

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

SARJA – SER. C OSA – TOM. 272 (PDF)

SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

JÄLKIREALISMIN EHDOLLA

Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*

Milla Peltonen

TURUN YLIOPISTO
Turku 2008

ISBN 978-951-29-3658-8
ISSN 0082-6995

Sisällys

1. JOHDANTO 5

1.1. Tutkimusongelmana jälkirealismi ja sen mimeettinen sopimus 5

1.2. Mimesis ja realismi 11

*Mimesis -käsitteen sisäinen ristiriitaisuus: Platon * Aristoteles vs. jälkistrukturalistit: terveys, nautinto, "luonto" * Ajallistettu, luova ja liikuttava mimesis * Aristoteleen traditiolle rakentuva lukácslainen realismi * Lukácsin käsitysten brechtiläinen kritiikki: ajanmukaistettava realismi * Kohti jälkirealismien mimeettisten ehtojen selvittelyä*

2. TRIANGELIRAKENTEEN PURKU: RELATIONAALINEN LÄHTÖKOHTA 29

2.1. Kaikkietävän kertojan vallasta tasavertaisiin henkilökertojiin 29

*Katsaus realismin kerrontatraditioon: objektiivisuuden vaatimus * "Kaikkietävän kertojan" hankaluus ja hyöty * Kaikkietävyyden ja objektiivisuuden kyseenalaistuminen Salamalla * Henkilökertojen rintama ja subjektiivisuuden ylimitoitettut uhkakuvat * Ei joko subjektiivinen tai objektiivinen vaan relationaalinen*

2.2. Hän-kerronnan jaksot: kuka missä milloin – ja miksi? 45

*Siinä näkijän Harri Salminen: kaikkietävyyden teeskentely-yritys * Auktoriteetteja ja isän valtaa vastaan * Finlandia-sarjan "tekijä-kertojan" tapaus * Panoptiikan vaara ja väistö * Yhteenvedo: relationaalinen tehtävä ja asema*

3. KERTOJAT INTERSUBJEKTIIVISESSA PROSESSISSA 58

3.1. Sosiaalisen todellisuuden dialoginen rakentuminen 58

*Arkitieto ja sosiaalinen todellisuus * Kielen ja kerronnan yhteisölliset ankkurit * Tilanteittain prosessoituvat tiedot, tulkinnat ja merkitykset * Äänien, kuulijoiden ja sävyjen moninaisuus Siinä näkijässä * Finlandia-sarja: polemiikki mielessä ja maailmassa * Doksa todellisuuden ylläpitäjänä ja tuottajana * Jälkirealismi avaa ja uudistaa realismin kerronnan intersubjektiveja ehtoja*

3.2. Kertojien luotettavuuden ja mim-eettisyyden ongelma 81

*Henkilökertojat: epistemologista ja eettistä epävarmuutta? * Ristiriitaisten käsitysten selvittelyä: kohti tarkempaa analyysiiä * Kommunikaation akselit ja luotettavuuden eri asteet * Taistelupari Maija ja Santtu * Onko luokkapetturi Jaska petollinen myös kertojana? * Ongelmana eettinen epäluotettavuus: vääristynyt seksuaalipolitiikka * Jälkirealismien mim-eettisen kerronnan ehdot muovautuvat * Poikkeuksena Pikku-Harrin rajoittunut kerronta * Pasi Harvalan harhaanjohtavaa tunnustusta ja väärinarviointia * Harri Salminen: rajoittunutta kerrontaa ja ristiriitaista moraalialia * Entä kolmannen persoonan kertojan luotettavuus? * Kertojan luotettavuuden väljentyneet ehdot*

4. MIMEETTINEN KURI JA (EPÄ)JÄRJESTYS 113

4.1. Rinnakkaiset tarinalinjat: tiloja ja jatkumojia 113

*Siinä näkijä: henkilökertojen tarinalinjat ja kaksi limittyvää aikatasoa * Ajallinen primaarius ei tarkoita temaattista primaariutta * Finlandia-sarjan alkusoitto: peruja ja peruutuksia * Kostin tarinalinja: epäyhtenäisen todellisuuden epäyhtenäinen esitys * Pasiin oma tarinalinja: menneisyyden analyysiiä liukkaassa nykypäivässä * Suhteutuva passio jälkirealismien temaattisena juonteena * Alaviitteet lisäävät hajanaisuutta * Salmisen toipilastarina * Tajunnanvirtajaksot rikkovat kronologiaa * Montaasi jälkirealismien mimeettisenä keinona * Paitsi maailman myös henkilökertojan tila luo fragmentaarisuutta * Sairaudesta terveyteen: suhteellisuudentajuinen mimesis varmistuu * Harvalan sairastumiskertomus lomittuu Salmis-elämäkerran yritykseen * Jälkirealismien tarinalinjoja koskevat ehdot*

4.2. Kerrontaprosessi tarinassa, (meta)fiktiiviset mallit ja realismikritiikki 141

*Siinä näkijä: kerronta tärkeäksi osaksi toimintaa * Historiografinen metafiktio ja intertekstuaalisuus: näkyvää dialogismia * Pasiin kirjoittamisen ongelma ja fiktiiviset mallit * Alkuperän dilemma: todellisen ja tekstuaalisen vuorovaikutus * Salmisen "Morgoon" mise en abymenä * Harvalan tutkima Salminen ja kirjallisuushistoriografinen metafiktio * Kirjallisuusteoreettiset pohdinnat ja lukácslaisen realismien kritiikki * Jälkirealismien metafiktiivisyyden ehdot*

4.3. Juonesta avoimeen juonellistamiseen, välttämättömyydestä kontingenssiin 161

*Hermeneuttinen koodi Siinä näkijän jäsentäjänä? * Juonilinjat: henkilökertojen juonellistaminen suhteessa kommunismin Juoneen * Finlandia-sarjan kokonaisjuoni: ”dekkarimaisuuden” luettavuus ja todenvastaavuus * Jälkikäteispäätelmät ja kausaalinen epävarmuus * Kontingentit yhteydet * Jälkirealismen kuri ja järjestys suhteessa jälkistrukturalistien mimesis-kritiikkiin * Ei vain myrkkyä vaan myös lääketta: järjestys luo ”tolkun tuntua” * Uudelleen-neuvottelua aikalaiskritiikissä: muuttuva todellisuus, muuttuva juoni*

5. HENKILÖKUVAUS: TYPPEISTÄ HENKILÖHAHMOKOODEIHIN 184

5.1. Tyypittelyn hankaluuksista: työläinen, kommunisti, ”noske, tai vielä pahempaa” 184

*Kotimaisen tyypin käsitteen venäläiset ja ranskalaiset juuret * Lukácsin marxilainen ”tyyppi” ja sen vaikutusvalta * Ongelmana tyyppi-edustaja-suhteen vaihtelevat kriteerit * Tyypittely ennakkoehdoisena nimeämisenä aikalaiskeskustelussa * Siinä näkijän henkilökertojat itse problematisoivat tyypittelyn * ”Pispala-eeoksen” stereotyyppi? * Tyypittelylogiikan ja ”kommunistin” muuttuvat kontekstit * Entä Harri Salminen ja ”työläiskirjailijan” ongelma? * Finlandia-sarjan Harvala ja Salminen: modernin älymystön ongelma * Perinteinen tyypittely ei vastaa nykytodellisuutta * Jälkirealismen tyypillistämisen muuttuneet ehdot*

5.2. Mimeettisesti koodattu henkilöhahmo: tekstistä ”ihmiseksi” 215

*Henkilöhahmojen koodimalli ja erisnimi denotatiivisena koodina * Konnotatiiviset koodit: tekstiä, kontekstia, vuorovaikutusta * Loogisella koodilla ei (jälki)realismissa leikitellä * Biologinen (yli)koodaus: naturalistinen ihmisefekti ja postmoderni konteksti * Psykologinen koodi: kerrontakonventiota, yleisiä tapoja, innovaatioita * Muuttuva sosiaalinen koodisto: uudelleen-neuvotteluja * Kuvailun koodi: kohtuullinen määrä (rumia) yksityiskohtia luo ”toden tuntua” * Metaforisesti ja metonymisesti koodatut nimet * Mimeettisen henkilökoodauksen ehdot jälkirealismissa*

6. MIMEETTINEN KIELIPELI 238

*Platon: mimesis puheen suorana esittämisenä * Näkökyvyn ylikorostuneisuus ja okulaariset metaforat * Mimesiksen kielikuvista referenssi-teorioihin * Semiologinen kritiikki: referentiaalisuus on silti pelkkä illuusio * Jälkistrukturalismin aporiat – lähiluvussa Barthesin ”Toden tuntu” * Irti joko-tai -asetelmasta: dialogismissa lymyävä ”tahto referenssiin” * Bahtinin näkemysten yhteys Wittgensteinin kielipeleihin * Jälkirealismen mimeettisen kielipelin ehdot*

7. JÄLKIREALISMIN MIMEETTISEN SOPIMUKSEN EHDOT 259

LÄHTEET 267

KIITOKSET 282

ENGLISH SUMMARY 284

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusongelmana jälkirealismi ja sen mimeettinen sopimus

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan jälkirealismia mimeettisenä sopimuksena. Pyrin määrittämään kyseisen sopimuksen ehdot tarkastelemalla Hannu Salaman (s. 1936) romaania *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) ja *Finlandia-sarjaa*, joka koostuu viidestä osasta eli romaaneista *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* (1976), *Kolera on raju bändi* (1977), *Pasi Harvalan tarina I* (1981) ja *II* (1983) sekä *Kaivo kellarissa* (1983).¹

Tällainen lähestymiskulma ja näin määritelty tehtävä sisältää kolme keskeistä ennako-oletusta. Ensinnäkin se hyväksyy käsityksen jälkirealismista kirjallisena, olemassa olevana ja jo 1800-luvun lopulla syntyneenä yhteiskunnallista realismia² jollain tavalla jatkavana trendinä, johon myös Salama ainakin osalla romaanituotantoaan kuuluu. Näin siitä huolimatta, että jälkirealismi ei ole vakiintunut oppisana sen enempää tässä 1970-luvun ja 1980-luvun alun kontekstissa kuin 1800-luvun loppupuolen kontekstissakaan, jossa sitä myös on käytetty (esim. Huhtala 1985, 111–120).³ Omassa kontekstissani, jossa moderni todellisuuteen on sittemmin ylipäänsä alettu yhdistää alkuliite ”post” (”jälkeen”), termiä on itseni lisäksi käyttänyt pääasiassa vain Pertti Karkama (1988, 1992, 1994) – ainoana osittain ehkä siksi, että 1970-luvun ja sitä myöhempää kirjallisuutta ei vielä ole järin runsaasti tutkittu. Karkaman mukaan kyseessä ei ole kokonaisvaltainen muutos vaan tietty painotus, joka nousee ajan haasteista, jo 1960- ja 70-luvun yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta tilanteesta, ja joka ilmenee Salaman lisäksi esimerkiksi Lassi Sinkkosella ja Keijo Siekkisellä. Uusi tilanne vaati uudet aiheet ja uudet kuvaustavat. Karkamalaisittain ymmärrettynä jälkirealismi on kaoottisen maailman ja sen uhriksi joutuneen ihmisen historiallisesti ja yhteiskunnallisesti suhteellistavaa kuvausta, josta katoaa kiinteä ja ”paikkansapitävä” tarkastelupiste ja samalla

¹ *Pasi Harvalan tarina II* jakautuu sisäisesti kahtia, *Finlandia-sarjan* osiksi 4 (jaksot I–II) ja 6 (jakso III). Se ilmestyi ennen *Kaivoa kellarissa*, joka on siis *Finlandia-sarjan* viides osa. Kirjasarjasta on myös yhtenäislaitos (1984), jossa *Kaivo kellarissa* on sijoitettu *Pasi Harvalan tarina II:n* väliin (ennen sen III jaksoa).

² Yhteiskunnallinen realismi on yleisnimitys sille jatkuvalla suuntaukselle, joka alkoi jo 1880- ja 1890-luvun realismissa ja näkyi yhteiskunnallisten kysymysten painottamisena (esim. Canth ja Järnefelt). Tähän linjaan on syytä ymmärtää kuuluvaksi myös (ja kenties erityisesti) se yhteiskunnallinen realismi, jota ilmestyi 1890-luvun jälkipuolella kehkeytyvän työläiskirjallisuuden piirissä ja jossa keskiöön nousi luokkaristiriitojen tematisoinnin lisäksi myös niiden kuvaus (Palmgren 1965, 56 ja 1966, 359–360; Karkama 1994, 100–101). Yhteiskunnallinen realismi on sittemminkin ollut varsin usein työläiskirjallisuutta (esim. Lehtimäki, Pekkanen, Viita, Linna), niin aihepiirin kuin tekijän syntyperänkin mukaan määriteltynä. ”Yhteiskunnallinen” – niin kuin myös sitä edelleen täsmentävä ”jälki-” – on yksi tapa antaa realismille tarkentava määre, joka on tarpeen määriteltäessä realismia tieteellisesti ja korostettaessa sitä, että ei ole olemassa vain yhtä kirjallista realismia vaan sen sisällä voidaan erotella erilaisia trendejä.

³ Liisi Huhtala (1985) käyttää jälkirealmi-termiä 1800-luvun lopun sellaisen kirjallisuuden yhteydessä, joka on yleisesti jäänyt paitsi vähäiselle huomiolle myös taiteellisesti vähäarvoisemmaksi. Tässä jälkirealismien kontekstissa on siis kyse 1880-luvun (periodirealismien) ”lievekirjailijoiden” teoksista sekä sellaisesta lähinnä 1800-luvun lopun kirjallisuudesta, jonka edustajat on kirjallisuushistorioissa niputettu pien-, pienois- ja jälkirealisteiksi tai vain ”muiksi”.

kaikkietävä kertoja. Minä-kertojakin muuttuu lähinnä elämän tahdottomaksi osaksi, joka luettelee tapahtumia yhä enemmän vailla logiikkaa. Karkama korostaa laajemminkin passion (alistamisen, väkivallan ja kärsimyksen) lisääntymistä sekä kokonaisvaltaisen persoonallisen identiteetin kyseenalaistumista. (Karkama 1988, 241–243; ks. myös 1992, 182–183, 186–188, 193.) Kaikessa ytimekkyydessään Karkaman määrittelyt eivät silti ole täysin riittäviä. Ne ovat usein melko suurpiirteisiä ja luonnosmaisia; yksityiskohtaisessa analyysissä hänellä on vain *Pasi Harvalan tarinat I–II* (Karkama 1988, 244 – 246 ja 1992). Oma tutkimukseni pyrkiikin *Siinä näkijän* ja koko *Finlandia-sarjan* analyysin kautta yhtäältä koettelemaan Karkaman väittämiä, toisaalta taas tarkentamaan, täydentämään ja tarvittaessa myös kritisoimaan niitä ja niihin jätettyjä ”varauksia”.⁴

Toiseksi, liittämällä tehtävänmäärittelyssäni yhteen jälkirealismiin ja ”mimeettisen” hyväksyn käsityksen realismiin ja mimesiksen selvästä yhteenkuuluvuudesta. Jälkistrukturalistien ja postmodernistien esittämässä kritiikissä ne on kuitenkin nähty liki samaa tarkoittavina asioina, niin kuin esimerkiksi Liisa Saariluomakin (1992, 21) on huomauttanut. Vaikka myös omassa käytössäni mimesis ja realismi saattavat näyttää synonyymeiltä ainakin silloin, kun käsittelen esimerkiksi Roland Barthesin näkemyksiä, joissa käsitteiden välinen ero katoaa, niin täydellistä samastamista ei voida tehdä. Mimesis on toisaalta realismia laajempi käsite, toisaalta suppeampi. Laajempaan kattokäsitteeseen sen voi ulottaa aina antiikkiin asti, josta juontuu myös sen yleistajuinen merkitys ”todellisuuden jäljittelynä” tai, niin kuin Pentti Saarikoski (1998, 7) Aristoteleen *Runousoppi* -suomennoksensa esipuheessa tähdentää, todellisuuden ”esittämisenä taiteen keinoin”. Näin ymmärrettynä paitsi mimesiksen teorian myös mimeettisen kirjallisuuden – joidenkin mielestä jopa ”realismin” – historia on yli 2000-vuotinen (esim. Auerbach 1992; ks. myös Åhlberg 1988, 22). Suppeampana, analyttisenä käsitteenä mimesis taas voidaan ymmärtää erityisinä kirjallisina elementteinä, todellisuuden esittämisen keinoina ja konventioina (esim. kuvaus ja puheen suora esittäminen), joita niin ikään voi esiintyä laajasti ymmärretyssä mimeettisessä kirjallisuudessa ja muissakin kuin periodirealismiin tai sen jälkeisissä teoksissa, mutta jotka ovat leimallisesti realismin alaa. Itse keskityn siihen, mitä nuo todellisuuden jäljittelyn keinot ja konventiot ovat jälkirealismissa ja miten ne jatkavat tai muuttavat yhteiskunnallisen realismin perinnettä, sen keinoja ja konventioita. Kysyn siis, millaista mimesistä jälkirealismiksi sisältää, miten mimesis tulisi jälkirealismiin yhteydessä ymmärtää.

⁴ *Pasi Harvalan tarinoita* tarkastellessaan Karkama puhuu teoksen temaattisesta ja rakenteellisesta periaatteesta, jota ”voidaan varauksin kutsua jälkirealistiseksi, uudeksi realismiksi - -” (Karkama 1992, 188; kursivointi lisätty). Samoin *Kirjallisuus ja nykyaika* -teoksessaan (1994, 266) hän toteaa (viitaten samalla vuoden 1988 artikkeliinsa ”Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta”, joka on alkujaan vuonna 1987 Pentinkulman päivillä pidetty esitelmä), että Salaman proosa on kutsuttavissa jälkirealistiseksi ”tietyn varauksin”.

Kolmanneksi ajatus sopimuksesta ja siihen kuuluvista ehdoista alleviivaa sananmukaisesti mimesiksen sopimus-luonnetta – ja tässä tapauksessa siis jälkirealismiin mimesiksen, jonka ”alkuehto”, perusedellytys, on (yhteiskunnallinen) realismi ja siihen sisältyvä mimesis. Kyseessä on, niin kuin Christopher Prendergast (1986, 36) on todennut, kaksoissopimus lukijan ja kirjoittajan välillä. Se on ensinnäkin joukko ”yhteisymmärryksiä” siitä, mistä validi representaatio syntyy. Tämä on kuitenkin mahdollista vain laajempien ja primaarien yhteisymmärryksien kautta siitä, mitä todellisuus on, mistä se muodostuu. (Mts.) Mutta millainen tuo kaksoissopimus yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna on ja kuinka sitova se on? Missä määrin ”yhteisymmärrykset” ovat realismiin, varsinkin yhteiskunnallisen ja sitä jollain lailla muuttamaan pyrkivän jälkirealismiin, kohdalla sääntöjä ja määrääviä ehtoja? Missä määrin kirjailijan on vain alistuttava niihin? Kuinka paljon niitä saa venyttää tai murtaa ilman, että realismiin rajat ylitetään tai rikotaan kokonaan? Kuka tai mikä niitä säätelee? Rajoitetaanko niitä peräti lain keinoin vai onko kyse pikemminkin itsestäänselvyyksistä, jotka tekijä, niin kuin lukijakin, vain omaksuu yhteiskunnassa ja kulttuurissa vallitsevasta mielipiteestä ja/tai realistisen kirjallisuuden traditiosta?

Jälkistrukturalisteista etenkin Barthes on viitannut vallitsevan mielipiteen ylivaltaan realismi- ja mimesis-kritiikissään (esim. Barthes 1974, 148, 206), mutta tässä yhteydessä on usein puhuttu myös ”Laista”, joka säätelee mimesiksen järjestelmää (esim. Barthes 1988, 77; Derrida 1979, 104–105). Lain hegemoninen auktoriteetti determinoi representatiivisen ja merkityksellisen aluetta, samaan tapaan kuin se legitimoii sitä, mikä on olennaista itse ”todellisuudessa”, ja vastaavasti kieltää ja/tai sysää unohduksiin sen, mikä ei mukaudu sen säätämään ymmärrettävyyden malliin (Prendergast 1986, 39). Tässä jälkistrukturalistien antamassa laajassa merkityksessä Laki on siis vallan instrumentti, joka on kontrolloivasti, pakottavasti ja salakavalasti läsnä kaikkialla, tunkeutuen jokapäiväiseen kielelliseen kanssakäymiseen ja ihmismielen liki kaikkiin onkaloihin. Tällöin se ulottuu tietysti myös kirjallisuuteen ja sen todellisuuden jäljittelyn ehtoihin. Hannu Salaman *Juhannustansseja* (1964) voitaisiin pitää tästä konkreettisena esimerkkinä. Voidaan ajatella, että teoksesta käyty kirjasota ja Salama-oikeudenkäynti tekivät räikeästi näkyväksi silloisen realistisen mimesiksen ehdot, jotka olivat jo vapautumassa perinteisen ”koti, uskonto ja isänmaa” - arvomaailman ja kanonisoidun ”kehitysrealismin” (Mäkelä 1986, 115–116) ehdoista ja vaatimuksista, mutta joita yritettiin pitää näissä tradition määräämissä rajoissa nimenomaan lakiin vedoten. Salamaa syytettiin virallisesti jumalanpilkasta, josta hänet myös tuomittiin, mutta vähintään yhtä suuri syy paheksuntaan oli se, että Salama jäljittelee todellisuutta ”väärin” ja loukkaa yhteiskunnallista ja eettistä järjestystä; teosta pidettiin muun muassa ”sukupuolikuria” loukkaavana (ks. Tarkka 1973, 173).⁵ Varsin yleistä oli kuitenkin väittää ja usko(tell)a, että todellisuus ei oikeasti

⁵ Painotuotteiden valvontalautakunnan mielestä näyttöä pornografia-syytteen nostamiseksi ei kuitenkaan ollut tarpeeksi (Tarkka 1973, 175).

ole tällainen ja että Salama tekee tuomittavan virheen ”vääristellessään” todellisuutta ja antaessaan nuorisolle vääränlaisen jäljiteltävän esimerkin. ”Rumia sanojakin” oli liikaa, erään julkisen paheksujan laskennan mukaan jopa 279 eli peräti nelisenkymmentä enemmän kuin *Tuntemattomassa sotilaassa*, joka niin ikään oli kohauttanut karkeakielisyydellään (vrt. mt. 179). Yhteisen todellisuuden mimeettinen esittäminen on siis vakava ja valvonnanalainen asia – ja se voi olla varsin kouriintuntuvastikin lain asia.

Juhannustansseista käyty monivuotinen oikeudenkäynti ja Salamalle jumalanpilkasta langetettu vankilatuomio (josta tosin Kekkonen hänet ennen tuomion täytäntöönpanoa armahti) ei kuitenkaan asettanut kirjailijaa ruotuun. Yhä tämän jälkeenkin Salama on halunnut, ja ilmoittanut myös julkisesti haluavansa, rikkoa perinteisen todellisuuden jäljittelyn ja romaanin kirjoittamisen hyväksytyjä sääntöjä ja ehtoja (esim. Salama 1978, 46). Mutta toisaalta ehdoissa on alettu joustaa ja niistä on käyty aktiivista uudelleen-neuvottelua. 1960-luvun kirjallisuus oli jo monessa mielessä vanhoista säännöistä ja normeista irtautumista, vaikka toisaalta juuri 60-luvun runsaat kirjasodat, sensuuritoimet ja Salama-oikeudenkäynti osoittivat traditionaalisen affirmatiivisen ja jo ideologisoituneen kaanonin vielä olleen voimissaan, kuten Pertti Karkamakin (1994, 258) on todennut. ”Sopimukseen” näyttäisi joka tapauksessa olennaisesti kuuluvan jotain muuta kuin vain ylhäältä syötetty, kaikkialla läsnäoleva ja determinoiva Laki. Jo sanana ”sopimus” alleviivaa sitoumuksen neuvotteluluonnetta ja siihen liittyvää mahdollisuutta myös uudelleen-neuvotteluun ja uudelleen-sopimiseen. Se implikoi juuri sitä, että yhteisymmärryksessä on kyse muustakin kuin repressiosta ja kontrollista, vaikka jälkistrukturalistit ovat olleet taipuvaisia näkemään mimesiksen (realismin) ehdot pääosin alistavina ja kirjasotien voisi sanoa jopa todentaneen tämän näkemyksen. 1960-luvun jälkeen ei kuitenkaan ”*Juhannustanssi*-jupakan” kaltaisia kirjasotia ja oikeudenkäyntejä ole Suomessa enää koettu. Monista entisistä normeista on eittämättä vapauduttu.

Tällaisista lähtökohdista ryhdyn itse tekemään näkyviksi jälkirealismin mimeettisen sopimuksen ehtoja suhteessa aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin ja yhteiseen todellisuuteen. Tutkimusaineistoni eli Salaman *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* lisäksi on joissakin tutkimukseni luvuissa melko paljon esillä myös näihin teoksiin liittyvä julkinen keskustelu, lähinnä aikalaisvastaanotto. Tämä selittyy siitä alustavasti tekemästäni huomiosta, että juuri aikalaiskeskustelu tulee paljastaneeksi niitä totunnaisia ehtoja, joita realismiin ja sen todellisuudenkuvaukseen on liitetty, ja toisaalta reagoi, jos näitä ehtoja venytetään tai rikotaan. Oletan, että juuri aikalaiskeskustelussa on myös mahdollisuus ehdoista neuvottelulle ja niiden uudelleen-harkinnalle. Tämä mahdollisuus oli nähtävillä aluksi myös *Juhannustanssi*-jupakassa, mutta ennen kuin varsinainen sopimusneuvottelu edes kunnolla saattoi alkaa, teki arkkipiispa Martti Simojoki teoksesta ilmiannon, kirjasota politisoitui, päättyi pitkään ja monivaiheiseen oikeusjuttuun,

jumalanpilkka-tuomioon ja teoksen sensurointiin (ks. Tarkka 1973, 162–187). Tiettyä määräävyyttä ja tuomitsevuutta ilmenee myös *Siinä näkijästä* käydyssä aikalaiskeskustelussa. Se paljastaa juuri niitä keskenään hieman ristiriitaisiakin ehtoja, joita yhteiskunnallisen realismin kontekstissa on odotettu, jopa vaadittu, mutta jotka eivät yksioikoisesti Salamalla toteudu. Salaman romaanit itsessään ehdottavat tilalle – ainakin osittain – jotain uutta. *Siinä näkijään* ja *Finlandia-sarjaan* näyttäisi kyllä olevan ikään kuin sisään kirjoitettuna yhteiskunnallisen realismin sopimus, mutta myös jälkirealismien sopimus-ehdotelma, joskaan sen ehtoja ei vielä aikalaisvastaanotossa välttämättä noin vain allekirjoitettu tai kaikilta osin edes kovin tarkkaan rekisteröity. Myöskään ”jälkirealismista” ei tällöin vielä puhuttu.⁶

Millainen siis on jälkirealismi mimeettisenä sopimuksena, mitkä ovat sen ehdot? Uskon näihin kysymyksiin löytyvän vastauksen juuri Salaman *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* tarkastelun kautta, vaikkakin Karkama (1988, 244) on pitänyt jälkirealismien huipentumana lähinnä *Pasi Harvalan tarinoita*, joka siis ilmestyi *Finlandia-sarjaan* sisältyvänä kahtena osana 1980-luvun alussa. Toisaalta Karkama on kyllä viitannut juuri 1970-lukuun jälkirealismien murroskohtana, jolloin myös Sinkkosen ja Siekkisen tuotanto muuttui reaktiona ajan haasteisiin. Kehityksen suunta on hänen mukaansa nähtävissä Sinkkosen romaaneista *Sumuruisku* (1968) ja *Sirkkelisirkus* (1975) sekä Siekkisen romaaneista *Betoniraudoittaja Eino Helminen* (1974) ja *Reinon veljenpoika* (1978). Sitten jälkirealistinen linja on saanut jatkajia. (Karkama 1988, 242–244.) Oma aineistovalintani perustuukin paitsi ajatukseen juuri 1970-luvusta jälkirealismien murroskohtana myös siihen yleisesti tunnustettuun mutta ei kovinkaan tarkkaan mimesiksen ja realismin kontekstissa tarkasteltuun tosiasiaan, että *Siinä näkijä missä tekijä*, joka ilmestyi jo ennen *Sirkkelisirkusta* ja Siekkisen romaaneja, merkitsee yhteiskunnallisen realismin perinteessä luultavasti mullistavinta muutosta. Toiseksi jaan Eero Maironiemen (1982, 34) kanssa käsityksen siitä, että *Finlandia-sarja* jatkaa kerrontateknisesti *Siinä näkijän* viitoittamalla tiellä: molemmat asettavat rinnakkain sekä eri minäkertojien ja hän-kertojan osuuksia että useampia vaihtelevia aikatasoja. Aikaisemman tutkimukseni perusteella (2000, 2001) uskallan olettaa, että juuri *Siinä näkijässä* kulminoituu se muutos, joka orastaa jo Salaman 1960-luvun tuotannossa (erityisesti romaanissa *Minä, Olli ja Orvokki*, 1967) ja jatkuu edelleen uudistuen ja radikalisoituen *Finlandia-sarjassa*.⁷ Tällaisella vaihtelevia kertojia ja näkökulmia risteyttävällä rakenteella on ollut esikuvallista vaikutusta myös myöhemmin

⁶ 1970-luvulla Marja-Leena Vainionpää (1976, 145) puhui Salamasta kyllä ”neorealistina”, modernina realistina (sekä ilmaisutekniikkansa että kohtalouskoa allekirjoittamattoman maailmankatsomuksensa takia), joskaan ei tässä tutkimieni romaanien yhteydessä vaan *Juhannustanssien*, *Minä, Olli ja Orvokin* (1967) ja *Joulukuun kuudennen* (1968) yhteydessä. Termi ei kuitenkaan vakiintunut yleiseen käyttöön.

⁷ Toisaalta kyllä Karkama (1994, 261–262) lienee oikeassa siinä, että tiettyä sopimattomuutta realismin – mutta myös 1950-luvun modernismin – perinteeseen Salaman tuotannossa on nähtävillä alusta eli romaanista *Se tavallinen tarina* (1961) lähtien. Oma aikaisempi tutkimukseni (Peltonen 2000 ja 2001) ovat keskittyneet tarkastelemaan muutosta 1960-luvun jälkipuolelta 1970-luvulle Salaman ja Sinkkisen romaanituotannossa, jossa jälkirealismien voi nähdä olevan idullaan jo 1960-luvulla.

aloittaneille kotimaisille kirjailijoille, aivan heidän viimeaikaisiin romaaneihinsa saakka (esim. Jari Tervon *Myyrä*, 2004).

Ilmestymisaikanaan *Siinä näkijä* oli myös aiheeltaan melko mullistava sikäli, että jatkosodanaikaisten kommunistien maanalaisesta toiminnasta, jota teoksen kertojat pääosin 1960-luvun lopun perspektiivistä kartoittavat, ei ollut aikaisemmin juuri käsitelty sen enempää historiankirjoissa kuin fiktiossakaan.⁸ Aihepiirin ja kerrontarakenteen lisäksi *Siinä näkijä* tuntuu ylipäänsä Salaman varhempaa tuotantoa enemmän ja avoimemmin problematisoivan monia sellaisia oletuksia ja ehtoja, joita on pidetty realistisen romaanin, erityisesti yhteiskunnallisen realismin, peruspilareina. Näitä ovat paitsi objektiiviseen todellisuudenkartoitukseen kykenevä ”kaikkietävä” kertoja myös absoluuttisen luotettava kertoja, tapahtumien eteneminen juonellisessa kehikossa ja päätyminen suljettuun loppuun, henkilökuvauksen tyypillisuus sekä kielen referentiaalisuus (vrt. Lappalainen 1999, 40–42 ja Jefferson 1986, 169). Niin ikään *Finlandia-sarja* problematisoi näitä piirteitä, asettaen niiden yhteydessä yhä enemmän myös postmoderneja⁹ kysymyksiä. Sarjan aihepiirinä on erään ”kulttuurin jengin” (KORB 23) repaleinen yhteis- ja yksinelo lähimenneisyyden ”Finlandiassa”, joka ankkuroituu 1960-luvun jälkipuolen ja 1970-luvun suomalaiseen todellisuuteen. Kertojina toimivat kaksi minä-kertojaa ja kolmannen persoonan kertoja.

Tässä tutkimuksessa *Siinä näkijä missä tekijä* ja *Finlandia-sarja* ovat käsitellyssä rinnakkain. Juuri edellä luetteleman realistisen romaanin perusehdot toimivat pitkälti myös tekstini jäsentäjinä.

⁸ Kommunistien sodan- ja ”fasisminvastaisesta” toiminnasta jatkosodan aikana on ilmestynyt historiallista tutkimusta vasta melko hiljattain. Esimerkiksi Kimmo Rentolan *Kenen joukoissa seisot? Suomalainen kommunismi ja sota 1937–1945* ilmestyi vuonna 1994. Kuten Rentola tuo esiin, kaikki suomalaiset kommunistit eivät osallistuneet jatkosotaan vaan vastustivat sitä, koska rauhan tultua työläisten asema ei ollut kohentunut ja koska kyseessä oli nyt Neuvostoliiton vastainen hyökkäyssota natsi-Saksan rinnalla. Sotaa vastustavat kommunistit katsoivat osallistuvansa yleiseurooppalaiseen fasisminvastaiseen taisteluun, joka tapahtui maan alla; Suomen hallitus piti vastustusta uhkana ja lakkautti vasemmiston pääfoorumiksi nousseen Suomen–Neuvostoliiton rauhan ja ystävyyden seuran (SNS) jo vuoden 1940 lopulla. Maanalaiseen vastarintatoimintaan kuului niin maltillista (esim. kokousten pito, lentolehtisten levittely) kuin aktiivistakin menettelyä (esim. sabotaasit), myös Tampereella, jonne *Siinä näkijäkin* sijoittuu. (Rentola 1994, 212, 218, 340, 342.) *Siinä näkijän* mukana asia nousi aikaisempaa yleisempään tietoisuuteen ja julkiseen keskusteluunkin, mutta fiktion piirissä aiheesta oli kyllä jo muutama kirjoittanut, tunnetuimpina Elvi Sinervo (esim. näytelmä *Desantti* 1945 ja pienoisromaani *Toveri älä petä* 1947) ja Arto Turtiainen (1940-luvun runokokoelmat ja vuonna 1946 ilmestynyt vankilapäiväkirja *Ihminen N:o 503/42*). Aivan viime vuosina aihe on fiktiossa ollut esillä Jari Tervon romaanissa *Ohrana* (2006).

⁹ ”Postmoderni” on varsin monimerkityksinen käsite. Tässä tutkimuksessa se on lähinnä 1900-luvun jälkipuolen yhteiskunnallista ja kulttuurista tilaa kuvaava kattotermi. Lyhyesti määritellen ”postmoderni” viittaa moniarvoiseen jälkitekolliseen tai ”jälkifordistiseen” (ks. esim. Hall 1992, 47–49) todellisuuteemme länsimaissa ja käsittää myös kritiikin joitakin modernin yhteiskunnan piirteitä, esimerkiksi vallitsevia subjektikäsitteitä, kohtaan. (Vrt. Kosonen 1996, 9.) Ymmärrän sen modernisaation toistaiseksi viimeisimmäksi vaiheeksi. Sen sijaan ”postmodernismilla” tarkoitan kirjallisen modernismin jälkeistä ja yleensä sitä kyseenalaistavaa kirjallisuuden suuntausta, joka kehkeytyy postmodernina aikana; Fredric Jamesonin (1986, 230) sanoin siinä voi sanoa olevan kyse kulttuurin dominantista myöhäiskapitalismissa. Postmodernismi on kuitenkin realismin tapaan syytä ymmärtää nimeksi laajahkolle virtaukselle, jonka sisällä on erilaisia painotuksia, paikallisia muunnelmia ja trendejä. Tutkimukseni kuluessa pyrin tarkentamaan, miksi Salaman romaanit eivät ole postmodernistisia vaan post- eli jälkirealistisia, vaikka joitakin yleensä postmodernistisina pidettyjä tyylipteirteitäkin on mukana.

Kertojaan ja sen muuttumiseen liittyvät kysymykset ovat esillä luvussa 2 ja 3, tarinan ja juonen edellytykset luvussa 4, henkilökuvauksen uudistuminen luvussa 5 ja kielen kysymykset luvussa 6. Mutta ennen kuin siirryn teosten ja näiden ehtojen tarkempaan käsittelyyn, täytyy vielä hetkeksi pysähtyä mimesiksen ja realismin käsitteisiin eli tehdä johdatteleva yleiskatsaus siihen, kuinka hankalien mutta toisaalta myös hedelmällisesti avoimien, moniäänisten ja -suuntaisten käsitteiden kentässä liikutaan. Pyrin tuomaan esiin varsinkin oman tutkimukseni kannalta keskeisimmät mimesis- ja realisminäkömykset sekä niihin liittyvät alakäsitteet, jotka nousevat tärkeiksi myös teosanalyseissä.

1.2. Mimesis ja realismi

Koska pyrkimykseni on vasta tutkimuksen kuluessa määritellä, mitä jälkirealismiin mimeettiset ehdot – Salaman romaanien tarkastelun perusteella – ovat, en voi ottaa lähtökohdaksi mitään yhtä mimesiksen ydindoktriinia, joka mielestäni parhaiten määrittelisi käsitteen ja jota kautta ensisijaisesti selvittelisin myös Salaman teoksia. Haluan pitää mimesiksen lähtökohtaisesti melko avoimena käsitteenä, joka kussakin tutkittavassa yhteydessä Salaman romaaneissa ja suhteessa jälkirealismiin sitten tarkentuu. Silti muutama mimesiksen ”perusmerkityksistä” juuri realismin ja viime vuosikymmeninä käydyn keskustelun kannalta on tuotava esiin, eikä siinä onnistuta ilman paluuta antiikkiin, Platoniin ja Aristoteleeseen. Mutta myös eräät myöhemmät, modernin ja erityisesti postmodernin ajan mimesis-kommentaarit on otettava tarkastelussa huomioon.

Viimeksi mainituista keskeisimpiä ovat jälkistrukturalistisen semiotiikan piirissä esitetyt, usein mimesistä (ja realismia) vastustavat näkömykset, joista tutuimmat lienevät jo aiemmin mainitun Barthesin. Hänen käsityksensä klassisesta luettavasta tekstistä, referentiaalisesta illuusiota ja ”toden tunnusta”¹⁰ ovat niittäneet viime vuosikymmeninä suosiota – ja varsin usein näiden käsitysten myöhemmät yksinkertaistukset (esim. ”klassinen realismi” Belseyllä 1988, 67–84). Barthesin mukaan mimesis, ja realismi mimeettisenä muotona *par excellence*, on illuusiota, eikä yksinomaan ”todellisuusvaikutelman” vaan salakavalan ”harhakuvan” merkityksessä. Kyseessä on retorinen temppu, jonka tarkoituksena on verhota kirjallisen merkin keinotekoinen luonne. Tällainen barthesilainen suhtautuminen mimesikseen ja realistiseen kirjallisuuteen on tyystin toinen kuin useimpien marxilaisten kirjallisuudentutkijoiden, joista vaikutusvaltaisin juuri realismin

¹⁰ Ranskankielinen essee *L'effet de réel*, josta ”toden tuntu” tulee, ilmestyi alkujaan ranskaksi vuonna 1968. ”Toden tuntu” on Rojolan ja Thorellin (1993, 99–108) suomennos, mutta Mikko Keskinen (2005) käyttää termistä suomennosta ”todellisuusefekti”. Myös englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään termiä *reality effect*. Keskinen (2005) mukaan Barthes tarkoittaa pikemminkin tuotettua efektiä kuin sisäistä affektia, johon ”tuntu” hankalasti viittaa (ks. myös Keskinen 1993, 197). ”Toden tuntu” / ”todellisuusefekti” nousee tutkimuksessani esille henkilökuvauksen yhteydessä (luku 5.2), mutta on tarkemmassa teoreettisessa tarkastelussa luvussa 6.

kysymyksessä on ollut Georg Lukács, ”estetiikan Karl Marx” (Ojala 1986, 146). Hänen 1930-luvun esseensä venäläisestä ja ranskalaisesta realismista (erityisesti *Balzac ja ranskalainen realismi*, 1978) ovat vaikuttaneet suuresti siihen, miten mimesis ylipäänsä on modernin realismin yhteydessä ymmärretty, olipa kyse marxilaisesta tai porvarillisesta tutkimuksesta. Lukácsin realismi-näkemyksiä ei voida ohittaa myöskään tässä tutkimuksessa paitsi edellä mainituista syistä myöskään siksi, että ne ovat *Finlandia-sarjassa* jopa selväsanaisesti esillä (ks. luku 4.3.). Salaman tässä tutkittavat teokset tuntuvat ylipäänsä käyvän sisäistä neuvottelua paljolti juuri lukácslaisten realismi-näkemyksen ja niihin sisältyvien aristoteelisten mimesis-käsitysten kanssa, mutta toisaalta kyllä lähtökohdista, joilla on ainakin jonkin verran yhteistä jälkistrukturalistien skeptisen position kanssa. Myös jo Platonilta tuttuja painotuksia esiintyy, erityisesti teosten vastaanotossa käydyissä keskusteluissa.

Mimesis -käsitteen sisäinen ristiriitaisuus: Platon

Osittain juuri jälkistrukturalistien uudelleen-tarkastelujen ja jopa kärjistysten vuoksi mimesis on varsin haastava käsite. Mutta mimesis oli haastava ja monisäikeinen käsite jo antiikissa. Lisäksi, vaikka monissa versioissaan mimesis yhdistetään viime kädessä käsitykseen pysyvyydestä (olettamuksessa sekä vakaasta ”todellisuudesta” että vastaavasti vakaasta ”representaation” systeemistä), itse käsitteen varsinainen historia osoittaa huomattavaa epävakautta (Prendergast 1986, 4). Vaikka Platonia ja Aristotelesta voidaan siis pitää mimesiksen isinä, on eittämättä totta, ettei ole olemassa mitään alkuperästä mimesiksen oppijärjestelmää, jonka voisi ongelmattomasti elvyttää ja jonka muunnelmiksi tai johdannaisiksi kaikki muut selvitykset voisi luokitella. Lisäksi mimesis on käsitteenä sisäisesti ristiriitainen. (Mt. 5; Halliwell 2002, 13, 23.) Arne Melbergin *Theories of Mimesis* -teoksen (1995) mukaan tämä liittyy samankaltaisuuteen ja eroon, jotka mimesiksessä kohtaavat, kuten myös läheisyys ja etäisyys, läsnäolo ja poissaolo. Mimesis ei ole koskaan ollut yhtenäinen termi, ja jos sen suunta onkin kohti samankaltaisuutta, vastaavuutta, se on samalla avoin myös vastakohdalleen. (Melberg 1995, 3.) Modernin ja postmodernin ajan teoreetikot ovat korostaneet eroa ja käsitelleet mimeettisyyttä paljolti toiston käsitteen avulla (Kierkegaard, Heidegger, Derrida, de Man, Irigaray, Butler).

Toiston ajatus on tosin johdettavissa jo Platonilta. Kaiken kaikkiaan Platon puhuu mimesiksestä kuitenkin niin monessa eri yhteydessä, ettei edes yksinomaan hänen teksteistään ole muodostettavissa yhtenäistä ja ristiriidatonta mimesis-käsitystä. Yksi tunnetuimmista ja kauaskantoisimmista on hänen *Valtio*-dialogeissaan esiintyvä näkemys mimesiksestä valheena ja huumeena, jotka liittyvät käsitteisiin *pseudos* ja *farmakon*. Sokrateen suulla Platon torjuu mimeettisen taiteilijan. Kuten Melberg on todennut, etenkin *Valtiossa* Platon käyttää termiä

mimesis lähinnä visuaalisessa merkityksessä: mimesis luo mieleen kuvan, visuaalisen mielikuvan, joka liittyy imitaatioon, re-presentaatioon. Sokrateen mukaan runous jakaa epäluotettavaa tietoa, koska se on toisen käden imitaatiota jo toisen käden imitaatiosta, kun taas filosofi tulee lähimmäksi ensikäden tietoa todellisesta todellisuudesta: hän voi nähdä muodon tai ideat tai esineiden ideaalisen muodon, ja voi siten olla välittämättä imitaatioista, jäljennöksistä. (Melberg 1995, 10.) Sokrateen sanoin ”tragediarunoilija - - on kuninkaasta ja totuudesta lukien vasta kolmantena, ja samoin kaikki muutkin jäljittelijät.” (*Valtio* 597e.) Taiteen on siis tyydyttävä petolliseen aistein havaittavaan tietoon, jolloin se voi tuottaa vain epäilyttävää epäsuoraa mielihyvää todellisen tyydytyksen sijaan (Melberg 1995, 11).

Tämä ”platonismin” tuttu versio on kuitenkin paitsi tavattoman dualistinen ja idealistinen myös varsin moraalinen ja moralistinen lähestymistapa taiteeseen, ja perustuu kuviteltuun analogiaan visuaalisten mielikuvien ja runouden/draaman/proosan kielellisten muotojen välillä. Platonille tämä yhteys ja päätelmät liittyvät yleiseen nimittäjään, mimesikseen: ne, mitä sanat muodostavat mimeettisesti, ovat mielikuvia, kuvitelmia, näkyjä. (Vrt. mts.) *Valtion* Sokrateen mukaan runoilijat olisikin viisainta karkottaa valtiosta (607a–b), joskin mimesikseen huumaavana myrkkynä, *farmakonina*,¹¹ liittyy myös vasta-aineen mahdollisuus. Toisin sanoen mimesiksen tuomitseminen ei ole Platonillakaan absoluuttista: Sokrateen mukaan mimesistä voidaan määrätä myös tervehdyttäväksi lääkkeeksi, kunhan sitä käytetään kontrolloidusti ja kohtuullisesti. Hän tuo *Valtiossa* esiin myös ajatuksen, että mimeettinen valehtelu tulisi rajoittaa eksperteille (lähinnä valtion hallitsijoille), jotka tietävät, kuinka käyttää ainetta! (389b; vrt. Melberg 1995, 14–15.) Mutta kuten Melberg (mt.15) osuvasti huomauttaa, todellinen addikti oli kuitenkin Platon itse, joka itsepäisesti käytti dialogista muotoa – ja loi siten mimeettisen pseudo-maailman – kuvataksaan mimeettisesti saastumatonta ideoiden maailmaa.

Saman on tuonut esiin myös Christopher Prendergast, joka on tarkastellut mimesiksen teoreettisia kysymyksiä suhteessa 1800-luvun lopun realismiin teoksessaan *The Order of Mimesis* (1986). Melbergistä poiketen Prendergast kuitenkin korostaa, että Platonille mimesis ei ollut uhka niinkään

¹¹ *Farmakon* on (merkkinä ja ”epäkäsittäänä”) yksityiskohtaisessa mutta polveilevassa pohdinnassa Derridan kirjoituksessa ”Platonin apteekki” (2003/1972). Derrida osoittaa, kuinka kaikki Platonin filosofiaa kannattelevat käsitteelliset vastakohdat ja niitä koskevat ratkaisut kiertyvät kirjoituksen ongelman ympärille ja kuinka kirjoituksella on kaksinainen luonne (lääkkeenä ja myrkkynä) Platonin tuotannossa. Derrida käsittelee myös *farmakonin* ja sen sukulaissanojen (*farmakos*, *farmakeia*) kytköksiä Platonin perustavimpiin kysymyksiin. Ylipäänsä Derridan käsityksissä mimesiksen historiasta korostuu, jopa ylikorostuu platonilainen perinne (”platonismi”) ja ajatus sen totuus-sidonnaisuudesta. Derridan mukaan mimesiksen käsite liittyy käyttäjänsä totuuden metafysiikkaan, koska se asettaa aina todellisuuden etusijalle, tärkeämmäksi sen representaatiota; mimesis-tulkintojen historia on täysin totuusarvon hallitsema ja säätelemä (Derrida 1972, 193). Mutta kuten Halliwell (2002, 375–376) on huomauttanut, Derridan puute on jättää lähes kokonaan huomiotta aristoteelinen perinne, jossa mimesistä *ei* kytketä yksinomaan joukkoon metafysisesti absoluuttisia tarkistuspisteitä, ja sikäli Derrida omalla tavallaan kutistaa mimesiksen käsitteen ja määrittää sen aivan äärimmäisellä tavalla.

totuudelle kuin järjestykselle. Tätä ei kiinnosta ensisijaisesti ”valhe” sinänsä. Ensinnäkin – kuten jo edeltä on luettavissa – Platon ei kaihda väittämästä, että oikeissa käsissä valhe voi olla valtiolle strategiseksi hyödyksi. Toiseksi, ja melko lailla toisesta näkökulmasta, tietyllä olennaisella tavalla mimesis ei voi olla valhetta, tai ainakaan sellaista, että kukaan voisi tulla sen petkuttamaksi. Kuten Sokrates huomauttaa *Kratyloksessa* (432b–d), jäljittelyä voi ajatella olevan olemassa vain siellä missä on havaittava ero – samoin kuin samankaltaisuus – suhteessa objektiin, jota jäljitellään. Ilman tätä eroa, kuinka tahansa minimaalista, ei ole olemassa enää mimesistä vaan pikemminkin kaksinkertaistamista. (Prendergast 1986, 9.) Samaan asiaan on kiinnittänyt huomiota myös esimerkiksi Martin Heidegger: tarkastellessaan lähinnä juuri Platonin mimesis-käsitystä hän väittää, että käsite on kyllä suunnattu kohti totuutta, mutta pohjautuu etäisyyteen totuudesta. Mimesis perustuu juuri siihen faktaan, että taiteilija ei voi tuottaa totuutta täydellisenä samanlaisuutena. Hänen mukaansa on väärin ymmärtää mimesis ”alkeellisena” jäljittelynä, vaan kyse on pikemminkin ”jälkikäteen tekemisestä”, jälkikäteen tuottamisesta. (Vrt. Melberg 1995, 3–4.)

Platon ei siis niinkään torju mimesistä niiden tuttujen argumenttien perusteella, jotka löytyvät *Valtiosta*, varsinkin usein toistetusta luolavertauksesta seitsemännen kirjan alussa. Etenkin Prendergast on painottanut sitä, että Platonin (Sokrateen) todellinen huoli on enemmänkin poliittinen kuin metafysisinen ja kytkeytyy pikemminkin kysymykseen taksonomiasta kuin totuudesta. Varsinainen riski ”heijastusten” kenties kontrolloimattomassa leviämisessä, loputtomassa representaatioiden leikissä, jonka mimesis mahdollistaa, liittyy luokitteluun. Kertaamisillaan ja moninkertaistamisillaan mimeetikko panee alulle ”sopimattomuuksia” yhteiskunnalliseen systeemiin, jota pidetään järjestyksessä sen säännön varassa, että kaikelle ja kaikille on ”oikea” paikkansa. Mimeetikko häiritsee sekä identiteetin lakia että muista erottautumisen lakia, saattaa epäjärjestykseen luokkaerojen hierarkkista järjestelmää, joka on valtion organisaation peruseriaate. Jos kuka tahansa voi ”imitoida” olevansa puuseppä, sotilas, lääkäri tai vaikkapa prinssi, niin silloin tunnistamisen ja erottelun rajaviivat, jotka yksistään varmistavat valtion stabiliteetin, haihtuvat järjestäytymättömään, eriytymättömään sekasotkuun. (Prendergast 1986, 10.)

Mutta jos Platonille – ja kenties myös *Juhannustanssi*-jupakan ilmiantajille ja toimeenpanijoille, kenties erälle *Siinä näkijänkin* kritikoillekin – mimeettinen teksti oli myrkyä siksi, että se uhkaa järjestystä, jossa kaikki on asianmukaisella paikallaan, niin Barthesille mimeettinen teksti on kuvottavaa päinvastaisesta syystä: siksi, että se lujittaa tätä järjestystä. Platonin mimesikseen liittämä myrkyllisyys on Barthesilla muuttunut kuvottavuudeksi. Barthes käsittää mimesiksen konservatiivisena ja säilyttävänä voimana; siitä puuttuu Platonin siihen liittämä turmiollisuus ja kumouksellisuus. Hänen mukaansa mimesis (realismi) on sellaisen diskurssin toistoa, jota

yhteiskunnallisesti pidetään itsestään selvästi ”totuutena”, vaikka todellisuudessa kyse on vain joukko etovia vallitsevia mielipiteitä. Barthes (esim. 1974, 206) nimeää tämän diskurssin *doksaksi*, joka Platonilla tarkoittaa totuuden vastakohtaa. Kysymys doksasta on tässä tutkimuksessa esillä luvussa 3.1., joka käsittelee sosiaalisen todellisuuden dialogista rakentumista monen kertojan voimin, mutta myös juonen käsittelyn yhteydessä luvussa 4.3.

Mutta kuten jo Platonin sisäisesti ristiriitainen ja moni-ilmeinen mimesis-käsitys implikoi, mimesis ei välttämättä eikä yksiselitteisesti ole vain *joko tai* vaan *sekä että*. Myös Prendergast (1986, 8) on korostanut tätä esittelemällä mimesiksen kolme pääparadigmaa, jotka ovat luettavissa jo edeltä: mimesis myrkkynä, pahoinvoinnin aiheuttajana ja terveydenlähteenä. Jos myrkyllisyys painottuu Platonilla (ainakin *Valtiossa*) ja kuvottavuus Barthesilla, niin erityisen positiivisena terveyden lähteenä mimesiksen näkee puolestaan Aristoteles. Juuri aristoteelinen mimesis on dominoinut estetiikan historiaa, modernia narratologiaa ja romaanin poetiikkaa. Platonilaiset painotukset ovat usein – ainakin Derridaan saakka – olleet vain marginaalisia.

Aristoteles vs. jälkistrukturalistit: terveys, nautinto, ”luonto”

Aristoteles, jonka näkemykset ovat monien jälkistrukturalistienkin mimesis-hyökkäysten taustakohtena, korotti mimesiksen epistemologisen ja psykologisen terveyden malliksi. Hän ymmärsi mimesiksen välttämättömänä ehtona ihmisen kasvulle ja kypsymiselle. Hänelle mimesis oli toimintaa ja ilmensi sellaisen tiedon järjestystä, joka on ”luonnollista” ja tunnusmerkillistä ihmiselle. Mimesis on kapasiteetti tai potentiaalisuus, jonka juuret ovat luonnossa ja jota ihmisluonto toteuttaa. Keskeinen argumentti *Runousopissa* on juuri tämä mimesiksen esittäminen paitsi taiteen alkuperänä myös yleisemmin ihmiselle luontaisena ominaisuutena ja luonnollisena tapana konstruoida ja asuttaa maailmaa. (Prendergast 1986, 19.) Aristoteles kirjoittaa *Runousopissa* (1448b 4–8) seuraavasti: ”Runous näyttää syntyneen yleisesti tarkastellen kahdesta syystä, joista kummatkin ovat luonnollisia. Ensinnäkin jäljittely on ihmisille luontaista heti lapsesta pitäen. Ihmiset eroavat muista eläimistä olemalla innokkaimpia jäljittelemään ja he oppivat ensimmäiset asiat jäljittelemällä. Toiseksi kaikki ihmiset nauttivat jäljittelyistä.” Tässä näkemyksessä pääidea liittyy mimesiksen ja tiedon väliseen suhteeseen, ensinnäkin mimesiksen rooliin oppimisen prosessissa (ja erityisesti jäljittelyn asemaan lapsen kehittyessä hallitsemaan ympäristöään), toiseksi taas painotukseen ”nautinnosta”, jota koemme ennen jäljittelyä, ”tunnistamisen” nautintoa, joka itsessään linkittyy *Runousopissa* periaatteeseen tiedon hankkimisesta todellisuudesta (Prendergast 1986, 19).

Molempiin näistä Aristoteleen painotuksista voidaan suhtautua ja on myös suhtauduttu kriittisesti. Aristoteleen nautinto voidaan kytkeä siihen mielihyvän negatiiviseen aspektiin, jota Barthes (1993b, 23) kuvaa *Tekstin hurmassa* vastakkaisena *jouissance*n hurmioihin: löytäessään uudelleen kulttuurinsa tutut muodot subjekti kokee banaalia nautinnon tunnetta. Samoin ajatusta oppimisesta jäljittelyn kautta voidaan lähestyä psykoanalyttisen sosialisatio-kritiikin näkökulmasta. Tämän mukaan se, mitä lapsi oppii jäljentävillä toiminnoillaan, on yksinkertaisesti annetun todellisuusperiaatteen normien sisäistämistä, vaihe, jossa saavutaan ja alistutaan symboliseen, ”Isän nimessä” johdettuun järjestykseen.¹² Varsinkin postmodernin ajan mimesis-kritiikki on toistuvasti liittänyt Aristoteleen mimesiksen (varsinkin siihen kuuluvan tunnistamisen keskeisyyden) yhteen sensuurin repressiivisen työn kanssa, ja se on tuottanut koko joukon tähän liittyviä assosiaatioita: laki, isä, valtio, poliisi. (Vrt. Prendergast 1986, 19–20.)

Aristoteleen käsitteet ovat siis jossain määrin kaventuneet järjestyksenpidon tai valvonnan ilmauksiksi. On tietysti totta, että on varsin arkaluontoista ja ongelmallista lopettaa todisteiden esittäminen olettamukseen siitä, mikä on ”luonnollista” ihmiselle, niin kuin Aristoteles teki. Kuten Prendergast on todennut, ongelmattomasti esitettynä se on oikeutetustikin avoin kaikille niille hyökkäyksille, joilla (post)moderni kriittinen mentaliteetti on käynyt siihen käsiksi. Argumentti luonnosta on hyvin usein argumentti luonnollisesta suhtautumisesta, implikoiden, että mimesis ilmenee kulttuurisessa ja historiallisessa tyhjiössä, maailman ja tekstin välittömänä kohtaamisena. Mikä tahansa mimesiksen selvitys, joka ylenkatsoo sen välittyneen luonteen, johtaa intellektuaaliseen sokeuteen ja moraalisen vilpillisyyden tilaan, jonka Barthes ymmärtää mimeettisen idean perinnöksi: se on tila, jossa luonnollisen suhtautumistavan retoriikka esiintyy luontona *tout court*. Kyse on siis luonnollisen sijaan pikemminkin kielteisesti ymmärretystä luonnollistamisesta, retorista suostuttelusta; Barthes yhdistää Aristoteleen mimesiksen teorian erottamattomasti tämän retoriikan pohdintoihin. Mutta retoriikka on Barthesin näkemyksissä eräänlaista taantumista, antautumista julkisen diskurssin salajuoniin, joilla on juurensa doksassa, ”terveen järjen” ja yleisen mielipiteen normeissa. Nämä taas sinänsä ovat vain heijastumia hallitsevasta ja manipuloivasta ideologiasta. (Prendergast 1986, 20.) Mimesiksen strategiat ovat siis ensisijaisesti toiston lain alaisia ja tuottavat Barthesin ideaalilukijalle pahoinvoinnin tunteen. Ehkäisemällä eron päättymättömän leikin samuuden staattisen järjestyksen tuottamisen hyväksi mimesis toistaa ja vahvistaa ennalta annettua, ikään kuin se olisi asioiden luonnollinen järjestys. Mimesiksellä on näin ymmärrettynä ideologian, modernina aikana nimenomaan porvarillisen ideologian merkitystehtävä. (Vrt. Prendergast 1986, 12–13.)

¹² Prendergast (1986, 19) huomauttaa tosin tässä yhteydessä aiheellisesti, että kun Sigmund Freud (1983, 198) käsittelee lasten matkimiseen perustuvia leikkejä ja niiden aiheuttamaa mielihyvää, hänen sanankäänteensä implikoivat, että vaikka kasvatusta johtaa kohtuuteen ja yllykkeiden hillitsemiseen, ei kyse ole vain sensuroivan auktoriteetin passiivisesta tottelemisesta vaan monipuolisemmasta psyykkisen toiminnan kokonaisuudesta.

Vaikka omassa tutkimuksessanikin tarkastelen luonnollistamisen ja siihen kytkeytyvän *todenvastaavuuden* (ransk. *vraisemblance*, engl. *verisimilitude*)¹³ kysymystä myös mahdollisena (porvarillisen) ideologian heijastumana, niin lähtökohtaisesti ”luonnollistaminen” on tutkimuksessani suhteellisen neutraali termi. Se liittyy paitsi jo ennestään luonnollisena pidettyihin esittämisen tapoihin, jotka tosin ovat historiallisesti muuttuvia (vrt. Culler 1975, 138), myös lukijan toimintaan eli pyrkimykseen suhteuttaa lukemaansa siihen todellisuuteen (mutta myös totena pidettyyn diskurssiin), josta hänellä itsellään on tietoa ja kokemusta, sekä pyrkimykseen kenties eläytyäkin lukemaansa. Niin ikään ”luonnollinen diskurssi” esiintyy tutkimuksessani, jo luvussa 2.1, jolloin sillä on lähinnä Dorrit Cohnin (esim. 2006, 126, 269) sille antama merkityssisältö: luonnollinen diskurssi puhuu varmuudella todellisesta maailmasta (esim. historiankirjoitus, elämäkerta), toisin kuin romaani, edes realistinen romaani, joka on fiktiivinen diskurssi. Romaani luo oman fiktiivisen maailmansa eli Benjamin Harshaw’n käsittein sisäisen viitekenttensä, vaikka se joiltain osin viittaisi myös todelliseen maailmaan eli tekstinulkoiseen viitekenttään (Harshaw 1984, 249).

Ajallistettu, luova ja liikuttava mimesis

Jo Aristoteleella korostui käsitys fiktiivisestä – ja parhaimmillaan koherentista – maailmasta, jonka mimeettinen taideteos luo ja jolla ei tarvitse olla yksinomaan ehdottoman referentiaalista funktiota, viitesuhdetta tunnistettaviin partikulaareihin (vrt. Halliwell 2002, 157). Ja vaikka Aristoteleenkin näkemykset ovat monitulkintaisempia kuin usein ajatellaan, voidaan silti Melbergin tavoin sanoa, että Aristoteles yritti omalla tavallaan vakauttaa sen, mikä Platonilla oli kuritonta, paradoksaalista ja moniselitteistä (tosin platoniset paradoksit ovat seuranneet siitä huolimatta). Aristoteles ei Platonin tapaan myöskään ollut runoilija, joka vastusti runoilijoita, vaan filosofi, joka toivotti runoilijat mukaan filosofiseen rakennelmaan. (Melberg 1995, 44.)

Varsinkin käsitteillä *mythos* ja *praxis* Aristoteles antoi mimesikselle uuden funktion. *Runousopin* kuudennessa luvussa traaginen draama – Aristoteleelle korkein taidemuoto – määritellään toiminnan jäljittelyksi (*mimesis praxeos*). Hiukan myöhemmin tarkentuu, että nimenomaan *mythos* tai juoni on toiminnan jäljittelyä: ”Toiminnan jäljittely sisältyy juoneen, sillä juonella tarkoitan tässä tekojen kokonaisuutta.” (*Runousoppi* 1450a 3–5.) Termit ovat siis hyvin lähellä toisiaan. Seitsemännessä luvussa taas on luettavissa tunnettu määritelmä *praxiksesta* toimintana, joka on

¹³ Käytän Lea Rojolan ja Pirjo Thorellin (Barthes 1993) suomennosta ”todenvastaavuus” (ja ”todenvastaava”) termien ”todenkaltaisuus” ja ”todennäköisyys” sijaan. Varsinkin jälkimmäistä on kyllä käytetty varsin usein, mutta se on hankala sikäli, että sillä on suomen kielessä muita merkityksiä. ”Todenkaltaisuus” taas erkanelee liikaa vieraskielisestä termistä. (Vrt. Rojola 1995, 67.) Vaikka todenvastaava-suomennosta on kritikoitu teennäisyydestä (esim. Keskinen 1993, 197), on se kuitenkin mahdollisimman lähellä vieraskielistä termiä ja huomattavasti vähemmän teennäinen kuin vaikkapa Kari Sallamaan (1998, 177) ”verisimilituudi”.

kokonaista ja loppuunsaoritettua: ”Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu.” (1450b 27–28.) Näin *Mythos* ja *praxis* tuovat käsitteen lähelle ajan ja toiminnan alueita, toisin kuin Platonin *mimesis*, joka on usein lähempänä mielikuvaa tai jäljennöstä. (Vrt. Melberg 1995, 44.) *Mythos* on järjestyksen, järjestämisen, käsite, joka mahdollistaa kirjallisten teosten tarkastelemisen strukturoituina kokonaisuuksina. *Praxis* viittaa jo valmiiksi strukturoituihin tapahtumiin ja tapahtumaketjuihin, jotka voidaan tulkita merkityksellisiksi ja tarkoitusta vastaaviksi. (Mt. 45.) Näihin *mythokseen* ja *praxikseen* pohjautuvien juonen ja tarinan kysymyksiin, joita on pidetty tärkeinä myös modernissa realistisessa romaanissa, keskityn tutkimukseni luvussa 4.

Useat tutkijat ovat olleet myös sitä mieltä, että aristoteelinen *mimesis* on luova ja tuottava verrattuna platoniseen versioon, joka on usein profiloitu yksinomaan imitatiiviseksi (vaikka Platonin käsitys kaikkiaan ei suinkaan ollut yksioikoinen). Ja toisaalta: Aristoteleenkin on nähty noudattavan suppeaa käsitystä taiteesta jäljittelynä, jossa taiteilijan kekseliäisyydelle ei juuri ole sijaa (esim. Burke 2000, 5–6). Gerald F. Elseen viitaten Melberg (1995, 45) tuo kuitenkin esiin toisenlaisen tulkinnan. Sen mukaan Aristoteleen *mimesis* on nimenomaan luovaa, koska taide on *mimesistä* ja taiteilija on luoja, luova tekijä. Myös Paul Ricoeur (1984, 31, 45) haluaa meidän ymmärtävän (Aristoteleen) *mimesiksen* aktiivisena ja luovana, eroavana Platonin passiivisesta ja usein vain läsnäolon kahdentamiseksi tulkitusta *mimesiksestä*. Hän ei käänne Aristoteleen konstellaatiota *mimesis – praxis – mythos* ”imitaatioksi”, niin kuin hyvin usein varsin suoraviivaisesti on tehty, vaan käsittää sen juonellistamiseksi tai juoneen asettamiseksi (*la mise en intrigue*). Tämä on toiminnan *mythos*. Myös Melberg myöntää, että Aristoteles antaa kiistämättä *mimesikselle* dynaamisen luonteen korostamalla temporaalista elementtiä, joka Platonilta puuttuu lähes kokonaan. Aristoteles siis ”ajallistaa” *mimesiksen* käsittämällä *mythoksen* ja *praxiksen* kokonaisuutena, joka rakentuu alusta, keskikohdasta ja lopusta, sekä ymmärtämällä sanataideteoksen niin, että ”jälkeen” edellyttää aina ”ennen”. Tämä ennen on toiminnan *praxis*. (Vrt. Melberg 1995, 45–46.)

Teos siis jäljentää tai re-presentoi sitä, mikä tulee ajallisesti a priori, mutta sen seurauksena tulevat myös lukijan tai katsojan jäljentävät reaktiot. Platon oli huolissaan *mimesiksen* moraalista, ihmistä ja yhteiskuntaa tarvelevistä vaikutuksista, mutta Aristoteles pysyttelee pääosin psykologiassa ja palaa toistuvasti pelkoon ja sääliin, joita tragedia tuottaa katsojassa, joka taas siten toistaa sitä, mikä on jo näyttämöllä tapahtunut. (Melberg 1995, 46.) Aristoteleen mukaan kyse ei ole kuitenkaan historiallisten yksittäistapausten jäljentämisestä vaan pikemminkin sen kuvaamisesta, ”mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella” (*Runousoppi* 1451a 39–40), ja kuten hän myöhemmin lisää: ”Koska runoilija on jäljittelijä kuten maalari tai jokin muu kuvantekijä, hän välttämättä aina jäljittelee yhtä kolmesta: mitä on ollut tai on; mitä on sanottu

tai ajateltu olevan; tai mitä pitäisi olla.” (*Runousoppi* 1460b 8–10.) Suhde fiktiivisen maailman ja todellisen (taiteilijan/lukijan/katsojan) maailman välillä on siis vaihteleva ja kenties kompleksinenkin. Olennaista siinä on se Stephen Halliwellinkin painottama seikka, että mimesis nähdään mahdollisuuksien alueena inhimillisen perspektiivin rajoissa. Tämä perspektiivi tulkitsee todellisuutta sellaisten kulttuurisesti rakentuneiden mutta kiistanalaisten (ja korjattavissa olevien) kehysten lävitse, jotka koskevat yhteisiä uskomuksia, tavanomaisuuksia ja konventioita. (Halliwell 2002, 376.)

Mutta jälkistrukturalistien mimesis-kritiikki on kohdistunut vahvasti myös aristoteeliseen juoneen, järjestykseen, joka voidaan ymmärtää ei vain järjestämisenä vaan käskemisenä. Erään tulkinnan mukaan mimeettinen käskyvalta sisältää, painottaessaan nimenomaan imitaation ja toiston arvoja, komennon alistua joukkoon symbolisia sopimuksia, ikään kuin ne vastaisivat asioiden luonnollista järjestystä. Avoimeksi kysymykseksi jää kuitenkin käskyvallan alkuperä ja asema. Lyotardiin (1988/1983, 8–9) viitaten Prendergast (1986, 5) onkin esittänyt, että mimesiksen looginen kasvualusta muotoutuu kolmenlaisen, jo Aristoteleen *Runousoppiin* (ks. edellä: 1460b 8–10) palautuvan heterogeenisen lauseen yhdistymisestä ja sekoittumisesta: deskriptiivisen (”näin asiat ovat”), preskriptiivisen (”sinun on hyväksyttävä, että asiat ovat näin”) ja normatiivisen (”kahden aiemman lauseen vahvistaa jokin auktoriteetti”). Kysymykseen siitä, ketkä ovat näiden edellä mainittujen lauseiden lähettäjät ja vastaanottajat sekä kuinka me nimeämme sen auktoriteetin, joka hallitsee normatiivista, ei ole itsestään selvää vastausta.

Silti nämä kehät ja paradoksit ovat eri muodoissaan löydettävissä viime vuosikymmenien mimesis-argumenteista. Varsinkin ranskalaisessa ajattelussa on vallinnut yleinen yksimielisyys siitä, että mimesiksen siunaamat todellisuusversiot ovat kiistattomasti autoritaarisia. Sen mukaan mimesiksen ”järjestys” on alistava ja tukahduttava – se on siis pikemminkin vaatimuksia ja salakavaliala komentoja kuin neuvoteltavia ja uudelleen-neuvoteltavia ehtoja. Se on osa uskottelun ja vilpillisyyden rakennelmaa, josta kulttuurin hallitsevat muodot kumpuavat. Mimesiksen autoritaarinen ele on vangita meidät maailmaan tutunomaisuuden nojalla. Preskriptiivinen ja normatiivinen (jotka ovat sinänsä äänettämiä) takaavat, että deskriptiivinen säilyy ei-keskustellun tasolla, tutunomaisen itsestänselvyydessä. Mimesis käy kauppaa tutunomaisuuksilla, ”tunnistamisilla”, mutta sen tarjoamat tunnistamiset ovat usein väärintunnistamisia. Ja mikä on luonteenomaisesti väärintunnistettu – ja eduksi tutunomaisen pätevoittämisen ja laillistamisen asialle – on niiden symbolisten muotojen keinotekoisuus, jotka me teemme ja jotka tekevät meidät. (Vrt. Prendergast 1986, 6.)

Vaikka tällaisia ajatuksia on kenties kehitelty kärjistyksiin asti, ei voida noin vain sivuuttaa väitettä siitä, että tuttuuden reproduktion kanssa tekemisissä oleva taide voisi ("väärintunnistamisillaan") tuoda mukanaan psyykkistä alistamista, historiallista velttoutta ja ideologisen ennakko-oletuksen alkuperäisestä todellisuudesta (mts.). Asia on esillä myös tässä tutkimuksessa. Itse asiassa samansuuntaista skeptisismiä implikoivat jo Bertolt Brecht teatteria ja (realistista) kirjallisuutta käsittelevät kirjoitukset 1920-luvulta lähtien. Brechtin näkemykset ovatkin toimineet tärkeänä herätteenä myös jälkirealismien määrittelypyrkimykselle, mutta ennen kuin esittelen niitä, on syytä tutustua hänen kiistakumppaninsa Georg Lukácsin mimesis- ja realismikäsitteisiin.

Aristoteleen traditiolle rakentuva lukácslainen realismi

Lukács ymmärsi mimesiksen aristoteelisessa mielessä ja se vaikutti vahvasti hänen näkemyksiinsä realistisesta romaanista. Kuten Pertti Karkama on todennut, Lukács antoi antiikista periytyvälle epiikan "lainomaiselle" muodolle pysyvän ja keskeisen merkityksen. Hän oletti, että jokainen aikakausi vain muuntaa lakia uuden tilanteen mukaan. Kirjallisuuden lajit olivat hänelle pysyviä muotoperiaatteita ja perusrakenteeltaan suhteellisen muuttumattomia. (Karkama 1976, 105.) Romaani, erityisesti realistinen romaani, oli Lukácsille moderni eepos, ja hän suhtautui siihen arvostavasti. Sen sijaan uudet, avantgardistiset muotokokeilut eivät saaneet häneltä kannatusta.

Realistisen romaanin yhteydessä Lukácsilla ilmenee kaksi tärkeää peruskäsitettä, *totaliteetti* ja *tyypillinen*, jotka nousevat keskeisesti esiin myös tässä tutkimuksessa. Totaliteetti, joka niin ikään ilmenee (implisiittisesti) Auerbachin *Mimesiksessä* (1992/1946),¹⁴ on Lukácsilla ytimekkäästi muotoiltu teoksessa *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1977/1923). Sen mukaan vasta sellaisessa kontekstissa, joka liittyy yhteiskunnallisen elämän yksittäiset tosiasiat historiallisen prosessin aspekteina totaliteetiksi, voi tieto tosiasioista tulla tiedoksi todellisuudesta (Lukács 1977, 179; vrt. myös Karkama 1976, 68). Totaliteetin ideaali antaa perustan ja vahvistuksen esittäville kirjalliselle

¹⁴ Erich Auerbach on Lukácsin ohella toinen niistä, joka on vahvasti vaikuttanut siihen, miten mimesis on 1900-luvulla ymmärretty. Hänen monumentaalisen tutkimuksensa *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (1992/1946) lähtökohtana on tyylin käsite ja kysymys, miten länsimaisessa kirjallisuudessa ovat vuorotelleet ja limittyneet tyylien erottamisen ja tyylien sekoituksen traditiot, joista ensin mainittu liittyy antiikin (homeeriseen) ja jälkimmäinen kristilliseen (vanhatestamentilliseen) perinteeseen. Tyylin problematisointi tällä tavoin tarkoittaa hänellä liki samaa kuin todellisuudenkuvauksen ongelma, jota ei kuitenkaan sen kummemmin käsitellä monisäikeisenä teoreettisena kysymyksenä. (Tämän takia Auerbachilla on hyvin vähän annettavaa tälle tutkimukselle.) Auerbach näyttäisi ymmärtävän "oikean" realismin syntyvän tyylien sekoittumisesta 1800-luvulla: sankareiksi pääsivät alemmista yhteiskuntaluokista peräisin olevat henkilöt, joiden kohtalot kuvataan vakavasti ja joiden elämässä on syvää tragiikkaa. Korkeampia tyyllilajeja ei varata vain yhteiskunnan kermalle, kuten antiikissa, jossa ylevät ja traagiset aiheet erotettiin jyrkästi alhaisista (jokapäiväisistä ja naurettavista) aiheista, ylhäisö alhaisosta. Erityisesti 1800-luvun ranskalainen kirjallisuus, esimerkiksi Stendhal ja Balzac (sekä Zola, jota taas Lukács piti "vähempiarvoisen" naturalismin edustajana), onnistui täyttämään tyylien sekoituksen ehdot sekä kytkemään henkilönsä yleiseen historialliseen todellisuuteen ja paljastamaan näin joitakin yhteiskunnassa vaikuttavia voimia (Auerbach 1992, 511, 547). Auerbachia on myös kritisoitu (liiankin) laveasta mutta toisaalta hieman yksioikoistavasta mimesis/realismi-käsitteistään, samoin kuin staattisesta todellisuus-käsitteistäänkin (esim. Melberg 1995, 2; Saarihuoma 1993, 176).

taiteelle. Kirjallisen mimesiksen pyrkimys on näin tavoittaa representaatio, joka heijastaa – erityisesti Lukácsin vaikuttajan Hegelin¹⁵ sanoin – maailman ”objektiivista totaliteettia” sen kulloisessakin historiallisessa tilanteessa. Termiä totaliteetti ei tässä tule sekoittaa puhtaasti empiiriseen tai kvantitatiiviseen käsitykseen. Se ei tarkoita pyrkimystä kirjata perusteellisesti ylös satunnaisia yksityistapauksia. Päinvastoin, Lukács painottaa satunnaisen ja olennaisen maksimaalista erottamista. Täten autenttinen mimeettinen teos valikoi ja järjestää olennaiset tai ”tyypilliset” kokemuksen rakenteet, ja näin tehdessään tarttuu todellisuuden ja historian perimmäisiin lakeihin, paljastaa maailman sisäisessä ymmärrettävyyden (toiminta)periaatteessaan. Teksti on maailmalle sitä mitä mikrokosmos makrokosmokselle eli systeemi keskinäisessä suhteessa olevia osia, joiden sisäiset suhteet taipuvat sellaisen suhdejoukon edessä, joka organisoi laajempaa totaliteettia ilmiömaailman tuolla puolen. (Vrt. Prendergast 1986, 26.)

Hankaluutena tässä vaikutusvaltaisessa näkemyksessä voidaan pitää sitä, että totaliteetin käsite perustuu tiettyihin ennalta tunnustettuihin lähtökohtiin. Se perustuu periaatteeseen, joka hyväksyy ongelmattoman pääsyn mikrokosmoksesta makrokosmokseen, sekä kriteeriin, jolla kirjoittaja päättää ja jonka lukijakin hyväksyy sen, että yksi yhdistelmä valintoja on representatiivinen, kun taas toinen enemmän tai vähemmän sattumanvarainen tai mielivaltainen. Näin ymmärrettyä mimeettisen projektin suosio riippuu täysin niiden kyseenalaistamattomien primääristen valintojen pätevydestä, jotka määräävät, mitä jätetään pois ja mitä otetaan mukaan. Toisin (ja käsitteellisemmin) sanoen väite, joka pohjautuu käsitykseen totaliteetista, implikoi sekä tiedon transsendentin järjestyksen mahdollisuutta että transsendentin tietävän Subjektin ensisijaisuutta, hegeliläisen Hengen etuoikeutettua muotoa, joka takaa ja oikeuttaa mikrokosmoksen ja makrokosmoksen välisen suhteen. (Mts.) Sekä Lukácsilla että Auerbachilla se ensisijainen asema, joka annetaan (tekstissä tai sen tuolla puolen olevan) heijastavan tietoisuuden toiminnalle, takaa taiteelliset valinnat ja ratkaisut, jotka antavat pohjan totalisoivalle pyrkimykselle. Nykyperspektiivistä tarkastellen voidaan kuitenkin Prendergastin, J. P. Sternin ja monien muidenkin tapaan todeta, että kyse on epistemologisesta naiiviudesta: 1800-luvun realistinen fiktio on pystytetty liiankin tukevalle ja säröjä paljastamattomalle epistemologiselle pohjalle (esim. Stern 1973, 31, 54).

Toisaalta ”epistemologisesti naiivista” näyttää tulleen nihilappu, joka on omaksuttu (jälkistrukturalistien ja postmodernistien asennoitumisen tapaan) realismia negatiivisesti

¹⁵ Hegel-vaikutteita Lukácsilla oli jo varhaisen romaaniteorian aikana (*Die Theorie des Romans*) ja edelleen myös marxilaisella kaudella (ks. esim. Vainikkala 1993b, 208 – 209). Silti Hegelin näkemys, että konkreettinen totaliteetti on instituutiosta objektivoituneen hengen ja ”ihmishengen” historian kulussa muuttuva suhdejärjestelmä, on muuttunut marxilaiseksi käsitykseksi tietoisuuden ja objektiivisesti olevan, ideologisen päällysrakenteen ja yhteiskunnallistaloudellisen perustan väliseksi dialektiseksi järjestelmäksi, jossa tuotantovoimien tila kulloinkin on viime kädessä ratkaiseva (Karkama 1976, 68–69).

arvottavaan palvelukseen. Realismi on saatettu julistaa jopa kokonaan ”jäänteenomaiseksi” kulttuuritraditioksi (esim. Saariluoma 1992, 10),¹⁶ vaikka sievoinen osa nykyäänkin ilmestyvistä romaaneista on varsin uskollista realismin 1800-lukulaiselle perinteelle, ainakin Suomessa. Saman karun kohtelun on kokenut ”objektiivisuus”, joka on joissakin piireissä kielletty kokonaan. Sen enempää epistemologisesti naiivin kuin sen (ja totaliteetin) pohjalta ymmärretyn objektiivisuudenkaan ei ymmärtääkseni kuitenkaan sellaisenaan tarvitse olla 1900-luvun lopun realistisen romaanin ja sen mimeettisyyden tunnusomainen piirre. On toki myönnettävä, että 1800-luvun realismi kehittyi paljolti silloisen tietoteorian (positivismi, ”naiivi” empirismi) pohjalta ja sikäli objektiivisuus ymmärrettiin tietyllä tavalla. Myös Suomen ohjelmarealismen kaudella, 1880-luvulla, vaatimus objektiivisuudesta nousi juuri vahvasti esiin, ja se liittyi usein kysymykseen kolmannen persoonan kertojasta; tinkimättömästi objektiivisuudesta ja ”kaikkietävästä” kertojasta muotoutui siis yksi oleellinen ehto realismin mimeettiseen sopimukseen. Käsittelen aihetta lisää jo luvussa 2. Mutta mikäli Barthesiin on uskomisen, subjektiivisuus ja objektiivisuus ovat vain kuvitelmia. Barthesin kriittisessä tarkastelussa ne osoittautuvat ideologisiksi mekanismeiksi. Tämä koskee representaation kaikkia järjestyksiä, mutta mitä suurimmassa määrin (realismin) mimesiksen järjestystä, joka on (väärin)tunnistamisen taidetta *par excellence*; sen keinotekoinen perusta on kätkeyty jähmeään stereotyyppiin, sosiaalisen todellisuuden doksaan. Mutta päteekö tällainen realismin kritiikki jälkirealismiin, jää nähtäväksi.

