är lika brett, och lika högt, som det berg av livsmedel och sötsaker som passerar genom en luftvärnsofficer i Kotka under två år." (M 423). Onko Frejn ja Marjan suhde sittenkin ollut Frejille vain yksi narrin eloonjäämisen keino muiden joukossa? Frej selviää fyysisesti sodasta, mutta henkinen selviytyminen ei tapahdu ongelmitta, mikä palauttaa hahmoa suomenruotsalaisen ahdistuneen nuoren miehen kirjalliseen tyyppiin (vrt. Pettersson 1986, 34).

Perhe yhtenä kertomuksen kehyksenä mahdollistaa hahmojen kuvaamisen useammasta näkökulmasta. Hahmoja kuvataan niin lapsina, vanhempina kuin sisaruksina, tutkitaan, mikä heille on yhteistä ja mikä erottaa hahmoja toisistaan. Kertoja ja laaja lähiyhteisö toimivat myös näkökulmien monistamisen kanavana. Terävimmät kuvaukset Kummelin perheestä tulevatkin ulkopuolisilta, mikä myös toimii vastapainona Kummelien, varsinkin Göränin ja Marthan ihanteellisille käsityksille itsestään. Mm. Benny Klein kuvailee Görania, Mona Hellén Marthaa ja Ivar Lind Charlottea.

Kuten aiemmin olen esittänyt, Göränin hahmo tyypittyy selvästi bahtinilaiseksi iloiseksi keskiajan narriksi, joka tuo dynamiikkaa tekstiin ja nousee hahmona kaikesta groteskiudesta huolimatta (tai ehkä juuri sen ansiosta) banaalin ja arkipäiväisen yläpuolelle. Göränin hahmo antaa juuri vastapainon ja merkityksen siviiliyhteisön yksityisille sotaponnistuksille, jotka ovat vaarassa jäädä historian banaaleiksi ja arkisiksi alaviitteiksi, kirjeiden toistuviksi pyynnöiksi saippuasta ja sokerista. Frejn hahmo Göränin parina on staattisempi ja on Bahtinin jaottelussa romantiikan surullinen narri, jolla ei ole samanlainen rajat ylittävä tai transsendenttinen hahmo kuin Görän. Melankolinen dagdrivare ja romantiikan surullinen narri lankeavat yhteen: niille

molemmille on yhteistä identiteetin kriisiytyminen, mitä myös Frejn hahmossa tarinan loppupuolella kuvataan. Siviiliyhteisöön palaamisen kriisiä ennakoi ja ironisoi mm. ruokamotiivia käyttävä karnevalistinen katkelma Frejn kokemasta vieraantuneisuudesta ruotsinlaivan seisovassa pöydässä:

[...] inför Aeolus smörgåsbord pickar hjärtat räddhågat i barmen på honom. Framför honom ligger uppskärningar och inläggningar som han aldrig förr har sett och inte vet hur han ska tackla. Han vet bara hur han skulle få allt att gå till väders med en välriktad handgranat, men hur och vad ska man äta och i vilken ordning utan att väcka uppseende har armén aldrig förberett honom på.

[...] Framryckning. Tallrik i näven. Långsamt avancemang längs radar skålar och fat. Stadigt grepp om skeden, kombination av knyck och skakning, och på tallriken landar: strömmingsrullader i ättikslag, kryddsill, rökt sik, kokta kräfter, skinka, saltkött, sallat i grädd- och äggsås, ärtstuvning, potatissallad, kalla små köttbullar utan sås, små kokta morötter, ättiksgurka, tomatiskivor med råa lökringar. Nu full last på tallriken. (M 386)

Katkelman koomisuus syntyy ruokailun kuvaamisesta siviiliyhteisölle vieraana armeijapuheena. Narri jatkaa kulkuaan uudessa hahmossa.

Åsa Mälhammar, joka on tutkinut ruotsalaisen kirjallisuuden narrihakmoja, toteaa, että ruotsalaisessa kontekstissa narrin hahmo ei ammenna yhtä laajasta symbolisesta merkitysrepertoaarista kuin esimerkiksi saksalaisen kielialueen narrihakmot (Mälhammar 2009, 31). Sama laajuus koskee myös latinalaisen perinteen narrihakmoja, joita on useita.⁵⁰ Voidaan kysyä, onko narrin hahmo yhtä vieras suomalaisessa kirjallisuudessa? Tämä voisi myös osaltaan selittää, miksi teoksen vastaanotto oli hajanainen: narrin hahmoa eikä kytköstä karnevaaliin tunnistettu, eikä varsinkaan peilautuvaa tai monistuvaa narraa, yhtä vähän kuin tunnistettiin Lundbergin tekijäkuvan ja tuotannon monipuolisuutta. Narrin dynaaminen hahmo sopii kotimaiseen sotaromaaniin, koska sota kertomuksen taustana legitimoivat yllättävät käännteet ja absurdit kokemukset.

Henkilöhahmot peilautuvat toisiksi pareiksi puheen ja ajatusten suhteen. Siinä missä Göran auliisti mukautuu kameleontin lailla kulloiseenkin retoriseen ympäristöön usealla kielellä ja Marthan ajatukset, silloin kun niitä on tekstiin kirjoitettu, noudattavat suhteellisen tarkkaan julkisen puheen velvollisuus- ja vaiteliaisuuseetosta, kuvataan Petterin ja Frejn kohdalla sanomisen vaikeutta ja omien ajatusten kätkemistä. Petter piilottaa kirjeenvaihtonsa ja tuskailee saarna-aihioidensa kanssa, Frej ilmaisee lakonisuuttaan korkeintaan kuvin. Göranin runsaisiin ja iloiseihin kirjeisiin verrattuna Frejn viestit ovat lyhyitä, karuja ja korostetun asiallisia. Puhetta ruoankaltaisena tarvetta

50 Mälhammar 2009, 52–65. Mälhammar käy läpi latinalaisen perinteen narrihakmot, Pulcinellan, Pierrot'n, Gilles'in jne.

ilmentävänä motiivina tulisikin selvittää tarkemmin.

Hahmojen toisteisuus korostaa ristiriitaa sotakokemuksen samanaikaisen yhteisyyden ja perimmäisen subjektiivisuuden välillä. Vaikka yksilön kokemus sodasta on ainutlaatuinen, koetut tunteet ovat samoja. Erityisesti tekstin puhetapojen säröinä kuvatut vierauden ja outouden kokemukset ovat samankaltaisia.

Tekstissä toistetaan myös muita tyylikeinoja. Jo käsitellyn groteskin lisäksi teoksessa toistuu myös pyhän maallistaminen, mikä sitoo tekstiä edelleen karnevaaliin (ks. s. 67).

6.2. Sankaruus ironisoituu rinnakkaisissa diskursseissa

Teos ironisoi sekä sodasta puhumisen tapoja että näitä puhetapoja lanseeraavia instituutioita. Toisaalta se myös näyttää, ettei yksittäinen hahmo juuri kykene sanoittamaan kokemustaan muuten kuin opitun puhetavan kautta. Näin syntyy pääosa tekstin sisältämästä draamasta ja tragiikasta: suurena yhteiskunnallisena narratiivina sota on vetovoimainen koko yhteisön ollessa siinä osallisena, mutta yksityisenä materiaalis-ruumiillisena kokemuksena siinä ei ole juurikaan mitään ylhäistä tai jaloa. Perinteinen sankaruus jää abstraktioksi. Sodan puhetapojen kritiikki näkyy teoksessa käytettyjen intertekstien välittämien diskurssien naurunalaisuutena. Institutionaalinen sankariretoriikka on merkityksetöntä ja toiminnallistuessaan lähinnä hankaloittaa elämää (vrt. Leonardin puuhut) arkea ja konkretiaa elävien henkilöahmojen näkökulmasta. Kritiikki kohdistuu myös hierarkioiden kyseenalaistamattomaan noudattamiseen, ideologioiden nielemiseen annettuina.

Teoksesta voidaan tunnistaa kaksi diskurssia, julkinen isänmaallis-uskonnollisen päätöksen sisältävä diskurssi ja yksityis-epävirallinen diskurssi, johon liittyvät yksityiset tarpeet, hoiva ja tunteet. Nuoruusteema osin limittää näitä kahta diskurssia toisiinsa. Diskurssit välittyvät kirjallisina interteksteinä, joiden käyttö myös implikoi teoksen postmodernistisuutta. Hahmot ilmaisevat itseään jommassa kummassa, muu ei ole sopivaa. Jos ilmaisu ei helposti sujahda jompaan kumpaan, tuloksena on outous ja yksinäisyys. Kumpikaan näistä diskursseista ei yksinään mahdollista sellaista vaihtelevaa ja tilannesidonnaista sankaruutta, jota teoksen hahmot osoittavat.