Barthesin mimesis-selvityksessä esiintyy joka tapauksessa stereotyypin käsite, joka on oikeastaan redusoitu muoto siitä, mitä Lukács kuvasi tyyppin ja tyyppillisen käsittein. Tyyppin käsitteellekin löytyy pohjansa jo Aristoteleen *Runousopista* (esim. luku 15), mutta Lukács korosti marxilaisittain ymmärrettyä tyyppillisyyttä nimenomaan realismille tunnusomaisena piirteenä (esim. Lukács 1980/1932, 50–52). Tyyppillisuus kytkeytyy totaliteettiin ja objektiivisuuteen ja se koskee niin henkilöitä kuin tilanteitakin. Lukácsin mukaan juuri realismin tyyppi ja tyyppillinen yhdistää yleisen ja yksityisen orgaaniseksi kokonaisuudeksi, mihin taas naturalismi (sen enempää kuin modernistiset muutokokeilutkaan) ei hänen mielestään ylettynyt. Naturalismi tavoitti vain pintailmiöt ja kuvasi osatodellisuuksia, tilastollisia keskimääräisyyksiä, ”keskivertoihmisiä” (Lukács 1978, 123). Omassa tutkimuksessani keskityn tyyppi-kysymykseen lähinnä juuri henkilöhahmojen yhteydessä, luvussa 5.1., jossa valotan lisää sen käsitteellistäkin historiaa. Huomautettakoon kuitenkin jo tässä vaiheessa siitä, että ainakaan lähtökohtaisesti en tee jyrkkää eroa realismin ja naturalismin välillä. Mutta

¹⁶ ”Jäänteenomainen” viittaa Raymond Williamsin käsitykseen sellaisesta kulttuuritraditiosta tai kulttuurisesta piirteestä, joka esiintymisajankohtanaan liittyy jo menneisyyteen ja sen historialliseen tilanteeseen. Sen sijaan ”vallitseva” kulttuuritraditio tai kulttuurinen piirre vastaa esiintymisajankohdan tilannetta ja ”orastava” viittaa tulevaisuuteen. (Williams 1988, 139–145.)

koska realismin ja naturalismin rajankäynnille löytyy niin ikään pohjansa jo antiikista¹⁷ ja erottelu on jatkunut meidän päiviimme asti niin kirjallisuushistorioissa, kirjallisuudentutkimuksissa kuin Salaman romaanien 1970-lukulaisessa vastaanotossakin, jossa realismin mimeettisistä ehdoista on neuvoteltu, joudun väijäämättäkin ottamaan huomioon myös realismin ja naturalismin välisen (mahdollisen mutta jossain määrin veteen piirretyn) rajan.¹⁸

Lukácsin käsitysten brechtiläinen kritiikki: ajanmukaistettava realismi

Lukácsin merkitystä on paitsi tyyppin myös yleensä realismin kysymyksen yhteydessä vaikea liioitella: kirjallisuuskeskusteluissa realismi on hänen jälkeensäkin tullut usein ymmärretyksi klassisten (aristoteelisten) muotoihanteiden, eläytymisen sekä kokonaisuena ja ymmärrettävänä kerrotun todellisuuden kautta. Jälkirealismi kuitenkin haastaa lukácslaiset käsitykset ja tuntuu jossain määrin lähenevän brechtiläisiä ajatuksia, joissa korostuu idea ajan ja keinojen yhtäläisyydestä sekä se, että keskitytään omaan aikakauteen menneisyyden sijaan. Brecht oli platonisilla kannoilla sikäli, että hän näki illusionismin, tunteenomaiseen eläytymiseen kutsuvan todellisuusvaikutelman luomisen, jossain määrin vaarallisena seikkana ja halusi irrottautua aristoteelisesta perinteestä (vrt. Halliwell 2002, 372–373). Hän oli siis sen mimesis-kannan puolella, että mahdollisimman tunnistettavan ja eheän maailman luominen ei ole tarpeen eikä oleellista. Sen sijaan maailmaa tulisi reflektoida (mt. 373), ja reflektoida pikemminkin merkityksessä ”pohtia” ja ”reagoida” kuin ”heijastaa” (vrt. Eagleton 1981, 65).

Lukácsin realismi-käsityksiä Brecht vastusti hyvinkin jyrkästi.¹⁹ Hänen mielestään lukácslainen näkemys realismista vain tietynlaisena romaanimuotona merkitsi realismin mahdollisuuksien liiallista supistamista (Brecht 1967b, 291). Realististakaan kirjallisuutta ei hänen mukaansa voinut

¹⁷ Jo Platon ja Aristoteles pitivät pelkkää havaittavan todellisuuden jäljittelyä (”imitaatiota”, ”naturalismia”) riittämättömänä lähtökohdana mimeettiselle taiteelle (ks. esim. Halliwell 2002, 139–140, 191).

¹⁸ Vaikka naturalismi on meikäläisissä kirjallisuushistorioissa vanhastaan nähty lähinnä jonkinlaisena realismin kasvannaisena ja sen olemassaolo on myönnetty pitkin hampain – viittaahan se kiusallisesti rappeutuneeseen kulttuuriin eikä näin ole oikein soveltunut kansallisen kulttuurin rakentamiseen (vrt. Lappalainen 2000, 15) – ei kysymys edes 1800-luvun lopun naturalismista Suomessa ole aivan yksiselitteinen. Päivi Lappalainen onkin asettanut kysymyksen, olisiko Suomessa realismin yhteydessä kyse nimenomaan naturalismista, sillä realismi oli Suomeen saapuessaan kokenut maailmalla jo suuria muutoksia. Esimerkiksi psykologisen realismin voisi ajatella kasvaneen nimenomaan naturalismin maaperästä. Samoin suomalaiselle realismille yleisemminkin ominainen passiivisuus, kehityksen negatiivisuus ja tunnetilojen pessimistisyys ovat tulkittavissa myös naturalistisista lähtökohdista käsin. (Mt. 32–33.) Myös Riikka Rossi (esim. 2003, 2005) ja Minna Maijala (esim. 2003) ovat viime aikoina painottaneet 1800-luvun lopun realismimme naturalistisia tunnusmerkkejä. Erityisesti Rossin väitöskirja *Le naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien* (2007) käsittelee ranskalaista naturalismia suomalaisessa 1800-luvun lopun kirjallisuudessa.

¹⁹ Brecht ja Lukács kävivät kiistaa koko 1930-luvun ajan, vaikka suurin osa Brechtin omista kirjoituksista ei tällöin vielä tullut julkisuuteen. Polemiikki laajeni ekspressionismin kysymyksestä realismidebatiksi, jossa Lukácsin perinteistä muotoa ja kansanomaisuutta puolustavia kantoja nousivat (pitkälti brechtalaisilla linjoilla) vastustamaan muun muassa Ernst Bloch ja Hanns Eisler. Jälkeenpäin polemiikki tunnetaan Lukácsin ja Brechtin väittelynä. Sitä käytiin lähinnä lehdissä *Das Wort* ja *Internationale Literatur*. Sen eri osapuolien artikkeleita on koottu teokseen *’Det gäller realismen’. En 30-talsdebatt rekonstruerad av Lars Bjurman* (1975).

kieltää käyttämästä nykyihmisen uusia taitoja, esimerkiksi simultaanisen käsittämisen kykyä, rohkeaa abstrahointia ja pikaisia kombinaatioita (mt. 307). Realismi tuli Brechtin mielestä käsittää huomattavasti laajemmin kuin Lukács opetti tai sosialistisen realismin teoriat vaativat, koska todellisuus itse oli avara, moninainen ja ristiriitainen. Historia sekä loi että kaatoi esikuvia. Joku kirjailija helpotti lukijan eläytymistä, joku vaikeutti sitä. Yksi rakensi jännityksen ja monien konfliktien varaan, toinen taas ilman jännitystä ja vähäisin konfliktein. (Mt. 308, 327, 348–349.) Modernin aikakauden älymystölle ominaiseen tapaan Brecht korosti myös kritiikin merkitystä; omissa teoksissaankin hän lähinnä asetti kysymyksiä, ei niinkään tarjonnut vastauksia. (Mt. 393.) Eräässä 1930-luvun pöytälaatikkotekstissään hän kirjoitti: ”Pelkkä todellisuuden heijastaminen, jos se olisi mahdollista, ei olisi mieleemme mukaista. Todellisuutta täytyy kritikoida samalla kun sitä hahmotetaan, sitä täytyy kritikoida realistisesti.” (Mt. 446; suom. Haikara 1992, 116.) Myös lukácslaisittain ymmärretty tyypillisuus kyseenalaistui.

Brechtin käsityksiä on viime aikoina nostanut esille erityisesti Karkama, joka on suomalaisista kirjallisuudentutkijoista kaiketi uutterimmin tarkastellut juuri realismia, niin teoreettisena kysymyksenä että kirjallisuushistoriallisena ilmiönäkin. Karkama (1998b, 124) on ehdottanut Brechtin näkemysten huomioon ottamista etenkin kirjallisuutemme viimeaikaisten suuntausten käsittelyssä ja realististen trendien todentamisessa – siitä huolimatta, että olisi peräti epäbrechttiläistä soveltaa Brechtin teoriaa sellaisenaan 1900-luvun loppupuolen teoksiin, sillä Brecht painotti realistisen(kin) kirjallisuuden alituista muuttuvuutta ajan haasteiden mukana. Myös Karkaman omien realismi-näkemysten kannalta Brechtin ajatusten esiin nostaminen on kiinnostavaa. Jos hänellä vielä 1970-luvulla ja 1980-luvullakin oli vahvoja lukácslaisia painotuksia, ovat 1990-luvulla painotukset muuttuneet. Vaikka lukácslaista realismin yliarvottamista naturalismin ja modernististen trendien kustannuksella saattaa hänen teksteistään edelleen olla tulkittavissa, niin esimerkiksi *Teos tekijäänsä kiittää* -teoksessaan (1991) Karkama nojautuu hyvin paljon marxilaisen Pierre Macherayn ajatuksiin – ja Macherayta pidetään juuri realistisen lukutavan uudistajana, joka on erkaantunut selvästi lukácslaisilta linjoilta ja jonka on katsottu vaikuttaneen myös Barthesin *S/Z*-teokseen, vaikka Barthes ei tätä missään ilmaise (ks. Lappalainen 1998a, 31 ja Belsey 1980, 106). Karkama on myös korostanut sitä huomionarvoista seikkaa, että kirjallisuuden virtaukset eivät ole toisistaan irrallisia uomia, ismejä, joiden välissä vallitsee ehdoton ristiriita. Kyse on pikemminkin tendensseistä, jotka varsinkin postmodernissa kulttuurisessa tilanteessa vaikuttavat rinnakkain, leikkaavat toisiaan ja limittyvät toisiinsa monella tapaa. (Esim. Karkama 1994, 9.)

Nämä Karkaman ajatukset ja etenkin hänen Brechtiin päin kallellaan oleva näkemyksensä siitä, että realismi on ajassa muuttuva tendenssi, on toiminut yhtenä tärkeänä pontimena myös jälkirealismen tarkasteluun tässä tutkimuksessa. Se brechttiläinen painotus, että kirjallisiin muotoihin tulisi kysyä

neuvoa todellisuudelta, ei niinkään estetiikalta, ei edes realismin estetiikalta (Brecht 1967b, 349), noussee myös jälkirealismiin kohdalla tärkeäksi. Tosin niin jyrkkää murrosta realistisen tradition ja/tai ”estetiikan” kanssa se ei merkinne kuin mitä Brecht korosti. Jälkirealismi uudistuu paitsi suhteessa muuttuvaan todellisuuteen myös suhteessa aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin ja sen teoretisointeihin. Tästä traditiokytköksestä juontuu myös nimi jälkirealismi, jälki- eli postmodernismin sijaan. Lisäksi vieraannuttamiseksi, ²⁰ joita Brecht ajatteli nimenomaan osana realismia joidenkin mimeettisten keinojen ja efektien rinnalla ja joita hän käytti varsinkin omissa näytelmissään, voisivat viitata senkaltaiseen metafiktiivisyyteen, jota löytyy Salamankin romaaneista.

Metafiktiivisyyden liittäminen mimesikseen ja realismiin vihjaa näin myös käsitykseen, jonka mukaan mimesis ja metafiktiokaan eivät ole niin toisilleen erillisiä ja jopa vastakkaisia kirjallisia käytäntöjä kuin usein on kuviteltu. Tätä ainakin alustavasti omaksumaani käsitystä tukee esimerkiksi jo Patricia Waughin esittämä ajatus siitä, että metafiktiota olisi osittain mahdollista tarkastella myös realismia jatkavana trendinä (ks. Waugh 1985, 19), vaikka metafiktio on yleensä yhdistetty postmodernismiin, jollei jopa ymmärretty sen synonyyminä. Waughin mukaan metafiktio merkitsee kyllä jyrkimmillään ”kielen vankilaa”, jossa realismi ja kielen ulkopuolinen todellisuus on pyritty kokonaan kieltämään ja jota löytyy erityisesti yhdysvaltalaisesta, antimimeettiseksi julistautuneesta postmodernismista. ”Lievä” metafiktio sen sijaan tyytyy esimerkiksi hetkellisesti murtamaan eheän fiktiivisen maailman tai primaaritarinan kehyksen. (Mt. 53, 115.) Tällöin kyse on joistakin romaaniin tunkeutuvista metafiktiivisistä piirteistä tai elementeistä, metafiktiivisyydestä. Tällaisissa lievän metafiktio-romaaneissa säilyy yleensä käsitys arkitodellisuuden, ei yksinomaan kielen tai tekstin, keskeisyydestä, ja niissä turvaudutaan enimmäkseen realismin konventioihin, vaikka niitä samalla myös paljastetaan ja uudistetaan. Tällaisten, esimerkiksi E. L. Doctorowin ja John Fowlesin teosten kohdalla Waugh puhuu peräti ”uudesta realismista” (mt. 19), mikä on oman tutkimukseni kannalta tärkeä huomio. Metafiktiivisyyden kysymys osana Salaman romaaneja ja jälkirealismien mimeettisyyttä on esillä erityisesti luvussa 4.2.

Kohti jälkirealismien mimeettisten ehtojen selvittelyä

Edellä esitellyistä teoreettisista ongelmakohdista alan siis itse omalta osaltani paikata sitä kirjallisuudentutkimuksessamme ammottavaa aukkoa, joka on ”meidän aikamme” realismin

²⁰ Brechtin vieraannuttaminen, v- eli vieraannuttamiseksi (*die Verfremdung, V-Effekt, Verfremdungseffekt*) on sukua 1900-luvun venäläisten formalistien vieraannuttamiselle, ”oudontamiselle” tai ”defamilirisaatiolle” (*ostranenie*), jota Viktor Sklovski (esim. 2001/1917, 35–45) piti kirjallisuuden kielen keskeisenä ominaisuutena. Brecht kehitti v-efektinsä kuitenkin yhteiskunnallisen kritiikin ja marxilaisittain ymmärrettyä vieraantumista torjuvaksi välineeksi, tarkoituksenaan terävöittää katsojan/lukijan poliittista tietoisuutta (ks. esim. Haikara 1992, 263–264 ja Peltonen 2005, 46–47).

kohdalla, mutta laajemminkin mimesiksen ja realismin teoreettisessa päivittämisessä. En kuitenkaan kuvittele pystyväni paikkaamaan aukkoa lähimainkaan kokonaan, vaan pääpaino on Salaman *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa* sekä viimein valtaosin niiden pohjalta tehtävissä, jälkirealistista trendiä koskevissa yleistyksissä. Jälkirealistinen trendi ajoittuu tässä 1970- ja 1980-luvulle, mutta sen voi olettaa jatkuneen tämän jälkeenkin. Toisaalta samalla vääjäämättä osallistun realismia yleisemminkin koskevaan teoreettiseen keskusteluun, jota on hiljalleen yritetty elvyttää 1990-luvun lopulta lähtien. Realismin tutkimus oli sitä ennen parin vuosikymmenen ajan tyystin marginaalista.²¹ Vasta viime vuosina on ilmaantunut yhä enemmän merkkejä siitä, että realismi (ja naturalismi) kiinnostavat jälleen – jollei muuta, niin ainakin 1800-luvun lopun kirjallisuushistoriallisena ja osittain uudelleen-arvioitavanakin ilmiönä (ks. alaviite 17).

Se, että realismin tutkimusta ja mimesis-teoretisointia on kuitenkin Suomessa laiminlyöty pidempään kuin moniaalla muualla, on mielestäni yhteydessä siihen, että juuri jälkistrukturalistisia ja postmodernistisia realismi-näkemyksiä on kotimaisessa tutkimuksessa omaksuttu melko kriitikittömällä tavalla. Realismi on herkästi noin vain leimattu yksinkertaiseksi ja mimeettistä tai referentiaalista illuusiota tuottavaksi muodoksi, joka pyrkii ”häivyttämään” kielellisyytensä. Silti ei ole vaivauduttu kovinkaan seikkaperäisesti tarkastelemaan, kuinka hyvin nämä nykyiset(kään) realismi-kannat lyövät kättä yksittäisten teosten kanssa. Jos joitakin uusia teorioita on menestyksekkäästi sovellettu, on se tarkoittanut rajautumista lajitraditioon sidottuihin konventioihin ja tekstin tuottamiin kaltaisuuksiin ilman pohdintaa siitä, millä tavoin kytkös historialliseen ja sosiaaliseen todellisuuteen kulloinkin säilyy (esim. *Lajit yli rajojen* 2007, toim. Lyytikäinen et al.). Näin ei mielestäni kuitenkaan tarvitsisi olla. Todellisuusilluusiosta ja kirjalliselle genrelle tunnusomaisista konventioista puhuminen ei tee tyhjäksi kysymystä siitä, millä tavalla tekstin suhde ajallis-paikalliseen todellisuuteen ja sosiaaliseen kontekstiin kulloinkin säilyy, *jos* (ja *kun*) se säilyy, ja kuinka se kulloisiinkin ajan haasteisiin reagoidessaan myös muuttuu.

Se, missä määrin juuri jälkistrukturalistisen paradigman realismi-näkemykset ovat sovitettavissa tai ristiriidassa Salaman *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* kanssa, selvinnee tutkimukseni kuluessa. Myös se selviää, missä määrin lukácslaisilla realismi-käsityksillä ja sen mukanaan tuomilla aristoteelisilla mimesis-käsityksillä yhä on selitysvoimaa ja kuinka paljon yhteiskunnallisen realismin perinnettä jatkava suuntaus ylipäänsä saa muuttua, avartua ja irtautua vanhoista mimeettisistä konventioista, jotta se yhä mielletään ja on nimettävissä realismiksi. Täysin kirjailija Salaman omiakaan ”intentioita” en voi enkä halua rajata pois, vaikka en anna niille keskeistä

²¹ Tämä ilmenee hyvin Lasse Koskelan (1997, 470, 476) kokoamasta kirjallisuudentutkimuksen bibliografiasta vuosilta 1986 – 1994: realismi-hakusanan alla on 14 artikkelia tai teosta, kun taas modernismin kohdalla viitteitä on yli kaksinkertainen määrä. Myös postmodernia (ja sukupuolta) koskevien hakusanojen alta löytyy kymmenittäin teos- ja artikkeliviitteitä.

asemaa enkä esimerkiksi ole erikseen käynyt Salamaa haastattelemassa. Ymmärrän kirjailija Salaman paratekstuaaliset kommentit osana muuta teoksista – ja todellisuuden esittämisestä ja yleensäkin realismista – käytyä keskustelua, jossa kirjailija jälkikäteiskommentteineen on pääosin vastaavassa asemassa kuin lukija eikä mikään teoksensa tulkinnan tai merkityksen lopullinen auktoriteetti. Paratekstuaalisia kommentteja Salama on esittänyt esimerkiksi lehtihaastatteluissa ja Timo Harakan teoksessa *S. Markiisi de Salaman vuodet* (1986). Salaman elämäkerta on tullut tutuksi lähinnä Pekka Tarkan *Salama*-teoksen (1973) kautta.

Tarkan teos on toistaiseksi ainoa Salamasta ja hänen (alku)tuotannostaan julkaistu ja tieteellisyyden kriteerit (väljästi) täyttävä monografia. Samalla se on esimerkki meikäläisittäin hyvin vahvasta tekijälähtöisestä, biografistisesta tutkimusotteesta, jossa tutkija sitoutuu välittämään teoksista lähinnä niiden tekijän tarkoittaman ”oikean” merkityksen, vaikka myös aikalaisreseptiota tarkasteleva jakso on mukana. Tarkka tulee nostaneeksi Salaman jopa jonkinlaisen omana aikanaan väärinymmärretyn neron asemaan. Vaikka itse pyrin välttämään romantiikasta perityviä neronleimoja ja hyväksyn Barhesin (1968) suorittaman Suuren Tekijän ”surmatyön”, niin pidän silti tärkeänä sitä, että kirjailijallakin on oikeus tulla kuulluksi. Silti kaikkea tekijän sanomaa ei tietenkään tarvitse eikä tulekaan noin vain uskoa, sillä kirjailija voi teoksessaan tulla sanoneeksi myös enemmän tai vähemmän tai jotain ihan muuta kuin on aikonut tai ilmoittanut aikoneensa sanoa. Kirjailijan kokonaan kuolettamisen voi sitä paitsi tulkita Foucault-vaikutteisesti niinkin, että se pikemminkin pönkittää ajatusta tekijän jumalallisesta vallasta kuin murtaa sen. Juuri näennäisessä poissaolossaan tämä valta ujuttautuukin huomaamattomasti kaikkialle; samaan aikaan kun se ei enää ole missään, se onkin kaikkialla, ja peräti messiaanisella tavalla (vrt. Bennett 2005, 28). Uskon myös, että Salaman teoksilla ja niistä käydyillä kirjasodilla on ollut suuri vaikutus kirjallisuuden ja yleensäkin kulttuurin kentällä. Salama on ollut aktiivisesti luomassa ja tuottamassa sitä todellisuutta, jota hän on itsekin teoksissaan pyrkinyt kuvaamaan. Oma jälkirealismitutkimukseni osallistuu näin paitsi realismitutkimuksen myös Salaman tuotannon tutkimuksen – leikkisästi ”salamalogian” (vrt. Tarkka 23.9.1977) – päivittämiseen, ainakin joiltain osin.

Kertauksena mainittakoon vielä, että aloitan teosten tarkastelun kertojaan ja kerrontarakenteeseen liittyvistä kysymyksistä (luvut 2 ja 3), joista jatkan tarinan, ”alkuperän” ongelman ja juonen kysymyksiin (luku 4). Tämän jälkeen käsittelen henkilökuvaukseen liittyviä kysymyksiä (luku 5) ja lopuksi vielä yleistä otaksumaa (realismin) kielen mimeettisyydestä ja referentiaalisuudesta (luku 6). Tarkemmat tutkimuskysymykset ja perusteet kulloinkin käsiteltävään aihealueeseen esitän vasta kunkin luvun alussa. Viimeisessä luvussa laadin vielä jälkirealismin mimeettisen sopimuksen ja kirjaan ylös siihen sisältyvät ehdot. Vaikka siis tässä tutkimuksessani rajoitun Salaman teoksiin *Siinä näkijä missä tekijä* ja *Finlandia-sarja*, teen aika ajoitin viittauksia paitsi aikaisempiin

jälkirealismi-tarkasteluihin myös eräisiin muihin jälkirealistisina pidettäviin romaaneihin niin, että Salamalla ilmenevien jälkirealismin piirteiden yleistäminen jälkirealistista trendiä laajemminkin määrittäviksi ehdoiksi on lopussa aivan mahdollista ja validia. Samalla nämä ylöskirjatut ehdot tarjoavat aikaisempaa täsmällisemmät kriteerit monien muiden, edelleen realismin traditiosta kumpuavien nykyteosten jatkotarkasteluihin.

2. TRIANGELIRAKENTEN PURKU: RELATIONAALINEN LÄHTÖKOHTA

2.1. Kaikkietävän kertojan vallasta tasavertaisiin henkilökertojiin

Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* ja *Finlandia-sarja* kyseenalaistavat sen kerrontarakenteen, joka on mielletty jonkinlaiseksi mimeettisen tekstin perusmalliksi ja johon 1800-luvun periodirealismikin pitkälti turvautui: kertoja on auktoriteettiasemassa henkilöihin ja fiktiiviseen maailmaan nähden. Tällaista hierarkiamallia noudattavassa mimesis-käsityksessä, jossa on kaikuja Foucaultin (1989, 5) representaation ”triangelista” ja Barthesin (1988, 69) hyvin samantapaisista luonnehdinnoista (triangeli, ”Representaation Organon”), kertoja äänineen ja kiinteine tarkkailevine katseineen on huipulla. Kuten Christopher Prendergast on asian tiivistänyt, kertovalla subjektilla ajatellaan olevan rajoittamaton pääsy niihin tiedon systeemeihin, jotka informoivat ja kontrolloivat tekstiä. Alempana taas ovat henkilöiden diskurssit, joiden vaihteleva suhde ”totuuteen” mitataan sen perusteella, kuinka ne eroavat kertojan diskurssista tai mukautuvat siihen. (Prendergast 1986, 29.)

Kotimaisessa kirjallisuudessa tällainen ”auktoriaalin”, ”ekstradiegeettisen” tai ”kaikkietävän” kertojan hallitsema romaani on säilynyt vahvana, etenkin juuri yhteiskunnallisen realismin jatkumossa. Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogia (1959–1962) on tästä valaiseva esimerkki: vaikka kerronta siinäkin usein fokalisoituu eri henkilöiden havaintojen ja tajunnan kautta, sitä hallitsee yksi ”kehystävä” kertoja, joka pystyy palaamaan fiktiivisen maailman ja sen henkilöiden ylä- ja ulkopuolelle. Näin se säilyttää objektiiviseksi mielletyn näkijän ja tietäjän aseman.

Siinä näkijä merkitseekin juuri tässä perinteessä merkittävää muutosta. Siinä kaikkietävä kertoja laskeutuu useiden ”subjektiivisten” minä- eli henkilökertojien (Maijan, Santun, Jaskan ja pikku-Harrin) rinnalle, menettäen erityisasemansa epistemologisen auktoriteettina. Kirjaimellisesti ymmärrettynä ”kaikkietävä kertoja” osoittautuu näin varsin ongelmalliseksi paitsi tässä kontekstissa myös yleisemmin, mimeettisen todenvastaavuuden kannalta: sille ei ole havaittavaa vastinetta reaalityodellisuudessa, jollei sen sitten uskota palautuvan ”kaikkietävään” nerokirjailijaan, joka kuitenkin postmodernina aikana on vahvasti kyseenalaistettu ja julistettu pelkäksi myytiksi.²² Kaikkietävän kertojan todenvastaavuus selittyneekin paljolti genrestä käsin. Dorrit Cohnin (2006, 126) mukaan kaikkietävä kertoja on juuri realistisen romaanin erittäin

²² Lähtölaukauksena nero-tekijän kyseenalaistamiselle ovat toimineet Barthesin essee ”Tekijän kuolema” (ilm. ranskaksi 1968; suom. teoksessa Barthes 1993) ja Foucaultin artikkeli ”Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969; engl. ”What is an author?”).

keinotekoinen etuoikeus, joka kategorisesti erottaa sen kaikista muista ”luonnollisista” tai todellisista maailmasta puhuvista diskursseista.

Kaikkietävän kertojan arvonalennus ja henkilökertojien rynnäkö vaativat kiinnittämään huomiota siihen, miten jälkirealismiin kertojan asema ja tehtävä muuttuvat suhteessa aikaisempaan realismiin ja mikä kertojan suhteessa kertomaansa todellisuuteen on viime kädessä olennaista. Kuinka merkittävä konventio realismiin säilymisen ja objektiivisuus-ehdon kannalta on yhden kertojan auktoriteettiasema ja kaikkietävyys, joka näyttäisi kantavan mukanaan modernin tietoteoreettisen realismiin, jopa klassisen tietokäsityksen alkuoletuksia ja joka muistuttaa Lukácsinkin olettaa transsendenttia tietävää Subjektia? Jos hierarkkisuus on ollut yksi keskeinen syy koko mimeettisen ja/tai realistisen hankkeen läpilyönnille, kuten on usein annettu ymmärtää, niin eivätkö Salaman romaanit tällöin merkitse melko mullistavaakin – joskin aika vähän analysoitua – murrosta ainakin yhteiskunnallisen realismiin jatkumossa? Kuinka käy lukácslaisen ajatuksen objektiivisesta totaliteetista ja ”kokonaisuusien kertomisesta”, kun rajoitutaan yhä enemmän yksittäisten henkilökertojien ”subjektiivisiin” havaintoihin, tulkintoihin ja arvoasetelmiin? Vai voisiko olla niin, että objektiivinen ja subjektiivinen – ulkoinen ja sisäinen, subjektista riippumaton ja subjektin käsitystavoista riippuva – on käsitetty liian jyrkästi erillisiksi? Ehkä ne perinteisesti ymmärrettyinä ja kritiikittömästi hyväksytyinä kuuluvat peräti haaveilun piiriin: ne ovat läsnäolon ja täyteen illuusioita, joiden kautta ”minän” ja ”maailman” kategoriat täytetään myyttisellä ykseydellä ja stabiliteetilla, niin kuin Barthes (1974, 10) on tähdentänyt. Ehkä tällöin kertojan suhde fiktiiviseen todellisuuteen tulisi myös käsitteellistää jollain sellaisella tavalla, joka ylittäisi subjektin ja objektin tiukan erillisyyden ja luonnehtisi paremmin kertojien suhdetta kertomaansa ja kuvaamaansa todellisuuteen niin Salaman romaaneissa kuin jälkirealismissa ylipäänsä.

Pystyäkseni vastaamaan näihin kysymyksiin aloitan lyhyellä, asiaa taustoittavalla katsauksella kotimaisen realismiin kerrontatraditioon ja etenen refleктоimalla niitä tapoja, joilla realismiin kertoja on yleensä ymmärretty ja käsitteellistetty. Tässä luvussa keskityn erityisesti kaikkietävän kertojan käsitteen ongelmallisuuteen ja Karkamankin (1988, 243) mainitsemaan kaikkietävän kertojan ”häviämiseen” jälkirealismissa: miten se tapahtuu *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa*? Luvussa 2.2 taas pureudun tarkemmin kysymykseen siitä, miksi kolmannen persoonan kerrontajaksojakin kuitenkin on yhä mukana. Miten ne Salaman romaaneissa tulisi ymmärtää ja kuka ne oikeastaan kertoo? Kaikella tällä pyrin havainnollistamaan, käsittämään ja tarvittaessa uudelleen-käsitteellistämäänkin yhteiskunnallisessa realismissa tapahtunutta muutosta, joka alkaa jo 1960-luvun ”minä-romaneissa”²³ kulminoituen sitten *Siinä näkijässä* ja jatkuen *Finlandia-*

²³ ”Minä-romani” on kotimaisen romaanin muotohistoriaa tarkastelleen Leevi Valkaman (1970, 7–71) käyttämä nimitys romaaneille, joissa on minäkertoja. Minä-romaanilla on alkunsa jo 1800-luvun lopun kirjallisuudessa (esim.

sarjassa. Näissä murtuu uudella tavalla juuri se kerronnallinen hierarkia, jota on pidetty mimeettisen tekstin yhtenä kulmakivenä. Yritän siis hahmottaa sitä, millaisia kertoja-ehjoja jälkirealismiin mimeettinen sopimus sisältää.

Katsaus realismin kerrontatraditioon: objektiivisuuden vaatimus

Kotimaisessa yhteiskunnallisen realismin traditiossa on siis vankkaa asemaa pitänyt romaani, jota on hallinnut kaikkietäväksi sanottu kolmannen persoonan kertoja. Tähän on hyvin yleisesti liitetty objektiivisuus, jota kirjallisuudelta alettiin realismin kaudella vaatia (ks. Lappalainen 1999, 8–10, 40). Vaikka kaikkietävä kertoja on pitkälti perua varhaisemmasta romaanin traditiosta, tuli kerronnan perustuminen konventioille nyt kuitenkin peittää. Kertojan tuli nyt pitäytyä liiallisesta tapahtumiin puuttumisesta, lukijan puhuttelusta tai ”opettamisesta” ja itsensä esiin tuomisesta persoonana (ks. Lappalainen 2000, 132–133). Kuten Liisa Saariluoma (1998, 8) on todennut, traditioyhteys tuli häivyttää ja teoksen tuli näyttää siltä kuin se rakentuisi suoraan elämälle.

Näin ollen kertovan subjektin asemaksi tarjoutui lähinnä huomiota herättämätön ylä- ja ulkopuoli, joskin tällä oli myös kyky tulla henkilöiden tasalle ja tunkeutua näiden tajuntaan, kenties jopa valmius paljastaa ilmiötodellisuuden ”syvemmiksi” oletettuja lainalaisuuksia (vrt. Karkama 1985, 100). Objektiivinen pyrkimys merkitsi siis jyrkimmillään kertovan subjektin häivyttämistä persoonallisine ja arvottavinekin äänenpaineineen, joskin kotimaisessa perinteessä vain harvoin voidaan puhua kertojan täydellisestä poissaolosta. Meikäläiselle realismin kirjallisuudelle on pikemminkin ollut ominaista kertojakeskeisyys: juuri kertoja pitää langat tiukasti käsissään ja liittää yksittäiset elämänkohtalot osaksi laajempaa yhteiskunnallista ja historiallista tilannetta (Lappalainen 1999, 41 ja 2000, 133).

Toisaalta kyllä jo 1800-luvun lopulla kehkeytyi myös henkilökeskeinen romaani²⁴, jossa henkilöiden ”sisäiset” tapahtumat nousivat etualalle, ikään kuin todellisuuden ilmentäjiksi sellaisenaan. Kertoja pysytteli taustalla. Silti tällä ”psykologisen realismin” ratkaisullakin pyrittiin noudattamaan objektiivisuusvaadetta, joka on syytä ymmärtää nykyaikaistumisen luoman

Pietari Päivärinnan *Elämäni*, 1877), mutta minä-kerrontaa on kehitelty enemmän 1900-luvun aikana ja keskeiseksi se nousi 1960-luvun romaaneissa (mt. 63, 70). Minäkertojan sijaan puhun itse kuitenkin – James Phelanin (2005) esimerkkiä noudattaen – henkilökertojasta, jolla siis tarkoitetaan tekstissä fyysisesti läsnä olevaa, yleensä juuri minämuotoista ja fiktiivisen maailman tapahtumiin osallistuvaa kertojaa.

²⁴ Käsitteet ”kertojakeskeinen” ja ”henkilökeskeinen” romaani ovat olleet käytössä niin Leevi Valkamalla *Suomen kirjallisuus VIII:ssä* (1970, 7–71) kuin Päivi Lappalaisella *Suomen kirjallisuushistoria II:ssä* (1999, 8–42). Nämä kotimaisissa kirjallisuushistorioissa sinnikkäästi säilyneet käsitteet ovat peräisin Frank K. Stanzelilta (kuten Valkaman käyttämä ”minä-romaanikin”) jo 1960-luvulta; kertojakeskeisestä, ”der auktoriale Roman”, juontuu meillä myös usein käytetty ”auktoriaalin” kertojan käsite, joka siis on lähellä kaikkietävän kertojan käsitettä.

uudenlaisen todellisuussuhteen kautta; sille oli leimallista etäisyyden ja vierauden tunnot sekä älyllisyyden korostuminen, mutta todellisuuden arvaamattomuudesta juontuva eksistentiaalinen ahdistus. (Karkama 1998a, 65; Lappalainen 1999, 41.) Kertoja on häivytetty niin ikään naturalismissa, joka itse asiassa menee paljolti päällekkäin henkilökeskeisen eli psykologisen realismin kanssa. 1800-luvun lopun realismiin ja naturalismiin viime aikoina perehtynyt Riikka Rossi pitääkin esimerkiksi Pakkalan romaaneja *Vaaralla* (1891) ja *Elsa* (1894), samoin kuin Ahon *Papin rouvaa* (1893), naturalistisina romaaneina, ei totutun tavan mukaan realistisina (Rossi 2003, 61–67 ja 2005). Naturalismissa kertoja pyritään esittämään lähinnä vain tarkkailevana ja raportoivana äänenä, joskaan tarkkailu ja raportointi eivät kohdistu vain henkilöiden ulkoiseen käytökseen vaan myös näiden salaisiin ajatuksiin. Lisäksi kertoja kykenee olemaan läsnä henkilöiden ollessa yksin, vaihtelemaan havaintoasemaansa ja tietämään usean eri paikan samanaikaisiakin tapahtumia. (Vrt. Rimmon-Kenan 1991, 121.) Kaikkitietävyyteen liitetyt yliluonnolliset kyvyt säilyvät.

Kaikkitietävyys ja objektiivisuus miellettiin siis kertojan ominaisuuksiksi, kun taas subjektiivisuus liitettiin lähinnä vain fiktiivisen maailman henkilöihin. Henkilöhahmojen subjektiivisuus nähtiin alistaiseena sille ”puolueettomalle” ja paikkansapitävälle todellisuudenkartoitukselle, jota kertoja hallitsee – tämän pystyessä aina palaamaan epistemologisesti ja ontologisesti yläpuoliseen asemaansa fiktiivisen maailman laella. *Kertojan* äänen ja aseman *subjektiivisuuteen* ei periodirealismissa eikä pitkään sen jälkeenkään kiinnitetty kriittistä huomiota. Realismin (ja naturalismin) kertojaan suhtauduttiin usein neutraalina, sukupuolettomana äänenä, joka ei varsinaisesti ole osa kartoittamansa maailman ehtoja eikä aikakautensa yhteiskunnan konstruoima siten kuin kuvaamansa henkilöt. Tai sitten se assosioitiin Kirjailijaan, joka yhtä kaikki on teoksensa fiktiiviseen maailmaan nähden yläpuolinen, kaikkitietävä Luoja ja Isä Jumala (vrt. Culler 2004, 23) ja jonka on nerokkuudessaan ajateltu pystyvän oivaltamaan todellisuus ”sellaisena kuin se todella on”.

Varsinkin viime vuosikymmeninä on kuitenkin tuotu yhä enemmän esiin sitä, että jo alun alkaen realismin(kin) kaikkitietävä ja objektiivisuutta tavoitteleva ääni on ollut myös vahvasti arvottava subjekti (esim. Karkama 1991, 158). Tosin arvottaminen ei ole aina ollut kovin eksplisiittistä eikä kaikkitietävän äänen alkuperää voi tietenkään yksioikoisesti palauttaa tekijään. Esimerkiksi Lilian Furst (1995, 123–125) on tuonut esiin kertojan arvottavia sävyjä 1800-luvun realismin romaaneista (mm. Balzac, Eliot, James), vaikka yleisilmeeltään niiden kerronta vaikuttaisi puolueettomalta raportoinnilta ja tiedonannolta, sekä osoittanut kertojan diskurssin sekoittumisia henkilöiden havaintoihin, ajatuksiin ja näkemyksiin. Hän on painottanut myös sitä, että realismin kertoja usein ääneenkin tunnustaa tietonsa rajallisuuden, sen, ettei tiedä (mt. 55), vaikka liki yhtä yleistä on

realismin kertojan tai tekijän – esimerkiksi esipuheessa tai parateksteissä – vakuutus siitä, että kerrottu on totta. Monet ovatkin liittäneet kaikkietävän kertojan käsitteeseen varauksia: sitä ei missään tapauksessa tule ymmärtää kirjaimellisesti, koska yleensä tieto on jollain lailla rajallista ja usein myös kertojan itsensä rajalliseksi tunnustamaa.

”Kaikkietävän kertojan” hankaluus ja hyöty

Kaikkietävä kertojakaan ei siis tiedä kaikkea edes kertomastaan maailmasta tai henkilöistä. Ja usein hän pystyy porautumaan vain yhden henkilön tietoisuuteen, ei kaikkien. Tällöin kyse on siis jonkinlaisesta ”valikoivasta” tai ”rajoitetusta” kaikkietävyydestä, joka kuitenkin kalskahtaa paradoksaaliselta (vrt. Cohn 2005, 193, 200). Toisaalta, niin kuin Meir Sternberg (1978, 282) on huomauttanut, lukija ei voi aina olla varma siitä, mitä kaikkea muuta kertoja kenties tietää kuin teoksessa paljastamaansa. Ehkä kyse onkin tahallisesti tietoa panttaavasta kertojasta, valikoivasta *viestijästä*, joka kyllä saattaa tietää ”kaiken” – tai sitten ei – vaikka jättääkin paljon kertomatta, tai joka ainakin säästelee tärkeää tietoa, jotta tarinan jännitys säilyisi loppuratkaisuun asti (mts.; vrt. Culler 2004, 24). Muun muassa näistä syistä niin kaikkietävyys kuin siihen liitetty objektiivisuuskin on syytä kyseenalaistaa myös käsitteinä.

Vaikka kaikkietävän kertojan käsitteen ongelmallisuuteen on tartuttu ennenkin, vasta hiljattain Jonathan Culler (2004) on suositellut sen poistamista käsitteistöstä kokonaan. Kaikkietävän kertojan käsite, joka siis usein yhdistetään juuri realismin (keskenään erilaistenkin) kolmannen persoonan kerronnan teoksiin ja johon nykyään usein suhtaudutaan kielteisesti, sekoittaa Cullerin mukaan usein erilaisia seikkoja keskenään. Näitä ovat 1) performatiiviset valtuudet moniin kerronnallisiin julistuksiin, jotka näyttäisivät saattavan olemassaoleviksi sen mitä kuvaavat; 2) sellaisten sisäisten ajatusten ja tunteiden raportointi, jotka ovat yleensä inhimillisille havainnoitsijoille luoksepääsemättömissä, eli telepaattisuus; 3) sellainen auktoriaali kerronta, jossa kertoja pöyhkeilee jumalallisella kyvyllään johtaa asioiden kulkua; ja 4) synoptinen eli yleiskatsauksellinen ja yhteenvetoja tekevä persoonaton kerronta. (Culler 2004, 26.) Vaikka Culler käsittelee näihin kaikkiin liittyviä ristiriitaisuuksia ja hankaluuksia nimenomaan suhteessa kaikkietävyyden ja kertojan käsitteisiin – hänen mukaansa kertojasta ei pitäisi puhua lainkaan jollei kertojaa voi identifioida (mt. 30) – hänen erittelynsä selventää kuitenkin sitä, mitä realismin kaikkietävällä kertojalla yleensä tarkoitetaan: kohtia 2 ja 4. Lisäksi juuri realismin kerrontaan liittyy hyvin yleisesti oletus, että kolmannen persoonan kertojan esittämät teesit ovat laajemminkin maailmaa koskevaa yleistietoa eivätkä siis rajoitu vain teoksen fiktiiviseen maailmaan eli sisäiseen viitekenttään. Näin siitä huolimatta, että teesien asema varsinaisena mimeettisenä diskurssina on joidenkin mielestä vähintäänkin arveluttava. Kyseessä ovat pikemminkin kerronnasta ja

kuvauksesta erilliset väittämät: aforismit, moraaliset kannanotot, mielipiteet tai vakuuttelevat yleistyksiset (vrt. Culler 2004, 27).

Yhtä kaikki, näillä Cullerin esittämillä perusteilla en vielä hylkäisi kaikkietävän kertojan käsitettä, koska se on tarpeen nimenomaan realismin kerronnallista muutosta tarkastaessa. Juuri sen kannalta, mitä ehtoja ja odotuksia yhteiskunnalliseen realismiin on liitetty, kaikkietävän kertojan käsite on mielestäni paljon puhuva ja ilmeisesti paljon puhuvaksi koettu. Yhtäältä siinä ilmenee ajatus *kaiken* kertomista siltä kannalta, mikä on yhteiskunnallisessa todellisuudessa ”olennaista”. Toisaalta siinä heijastuu oletus paikkansapitävän *tiedon* (yli)korostumisesta, joka löytyy usein realistien omistakin ilmaisuista mutta myös teoreettisista näkemyksistä ja lukijoiden toiveista. Kaikkietävän kertojan konventio ei siis realismissa välttämättä pohjaudukaan yksinomaan genren traditioon ja/tai romantiikan ajalta periytyneeseen oletukseen ”Suuresta Tekijästä”, joka on teoksessaan näkymätön mutta silti kaikkialla läsnä (ks. Kurikka 2006, 24), vaan yleensäkin luottamukseen siitä, että todellisuus on tiedostettavissa ja myös fiktion keinoin paljastettavissa. Se perustuu tekijän mimeettisiin intentioihin ja moderniin tietoteoreettiseen realismiin. Kaikkietävän kerronnan konventiolla on pyritty vakuuttamaan myös lukijat: on haluttu antaa vaikutelma puolueettomuudesta ja todellisuuden kertomisesta jostain sellaisesta ulkoisesta fokuksesta, joka itsessään ei ole subjektiivisten vääristymien rasittama vaan kykenee esittämään todellisuuden ”sellaisena kuin se (todella) on”, joko empiiriseen havainnointiin keskittyen tai siihen metafyyysisiä postulaatteja liittäen. Jälkimmäisessä tapauksessa on ajateltu voitavan tunkeutua myös aistein havaittavan todellisuuden tuolle puolen, paljastavan myös ilmiöiden olemassaoloa ja liikettä säätelevät lainalaisuudet, niiden olemuksen (vrt. Karkama 1985, 100). Näissä mimeettisissä pyrkimyksissä – joiden taustalla tosin hämmöttää maailmankatsomuksellisia motivaatioita²⁵ – voi sanoa onnistutun: juuri kolmannen persoonan kaikkietäväksi ristitty kerronta on koettu yleensä varmaksi, validiksi ja objektiiviseksi, ja näitä siltä on myös totuttu odottamaan.

Kaikkietävyyden ja objektiivisuuden kyseenalaistuminen Salamalla

Edellä mainitut odotukset ja oletukset ilmenivät myös *Siinä näkijän* julkisessa vastaanotossa. Juuri teoksen kolmannen persoonan kerrontajaksoja, joita on teoksen 30 luvusta yhteensä vain 10,

²⁵ Vaikka siis mimeettisten intentioiden voi sanoa perustuvan luottamukseen siitä, että todellisuudesta voi saada täsmällistä tietoa ja että tuo tieto on välitettävissä lukijoille, pelkästä paikkansapitävän tiedon välittämisestä ei ole koskaan ollut kyse. Kuten Pertti Karkama (1985, 10) on painottanut, tiedollisista intresseistä huolimatta motivaatiot ovat 1800-luvun lopullakin olleet maailmankatsomuksellisia, mikä ilmenee realistien itsekä ilmaisemasta tavoitteesta saada ihminen ”oikean tiedon” avulla myös muuttamaan maailmaansa. Nykytutkimuksessa on painotettu myös naturalismin kokeellisen romaanin teoriaan sisältyviä moraalisia ja didaktisia tavoitteita. Näiden on osoitettu olevan lähellä (suomalaisen) realismin ”eettistä paatosta” ja yhteiskunnallisen muutoksen vaatimusta (esim. Rossi 2005, 110), joskaan ne eivät välttämättä välity itse teosten pessimistisestä, ihmisen tahdon vapauden ja valinnan mahdollisuuden kyseenalaistavasta yleisilmeestä.

sanottiin objektiiviseksi kerronnaksi. Tosin Salaman ei nähty täysin onnistuneen sen enempää objektiivisuudessa kuin todellisuuskokonaisuuden (totaliteetin) kannalta olennaisten seikkojen esittämisessä. Etenkin desanttien ja metsäkaartilaisten toimintaan liittyvä jakso (kolme lukua teoksen II osassa) koettiin ongelmalliseksi.

Siinä näkijän julkisessa vastaanotossa taistolaiskriitikot ja jatkosodanaikaisessa vastarintaliikkeessä toimineet kommunistit moittivat sitä, että metsäkaartilaisjaksossa liioitellaan desanttien ja metsäkaartilaisten kielteisiä piirteitä (esim. purnaamis- ja riitelynhalua), joita heidän mukaansa etenkin juuri kommunisteilla oli vain hyvin vähän jos ollenkaan (Rouhiainen 16.12.1972; Turtiainen 30/1972; Sinnemäki 6/1972). Heille tämä kolmannessa persoonassa kerrottu jakso oli yhtä lailla historiallista todellisuutta vääristelevää kuin teoksen minämuotoisetkin kerrontajaksot. Porvaristopuolella Aarre Huhtala puolestaan kritisoi sitä, että vaikka kolmannen persoonan kerronta antaa objektiivisuuden vaikutelman, se karrikoiti – ei niinkään desantteja ja metsäkaartilaisia vaan – poliisien hahmoja (Huhtala 26.11.1972). Poliisit Korpula ja Pohtola kuvataan lain suojissa valtaansa väärin käyttäviksi raakalaisiksi, jotka jahtaavat ja lahtaavat kommunisteja sotilaskarkureina ja maanpettureina mutta joille kertoja kuitenkin saunailan kuvauksessa tuntuisi irvailevan: toinen ei kestä löylyjä, toisen sukupuolielimet ovat ”pienenlaiset” (SNMT 196), ja ilta päättyy humalaiseen riitaan. Karrikointi ja vastapuolen vähättely sopisi Aarre Huhtalan mukaan kyllä subjektiivisissa eli minämuotoisissa Maijan, Santun, Harrin ja Jaskan osuuksissa, mutta ei ”objektiivisen kertojan” jaksoissa, niin kuin Huhtala kolmannen persoonan kertojan jaksot nimeää (mt.). Huhtala siis tyytyi puhumaan objektiivisuuden vaikutelmasta kerronnassa ja henkilökuvauksessa eikä ottanut kantaa tapahtumien historialliseen paikkansapitävyyteen (vaikka karrikointi-arvion voi kyllä tulkita implikoivan, että jatkosodan aikana poliisit eivät hänen mielestään tai tietääkseen oikeasti olleet näin raakoja kommunisteja ja metsäkaartilaisia kohtaan²⁶). Sen sijaan kommunistit yhdistivät objektiivisuuden historiallisiin faktoihin ja omaan menneisyyden kokemukseensa, johon kyllä mitä luultavimmin on sekoittunut myös menneiden tapahtumien idealisointia.

Myös *Finlandia-sarjan* kolmannen osan eli *Pasi Harvalan tarina I:n* ilmestyttyä todettiin melko suoraviivaisesti, että nyt kerronta – joka niin ikään tapahtuu kolmannessa persoonassa – on perinteisempää ja objektiivisempää kuin aikaisemmissa minämuodossa kerrotuissa osissa eli *Kosti Herhiläisen perunkirjoituksessa* ja *Kolerassa* (esim. Luostarinen 19.12.1981; Maironiemi 1982, 33). Kerronnan objektiiviseksi ristimiseksi riitti (jälleen) pelkkä hän-muoto, vaikka ongelmattoman objektiivista ei kerronta silti *Pasi Harvalassakaan* ole. Mukana on esimerkiksi vapaan epäsuoran

²⁶ Niin kuin johdannossa (alaviitteessä) mainitsin, 1970-luvun alussa ei vielä ollut ilmestynyt historiallista tutkimustietoa kommunistien maanalaisesta ja metsäkaartilaistoiminnasta eikä myöskään Etsivän keskuspoliisin eli Ohranan toimista – lukuun ottamatta Anthony F. Uptonin teosta *Kommunismi Suomessa* (1970). Todellisuudessa valtiovallalla oli sota-aikana oikeus hätätilassa jopa surmata vastaan hangoitteleva kansalainen (Rentola 1994, 349).

esityksen kohtia, joissa kertojan diskurssi väistyy Pasiin ”subjektiivisten” näkemysten ja tuntemusten tieltä, jollei se peräti mukaudu ja samastu näihin. Esimerkiksi: ”Ja varmaa oli sekini, että hän halusi taas lyödä sitä [Pauliinaa] kun se ujutti persettä sukka housuihin, huitaista noin vain pelkästä harrastuksesta sen naarauteen, muttei suinkaan minään väkivaltana vaan vastauksena sen haluun saada selkäänsä kuin oikutteleva temppuileva pikkutyttö.” (PHT I 120) Voidaan Barthesin (1993a, 111) tapaan kysyä ”[k]uka näin puhuu?” ja jäädä varmaa vastausta vaille. Ilmeistä on joka tapauksessa se, että tällaisissa kohdissa, joita *Pasi Harvalan* kummassakin osassa on paljon, kolmannen persoonan kertoja menettää ulkokohtaisuuttaan, puolueettomuuttaan ja auktoriteettiaan. Välillä Pasiin kautta fokalisoituva kerronta voi vaihtua minämuotoiseksi. Kertojan diskurssi siis sotkeutuu Pasiin diskurssiin. Ja toisaalta: vain Pasiin ”subjektiiviset” aistimukset ja ajatukset tulevat lukijalle tutuksi, eivät juuri muiden henkilöiden. Toisin sanoen kaikkietävyyyteen liitetyt kertojan telepaattiset kyvyt rajoittuvat paria poikkeusta lukuun ottamatta vain Pasiin. Tämän fokuksesta selvästi irtautuvia yleiskatsauksiakin kertoja tekee melko harvoin. Sellaiseksi kertoja-subjektiksi, joka erottuu selvästi Pasiin näkökulmasta ja asettuu poikkiteloin myös Pasiin (ja osittain koko yhteiskunnan) arvomaailman kanssa, se tulee oikeastaan vasta *Pasi Harvalan tarina II:n* ”Kertojan jälkipuheessa”. Tällöin se arvottaa varsin avoimesti ja kantaottavasti, välittämättä enää piilottaa itseään persoonana.

Salaman romaanit siis käyttävät joitakin kaikkietävältä vaikuttavan kertojan konventiota (lähinnä Cullerin merkityksessä 2 ja 4), mutta niiden kaikkietävyys ja objektiivisuus osoittautuvat tarkemmassa katsannossa erittäin kyseenalaisiksi. Ensinnäkin, kuten edeltä on luettavissa, kertojan diskurssin arvovalta alenee hän-kerronnan jaksoissa itsessään (suhteessa henkilöiden diskurssiin). Toinen ja kenties vielä huomattavampi seikka on kuitenkin se, että niin *Sinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* kokonaisuudessa hän-kerronnan jaksoja esiintyy vain minämuotoisten, henkilökertojien jaksojen rinnalla. Kolmannen persoonan kertoja ei ole etuoikeutetussa asemassa suhteessa teoksen henkilöihin, varsinkaan sen kertoviin henkilöihin. Jo *Sinä näkijässä* otsikoimattomat hän-kerronnan jaksot asettuvat nimettyjen henkilökertojien jaksojen lomaan. Olennaista on siis se, että vaikka teoksessa käytetään kaikkietävää muistuttavaa kertojaa – yhtenä kertojana muiden joukossa – ja joitakin sen perinteisiä keinovaroja, se ei nouse *koko teosta* hallitsevaan tiedollisen auktoriteetin asemaan, jolle henkilökertojien diskurssit olisivat alistaisia. ”Kaikkietävyys” ei siis koske fiktiivisen maailman kokonaisuutta vaan vain rajattuja jaksoja ja henkilöitä, jos kunnolla niitäkään: kolmannen persoonan kertoja on ajallisesti ja paikallisesti sidottu vain tiettyihin tapahtumiin ja tajuntoihin.

Kolmannen persoonan kertoja ei oikeastaan *Sinä näkijän* kokonaisuuden kannalta paljasta mitään sellaista tietoa, jota voisi sanoa ratkaisevammaksi kuin henkilökertojien. Ja vaikka koko romaanin

neljäs eli viimeinen osa on kolmannen persoonan kertojan hallussa, se keskittyy jatkosodan loppuvaiheiden ja sen jälkeisen ajan elämään Kopeksessa lähes kokonaan Harrin havaintojen ja tietoisuuden kautta. Se ei myöskään päättää romaania sulkeumaan eikä harmoniseen synteisiin; henkilökertojien antamat keskenään ristiriitaiset tiedot eivät saa ”ratkaisua” vaan moni kysymys jää avoimeksi. Sikäli Dan Steinbockin (1985, 252) toteamus, että ”monimuotoiset monologit alistuvat kaikkietävän kertojan hallintaan”, on varsin harhaanjohtava: ne eivät suinkaan alistu mihinkään vaan kaikki kerrontajaksot täydentävät ja – niin kuin on tullut tavaksi sanoa – ”ristivalaisevat” toisiaan. Itse asiassa niin vastaanotossa käytetty ”objektiivinen kertoja” kuin Steinbockin (ja Pekka Tarkan 1973, 271²⁷) ongelmattomasti käyttämä ”kaikkietävä kertoja” eivät tunnu enää lainkaan sopivilta luonnehtimaan sen enempää kertojan tiedon laatua kuin asemaa *Siinä näkijän* kokonaisuudessa. Myöskään *Pasi Harvalan tarinoiden* kolmannen persoonan kertoja ei nouse *Finlandia-sarjan* muita kertojia eli Pasi Harvalaa ja Harri Salmista ehdottomasti ylemmäksi vaan toimii niin ikään vain yhtenä kertojana kahden edellä mainitun henkilökertojan rinnalla.

Henkilökertojien rintama ja subjektiivisuuden ylimitoitettut uhkakuvat

Voidaan sanoa jopa, että minämuodossa esiintyvät henkilökertojat saavat anonyymiä hän-kertojaa voimakkaamman aseman niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin* – kattavathan henkilökertojien jaksot molemmista sivumääräisesti valtaosan. *Siinä näkijässä* Maija saa luvan aloittaa teoksen ja toimia kertojana kaikkiaan kahdeksassa luvussa, Santtu seitsemässä, pikku-Harri neljässä ja Jaska yhdessä (yli 40-sivuisessa) luvussa. Kaikkiaan henkilökertojien mukaan nimettyjä lukuja on 20, nimeämättömän kolmannen persoonan kertojan hallitsemia lukuja vain 10. *Finlandia-sarjasta* vain kaksi teosta viidestä kerrotaan kolmannessa persoonassa. Henkilökertojia ei siis ole mitään syytä kutsua ”välikertojiksi”, niin kuin Aarre Huhtala (26.11.1972) teki *Siinä näkijän* yhteydessä; niiden keskeistä osuutta tapahtumien raportoijina ja tulkitsijoina, ja yleensäkin fiktiivisen maailman hahmottajina, ei voi vähätellä.

Itse asiassa henkilökertojien pätevyyteen yhteiskunnallisen realismin jatkumossa, johon *Siinä näkijä* pääosin sijoitettiin, ei yleensä sinänsä suhtauduttukaan kielteisesti. Jyrkimmin tästä yleissuopeasta

²⁷ Tarkka (1973, 271) käyttäneen kaikkietävän kertojan käsitettä osittain siksi, että hänen mukaansa kolmannen persoonan kertoja näkee myös tulevaisuuteen eli 60-luvun lopulle, josta käsin Maija ja Santtu kertovat. Tällainen kohta on kerronnassa kuitenkin vain desantti Ahteisen unen kuvaus, jossa tulevaisuus on Tarkan (1973, 272) mielestä silti ”konkreettisesti läsnä: hänen piilopaikaltaan näkyvä niemeke [Tampereella] onkin äkkiä rakennettu täyteen kerrostaloja, kuten 60-luvun lopulla todella tapahtui.” Tarkka (mts.) näkee myös neuvostoliittolaisen toimeksiantajan Bortsovin muodonmuutoksen (edelleen Ahteisen unessa) heijastavan Neuvostoliiton politiikan uutta vaihetta: tiukka partisaanijohtaja on muuttunut ikääntyväksi ja ystävälliseksi humanistiksi. Kyse on siis Tarkan melko pitkälle viedyistä tulkinnoista; esimerkiksi tekstissä ei puhuta kerrostaloista vaan kivitaloista ja muutenkin paikka unessa on unenomaisen epämääräinen. Ja vaikka hänen tulkintansa kelpuutettaisiinkin, se ei muuta sitä tosiasiaa, että kolmannen persoonan kertoja ei kerrottavan aiheen kannalta saa teoksessa tiedollista etu- eikä valta-asemaa suhteessa henkilökertojiin.

suhtautumistavasta poikkesivat vain taistolaiskriitikot ja teoksesta puheenvuoroja esittäneet vastarintaliikkeen veteraanit, jotka moittivat yksittäisten työläisten näkökulmien käyttöä näin arvokkaan aiheen eli fasisminvastaisen taistelun käsittelyssä (esim. Setälä 9.12.1972; Parkkari 26.1.1973).²⁸ Näyttääkin siltä, että periaatteellinen myötämielisyys henkilökertojen käyttöä kohtaan lepää muutoksissa, jotka tapahtuivat jo 1960-luvun ”minä-romaneissa” (Valkama 1970, 70–71). Tällöin kertojiksi tulivat yhä enemmän minuuttaan piilottelemattomat henkilöhahmot, jotka astuivat heille aikaisemmin varatululta, niin ontologisesti kuin epistemologisestikin ylemmältä tasolta muiden henkilöiden tasolle. Kertojasta tuli siis myös fiktiivisen maailman tapahtumiin osallistuva henkilö. Kyseessä on kertojan siirtyminen ”kehystävästä” asemasta selvästi osaksi kuvaamaansa ja kertomaansa maailmaa, henkilöksi muiden henkilöiden joukkoon, myös yhteiskunnallista realismia jatkavassa traditiossa.²⁹

Salaman tuotannossa valaiseva esimerkki tästä on *Minä, Olli ja Orvokki*, jossa muutos ilmenee verrattaessa sitä vaikkapa *Juhannustansseihin* ja sen itseään persoonana julkituomattomaan ”piilokertojaan”, niin kuin Chatmanin (1980, 196–197) tapaan voisi sanoa. Huomaamattomissa pysymisen ja havaintoasemansa vaihtuvuuden lisäksi *Juhannustanssien* kertoja assosioituu kaikkietävään telepaattisten kykyjensä takia: fiktiivinen todellisuus hahmottuu monen henkilöhahmon tietoisuuden kautta. Myös ”objektivoivaa havainnollisuutta” palvelevia dialogeja on, realismin kirjallisuudelle tunnusomaisesti (Valkama 1970, 23), paljon. ”Minä-romani” *Minä, Olli ja Orvokki* sen sijaan rakentuu selvästi henkilökertojan, Harri Salmisen, varaan. Tämä toimii teoksen fiktiivisessä maailmassa pääosin samalla tavalla ja jopa samassa asemassa kuin muut henkilöt. Hän liikkuu kertovana, toimivana ja havainnoivana subjektina muiden henkilöiden rinnalla kykenemättä lukemaan näiden sisimpiä ajatuksia. Muut henkilöhahmot pääsevät kyllä dialogeissa – joita edelleen on varsin runsaasti – esittämään ajatuksiaan, ja tällöin he esittävät myös Harrin vastaista kritiikkiä.

Minä, Olli ja Orvokin henkilökerronnassa, kuten myös *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* henkilökertojen osuuksissa, kyseessä ei siis enää ole objektiivisena – ulkokohtaisena, tasapuolisena, puolueettomana, yleispätevänä, ehdottoman paikkansapitävänä – esittäytyvä

²⁸ Anne Penttinen (1999, 34) on *Siinä näkijän* poliittista vastaanottoa käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan huomauttanut, että romaanista käydyn polemiikin syyt eivät olleet yksinomaan hän-muotoisissa jaksoissa, niin kuin Pekka Tarkka (1973, 270) on väittänyt, vaan keskustelu kosketti myös ”subjektiivisiä” osuuksia. Tämä pitää paikkansa, mutta henkilökertojen ja -kerronnan kritiikkiin liittyi olennaisesti kolmannen persoonan kerrontaan assosioituvan ”objektiivisen” näkökulman kaipuu (esim. Setälä 9.12.1972).

²⁹ Tällainen kerrontaratkaisu on myös esimerkiksi Lassi Sinkkosen romaneissa esikoisromaanista *Sumuruisku* (1968) lähtien ja Jorma Ojajarjun esikoisteoksessa *Kakku* (1966). Tässä yhteydessä voisi mainita myös Ralf Nordgrenin romaanin *Med* (1968; suom. *Mukana* 1969), joskaan Nordgrenia ei yleensä – suomenruotsalaisuutensa takia? – tuoda esiin ”työläisepiikan” (Laitinen 1997, 559) tai yhteiskunnallisen realismin jatkumossa. Selvää yhtäläisyyttä on silti niin teemoissa kuin minämuotoisessa kerrontateknikassakin, joka myöhemmissä teoksissa muuttuu myös yhä kokeilevammaksi, kuten myös Salaman, Ojajarjun ja Keijo Siekkisen romaneissa.

kertojanääni. Kertoja on pikemminkin eskplisiittisesti ja uhmakkaasti subjektiivinen eli omakohtaisuutta korostava. Tähän liittyvät uhkakuvat ovat tunnetut. Ensinnäkin vaarana on rajautuminen yksipuolisesti yhden henkilön havaintokenttään ja tietoisuuteen, niin kuin usein tuodaan ilmi (esim. Mairioniemi 1982, 34). Vaikka sama vaara piilee tietysti myös yhden henkilön tajunnan kautta fokalisoituvassa kolmannen persoonan kerronnassa, yleensä juuri minämuotoon liitetään ajatus suppean elämänpiirin kuvauksesta ja näkökulman kapeutumisesta (Hosiaislouma 2003, 412), jopa solipsismista. Toiseksi kertojan arvottava subjektiivisuus on usein läsnä hyvin vahvasti, jolloin uhkana on juuri hänen asenteidensa, mieltymystensä ja arvojensa liiallinenkin dominoivuus, siis eräänlainen ”mielivaltaisuus”³⁰. Kertoja on kyllä fiktiivistä maailmaa kartoittaessaan alituisesti läsnä, kuten on usein todettu kaikkietävästä kertojasta, mutta läsnäolo on edelliseen verrattuna aivan toisenlaista: ei jumalallista eikä puolueettomiin äänenpainoihin pyrkivää vaan inhimillistä ja avoimesti, jopa epäasiallisesti³¹ ja ”intohimoisesti” arvottavaa (vrt. Tarkka 1973, 222). Esimerkiksi *Siinä näkijän* henkilökertoja Maija luonnehtii miestänsä Santtua yksinomaan yhden sivun aikana muun muassa paskasiivoiseksi ja eläimelliseksi hävyttömien puhujaksi, jonka ”täytyi aina ja kaikessa olla vähän parempi kuin muut ja juovuksissa se sitten tuli kaikki kerralla ulos, koko sen saatanallinen itserakkaus ja kieroutuneisuus, ja minä olin oikein tosi kauhuissani joskus siitä mimmoisen perkeleen hullun kanssa olen joutunut naimisiin” (SNMT 32).

Kolmanneksi, ja edellisiin liittyen, henkilökertoja ei voi enää toimia sellaisena vakaana ja varmana fokuksena, joka kaikkietävä kertoja on ollut ja/tai ajateltu olevan. Se, mistä henkilökertojat Salaman romaaneissa yrittävät kertoa, tapahtuu paljolti heidän silmiensä edessä joka päivä. He ovat keskellä sitä prosessia, jota heidän pitäisi kartoittaa. Kuvauksessaan ja kerronnassaan he eivät useinkaan pysty irtaantumaan välittömästä kosketuksesta fiktiivisen maailman muuttuviin tilanteisiin ja liikkeeseen eikä välttämättä käsittämään kaikkea kokemaansa ja havaitsemaansa. (Vrt. Karkama 1988, 242.) Tapahtumat eivät jäseny kerronnassa minkään periaatteen mukaan niin, että todellisuus saisi täysin ymmärrettävän ja eheän muodon. Vaikka henkilökertojankin olisi periaatteessa mahdollista olla pikemminkin etäinen tarkkailija kuin tapahtumiin osallistuja ja ero kertovan ja kokevan minän välillä voisi olla melko selväkin, niin Salaman teoksissa näin ei yksiselitteisesti ole. Kyse ei ole yksinomaan menneisyyden retrospektiosta jostain etäisestä ja muuttumattomasta ”nykyisyyden” kerrontapisteestä. Liki kaikissa Salaman romaaneissa limittyä menneisyyden tarinalinja jatkuvasti etenevän fiktiivisen nykyisyyden kanssa. Tähän fiktiiviseen

³⁰ Esimerkiksi Pertti Hemánuksen ja Ilkka Tervosen mukaan (1986, 87) subjektiivisuutta kuvaa toisinaan erityisen hyvin sana ”mielivaltainen”, joka *Nykysuomen sanakirjassa* määritellään mielivaltaan perustuvaksi, puhtaasti oman halun, mielen mukaiseksi ja sattumanvaraiseksi. Subjektiivisuus mielivaltaisuutena korostaa sitä, että sivuutetaan todenvastaavuuteen liittyvät kriteerit.

³¹ Subjektiivisella voidaan *Nykysuomen sanakirjan* mukaan tarkoittaa myös epäasiallista. Myös termin ”realismi” kantasanana on latinan *res*, ’asia’, ja siitä johdettu myöhäislatinan *realis*, ’asiaan itseensä kuuluva’, mikä fiktiivisenkin realismin kohdalla voi implikoida sitä (epärealistista) oletusta ja ehtoa, ettei asiatonta eikä itse aiheeseen (objektiin) kuulumatonta (subjektiivista) oikeastaan pitäisi olla mukana.

nykyisyyteen sijoittuvat tilanteet – myös kerrontatilanteet – vaihtelevat ja raja kokevan ja kertovan minän välillä häilyy. Realismille ominaiseksi katsottu kertojan ”parahultainen välimatka”³² kuvattavaan ja kerrottavaan aiheeseensa on mukana vain aika ajoin ja teoskokonaisuudessa korkeintaan keskiarvoisesti; ajallinen etäisyys vaihtelee hyvinkin pitkästä (”välirauhakesänä”) hyvinkin lyhyeen (”nyt”, ”eilen”).

Näihin henkilökerrontaan liittyviin uhkakuviin viitattiin myös *Siinä näkijän* vastaanotossa (esim. Cantell 6.12.1972; Setälä 9.12.1972; ”Venemies” 1973) ja niihin on viitattu myös tutkimuksessa (Mairioniemi 1982, 29) – siitä huolimatta, että yhteiskunnallisessakin realismissa yleistyvä henkilökertoja otettiin jo 1960-luvulla vastaan ilman suurempia kohuja. Sitkeä uhkakuviin viittaaminen kertoo kuitenkin siitä edellä mainitsemaistani seikasta, että kirjallinen realismi ymmärretään varsin usein filosofisen, tietoteoreettisen realismin pohjalta ja yhdistetään siihen. Uhkakuvista on luettavissa realismin tiedollisen määrittelyn ja objektiivisuuden vaatimuksen *ylikorostuminen*, ja henkilökertojen kohdalla objektiivisuus osoittautuu erityisen ongelmalliseksi (vaikka se on ollut sitä jo ”kaikkietävän” kertojan kohdalla). Henkilökerronta saatetaan mieltää subjektiiviseksi pelkän minämuodon käytön takia, mutta silti useiden subjektiivisten kertojen voimin pyritään ja onnistutaankin kartoittamaan myös objektiiviseksi ymmärrettyä yhteistä todellisuutta.

Uhkakuvat ovat siis liioiteltuja. Salaman henkilökertojat suhteuttavat elämäänsä laajempiin yhteyksiin, joilla on yhtäläisyyttä todellisten historiallisten ja yhteiskunnallisten tapahtumien kanssa. *Siinä näkijän* sekä sisäiseen että ulkoiseen yhteiskunnallis-historialliseen viitekehykseen kuuluu erityisesti suomalaisten kommunistien maanalainen toiminta jatkosodan aikana, erityisesti Tampereella. *Finlandia-sarjassa* vastaavanlainen kaksikerroksinen viitekehys (vrt. Harshaw 1984, 243) on enemmistö- ja vähemmistökommunistien kulttuurinen ja poliittinen toiminta 1970-luvun Suomessa, lähinnä Helsingissä. Kyse ei ole kerronnan ja todellisuuden kuvauksen täydestä mielivaltaisuudesta, jossa todenvastaavuuteen liittyvät kriteerit sivuutettaisiin; kertojat pyrkivät antamaan tietoa, joille löytyy pohjaa reaalista, tekstin ulkopuolisesta maailmasta.

Henkilökerronnassa on runsaasti mukana myös dialogeja, jotka eivät juuri poikkea perinteisen kaikkietävän kertojan esittämistä dialogeista. Niillekin on mallinsa yhteisessä, tekstin ulkopuolisessa todellisuudessa: jaettu auditiivinen kokemus ja käsitys siitä, miten ihmiset todellisuudessa puhuvat ja keskustelevat keskenään (vrt. Rojola 1995, 77). Tällöin henkilö-

³² ”Parahultainen välimatka” on Kai Laitisen (1984, 281) viehkeä suomennos J. P. Sternin (1970, 55) realismiin (jatkuvana tyylinä) liittämästä luonnehdinnasta *the middle distance*, joka kerrontatekniikan kohdalla tarkoittaa juuri kertojan kohtuullista etäisyyttä kuvattavaansa: asioita ei katsella kovin läheltä eikä kovin kaukaa.

kertojatkin usein pidättäytyvät välikommenteista ja syntyy vaikutelma todellisuuden melko tasapuolisesta kuvauksesta. Dialogeissa myös muiden puheenvuoroissaan esittämä kritiikki kulloinkin kertojana toimivaa henkilöä kohtaan kumoo tämän ”subjektiivisuutta” – ja samahan tapahtuu eri henkilökertojien kesken ylipäänsä: näiden ”monologit” asettuvat ristivalaistukseen toistensa kanssa. Ne suhteuttavat toinen toistensa kerrontajaksoja ja toimivat toistensa ”objektivoitikeinoina” (Mairioniemi 1982, 24), niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin*. Näin yhden kertojan asenteet ja arvot – sen enempää kuin tiedot ja tulkinnatkaan – eivät pääse liikaa dominoimaan kokonaisuutta. Esimerkiksi kielteiset luonnehdinnat Santusta paskasiivoisena ja itserakkaana hulluna korostuvat kyllä Maijan osuuksissa, niin kuin aikaisemmin mainitsin, mutta Santtu pääsee kertojana itse ”puolustamaan” itseään ja kritisoimaan puolestaan vaimoaan Maijaa. Silti, kaikesta tästä huolimatta, subjektiivisuus ja objektiivisuus limittyvät ja sekoittuvat koko ajan niin, että niiden rajaa on hankala osoittaa.

Ei joko subjektiivinen tai objektiivinen vaan relationaalinen

Jos siis subjektiivisuus ja objektiivisuus jatkuvasti kietoutuvat ja sekoittuvat toisiinsa, niin miksi ylläpitää suoraviivaista jakoa subjektiivisen ja objektiiviseen kerronnan välillä?³³ Niin kuin olen edellä pyrkinyt tuomaan esiin ja Salaman romaanienkin kohdalla havainnollistamaan, kolmannen persoonan kertojakaan ei ole vapaa subjektiivisuudesta, jota voi esiintyä hyvinkin monin tavoin. Ja toisaalta: minä-kertoja on kyllä subjektiivinen, mutta pyrkii myös objektiivisuuteen ja asettuu Salaman romaaneissa myös muiden ”objektivoitavaksi”. Modernin tietoteoreettisen realismin lähtöoletukset eivät siis enää tunnu pätevän etenkin juuri henkilökertojiin ja heidän kertomaansa todellisuuteen. Kyse on pikemminkin *relationaalisuudesta*: teosten kertovat subjektit eivät enää ole fiktiivisen maailman ulkopuolisia tarkkailijoita vaan sen osia ja osapuolia. Tämä vastaa myös tietävän, aistivan ja kertovan ihmisen asemaa maailmassa: emme ole katselemassa päältä ”ulkoista todellisuutta”, vaan olemme maailman sisällä, keskellä sitä (vrt. Karvonen 1997, 172). *Siinä näkijässä*, jossa lisäksi kertojien lukumäärä lisääntyi ja kertojat ”tasapäistyvät” keskenään, tuli ilmeiseksi myös se, että nämä maailmaan ”sijoittuneisuuden”³⁴ positiot eivät koskaan ole täysin

³³ Myös 1800-luvun realismia tutkinut Lilian Furst (1995, 120) on kiinnittänyt tähän kriittistä huomiota. Hän viittaa Susan S. Lanserin vielä 1980-luvulla esittämään määritelmään, joka toimii havainnollisena esimerkkinä siitä harhaanjohtavasta ajattelutavasta, jonka mukaan informaatio tekstissä on selkeästi joko subjektiivista tai objektiivista. Lanserin mukaan subjektiivinen informaatio paljastaa havaitsevan henkilön luonteen (temperamentin, persoonallisuuden, uskomukset ja reaktiot), se on diskurssi henkilöistä subjekteina. Objektiivinen informaatio taas muodostuu objektien kuvauksista tai henkilöistä objekteina. (Lanser 1981, 205.)

³⁴ Kuten Karvonen tuo esiin, relationaalisuus merkitsee juuri tiedon *sijoittuneisuutta* (engl. *situated knowledge*; esim. Harding 1991, 138–163) eli sen nousemista jossakin erityisessä asemassa olevien ihmisten elämästä. Vaikka eräiltä osin kaikki ihmiset ovat samassa asemassa (esim. painovoimalaki), niin silti asemassa on aina eroja. (Karvonen 1997, 173.)

samanlaiset. Mutta ne eivät myöskään ole keskenään hierarkkisessa asemassa: yhdenkään niistä ei voi sanoa edustavan teoksessa lopullista totuutta.

Kertovien subjektien tiedon rajallisuus ja muukin inhimillisyys eksplikoitui teoksissa itsessään. Kerrontarakenteellaan ne suorastaan manifestoivat relationaalista käsitystä, jonka mukaan tieto on tietoa maailman kohtaamisesta jossakin suhteessa ja jota esimerkiksi Erkki Karvonen (1990, 1997) on peräänkuuluttanut, koska hänen mukaansa klassista, Ilkka Niiniluodon (1989, 57) suomeksi kiteyttämää määritelmää ”tieto on hyvinperusteltu tosi uskomus”³⁵ toistellaan usein rutiininomaisesti ja itsestäänselvyytenä, problematisoimatta tarpeeksi sen lähtöoletuksia. (Karvonen 1997, 171.) Vaikka platonilainen asetelma, jossa ideat tarjoavat mallin materiaaliselle olevalle, kääntyi modernissa peilikuvakseen (materiaalinen ymmärrettiin alkuperäiseksi ja ideat sen jäljennökseksi), niin ulkopuoliseen näkemiseen perustuva käsitys on säilynyt: olemme maailman suhteen ikään kuin ulkopuolisen tarkkailijan, katselijan asemassa, ja katsomalla varmistuminen on vertailua (”vastaako” tuo tätä eli onko se samanlainen?). (Mt. 176–177.) Pyrkimyksenä on sulkea tietävä subjekti pois tiedon määritelmästä, ja objektiivisessa materialismissakin säilyy herkästi metafyyssinen asetelma, jossa jokin subjektiin nähden tuonpuoleinen (transsendentti) tosiolevainen tai alkuperäinen on tavoitettavissa ainakin periaatteessa suoraan sellaisena kuin se on (mt. 179). Moderni länsimainen realismi viriää siis siitä, että subjekti (yksilöllinen tajunta) ja objekti ovat erillisiä ja toisiinsa ulkoisessa suhteessa; tämä ilmenee jo perusteellisistä, jonka mukaan todellisuus on olemassa *ihmismielestä riippumatta* ja se on tiedostettavissa (esim. Niiniluoto 1980, 139, 230; Tuomela 1983, 55). Samanlaisesta perusasetelmasta voi sanoa olevan kyse kirjallisen realismin kaikkietävän, ekstraprojektin kertojan kohdalla, jolla on tarkkaileva ja tiedollinen etuasema henkilöihin nähden ja joka ei tuo ”subjektiuttaan” esiin.

Transsendenssin sijaan lähtökohdaksi voidaan kuitenkin ottaa immanenssi, jonka mukaisesti olemme osa todellisuutta, ”sisällä” todellisuudessa. Tällöin todellisuus todistaa itsensä meille koko ajan. Edellytyksenä ei ole tietämisen tai katsomisen suhde maailmaan vaan ontologinen olemissuhteemme siihen. Myöskään inhimillistä subjektia ei käsitellä (kartesiolaisittain) pelkäksi tajunnaksi, vaan sitä pidetään ruumiillisena, käytännöllisesti toimivana, kielellisesti ymmärtävänä ja tiedostavana olevaisena. Tällainen laava subjektikäsitelmä tekee meistä ulottuvia materiaalisia

³⁵ Klassinen tiedon määritelmä on peräisin Platonilta, joka erotti tiedon (*episteme*) käsityksestä, mielipiteestä, uskuksesta ja luulosta (*doxa*). Platonin *Theaitetos* -dialogissa (202c) tieto määritellään sellaiseksi käsitykseksi tai uskukseksi, joka on oikea tai tosi ja johon liittyy asianmukainen selitys. Platonin oppi ei ollut kuitenkaan niin tietoteoreettisesti korostunut kuin uuden ajan filosofia vaan se painottui olevaisen luonnetta tutkivaan ontologiaan, joka oli Platonilla kaksitasoinen ja voimakkaan hierarkkinen. Tosiolevaisinta edustavat ikuiset ja pysyvät ideamaailman oliot, jotka tarjoavat mallin (*paradeigma*) aistimellisen maailman olioiden tuottamiselle. Ideaalisen olevan ja materiaalisen olevan välillä vallitsee siis kaiken kaikkiaan jäljittelyn, mimesiksen, tuotannollinen suhde. (Vrt. Karvonen 1997, 175–177.)

olevaisia muiden olevaisten joukkoon. Kieli, ymmärrys, tietoisuus ja tieto ovat ontologisia, maailmassa olevia ja vaikuttavia asioita, eivät pelkästään tietoteoreettisia seikkoja. Juuri immanenssin pohjalta voidaan ottaa käyttöön relationaalinen ontologia. (Mt. 180–181.) Sen mukaan minkä tahansa maailmallisen seikan olemismääreet juontuvat siitä, minkälaisissa suhteissa seikka on kaikkeen muuhun olevaiseen nähden. (Cherwitz & Hikins 1986, 124; vrt. Karvonen 1997, 181.) Ihmisinä olemme olevaisia olevaisten joukossa, joten edellä sanottu koskee myös meitä, ihmisiä (Karvonen 1997, 181), samoin kuin fiktiivisessä maailmassa ihmisinä esitetyjä henkilöitä ja henkilökertoja. Salaman teoksissa nämä vieläpä eksplikoivat immanentin asemansa tuossa maailmassa sekä tuovat julki moninaisia suhteitaan sen olevaiseen. Relationaalinen periaate tarkoittaa Karvosen mukaan samalla sitä, että sen paremmin meillä ihmisillä kuin muillakaan olevaisilla ei ole kaikesta muusta eristettyä ikuista, muuttumatonta olemusta. Olevaisista muotoutuu kontekstuaalinen kokonaisuus, jossa kaikki vaikuttaa vastavuoroisesti kaikkeen. (Mts.) Se todellisuus tai olevainen, joka avautuu aistittavaksemme ja ymmärrettäväksemme, on siis relationaalista eikä absoluuttista ja alkuperäistä todellisuutta. Me itse olemme osapuolina ja asianosaisina mukana tämän relationaalisen todellisuuden muodostumisessa. (Mt. 182.)

Tiedon suhteen relationaalinen ontologia tarkoittaa siis sitä, että myös tietomme on relationaalista. Tietävää ja maailmassa toimivaa (kohtaavaa) subjektia ei voida eliminoida pois ”objektiivisen” ja yleispätevän tiedon tuottamiseksi; tieto ”kuuluu” tietynlaiseen kohtaamiseen. Tällaiselta relationaaliselta pohjalta ymmärrettynä tieto ei ole absoluuttista eikä myöskään joko objektiivista tai subjektiivista, vaan se perustuu tietynlaiseen kohtaamiseen, tietynlaiseen suhteeseen olemiseen. Tieto on pätevää tai epäpätevää tietyn kohtaamisen puitteissa ja tietyn suhteeseen asettumisen eli suhteutumisen sisällä, eikä sen pätevyys ole välttämättä yleistettävissä muunlaista suhteeseen olemista koskevaksi. (Karvonen 1997, 173.) Juuri tämän takia Salaman romaanienkaan kertoja ei voi asettaa totuus-järjestykseen eikä heidän raportointejaan ja todellisuustulkintojaan myöskään voi yleistää liikaa. Kullakin on omanlaisensa ”suhteutuminen” maailmassa ja siltä pohjalta nouseva tieto, jota niin ikään voidaan pitää olevaisena, sosiaalisena ja kulttuurisena todellisuutena (vrt. mt. 174). Esimerkiksi Maijan kuvaus sodanaikaisesta todellisuudesta omissa kerrontajaksoissaan ei ole yhtään ”todempi” kuin vaikkapa Santun tai Jaskan vaan niitä voi pitää samanaikaisesti tosina, koska ne ovat peräisin jossain määrin erilaisesta suhteeseen asettumisesta. Vaikka yhtäläisyyttä on monessa suhteeseen (sukupuolvi, palkkatyöläisyys, kommunistien maanalaisen toimintaan osallistuminen jatkosodan aikana Tampereella), on myös eroavaisuuksia, koska – niin kuin Karvonen (mts.) toteaa – ei ole kahta täysin samalla tavoin maailmaan sijoittunutta henkilöä. Jos todellisuus käsitetään relationaalisena muodostumana, niin silloin eri suhteissa elävillä on erilainen todellisuus. Tällainen todellisuuden ja tiedon suhteellisuus ei silti tarkoita sitä, ettei maailmaa

koskevien väittämien ja uskomusten pätevyyttä voitaisi ja pitäisi arvioida. Relationaalisuutta ei siis tule sekoittaa sellaiseen relativismiin, jossa tiedosta tulee lähinnä subjektiivinen makuasia. (Mts.)

Relationaalisuus on myös seikka, jota Karkama (esim. 1988, 251) on korostanut jälkirealismin kohdalla erotuksena esimerkiksi (jälki)modernismista, jossa herkästi esitetään ”ehdottomia” (tai ehdottomiksi pääteltyjä), ylihistoriallisia ja universaaleja totuuksia inhimillisestä olemassaolosta ja jossa yksilöllinen tajunta mielletään yleensä todellisuudeksi *par excellence*. Mutta Karkama ei liitä relationaalisuutta yksinomaan jälkirealismiin eikä henkilökerrontaan vaan yleensäkin realistiseen kirjallisuuteen. Vaikka 1800-luvun lopun realismissa kertoja on usein ikään kuin ylä- ja ulkopuolinen tarkkailija ja siis asemaltaan ymmärrettävissä perinteisen ulkoisen, tietoteoreettisen realismin pohjalta, niin Karkaman mukaan jo tällöin kertojan *tehtävä* on ollut relationaalinen eli suhteellistaa (tai suhteuttaa) ilmiöt toisiinsa. Tämä pätee erityisesti yhteiskunnalliseen realismiin, jossa kertoja nivoo henkilöiden yksityisen ja sosiaalisen elämäntilanteen osaksi laajempaa historiallista ja yhteiskunnallista tilannetta. (Karkama 1994, 102 ja 1998a, 68–69.) Kertoja kuvaa ilmiöt yhteydessä toisiinsa – kerronta on ”suhteellisuudentajuista” (Karkama 1998a, 69). Tämä pätee jälkirealismiin, mutta erotuksena aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin kertoja määrittää yhä vahvemmin myös relationaalinen asema fiktiivisen maailman sisällä, ja tämän henkilökertojat eksplikoivat yleensä itse. Heidän asemansa ei enää ole fiktiivisen maailman yläpuolinen, niin kuin usein 1800-luvun lopun realismissa ja paljon sen jälkeenkin, vaan fiktiivisen maailman sisällä ja muiden henkilöiden tasalla.

Salaman henkilökertojat siis paljastavat oman sijoittuneisuutensa eli sen, että kyse ei ole objektiivisesta ulkopuolisen tarkkailijan asemasta vaan osallisuudesta, valmiiksi tietystä positiosta fiktiivisessä maailmassa ja sen mukaisesta immanentista todellisuuden kartoituksesta. Kyse on siis nimettyjen henkilökertojen kohdalla vastaavasta suhteesta kuin meillä todellisilla ihmisillä suhteessa todellisuuteen: olemme osa todellisuutta, emme sen ulkopuolella, mutta silti kullakin on tietyllä tavalla uniikki – mutta myös jatkuvasti liikkuva ja muuttuva – asema. Näin henkilökertojen kerrontaa voidaan pitää ”luonnollisempina” diskursseina kuin kaikkietävää kerrontaa. Mutta tästä huolimatta kaikkietävää muistuttava kolmannen persoonan kertoja on yhä mukana niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin*. Kolmannen persoonan eli hän-kerronnan jaksojen ongelmallisuutta onkin tarkasteltava vielä erikseen: Mitä ”keinotekoinen” kolmannen persoonan kertoja näissä teoksissa tekee? Mikä on sen funktio jälkirealismissa?

2.2. Hän-kerronnan jaksot: kuka missä milloin – ja miksi?

Salaman jälkirealismista kaikkietävä kertoja siis häviää sikäli, että kolmannen persoonan kertoja ei enää hallitse kokonaisuutta vaan henkilökertojat saavat tätä näkyvämmän ja kuuluvamman aseman. Silti niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin* on yhä mukana myös kolmannessa persoonassa kerrottuja jaksoja. Näissä rajatuissa jaksoissaan tällaisen kertojan voisi vielä sanoa muistuttavan perinteistä realismia niin tietoteoreettisessa kuin kirjallisessakin mielessä. Muiden kerrontajaksoihin suhteutettuna ja niiden rinnalla se vaikuttaa kuitenkin ”jäänteenomaiselta” (Williams 1988, 140) eikä toimi henkilökertojien antamien, joiltain osin ratkaisemattomiksi jäävien tietojen täydentäjänä ja sopusoinnuttajana. Sen antamaa tietoa ei voi noin vain pitää yhtään sen pätevämpänä tai tyhjentävämpänä kuin henkilökertojienkaan.

Lähtökohdiltaan kolmannen persoonan kerronta tuntuu oikeastaan varsin ristiriitaiselta henkilökertojien osuuksiin verrattuna. Jälkimmäisiä määrittää relationaalisuus myös asemana, kolmannen persoonan kertoja taas tuntuu olevan asemoimattomissa – yhtä aikaa kaikkialla ja ei missään. Silti se on välillä selvästi arvottava fokus. Esimerkiksi *Siinä näkijän* toisen osan loppuluvussa henkilö-fokalisaatioiden vaihdokset muuttuvat selvemmin ulkoisen kertoja-fokalisoijan hallitsemiksi. Kuten Heikki Laurinollikin (1986, 78) on pro gradu -tutkielmassaan *Siinä näkijän* kerronnan rakenteesta huomioinut, mukana on ironiaa: kertoja muun muassa kuvaa sota-ajan tapahtumien groteskiutta ja ironisoi jälleenrakennuskauden yksimielisyyttä ja talkoohenkeä. Lopputiivistelmässä kerrotaan, kuinka kahinan osapuolille sodan jälkeen kävi, ja samalla alleviivataan tekojen ja tuomioiden välistä ristiriitaa. Kylmäverisimmäksi kuvattu poliisi Korpula selviää aiheuttamistaan raakuuksista, sotilaskarkureiden lahtaamisista ja ruumiiden hävittämisistä vähällä: hänet pidätetään joksikin aikaa virantoimituksesta. Sen sijaan esimerkiksi metsäkaartilainen Reska, joka on desantti Ahteisen näkökulmasta aikaisemmin arvioitu vaarattomaksi ”klopin asteelle” jääneeksi hihittelijäksi (SNMT 138), saa maan- ja valtiopetoksesta kuolemantuomion, joka myöhemmin muutetaan elinkautiseksi.

Erityisesti tämä desantti- ja metsäkaartilaisjakson ironinen, mutta samalla yhteiskuntakriittinen loppu nostaa lukijan mieleen kysymyksen, kenelle tuo itseään asemoimattoman mutta silti arvottavan subjektin ääni kuuluu.

Siinä näkijän Harri Salminen: kaikkietävyyden teeskentely-yritys

Vastaus on johdettavissa teoksesta itsestään: Maijan vihjeistä on pääteltävissä, että kertoja voisi olla Harri Salminen. Jo teoksen kolmas virke kuuluu: ”Tänään kävi Harri ja puhutti meitä kirjaansa

varten.” (SNMT 7) Maija siis kertoo Harrin kirjoittavan kirjaa ja haastattelevan vanhempiaan (Maijaa ja Santtua) fiktiivisessä nykyisyydessä, joka sijoittuu 1960-luvun lopulle. Myöhemmin käy ilmi, että Harri kysyy tietoja juuri jatkosodanaikaisen kommunistisen vastarintaliikkeen toiminnasta, johon toisen osan kolmannen persoonan kerrontajaksot juuri keskittyvät, kun taas Maija ja Santtu kertovat jaksoissaan paljon muustakin, esimerkiksi lapsuudestaan, perhe- ja avioelämästään. Juuri toisen osan desantti- ja metsäkaartilaisjakso voidaan ajatella siksi Pispalaeepokseksi tai Pispalaeepoksen osaksi, joka Salmisella on ollut työn alla Salaman aikaisemmissakin romaaneissa (*Minä, Olli ja Orvokki* ja *Tapausten kulku*). Myös sisällöllistä yhtäläisyyttä löytyy. Esimerkiksi *Minä, Olli ja Orvokki* -romaanissa Salmisen keskeneräisen ja sananmukaisesti ”pispalaeepokseksi” kutsutun työläisromaanin aiheilmassa käsitellään samoja sodanaikaisia tapahtumia kuin *Siinä näkijän* metsäkaartilaisjaksossa, ja Pekka Toivola on molemmissa keskeinen henkilö. Samoin *Siinä näkijän* loppuosan kertojaksi olisi luonteva ajatella (aikuinen) Harri, koska hän-kerronta fokalisoituu siinä koko ajan pikku-Harrin kautta. Teoksen neljäs osa olisi siis fiktiivistä Harri Salmisen omaelämäkertaa.

Myös Pekka Tarkka (1973, 270) on tulkinnut kolmannen persoonan kerronnasta vastuulliseksi Harri Salmisen, ja Salama (1980, 309) viittaa tähän itsekin: *Miten kirjani ovat syntyneet 2* -teoksen kirjoituksessaan hän toteaa ”demokratisoineensa” *Siinä näkijän* kertojan ”Maijaksi, Santuksi, Harriksi, *Salmiseksi* ja Lonkaseksi” (kursivointi lisätty). Näin ymmärrettynä kolmannen persoonan kertojakin on siis ontologisesti samalla tasolla kuin muut teoksen henkilökertojat, mikä sinänsä auttaa *lukijaa* ”luonnollistamaan” kerrontatilanteen ja ajattelemaan tässäkin kerronnasta vastuulliseksi sellaisen henkilöahmon, jonka tieto ei ole yhtään sen korkeampaa totuutta kuin muidenkaan, vaikka Salminen ajateltaisiinkin Salaman alter egoksi, niin kuin yleensä tehdään. Oleellista on se, että myös kolmannen persoonan kertoja täyttää *Siinä näkijässä* paitsi relationaalista tehtävänsä myös relationaalisen sijoittuneisuuden: sen välittämä tieto on teoksen maailmassa suhteutettavissa johonkin, joka tietää ja joka on ”inhimillinen”.

Silmiinpistäväksi tässä tietämisessä nousee kuitenkin se, että Salminen pyrkii metsäkaartilaisjaksossa kertomaan sellaisesta todellisuudesta, jossa hän ei – toisin kuin Maija, Santtu ja Jaska – ole itse ollut läsnä ja jota hän ei siis voi *omakohtaisesti* tietää, eli jatkosodan aikaisesta desanttien ja metsäkaartilaisten toiminnasta. Metsäkaartilaisjaksossa kertoja, aikuinen Harri, joutuu siis omakohtaisen kokemuksen puuttuessa nojaamaan mielikuvitukseensa ja perinteisiin romaanin konventioihin – tavallaan ”teeskentelemään” kaikkietävyyttä, niin kuin puheaktiteoreetikko voisi sanoa (ks. esim. Searle 1979, 65). Teoksen maailmassa samaan ivalliseen suuntaan viittaa Maija, jonka mielestä Harri esiintyy puhuessaankin ”kuin kaikkietävä” (SNMT 71). Kaikkietävän kertojan ja sen retoriikan teennäisyyteen Salama (3.3.1995) on viitannut myös

itse ja tuonut esiin (yhden) intentionsa: hän on halunnut tällä jaksolla ironisoida sotakirjailijoita, jotka kirjoittavat sodasta vaikka eivät ole itse siihen osallistuneet. Kyseessä on siis sotakirjallisuuden parodia, ivamukaelma, vaikka sitä ei ole juuri huomattu (mt.), tai välitetty huomata. Jakso luettiin ilmestymisaikanaan mimeettisesti, niin kuin se edelleen on luettavissa, muun muassa siksi, että se ankkuroituu vahvasti todelliseen historiaan ja muistuttaa sen vakavista sodanaikaisista ihmiskohtaloista. Mutta siinä on myös ironisia ja parodisia piirteitä, ”suhteellista” keinotekoisuutta, joka tuntuisi kuuluvan jälkirealismiin luonteeseen. Eräänlainen kaikkietävä kertoja (tai ainakin sen relikti) on edelleen mukana, niin kuin triangelirakenteen elementit ylipäänsä, mutta niiden asema ja suhteet ovat muuttuneet.

Jälkirealismiin sopimukseen kuuluukin vahvasti juuri sen asian oivaltaminen, että parodia ja mimesis eivät ole toisensa pois sulkevia vastapoleja. Parodiakin on jäljittelevää, vaikka jäljittelyssä on mukana pilaa; juuri parodisuuteen viittaava ”pila” kuin myös pilan kohde ”eepos” löytyy jo nimestä ”pispalaeepos”. Ivallinen, pilaileva jäljittely ei suoranaisesti kohdistu todellisten ihmisten tekoihin ja todellisiin tapahtumiin, vaan pikemminkin ”eepiseen” kerrontaan ja lajiin, johon Salaman mainitsema sotakirjallisuuskin on liitettävissä: kansallista menneisyyttä luotaava sotaromaani voidaan ymmärtää ”moderniksi eepokseksi”,³⁶ jota pispalaeepos eli metsäkaartilaisjakso – osana *Siinä näkijää* – jäljittelee parodioivassa mielessä. Eepoksen parodiointi tulee ymmärtää jälkirealistisen romaanin sisäisenä kritiikkinä, joka pyrkii purkamaan aikansa jo realismissakin eläneitä konventioita, tässä tapauksessa erityisesti kaikkietävää kerrontaa sekä sen käyttöä sankaritarinointiin ja kansan tai yhteiskuntaluokan menneisyyden idealisointiin.

Auktoriteetteja ja isän valtaa vastaan

Salaman itsensä tuntema vastenmielisyys ihannoitua, ehyttä ja ristiriidoista karsittua todellisuudenkuvausta kohtaan on käynyt ilmi hänen paratekstuaalisista kannanotoistaan (esim. Salama 1980, 306–308). Sen edelle hän on nostanut kokemuspohjaisen tiedon, johon hän – jo monien aikaisempien realisti-kirjailijoiden tapaan – on monesti vakuuttanut osan teostensa tapahtumista perustuvan. Hän siis jäljittelee todellisuutta pikemminkin sellaisena kuin se (hänen oman kokemuksensa ja näkemyksensä, muilta kuulemansa ja lukemansa perusteella) on ja on ollut, ei niin kuin sen pitäisi olla. Aristoteleen *Runousopissa* mainituista jäljittelytavoista hän noudattaa pikemminkin kahta ensin mainittua kuin jälkimmäistä: ”mitä on ollut tai on; mitä on sanottu tai

³⁶ Romaani yleensäkin on ajateltu hyvin usein eeppisen eli kertovan lajin yhtenä ilmaisumuotona, niin kuin myös eepos. Ajatus romaanista ”modernina eepoksena” ilmeni esimerkiksi Hegelillä ja vieläpä Lukácsillakin. (Ks. Lyytikäinen 2005, 50–51.) Tosin varhaisessa romaaniteoriassaan (*Die Theorie des Romans*, 1920) – josta Lukács myöhemmin osittain irtisanoutui – Lukács teki sikäli selvän eron eepoksen ja romaanin välille sikäli, että hän näki romaanin sellaisen ajan epiikkana, jolloin kaikenkattava totaliteetti ei enää ylläpidä ihmisten maailmankuvaa, mutta jossa edelleen etsitään kadotettua totaliteettia.

ajateltu olevan; tai mitä pitäisi olla” (1460b 9–10). Mutta samalla hän on korostanut teostensa maailmaa ”keksittynä”, fiktiivisenä, vaikka hän on kertonut hyödyntäneensä myös dokumentoitua historiallista tietoa (vrt. Saarikoski 19.11.1972).³⁷ Lukijan on siis tyydyttävä siihen, että teoksessa sepite ja (varmasti tai mahdollisesti) paikkansapitävä tieto sekoittuvat. Tässä ei ole kuitenkaan mitään uutta vaan se on realismille varsin tunnusomaista: realistinen romaani on kiusallisesti jossain välimaastossa eli ei täysin faktaa tai absoluuttista totuutta mutta ei valhettakaan, ei täysin tekstin ulkoista todellisuutta vastaavaa muttei siitä riippumatontakaan (vrt. Furst 1995, 25). Fakta ei ole fiktion vastakohta vaan sen yksi mahdollinen ja realismissa varsin tarpeellinenkin rakennusaine.

Joka tapauksessa empiirisen kokemuksen keskeisyys on Salamalla sidoksissa henkilökertojen vyöryyn: ”tavalliset työläiset” – joskin fiktiiviset sellaiset – pääsivät itse kertomaan ja kuvaamaan tasavallan historiaa ja nykypäivää, eivätkä siis alistu kaikkietävän kertojan hallintaan, jonka Salama (1980, 308) juuri liittää karsastamaansa ”idealismiin”. Hänen kerrontaratkaisuihinsa on johdettavissa laajemminkin ajatus, että romaani, jota isännöi yksi kaikkietävä kertoja, on vanhanaikainen, jäänteellinen, eepinen, liiaksi yhdenmukaistettuihin kollektiivisiin, ”totaalisiin” ja metafysiisiin totuuksiin viittaava muoto. Kaikkietävä kertoja ei enää vastaa aikaansa, muuttuvaa yhteiskuntaa eikä sen ajattelutapoja; jo 1960-luvulla nuori radikaali sukupolvi kyseenalaisti monet ideologiset ja kollektiiviset totuudet, ja näin tekee *Siinä näkijässä* myös henkilöahmo Harri Salminen, jonka epäilyjä ja kriittisiä näkemyksiä etenkin Maija reflektoi kerronnassaan. Kuten tiedetään, 1960-lukulaisen radikaalin toiminnan yleinen sisältö oli auktoriteettien vastaisuus (Karkama 1994, 245). Se ilmeni kaikkia ideologioita vastaan kohdistuvana protestina – ja ideologialla ymmärrettiin jo tuolloin usein merkityksen käyttöä vallan palveluksessa, olipa valta sitten poliittista, yhteiskunnallista, etnistä tai seksuaalista (mt. 256). ”Auktoritaali” kertojakaan ei tässä rytäkässä säilyttänyt etuoikeutettua asemaansa, mikä voidaan osittain nähdä myös kaunokirjallisena vastineena sille ”arjen historialle” tai ”tavallisen kansan historialle”, jota ruvettiin tutkimaan 1960- ja 1970-luvulla ja joka on nähty vastapainona kansakunnan ”viralliselle historialle” (Steinbock 1985, 241–242).

Itse asiassa Salaman 1960- ja 70-luvun romaanikerronnan muutokset, samoin kuin hänen jotkin julkilausumansa, muistuttavat jälkistrukturalistien ja useiden näiltä kimmokkeensa saaneiden tutkijoiden näkemyksiä, joiden mukaan romaanissa monopoliaseman saava ”kaikkietävä” kertoja on heterogeenistä todellisuutta liikaa yhdenmukaistava, jopa alistavan ideologian ääni (ja näin

³⁷ Kyseisessä Tuula Saarikosken tekemässä lehtihaastattelussa Salama kertoo *Siinä näkijää* kirjoittaessaan tutustuneensa Kansan Arkiston historiallisiin dokumentteihin, jotka koskivat sodanaikaisten kommunistien toimintaa ja kohtaloita. Näiden hän on kertonut olleen pohjana metsäkaartilaisjaksossa esitetyille ohranan eli Etsivän Keskuspoliisin (EK) toimenpiteille. Hän kertoo nojanneensa paljossa myös paitsi omiin lapsuudenkokemuksiinsa myös vanhemmiltaan ja muilta iäkkäämmiltä työläisiltä/kommunisteilta kuulemaansa kokemuseräiseen tietoon, mutta korostanut teostaan samalla fiktiivisenä laitoksena, romaanina – joka on teoksen alaotsikkokin – ja puheenvuorona.

samalla kaikkea muuta kuin ”objektiivinen”). Juuri realismin mimesikseen on kolmannen persoonan kerronnan ja sen kaikkietävyyden kontekstissa liitetty yhdenmukaistamisen ja kontrollin ajatuksia. *Siinä näkijään* nämä syytökset eivät kuitenkaan ulotu vain Salaman paratekstuaalisten kommenttien takia vaan nimenomaan siksi, että kolmannen persoonan kertoja saa vain osavastuun kerronnasta ja se on pääteltävissä niin asemaltaan kuin tiedoiltaankin relationaaliseksi henkilökertojaksi, joka kuuluu fiktiiviseen maailmaan. Se siis oikeastaan vain ”teeskentelee” kaikkietävää tai käyttää kaikkietävää retoriikkaa.

Myöskään *Finlandia-sarjaan* syytökset ideologisesta alistamisesta eivät tuntuisi ulottuvan, koska siinäkin kolmannen persoonan kertoja tulee mukaan vasta loppupuolella, *Pasi Harvalan tarinoihin*, ja vain yhdeksi kertojaksi muiden rinnalle. Lopun ”Kertojan jälkipuheessa” se myös paljastaa relationaalisen sijoittuneisuutensa. Ensinnäkin se, että kyseessä on jo epilogin otsikossa ”kertoja” (PHT II 292), alleviivaa sitä, että kerronnasta on *Pasi Harvalan tarinoissa* ollut vastuussa persoonaksi ymmärrettävä subjekti, ”joku”, ei vain jokin metafyyssinen ja vapaasti leijuva ääni. Toiseksi kertoja asettuu todellisen maailman aikaan ja paikkaan: jälkipuheen lopussa on päiväys ”Pispala, kesäkuussa -82” (PHT II 303). Kolmanneksi kertojan jälkipuheessa käyttämä ”me”-muoto painottaa kertojaa henkilönä, joka kuuluu ”meihin”, vaikka aikaisemmassa tekstissä hän ei ole käyttänyt sen enempää me- kuin minä-muotoakaan. Epilogissa hän käyttää ensimmäistä persoonamuotoa kerran: ”Niin, mitä se [yhteiskunta] odottaa? Arvaan että Suurta Sovitusta - -” (PHT II 302). ”Me” taas esiintyy useasti, esimerkiksi: ”Kaikki me olemme syyllisiä – hurskastelua olemme kuulleet ja julkituoneet vuosikymmenet. Miksei meitä sitten tuomita?” (PHT II 302) Mutta kysymys kuuluu, kenestä meistä hän puhuu, mihin ”me” viittaa? Tarkoittaako kertoja tässä fiktiivisen todellisuuden henkilöitä – Kaasisia, Autereita ja muita – ”meinä”, jolloin hänet olisi relationaalisesti asemoitu fiktiiviseen maailmaan ja hän olisi itsekin fiktiivinen hahmo, niin kuin oli laita *Siinä näkijän* kolmannen persoonan kertojan kohdalla? Voisiko kertojan tällöin jälleen ajatella Harri Salmiseksi tai miksei Pasi Harvalaksi, vaikka molemmat esiintyvät *Pasi Harvalan tarinoissa* myös kertojan diskurssille alisteisina henkilöihahmoina? Jompaankumpaan viitannee ainakin Yrjö Hosiainluoma (1999, 259), kun hän *Suomen kirjallisuushistoria 3:ssa* toteaa, että *Finlandia-sarjassa* on kaksi pääkertojaa, Harvala ja Salminen. Vai voitaisiinko ajatella, että koko *Pasi Harvalan tarinoiden* kertojaksi paljastuu tässä tekijä, että tekijä kirjoittautuu epilogissa kertojan paikalle?

Finlandia-sarjan ”tekijä-kertojan” tapaus

Mielestäni jälkimmäinen tulkintavaihtoehto on mahdollinen, koska jälkipuhe on jo vanhastaan ymmärretty juuri tekijän suoraksi puheeksi lukijoille. Ja tällä konstilla, otsikoimalla jälkipuheen

kertojan jälkipuheeksi ja samalla paikantamalla sen Salaman, kirjan todellisen tekijän, kotikaupunginosaan eli Tampereen Pispalaan, tekijä ”samastuu” kertojaan. Hän ilmoittautuu *Harvala*-romaanien kertojaksi, joka fiktiiviseen maailmaan nähden pysyy epilogissakin – niin kuin koko edeltävän tarinan kerronnan ajan – ekstradiegeettisenä, ontologisesti eri tasolla kuin henkilöhahmot. Ei ole tarpeeksi perusteita väittää, että kukaan teoksessa nimetyistä henkilöhahmoista olisi tässä kertojana, että kyse olisi piiloutuvasta fiktiivisestä henkilökerrosta, niin kuin *Siinä näkijässä*. Kun kertoja puhuu ”meistä”, ”me” tuntuisi viittaavan suoraan lukijoiden todellisuuteen, todelliseen yhteiskuntaan, meihin lukijoihin, joihin samalla myös ”me” -pronominia käyttävä kertojakin lukeutuu. Salmiset ja Harvalat sen sijaan ovat ”tämän kirjan henkilö[itä]” (PHT II 302) eli kertojan näkökulmasta muita, ei meitä. Vaikutelma tekijän – joka kuitenkin on samalla ”kertoja” – puheesta on vahva. Tällöin *Pasi Harvalan* kertojaa ei voikaan ajatella immanentiksi varsinaisesti suhteessa fiktiiviseen maailmaan eikä relationaaliselta sijoittuneisuudeltaan aivan muiden henkilöhahmojen tasalle, vaan fiktiivisen maailman yläpuolelle. Tällainen ”tekijäkertoja” on pikemminkin meidän, lihaa ja verta olevien lukijoiden, tasalla, jakaen meidän kanssamme saman relationaalisen todellisuuden eli tekstin ulkopuolisen viitekentän kokonaisuudessaan. Samalla hän on vastaavassa asemassa fiktiiviseen maailmaan kuin tekijä teokseensa: yläpuolella. Muut henkilöhahmot ovat yksinomaan fiktiivisen maailman eli teoksen sisäisen viitekentän fiktiivisiä asukkeja, jotka eivät – toisin kuin Hannu Salama – voi todellisuudessa kävellä meitä Tampereen tai Helsingin kaduilla vastaan.

Tällainen tulkinta ei ole ongelmaton, vaikka sen voisi yhtäkkiseltään ajatella noudattavan Richard Walshin (1997, 495, 505) ehdotusta siitä, että on olemassa vain joko kertovia henkilöhahmoja tai sitten tekijä on se, joka vastaa kertovista osuuksista³⁸. Mutta Salaman tekijäkertoja ei sijoitukaan jälkimmäiseen, vaikka niin voisi kuvitella – koska Walshin mukaan jälkimmäisessä tapauksessa ei ole ensinkään kyse ”kertojasta”³⁹ – vaan kyseessä on nimenomaan henkilöhahmo: ekstradiegeettinen mutta homodiegeettinen, siis tekstin ”kehuksesta” käsin tarinaan (kerronnallaan) osallistuva kertoja. Tässä ehdottamassani ”tekijäkertojan” tapauksessa taas kyseessä on henkilöhahmo, joka on samalla tekijän, ”tekijä-luojan” (Bakhtin esim. 1987, 254–255) eli tässä

³⁸ Ko. artikkelissaan Richard Walsh (1997) kyseenalaistaa kertojan selvästi erillisenä ja fiktiivisen kertomuksen luontaisena agenttina. Hänen argumenttinsa haastaa Genetten kertojatypologian. Ensinnäkin Walsh vertaa ekstra- ja homodiegeettisen kertojan kategoriaa intradiegeettisiin kategorioihin ja pyrkii näin osoittamaan, että kaikki nämä kertojat ovat yhtäläisesti representoituja ja siten henkilöhahmoja. Sen jälkeen hän käy ekstra- ja heterodiegeettistä tapauksista vastaan tarkastellen kaikkietävyuden ja ulkoisen fokalisaation implikaatioita ja hylkää väitteen, jonka mukaan erillistä ”kertojaa” tarvittaisiin näissä tapauksissa siksi, että fiktiivinen informaatio voitaisiin esittää pikemminkin tiedettynä kuin kuviteltuna. Walsh asettaa siis fiktiivisistä lausunnoista vastuulliseksi tekijän, ja puheaktiteoriaan viitaten hän väittää, että konventionaalinen fiktion ”teeskentely”-malli on riittämätön ja että tyydyttävä puheaktiselvitys on vasta sellainen, joka ei lainkaan edellytä kertojaa. Walsh ymmärtää fiktion pikemminkin retorisesti kuin representatiivisesti.

³⁹ *Pasi Harvalan tarinoiden* kerronnasta, diegeettisestä toiminnasta, vastuulliseksi voisi ajatella yksioikoisesti tekijän (jolloin siis erillistä kertojan käsitettä ei tarvittaisi), jos teoksessa *ei* olisi jälkipuhetta. Jälkipuhe kuitenkin muuttaa asian: teoksessa on sananmukaisesti kertoja ja se on henkilö.

tapauksessa kirjoittavan Salaman representaatio tekstissä: tämä tekijäkertoja ”hallitsee” fiktiivistä maailmaa niin kuin Salama kirjailijana hallitsee omaa teostaan sitä kirjoittaessaan. Tekijäkertoja ei siis ole ”Salama” lihana ja verenä, muttei myöskään näkymättömänä ohjailijana toimiva ”sisäistekijä” eikä fiktiivisen maailman hahmo sillä tavalla kuin muut henkilöahmot. Se on hahmo, joka toimii tekstissä kertojana mutta ei toimi eksplisiittisesti mukana fiktiivisen maailman tapahtumissa. Se paljastaa *Finlandia-sarjan* lopussa paikkansa ja asemansa, mutta ei lopulta paljasta itsestään juuri muuta kuin ajallisen ja paikallisen sijoittuneisuutensa. Ja tämän takia edes sillä, kuinka uskollinen Salaman (historiallisena henkilönä) representaatio on kyseessä, ei ole merkitystä.

Silti ongelmia on luvassa: tulkintani, että tekijä kirjoittautuu epilogissa kolmannen persoonan kertojan paikalle ja (viitteellisesti) ilmoittaa olevansa koko *Pasi Harvalan tarinoiden* kertoja, sen fiktiivisen maailman ”hallitsija”, voi antaa aiheen väittää tekijä näin teoksensa lopulliseksi, jopa tyrannimaiseksi kontrolloijaksi ja ”monologisoijaksi”. Tällöin se houkuttelee juuri sellaisiin ideologia-tulkintoihin, joista Salama omien, edellä viittaamieni kannanottojensa perusteella luultavasti sanoutuisi irti, mutta joita on viime vuosina esitetty kritiikkinä realismin kolmannen persoonan kertojaa ja siinä – tai välittömästi sen takana – lymyilevää kontrolloivaa tekijää kohtaan.

Panoptiikan vaara ja väistö

Yksi voimakkaimmin realismin kolmannen persoonan kerrontaa ja siihen yhdistyvää kirjailijan poliisimaista valvontaa kritisoi näkemys löytyy Foucault’lta inspiraationsa saaneista panopticon-luennoista, jota edustaa esimerkiksi D.A. Millerin *The Novel and the Police* (1988). Millerin mukaan kaikki realismin mestarit (esim. Balzac, Flaubert, Eliot, Zola) valvovat fiktiivisiä maailmojaan ”panoptisen kerronnan” keinoin; esimerkiksi Balzacin kaikkietävällä kertojalla on hallussaan absoluuttisen panoptinen näkemys maailmasta, jonka se on asettanut valvontaansa (1988, 23; vrt. Cohn 2006, 189–190). Romaanin kirjoittaminen on ensisijaisesti järjestyksen valvomista ja romaanin panoptisuus vastaa Millerin mukaan Bahtinin käsitystä monologismista. Kyse on rivien välissä lymyävästä mestarin äänestä, joka on aksentteineen yhdenmukaistanut maailman yhden ainoan tulkinnallisen keskuksen ympärille. (Miller 1988, 25.) Monologisessa romaanissa kaikki jäsentyy vain etuoikeutetussa tekijän näköpiirissä ja tekijä antaa niin henkilöahmoille kuin tapahtumillekin lopullisen merkityksen ulkoisesta positioistaan; henkilöahmo (”sankari”) on vain objekti eikä voi murtaa tekijän yksipuolisen arvottamisen rajoittavaa kehystä (Bahtin 1991, 109–111). Millerin käsitys kaikkietävän kerronnan vapaasta epäsuorasta tyylistä on se, että vaikka kertoja antaa muiden äänien puhua, kyse on tosiasiallisesti vain ”mestarin äänen” vallitsevan valta-aseman taitavasta peittelystä. Uudelleen-puhumalla henkilöahmojen ajatuksia ja puheita kertoja

heikentää henkilöhahmojen auktoriteettia ja vahvistaa omaansa.⁴⁰ Miller tunnistaa tässä siis (Foucault'n ansiosta) tutun piirteen valtaleikistä, jossa valta-asema näennäisesti myönnetään toiselle osapuolelle, jotta alkuperäinen taho voi huomaamattomimmin harjoittaa todellista valtaansa. (Miller 1988, 25.)

Niin kuin Dorrit Cohn (2006, 191) on kriittisesti huomauttanut, Foucault'n kuvastosta innoittuneilla tutkijoilla toistuu ajatus, että erityisesti realistisena esiintyvä romaani on lajityyppi, jonka muoto toisintaa sen tuottaneen ja sitä kuluttavan yhteiskunnan pahansuovat valtarakenteet. Myös esimerkiksi Mark Seltzerin (1984, 15–16, 18) mukaan realistinen projekti perustuu kattavaan tarkkailuun ja järjestyksen valvontaan. Tehokkain valvontatekniikka piilee juuri perinteisen realistisen romaanin kaikkietävän kertojan tyyliin. Se antaa kertojanäänelle rajoittamattoman auktoriteetin romaanin maailmassa, jonka kerronnan panoptinen katse kauttaaltaan tuntee ja jota se kauttaaltaan dominoi. Kaikkietävän kertojan tekniikka on seuraus tällaisen absoluuttisen panoptiikan fantasiasta. (Seltzer 1984, 54.) Realistisen fiktion muoto ymmärretään siis – Millerin tapaan – vankilana, jonka henkilöahmo-vankeja hallitsee kaikkietävä valvonta pahansuovasta keskustornista (Cohn 2006, 192).

Voisiko ja tulisiko näitä ajatuksia soveltaa myös *Finlandia-sarjan* kolmannen persoonan kerrontaan, vaikka kerronnan nimeäminen kaikkietäväksi on varsin kyseenalaista, niin kuin edellisessä luvussa oli esillä? Valvooko Salama silti (vähintäänkin) *Pasi Harvalan tarinoissa* muotoutuvaa maailmaa juuri panoptisen kerronnan keinoin? Onko vapaan epäsuoran kerronnan tekniikat, joita juuri *Pasi Harvalassa* on runsaasti, vain temppu mestarin todellisen valta-aseman peittelemiseksi? Entä jälkipuhe, jossa ei enää edes vaivauduta peittelemään tuota ”valta-asemaa”; monologisoiko se teoksen ja kenties jopa koko romaanisarjan vastaanantomattomasti ja lopullisesti? Onko Salama tällä romaanillaan ottanut askeleen sellaisen yhteiskunnallisen järjestyksen valvomisen suuntaan, jota hän on ennen pikemminkin karttanut (ja jonka ovat hänen ”puolestaan”, joskin samalla hänen teoksiaan vastaan, hoitaneet papisto, poliittinen oikeisto ja äärivasemmisto, jopa laillinen tuomioistuin)? Toisintaako Salama *Pasi Harvalan tarinassa* vain sitä tuottaneen ja sitä kuluttavan yhteiskunnan pahansuovat valtarakenteet?

⁴⁰ Sen enempää Bahtinilla kuin monilla narratologeillakaan käsitys ei kuitenkaan ole näin yksinkertaistava. Bahtinin mukaan monologisen ja polyfonisen romaanin raja ei määrydy yksinomaan ”ulkoisista komponointikeinoista”, kerrontatekniikasta eikä lingvististä kriteereistä. Vapaa epäsuora tyyli voi siis yhtä hyvin olla polyfonisessa käytössä, jos tekijä suhtautuu romaaninsa henkilöahmoon ”sinänä”, dialogisesti. Ja toisaalta: mukautuminen voi tapahtua myös toisin päin eli ei vain henkilön sulautumisena tekijän arvomaailmaan vaan kertojan diskurssin mukautumisena henkilön arvomaailmaan. (Ks. esim. Bahtin 1991, 90–91 ja V luku ”Sana Dostojevskilla” 263–383.) Salaman henkilökerronnassa on usein kyse juuri jälkimmäisestä, joskin kertojan ja henkilön diskurssin sekoituessa on lähes yhtä usein hankala sanoa varmasti, kuka puhuu, niin kuin edellisessä luvussa *Pasi Harvalan tarinoiden* yhteydessä oli esillä.

Näihin kysymyksiin voidaan aloittaa vastaamalla Dorrit Cohnin (2006, 195) tavoin eli muistuttamalla siitä, että Foucault'n mukaan valtasuhteet ovat mahdollisia vain yhtä aikaa samassa tilassa olemassa olevien yksilöiden välillä, ontologisessa mielessä samanarvoisten toimijoiden välillä. Foucault (1982, 790) täsmentää myös, että valtasuhdetta ei voi olla, ellei oleteta *molempien* osapuolten vapautta: valtaa voi harjoittaa yksinomaan vapaita subjekteja kohtaan ja vain sikäli kuin he ovat vapaita. Panoptiikka-kysymyksen kohdalla tulisi ottaa huomioon Foucaultin toteamus myös siitä, ettei ole olemassa valtasuhdetta, ellei ole pakenemisen mahdollisuutta, ja että valtasuhteisiin liittyy ”kamppailustrategian mahdollisuus”, joka voi johtaa vihollisosapuolten vastakkainasetteluun (mt. 794). Näin on – niin kuin Cohn (2006, 196) korostaa – selvää, että sellaiset käsitteet kuin ”valvonta”, ”valtadiskurssi” tai ”panoptinen visio” ovat järkeenkäyviä ainoastaan silloin, kun niitä sovelletaan suhteisiin, jotka voivat kääntyä pääläelleen: isännän ja orjan, poliisin ja rikollisen, vartijan ja vangin, miehen ja naisen ja niin edelleen. Niiltä katoaa mielekkyys, ainakin foucaultlainen mielekkyys, kun niitä sovelletaan kirjailijan (tai tekijä-kertojan) ja hänen luomiensa fiktiivisten henkilöihahmojen suhteeseen, koska fiktiiviset henkilöt eivät ole olemassa samassa ontologisessa tilassa kuin kirjailija. He eivät ole vapaita subjekteja, joiden olisi mahdollista paeta todellisesta vankilastaan ja kääntää valtasuhde pääläelleen eli muuttaa kirjailija fiktiiviseksi subjektiksi. (Mts.) Näin ollen *Pasi Harvalan* kerrontaa, sen enempää kuin muutakaan ekstrapadiegeettistä kerrontaa, ei oikeastaan voi sanoa panoptiseksi kerronnaksi, jos halutaan pysyä Foucault'n lähtökohdissa. Ontologisesti samanarvoisten toimijoiden suhde voi olla vain samassa fiktiivisessä maailmassa toimivien henkilöihahmojen välillä ja toisaalta kirjailijan ja lukijoiden välillä (mts.).

Henkilöihahmojen välisiä valtasuhteita siltä osin, kuin ne koskevat samalla ontologisella tasolla toimivia henkilö*kertoja*, ovat avoimessa relationaalisessa sijoittuneisuudessaan keskenään melko tasapuolisia. Niin kuin olen jo edellä tuonut ilmi, yksikään kertojista ei dominoi kokonaisuutta vaan ne jossain määrin paitsi täydentävät toistensa osuuksia myös kyseenalaistavat ja relativovat toistensa auktoriteettia. Sen sijaan, niin kuin Cohn (2006, 196) toteaa, kirjailijan ja lukijoiden välinen suhde ”valtapelinä” on hankalampi. Tässäkin kysymyksessä on kaksi vastakkaista näkemystä. Toiset ovat ottaneet kannan, että kirjailija on kuin kaikkivaltias holhooja, mutta lukijat antavat heille vapaaehtoisesti tuon vallan hallita ja vallita heitä. Toiset taas seuraavat sitä bahtinilaista kantaa, jonka mukaan romaanille on – ”tolstoilaista” monologista muotoa kenties lukuun ottamatta – ominaista normatiivinen mosaiikkimaisuus ja ideologinen polyfonisuus, mikä tarkoittaa myös kykenemättömyyttä lukijan aivopesuun. (Vrt. mts.)

Pasi Harvalaan ja sen tekijäkertojaan sopii jälkimmäinen näkemys: edes jälkipuheessa tekijäkertoja ei monologisoi kokonaisuutta tyystin vaan esittää kritiikkiä, jolla kyseenalaistetaan vallitseva

yhteiskunnallinen järjestys eikä suinkaan toisinneta sitä. Kerrontatilanteen ajassa Pasi Harvala istuu tuomiotaan taposta ja kertoja pohtii hänen ”paranemisensa” mahdollisuuksia suhteessa yhteiskuntaan, joka on laiminlyönyt tehtävänsä, kun se on antanut Pasiin kaltaisten kohtaloiden toteutua eikä ole puuttunut siihen ajoissa, ”suostunut kuuntelemaan tuskaa ennen kuin on ollut liian myöhäistä” (PHT II 303). Vaikka tässä kritiikissä on sikäli monologisoivia sävyjä, että se on tekijäkertojan melko tuikea syytös yhteiskuntaa kohtaan ja tietyllä tapaa Pasiin puolustus, niin se esittää kritiikkinsä kuitenkin paljolti kysymysten muodossa eikä sulje kokonaisuutta muuta kuin muodollisesti. Kyse on hieman samasta kuin Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* aivan vastaavanlaisessa epilogissa,⁴¹ joka on kyllä monologisesti latautunut mutta ei tuhoa romaanisarjan polyfonista logiikkaa (vrt. Bahtin 1991, 138 ja Leppänen 1997, 33). *Pasi Harvalan tarina II:n* viimeisillä sivuilla sanotaan näin:

Kukapa olisi ollut kiinnostunut hänen lievästä aivovammaisuudestaan, lievästä epilepsiastaan, varhaislapsuudestaan, siitä että vasta Tarun ja Kimmon sisääntulo oli saanut hänet tuntemaan tuskallisena sen mitä oli tehnyt – ei, kyllä tämä yhteiskunta on juuri se joka ei ollut näitä kysynyt, yhtään enempää kuin sitä, miksi viattoman piti kuolla ja kuitenkin syytetty tuomitaan teosta jonka johdonmukaisuus on aivan muualla. Miksei kukaan muu ole vastuussa? Miksei ketään muuta tuomittu? ”Kaikki olemme syyllisiä” – hurskastelua olemme kuulleet ja julkituoneet vuosikymmenet. Miksei meitä sitten tuomita? - -

Näitä yhteiskunta ei ole kysynyt, sen enempää kuin kovin paljon muutakaan se ei ole saanut aikaan Pasiin kärsiessä rangaistustaan, ei siis ole hoitanut leiviskäänsä, kyntänyt sarkaansa juuri minkään sille kuuluvan ”yhteiskunnallisuuden” kohdalla. Yhteiskunta on lakannut olemasta yhteiskunnallinen muualla kuin informaatiovälineissään, ihmiskunnan mittaamattomien ongelmien takia se on pessyt kätensä lähes kaikesta muustakin kuin käsityksensä mukaisesta ennallaan pysymisestään, lakannut olemasta sitä ainoaa mitä se voi olla olematta diktatuuri. - -

Niin, mitä se odottaa? Arvaan että Suurta Sovitusta, sielunnousua Ramirezin tahdissa. Että sukupolvet löytäisivät toisensa, äiti pojan, sisar isän, Pasi jos ei Jumalaa eikä Pauliinaa niin ainakin työväenpuolueen, jolloin voitaisiin virkkoa muutama fraasi sodan vielä seuraavaankin sukupolveen iskemien haavojen lopullisesta arpeutumisesta; vaihtoehtoisesti siitä ”kuinka teräs karaistui”.

Sitä se julkenee odottaa. Mutta sitä se ei tule saamaan.

Pasiin edessä se on siitä päivästä lukien mitä suurin syyllinen kun Pasi pääsee pois.

Se on sitä nyt. Ja kaikkien Pasiin edessä, siinä kuin gudrunien, raspejen, baadereitten, meinhofien. Joitten tuskaa se ei ole suostunut kuuntelemaan ennen kuin on ollut liian myöhäistä.

Onko se muuttumaton ollut sitä aina? Tuleeko se edelleenkin sitä olemaan?

Kuinka tahansa, mutta Pasi Harvala on nyt sen edessä syytön.

Pispala, kesäkuussa -82 (PHT II 301–303)

Jälkipuhe siis esittää kyllä tekijäkertojan syytöksen yhteiskuntaa kohtaan melko suoraan, mutta pyrkii kysymyksillään silti dialogiin lukijan kanssa ja jättää monia asioita avoimeksi. Kannanotot ovat tahallisen provokatiivisia, eivät täysin ehdottomia eivätkä tulevaisuuden suhteen lohduttomia, ja ne haastavat vuoropuheluun. Lukijan itsensä pohdittavaksi jää, millaisissa keskinäisissä suhteissa eri syyt ja vaikuttimet Pasiin teossa ovat olleet, mikä voisi olla se keino, jolla yhteiskunta kyntää sarkaansa ja osallistuu yhteisen syyllisyyden kantamiseen, ja mikä tulevaisuudessa odottaa. Kyse on

⁴¹ Juho Leppänen (1997, 33) on *Finlandia-sarjan* intertekstuaalisuutta tarkastelevassa pro gradussaan luetellut *Rikoksen ja rangaistuksen* ja *Finlandia-sarjan* epilogien yhtäläisyydet: Molemmat on erikseen mainittu kertojan jälkisanoina, molemmat ovat epäsuhdassa edeltävän tekstin tunnelman ja sisällön kanssa, molemmissa rikollinen kieltäytyy puolustamasta itseään ja löytää silti (ainakin näennäisen) sovituksen yhteiskunnan kanssa. Molemmissa myös rikollisen kohtalo motivoi kertojan yleisempään filosofiseen pohdiskeluun.

siis edelleen ristivalaistuksesta, jossa epilogi tuo esiin tekijäkertojan kannan kaiken sen rinnalle, mitä edellä on jo muiden henkilöiden ja kertojien näkökulmasta esitetty. Jälkipuhe lopettaa tekstin, mutta ei sulje kokonaisuutta vain tiettyyn merkittyyneen, auktorisoituun dogmiin eikä lopulliseen totuuteen.

Näin siis myös kolmannen persoonan kertojan relationaalinen sijoittuneisuus ja näkökulma ovat keskeisesti esillä ja käsittelyssä sen lisäksi, että kunkin kertojan tehtävä on relationaalinen ja osittain myös toinen toistaan täydentävä. Edes *Pasi Harvalan* kolmannen persoonan kerrontaa ei voi redusoida panoptiseksi, koska kertoja itse lopussa ”paljastaa” itsensä ja paikkansa eikä säilytä näkymättömän immuniteettiaan. Ylipäänsäkään ei voida tehdä yleistystä, että jokin tietty kerrontatapa, muoto tai konventio automaattisesti tarkoittaisi vain yhtä kiinteää ideologiskulttuurista merkitystä ja tietyn arvomaailman välittämisyrittämystä. Se ei merkitse automaattisesti myöskään ”idealismia” sen enempää kuin silkkaa objektiivisuuttakaan.

Silti sellaisen auktoriaalisen kertojan väistyminen, jota voisi kutsua kaikkietäväksi kertojaksi, sekä ”inhimillisten” kertojien suosiminen, on Salamalla yhdistynyt ja yhdistettävissä paljon puhuttuun suurten kertomusten kuolemaan – siis postmoderniin maailmaan ja postmoderniin ajatteluun. Tämän alku on usein sijoitettu 1960-luvun loppuun, jolloin vasemmistoradikaali älymystö aloitti surutyönsä ja otti vihollisekseen kaikenlaiset yhtenäiset oppijärjestelmät, kun sen kapinointi ja valtiovallan rakenteiden murtamisyrittämykset epäonnistuivat (esim. Eagleton 1991, 161). Kertojan monopolinen valta murtuu. Hallitsijasta tulee vain yksi kertojahahmo muiden joukkoon samalla, kun niin kansallisen kuin kommunisminkin suuren kertomuksen pätevyys kyseenalaistuu ja kyseenalaistetaan yhä vahvemmin. Kun kaikkietävä kertoja *Finladi-sarjan* lopussa ottaa ”viimeisen sanan”, on siinäkin pääasiana juuri totalisoivien näkemysten ja sellaisten yhteiskunnallisten valtarakenteiden kritiikki, jotka vierittävät syyllisyyden liian suoraviivaisesti yksittäisen yksilön harteille ottamatta tarpeeksi huomioon olosuhteiden monisäikeisyyttä.

Yhteenveto: relationaalinen tehtävä ja asema

Sekä tässä että edellisissä luvuissa tarkastelemani perusteella voidaankin päätyä toteamaan, että Karkaman maininta kaikkietävän kertojan katoamisesta jälkirealismissa ei ole aivan yksinkertainen asia. Aivan niin mutkattomasti ei ole käynyt, että tapahtumiin osallistuva minäkertoja vain syrjäyttäisi kaikkietävän kertojan ja astuisi tämän saappaisiin fiktiivisen maailman vakaana – joskin ontologisesti muiden henkilöiden tasalle laskeutuneena – hahmottajana ja kiintopisteenä. Useassa 1970-luvun jälkirealistiseksi luonnehditussa romaanissa on kyllä vain yksi henkilökertoja (esim. Lassi Sinkkosen *Sirkkelisirkus* 1975 ja Keijo Siekkisen *Reinon veljenpoika*

1978), joka kylläkin on fiktiivisen maailman pikemminkin labiili kuin stabiili fokus, mutta tunnusomaisena jälkirealismille voidaan pitää myös useita rinnakkaisia kertojia. Näitä esiintyi *Siinä näkijän* lisäksi esimerkiksi Pirkko Saision romaaneissa (*Elämänmenossa* [1975] yksi henkilökertoja ja kolmannen persoonan kertoja, *Sisaruksissa* [1976] kaksi henkilökertojaa), jotka niin ikään sijoittuvat työläisaiheisen yhteiskunnallisen realismin jatkumoon ja joita myös voitaneen pitää jälkirealistisina. 1980-luvulla rinnakkaisten kertojien kansoittamat romaanit lisääntyivät entisestään (esim. Siekkisen *Kuusitoistamiehinen pyramidi* 1981 ja *Kuinka Tiikerivuori valloitetaan* 1988). Tunnusmerkittäviä näille romaaneille on se, että joku kertojista vielä muistuttaa kaikkietävää niin kuin *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa*, mutta joutuessaan vain yhdeksi kertojaksi henkilökertojien joukkoon se menettää perinteisen auktoriteettinsa.

Vaikka nykyään minä- ja hän-kertojan jaksoja limittävät romaanit (samoin kuin pelkästään vaihtuvien minäkertojien osuuksista koostuvat romaanit) ovat erittäin yleisiä, oli minä- ja hän-kertoja limittävä kerrontarakenne *Siinä näkijän* ilmestyessä kuitenkin vielä uutuus, varsinkin yhteiskunnallista realismia jatkavassa linjassa.⁴² *Siinä* se toimikin nimenomaan kaikkietävää kertojaa outouttavasti, pyrkien kenties purkamaan sen automatisoitunutta vastaanottoakin, mikä tosin aikalaisvastaanotossa jäi huomioimatta. Nykyperspektiivistä ja tässä luvussa tekemäni tarkastelun perusteella voidaan kuitenkin sanoa, että juuri henkilökertojien rinnalla kolmannen persoonan kertoja korostuu genren melko keinotekoisena, mutta toisaalta kyllä modernin maailman metafysisiä ajattelutapoja vastaavana konventiona.

Siinä näkijässä ja *Finlandia-sarjassa* on kerrontarakenteen uudistuksen kannalta olennaista myös se, että henkilökertojat rynnistävät voimallisesti esiin ja yleensä itse eskplikoivat relationaalisen sijoittuneisuutensa. Lisäksi ne pyrkivät myös esittämään muita henkilöitä ja ilmiöitä relationaalisesti, jolloin ne toteuttavat realismin kertojalle jo vanhastaan annettua relationaalista tehtävää. Henkilökertojat ovat avoimesti läsnä persoonina, subjekteina, jotka ovat sijoittuneet kertomaansa ja kuvaamaansa maailmaan. He ovat kyllä näkijöitä, havaitsijoita, ”todistajia”, mutta myös tekijöitä eli ulokkeellisia maailmaan osallistujia, jotka omalla toiminnallaan ovat myös tuottaneet todellisuutta. Jälkirealismien henkilökertojien suhdetta fiktiiviseen maailmaan määrittää siis mitä vahvimmin relationaalisuus ja immanenssi, ei kaikkietävälle kertojalle ominainen ulkoinen realismi ja transsendenssi, jolloin myöskään jälkistrukturalistien esittämä kritiikki

⁴² Yksittäisiä, useampaa kuin yhtä kertojaa käyttäviä teoksia oli kyllä ilmestynyt jo aikaisemmin, mutta hieman toisissa suuntauksissa. Kuten Leevi Valkama (1970, 70) on tuonut esiin, jo Klaus Holma käytti romaanissaan *Nuoruus vanhassa talossa* (1943) kahta tasa-arvoista kertojainää, ja Eeva Joenpelto toi teokseensa *Missä lintuset laulaa* (1957) erilliset hän- ja minä-kertojan osuudet. Nämä ovat silti vielä kaukana Salaman ristivalotustekniikasta. Myös modernismin piirissä sekoitettiin minä- ja hän-kerrontaa jo 1960-luvulla, esimerkiksi Pentti Holapan teoksessa *Tinaa* (1961). *Siinä* lähtökohtana on kyllä sosiaalinen tilanne (syntymäpäivät), mutta Valkaman (mts.) sanoin ”jatko irtautuu ratkaisevasti realistisella tasolla tapahtuvasta elämäkuvioista”.

(mimesiksen transsendentista tietävästä Subjektista) ei ulotu niihin. Ja kun kaikkietävältä vaikuttavaa hän-kerrontaa esiintyy, siitäkin vastuulliseksi paljastetaan maailmaan relationaalisesti sijoittunut henkilö. Tässä *Pasi Harvalan tarinan* kertoja poikkeaa *Siinä näkijän* kolmannen persoonan kertojasta sikäli, että se on relationaalisesti sijoittunut pikemminkin ”meidän” todellisuuteemme kuin fiktiivisten henkilöiden, joskin näiden todellisuuksien välille voidaan kyllä ajatella myös jatkumo eikä tarkkarajaista erillisyyttä (vrt. Stern 1973, 130; Waugh 1985, 32). Yhtä kaikki, kolmannen persoonan kertojatkaan eivät jää kasvottomiksi, panoptisiksi tyranneiksi. Paljastaessaan sijoittuneisuutensa kukin kertoja antaa myös lukijoille mahdollisuuden tarkistaa esittämiensä kantojen ja todellisuustulkintansa pätevyyttä – siis arvioimaan ja tulkitsemaan niitä itse ja suhtautumaan niihin tarvittaessa myös kriittisesti.

Objektiivisuuden kannalta henkilökertojien esiin säntäys ja kaikkietävyyden alasajo tarkoittaa jälkirealismissa sitä, että jos edelleen halutaan vakavasti ja uskottavasti puhua objektiivisuudesta sen mimesiksen yhteydessä – muutoinkin kuin vain harhaanjohtavana vaikutelmana – on se ymmärrettävä relationaaliselta pohjalta, jolloin tietävää, tuntevaa, maailmaan sijoittunutta, kertovaa subjektia ei voida sulkea pois. Tämä vastaa myös nykyaikaista käsitystä tiedon sosiaalisesta rakentumisesta (jota käsittelem vielä tarkemmin seuraavassa luvussa). Mutta yhtä tärkeää on muistaa, että fiktiossa, edes mitä asiapitoisimmassa realismissa, ei ole *koskaan* ollut kyse yksinomaan paikkansapitävän tiedon antamisesta reaalityodellisuudesta vaan myös todellisuuden merkityksellistämisestä, tulkinnasta ja arvottamisesta. Vaikka kertojan ei varsinkaan realismin kauden romaaneissa suotu tuoda itseään esiin persoonana eikä tehdä huomiota kiinnostavia arviointeja ja tulkintoja kertomistaan henkilöistä ja tapahtumista, on jälkirealismissa asia toisin: oman persoonan, sijoittuneisuuden, tulkinnan ja arvioinnin korostus on sen henkilökertojilla pikemminkin yleinen käytäntö kuin poikkeus. Jälkirealismiin uudeksi mimeettiseksi ehdoksi voidaan siis sanoa sellaista kerronnallista relationaalisuutta, joka voi ajatella olleen kertojan tehtävä realismissa alun alkaenkin mutta joka jälkirealismissa tulee useimmiten myös henkilökertojan – tai pikemminkin henkilökertojien – eksplisiittiseksi asemaksi. Kokonaisuutta hallitsevia metafysisiä ääniä ei ole.

3. KERTOJAT INTERSUBJEKTIIVISESSA PROSESSISSA

3.1. Sosiaalisen todellisuuden dialoginen rakentuminen

Siinä näkijän ja *Finlandia-sarjan* kertojien todellisuudenkartoitus on siis syytä ymmärtää relationaalisen ontologian ja tietokäsityksen pohjalta, jossa tekstin fiktiivinen maailma muodostuu useiden henkilökertojien osuuksista. Näistä yhdessä muotoutuu teosten sisäinen viitekenttä, joka monelta osin viittaa myös tekstin ulkopuolelle (ulkoinen viitekenttä), esimerkiksi todellisiin maantieteellisiin paikkoihin, historiallisiin tapahtumiin, diskursseihin ja ajattelutapoihin. Näihin molempiin kuuluva relationaalinen ontologia tarkoittaa silti *yksittäisen* kertojan tiedon rajallisuutta, vaikka realismiin on aina kuulunut myös sellaisten ilmiöiden ja asioiden käsittely, joita on pidetty ja/tai voidaan pitää objektiivisina, jopa tieteellisinä tosiasioina – olipa kerronta missä persoonamuodossa tahansa.

Mutta tarvitseeko kaunokirjallisessa, fiktiivisessä realismissa olla lainkaan kyse tieteellisestä ja tutkitusta tiedosta, vaikka aikaisemmin totesinkin faktan – ”tosion” – olevan fiktion varsin tarpeellinen rakennusaine? Jollei, niin millaiseen tietoon fiktiivinen realismi, erityisesti Salaman *Siinä näkijä* ja *Finlandia-sarja* jälkirealistisina romaaneina, nojaa? Mihin ulkoisen todellisuuden ”ulottuvuuksiin”, relaatioihin ja osa-alueisiin ne pääasiallisesti pyrkivät viittaamaan ja keskittymään myös sisäisessä viitekentässään? Kuinka vapaa kertova subjekti tässä todellisuudenkartoituksessaan ja painotusvalinnoissaan on? Vaikka perinteinen ”kaikki tietävä” kertoja on ollut riippumaton monista luonnollisista, ihmistä koskevista rajoituksista (esim. ajallisen ja paikallisen asemoitumisen suhteen) ja näin vapaampi kuin ne henkilöt, joista hän kertoo, niin tuskin edes se on realismissa voinut kertoa ihan mitä huvittaa. Mikä kertojan tiedon- ja merkityksenantoa, tulkintoja ja arvottamista on aikaisemmassa yhteiskunnallisessa realismissa säädellyt ja mikä sitä säätelee Salaman romaaneissa? Kuinka radikaali ero tässä suhteessa on ”kehystävän” ekstradiegeettisen kertojan ja fiktiivisessä maailmassa toimivan henkilökertojan välillä? Millainen ehto näiltä osin sitoo kertojaa jälkirealismiin mimeettisessä sopimuksessa?

Kimmo Jokisen (1997, 43) mukaan suomalaiset painosmenestykset – jotka ovat pääosin realistisina pidettäviä romaaneja – kilpailevat toisinaan sosiologian ja historiankirjoituksen kanssa. Tämä antaisi olettaa, että varsinkin yhteiskunnallisessa realismissa on ainakin jossain määrin kyse sosiologisesta tai historiallisesta tiedosta, tai ainakin sitä odotetaan. Joskus on sanottu myös, että yleensäkin romaani juuri mimesis-pyrkimyksissään ja ”ankarassa totuudenvaatimuksessaan” on lähimpänä länsimaista tiedettä (esim. Matson 1947, 21). Niin ikään Roland Barthes (1993a, 84–85)

on väitteillään ”objektiivisesta subjektista” häivyttänyt eroa fiktiivisen realismin kertojan/kirjailijan ja historiantutkijan välillä.⁴³ Lisäksi 1970-luvulla, jolloin *Siinä näkijä* ja *Finlandia-sarjan* kaksi ensimmäistä osaa ilmestyivät, oli vahvasti esillä taistolaislukijoiden ”tieteellinen” odotushorisontti. Tämä nousi marxilais-leninismien ”tieteellisen sosialismin teorian” (Setälä 9.12.1972) pohjalta. *Siinä näkijältä*, niin kuin yhteiskunnallisesti painottuneilta romaaneilta muutoinkin, odotettiin todellisuuden kuvausta sellaisena kuin se perimmäisessä olemuksessaan ja lainmukaisuudessaan (marxilaisen näkemyksen mukaan) on – tai pitäisi olla.

Mutta näistä väitteistä ja odotuksista huolimatta romaanin, edes realistisen romaanin, ei tarvitse nojata ensisijaisesti tieteelliseen ja tutkittuun tietoon. Realismin kertojalta ei voi vaatia sen enempää luonnontieteilijän kuin historioitsijan tai sosiologinkaan ominaisuuksia, eikä sen tarvitse perusteellisesti argumentoida näkemyksiään ja todellisuustulkintojaan. Kyse on pikemminkin kertojan tukeutumisesta arkitietoon, joka ilmenee sosiaalisessa todellisuudessa ja samalla muodostaa sitä.

Arkitieto ja sosiaalinen todellisuus

Arkitieto perustuu paljolti ihmisten jokapäiväisiin havaintoihin, kokemuksiin, uskomuksiin, mielipiteisiin, jopa huhuihin, ja se välittyy esimerkiksi perheiden, ystävien ynnä muiden yhteisön jäsenten kautta. Arkitieto on melko lähellä sitä, mitä esimerkiksi Zygmunt Bauman (2004, 15) kutsuu ”arkijärjeksi”. Se voi sisältää ristiriitaisuuksia, se on usein valikoivaa ja yleistävää, eikä siltä vaadita loogista riippuvuutta eikä seikkaperäistä argumentaatiota, niin kuin tieteelliseltä tiedolta. Se on jokapäiväisessä elämässä pätevää tietoa ja sopeutunut sosiaaliseen kanssakäymiseen – mikä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö myös tieteellisestä tiedosta voisi tulla osa arkitietoa ja sosiaalista todellisuutta.⁴⁴ Myös Salaman romaaneissa juuri sosiaalinen todellisuus ja arkitieto muodostavat sen perustason, fiktiivisen maailman keskiön, jota voidaan kutsua teoksen primaaritodellisuudeksi ja jossa myös yhteiskunnallisia – ”sosiologisia”, poliittisia ja historiallisia – teemoja käsitellään.

⁴³ Kyseessä on Barthesin ”Historian diskurssi” -essee, joka ilmestyi ranskaksi jo vuonna 1967. Dorrit Cohnin (2006, 141) mukaan Barthes jättää tästä kerronnan erityispiirteitä koskevasta pohdinnastaan pois fiktiiviselle kerronnalle hänen mielestään kaikkein ominaisimman piirteen (eli kertojan ”luonnottoman” tai yliluonnollisen kyvyn tunkeutua toisen henkilön tajuntaan ja omaksua tämän näkökulma), ja tämä puutteellisuus on vaivannut myös myöhempiä teoreetikoita. Hyvin yleistä on ollut esittää ja hyväksyä väite, jonka mukaan fiktiivinen ja ei-fiktiivinen kertomus ovat samankaltaisia (mt. 139).

⁴⁴ Jako arkitiedon ja tieteellisen tiedon välillä ei tietenkään ole ehdoton. Tiede kasvaa jokapäiväisestä tiedosta, joka sinänsä on osa tieteellisestä tietoa mutta jota yleensä korjataan tai hylätään tutkimuksen myötä, ja toisaalta tieteen saavuttamat tulokset rikastuttavat arkitietoa asteittain. (Arkitieto [AOKK 2003].) Esimerkiksi Bauman (2004, 15–16) on myös tuonut esiin, että erityisesti sosiologia on väistämättä tekemisissä arkijärjen kanssa ja sikäli sen sidokset siihen ovat vahvemmat kuin monien muiden tieteenalojen. Toisaalta taas esimerkiksi Erkki Karvonen (1997, 184) on todennut ilmeisen paikkansapitävästi, että tieteellisestä tiedosta voi sanoa tulevan sosiaalista todellisuutta vasta, kun ainakin jotkin piirit alkavat ottaa sen totena ja toimivat sen mukaisesti.

Nämä nousevat esiin kertojien vastavuoroisessa, intersubjektiivisessä, sosiaalisessa ja dialogisessa prosessissa.

Intersubjektiivisuus voidaan ottaa tässä yhteydessä avainkäsitteeksi. Sitä on realismin kertovan subjektin yhteydessä korostanut erityisesti Christopher Prendergast (1986, 30–31). Intersubjektiivisuus viestii ensinnäkin siitä, että realismin kertoja on pitkälti sidottu edellä luonnehtimaani yksilöiden väliseen, jaettuun arkitietoon, ja siitä, että kertoja on yhteisöllisesti rakentunut. Kertova subjekti on siis itsekkin osa sen maailman ehtoja ja sopimuksia, jota se pyrkii kuvaamaan. Toiseksi se on sidottu kirjallisiin konventioihin, joita ei voi kuitenkaan täysin erottaa edellisistä; ne kietoutuvat yhteen. (Vrt. mt. 30.) Realistisen romaanin kertoja ei voi esimerkiksi tosissaan kertoa Maijasta noitana, joka lentää luudallaan öisin kuuun (vrt. mts.), koska tällaista ei ”oikeasti” tapahdu eikä yleensä uskota mahdolliseksi tapahtua jaetussa reaalityodellisuudessa, tekstin ulkopuolisessa jokapäiväisen todellisuuden viitekehysessä. Sitä ei myöskään esiinny yhteiskunnallisen realismin kirjallisuusperinteessä, lukuun ottamatta sellaisia tapauksia, joissa kyse on – yleensä selvästi ilmaisten – esimerkiksi pikkulapsen mielikuviuksesta, päihteiden aiheuttamasta harhasta tai jonkun henkilön unesta. Tällaisia kohtiahan on niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin*, mutta lukijalle annetaan tällöin tieto tai vihje siitä, että jonkinlainen poikkeustila hetkellisesti ”värittää” kerrontaa ja/tai kuvausta. Esimerkiksi *Siinä näkijän* vastarintaliikejaksossa, joka siis kerrotaan kolmannessa persoonassa ja paljolti desantti Ahteisen havaintojen ja tietoisuuden kautta, sosiaalinen keskusmaailma vaihtuu vaivihkaa unimaailmaksi. Siitä huolimatta, että lukija pystyisi luultavasti päättelemäänkin, että tässä muutaman sivun pituisessa jaksossa on kyse kuumeisen ja väsyneen Ahteisen (houre)unesta, niin kertoja varmuuden vuoksi unijakson päättyessä antaa selväsanaisestikin tiedon siitä, että kyseessä oli unen maailma: ”Hän heräsi täyteen tajuun - -” (SNMT 167).⁴⁵

Finlandia-sarjassa lukijalle jätetään enemmän päätelmällistä vastuuta kuin *Siinä näkijässä*, mutta siinäkin annetaan merkkejä, jotka auttavat lukijaa suhteuttamaan välillä täysin ”mielivaltaiselta” vaikuttavan informaation ja sekavaksi muuttuvan kielen henkilö(kertoja)n poikkeukselliseen tilaan.

⁴⁵ Tämänkaltaisia ”poikkeustila-jaksoja” on Salaman tuotannossa oikeastaan alusta lähtien. Esikoisromaanissa *Se tavallinen tarina* sellaisia ovat paitsi jotkin mieleltään sairastuvan Eelin kautta fokalisoituvat jaksot myös anekdootti puhuvasta hevosesta; jälkimmäisen kohdalla jää epäselväksi, kenen tarina tai mielikuviuksenlento on kyseessä. Sen sijaan *Juhannustansseissa* totuudellisuudeltaan epämääräiseksi jää kertomus Siweyden Turwasta, *Minä, Olli ja Orvokki*-romaanissa taas tarina vastarintaliikkeen kommunistin Pekka Toivolan hurjimmista vaiheista, joista ”pispalaeepostaan” työstävä henkilökertoja Harri Salminen on kuullut ja joiden totuusarvoa hän teoksessa pohtii; näitä ovat Pekka Toivolan tulitaistelu pidättäjiä vastaan, kidutukset, kahden kuukauden pituinen tajuttomuustilan teeskentely ja sen aikainen kallonaukaisu sairaalassa, totuusseerumin käyttö melisairaalassa ja vastaanotto Hämeenlinnan vankilassa. Salama (17.9.1996) itse on todennut, että kyse on ”huhua-jaksoista”, joilla hän tarkoituksellisestikin särkee realismia. Nämä säröt jäävät kuitenkin poikkeuksiksi, ”sekundaaritodelluuksiksi”, jotka vahvistavat ”säännön” eli sen, että arkinen ja jaettu sosiaalinen maailma on Salaman romaaneissa primaaritodellisuus. (Ks. myös Peltonen 2000, 67–68.)

Lukijaa ei siis suostutella uskomaan tekstiä ”sellaisenaan”, yleispätevänä esityksenä maailmasta. Esimerkiksi *Koleran* alussa kertojaksi paljastuu hyvin nopeasti Harri Salminen, jonka jo *Kosti Herhiläisen* kertoja Pasi Harvala on maininnut joutuneen mielisairaalaan; Salminen on löydetty viinasta ja huumeista seonneena samasta paikasta, asunnostaan ”Krogelista”, kuin kuollut Saara Herhiläinen. *Koleran* alussa Salminen on palaamassa ”terveitten valtakuntaan” (KORB 57) ja hänen toipiluutensa eksplikoidaan. Salmisen yllättävät muisti- ja mielikuvat menneisyydestä, jopa harha-aistimukset, limittyvät kerronnan nykyisyyteen, mutta varmuuden vuoksi ne usein erotetaan muusta tekstistä esimerkiksi poikkeavalla asettelulla ja fontilla:

Join alhaalla lasillisen vettä ja menin peittoihin. Ylikallen pikkuserkun itsari oli kaukainen asia, vuodelta -42, liipaissut lähempää koska isäni oli ollut talossa samaan aikaan, juopottelemassa ilmeisesti. Ja saman miehen veljenpoika oli tappanut itsensä viinalla ja minä ollut rakastunut veljentyttäreeseen joka vieläkin oli komea nainen

mää oon lumikki

nussikaa mua kaikki RUHJOTTUNA HOUSUT POLVISSA SIINÄ MISSÄ MINÄ MUTTEI KUOLLEENA EIKÄ ELÄVÄNÄ ONKIN OVENSUUSSA ja kääpiöt. Vaikkei se ollutkaan totta, säikähdin niin että tuli hiki. Kirjallismoraalisessa välinpitämättömyydessään hän. Ei jumalauta Rossi, sairaudentunto tuli! (KORB 13)

Tässä katkelmassa siis paljastetaan, että kyseessä on henkilökertojan ”sairaudentunto”. Ruhjottu Lumikki ei oikeasti saavu Salmisen huoneeseen, samaan fyysiseen tilaan tämän kanssa. Edellinen on fiktiivisessä(kin) todellisuudessa fiktiivinen hahmo, jälkimmäinen taas sen ”todellinen” henkilö. Myöhemmin, kun Salmisen epävakaa tilanne on *Koleran* alussa käynyt selväksi, sairaudentuntoa, harhaa tai muistikuvien vyörymistä ei erikseen välttämättä mainita. Lukijan oletetaan ymmärtävän sen ja pitävän mielessään, että kertojan psyykinen tila ja samalla kertomisen kyky voivat ailahtella. Tekstin poikkeava asettelu toimii kuitenkin usein jatkoksin vihjeenä siitä, että kyse on tekstinkohdasta, johon kannattaa suhtautua varauksella: se ei ole teoksen primaaritodellisuudeksi eli sosiaalisesti todellisuudeksi ymmärrettävä taso. Osa tekstistä on myös kursivoitu, ja nämä kohdat osoittautuvat Salmisen sairaala-aikanaan kirjoittamiksi kirjeiksi tai niiden katkelmiksi.

Kielen ja kerronnan yhteisölliset ankkurit

Vaikka juuri *Kolerassa* jaettu arkitieto ja kielellinen kommunikoivuus ovat kenties eniten vaakalaudalla verrattuna muihin *Finlandia-sarjan* teoksiin – mihin Pekka Tarkka (23.9.1977) kritiikissään viittasi moitteellaan ilmausten kasvavasta yksityisyydestä – nousee siinäkin yhteisöllisesti jaettu maailma, sen merkit ja merkitykset keskeisimmiksi. Jos kieli välillä jäljitteleekin Salmisen yksityisiä psyyken tapahtumia, sekavia ajatuskulkuja ja mielenheilahduksia ikään kuin ”sellaisenaan” esimerkiksi autonomisen monologin⁴⁶ keinoin, mikä voisi viitata

⁴⁶ Autonomisesta monologista ks. Cohn 1983, 217–265.

modernistisen mimesiksen suuntaan, niin Salmisen monologeissa ilmenee usein joku kuviteltu kuulija eli pyrkimys dialogiseen asetelmaan. Tällainen oli esimerkiksi edellisessä tekstikatkelmassa ”Rossi”, Salmisen lääkäri. Kyseessä ei siis ole vain yksinpuhelu ilman kommunikoivuutta tai yritystä siihen, niin kuin (modernistisista) monologisista muodoista on sanottu (Cohn 1983, 183), vaan pyrkimys keskusteluyhteyteen toisen kanssa. *Koleran* toisessa osassa kieli myös ankkuroituu yhä enemmän sosiaaliseen ja yleisesti ymmärrettävään. Salminen tekee siinä selvän siirtymän omasta yksinäisyydestään ja sekavista ajatuksistaan muiden henkilöiden ja lähiyhteisön joukkoon, jolloin myös vuoropuheluiden osuus (muidenkin kuin kuviteltujen ja/tai oletettujen kuulijoiden kanssa) kasvaa. Tämä dialogivaltainen, intersubjektiiivisiä yhteyksiä eksplisiittisesti painottava toinen osa kattaa teoksesta myös sivumääräisesti enemmän kuin sen ensimmäinen, sekavampi osa. Yhteisö on lähinnä 1970-luvun Helsinkiin sijoitettu, vasemmistoälymystöläinen ”kultturelli jengi” (KORB 23), kuten koko *Finlandia-sarjassa*, ensimmäisestä osasta lähtien.

Sen sijaan *Siinä näkijässä* tuo yhteisö on selvemmin vielä ”tavalliset työläiset”, jotka ovat pääosin myös aikaisempaa, sotien ja pulan sukupolvea (ks. Roos 1987, 53–54). Mutta molemmissa on myös laajemmin viitesuhde suomalaisväestöön yhteiskunnallisena, kulttuurisena ja -kielilyhteisönä – *Finlandia-sarja* viittaa tähän jo nimellään.⁴⁷ Näin teoksissa muotoutuvat fiktiiviset viitekentät ja -kehukset asettuvat tavallaan jatkeeksi suomalaisten lukijoiden sosiaalisesti rakentuneelle ja arkiselle maailmalle, joskin näiden välillä on myös mimesikseen väistämättä liittyvä ero. Fiktio sisällä taas pääasiallinen viitekehys tai primaaritodellisuus, joka siis niin ikään on sosiaalinen, on erotettavissa teoksen ”vaihtoehtoisista”, sekundaarisista todellisuuksista, esimerkiksi juuri henkilöiden kokemista unista tai aistiharhoista – ja näin kuuluu realismissa yleensä ollakin. Kuten Prendergast (1986, 30) on todennut, kertojan ja lukijan välillä on oltava tietty yksimielisyys siitä, että merkityksille on olemassa yhteisöllisesti jaettu maailma.

Realismin kertova subjekti on siis yhteisöllisesti rakentunut subjekti – ja tämä pätee niin fiktiivisen maailman henkilökertoihin kuin kolmannessa persoonassa esiintyviin kertoihin yleensäkin. Vaikka jälkimmäisten tapauksissa yhteisöllinen rakentuneisuus ei useinkaan ole eksplisiittisesti esillä, Salaman romaaneissa se on: *Siinä näkijässä*hän kolmannen persoonan kertojaksi paljastetaan Harri, joka on fiktiivisen maailman sisäinen henkilö, *Finlandia-sarjassa* taas ”tekijäkertoja”, joka epilogissa paljastaa yhteisöllisen sijoittuneisuutensa ”meidän” maailmassamme. Mutta olipa kyse implisiittisestä tai eksplisiittisestä yhteisöllisestä ehdollisuudesta, voidaan yhtä kaikki Prendergastin

⁴⁷ Nimi on tietysti mahdollista tulkita myös parodisena viittauksena 1970-luvulla suosituksi tulleisiin kirjasarjoihin ja trilogiakirjallisuuteen (esim. Kalle Päätalon vuonna 1971 alkunsa saanut ja peräti vuoteen 1998 jatkunut *Iijoki-sarja*, Eino Säisän *Kukkivat roudan maat* 1971–1980 ja Eeva Joenpellon *Lohja-sarja* 1974–1980). Parodisuus ei kuitenkaan välttämättä tarkoita mimeettisyyden vastaisuutta, niin kuin jo edellisessä luvussa oli esillä.

(1986, 30) tapaan sanoa, että mimesiksen subjekti on väistämättä lähtöisin kulttuurisista koodeista (laajemmassa kuin Barthesin *S/Z:ssa* tarkoittamassa mielessä),⁴⁸ joita pidetään koko mimeettisen tekstirakennelman pohjana. Vaikka tässä yhteydessä joku voisi käyttää myös käsitettä kollektiivinen subjekti, niin Prendergast (mts.) huomauttaa perustellusti myös siitä, että ”kollektiivinen” assosioituu helposti transsendentalismiin,⁴⁹ joka intersubjektiivisuuden käsitteellä nimenomaan pyritään välttämään. ”Kollektiiviseen” liittyy herkästi metafyyssinen vivahde, joka Salaman romaanien todellisuudenkartoituksesta kuitenkin yleensä puuttuu.

Salaman romaaneista puuttuu myös yhdenmukaistava oletus jostain tarkkaan rajatusta ryhmästä kauttaaltaan vakiintuneine uskomusjärjestelmineen ja toiminnan päämäärineen. Vaikka esimerkiksi *Siinä näkijässä* on laajimmillaan kyse porvariston riistämästä työväen joukosta ja siis kapitalistisen yhteiskunnan tuottamasta luokasta, kyseessä on silti hieman häilyvä, tarkkaan rajaamaton, epäihannoivasti ja sisältä käsin esitetty yhteisö. Kertojat eivät salaa sen keskinäisiäkään erimielisyyksiä vaan paljastavat niitä tuon tuosta – siitä huolimatta, että etenkin Maija tuntuu edelleen haluavan uskoa yhteisön yhtenäisyyteen, pysyvyyteen ja vahvuuteen luokkana. Myös *Finlandia-sarjassa* kertojat käsittelevät avoimesti yhteisön (vasemmistoradikaalien, vähemmistökommunistien) rikkoontumiseen liittyviä kysymyksiä, mutta ovat Maijaa selvemmin menettäneet uskonsa yhteisön voimaan. Rikkoontuminen on ollut totaalisempaa, vaikka toisaalta kyllä hekin edelleen muodostavat jonkinlaisen pettyneiden ja kirjoittavien vasemmistointellektuellien väljän ryhmittymän.