Isänmaallis-uskonnollisen diskurssin intertekstejä ovat mm. *Vänrikki Stoolin tarinat*, virret ja muut julkisissa tilaisuuksissa käytetyt tekstit (esimerkiksi Uuno Kailaan usein nationalistisessä kontekstissa toistettu runo ”Rajalla” (M 78) ja sotapropaganda⁵¹, joiden

51 Sotapropagandaan viitataan tekstissä suoraan: "Och ingenting vet man, för den enda tidning de har tillgång till är *Karjalan viesti*, som Petter påstår är full av överdrifter och propaganda." (M 178)

sanoittaman maailmankuvan henkilöahmot joko naiivisti omaksuvat Göranin tapaan tai ihmettelevät Frejn tapaan. Göran luonnehtii tovereilleen itsemurhan tehnyttä venäläistä laskuvarjosotilasta Wilhelm von Schweriniksi⁵², koska sotilas on nuori ja piirteiltään kaunis, minkä vuoksi Göran myös identifioituu tähän (M 70). Ja vaikka Frejkin kokee valatilaisuudessaan kollektiivista ylpeyttä, ei tilanne ole täysin ristiriidaton:

Mindre än en månad efter inryckningen är det dags att svära soldateden och kalla sig kanonjär. Fast man är en blaserad slyngel som har gäspat sig igenom skolavslutningar och festgudstjänster kan man inte låta bli at bli lite imponerad. I fyrdubbla led tågat gossarna till kyrkan. Där spelar en hornorkester *Vår Gud är oss en väldig borg*. En fänrik håller ett religiöst andragande, och en militärdo mare föresträvar eden. Unisont sjunger man *Välsigna Herre och bevara*, och hornorkester tutar igen *Vår Gud är oss en väldig borg*. (Enda biten de kan? tänker flyktigt f.d. odågan Frej Kummel.) Och så tågar de på sprittrande ben åter genom byn till tonerna av *Soldatgossen* och ställer upp sig på kasernens gårdsplan, där en kapten förklarar dem för kanonjärear. Därefter det livsviktiga kaffet med bulle, och så förberedelser för kvällsfesten. M 78

Virret ja sotilaslaulut, katkelmassa *Vänrikki Stoolin tarinoista* peräisin oleva ”Sotilaspoika”-laulu, lankeavat yhteen. Juhlan tuntu tempaa mukaansa, mutta Frejn ajatus, ettei soittokunta osaa muuta, välittää epäsuorasti, että tähän diskurssiin mahtuu vain yksi yhdenmukainen tapa olla.

Isänmaallis-uskonnollisen diskurssin ironisointi kohdistuu yhteiskuntaan ja sen instituutioihin; perheeseen, kouluun ja armeijaan. Yhteiskunnalliset instituutiot eivät pystykään kasvattamaan ihanteellisia kansalaisia, vaan kyvyttömiä ja mykkiä satunnaisonnistujia. Teos on tästä näkökulmasta pohjimmiltaan traaginen. Traagisuus myös kertautuu, kun yksityinen sotakokemus on väistämättömästi banaali: yksityiselle kokemukselle ei ole sanoja, se on toissijainen yhteiskuntapuheeseen verrattuna. Ainoastaan lähiyhteisö voi lievittää yksityistä tuskaa tai tarjota jonkinlaisen kanavan ilmaista pakahduttavia tunteita. Jos välitöntä yhteisöönkuulumiseen tunnetta ei ole (vrt. Frej), hahmo jää täysin yksin. Kun yksityinen kokemus poikkeaa kahdesta tekstissä ”sallitusta” sodan kokemisen tavasta, isänmaallis-uskonnollisesta puheesta tai pinnallisesta ja esittävästä nuoruuspuheesta, hahmo jää mykäksi puhetaipojen hierarkiassa. Nuoruus näyttäisi olevan sotafiktio yhtenä teemana pysyvästi ristiriitainen (Vrt. Tepora 2007, 296, 301).

Sota-aikana vaadittiin aikuistumista (vrt. Lassila 1998, 11), mutta siihen ei valmistettu tai siihen annettu koulutus oli puutteellista tai pinnallista. Tätä tukee mm.

Epäsuorasti propagandaan viitataan teoksen venäläiskuvassa: sekä Frej että Göran kokevat omakohtaisesti ”ryssän” olevan ihminen siinä missä hekin. Propagandaan myös kyllästyttiin sodan aikana (Kirves 2008, 414).

52 ”Wilhelm von Schwerin” on *Vänrikki Stoolin tarinoiden* 30. runo.

teoksen armeijakuvaus, jossa koulutus antaa teknisiä valmiuksia, muttei sosiaalisia tai ryhmässätyöskentelyn taitoja. Koulu, joka henkilöityy kansakoulun opettajina työskenteleviin vanhempiin, näyttäytyy lähinnä jonkinlaisena tapakasvatuksen paikkana (virren veisuu yms.), mutta tietojen tai käytännön taitojen hankkimisesta ei juuri kerrota. Vastaavasti Charlotten kautta romaanin alussa kuvattu keskikoulun arki ja Petteriin liitetty puhe ”eliittioppilaista ja luonnollisista johtajista” korostaa, että koulu on ensisijaisesti sosiaalinen kokoontumispaikka, jossa vahvistetaan olemassaolevia sosiaalisia hierarkioita. Teoksessa koulu ja armeija epäonnistuvat institutionaalisina kasvattajina, mikä kyseenalaistaa sellaiseen kansalaisuuteen kehittymisen, jota teoksessa kuvattu yhteiskunta pitää tavoiteltavana: uhrivalmis, toimelias ja pidättyväinen kansalainen. Kritiikki kohdistuu siis yhteiskuntaan, joka on kyennyt luomaan kattavat kasvatusinstituutiot, mutta jossa kansalaisuus tai yhteiskunnan jäsenenä toimiminen rajautuu kuitenkin yksilön ulkopuolelta käsin, sosiaaliluokka, sukupuoli tai kielitausta lähtökohtana.

Suomenruotsalaisen perheen ja siitä irtautumisen kautta fokalisoituva sotakuvaus myös erottaa *Marsipansoldatenin* perinteisistä suomalaisista sotaromaaneista. Suomenruotsalaisena siviilien sotakuvauksena *Marsipansoldaten* ei ole ainutlaatuinen⁵³, mutta juuri sota-ajan perheen kuvauksena se on kiinnostava. Perheellä on myös allegorinen ja rakenteellinen funktio teoksessa. Suomenruotsalaisuus aktualisoituu teoksessa kolmella tavalla: sillä on merkitystä ajankuvan, ihannesankarin määrittelyn ja hahmojen sosiaalisen pääoman kannalta. Teoksen ironisoimassa isänmaallisen diskurssin kansallispaatoksessa mm. suomenruotsalaisuus sijoittuu hierarkkisesti alemmaksi: suomen kieltä pidetään ensisijaisena ja ruotsia hyljeksitään, minkä myös Frej ja Göran joutuvat koulutusjaksoillaan tuntemaan (”I andra kaserner må man krypa för övermakten, men i Rajamäki talas det svenska med dödsförakt!” (M 80)).⁵⁴ Nationalistisen ideologian ja uskonnollis-isänmaallisen diskurssin käsitys suomalaisesta sankarista on niin ahdas, ettei siihen mahdu oikein kukaan; siksi se myös on altis ironian kohde.

Yhteiskunnallinen kansalaisuus ulottuu yksityisen piiriin teoksen ajankuvassa myös siinä, minkälainen julkinen käytös ja tunneilmaisu on soveliasta. Ilona Kemppaisen mukaan tunteita oli porvarillisessa maailmankuvassa sallittu ilmaista lähinnä uskonnollisissa tilaisuuksissa ja naisten toimesta. Kun kirkko oli sodan aikana voimakkaasti sitoutunut nationalistiseen maailmankuvaan, jossa kansallisvaltion etu on

53 Esimerkiksi Jörn Donnerin Andersin suvusta kertovassa romaanisarjassa ja näistä erityisesti ns. Angela-kirjoissa käsitellään myös siviilien kokemaa toista maailmansotaa.

54 Ks. Pilke 2009, 39. Myös M 83, M 104, M 125.

myös yksittäisen kansalaisen etu, uskonnonkin harjoittamisesta tuli yhteiskunnallinen ja julkinen teko. (Kemppainen 2006, 250-251.) Sota-aikana kuolemaa myös aktiivisesti tavanomaistettiin; propaganda totutti kuoleman ajatukseen (Viikari 1998, 206).

Kun uskonto perinteisesti sallii kielteisen tunneilmaisun ja tarjoaa psykososiaalista lohtua vaikeissa elämäntilanteissa, se ei enää sodan kestäessä välttämättä tarjonnut sellaista katharsista, jota esimerkiksi yksityisesti sureva tarvitsi. Yhteiskunnalliset instituutiot, koulu, armeija ja kirkko, vaativat tietynlaista automatisoitua, inherentisti sisäistettyä jäsenyyttä ja toimijuutta, mutteivät anna tilaa yksityiselle kokemukselle tai välineitä yksityisen ja julkisen välisen ristiriitaisen kokemuksen käsittelyyn. Erityisen näkyväksi tämä tuli sodan aikana juuri sankarihautajaisissa. (Kemppainen 2006, 248.) Tämä myös näkyy teoksessa juuri karnevalistisesti kuvatussa Göränin kuolemassa: Görän toimii niin kuin on oppinut, mutta institutionaalisessa roolissa toimiva pappi ei toimikaan kuten Görän odottaa. Vastaavasti Martha, joka on ylpeä siitä, että hänellä on kaksi poikaa rintamalla (M 36, M 64), törmää epämääräiseen tyytymättömyyden tunteeseen, kun käy ilmi, ettei Göränin kuolema ole ollutkaan aivan isänmaallisen diskurssin käsikirjoituksen mukainen (M 297–298). Vasta lähiyhteisön sanoittamana suru jyvittyy isänmaallisen diskurssin mukaiselle "oikealle", katarttiselle paikalleen (M 298). Göränin kuoleman turhuus on lukijalle selvää, mutta ajankuvassa sen on ikään kuin pakko löytää paikkansa vallitsevasta diskurssista.

Yksityis-epävirallinen nuoruusdiskurssi yhtäältä ironisoi isänmaallis-uskonnollisen diskurssin lailla nationalistista eetosta, mutta tarjoaa myös väylän kuvata yksityistä sotakokemusta ja selviytymisen monia tapoja. Tässä mielessä se ei ole yhtä jyrkkä kritiikissään kuin isänmaallis-uskonnollisen diskurssin ironisointi. Yksityisen diskurssi ja sen lainatekstit, joiksi katson kirjeet ja iskelmät⁵⁵, ovat toiminnalliseen sotaan rinnastuessaan huvittavia, mutta vetoavat myös muihin tunteisiin. Yksityisen kokemuksen tuominen kollektiivisen sotakokemuksen rinnalle on jo itsessään rohkea

55 Ks. liite VI. Musiikkia käytetään intertekstinä ajankuvan luomisessa ja uskonnollis-nationalistisen että yksityis-epävirallisen diskurssien välittämisessä. Kevyt musiikki liittyy erityisesti Göränin hahmoon ("Mest av allt saknar han musik." M 178). Teoksen monista musiikillisista viittauksista *Bel ami* -iskelmä tiivistää osuvimmin Göränin hahmon. Se on myös viittaus Guy de Maupassantin novelliin *Bel ami* (1885), jonka ensimmäinen filmatisointi tehtiin Saksassa vuonna 1939. Itse iskelmä on peräisin samasta elokuvasta, ja sen esittää ohjaaja-näyttelijä Willi Forst. Novelli kertoo miehestä, jonka sosiaalinen nousu perustuu menestykseen naisuhteissa.

Eräs tekstuaalinen viite on myös Marthan fraasi "Spelar min Lind, sjunger min näktergal?" Charlotten ja Ivar Lindin tapaamisessa (M 275). Fraasi viittaa satuun *Lilla Rosa och Långa Leda*. Lehmus ja satakieli -metafora liittyvät balladin lajiin, minkä voi tulkita myös viitteeksi ritariromansiin, jonka hahmoksi Ivar Lind tässä yhteydessä tyypittyy. (Schrevelius 2008, 20-21.) Lehmus ja satakieli -metaforan alkuperää ja käyttöä pohjoismaisessa kontekstissa on tarkemmin kuvannut Boel Westin. *Marsipansoldatenissa* metaforalla toistetaan ennakkointia Charlotten ja Ivarin avioitumisesta ja perheen/ yhteisön jatkuvuutta. Satuviittauksena (vrt. Törnrosa-viittaus aiemmin) se myös implikoi tekstin fiktiivisyyttä (Ks. Westin 1998, 80–88.) Myös 1800-luvulla elänyttä oopperalaulaja Jenny Lindiä kutsuttiin "Pohjolan satakieleksi". Lind avioitui pianistinsa Otto Goldschmidtin kanssa, mikä myös ennakoivat nuorten avioitumista: Ivar Lind ja Charlotte jutustelevat katkelmassa pianon ääressä.

siirtymä sotafiktiossa, mutta vasta sille nauraminen samassa kontekstissa uudistaa radikaalisti lajia.

Kepeä yksityinen diskurssi on uusi sodasta puhumisen tapa suomalaisessa sotaromaanissa, mutta toisaalta ajalle tyypillinen puheen tapa, joka on toiminut myös vastapainona sekä em. uskonnollis-isänmaalliselle puheelle että viranomaisten ohjeistuspuheelle (ks. Kirves 2008, 410). Sen keskeisin interteksti on nuorten seikkailukirjojen laji, minkä myös teosta arvioineet kriitikot tunnistivat. *Marsipan-soldatenin* lehtiartikkelissa ihmeteltiin toistuvaa ruokamotiivia, olihan mm. Matti Mäkelän arvio *Aamulehdessä* otsikoitu raflaavasti ”Syöpöt juhlivat sodassa”. Arviossa mainittiin myös, kuinka teksti muistuttaa ajoittain Viisikko-kirjaa kuvaukseltaan:

Ett tag är de som scouter eller indianer. Åtta spolingar i samma tält, solbad på Ladogas strandklippor, plums i plurret när det blir för varmt, barr i maten som serveras ur lottornas fältkök: smör, ost och korv som i fredstid, 15 sockerbitar per dag i tilldelning, och det ljuvliga fläsket som gör att kaserngänget får rosor i kinderna och sitt babyfett tillbaka. M 149

Seikkailu- tai nuortenkirjan intertekstiä ei kuitenkaan yritetty avata paheksuntaa pidemmälle. Seikkailukirjan tyylin lainautuminen on monin tavoin motivoitua: sotilaat ovat ensisijaisesti aina nuoria poikia, tyyli representoi sodasta niukasti tietävien poikien sosiaalista todellisuutta ja on myös ideologisen kritiikin väline. Lisäksi se myös korostaa päähenkilöiden nuoruutta ja teosta kertomuksena nuorista ja allegorisesti myös nuoresta kansakunnasta (Lassila 1998, 10). Nuoruus siis linkittää olennaisesti isänmaallista ja epävirallista diskurssia toisiinsa.

Graham Dawson (1994, 146-147) esittää, että seikkailukirjallisuudella oli 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tärkeä pedagoginen tehtävä ehdollistaa poikia sotarooliin, brittiläisen imperiumin palvelukseen, yhden sukupuolen näyttämölle puolustamaan rajoja ja länsimaista sivistystä. Seikkailukirjallisuus ja isänmaalliset nuorisjärjestöt valmistivat poikia heille varattuun yhteiskunnalliseen rooliin. Hyveellisen sankarin kuvaa on pedagogisesti välitetty nuortenkirjan kautta (vrt. Kemppainen 2006, 229). Göränkin ylpeilee suojeluskuntataustallaan (M 86). Surullista tässä intertekstissä on se, että seikkailukirjat ja pakollisena koululukemistona läpikäyty *Vänrikki Stoolin tarinat* ovat ajankuvanmukaisesti ainoat kuvaukset aseellisesta konfliktista asepalvelukseen ja sotaan lähteville *Marsipansoldatenin* pojille. Tämä käy ilmi mm. kohtauksessa, jossa venäläinen laskuvarjosotilas tekee itsemurhan hämmästyneen Görän-alokkaan todistaessa (M 70). Luettu sota ja koettu sota eivät vastaa toisiaan.

Seikkailukirjan intertekstin ironisointi palvelee samaa tarkoitusta kuin uskonnollis-isänmaallisen uhripuheen ironisoiva käyttö teoksessa. Molemmat luovat

ajankuvaa, mutta myös kyseenalaistavat niihin kirjoitettua nationalismin ja staattisten, abstrakteja ihanteita palvelevien sankarien eetosta. Kritiikki lähtee nykyajasta, koska vain sodan jälkikuva voi avoimesti problematisoida sodankäyntiin liitettävää kunniallisuutta sekä kliseisen ja preferoidun sankarikuvan motivointia.

Seikkailukirja sotakirjan intertekstinä ei ole ajatuksena eikä toteutuksena uusi asia. Helena Pilkkeen mukaan armeijaa yhteisönä tutkinut sosiologi Knut Pipping jakaa sotaromaanit joko henkilöhahmokeskeisiksi, koti–uskonto–isänmaa -tematiikkaa ajattelevan subjektin kautta problematisoiviksi teoksiksi tai puhtaiksi seikkailukirjoiksi. Sodan kirjallisia kuvia sosiologisen tutkimuksen aineistona pohtinut Pipping pitää seikkailukirjoiksi luokiteltavia "fantastisia" sotakuvauksia kirjallisesti täysin arvottomina. Myös Pilke (2009, 298) ihmettelee useiden aikuisille suunnattujen sotaromaanien seikkailukirjamaisuutta. Pipping kuvaa osuvasti tätä osaa heti sodan aikana ja välittömästi sen jälkeen julkaistuista sotaromaaneista seuraavasti: "Det andra slaget frontomaner, äventyrsböckerna, äro ett slags indianböcker i östkarelsk miljö." (Pilke 2009, 17–19; Pipping 1947, 226, 234–235.) Kiinnostavaa onkin, miksi seikkailukirjan kontekstiin sotakirjallisuudessa ei vuosien saatossa olla tutkimuksessa tartuttu. Myös Pipping arvostelee sotakirjallisuuden, erityisesti toimitettujen kirjekokoelmien, yhtä isänmaallis-uskonnollisen teesiä tai diskurssia vahvistavaa agenda ja epäilee sotakokemuksen isänmaallisen ajattelun yhdenmukaisuutta ja ensisijaisuutta (Pipping 1947, 227–228)

Seikkailukirja intertekstinä on yhtäältä isänmaallis-uskonnollisen diskurssin kritiikin väline, toisaalta nuoruusteeman välittäjä. Kritiikin analysointi ja sen kohteiden nimeäminen on keskeistä, kun teosta arvioidaan nykykirjallisuutena ja yhteisö- ja yhteiskuntakuvauksena sodan kontekstissa. Sodan edelleen jatkuva ja jopa voimistunut pyhittäminen ja vallinneen nationalistisen ideologian kritiikitön ihannoiti askarruttaa myös historiantutkijoita. Jälkipolvien tässä mielessä yksioikoiseen isänmaalliseen diskurssiin liian painokkaasti nojaava nykyinen kuva sodasta johtuu osin sodan arjen tympeydestä sekä siitä, että yksityisistä sotakokemuksista enimmäkseen vaiettiin. Arjen ankeutta on hävetty ja häivytetty, siinä ei ole koettu olevan mitään muistamisen arvoista. Vaikenemista on puolestaan perusteltu sodan kokeneiden halulla säästää itseään tukalilta muistoilta ja jälkipolvien säästämisellä sodan kauhuilta. (Kirves 2008, 381–382.)