Juuri tarkkaan-rajaamattomuus on Baumanin mukaan ”yhteisölle” kuitenkin ominaista. Näin on siitä huolimatta, että yhteisöstä puhumisen edellytyksenä on yksimielisyys siitä, että puheena oleva joukko todellakin on yhteisö, että sen rajojen sisäpuolella näkemykset ja asenteet todellakin ovat tai niiden tulisi olla yhteisiä ja että yksimielisyyteen voidaan ja pitäisi päästä, jos joku näkemyksistä (väliaikaisesti, niin kuin uskotaan) poikkeaa muista. Yhteisö on ryhmä, jossa ihmisiä yhdistävät tekijät ainakin periaatteessa ajatellaan tärkeämmiksi kuin sitä jakavat tekijät. Yhteisön yhteisyyden ajatellaan olevan luonnollista. (Bauman 2004, 92.) Mutta silti kyseessä on usein oletus, halun ilmentymä – pikemminkin ruodun sulkemiseksi kajautettu taisteluhuuto kuin todellisuutta, niin kuin Bauman (mt. 93) toteaa. Myös *Siinä näkijässä* yhteisö, henkilökertojien ”me” ja ”meikäläiset”, on ainakin osittain oletus, ja yhtenäisyys kuuluu (korkeintaan) menneisyyteen. ”Me” tarkentuu kyllä paljolti oppositiosuhteessa yhteiskunnallisiin ja ideologisiin vihollisiin eli kapitalisteihin, porvareihin, uskovaisiin ja noskeihin (eli sosialidemokraatteihin), mutta ”me” paljastuu silti

⁴⁸ Kulttuurisesta koodista Barthesilla esim. 1974, 20, mutta laajemmin ymmärrettynä esim. Baumanilla 2004, 187–191.

⁴⁹ Prendergast (1986, 30–31) mainitsee esimerkkinä Durkheimin sosiologian ja sen monet johdannaiset, joissa substanssiksi ymmärretty subjekti on sijoitettu (yksilöllisestä *cogitosta*) impersonaalin kollektiivitajunnan tasolle.

sisäisesti varsin hajanaiseksi, riitaiseksi ja hierarkkiseksi. Hajanaisuutta ilmenee jo sota-ajan kuvauksessa siitä huolimatta, että tällöin toiminta on paikoitellen saanut myös varsin määrätietoisien yhteistoiminnan muotoja (sabotaasit, SNS). Nykyisyyttä hajanaisuus ja eripuraisuus leimaavat kuitenkin eritoten: puolueen johdon jäsenet tuntuvat unohtaneen tavallisen työläisen, matti ja maija meikäläiset, mikä on aiheuttanut katkeruutta. Sodanjälkeisen jälleenrakennuksen sukupolvi (erityisesti Harri) on päässyt etääntymään työläisten elämän- ja ajattelutavasta. ”Luonnollinen” yhteisöllisyys on murtunut – sikäli kuin sitä on ollutkaan muualla kuin oletuksissa ja Maijan joissakin nostalgian kultaamissa muistoissa.

Finlandia-sarjassa yhteisöllinen hajanaisuus on vielä tuntuvampaa. Sarjan henkilöt pyristelevät ja ajahtuvat vailla selvää kiintopistettä todellisuudessa, joka tuntuu olevan jatkuvassa liikkeessä ja muutoksen tilassa. Vaikka ajahtuminen on melko passiivista, yritetään jonkinlaista kiintopistettä kuitenkin yhä jollain tavalla etsiä. Tämä liike ja haparoiva etsintä ilmenevät jatkuvasti henkilökertoissa, heidän suhteissaan fiktiivisen maailman tapahtumiin, muihin henkilöihin, heidän olettamiinsa tai puhuttelemiinsa kuulijoihin ja viime kädessä todellisiin lukijoihin.

Tilanteittain prosessoituvat tiedot, tulkinnat ja merkitykset

Jälkirealismen mimesiksen konteksti kehkeytyy näin perinteistä realismia näkyvämmiin yhteisen tiedon intesubjektiiivisessä, interaktiivisessa ja koko ajan prosessoituvassa rakennelmassa. Kukin tapahtumiin osallistuva henkilökertoja joutuu nyt kuvaamaan ja kartoittamaan todellisuutta ja käsitystään siitä samalla, kun on sen muuttuvissa tilanteissa mukana. Sosiaalinen ja yhteiskunnallinen konteksti ei näin, ymmärrettynä prosessoituvana interaktiona, näyttäydy jonain kirjoittajan ja lukijan tuonpuoleisena alueena, jollaisena sitä ei Prendergastin (1986, 31) mukaan tulisi ajatella perinteisenkään realismin kohdalla. Se näyttäytyy pikemminkin toisiinsa tunkeutuvien tulkintamallien ja kohtaamisten verkostona, johon osallistutaan sekä aktiivisesti että passiivisesti (vrt. mts.).

Salaman fiktiivisen maailman henkilökertojen kohdalla tällainen verkoston ajatus sekä osallisuus sosiaalisiin – mutta aiheidensa ja teemojensa takia myös laajempiin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin – prosesseihin on sikäli helppo mieltää, että kertojat paljastavat näitä seikkoja avoimesti. He ilmaisevat relationaalisen sijoittuneisuutensa, yhteisölliset kiinnikkeensä ja irtaantumisensa sekä kertomiensa kokemusten omakohtaisuuden. He viittaavat myös niihin kulloisiinkin tilanteisiin, joissa he kertovat. Intersubjektiiivisyys, mutta myös prosessuaalisuus, on nähtävissä jo kerronnan rakenteessa. *Siinä näkijässä* arkinen kerrontatilanne on lähes koko ajan läsnä varsinkin Maijalla ja Santulla, vaihdellen ajan edetessä. Samoin Jaska tuo esiin

kerrontatilanteisiin liittyvää nykyisyyttä sairaalassa ja sen tapahtumia, vaikka hänen kirjoittamishetkensä ”nykyisyys” jää ajallisesti tarkkaan määrittelemättä. Silti hänkin käsittelee, *prosessoi*, menneisyyden tapahtumia ja tulkintoja muuttuvista nykyisyyden tilanteista käsin. Henkilökertojat ovat itsekin koko ajan osa rientävää prosessia, tulkitsevat todellisuutta pääosin omista havaintopisteistään mutta intersubjektivisia yhteyksiä korostaen, suhteessa vaikkapa jonkun toisen kertojan ja/tai henkilön aikaisemmin esittämään kysymykseen tai (oletettuun) väitteeseen. Kysymyksiä esittää fiktiivisessä todellisuudessa, Maijan ja Santun kerrontatilanteiden ajassa, erityisesti Harri ja lähinnä kommunistisen vastarintaliikkeen toimintaan liittyen. Samaan tapaan *Kosti Herhiläisessä* Pasi Harvala tuo esiin kerronnalliset lähtökohtansa. Hän valottaa myös *Kolerassa* ja *Kaivo kellarissa* -teoksessa toimivan kertojan Harri Salmisen lähtökohtia, joskin tämä tuo ne esiin itsekin. Kerronnan arkisten tilanteiden ja henkilökertojien motiivien eksplikoituessa lukija saa samalla mahdollisuuden itse suhteuttaa lukemaansa todellisuuteen, pohtia kerrotun paikkansapitävyyttä, tehdä tulkintoja ja osallistua dialogiin siitä, mitä todellisuus on.

Kertova subjekti on siis läpikotaisin sosiaalinen ja tämän antama tieto yhteisöllisesti muotoutunutta ja muotoutuvaa. Tämä vastaa paljolti nykysosiologiassakin yleistä käsitystä, että todellisuutta ylläpidetään ja muovataan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja diskursseissa – ja tällöin keskeistä ei ole niinkään tiedonanto sinänsä vaan merkityksen anto ja tulkitseminen (Sulkunen 1997, 13–14). Se, että ”todellisuus on sosiaalisesti rakentunutta”, kuten tämän perinteen klassikossa *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen* todetaan (Berger & Luckmann 2002, 11), ei suinkaan tarkoita sitä, että kiistettäisiin objektiivisen todellisuuden olemassaolo kokonaan, että todellisuus on *vain* sitä mitä todellisuutena pidetään. Se korostaa pikemminkin sitä, että yhteiskunnallisille ilmiöille ja ihmisten kokemuksille muodostuvia merkityksiä ei voi pitää etukäteen tiedettyinä ja aina samoina. Vaikka monet merkitykset voivat olla varsin vakaita ja yksiselitteisiäkin, ne kuitenkin tuotetaan tilanteisesti ja niitä myös tulkitaan tilanteisesti. (Sulkunen 1997, 16.) Esimerkiksi *Siinä näkijän* Maijan, Santun ja Jaskan kertoessa jatkosodan aikaisista tapahtumista, 1960-luvun lopun kerrontatilanne ja henkilöiden sodanjälkeiset kokemukset vaikuttavat kerrontaan; menneisyys siivilöityy monien jälkikäteen elettyjen ja koettujen asioiden, kerrontatilanteiden, asetettujen kysymysten ja muiden näkemysten reflektoinnin kautta. Fiktiivisen nykyisyyden hahmottamiseen sen sijaan ei ole liiemmästi etäisyyttä vaan sitä kuvataan välittömämmin, epäanalyttisemmin. Oleellista on joka tapauksessa todellisuutta – niin menneisyyttä kuin nykyisyyttäkin – merkityksellistävien näkökulmien esiintuonti, mutta myös se, kenelle puhe suunnataan (Sulkunen & Törrönen 1997, 96). Esimerkiksi puheessa rakentuvat näkökulmat (tai ”tulokulmat”, niin kuin nykyään usein sanotaan), sosiaaliset asemat ja/tai identiteetit ovat kaikessa mahdollisessa häilyvyydessäänkin olennainen osa sitä, mistä puhutaan (vrt. mt. 97).

Äänien, kuulijoiden ja sävyjen moninaisuus Siinä näkijässä

Salaman kertojien puheesta paljastuukin näkökulmien, äänien ja kuulijoiden moneus, siis yhteisöllisen ja sosiaalisen todellisuuden monimuotoisuus – ja näin relationaaliseen ontologiaan pohjautuva tietokäsitys, joka oli esillä edellisessä luvussa, täydentyy. *Siinä näkijässä* tältä kannalta keskeisessä osassa on Maija, joka aloittaa teoksen ja joka paljastaa kertomiseen ryhtymisen syyt ja lähtökohdat: Harrin kysymykset jatkosodan aikaisen kommunistisen vastarintaliikkeen organisaatioista ja yhteyksistä. Maijan puhetta värittää – 1970-luvun taistolaiskriitikoiden mielestä ”vääristää” – katkeroituminen siihen, miten suomalainen yhteiskunta on kohdellut hänenkaltaistaan työläistä, niin kuin hän selvästi ilmaisee. Hänen elämäntilanteensa siis sävyttää ja säätelee kerrontaa, vaikka hän toisaalta hyvin itsepintaisesti pitää kiinni ”vanhoista totuuksista”, tässä tapauksessa lähinnä siitä uskosta, että sosialistinen yhteiskunta lopulta voittaa, vääjäämättä. Samalla hänen kerrontansa on varsin dialogista, vastavuoroiseen kommunikointiin pyrkivää ja toisen sanaan suuntautuvaa.

Maijan voi siis ajatella vastaavan paljolti Harrin, työläisyhteisöstä erkaantuneen poikansa, hänelle esittämiin kysymyksiin 1960-luvun lopun fiktiivisessä nykyisyydessä. Mutta hän ei silti suuntaa puhettaan suoraan Harrille vaan tämän ohitse jollekin muulle kuulijakunnalle. Osittain juuri tuo kuulijakunta – Maijan oman sijoittuneisuuden, sosiaalisen aseman ja vaihtuvien kerrontatilanteiden lisäksi – säätelee hänen kerrontansa sävyjä, tiedonantoa, tulkintoja ja arvottamista. Tosin aluksi hän ei tunnu tietävän, kenelle hän on asioitaan kertomassa: ”Niin. En minä kylläkään oikein tiedä mimmoiseen maaperään tämä kylvämäni siemen lankeaa, vai meneekö perkele ihan ohdakepuskaan.” (SNMT 17) Mutta myöhemmin hän paljastaa olettamiaan kuulijoita, ja hän saattaa vedota näihin melko suoraankin kommenteillaan, vakuutuksillaan ja kysymyksillään. Eksplisiitti kuulijakunta on välillä naiset tai äidit: ”Tätä kai on turha naisille ainakaan selitellä” (SNMT 22) ja ”Jos ei siinä äiti-ihmiseltä mene hermot, niin missä?” (SNMT 57) Kuulija voi olla myös nuoret tai jollain lailla työväenluokkaan lukeutuvat; esimerkiksi rikkaat naiset saavat Maijan tuomion siinä missä rikkaat muutenkin. Maijan käyttämä ”me”- tai ”meikäläiset” -muoto on kaikessa häilyvyydessäänkin paljon puhuva: hän tuntuu suuntaavan puheensa usein jollekin, joka voisi vielä lukeutua ”meihin” eli työläisten ja/tai kommunistien yhteisöön, mutta joka kuitenkin on irtaantunut etämmäksi, koska tätä täytyy vakuutella ja välillä jopa suostutella samalle puolelle. Voidaan siis ajatella, että vaikkei hän suoraan suuntaa puhettaan Harrille niin kuitenkin pääosin Harrin kaltaisille mies- ja naiskuulijoille. Nämä yritetään vielä voittaa ”meikäläisiksi”, houkutella kotiin kuin eksyneet lampaat, joissa joukoksi yhdistyneenä voisi piillä myös kaikki mahdollisuudet

oikeudenmukaisempaan yhteiskuntaan ja ihmistenväliseen parempaan, tasa-arvoisempaan elämään. Tästä selittyisi hänen kerrontatapansa vakuutteleva ja todisteleva sävy.⁵⁰

Siinä näkijän kertojien – varsinkin Maijan, Santun ja pikku-Harrin – käyttämä puhekieli tietysti jo sinänsä implikoi arjen yhteisöllisyyttä ja sosiaalista kommunikaatiota, tahtoa tulla ymmärretyksi sen tiedon varassa, jota yhteisöllä jo on, ja sellaisen kielen varassa, jota yhteisössä yleisesti voi olettaa ymmärrettävän ja käytettävän⁵¹. Kyse on paljolti *common sensestä*, ”terveestä järjestä”; kulloisenakin ajanhetkenä yhteiskunnassa oletetaan yleisesti tiedetyksi joukko asioita maailmasta (Karvonen 1997, 189). Tieto on siis arkipäiväistä ja jossain määrin itsestään selvänä pidettyä, ja juuri kaunokirjallinen realismi voidaan ymmärtää paljolti tällaisen tiedon ja arkitodellisuuden jatkeeksi tai ulottuvuudeksi (Waugh 1985, 87). Jokapäiväisistä ilmiöistä ja sosiaalisista kontakteista koostuvaa maailmaa ei kyseenalaisteta vaan se on todellisuus *par excellence*, mihin viittaavat esimerkiksi henkilökertojien painotus itse nähdystä ja koetusta mutta pääosin muiden kanssa jaetusta todellisuudesta. Kertojat olettavat myös monet maantieteelliset paikat kuulijoillekin tutuiksi, tullen samalla ankkuroineeksi fiktiivistä maailmaa tekstin ulkoiseen todellisuuteen. Tällaisia paikkoja ovat esimerkiksi Pispala, Kuru, Ruovesi, Neuvostoliitto ja Kopes.⁵² Samoin monet henkilöt, kuten Stalin, Paasikivi ja Saarinen, otaksutaan yleisesti tiedetyiksi (vrt. Laurinolli 1986, 56). Myöskään lyhenteitä SKDL ja SNS ei selitellä, kun taas sosiaalidemokraattien haukkumanimen ”noske” Maija selvittää kuulijalle, tosin vasta käytettyään sanaa muutaman kerran. Samoin karkeatkin ilmaisut ja kansanomaiset vertaukset (esim. ” - - jutut ja elämä sopivat kuin tossu paskaan”, SNMT 56) antavat olettaa kuulijan, joka niin ikään on ”tavallinen” ihminen. Tämä vahvistaa käsitystä siitä, ettei sen enempää Maijan kuin Santunkaan kuulijakunta voi poiketa paljon heidän omista lähtökohdistaan, vaikka tietysti empiirisissä lukijoissa on myös aivan toisenlaisia vastaanottajia. Silti heidän kuulijoihinsa eivät kuulu ne yhteiskunnalliset ja poliittiset viholliset, joita vastaan he avoimesti hyökkäävät, eli porvarit, kapitalistit, ohranat, uskovaiset ja sosialidemokraatit. Toisaalta kyllä lähipiirissä, perheyhteisön sisällä, Maija ja Santtu ovat myös toisensa vastustajia: he soimaavat toisiaan petturuudesta avioliitossa. (Vrt. mt. 56–57.)

Maija ja Santtu eivät kuitenkaan osoita sanojaan kenellekään lähipiirin henkilölle, ei edes Harrille, vaikka tämän kyselyjen voi siis ajatella kerronnan lähtölaukaisijana. Jos vaikkapa Maija kertoisi

⁵⁰ Hieman vastaavanlaista kuulijakunnan analyysiä on tehnyt myös Heikki Laurinolli (1986) pro gradu -tutkielmassaan *Siinä näkijän* kerronnan rakenteesta, joskin teoreettisena perustanaan lähinnä Boothin-Chatmanin malli.

⁵¹ Tosin kiroilu ei monen lukijan mielestä kuulunut asiaan; todellisten, varsinkaan 1940-luvulla eläneiden kommunistien ei myönnetty oikeasti käyttäneen niin karkeaa kieltä kuin Salaman henkilöhahmot käyttävät. Silti kiroilu ja karkeat ilmaisut sinänsä eivät olleet este yleiselle ymmärrettävyydelle. Käsittelen tätä kysymystä vielä tarkemmin tyyppi-kysymyksen yhteydessä luvussa 5.1.

⁵² Jälkimmäinen on paikkakunnista ainoa, jota ei tämän nimisenä löydy kartalta ja joka saattaa herättää lukijassa ihmetystä. Kyseessä on kuitenkin Karstula, jossa Hannu Salama on osan lapsuuttaan asunut. Kopes on jo vanha mutta yhä käytössä oleva kutsumanimi karstulalaisista (ks. esim. Matkailu/06–07 Karstula, 15–16).

kuulijakunnalle, joka ajattelee ja elää täysin hänen tavoin, jäisivät vakuutellut ja todistelut pois kerronnasta. Eli Maijan voi päätellä osoittavan sanansa pääosin kuulijakunnalle, joka on Harrin tavoin etääntynyt työläisten ja kommunistien elämästä ideologisesti ja fyysisestikin, mutta joka samalla – olleessaan henkilöihahmona läsnä fiktiivisen maailman nykyisyydessä – kyseenalaistaa Maijan monia toisaalta ”terveeseen järkeen”, toisaalta dogmaattiseen ideologiaan nojaavia käsityksiä. Yhtä kaikki, tämä kuulijakunta paljolti jakaa Maijan elämänpiirin ja tuntee hänen käyttämänsä käsitteet, kielen ja ajattelutavan. Maija uskoo, että kertomalla omasta elämästään hänellä on vielä mahdollisuus voittaa kuulijat puolelleen – että yhtenäisempään, yksimielisempään ja solidaarisempaan yhteisöön voidaan vielä päästä. (Vrt. Laurinolli 1986, 57.)

Santun kerronnassa ideologiset ja aatteelliset sävyt ovat laimeampia kuin Maijan kerronnassa. Santtu ei myöskään ”painosta” kuulijoitaan sillä tavalla kuin Maija, ennen kuin vasta viimeisessä kerrontajakossaan. Sävyn muutos tapahtuu Santun ja Harrin yhteisen kauppareissun jälkeen, joka siis sijoittuu fiktiivisen nykyisyyden aikatasolle.

Harri kysyi kun käytiin kaupassa kaljareisussa, että mikä oikein oli meidän eromme syynä, minun kannaltani katsoen.

Minun kannaltani katsoen!

- Niin, eikös sulla ollu toinen nainen jo ennen sotia?

Ensin minä nauraa hörähdin, poika koitti olla juoni, kysäisi vain niin kuin kaverilta, kauttarantain vaan, niin kuin mies mieheltä. (SNMT 299)

Santtu oudoksuu Harrin kysymyksen tarkoitusta, etenkin ”katsantokanta”-täsmennys ihmetyttää häntä. Hän alkaa syyttää Maijaa petollisuudesta ja poikaansa Harria liittoutumisesta Maijan kanssa häntä vastaan. Hän yrittää myös asettaa Harrin kysymyksen ”kanta”-täsmennyksineen naurettavaan valoon; hänelle on olemassa tapahtumista vain yksi kanta, hänen oma kokemuksensa, joka ei hänen mielestään voi olla virheellinen. Harrin kysymyksen kautta hänelle paljastuu piinallinen tieto siitä, että kuulijalla onkin ”väärä”, ehkä Maijan panetteluihin tai Harrin tietoihin perustuva näkemys asioista. Santun aikaisemmissa kerrontajaksoissa syytteet Maijaa kohtaan ovat olleet lyhyitä mainintoja, mutta viimeisessä jaksossa niihin tulee poleeminen vivahde ja hän pyrkii selvemmin voittamaan kuulijan puolelleen Maijan sanaa vastaan. (Vrt. Laurinolli 1986, 61.)

Santun tullessa tietoiseksi Maijan kertomuksen ”virheistä” ja eksplikoidessa Harrin kysymyksen kerronta muuttuu yhä dialogisemmaksi tavalla, josta Mihail Bahtin (esim. 1991) on puhunut erityisesti Dostojevskin tuotannon kohdalla ja joka on olennainen juuri intersubjektivisuuden kannalta. Santtu selvästikin asettaa sanansa niin, että ne ”vilkuilevat” joko kuultua tai oletettua ”vierasta sanaa”, lähinnä Maijan tai Harrin puhetta, mutta myös olettamansa muun, Santtuun luultavasti varauksellisesti suhtautuvan kuulijakunnan sanaa. Santtu olettaa nyt, ja Harrin

kysymyksestä pystyy päättelemäänkin, että Maija on moittinut häntä kuulijoille erityisesti aviorikoksesta Etin kanssa. Tämän takia hän viimeisessä kerrontajaksossaan vyöryttää esiin paljon sellaista, jolla hän puolustautuu näitä syytöksiä vastaan, lähinnä syytellen puolestaan Maijaa. Hänen mukaansa Maija on viime kädessä syyllinen avioliiton rikkoutumiseen: ” - - ainakaan siitä mua ei voi syyttää, että olisin rikkonut sen avioliiton, Maija itte lähti kun olin sodassa, saatana.” (SNMT 303) Tässä Maijan sana on näkyvästi mukana, mutta yleensäkin Santun koko viimeistä kerrontajaksoa leimaa vieraan sanan vaikutus: vieras sana on näkymättömästi läsnä ja määrää sisäisesti puheen tyylin (vrt. Bahtin 1991, 326). Kyseessä on poleeminen hyökkäys etenkin Maijan sanaa vastaan sekä omien virheiden puolustelu epäluuloiseksi oletetun kuulijakunnan edessä: ”Että ei ollu helppoo mullakaan nuoruus” (SNMT 304) ja ”Ja jos jotain olen väärin tehnytkin, ainahan ihminen erehtyy, niin kyllä se [Maija] mulle sen kostikin.” (SNMT 304) Lisäksi koko tämä kerrontajakso (luku) voidaan ajatella repliikiksi Harrin esittämään ”sinun kannaltasi katsoen” - kysymykseen, vaikka tämä ”repliikki” ei ole vastaus suoraan Harrille. Läsnä on siis selvästi myös Harrin sana, joka muutaman kerran myös toistetaan ”tyyliteltyinä” niin, että kyseessä on kaksiaäninen ja kaksiaksenttinen lausuma (vrt. Bahtin 1991, 278): ”Minun kannaltani katsoen!” (SNMT 299, 305)

Bahtinin ja Bahtinin piirin ajatus dialogisuudesta (tai ”dialogismista”⁵³) on varsin selvästi ja lähes kauttaaltaan nähtävillä myös Maijan osuuksissa. Maija tuo Santtua useammin esiin Harrin esittämät kysymykset ja tämän tekemät haastattelureissut fiktiivisessä nykyisyydessä, hänkin suuntaa sanansa jollekin tai joillekin, hän suhteuttaa lausumia toisiinsa, ennakoii kuulijan reaktioita ja valitsee kerronnan sävyn paljolti tämän mukaan. Kuulijaoletukset ja kerrontatilanteet siis säätelevät kerrontaa vahvasti. Sana on Salaman kertojilla selvästi (vähintäänkin) kaksipuolinen akti, niin kuin Bahtinin piirissä on korostettu: se on aina suunnattu keskustelukumppanille (Volosinov 1990, 106–107). Paitsi että kunkin kertojan kerrontajaksot on voidaan ajatella itsessään vastaukseksi jollekin – tai pikemminkin vastauksiksi joillekin ja johonkin – ne myös ennakoivat kuulijan vastausta, ja tuo ennakointi jo vaikuttaa puhujan sanaan (vrt. Bahtin 1988, 280). Sana, ilmaus, tapahtuu siis aina yhteisössä: se on suunnattu, osoitettu kuulijalle, joka puolestaan voi reagoida sanaan. Yksilö on juuri tällä tavalla jatkuvassa dialogissa yhteisönsä muiden yksilöiden kanssa. (Kaarto 1998, 74.)

⁵³ ”Dialogismi” on ”dialogia” (jota usein käytetään suomalaisessa tutkimuksessa Bahtiniin viitattaessa) monisäikeisempi käsite sikäli, että Bahtinilla dialogisuuteen liittyi paljon muutakin kuin vain vuoropuhelun ajatus. Dialogismi – tai ”dialogiikka” (Laine 1983) – tarkoittaa ennen muuta lausuman sisäisiä dialogisia suhteita, niin kuin Lea Rojolakin (2006, 481) on huomauttanut. Salaman romaanit ovat kyllä havaittavalla kerrontarakenteeltaankin eli vaihtuvien, rinnakkaisten ja keskenäänkin kiistelevien henkilökertojaosuuksien takia nimenomaan ”vuoropuhelullisia”, joskin tällöin voidaan puhua myös ”polyfonisuudesta”, moniäänisyydestä, koska polyfonia on Bahtinilla lähinnä juuri kirjallista muotoa koskeva käsite (vrt. mt. 482). Toisaalta käsitteet dialogismi ja polyfonia menevät (Bahtinin ajattelulle tyypillisesti) hieman päällekkäin, koska yksinomaan ”lausuma” voi Bahtinilla tarkoittaa paitsi yhtä sanaa myös laajempaa kielellistä kokonaisuutta, jopa kokonaista romaania. Dialogismin termiä Bahtin ei kuitenkaan tiettävästi itse koskaan käyttänyt vaan se on syntynyt muiden tutkijoiden kirjoitusten mukana (mt. 481).

Kyse on mitä vahvimmin intersubjektiivisesta *suhteesta*, jossa on – Lea Rojolan (2006, 482) sanoin – ”minä, toinen ja meidän välinen suhteemme.”

Jaska Lonkasen kerrontajaksossa intersubjektiivisuus ja dialogismi ovat näkyvästi esillä niin ikään, vaikka Jaskan osuudella on erilainen asema kuin Maijan ja Santun kerrontajaksoilla. Ensinnäkään Jaska ei ole enää Maijan ja Jaskan fiktiivisessä nykyisyydessä elossa, vaan hän on kertojana vain kirjeensä välityksellä. Hän on kirjoittanut kirjeen parantumattomasti sairaana keuhkotautiparantolassa ilmeisesti muutamaa vuotta Maijan ja Santun kerrontatilannetta aikaisemmin. Kerronnan ajankohta on siis hieman eri kuin Maijalla ja Santulla. Toiseksi kirjeen vastaanottaja, kuulija, on alusta alkaen selvä, toisin kuin Maijan ja Santun jaksoissa: kirje on osoitettu Santulle, vaikka se on joutunutkin osaksi romaania, ja näin sekin saa myös aivan toisenlaisen ja varsin heterogeenisen vastaanottajaryhmän empiirisistä lukijoista. Joka tapauksessa se pyrkii fiktiivisessä maailmassa kommunikaatioon lähinnä Santun kanssa ja asettuu näin vahvasti dialogiseen suhteeseen Santun kertomuksen ja väitteiden kanssa. Kolmanneksi Jaskan osuus on myös muiden fiktiohenkilöiden luettavissa sellaisenaan. Se sisältyy vihkoon, jonka Jaskan poika on tuonut Santulle isänsä kuoleman jälkeen ja josta muut kertojat ja henkilöt ehtivät julkistaa mielipiteensä, ennen kuin se tulee todellisten lukijoiden ulottuville. Henkilöt siis puhuvat paljon muiden puheista; puhuminen kiertelee puhuvien ihmisten ja heidän sanojensa ympärillä eli se on perin juurin sosiaalista (Bakhtin 1981, 339). Myös Jaskan ”kirje” on täynnä dialogista vastaanottajan puhuttelua ja vieraan sanan ennakoitua. Vieras sana on jälleen joko näkymättömästi tai näkyvästi läsnä ja määrää sisäisesti puheen – tässä kirjoituksen – tyylin, alusta alkaen:

Santtu hyvä!

Ehkä Sinusta tuntuu omituiseltakin suorastaan, että saat tällaista paperia käteesi, nyt, kun niin pitkä aika on kulunut siitä, mitä näissä käsitellään, ja ehkä Sinä jo olet niin paljon näistä ajoista ja asioista jo ehtinyt unohtaakin. Ja lisäksi, luulen, että Sinulla on näistä ajoista ja tapahtumista jo niin vakaa käsitys, että senkin takia saattaa tuntua omituiselta, että juuri Sinulle näistä asioista haluan vähän toisenlaisen kuvan antaa, Sinulle, joka käytännöllisesti katsoen olet minun ”vihamieheni”, ja ainakin täytyy sanoa se, että en voi olettaa, että sinulta näissä asioissa jotakin ymmärtämystä tulen saamaan. (SNMT 261)

Jaska varautuu avoimesti Santun torjuviin ajatuksiin ja repliikkeihin – ja siksi hänen(kin) kerrontajaksossaan on usein puolusteleva sävy. Hän pyytelee välillä jopa anteeksi tunnustuksellisia ”kyhäyksiään” (esim. SNMT 274), mutta on samalla varuillaan, ettei antaisi itsestään liian nöyristelevää vaikutelmaa toisen näkemysten ja arvostusten edessä. Suhtautuminen vaihtelee ihailusta ja nöyristelystä kiukkuun ja ilkkumiseen. Mutta kaikessa tässä – toisen mielipiteiden reflektoinnissa, vieraan repliikin ennakoinnissa ja vastauksessa siihen – hän osoittaa toiselle (ja itselleen), että hän on riippuvainen tuosta toisesta ja tarvitsee tämän hyväksyntää (vrt. Bahtin 1991, 327–328).

Mielenkiintoisella tavalla Jaskan osuus asettuu myös ”voittajien kirjoittamia historian väärennöksiä” (SNMT 262) vastaan. Se on tulkittavissa, niin kuin teos itse asiassa kokonaisuudessaankin, dialogiseksi vastalauseeksi ”porvarilliselle historiankirjoitukselle”. Tämänkin Jaska tuo esiin avoimesti, esimerkiksi juuri edellä mainitulla kritiikillä voittajien (vääristelemää) historiaa kohtaan. Hänen marxilaisen näkemyksensä mukaan hävinneillä ei yleensä ole ”edes paskapaperia mihin mitään kirjoitella” (SNMT 262). Lisäksi hän sanoo asettuvansa eräitä muita kommunistitunnustajia ja/tai -todistajia⁵⁴ vastaan (esim. Arvo ”Poika” Tuominen; vrt. Tarkka 1973, 275), jotka hänen mielestään niin ikään ovat valheellisia ja kaunistelevia. Kertojat pyrkivät siis kertomaan todellisuudesta, jaetusta menneisyydestä, mutta hyvin usein suhteessa jo muiden esittämiin näkemyksiin todellisuudesta, näitä joko näkyvästi tai piiloisesti kommentoiden, ennakoiden, reflektoiden – ja kerronnasta tulee näin varsin monisuuntaista ja -äänistä. Kieli on avoimesti ja näkyvästi dialogista, toisin kuin usein perinteisessä realismissa. Pikku-Harrin kohdalla tilanne on sikäli toinen, että hän ei ainakaan kriittisesti kommentoi eikä teillään muiden sanomisia, mutta on selvästi omaksunut (työläisperhe)yhteisönsä kielen: hänen kerrontajaksoissaan, lausumissaan, kaikuvat työläisen lähiyhteisön äänet ja intersubjektiiviset merkitykset (esim. ”Teiskon natsit” ja ”ohranat”). Hän toistelee ja raportoi, vanhempana hieman ihmetteleekin, muilta kuulemiaan sanontoja, puheita ja mielipiteitä. Yhteisö puhuu osittain Harrissa (vrt. Kaarto 1998, 120).

Finlandia-sarja: polemiikki mielessä ja maailmassa

Kosti Herhiläisen henkilökertoja Pasi Harvala vie dialogismin kuitenkin kaikista poleemisimmaksi ja poukkoilevimmaksi. Pasiin kerronta on Jaskan kirjeen tapaan tunnustuksellisessa ja tunnustamistarpeensa ilmaisevassa minä-muodossa, vaikka Pasi pyrkii kirjoittamaan myös Kostiin elämäkertaa – siis todistamaan Kostiin elämästä ja samalla lähipiirin sosiaalisesta elämästä muutenkin, liittyen aina yhteiskunnallisiin tapahtumiin saakka. Kertoja, joka on molemmissa tapauksissa kirjoittava kertoja, vakuuttelee rehellisyyttään ja ennakoi jatkuvasti vierasta sanaa, niin kuin Bahtinin mukaan Dostojevskin *Kellariloukon* henkilökertoja. Vieraan sanan ennakointi ja vilkuilu tuntuu johtavan välillä täydelliseen kehään: kumotessaan jotakin kertoja tuntuu vahvistavan

⁵⁴ Tunnustuksen käsite on mahdollista ajatella aivan irralliseksi ”todistukselle”, mutta paitsi käsitteinä myös käytännössä tunnustus ja todistus usein niveltävät toisiinsa. Jos ajatellaan, että tunnustava subjekti kysyy itseltään, ”mitä minä olen tehnyt?”, niin todistava subjekti kysyy, ”mitä (minun tieteni, nähteni, kuulteni, minulle) on tapahtunut?” (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 10, 12.) Vaikka Jaskan kirjettä sanotaan teoksen fiktiivisessä maailmassa muun muassa tunnustukseksi ja ”Lonkasan tunnustuksesta” on puhunut myös Tarkka (esim. 1973, 275), niin Jaskan kerrontaa ohjaavat myös todistamiseen liittyvät kysymykset. Hän tunnustaa paitsi kaksoisagenttiutensa myös todistaa niin itsensä kuin monen muunkin työläisen kokemista traagisista kokemuksista suhteessa peräti koko porvarillisen yhteiskunnan epäkohtiin. Kytös historiallisiin tosioihin ja todelliseen henkilöönkin on olemassa, mutta silti kyseessä on tietysti fiktiivinen todistus-tunnustus.

juuri sitä mitä halusi kumota, vakuutellessaan kumoavan juuri sitä mitä halusi vakuuttaa (eli rehellisyyttään), ja tiedostaa tämän ilmeisesti itsekin. Syntyy päättymätön dialogi, jossa yksi repliikki synnyttää toisen, toinen kolmannen ja niin edelleen. (Vrt. Bahtin 1991, 327–328.) Itse aihe uhkaa sivuuntua, ja välillä sivuuntuukin: kertoja-Pasille on tyypillistä harhautua sanasta ja asiasta toiseen, sortua ”hyppelhdintään”, minkä hän huomioi itsekin. Hän tuntuu käyvän dialogia paljolti itsensä kanssa, vakuuttaakseen nimenomaan itsensä jostakin (tämä ”jostakin” tosin käy kunnolla ilmi vasta *Finlandia-sarjan* jatko-osista, joissa paljastuu, että Pasi todellakin on jättänyt tunnustamatta jotain varsin olennaista). Hän esittää itselleen myös kysymyksiä ja jopa puhuttelee itseään ”sinänä” ironiseen sävyyn, esimerkiksi ruotiessaan Kostin elämää tämän keskeneräiseksi jääneen elämäkerrallisen romaanin valossa: ”huomaa pykälänikkari tässä fiktion ja todellisuuden ero” (KHP 98). Myös hänen päiväkirjamerkintänsä ja niiden kommentit tai referaatit, joita teoksessa on mukana, sekä kaikkiaan 21 alaviitettä tekevät hänet oman tekstinsä kuulijaksi ja kommentoijaksi. Niissä Pasi tavallaan kahdentaa tekijyytensä, mikäli ajatellaan bahtinilaisittain, että jokaisella lausumalla on tekijä. Bahtinin (1991, 267) mukaan myös omaan lausumaan voi suhtautua dialogisesti, joko siihen kokonaisuutena tai sen eri osiin ja sanoihin. Tällöin niistä on irrottauduttava, otettava välimatkaa, ikään kuin rajattava ja tuplattava oma tekijyys.

Pasin kerronnassa tai ”kirjoituksessa”, vähän niin kuin jo Maijan ”puheessa”, on kiinnostavaa juuri se, että hän puhuu toisaalta itsekseen ja itselleen, mutta toisaalta kyllä olettaa muitakin kuulijoita. Hän puhuttelee näitäkin välillä jopa suoraan (esim. kouluaikaisia opettajiaan) ja pohtii, kenellä hän kirjoituksensa luettaisi: ”Ehkä, joskus, luetan tämän pomollani, vaikka se kusipää tästä tuskin mitään tajuaa, ja Lassella ja Matilla, ehkä muillakin lähellä olleilla. Matti voisi ymmärtää, sillä on jo tähän mennessä ollut nousunsa ja laskunsa” (KHP 83). Hän ei siis tunnu osaavan päättää, tunnustaako ja todistaako hän vain itselleen vai (myös) muille ja ketä nuo muut tarkkaan ottaen ovat. Juuri tämä – hänen itsensä kanssa käymän dialogin lisäksi – hankaloittaa hänen kertomisaktiaan, todellisuudenkartoitustaan, aiheessa pysymistään ja saa aikaan vaihtelevia sävyjä. Mutta silti hän kirjoittaa, pyrkii intersubjektiivisin keinoin (kielellä) intersubjektiiviseen eli subjektien väliseen kommunikointiin ja kontaktiin toisen kanssa.

Joistakin vihjeistä on tietysti myös luettavissa muutama kuulijoita rajaava seikka, joka samalla laittaa myös empiirisen lukijan koetteille. Ensinnäkin kuulijan on oltava melko ”lähellä” (ks. edellinen lainaus) niitä aikakauden vasemmistopoliittisia ja kulttuurisia kahnauksia, joista Pasi teoksessa kertoo. Pasi ei esimerkiksi selvitä sen tarkemmin, mitä tarkoittavat ”Aleniuksen lievittelyt” tai sellaiset lyhenteet kuin KKP, TMBS ja MEL. Joidenkin teoksen kriitikoiden mielestä tämä oli empiirisen lukijan kannalta ongelmallista: osa piti teosta poliittisen termistön ylikyllästäjänä ja kommunistien sisäisen välienselvittelyn kuvauksena (esim. Leino 24.12.1976,

Sihvonen 6/1976, Lindsten 9.12.1976), joka on tehty ”pienstä klikkiä varten” (Marttinen 9.6.1977). Toiseksi Pasi olettaa kuulijan, joka on jossakin määrin kirjallisesti sivistynyttä ja tajuaa, kenestä ja mistä puhutaan, kun puhutaan esimerkiksi sellaisista fiktiivistä hahmoista kuin Gregor Samsa (Kafkan novellista ”Muodonmuutos”) tai Jean-Baptiste Clamence (Camus’n romaanista *Putoaminen*). Pirjo Sihvosen mielestä tämä on jälleen empiiriselle lukijalle hankalaa, koska lukijan pitää teosta ymmärtääkseen tuntea Camus’n tuotantoa (Sihvonen 6/1976). Itse olen kuitenkin toista mieltä. Esimerkiksi viittaukset Clamenceen, Pasin tavoin alkoholisoituneeseen asianajajaan, liittyvät Pasin itsereflektioon, johon kuuluu yhtenä osana eksistentiaalisen tyhjyyden kokemus totunnaisten poliittisten ja sosiaalisten viitekehysten murruttua. Tämä tulisi lukijalle kuitenkin selväksi ilman Clamence-rinnastuksiakin, eikä teoksen tai edes Pasin elämäntilanteen ymmärtäminen vaadi Camus’n tuotannon tuntemista. Kirjallisten subtekstien – samoin kuin poliittisten termien ja lyhenteidenkin – ymmärtämistä tärkeämpää on ymmärtää Pasin kriisiin johtaneiden ja vaikuttaneiden tekijöiden moninaisuus ja toisiinsa kietoutuneisuus. Eksistentialismi tulee vain yhdeksi (filosofiseksi) viitekehyyksi muiden (muuttuvien sosiaalisten ja poliittisten viitekehysten) joukkoon fiktiivisessä nykyisyydessä eikä saa itsenäistä eikä määräävää asemaa.

Kolmanneksi kertoja-Pasi olettaa vielä, että kuulija kykenee itse tekemään päätelmiä. Eräässä kohdassa Pasin evästys kuuluu: ”lukija seuraavasta selostuksesta tehkoon johtopäätöksensä itse” (KHP 90). Kuulijoilta, jotka tässä nimitään ”lukijoiksi” (ja siksi puhuttelu tuntuu ulottuvan suoraan myös empiiriseen lukijaan), vaaditaan siis kykyä itsenäisiin tulkintoihin. Samalla implisiittisesti annetaan ymmärtää, että rivien välissä on muutakin kuin se, mitä Pasi kertoo. Lisäksi Pasi suhtautuu itse kuulijoihinsa varauksellisesti, hieman *Siinä näkijän* Maijan tapaan. Hän olettaa sanoilleen vastahankaisen kuulijakunnan, sellaisen, joka täytyy yrittää suostutella puolelleen (vaikka kyseessä on samalla Pasin vakuuttelu itselleen, hänen oma dialoginsa). Pasi nimenomaan puolustelee rehellisyyttään ja arvostelukykyyään jotain epäuskoista kuulijaa vastaan, alleviivaa mimeettisiä intentioitaankin, mutta samalla yrittää ”asiallisesti” vedota tähän, tämän suhteellisuudentajuun ja ehkä emotioihinkin: ”pyydän ottamaan huomioon, että olen kärsinyt haaksirikon poliittisessa maailmankatsomuksessani; olkoon kuinka fraasimaisesti sanottu tahansa, mutta se on totta. Ja olenhan minä ainakin tällä tavalla menetellen kriittisempi kuin hakiessani asemia ulkopuolelta, puoluetta vaihtamalla - -” (KHP 18). Kyseessä on kellariloukkolaisen politisoitunut perillinen.

Harvalalla on siis selvä kommunikaatiopyrkimys, vaikka välillä puolustusellinen ja epäilyttävän retorinenkin. Siihen verrattuna voi Salmisen ”sisäinen puhe” *Kolerassa* välillä vaikuttaa pelkästään monologilta, joka on pikemminkin tyystin ”subjektiivinen” kuin intersubjektiivinen, ei kommunikoi eikä edes pyri kommunikoimaan – ja tähän itsekeskeisyyteen viitattiin niin ikään vastaanotossa (esim. Tarkka 23.9.1977; Stålhammar 27.9.1977; Sarrala 9.10.1977; Immonen 23.10.1977). Mutta

niin kuin jo aikaisemmin toin esiin, Salminenkin käy usein paitsi kirjeissään myös ajatuksissaan, omassa tietoisuudessaan, dialogia jonkun kanssa. Tosin yksilön tietoisuuden ”yksityisyys” voidaan kyseenalaistaa ilman selvästi näkyvää dialogista asetelmaakin. Vaikka tietoisuus on sikäli yksityistä, että muut saman maailman yksilöt eivät pysty havainnoimaan sitä suoraan, niin tietoisuudenkin merkit ovat tietystä mielessä yhä yhteisiä, ”ulkomaailman” ilmiöitä. Nekin ovat syntyneet sosiaalisessa kanssakäymisessä ja riippuvuussuhteessa yhteisön kanssa, niin kuin Bahtinin piiriin kuulunut Volosinov (1990, 28, 31, 46) on korostanut (vrt. Kaarto 1998, 51). Yksilö ei yksin pysty luomaan merkkejä, vaan niiden tekoon tarvitaan yhteisö (Volosinov 1990, 28, 38). Ja vaikka ajatus yksilöllisessä psyydessä saattaa olla vielä hämärä ja keskeneräinen, kuten Salmisen tajunnallisen vyörytyksen kohdissa melko usein, niin se toteutuu silti suhteessa merkkijärjestelmän ehtoihin ja se on syntynyt aikaisemmin omaksuttujen yhteisöllisten merkkien käytöstä (vrt. mt. 51). Bahtinin piirin näkemysten mukaan puhtaasti yksilöllistä kokemusta voidaan pitää individualismiin liittyvänä harhakuvitelmana (Kaarto 1998, 106). Salaman romaanien voi tulkita tukevan tätä näkemystä.

Tämän lisäksi *Koleran* toisessa, ensimmäistä laajemmassa osassa kasvaa sellaisen dialogin osuus, jota käydään teoksen henkilöiden kesken kirjailijaliiton toimistossa, ravintolassa, raitiovaunussa ja Salmisen asunnossa, aiheina esimerkiksi aikalaispolitiikka ja lähipiirin ihmissuhteet. Tällöin sosiaalinen todellisuus yhteisöllisine kiinnikkeineen tulee ”konkreettisestikin” teoksen keskeisimmäksi viitekehukseksi. Itse asiassa kriitikotkin myönsivät, että individualistisesta päätöksestä huolimatta *Kolera*, niin kuin *Kosti Herhiläinenkin*, on yhteiskunnallinen puheenvuoro, jonka ”[p]ääteemana on nyky-Suomen konkreettinen tilanne” (Immonen 23.10.1977) ja jossa ”kysymys on niin poliittisista kuin kulttuuripoliittisistakin tekijöistä” (Karkulahti 30.11.1977). Näitä kysymyksiä käsitellään paljolti juuri dialogeissa ja Salmisen kirjekatkelmissa.

Kaivo kellarissa -teoksessa dialogia on vielä *Koleraakin* enemmän ja Salmisen ”sisäistä” tajunnanvirtaa huomattavasti vähemmän. Siinä jokainen luku rakentuu jonkin sosiaalisen ja vuoropuhelultaisten tilanteen ympärille ja sellaisin konkreettisin maamerkein, jotka ankkuroivat tekstiä ja sen fiktiivistä maailmaa ulkoisen todellisuuden paikkaan (Helsinkiin) ja aikaan (1970-luvun jälkipuolelle). Jälkimmäinen tuodaan Salaman romaaneille tyypillisesti esiin paitsi niin, että henkilöt käyvät dialogia aikansa ilmiöistä, myös niin, että henkilökertoja referoi ja kommentoi lukemiensa sanomalehtien pääuutisia. Näin käy ilmi fiktiivisen maailman yhteiskunnallis-poliittinen viitekehys, jolla on yhtäläisyyttä todellisen maailman vastaavan kanssa. Esimerkiksi: ”Viikon verran seurailtuani lehtiä aamubaarissa tiesin missä mentiin. Carter oli pöllö, Etyk rakoili - -. Kekkonen halusi pressaksi hänkin - -. Demarit läiskyttelivät kotilammella, nokkivat toisiaan ja muita - -” (KK 13). Samankaltainen kommentoiva selostus toistuu *Pasi Harvalan tarinoissa*, vaikka

kertoja onkin eri henkilö kuin päähenkilö Pasi, esimerkiksi: ”Lukemisen lisäksi hän lenkkeili edelleen ja seurasi lehtiä. - - Markka devalvoitiin kolmella prosentilla, kaikki valittivat, ja maatalousministeri Virolainen veti pinnat ilmoittamalla että maatalouden sopu pelasti hallituksen. Idi Amin sairasteli. Hanns-Martin Schleyer pysyi terroristien vankina - -” (PHT II 37). Mutta jos *Kaivossa* tapahtumat etenevät sosiaalisesta kohtauksesta toiseen, *Pasi Harvalan tarinoissa* vaihtelee enemmän ne tilanteet, joissa päähenkilö on yksin, ja ne, joissa hän on jossain sosiaalisessa tilanteessa. Silti yksin ollessaankin Pasi käy jatkuvaa mielensisäistä tai päiväkirjaan merkittyä dialogia aikansa ilmiöiden, omien näkemystensä ja muiden näkemysten kanssa.

Doksa todellisuuden ylläpitäjänä ja tuottajana

Siinä näkijän ja Finlandia-sarjan henkilökertojien kohdalla intersubjektivisuus on siis varsin selvästi näkyvillä ja kuuluvilla. Mutta jo 1800-luvun lopun realismin kertoja on syytä ymmärtää yhteisöllisesti muotoutuneeksi ja aikakautensa yhteiskunnallisten ehtojen konstruoimaksi, vaikka se kaikkietävine piirteineen loisikin vaikutelman ”vapaasta” subjektista ja pitäisi piilossa rakentuneisuutensa edellytykset ja kiinnikkeet. Tällöinkin kertovaa subjektia säätelevät lähinnä juuri intersubjektiviiset ehdot,⁵⁵ ja kertojan välittämä (ja tulkitsema ja arvottava) tieto on yhteisöllisesti muotoutunutta, ei taivaasta annettua, ontologisesta tyhjiöstä ammennettua eikä muutenkaan puolueetonta ”oikeaa” totuutta. Salaman henkilökertojat eivät piilotele näitä ehtoja vaan paljastavat ne, muun muassa juuri avoimella dialogisuudellaan. Näin ollen kyseessä on sellainen mimeettinen ehto, joka on kyllä yhteiskunnallisessakin realismissa jo alkujaan, mutta tulee jälkirealismissa selvästi näkyväksi. Patricia Waugh (1985, 19) on viitannut tällaiseen ilmiöön myös englanninkielisessä kirjallisuudessa ja ehdottanut termiä ”uusi realismi” sellaisille, esimerkiksi E. L. Doctorovin ja John Fowlesin, teoksille, jotka edelleen paljossa nojaavat perinteisen realismin ehtoihin ja konventioihin, mutta samalla uudistavat realismia. Uudistus tapahtuu noita ehtoja paljastamalla, tuomalla niitä (metafiktivisesti) esille ja tekemällä mahdolliseksi myös niiden kritiikin.

Mutta kuten tunnettua, korostamaani yhteisöllistä arkipäivän tietoa ja *common senseä*, johon myös Waughin (mt. 100) mukaan juuri realistinen fiktio pitkälti turvautuu, voidaan sanoa doksaksi. Tällöin realismi voi jälleen alkaa näyttäytyä kielteisessä valossa. Aikoinaan jo Platon puhui doksasta lähinnä luulon, uskomuksen ja mielipiteen merkityksessä vastakohtana todelliselle tiedolle (*episteme*), jonka lähtökohtana olivat pysyvät ja ikuiset ideaalimaailman oliot. Platon uskoi, että ihmisellä – lähinnä filosofeilla – on järkensä avulla mahdollisuus kääntyä suoraan alkuperäisen

⁵⁵ Prendergast (1986, 30) puhuu intersubjektivisuudesta nimenomaan 1800-luvun realismin (esim. Balzac) subjektin – kertojan, mutta myös tekijän – kohdalla.

idean puoleen, joten maallisia jäljitelmiä (materiaalista ja aistimellista olevaa) tai jäljitelmän jäljitelmiä (taidetta) ei kannata pitää tiedon lähtökohtana. Taiteilijat kykenevät hänen mukaansa vain maallisen olevan jäljittelyyn ja siten heidän teoksensa on tuomittu harhailemaan pelkän luulon, uskomuksen ja mielipiteen valtakunnassa. Teoksillaan he saattoivat jopa aiheuttaa yhteiskunnallista epäjärjestystä. Hieman vastaavanlaiseen kielteiseen sävyyn on Roland Barthes (esim. 1974, 206) pitänyt realismia ”vallitsevan mielipiteen” valtakuntana, tosin ymmärrettynä niin, että realistis-mimeettiset teokset pikemminkin vakauttavat vallitsevaa porvarillista järjestystä kuin uhkaavat sitä ja tekevät tämän pitkälti kulttuuria luonnollistavalla esitystavallaan eli lähinnä kolmannen persoonan kerronnalla, jossa kieleen kielenä pyritään kiinnittämään huomiota mahdollisimman vähän.

Eittämättä *Siinä näkijänkin* kerronnassa nojataan paljon uskomuksiin ja mielipiteisiin, niin kuin jo aikaisemmin mainitsin. Mutta esitystapa ei ole edellä mainittuun tapaan luonnollistava eikä teoksessa ilmenevää doksa muutenkaan voi Barthesin tapaan pitää vallitsevien porvarillisten mielipiteiden kokoelmana, sillä niin kertojat kuin kerrottava aihekin kytkeytyvät selväsanaisesti työläisyhteisöön ja teos työläiskirjallisuuden yhteiskunnallisen realismin jatkumoon, joka suhtautuu varsin kriittisesti juuri porvarillisiin itseäänselvyyksiin. Toisaalta kyllä työläisyhteisössäkin on oma doksansa (esimerkiksi yleistyksen uskovaisista ja ”noskeista” sekä kyseenalaistamaton näkemys todellisuuden vääjämättömästä kulusta kohti sosialismia), mutta sitä(kään) ei ole pakko ymmärtää yksinomaan kielteisessä mielessä vaan esimerkiksi Erkki Karvosen (1997) tapaan relationaaliselta pohjalta.

Karvosen mukaan doksa perustuu ja perustellaan sillä, miten asiat ovat tähän saakka olleet. Sen totuus ja epätotuus selviää kulloisenkin nykyhetken todellisuuden käytännöllisessä kohtaamisessa; doksalla on käyttöarvoa arjen toiminnassa, koska se sulkee pois epävarmuutta, mutta samalla avaa maailmaan mahdollisuuksien ja näköalojen horisontin. (Mt. 194, 198.) Doksa nousee maailmassa olemisestamme, mutta se myös uusiintuu olemisessamme. Doksa itsessäänkin on sosiaalista olevaista ja todellisuutta, joka ratkaisevasti vaikuttaa siihen, mitä maailma on. Se perustuu siihen, kuinka tajunnallinen ja kehollinen kohtaaminen todellisuuden kanssa tulee tulkituksi ja ymmärretyksi. Tähän ymmärrykseen vaikuttavat aina myös kieli ja kulttuuri. Ja koska doksan ”olemus” on uskomisessa ja nimenomaan todeksi uskomisessa, on uskottavuuden retorinen tuotanto hyvin keskeinen osa sosiaalisen todellisuuden tuotantoa. Sosiaalinen todellisuus juontuu olennaisesti siitä, minkä ihmiset ottavat todellisuutena, minkä he uskovat ja mistä he vakuuttuvat – ja minkä mukaan he ryhtyvät toimimaan. Todeksi uskotulla doksalla voi siis olla laajakantoisia todellisuusvaikutuksia. (Mt. 198–200.)

Siinä näkijän doksan voi sanoa perustuvan paljolti juuri (aikaisempaan) työläiseen elämäntapaan, oletuksiin ja uskomuksiin – siihen, kuinka asiat ovat tähän saakka olleet ja mikä on uskottu todeksi. Mutta porvarillisen Suomen ja työläisen Suomen välinen raja ei tietenkään ole ehdoton, sillä työläiset suomalaiset elävät samojen kapitalististen ehtojen vallitsemassa Suomessa kuin porvarit. He myös puhuvat samaa kieltä, joskin eittämättä usein eri merkityksin, ja edelleen molempien yhteiskuntaluokkien sisälläkin on sanoja eri merkityksin käyttäviä ryhmiä. *Siinä näkijän* todellisuuden kuvauksessa ei siis varsinaisesti ole kyse ”toisesta suomalaisesta todellisuudesta”, kuten kustantaja teosta mainosti, vaan Salaman (19.11.1972) omankin painotuksen mukaan samaan yhteiskuntaan kuuluvasta mutta vähemmän kerrotusta työläisten todellisuudesta, tarkkaan ottaen tälle paralleelista fiktiivisestä todellisuudesta, jota leimaa heteroglossisuus. Näin on epäilemättä olemassa myös paljon doksaa, joka ei ole joko työläistä tai porvarillista. Lisäksi se doksa, jota Maija Harrin mielestä ilmeisesti edustaa (ehdottomassa stalinismissaan), tulee juuri Harrin ”vieraan sanan” ja kenties (sisäis)tekijän⁵⁶ ohjailunkin takia myös kriittiseen valoon: sen paikkansapitävyys ja pätevyys (fiktiivisen) nykyisyyden maailmassa kyseenalaistuvat.

Salamalla voisi tässä ajatella olleen kaksi intentiota: Toisaalta hän pyrkii antamaan sotasukupolven työläisille puheoikeuden, oikeuden kertoa itse, omalla kielellään ja omine puheenparsineen – joskin kyse on tietysti fiktiivisistä hahmoista. Toisaalta taas nämä työläishahmot näkemyksineen asetetaan myös kriittiseen valoon. Esimerkiksi Maijan kerrontajaksoista käy ilmi Harrin kritiikki vanhempiansa Neuvostoliitto-uskoa ja Tsekkoslovakian miehityksen hyväksymistä kohtaan. Harri kritisoi fiktiivisessä maailmassa sitä, mitä Maija ja Santtu itsestään selvästi kannattavat ja pitävät oikeana, luonnollisena, totena. Harri kuuluu näiden poikana, työläisperheen vesana, yhtäältä samaan kontekstiin, mutta toisaalta myös eri kontekstiin: nuoriin vasemmistoradikaaleihin, jotka ovat nousseet isiensä arvomaailmaa vastaan ja joille todellisuus näyttäytyy toisenlaisena kuin aikaisemmalle, sotien ja pulan sukupolvelle. Näin kunkin kertojan kertomukseen rakentuu vähintään kaksi ääntä, kaksi intentiota, kaksi kontekstia ja näiden väliset suhteet (vrt. Rojola 2006, 488).

Finlandia-sarjassa sen sijaan doksasta on henkilökertojien kohdalla hankala puhua, koska nämä kertojat tuntuvat kyseenalaistavan kaiken, jopa oman menneisyytensä ja oman kerrontansakin. Hekin ivailevat paljolti äärivasemmistolaisille (taistolaisille) itsestäänselvyyksille, joihin he toisaalta – varsinkin Pasi Harvala – ovat itsekin lähimenneisyydessä langenneet uskomaan. Lisäksi Harvala ja ainakin joiltain osin myös Salminen tuntuvat sisäistäneen myös sen patriarkaalisen herruuden ja maskuliinisen vallankäytön, joka sallii heidän purkaa ahdistuksensa toisiin ihmisiin ja

⁵⁶ Sisäistekijän osuus ja yleensäkin se, mitä sillä tässä tutkimuksessa tarkoitetaan, on analyysissä tarkemmin seuraavassa luvussa.

eritoten naisiin. Heidän kriittisyytensä ei siis kaikilta osin ulotu ainakaan heihin itseensä ja heidän itsensä ”luonnollisina” pitämiin asioihin ja oikeuksiin, mikä onkin Salaman henkilökertojille ominaista. He ovat kovia parhaamaan muita ja näkevät omatkin virheensä usein lähinnä muiden aiheuttamiksi, pystymättä muuttamaan omaa käytöstään. Toisaalta he kyllä voivat tunnustaa virheitään ja heikkouksiaan, mutta samaan aikaan puolustautuvat muiden vastustusta (joko todellista tai oletettua) vastaan. Tunnustus on siis sisäisesti poleemista ja joko verhotusti tai näkyvästi dialogista, jolle ei ole loppua, viimeistä sanaa.

Jälkirealismi avaa ja uudistaa realismin kerronnan intersubjektiviisiä ehtoja

Mutta palataanpa luvun alussa asettamiini ongelmiin ja intersubjektiviisyyteen näiden ongelmien avaimena. Ensinnäkin intersubjektiviisyys muistuttaa kertovan subjektin ”epävapaudesta”, sidonnaisuudesta yhtäältä kirjallisiin konventioihin, toisaalta ”yleisempään” arkitietoon, yhteisöön ja kommunikoivaan kieleen; nämä kaikki kietoutuvat yhteen. Konventiosidonnaisuudesta kielii esimerkiksi dialogien, henkilöiden käymien vuoropuheluiden, paljous. Dialogi paljastuu tässä suppeassakin mielessä (ei siis dialogismina) pysyvämmäksi konventioksi realismissa kuin kertojan kaikkietävyys. Dialogi on ollut realismeja yhdistävä tekijä jo 1800-luvun lopulla (vrt. Valkama 1970, 23) ja se alleviivaa juuri sosiaalisen todellisuuden ja yhteisöllisyyden keskeisyyttä, vaikka nuo yhteisöt olisivat muutoksen ja hajaannuksen tilassa ja jäisivätkin sellaisiksi, niin kuin jälkirealismissa käy. Ja vaikka aikaisemmassakin realismissa on toki käsitelty yhteiskunnallisia ja yhteisöllisiä konflikteja, niin jälkirealismissa nämä konfliktit jäävät yhä selvemmin sovitusta ja ”sulkeumaa” vaille. Koska kyseessä on sekä *Siinä näkijässä* että *Finlandia-sarjassa* sellainen jatkuvassa prosessissa oleva fiktiivinen maailma, joka ankkuroituu vahvasti vallitsevaan aikaan, reaalityodellisuuteen ja sen muuttuvaan yhteiskunnalliseen tilanteeseen jostain sen (hajanaisesta) yhteisöstä käsin, moni asia jää väijäämättäkin kesken. Tulevaisuuden suunta jää avoimeksi ja dialogi päättymättömäksi, koska todellisuus ja käsitykset tuosta todellisuudesta ovat muutoksessa ja liikkeessä. Juuri tällaisella keskeneräisyydellään teokset kutsuvat lukijan osallistumaan tuohon dialogiin, etsimään itse vastauksia niihin kysymyksiin, jotka koskettavat paitsi fiktiivistä myös reaalia intersubjektiviivista maailmaa.

Toiseksi intersubjektiviisyys liittyy myös kertojan relationaaliseen tehtävään: niistä relaatioista, todellisuuden osa-alueista ja viitekehyksistä, joita kertojat kartoittavat, juuri lähiyhteisölliset, intersubjektiviiset suhteet nousevat keskeisiksi, mutta niin, että niissä käsitellään myös yhteiskunnallisia ongelmia ja ideologisia kysymyksiä. Esimerkiksi poliittiset ja maailmankatsomukselliset seikat kärjistyvät henkilöhahmojen arkielämän kiistoissa, dialogeissa, mutta niitä reflektoidaan myös monologisissa osuuksissa jatkuvasti. Tällöinkin henkilöt – joko puheessaan, ajatuksissaan

(”sisäisissä puheissaan”), päiväkirjamerkinnöissään tai kirjeissään – yleensä kuvittelevat tai olettavat kuulijan, suuntaavat puheensa tai ajatuksensa jollekin, jotain vastaan ja/tai jotain kommentoiden.

Kolmanneksi intersubjektivisuus määrittelee osuvasti juuri Salaman romaanien kertojien rinnakkaisuutta ja *välisyyttä*. Objektivisuus ja merkitys ovat viime kädessä löydettävissä jostain väliltä. Ne ovat tavoitettavissa monen kertojan ja diskurssin kautta ja kesken, dialogisesta asetelmasta, joka voidaan ymmärtää bahtinilaisittain. Jo varhaisessa eettisessä ajattelussaan Bahtin painotti kunkin ihmisen ainutkertaisuutta aktiivisena havaitsijana: kullakin on maailmassa oma paikkansa, josta on rajattu näköala. Paikallisuuden myötä on olemassa asioita, joita ”minä” ei näe, mutta myös asioita, jotka vain minä näkee. Tämä kunkin minän ”näkemisen ylijäämä” määrittyy suhteessa toisten näkökyvyn puutteeseen; minää ei ole ilman toista, toinen on välttämätön. Tällaista minän ja toisen välisen suhteen tärkeyttä Michael Holquist (esim. 1990, 308) pitää Bahtinin koko tuotannon yhdistävänä tekijänä, ja se on olennainen myös *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa*. Teosten kertovien subjektien moneus ja rinnakkaisuus, mutta toisaalta myös heidän kerrontansa erot, tulee yhä ymmärrettävämmäksi tältä bahtinilaiselta pohjalta, jonka mukaan kullakin on oma horisonttinsa maailmaan ja maailmassa sekä oikeus tulla kuulluksi sellaisenaan, subjekteina, ilman vanhan realismin tekijän/kertojan ”monologismia”, ”täydellistämistä” ja objektivointia. Juuri tällainen tietoisuuden moneus voidaan ajatella maailman objektiviseksi tosiasiaksi.

Juuri edellä selostettu periaate oli pohjana Bahtinin ”dialogismille” ja näkemykselle polyfonisesta romaanista, joka hänen mukaansa ilmeni varsinkin Dostojevskilla ja jossa toteutuu ”[i]tsenäisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuden moneus, täysiarvoisten äänten aito polyfonia” (Bahtin 1991, 20). Myös Salaman kertovat subjektit elävät tällaisessa keskeytymättömässä dialogisessa vuorovaikutuksessa toisten – henkilöiden ja/tai kertojien, olettamiensa kuulijoiden ja myös aikakauden ilmiöiden ja eri diskurssien – kanssa, ja juuri tämän voi ajatella takaavan realistisuuden ja objektivisuuden (vrt. mt. 64). Mutta samalla se merkitsee melko epävakaata kuvaa todellisuudesta – sitä, että todellisuutta kartoitetaan jatkuvasti kerronnassa, vaihtuvissa tilanteissa fiktiivisessä nykyisyydessä ja vaihtuvine kuulijaoletuksineen. Yhtä kaikki, tiedostavien ja arvostelmia esittävien henkilökertojien suhtautuminen toisiinsa nousee merkittäväksi (vrt. mt. 149). Fiktiivinen maailma koostuu monista, toistensa kanssa vuorovaikutuksessa toimivista ja tasa-arvoisista psyykeistä, mikä samalla sulkee pois subjektivismiä ja solipsismin (vrt. mt. 65). Myöskään relativismia se ei tarkoita, koska niin relativismi kuin dogmaattisuuskin väistävät yhtä lailla kaiken kiistelyn, kaiken avoimen dialogin, joko tekemällä sen tarpeettomaksi (relativismi) tai mahdottomaksi (dogmaattisuus) (mt. 107). Eri kertojien osuudet ovat eri ääniä, jotka laulavat eri tavoin samasta temasta, ja niiden sisältäkin voidaan erottaa eri ääniä. Juuri tällainen moniäänisyys

alleviivaa elämän moninaisuutta ja inhimillisten kokemusten monimutkaisuutta. (Vrt. mt. 71.) Edes *Finlandia-sarjan* lopun jälkipuhe ei onnistu monologisoimaan kokonaisuutta temaattisesti, ainoastaan muodollisesti: kysymykset jäävät elämään.

Salama itse on maininnut palanneensa kolmannen persoonan kerrontaan *Pasi Harvalan tarinoissa* pitkälti lukijoiden (ainakin kriitikkolukijoiden eli Salaman omin sanoin ”kirjainkvisiittorien”) vaatimuksista (Salama 1979, 109). Tämä voi tuntua yllättävältä sikäli, että samoihin aikoihin hän myös esitti kritiikkiä juuri kaikkietävää kerrontaa ja romaanin harmoniavaatimuksia kohtaan (Salama 1980, 308–309; ko. kirjoituksen päiväys 8.2.1979), ja julisti jopa kirjoittavansa jatkossa niin kuin haluaa ja jättävänsä ”hyväksytyjen” romaanien kirjoittamisen toisille (Salama 1978, 46). Silti se, että Salama on ainakin osittain taipunut lukijoiden tahtoon ja ”ottanut opiksi” *Finlandia-sarjan* sekavimman osan eli *Koleran* kielteisestä vastaanotosta, vahvistaa käsitystä ensinnäkin siitä, että realismia ja sen mimeettisiä keinoja uudistamaan pyrkivä teos ei saa liikaa irtautua traditionsa kerrontakonventioista. Toiseksi paluu kolmannen persoonan kerrontaan ja selkeämpään muotoon viestii siitä, että realistisen romaanin tekijääkin säätelee intersubjektiivisuus: kommunikaation onnistuminen, teoksen luettavuus ja merkitysten tunnistettavuus on hänellekin tärkeää. Näin ollen hän ei voi kirjoittaa mitä ja miten sattuu vaan rajoittaa ja joutuu rajoittamaan ilmaisullista ”vapauttaan”. Tekijä ei siis näyttäydy sellaisena vapaana, suvereenina ja autonomisena subjektina, jollaiseksi modernissa ajattelussa ihminen – ja varsinkin kirjailija – on korotettu, vaan on monessa suhteessa jo valmiiksi asetettu niihin ehtoihin ja rajoituksiin, jotka säätelevät myös hänen kirjoittamistaan ja todellisuuden kuvaustaan. Jos niistä poiketaan liikaa – etenkin teoksessa, joka asettuu jaetun todellisuuden jäljittelyn, yhteiskunnallisen vuoropuhelun ja realismin piiriin – voidaan säätelyä tarvittaessa harjoittaa myös lain avulla, niin kuin *Juhannustansseista* käyty kirjasota osoitti.

Siinä näkijästä ja *Finlandia-sarjasta* varsinaisia kirjasotia ei käyty,⁵⁷ mutta näistä teoksista juuri *Kolera* tuntui vahvasti olevan rajatapaus niin lukijoille kuin tekijälle itselleenkin; *Kolera* sai kritikoilta eniten moitteita vaikeaselkoisuudestaan, hätäilystä sekavuudestaan ja ilmaisun kasvavasta ”yksityisyydestä” (esim. Tarkka 23.9.1977). *Finlandia-sarjan* jälkeen Salama toi itsekin yhä enemmän ilmi ajatuksiaan yleisen ymmärrettävyyden tärkeydestä ja halustaan palata jonkinlaiselle ”perustasolle”. Pekka Kyrölle (5/1986) antamassaan haastattelussa hän mainitsi havainneensa (teatterissa ja kirjallisuudessa) estetiikan ylikorostusta, liiallista vetäytymistä ”korkeakulttuuriin” ja keskiluokan ongelmiin sekä tekijöiden – myös hänen itsensä –

⁵⁷ Pekka Tarkka (1973, 285–286) on kyllä nimennyt *Siinä näkijästä* nousseen polemiikin ”toiseksi kirjasodaksi”, koska siinä on paljon *Juhannustansseista* käydyn selkkauksen piirteitä, vaikka kaikki kirjasodan yleiset tunnusmerkit eivät täytykään (esim. tapahtumien kulku esittelystä ilmiantoon, tilanteen määrittelyyn ja toiminnalliseen vaiheeseen).

pakenemista ”taitoonsa”. Silti, kun *Finlandia-sarja* ilmestyi kokonaisuudessaan, tekstin yhdeksi ”nerokkuudeksi” nostettiin ei vain paluu kolmannen persoonan kerrontaan ja aikaisempaa yleisempään ymmärrettävyyteen (*Pasi Harvalan tarinoissa*) vaan juuri se, että kyseessä on *Siinä näkijän* tapaan mutta samalla tätä vielä monisärmäisemmin ”ristivalotus” (ks. esim. Turunen 4.3.1985), jossa on sekä minä-kerrontaa että hän-muotoista kerrontaa ja joka haastaa herkeämättä myös lukijansa (esim. Mannila 4.6.1985). Salaman nähtiin tehokkaasti uudistavan (yhteiskunnallista) realismia eli romaaniperinnettä, joka oli tarponut kauan paikallaan nojatessaan valtaosin vanhoihin keinoihin ja konventioihin (esim. Ala-Karvia 4.1.1984). Tämä uudistus tapahtuu paljolti juuri avoimen intersubjektivisuuden ja dialogismin avulla, jotka Salama jälkirealismissaan asettaa aikaisempaa yhteiskunnallista realismia enemmän ja paljaammin esille, jättäen samalla todellisuudenkartoitusprosessin – ja dialogin – päättymättömäksi. Avointa intersubjektivisuutta ja dialogismia voidaan siis pitää jälkirealismien mimeettisen sopimuksen uusina ehtoina, mutta ymmärrettynä pikemminkin realismien näkyviksi tuotuna lähtökohtina kuin jyrkkinä ja määräävinä normeina.

3.2. Kertojien luotettavuuden ja mim-eettisyyden ongelma

Salaman 1970-luvun, osittain jo 60-luvun, romaanituotanto näyttää siis merkittävää osaa siinä mimeettistä sopimusta kokevassa muutoksessa, jossa yhteiskunnallisen realismien kertojaksi hyväksyttiin henkilökertoja tai -kertojia, joiden ei tarvitse olla asemaltaan, tiedoiltaan eikä arvovalaltaan ”tavallista ihmistä” kummoisempia. Niiden mimeettinen todenvastaavuus perustuu enemmänkin inhimilliseen rajallisuuteen ja ristiriitaisuuteen kuin perinteisiin kaikkietävyiden tai yleensäkin kolmannen persoonan kerronnan konventioihin, joilla niilläkin on toki vahva voimansa. Kolmannen persoonan kerronnan objektiivisuutta, realistisuutta ja eheyttä luovaan tehoon viittasi edelleen esimerkiksi Eino Maironiemen (1982, 33) maininta *Pasi Harvalan tarina I:n* ”objektiivisemmasta” kerronnasta sekä Pertti Karkaman (1992, 188) näkemys *Pasi Harvalan tarinoista* otteeltaan jäsenyntyneempänä ja ”ehkä” realistisempänä, kun niitä verrataan *Finlandia-sarjan* alkuosiin eli minämuodossa kerrottuihin *Kosti Herhiläiseen* ja *Koleraan*. Mutta niin kuin edellä on tullut ilmi, objektiivisuuden ja subjektiivisuuden tiukka vastakkaisuus ei oikein tunnu pätevältä, vaan perustellumpaa on puhua relationaalisuudesta. Silti yksi henkilökertojiin liittyvä kysymys ja erityisesti niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* yhteydessä nouseva ongelma on vielä yksityiskohtaisemmin käsittelemättä, vaikka se joiltain osin liittyy jo edellä selviteltyihin objektiivisuuden, intersubjektivisuuden ja dialogisuuden kysymyksiin, ja se on kysymys luotettavuudesta. Luotettavuutta on yleensä pidetty realismien kertojan rikkomattomana sääntönä, mutta jo *Siinä näkijän* henkilökertojat puhuvat jossain määrin keskenään ristiin ja kyseenalaistavat

toistensa luotettavuuden sekä henkilöinä että kertojina. Miten siis pitäisi suhtautua siihen, että epäluotettavuutta löytyy jo *Siinä näkijän* kertojista ja että *Finlandia-sarjan* henkilökertojia on pidetty jopa ”harvinaisen” epäluotettavina (Hosiaislouma 1999, 259), mutta silti teoksia on aseteltu pääosin realismiin jatkumoon?

Tässä luvussa pyrin tarkastelemaan *Siinä näkijää* ja *Finlandia-sarjaa* kerronnallisen luotettavuuden kannalta ja yksityiskohtaisemmin kuin aikaisemmin on tehty. Myönnän siis, että rinnakkaisten henkilökertojien kohdalla kysymys kertojan luotettavuudesta herää, koska näiden osuuksissa näyttäisi olevan joitakin keskinäisiä ristiriitaisuuksia ja yhteensopimattomuuksia – sellaisia, jotka eivät välttämättä selity yksinomaan relationaalisesta sijoittuneisuudesta ja kunkin henkilön uniikista havaintopisteestä. Yleisten oletusten ja joidenkin ongelmallisten näkemysten esittämisen jälkeen otan avuksi James Phelanin (2005) käsitteet epäluotettavan henkilökerronnan eri asteista. Niiden avulla voidaan jälleen paremmin ja yksityiskohtaisemmin tarkastella yhden vastakkainasettelun purkautumista Salaman romaaneissa: täysin luotettavan ja täysin epäluotettavan kerronnan. Sellainen ehdoton joko–tai -ajattelu, jonka mukaan jokin epäluotettava momentti kerronnassa tarkoittaisi kertojan ja kaiken hänen kertomansa läpikotaista epäilyksenalaisuutta ja joka olettaa luotettavuuden ja epäluotettavuuden binaarisiksi oppositioiksi, ei tuntuisi soveltuvan sen enempää Salaman romaaneihin kuin yleensäkin kaunokirjallisiin teoksiin (vrt. Phelan 2005, 53). Selvittelen nimenomaan luotettavuuden ja mimeettisyyden yhteenkietoutuvaa ongelmaa, joka väistämättä on myös (ja kenties eritoten) eettinen kysymys ja toistunut eri tavoin teosten vastaanoton arvioissakin. Mimeettisyyteen on jo antiikista lähtien kytkeytynyt eettisyys, eli kyse on sananmukaisesti mimeettisyydestä. Tarkoitukseni on päästä jyvälle siitä, millä tasoilla jälkirealismiin kertojalle ei sallita mim-eettistä epäluotettavuutta ja millä taas sallitaan – ja mahdollisesti enemmän kuin aikaisemmassa yhteiskunnallisessa realismissa.

Henkilökertojat: epistemologista ja eettistä epävarmuutta?

Jos luotettavuus ajatellaan tiedon validiutena ja pätevyytinä, voidaan tietysti jo aikaisemmin sanotun perusteella lähteä siitä, että yleisesti ottaen realistisen romaanin validi ja pätevä tieto on intersubjektivistista yhteisöllistä tietoa, joka on kuitenkin tilanteittain tulkittavaa ja ainakin jossain määrin muuttuvaa eikä siis esimerkiksi lukkoonlyötyä kollektiivista ”totuutta”. Kyse ei kuitenkaan ole yksinomaan doksaalisesta tiedosta ainakaan siinä negatiivisessa merkityksessä, jonka Barthes siihen liittää. Mutta kyse ei ole myöskään vain esimerkiksi sosiologisesta ja/tai historiallisesta faktatiedosta, jolla toki voi olla vahvakin osuus teosten sisäisessä viitekentässä ja jonka Kimmo Jokisen (1997, 43) mukaan varsinkin suomalaiset lukijat kokevat tärkeäksi. Jokisen tutkimuksen perusteella voisikin sanoa, että suomalaisille lukijoille todellisuudenkuvaus näyttää olevan varsin

lähellä mimesiksen historialliseen ja yhteiskunnalliseen tutkittuun tietoon ja ”totuuteen” liittyviä aspekteja. Mutta kuten jo aikaisemmin olen tuonut esiin, fiktiivinen mimesis on jo Aristoteleen mukaan eri asia kuin historiankirjoituksen mimesis, ja se on taatusti eri asia kuin vaikkapa luonnontieteellinen tiedonanto, vaikka mikä tahansa tieteellinen tieto voi tietysti tulla osaksi myös arkitietoa. Lisäksi kyse on aina ollut myös merkityksenannosta, ei vain tiedon välittämisestä. Kuten Jokinenkin (vrt. 1997, 56, 141) painottaa, realistiseen lukutapaan ja lukijoiden todenmukaisuuskäsitykseen liittyy aina myös arvoja ja ihanteita. Samoin kysymykseen kertojan luotettavuudesta kietoutuu väistämättä paitsi tiedollisia myös tulkinnallisia ja arvoihin ja arvottamiseen – etiikkaan ja moraaliiin – liittyviä seikkoja, jotka niin *Siinä näkijä* kuin *Finlandia-sarjakin* problematisoivat.

Yhteiskunnallisissa realismissa luotettavuuden takasi pitkään yksi, itseään esiin tuomaton kolmannen persoonan kertoja, jonka ei sen kummemmin tarvinnut vakuuttaa lukijaa siitä, että hän puhuu ”totta” – vaikka joitakin tällaisiakin vakuutteluja on toki nähtävissä. Usein juuri piilossa pysyminen takasi solidin ja vilpittömän efektin; kertoja oli paitsi epistemologisesti myös eettisesti varma (Malmgren 1986, 474). Hän tiesi asiat sekä kerrotusta, fiktiivisestä maailmasta (teoksen sisäisessä viitekentässä) että siitä reaali maailmasta (teoksen ulkopuolisesta viitekentästä), johon fiktiivinen maailma pyrittiin ankkuroimaan (vrt. mts.). Mutta kun kertoja laskeutuu muiden henkilöiden tasalle ja on tullut eksplisiittisesti relationaaliseksi, intersubjektiiviseksi ja tavallisen ihmisen kaltaiseksi, hän joutuukin usein perustelemaan mimeettiset pyrkimyksensä ja vakuuttamaan kuulijansa ja lukijansa. Näin on etenkin Salaman useiden henkilökertojien kohdalla (Maija, Jaska; Pasi Harvala), jotka jo ennakkoon olettavat, että kuulijakunta suhtautuu heihin varauksellisesti. Siksi he vakuuttelevat luotettavuuttaan, rehellisyyttään ja sitä, että heidän kertomansa asiat ovat totta.

Mutta entä jos henkilökertoja, rehellisyyden vakuutteluistaan huolimatta, jää kiinni valheesta tai jonkin sellaisen tiedon pimittämisestä, joka osoittautuu olennaiseksi teoskokonaisuuden kannalta ja joka paljastuu lukijalle vaikkapa joidenkin henkilöiden dialogeissa tai toisen henkilökertojan (joiltain osin) vakuuttavammassa esityksessä? Esimerkiksi jo *Siinä näkijän* kohdalla on usein viitattu kertojien ”värittämiin” totuuksiin ja siihen, että henkilökertojat salaavat tai muuntelevat tietoja (esim. Laitinen 1997, 562), mikä implikoi, että tietty epärehellisyys on teoksen kerronnan tunnustettu erityispiirre ja koskee sen kaikkia henkilökertoja, vaikka näiden on myös nähty täydentävän toinen toisensa salaamia tietoja. Tosin yhtä oleellista tämän vastavuoroisen täydentämisen rinnalla näyttäisi olevan se, että tietty avoimuus säilyy; kaikki ristiriitaiset tiedot ja selostukset eivät saa teoksessa selitystä ja ne jäävät askarruttamaan lukijaa. Yhtä kaikki, henkilökertojien värittämät tai muuntelemat tiedot eivät vaikuta ainakaan *Siinä näkijässä* olevan radikaaleja eikä kenenkään osuus tunnu ensilukemalta toistaan jyrkästi epärehellisemmältä.

Epämääräisyydet koskevat usein esimerkiksi sen kaltaisia kysymyksiä kuin ”kumpi - - oli ensin pettänyt ja jättänyt” (SNMT 15), Maija vai Santtu, mihin ei saa varmaa vastausta. Tällöin epäluotettavuus on ”naturalisoitavissa” muistamattomuudeksi tai esimerkiksi inhimilliseksi kaunisteluksi eikä aiheuta sitä, että lukija ei enää lainkaan uskoisi kertojan mimeettisiin pyrkimyksiin. Kertajat ovat itsekin ”niin kuin ihmisiä”, puutteineen ja ristiriitaisuuksineen.