Nuoruuspuheen ja varsinkin Göränin hahmossa näkyvä kohteliaisuusfraasien ja käytöstopojen myötä tapahtuva liittyminen yhteisöön muistuttavat myös puheen ruumiillisuudesta ja puheen kytköksestä konkretiaan (Hökkä 1998, 35). Puhe tai lörpötys ei siis ainoastaan alleviivaa Göränin pinnallisuutta, vaan myös näyttää sen olevan hyväksyttävä ja toimiva selviytymisstrategia. Sama tapojen ylläpitämä

siviiliyhteisö vilahtaa kohtauksessa, jossa Frej tarjoaa tupakkaa venäläisille vangeille ja haaveilee tanssista. Siviiliyhteisön merkkejä on siis kaksi, yhtäältä ruoka, joka siviiliyhteisön merkkiinä on selkein, ja toisaalta puhe ja siihen liittyvät rituaalit. (Vrt. Hökkä 1998, 35.)

Osa teoksen kritiikistä kohdistuu myös isänmaallis-uskonnollisen diskurssin kuvaan kodista ja siviilielämästä. Sodan yksityinen puoli kotirintamalla esitetään yhtäältä realistisesti, toisaalta ironisoiden ja kaikkiaan isänmaallis-uskonnollisen diskurssin vastaisena. Göranin muistikuvissa kotona on aina leppoisa ja mukava, kun taas Petterin ja Marthan kautta välittyy kuva niukasta ja ankeasta, velvollisuuksien täyttämästä kotirintaman elämästä. Juuri tämä tekee *Marsipansoldatenista* epätyypillisen, lajia uudistavan sotaromaanin. Se myös saattoi vaikuttaa vastaanottoon: sekä kodin ihanteeton esittäminen sotakontekstissa että kotiin ja nuoruuteen liitetty ironia myös ärsytti. Suomalaisessa sotaromaanissa on aiemminkin esitetty outoa ja absurdia, tuotu esiin armeijan epäjohdonmukaisuuksia sekä naurettu hierarkioille. Uutta on kotirintaman esittäminen yhtä monimuotoisena kuin taistelujen sodan. Samalla kotirintama rinnastuu tasapuolisesti tulirintamaan. Kun molemmat esitetään rinnakkain samassa teoksessa, rikotaan myös sotaromaaneissa aiemmin nähtyä jakoa erilliseen taistelu- ja kotikuvaukseen. Vastaanoton ärtyneisyys ja jakaantuminen hyväksyviin ja vastustaviin arvioihin tavallaan todistaa teoksen osuneen lajin ja diskurssien risteykseen, mikä on saavutus sinänsä.

Edellä esittämäni kahta diskurssia ja niiden ironista sisältöä ei eritelty vastaanotossa, joka enimmäkseen keskittyi tulkitsemaan teosta isänmaallis-virallisen diskurssin sisällä perinteisenä, hegemonis-viihteellisenä sotaromaanina, mitä *Marsipansoldaten* ei yksiselitteisesti ole. Teoksen aiheuttama kohu antaa ajattelemisen aihetta myös kotimaisen sotakirjallisuuden kokonaisuuden kannalta: ovatko aiemmatkin sota-aiheiset fiktiot ymmärretty ainoastaan suppeasti, isänmaallisen diskurssin yksioikoisina toistajina ja välittäjinä? *Marsipansoldatenia* tulisikin tulkita ennemmin sota-ajan yhteisö- ja nuoruuskuvauksena ja toissijaisesti sota-ajan tekstien pastissina ja parodiana kuin toiminnallisena sotaromaanina. Teoksessa kuvattu lähiyhteisön ensisijaisuus kansakuntayhteisöön nähden on myös voimakas kannanotto siviiliyhteiskunnan puolesta.

6.3. Rikotuista lajikonventioista metafiktioon

Teoksessa rikotaan erityisesti kahta sotaromaanin konventiota, toiminnallisen sodan ensisijaisuutta ja kerronnan diskursiivista yhtenäisyyttä. Näistä konvention ylityksistä selvempi on siviiliyhteisön kuvaaminen tasavertaisena osana sodan kokonaisuutta

toiminnallisen taistelujen sodan ohella. Siviiliyhteisön tärkeys korostuu romaanin kerronnassa, jossa kotirintaman hahmot saavat kuvauksesta yhtä runsaan osan kuin sotilaitkin. Kodin hahmoista epätavanomaisin on Petter, joka edustaa kotiin ja siviilielämään suuntautuvaa miestä, mikä on suomalaisessa sotaromaanissa näin selvästi kuvattuna harvinaista.

Uutta on myös sodasta kertomisen tyylien tahallinen limittäminen. Teoksessa kuvataan yksityiskohtaisesti vakavia ja vaarallisia tilanteita, huvittelua ja vitsailua, isänmaallista paatosta, sodankäynnin groteskia, yksityistä huumoria, nuoruuden iloa sekä subjektiivisia outouden ja vierauden kokemuksia. Tyyllilaji ja puhunta saattaa vaihtua kesken lauseen, ironinen kommentti voi olla sulkeisiin merkitty lisäys tai edeltävää tekstiä kontrastoiva väite, kuten tavanomainen katkelma Göranin sodankäynnistä kertoo:

Livslevande sitter han [Göran] ljusomstrålad vid sitt skrivbord medan Salin steker plättar, Kujala bemannar centralen och Björk sopar golvet och snyggar upp. Kriget är grymt. (M 218)

Sodan julmuus on Göranille mielihyvää omasta hyvästä osastaan. Vastaavia nopeita vaihdoksia on tekstissä runsaasti. Siirtymät ovat vaivihkaisia ja liukuvia, limitys voi olla yksi lause muuten johdonmukaisesti yhtä diskurssia käyttävässä kappaleessa.

Fowlerin alan klassikoksi mielletävässä lajiteoriassa erotetaan toisistaan historiallinen laji, alalaji, tyyllilaji ja rakennetyyppi.⁵⁶ Näiden käsitteiden avulla arvioiden *Marsipansoldaten* on lajiltaan sekä sotaromaani että historiallinen romaani, joka lainaa useaa ajankuvan rakentamisen kannalta välttämätöntä tyyllilajia. Tyylien kirjossa on mukana uskonnollis-isänmaallinen paatos, sota-ajalla yleisen yksityishenkilöiden välisen runsaan kirjeenvaihdon⁵⁷ yksityisluonteinen puhe sekä sotienvälisenä aikana ilmestyneiden nuorille suunnattujen seikkailukirjojen puhe, mihin myös teoksessa usein toistuva ruokamotiivi liittyy. Teoksen intertekstejä on monta ja niillä on myös muita kuin historialliselle romaanille tyypillisiä ajankuvan rakentamiseen tähtäviä tehtäviä. Alalajiltaan *Marsipansoldaten* voidaan katsoa nuoruuskuvaukseksi, koska keskeisimmät henkilöahmot ovat nuoria tai nuoria aikuisia. *Marsipansoldatenin* rakenteessa on myös vihjeitä kronikasta, pastissista, parodiasta ja satiirista. Tähän viittaa toisto, esim. sisällöltään samankaltaisten kohtausten toistuminen sekä henkilöahmojen ominaisuuksien lainautuminen toisille.⁵⁸

56 Eng. historical kind, subgenre, mode, constructional type. Hosiaisuusluoma 2003, 272; Fowler 1982, 74 (laji), 158 (alalaji), 56, 106-107 (tyyllilaji), 127-128 (rakennetyyppi).

57 Ilona Kemppaisen (2006, 83) mukaan pelkästään siviilikirjeitä, johon kenttäposti ei kuulu, lähetettiin ennätysvuonna 1941 yli 114 000 kappaletta. Knut Pipping (1947, 227) arvioi sodan julkaistujen kirjekokoelmien perusteella talvisodassa lähetettyjen kirjeiden määräksi jopa 300 000:tta (hän esittää 15 000 kirjeen olevan noin 5% koko määrästä). Kirjeitä kirjoitettiin sota-aikana Suomessa joka tapauksessa paljon enemmän kuin koskaan aiemmin tai sen jälkeen.