Siinä näkijässä ei siis synny vaikutelmaa tahallisesta, suunnitelmallisesta ja lukijan kanssa sumeilematta leikittelevästä harhaanjohtamisesta. Siitä huolimatta yksittäiset henkilökertajat syyllistyvät jo *Siinä näkijässä* vähintäänkin lievään epäluotettavuuteen, niin kuin tuonnempana vielä yksityiskohtaisemmin ilmenee. *Finlandia-sarjan* kohdalla tilanne mutkistuu edelleen: minäkertojia Harvalaa ja Salmista on sanottu jopa *harvinaisen* epäluotettaviksi kertojiksi, mikä on Yrjö Hosiainluoman (1999, 259) mukaan yhtenä piirteenä viittaamassa ”postmoderniin suuntaan”. Silti niin Harvalan kertomaa *Kosti Herhiläistä* kuin Salmisen kertomaa *Koleraa* ja *Kaivo kellarissa* -teosta on edelleen sijoitettu enemmänkin realismiin jatkumoon kuin varsinaiseen postmodernismiin, niin kuin *Finlandia-sarjaa* kokonaisuudessaankin. Tosin postmoderni(smi)stakin löytyy mainintoja⁵⁸, koska kertojien epäluotettavuus on nähty tunnusomaisena erityisesti postmodernismille, joka tältä osin jatkaa jo modernismin romaaneista tuttua piirrettä. Kyseessä on siis vahva ristiriita paitsi kriitikoiden myös tutkijoiden näkemyksissä ja odotuksissa: Toisaalta realistisen romaanin kertojalta vaaditaan ehdotonta luotettavuutta ja rehellisyyttä, jopa ”henkistä kehityskelpoisuutta” (Heino 1975, 93),⁵⁹ mikä viittaa juuri eettiseen hyväksyttävyyteen ja positiivisiin pidettäviin ominaisuuksiin. Toisaalta taas ollaan tarkemmin asiaa tutkimatta ja problematisoimatta valmiita hyväksymään realismiin myös ”epäluotettava”, joitain osin epärehellinen ja monien kielteisesti luonnehtima kertoja, joskin nämä ominaisuudet tuntuisivat samalla hieman epämääräisesti viittaavan myös ”postmoderniin suuntaan”.

⁵⁸ Yleensäkin kirjallisuushistorioissa on otettu postmoderniin viittaava kanta, mutta hieman varovaisesti ja heiton omaisesti. Juhani Niemi (1999, 167) toteaa *Finlandia-sarjan* postmoderniksi antiromaaniksi, mutta lukijalle ei ilmoiteta, miksi. Kai Laitinen (1997, 563) taas puhuu postmodernismista, mutta varustaa postmodernismin puolilainausmerkeillä. Toisaalta kyllä toisessa kohdassa *Suomen kirjallisuushistoria 3:a*, josta siis Hosiainluoman ja Niemenkin maininnat löytyvät, Voitto Ruohonen puhuu *Finlandia-sarjasta* edelleen realismiin mimesikseen viittaavin ilmauksin ja lisäksi varsin arvottavasti: se on (Christer Kihlmanin *Gerdt Bladhin tuhon* kanssa) ”ehkä paras avain 1980-luvun sivistyneistön arvotyhjiöön” (Ruohonen 1999, 275) sekä ”toistaiseksi viimeisiä suuria yrityksiä etsiä elämän totaliteettia” (mt. 277).

⁵⁹ Aarre Heino käsittelee tässä romaanin päähenkilö-kertojaa, ei siis vain realistisen romaanin kertojaa, mutta hänelle romaani määrittänyt kyllä paljolti mimesiksen pohjalta. Poikkeuksina siitä yleisperiaatteesta, että ”henkisesti alamittainen kertoja” (joka siis on Heinolla vastakohta henkisesti kehityskelpoiselle yksilölle) ei pysty esiintymään (pää)henkilökertojana ja tulkitsemaan maailman oloja ja omaa asemaansa tuossa maailmassa, hän mainitsee William Faulknerin *Äänen ja vimman* ja Günther Grassin *Peltirummun* (Heino 1975, 93). Vaikka Salaman romaanit kuuluvat hieman toiseen traditioon eikä niiden henkilökertoja voi täysin rinnastaa em. teosten kertoviin hahmoihin, viitattiin monissa aikalaiskriitikeissä kuitenkin niin Maijan ja Santun kuin Harvalan ja Salmisen henkiseen alamittaisuuteen, moraaliseen kelvottomuuteen ja positiivisten ominaisuuksien puutteeseen. Tämä on tarkemmin esillä luvussa 5.1, jossa tarkastelen henkilöiden ”tyypillisyyttä”.

Ristiriitaisten käsitysten selvittelyä: kohti tarkempaa analyysii

Yhtenä syynä realismi-tulkintojen vallitsevuuteen voisi tietysti pitää realistista tai ”referentiaalista” lukukoodia, joka varsinkin 1970-luvulla oli dominoiva, osittain sosialistisen tai ”sosiaalisen”⁶⁰ realismin ihanteiden takia. Toiseksi myöskään postmodernismista ei tällöin vielä Suomessa keskusteltu; aikalaisvastaanotossa postmoderni(smi)-diskurssi oli nähtävillä vasta 1980-luvulla, *Finlandia-sarjan* loppuosien ilmestyessä.⁶¹ Vahva merkitys on varmasti ollut myös sillä tiedolla, joka lukijoilla on ollut kirjailija Salamasta sekä hänen jumalanpilkkausoikeudenkäyntinsä, julkisten kommenttinsa että esimerkiksi Pekka Tarkan *Salama* -tutkimuksen (1973) kautta. Näiden myötä oli muotoutunut kuva lähinnä juuri (in)ho)realisti-Salamasta, joka pohjaa teoksensa todellisiin tapahtumiin – jopa silloin, kun hän ”vääristelee” todellisuutta – ja oman elämänsä kokemuksiin, mutta osin myös esimerkiksi arkistosta tarkistettuihin historiallisiin dokumentteihin (ks. esim. Saarikoski 19.11.1972 ja Saarikoski 2/1973). Niin Salaman omia kommentteja kuin Tarkan tutkimustietojakin voisi oikeastaan kutsua ”paratekstuaalisiksi mimettisiksi efekteiksi”. Muun muassa se, että Salaman tiedettiin jo ennen *Siinä näkijän* ilmestymistä kirjoittavan todellisiin menneisyyden tapahtumiin pohjautuvaa teosta, vaikutti varmasti myös realistiseen ja mimeettiseen lukutapaan eli siihen, että teosta tarkasteltiin enemmän tai vähemmän kopiona mallista (reaalitodellisuudesta). Hanke oli tuotu esiin muun muassa Harri Salmisen analogisella projektilla, joka kulki työnimellä ”pispalaeepos” (teoksissa *Minä, Olli ja Orvokki* ja *Tapausten kulku*), ja Harri Salmista oli jo 1970-luvulla vakiinnuttu pitämään Salaman alter egona, tosin usein samastamalla Salminen liiankin yksioikoisesti Salamaan. Samoin Salaman avainromaaneista olivat varsinkin lehtikriitikot löytäneet monelle muullekin henkilöahjalle todelliset, elävät mallit. Näitä ja näiden kirjallisia vastineita vertailtaessa otettiin huomioon lähinnä samuus, mutta sivuutettiin todellisuuden ja mimesiksen välille oleellisesti liittyvä ero.

Tällaiset kirjailijaan ja hänen elämänvaiheisiinsa liittyvät julkiset tiedot tai aikaisemman tuotannon realismi-painottuneisuus eivät silti yksinomaan tee teoksesta mimeettistä eikä realistista, vaikkakin ne kyllä kyseenalaistavat ”puhtaan” teoslähtöisen tarkastelutavan mahdollisuuden, mikäli sellaiseen pyrittäisiin.⁶² Realismiksi kelpuutettavissa teoksissa on oltava riittävä määrä kertojan

⁶⁰ Kuten Aimo Roininenkin (1998, 129) on todennut, sosiaalinen realismi on Eila Pennasen (7/1975) käyttämä termi 1960- ja 70-luvun sellaisesta kirjallisuusperinteestä, jota yleensä (ja myös tässä tutkimuksessa) kutsutaan yhteiskunnalliseksi realismiksi.

⁶¹ Pekka Tarkan (14.8.1983) voi nähdä viittaavan postmodernismiin kritiikissään *Pasi Harvalan tarina II:sta*, vaikkei hän mainitsekaan tätä kirjallisuuden suuntausta nimeltä. Hän toteaa, että joiltain osin realismia(kin) vastaan kapinoiva Salama liittyy kotimaisista kirjailijoista kenties kiinteimmin siihen eurooppalaiseen virtaukseen, joka hylkää kirjallisuuden kirjoituksen hyväksi. Arto Virtanen puhuu *Pasi Harvalan tarina II:sta* metaromaanina (8.9.1983) ja Risto Turunen (13.10.1983) tyylisekoitelmana ja metakirjallisuutena; näidenkin voi tulkita viittaavan postmodernismiin. ”Metakirjallisuus” toistuu Turusella (4.3.1985) *Finlandia-sarjan* yhtenäislaitoksen arvostelussa.

⁶² Tulkintojen tekeminen yksinomaan romaanitekstin pohjalta (tekijän ja kontekstin sivuuttaen), niin kuin formalistisissa ja strukturalistisissa pyrkimyksissä on usein ollut tapana, on erityisen hankalaa yleisesti tiedetyn ja

uskottavuuteen, luotettavuuteen ja rehellisyyteen liittyviä ominaisuuksia, jo aiemmin mainitun relationaalisuuden ja intersubjektiivisuuden lisäksi. Niin kuin myös Lilian Furst on (1800-luvun englannin- ja ranskankielistä) realismia tarkastelleessaan korostanut, tiedon runsaus sinänsä ei määrää kertojan tai teoksen laatua, vaan lukijan on voitava tukeutua kertojaan ja uskoa tämän täydelliseen rehellisyyteen (Furst 1995, 55). Tätä ehtoa kohtaan Hosiasluoman mainitsema kertojan ”harvinainen epäluotettavuus” tuntuu voimakkaasti sotivan. Eikö sen jo kuvittelisi olevan realismin perustuksia, sen kerronnallista sopimusta, rajusti purkava seikka, sillä onhan kotimaisessakin realismissa varsin vahva kertojan varmuuteen, pettämättömyyteen ja jonkinlaiseen eettiseen kelpoisuuteenkin pohjaava perinne, joka vaikuttaa myös lukijoiden odotuksiin?

Sopimuksen täydellisestä purkamisesta ei kuitenkaan ole kyse. Edes väitetty epäluotettavuus ei ainakaan tässä tapauksessa tarkoita realismin ja mimesiksen täydellistä kieltoa. Ensinnäkin Hosiasluoman (1999, 259) mainitsema *Finlandia-sarjan* kertojien ”harvinainen” epäluotettavuus, johon hänen mukaansa liittyy piiloleikkiä lukijan kanssa, on liioitteleva. Epäluotettavuus osoittautuu *Finlandia-sarjassakin* edelleen suhteelliseksi, ei absoluuttiseksi ilmiöksi: se on vain ajoittaista ja siihen ovat paljolti syynä kertoja-Pasin syvenevä alkoholismi ja mielen järkkyminen *Kosti Herhiläisessä* sekä Harri Salmisen ”hulluus” *Kolerassa*. Nämä seikat teoksissa myös avoimesti ja rehellisesti ilmaistaan. Sitä paitsi Salmisen hulluus on *Kolerassa* ja *Kaivossa* paranemaan päin. Se koskee pikemminkin Salmista kokevana henkilönä fiktiivisessä menneisyydessä kuin kertojana fiktiivisessä nykyisyydessä, vaikka kokevan ja kertovan minän välimatka ei aina ole selkeä. Silti kertojana Salminen on selvästi palaamassa mielensisäisestä sekavuudestaan sosiaaliseen keskusmaailmaan, ja sarjan kokonaisuudessa Salmisen ja Harvalan kerrontaosuudet suhteellistavat toinen toisiaan, samoin kuin kolmannen persoonan kertojan osuudet suhteellistavat näitä molempia.

Toiseksi harvinaista, antimimeettistä epäluotettavuutta vastaan sotii kertojien vakavuus. Tunnetusti vakavuus on pikemminkin realismin ominaisuus kuin postmodernismin, jolle taas on leimallista kertojan leikittelevyys ja epistemologisten kysymysten väistyminen ontologisten tieltä⁶³ sekä se, että lukija menettää usein täysin mahdollisuuden tietää, mikä on tuo mainittu keskusmaailma;

kohutun kirjailijan tapauksessa. Richard W. Miller (1993, 115) on viitannut samansuuntaisesti, että monet, jotka pyrkivät lukemaan ja tulkitsemaan vain tekstiä, eivät oikeastaan tee niin. Kirjallisuudentutkijat, jopa -opiskelijat, tuntevat laajasti ja perusteellisesti paitsi tarkastelemaisensa tekstin myös sen sukulaistekstejä ja kirjallisuushistoriaa sen lisäksi, että he myös reagoivat tekstiin oman intentionaalisen ja itsetietoisen hankkeensa mukaisesti.

⁶³ Erityisesti Brian McHale on korostanut postmodernismin ”ontologista dominanssia”, siirtymistä painotetusti olemisen muotoja koskeviin ongelmiin, erotuksena realismissa ja vieläpä modernismissäkin dominanteille epistemologisille eli tietoa koskeville kysymyksille (esim. Mitä voidaan tietää? Mikä on ”totuus”? Kuka tietää? Kuinka he voivat tietää ja kuinka varmasti? Kuinka tieto siirtyy ja kuinka luotettavana se pysyy?). (McHale 1987, 9–11.) Dominantin käsite tulee Roman Jakobsonilta, jonka mukaan dominantti on taideteosta kokoava tekijä, joka ”ohjaa, määrää ja muuntaa teoksen muita komponentteja. - - Teoksen ominaislaatu riippuu sen dominantista.” (Jakobson 2001/1935, 102.)

alistussuhde sen ja ”mahdollisten maailmojen” välillä purkautuu (vrt. Ikonen 2003, 202). *Siinä näkijän* tapauksessa näin ei käy eikä edes *Finlandia-sarjan*. Kertojat pyrkivät siinäkin vakavissaan kertomaan ”mitä näinä vuosina oikein todella tapahtui” (KHP 13) lähinnä sosiaalisessa, henkilökertojien ja -hahmojen jakamassa todellisuudessa, vaikka tehtävä ei tunnu helpolta eikä aina vaikuta kunnolla edes onnistuvan. Samoin he saattavat ilmaista huolensa siitä, ettei heidän kuulijansa ymmärrä heitä oikein tai että he eivät osaa ilmaista asiaansa tarpeeksi selvästi. Kommunikaation onnistuminen on tärkeää. Kertojat suhtautuvat siis varsin totisesti aiheisiinsa, ja niin aiheet kuin henkilökohtalotkin ovat vakavia, jopa murheellisia.

Kolmanneksi yksioikoinen jako joko luotettavaan tai epäluotettavaan kerrontaan ei ylipäänsäkään tunnu pätevältä. Juuri siksi James Phelanin erittelemät epäluotettavuuden eri tasot tai asteet näyttäisivät olevan hedelmällisiä myös Salaman kertojien väitetyn, mutta toistaiseksi hieman epämääräiseksi jääneen, epäluotettavuuden tarkastelussa.

Kommunikaation akselit ja luotettavuuden eri asteet

Phelan ymmärtää kertomisen ”retorisen aktin” monitasoisena kommunikaationa, johon osallistuvat niin (sisäis)tekijät, kertojat kuin kuulijatkin (2005, 5, 19). Kyse on jälleen eräänlaisesta intersubjektiivisuudesta. Phelan erittelee kolme kommunikaation ”akselia” ja kertojan kolme funktiota: 1) faktojen, henkilöiden ja tapahtumien akseli, joka vastaa raportoimisen tai selostamisen funktiota; 2) käsittämisen tai ymmärtämisen akseli, joka vastaa tulkitsemisen funktiota; 3) etiikan ja arvioinnin akseli, joka vastaa arvottamisen funktiota (mt. 214). Jollakin näillä tasoilla kerronta voi olla joko luotettavaa tai epäluotettavaa, mutta tämä ei kuitenkaan vielä riitä. On tehtävä vielä jako väärin kertomiseen ja ”ali-kertomiseen”, jolloin voidaan erotella kuudenlaista epäluotettavuutta (kertojan suhteessa kuulijoihin ja viime kädessä todelliseen eli omassa käsitteistössäni ”empiiriseen” lukijaan). Näitä ovat väärinraportointi, väärintulkinta, väärinarviointi, aliraportointi, alitulkinta ja aliarviointi. (Mt. 50–51.)

Väärin-tapauksissa suhde ”autoritääriseen” eli ideaaliin, hypoteettiseen kuulijaan – jonka paikalle empiirinen lukija Phelanin mukaan pyrkii – on sellainen, että tämän täytyy hylätä kertojan sanat ja rekonstruoida vaihtoehto. Ali-tapauksissa autoritäärisen kuulijan taas täytyy täydentää kertojan näkemys. (Mt. 47, 219.) Siinä missä kertomuksen kuulijoita ohjaavat kertojat, niin autoritääristä kuulijaa (ja sitä kautta enemmän tai vähemmän myös empiiristä lukijaa) ohjaa implisiittinen eli sisäistekijä. Tämä on Phelanin mukaan todellisen tekijän ”virtaviivaistettu” versio, todellinen tai oletettu osajoukko kirjailijan ominaisuuksia ja kykyjä, toisin sanoen tämän osittainen representaatio. Sisäistekijä on vastuussa valinnoista, jotka luovat tekstin ”näinä sanoina tässä järjestyksessä” ja

jotka ovat hänen arvojensa läpivärjäämiä. Sisäistekijä on kirjailijan tekemä konstruktio ja liikkuu tekstin ulko-, ei sisäpuolella.⁶⁴ (Mt. 47, 216.) Kutsun tätä Phelanin sisäistekijää kuitenkin ”tekijäksi” ja ymmärrän sen bahtinilaisittain ”tekijä-luojana”, joka on fiktiivisen maailman ulkopuolella, mutta varsinkin luovan prosessinsa aikana teoksen ja ”todellisuuden” rajalla, romaanin jäsenyyksen keskuksessa ja eri tasojen leikkauspisteessä (Bakhtin 1987, 48–49, 254). Jälkikäteen se on ”jäljitettävissä” lähinnä romaanin sommittelusta (mt. 255). Tämä bahtinilainen tekijä-luoja on mielestäni hyvin lähellä Phelanin käsitystä sisäistekijästä, joka on siis eri asia kuin luvussa 2.1. puheena ollut tekijäkertoja tekstissä esiintyvänä kertovana hahmona, vaikka sekin voidaan tulkita tekijän erääksi representaatioksi. Tekijä on myös eri asia kuin luovan prosessinsa ulkopuolella elämäänsä elävä ihmishenkilö, biografinen kirjailija eli tässä tapauksessa vuonna 1936 Kouvolassa syntynyt, lapsuuttaan Tampereella ja Karstulassa elänyt, jumalanpilkkaoikeudenkäynnin kokenut, myöhemmin teoksiaan kommentoinut jne. Hannu Salama. Todellisen kirjailijan ominaisuudet ja elämäkokemukset voivat kuitenkin vaikuttaa (sisäis)tekijään.⁶⁵

Kertojan väärinraportointi aiheuttaa epäluotettavuutta ainakin henkilöiden, faktojen ja tapahtumien akselilla. Mutta se on tyypillisesti myös seurausta kertojan riittämättömistä tiedoista tai virheellisistä arvoista, ja varsin usein se ilmenee väärintulkinnan tai väärinarvioinnin kanssa. Väärinraportointi ilmenee yleensä muiden epäluotettavuuden tasojen kanssa. Väärintulkinta ja väärinarviointi voivat ilmetä joko yksinään tai kombinaatiossa muiden epäluotettavuuksien kanssa.

⁶⁴ Phelanin sisäistekijä eroaa siis niistä strukturalistisen narratologian näkemyksistä (esim. Chatman 1980), joissa implisiittinen tekijä on tekstuaalinen ominaisuus ja tiukasti tekstin sisäinen konstruktio. Phelan nojaa paljossa Wayne C. Boothin sisäistekijään todellisen tekijän eräänä versiona, joka ei ole yksinomaan tekstirakenteellinen agentti (ks. Booth 1983, 73–75). Phelan on myös yksi niistä nykytutkijoista, joka on puolustanut sisäistekijän käsitteen tarpeellisuutta tekstin tulkittamisessa ja epäluotettavan kerroksen analysoinnissa, toisin kuin vaikkapa Ansgar Nünning, joka on viime vuosina kehitellyt uudenlaista epäluotettavan kertojan mallia ilman sisäistekijän käsitettä. Hän on alleviivannut lukijan tulkinnallista panosta (joka tosin on tärkeällä sijalla Boothilla ja Phelanillakin). Silti Nünning (esim. 1998, 27–30) on luetellut myös itse tekstiin sisältyviä epäluotettavuuden signaaleja, jotka lukijan on havaittava. Kuten Greta Olson (2003, 104) on osoittanut, Nünningin ja Boothin/Phelanin näkemyksissä onkin paljon yhtäläisyyttä: viime kädessä molemmissa malleissa on kyse siitä, että lukija lukee ja päättelee kertojan epäluotettavuuden tekstin pohjalta. (Ks. myös Salin 2007, 6–12.)

⁶⁵ Käsitykseni mukaan tämä implisiittisen tekijän ja todellisen kirjailijan suhde jää usein hyvin avoimeksi ja hämäräksikin, varsinkin jos implisiittinen tekijä ymmärretään jonain muuna kuin vain tekstin sisäisenä periaatteena. Yleensä tuodaan esiin se, että kyse ei ole todellisesta tekijästä, lihaa ja verta olevasta kirjailijasta, mutta silti suhde tähän (Phelaninkin mukaan) säilyy ja tiedot tästä biografisestakin kirjailijasta voivat joskus olla hyödyksi (vrt. Phelan 2005, 47). Myös Bahtin erotti tekijä-luojan ja biografisen kirjailijan kategorisesti toisistaan, mutta tämä erottelu ei ole hänellä(kään) kiveen kirjoitettu, koska eri kategorioiden välillä tapahtuu vaikutusta ja vaihtoa (Bakhtin 1987, 254–255). Eli todellisen kirjailijan ja tekijä-luojan/sisäistekijän – omassa käsitteistössäni siis ”tekijän” – suhde on ratkaistava kunkin teoksen kohdalla erikseen. Ja koska jonkinlainen suhde kuitenkin säilyy, pyrin käyttämään ”tekijää” juuri suhdekäsitteenä, niin kuin myös Bahtin, jolloin viittaukset Salamaan ja vaikkapa hänen biografiaansa tai jälkikäteiskommentteihinsa voivat olla avuksi teosten tulkinnassa, mutta eivät suinkaan takaa teosten ”lopullista” tai ”oikeaa” merkitystä. Kuten Tomi Kaarto (1998, 130) on Bahtinin näkemyksiä kiteyttänyt, biografinen ”minä” ei voi enää koskaan olla se ”minä”, jonka lausuma kirja on. ”Kirjailijasubjektin *minä* sellaisena kuin kirjailijasubjekti kokee sen luomisaktissa ja koko ’merkitystä’ luova luomistilanne on siis myöhemmin saavuttamaton myös reaalille tekijälle, joten tämä voi vain puhua teoksestaan, ei kertoa sen *todellista* ’merkitystä’ - -.” (mt. 132) Tätä ei voisi itse asiassa kertoa edes luovaa prosessiaan parhaillaan käyvä tekijäsubjekti, mikäli sellainen olisi tavoitettavissa, koska ”merkitystä” ei voi ajatella tekijäsubjektin hallussa olevana ei-kielellisenä objektina (mt. 132–133).

Väärintulkinta aiheuttaa epäluotettavuutta ainakin tiedon ja ymmärryksen saralla, väärinarviointi taas ainakin etiikan ja evaluoinnin akselilla. (Mt. 51.)

Aliraportointia – joka on sama kuin paralipsis Genetten (esim. 1980, 205) käsitteistössä – ilmenee silloin, kun kertoja kertoo meille vähemmän kuin tietää. Kaikki aliraportointi ei kuitenkaan tarkoita epäluotettavuutta vaan kyse voi olla myös luotettavasta elliptisestä kerronnasta. Tällöin kerrontaan jätetään sellainen aukko, jonka kertoja ja tekijä olettavat (autoritäärisen) kuulijansa pystyvän täyttämään. Elliptinen kerronta voi kuitenkin siinä tapauksessa olla epäluotettavaa, jos kertoja tahallaan ohjaa kuulijaansa täydentämään aukon virheellisesti. Tällöin elliptinen kerronta sijoittuu väärinraportoinnin otsikon alle. (Mt. 52.) Kuitenkaan rajat eivät aina ole täysin selvät – varsinkin väärin- ja aliraportointia voi olla joskus hankala erottaa (mt. 53). Alitulkintaa sen sijaan ilmenee, kun kertojan tiedon, käsityskyvyn tai oppineisuuden puute tuottaa riittämättömän tulkinnan tapahtumasta, henkilöstä tai tilanteesta. Aliarviointia ilmenee, kun kertojan eettinen suhtautuminen ja arvottaminen kulkevat oikeita latuja, mutta ei yllä tarpeeksi pitkälle. (Mt. 52.)

Taistelupari Maija ja Santtu

Siinä näkijässä ensinnäkin Maija, jonka kerrontajakso aloittaa teoksen ja jolla on enemmän kerrontajaksoja kuin kenelläkään muulla yksittäisellä nimetyllä henkilökertojalla, pyrkii olemaan ”faktojen” ja tapahtumien akselilla luotettava ja vakuuttava raportoiija. Tässä tapauksessa faktat ja tapahtumat on syytä ymmärtää ensisijaisesti fiktiivisen maailman sisäisinä faktoina ja tapahtumina eli sisäisen viitekentän tosioina, mutta realistiselle romaanille ominaiseen tapaan ne kuitenkin paljossa pohjautuvat fiktiivisen maailman ulkopuolisiin tosioihin eli ulkoiseen viitekenttään. Näin ollen luotettavaa vaikutelmaa luovat niinkin pienet seikat kuin viittaukset todellisiin historian- ja aikalaishenkilöihin (esim. Urho Kekkonen, Aarne Saarinen), tapahtumiin (esim. jatkosota ja sen aikainen SNS:n toiminta) ja paikkakuntiin kaupunginosineen (Tampereen Pispala, Tahmela, Kaleva), vesistöineen (Näsijärvi, Mustalahti) ja kadunnimimineen (Suomaantie). Nämä osoittavat Maijan tietämyksen ja empirisen kokemuksen juuri suomalaiseen yhteiskuntaan ja työläisen elämäntapaan liittyvällä alueella.

Silti Maija on luotettava itse määrittelemisensä rajoissa. Maijan kohdalla ei esimerkiksi retrospektiivisessä kerronnassa ole kyse vain jatkosodan aikaisista tapahtumista, kommunistisen vastarintaliikkeen organisaatioiden ja yhteyksien raportoinnista, johon Harri fiktiivisen maailman henkilönä häntä kysymyksillään suostuttelee. Maija haluaa laajentaa ajallisia rajoja kertomalla koko elämäntarinansa. Toisaalta hän samalla rehellisesti muistuttaa, että havaintonäkökulma on ”kapea”, hänen omansa, eikä hän edes yritä olla yhteyksien kaikkietävä asiantuntija. Silti hänen elämänsä

on olennainen siivu relationaalisesti ymmärrettyä todellisuutta: ”Ja jos en muuta osakaan, niin osaan ainakin sen minkä tiedän tarkemmin kuin kukaan muu: oman elämäntarinani. Kyllä kai siinä pitäis olla tarpeeks yhteyksiä ja organisaatioo, onhan sekin yksi osa Suomen työväenliikkeestä, yhden Järjestönuorten kasvatin elämäntaival - -” (SNMT 18). Lukijalla ei ole syytä epäillä kertojan ilmaiseman pyrkimyksen vilpittömyyttä, vaikka Maija kyllä itse tuntuu osoittavan sanansa usein jollekin ennakkoluuloiselle ja epäilevälle kuulijakunnalle, niin kuin edellisessä luvussa oli esillä. Myös Maijan kommentit 1960-luvun lopun eli kerrontatilanteen ajan yhteiskunnallisesta tilanteesta ja poliittisesti ajankohtaisista kysymyksistä (esim. työväenhallituksesta ja Tšekkoslovakian miehityksestä) pönkittävät Maijan pätevyyttä juuri yhteiskunnallisesti tiedostavana kertojana, vaikka hän ensisijaisesti rajoittuukin raportoimaan niistä sosiaalista tilanteista, joihin hän on itse osallistunut.

Santun päästyä kertojaksi asettuvat jotkin Maijan selostukset kuitenkin lievästi epäilyttävään valoon, mutta ei niinkään historiallisen ja yhteiskunnallisen tiedon akselilla vaan lähinnä pariskunnan keskinäiseen suhteeseensa liittyvän tiedon ja (ali)arvioinnin saralla. Tämä liittyy vahvasti etiikkaan. Varsinkin Santun viimeinen kerrontajakso paljastaa lukijalle, että Maija on itsekin syyppää avioliiton toimimattomuuteen, petturuuteen ja keskinäisen kunnioituksen puutteeseen, vaikka tämä on omissa kerrontaosuuksissaan osoitellut sormella lähinnä vain Santtua tämän elämellisyuden, itserakkauden ja petollisuuden tähden. Siinä, että Maija on jättänyt tarkemmin kertomatta joistakin samankaltaisista vioistaan ja menneisyyden henkilönä tekemistään vääryyksistä mutta joita Santtu paljastaa, on kyse Maijan aliraportoinnista. Siinä taas, että heillä on toisistaan poikkeavat käsitykset toistensa aviollisista syrjähyppyistä ja niiden ajankohdista, lienee molemmin puolin kyse paitsi aliraportoinnista myös väärintulkintoista, joihin on vaikuttanut puutteellinen tieto ja myöhemmät virhepäätelmät – tai sitten kyse on molemmista. Kuten Phelankin toteaa, epäluotettavuus raportoinnin tasolla voi olla monella tapaan kietoutunut tulkintaan ja arviointiin. Itse asiassa kertojan tiedon riittämättömyys ja/tai jollain tavalla virheelliset arvot usein juuri johtavat ali- tai väärinraportointiin, joka siis näin kietoutuu yhteen joko ali/väärintulkinnan tai ali/väärinarvioinnin kanssa, tai näiden molempien kanssa. (Phelan 2005, 51.)

Teoskokonaisuuden kannalta ei silti viime kädessä ole ratkaisevaa se, kumpi on aviollisessa elämässä enemmän syyppää tapahtumien ja ”fiktiivisten faktojen” tasolla⁶⁶, eikä edes se, kumpi kerronnassaan näiltä osin ”salaa” enemmän. Epäluotettavuuden mahdollisuus tematisoituu molempien kohdalla ja ilmenee myös heidän kerronnassaan: monet asiat jäävät hieman avoimiksi

⁶⁶ Reaalitodellisuuden faktoistahan ei Maijan ja Santun parisuhdeongelmissa voi olla kyse, koska Maija ja Santtu ovat fiktiivisiä henkilöitä – siitä huolimatta, että heille on enemmän tai vähemmän hyödynnetyt ”mallinsa” todellisuudessa: Salaman omat vanhemmat.

ja/tai niistä annetaan ristiriitaista tietoa. Mukana on myös kertojien itseensä ja kuulijoihin suuntautuvia, usein emotionaalisesti latautuneita ilmauksia, joita esiintyy Maijan ja Santun lisäksi myös Jaskalla ja joita usein pidetään merkinä epäluotettavuudesta (esim. Nünning 1998, 28). Toisaalta ne saavat kyllä ”luonnollisen” selityksensä kertojien tilanteesta, joka pyrkii olemaan analoginen työläisten ja kommunistien asemalle suomalaisessa yhteiskunnassa: työläiset ja kommunistit ovat tavan takaa joutuneet puolustamaan ja oikeuttamaan omaa maailmankuvaansa ja toimintaansa ei vain kuviteltua vaan todellistakin sortoa kohtaan. Niinpä kaikista eniten kielivätkin syytökset sinänsä. Niin kertojina kuin fiktiivisessä maailmassa toimivina henkilöinäkin Maija ja Santtu harjoittavat jatkuvaa ali- ja väärinarvottamista: he aliarvioivat omien tekojensa haitallisuuden ja syytävät syytöksiä ja paheksuntaa lähinnä vain toista kohtaan. Maija ja Santtu suhtautuvat toisiinsa, samoin kuin usein muihinkin henkilöihin, varsin epäkunnioittavasti, ei vain kerrotun maailman tasolla (esimerkiksi dialogeissa) vaan myös kerronnassa. Maija moittii kuulijalleen Santtua muun muassa kieroutuneeksi, tekopyhäksi, sukurutsaiseksi ja vaimonsa elämän pilanneeksi sukupuolineurootikoksi, Santtu taas Maijaa kyllästyttäväksi narisijaksi ja kaikkeen tyytymättömäksi vosuksi, joka on yksin syyppää hänen taiteellisen herkkyytensä ja kauneudentajunsa tuhoutumiseen. Kyse on hyvin vahvasti eettisestä epäluotettavuudesta⁶⁷ sekä temaattisena että kerronnassa ilmenevän arvottamisen piirteenä.

Toisaalta voitaisiin kyllä väittää, että Maija ja Santtu ovat pääosin luotettavia kertojia myös eettisesti siksi, että he eivät pyri salaamaan omaa moraalifilosofiaansa. Heidän eettinen orientaationsa, emootioiden kera, tulee selvästi kerronnasta esiin: he ovat avoimesti kaunaisia, katkeria ja paheellisia. Mutta koska eettisen luotettavuuden puntaroinnissa painaa enemmän se, että henkilökertoja on niin kerronnassaan kuin muussakin toiminnassaan hyväksyttävä ja edustaa positiivisina pidettäviä yhteisiä arvoja, kuin se, että arvot (olivatpa ne mitä tahansa) paljastetaan avoimesti, voidaan puhua eettisestä epäluotettavuudesta. Maijan ja Santun esiin vyöryttämät arvot ovat epäsuotuisia ja ”virheellisiä”, sellaisia, jotka eivät tunnu sopivan sen enempää työläisen kuin porvarillisenkaan yhteisön etiikkaan – ei sen enempää kommunismin solidaarisuus-ihanteisiin kuin kristillisen lähimmäisenrakkauden ideaaleihin, ei yhteiskunnalliseen eikä eettiseen realismiin. Näiltä osin heitä kertojina, samoin kuin suurta osaa heidän kertomaansakin, oli hankala hyväksyä aikalaisvastaanotossa ja saattaa olla vaikea hyväksyä yhä nykyäänkin. Suomalainen lukija kaipaa edelleen kertomuksia hyvästä, moraalisesti hyväksyttävästä elämästä ja samastuttavista ihmisistä, jotka ovat sitoutuneet positiivisina pidettäviin yhteisöllisiin arvoihin, esimerkiksi toisten auttamiseen, ystävyyyteen ja lämpöön (Jokinen 1997, 34, 40, 132, 141).

⁶⁷ Nünningin tapaan voitaisiin puhua myös moraalista epäluotettavuudesta (erotuksena epistemologiselle; vrt. Salin 2007, 10) tai Dorrit Cohnin (2006, 229) tapaan normatiivisesta epäluotettavuudesta (erotuksena faktuaaliselle).

Mutta siitä huolimatta, että Maijan ja Santun kerronnalliset osuudet eivät avioliiton ja kumppanuuden kuvauksina ole erityisen positiivisia ja muodostuvat oikeastaan toistensa vastakohtiksi, ne kuitenkin täydentävät toisiaan kommunistisen vastarintaliikkeen toiminnan selostuksina. Näin tapahtuu varsinkin teoksen ensimmäisen osan loppupuolelta lähtien kolmannen osan loppuun asti, kun molemmat keskittyvät kertomaan kielletyn SNS:n ja pidätysten ympärille kietoutuvista tapahtumista. Maija antaa itsestään silti yhteiskunnallisena raportoijana ja tulkitsijana Santtua luotettavamman kuvan. Hän on ensinnäkin yhteiskunnallis-poliittisesti ollut osallistuvampi ja luokkatietoisempi ”punikin” perillinen nuoresta pitäen kuin taustoiltaan ja näkemyksiltään epävakaisempi Santtu, ja siksi pätevämpi *työläiskirjallisuuden* (yhteiskunnallisen) realismin henkilökertojana. Toiseksi kukaan toinen kertoja teoksessa ei aseta Maijan vastarintaliikkeestä kertomia tietoja kyseenalaisiksi, niin kuin Santun kohdalla käy. Epäilyksen varjon luo Jaska omassa kerrontajaksossaan. Jaska moittii Santtua muun muassa ymmärtämättömyydestä ja oman edun ajamisesta sekä pitää tätä hulluna ja ”suurena oppimattomana kakarana” (SNMT 291) – siitä huolimatta, että Jaska toisaalta myös ihailee Santtua ja pitää tätä myös ”toverina”. Yhtä kaikki, Santun kykyyn ymmärtää ja tulkita asioita oikein ei teoksen maailmassa luoteta.

Myös vanhempiaan fiktiivisessä nykyisyydessä haastattelevan Harrin kerrotaan suhtautuvan Santtuun epäluottavaisesti, ei vain tulkitsijana ja arvottajana vaan faktojen raportoijana. Maija mainitsee Harrin epäilevän, onko Santtu pelkkä leuhkija ja ”olisiko mahdollista että toi valehtelisen pidättämisensäkin, tai sitten että se olis itte laulanut muut ohranassa kiikkiin” (SNMT 17). Maija torjuu Harrin epäuskon tässä asiassa, mutta myöntää silti, että ”ton perkeleen puheita sietääkin epäillä” (SNMT 17). Yleensäkin Santtua pidetään huvittavan ja/tai ärsyttävän arveluttavana henkilönä ”kaikkietävyyksineen” eli hänen itsensä esiin tuomine ”ennaltatuntemisen kykyineen”; hän väittää osanneensa aikoinaan ennustaa muun muassa jatkosodan alkamisajankohdan. Santun mielenterveyttä epäillään eikä hänen puheilleen fiktiivisessä maailmassa anneta paljoakaan arvoa, mikä vääjäämättä nakertaa hänen luotettavuuttaan myös kertojana, olipa kyse raportoinnista, tulkinnasta tai arvottamisesta. Varauksellisuus tarttuu lukijaankin. Tosin Santtu pääsee kertojana myös puolustautumaan muiden esittämiä syytöksiä vastaan. Itse asiassa sama syyttelyn-puolustuksen-periaate toistuu myös Maijan kohdalla (avioliittoon ja syrjähyppyihin liittyen), mutta koska Maijan kerrontajakso aloittaa teoksen, lukijalla ei ole häneen valmiiksi epäluuloista asennetta niin kuin Santtuun ja Jaskaan, joiden kerrontajaksot tulevat lukijan eteen vasta myöhemmin. Alkaessaan kertoa Santtu on jo tullut asetetuksi epäilyttävään valoon Maijan taholta, Jaska (jonka kerrontajakso on vasta teoksen kolmannen osan loppupuolella) taas sekä Maijan että Santun taholta.

Maijankin yhteiskunnallisesta ymmärryksestä ja arvioinnista on silti löydettävissä ”virheitä” ja ristiriitoja. Poliittisen väärintulkinnan ja eettisen väärinarvottamisen kimpuksi voisi sanoa esimerkiksi sitä, kun Maija puolustelee ja jopa jumaloi kommenteissaan Stalinia ja osoittautuu muutenkin varsin suoraviivaisen, väkivaltaisuuskiikin sallivan linjan kannattajaksi (”Paskaks koko saatanan kapitalistinen yhteiskunta!” SNMT 66). Tällainen kovuus tuntuu välillä ristiriitaiselta sen tasa-arvoisen maailman ihanteen kanssa, jota Maijakin tavallisten ihmisten ihmisoikeuksia puolustaessaan ilmaisee kannattavansa. Toisaalta taas, jos asiaa tarkastelee ilmestymisaikansa vastaanoton valossa, Maija sai taistolaisilta kritikoilta osakseen nimenomaan opilliseen sivistymättömyyteen ja alitulkintaan liittyvää kritiikkiä: hän on ”vain” vaistonvarainen kommunisti, jolta puuttuu ”korkeampi”, oppiin perustuva (”tieteellinen”) maailmankatsomus ja optimistinen suhtautuminen liikkeen historialliseen tehtävään. Taistolaiskriitikoiden mukaan tällaisen henkilön kerrontaa ei kannata ilmeisesti ottaa ensinkään vakavasti. Sen sijaan porvaristopuolella vaistonvaraisuus ymmärrettiin vahvuudeksi, missä voi tietysti nähdä porvariston kavalaan halua pitää yllä tiettyä stereotyyppistä, kielteistä käsitystä ”eläimellisistä” ja oppimattomista työläisistä⁶⁸ ja käyttää jopa kommunismin vastaisessa propagandassa, niin kuin jotkut kommunisti-komentojat pelkäsivät.

Se, että porvariston voi ajatella näin löytäneen teoksen epäihanteellisesta kommunistikuvauksesta todellisuuskäsitystään lujittavia piirteitä, voisi osoittaa Barthesin olevan doksa-näkemyksillään ainakin osittain oikeassa. Vaikka realismin mimesiksellä ei sinänsä olisi doksaalista porvarillisen ideologian merkitystehtävää tai vaikka tekijä ei siihen tietoisesti pyrkisi, niin lukijat voivat kyllä tehdä sellaisia tulkintoja ja merkityksenantoja, jotka nimenomaan vakiinnuttavat ja tukevat porvarillista ”vallitsevaa mielipidettä”. Tähän voisi viitata myös se, että porvaristokritiikeissä ei – joskaan ei ihme kyllä juuri vasemmistonkaan arvioinneissa – lähdetty pohtimaan teoksen esittämän valtiollisen poliisin eli ohranan toimeenpanemien väkivaltaisuuksien historiallista todenvastaavuutta. Niistä vaiettiin lähes kokonaan. Todenvastaavuuden kontekstissa porvariavostelijat arvioivat lähinnä vain teoksen kommunistihahmoja, joiden kuvaus todettiin muun muassa läpikotaisin uskottavaksi ja rehelliseksi, kun taas muilta osin he tarkastelivat teosta paljolti fiktion kriteerein, muun muassa kerrontaa rohkeasti monologien avulla uudistavana yhteiskunnallisena romaanina (esim. Kalemaa 26.11.1972).

⁶⁸ Tällainen ”alempien luokkien” esittäminen eläimellisenä ei ole suinkaan uusi ilmiö vaan tuttu jo 1800-luvun lopun realismista, jonka voi sanoa pitkälti pohjautuneen porvarillisille arvoille ja näkemyksille, vaikka se samalla myös kritisoi niitä. Esimerkiksi Päivi Lappalainen (1998c, 116) erottaa tällaista kuvausta mm. Alexandra Gripenbergin ”Suomaata” -kertomuksessa (1885) ja tulkitsee sen tuolle ajalle ominaisen evolutionistisen ajattelun kontekstissa: alemmat luokat olivat ”luonnostaan” likempänä kehitysasteikon alapäätä, ja erityisesti sosiaalisia ja moraalisia normeja rikkoneet naiset edustivat uhkaa palautumisesta kehityksen alemmille asteille. Jälkimmäinen on tietysti kiinnostava myös *Sinä näkijästä* käydyin julkisen keskustelun kannalta, jossa niin ikään juuri Maija sai erityisen paljon moitteita osakseen ja koettiin ilmeisen uhkaavana (mim-eettiselle) järjestykselle.

Onko luokkapetturi Jaska petollinen myös kertojana?

Jaska Lonkanen puolestaan tuo kerrontajaksossaan mukaan oppiin perustuvan maailmankatsomuksen, ”tieteellisen” sosialismin teorian, johon kuitenkin liittyy myös oma kokemus ja sen mukana teorian ja todellisuuden, ideaalin ja realin raju törmäminen keskenään. Juuri jälkimmäistä, ristiriidan eksplikointia fiktiivisen maailman tapahtumissa ja toiminnassa, on Pertti Karkama (esim. 1998a, 66–67) pitänyt realismille tunnusomaisena. Jaskan kerrontajakso on alun perin Santulle osoitettu kirje, jonka muut fiktiohenkilöt ovat lukeneet ja josta Maija ja Santtu siis ehtivät esittää kielteistä kritiikkiä jo omissa aikaisemmissa kerrontajaksoissaan. Jaska on heidän mukaansa petturi, luokkaluopio ja valehtelija, joka on toiminut sekä kommunistien leirissä että ohranan kätyrinä.

Vaikka Jaskan osuus asetetaan epäilyttävään valoon alusta alkaen ja vaikka taistolaiskriitikot omaksuivat Maijan ja Santun kriittisen, jopa tuomitsevan asenteen Jaskaa kohtaan, ei Jaska ole raportojana sen epäluotettavampi kuin Maija tai Santtukaan. Luotettavuuttaan menneisyyden faktojen ja tapahtumien selostajana hän vakuuttaa niin kuin edellisekin: hän haluaa tuoda totuuden esiin ”sen näköisenä kuin se on ollutkin” (SNMT 261). Lisäksi hänen katsantokantaansa avartaa laaja lukeneisuus ja elämäkokemus sekä itseäänkin säästelemätön analyttinen pohdinnallisuus niin, että hänen osuuttaan voi tulkintojen ja arvioiden osalta pitää Maijan ja Santun osuuksia monisyisempänä. Mikä tärkeintä, kertoja-Jaska pystyy arvioimaan kriittisesti myös omaa toimintaansa menneisyyden henkilönä, tunnustamaan omia syntejään, kantamaan vastuunsa osallisuudesta vääriin tekoihin ja jopa pyytämään anteeksi sen sijaan, että hän vain syyttelisi muita (vaikka viaton ei hänkään tässä suhteessa ole). Kirjeensä lopulla hän toteaa:

Toivoisin lopuksi, että näistä muistiinpanoista Sinulle jotakin hyötyäkin olisi. Että sekin, minkä ensilukemalla loukkaavaksi näet, koituisi viimein siunaukseksi. Koska sekin on nyt niin helppo tunnustaa ja tovereilta anteeksi pyytää, että, että minä näin kun Taisto kuoli, ja tiedän minkä takia, sen takia ettei sitä saatu puhumaan - -. Enkä minä sitä yrittänytkään pelastaa, koko aikana, enkä silloinkaan kun Pohtola sen raivonpuuskassaan puukolla hakkasi. Minä olin vikapää siihen niin kuin ne muutkin jotka eivät sitä estäneet. (SNMT 298)

Kertova minä osoittaa olevansa kokevaa minää viisaampi ja sovitusta hakiessaan myös eettisesti hyväksyttävämpi henkilö. Siitä huolimatta, että mukana on myös oman kerronnan puolustelua ja vastaanottajan (Santun) runsasta puhuttelua – joita yleensä pidetään signaaleina epäluotettavuudesta – nousee yleisvaikutelmaksi vilpittömyys ja sympaattisuus. Lukija voi tuntea empatiaa henkilökertojaa kohtaan, ja tätä efektiä lisää se, että lukija tietää kertojan makaavan sairaalan petillä kuolemaa odottaen. Olenkin eri mieltä Sari Salinin (2007, 11) kanssa siitä, että epäluotettavuus olisi sitä mahdollisempaa, mitä enemmän korostetaan kertovan minän ja kokevan minän ajallista ja

henkistä etäisyyttä. Faktojen raportoimisen eli epistemologisen luotettavuuden kannalta näin saattaa olla, mutta ei välttämättä suinkaan eettisen.

Jaska viittaa myös Santun tietojen tiettyyn kapeuteen ja tulkintojen pinnallisuuteen. Erityisesti Santun kerronnan alkujaksot, jossa Santtu korostaa omaa nokkeluuttaan, etevyyttään, erehtymätöntä muistiaan ja ihmeellistä ennustamiskykyään, asettuvat Jaskan kerrontajakson valossa laajempiin yhteyksiin ja saavat uudenlaisen merkityksen. Jaskan mielestä juuri Santtu on ymmärtämättömyydessään ja itsekeskeisyydessään saanut paljon hallaa aikaan menneisyydessä. Jaska on omien puheidensa mukaan joutunut peräti suojelemaan Santtua ja samalla koko tämän perhettä ohranan kidutukselta. Eettiseltä kannalta Jaska ei siis ole yksinomaan omaa etua ajava, laskelmoiva ”petturi” edes menneisyyden henkilönä, ja vastarintaliikkeen toiminnan omakohtaisena raportojana hänen osuutensa nousee yhtä tärkeäksi kuin muidenkin. Sitä ei voi suinkaan pitää valehtelijan puheena, vaan Jaska pyrkii kertomaan oman havaintopisteensä mukaisen totuuden, suhteuttaen sitä myös muiden näkemyksiin. Myös monet eettisyyden ja oikeudenmukaisuuden kysymykset tematisoituvat vahvasti juuri Jaskan kerronnan kautta: Kuka on syyllinen mihinkin? Missä määrin ”luokkapetos” on olosuhteiden ohjaamaa, missä määrin tuomittavaa ja/tai oikeutettua? Mikä on laillisuuden, oikeudenmukaisuuden ja eettisyyden suhde?

Ongelmana eettinen epäluotettavuus: vääristynyt seksuaalipolitiikka

Silti myös Jaskan, niin kuin teoksen kaikkien aikuisten henkilökertojen, kerronnassa on mukana myös sellaisia asenteita ja arvottamista, jota voidaan ja on syytäkin kutsua väärinarvioinniksi. Tähän liittyen Pekka Tarkka (1973, 254) on puhunut miehen ja naisen elinikäisestä taistelusta, mutta Dan Steinbockin (1985, 278) mukaan kyse on laajemmasta ongelmasta, siitä, että teosta hallitsee miehinen maailma, jossa biologia sanelee sosiaalisen vallan. Se yhdistyy niin sanottuun ”vasemmistolaiseen melankoliaan”⁶⁹, jolla on yleisempi kimmokkeensa 1960-luvun lopun radikaalin kapinoinnin tukahtumisessa, havaittujen yhteiskunnallisten riistomekanismien murtamisyritysten epäonnistumisessa ja tästä turhautumisessa. Vasemmistolaisella melankoliolla luonnehditaan sellaisia taiteellisia töitä, joissa kyllä tunnistetaan kapitalistiset riistomekanismit mutta joissa ei juuri voida, haluta tai osata osoittaa tapoja muuttaa tai kumota noita mekanismeja. (Mt. 272.) Melankolia on vasemmistolaista sikäli, että se arvioi yhteiskuntajärjestystä etupäässä marxilaisin perustein, olipa tuo marxilaisuus kuinka oikea- tai ”vääräoppista” tahansa. Näinhän *Siinä näkijänkin* kertojat, kukin oppeineen ja painotuksineen, tekevät. Ja toisin päin: vasemmistolaisuus on melankolista sikäli, että se näkee työläiset kapitalismin uhreina ja/tai oman

⁶⁹ ”Vasemmistolainen melankolia” on muun muassa Walter Benjaminin käyttämä käsitepari hänen arvostellessaan Erich Kästnerin runoutta ja uusasiallisuuden (Neue Sachlichkeit) aatemaailmaa (vrt. Steinbock 1985, 272).

sortonsa alistamina. Myös nämä näkemykset ovat luettavissa teoksesta, etenkin Maijan kaunaisuudessa ja ajoittaisessa alistuneisuudessa. ”Ja sen jälkeen onkin mennyt aina vaan huonompaan, niin että kun nyt kirjoitetaan kuusikymmenluvun loppua eikä työläisen elämään ole sanottavia helpotuksia tullut, ja asemaan parialuokkaan kuuluvana ollenkaan, niin sama mun puolestani minkälaisia perkeleen työväenhallituksia siellä istuu”, hän toteaa kerronnassaan (SNMT 64), ja myöhemmin: ”Sama perkele tehdäänkö Pietarin vai Parkanon rataa, yhtä kusessa on köyhä ihminen aina” (SNMT 65). (Vrt. Mt. 272–273.)

Mutta vasemmistolainen melankolia sinänsä ei vielä ole asian ydin ja varsinainen ongelma, vaikka juuri siihen liittyvän pessimismin ja tappiomielialan lietsomisen haitallisuuteen vetosivat kyllä kommunistikriitikot teosta moittiessaan. Varsinainen ongelma väärinarvioinnin kannalta löytyy pikemminkin vasemmistolaisen melankolian seksuaalipoliittisesta versiosta, joka on Steinbockin (mt. 273) ja omienkin havaintojeni mukaan myös *Siinä näkijässä*. Tämä seksuaalipoliittinen versio väittää, että työläistä alistavissa olosuhteissa sorto ilmenee myös sukupuolisuudessa ja seksuaalisuhteissa ja että myös naiset (ja homoseksuaalit) syyllistyvät itse oman riistonsa ylläpitämiseen. Vallankäytöstä vastaavat siis ”miehiset” miehet, naiset ovat sorrettuja myös työläisten ja kommunistien yhteisöissä, mutta toisaalta myös naiset itse ovat saattaneet omaksua tämän asetelman ja ylläpitävät sitä.

Steinbockin mukaan tyypillisintä teoksen⁷⁰ vasemmistolaiselle melankolialle on henkilöhahmojen viinankäyttö ja siihen liittyvä naisten hakkaaminen. Nämä johtavat jatkuviin ristiriitaisuuksiin niin yksityisissä ihmissuhteissa kuin yhteiskunnallisessa liikehdinnässäkin. (Mt. 273–275.) Näkemys on pätevä ja samaan suuntaan on viitannut myös Karkama puhuessaan Salaman romaaniutuotannossa ilmenevästä passiosta (sekä passiivisuuden että ahdistuksen ja kärsimyksen merkityksessä), jonka selvästi erottuvia ilmimuotoja ovat henkilöhahmojen ja/tai -kertojien alkoholismi, mielisairaudet ja väkivaltainen käytös (esim. Karkama 1988, 245–246 [*Pasi Harvalan tarinoista*] ja 1997, 222, 230 [*Minä, Olli ja Orvokista*]). *Siinä näkijässä* vasemmistolaisesta melankoliasta kumpuava miehin seksuaalipoliittikka ilmenee kenties hätkähdyttävimmillään Jaskan kerronnasta, kun tämä mainitsee ex-vaimostaan, että tämä ei tajunnut mitään muuta ”kuin kyrpää ja nyrkkiä” (SNMT 284). Hätkähdyttävältä tämä tuntuu siksi, että Jaska vaikuttaa monessa muussa asiassa suhteellisen viisaalta, empaattiselta ja omaakin toimintaansa uudelleen-arvioivalta mieheltä, vaikka suhtautuminen muihin henkilöihin on usein ristiriitaista, mikä näkyy suhteessa Santtuunkin. Mutta

⁷⁰ Steinbock puhuu tässä kyllä myös hieman laajemmin Salaman tuotannossa ilmenevästä vasemmistolaisesta melankoliasta ja arvelee sen koskettavan kirjailijaa itseäänkin. Hänen näkökulmansa *Siinä näkijään* on samalla hiukan ristiriitainen: toisaalta hän soveltaa tiukkaa strukturalistista analyysiä, mutta ”sekoittaa” siihen elämäkerrallisia tietoja Salamasta sekä tuntuu tekevän välillä psykoanalyysiä itse kirjailijasta. Tämä selittyy kuitenkin sillä, että Steinbock ei ole ensisijaisesti kirjallisuudentutkija. Joka tapauksessa ne vasemmistolaisen melankolian ilmentymät, joita hän nostaa teoksesta esiin (alkoholin käyttö ja väkivalta), ovat osuvia ja perusteltuja.

erityisesti suhteessa vaimoonsa, naiseen, Jaska paljastuu ”seksuaalipoliittisesti” ja eettisesti varsin vastenmieliseksi. Verrattuna teoksen muihin mieshenkilöhahmoihin hän ei ole tässä asiassa poikkeus, mutta vastenmielisyyttä lisää se, että edes kertojana ja kuolemansairaana tilittäjänä hän ei kadu väkivaltaista naisen alistamista vaan näkee sen ilmeisen luonnollisena, hänelle miehenä kuuluvana oikeutenaan.

Toisaalta kyllä edes Maija ei ole tässä sukupuoliseen valtaan liittyvässä kysymyksessä aivan viaton, vaan on paljolti omaksunut saman luonnollistetun asetelman, patriarkaalisen mytologian ja perinteisen miehisen seksuaalipolitiikan (Steinbock 1985, 278–279). Yhä kertojanakin hän esimerkiksi pilkkaa Santun sodanaikaista rakastajaa Ettiä, itsenäistä naista, joka on hänen mielestään ”täysi huora eikä muuta, naamaansa maalaava herrasväen hotko” (SNMT 58–59) ja ”tyypillinen saksalaisten vosu” (SNMT 59), mutta ”ei minkään näköinen edes, romuluinen saatana kuin mies, ja turpakin kuin sonnimmullilla, ja tyhmä” (SNMT 59). Hän esittää kerronnassaan myös kommentteja äitiydestä, niin että ne voi tulkita patriarkaalisen mytologian ja määräävän seksuaalipolitiikan kontekstissa: miesten tulee olla miehiä (kovia ja pystyviä) ja naisten naisia (pehmeitä, hyviä ja uhrautuvia äitejä vastakohtana pahalle ja likaiselle, ”huoralle”). Omasta mielestään Maija on ollut uhrautuva äiti, ”ihan vaan muita varten” (SNMT 36), ja alleviivaa sitä kuulijoilleen, mutta samalla hänen itsenäiset ja jopa itsekkäät valintansa menneisyyden henkilöinä kielivät jostain tyystin muustakin. Hän korostaa myös Tosimiehuuteen liittyvää seksuaalisuutta pystyvyyttä. Moittiessaan Hrutsevia Stalinin mustamaalaamisesta hän kertoo hiljattain tokaisseensa ystävälleen Selmalle, että ”[v]oisik sää kuvitella että tommonen mies osais edes panna” (SNMT 12).

Yleensäkin patriarkaalinen mytologia, joka ilmenee voimakkaana sekä kerronnan että kerrotun maailman tasolla, voidaan ajatella seuraukseksi juuri siitä, että biologia määrittää sosiaalisen ja poliittisen vallan. Homoseksuaaleista ei edes puhuta; Maijan veljellä Oivalla, joka on teoksessa sivuhenkilöhahmo ja jonka käyttäytyminen viittaa homoseksuaalisuuteen, on vain muilta salattu ”taipumus” (SNMT 40). Sukupuoleen ja sukupuolisuuteen liittyvät väärinarvioinnit perustuvat siis kertojien omaksumiin virheellisiin arvoihin, joita henkilökertojat itse eivät välttämättä huomaa vääristyneiksi ja toista perusteettomasti alistavaksi mutta joihin empiirinen lukija saattaa suhtautua torjuvasti, ja aivan syystäkin (jollei sitten ole itse perinteisen miehisen seksuaalipolitiikan ja patriarkaalisen mytologian läpitunkema). Vaikka henkilökertojista myös Maija, nainen, torjuu vääristyneet arvot välillä esimerkiksi tuomitsemalla miesten harjoittaman sorron, hän on samalla omaksunut vastaavanlaisen asennoitumistavan ja tuo sitä esiin kerronnassaan. Suhtautuminen on siis varsin ristiriitaista: toisaalta omalle kohdalle osunut sorto

rekisteröidään ja sitä kritisoidaan kovin sanoin, mutta toisaalta samankaltaiseen sortavaan toimintaan ja sen ylläpitämiseen syyllistytään itse.

Jälkirealismiin mim-eettisen kerronnan ehdot muovautuvat

Siinä näkijän henkilökertojen kohdalla kyse on siis kaikkea muuta kuin perinteisen realismin neutraalina ja sukupuolettomana esiintyvistä kertojasta. Vaikka tämänkin voi suurelta osin olettaa olleen miehisesti arvottava subjekti (vrt. Lappalainen 1998b, 82–83), ei se ole ollut sitä selväsanaisesti. Salaman romaanissa kyse ei myöskään ole edes erityisen myötätuntoisesti kuvaamiinsa henkilöihin suhtautuvista kertojista, kuten niin sanotussa eettisessä realismissa, joka sai alkunsa jo 1800-luvun lopulla, niin kuin yhteiskunnallinen realismikin (Karkama 1988, 236–237). Eettisessä realismissa jo aiemmin mainitsemani lähimmäisenrakkaus ja yleensäkin kristillinen etiikka ovat tavallisesti ohjanneet kerrontaa ja kertojan empaattista, ymmärtävää ja lempeää suhtautumista fiktiivisen maailman henkilöihin. Kuten Karkamakin (mt. 237) on todennut, tätä Minna Canthista juontuvaa perinnettä voi sanoa 1960- ja 70-luvulla jatkaneen vaikkapa Kerttu-Kaarina Suosalmen, jonka teoksissa ongelmat ovat lähinnä eettisiä ja niitä käsitellään lähiyhteisön henkilösuhteissa.

Vaikka Salamankin romaaneissa on eettisen realismin tapaan keskusmaailmana lähiyhteisö sosiaalisine suhteineen, eroaa se kerronnaltaan kuitenkin kolmella olennaisella tavalla eettisestä realismista. Ensinnäkin Salaman romaaneissa on luovuttu yhdestä, teosta hallitsevasta kolmannen persoonan kertojasta, joka on ollut tyypillinen niin eettisen kuin yhteiskunnallisenkin realismin jatkumossa. Toiseksi niissä ei keskitytä yksinomaan henkilöiden välisiin suhteisiin ja eettisiin kysymyksiin vaan ne liittyvät koko ajan yhteiskunnallisiin (luokka)kysymyksiin; *Siinä näkijää* on joskus luonnehdittu myös poliittiseksi romaaniksi. Silti henkilöiden väliset suhteet, sosiaaliset ja intersubjektiiviset tilanteet esiintyvät kaikkien ongelmien, myös yhteiskunnallisten ja poliittisten ongelmien, kohta- ja yhteenkietoutumispaikkana. Oikeastaan petoksen avioliitossa ja sukupuolisuhteessa on usein ajateltu *Siinä näkijässä* rinnastuvan poliittiseen petturuuteen. Niin kuin Pekka Tarkka on huomauttanut, tällä analogialla on perinteitä suomalaisessa kommunistisessa kirjallisuudessa, esimerkiksi O. W. Kuusisella, jonka kuvakielessä ”salavuoteus” samastuu epäsolidaarisuuteen. Salama vain tekee kuvakielestä fiktiivisen maailman konkretiaa eli seksuaalisuudesta tulee toveruutta rikkova tekijä, niin perheen kuin kommunistisen solun tasolla. (Vrt. Tarkka 1973, 263–264.)

Kolmanneksi *Siinä näkijän* erona suhteessa eettiseen – mutta valtaosin myös aikaisempaan yhteiskunnalliseen – realismiin on se, että kertojan asenteena on myötätuntoa useammin ”kirous”,

niin kuin Karkama (1988, 245) on asian *Pasi Harvalan tarinoiden* yhteydessä ilmaissut. Tällainen kirouksen asenne ilmenee erityisesti sukupuolikaunana niin Maijan, Santun kuin Jaskankin kerronnassa. Ja vaikka ”kirous” voi kalskahtaa aktiivisemmalta suhtautumistavalta tai ominaisuudelta kuin ”melankolia”, on kyse kuitenkin lähinnä uhosta ja kaunasta eli edelleen pikemminkin passion ilmaisusta kuin aktion. Kirous ei ole vain kiroilua sanallisena tehokeinona vaan uhoa, moitetta ja syyttämistä suhtautumistapana, johon tosin tarvittaessa liittyy myös itsepuolustusta muiden todellisia tai oletettuja syytöksiä vastaan. Tällainen suhtautumistapa on hyvin leimallista Salaman henkilökertojille.

Kirous laajenee koskemaan myös suomalaisen yhteiskunnan kiroamista. On nähtävissä, että kirouksen asenne kumpuaa henkilökertojen tilanteesta, jossa he tuntevat tulleen petetyksi niin yhteiskunnan, puolueen poliitikkojen kuin toisten työläistenkin taholta. Kyse on pitkälti juuri Steinbockin alleviivaamasta vasemmistolaisesta melankoliasta, jossa perimmäiseksi syylliseksi työläisten kärsimykseen todetaan kapitalistinen yhteiskunta mutta jossa työläiset itsekin osallistuvat sortoon ja sen ylläpitämiseen. ”Kyllä toinen työläinen on vielä toiselle susi”, toteaa Maija (SNMT 76) ja kertoo tästä konkreettisia esimerkkejäkin: yksi ”meikäläisistä” on järjestänyt hänelle ja Harrille aikoinaan hädän asunnosta, työpaikoilla naista on solvattu ja huoriteltu. Mutta vaikka sävyt ovat välillä tyystin katkerat ja epätoivoisetkin, niin yksikään kertoja ei lopullisesti monologisoi lohdutonta näkemystä, jonka mukaan työläisen riisto ja työläisten keskinäinen epäsolidaarisuus jatkuisivat loputtomiin, mahdottomina muuttua. Toivo paremmastakin pilkistelee esiin. Esimerkiksi Maijalla toivo elää erityisesti nuorissa, jotka hänen mielestään alkavat nähdä, ”että ihmisyyden ainoa johtotähti tässä maailmassa, puhutaan höpötetään mitä tahansa, on että sosialismi voittaa vähin erin kaikessa, silloin kun ollaan tiellä kommunistiseen yhteiskuntaan” (SNMT 79). Monisäikeisiin ongelmiin ei kuitenkaan esitetä valmiita käytännön ratkaisuja vaan ratkaisujen etsiminen jätetään lukijoiden tehtäväksi, niin kuin viime vuosikymmenten kirjallisuudessa yhä yleisemmin.

Vallitsevaa kirouksen asennetta voidaan joka tapauksessa pitää uutena piirteenä yhteiskunnallisen realismin muuttuessa jälkirealismiksi. Siitä on merkkejä jo Salaman *Minä, Olli ja Orvokissa*, mutta se tulee erityisen vahvasti esille *Siinä näkijässä*, joka pakottaakin muovaamaan uusiksi kertojan asennetta ja arvottamista koskevaa ehtoa mimeettisessä sopimuksessa. Kertojaa ei voi enää jälkirealismissa olettaa myötätuntoiseksi eikä pitää eettisesti varmana. Kirouksen asenne estää usein myös sen, että lukija voisi noin vain eläytyä henkilökertoihin ja hyväksyä heidän sisäisesti ristiriitaisia arvomaailmojaan. Henkilökertojen syyttämät kiroukset, syytökset, katkeruus ja kielteisyys ovat autoritääriselle kuulijalle (ja sitä kautta ainakin osalle empiirisistä lukijoista) suunnattuja vieraannuttamiseksi, joista on viime kädessä vastuussa tekijä: ei liene tarkoitukseen,

että lukijassa heräisi vastustamaton halu samastua *Siinä näkijän* kertoviin henkilöihin, saati että kaikkea heidän evaluointiaan voisi ja tulisi hyväksyä. Heidän niin kerronnan kuin tarinankin tasolla edustamansa arvot ovat vasemmistolaisen melankolian seksuaalipolitiikan vääristämiä, siis monin osin kielteisiä ja haitallisia. Ja jos hyväksyttäviä ihanteita ilmaistaan, ne ovat usein ristiriidassa fiktiivisen maailman tekojen ja toiminnan kanssa. Kriittisyyttä ja epäilyä, jotka ovat osa teoksen teemaa ja pääteltävissä myös osaksi tekijän arvomaailmaa, odotetaan myös lukijalta.

Poikkeuksena Pikku-Harrin rajoittunut kerronta

Siinä näkijän minämuotoisista henkilökertojista pikku-Harri on ainoa, joka ei vetoa kuulijoihinsa eksplisiittisesti eikä syytä kirouksia, syytöksiä, vähättelyä ja piikittelyä muita henkilöitä ja/tai kertojia kohtaan. Pitkälti tällä hän voittaaakin puolelleen lukijan sympatiat, sillä mitään eettisesti arveluttavaa tässä asenteessa ei ole. Sympaattisuutta ja eettistä hyväksyttävyyttä tehostaa hänen naiivi, lapselle ominainen avoimuutensa. Harrin jaksoissa kertova minä liki samastuu kokevaan, joka on alussa vain muutaman vuoden ikäinen lapsi mutta myöhemmissä jaksoissa koko ajan hiukan vanhempi. Luodaan vaikutelma, että kerronnan aika on koko ajan hyvin lähellä kokemisen aikaa eli 1930- ja 1940-lukua. Vaikka Harrin luotettavuus nimenomaan ”lapsellisuuden” takia on kyseenalainen asia ja vaikka lapsikerronta usein aika yksioikoisesti todetaan epäluotettavaksi, Phelaniin tukeutuen voidaan kuitenkin väittää, että kyse on pikemminkin rajoittuneesta kuin epäluotettavasta kerronnasta.

Rajoittunut kerronta on vivahteeltaan toisenlaista kuin epäluotettava. Siinä syntyy vahva vaikutelma täydellisestä rehellisyydestä, mutta koska se on selvästi – yksinomaan käytetyn kielen ja yksinkertaisten lauserakenteiden perusteella – kerrontaa lapsen sanoin ja lapsen näkökulmasta, ovat tiedot, asioiden ymmärtäminen ja arvottaminenkin vielä puutteellisia (vrt. Phelan 2005, 70). ”Lapsikertoja” Harri raportoi ja tulee arvottaneeksi asioita usein aikuisilta kuulemansa perusteella. Samalla hän paljastaa tehokkaasti perheen arvomaailmaa: ”Sitten isä rupesi laulamaan, ensin se aukaisi kaikki ikkunat että Teiskon natsit sai kuulla, sitten se meni kalliolle ja lauloi kalliolta Laaja on mun kaunis synnyinmaani, ja isä levitti käsiään ja sen ääni vapisi, hyvän lauluäänen täytyi vapista. - - Isä on Tampereen paras laulaja. Meidänisällä on kaapillinen kissimirrejäkin.” (SNMT 52) Lapselle ominaisesti hän ei kuitenkaan ymmärrä kertomiensa asioiden tärkeyttä eikä merkitystä eikä osaa arvioida omaa toimintaansa. Myös hänen tulkintansa saattavat olla virheellisiä ja sikäli ”epäluotettavia”, mutta tämä on silti – paradoksaalisesti – kerronnan mimeettistä komponenttia vahvistava keino: kerronta jäljittelee lapsen kieltä ja käsitystä asioista, se on uskottavaa nimenomaan lapsen kerrontana (vrt. Phelan 2005, 72). Näin on siitä huolimatta, että kerrontajaksoissa on mukana myös dialogeja, joita lapsi tuskin muistaisi sellaisenaan sanasta

sanaan. Samaa, epäilyttävän hyvää muistamiskykyä ilmenee kuitenkin myös muiden henkilökertojen osuuksissa, mutta heidänkään kohdalla se ei kiinnitä erikseen lukijan huomiota, koska konventio on tuttu romaanin kolmannen persoonan kerrontaperinteestä. Lapsen kerronnan rajoittuneisuus vastaa siis kokemustamme lasten raporteista, tulkinnoista ja arvioinneissa arkielämässä ja tuntuu siksi luonnolliselta, kun taas lapsikertojalla(kin) ilmenevän yliluonnollisen muistamiskyvyn todenvastaavuus selittyy genren konventioista käsin.

Voidaan sanoa, että tekijä antaa lapsen tuoda ilmi raporttinsa, jossa kuuluvat selvästi työläisen lähiyhteisön äänet ja intersubjektiiviset merkitykset, mutta asettaessaan lapsen kerrontajaksot rinnakkain aikuisten kertojen jaksojen kanssa se opastaa autoritääristä kuulijaa ja sitä kautta empiiristä lukijaa päätelmiin. Päätelmät on mahdollista viedä pidemmälle kuin mistä lapsi itse on tietoinen tai mistä yksikään kertoja yksin on tietoinen. Harrin kerrontajaksot toimivat itse asiassa hyvinkin tehokkaasti kokonaisuuden ja keskeisten teemojen kannalta. Hän esimerkiksi asettaa äidilleen kysymyksiä, joiden vastauksia ei teoksessa esitetä ja jotka kaikessa naiiviudessaan ja osittaisessa väärinymmärryksessään ovat osa teoksen kyseenalaistavaa antia:

Mitä varten ohrana otti vaaria kurkusta? Mitä varten ohranat on pahoja, onko hyviä ohranoita? Ohrana olisi ihan ihmisten näköinen jos sillä ei olisi samanlaista pukua kuin Torkolla. Mutta Torkko ei ole ohrana, Torkko on poliisi. Mitä varten ne räökkäsivät Jeesusta? Oliko Jeesus kommunisti? Ohranako Jeesustakin räökkäsi? Ja tahtoiko Jeesus niin kuin kommunistit että sota loppuisi pian ja isä tulisi kotiin? (SNMT 232)

Monista asioista tietämättömän ja ymmärtämättömän pikku-Harrin kautta paljastuu lukijalle myös sellaisia melko olennaisia tietoja, jotka jäävät muilta kertojilta tahallisesti tai tahattomasti sanomatta (esimerkiksi Santun osallisuudesta junanräjäytykseen, SNMT 81). Näin Harrin raportoinnit täydentävät kokonaisuutta, joskin on otettava huomioon myös se, että kyse saattaa olla lapsen väärinymmärryksestä. Yhtä kaikki, teoskokonaisuudesta ei muodostu aukoton vaan se pikemminkin alleviivaa sitä ristiriitaa, joka on eheän, ristiriidattoman kertomuksen ja ”todellisen” elämän välillä.

Oikeastaan aikuisen Harrin, joka toimii romaanihenkilön roolissa 1960-luvun lopun kerrontatilanteessa ja asettaa Maijalle ja Santulle kysymyksiä, voi ajatella edustavan pitkälti samoja periaatteita ja arvoja kuin tekijän. Molemmat edustavat niin paljastamisen kuin kriittisen epäilynkin periaatetta. Fiktiivisen maailman tasolla Harri yllyttää henkilöitä kertomaan ja paljastamaan tietojaan, provosoi heitä kysymyksillään ja epäilee ääneenkin heidän selostuksiaan, tulkintojaan, näkemyksiään ja arvojaan. Tekijän vastuulle taas on laskettava se, että yksikään kertoja ei saa monologisoivaa ja toista kertojaa kokonaan alistavaa asemaa. Asettamalla kertojen osuudet rinnakkaiseen, osittain keskenään kiisteleväänkin järjestykseen tekijä varmistaa teoksen dialogisuuden ja moniäänisyyden. Tämä mahdollistaa ja haastaa myös lukijan ottamaan osaa

dialogiin, muodostamaan kriittisesti omia tulkintojaan. Samalla kriittisyyteen ja dialogismiin liittyy näkemys, että on olemassa myös tietoja ja menneisyyden tapahtumia, jotka yksinkertaisesti jäävät paljastumatta ja joiden perimmäistä paikkansapitävyyttä ei voi enää tarkistaa.⁷¹ Näin ollen kysymys siitä, kuka on osallinen ja syyllinen mihinkin ja missä määrin, jää hieman avoimeksi. Asioiden, ilmiöiden, henkilöiden ja tapahtumien ymmärretään olevan yhteyksissä toisiinsa, mutta täydellistä varmuutta noiden yhteyksien järjestyksestä ei voi saada.

Pasi Harvalan harhaanjohtavaa tunnustusta ja väärinarviointia

Finlandia-sarja jatkaa samoilla, kertojan luotettavuuden kyseenalaistavilla linjoilla. Sen minämuotoisina henkilökertojina toimivat Pasi Harvala ja Harri Salminen. Mahdollista epäluotettavuutta aiheuttavaksi tekijäksi on molempien kohdalla luettavissa ainakin päihteisiin liittyvä sekavuus. Tätä ei kuitenkaan salailla. Jo *Kosti Herhiläisen* ensimmäisessä luvussa käy ilmi Pasiin persous viinalle, mitä hän myöhemminkin jatkuvasti tuo julki ja mikä on luettavissa hänen ajoittain sotkuiseksi käyvistä kerronnastaankin. Saman teoksen loppupuolella kertoja-Pasi mainitsee myös Harri Salmisen, *Koleran* ja *Kaivon* henkilökertojan, joutuneen mielisairaalaan alkoholin ja huumeiden käytön seurauksena. Tällä tavalla *Koleran* lukija osaa jo teoksen ensimmäisellä sivulla tunnistaa kertojan sairaalasta päässeeksi Salmiseksi ja pystyy suhteuttamaan tämän psyykkisen tilan jo *Kosti Herhiläisessä* kerrottuun. Lisäksi *Koleran* kertoja tuo sekavuutensa ja toipiluutensa esiin itsekin, ja sekavuus ilmenee toisinaan myös ilmaisun tasolla. *Kaivo kellarissa* -teoksessa Salmisen kertoma tarina jatkuu siitä mihin se *Kolerassa* jäi, mutta jo selvästi vähemmän sekavuustiloin.

Kosti Herhiläisen perunkirjoituksessa on sekä takautuvaa tarinointia Kostin ja Pasiin yhteisestä lapsuudesta taistolaisvuosiin sekä tarina Pasiin omasta elämästä kerrontatilanteen ajassa, 1970-luvun puolivälin tietämillä. Pasiin orastavan alkoholismin, ajalehtivan elämäntilanteen, maailmankatsomuksellisen haaksirikon ja Kostin kuoleman aiheuttaman järkytyksen voi olettaa aiheuttavan tiettyä ”vinoutumista” niin raportoinnissa, tulkinnassa kuin arvottamisessakin. Ainakin kerronnan johdonmukaisuuteen se vaikuttaa välittömästi: kerronta hyppii asiasta toiseen, mikä

⁷¹ Kari Sallamaa (1998, 183) on osittain samalla linjoilla todetessaan, ettei kaunokirjallisuuden – edes realismin – keskeisin tehtävä ole tiedon anto eikä myöskään *Sinä näkijä* ollut ilmestyessään ”tiedonantaja”. Sallamaa (mts.) jatkaa kuitenkin toteamalla, että teoksen ruotsinkielinen nimi *Kommer upp i tö* eli ”Nouse esiin lumen sulaessa suojaäässä” kertoo metaforisesti, että menneisyyden raadot nousevat esiin keväällä lumien *salaisuuksien* haipuessa, minkä voi ajatella juuri tiedonannon korostamiseksi (eli että totuus paljastuu) ja sikäli hieman ristiriitaiseksi Sallamaan ensin mainitun pääväittämän kanssa. Vaikka kukin kertoja eittämättä paljastaa joitakin toisen peittelemiä, sivuuttamia, unohtamia tai vähättelemiä ”salaisuuksia”, kenties jopa historiallisesti paikkansapitävää faktatietoa (esimerkiksi valtiollisen poliisin harjoittamista kommunistien pahoinpitelyistä), jää paljon myös paljastamatta ja asioiden ”oikea” laita hieman hämäräksi. Itse korostaisinkin enemmän sitä, että jos lumen alta jotain paljastuu, niin lähinnä ristiriidat, ei niinkään ”totuutta”.

toisaalta johtuu myös siitä, että Pasi yrittää tehdä tiliä monesta asiasta kerralla. Yhtäältä hänen aikeenaan on kirjoittaa elämäkerta lapsuudenystävästään ja kirjailijasta Kostista, joka on juuri kerronnan aikatasolla, 70-luvun alkupuolen kiivaiden vasemmistolaisrientojen päätteeksi, tehnyt itsemurhan. Toisaalta jo teoksen melko aikaisessa vaiheessa kertoja-Pasi joutuu toteamaan, ”ettei tästä taida tulla Herhiläisen elämäkerta, yksinomaisesti ainakaan, vaikka tämä siitä on liikkeelle lähtenytkin” (KHP 21). Hän tulee kertoneeksi paljosta muustakin, tuoden samalla esiin muun muassa elämänfilosofisia mietelmiään. Nämä esitetään välillä hyvinkin rönsyilevien muistiinpanojen muodossa.

Pasin kerronnalle on varsin tyypillistä se, että hän vakuuttelee rehellisyyttään ja vilpittömyyttään sekä puolustelee arvostelukykyään. Hän muistuttaa kuulijaansa myös siitä, että hänen kertomansa asiat ovat omakohtaisesti nähtyä ja koettua. Vakuuttelu on huomattavasti silmiinpistävämpää kuin *Siinä näkijän* henkilökertojilla. Se on jopa niin itsepintaista ja toistuvaa, että se kääntyy tarkoitustaan vastaan. Se, mitä kertoja yrittää vakuuttamisellaan poistaa – petoksen mahdollisuus – nouseekin yhä selvemmin esille ainakin mahdollisuutena (vrt. Rojola 1995, 173). Kertoja pyrkii lähinnä itseään ja kerrontaansa avoimesti reflektoivin keinoin luomaan vaikutelman luotettavuudesta, mutta samalla nuo keinot tuntuivat kielivän taustalla lymyilevästä epävarmuudesta. Eli kertojana Pasi on arveluttava, mitä käsitystä lisää se, että Pasin raportointia ja tulkintaa hankaloittaa välillä huono muisti. Tämä voidaan kuitenkin tulkita samaan tapaan kuin lapsikertojan naiiviudet: tahattomana ja luonnollistettavana ”epäluotettavuutena”, jonka kertoja myös avoimesti tunnustaa (”en muista”, KHP 106). Se, että Pasi on unohtanut ja kenties tiedostamattaan kieltänytkin monia asioita lapsuudestaan ja nuoruudestaan, ei varsinaisesti tee kerronnasta epäluotettavaa vaan pikemminkin rajoittaa raportointia ja tulkintaa. Se, että kiellettyjä ja torjuttuja muistoja taustalla joka tapauksessa on, paljastuu yhä selvemmin etenkin *Pasi Harvalan tarinoissa*.

Epäily tahallisesta epäluotettavuudesta ja harhaanjohtamisesta kuitenkin herää jo *Kosti Herhiläistä* lukiessa. Toistuva rehellisyyden vakuuttelu ja henkilökertojaan itseensä suuntautuvat ilmaukset (esim. ”Mutta tähän olen päätenyt. Ja rehellinen ollakseni - -”, KHP 16) toimivat osaltaan epäluotettavuuden osoittimina, samoin lukijan puhuttelu, jota ilmenee aika ajoin. Ikään kuin kertoja pyrkisi epätoivoisesti tekemään omaa kerrontaansa, ehkä muutakin toimintaansa, oikeutetuksi. Pasin epäluotettavuus varmistuu kuitenkin vasta *Finlandia-sarjan* edetessä, teoksessa *Pasi Harvalan tarina II* (sekä sen jälkeen ilmestyneessä teoksessa *Kaivo kellarissa*), jossa käy ilmi, että Pasi on tiennyt Kostin traagisesta lopusta enemmän kuin on kertonut. Hän on tiennyt myös Saara Herhiläisen väkivaltaisesta kuolemasta alusta alkaen ja käynyt tapahtumapaikallakin, vaikka antaa toisin ymmärtää, ja ilmeisesti hän on tiennyt myös Kostin, itsensä tai jonkun muun syyllisyydestä

Saaran kuolemaan, mutta ei ole tuonut tietoaan kuulijoille esiin. On siis kyse vähintäänkin aliraportoinnista, mutta sikäli voidaan puhua jopa kuulijoita tahallisesti harhaanjohtavasta raportoinnista, että Pasi kertoo Saaran kuolemasta vasta *Kosti Herhiläisen* loppupuolella, ikään kuin juuri kuulemanaan uutisena:

Asia, lyhyesti kerrottuna ja valtakunnallisen Rämäpäälehdistön makupala: Saara oli löytnyt heidän asunnostaan Krokkelbystä, erään tunnetun runoilijan entisen huvilan toisesta kerroksesta kuoliaaksi pahoinpideltynä, ja rumasti. Harri Salminen oli tavattu alakerrasta niin täynnä huumeita ja alkoholia että vietiin suoraapäätä hoitoon. (KHP 130–131)

Pasi sivuuttaa tämän ”uutisen” melko nopeasti, koska hänellä omien sanojensa mukaan ”ei toistaiseksi ole enempää asiasta tietoja” (KHP 131). Tämän takia hän kieltäytyy myös tekemästä asiasta johtopäätöksiä eli tulkitsemaan tapahtumia. Pasiin ”tietämättömyys” asiasta johtaa lukijan pääättelemään, että ehkä päänsä huumeilla ja alkoholilla sekoittanut Harri Salminen on syyllinen tappoon tai murhaan, joskaan Pasi itsekään ei vapaudu epäilyksistä; hän tuo tavan takaa esiin omia väkivaltaisia taipumuksiaan. Kyse on joka tapauksessa harhaanjohtamisesta, mikä ei tosin kaikessa suuruudessaan paljastu lukijalle vielä *Kosti Herhiläistä* lukiessa.

Silti erityisesti eettisellä tasolla empiirisessä lukijassa syntyy ristiriitainen suhtautuminen Pasiin sekä henkilönä että kertojana jo *Kosti Herhiläisessä*. Vieroksuntaa herättää paitsi edellä mainitut epäluotettavuuden osoittimet ilmaisun tasolla myös Pasiin suhde ja suhtautuminen vastakkaiseen sukupuoleen. Jälleen on kyse vasemmistolaisesta melankoliasta ja sen seksuaalipoliittisesta versiosta, joka ilmenee kerrotun maailman tasolla naishenkilöiden pahoinpitelyinä ja raiskauksina, kerronnan tasolla taas tällaisten tekojen kylmän tyynenä tai arkipäiväisenä kuvaamisena ja ylipäänsä naisten ”huoritteluna”. Kyse on siis ennen kaikkea vääristyneestä arvomaailmasta: naiset ovat Pasiin josta väkivalloin alistettavia objekteja. Lukijan kokemus vastenmielisyyttä Pasiin kohtaan syntyy erityisesti siitä, että Pasi ei kertojana aina ota ”parahultaista välimatkaa” eikä eettistä etäisyyttä henkilönä tekemiinsä menneisyyden asioihin, esimerkiksi umpihumaltuneen Saaran väkisinmakaamiseen, jota leimaa yhtäältä kostonhimo ja halveksinta, toisaalta karmaiseva välinpitämättömyys. Pikemminkin hän kertoo tilanteen kokevan minänsä tilanteeseen eläytyen ja samalla houkuttellen kuulijaansa eläytymään siihen. Hätkähdyttävyyttä on tämän takia vielä tuntuvampaa kuin *Siinä näkijän* Jaskan ex-vaimovihan kohdalla, johon liittyy ”oikeutettua” väkivaltaa Jaska julistaa pikemminkin yleisellä tasolla kuin yksityiskohtaisin ja brutalein kuvauksin, niin kuin Pasi. Kuvauksensa päätteeksi hän toteaa jopa: ”Siinä oli jotain vastustamattoman tyydyttävää, raiskata hänen spiritualistista tajuttomuuttaan.” (KHP 235) Lukijan, epäilemättä erityisesti naislukijan, silmissä Pasi menettää luottamuksensa niin moraalisena toimijana kuin eettisenä kerronnallisena tukipisteenä.

Yhteiskunnallisena raportoijana, analysoijana ja omakohtaisena poliittisena tilittäjänä Pasi voi silti sanoa olevan pätevä (siitä huolimatta, että hänen yhteiskunnallisia selvityksiäänkin voi olla vaikea ottaa varauksettomasti vastaan etenkin sen jälkeen, kun hänen eettinen ja moraalinen kieroutuneisuutensa on paljastunut). Yhteiskunnallisen selostuksen ja tulkinnan luotettavuuteen viittaavat esimerkiksi Pasiin pyrkimys pohtia lähimenneisyytensä poliittista liikehdintää monelta kannalta, kysyä kriittisiä kysymyksiä, paljastaa kommunismin ihanteiden ja kommunistien käytännön politiikan ristiriitoja sekä harjoittaa myös poliittista itsekritiikkiä. Näissä asioissa hän pystyy ottamaan arvioivaa etäisyyttä ja suhteuttamaan asioita toisiinsa. Lähimenneisyyden yhteiskunnallis-poliittisia kiemuroita setviessään hän tuo myös paljon esiin sellaista tietoa ja tapahtumia, joiden faktuaalisuutta ei kukaan toinen fiktiivisen maailman kertoja tai henkilö kumoa ja joille on jopa tunnistettavat historialliset ”mallinsa”. Jälkimmäinen korostuu varsinkin teoksen toisessa osassa, niin sanotussa Pielis-jaksossa, joka käsittelee Pielisen teatterin poliittisia kahinoita todellisuusmallinaan Jouko Turkan luotsaama ja paljon julkista polemiikka herättänyt Joensuun ”teatterikapina” syksyiltä 1971. Sekä Pasi että Kosti ovat olleet osallisia näitä todellisia kahinoita muistuttaviin fiktiivisen maailman tapahtumiin.

Harri Salminen: rajoittunutta kerrontaa ja ristiriitaista moraalialia

Myös *Koleran* Salmisen kerrontatilanteen lähtökohta antaa olettaa, että Salmista tuskin voi pitää vakaana ja eettisesti varmana sen enempää henkilönä kuin kertojanakaan – onhan kyseessä muistinmenetyksen kokenut mielenterveyspotilas, jota teoksen maailmassa epäillään Saaran murhasta. Jo teoksen melko alussa käy selväksi, että vaikka Salminen on juuri päässyt sairaalasta, hänen muistinsa ei ole kokonaan palannut eikä hän ole vielä aivan terve. Muistikuvat palaavat pätkittäin ja sairautentunnot kiusaavat aika ajoin, mikä näkyy myös käytetyssä kielessä, nopeissa siirtymissä ja tajunnanvirrallisissa jaksoissa, jopa tekstin typografiassa. Kertojan tilanteen eksplikointi tällaisin tavoin on selvä viesti tekijältä autoritääriselle kuulijalle ja empiirisille lukijalle: kaikkea Salmisen kerronnassa ei kannata uskoa sellaisenaan.

Kerronnassa myös eksplikoituu se, että Salminen ei itsekään tiedä, onko hän huumepäissään tappanut Saaran. Hän ei itsekään voi luottaa omaan muistiinsa ja siksi hän ei voi muuta kuin aliraportoida ja alitulkita Saaran kuoleman aikaisia tapahtumia. Siksi voisikin olla paikallaan puhua jälleen pikemminkin rajoittuneesta kerronnasta kuin varsinaisesta epäluotettavuudesta, niin kuin lapsikerronnan kohdalla *Siinä näkijässä* ja Pasiin joidenkin muistamattomuuksien kohdalla *Kosti Herhiläisessä*. Kyse on nimenomaan rajoituksista, tiedon (ja muistin) riittämättömyydestä, mistä kuulija on saanut vihjeen jo *Kosti Herhiläisessä* ja mikä ilmenee selväsanaisesti myös *Kolerassa*. Kuulijaa ei yritetä tahallisesti johtaa harhaan. Salminen on avoin ja pyrkii itsekkin siihen, että muisti

palautuisi, osoittautuisipa hän murhaajaksi tai ei. Sairaalasta palanneesta henkilökertojasta muotoutuu siis varsin uskottava ja vilpittömän kuva muistinsa menettäneenä, heikkoudessaan ja pelkotiloissaan välillä myötätuntoakin herättävänä miehenä, vaikka kirouksen asennettakin on välillä nähtävillä. Kertoja-Salminen paljastaa kuulijoille myös hänelle itselleen yllätyksenä tulevat mutta hänen omalta kannaltaan kielteiset uutiset, esimerkiksi sen, että hän on yrittänyt kuristaa Eijan sairaalassa. Tämä tekee hänet eettisesti epäilyttäväksi kuitenkin vain henkilönä, ei kertojana, koska tällaisten kielteisten seikkojen avoin paljastaminen myös kuulijalle antaa takeen hänen rehellisyydestään fiktiivisessä nykyisyydessä. Tosin kertovan ja kerrotun minän välillä on jälleen vaikutussuhde: jos henkilö osoittautuu moraalisesti arveluttavaksi fiktiivisessä maailmassa muita henkilöitä kohtaan, saattaa se vaikuttaa melko suoraan myös siihen, että lukija tuntee eettistä epäluottamusta häntä kohtaan myös kertojana.

Rajoittunut muistamisen kyky ja siitä juontuva raportoinnin niukkuus (Saaran kuoleman ajoilta) tarkoittaa myös sitä, että Salmisen tekemät tulkinnat Saaran kuolemasta jäävät *Kolerassa* olemattomiksi. Hän on pitkälti oman hallitsemattoman mielensä ja muistinsa uhri: mieleen pulpahtelee mitä pulpahtelee, hän ei pysty tietoisesti ja tahtoisesti palauttamaan mieliinsä välittömästi sairaalahoitoa edeltäviä eikä suurta osaa sairaala-aikaisiakaan tapahtumia. Mutta tällainen rajoittuneisuus, luonnollistettavissa oleva aliraportointi ja -tulkinta, koskee lähinnä näihin nimenomaisiin tapahtumiin liittyvää retrospektiötä, ei kaikkea Salmisen kerrontaa. Salmista voi pitää pääosin luotettavana raportoijana ja tulkitsijana silloin, kun hän keskittyy sairaalakauden loppuajan ja fiktiivisen nykyisyyden tapahtumiin, ja toisaalta silloin, kun hän kertoo selvästi kaukaisemman menneisyyden tapahtumista. Mutta jälleen arviointi ja etiikka muodostavat sen akselin, joka saattaa herättää lukijassa epäluottamusta kertojaa kohtaan.

Eettisen luotettavuuden kannalta huomio kiinnittyy jälleen seksuaalipolitiikan kysymyksiin, perinteiseen patriarkaaliseen mytologiaan ja niiden mukaiseen väärinarvottamiseen, mutta toisaalta myös uudelleen-arvottamisyhteyteen. Tämä kaikki ilmenee erityisesti Salmisen ja Anita välisessä suhteessa ja dialogissa. Yhtäältä Salminen jumaloi tätä ystävänsä Ilmari Autereen vaimoa tämän ”sukupuolisuuden” tähden, niin kuin hän itsekin toteaa: ”Ja [olen] aina rakastunu sun sukupuolisuutes” (KORB 115). Anita kohdatessaan hän kiinnittää ensin huomionsa naisellisuuden ruumiillisiin merkkeihin ja puhuu Anita ”Naturana” (esim. KORB 25), mikä viittaa hyvin perinteiseen tapaan arvottaa naista: luontona, jota (miehen ja yhteiskunnan) tuleekin hallita ja rajoittaa. Toisaalta taas Salminen arvostaa Anita seksuaalista vapautta, jota ei Ilmarin vaimona olo eikä äitiys ainakaan kokonaan rajoita, samoin älykkyyttä – ja tällaiset määreet yhdessä eivät tietenkään istu patriarkaalisen kulttuurin ja mytologian naiskuvaan. Siihen kuuluu pikemminkin epä-älyllisyys ja naisten kahtiajako niin, että nämä nähdään joko hyvinä ja

hyväksyttävänä (uhrautuvina, nöyrinä, puhtaina äiteinä ja vaimoina) tai huonoina (itsekkäinä, likaisina ”huorina”). Joiltain osin Salminen siis rikkoo tällaista dikotomista ajattelua, tekee uudelleen-arviointia ja pyrkii tuottamaan uutta, ”realistisempaa” naiskäsitystä ja toimintamallia, joka olisi vapaa(mpi) totunnaisista naiseuden muoteista ja myyteistä.

Mutta siitä huolimatta, että Salminen kyseenalaistaa huora–madonna -dikotomian ja kannustaa Anitan emansipaatio-pyrkimyksiä, hän noudattaa kerronnassaan usein varsin patriarkaalisia ja miehisiä ajattelutapoja ja arviointeja. (Ja tartunnan niistä on saanut myös Anita, joka dialogissa Salmisen kanssa huorittelee Ilmarin sihteeriä.) Hän tuntuisi esimerkiksi oletettavan kerronnalleen mieskuulijan, jonkun hänen kaltaisensa, jonka kesken naishahmoja arvotetaan ja tyypitellään: ”Anja Kaasinen ja Anita olivat puoleensavetävimmät, Saara juopoin ja eroottisin, huorahtavin ja intuitiivisella tavallaan oivaltavin, Eija teoreettisin, porvarillisin ja kommunismissaan vahvin ja aikaansaavin - -” (KORB 24). Tällaisen (stereo)tyypittelyn lisäksi eettistä vieroksuntaa saattaa lukijassa herättää se, että Salminen yhä kertojanakin tuntuu pitävän itsestään selvänä toimintatapana ja oikeutenaan sitä, että hän – niin kuin koko ”kultturelli jengi” lähimenneisyydessä – pettää tuon tuosta ystäviensä luottamuksen ja saalistaa näiden puolisoja kuin vapaata riistaa ikään. Minkäänlaisia tunnonvaivoja asiasta ei tunneta eikä asiaa liiemmästi tarkemmin arvioida. Vaikka seksuaalinen vapaus periaatteessa tässä jengissä hyväksytään, sen aiheuttamaa mustasukkaisuutta ja ahdistusta ei käytännössä kuitenkaan hallita, ja siksi mukana on kokoajan salailun, valehtelun ja kieron pelin maku. Kuulijalle näistä tapauksista kyllä raportoidaan varsin suorasukaisesti ja salailematta, välillä myös pirullisen mielihyvän sävyin, mikä saattaa monessa empiirisessä lukijassa nostattaa moraalista närkästystä. Monessa aikalaiskriitikossa närkästys heräsikin (esim. Stålhammar 27.9.1977; T. U. 21.12.1977), vaikka selvästi enemmän tällä kertaa kritisoitiin kyllä teoksen esteettistä ”rivoutta” ja rumuutta kuin varsinaisesti eettistä.

Joka tapauksessa *Koleran* kertojan suhde kuulijaan on melko luottavainen, toisin kuin *Kosti Herhiläisen* Harvalan, joka yrittää jopa epätoivoisesti voittaa kuulijaa puolelleen rehellisydenvakuutteluillaan. Salminen ei vakuuttele eikä alleviivaa omaa pätevyyttään tai vilpittömyyttään kertojana vaan vakuuttaa vakuuttamattomuudellaan. Näin on myös *Kaivo kellarissa* -teoksessa, jossa Salmisen muistinjäljitystarina hänen itsensä kertomana jatkuu. Siinä tapahtuu silti hyvin mielenkiintoinen seikka: yhtäältä epäilyt Salmisen täydellisestä moraalisesta kelvottomuudesta menneisyyden henkilönä hälvenevät, mutta fiktiivisessä nykyisyydessä Salminen alkaa näyttäytyä kielteisemmässä valossa.

Kaivossa Salmisen moraalinen ja eettinen luotettavuus varmistuu sikäli, että muistin palaillessa niin hänelle itselleen kuin hiljalleen myös lukijalle paljastuu, että mitä ilmeisimmin Salminen ei ole

tappanut Saaraa eikä hän ei siis ole kertojanakaan pyrkinyt valehtelemaan kuulijalle menneisyyden tapahtumista. Myös Pasi Harvalan ”syyllisyys” käy ilmi: Harvala on ollut paikalla Krogelissa Saaran kuoleman aikoihin. Harvala on siis tiennyt alusta lähtien Saaran kuolemasta ja ilmeisesti myös siitä, kuka tappoon on syyllinen; pääepäillyt ovat Pasi itse ja Kosti. Mutta samalla kun epäilyt henkilö-Salmisen syyllisyydestä tappoon tai murhaan karisevat ja kertoja-Salmisen raportointia ja tulkintoja aikaisemmin rajoittaneet tekijät (mielenhallinta, muistinmenetykset) häviävät, Salmisen eettinen ja moraalinen pätevyys fiktiivisen nykyisyyden tasolla alkaa rakoilla. Salminen käy ylimielisemmäksi ja epäempaattisemmaksi niin henkilönä kuin kertojanakin. Aikaisempi, myötätuntoakin herättänyt nöyryys ja toipiluuteen liittyvä haavoittuvuus karisevat. Tilalle tulee jälleen yhä enemmän uhmaa, naisen – tällä kertaa lähinnä Marsan – objektivointia, pilkallisuutta ja kyynisyyttä. Jotkin tilanteet kuvataan niin, että on vaikea sanoa, kenen kustannuksella irvailaan eniten. Seuraavassa dialogi-esimerkissä irvailijana on paljolti henkilöharjoitus Harri, mutta iva osuu paitsi Marsaan ja tämän ”naisen vaisto”-doksaan myös Salmiseen itseensä ja hänen kyynisyyteensä:

- Ainahan sä oot ollut vähän dorka kuule äijä, niin kauan kuin minä oon sua tsiikaillu.
- Millä silmällä?
- Naisen vaistolla, johan mä sanoin. Kato naisen vaisto ei voita mikään näis asiois, te äijät luulette vaan, hän hönösentimentalisoitui melkein nyyhkeeseen saakka.
- Mutta mun on mentävä.
- Hän älysi että olin tosissani ja iso juopon pärsästä vakavana tarttui käsivarsiini. - -
- Otat vielä ryyppyn, seuraks, hän päätti puolestani ja päästi irti. – Tai sullahan on se Ami.
- Ei ku Ani, ja Leningradissa... Anna kalja, saat maksun. Mut istutaan sohvalla, on läheisempää.
- Mut mitä siihen sanoo Ani?
- Paskat, ei kysytä.
- No niin, siin nähdään miehet. - -
- Mä tuumaan kuule kuti kuti vaan, sanoin ja hieroin rintoja puseron läpi vaikka vituttikin. (KK 55–56)

Salmisen suhtautuminen toisiin henkilöihin, varsinkin naisiin, on usein kylmäkiskoista ja aliarvioivaa. Sen enempää henkilönä kuin kertojanakaan hän ei enää voita lukijan empatiaa puolelleen. Itse asiassa ero kertovan ja kokevan minän välillä liudentuu Salmisen keskittyessä lähinnä fiktiivisen nykyisyyden tapahtumiin.

Silti Salminen ei *Kaivossa* sen enempää kuin *Kolerassakaan* osoittaudu kuulijan tahalliseksi harhaanjohtajaksi, niin kuin Harvala *Kosti Herhiläisessä*. Pikemminkin hän selvittää ja paljastaa ”totuuden”, jota ei kuitenkaan lukijalle aivan suorasanaisesti ilmaista vaan jätetään tulkittavaksi: Saaran tappaja on ollut Kosti tai Pasi. Käy joka tapauksessa selväksi, että Pasi on tiennyt syyllisen alusta alkaen. Salmisen luotettavuus siis raporttoijana ja menneisyyden tulkitsijana – joskaan ei välttämättä fiktiivisen nykyisyyden moraalisena toimijana – kasvaa *Kaivon* myötä, kun taas Harvala menettää luotettavuuttaan. Varsinkin *Pasi Harvalan tarinoita* lukiessaan lukija joutuu uudelleen-arvioimaan Harvalan niin henkilönä kuin *Kosti Herhiläisen* raportoivana, tulkintoja tekävänä ja arvottavana kertojanakin, eikä tuo uudelleen-arviointi koidu Harvalan eduksi. Mutta

eettisen arvioinnin suhteen myös Salminen pysyy sikäli epäilyttävänä, että hänen suhtautumisensa muihin henkilöihin, erityisesti naisiin, on jossain määrin aliarvioivaa. Hän ei toimi lainvastaisesti niin kuin Pasi, joka raiskaa naisia, saattaa olla surmannut Kostin ja lopulta *Pasi Harvalan tarinoissa* tappaa nuoren tytön, mutta toimii kyllä sellaisia oikeudenmukaisuuden ja etiikan periaatteita vastaan, joihin kuuluu pyrkimys toisen ihmisen kunnioittamiseen ja sukupuoliseen tasa-arvoon myös käytännön tasolla. Ja itse asiassa yhteen myös Salmisen (mahdollisesti) syyllistymään ”laittomuuteen” vihjataan *Pasi Harvalan tarinoissa*: siihen, että Salmisella ja Anitan tyttärellä Klaaralla olisi jonkinasteinen seksuaalinen suhde. Tämä sijoittuu kuitenkin selvästi *Koleran* ja *Kaivon* tapahtumien jälkeiseen aikaan ja kyseessä ovat vain viitteet ja vihjaukset. Silti epävarmuus Salmisenkin moraalisisesta kelpoisuudesta varsinkin henkilösuhteissa jää vahvasti elämään ja suhtautuminen tähän varsin ristiriitaiseksi.

Entä kolmannen persoonan kertojan luotettavuus?

Mutta vielä on tehtävä yksi kysymys, joka koskee niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjan* (*Pasi Harvalan tarinoiden*) kolmannen persoonan kerrontaa: Eikö se herätä kysymystä kertojan luotettavuudesta? Melko yleisen *perinteisen* oletuksen mukaan voidaan sanoa, että ei: kysymys luotettavuudesta ei nouse ”kaikkietävän” kertojan kohdalla. Toisaalta taas jotkin nykyiset, esimerkiksi panoptiset tulkinnat, näkevät kaikkietävän kertojan erityisen arveluttavana, niin kuin luvussa 2.2. oli esillä. Molemmat tulkinnat ovat kuitenkin hieman yksinkertaistavia yleistyksiä, sillä mitään tiettyä kerrontamuotoa ei voi noin vain pitää ehdottoman luotettavana sen enempää kuin tyystin epäluotettavanakaan. Kysymystä lienee aina syytä tarkastella kunkin teoksen kohdalla erikseen.

Siinä näkijästä voidaan sanoa, että koska kukaan muu ei aseta kolmannen persoonan kertojan osuuksia kyseenalaiseksi sillä tavalla kuin henkilökertojat Maija, Santtu ja Jaska kyseenalaistavat toistensa osuuksia, kolmannen persoonan kerronta pysyy kauttaaltaan luotettavana. Mutta toisaalta, jos hyväksytään se tekemäni tulkinta, että *Siinä näkijän* kolmannessa persoonassa kerrotuista osuuksista on vastuussa aikuinen Harri, niin silloin myös hän-kerronnan osuudet nousevat kriittiseen valoon. Näin lähinnä siksi, että Harria kohtaan henkilönä ja kirjailijana esitetään teoksen fiktiivisessä maailmassa kritiikkiä, ja tällöin tämä kritiikki kohdistuu myös niihin kolmannen persoonan kerrontajaksoihin, joista Harri voidaan päätellä vastuulliseksi. Esimerkiksi Maijan mielestä Harri on ”erillään meikäläisistä” (SNMT 66), noske tai peräti porvari, joka kyllä puhuu ”kuin kaikkietävä” (SNMT 71), mutta ei tosiasiasa ole kovinkaan luotettava työläisten elämän kertojana. ”[T]oiveajatteluksi taitaa jäädä se totuuden sanominen just niin kuin se oli, meikäläisten kohdalla”, Maija toteaa Harrin kirjoittamisesta (SNMT 71).

Toisaalta Maijalta kyllä lipsahtaa, ettei hän oikeasti ole edes lukenut Harrin kirjoja. *Siinä näkijän* hän-kerronnan eli aikuisen Harrin osuuksissa ei myöskään nouse esiin mitään sellaista yksittäistä tapahtumaa, jonka joku toinen kertoja asettaisi selvästi kyseenalaiseksi, josta jokin kertoisi aivan toisenlaisen ”totuuden” tai jossa Harri selvästi osoittautuisi kuulijan harhaanjohtajaksi. Hän siis pysyy omien kertomustensa luotettavana raportoijana, tulkitsijana ja arvioitsijana, jonka kerronnan paikkansapitävyyttä muut eivät voi kunnolla kumota – sen enempää kuin täydellisesti vahvistaakaan. Harrin kolmannen persoonan kerrontajaksot eivät nouse muiden kertojien osuuksien yläpuolelle, mutta eivät laskeudu myöskään alapuolelle, muiden kerrontaosuuksia arveluttavammaksi. Ainoastaan desanttien ja metsäkaartilaisten toiminnan kuvauksesta (teoksen II osassa) voisi joku väittää, että koska Harri ei siinä kerro omista autenttisista kokemuksistaan, niin kuin muut henkilökertojat omissa osuuksissaan, vaan kyse on fiktiivisen henkilön fiktiosta, ”kaksinkertaisesta” kuvitelmasta, niin kyseessä on selvästi muita epäluotettavampi jakso. Mutta tästä huolimatta siinäkin pyritään viittaamaan myös teoksen sisäisen viitekentän ulkopuolelle, todelliseen historiaan, kuten teoksen muissakin kerrontajaksoissa. Ja toisin päin: lukijalle myös Maija, Santtu ja Jaska ovat fiktiivisiä henkilöitä, vaikkakin tuossa fiktiivisessä todellisuudessa ”todellisempia” kuin kolmannessa persoonassa kerrotut, Harrin ”kuvittelemat” metsäkaartilaiset ja poliisit.

Pasi Harvalan tarinoissa kolmannen persoonan kertoja pysyy niin ikään fiktiivisen maailman tapahtumien luotettavana raportoijana ja tulkitsijana. Mutta varsinkin arvottamisen kannalta siinä voidaan osoittaa joitakin hämähäyksiä, niin kuin jo tutkimukseni luvussa 2.1. ilmeni. Esimerkiksi silloin, kun kertojan ja henkilön diskurssit sekoittuvat, saattaa herätä epäilyttävä kysymys, kuka tai mikä taho on loppujen lopuksi se, joka arvottaa. Mutta vaikka kertojan ja henkilön diskurssit sekoittuvatkin, kyseessä on jo realismin perinteessä vanhastaan validiksi ymmärretty kerronnallinen konventio, eikä kertojan luotettavuus varsinaisesti asetu kyseenalaiseksi. Tosin ”Kertojan jälkipuheessa” voitaneen puhua kertojan harjoittamasta yliarvottamisesta. Se, että kertoja niin vahvasti kiroaa yhteiskunnan ja ottaa kantaa Pasiin puolesta, on mahdollista ajatella yhteiskunnallisen, jonkinlaisen kollektiivisen syyllisyyden yliarvioinniksi; Pasiin henkilökohtainen vastuu tuntuu unohtuvan kertojalta jälkipuheessa lähes kokonaan. Mutta se, onko kertoja tulkinnoissaan ja arvottamisessaan tässä oikeassa vai liioitteleeko hän tarkoituksellisesti, on kysymys, johon viime kädessä vastaa – eli tulkitsee ja arvottaa – kukin empiirinen lukija itse. *Finlandia-sarjassakaan* kolmannen persoonan (henkilö)kertojan tulkinnat ja arvot eivät monologisoi kokonaisuutta.

Kertojan luotettavuuden väljentyneet ehdot

Kaiken kaikkiaan jo *Siinä näkijä* tuo realismin kirjallisuuteen sen verran vahvasti kysymyksen kertojan luotettavuudesta ja kyseenalaistaa sen ehdottomana kriteerinä, että luotettavuuden problematisointia ja tietynasteista kertojan – tai kertojien – epäluotettavuutta voidaan pitää varsin keskeisenä piirteenä jälkirealismen murroksessa. Sama ilmenee myös *Finlandia-sarjassa*, joskin edellistä vielä kärjistetympänä. Silti erot *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* kertojien luotettavuudessa eivät ole niin radikaaleja kuin jotkin maininnat juuri *Finlandia-sarjan* kertojien harvinaisesta epäluotettavuudesta ovat antaneet ymmärtää. Epäluotettavuudelle on jälkirealismissa rajansa, myös *Finlandia-sarjassa*: se ei voi olla rannatonta.

Tässä luvussa olen pyrkinyt tarkastelemaan kerronnan epäluotettavuutta Phelanin tarjoaman jaottelun avulla, joka mahdollistaa ottamaan huomioon epäluotettavuuden eri tasot kertojien kertovassa toiminnassa ja kommunikaatiossa. Johtopäätöksenä tästä tarkastelusta on todettava, että suurimmat muutokset yhteiskunnallisesta realismista jälkirealismiin tultaessa tapahtuvat arvioinnin saralla. Kertojien asenne niin toisiaan kuin muitakin fiktiivisen maailman henkilöitä kohtaan on yhä useammin halveksuva, toista aliarvioiva. Täydellistä väärinarvottamista se ilmentää silloin, kun se tukeutuu vasemmistolaisen melankolian seksuaalipoliittiseen versioon ja patriarkaaliseen mytologiaan. Näin tapahtuu henkilökertojien minämuotoisissa osuuksissa aika usein. Mutta yhtä huomionarvoista on se, että rinnalla kulkee kyseistä väärinarvottamista kritisoiva puoli ja haaste uudenlaisen ajattelutavan omaksumiselle. Kriittisiä äänenpainoja miehistä seksuaalipoliittikkaa vastaan esittää välillä esimerkiksi Maija kommenteissaan *Siinä näkijässä* siitä huolimatta, että hän on toisaalta myös itse omaksunut aivan samanlaisia väärinarvottavia suhtautumistapoja. Henkilökertojien kannattama etiikka ei siis ole aina sopusoinnussa heidän moraalisen toimintansa kanssa tai muiden teoksen henkilöiden tai kertojien etiikan kanssa, mutta heidän eettiset ohjenuoransa eivät ylipäänsäkään ole täysin hyväksyttäviä. Arvottamisen osalta kertojien voi sanoa olevan epäluotettavia ja menettävän myös lukijoiden silmissä eettisen arvovaltansa. Jonkinlaisena arvioinnin ohjaajana toimii silti tekijä. Tämä opastaa autoritääristä kuulijaa, jonka paikalle empiirinen lukija pyrkii, suhtautumaan kriittisesti näihin henkilökertojiin erityisesti juuri arvottamisen saralla. Asettamalla kertojien osuudet rinnakkain tekijä osoittaa ristiriidat ja haastaa lukijan arvioimaan itse.

Jonkin verran jälkirealismen yksittäiselle kertojalle sallitaan aikaisempaa enemmän epäluotettavuutta myös raportoinnissa – paitsi aliraportoijana myös väärinraportoijana, harhaanjohtajana. Mutta harhaanjohtamiseen on jälkirealismissakin tultava oikaisu ja selitys, vaikka mitään lopullista sovitusta ja ratkaisua kertojien antamat ristiriitaiset tiedot eivät saisiikaan.

Väärinraportointikaan ei saa olla suunnitelmallisesti loppuun asti vietyä lukijan kanssa leikkelyä, vaikka se siis olisi joissain asioissa tietoistakin. Toisaalta väärinraportointikaan ei aina merkitse tietoista ja tahallista epäluotettavuutta vaan johtuu esimerkiksi ”lapsellisuudesta” tai muistinmenetyksestä, jolloin kyse on oikeastaan rajoittuneesta kerronnasta. Kerronnan ”epäluotettavuus” on tällöin luonnollistettavissa ja selittyy kertojan tilanteesta fiktiivisessä maailmassa. Se, mitä jälkirealismen lukijalta viime kädessä odotetaan, on paitsi kykyä toimia itse yhä enemmän tietojen täydentäjänä, asioiden tulkitsijana ja kokonaiskuvan kriittisenä hahmottajana, myös sen seikan hyväksyntää, että tuo kokonaiskuva jää vääjäämättä aukkoiseksi ja kertojien luotettavuus jossain määrin monitulkintaiseksi. Jälkirealismen lukijan on siedettävä enemmän epävarmuutta ja häilyvyyttä kuin perinteisen realismen lukijan, niin kerronnan kuin kerrotun maailmankin tasolla, mutta toisin kuin postmodernismissä, jälkirealismisissä tuo epävarmuus ja häilyvyys eivät vain ”ole”. Ne nostavat vielä tietoon ja totuuteen liittyviä kysymyksiä, mutta toisin taas kuin usein modernismissä, tiedon ja totuuden ei oleteta olevan yksilössä itsessään, hänen eksistentiaalisessa olemisessaan tai ylipäänsä missään abstraktissa elämänvoimassa, vaan yhteisöissä, ihmisten välisyydessä tiettyinä aikoina ja tietyissä paikoissa.

4. MIMETTINEN KURI JA (EPÄ)JÄRJESTYS

4.1. Rinnakkaiset tarinalinjat: tiloja ja jatkumojia

Siinä näkijä missä tekijä sijoittuu yhteiskunnallisen realismin taitekohtaan myös mimeettisen järjestyksen uudistajana, jolla linjalla *Finlandia-sarjakin* jatkaa. Ne sekä murtavat että säilyttävät sen temporaalisen – ja kausaalisenkin – järjestyksen, joka liittyy Aristoteleen käsitteisiin *praxis* ja *mythos*. *Praxis* merkitsi Aristoteleella suunnilleen samaa kuin sittemmin on ymmärretty tarinalla⁷²: jo valmiiksi strukturoituja tapahtumia tai tapahtumaketjuja, joiden järjestys on löydettävissä todellisuudesta itsestään ja jotka voidaan ymmärtää merkityksellisiksi (vrt. Melberg 1995, 45; Prendergast 1986, 42). *Mythos* taas viittaa selvemmin juoneen ja mahdollistaa taideteoksen tarkastelun rakenteellisena kokonaisuutena. Toiminnan jäljittely tulee Aristoteleen mukaan sisällyttää juoneen, joka on taiteelliseen järjestykseen, sommitteluun, sekä kausaalisuuteen ja teleologisuuteen viittaava käsite (*Runousoppi* 1450a; vrt. Prendergast 1986, 42). *Praxis* on ”ennen” *mythosta* – ja viime kädessä nämä yhdessä muodostavat elimellisen ykseyden, ”ajallistetun” mimesiksen (suhteessa platonilaiseen staattiseen mimesis-käsitykseen), joka rakentuu alusta, keskikohdasta ja lopusta (vrt. Melberg 1995, 45–46).

Tarinaa ja juonta saattaa monissa kaunokirjallisissa teoksissa olla hankala erottaa toisistaan. Myös käsitteinä ne liukuvat helposti toisiinsa; itse asiassa Aristoteleellakin *praxis* ja *mythos* näyttävät välillä lähes toistensa ”imitaatioilta”, kuten Arne Melberg (1995, 44) on huomauttanut. Tässä luvussa pyrin kuitenkin rajautumaan lähinnä ensin mainitun eli tarinan tarkasteluun – tuleehan tämä oletettu tapahtumien strukturoitu sarja klassisen mimesis-käsityksenkin mukaan ”ennen”, kun taas valikoimaton ”todellisuus” kaikkineen on tarinan ”ennen”. Lähdän siis liikkeelle kysymällä teoksilta yksinkertaisesti ”mitä?”, johon juuri tarinan on sanottu antavan vastauksen (vrt. Forster 1962, 94⁷³), vaikka lukijan voi sanoa rekonstruoivan tarinan vasta kerronnan (ja mahdollisen juonen) pohjalta. Toisaalta, kyseessä voi ainakin periaatteessa olla myös teos, jossa kerronta

⁷² Tarina on käsitteenä suhteellisen nuori verrattuna juoneen: se on otettu käyttöön strukturalistisessa narratologiassa, mutta taustalla on venäläisen formalismin erottelu käsitteiden *fabula* ja *sjuzet* välillä. *Fabula* viittaa tiettyyn ajallisesti rajattuun tilanteiden ja tapahtumien sarjaan jossakin fiktiivisessä tai todellisessa maailmassa ja sen toimijoihin. *Sjuzet* taas viittaa siihen, miten tapahtumat on kertomuksessa järjestetty eli missä järjestyksessä ne esitetään kertomuksen vastaanottajalle. (Ks. esim. Ikonen 2003, 185.) Tarinasta on puhuttu narratologiassa myös sisältönä tai historiana. Tarinan ja juonen kahtiajaon sijaan on yleisesti ollut käytössä myös kolmijako tekstiin, kerrontaan ja tarinaan. Esimerkiksi Dorrit Cohn on luetellut melko kokoavasti narratologiien käyttämien eri käsitteiden väliset vastaavuudet *Fiktion mieli* -teoksensa (2006, 226) seitsemännen luvun viitteessä. Kyseinen luku (”Fiktiivisyyden tuntomerkit: narratologinen näkökulma”) on alkujaan ilmestynyt englanninkielisenä artikkelina *Poetics Today* -lehdessä 4/1990 (vol. 11), 775–804.

⁷³ Tarkkaan ottaen E. M. Forsterin (1962, 94) mukaan tarina vastaa kysymykseen ”mitä sitten tapahtui?”, juoni taas kysymykseen ”miksi?” (vrt. Ikonen 2003, 184).

noudattaa orjallisesti tapahtumien ”oikeaa” tai väitettyä järjestystä ja jossa kertojan antama kuva tapahtumista on niin yhtenäinen ja selväpiirteinen, ettei varsinaista rekonstruointia tarvita. Tai sitten kyseessä voi olla teos, jossa ei tunnu olevan sen enempää juonta kuin tarinaakaan. Ensin mainitunlaisia teoksia kuitenkin tuskin on, edes kaikista kronologisimpaan esitykseen pyrkivässä realismissa: vähintäänkin mukana on samanaikaisten tapahtumien kuvausta – jotka tosin yksipalstaisessa, jatkuvassa tekstissä on esitettävä peräkkäin – ja varsin usein myös jonkinlaisia takaumia päätarinasta (vrt. Ikonen 2003, 189–190). Näin siksi, että kerrottujen tapahtumien selventämiseksi on usein palattava joihinkin aikaisempiin tapahtumiin; harvoin aloitetaan tai edes pystytään aloittamaan tapahtumien ”absoluuttisesta” alusta (mts.). Silti realismin ajatellaan yleensä *pääosin* noudattavan lineaarista (ja kausaalista) logiikkaa myös esitysjärjestyksessään, kerronnassaan, ja yhteiskunnallisen realismin traditiossa näin asian laita on pitkään ollutkin, vaikka kertoja olisi vaihtunut henkilökertojaksi. Esimerkkinä mainittakoon vaikkapa Lassi Sinkkosen *Sumuruisku* (1968) ja *Solveig*-teokset (1970, 1973). Sen sijaan tarinattomuus ja juonettomuus, tai ainakin vaikutelma tarinan ja juonen puuttumisesta, on lähinnä (äärimmäisen) modernistisen romaanikirjallisuuden piirre.⁷⁴ Modernistisissa romaaneissa kronologia on usein vähintäänkin rikottu ja kerronnan aines on fragmentaarista (Ikonen 2003, 191).

Käytän siis käsitteitä tarina ja juoni, mutta erillisenä tasona on ymmärrettävä myös kerronta, ja tässä luvussa on tarkastelussa lähinnä tarinan ja kerronnan suhde. Jälkimmäiselle ei löydy vastinetta Aristoteleelta⁷⁵, mutta se on tarpeen, koska kerronta – tässä siis lähinnä merkityksessä esitysjärjestys – ei välttämättä noudata sen enempää tarinan (eli tapahtumien peräkkäisyyden) kuin juonenkaan (eli syy-seuraussuhteita ja teleologisuutta korostavaa) järjestystä. Myös Salaman tässä tarkastelussa olevasta tuotannosta on jo aikaisemmassa tutkimuksessa todettu, että se ”tavoittelee epäkronologista yhteiskunnankuvaa” (Tarkka [*Sinä näkijästä*] 1973, 250) ja että kerrontatekniikalla pyritään ”uudistamaan ja rikkomaan kronologiseen aikakäsitykseen ja peräkkäisten tapahtumien kausaliteettiin perustuvaa traditionaalista romaanikerrontaa” (Maironiemi [Salaman tuotannosta

⁷⁴ Esimerkkinä tällaisesta modernistisesta romaanista voidaan mainita Mariaana Jäntin teos *Amorfiaana* (1986). Myös Pertti Karkama (1991, 193–194) on maininnut sen ääriesimerkkinä kotimaisesta modernistisesta epiikasta, jossa kaikki liike sijoittuu samaan ”ajattomaan” tilaan ja josta näin puuttuu myös tarina ja juoni. ”Teoksessa ei varsinaisesti ole mitään aikaan, paikkaan tai toimintaan liittyvää logiikkaa, joka jäsentäisi teoksen kokonaisuuden jatkumoksi. - - Kyseessä on vain yksi unenomainen tilanne, joka muuntuu hetkestä toiseen.” Karkama (mt. 194) rinnastaa Jäntin teoksen myös Ranskan uuteen romaaniin (*nouveau roman*), erityisesti Alain Robbe-Grilletin teokseen *Labyrintissa* (1959).

⁷⁵ Kerronnan käsitteen lähtökohta löytyy kyllä Platonilta mimesiksen ja diegesiksen erottelusta *Valtiossa* (392d, 394b) ensin mainittu on muiden puheen jäljittelyä ”sellaisenaan”, jälkimmäinen taas sellainen kertomistilanne, jossa runoilija puhuu itse. (Myöhempi vastakkainasettelu kertomisen ja näyttämisen välillä voidaan palauttaa tähän Platonin mimesiksen ja diegesiksen oppositioon; ks. Rimmon-Kenan 1991, 136–137.) Sitten diegesikseen on ”kerronnan” lisäksi viitattu myös esimerkiksi käsitteillä ilmaisu ja diskurssi. Vaikka käytän erillistä kerronnan käsitettä – ja toisaalta annan juonelle itsenäisen aseman enkä käytä sitä *sjuzetin* ja kerronnan synonyyminä niin kuin genetteläisessä narratologiassa tehdään (vrt Ikonen 2003, 199) – niin tarinan, juonen ja kerronnan suhteen kantani on lähempänä Aristoteleen kuin Platonin näkemyksiä. Aristoteleen mimesis sulkee sisäänsä myös diegesiksen. Platonin mimesis–diegesis -erottelun hankaluus, mutta toisaalta kyllä myös hyödyllisyys, on vielä erikseen käsitellyssä luvussa 6.

yleensä] 1982, 24). Kysymys kuuluukin, mihin logiikkaan kerronta tällöin pohjautuu, jollei tapahtumien peräkkäisyydelle ja tähän kytkeytyvälle kausaalisuudelle? Minkälainen tapahtumien järjestys on hahmotettavissa kerronnan järjestyksestä *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa*? Kuinka radikaalisti nämä järjestykset eroavat toisistaan? Voidaanko vielä puhua yhdestä keskeisestä tai päätarinasta, joka muodostaisi kokonaisuuden alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen, vai fragmentoituuko se tykkänään eri kertojien vaihtuviin kerrontajaksoihin, jolloin itse asiassa tullaan jo hyvin lähelle modernismia? Vai tulisiko ja voisiko puhua tarinalinjoista (esim. Rimmon-Kenan 1991, 25), jotka ovat jaoteltavissa – minkä mukaan? Jos yhtenäinen päätarina hahmottuu vain vaivoin ja sen tilalla ovat jonkinlaiset tarinalinjat, niin millaisissa suhteissa näiden on oltava toisiinsa, jotta edelleen voidaan puhua realismista ja realismille ominaisesta tapahtumien jäljittelystä? Entä onko jokin tiettyntyyppinen tapahtumasarja – tai tapahtumasarjat – ja näiden suhde kerrontaan tunnusomaisia nimenomaan jälkirealismissa?

Siinä näkijä: henkilökertojien tarinalinjat ja kaksi limittyvää aikatasoa

Se, että *Siinä näkijässä* on monta eri kertojaa ja luvut on – kolmannen persoonan kerrontajaksoja lukuun ottamatta – otsikoitu kunkin kertojan mukaan, houkuttaa heti ensilukemalla puhumaan päähenkilönä toimivien kertojien mukaisista tarinalinjoista. Näin voidaan ja on syytä tehdäkin: kukin kertoo oman havaintopisteensä ja lähinnä oman kokemuksensa mukaisen tarinan, vaikka tarina hahmottuu lyhyehköistä, toinen toisensa keskeyttävistä kerrontajaksoista. Näistä vaihtuvista kerrontajaksoista voidaan erotella Maijan, Santun, Harrin ja Jaskan tarinalinjat. Erikseen on vielä desanttien ja metsäkaartilaisten toimintaa kuvaavat, kolmannessa persoonassa kerrotut ja otsikoimattomat jaksot. Vaikka näiden jaksojen kertojaksi voidaan tulkita aikuinen Harri Salminen, on tässä tapauksessa kyse kuitenkin pikemminkin henkilöiden kuin kertojan mukaisesta tarinalinjasta – eli metsäkaartilaisten ja desanttien tarinalinjasta, ei Harri Salmisen.

Maijan tarinalinja hahmottuu pääosin hänen itse kertomastaan kaikkiaan kahdeksasta kerrontajaksosta, Santun tarinalinja taas vastaavasti seitsemästä kerrontajaksosta. Harrin tarinalinjaan keskittyy neljä hänen itse minämuodossa kertomaansa lukua sekä kolmannen ja neljännen osan ne kolmannessa persoonassa kerrotut jaksot, jotka keskittyvät Harrin lapsuuteen sodanjälkeisessä Kopeksessa ja joiden kertojaksi voidaan niin ikään tulkita aikuinen Harri Salminen. Jaskan tarinalinja hahmottuu vahvimmin hänen omassa kerrontajaksossaan, mutta myös muiden. Yleensäkin kunkin tarinalinja leikkaa toistaan; kerrontajakset ja henkilökertojien näkökulmat täydentävät toisiaan. Niissä puhutaan samoista ajoista ja paikoista, paljolti samoista henkilöistä ja yhteisistä kokemuksista, osittain jopa samoista tilanteista. Ne resonoivat toistensa sanomisia, yhteisöllistä ja yhteiskunnallista kontekstia, niin kuin jo edellä on tullut esiin. Kertojien

tarinalinjoista mikään ei myöskään nouse toisensa edelle, hierarkkisen päätarinan asemaan. Näin ollen jakoa tarinan päälinjaan ja sivulinjoihin on niiden kesken hankala tehdä, joskin useiden sivuhenkilöiden (esim. Maijan ystävän Pirkon) kohtaloista voi kyllä käyttää nimitystä sivutarinalinja. Kunkin henkilökertojan tarinalinja on joka tapauksessa yhtä tärkeä teoksessa käsiteltävän aiheen kannalta, jonka voi yleisluonteisesti kiteyttää sanoihin ”erään työläisyhteisön elämänmeno jatkosodan ajan Suomesta 60-luvun loppuun”.

Näin määritelty aihe näyttäisi tarjoavan myös puitteet sille tarinalle, joka muodostuu kerrontajaksoista yhdessä ja johon nähden Maijan kertomat lapsuuden ja nuoruuden kokemukset, ulottuen aina 1910-luvulle asti (ensimmäisen osan luvussa 4), on selvästi vain takauma. Silti tapahtumia ei teoksessa esitetä edes valtaosaltaan peräkkäisessä järjestyksessä. Myöskään ajanjakso jatkosodan ja 60-luvun lopun välissä – ”keskikohta” – ei juurikaan saa huomiota osakseen; siitä ei kerrota juuri mitään. Pikemminkin ”alku” ja ”loppu” korostuvat: 1940-luvun tapahtumat (fiktiivinen menneisyys) ja 60-luvun lopun todellisuus (fiktiivinen nykyisyys, kerrontatilanteen aika). Oikeastaan ne alkavat elää rinnakkaisina aikajaksoina tai -tasoina, joissa molemmissa on tapahtumia ja toimintaa. Rinnastuminen tulee vahvimmin esiin Maijan kerrontajaksoissa, mutta se on esillä jonkin verran myös Santulla. Samoin Jaskalla kerrontatilanteen ajan tapahtumat ovat mukana, joskin kerronta tapahtuu hänellä hieman varhaisemmassa ja epämääräisemmässä ajankohdassa kuin Maijalla ja Santulla, koska kyseessä on alun perin Santulle sairaalasta lähetetty kirje. Jaska on 60-luvun lopun fiktiivisessä nykyisyydessä jo kuollut.

Teoksen kokonaisrakenne määräytyy juuri tästä aikatasojen – mutta toki myös henkilökertojen vaihtuvien kerrontajaksojen – rinnakkaisuudesta. Tämä oli uutta 1970-luvun alun kotimaisessa romaanissa, joka asettui ja asetettiin yhteiskunnallisen realismin traditioon. Rinnakkaisuus ei silti tarkoita täydellistä spatiaalisuutta, sellaista ”tilallista muotoa” (Frank 1963, 8–9), jonka on etenkin modernismissa (esimerkiksi James Joycen teoksissa) ajateltu tulevan lineaarisuuden sijaan ja jossa ikään kuin yhtenä hetkenä kokeminen syrjäyttää tunnun ajan jatkuvuudesta. Se ei myöskään tarkoita sitä, ettei lukija voisi edelleen hahmottaa myös tietyt, merkittäviksi tulkittavat peräkkäisyydet, vaikka tapahtumien esittämisjärjestys teoksessa olisi täysin käänteinenkin, niin kuin se *Siinä näkijässä* on; teoksen loppujakso eli neljäs osa sijoittuu kokonaan Harrin lapsuuteen eli 1940-luvulle, kun taas teoksen alku (Maijan kerrontajakso) on vahvasti kiinni 1960-luvun lopun kerrontatilanteessa. Lisäksi joidenkin kerrontajaksojen sisällä tapahtumat selostetaan melko tarkkaankin tapahtumajärjestyksessä. Varsinkin Santun kerrontajaksot muodostavat varsin kronologisen, menneisyyden tapahtumiin keskittyvän tarinalinjan, jossa vasta lopussa (eli III osan seitsemännessä luvussa) kerrontatilanteen aikaan kiinnitetään enemmän huomiota. Vastaavanlaista kronologisuutta on havaittavissa teoksen toisessa osassa ja toisaalta taas neljännessä osassa.

Jälkimmäinen, joka siis on hän-muotoista kerrontaa ja keskittyy Harrin lapsuuteen (kuten III osan viides lukukin), asettuu varsin kronologiseksi jatkeeksi pikku-Harrin minämuotoisille jaksoille. Ja silloin, kun nimettyjen henkilökertojen jaksoissa hypitään asiasta ja ajankohdasta toiseen, lukijalle annetaan tarpeeksi ajallisia tai paikallisia vihjeitä tai jopa suoria ajanmääreitä niin, että hän pystyy ainakin *suurin piirtein* päättämään kerrotun tilanteen ajankohdan.

Ajallinen primaarius ei tarkoita temaattista primaariutta

Näin lukija voi rekonstruoida yhtäältä jatkosodan aikaisten ja välittömästi niiden jälkeisten tapahtumien sarjan ja toisaalta 1960-luvun lopun tapahtumasarjan. Tämä on mahdollista siitä huolimatta, että tapahtumasarjat keskeytyvät välillä kerronnassa ja kietoutuvat toinen toisiinsa, ja vaikka henkilökertojen jaksoissa on joitakin keskinäisiä päällekkäisyyksiä, epämääräisyyksiä ja ristiriitaisuuksia. Eli aikatasojen mukaan määräytyen voidaan puhua kaksilinjaisesta tarinasta. Mutta samalla on hyväksyttävä se, että etenkin menneisyyden tarinalinja on rekonstruoitavissa vain likimääräisesti; aivan selväksi ei aina käy, mikä tapahtumien järjestys on ollut. Tämä likimääräisyys johtuu siitä, että henkilökertojen jaksoissa kerronnan logiikka perustuu paljolti jälkikäden muisteluun. Vaikka kullakin on pyrkimys tietoiseen muistamiseen, menneisyyden tapahtumista tallennetun muistikuvan mieleen palauttamiseen, on paljon asioita myös unohdettu – ja tietysti inhimillinen kaunistelu ja joidenkin asioiden tahallinen sivuuttaminen lisäävät likimääräisyyttä. Silti voidaan sanoa, että 1940-luvun tapahtumat muodostavat ajallisesti primaarin tarinalinjan, 60-luvun lopun tapahtumat taas sekundaarin. Molemmissa hyvin keskeisellä sijalla ovat Salmisen perhe-elämään ja sosiaalisiin suhteisiin liittyvät tapahtumat, mutta 60-luvun lopun aikatasolla tematisoituvat selvästi myös itse kerrontaprosessiin liittyvät seikat: kertojat reflektoivat kerrontaansa ja kerrontansa lähtökohtia, puhuttelevat (olettamiaan) kuulijoita sekä kommentoivat Harrin kirjantekoa fiktiivisessä nykyisyydessä. Varsinkin Maija tuo vahvasti esiin sen, että Harri kirjoittaa kirjaa kommunistisen vastarintaliikkeen toiminnasta ja kyselee tätä varten vanhemmiltaan tietoja vastarintaliikkeen organisaatioista ja yhteyksistä. Maija raportoi Harrin käynneistä ja kuvaa sellaisenaan joitakin vuoropuheluja, joita Maija, Santtu ja Harri aiheeseen liittyen käyvät.

Tämä sekundaari eli pitkälti itse kerrontaprosessiin liittyvä tarinalinja sivuutettiin kuitenkin aikalaisvastaanotossa lähes kokonaan. Jatkosodan aikaan liittyvä ”toiminnallinen ydin” (eli suppeimmillaan vain desantti- ja metsäkaartilaisjakso) ymmärrettiin teoksen ytimeksi, sen varsinaiseksi tarinaksi, mihin myös Dan Steinbock (1985, 285) on kiinnittänyt huomiota analyysissään (hänenkään kuitenkaan korostamatta 60-luvun lopulle sijoittuvia, paljolti itse

kerrontaan kietoutuvia tapahtumia erillisenä tarinalinjana).⁷⁶ Kuitenkin jo teoksen kolmas lause tuo esiin kerrontaprosessin ja alleviivaa siihen liittyvien tilanteiden ja toimien tärkeyttä: ”Tänään kävi Harri ja puhutti meitä kirjaansa varten”, toteaa Maija (SNMT 7). Tuo sekundaari tarinalinja hahmottuu paljolti juuri Maijan kerronnasta; se on vahvasti läsnä teoksessa, primaarin tarinalinjan rinnalla. Mutta samalla primaarin ja sekundaarin tarinalinjan rajat hämärtyvät eikä ajallinen primaarius tunnu yksioikoisesti tarkoittavan temaattista primaariutta. Syntyy vaikutelma siitä, että Harrin alulle polkaisema kerrontaprosessi peräti säätelee primaaria tarinalinjaa ja liki kaikkea, mitä kerrotaan, kuvataan ja kommentoidaan.

Toisin sanoen tarinaa – edes menneisyydestä, jolloin sen voi ajatella olevan ”loppuunsaatettua” (vrt. *Runousoppi* 1450b 25) – on hankala enää ajatella Aristoteleen tapaan valmiiksi strukturoituneena, todellisuuden runsaudesta jo valikoituneiden ja olennaisten tapahtumien ketjuna. Pikemminkin se saa hahmonsa vasta kertovien subjektien kautta, itse kerrontatilanteissa. Tämä implikoi, että tarinaa ei voi esittää ”sellaisenaan”, koska heti, kun tapahtumat muotoillaan kielellisesti, ollaan kerronnan piirissä, niin kuin jälkistrukturalistisessa kertomusteoriassa on esitetty (vrt. Ikonen 2003, 193 ja Lehtonen 1998, 160). *Siinä näkijässä* kerronta sisältää myös paljon tarinan kulun kannalta ”ylimääräistä”: toisten henkilöiden manereiden kuvailua, syyttelyä, monenlaisten yhteiskunnallisten epäkohtien ja itse kerronnankin kommentointia. Tarina strukturoituu ja on strukturoitava kaiken tämän seasta. Se siis rakentuu vasta kerronnassa fiktiivisessä nykyisyydessä, kertojien kykyjen, (valikoivan) muistin, ennakkoluulojen, arvostusten, tulkintojen, Harrin kysymysten, vaihtuvien tilanteiden ja oletettujen kuulijoiden mukaan – ja viime kädessä jää lukijan tehtäväksi hahmottaa tarina(t) teoksen rinnakkaisista kerrontajaksoista, välillä melko poukkoilevastakin esittämisyjärjestyksestä ja kaikesta ”epäolennaiselta” tuntuvan materiaalin seasta.

Finlandia-sarjan alkusoitto: peruja ja peruutuksia

Hyvin samankaltainen tilanne on *Kosti Herhiläisen perunkirjoituksessa*, joskin kertojia on vain yksi, Pasi Harvala. Silti siinäkin voidaan havaita kaksi henkilöiden mukaan jäsentyvää tarinalinjaa: Toisaalta on retrospektiivisesti eli ”peruuttaen” avautuva Kostin tarinalinja, joka sijoittuu kokonaan menneisyyteen ja on sikäli rajattu kokonaisuus alkuineen (syntymä ja lapsuus), keskikohtineen (aikuiselämä) ja loppuineen (kuolema). Toisaalta taas on Pasiin projektiivinen tarinalinja, joka

⁷⁶ Eino Mairioniemi on kyllä tuonut itse kertomisen keskeisyyden esiin jo vuoden 1982 artikkelissaan, jossa hän vertaa Doris Lessingin ja Salaman ”kerrontametodia”. Vaikka hän keskittyy *Finlandia-sarjaan* (jonka kahta viimeistä osaa ei ollut tällöin vielä edes ilmestynyt), jossa ”kysymys kertomisesta ja kerronnasta nousee itse romaanin olennaiseksi rakennetta luovaksi tekijäksi” (Mairioniemi 1982, 25) ja jossa kerronnasta itsestään on tullut romaanin teema (mt. 28), hän tuo esiin silti senkin seikan, että jo *Siinä näkijässä* on kutakuinkin samanlainen kerrontarakenne. Hänen mukaansa *Finlandia-sarjassa* kysymys romaanin kertojan asemasta vain nousee edellistä keskeisemmäksi. (Mt. 34.) Omat huomioni ovat näiltä osin hyvin lähellä Mairioniemen käsityksiä.

sijoittuu pääosin fiktiiviseen nykyisyyteen Kostin kuoltua. Tällöin hän raportoi muun muassa juuri tapahtuneita arkisia tapahtumia ja sattumuksia. Kostin tarinan loppu on tavallaan Pasi tarinan alku.

Hyvin pian Pasi ottaa teoksessa tehtäväkseen, Kostin elämäkerran kirjoittamisen ohella, kuitenkin myös oman menneisyytensä ruodinnan. Tämä tuo hänenkin projektiiviseen tarinalinjaansa vahvan retrospektiivisen ulottuvuuden. Tällöin Pasi tarinalinja myös sotkeutuu Kostin tarinalinjaan; ne ovat keskinäisessä riippuvuussuhteessa. Ne limittyvät toisiinsa osittain siksi, että menneisyydessä on paljon yhteisesti koettua, ja tietysti myös siksi, että Pasi on Kostin tarinan kertoja. Erityisesti lähimenneisyys on molempien kohdalla esillä vahvasti – ja jälleen voidaan puhua pikemminkin kahden keskeisimmän aikatason rinnastamisesta kuin lineaarisesta jäsennyksestä. Vaikka tapahtumien peräkkäisyyttäkin noudattavaa etenemistä ja esittämistä tapahtuu sekä lähimenneisyyden kartoituksessa että fiktiivisen nykyisyyden kuvauksessa, on Pasi silti paikoitellen harvinaisen rönsyilevä kertoja. Hän reflektoi kerrontaansa ja kirjoitustyötään runsaasti. Pasi saattaa luvata kertoa yhdestä asiasta, mutta harhautuukin kertomaan jostain muusta, mikä niin ikään saattaa keskeytyä uuden asian mieleen juolahdukseen tai arkisen sattumuksen raportointiin. Silti aikatasojen mukaiset tarinalinjat ovat rekonstruoitavissa. Lähimenneisyyden tarinalinja sijoittuu 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alkupuolen vasemmistolaisrienteihin, kun taas fiktiivisen nykyisyyden tarinalinja kattaa noin reilun puolen vuoden mittaisen jakson Kostin kuoleman jälkeen joskus 70-luvun puolivälin tuntumassa.

Edelliseen eli temporaalisesti primaariin tarinalinjaan liittyvät erityisesti ”Pielisraportti” (teoksen II osa kokonaan eli teoksesta noin neljännes) ja kolmannessa osassa kuvatut sosiaaliset suhteet, kaikkine ongelmineen ja kiistoineen. Nämä kulminoituvat ensisijaisesti Pasi ja Kostin suhteessa, mutta myös Saaraan, Pauliinaan, Salmiseen ja Kookoohon (Kaino Kaasiseen) liittyen. Sen sijaan temporaalisesti sekundaari eli fiktiivisen nykyisyyden tarinalinja koostuu pääosin seuraavista tapahtumista: Pasi ja Herhiläisen vanhemmat saattavat Kostin ruumiin lähetettäväksi Tampereelle. Pasi juopottelee ja pohtii muun muassa kirjoittamisensa ongelmia; kertominen (kirjoittamisena) on tässäkin romaanissa oleellinen osa sekundaaria tarinalinjaa. Pasi käy Kookoon kanssa keskusteluja yhteisestä menneisyydestä, johon on kuulunut myös Kosti. Kosti haudataan. Hautajaisten jälkeisissä ryyppäjäisissä Pasi kohtaa Kostin entisen tyttöystävän Pauliinan ja rakastuu tähän. Pasi raitistuu, ja reilun puolen vuoden raittiuden jälkeen hän luopuu Kostin elämäkertahankkeesta ja suunnittelee tulevaisuutta Pauliinan kanssa. Myös Kostin lesken Saaran arvoituksellinen kuolema käy ilmi, samoin tässä teoksessa sivuhenkilönä toimivan Harri Salmisen joutuminen mielisairaalaan. Mutta koska Kostin elämän ja ”tarinan” alku on varhaisemmassa menneisyydessä, josta Pasilla on omakohtaisiakin muistoja, on takautumia välillä myös 60-luvun loppua varhaisempaan aikaan, joita esitetään erityisesti teoksen ensimmäisessä osassa.

Kostin tarinalinja: epäyhtenäisen todellisuuden epäyhtenäinen esitys

Kostin kuolema on siis lähtölaukaus Pasin aikeelle kirjoittaa Kostin elämäkerta. ”Yhtenäisen seikkaperäisen selostuksen” hankaluus eksplikoituu kuitenkin jo teoksen toisen luvun alussa, mikä ilmentää samalla Pasin tapaa yleensä pitää oma retrospektiivinen näkökulmansa esillä:

Kun tätä kaikkea nyt jälkeenpäin tarkastelen, tuntuu pakottavasta tarpeestani huolimatta äärettömän vaikealta ryhtyä tekemään siitä yhtenäistä seikkaperäistä selostusta, nyt kun vaikeudeksi on ikään kuin huomaamatta ilmaantunut sekin, etteivät asiat olleet niin yksiselitteisiä, tapahtumat niin yksikerroksisia miltä vielä eilenkin näytti. Minulla on päiväkirjamerkintöjä, mutta nekin enemmän omia kokemuksia koskevia kuin tapaus Herhiläistä, kammottavaa sanoakin. Kävi nimittäin niinkin, aikana jota nämä muistiinpanoni koskevat, että olimme poliittisesti eri mieltä kahteenkin kertaan - -. (KHP 14)

Tällainen itse kerrontatapaa refleктоiva kerronta, joka jatkuu kautta teoksen välillä vahvemmin, välillä heikommin, painottaa koetun elämän ja siitä kertomisen eroa sikäli, että Pasi ei tunnu löytävän todellisuuden tapahtumille ”oikeaa” ilmaisua. Mutta Pasi ei ole siitä huolimatta luopunut uskosta kertoa mahdollisimman todenmukaista tarinaa eikä hylännyt mimeettisiä pyrkimyksiä. Ongelmaksi näyttää vain kerrontaprosessin kuluessa muotoutuvan se, että todellisuus itsessään osoittautuu moniselitteiseksi ja -kerroksiseksi, kuten jo hänen yllä olevista sanoistaan on luettavissa. Näin kerronnan rönsyilevyyttä perustellaan todellisuuden itsensä luonteella ja siten perinteisestä realismia ”realistisempana”, mikä ajatus itse asiassa esiintyy jo *Siinä näkijän* Jaskan kommentissa: ”Mutta elämä on kumma asia, se panee hyppimään asiasta toiseen - -” (SNMT 282). Todellisuus, edes tietty rajattu kokonaisuus niin kuin Kostin elämä, ei muotoudu yhtenäiseksi tarinaksi, koska itse todellisuudenkaan ei katsota noudattavan lineaarisesti etenevän tarinan kaavaa eikä eheyden lakeja.

Tarinan muotoutumista hankaloittaa *Kosti Herhiläisessä* myös Pasin lakimiesmäinen ”kapulakieli”, joka ei aina tunnu tavoittavan todellisuutta. Lisäksi retrospektiivista kerrontaa tässäkin teoksessa säätelevä muisti luo omat rajoituksensa, kuten *Siinä näkijän* henkilökertojen osuuksissa: Pasi ei muista kaikkea, mihin eittämättä vaikuttaa myös hänen sekavaksi kuvattu nykyisyyden elämäntilanteensa. Hän pyrkii palauttamaan mieliinsä tärkeiltä tuntuvia tapahtumia Kostin elämästä ja poimimaan niitä Kostin omaelämäkerrallisesta romaanikäsitteistäkin, joka hänellä on hallussaan (ja jota ei sellaisenaan ole upotettu teokseen), mutta hänen on tunnustettava, ettei hän ole varma edes kaikkien muistamiensa tapahtumien ajallisesta – saati kausaalista – järjestyksestä: ”Kronologiseen järjestykseen en näitä tapauksia osaa laittaa, en muista osuiko Kostin yhtäkkinen vaiteliaistuminen ennen tuota peliepisodia vaiko sen jälkeen - -” (KHP 106). Lisäksi joitakin tapauksia hänen omasta lapsuudestaan pulpahtaa muutaman kerran hänen mieleensä kesken kaiken. Esimerkiksi selostaessaan Pauliinan kanssa fiktiivisessä nykyisyydessä käymäänsä sekavaa

yöllistä keskustelua hän yhtäkkiä eksyykin kertomaan lapsuudestaan, kun odottamaton muistikuvan tulvehtii hänen mieleensä:

Ja mitä nyt näenkään! Siinä on meidän mutsi valkoinen takapuoli paljaana ja reidet pystyssä jota päällään makaava mies möyhentää kuin painimaaottelussa, molemmat äännähdellen niin että tyrmistyksen häpeän, pelon ja itkuisen kiukun keskellä tunnen kuitenkin halun minussa tekevän yhtäkkiä valtavan nousun ja voimatta lähteä ovensuusta minun oli katseltava toimitus loppuun - -.” (KHP 127)

Tahdosta riippumattomat muistot – aikaisemmin kenties tiedostamattomine ja/tai torjuttuine aineksineen – ujuttautuvat tietoisin, tahdonalaisin muistamispyrkimyksen ja aktiivisesti mieleen palautettujen muistikuvien lomaan. Temporaalet järjestykset ovat retrospektiivisesti hahmotettavissa jälleen vain likimääräisesti.

Kostin tarinalinjan ja sen (hajanaisenkin) hahmottumisen kannalta on tähdellistä kuitenkin se, että Pasi alkuoletuksissa Kostin elämä näyttäisi muodostavan jo strukturoituneen tarinan, joka vain odottaa kertojaansa. Mutta fiktiivisen nykyisyyden ja siihen sijoittuvien kerrontatilanteiden edetessä hän tiedostaa pian ja koko ajan yhä selvemmin, että asiat eivät todellakaan ole yksiselitteisiä ja yksikerroksisia; jos haluaa olla todellisuudelle uskollinen, siitä ei voi kertoa perinteistä tarinaa, jossa asiat etenevät suoraviivaisesti tapahtumasta toiseen, jonka voisi jo ennakkoon rajata vain joihinkin henkilöihin ja ilmiöihin ja jossa päähenkilön motiiveistakin voisi päästä perille. Pasi menettää uskonsa nimenomaan yhtenäisen lineaaris-kausaalisen muodon todenvastaavuuteen, vaikka pyrkii kyllä koko ajan etsimään ja pohtimaan kausaalisuhteita – siis tavallaan juonellistamaan Kostin elämää (ja omaakin menneisyyttään).⁷⁷ Näkemykseksi nousee, että kaikki on kyllä suhteessa kaikkeen, mutta se, minkälaisissa suhteissa, onkin toinen juttu. Ilmiöiden, tapahtumien ja henkilöiden välisten suhteiden ”perimmäiseen” järjestykseen ei välttämättä päästä käsiksi. Tämän takia teos koskeekin lopulta enemmän Pasi omaa tilintekoa menneisyyden kanssa sekä yhteiskunnallisten ja poliittisten kuvioiden analysointia kuin yksinomaan Kostin elämää. Lopussa Pasi myös luopuu Kostin elämäkertahankkeesta. Mutta mikä ironisinta, teoksen päättyessä Pasi myöntyy uuteen kirjoitusprojektiin, Harri Salmisen elämäkertaan. Tämä tähdentää mielestäni sitä, että uskosta todellisuuden esitettävyyteen tai edes elämäntarinan kertomiseen ei ole edelleenkään kokonaan luovuttu, vaikka jo Kostin tarina jää hajanaiseksi ja elämäkerta kesken.

Pasi oma tarinalinja: menneisyyden analyysiä liukkaassa nykypäivässä

Pasi ”oma” tarina on retrospektion osalta lähes yhtä hajanainen kuin Kostin. Sekin muotoutuu varsin refleksiivisen, pohdiskeluvan ja sinne tänne rönsyilevän kerronnan kautta, jossa kertova minä

⁷⁷ Kausaalisuus ja juonellistaminen liittyvät jo selvemmin juonen kysymyksiin, joita käsitellen tarkemmin luvussa 4.3.

käy dialogia (muun muassa) menneen minänsä ja vanhojen käsitystensä kanssa, niin kuin luvussa 3.1. oli esillä. Kyse ei siis ole seesteisestä taaksepäinkatselusta, kuten Yrjö Sepänmaakin (31.10.1976) on todennut. Pasiin menneisyyden tarinalinja vaatii näin ollen lukijalta työlästä rekonstruointia, kun taas nykyisyyteen sijoittuvaa elämän etenemistä ja tilanteita – muun kuin kirjoittamisen pohdinnan osalta – enemmänkin selostetaan ja kuvataan. Havainnollinen esimerkki tästä on tilanne, josta kerrotaan heti teoksen alussa:

Eilen Herhiläinen vietiin. Päivä oli aurinkoinen, vanhukset mustissaan vaikuttivat entisestäänkin kuihtuneemmilta: äiti Herhiläinen tapansa mukaan puhui vähän asian sivusta ja isästä oli jos mahdollista tullut entistäkin ”ohkaisempi”. Molemmat hätäilivät kannen aukaisemisen takia (järjestelyjeni ansiosta Kosti oli ”lähtövalmis”), minä virkoin että ehtiähän sen tehdä perilläkin, kotoisemmassa ympäristössä, enemmän se jäähyväisiltä siellä kotona taitaisi vaikuttaakin, lähellä Hämeenmaan multia. ”Lähellä Satakunnan multia niin, sinnepä lapseni saatan”, isä huokaisi, ja minä vahvistin: ”Mitä sitä vieraalla seudulla niin.” (KHP 9)

Tällaisista fiktiiviseen nykyisyyteen sijoittuvista tilanteista on hahmotettavissa yhtenäisempi tarinalinja kuin menneisyyden tapahtumista. Retrospektiossa taas on leimallista toistuva viittaaminen itse tekstiin sekä se, että kertoja vakuuttelee rehellisyyttään ja tuo esiin pyrkimyksensä totuudenmukaisuuteen. Kyseessä on siis mimeettisten intentioiden alleviivaus, mutta hieman toisin kuin Kostin elämäkertayrityksen kohdalla. Jos kertoja on Kostin elämäkerta hahmotellessaan valmis hylkäämään monet klassiseen mimesikseen, realismiin ja elämäkertaankin liittyvät lineaarisuuden konventiot siksi, että hänen kertomansa tarina olisi mahdollisimman uskollinen yhä monimutkaisemmaksi ja ”monikerroksisemmaksi” oivalletulle todellisuudelle eikä vanhentuneille kirjallisille konventioille, niin omassa itsekritiikissään Pasi sen sijaan turvautuu hyvinkin vahvasti tiettyihin perinteisiin konventioihin: tunnustuskirjallisuuden, jossa kirjoittaja tuo esiin intiimejä ja usein sokeeraaviakin asioita vaiheistaan, muun muassa aatteellisesta kehityksestään, sukupuolielämästään, parisuhdekriiseistään ja juoppoudestaan (vrt. Hosiaisuus 2003, 958).

Oman vilpittömyyden korostus, jota Pasiin kerronnassa on paljon, liittyy niin ikään tunnustuksellisuuteen. Vaikka se on kerronnan lähtökohtien eksplikoinnin takia lukijalle hyödyksi, on se kuitenkin tarinan hahmottumisen kannalta usein vain haitaksi ja tuntuu tarpeettomalta jankuttamiselta: ”Ja rehellinen ollakseni minun on siitä lähdettävä, rinnan Herhiläisen tarinan kanssa myös oma puheeni puhuttava ja oma poliittinen itsekritiikkini tehtävä - -” (KHP 16). ”Halutessani vieläkin vain puhua itsestäni pyydän ottamaan huomioon, että olen kärsinyt haaksirikon poliittisessa maailmankatsomuksessani; olkoon kuinka fraasimaisesti sanottu tahansa, mutta se on totta” (KHP 18). ”Mutta tämä itsestäni puhuminen, vaikkei se itseäni koskeviin tapahtumiin taida kuuluakaan, on jonkinlainen pakko sekin ja siihen on syynä Herhiläisen muisto. Parasta lieneekin lähteä tätä kautta liikkeelle sinnepäin - -” (KHP 20). Tällaiset jatkuvat itsereflektiot viivyttävät tarinan etenemistä. Tarina ei tunnu pääsevän alkua pidemmälle.

Retrospektiivisesti avautuva ”tarina” suhteuttaa joka tapauksessa Pasiin tilannetta fiktiivisessä nykyisyydessä. Tosin myös nykyisyys vaikuttaa siihen, miten menneisyys tulee kerrotuksi ja muistetuksi. Nykyisyyden tarinalinjassa muotoutuukin kuva Pasista välitilassa, johon hän on vajonnut lähimenneisyydessä tapahtuneen maailmankatsomuksellisen kriisinsä mukana ja ”pudonnut” kokonaan Kostin kuoltua. Hän tuntee istuvansa ”tyhjässä, ainoana tukipylväänä kynänvarsi” (KHP 19), jolla hän pyrkii kartoittamaan ja analysoimaan omaan tilanteeseensa – mutta myös Kostin kuolemaan – johtaneita ja vaikuttaneita tekijöitä ja tapahtumakulkuja. Sikäli suunta on pitkään vain taaksepäin ja suunta tulevaisuuteen puuttuu, niin kuin hän itsekin tuo ilmi, ja näin kyseessä on nimenomaan tila ilman pääsyä eteenpäin, johonkin parempaan ja vapaampaan. Kun muut elämän päämäärät ovat karisseet, kirjoittamisesta on tullut hänen fiktiivisessä nykyisyydessään kaikista merkittävintä ja intentionaalista toimintaa.

Menneitä kuvailemalla ja erittelemällä Pasi yrittää saada ”tarttumapintaa myös tähän liukkaaseen nykypäivään” (KHP 21). Se ei kuitenkaan tunnu onnistuvan, saati että tarjoutuisi tarttumapinta tulevaisuuteen. Pasi tuntee eksistentiaalisesti olevansa tyhjiössä, vaikka hänet realismille ominaiseen tapaan kuvataan suhteessa yhteisölliseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen, ajallisiin ja paikallisiin kiinnikkein, jolloin fiktiivistä maailmaa myös ankkuroidaan selvästi tekstin ulkoiseen viitekenttään, reaali maailmaan. Kuten Jan Blomstedt kritiikissään totesi (teosta ilmeisesti eksistentialismiin rinnastaen), tällainen vararikko-ongelma eli Pasiin ”maailmankatsomuksellinen haaksirikko” ei ole uusi, mutta Salama asettaa kysymyksen konkreettisemmin ja poliittisemmin (Blomstedt 24.10.1976). Silti kaikki Pasiin teot, toimet ja sattumukset nykyisyydessä kuvataan kielteisenä tai yhdentekevinä, pakkoina tai ajalehtimisinä. Todellisuus vastaanotetaan passiivisesti. Työ on vastenmielistä pakkopullaa, vapaa-aikaa täytetään juopottelemalla, henkilösuhteita leimaa väliaikaisuus ja pinnallisuus. Juopotteluun ja (uusiinkin) suhteisiin vain ajaututaan. Kirjoittaminenkin, joka toisaalta on ainoa vapauden ja itsensä toteuttamisen valtakunta, on niin ikään sisäistä pakkoa, niin kuin edellä olevasta Pasiin sitaatistakin on luettavissa. Kertomatta ja kirjoittamatta jättäminen ei ole valittavissa – eikä Pasi kirjoittaessaankaan ole vapaa. Hän on sisäisen pakkonsa lisäksi sidoksissa myös kirjallisiin traditioihin ja kerronnallisiin konventioihin, vaikka pyristeleekin niistä välillä pois (vrt. Karkama 1997, 230, 232⁷⁸).

⁷⁸ Tässä yhteydessä Karkama käsittelee 1960-luvun sellaisia teoksia, joissa ilmenee kirjoittamisen murros ja joissa henkilökertoja pohtii juuri kirjoittamisen ongelmia (esim. Pekka Kejoson *Napoleonin epätoivo* ja Salaman *Minä, Olli ja Orvokki*). Tilanne on mielestäni *Kosti Herhiläisessä* edelleen vastaavanlainen, mutta esillä vielä vahvemmin.

Suhteutuva passio jälkirealismen temaattisena juonteena

Tällaista fiktiivisessä maailmassa ilmenevää passiota voidaan itse asiassa pitää jopa teoksen johtavana temaattisena juonteena, mikä on tyypillistä jälkirealismille, kuten modernille sanataiteelle yleisemminkin ainakin 1960-luvulta lähtien (ks. Karkama 1988, 242–243 ja 1997, 222). Se merkitsee kerrottujen ja kuvattujen tilanteiden kannalta sitä, että ne ovat lähes poikkeuksetta tapahtumia, joihin henkilöt vain ajautuvat tai joiden ”uhreiksi” he joutuvat, eivät niinkään aktiivisia toimintoja.

Tietyllä tavalla passiovoittoisuus on nähtävillä jo *Siinä näkijässä*, mutta ei niinkään menneisyyden tarinalinjassa, jossa on paljon aktiivista ja jopa päämäärätietoista, poliittisesti motivoitua toimintaa (fasismia vastaan ja kommunismin puolesta). Se ilmenee pikemminkin 1960-luvun lopun eli fiktiivisen nykyisyyden tarinalinjassa, jossa ilmenee katkeruutta, kaunaisuutta ja alistumista ja jossa sankaruus on selvästi menetetty. Voidaan puhua myös vasemmistolaisesta melankoliasta, joka oli juuri passioon liittyen esillä jo aikaisemmin (luku 3.2.). Toisaalta kyllä *Siinä näkijän* menneisyyteenkin liittyvät petokset voidaan ajatella nimenomaan passion väliintuloiksi ja joksikin muuksi kuin sankarilliseksi toiminnaksi: antaudutaan vieteille (esim. aviorikos) ja ”kohtalokkaiden” kohtaamisten armoille, keskinäiseen eripuraan, toisen väkivaltaiseen alistamiseen.⁷⁹ Verrattuna modernistisiin trendeihin oleellista on kuitenkin se, että tällainen passio kuvataan ja kerrotaan jälkirealismissa ”suhteellisuudentajuisesti”, yhteiskunnallisesti, historiallisesti ja/tai sosiaalisesti ehdollisena ilmiönä, eikä siis ehdottomana, ylihistoriallisena, universaalina eikä lopullisena inhimillisen olemassaolon totuutena (Karkama 1988, 243, 251).

⁷⁹ On kuitenkin syytä ottaa huomioon myös se, että tulkinta siitä, mikä on aktioita ja mikä passiota, voi vaihdella suurestikin kulttuurien ja itse asiassa myös yksittäisten lukijoiden välillä. Jälkimmäinen ilmenee esimerkiksi siinä, kuinka kahdenlaisia toisilleen vastakkaisia johtopäätöksiä on vedetty *Siinä näkijän* henkilöahmojen aktiivisuudesta/passiivisuudesta ja toisaalta optimismista/pessimismistä. Aikalaiskeskustelussa varsinkin kommunistit pitivät Salaman henkilöahmoja passiivisina ja kuvaa kaikin puolin kielteisenä ja pessimistisenä (esim. Setälä 9.12.1972; Parkkari 26.1.1973), kun taas porvaristopuolella teoksen henkilöissä nähtiin aktiivisuutta ja lujaa tahtoa rakentaa uutta yhteiskuntaa eikä vain alistua ”kohtaloon” (esim. Kalemaa 26.11.1972; Vainionpää.19.11.1972). Kulttuurisidonnaisiin tulkintaeroavaisuuksiin taas on viitannut varsin mielenkiintoisella tavalla Sören G. Lindgren *Horisont*-lehden (1975) artikkelissaan, jossa hän käsittelee Salaman romaaneja *Juhannustansseista Siinä näkijään* psykologiselta ja yhteiskuntakuvauksen kannalta. Ensinnäkin hän näkee Salaman ”kansanpsykologisessa” kuvauksessa toistuvana teemana pettymyksen ja siitä seuraavat katkeruuden ja vihan tunnot, jotka juontuvat kristillisen rakkaudensanomien ja (kristillisen) luokkayhteiskunnan karun todellisuuden välisestä ristiriidasta. Hänen mukaansa kyseessä on vanha suomalais-kansallinen perinne. (Mt. 30–31.) Väitettään suomalaisten erikoisuudesta tässä suhteessa hän perustelee vielä esimerkillä eräästä amerikkalaisesta sosiologisesta tutkimuksesta, joka hänen mukaansa tehtiin 1960-luvun alussa mutta jota hän ei nimeltä ikävä kyllä mainitse. Lindgrenin mukaan tutkimuksessa kysyttiin eri kansallisuuksia edustavien henkilöiden reaktioita sanoihin, jotka ovat keskeisiä kuvattaessa inhimillistä yhteiselämää. Hänen mukaansa ainoastaan suomalaiset vastasivat, että sellaiset tunteet kuin kateus ja viha ovat vahvoja ja aktiivisia emootioita, kun taas rakkaus ja myötätunto laimeita ja passiivisia. Lindgrenin mielestä tämä näkemys toteutuu hämmästyttävällä tavalla myös Salaman romaaneissa: kateus ja viha toimivat teoksessa eteenpäin vievinä tunteina. Rakkautta ja myötätuntoakin ilmenee, mutta ne eivät käytännössä koskaan vie tapahtumia eteenpäin, ainakaan positiiviseen suuntaan. (Mt. 31.)