58 Rakennetyypin määrittely on jossain määrin ongelmallista, minkä Fowlerkin myöntää (1982, 128).

Kolmas konvention ylitys on teoksessa ajoittain näkyvä kerrotun tekstuaalisuus, mikä näkyy nimettyinä intertekstuaalisina viitteinä sekä puheen ja tekstin vaikeutta sekä toisaalta niiden runsautta välittävä kerronta. Teos on siis tekstinä omasta tekstuaalisuudestaan tietoinen (vrt. Hutcheon 1988, 43-44). Teoksen tekstuaalisuus ansaitsisi lähemmän tarkastelun, yhtäältä suhteessa sotaromaanin autenttisuuteen ja toisaalta sen metafiktiivisyyteen.

Mikä *Marsipansoldaten* viime kädessä romaanina on? Aihepiiriltään se on kiinteästi sotaromaani. Konventioiden ylitykset, toisto, moniäänisyyden rakentaminen kerronnan tapoja ja diskursseja limittämällä sekä ajoittainen tekstuaalisuuden esiintuominen tyypittävät teosta postmodernistiseksi romaaniksi tai historiografiseksi metafiktioksi. Myös historiallisesta tapahtumahetkestä etäällä oleva kirjoitus- ja julkaisuhetki, sekä keskenään että sisäisesti ristiriitaiset henkilöhahmot ja ironia/parodia määrittävät teosta historialliseksi metafiktioksi. Näkyvin metafiktioille tyypillinen postmodernistisen romaanin piirre on tekstin tekstuaalisuus, lainatekstien käyttö. Toisto, tekstien dialogisuus ja jo esitetyn kontrastointi ovat myös parodian tunnusmerkkejä. Yhdessä ne vahvistavat käsitystäni teoksen postmodernistisuudesta, jonka esitystavat ovat keskeisiä kerrottaessa historiallis-kollektiivista tarinaa uudestaan: postmodernistinen fiktio tarjoaa uusia sosiaalisen ja institutionaalisen olemisen tapoja; se on myös keino kirjoittaa menneisyyttä toisin (McHale 1987, 66).

Myös teoksen lajikonventionaaliset ominaisuudet tukevat tätä oletusta. Teoksessa vahvistetaan kotimaisen sotafiktio konventioista siviilisotilaan hahmoa (vrt. Pilke 2009, 247) sekä ideologista neutraaliutta ja autenttisuutta. Jermuilevan, auktoriteetteja vastustavan sotilaan hahmon piirteitä on näkyvissä sekä Frejssä että Göränissa. Göränin kohdalla "vilunkieetos" yhdistyy kuitenkin sotafiktio lajille epätyypillisesti ulkoisesti huoliteltuun mieheen. Taistelukuvaus on realistista ja neutraalia; ideologioihin suhtaudutaan tietoisesti epäilevästi tai nihilistisesti, mutta niitä myös johdonmukaisesti käytetään tunneilmaisun sallittuna kanavana. Yksilö- ja miljöökuvauksessa pyritään historialliseen autenttisuuteen. Esimerkiksi vaatteita, astioita ja muita esineitä, kulkuneuvoja, taloja ja pihapiirejä sekä sodan kulun kronologiaa kuvataan tarkasti, mikä myös korostaa teoksen asemaa nykyromaanina: tekstiin rakennetaan historiallisuuden tuntu sekä artefaktein että päivämääriä ja paikkakuntia mainiten. Vain Kummeliin kotipaikkakunta jätetään mainitsematta, mikä korostaa esitetyn kodin yleisyyttä ja tavanomaisuutta narratiivissa; siviiliyhteisön kokeman sodan samankaltaisuutta. Romanin arvostelu keskittyi enimmäkseen päivämäärien ja paikkakuntien syynäämiseen: historian tunnun rakentamisessa tekijä ei

Rakennetyyppi (constructional type) ja alalaji (mode) limittyvät minusta toisiinsa.

siis täysin onnistunut, mutta se ei merkittävästi vähennä teoksen kaunokirjallista arvoa.

Suomalaiseen sotafiktioon kuuluu suuri paradoksi: hyvältä sotaromaanilta vaaditaan autenttisuutta ja dokumentaarisuutta, kuitenkin parhaiksi tai edustavimmiksi⁵⁹ mielletyt sotakirjat ovat tekstuaalisilta keinoiltaan varsin kaunokirjallisia, puhdasta fiktiota. Historiallinen todellisuus on kaunokirjallisuudessa kehys, johon tarina ankkuroidaan tietyin merkein, mutta jonka sisällä tarina elää vapaasti. Lajina sotaromaani osoittautuu lähinnä teosta vain aiheeltaan rajaavaksi genreksi. *Marsipansoldaten* osoittaa kotimaisen sotaromaanin lajin uudistumisen olevan mahdollista niin hahmojen kuin kerronnan osalta.

Yhtäältä vaikeaa yhteiskunnallista tilannetta ja toisaalta eri diskurssien risteyksiksi kirjoitettuja hahmoja ei voi uskottavasti ja vetoavasti kuvata yksioikoisen neutraalisti tai sovinnaisesti, mistä johtuvat useat teoksen rakenteelliset ja tyylliset ratkaisut: ironia/ parodia keskeisenä kerronnan moodina, lainatekstien käyttö ja hahmon monistaminen. Teos representoi taitavasti historiallista autenttisuutta, mutta ristiriitaisesti kirjoittuu juuri tässä prosessissa myös omaa fiktiivisyyttään korostavaksi, tekstuaaliseksi tekstiksi.

Jos *Marsipansoldatenia* tarkastelee Ansgar Nünningin genretaksonomian mukaan, huomataan, että teos on paradigmaltaan autoreferentiaalinen, itsestään tietoinen teksti. Intertekstien runsaus ja puheen motiivi tukevat tätä käsitystä. Eri hahmojen toisistaan poikkeavien sotakokemusten rinnastaminen korostaa kokemuksen subjektiivisuutta ja aivan kaikille yhteisen sotakokemuksen kertomisen mahdottomuutta. Kerronnan tapana se kyseenalaistaa objektiivisen historiankirjoituksen tai historiallisen narratiivin. Moninaisuus tai moniäänisyys impikoi myös sitä, että yritys kertoa ristiriidaton ja koherentti kollektiivin tunteja kuvaava narratiivi ei onnistu. Sekä kollektiivin ja yksilön että yksilöiden erillisten narratiivien välille jää ratkaisematon ristiriita. (Nünning 2010, 42, 53-54; Hutcheon 1988, 106)

Nünningin taksonomian syntagmaattisella jatkumolla *Marsipansoldaten* luokituu ekstradiegeettiseksi tekstiksi. Tätä käsitystä tukee teoksen asemoituminen julkaisuajankohdan perusteella nykykirjallisuudeksi sekä teoksen diskursiivisuus, sen nojautuminen selvästi tunnistettaviin diskursseihin sekä niihin asennoituminen ironisesti ja kontrastoiden, nykyhetkestä käsin. Kontrastoivaa ääntä käyttää kertoja, joka on ajoittain hyvinkin selvästi näkyvissä tekstissä. (Nünning 2010, 43-45.)

Nünningin taksonomiassa tekstin kommunikoinnin tapaa luokittava ominaisuus liittyy esteettisen illuusion eheään säilymiseen tai sen rikkomiseen. Kun kertoja on

59 Esimerkiksi Juha Mälkki käyttää väitöskirjassaan Linnan *Tuntemattoman sotilaan* hahmoja esimerkkeinä sotilaiden kokemista sosiaalisista konflikteista. Mälkki 2008, passim.

selvästi olemassa, puhuttelee lukijaa⁶⁰ tai esittää mielipiteitään tai kerronta on moniäänistä, kyse on esteettisen illuusion rikkomisesta metafiktiivisin keinoin. Tältä osin *Marsipansoldaten* tyypittyy kommunikoinniltaan korostetun välitteiseksi tai välitetyksi tekstiksi, jossa rekonstruktio ja merkityksenanto painottuu. (Nünning 2010, 46-48.)

Taksonomian eri ulottuvuudet jäsentävät *Marsipansoldatenin* lyhyttä luonnehtimista metafiktiona. Eri aineksia ja näkökulmia yhdistävänä metafiktiona koko teos voidaan nähdä allegoriana sodasta, joka näyttäytyy kokoelmana ihmisiä ja yhteisöjä, uusia kohtaamisia, tilannesidonnaisia ihmissuhteita ja ennen kaikkea subjektiivisia kokemuksia, joilla on etäinen ja retrospektiivinen, mutta olemassaoleva kytkös kollektiiviseen yhteiskuntakertomukseen.

Miksi metafiktio sopii kotimaisessa kontekstissa sodasta kertomisen "uudeksi" tavaksi? Sotaromaanin lajissa keskeinen, kansallisen ideologiaan kätkeytyvä tarina halutaan kertoa ja kuulla yhä uudelleen ja uusin tavoin. Vaikka kansakuntatarina tai kertomus sodasta kansakunnan testinä tuleekin postmodernistisessä romaanissa kerrottua ristiriitaisesti, kansallista tarinaa ironisoiden, se kuitenkin kerrotaan. Tarina ikään kuin on sitä elinvoimaisempi, mitä alttiimpi se on kerronnan eri tavoille. Samanaikaisesti voimme myös tarkastella omaa niin kollektiivista kuin subjektiivista suhtautumistamme kansakuntatarinaan, joka on siis muuttunut ja saanut uusia sisältöjä. Aika on tehnyt tehtävänsä: toista maailmansotaa Suomessa käsitteleviä narratiiveja saa olla nyt useita rinnakkain.

60 Kertoja ja lukija ovat esillä heti tekstin alusta lähtien: "Det är familjen i lärarbostaden som tänker så det knakar, det är det vi hör." M 7, kursivointi kirjoittajan.

7 LOPUKSI

Teoksessa sankaruus rakentuu kahden diskurssin, yhtäältä uskonnollis-nationalistisen diskurssin, toisaalta yksityis-epävirallisen diskurssin, varaan. Uskonnollis-nationalistinen diskurssi on erityisesti järjestäytyneen yhteiskunnan, viranomaisten ja instituutioiden, puhetapa sodan poikkeustilanteessa ja se näkyy kirjassa viranomais-ohjeistuksen referointina, instituutioista koulun, kirkon ja armeijan sekä julkisen surun esittämisen retoriikkana. Yksityis-epävirallinen diskurssi näkyy teoksessa tekstuaalisten keinojen, kotirintaman puheen ja kirjeiden, laulujen ja muiden intertekstien, lisäksi myös ihmissuhteisiin suuntautuvana toimintana, puheena ja materiaalisena motiivina. Ihmissuhteita käsitellään teoksessa perhe-, seurustelu-, naapuri- ja ystävyys- tai toverisuhteina. Teoksen puhetavat voidaan nähdä myös yhtenä kokonaisena puhemotiivina, joka kytkeytyy yhteisön ylläpitoon.

Teoksen keskeisin yksityis-epävirallista diskurssia toistava motiivi on ruoka ja siihen liittyvinä toimintoina syöminen, syömisestä haaveilu sekä ruoan lähettäminen. Ruokamotiivilla on useita tehtäviä teoksessa. Ruokakuvaus kytkeytyy yhtäältä perinteisiä uskonnollis-nationalistisia sankarikuvia tehokkaasti rakentavaan nuorten seikkailukirjagenreen, spesifisti korostaa sodan toimijoiden nuoruutta ja lapsuuden läheisyyttä sekä kolmanneksi viittaa sotaan korostetun materiaalisena toimintana, niin tuhona kuin julmana kilpailuna resursseista ja elämisen edellytyksistä, joista ruoka on perustavin.

Voimakkaimmin ruoka toimii teoksessa vahvan ja eloonjäävän siviiliyhteisön metaforana ja alleviivaa sotaa poikkeustilana, joka on tilapäinen ja jonka siviiliyhteisö viime kädessä selättää. Tässä mielessä teos edistää sotaromaanin lajin pysyvintä tehtävää, rauhan ja rauhassa elävien yhteiskuntien puolesta puhumista ja pasifismia, mikä esteettisesti korkeatasoisissa sotaromaaneissa tapahtuu näyttämällä sodan brutaali kaaos ja tragedia mahdollisimman neutraalisti. Näin teos myös kirjoittuu osaksi sotaromaanin genreä ja on sille uskollinen.

Teoksen henkilöahmoissa representoitu sankaruus rakentuu uskonnollis-nationalistisen ja yksityis-epävirallisen diskursseja vastaaville dikotomioille, joita nuoruusteema limittää toisiinsa. Keskeisimpien henkilöahmojen tyypit ovat inha antisankari/lapsenomainen uhri (Göran), perinteinen sotasankari/ vieraantuva dagdrivare (Frej), äiti/marttyyri (Martha) sekä soturin vastakohtaksi asettuva pasifistinen älykkö ja työvelvollinen/siviiliyhteisöä ylläpitävä, ritariromanttinen kodin mies (Petter). Neljä keskeistä henkilöahmoa toimivat myös sodan kahden näyttämön, taistelujen ja toiminnallisen sotarintaman sekä kotirintaman, keskinäisinä pareina (Göran–Frej ja

Martha–Petter) ja peileinä. Taistelujen sotilaina Göranin ja Frejn hahmot eivät sinänsä tuo uutta kotimaisen sotakirjallisuuden genreen, mutta yksityisinä ja erityisesti kirjallisina hahmoina, narr(e)ina ja ajelehtijana, ne ovat kiinnostavia. Kotirintaman hahmojen esittäminen tasavertaisina taistelujen sotilashahmojen rinnalla on selvästi genren rajoja laajentava kerronnallinen ratkaisu. Varsinkin Petterissä kuvattu työvelvollinen, siviiliyhteisöä ylläpitävä ja hoivaava mies, on kotimaisessa sotafiktiossa uusi hahmo. Dikotomiset henkilöahmot ovat ambivalentteja, eivät selvästi yksin hyveellisiä tai moitittavia. Sekä yksityinen että julkinen sankaruus ja antisankaruus näyttäytyvät teoksessa vaihtelevasti niin myönteisesti kuin kielteisesti latautuneina suhteessa teoksen kuvaamaan ja kritisoimaan yhteiskuntaan.

Sotafiktiossa perinteinen ja ensisijainen uskonnollis-nationalistinen sotilaana kuvattu sankari asettuu ironiseen valoon, kun sotilaana oleminen ei itsessään anna henkilöahmoille tavanomaisen sankarin ominaisuudeksi katsottua esikuvallisuutta tai eettistä tai moraalista hyveellisyyttä. Teoksen armeijakuvaus näyttää, että koulutus ei valmista hyvää sotilasta saati sankaria; sotilas ja sankari ovat erillisiä kategorioita, jotka lankeavat yhteen vain ajoittain. Eettisyys ja moraalisuus kirjoittuvat selvästi kotirintaman siviilihahmojen ominaisuuksiksi; sotilas on moraalinen vain, jos hän yksityisesti kokee sen olevan välttämätöntä. Toisaalta kotirintamankaan sankarit eivät välty kahden diskurssin luomalta ironiselta kaksoisvalaistukselta: Marthan isänmaallisessa mielessä täydellinen äitiys (niin yhteiskunnallisena opettaja- ja järjestöäitinä sekä sankarivainajan äitinä kuin tinkimättömästi lastaan ruokkivana yksityisenä äitinä) vaatii häneltä aivan kaiken, myös suhteellisuudentajun. Empaattinen ja ahkera Petter, joka pappisopiskelijana toimii myös moraalisenä pasifismin majakkana ja ajan hengen tutkana sodan turbulentissa yhteiskunnassa, on myös omalla tavallaan koominen liittyessään poikien seikkailukirjojen sankarikuvastoon.

Kirjan hahmoista kukaan ei ole yksiselitteinen sankari. Ennemminkin sankaruus näyttäytyy dynaamisena, vaihtelevana ja tilannesidonnaisena ominaisuutena, lähiyhteisön ja yksilön jaettuna oikein tekemisen tunteena ja puheena, johon kaikki pystyvät joskus, mutteivät suinkaan aina. Tässä mielessä teoksen sankarikuva on varsin inhimillinen ja arkinen. *Marsipansoldatenin* hahmot eivät välttämättä ymmärrä sankaruuttaan niissä tilanteissa, joissa se aktualisoituu, mikä korostaa sankaruuden pohjimmiltaan retrospektiivistä ja yhteisöllistä luonnetta sekä siihen kiinnittyvää kollektiivista tunnetta. Sankaruus ironisoituu, koska se ei kiinnitykään henkilöön – kuten sotafiktiossa tyyppisesti – vaan tilanteeseen ja yhteisöön. Yksilöön pysyvästi kiinnittyvä perinteinen sankaruus on teoksen eetoksessa mahdoton. Perinteinen sankaruus on abstraktio, jota ei nykykontekstissa voi edes esittää ilman ironista

subtekstiä. Sankaruus näyttäytyy teoksessa ambivalenttina, vaihtelevana ja dynaamisena, siitä on vaikea saada otetta. Toisaalta sitä myös selvästi on, mikä muistuttaa teoksen tiukasta kytköksestä lajin perinteeseen.

Näennäisen kepeä yksityis-epävirallinen diskurssi ja sen johtomotiivina toimiva ruoka kytkävät teoksen estetiikaltaan karnevaaliin ja groteskiin, joissa teoksen ironia selvimminkin artikuloituu. On myös perusteltua ajatella, että groteski on juuri sotaromaanille tyypillinen ilmaisun keino. Siinä esteettinen ilmaisu on usein osuvimmillaan, kun korostetun neutraalisti kuvataan sodan julmuutta. Ironia tyyliä viittaa teoksen olevan myös postmodernistinen nykyromaani, ei vähiten siksi, että vastaavaa kaikelle ja kaiken kanssa kolkohkosti nauravaa tekstiä olisi tuskin ollut mahdollista julkaista ilman skandaalia kotimaisen sotaromaanin lajin nopean vakiintumisen aikoihin 1950-luvulla sodan ajallisen läheisyyden vuoksi. Teoksen postmodernistisia ja metafiktiivisiä piirteitä, mm. toistoa, parodiaa ja intertekstuaalisuutta, on tässä työssä sivuttu vain ohuesti ja niissä, kuten viime vuosina ilmestyneiden uusien kotimaisten sotakirjojen⁶¹ metafiktiivisissä piirteissä, olisi runsaasti tutkimisen arvoisia aiheita. Myös sotafiktio esittämä nuoruus olisi kiinnostava lisätutkimuksen aihe.