Passiota ilmentävä levottomuus ja väkivalta näyttäisivät kuitenkin *Kosti Herhiläisen* lopussa väistyvän ja Pasi tarinalinja saavan tietynlaisen päätepisteen: Pasi on raitistunut ja kohdannut elämänsä naisen, Pauliinan. Tämän kanssa tulevaisuus tuntuu uudella, lupaavalla tavalla avoimelta – tai tuntuu tulevaisuudesta ylipäänsä on, ”välitilan” rajat ovat raottuneet, todellisuudella on jälleen jonkinlainen suunta myös eteenpäin. Tosiasiassa asiat jäävät silti kesken ja selvittämättä. Pasi vain luopuu Kostin elämäkerrasta. Samoin hän vain sysää aggressiiviset yllykkeet ja mieltä polttavat ristiriidat sivuun eikä edes yritä ratkaista niitä. Vasemmistopoliittisen ja päämäärätietoisen toiminnan tilalle hän hyväksyy ponnettomasti mahdollisen ”sosdempuolueen” jäsenyyden (joka on aikaisemmin tuomittu epärehellisenä vaihtoehtona) ja porvarilliset tavoitteet: naimisiinmeno ja ”normaali oikeuskäytännön praktiikka - - jonka keskellä on pakko viihtyä nyt” (KHP 254). Tilan aukeaminen on näennäistä ja elämä on edelleen lähinnä passiivista alistumista ja kielteisesti sävytynyttä pakkoa, vaikkakaan toivoa paremmasta ei ole kokonaan menetetty. Pasi tarinalinja saakin – odotetusti – jatkoa *Pasi Harvalan tarinassa*, joka paljastaa ristiriitojen jääneen elämään ja muuttuvan peräti traagisen tuhoaviksi. Annetaan ymmärtää, että menneisyyden tapahtumilla ja valinnoilla on painava merkitys myös nykyisyydelle ja tulevaisuudelle.

Alaviitteet lisäävät hajanaisuutta

Todellisuus ei *Kosti Herhiläisessä* siis kuitenkaan näyttäydy yhtenä yhtenäisenä tarinana vaan melko kaoottisena ja levällään olevana maailmana. Kertojan alkuperäiset yritykset eli Kostin tarinan kertominen, oman elämän tilinteko ja lähimenneisyyden poliittinen selvitys ilmaistaan ja ne ovat melko selvät, mutta Salaman teos on esitys siitä, kuinka kertoja jossain määrin epäonnistuu hankkeessaan. Kostin elämäkerta jää kesken ja ”vajaaksi”, samoin kuin Pasi oma tunnustuskin. Mutta samalla *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* on enemmän kuin vain fiktiivinen elämäkerta ja tunnustus, koska se kuvaa Pasi elämänmenoa myös fiktiivisessä nykyisyydessä, kerronnan aikatasolla. Pasi nykyisyyden tapahtumat muotoutuvat selvästi omaksi tarinalinjakseen, vaikka se ei ollut kertojan eksplikoitu tarkoitus. Se tulee mukaan kaiken muun ohessa ikään kuin ”tahattomasti”, mutta antaa silti teokselle rungon.

Kertojan alkuperäisistä tarkoituksista parhaiten taas voi ajatella onnistuneen sen sosiaalisen ja poliittisen kartoituksen, joka sijoittuu taistolaisvuosiin ja joka kulminoituu sosiaalisten tilanteiden kuvauksessa. Myös ”Pielisraportti” kuuluu tähän lähimenneisyyden tarinalinjaan ja Pasi henkilökohtaiseen tarinalinjaan, sillä Pasi on ollut seuraamassa Pielisen tapahtumia asianajajan ominaisuudessa. Toisaalta se liittyy vahvasti myös Kostin tarinalinjaan, koska Kostin näytelmä ”Matti ja Mathilde” on yksi Pielisen kiistakapuloita. Jotkut aikalaiskriitikot pitivät Pielisjaksoa peräti dokumentaarisenä kuvauksena Joensuun tapahtumista, mutta Pielinen ei tietenkään ole

sama kuin Joensuu eikä Kookoo sama kuin Turkka. Vaikka viitesuhde reaalityodellisuuteen on olemassa ja varsinkin aikalaisille ilmeisen tunnistettavine malleineen, on kyse pikemminkin dokumentaarisen vaikutelman luomisesta kuin todellisesta dokumentista. Niin ikään kertojan paikoitellen käyttämä alaviitetekniikka palvelee samaa tarkoitusta: se on yksi vakuuttelukeino, jolla Pasi pyrkii korostamaan fiktiivisestä menneisyydestä kertomiensa asioiden vakavaa, tutkittua todenperäisyyttä.

Alaviitteet eivät kuitenkaan selkeytä tarinaa, pikemminkin päinvastoin. Ne lisäävät tuntua teoksen vaihtelevista, keskenään lomittuvista ja sekoittuvista ajallisista tasoista. Ne ovat epäilemättä jälkikäteisliisäyksiä, mutta niiden kerronta-aikaa on vaikea määritellä. Lisäksi niiden kautta entisestäään lisääntyy vaikutelma siitä, että kertoja ei loppujen lopuksi tiedä, mistä kaikesta hänen pitäisi kertoa ja mistä ei, mikä todellisuudessa itsessään on ”olennaista” ja mikä ei, mikä kaikki liittyy yhteen ja mikä ei, mistä tarina alkaa ja mihin loppuu. Hän kertoo varmuuden vuoksi sitä sun tätä, tarkennuksia ja sivutarinoita yhden jos toisenkin henkilön elämästä. Esimerkiksi tiukkaa vähemmistökommunistia Kaapriel Karkonsolaa sekavasti kuvaileva ja tälle irvaileva alaviite paisuu yli sivun mittaiseksi (KHP 70–71). Mutta samalla, tarinalinjojen aihoiden ja anekdoottien koko ajan näin lisääntyessä, lukijan työ hankaloituu: mikä tässä teoksessa olikaan varsinainen tarina tai keskeisimmät tarinalinjat? Lukija, joka odottaa mahdollisuutta eläytyä tapahtumiin ja henkilöiden kohtaloihin, niin kuin realismilta on yleensä totuttu odottamaan, joutuu pettymään: sellaista tarinaa, johon voisi teoksen alusta loppuun asti häiriöttä syventyä ja eläytyä ilman, että se välillä keskeytyisi tai versoisi odottamattomaan suuntaan, ei löydy. Hajanaiset tarinat katkeilevat, paakkuuntuvat ja assosioituvat sivuun vähän väliä. Lukijan on ilman varman ja vakaan kertojan ohjailua tehtävä tulkintatyö siitä, mitkä teoksen tilanteista ovat kokonaisuuden kannalta merkityksellisimpiä.

Toisaalta kyllä *Kosti Herhiläisen* kokonaisuus hahmottuu uudestaan *Finlandia-sarjan* jatko-osien myötä – paljolti siksi, että kuva Pasista (ja Kostistakin) monipuolistuu, täydentyy ja aukeaa eri näkökulmista. Niin kuin nimikin jo paljastaa, Pasiin tarinalinja saa jatkoa Pasi *Harvalan tarinoissa*. Mutta ennen sitä ilmestyi kuitenkin *Kolera on raju bändi*, joka puolestaan saa jatkoa teoksessa *Kaivo kellarissa*. *Finlandia-sarjan* kokonaisuuteen alkaa *Kolerassa* muotoutua yhä vahvemmin Salmisen tarinalinja Pasiin ja Kostin tarinalinjojen rinnalle.

Salmisen toipilastarina

Salminen toimii *Kolerassa* ja *Kaivossa* sekä päähenkilönä että kertojana. Varsinkin *Koleraa* on yleensä pidetty sekalaisena ja hahmottomana teoksena. Se on nähty hyökkäyksenä kirjallisuuden muoto- ja laatuvaatimuksia kohtaan (Sepänmaa 16.10.1977) ja onpa sen arveltu jääneen

kustantajalta peräti kokonaan oikolukematta ja editoimattakin (Tarkka 23.9.1977). Vaikka jälkimmäinen ”syytös” on osoittautunut aiheettomaksi, *Koleraa* voi silti monin kohdin pitää hiomattomana ja hankalasti käsitettävänä teoksena, joskin kyseessä on Salaman omien kommenttien mukaan tietoinen ratkaisu.⁸⁰ Myös teoksen fiktiivisen nykyisyyden aikatasolta on hahmotettavissa jopa yllättävän johdonmukainen tapahtumien sarja – tarina, joka liittyy etsintään ja johon viitataan jo teoksen ensimmäisellä sivulla: ”Kirjoituspöydällä eikä laatikoissa sitä ollut. Eikä pikapengonnalla muuallakaan.” (KORB 7) Konkreettisesti tässä penkomisessa on kyse eepin Morgoon -runoelman etsinnästä, mutta samalla siihen kietoutuu Salmisen muistin etsintä eli oikeastaan vastauksen hakeminen kysymykseen, onko Salminen, henkilökertoja itse, tappanut Saaran.

Fiktiivisen nykyisyyden aikatasolla *Kolera* kattaa vain muutaman päivän. Siinä ei kouriintuntuvasti tapahdu kovinkaan paljon: Teoksen ensimmäisessä luvussa Salminen saapuu pitkän mielisairaalkauden jälkeen asuntoonsa Krogeliin, josta hänet on ennen hoitoon joutumistaan löydetty alkoholista ja huumeista sekaisena, kuolleen Saara Herhiläisen kanssa (niin kuin Pasi on jo *Kosti Herhiläisessä* kertonut). Hän siivoaa asuntoonsa ja elämäänsä järjestyttä, alkaen samalla varovasti edellä mainitun etsinnän, joka jatkuu teoksen loppuun saakka. Hän käy entisessä kodissaan Suolammella sekä viettää aikaansa baarissa Ilmari ja Anita Autereen kanssa, ja jälkimmäisen kanssa myös Krogelissa. Viimeisessä luvussa Salminen tapaa jälleen Anitan ja *Kolera* loppuu siihen, kun Anitan lähdettyä Salminen jää yksin Krogeliin ja muisti on joiltain osin palannut: hän muistaa, että Krogelissa oli Saaran kuoleman aikoihin ”JOKU KOLMAS” (KORB 135).

Näihin niukkoihin ”päätapauksiin” lomittuu ja sekoittuu kuitenkin toistuvasti menneisyys, lähinnä kertojan tajunnassa prosessoituvina muistoina, dialogeina ja tekstifragmentteina, mutta niistä ei muodostu erillistä menneisyyden tarinalinjaa. Ne tulevat pikemminkin osaksi nykyisyyttä. Kyse on aikaisempia teoksia vahvemmin ja vivahteikkaammin muistin ongelmista, eikä yksinomaan realismin (minämuotoisellekin kerronnalle) ominaisen tahdonalaisen muistin ongelmista. Esillä on menneiden tapahtumien unohtaminen, muistojen poispyyhiytyminen ja mieleen palautuminen, menneisyyden poissaolo ja sen jälleen läsnä olevaksi tuleminen nykyisyydessä, sekä kaiken tämän välitön ilmeneminen itse ilmaisussa, kerronnassa. Menneisyyden tapahtumien muistaminen nykyisyydessä on samalla olennaisen tärkeää sille, että avautuisi suunta eteenpäin, tulevaisuuteen.

⁸⁰ Vastineessaan Tarkalle (joka siis kritiikissään epäili oikoluvun ja editoinnin jääneen tekemättä) Hannu Salama ja kustantajan edustaja Paavo Haavikko (25.9.1977) toivat esiin sen, että *Kolera*n tekstissä on kyse tietoisesta ”hankaluudesta” ja että kustantaja on oikolukenuk ja editoinut tekstin.

Teoksessa *Kaivo kellarissa* Salmisen toipilastarina jatkuu. Se on *Finlandia-sarjan* osista kronologisesti suoraviivaisin: kerronta noudattaa tapahtumien peräkkäisyyttä. Kukin luku muodostuu yleensä yhdestä keskeisestä, sosiaalisesta tilanteesta Salmisen fiktiivisessä nykyisyydessä, ja nämä seuraavat toisiaan aikajärjestyksessä. Esimerkiksi ensimmäisen luvun keskiössä on Salmisen ja naapurin Marsan kohtaaminen. Toisessa luvussa taas on siirrytty Salmisen kotiin ja tehdään ”yksityisempi” katsaus hänen elämäänsä ja ymmärryksensä tilaan, joka on *Kolerasta* huomattavasti parantunut, ja kolmas luku koostuu tämänjälkeisestä teatterikäynnistä sosiaalisine suhteineen: Salminen seuraa Kaasisen näytelmäharjoituksia ja käy keskusteluja tämän, Kaasisen vaimon ja kirjailija Tervon kanssa. Tämän jälkeenkin tapahtumat etenevät sosiaalisista ja konkreettisiksi kuvatuista tilanteista toiseen. Näiden mukana Salmisen muisti, ”mieli ja kieli” alkavat taas pelata (KK 89). Seitsemäs luku on ainoa, joka särkee aikajärjestyksestä noudattavan etenemisen: se on selostus Leilasta, menneisyydestä. Takauma selittyy kuitenkin sillä, että osa Salmisen tallelokerosta löytämistä kirjeistä fiktiivisessä nykyisyydessä on Leilalta.

Tajunnanvirtajaksot rikkovat kronologiaa

Sosiaalisen tapahtumisen ohella tapahtuu kuitenkin varsin paljon myös Salmisen tajunnassa, etenkin *Kolerassa*. Asiaan on syytä perehtyä tarkemmin. *Koleran* päätapahtumiin nivoutuu tuon tuosta Salmisen ”sisäistä puhetta”, kontrolloimattomia sairaudentuntoja, painajaisia, toistuvia katkelmia Morgoonista, menneisyyden dialogeista, kirjeistä – jotka on yleensä kursivoitu – ja niin edelleen. Hankalimmillaan se voi olla seuraavanlaista:

Mutta se oli jo niin tervettä että olin vaarassa seota – ja siihenhän minä saatanan kirvisrossit olisin apua huutanut! – maailmanloppumies olympiamies cusanus mestari eckhart hiljaisuuden vartijat kokonainen itsenäinen keskiluokka omaa naispsykiatria vaatimassa jokusen yöllinen rukous tai kakkahuuto äidille olympiamiehen siperiaanmenohymni cusanus mestari eckhart pelastakaa

Nouse luontoni lovesta
haon alta haltiani!

muista mitä kaikkea tuli käyntiesi aikana joristua, mutta sen minkä muistan, se tuntuu selväjärkiseltä, tilani vastikäisen hataruuden huomioon ottaen. Todellisuushan minulla oli, mutta sisuksiltaan muuttuneena. Aika ajoin kuin olisin siirtynyt tämän maailman viereen toiseen ulottuvuuteen. Kristuksena olemista yritin vältellä koska talossa oli aikaisemmin pari ja Espoon puolesta tuli vielä kolmas aika väkivaltainen: tappelusta tuskin olisi voitu välttää. (KORB 59–60)

Tällaiset sekavuudet (joita on erityisesti *Koleran* luvuissa 4, 6 ja 11) vaikeuttavat tarinan hahmottamista. Niissä erilaiset retrospektiivisen kerronnan keinot, etenkin muistikerronta ja muistimonologit, jotka ovat luonteeltaan akronologisia (ks. Cohn 1983, 183–184), ovat huomattavasti lisääntyneet ja laajentuneet. Niiden avulla ilmaistut muistikuvat limittyvät kertovan minän tietoisuudessa havaintoihin, aistimuksiin, tunteisiin, kuvitelmiin tai muihin muistikuviin. Ne

voidaan ilmaista myös autonomisen monologin avulla (mt. 217), niin kuin edellisen esimerkin alussa, jolloin menneen ja läsnä olevan kokemukset limittyvät spontaanisti, ikään kuin karsimattomana miellevirtana. Toisin kuin ”tavanomaisessa kerronnassa”, jossa aika on joustavana välineenä nopeutettavissa (esim. yhteenvedolla), pitkitettävissä (esim. kuvailulla), ennakoitavissa tai peruutettavissa (menneiden muistelulla), niin autonominen monologi esittää ajan yksinomaan ajatuksiin niveltyneenä (mt. 219). Tähän liittyy usein, niin kuin *Kolerassa* ja sisäisessä monologissa tai tajunnanvirrassa yleensä, kieliopin ja syntaksin sääntöjen rikkominen: välimerkkejä ei välttämättä käytetä, lauseet jäävät kesken ja mukana voi olla uudissanoja (vrt. Hosiaislouma 2003, 848, 904). Sen sijaan muistimonologijaksoissa mieli on koko ajan kohdistettuna pelkästään menneisyyteen eikä kerrontahetken kokemuksia tuoda esiin. Tällöin kertoja esiintyy lähinnä näkymättömänä välikappaleena, ikään kuin ”puhtaana” muistina ilman selvää paikantamista ajassa ja tilassa. (Ks. Cohn 1983, 247.) Kyse ei ole tällöin ensisijaisesti kommunikaation perustuvasta toiminnasta, jossa esitetään, selostetaan, liitetään yhteen syitä ja seurauksia – ja siten väistämättä turvaudutaan temporaaliseen järjestykseen (mt. 183).

Vaikka temporaalinenkin järjestys *Koleran* fiktiivisen nykyisyyden tapahtumista, likimääräisesti joistain menneisyyden tapahtumistakin, löytyy ja voidaan ainakin pääosin rekonstruoida, kerrontaa ja esitystapaa voi silti monin kohdin luonnehtia pikemminkin tilan kuin ajan kategorioin. Konkreettisiin ja sosiaalisiin fiktiivisen nykyisyyden päätapahtumiin limittyy juuri muistoina ja miellevirtoina monia aikatasoja, jotka sekoittuvat keskenään, eikä siirtymiä tai ajallis-paikallisia kytköksiä välttämättä selvästi ilmaista. Jopa jotkin henkilöiden väliset vuoropuhelut tulevat hieman yllättäen. Esimerkiksi viides luku koostuu kokonaan yhdestä dialogista, josta on kokonaan karsittu kaikki muu. On jätetty vain vuoropuhelun suora esitys ilman kertojan erikseen antamia ajallis-paikallisia vihjeitä:

- Viime vuosien aikana olet yleensä ollut terve?
- Häh?
- Niin, miten sinä sen miellät?
- Kyyllä. Maksa vaan on tupannut huutamaan ylikuorman takia. Mutta nythän on sekin ollut kauan loppu kuten tohtori tietää. Tää puheripuli kai johtuu mielialaa kohentavista lääkkeistä.
- Onko fyysinen kuntosi mielestäsi yhtä hyvä kuin ystäväiesikin?
- Häh? On. Mutta mikä onkaan kunnottomien ystäväieni kunto? Useat makaa ja mato kalvaa. (KORB 53)

Vuoropuhelu paljastuu kuitenkin pian Salmisen sairaala-aikanaan käymäksi keskusteluksi lääkärin kanssa. Tämä kaikkiaan viiden sivun mittainen menneisyyden dialogi on kuitenkin sijoitettu sairaalanjälkeisten eli fiktiivisen nykyisyyden tapahtumien lomaan. Se on ikään kuin ääninauhalle talletettu ja jälkikäteen vain tähän kohtaan leikattu vuoropuhelu. Samaan tapaan yllätyksellisiä ja lineaariselle aika-akselille tarkkaan jäsentymättömiä osuuksia ovat myös Salmisen eri henkilöille

kirjoittamat tai suunnittelemat kirjeet tai niiden katkelmat. Ne on aina merkitty kursiivilla, kuten Saul Bellowin romaanissa *Herzog* (1964; suom. 1965), jossa neuroottinen ja hermoromahduksen partaalla pyristelevä keski-ikäinen professori kirjoittaa jatkuvalla syötöllä kirjeitä kuuluisille henkilöille lähettämättä niitä. Salminen viittaa tähän teokseen itsekin ja juuri sillä vahvistaa, että kursiivilla merkityt ovat yleensä kirjeitä: ”Ja siinähan Kalle voi olla oikeassa, että tämä kirjeitten tekemis- ja lähettämismuunnos (poikkeuksena Moses Herzogista että myös ehdottomasti lähetän nämä!) on jonkin verran ’sairaalloista’.” (KHP 180–181) Osa kirjeistä tuntuu syntyneen sairaalassa, osa kenties heti sairaala-ajan jälkeen.

Montaasi jälkirealismen mimeettisenä keinona

Tällainen ”tilallinen” – simultaanisuuteen ja rinnakkaisuuteen pyrkivä, montaasimainen⁸¹ – esitysjärjestys murtaa ajallisuutta jo huomattavasti tuntuvammin kuin vaikkapa *Siinä näkijän* puhetta jäljittelevät monologit. Vaikka siinäkin luvut (kerrontajaksot) ja niistä hahmottuvat tarinalinjat asettuivat montaasimaisesti rinnakkain, niin kertojille oli ominaista mainita ajalliset siirtymät melko selvästi ja kerronta perustui lähinnä tahdonalaiseen muistiin, tietoiseen muisteluun. Näin on pääosin *Kosti Herhiläisessäkin*, joskin puhumisen sijaan on tullut kirjoittamalla kertominen. Yhtä kaikki, kyse on edelleen vahvasta kommunikaatiopyrkimyksestä, vaikka poukkoilua asiasta toiseen ilmeneekin ja vaikka kerronta-ajankohdat vaihtuvat. Sen sijaan *Kolerassa* tahdosta riippumattomien muistojen ohikiitävät katkelmat ja ei-kommunikoivakin aines ovat kasvaneet, samoin erilaiset tekstifragmentit. Esimerkiksi kirjeiden ja runojen katkelmia ei voi tarkkaan sijoittaa tiettyyn aikaan ja paikkaan. Ne ovat syntyneet jossain Salmisen menneisyydessä, mutta kuuluvat teksteinä myös fiktiivisen todellisuuden nykyisyyteen.

Näinkin tuntuva montaasimaisuus on tapahtumien fiktiivisenä ”jäljittelytapana” varsin epäaristoteelinen ja realismin traditiossa vähemmän tunnusomainen. Vaikka realistisessakaan kirjallisuudessa kaikkien kerrottujen tapahtumien sijaintia kronologisessa jatkumossa ei ole välttämättä aina voinut tarkkaan määrittää (Ikonen 2003, 191), *Kolerassa* tällaisen aineksen osuus lisääntyy entisestään. Kuten sanottu, juuri ”montaasi” korostaa sitä, että selvä ajallinen jäsenys puuttuu, anakronioita – tai pikemminkin akronioita (vrt. Genette 1980, 84) – on paljon ja mitä moninaisimmat aikatasot sotkeutuvat tavan takaa niin, että niistä tulee lähinnä rinnakkaisia tiloja. Tällainen montaasimaisuus lähentää teosta modernismiin, johon ”spatialisaatio” juuri on liitetty

⁸¹ Montaasilla viitataan yleensä leikkaukseen, koontamiseen ja kokoonpanoon. Esimerkiksi elokuvassa tai videossa (tai ääninauhassa) se tarkoittaa leikkausta ja leikattujen osien yhdistämistä kokonaisuudeksi. Sitä on hyödynnetty myös sanataideteoksissa, joissa tapahtumat ja näyttämöt seuraavat toisiaan vailla selvää loogista järjestystä, mutta sitä on käytetty dokumentaarissakin teoksissa. (Vrt. Hosiaislouma 2003, 597.)

(esim. Callinicos 1982, 19) ja jonka on sanottu suosivan nimenomaan simultaanisuutta, montaasia ja rinnastuksia (esim. Lunn 1984, 35).

Mutta fragmentaarisuus ja erilaisten tilojen rinnakkain asettaminen on usein nähty myös postmodernismille ominaisena. Tällöin on korostettu fragmentoituneisuuden ja jatkumattomuuden täydellistä hyväksymistä sekä siihen liittyvää vapautuneisuutta ja iloa, erotuksena modernismissä usein esiintyneelle yhtenäisyys-nostalgalle, ahdistukselle ja traagisuudelle (esim. Harvey 1990, 44; Jameson 1986, 241, 247; Koskela ja Rojola 1997, 67–68). Postmodernismin yhteydessä on korostettu myös radikaalisti erilaisten fiktiivisten todellisuuksien rinnakkaisuutta, ”ontologista dominanssia” (McHale 1987, 10–11), ja intertekstuaalisuutta, johon kytkeytyy muun muassa korkeakulttuurin ja massa-/kaupallisen kulttuurin rajan häivyttäminen sekä visuaalisten viestimien kielen hyödyntäminen (Jameson 1986, 229; Nevala 1997, 160). Jälkimmäisistä kumpuaa myös tietty banaalius, ”huono maku”, liioittelu ja ylimääräisyys. Myös *Koleran* tekstifragmentteihin, jotka tuntuvat usein tarpeettomilta tarinan etenemisen suhteen ja muutenkin hieman asiattomilta, nämä luonnehdinnat voisivat sopia – erityisesti katkelmiin ja kehitelmiin Morgoon-runoelmasta. Osia tästä lähinnä muunnellulla kalevalamitalla kirjoitetusta sankaritarusta palautuu Salmisen mieleen aika ajoin, varsinkin teoksen lopussa. Katkelmat esitetään teoksessa usein sellaisenaan ja noin vain, kesken kaiken. Esimerkiksi:

Nyt Guutte matkaa tajuntaan.
Hei Huorat, muniin roikkumaan!
Siinä onnen kiikkulauta
rehellinen, jukenauta;
röyhii noitain portin läpi
huudellen vain häpi häpi,
luottain yksin sanan voimaan
saa hän riipputissit soimaan. (KORB 219)

Morgoonia, jota Salminen teoksen lopussa suunnittelee kokonaan uudestaan (koska käsikirjoitusta ei ole löytynyt), voisi pitää eepoksen parodiana tai jonkinlaisena postmodernina sekoituksena eri tyylejä ja lajeja. Mukana on muun muassa ”ylävireistä rakkausballadia ja populaariviihteen banaalia seksuaalisuutta”, niin kuin Yrjö Sepänmaa (16.10.1977) on asian ilmaissut, mikä voisi viitata juuri postmodernistiseen korkean ja ”matalan” kulttuurin rajan rikkomiseen. Morgoon on jonkinlainen paitsi menneisyyden, muistamisen, myös tulevaisuuden (Morgoon, huomina), avain Salmiselle. Pääpiirteissään se kertoo juuri Morgoon-sankarista, joka on elänyt yhdessä Virginian kanssa jonkinlaista alkutilan onnea. Katkelmallisista riittelyistä ja sekavista luonnehdinnoista on luettavissa, että Morgoon joutuu persoonattomien samunculusten (Sampo-ihmisten) maailmaan, jossa Guutte (joka voisi viitata Gutenbergiin) ja Luhamäki (joka voisi viitata tv-ajan profeettaan Marshall McLuhaniin) kilpailevat vallasta. ”Morgoon” jää kuitenkin varsin sotkuiseksi ja

monitulkintaiseksi – oikeastaan tulkintoja väisteleväksi. Jos jonkinlaisen tulkinnan hahmottaa, se muuttuu pian banaaliksi, ja jäljelle jää vain abstrakti harjoitelma, postmoderni sanaleikki. Muutenkin *Koleran* teksti, prosessuaalisuuden ja tekstuaalisuuden tunnussa, voisi paikoitellen arvella todentavan jälkistrukturalistien julistuksia merkitysten epästabiiliudesta, pluraaliudesta ja erojen loppumattomasta leikistä, jossa mitään mittapuuta kielelliselle ”normaaliudelle” ei enää ole.

Tällaiset paikoittaiset ”epänormaalit” ja leikittelevät tekstielementit eivät kuitenkaan vielä pakota puhumaan teoksesta modernistisena tai postmodernistisena. Modernistisiin trendeihin viittaavien piirteiden mukaantulon ja lisääntymisen voi itse asiassa väittää johtuvan lähinnä siitä, että se yhteinen todellisuus, jota Salaman romaaneissa yhä yritetään kuvata ja josta pyritään kertomaan, on tuntuva muutos tilassa, samoin kuin käsitykset tuosta yhteisestä todellisuudesta. Tällöin vanhat, lineaarisuutta ja eheyttä korostavat todellisuuden jäljittelykeinotkaan eivät enää riitä. Tukea ajatukselle voisi hakea vaikkapa Fredric Jamesonin (alkujaan 1984 esittämistä) näkemyksistä. Hänen mukaansa asustamme myöhäiskapitalismissa pikemminkin synkronisessa kuin diakronisessa ulottuvuudessa, ja on empiirisesti perusteltua, että niin päivittäistä elämäämme kuin psyykkistä kokemustammekin hallitsevat nykyään juuri tilan kategoriat eivätkä niinkään ajan, kuten oli laita vielä täysmodernismin kaudella. (Jameson 1989, 243.) Hänen mukaansa monet yritykset kuvata postmodernia (monikansallista) tilaa voisi ymmärtää nimenomaan realismin tai ainakin todellisuuden jäljittelyn uusina, omalatauisina muotoina (mt. 273).

Tukea voisi hakea myös Bertolt Brechtin kirjoituksista, jotka jo 1930-luvulla käsitelivät melko laajasti juuri realismin kysymystä ja vallitsevan aikakauden tilanteen erittelyä. Paitsi että Brechtin arvaamattomuutta korostava todellisuuskäsitys sopisi luonnehtimaan hyvin myös 1900-luvun loppupuolen postmodernia todellisuutta (vrt. Karkama 1998b, 124), Brecht painotti realismin muuttuvuutta ja nimenomaan ajan ja keinojen yhtäläisyyttä. Realismia ei Brechtin mukaan tullut ymmärtää vain jonain tietynä romaanimuotona tai tyylinä. Kunkin aikakauden todellisuutta on kuvattava sille sopivin keinoin eikä vain niin kuin klassikot tai Lukácsin ylistämät 1800-luvun realistit (Balzac, Tolstoi) tekivät tai niin kuin vaikkapa sosialistisen realismin teoriat vaativat (Brecht 1967b, 308, 327). Brechtilläisittäin ajatellen realismin tekeminen muotokysymykseksi, sen sitominen yhteen ainoaan muotoon, merkitsee realismin mahdollisuuksien jyrkkää kaventamista (mt. 291). Realismi tulee käsittää jokseenkin laajasti, koska todellisuus itse on avara, moninainen ja ristiriitainen (mt. 348). Brecht itse puolusti muun muassa näkökulmien vaihtoa, sisäistä monologia ja montaasin käyttöä (mt. 298 – 307).

Paitsi maailman myös henkilökertojan tila luo fragmentaarisuutta

Jamesonin ja Brechtin ajatukset ovat huomion arvoisia, joskin realismin mimeettinen sopimus vaatii myös jatkuvuutta: vanhojakaan keinoja ja konventioita ei voida täysin hylätä, jälkirealismissaakaan. Tässä yhteydessä painottaisinkin sitä, että spatiaalisuus, fragmentaarisuus ja ”epäjärjestys”, joita on postmodernin yhteydessä luonnehdittu myös skitsofreenisuudeksi (kielellisessä ja/tai kulttuurisessa mielessä),⁸² on *Kolerassa* paljolti henkilökertoja-Salmisen mielentilasta selittyvä ja sikäli selvästi suhteellinen ominaisuus. Tohtori Rossihan mainitsee Salmisella sairaalaan joutumisen aikaan olleen ”[a]kuuttia skitsofreniaa muistuttava tila” (KORB 80), joka on johtunut paljolti liiasta päihteiden käytöstä. Aikaisemmassa, sairaala-aikaan sijoittuvassa yhteydessä Salminen toteaa itsekin, että hänellä on ”[j]onkinlainen happening kokoajan knubbissa” (KORB 72), mikä viittaa juuri ajallisuuden murtumiseen. Vielä fiktiivisen nykyisyydenkin dialogissa hän tuo esiin, että edelleen ”[a]jantaju tuntuu olevan vähän sekaisin” (KORB 110).

Todellisuutta ei siis kuvata absoluuttisesti ja yleisesti skitsofreeniseksi, johon postmodernismille tyypillisesti liittyisi euforian intensiteettejä (vrt. Jameson 1986, 257), vaikka tulkintoja tällaisen maailmantilan yleisyydestä voidaan tehdä ja vaikka Salmisen skitsofreenisuus voidaan päätellä jonkinlaiseksi postmodernisoituvan maailman oireeksi. Kyse on edelleenkin realismille, sen fiktiiviselle maailmalle ja kerronnalle ominaisesta relationaalisuudesta, jossa ilmiöt vaikuttavat toisiinsa – tässä tapauksessa erityisesti henkilökertojan tila vaikuttaa tarinan hataraan hahmottumiseen, ajoittaisiin ”ylimääräisyyksiin” ja ”huonoon makuun”, jota ilmenee erityisesti Morgoonin yhteydessä. Salmisen hulluus, siitä toipuminen ja osittainen muistinmenetykset aiheuttavat kerronnan poukkoilua. Kertojahenkilön johdonmukaisuus, todenvastaavuus ja uskottavuus muistinmenetyksestä toipuvana mielenterveyspotilaana on oikeastaan nostettu tärkeämmäksi kuin tapahtumien ajallinen johdonmukaisuus ja tarinan eheys. Mutta nämäkään eivät ole tyystin menettäneet merkitystään.

Kolera on itse asiassa havainnollistettu esitys siitä, kuinka vajaaksi, epätäsmälliseksi ja hajanaiseksi tarina jää, jos kertovan henkilön muisti on pyyhkiytynyt pois – vaikkakin vain tietyltä lähimenneisyyden jaksolta. Tällä tavalla se juuri alleviivaa jatkuvuuden kokemuksen, menneisyyden tietämisen ja sen avulla nykyisyyden ja tulevaisuuden merkityksellistämisen tärkeyttä. Salmisellakin on jatkuvasti pyrkimys temporaaliseen jäsenyykseen, peräkkäisyyksien

⁸² Esimerkiksi juuri Fredric Jameson (1989, 256) on käyttänyt skitsofrenian käsitettä kuvaamaan taiteen ”tekstuaalisuutta” ja jälkimodernin ihmisen dilemmaa, johon liittyy juuri ajallisuuden murtuminen mutta joka ei tarkoita skitsofreenisuutta kliinisessä mielessä (toisin kuin Salmisella, jonka kerrotaan olleen sairaalahoidossa noin vuoden). Kulttuurisesta skitsofreenisuudesta ovat puhuneet myös Gilles Deleuze ja Felix Guattari teoksessaan *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (1983).

hahmottamiseen ja siten totuuden saavuttamiseen (Saaran kuolemasta ja omasta mahdollisesta syyllisyydestä siihen), mutta hänen osittaisen muistinmenetyksensä johdosta se on joiltain osin toistaiseksi mahdotonta. Ja koska henkilökertojan ”sairaudentunnot” tulevat aika ajoin fiktiivisessä nykyisyydessäkin takaisin, myös kerronnalla on taipumus hajoilla, ja tällaisissa kohdissa mimesis on joko tajunnan jäljittelyä ikään kuin ”sellaisenaan” (niin kuin modernismissä) tai erilaisten tekstien ja tyyli- ja lajien sekoittelua ja parodiaa, jopa pastissia (viitaten jo postmodernismin suuntaan). Tekstifragmentit kirjeistä ja Morgoonista oikeastaan korvaavat *Kolerassa* sen, mitä Salminen ei tietoisella, tahdonalaisella muistillaan eikä käsitteellisellä kielellä (toistaiseksi) tavoita.

Sairaudesta terveyteen: suhteellisuudentajuinen mimesis varmistuu

Sekavat fragmentit eivät saa teoksessa kuitenkaan hallitsevaa asemaa. Toisessa osassa, joka kattaa teoksesta sivumääräisesti reilusti yli puolet, Salmisen mieli alkaa yhä selvemmin tervehtyä ja tapahtumien peräkkäisyyttä noudattava logiikka vahvistuu. Mukaan tulee esimerkiksi muutama kaukaisempaan menneisyyteen sijoittuva yhtenäinen omaelämäkerrallinen kerrontajakso, joissa kertovan ja kokevan minän välimatka on selkeä (toisin kuin autonomisessa monologissa), sekä lähimenneisyyden ruodintaa ja pohdinnallista itsereflektiota, joka on lähinnä muistikerrontaa tai -monologia. Ja niin kuin teoksen alku on havaittavassa, henkilö- ja hahmojen jakamassa todellisuudessa ja fiktiivisessä nykyisyydessä, niin on myös loppu. Siinä ollaan jo tilanteessa, jossa muisti palailee pätkittäin ja elämässä on uudenlaista toivoa myös henkilösuhteiden saralla. Keskikohdassa on runsaasti sekavaakin ainesta, mutta myös siinä henkilöiden välinen vuoropuhelu (luku 9) saa eniten tilaa ja toimii oikeastaan käänteenä kohti terveyttä: kyse on Salmisen, Ilmari Autereen ja Anita Autereen kohtaamisesta ja pitkästä dialogista fiktiivisessä nykyisyydessä. Siinä myös monet aikaisemmat sekavat kohdat saavat selityksensä. Salminen esimerkiksi tunnustaa Anitalle kärsivänsä edelleen muistinmenetyksestä, sairaudentunnoista ja epävarmuudesta. Teoksen lopun dialogissa hän kertoo Anitalle myös haluavansa päästä varmuuteen, selvyyteen ja terveyteen ilman lääkkeitä (KORB 221–222). Eli jälleen sosiaalinen keskusmaailma ja dialogiset tilanteet toimivat tarinan uloimpana kehyksenä ja koko teoksen runkona sekä alleviivaavat sitä, mikä on sen ”todellinen todellisuus” (vrt. Waugh 1985, 110). Sekavat katkelmat ja yksityiset monologit pysyvät näin alisteisena sosiaaliselle keskusmaailmalle, teoksen primaaritodellisuudelle. Usein tämä alisteisuus on merkitty myös typografisesti toisin (kursiivilla, suuraakkosilla tai tekstin poikkeavalla asettelulla). Kerronta kokonaisuudessaan ei siis noudata Salmisen sekavan tajunnan logiikkaa sellaisenaan eikä myöskään (inter)tekstuaalista leikkiä, vaan kerronnassa on koko ajan pyrkimystä mimeettiseen järjestykseen, sen etsintää kaiken kaoottisuuden keskelläkin.

Mutta kuten edellä siteeratut sekavimmat kohdat antavat ymmärtää, tarinan rekonstruointi vaatii Salmisen mieleenpulpahdusten, tahdosta riippumattomien muistikuvavälähdysten ja tekstifragmenttien takia lukijalta jonkin verran vaivannäköä. Verrattuna muihin *Finlandia-sarjan* yksittäisiin osiin *Kolera* on kenties (jatkuvuutta odottavalle) lukijalle työläin: tapahtumien järjestys poikkeaa evidenteimmin kerronnan järjestyksestä – ainakin, jos Salmisen tajunnassa harhailevat menneisyyden tapahtumat yritetään asettaa siihen järjestykseen, jossa niiden voi olettaa tapahtuneen. *Kolera* särkee tuntuvimmin sitä useimmiten realistiselle romaanille ja sen mimeettisyydelle asetettua odotusta, että pääosin jaetun ja havaittavan todellisuuden tapahtumista kerrotaan pääosin tapahtumajärjestyksessä, tahdonalaisen muistin varassa (vrt. Karkama 1991, 176) ja jonkinlaisella ”tavanomaisella” kerronnalla. *Kolerassa* on varsin paljon mukana erilaisia monologin ja tajunnanvirran muotoja, siis alitajuiseenkin viittaavaa tekstimateriaalia. Sikäli kerronta – tai tässä tapauksessa ehkä pikemminkin ”ilmaisu” – irtoaa välillä tarinasta omille teilleen ja jopa hajoaa ”mongerrukseksi”, irrallisen tuntuiseksi fragmenteiksi. Tämän takia voidaan sanoa, että mimeettisiä keinoja on omaksuttu aikaisempaa enemmän myös modernismista, tajunnan tapahtumia ja muistin prosessoitumista ”sellaisenaan” jäljittelevästä taiteesta. Mutta *Kolera* ja jälkirealismi yleensäkin eroaa modernismista varsinkin siinä, että tietoisuutta ei modernismille ominaiseen tapaan oleteta eikä esitetä autonomiseksi eikä pyritä yksinomaan ”sisäisen todellisuuden” jäljittelyyn ilman ajallis-paikallisia kytkentöjä. Sosiaaliset tilanteet saavat *Kolerassakin* enemmän tilaa, ja ensisijaisesti juuri sosiaaliseen todellisuuteen liittyy myös teoksessa muotoutuva tarina. Kokonaisuus ei noudata ainoastaan Salmisen tajunnan logiikkaa. Kyse ei siis oikeastaan ole modernistien tavoittelemasta ”puhtaasta” muistista ja sen mimesiksestä, vaan sen seikan alleviivaamisesta, että yksilön tietoisuus ja muistaminen ovat aina kytköksissä ympäröivään, jaettuun sosiaaliseen todellisuuteen.

Tyylipiirteiltään *Koleran* voi nähdä tiettyjen modernismi-vaikutteiden lisäksi viittaavan myös ”postmoderniin suuntaan”, niin kuin totesin, mutta myöskään postmodernistiset piirteet eivät saa määräävää asemaa. Tilat eivät asetu rinnakkain sellaisina osatodellisuuksina, joista olisi mahdoton sanoa, mikä niistä on ”todellisen” todellisuuden taso, mikä taas silkkää fantasiaa, niin kuin usein postmodernismissa. Lukija esimerkiksi tajuaa koko ajan, että tarina Morgoonista on Salmisen fiktiota, mielikuvituksellista eepos-kehitelmaa. Postmodernismin todellisuuskäsityksestä ei voida puhua myöskään siinä radikaalissa ”kielen vankila” -metaforan muodossa, jossa referenssin mahdollisuuteen – siis siihen, että kieli voisi todella viitata itsensä ulkopuolelle – ei uskota enää lainkaan vaan se kielletään. *Kolerassa* Salmisella on kertojana edelleen pyrkimys viitata kielen (ja mielen) ulkopuolisiin tapahtumiin, pyrkimys edelleen ”jäljitellä” aistimaansa ja muiden kanssa jakamaansa todellisuutta, erilaisine diskursseineen, niin kuin realismissa yleensä on tapana. Tosin niin kertova subjekti kuin kerrottava todellisuuskin näyttäytyvät kaottisempina kuin

aikaisemmassa realismissa tai vaikkapa marxilais-leninistisissä käsityksissä, joita *Kolerassakin* välillä kritisoidaan. Kuva ja käsitys todellisuudesta lähenee yhä enemmän sellaista käsitystä arvaamattomasta todellisuudesta, jota on painotettu yhä enemmän postmodernina aikana ja joka tuli esiin juuri 1970-luvulla ajankohtaistuneessa kaaosteoriassa.

Koleran ja koko *Finlandia-sarjan* kohdalla painottaisinkin kernaammin maailmantilan kaoottisuutta kuin täydellistä sattumanvaraisuutta tai silkkää skitsofreenisuuttakaan, toisin sanoen niin reaalin kuin fiktiivisenkin todellisuuden ilmiöiden epälineaarista, prosessinomaista, arvaamatonta ja ennustamatonta luonnetta. Kaaos on syytä ymmärtää niin, että sillä on omat lainalaisuutensa, mutta ne ovat niin monen tekijöiden summia, että niitä ei ”terve järki” (saati sitten Salmisen ”sairas järki”) yleensä tavoita. Kyse ei siis ole satunnaisuuksista, vaikka ”maallikot” yleensä tarkoittavat kaoottisella satunnaista (Casti 1997, 108),⁸³ vaan edelleenkin sellaisesta relationaalisuudesta, jossa ilmiöiden tiedetään olevan jonkinlaisissa yhteyksissä toisiinsa, mutta hieman epäselväksi jää, minkälaisissa. *Kolerakin* saa viime kädessä merkityksensä osana *Finlandia-sarjan* relationaalista ja Salmisen kannalta terveeseen suuntaan etenevää kokonaisuutta. Vaikka *Kaivossakaan* henkilökertoja Salminen ei ole vielä täysin terve ja peräkkäisten tilanteiden väliin sijoittuu sekavampia, ”sairaampiakin” jaksoja, näiden osuus on huomattavasti vähentynyt. Kehitys kaikkiaan kulkee tahdosta riippumattomista muistikuvista ja muistamattomuudesta kohti aktiivista, tahdonalaista muistia.

Voidaankin sanoa, että *Kolera* ja *Kaivo* yhdessä – Salmisen kertomana ja valtaosin tämän elämään keskittyvänä tarinalinjana – alleviivaavat juuri sitä tiedollisuuden ja temporaalisten järjestysten tärkeyttä, jonka jo Aristoteles liitti mimesikseen, vaikka kerronta varsinkin *Kolerassa* puskee paikoitellen päinvastaiseen, epäjärjestykseen. Salmisen tarinalinjan pääsuunta on kuitenkin tietämättömyydestä kohti ”tietoa”, epäjärjestyksestä kohti järjestystä, negatiivisesta kohti positiivista, sairaudesta kohti terveyttä. Ajallisten peräkkäisyyksien hahmottaminen ja muistin tahdonalainen toiminta ovat peräti eilinehtoja henkilön, tässä tapauksessa erityisesti kirjailijahenkilön, merkityksellistäessä elämäänsä ja pystyäkseen jatkamaan eteenpäin, siis rikkomaan suljetun tilan rajat. Täydellinen epäjärjestys on nimenomaan ummistettu tila, ja siitä ulos pääseminen on toivottavaa ja tavoiteltavaa; epäjärjestystä, ”skitsofreenisuutta” ja fragmentaarisuutta ei postmoderniin tapaan juhli (vrt. esim. Jameson 1989, 257, 259). Näin realismille tyypillinen epistemologinen dominanssi säilyy (vrt. McHale 1987, 9–11), ja realismiin – erotuksena

⁸³ John L. Casti, joka on amerikkalainen matemaatikko, muistuttaa, että satunnaisuus on usein vain yksi epävarmuuden naamioista. Hänen mukaansa valtaosaa arkielämän kokemusten epävarmuudesta ei voi yleensä selittää satunnaisten mekanismien avulla. Satunnaisuuden vaikutelma näyttäisi hänen mukaansa syntyvän lähinnä ”kohtaamiemme tilanteiden kielellisen kuvauksen tai muiden piirteiden sisäisestä epämääräisyydestä tai tiedon puutteesta.” (Casti 1997, 234.)

modernismiin – viittaa niin ikään se, että ”tajunnallista” kaaostodellisuutta käsitellään suhteessa kaikkeen muuhun todellisuuteen ja sen osana, ei absoluuttisena eikä muusta olevaisesta irrallisena, autonomisena saarekkeena. Realismin perinteelle tunnusomaisesti myös etsintä säilyy, joskaan ei aina päämäärätietoisien aktien tasolla vaan pikemminkin sellaisen haaskelun muodossa, jossa on sekä passiivista todellisuuden vastaanottamista että aktiivista tavoitteellista toimintaa. Esimerkiksi seksuaalisuus, joka kyllä on Salaman henkilöhahmoille usein vieteille antautumista, seksuaalisen itsehillinnän puutetta (Steinbock 1985, 276) ja jopa kärsimystä, on se etenkin *Kolerassa* myös aktiota: intohimoa, aktiivista taistelua unohdusta vastaan, jopa totuuden etsintää.

Harvalan sairastumiskertomus lomittuu Salmis-elämäkerran yritykseen

Salmisen tarinalinja ei silti rajoitu edes näihin kahteen teokseen vaan se jatkuu melko vahvana vieläpä *Pasi Harvalan tarina I:ssä* ja pari vuotta tämän jälkeen ilmestyneessä *Pasi Harvalan tarina II:ssä*. Molempien teosten nimi viittaa ensisijassa tietysti Pasiin liittyvään tarinaan, mutta sen voi ajatella jälleen viittaavan myös tarinaan, jota Pasi yrittää kirjoittaa: Harri Salmisen elämäkertaan (vrt. Karkama 1992, 190). Toisaalta Kostin tarinakaan ei ole loppuun kaluttu, vaan se tulee esiin jo ensimmäisen osan ensimmäisen luvun tilanteessa, kun Jyssi Ryymd tulee Pasiin mökille haastattelemaan Pasiä Kosti-näytelmäsuunnitelmaansa varten. (Tähän Ryymdin suunnitelmaan viitattiin jo *Kosti Herhiläisen* lopussa.) On elo-syyskuun vaihe ilmeisesti kesällä 1978, kun Pasiin ja Pauliinan yhteenmenosta on kulunut noin kolme vuotta, niin kuin myöhemmin tarkasti ilmaistaan. Miehet käyvät keskustelun Kostista, yhteisistä tutuistaan ja lähimenneisyydestä. Näin oikeastaan taas asetetaan teoksen jäsenyyden kannalta olennaiset kaksi aikajaksoa tai -tasoa: Yhtäältä on Pasiin fiktiivinen nykyisyys, joka etenee ensimmäisen luvun tilanteesta, elokuusta, seuraavaan kevääseen ja jonka olennaiset tilanteet koostuvat sekä dialogeista että Pasiin mielen prosesseista. Toisaalta on Pasiin lähimenneisyys, joka vaikuttaa tämän nykyiseen elämään. Näistä voidaan jälleen puhua kahtena ajallisesti erillisenä tarinalinjana.

Kaikkiaan *Pasi Harvalan tarina I:ssä* lukuja on yksitoista, *II:ssä* sen sijaan kaksitoista sekä ”Kertojan jälkipuhe”; puhun näistä yhdessä *Harvalan tarinoina*. Noin puolet luvuista keskittyy pääasiallisesti Pasiin fiktiiviseen nykyisyyteen joko dialogivaltaisina sosiaalisina tilanteina tai ”yksityisinä” Pasiin tajunnan kuvauksina. Selvästi Pasiin lähimenneisyyteen taas sijoittuu hieman pienempi osa, joka kuitenkin liittyy nykyisyyteen, ja niistä yhdessä muotoutuu tarina Pasiin ja Pauliinan murheellisesta suhteesta ja sen päättymisestä sekä Pasiin minuuden ”kehityksestä”. Mistään myönteisestä kehityksestä saati persoonallisuuden kypsymisestä ei kuitenkaan ole kyse, vaan katastrofiin päätyvästä kehitysromaanin muunnoksesta: romaanin lopussa Pasi syyllistyy alaikäisen tytön raiskaukseen ja tappoon. Salmisen tarinalinjaan liittyvässä muutamassa luvussa sen

sijaan kuvataan Salmista joko välittömästi dialogeissa Pasiin kanssa tai haastattelujen tai käsikirjoitusten välityksellä. Vaikka nämä luvut tavallaan katkaisevat Pasiin liittyvän tarinan, ne kytkeytyvät siihen kuitenkin sikäli, että Pasiin toiminta nykyisyydessä on paljolti juuri Salmisen elämän tarkastelua ja tämän elämäkerran työstämisen yritystä. Näissäkin luvuissa fokaalisointi tapahtuu yleensä Pasiin kautta, joskin mukana on myös Salmisen pitkiä paasauksia, hänen tekstiään sellaisenaan ja Pasiin referaatteja Salmisen jumalanpilkkaoikeudenkäynnistä, jotka tuovat myös näihin *Finlandia-sarjan* osiin tuntua spatiaalisuudesta, erilaisten tekstien ja tilanteiden asettumisesta rinnakkain. Juuri Salmisen ympärille keskittyy suuri joukko upotettuja tarinoita, joiden tehtävä on Karkamankin (1992, 203) toteaman mukaan suhteellistaa teoksen päätarinaa (Pasiin) – samoin kuin *Finlandia-sarjan* muidenkin osien tarinalinjoja – sekä asettaa se koko ajan samalla kyseenalaiseksi.

Karkama (1992, 188) osuu mielestäni kuitenkin vain osittain oikeaan väitteessään, että *Harvalan tarinoissa* on jäsentyneempi ote kuin aikaisemmissa *Finlandia-sarjan* osissa. Vaikka kyse on melko selvästi muotoutuvasta Pasiin tarinalinjasta parisuhteen ”kehityksineen”, elämäkertayrityksineen ja juhlapyyhiin kulminoituvine sosiaalisine konflikteineen, niin etenkin ennen lopun katastrofia teoksessa kasvaa tuntu tyystin hallitsemattomasta kaaoksesta. Kerronta suodattuu paikoitellen niin perusteellisesti Pasiin hajoavan mielen ja sekavien ajatusten kautta, että punainen lanka ja raja fiktiivisesti toden ja kuvitellun välillä uhkaavat kadota. Samoin lisääntyy tuntu siitä, että samoistakin tapahtumista voidaan kertoa useita eri tarinoita ja niiden lisäksi aivan toisenlaisiakin tarinoita. Lopputapahtumien yhteydessä Pasi kertoo ”Finlandiaa” juovalle ravintolaseurueelle Salmisesta sepittämänsä elämäntarinan – tai oikeammin Salmisen hänelle syöttämän tarinan, joka on kertojan mukaan ”Salmisen Pasiin suuhun sijoittama konstruktio” (PHT II 253). Ja sen taas kertoo Anita edelleen Salmiselle, jonka ”rekonstruoimana” – muistista kerrotun tarinan referaattina (Karkama 1992, 206–207) – se teoksessakin esiintyy. Tässä *Pasi Harvalan tarina II:n* kymmenennessä luvussa lukijan on varsin hankala pysyä kärryillä siinä, kuka oikeastaan kertoo ja missä tilanteessa, ja kuinka vakavasti tähän monen henkilön kautta kierrätettyyn kerrottuun tulisi suhtautua.

Mutta toisaalta: kertojalla on voima palauttaa kerrontaan järjestys. *Harvalan tarinoiden* kahdessa viimeisessä luvussa keskitytään Pasiin tarinan järkyttäviin, lohduttomiin ja viinanhuuruisiin lopputapahtumiin fiktiivisessä nykyisyydessä, jossa Pasille paljastuu moni asia ja hänen syyllisyytensä taakka kasvaa. Ensinnäkin Pasiin ja Anitain kohtaamisessa kuva Harri Salmisesta muuttuu yhä, vaikka Pasi on kenties kuvitellut sen selkiytyneen tai ainakin vielä selkiytyvän, ja Salmisen eroottisesti virittynyt suhde tytärpuoleensa Klaaraan paljastuu. Pasi tiedostaa ja myöntää lannistuneena oman murhanhimon, yksinäisyytensä, itsepetoksensa ja elämänsä lohduttomuuden.

Hän tajuaa myös toiveensa Anitan ja hänen yhteisestä tulevaisuudesta mahdottomiksi, ja katastrofaalista loppua ennakoivat esimerkiksi seuraavat dialogin väliin sijoitetut ajatukset:

- - [Pasi] katsoi taas ulos; joki jatkui jonnekin merelle jääkantensa alla, mustana ja kylmänä kuin kuolleen mieli – ja vaikka Salminen siellä ruumiina uiskentelisi, se ei siitä paranisi, ei Anitan kautta, ei minkään. Kostillekaan minä en pärjännyt. Ja Anita on vieras. Tätä naista hän ei tavoittaisi – eikä ketään naista. Loppuelämänsä hän olisi yksin, tulisi siihen sitten minkälaista rekvisiittaa, seuraa, seurustelua, itsepetosta tahansa. (PHT II 271–272)

Toinen kohtaaminen, joka lisää täydellisen passion ja lohduttomuuden tuntua, on Pasin ja Jussin välillä pian edellisen tilanteen jälkeen. Jussi raiskaa Pasin ”Herhiläisen nimissä” (PHT II 273). Tämän jälkeen vielä Jussin vaimo Riitta haukkuu Pasin, koska tämä on kohdellut Pauliinaa kaltoin, sekä paljastaa Pauliinan olleen isänsä seksuaalisesti hyväksikäyttämä lapsi ja pettäneen Pasia usean tämän ystävän kanssa näiden suhteen aikana. Tämän jälkeen Pasi kohtaa humalapäissään nuoren tytön, jonka isä paljastuu samaksi mieheksi, jota Pasi on asianajajana puolustanut tyttärensä (Pasin tässä kohtaaman tytön siskon) seksuaalisesta hyväksikäytöstä ja josta on kerrottu *Harvalan tarinoissa* aikaisemmin. Pasi päätyy raiskaamaan ja tappamaan tämän nuoren tytön. ”Kertojan jälkipuheessa” kerrotaan vielä lyhyesti Pasin oikeudenkäynnistä ja vankila-ajasta, mutta Pasin elämä ja tarina jäävät siinäkin keskeneräisiksi kysymyksiksi. Pasin tarinalinja on lähes yhtä traaginen kuin itsemurhaan ja kenties Saaran surmaankin ajautuneen Kostin, mutta koska hänen elämänsä kerrotaan jatkuvan, myös mahdollisuus ”paranemisesta” ja ”oikean” järjestyksen – mikä se sitten onkin – löytämisestä säilyy. Sama avoimuus koskee Salmisen tarinalinjaa, vaikka lopputapahtumissa viitataan kyllä hänen muutokseensa jälleen hieman ”sairaampaan” päin.

Finlandia-sarjan kokonaisuudessa voidaan siis puhua erikseen Pasi Harvalan, Harri Salmisen ja Kosti Herhiläisen tarinalinjoista, kuten olen tehnytkin, mutta samalla on aivan ilmeistä, että tarinalinjat limittyvät ja ”verkottuvat” toisiinsa koko ajan. Ne myös täydentävät toisiaan: kuva kustakin henkilöstä ja heidän tarinalinjoistaan muotoutuu monisäikeisemmäksi, kun kertojat ja näkökulmat vaihtuvat. Mitään harmonista synteesiä niistä ei kuitenkaan rakennu vaan kuvat hahmottuvat pikemminkin hieman kaleidoskooppisiksi. Vaikka Harvala, Salminen ja kolmannen persoonan tekijäkertoja kartoittavat valtaosin samaa jaettua todellisuutta, jolla on viitesuhde myös ”meidän” todellisuuteemme (tässä tapauksessa lähinnä 1970-luvun suomalaiseen yhteiskuntaan erilaisine yhteisöineen), heillä on kuitenkin myös oma havaintopisteensä. Silti koko sarjan tarinaksi, jos tarina ajatellaan väljästi temporaalisuuden ja ”mitä” -kysymyksen kannalta, voidaan sanoa ”erään kultturellin jengin repaleinen elämä vasemmistoradikalismin jälkeisinä, taistolaisuuden ja vasemmistolaisen melankolian vuosina”. Mutta tämän ohessa ja tähän liittyen on koko ajan kyse myös kertomisen ja kirjoittamisen teemasta. Itse kerronta tulee yhä enemmän

yhdeksi aiheeksi teoksiin, jäljiteltäviksi ja jatkuvasti prosessoituviksi akteiksi fiktiivisen nykyisyyden tarinalinjaan. Kerrontaa ei voi erottaa tarinasta – eikä tarinaa kerronnasta.

Jälkirealismen tarinalinjoja koskevat ehdot

Yhteenvedona ja vastauksina luvun alussa esittämiini kysymyksiin voidaan nyt todeta ensinnäkin se, että keskeisten tapahtumien peräkkäisyydet paitsi kunkin päähenkilön tarinalinjasta myös näistä yhdessä muotoutuvasta tarinasta ovat hahmotettavissa ainakin likimääräisesti. Tämä koskee niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* kerrontaa siitä huolimatta, että kerronnalla on varsinkin henkilökertojen jaksoissa taipumus välillä rönsyillä; kerronta seuraa yhä enemmän muistamisjärjestyttä kuin tapahtumien ensin–sitten -logiikkaa. Näin tapahtuu paljolti jo *Siinä näkijässä*, mutta *Kosti Herhiläisessä* yhä tuntuvammin. Kertoja-Pasi ei myöskään oikein pysy aikomassaan aiheessa vaan aiheet lisääntyvät ja Pasi tulee kertoneeksi yhdestä jos toisestakin asiasta, (sivu)henkilöstä ja tapahtumasta. *Kolerassa* tarina uhkaa välillä jopa kokonaan peittyä tahdosta riippumattomien muisti- ja tekstifragmenttien jalkoihin ja hajota jonkinlaisiksi osatodellisuudeksi ja tiloiksi, niin että voidaan puhua jopa montaasimaisesta muodosta. Verrattuna aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin spatiaalisuus kasvaa ja sen mukana sellaisten tapahtumien osuus, joita on hankala sijoittaa aikajanelle, samoin kuin yhä edelleen sellainen tekstimateriaali, joka tuntuu ylimääräiseltä, ”epäolennaiselta” ja kokonaisuuden kannalta merkityksettömältä. Sikäli kyse ei ole enää Aristoteleen tapaan ymmärretystä *praxiksesta*, tarinasta, jonka tuli koostua jo valikoituneiden, merkityksellisten tapahtumien sarjasta ja jossa ei ole mitään liikaa eikä liian vähän.

Toiseksi niin *Siinä näkijää* kuin *Finlandia-sarjaakin* määrittää se, että vaikka tarinalinjat moninaistuvat eikä yhdestä päätarinasta oikein voida puhua muuta kuin hyvin väljässä mielessä, tarinalinjat kuitenkin risteytyvät toisiinsa ja täydentävät toisiaan enemmän kuin lisäävät täysin yhteen sovittamattomia ristiriitoja. Näin siitä huolimatta, että ristiriitojakin jää ja varsinkin *Pasi Harvalan tarinoissa* Salmisen saarnat, humalaisten fiktiohenkilöiden höpinät ja yhä uudelleen toisin-toistetut tarinat uhkaavat muuttaa kaiken pelkäksi merkityksettömäksi jutunkerronnaksi. Näin käykin joiltain osin fiktiivisen maailman tasolla, mutta ei *Finlandia-sarjan* kokonaisuudessa eikä sen kerronnalle, ajoittaisesta sekavuudestaan huolimatta. Tekijällä on tässä, tarinalinjojen sommittelijana ja lukijan opastajana, vahva rooli ja vastuu. Jälkirealismen mimeettisessä sopimuksessa tarinalinjojen moninaisuutta koskevan ehdon voisikin muotoilla seuraavasti: jos yhden keskeisen tarinan sijaan tai sisään alkaa muodostua monia, enemmän tai vähemmän avoimia tarinalinjoja, ne eivät saa sulkea toisiaan kokonaan pois vaan niiden on pääosin voitava olla (fiktiivisessä todellisuudessa) ”olemassa” yhtä aikaa, yhtä mahdollisina ja yhtä pätevinä. Ne eivät

voi siis täysin kumota toisiaan. Niiden on liityttävä henkilöhahmojen jakamaan todellisuuteen, sosiaaliseen maailmaan, jolla on suhdeverkostona vastaavuutta myös reaalityodellisuuden suhdeverkostojen kanssa. Tämän teosten keskusmaailman, ”todellisen todellisuuden” määrittää usein jo se, millaisesta tilanteesta teos alkaa (vrt. Waugh 1985, 110) – ja se, mihin se loppuu. Myös *Finlandia-sarjassa* ja kussakin sen yksittäisessä osassa alku ja loppu ovat painokkaita todellisuuden osoittajia. Esimerkiksi *Kolera* alkaa Salmisen paluusta Krogeliin, hyvin konkreettisin ympäristön havainnoin sekä viittauksin Salmisen sosiaaliseen lähipiiriin ja hänen oletuksiinsa siitä, mitä hänestä ajatellaan (”se hamppari, mörderi, perhepinnari keplotellut vielä vapaaksikin, muka ymmärrystä vailla”, KORB 7). Teos päättyy arkipäivän sosiaaliseen tilanteeseen samaisessa Krogelissa, Salmisen kohtaamiseen ja keskusteluun Anitan kanssa.

Kolmanneksi, jälkirealismissa näyttäisivät jyräävän passiiviseen tapahtumiseen liittyvät tarinalinjat sen sijaan, että kuvattaisiin aktiivisia tekoja ja kerrottaisiin päämäärätietoisesta toiminnasta, niin kuin yhteiskunnallisen realismin perinteessä on usein ollut tunnusomaista. Passiovoittoisuus on siis niin ikään syytä ymmärtää osaksi jälkirealismien mimeettistä sopimusta – siitä huolimatta, että esimerkiksi *Kolerassa* ja *Kaivossa* ilmenevä ”etsintä” voidaan ajatella myös melko aktiiviseksi ja jopa teosten kokonaisuutta jäsentäväksi toiminnaksi. Silti Salmisen etsintä ei ole ”suurempiin”, kollektiivisiin päämääriin kurottautuvaa tai sitä laajalti käsittelevääkään, niin kuin sellaisessa yhteiskunnallis-historiallisessa realismissa, jossa päämäärätietoiset henkilöt toimivat yhdessä jonkin suuremman päämäärän hyväksi. Lisäksi jälkirealismien tarinalinjoihin alkaa sisältyä yhä enemmän paitsi muistamisen prosessia myös itse kerronnan prosessoitumista, kerrontatilanteiden eksplikointia ja kerronnan avointa kommentointia, mikä johdattelee metafiktio kysymyksen äärelle. Kysymys on tarinan (ja juonen) kannalta sikäläkin olennainen, että se osaltaan problematisoi alkuperän ongelman. Alkuperän problematisoitumiseen viittasin jo aikaisemmin (tuodessani esiin, että ajallinen primaarius ei välttämättä tarkoita temaattista primaariutta ja että tarina ei välttämättä ole ”ennen” vaan oikeastaan vasta muotoutuu kerronnassa), mutta pureudun siihen seuraavassa luvussa tarkemmin.

4.2. Kerrontaprosessi tarinassa, (meta)fiktiiviset mallit ja realismikritiikki

Kerrontaprosessi alkaa saada tarinan tasolla yhä enemmän tilaa jo *Siinä näkijässä*: kerrontatilanteista sinänsä tulee tapahtumia, joihin fiktiivisen nykyisyyden tarinalinjassa viitataan ja jotka seuraavat toisiaan. ”Ja Harri käy jututtamisreisuihillaan, toi nytkin pari pulloa hyvää konjakkia ja alkoi kysellä - -” (SNMT 12), mainitsee Maija, samoin kuin toisessa yhteydessä: ”Siitä kyselemisestähän se on taas tämänkin ilta alkanut - -” (SNMT 67). Oikeastaan fiktiivisen

nykyisyyden tarinalinja hahmottuu pitkälti juuri kertomiseen liittyvien tapahtumien jatkumona, niistä tulee tärkeä osa muuta kuvattavaa ja kerrottavaa arjen toimintaa ja tapahtumista. Kyse voisi olla sellaisesta kerrontaprosessin mimesiksestä, joka voidaan ymmärtää myös metafiktiivisyydeksi (Hutcheon 1984, 39), mutta johon ei Salaman romaanien kohdalla ole kovinkaan paljon kiinnitetty analyyttistä huomiota.⁸⁴ Lisäksi tarinalinjaan ja henkilöhahmojen käyttäytymiseen ilmaantuu piirteitä, jotka niin ikään täyttävät eräitä metafiktiivisyyden kriteereitä, problematisoiden siten ”mallin” ja ”kopion” suhteen – siis aiemman mainitsemani mimesiksen alkuperän – varsin kiinnostavalla tavalla.

Tässä luvussa tarkastelen sitä, mitä metafiktiivisten piirteiden mukaantulo merkitsee jälkirealismien mimeettisen sopimuksen kannalta. Lähtökohta-ajatukseni metafiktiivisyydestä on se, että sitä on löydettävissä eriateisena lievästä radikaalimpaan, niin kuin jo Patricia Waugh (1985, 53, 115) on tähdentänyt. Radikaali metafiktio on erityisen tyypillistä postmodernismissä. Metafiktiivisyys ei kuitenkaan välttämättä tarkoita antirealismia ja antimimeettisyyttä, niin kuin usein on ajateltu, vaan se näyttäisi olevan paitsi moderniin romaaniin alkujaankin kuulunut piirre⁸⁵ myös realismista löydettävissä oleva piirre. Kuten Mika Hallilakin (2006, 211) on tuorehkoissa metafiktio-tutkimuksessaan myöntänyt, jopa 1800-luvun lopun realismin, esimerkiksi Balzacin *Ukko Goriotin*, yhteydessä voidaan puhua romaanin kielellisyyteen ja keinotekoisuuteen kohdistetusta refleksiivisyydestä eli metafiktiosta (tai metafiktiivisyydestä). Monenlaisten metafiktiivisten piirteiden osuus on tosin postmodernin ajan kirjallisuudessa selvästi lisääntynyt, ja näin lienee käynyt myös realistisella linjalla jatkavissa teoksissa. Pyrkimyksenäni onkin tarkastella, kuinka lieviä tai radikaaleja Salaman romaanien metafiktiiviset tai ”refleksiiviset” piirteet – jotka näyttäisivät liittyvän paljolti yhä tarinaan ja sen kerrontaan – ovat ja miksi ne mielestäni edelleen oikeuttavat puhumaan pikemminkin mimesikseen kuuluvasta ja realismissa mahdollisesta metafiktiivisyydestä kuin postmodernismista ja metafiktiosta genrenä.

Siinä näkijä: kerronta tärkeäksi osaksi toimintaa

Aloitetaan kerrontaprosessin jäljittelystä. Sitä on jo *Siinä näkijässä* paljon yksinomaan siksi, että henkilökertojat, varsinkin Maija ja Jaska, tekevät viittauksia omaan kerrontaansa, tuovat esiin sen

⁸⁴ Itse olen aikaisemmin tarkastellut *Siinä näkijän* ja *Kosti Herhiläisen* metafiktiivisiä piirteitä artikkelissa ”Hannu Salaman v-tyyli – metafiktiivisyys osana realistisen romaanin uudistumista 1970-luvulla” (Peltonen 2005). Mutta Salaman tuotannossa ilmenevään metafiktiivisyyteen on tutkimuksessa (lyhyehkösti) viitattu muutaman kerran tätä ennenkin. ”Metakirjallisuuden” rajojen hipominen ja kerronnan tuleminen niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* teemaksi oli esillä jo Maironiemellä (1982, 28, 37), samoin Karkama (1992, 203) on maininnut metafiktiivisyyden *Pasi Harvalan tarinoiden* yhteydessä.

⁸⁵ Tässä yhteydessä yleensä mainitaan Cervantesin *Don Quijote* (1605, 1615) ja Laurence Sternin *Tristram Shandy* (1759–67).

lähtökohtia ja kommentoivat kerrontatapaansa. Mukana on paljon jäsentävää metatekstiä, esimerkiksi: ”Kai se on hyvä alkaa siitä vaan kun me oltiin juur tultu Helsingistä takaisin Tampereelle - -” (Maija, SNMT 19) ja ”Omat pidätykseni muistan kuin eiliset päivät, mutta mulla onkin perkeleen hyvä muisti. - - Mutta mennään nyt niihin entisiin” (Santtu, SNMT 87). Kerrontaprosessi on tuon tuostakin näkyvillä ja muistuttaa siitä, että kyseessä on jonkun henkilöahmon kertova toiminta, ei todellisuus ja/tai sen suora mimesis ”sellaisenaan”.

Mutta teoksen voi kokonaisuudessaan tulkita jopa niin, että *Siinä näkijä* itsessään, reaali maailman romaanina, on sen kerrontaprosessin ja niiden kirjantekoon liittyvien fiktiivisten tapahtumien ja toimintojen tulos, jota teoksen sekundaarilla tarinalinjalla kuvataan. Tällöin kyse voisi olla tekstin radikaalista itseviittaavuudesta. Tällainen tulkinta on mahdollinen siksi, että Harrin kirja-aikeella on hämmentävän paljon yhtäläisyyksiä *Siinä näkijän* kanssa. Ensinnäkin niiden aihepiiri on – kommunistisen vastarintaliikkeen toiminnan ja jatkosodan aikaisen työläisen elämänpiirin osalta – sama. Toiseksi *Siinä näkijän* kertojat Maija ja Santtu ovat samoja henkilöitä kuin ne, joita Harri haastattelee omaa kirjaansa varten. Näin heidän kerrontajaksonsa voisivat olla tulkittavissa Harrin haastattelujen tuloksiksi, vaikka he eivät osoitakaan puhettaan suoraan Harrille. Vaikutelmaa heidän kerrontajaksoistaan Harrin kyselyjen tuloksena lisää se, että kun Maija toteaa Harrin lopettaneen haastattelut kirjaansa varten (SNMT 328), myös Maijan ja Santun kerrontajaksot loppuvat. Kolmanneksi, jos ”kaikkietävän” kertojan jaksot tulkitaan aikuisen Harri Salmisen kertomiksi, niin kuin itse olen tehnyt, ne ovat henkilökertoja-Harrin yrityksiä haastattelujen ja kenties muunkin tiedonhankinnan pohjalta kertoa tarinaa (toisaalta desanteista ja metsäkaartilaisista, toisaalta Harrin lapsuudesta) omaa kirjaansa varten – ja samalla ne löytyvät *Siinä näkijästä*.⁸⁶ Neljänneksi Jaskan kerrontajakso on niin ikään paitsi osa *Siinä näkijää* myös teksti fiktiivisen todellisuuden sisällä: se on alun perin Santulle osoitettu kirje tai vihko, ”elämäkerta” (SNMT 13), josta muut tuovat ”vastaanottajina” esiin kommenttinsa ja keskustelevat keskenään ennen kuin teksti on todellisten lukijoiden luettavissa *Siinä näkijästä*. Harrin kerrotaan ottavan Jaskan kirjeen myös osaksi omaa kirjaansa.

Yhtäläisyydet Harrin romaanin ja *Siinä näkijän* välillä ovat niin tuntuvat, että voi syntyä illuusio niiden samuudesta tai ainakin niiden välinen ontologinen ero alkaa hämärtyä. Näin ymmärrettynä ”pispalaeepos”, joka Harri Salmisella on ollut Salaman aikaisemmissakin teoksissa kesken, on tämä *Siinä näkijä missä tekijä*, niin kuin jotkut teoksen kriitikotkin suoraviivaisesti tulkitsivat – kuitenkin ilman pohdintoja metafiktiosta. Näin epäilemättä siksi, että metafiction

⁸⁶ *Siinä näkijän* III osan viides luku, joka on teoksen ensimmäinen Harrin lapsuudesta hän-muodossa kerrotuista jaksoista, löytyy lähes samanlaisena myös ”Syysaamu” -nimisenä novellina Salaman novellikokoelmasta *Kenttäläinen käy talossa* (1967). Tosin pikkupojan nimi on siinä Juha.

käsitekin otettiin käyttöön vasta 1970-luvun alussa yhdysvaltalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa (Hallila 2004, 209, 211) eikä sitä tuolloin Suomessa vielä tunnettu. Mutta toisaalta: fiktiivistä projektia ja reaalista teosta ei tule samastaa, eikä siihen teoksesta itsestäänkään löydy täysin pitävää perustetta. Sikäli kyse on samuuden illuusiosta peräti harhakuvaan merkityksessä. Pispalaeepoksen prosessoitumisen voi ajatella jäljittelevän *Siinä näkijän* prosessoitumista ja kenties vielä yleisemmin historiallisen ja yhteiskunnallisen (työläis)romaanin työstämistä, osittain jopa ajalle tyypillisten ja usein juuri haastattelua hyödyntävien dokumenttiteostenkin⁸⁷ työstämisen prosessia. Mutta yhtä kaikki mimesikseen liittyvä ero säilyy. Fiktiivisessä maailmassa on kyse nimenomaan Harri Salmisen fiktiivisestä kirjaprojektista, ei Hannu Salaman projektista; kirjailija Salama pysyy fiktiivisen todellisuuden ja koko teoksen ulkopuolella. Hänestä ei tule ontologisia rajoja rikkovaa kertoja- eikä henkilöhahmoa fiktiiviseen todellisuuteen, niin kuin usein radikaalissa (postmodernistisessä) metafiktiossa (esim. McHale 1987, 199, 202–206). Lisäksi Harrin kirjan tarkoitus on keskittyä sodanaikaisen vastarintaliikkeen toimintaan, kun taas Salaman *Siinä näkijä* kertoo muustakin. Siinä on mukana myös sekundaari tarinalinja eli 60-luvun lopun fiktiivinen nykyisyys kerrontaprosesseineen, jota temaattisesti voidaan pitää jopa primaarina. Ja vaikka Jaskan kirjeen kerrotaan tulevan osaksi myös Salmisen kaavailemaa Pispalaeeposta ja hän-kerronnan jaksot voidaan niin ikään tulkita Salmisen kertomiksi/kirjoittamiksi, ja sikäli nimenomaan hänen Pispalaeepoksensa materiaaliksi, niin kyse on vain osittaisesta päällekkäisyydestä: vain osa (vaikkakin melko huomattava osa) Pispalaeeposta tai sen aihiota on upotettu *Siinä näkijään* sellaisenaan.

Kyse on siis sellaisesta metafiktiivisyydestä – tematisoidussa diegeettisessä muodossaan – joka voidaan Linda Hutcheonin (1984, 39–40) tapaan ymmärtää kerrontaprosessin mimesiksenä ja joka liittyy tarinaan ja/tai juoneen, jos nämä ymmärretään Aristoteleen perinteestä käsin. Kirjallisuuden tuottamisesta, itse kertomisesta (ja vastaanottamisesta), tulee siinä jäljiteltävä akti siinä missä mistä muusta inhimillisestä toiminnasta tahansa. *Siinä näkijän* tapauksessa on kyse erityisesti sellaisesta metafiktiivisyydestä prosessin mimesiksenä, jota voidaan pitää realismille mahdollisena ja

⁸⁷ Dokumenttiteokset kuuluvat 1960-luvun lopussa nousseeseen ei-kaunokirjallisten teosten aaltoon, johon lukeutuvat myös raportit, kiistakirjoitukset ja pamfletit. Dokumenttiproosaa kirjoittivat tuolloin pääosin toimittajat ja sosiologit, mutta sitä kokeilivat myös jotkut ”varsinaiset kirjailijat”, esimerkiksi Paavo Rintala haastatteluteoksissaan (mm. *Leningradin kohtalonsinfonia*, 1968) ja Marja-Leena Mikkola raportissaan tekstiilityöläisten arjesta (*Raskas puuvilla*, 1971). (Laitinen 1997, 542–543.) Dokumentti on hankalasti rajattava käsite, mutta sen erona verrattuna selvästi fiktiiviseen kaunokirjallisuuteen voidaan pitää ehdotonta reaali maailman tosioihin perustuvuutta (yksittäisten ”mallien” tasolla) ja erilaisten lähteiden käyttöä (monenlaiset henkilöhistorialliset lähteet, asiakirjat, sanoma- ja aikakauslehdet, bibliografiat ja hakuteokset; Ekholm 1988, 14). Toisaalta kyllä fiktiivisiä ja dokumentaarisia elementtejä tahallisesti ja häkellyttävästikin sekoittelevia (usein postmodernistisia) teoksia – samoin kuin dokumenttia parodioivia teoksia – löytyy sitä enemmän, mitä lähemmäksi 2000-lukua tullaan. Myös *Finlandia-sarjaan* on upotettu mm. henkilöhistoriallisia lähteitä (Harvalan ja Salmisen päiväkirjamerkintöjä, Kostin ainekirjoitus), mutta kyse on tällöin lähtökohtaisesti fiktiivisistä henkilöhahmoista ja heitä koskevista fiktiivisen maailman sisäisistä lähteistä, vaikka Salaman lähteenä olisivat olleetkin todellisten ihmisten kirjoitukset. Näitä Salaman lähdelainoja paljastetaan varsinkin Harakan teoksessa (esim. Harakka 1986, 94).

tavanomaisena, koska se on rajattavissa fiktiivisen maailman ontologisten kehysten sisään (siitä huolimatta, että realismille ominaiseen tapaan se viittaa myös reaalihistorian tapahtumiin). Silti epävarmuutta noiden hierarkkisten tasojen rajoista herätetään, ja fiktiivisen maailman ja reaalityodellisuuden viitesuhteet voivat lukijan mielessä sekoittua. Harrin kirja(projekti) on siis fiktiivinen kirjaprojekti, vaikka se tuntuu samalla viittaavan todelliseen *Siinä näkijään*. Lisäksi teos käy näkyvää dialogia ”virallisten”, enemmän tai vähemmän porvarillisen Suomen jatkosotahistoriikkien kanssa. Jälkimmäinen kiteytyy varsinaisesti Jaskan kerrontajaksossa, jota teoksessa sanotaan siis myös Jaskan elämätarinaksi tai muistelmiksi. Eksplisiittisesti se on ainoa ”teos teoksessa”; ”kaikkietävän” kertojan jaksot ovat sitä vain, jos ne tulkitaan Harrin kirjoittamiksi, niin kuin on mahdollista tehdä.