Kun huomioidaan *Marsipansoldatenin* julkaisuajankohtanaan syksyllä 2001 saama ristiriitainen vastaanotto, voidaan todeta, että teos vaatii lukijoiltaan totuttua monitasoisempaa luentaa kuin mitä aiempi, varsinkin vastaanoton näkökulmasta suhteellisen yksiselitteiseksi lajiksi mielletty kotimainen sotafiktio on antanut odottaa. Myös Lundbergin tekijyys ja aiempi tuotanto ilmeisimmin rajasi odotuksia. Kriitikot toki tunnistivat osan teoksen diskursiivisuudesta, mutta kokonaisuudessaan teoksen monitasoisuutta esteettisenä valintana ei juuri luodattu.

Marsipansoldaten onnistuu sekä kirjoittautumaan osaksi kotimaisen sotaromaanin lajia autenttisesti-dokumentaarisena tapahtumakuvauksena että laajentamaan lajia uusien rinnasteisin asetelmin ja hahmoin. Se on perinteistä ja uutta limittävä metafiktio, ja sellaisena onnistunut teos. Vaikka teoksessa kuvataan yksityiskohtaisesti toisen maailmansodan aikaisen Suomen ideologista ilmapiiriä, se on eetokseltaan korostetun neutraali. Tekstin neutraalius paradoksaalisesti korostaa sotaan kiinteästi liittyvää tragiikkaa, ja on itsessään voimakas kannanotto sotaan ja sen ulkokohtaista sankaruutta vastaan, siviiliyden ja ihmisyyden puolesta.

61 Esimerkiksi Sami Hilvon *Viinakortti* (2010), Jenni Linturin *Isänmaan tähden* (2011) ja Katja Ketun *Kättilö* (2011) ovat tällaisia teoksia.

LÄHTEET

M = Lundberg, Ulla-Lena (2001) *Marsipansoldaten*. Söderström & C:o Förlags Ab, Helsingfors.

PAINETUT LÄHTEET

- Ahlbäck, Anders 2010 Sotasankaruus miehuuden esikuvana. *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1283. SKS, Helsinki.
- Bahtin, Mihail 1995 *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Taifuuni, Helsinki.
- Bhabha, Homi K. 1990 *Nation and Narration*. Routledge, London.
- Bjon, Sylvia 15.11.2001 Tekniskt fel i Marsipansoldaten. *Hufvudstadsbladet*.
- Bourke, Joanna 2006 ”Uusi sotahistoria”. *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva, Jyväskylä.
- Connell, Robert W. *Masculinities*. University of California Press, Berkeley.
- Dawson, Graham 1994 *Soldier Heroes. British Adventure, Empire and Imaging of Masculinities*. Routledge, London.
- Ekholm, Kai 2000 *Kielletyt kirjat 1944–1946*. Things to come, Jyväskylä.
- Ekman, Michel 2004 *Kaos, ordning, kaos: människan i naturen och naturen i människan hos J.L.Runeberg*. Schildts, Esbo.
- Envall, Markku 1984 *Kirjailijoiden kentät ja kasarmit. Varusmieselämän kuvaukset Suomen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 410. SKS, Helsinki.
- Fowler, Alastair 1982 *Kinds of Literature*. Clarendon, Oxford.
- Gustafsson, Ulrika 2007 *Världsbild under sammanställning. Individ, ensamhet och gemenskap i Ulla-Lena Lundbergs författarskap*. Åbo Akademis Förlag, Åbo.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki.
- Hutcheon, Linda 1994 *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, London.
- Hutcheon, Linda 1988 *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, London.
- Hökkä, Tuula 1998 Sodan groteski – sodan kritiikki. Irja Sallan matka- ja sotapäiväkirja 1943–1944. *Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. SKS, Helsinki.
- Jokinen, Arto 2000 *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press, Tampere.
- Jokinen, Kimmo 1997 *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

- Karonen, Vesa 9.11.2003 Suomalaisen sotakirjan tilannekatsaus. *Helsingin Sanomat*.
- Karonen, Vesa 14.11.2001 Sotahistoria karkasi omille teilleen. *Helsingin Sanomat*.
- Karkama, Pertti 1998 Ideologista sodankäyntiä. Näkökulma Mika Waltarin pienoisromaanin Antero ei enää palaa. *Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. SKS, Helsinki.
- Katz, Wendy R. 1980 Some Uses of Food in Children's Literature. *Children's Literature in Education*, Vol. 11, Nr. 4, 192–199.
- Keeling, Kara K. & Pollard, Scott T. 2009 Introduction: Food in Children's Literature. *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. Eds. Kara K. Keeling and Scott T. Pollard. Routledge, New York.
- Kemppainen, Ilona 2006 *Isänmaan uhrin. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Bibliotheca Historica 102. SKS, Helsinki.
- Kemppainen, Ilona & Peltonen, Ulla-Maija 2010 Muuttuva sankaruus. *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen ja Ilona Kemppainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1283. SKS, Helsinki.
- Kirves, Jenni 2008 "Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa" – kirjailijat ja traumaattinen sota. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga, Helsinki.
- Kivimäki, Sanna 2002 Kirjallisuuden järjestykset, suomalaisuus ja tunteet. *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen. Vastapaino, Tampere.
- Kivimäki, Ville 2008 Rintamaväkivalta ja makaaberi ruumis – nuorten miesten matka puhtaudesta traumaan. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2007 A Tribute to Great Author. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* nro 4, vsk. 2007, 92–94.
- Korsström, Tuva 16.9.2001 Den finlandssvenska soldatens krönika. *Hufvudstadsbladet*.
- Kurikka, Kaisa 5.12.2001 Lundberg uudistaa sotaromaania. *Turun Sanomat*.
- Lahelma, Elina 2002 Isänmaa, armeija ja tasa-arvo. *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen. Vastapaino, Tampere.
- Lappalainen, Päivi 2000 Koti, kansa ja maailman tahraava lika: näkökulmia 1880- ja 1890-lukujen kirjallisuuteen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 789. SKS, Helsinki.
- Lappalainen, Päivi 2006 Anarkiasta anoreksiaan. Ruoan merkityksestä lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 58, Turku.
- Lassila, Pertti 14.11.2001 Naisen sotaromaani elää kotirintamalla. *Helsingin Sanomat*.

- Lassila, Pertti 1998 Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen. *Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. SKS, Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006 Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore ja Anna Solin. Tietolipas 213. SKS, Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo 2005 Esipuhe. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. SKS, Helsinki.
- Majamaa, Raija & Paulaharju, Maarit 2004 *J.L. Runeberg. Suomen runoilija*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 969. SKS, Helsinki.
- Malmberg, Ilkka 2007 *Tuntemattomat sotilaat*. Helsingin Sanomat, Helsinki.
- McHale, Brian 1987 *Postmodernist Fiction*. Routledge, London.
- Meinander, Henrik 2009 *Suomi 1944. Sota, yhteiskunta, tunnema*. Kustannusosakeyhtiö Siltala, Helsinki.
- Mäkelä, Matti 11.11.2001 Syöpöt juhlivat sodassa. *Aamulehti*.
- Mälhammar, Åsa 2009 *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell*. Nordic Academic Press, Lund.
- Mälkki, Juha 2008 *Herrat, jätkät ja sotataito. Kansalaissoitas- ja ammattisotilasarmeijan rakentuminen 1920- ja 1930-luvulla "talvisodan ihmeeksi"*. Bibliotheca Historica 117. SKS, Helsinki.
- Nevaluoma, Kari-Otso 2001 *Kotimaisia sotakirjailijoita*. BTJ-Kustannus, Helsinki.
- Niemi, Juhani 1988 *Viime sotien kirjat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 475. SKS, Helsinki.
- Nummi, Jyrki 1999 Väinö Linnan klassikot. *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 724:3. SKS, Helsinki.
- Nykänen, Anna-Stina 1.12.2002 Kansa taisteli, kirjat kertovat. *Helsingin Sanomat*.
- Nünning, Ansgar 2010 Genre Theory Matters. Criteria for Defining and Classifying Genres and a Typology of Historical Novels and Other Narrative Genres. *Genre and interpretation*. Eds. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri, Minna Maijala. Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki; The Finnish Graduate School of Literary Studies. Helsinki.
- Näre, Sari 2008 "Kuin viimeistä päivää" – sota-ajan sukupuolikulttuuri ja seksuaalinen väkivalta. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga, Helsinki.
- Palolampi, Erkki 1940 *Kollaa kestää. Kertomuksia Kollaanjoen rintamalta*. WSOY, Helsinki.
- Perttula, Irma 2010 *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1308. SKS, Helsinki.

- Pettersson, Bo 2006 Kirjallisuuden lajien teoriasta ja käytännöstä. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore ja Anna Solin. Tietolipas 213. SKS, Helsinki.
- Pettersson, Torsten 1986 Det svår begripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen. *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Red. Sven Linnér. SLS, Helsingfors.
- Pilke, Helena 2009 *Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan sääntelijänä 1939–1944*. Bibliotheca Historica 123. SKS, Helsinki.
- Pipping, Knut 1947 Den finländske soldaten i litteraturen. *Finsk Tidskrift* 5/1947, 225–234.
- Rahtu, Toini 2006 *Sekä että: ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1096. SKS, Helsinki.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1999 *Kertomuksen poetiikka*. 2. painos. Suom. Auli Viikari. SKS, Helsinki.
- Salin, Sari 2002 *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. WSOY, Helsinki.
- Salin, Sari 2003 Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia. *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Tietolipas 191. SKS, Helsinki.
- Salin, Sari 2007 Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan Sissiluutnantin epäluotettava kertoja. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* nro 2, vsk. 2007, 5-23.
- Salin, Sari 2008 *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaisen postmodernismiin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1180. SKS, Helsinki.
- Schrevelius, Ally 2008 *Balladspår i modern svensk litteratur. Intertextuella influenser*. Scripta Minora nr. 52, 2008. Uppsatser och rapporter från Institutionen för humaniora. Växjö Universitet, Växjö.
- Siltala, Juha 2006 Sodan psykohistoriaa. *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva, Jyväskylä.
- Sund, Lars 51/2001 Marsipansoldater i det kollektiva minnet. *Ny Tid* 51/2001
- Svensson, Anita 16.9.2001 När kriget blir vardag. *Vasabladet*.
- Tepora, Tuomas 2007 Poikien sota. Toisen maailmansodan aikaiset poikien sotakirjat siirtymän kuvauksena. *Historiallinen Aikakauskirja*, vol. 105., n:o 3, s.153-170.
- Tybjerg, Kristian 1996. Min ålandske klangbud. Portræt af Ulla-Lena Lundbergs forfatterskab. *Bogens verden* nro 3, vsk. 1996. <http://www2.kb.dk/guests/natl/db/bv//bv-96/3-96/ty.htm>, haettu 13.9.2009
- Viikari, Auli 1998 Jälkisanoja. *Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. SKS, Helsinki.
- Villa, Kyllikki 2006. *Tyttö sodassa. Kenttälöytökirjeitä 1941–1944*. Like, Helsinki.

- Webb, Jean 2009 "Voracious Appetites": The Construction of "Fatness" in the Boy Hero in English Children's Literature. *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. Eds. Kara K. Keeling and Scott T. Pollard. Routledge, New York.
- Westin, Boel 1998 *Strindberg, sagan och skriften*. Brutus Östlings Förlag Symposion, Stockholm.
- Wrede, Johan 1988 *Se kansa meidän kansa on. Runeberg, vänrikki ja kansakunta*. Suom. Timo Härmäläinen ja Risto Hannula. Gummerus, Jyväskylä.

PAINAMATTOMAT

- <http://donna.hrynkiw.net/sca/pelican/index.html>, haettu 11.10.2011.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin> , haettu 10.5.2011.
- <http://en.wiktionary.org/wiki/Edith> , haettu 10.10.2011.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Pelican#Religious_symbolism_and_popular_culture, haettu 11.10.2011.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty , haettu 14.4.2011.
- http://fi.wikipedia.org/wiki/Pyhä_Yrjänä, haettu 13.9.2009.
- <http://kronos.narc.fi/menehtyneet/index.php>, haettu 12.8.2011.
- Lehto, Silene & Rantanen Outi 13.5.2008 Kotirintaman kokemuksia kaunokirjallisuudessa. Helsingin kaupunginkirjaston www-sivu osoitteessa <http://www.lib.hel.fi/> (aihepakettiarkisto), haettu 30.9.2011.
- Puolustusvaliokunnan mietintö 1/2004 – Valtioneuvoston selonteko turvallisuus- ja puolustuspolitiikasta 2004.
http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/puvvm_1_2004_p.shtml, haettu 12.8.2011.
- Suikkanen, Merita 2007 *Tanssin kielletty hurma. Jatkosodan tanssikielto, nurkkatanssikulttuuri ja kiellon seuraukset*. Pro gradu -työ, Suomen historia. Turku: Turun yliopisto.
- <http://sv.wikipedia.org/wiki/Frej> , haettu 13.9.2009.
- http://sv.wikipedia.org/wiki/Ulla-Lena_Lundberg, haettu 8.3.2011.
- <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ingrid> , haettu 14.4.2011.
- <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ingwaz>, haettu 14.4.2011 .
- <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ynglingaätten>; haettu 14.4.2011.
- http://yle.fi/uutiset/kotimaa/2010/12/muisteluryhmista_apua_sotatraumoihin_2195907.html, haettu 3.3.2011.
- <http://www.aamukampa.net/inttiwiki/index.php/Inttisanasto>, haettu 12.8.2011.
- <http://www.albertbonniersforlag.se/press/nyheter/Vis-litteraturpris-till-Ulla-Lena-Lundberg/>, haettu 8.3.2011.
- http://www.arkisto.fi/uploads/Palvelut/Julkaisut/Ulkomaalaisten_sotilaiden_lapset_nide1.pdf , haettu 19.11.2011.
- <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/virpi-suutari-auf-wiedersehen-finnland/>, haettu 3.3.2011.

<http://www.hs.fi/kotimaa/artikkeli/Mannerheim+määräsi+keskitysleirit+Itä-Karjalaan/1135239120559>, haettu 3.3.2011.

<http://www.lailahirvisaari.net/>, haettu 30.9.2011.

<http://www.sahlgrensforlag.fi/arkiv.htm>, haettu 19.11.2011.

<http://www.schildts.fi/forfattare/nystrom-hilding.html>, haettu 19.11.2011.

LIITTEET

LIITE I

Tuva Korsströmin arvio Hufvudstadsbladetissa 16.9.2001

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

LIITE II

Anita Svenssonin arvio Vasabladetissa 16.9.2001

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

LIITE III

Matti Mäkelän arvio Aamulehdessä 11.11.2001

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

LIITE IV

Oikaisuja koskeva lyhyt lehtiartikkeli Hufvudstadsbladetissa 15.11.2011

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

LIITE V

Kaisa Kurikan arvostelu Turun Sanomissa 5.12.2001

Kuvaa/kuviota ei voida julkaista verkossa tekijänoikeudellisten syiden vuoksi -
This photo/illustration cannot be published on the Web due to copyright restrictions.

LIITE VI Marsipansoldatenissa mainittuja musiikkikappaleita

Musiikkikappaleita käytetään yhtenä keinona välittää teoksen diskursseja sekä ajankuvaa. Niiden runsaus ja toisteisuus liittää ne yhdeksi kokonaisuudeksi teoksen monien intertekstien joukkoon.

Virret

- *Jeesus parhain ystäväni* (M 17)
- *Jumala omi linnamme* (M 78)
- *Oi Herra korkein valtiaamme* (suomennoksessa *Oi Herra siunaa päämies maamme*, alkutekstin *Välsigna Herre och bevara* voidaan tulkita viittaavan myös juuri talvisodan alla virreksi *Siunaa ja varjele meitä* muokattuun Uno Kailaan runoon *Suomalainen rukous*) (M 78)
- *Päivä vain ja hetki kerrallansa* (M 296)
- *Taas päivä ajan virtahan* (M 312)

Merimieslaulut ja iskelmät

- *En sjöman älskar havets våg* (M 61, M 283)
- *Axel Öman* (M 61)
- *Här dansar kustens glada kavaljer* (M 61)
- *Båkländets vackra Maja* (M 37, M 61, M 388)
- *Han hade seglat för om masten* (M 61)
- *Wien, Wien, nur du allein* (M 61)
- *Bel Ami* (M 61, M 388)
- *Da's gibt's nur einmal* (M 61)
- *Muistoja Sorrentosta* (M 61)
- *Oi Violetta* (M 61)
- *Yö Riossa* (M 61)
- *Oo Johanna* (M 61)
- *Lemmen seitsemäs taivas* (M 61)
- *Seiskarin valssi* (M 61, M 388)
- *Rantakoivun alla* (M 61)
- *Sataman valot* (M 61)
- *Äänisen aallot* (M 61, M 388)
- *Mustat silmät* (M 61)
- *Yöllinen tango* (M 61)
- *Mein Herz hat Heimweh* (M 96)
- *Juliska* (M 100)
- *Das muss ein Stück von Himmel sein* (M 190)
- *Med en liten gnutta flax* (M 284)
- *Sinäkö äiti* (M 314)
- *Kom i Kostervals* (M 388)
- *Jungman Jansson* (M 388)
- *Oolannin sota* (M 388)
- *När ljusen skall tändas hemma* (M 388)
- *Trink Brüderlein trink* (M 388)
- *Very very welcome home Mr. Swanson* (M 388)
- *Jolly Bob from Aberdeen* (M 388)
- *O sole mio* (M 388)

Sotilaslaulut

- *Sotilaspoika* (M 78)
- *Kaunis Karjala* (M 78)
- *Sillanpään marssilaulu* (M 80)
- *Tykkipojan laulu* (M 388)

Kotiseutulaulut

- *Över bygden* (Sommarmarsch) (M 37)
- *Blommande sköna dalar* (M 37)
- *Ålänningens sång* (M 388)