Historiografinen metafiktio ja intertekstuaalisuus: näkyvää dialogismia

Jaska selvittelee varsinkin ”kaksoisagentin” toimintaansa yhtä aikaa sekä kommunistien leirissä että valtiollisen poliisin kätyrinä, eli hänkin keskittyy jatkosodan ajan tapahtumiin. Mutta samalla hän kritisoi valheellisia sankarikertomuksia ja ”voittajien kirjoittamia historian väärennöksiä” (SNMT 262). Hänen esittämänsä kritiikkiä dokumentoitua porvarillista totuutta ja historiankirjotusta kohtaan voidaan pitää historiografisena metafiktiivisyytenä: se asettaa postmodernille ajalle tyypillisen kysymyksen historiankirjoituksen totuudesta ja tekee näkyväksi virallisen totuuden ideologisia implikaatioita (vrt. Hutcheon 1988, 120). Se muistuttaa, että joka kerta on syytä kysyä, kenen historiallisesta totuudesta on kyse. Näin se alleviivaa jälleen sitä, että tarina kietoutuu aina kertovaan subjektiin ja tässä tapauksessa vallan subjektiin – erityisesti silloin, kun se ”naamioituu” tai luonnollistetaan ainoaksi ja objektiiviseksi totuudeksi, niin kuin voittajien kirjoittamassa historiassa Jaskaa tulkitakseni tuntuu käyvän. Toisaalta hän esittää kritiikkiä myös muiden, julkisuudessa paljon huomiota saaneiden kommunistitunnustajien muistelmia kohtaan, jotka hänen mielestään niin ikään ovat valheellisia. Pekka Tarkka (1973, 275) on arvellut niiden viittaavan Arvo ”Poika” Tuomisen (1950-luvulla ilmestyneisiin) muistelmateoksiin. Itseään Jaska taas pitää rehellisenä petturina:

Kaikkeen ei rehellinen petturikaan voi alistua, ei ainakaan siihen, että tekisi muistelmia, joissa selitellään että silloin ja silloin toimin siinä vakaumuksessa, ja sitten siinä. Että silloin olin kommunisti kun olin mukana likvidoimassa vastavallankumouksellisia, ja isänmaallinen suomalainen kun menin ohraan. Sitähän ne tekevät niin, nimiä mainitsematta, ja elävät kunnioitetun kansalaisen ja viisaan miehen kirjoissa, jättäen muistelematta sen osan elämästään kun olivat Neuvostokarjalan vittumaisin politrukki ja suomalaisten pieksäjä, puhumattakaan tietysti siitä, että oli myöskin Gestapo-mies sitten kun se aika tuli. Niin halpamaista minusta ei sentään ole tullut, ja se on aikamoinen lohtu. (SNMT 280–281)

Jaskan esittämässä kritiikissä teoksen intertekstuaalinen lataus on kenties vahvimmillaan, koska se suuntautuu vahvasti muihin kertomuksiin ja teksteihin. Mutta intertekstuaalisuus on syytä ymmärtää ennen muuta bahtinilaisittain intersubjektiivisuutena ja sanan monisuuntaisuutena ja dialogismina, jossa sana on sosiaalisessa ja kommunikatiivisessa käytössä ja jossa on myös tahto viitata todellisiin, tekstin ulkopuolisiin tapahtumiin. Kyse ei siis ole vain kontekstistaan irtaantuneiden *tekstien* välisestä leikistä, niiden keskinäisistä viittauksista ja lainauksista, ”sitaattien mosaiikista” (Kristeva 1993, 23). Kieli on Jaskallakin lähellä arkipäivän diskursseja ja keskeisessä osassa sosiaalisen todellisuuden ymmärtämisessä ja ”konstruoinnissa”. Hänen sanoissaan risteytyvät paitsi monet merkitykset myös monet kontekstit. Tällainen kieleen kuuluva dialogisuus on vain Salaman romaaneissa – niin kuin metafiktiivisissä teoksissa Waughin (1985, 5) mukaan yleisemminkin – tullut aiempaa näkyvämmäksi. Kieli ei siis ole todellisuus sinänsä eikä teksti viittaa vain toisiin teksteihin vaan pyrkii viittaamaan myös muuhun yhteiseen todellisuuteen ja sen diskursseihin, esittämään jopa kritiikkiä näitä kohtaan. Tässä prosessissa kieli kiinnittää itseensä huomiota kuitenkin myös kielenä.

Oikeastaan juuri tästä johtuen Jaskan kerrontajaksostakaan ei muodostu lineaarista tarinaa vaan kerronta ajautuu ”sekavuuteen ja hyppelhdintään”, niin kuin Jaska (SNMT 282) itsekin välillä anteeksipyydellen toteaa, tosin lisäten heti perään, että elämä itsessään ”pane hyppimään asiasta toiseen” (SNMT 282). Mutta asiasta toiseen hyppiminen johtuu myös siitä, että sanat kantavat merkityksiä ja konteksteja, jotka välillä pakottavat tarkentamaan sitä, mitä itse sanalla tarkoittaa, tai ottamaan siihen ja sen konteksteihin muulla tavoin kantaa. Muutenkin kerrontaprosessin mimesis on Jaskalla painotuksiltaan vielä voimakkaampaa kuin Maijalla ja Santulla. Lukija joutuu yhä enemmän kiinnittämään huomiota paitsi ”todellisen” historian ja historiankirjoituksen suhteeseen, myös elämän ja omaelämäkerran suhteeseen, pohtimaan kertomisen ja kirjoittamisen ongelmia ja konventioita suhteessa siihen, mitä ”oikeasti” tapahtui ja missä järjestyksessä – ja mitä muut (historiankirjoittajat, kirjailijat) jo ovat niistä tai niitä sivuavista asioista kertoneet. Varsinkin realismille ominaiseksi todettu tiedollinen painotus (McHalen ”epistemologinen dominanssi”), jopa ”tietämisen kiihko” (SNMT 281) säilyy, mutta samalla eksplikoituu merkityksenannon tärkeys (esim. SNMT 282), mistä realisminkin ja sen mimeettisyyden kohdalla on syytä muistuttaa. Realismisakaan ei ole koskaan ollut kyse yksinomaan tiedon annosta vaan myös ontologisista kysymyksistä ja merkityksen annosta, predikaatiosta (esim. Sallamaa 1998, 183), vaikka tätä on useimmiten korostettu vain modernististen trendien ja niissä usein korostuvan metaforisuuden kohdalla.

Vaikka *Siinä näkijä* merkitsee huomattavaa uudistusta eri aikatasoja ja tarinalinjoja keskenään rinnastavan järjestyksen vuoksi, niin myös niihin kietoutuvan näkyvän metafiktiivisyyden mukaan

tunkeutuminen on huomattava uudistus yhteiskunnallisen realismin jatkumossa. Tässä kotimaisessa perinteessä ei ollut aikaisemmin tyypillistä sen enempää aikatasojen jyrkkä rinnastaminen kuin erityisen eksplisiittinen kerronnallinen metafiktiivisyyskään – siis yleensäkin se, että kerronnan ja ilmaisun kysymyksiä laajalti pohditaan ja tuodaan avoimesti ja toistuvasti esiin. Kerronnallisessa metafiktiivisyydessäkin on silti aste-eroja. *Siinä näkijässä* ei ole kyse radikaalista, postmodernistisesta metafiktiosta, jossa realismi ja kielen ulkopuolinen todellisuus pyrittäisiin kieltämään kokonaan. Silti postmodernisoituva aika, 1960- ja 70-luvun vaihteen todellisuus maailmankuvien ja -katsomusten muutoksineen, asetti haasteen myös realismille. Tuon haasteen myötä ”perinteisen” todellisuuden kuvauksen ja tapahtumien peräkkäisyyttä noudattavan kerronnan rinnalle ja lomaan tulee yhä selvemmin myös metafiktiivisyyttä, joka suhtautuu kriittisesti aikaisempaan realismiin ja jossa osa on tulkittavissa peräti aikaisemman realismin parodiaksi (desantti- ja metsäkaartilaisjakso). Tästä huolimatta *Siinä näkijän* metafiktiivisyys voidaan ”palauttaa” kerrontaprosessin mimesikseen ja historiografiseen dialogismiin; se ei suinkaan pyri sulkemaan pois todellisuuden jäljittely-pyrkimystä eikä kiellä realismia, mutta tekee kyllä todellisuuden ja tekstin suhteen epäsuoremmaksi kuin esimerkiksi realismin perinteisissä teorioissa ja monissa realismin romaaneissakin on annettu ymmärtää. Kielen, kertomisen ja kirjoittamisen kysymykset ovat olennaisessa osassa relationaalisen todellisuuden kartoituksessa.

Pasin kirjoittamisen ongelma ja fiktiiviset mallit

Myös *Finlandia-sarjassa* kerrontaprosessi tulee yhdeksi jäljiteltäväksi tapahtumasarjaksi. Mutta jos se *Siinä näkijässä* vielä – Jaskan ”kirjettä” lukuun ottamatta – hahmottuu paljolti puhetta ”jäljittelevissä” kerrontajaksoissa, puhe- ja keskustelutilanteissa, niin *Finlandia-sarjan* ensimmäisessä osassa eli *Kosti Herhiläisessä* se koskee päähenkilökertojan kirjoittamisen ongelmia. Se kiinnittyy lähinnä elämäkerran laatimiseen ja sitä ohjaaviin kirjallisiin konventioihin, mihin teos viittaa jo nimellään: kyse on Kosti Herhiläisen ”perusta” (merkityksessä olla jotakin perua tai alkuperää) ja sen ”kirjoittamisesta”. Jälkimmäinen on Pasin toimintaa tämän kaiken muun toiminnan ohella fiktiivisessä nykyisyydessä.

Kostin elämäkertaprosessin kannalta Pasin tilanne on oikeastaan samankaltainen kuin metafiktio-uranuurtajan Vladimir Nabokovin teoksen *Sebastian Knightin todellinen elämä* (1960; engl. alkuteos 1941) kertojalla, joka yrittää kirjoittaa kirjailijaveljensä elämäkertaa. Aivan kuten Nabokovin kertoja, myös Pasi tuo toistuvasti esiin kirjoittamisen hankaluuden, ja kyseessä onkin enemmän tarina kertojan yrityksestä kirjoittaa elämäkertaa kuin varsinainen elämäkerta. Kummankin teoksen kertoja kieltäytyy kertomasta päähenkilön elämää lineaarisena jatkumona. Nabokovin teoksen kertojan mukaan tällainen konventio liittyy vain fiktiohenkilöihin ja heidän

elämänsä esittämiseen, millä hän haluaa alleviivata sitä, että Sebastian on todellinen henkilö ja että hän itse puhuu totta. Samansuuntaisesti Pasi kieltäytyy lineaarisuudesta siksi, että hänelle paljastuu asioiden, tapahtumien ja ilmiöiden monimutkaisuus; Kostin elämä ei ole valmiiksi strukturoitunut eheä tarina, joten Pasi ei voi sellaista myöskään kertoa. Kyse on siis – jälleen Patricia Waughin (1985, 88–89) metafiktion aste-eroja seuratakseni – postmodernistista metafiktiota lievemmästä metafiktiivisyydestä, jossa arkinen todellisuus ymmärretään varsinaiseksi ja kyseenalaistamattomaksi todellisuuden tasoksi, mutta se ei ole noin vain suoraan kielellä tavoitettavissa eikä valmiisiin kerronnan kaavoihin sovitettavissa. Pasikin puolustelee poukkoilevaa kerrontaansa nimenomaan todellisuudelle uskollisena esitystapana ja ilmoittaa, että hän ei aio noudattaa ”kirjallisesti muodokkaita päämääriä” (KHP 20) ja sallii myös ”vinksahattelun” sivuraiteille. Hänen mukaansa elämä itsessään on ”yhteensattumien ja poismenojen ja suhteitten yhtenäinen vyyhti” (KHP 87).

Voidaankin ajatella, että Pasi yrittää toteuttaa brechtiläisen realistin mallia: hän kysyy neuvoa pikemminkin tuolta monikerroksiselta, yhä sattumanvaraisemmalta tuntuvalta todellisuudelta kuin aikaisemman kirjallisuuden kerrontakonventioilta, estetiikalta tai valmiilta teorioilta (vrt. Brecht 1967b, 349). Silti hän on koko ajan sidoksissa vanhoihin kerronnan keinoihin ja joutuu puolustelemaan poukkoilevampaa kerrontatapaansa. Itse asiassa tällainen ”realismiakin realistisempi” ote näyttäisi aiheuttavan paranoidia pelkoa siitä, etteivät tämän ”herhiläistarinan” (KHP 66) mahdolliset lukija-kuulijat ymmärtäisikään kirjoittaja-kertojaa ”oikein”, mikä on Waughin (1985, 9) mukaan tyypillistä juuri 1960- ja 70-lukulaiselle metafiktiolle ennen sen muuttumista juhlivaksi, liioitellen fabuloivaksi postmodernismiksi tai ”maagiseksi realismiksi”. Niinpä oikeastaan missään vaiheessa kertoja ei tunnu pääsevän Kostin elämäkerta-hankkeessa paljon alkua pidemmälle, ja elämäkerta jää teoksessa kesken.

Toisaalta, jos Pasi Kosti-elämäkertahankkeessa yrittää pysyä uskollisena pikemminkin yhä kaoottisemmalta tuntuvalle todellisuudelle kuin kirjallisille konventioille – joista hän ei kuitenkaan pysty täysin irtautumaan – niin muiden henkilöiden kanssa toimiessaan hän näyttäisi hyvinkin turvautuvan fiktiivisiin malleihin. Tämäkin on, niin kuin edellä tarkasteltu henkilökertojen kerrontaprosessin mimesis, varsin mahdollinen realismissa esiintyvä metafiktiivinen keino, josta etenkin Waugh on puhunut: se liittyy romaanihenkilön, usein taitelijan tai sellaiseksi tekeytyvän, ”roolipeli” -toimintaan fiktiivisessä sosiaalisessa maailmassa. Kyse on ”minimaalisesta” metafiktion muodosta, koska se voidaan viime kädessä luonnollistaa sopimaan realistisiin oletuksiin ja koska se ei koske fiktiivisen tekstin kielellistä olemassaoloa tai kysymyksiä sen ontologisesta statuksesta. Siinä henkilö alkaa kehittää omasta elämästään ja sen ihmissuhteista ”draamaa” – siis jäljitellä elämällään taidetta eikä päinvastoin. Siihen liittyy usein

myös osallistuminen kaksinaamaisuutta vaativiin ja petollisiin tilanteisiin. (Waugh 1985, 116–117.) Tämä kaikki pätee myös Pasiin. Hän jopa manipuloi muita fiktiivisen maailman henkilöitä ikään kuin hän olisi näytelmäkirjoittaja tai teatteriohjaaja. Tällaisia tilanteita on etenkin lähimenneisyyden suhteissa, Pasin, Kostin ja Saaran ”kolmiodraamassa”. Pirullista mielihyvää tuntien Pasi ohjaa ja provosoi toisia käyttäytymään juuri kolmiodraaman tapaan, osallistuen siihen ”näyttelijänä”, petollisen ystävän ja ”salarakkaan” roolissa, itsekin. Esimerkiksi:

- - [Saara] riisui housuni ja veti minut ”etnisen villisti” syliinsä, kiimaisesti mutta syntisen pehmeästi, kuin koko naissukupuolen kauan pidäteltynä ollut hekumallisuus olisi yhdellä kertaa keräytynyt yhteen ja samaan naiseen, petoksen, aviorikoksen ja ilmitulon vaaran imellyttämänä. Ja täytyy sanoa että elämys oli poikkeuksellinen: Kosti ei ollut lähtiessämme ollut niin humalassa, etteikö olisi tajunnut mitä merkitsevät puhelimen irtiottoaminen ja neljän tunnin viinanhakureissu vaikka matkaa ei ollut puolta kilsaa enempää. Ja tunnustaa täytyy – näkevähän sen kaikki muutenkin – että Kostin mustankipeyden ajattelemisen vain lisäsi nautintoani: siitä sait mitä olit tahtonutkin, aisankannattajuuttasi et muuksi muuta, teetpä siitä sitten minkänäköistä revisionismia tahansa, ajattelet sen minkänäköisen yhteiskunnallisen prosessin kautta hyvänsä syntyneeksi; perkele tässä on sulle jätkä dialektiikkaa, kun minä huudata muijaasi, se on synteesi meidän antiteeseistämme ja aina se vain muuttuu yhdessä vuoronperään toisteltujen iskulauseitten rytmisissä lystimmäksi: kisa ja työ kättä lyö, nuorison liitto saumattomaksi - -.

- - [S]aatoin Saaran takaisin ja nain häntä lisää. Kosti oli siinä vaiheessa enemmän juovuksissa kuin olin arvellut, jostain oli ilmaantunut koskenkorvapullo jonka hän oli tyhjentänyt, hän nukkui ja me Saaran kanssa jatkoimme olohuoneen matolla Kostin kuorsauksen tahtiin. Ennen aamua poistuvin vähin äänin, ilman krapulaa. (KHP 204–205)

Kuten Waugh (1985, 117–118) on todennut, usein kateus ja henkilökohtainen tyytymättömyys ajavat romaanihenkilön tällaisiin pakkomielteisiin ja kontrolloimattomiin ”itsensä fiktioimisen” käytäntöihin. Kielteisyys on Pasillakin havaittavissa, ja kenties yleisemmin se liittyy siihen, että suuren ”Juonen” (maailmankatsomuksen, joka antaisi todellisuudelle varman järjestyksen ja teloksen) hajotessa on edes pientä juonta ja juonittelua pyrittävä kehittämään lähipiiriin. Kyse on näin myös laskeutumisesta suuresta kertomuksesta elämään, niin kuin Karkama (1992, 205) on maininnut *Pasi Harvalan tarinoista*, ja keskittymisestä korostetusti lähipiiriin sosiaalisiin suhteisiin. Sama pätee *Kosti Herhiläiseen*. Sosiaaliset suhteet saavat toimia muiden todellisuuden ulottuvuuksien kohtauspaikkana. Esimerkiksi poliittiset ja yhteiskunnalliset kysymykset eivät ole suinkaan menettäneet merkitystään vaan ne ilmenevät ja kulminoituvat henkilöiden välisessä kanssakäymisessä biologisten, psyykkisten, eksistentiaalisten ja kirjoittamisen ongelmien rinnalla ja niihin sekoittuen.

Itsensä fiktioiminen ilmenee myös tiettyjen kirjallisten henkilömallien ”jäljittelynä”. Kuten Yrjö Sepänmaakin (31.10.1976) on todennut, Pasin kertomus ja elämä ovat kirjallisia sikäli, että todellisuus nähdään kirjallisuuden antamien mallien valossa ja teoksen maailmassa toimitaan mallien mukaan. Nimeltä mainitaan ja on eniten esillä Albert Camus’n romaanihenkilö Jean-Baptiste Clamence, jota voidaan pitää Pasi Harvalan varsin näkyvänä subtekstinä. Pasi vertaa itseään jopa suoraan Clamenceen, joka on Pasin tavoin ammattiaan halveksuva, alkoholisoitunut ja

epämääräisten syyllisyydentunteiden ja pakkomielteiden riivaama asianajaja. ”Katumuksentekijätuomari” Clamence pitää *Putoamisessa* (alkuteos 1956; suom. 1957) kapakkamonologia (satunnaiselle tuttavalle) ja tekee tunnustusta, mutta myös syytöstä, pyrkimyksenään ulottaa tuomio viime kädessä kaikkiin. Kyseessä on siis abstrakti syytös koko maailmaa kohtaan, kun taas Pasiin ”monologi”, katumus ja syytös liittyvät selvästi ilmaistuna lähimenneisyyden poliittiseen ja sosiaaliseen toimintaan, kommunismin ihanteiden ja päämäärien sovittamattomuuteen todellisuuden kanssa, Pasiin ja Kostin keskinäiseen suhteeseen, Kostin kuolemaan ja Pasiin alkoholismiin. Pasiin ”sivullisteeman filosofia” (KHP 23) – joka tosin välillä on hänestä itsestäänkin vain ”turhanpäiväistä krapulafilosofiaa” (KHP 81) – ei siis ole konkreettisista todellisuuden ehdoista irtirevittyä elämänfilosofiaa eikä silkkaa eksistentialismia, vaikka selviä eksistentialismivaikutteita kyllä on. Tähän viittaavat Clamence-rinnastusten lisäksi myös maininnat Mersaultista (Camus: *Sivullinen*; alkuteos 1942, suom. 1947) ja Gregor Samsasta (Franz Kafkan novelli ”Muodonmuutos”; alkuteos 1915), jotka siis niin ikään selittyvät Pasiin elämäntilanteestaan nykyhetkessä, kun todellisuuden totunnaiset jäsentämistavat ovat menettäneet pätevyytensä.

Lisäksi, itsensä fiktioimisen ja fiktiivisten mallien ”jäljittelyn” ohella, ilmenee myös toisten henkilöiden fiktioimista sillä tavalla, että heidän elämästään noukitaan vain silmäänpistävät kohdat ja niistä tehdään ”taidetta” (vrt. Waugh 1985, 118). Tavallaan Pasi tekee juuri tätä elämäkertayrityksellään Kostista, vaikka toisaalta hän pyrkii kyllä elämäkertaan, biografiseen diskurssiin, ja yrittää olla uskollinen todellisuudelle, ei fiktiivisille rakenteille. Juuri tämän takia hän käyttää elämäkertakirjallisuudesta tuttuja kerronnallisia tekniikoita, lähinnä elämäkerrallisen psykokerronnan muotoja, joille on ominaista arvailuun tai päättelyyn perustuva rakenne (Cohn 2006, 38). Mukana on kysymyksiä, esimerkiksi: ”Tämän [Kostin] romaanikäsiksen takiaako sitten voisi sanoa lopullisen alamäen alkaneen - -?” (KHP 88). Mukana on myös spekulatiota: ”Näinä kahtena viikkona lienee Kostin onni kukkinut ylimmillään - -” (KHP 110). Pasi turvautuu niin ikään avoimeen päättelyyn, jolloin hänestä tulee elämäkertojen ”täytyy olla” -koulukunnan tottelevainen jäsen (vrt. Cohn 2006, 39): ”Olen laskenut että yhden Kostin elämänkaareen ratkaisevasti vaikuttaneista tapahtumista on täytynyt sattua kahden muun samanlaisen välimaililla.” (KHP 100) Kyse on siis todistajaelämäkerran – tai sen yrityksen – fiktiivisestä vastineesta, jossa jäljitellään ”luonnollista” diskurssia ja samalla myös realistisesti motivoitua kerrontatilannetta (vrt. Cohn 2006, 42). Silti fiktiiviset mallitkin ovat välillä nähtävillä, esimerkiksi vihjauksina jonkinlaiseen kohtalonomaiseen tragediaan, mikä kyllä voi johtua siitä, että Pasi analysoi ja reflektoi välillä lähinnä Kostin viimeiseksi jäänyttä (omaelämäkerrallista) romaanihanketta eikä suoraan Kostin elämää. Tällöin hän jopa muistuttaa itseään tästä mimesikseen liittyvästä erosta varsin metafiktiivisesti: ”[H]uomaa pykälänikkari tässä fiktion ja todellisuuden ero - -” (KHP 98).

Pasi siis yrittää motivoida Kostin elämää, lähinnä psykologisesti. Mutta samalla hän tuntuu kirjallisuudenharrastajana ja asianajajana olevan perillä siitä, että fiktion – aivan niin kuin laillisen oikeusistuimen, kenties elämäkerrankin – motiivoinnin operaatiot pohjautuvat yleensä entymemiseen⁸⁸ järkeilyyn ja yleisesti hyväksytyyn todenvastaavaan. Ne ovat jälkikäteisselityksiä, jotka puetaan ihmisluonnon muotoon, eikä kyse välttämättä ole todesta selityksestä vaan yksinomaan retorisesti uskottavammasta esityksestä. Siksi Pasi ei tee lopullisia johtopäätöksiä siitä, mikä kaikki Kostin menneisyydessä, lapsuudesta alkaen, on vaikuttanut traagiseen loppuun. Tämä tarkoittaa samalla sitä, että sen enempää eheää tarinaa kuin juontakaan ei ainakaan Kostin elämästä muodostu, vaikka Pasi yrittää viedä ”Herhiläisen tarinaa eteenpäin” (KHP 228). Viime kädessä Pasi on siis myönnettävä, että hän ei pysty tekemään täysin pitäviä päätelmiä toisen mielestä ja tämän toiminnan motiiveista eikä ratkaisemaan tämän elämän arvoitusta, vaikka kuinka onkin ollut toisen elämän ”todistaja” ja vaikka apuna on myös Kostin omaelämäkerrallinen romaanikäsikirjoitus. Näistä syistä painottuukin kenties enemmän Pasiin oma tunnus, joka on samalla eräänlainen fiktiivinen omaelämäkerta. Kuten sanottu, se vilisee fiktiivisiä mallihenkilöitä ja viittauksia toisiin teksteihin – sen lisäksi, että Pasi reflektoi paljon myös itseään, omaa kerrontaansa ja kirjoittamistaan. Tällöin psykologinen refleksiivisyys usein kietoutuu yhteen kerronnallisen, ”esteettisen” refleksiivisyyden ja metafiktivisten tekniikoiden kanssa (vrt. Arminen 2004, 186).

Alkuperän dilemma: todellisen ja tekstuaalisen vuorovaikutus

Kysymys alkuperästä hämärtyy joka tapauksessa vahvasti: jäljitteleekö taide elämää vai elämä taidetta? Ainakin todellisuutta prosessoidaan yhä enemmän fiktion kautta ja elämää jäsenetään tekstin – tai tekstien – läpi eikä yksinomaan päinvastoin. Juuri tässä kirjallisen tekstin ja elämän ”tekstin” dialektiikassa, jossa kirjat jäljentävät elämää ja elämä kirjoja, alkaa kysymys alkuperästä ongelmallistua tavalla, joka on yleensä liitetty erityisesti postmodernismiin ja sen intertekstuaalisuuteen (vrt. Prendergast 1986, 24). Tosiasiassa ongelma on kuitenkin vanha ja sai ilmaisunsa jo Cervantesin *Don Quijotessa*. Kuten tunnettua, siinä päähenkilö Don Quijote elää hieman ”tärähtäneessä” mielikuvituksessaan ritariromaanien maailmassa ja jäljittelee ritaria itsekin, eli prosessoi todellisuutta koko ajan kirjallisuuden kautta ja reagoi konkreettisiin tilanteisiin abstraktisti (Melberg 1995, 66). Palvelija Sancho pitää hänet kuitenkin vielä jollain lailla maan tasalla. Romaanin todellisen todellisuuden tasoa edustaakin teoksessa fiktiohenkilöiden jakama ”konkreettinen” todellisuus, johon muut reagoivat spontaanisti, ilman kirjallisuuden

⁸⁸ Aristoteles käsittelee entymemaa *Retoriikan* ensimmäisen kirjan toisessa luvussa, jossa hän esittää entymeman perustyyppiksi juuri todenvastaavuuksiin perustuvan argumentin. Toisen kirjan luvussa 24 hän käsittelee myös näennäisiä entymemoja eli entymemoina esitettyjä virhepäätelmiä. Hänen mukaansa näennäinen entymema on argumentti, jossa väitetään välttämättömäksi seuraussuhdetta, joka ei sellainen ole (*Retoriikka* II 22, 24–25).

antamien esikuvien väliintuloa. Kyseessä on siis väkevä kontrasti ”todellisen” ja ”tekstuaalisen” välillä. Myös *Kosti Herhiläisessä* ”todellisena todellisuutena” säilyy jaettu sosiaalinen ja melko konkreettinen todellisuus, mutta kontrasti tekstuaaliseen ei ole aina kovin jyrkkä. Silti ontologinen ero on teoksen fiktiivisessä maailmassa olemassa: Kosti ja Pasi ovat siinä ”todellisia” henkilöitä, Mersault ja Clamence fiktiivisiä, joita yhtä kaikki jossain määrin jäljitellään. Mutta jos jäljittely on Aristoteleen mukaan ihmiselle luontaista toimintaa, siis myös *praxiksen* tason toimintaa, niin sitäkin voidaan taideteoksessa jäljitellä. Näin itse asiassa alkuperän ongelma löytyy jo Aristoteleelta.

Kaiken kaikkiaan hyvin samalla tavalla kuin *Siinä näkijässä* nousee myös *Kosti Herhiläisessä* vaikutelma siitä, että tämänkin teoksen luomisprosessi on itse teoksessa: kertojalla on fiktiivisessä maailmassa kirjoitushanke, josta puhutaan muun muassa muistelmina, selityksinä, selityksen selityksinä, muistiona (KHP 21), kirjoituksina (KHP 23), kirjallisena teelmänä (KHP 36), sepustuksina (KHP 131), ”kirjana” (KHP 229) ja joka jää lopussa kesken – ja silti Pasiin ”kirja” tuntuisi olevan samalla juuri käsillä oleva Salaman teos, *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus*. Illusio siitä, että kertoja samanaikaisesti kirjoittaa käsillä olevaa teosta ja että luemme juuri hänen sepustuksiaan, on välillä vahva. Ontologinen ero fiktiivisen todellisuuden ja todellisen todellisuuden välillä kuitenkin säilyy, kuten *Siinä näkijässäkin*; teoksen kokonaisuudesta muotoutuva tarina ei ole yksinomaan sen kertojan (tai kertojien) kertoma tarina.

Toisaalta todellisuuksien ontologisia rajoja ja hierarkkisia alistussuhteita kyllä venytetään ja hämärrytetään. Aina ei käy esimerkiksi täysin selväksi, mikä jakso *Kosti Herhiläisessä* on Pasiin aikaisempaa päiväkirjatekstiä (”teosta teoksessa”) ja mikä taas kerrontaa fiktiivisen nykyisyyden näkökulmasta. Erityisen hämäriä ovat alaviitteet. Ne ovat jonkinlaisia jälkikäteisliisäyksiä jostain määrittelemättömästi kerrontahetkestä ja samalla tieteellisen tekstin parodiaa. Niiden efekti on kahtalainen. Toisaalta ne vakuuttavat siitä, että kertoja pyrkii olemaan tarkka ja täsmällinen, toisaalta taas vaikeuttavat entisestään yhtenäisen tarinan hahmottamista ja lisäävät tuntua tekstuaalisuudesta. Tällainen parodia voidaan kuitenkin ajatella tutkielmaksi samuudesta ja erosta, joka kuuluu olennaisesti mimesikseenkin mutta joka on erityisen tunnusomaista ja näkyvää metafiktiossa: se haastaa kirjallisempaan lukemiseen, kirjallisten koodien huomioon ottamiseen, niin kuin Linda Hutcheon (1984, 25) on todennut. Näin metafiktiivinen romaani sekä parodioi että imitoi pyrkimyksenään uusi muoto, joka on synteesinä aivan yhtä vakava ja perusteltu kuin ne muodot, jotka se dialektisesti yrittää ylittää. Se ei välttämättä tarkoita kehitystä mimesiksestä pois muuta kuin siinä tapauksessa, että mimesis ymmärretään vain jäykkänä kohteen imitointina tai behavioristis-realistisena motivointina. (Mts.)

Salmisen ”Morgoon” mise en abymenä

Kolerassa ja *Kaivossa* tekstuaalisuuden ja kielellisen pelaamisen tuntu on niin ikään välillä vahva, niin kuin edellisessä luvussa toin esiin; kirjalliset koodit on otettava huomioon. Mutta kerrontaprosessi itsessään ei näyttäisi siinä tulevan osaksi tarinaa siten kuin *Siinä näkijässä* ja *Kosti Herhiläisessä*. Pikemminkin Salmisen tarinalinja näissä teoksissa liittyy muistin prosessoitumisen kysymyksiin, joihin kyllä jo *Siinä näkijän* henkilökertojat viittaavat (esim. Santtu: ”Omat pidätykseni muistan kuin eiliset päivät, mutta mulla onkin perkeleen hyvä muisti”, SNMT 87), samoin kuin *Kosti Herhiläisen* todistajaelämäkerturi Pasi (”nyt muistan senkin”, KHP 96; ”tarkemmin muistaen”, KHP 97). Muisti on kuitenkin juuri henkilökertoja Salmisella erityisen tärkeässä ja näkyvässä osassa, liittyen tietysti tarinaan ja sen kerrontaan: ilman muistia ei ole tarinaa, jota kertoa. Jos Pasi Harvalan unohtamiset ja väärin tai huonosti muistaminen vaikuttavat tarinan katkeiluun, on Harri Salmisen muistinmenetyksellä vähällä ehkäistä tarinan muotoutumisen kokonaan tai ainakin jättää se pahasti torsoksi.

Mutta tarkkaan ottaen eräs toinenkin, selvästi kerrontaprosessin mimesikseen viittaava yksittäinen elementti *Kolerassa* ja *Kaivossakin* kyllä on: Morgoon-runoelma (tai se, mitä siitä on Salmisen muistissa jäljellä). Mikäli Morgoonin tulkitaan toistavan *Koleran* tarinaa pienoiskoossa, niin kuin Pekka Tarkka on tulkinnut, sitä voidaan pitää *mise en abymena* eli yhtenä diegeettisen metafiktiivisyyden muotona (Hutcheon 1984, 54). Tarkan mukaan ”runoelma toistaa romaanin teemaa yhteiskunnan ja syövereitään naaraavan poikkeusyksilön suhteista.” (Tarkka 27.9.1977.) Näin ymmärrettynä Morgoon-sankari ”heijastaa” Harri Salmista ja hänen tilannettaan eli sitä, että hän on mieleltään sairastuttuaan, suhteellisuuden- ja ajantajun kadotettuaan matkannut ”manalassa”, omassa sekavassa tajunnassaan.

Tällainen fiktion sisään pantu toinen fiktio, joka esittää teoksen primaaritarinaa muistuttavan tarinan (Bal 1997, 57), on hyvin usein ajateltu modernismille tai postmodernismille leimallisena piirteenä. Niin kuin Lea Rojola (1995, 51) on todennut, heijastusominaisuutensa takia *mise en abymen* on nähty toimivan subversiivisena elementtinä erityisesti suhteessa realistiseen tekstiin. Loputtomalla heijastuksella sen on väitetty kumoavan tekstin referentiaalisuuden, tekstin suhteen ulkomaailmaan, ja siksi paljon *mise en abymeja* sisältäviä teoksia on pidetty tyypillisesti nimenomaan modernistisina tai postmodernistisina. Esimerkiksi Brian McHale (1987, 125) on selittänyt ilmiön lisääntymisen syyksi modernismissa ja postmodernismissa sen, että *mise en abyme* on tavallaan ”kerronnan oikosulku”, kerronnallisen hierarkian ja logiikan häiritäjä, jolloin se voi kumota realistisen tekstin konventiot. (Vrt. Rojola 1995, 51.) Sen (post)modernistisuutta voitaisiin perustella juuri siinä piilevän itserefleksiivisyyden vuoksi (mt. 52). Mutta vaikka postmodernismi

on hyödyntänyt *mise en abyme* kenties runsaimmin ja käyttänyt omiin ”antirealistisiin”, antireferentiaalisiin ja rinnakkaistodellisuuksilla leikitteleviin tarkoituksiinsa, on tällaisia ”peilitekstejä” (Bal 1997, 56) ilmennyt jo Shakespearen draamoissa. *Mise en abymet*, sen enempää kuin itsereflektiivisyys tai metafiktiivisyys yleensäkin, eivät riitä tekemään teoksesta modernistista tai postmodernistista – eikä varsinkaan *Kolerassa* ja *Kaivossa*, joissa *mise en abyme*ksi tulkittava ”Morgoon” eksplikoidaan fiktiiviseksi myös fiktiivisen maailman tasolla. Se on henkilöhahmojen jakamalle maailmalle alisteinen ”tarina”, teos teoksessa. Se ei siis ole sosiaaliselle primaaritodellisuudelle rinnakkainen vaan sekundaari todellisuus.

Lea Rojolan (1995, 62) tapaan voidaankin sanoa, että *mise en abyme* on aina riippuvainen primaaritarinan mimeettisestä funktiosta. Ellei tekstillä itsellään ole lainkaan mimeettistä funktiota, ei lukijalla ole minkäänlaista perustaa erottaa, mikä tekstissä on ”todellista” ja mikä representoitua – ja näin ollen olisi vaikea erottaa representoitua representaatiosta, joka konstituoii *mise en abymen* (Jefferson 1980, 196). Kun *mise en abyme*a tarkastellaan suhteessa mimesikseen (siitä riippuvaisena tai sitä tukevana), sen esiintyminen voidaan nähdä pikemminkin merkinä modernisaatioissa ilmenevästä huolestuneesta suhteesta suhteessa mimesikseen kuin merkinä mimesiksen hylkäämisestä (Rojola 1995, 62). ”Morgoonissa”, niin kuin Salaman teosten ”lisäkertomuksissa” ylipäänsä, voidaan nähdä sen mimeettisyyttä kumoava vaikutus, jos sen ajatellaan viittaavan vain toiseen tekstiin. Yhtä hyvin voidaan kuitenkin sanoa, että lisäkertomukset tukevat tekstin mimeettisyyttä: Kun ne katkaisevat primaaritarinan kulun, ne vaikuttavat niin teosten henkilöistä kuin lukijastakin ”kertomuksilta”. Sen sijaan Salmisen tarina, joka kehkeytyy *Kolerassa* ja *Kaivossa* ja joka liittyy *Finlandia-sarjan* tarinaan kokonaisuudessaan, alkaa näyttää yhä enemmän ”todellisuudelta”. Tässä mielessä *mise en abyme* palvelee mimesistä: primaaritarina koetaan yhä enemmän todellisuuden kaltaisena. Se siis toimii voimakkaana todellisuuden osoittajana teosten maailmassa eikä muodollisena piirteenäkään suinkaan kiellä tekstin mimeettistä puolta, pyrkimystä ja funktiota. (Vrt. Rojola 1995, 62–63.)

Harvalan tutkima Salminen ja kirjallisuushistoriografinen metafiktio

Pasi Harvalan tarinoissa on taas vahva kirjoittamistoiminnan jäljittely mukana. Siinä Harvalalla on tekeillä Salmis-elämäkerta, jonka suunnittelua, pohdintaa ja laadintaa teoksen molemmissa osissa kuvataan melko paljon. Lisäksi yksi jos toinenkin tuntuu ideoivan tai kirjoittavan tarinoita toisistaan sekä tulkitsevan toistensa tekstejä, ja sikäli todellisuus itsessään alkaa koostua yhä enemmän tarinoista, suodattua muiden tarinoiden ja tekstien kautta kuin ”välittömästi”. Esimerkiksi Jussi Ryymd tekee Herhiläis-näytelmää ja Pasi tarkastelee Salmista erilaisten tekstien, esimerkiksi jumalanpilka-oikeudenkäyntiaineiston ja tämän päiväkirjamerkintöjen, kautta. Näitä Salmiseen

liittyviä tekstejä, Pasiin referaatteja niistä (esim. Pasiin luonnos elämäkertaa varten, nimeltään ”Puolustuksen puheenvuoro”, PHT I 29–46) tai Salmisen omaa, sekavaa proosatekstiä on välillä upotettu teoksiin sellaisenaan. *Harvalan tarinoissa* yhä jatkuva Salmisen tarinalinja sekä Pasiin Salmis-elämäkerran prosessointi fiktiivisessä nykyisyydessä tematisoivat jälleen kysymyksiä, jotka liittyvät elämäkertaan, sen kirjoittamiseen ja todenvastaavuuteen. Mutta Pasi on oppinut edellisestä eli Herhiläis-elämäkerran yrityksestä sen verran, että hän nojautuu nyt J. S. Städelerin teoriaan, jonka tämä on esittänyt teoksessaan *Arkkityyppien luojan persoonallisuus* (ks. PHT I 30–32). Näin tekstin ja todellisuuden ”suoran” suhteen väliin tulee taas yksi suodatin lisää.

Salmisen tarinalinjassa ilmenee niin ikään lieväksi metafiktiivisyydeksi tulkittavissa olevaa roolipeliä, jolla Salminen tuntee rakentelevan draamaa sosiaaliseen elämäänsä. Salminen tuntee käyttäytyvän erityisesti yhden fiktiivisen mallin, Nabokovin *Lolitan* Humbert Humbertin, mukaan: hän on seksuaalisesti ja pakonomaisesti viehätynyt avopuolisonsa Anita Autereen alaikäiseen tyttäreeseen Klaaraan. Heidän seksuaaliseen suhteeseensa esitetään viitteitä (esim. PHT I 209–211, PHT II 270). Ja juuri Salmisen pitkät paasaukset, joita Pasi kuuntelee välillä nauhalta, välillä keskustelu- ja haastattelutilanteissa, tai lukee Salmisen teksteistä, vaikuttavat olevan jossain yhteydessä myös siihen, että Pasi lopulta menettää niin uskonsa elämäkerta-yritykseensä kuin mielenterveytensäkin. Salminen saarnaa nauhalla esimerkiksi siitä, ”[e]ttei todellisuuden ilmaiseminen ole mitään todellisuutta” ja että ”loppujen lopuksi muuta historiaa ei ole kuin kirjoitustaidon, laajemmassa mielessä sanan” (PHT I 248). Sekavan saarnan kuunneltuaan Pasi tuskailee, miksi edes ryhtyi koko elämäkertayritykseen, ja menee hikisenä nukkumaan. Hän tuntee tietävänsä enemmän Salmis-elämäkertaa varten haastattelemistaan henkilöistä Tenholasta ja Kenttäläisestä kuin Salmisesta. Mutta selvästi *Pasi Harvalan tarinoista* erottuu ja eksplikoituu myös piirre, jota eräs kriitikko nimitti ”metakirjallisuudenhistoriaksi” (Vallenius 3.3.1985) mutta jota voisi sanoa myös, Hutcheonin käsitettä vääntäakseni, ”kirjallisuushistoriografiseksi metafiktiivisyydeksi”.

Kirjallisuushistoriografinen metafiktiivisyys liittyy Salmisen aikaisempien teosten ja niiden vastaanoton kommentointiin. Salmisella, tämän teoksilla ja niiden saamalla vastaanotolla on suorastaan osoittelevan paljon yhtäläisyyksiä Hannu Salaman ja tämän teosten kanssa, vaikka jo nimet tuovat mukaan ironisuutta: ”Keskikesän jortsu” (*Juhannustanssit*), ”Tiilikodin perhe” (*Lokakuun päiviä*), ”Totuuden maku” (*Minä, Olli ja Orvokki*) ja ”Suojalla paljastuu” (joka on melkeinpä suora käänös *Sinä näkijä missä tekijän* ruotsinnoksesta). Salminenkin on pispalalaistaustainen, työkansasta vieraantuneeksi todettu kirjailija, jumalanpilkkaoikeudenkäynnin kokenut mies, ja hänen näkemyksinään tuodaan esiin paljon sellaista, mitä Salama on todennut myös omissa nimissään (esim. desanttijakson parodisuudesta: PHT I 241 ja Salama Karhun

haastattelussa 3.3.1995). Salmisen kerrotaan ryhtyneen ”tusinan suomalaistrilogistin ärsyttämänä kafkamaiseen varjotrilogiaan” (PHT I 34), joka tuntuu viittaavan suoraan käsillä olevaan Salaman *Finlandia-sarjaan*; kysehän on trilogiasta, jos ajatellaan päähenkilöiden eli Kosti Herhiläisen, Pasi Harvalan ja Harri Salmisen mukaisia tarinalinjoja, ja Kafkaan viitataan jo sarjan ensimmäisessä osassa. Näin joku voisi jopa väittää, että Salama tuotantoineen ”fiktioituu”, niin kuin käy usein sellaisissa postmodernistisissä metafiktioissa, joissa ”oikea tekijä” astuu fiktiiviseen maailmaan eli ylittää ontologisen rajan. Eli jos Salminen ajatellaan yksioikoisesti Salaman alter egoksi, toiseksi minäksi, niin tällöin Salamakin uhkaa tulla kielen tuottamaksi, ”pelkäksi tekstiksi” samalla, kun hän kuitenkin itse tuottaa tekstinsä kielen. (Vrt. Waugh 1985, 133.) Näin ymmärrettynä voitaisiin puhua jo varsin radikaalista metafiktiosta, joka ehdottaa kaiken todellisuutena pitämämme fiktiivisyyttä.

Tarkkaan ottaen ero todellisen Salaman ja fiktiivisen Salmisen välillä kuitenkin säilyy. Suhde on mimeettinen, ei radikaalin metafiktiivinen: fiktiohenkilö-Salmisen malli on epäilemättä joitain osin Hannu Salama, mutta mukana on aivan yhtä epäilemättä myös täysin seipitettyä ainesta. Vaikka voidaan puhua leikittelevästä itseironiasta ja tietoisesta metafiktiivisyydestäkin (Karkama 1992, 203), on olennaista jälleen kerran se, että oikea kirjailija Salama pysyy koko ajan ontologisesti eri tasolla: ”Hannu Salama” ei missään vaiheessa astu fiktiiviseen maailmaan vaan pysyy kirjailijana fiktiivisen teoksensa ulkopuolella.⁸⁹ Myös tulkitsemani *Pasi Harvalan tarinoiden* tekijäkertojan kohdalla ero säilyy, koska kyse on tällöinkin lähinnä ”tekijäluojan” representaatiosta. Oikea kirjailija ja tämän todellisuus eivät siis täysin muutu fiktioksi ja pelkäksi tekstiksi, vaan todellisuus toimii edelleen *Pasi Harvalan tarinoiden* tekstin ulkoisena materiaalina, jota teksti hyödyntää.

Salminen on siis fiktiivisenä henkilöahmona eittämättä jonkinlainen Salaman alter ego, mutta ei tietenkään tarkka kopio. Salminen kasvaa Salama-mallinsa ”ohi” esimerkiksi sillä tavalla, että teoksessa mainitaan yksi täysin keksitty Salmisen ”elämäkerta” (PHT I 35), joka ei viittaa Tarkan *Salamaan* ja jolle ei löydy mitään muutakaan yksittäistä mallia todellisuudesta. Tämä tähdentää sitä, että mimeettisyys realismissa ei yleensä merkitse yksityistapausten jäljittelyä sinänsä, vaikka kyseessä olisi jopa avainromaanina pidetty teos; yksityistapausten jäljittely oli jo Aristoteleen mukaan pikemminkin historiankirjoituksen kuin taiteen alaa. Silti tosia ja todistettaviakin yksityistapauksia fiktiossa, erityisesti realismissa, voi esiintyä ja varsin usein esiintyy. Mutta fiktiiviseen mimesikseen liittyy lukijan kannalta aina tietty epätietoisuus siitä, kuinka paljon esimerkiksi juuri henkilöahmot ovat uskollisia (oletetuille tai tiedetyille) malleilleen ja kuinka paljon mielikuvituksen tuotetta. Juuri realismi mahdollistaa kyllä ulkoiseen(kin) viitekenttään

⁸⁹ Oikeastaan teoksissa *Vuosi elämästäni* (1979) ja *Ihmisen ääni* (1978), jotka eivät varsinaisesti ole romaaneja, paitsi kehitellään (*Finlandia-sarjan*) metafiktiivistä teoriaa myös leikitellään Salaman ja Salmisen ontologisella erolla/samuudella enemmän kuin *Finlandia-sarjassa*. Esimerkiksi *Vuosi elämästäni*-teoksessa ”minä” puhuu välillä Salmisena Salamasta, tämän teoksista ja niiden vastaanotosta, ja toisessa yhteydessä taas päin vastoin.

osoittaessaan sen, että monien sen fiktiivisessä maailmassa käsiteltyjen ilmiöiden, tapahtumien, paikkojen ja henkilöiden paikkansapitävyys reaalityodellisuudessa ja -historiassa voidaan tarkistaa. Mutta niin kuin Lilian Furst (1995, 25) on todennut, se on samalla silti jossain täysin sepitetyn ja täysin faktuaalisen välimaastossa.

Itseironisilla ja parodisilla, mutta edelleen pääosin mimesiksen pohjalta ymmärrettävillä metafiktiivisillä piirteillä Salaman voikin ajatella laittavan koetukselle juuri naiivin mimeettisen lukutavan, jossa teksti ja sen fiktiivinen maailma yhdistetään historiallisia pikkuseikkoja myöten reaalityodellisuuteen ja ajatellaan todellisuuden luotettavaksi jäljennökseksi, jopa yksittäisiä henkilöitä myöten. Mutta kuten Kimmo Jokisen (1997) tutkimuksestakin on luettavissa, suomalaiselle lukutavalle tällaiset testit ovat hankalia. Fiktion ja faktan epämääräinen hämmäntäminen ei kelpaa – ja sikäli suomalainen lukutapa on huomattavasti ”naiivimpi” verrattuna esimerkiksi ranskalaiseen lukutapaan. (Jokinen 1997, 46, 57.)

Kirjallisuusteoreettiset pohdinnat ja lukáslaisen realismin kritiikki

Muitakin metafiktiiviseen suuntaan kurkottavia piirteitä *Pasi Harvalassa* on. Ensinnäkin keskinäisissä keskusteluissaan henkilöt tuntuvat tulkitsevan juuri niitä samoja tekstinpätkiä, jotka löytyvät itse *Finlandia-sarjasta*. Esimerkiksi Kaasinen kommentoi Pasi Harvalalle Salmiselta saamiaan kirjeitä, joita tai joiden katkelmia on *Kolerassa*. Sikäli *Finlandia-sarjassa* on mukana myös oman itsensä vastaanottoa, joka voidaan kuitenkin jälleen ymmärtää metafiktiivisyydeksi prosessin mimesiksenä. Samoin Pasiin ”kirjoitelmat”, jotka tuntuvat viittaavan suoraan *Kosti Herhiläisen perunkirjoitukseen*, ovat fiktiivisen maailman keskusteluissa läsnä.

Toiseksi dialogeissa ja Salmisen pitkissä paasauksissa (esimerkiksi Pasille) annetaan lukuohjeita, jotka tuntuisivat viittaavan myös käsillä olevaan teokseen. Esimerkiksi Salmisen toteamus ”Romaani on petos, elämän hahmo totaalisesti toinen” (PHT I 216) tuntuu vievän pohjaa koko teoksen, jopa koko sarjan, uskottavuudelta ja todenvastaavuudelta. Se voisi viitata platonilaiseen käsitykseen mimesiksestä valheena, samoin kuin Anitan varoitukset Pasille: ”Pasi älä usko kaikkea, älä edes kirjoitettuun... tai oikeastaan: älä siihen ainakaan. Älä usko ainakaan kirjoitettuun sanaan.” (PHT II 147)

Kolmanneksi – ja jo edelliseen Salmisen toteamukseen liittyen – kirjallisuusteoreettista pohdiskelua on *Pasi Harvalan tarinoissa* paljon. Sitä esittää fiktiivisessä maailmassa erityisesti juuri Salminen. Hän viittaa jopa Lukácsiin (esim. PHT I 231, 249), jolta hän kertoo yrittäneensä hakea suotta apua. Tämä voisi viitata nimenomaan perinteisen realismin pätemättömyyteen nykyaikana. Hän puhuu

paljon myös ”Kertojasta”, jonka voisi välillä otaksua tarkoittavan *Pasi Harvalan tarinoiden* jälkipuheeseen asti piilossa pysyvää kertojaa ja tällöin merkitsevän radikaalia kerronnallisen hierarkian rikkoutumista: henkilö alkaa tavallaan ”puhutella” (kolmannen persoonan ekstradiegeettistä) kertojaa, jonka tulisi olla ontologisesti ylemmällä tasolla kuin kuvaamansa henkilöt.

Kaikissa edellä luetelluista tapauksissa fiktiivinen ja faktinen aines, sisäiset ja ulkoiset viitesuhteet tuntuvat sekoittuvan (Karkama 1992, 197) ja kerronnallinen hierarkia häilyy. Tällainen epämääräisyys voisi houkutella puhumaan teoksesta postmodernismina ja metafiktiona peräti genren merkityksessä. Mutta tarkkaan ottaen metafiktiivisyys ei kahdessa jälkimmäisessäkään tapauksessa, eli lukuohjeissa ja kirjallisuustieteellisissä pohdiskeluissa, yllä radikaaliksi. Lukuohjeet voidaan ymmärtää ensisijaisesti Salmisen eli yhden fiktiivisen henkilöahmon pohdintoina perinteisestä romaanista yleensä eikä käsillä olevan *Finlandia-sarjan* kirjaimellisiksi lukuohjeiksi. Myös Kertoja paljastuu fiktiivisen maailman henkilöksi (jollei se sitten ole Salmisen sekavissa mietteissään kuvitteleva hahmo), jota Salminen on suunnitellut seuraavan teoksensa tietolähteeksi ja ”kertojaksi”, mutta josta ei sitten olekaan Salmiselle tarpeeksi apua. Esimerkiksi Salmisen puheet kertojan vajoamisesta ja hajoamisesta (PHT II 183) selittyvät tämän henkilöahmon tarpeettomuudesta Salmiselle ja siitä, että tämän hahmo ”hajoaa” fyysisestikin: hänen kerrotaan joutuneen sairaalaan haimatulehduksen vuoksi. Toki hajoamisen voi tulkita metaforisestikin, vihjeenä suurten kertomusten kuolemaan ja/tai ”suuren realismin” kaikkitietävän kertojan kuolemaan. Varsinaisesta *Pasi Harvalan tarinoiden* kertojan puhuttelusta ei kuitenkaan ole kyse.

Myös suurin osa kirjallisesta pohdiskelusta liittyy mimesiksen vanhoihin kysymyksiin todesta ja valheesta. Itse asiassa se, että kirjallisuusteoreettisissa pohdinnoissa on valtaosaltaan mukana juuri realismin teoria ja sen reflektointi, on mielenkiintoinen ja tärkeä seikka, jos *Finlandia-sarjaa* verrataan vaikkapa ulkomaisiin metafiktioihin. Esimerkiksi John Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin naisen* kirjallisuusteoreettisissa pohdinnoissa on nimeltä mainittuna uuden romaanin ja jälkistrukturalismin teoretikot (Robbe-Grillet, Barthes), kun taas Salaman Salminen pyrkii kehittämään näkemyksiään edelleen realismin teoriaan tukeutuen (Lukács, joskin kirjoitettuna välillä väärin ”Lucacs”). Siihen nojaututaan, vaikka se ei tunnukaan enää sellaisenaan pätevältä ja vaikka Salmisen ajatukset Karkamankin (1992, 205) mukaan joiltakin osin lähenevät postmodernia ajattelua ja jälkistrukturalistisia oppeja intertekstuaalisuudesta ja logosentrisyydestä. Realismi-kontekstiin ja -teoretisointiin liittyvät myös niin Salmisen kuin Harvalankin pohdinnat työläiskirjallisuudesta eli laajemmin ottaen yhteiskunnallisesta realismista. Nämä ovat esillä jo *Kolerassa*, Kostiin liittyen osittain myös *Kosti Herhiläisessä*. *Kolerassa* Salminen itse ruotii sitoutumisen ja työläiskirjailijana toimimisen ongelmallisuutta kirjeissään (KORB 27, 33–34).

Harvalan tarinoissa puolestaan Pasi pohtii Salmista pispalalaistaustaisena mutta työkansasta vieraantuneena kirjailijana, joka ei ole täyttänyt taistolaisten odotuksia suuresta sosialistisesta realismista.

Mielestäni se, että kirjallisuusteoreettisissa pohdinnoissakin on näkyvästi ja ensisijaisesti esillä realismin konteksti, on yksi selvä merkki siitä, että *Finlandia-sarjassa* on kokonaisuudessaan yhä kyse realismin lähtökohdista ponnistautuvasta fiktiosta. Tällöin metafiktiokin on nimenomaan jälkirealismille, ei jälkimodernismille, tyyppillistä metafiktiivisyyttä, joka on edelleen vahvasti sidoksissa mimeettisiin lähtökohtiin. Kirjoittaminen, kirjallisuuden tuottaminen ja jäljittelyyn itseensä liittyvät kysymykset ovat yhä enemmän fiktiivisen maailman akteja ja puheenaiheita – ovathan henkilöhahmot paljolti kirjailijoita tai ainakin kirjoitettavia henkilöitä, joille kirjoittaminen (elämäkerran tai romaanin) on tavoitteellista, jopa tervehdyttävää toimintaa. Kirjoittamisen ongelma kietoutuu siihen, kuinka olla ja toimia joko romaanikirjailijana tai elämäkerturina yhteiskunnallisten olosuhteiden muutoksessa ja sosiaalisten suhteiden dynaamisessa verkostossa. Mimeettistä pyrkimystä sen enempää kuin kaikkia realismin kerrontakonventioitakaan ei täysin hylätä, vaikka romaania vanhentuneessa ja ideologisoituneessa muodossaan kritisoidaankin. ”Romaanilla” tunnutaan viittaavaan nimenomaan vanhaa (lukácslaista) muotoa ja vanhentuneita realismin teorioita noudattavaan romaaniin.

Jälleen voitaisiin siis sanoa, että kyse on pikemminkin huolestuneesta suhteesta mimesikseen kuin merkinä mimesiksen hylkäämisestä (vrt. Rojola 1995, 65), mikä Salmisella ilmenee huolena eritoten realismista ja sen monelta osin epäajanmukaiseksi käyneestä mimeettisten keinojen kokoelmasta; vanhassa muodossaan se ei enää tavoita todellisuutta, se on ”kuollut”. Klassisessa muodossaan sen – Salmista tulkitakseni – voi ajatella olevan juuri barthesilaista porvarillista ideologiaa ja eräs vallankäytön tapa,⁹⁰ kun taas *Finlandia-sarja* tavoittelee uudenlaista, muutosprosessia läpikäyvää todellisuutta paremmin vastaavaa muotoa. Näin siitä huolimatta, että se samalla myös hyödyntää juuri realistisen romaanin perinteestä tuttuja keinoja ja konventioita, joskin uudenlaisina yhdistelminä ja aikaisempaa kriittisemmin ottein.

⁹⁰ Karkama (1992, 185) on päätenyt vastaavaan ajatukseen klassisesta romaanista vallankäytön tapana ja romaanimuodosta ajan muotona, mutta tukeutuen Salaman (ei Salmisen) ajatuksiin. Karkama viittaa esimerkiksi Salaman sanoihin Harakan (1986, 13) teoksessa: ”Ja jos sitä yrittää tehdä omasta ajastaan tehdä klassisen kuvan niin menee metsään. Ei jää elämään. Eikä sitä muodonantoa tarvitse tavattomasti keksiä, se oivallus kuuluu sekään aikaan jota eletään. - - Muoto on ajan muoto.” Karkama viittaa myös Salaman *Vuosi elämästäni* -teoksessa esittämiin romaaniteoreettisiin pohdintoihin ja ajatuksiin *Finlandia-sarjan* ”metajärjestelmästä” (Salama 1979, 80).

Jälkirealismien metafiktiivisyyden ehdot

Metafiktiivisyyttä esiintyy siis *Finlandia-sarjassakin* yhä radiaalia postmodernistista metafiktiota lievemässä muodossa. Näin voidaan väittää jo yksinomaan Waughin näkemysten valossa ja kutsua teossarjaa Waughin (1986, 19) sivumennen ehdottamaksi uudeksi realismiksi. Mutta myös Mika Hallilan käsittelemistä metafiktion merkityksistä ja piirteistä *Finlandia-sarja* täyttää pikemminkin metafiktion ”yleiset” kuin vain postmodernismille ominaiset tunnuksat: Se on osittain parodinen (esim. *Siinä näkijän* desantti- ja metsäkaartilaisjakso ja *Finlandia-sarja* jo nimeltään). Se reflektoi romaanin kielellisyyttä ja ”keinotekoisuutta” (viittaukset kerronnan, kirjoittamisen ja kielen kysymyksiin, esim. vaikeuteen kertoa). Se sisältää kirjallisuusteoreettista ja kirjallisuusfilosofista pohdintaa, joka kohdistuu siihen itseensäkin. Se aktivoi lukijaa merkityksen muodostusprosessissa. (Vrt. Hallila 2006, 209) Se ei ole postmodernistisesti dominanssiltaan ontologista. Se ei ole myöskään *intertekstuaalista* sillä tavalla, että se viittaisi vain muihin, konteksteistaan irrotettuihin teksteihin ja niiden sitaatteihin eikä lainkaan tavoittaisi – tai edes pyrkisi tavoittamaan – todellisuuden ”raakamateriaalia”, aktuaalia ja/tai potentiaalia yhteiskunnallista ja sosiaalista tapahtumista. Postmodernistisella tavalla konstruktionistiseksiään sitä ei voi sanoa, eikä sen voi sanoa sisältävän radikaaleja, toisensa poissulkevia ristiriitaisuuksia. (Vrt. Hallila 2006, 209.)

Sen sijaan postmodernistiselle metafiktiole ominainen realismikriittisyys on Salaman romaaneissa jossain määrin mukana. Mutta sekään ei ole ”realistisen kuvauksen mahdottomuutta”, joka Hallilan (2006, 93–94) mukaan tarkoittaa (postmodernistisessä metafiktiossa) sitä, että realismi ymmärretään vain ja ainoastaan tietynä konventiona tai konventioiden joukkona ilman todellista mahdollisuutta kuvata todellisuutta todenmukaisesti. Salaman romaaneissa ilmenevä realismikriittisyys nousee todellisuuden itsensä vaatimuksista ja edelleen vakavasta pyrkimyksestä jäljitellä tuota tekstin ulkoista todellisuutta. Tuodaan esiin, että todellisuus on moninainen, ”liikkuvampi” ja dynaamisessa muutoksen tilassa suhteessa paitsi vallitsevaan maailmankuvaan ja maailmankatsomuksiin myös suhteessa aikaisemman realismin välittämään maailmankuvaan, sen teoriaan ja joihinkin vanhentuneisiin konventioihin. Klassinen realismi ei enää riitä, mutta realismin perinteestä ei haluta sanoutua kokonaan irti.

Realismia ja siihen liittyvää mimesiksen mahdollisuutta ei siis jälkirealismissa kielletä, ainoastaan vanhentunutta romaanimuotoa kohtaan esitetään kritiikkiä teosten fiktiivisessä maailmassa. Jyrkkä malli–kopio -suhde kuitenkin murtuu ja ajatus alkuperästä problematisoituu; mallina voi, todellisuuden ”raakamateriaalin” ohella, toimia yhä enemmän myös toinen fiktio ja muut diskurssit (esim. tieteelliset ja elämäkerralliset). Fiktio ja todellisuuden jäljittely ovat osa edelleen

jäljiteltävissä olevaa todellisuutta. Ja vaikka Salmisen kirjallisuusteoreettiset paasaukset lähestyvät postmodernia ajattelua ja niissä voidaan nähdä yhtäläisyyttä joihinkin jälkistrukturalistien esittämiin näkemyksiin, ei kyse ole sellaisesta postmodernistisesta metafiktiosta, joka sulkeutuisi tai pyrkisi sulkeutumaan omaan tekstuaalisuuteensa, käsittelee ensisijaisesti vain kirjoittamiseen ja kirjallisuuteen liittyviä kysymyksiä ja viis veisaisi tekstin ulkopuolisista yhteiskunnallisista ja yhteisöllisistä kysymyksistä. Tämä on hyvin olennaista jälkirealismiin mimeettisen sopimuksen metafiktiivisyyttä koskevassa ehdossa. Jälkirealismissa metafiktiivisyyden (tai refleksiivisyyden) funktiona säilyy asioiden ja tapahtumien todenperäisyyden vakuutus, ei niiden mielikuvituksellisuuden ja keinotekoisien tekstuaalisuuden korostus (vrt. Hallila 2006, 211), sekä reaali maailmassakin aktuaalien yhteiskunnallisten kysymysten käsittely. Näin on siitä huolimatta, että teksti välillä osoittelisikin fiktio-luonteeseensa ja konventio-sidonnaisuuksiinsa – siihen, että kyse on todellisuuden representaatiosta, romaanista, ei todellisuudesta sinänsä.

4.3. Juonesta avoimeen juonellistamiseen, välttämättömyydestä kontingenssiin

Edellisissä luvuissa tarkastelin lähinnä *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* tarinalinjoja ja niiden suhdetta kerrontaan sekä näihin liittyvää metafiktiivisyyttä. Nyt on aika keskittyä siihen, kuinka nuo tarinat ja tarinalinjat – metafiktiivisinekin elementteineen – asettuvat juonelliseen eli alun, keskikohdan ja lopun kokonaisuuteen (mikäli sellaisesta näissä romaaneissa voidaan puhua). Aristoteleshan painotti juonta mimesiksen selkärankana, jossa toiminnan jäljittely tapahtuu, ja juonta on korostettu myös romaanin, erityisesti realistisen romaanin, kohdalla. Toisaalta juuri juoneen ja erityisesti sen todenvastaavuuteen on viime vuosisadan aikana suunnattu myös ankaraa kritiikkiä.

Jo 1900-luvun alun modernistit, muiden muassa Virginia Woolf, arvostelivat realismin juonta: sen oletettu luonnonmukaisuus ja lineaaris-kausalisuus olivatkin vain konventioita, joille ei ole vastinetta todellisuudessa (vrt. Saariluoma 1992, 19). Niin ikään Bertolt Brecht käänsi selkensä realismiin ”vanhalle” romaanimuodolle, jota hänen kiistakumppaninsa Georg Lukács – pitkälti Aristoteleseseen pohjaten mutta Brechtin mielestä ”formalistisesti” – kannatti (esim. Brecht 1991, 130–131). Silti hän ymmärsi ajanmukaiset muutokset voitavan edelleen toteuttaa realismissa tai ”realistisessa kirjoittamisessa” (1967, 294–295). Ranskalaiset uuden (uuden) romaanin edustajat ja postmodernismin romaanikirjailijat ovat jatkaneet modernistien viitoittamalla hyökkäyslinjalla, joskin laajentaneet sitä mimesiksen tai representaation kritiikiksi ylipäänsä. Heidän mielestään myös modernismin psyykkisen kokemustodellisuuden mimesiksestä oli pyrittävä eroon, koska

kirjallisuuden tehtäväksi ei tullut enää lainkaan ymmärtää tekstin ulkopuolisen (”ulkoisen” tai ”sisäisen”) todellisuuden jäljittelyä tai kuvaamista (Saariluoma 1992, 20). Esimerkiksi yhdysvaltalaisen surfiktion teoreetikon ja postmodernisti-kirjailijan Raymond Federmanin mukaan surfiktiossa ”fiktiivinen diskurssi ei etene enää - - ennalta määrätyn juonisuunnitelman mukaisesti; sen sijaan se seuraa itse kirjoituksen ääriviivoja, jotka saavat (ei-ennustettavan) muotonsa sivun tilassa.” (Federman 1975, 11; suom. Ikonen 2003, 198.)

Juonen, ja nimenomaisesti aristoteelisen juonen, jyrkin kritiikki on kuitenkin tullut jälkistrukturalisteilta.⁹¹ Nämä ovat nähneet kirjallisuuden ja kulttuurin juonet osana suurempaa Juonta. Kuten Christopher Prendergast (1986, 217) on kiteyttänyt, heille fiktion – ja ylipäänsä kulttuurin – juonet näyttäytyvät luonnollisen kaapuun puettuina alistavina käskyinä, Juonena, joka vastustaa poikkeavuutta ja tiettyjen rajojen ylittämistä, viekoitellee oppositioäänten tukahduttamiseen ja muokkaa todellisuuden moninaisuuden tyrannisesti järjestetyksi kaavaksi. Tällainen mimeettinen järjestys ei heidän mukaansa suinkaan perustu puhtaisiin ”välttämättömyyden” (luonnon)lakeihin, niin kuin ideaalisessa aristoteelisessa maailmassa, vaan lähinnä kulttuurisiin koodeihin ja doksaaliseen todenvastaavaan, joka tosin usein naamioituu luonnoksi. Ja juuri tässä piilee mimeettisen järjestyksen, juonen, väitetty vaarallisuus.

Tässä luvussa lähtökohtana on siis Aristoteleen *Runousopin* pohjalta ymmärretty juoni, koska siihen perustuvat käsitykset näyttäisivät olevan keskeisellä sijalla niin realismin kritiikissä kuin monissa perinteisissä realismin teorioissakin, esimerkiksi juuri mainitsemallani Lukácsilla. Tämän realisminäkemykset ovat meilläkin olleet vahvoilla; esimerkiksi Pertti Karkama (1976, 1978) on paitsi selvittänyt Lukácsin teorioita suomalaisille lukijoille myös saanut lukácslaisia vaikutteita omille, paljolti juuri realismin kirjallisuutta tarkasteleville tutkimuksilleen. Näistä ja useista muistakin tutkimuksista on luettavissa, että realistiset romaanit ovat yleensä noudattaneet juonen eli aktiivisten, motivoitujen ja päämäärätietoisten toimintojen logiikkaa.⁹² Sen sijaan modernististen trendien on yleensä nähty joko rikkovan juonen tai pyrkivän sen hylkäämiseen kokonaan. Tarkastelenkin, toteutuuko *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa* vielä jollain tavalla aristoteelinen, kausaalisuutta ja teleologisuutta tähdentävä juoni vai onko siitä luovuttu? Pitääkö kenties

⁹¹ Jälkistrukturalismin ja postmodernismin raja ei kuitenkaan aina ole kovin jyrkkä sikäli, että monet postmodernismin kirjailijat tuntuvat hyödyntävän ja avoimesti tuovan esiinkin juuri jälkistrukturalistien näkemyksiä (esimerkiksi edellisessä luvussa esillä ollut John Fowles, joka mainitsee *Ranskalaisen luutnantin naisessa* Barthesin jopa nimeltä). Postmodernismia hyvin usein myös kirjallisuudentutkimuksessa tarkastellaan jälkistrukturalistisesta kehikosta käsin. Lisäksi monet postmodernisti-kirjailijat ovat itsekin pyrkineet teoretisoimaan kirjallisuutta, esimerkiksi Philippe Sollers, Jean Ricardou ja Claude Simon ranskalaisen uuden romaanin piiristä sekä John Barth, Roland Sukenick ja edellä mainittu Raymond Federman yhdysvaltalaisista kirjailijoista. Mainitsemisen arvoinen on myös Umberto Eco, joka on paitsi kirjailija myös semiootikko.

⁹² Tosin Karkama on jatkuvasti ja aivan aiheellisesti muistuttanut siitä, että realisminkin juoni on yleensä kompleksinen ja asettuu ristiriitaan muiden fiktiivisen todellisuuden tapahtumien, vallitsevien olosuhteiden ja toimintaa rajoittavien ”voimien” kanssa.

laajemminkin paikkansa se *Kosti Herhiläiseen* liitetty arvio, että kyse ei enää ole juoniromaanista (Makslahti 20.5.1977), mihin myös esimerkiksi Maironiemen (1982, 24) toteamukset viittaavat, samoin kuin Karkaman (esim. 1988, 243) maininta jälkirealismen fiktiivisestä maailmasta ”ilman logiikkaa” lueteltuihin tapahtumiin? Mitä tämä tarkoittaa jälkirealismen mimeettisen sopimuksen kannalta, entä jälkistrukturalistien esittämän kritiikin kannalta: ylettyvätkö näiden esittämät arviot mimeettisen juonen epäilyttävästä todenvastaavasta ja annetun järjestyksen kritiikittömästä toistosta Salaman romaaneihin asti? Onko siis kyse vain arveluttavasta, luonnollistetusta ja alistavasta doksasta? Vai voisiko järjestyksen, jota henkilökertojat teosten fiktiivisessä maailmassa yhä yrittävät etsiä (niin kuin edellä jo on temporaalisen järjestyksen⁹³ osalta tullut esiin), nähdä pyrkimyksenä myös ”vieraannuttaa” lukija totunnaisista doksaalisista järjestyksistä? Kuinka tämä tapahtuu?

Hermeneuttinen koodi Siinä näkijän jäsentäjänä?

Lähdetään taas liikkeelle *Siinä näkijästä*. Esimerkiksi Dan Steinbock (1985, 263–265) on puhunut sen kohdalla juonesta ja hermeneuttisesta koodista. Hän näkee ensimmäisen osan asettavan hiljalleen avainkysymyksen ”kuka kavalsi kenet ja miksi?” (mt. 263) ja teoksen vastaavan tai ainakin etsivän vastausta siihen. Näin ymmärrettynä teosta jäsentäisi juuri hermeneuttista eli arvoituksen koodia noudattava juoni (Barthes 1974, 17), joka luo niin kutsutun ”luettavan tekstin” jännitteen⁹⁴ – ja luettavan tekstin Barthes (mt. 4) yhdistää klassiseen tekstiin, käytännössä myös (”klassiseen”) realismiin. Sen sijaan ”kirjoitettava teksti” muistuttaa Barthesilla modernistista tai avantgardistista tekstiä (ks. mt. 4–6).

Steinbock (1985, 265) viittaa juuri luettavan tekstin suuntaan tulkitsemalla, että hermeneuttinen koodi on *Siinä näkijässä* nähtävillä vahvimmin ensimmäisessä ja kolmannessa osassa mutta myös neljännessä osassa. Jälkimmäistä luonnehtii hänen mukaansa myös ”referenssikoodi”, toisin sanoen Barthesin (1974, 18, 20) referentiaalinen eli kulttuurinen koodi, koska siinä esitetty Harrin kasvu

⁹³ Temporaalisten järjestyksen ongelma oli siis esillä varsinkin luvussa 4.1., kun tarkastelin sen tarinan suhdetta kerrontaan. Mutta temporaalisuutta ei voi täysin pitää erossa kausaalisuudesta ja yleensäkin juonen kysymyksestä; kuten aiemminkin toin esiin, jo Aristoteleella *mythos* ja *praxis* näyttivät välillä liki toistensa imitaatioilta.

⁹⁴ Myös Teemu Ikonen (2003, 199) tuo tämän esiin ja samalla (mt. 197–198) selvittää hyvin juoneen liitetyn jännitteen tai jännityksen tärkeyttä. Hänen mukaansa Aristoteleesta seuraten hyvän juonen universaaliksi kaavaksi on esitetty juuri rakennetta, jossa kertomuksen jännite virittyy alkutilanteesta asetetun ongelman (tai arvoituksen) ja huippukohdan kautta saavutetun ratkaisun välille. Esimerkiksi Forster (1962, 95) on esittänyt jopa, että jonkinlainen arvoitus tai mysteeri olisi juonelle välttämätön. Arvoitus muotoilee kysymyksen ja ohjaa siten lukemista kohti loppua ja selitystä. Lukemisen lähtökohta on halu ratkaista arvoitus tai ongelma, paljastaa ”totuus”. Aristoteleen malliesimerkki hyvän juonen eepoksesta oli *Odyseia*. Mutta jos mysteeriä pidetään juonellisuuden välttämättömänä ehtona, voidaan väittää, että edes *Odyseia* ei ole juonta, koska runoelman kertoja paljastaa tuon tuostakin toiminnan lopputuloksen ja ehkäisee siten jännitettä luovan odotuksen (Todorov 1977, 64–65). Toisaalta kyllä voidaan sanoa, että tieto toiminnan lopputuloksesta ei aina suinkaan vähennä kertomuksen juonellisuutta tai jännittävyyttä. Sen sijaan se nostaa olennaiseksi huomion kohteeksi sen, miten tiettyyn loppuratkaisuun päädyttiin.

merkitsee ”porvarillisen todellisuuden” kohtaamista. Teoksen toista osaa sen sijaan hallitsee Steinbockin (1985, 265) mukaan ”toimintakoodi” eli Barthesilla (1974, 19) proaireettinen tai toiminnan koodi,⁹⁵ jolla Barthes on hermeneuttisen koodin ohella analysoinut juuri juonellisuutta; se koostuu tapahtumista, jotka lukija tunnistaa ja nimeää lukemisen myötä. Steinbock (1985, 265) nimeää nämä teoksen toisen osan päätapahtumat seuraavasti: aktivistien epäonnistuminen, kavallukset ja kaltoinkohtelu. Eli Steinbock tulee asettaneeksi *Siinä näkijän* hyvinkin perinteisen juoniromaanin, klassisen realismin ja luettavan tekstin osastoon.

Mutta teoksessa on myös kirjoitettavan, barthesilaisittain siis luettavaa tekstiä ”arvokkaammankin” (ks. Barthes 1974, 4) tekstin piirteitä: vihjeitä ja vain osittaisia vastauksia ”avainkysymykseen”. Ne voivat olla keskenään jopa ristiriitaisia. Esimerkiksi Jaska tuomitaan kommunistien kavaltajaksi, mutta Jaska vihjailee myös muiden petturuuteen ja kaksinaamaisuuteen. Maija näkee Santun suurimpana petturina avioliitossa, kun taas Santtu syyttelee Maijaa. Temporaalet ja kausaaliset järjestykset jäävät hieman avoimiksi. Työläisen suurimmaksi petturiksi nähdään kapitalistinen yhteiskunta, mutta myös puoluemiesten ja tavallisten työläisten kavallus toisiaan kohtaan tuodaan esiin. Näitä ”vastauksia” tulee esiin siellä täällä ja lukijan on viime kädessä itse muodostettava niistä ”lopullinen” vastaus (sikäli kuin lopullisia vastauksia tai ”viimeisiä sanoja” voi edes ajatella olevan olemassa). Teoksen loppuosassa avainkysymys, arvoitus, ja siihen ratkaisun hakeminen tuntuu myös jäävän hieman toissijaiseksi, niin kuin myös Steinbock (1985, 265) tuo esiin. Teoksen loppu ei merkitse ristiriidatonta sulkeumaa, jossa Totuuden lopullinen paljastuminen syrjäyttäisi lukijoiden mahdollisesti tekemät virhepäätelmät, niin kuin hermeneuttista koodia noudattavissa juoniromaaneissa on ajateltu käyvän (vrt. Prendergast 1986, 43). Myöskään ”referentiaalisesti” koodattu loppuosa ei merkitse sitä, että Harri omaksuisi täysin porvarillisen todellisuuden. Vaikka hän esittää kritiikkiä dogmaattista kommunismia ja työläisissäkin ilmenevää kovapäisyyttä kohtaan, kritisoi hän niin kertojan kuin henkilöhahmonkin roolissa vahvasti myös porvarillista todellisuutta.

Juonilinjat: henkilökertojen juonellistaminen suhteessa kommunismin Juoneen

Yhden ”kokonaisen” juonen suhteen *Siinä näkijässä* on ylipäänsä – samaan tapaan kuin ”tarinan” suhteen – mielekkäämpää puhua korkeintaan juonilinjoista. Nämä muotoutuvat lähinnä eri kertojen mukaan, joskin jälleen osittain myös toisiaan täydentäen ja keskenään risteytyen. Mutta tällöinkin, erityisesti nimettyjen henkilökertojen jaksoissa, on kyse pikemminkin juonen etsimisestä,

⁹⁵ *S/Z:ssa* Barthes tuo esiin ja ottaa ”Sarrasine” -analyysinsä avuksi kaikkiaan viisi koodia, jotka hän on lyhyesti esitelty jo esseessään ”Tyyli ja tyylin kuva” (Barthes 1993, 124): toiminnallinen, hermeneuttinen, semanttinen, kulttuurinen ja symbolinen.

avoimesta ”juonellistamisesta” (Hayden White) tai ”juoneen asettamisesta” (Ricoeur 1984, 31–51)⁹⁶ kuin eheistä, suljetuista, ”valmiista” ja valmiita merkityksiä kantavista juonista.

Esimerkiksi Maija juonellistaa omaa elämäänsä retrospektiivisesti ja sikäli kyllä myös teleologisesti, että fiktiivinen nykyhetki eli 60-luvun loppu on eräänlainen ”telos”, jota kautta kaikki värityy. Toisaalta taas tuo nykyhetki on teoksessa avoin, etenevä, prosessoituva, ei-fiksoitu – siis ratkaisematon, niin kuin Santullakin. Joka tapauksessa Maijan kerrontajaksojen ”elämätarinan” (vrt. SNMT 18) voi nähdä asettuvan jonkinlaiseen aatteellisen kehityksen juoneen: kuinka köyhä punikin jälkeläinen, rankkoine lapsuudenkokemuksineen, kasvaa naiseksi ja vastarintaliikkeen toimivaksi kommunistiksi ja päättyy (toistaiseksi) yhteiskunnallisesti syrjäytetyksi mutta yhä kommunismin voittoon uskovaksi vanhukseksi. Kehitys kohti kommunistista yhteiskuntaa on hänelle se Suuri Juoni, joka on vielä kesken (ks. SNMT 79), mutta johon hänen elämänsä osana kuuluu. Itse asiassa juuri tuo Suuri Juoni antaa paljolti myös perusteet valinnalle, sille, mistä elämänsä tapahtumista Maija päättää kertoa, vaikka hän tulee kyllä kertoneeksi tältä kannalta paljosta ”epäolennaisestakin”. Santulla sen sijaan Suuri Juoni ei ole niin selvästi näkyvillä vaan hän keskittyy toiminnan kuvaukseen, korostaen omaa nokkeluuttaan. Hänen kerrontajaksoistaan muotoutuu varsin kronologinen juonilinja, jossa on vastarintaliikkeen toimintaan liittyen paljon vaarallisia tilanteita, jännitystä, draamallisia tihentymiä ja käänteitä. Molemmat, Maija ja Santtu, vastaavat (epäsuorasti ja omista premisseistään) Harrin kysymyksiin kommunistisen vastarintaliikkeen toiminnasta jatkosodan aikana.

Valikoinnin lisäksi juonellistamista ilmentää se, että henkilökertojat tekevät päätelmiä tapahtumien välisistä kausaalisuhteista. Esimerkiksi Maija tulkitsee monet elämänsä peräkkäiset tapahtumat myös kausaalisesti, mutta on mahdollista, että kyseessä ovat tällöin henkilökertojan tekemät virhepäätelmät. Silloin taas, kun lukija yhtenäisyyden ja johdonmukaisuuden kaipuussaan tulkitsee peräkkäin esitetyt tapahtumat kausaalisiksi, vaikka niiden kausaaliseen yhteyteen ei kertomuksessa ainakaan suoranaisesti viitattaisi, kyseessä voi olla lukijan tekemä virhepäätelmä eli ”juonellistaminen” kielteisessä barthesilaisessa mielessä. Barthesin mukaan kertomuksen lukeminen noudattaa usein *post hoc, ergo propter hoc* -periaatetta, toisin sanoen virhepäätelmää,

⁹⁶ Nämä Hayden Whiten (*emplotment*) ja Paul Ricoeurin (*mise en intrigue*) käsitteiden suomennotukset noudattavat Dorrit Cohnin *Fiktio mielessä* (2006, 135–136) esiintyviä suomennotuksia. (Jussi Kotkavirta [2000, 18] on puhunut Ricoeurin käsitteen yhteydessä myös ”pukemisesta juonellisen esityksen muotoon”.) White ja Ricoeur tarkastelevat lähinnä historiallisen kertomuksen rakentamista menneiden tapahtumien jäljistä, mutta alleviivat sen muodollista läheisyyttä fiktion, romaaniin. Nämä käsitteet – kuten myös Louis Minkin (1978) ”hahmottelu” (*configurational act*) – kuvaavat Cohnin (2006, 135–136) mukaan pohjimmiltaan samaa toimintaa, joka muuntaa olemassa olevaa materiaalia antaen sille merkityksiä ja tehden siitä mielekkään kokonaisuuden. Tällaiset tutkijat painottavat myös valikoinnin merkittävää osuutta historiallisissa teksteissä eli sitä, mitä otetaan mukaan ja mitä jätetään pois, sekä sitä, mistä teksti alkaa ja mihin se päättyy.

jossa kahden tapahtuman ajallisesta peräkkäisyydestä päätellään, että niiden välillä on kausaalisuhte (esim. Barthes 1974, 167, 181).

Tällaisia virhepäätelmiä tekevät epäilemättä sekä henkilökertojat että teoksen lukijat. Kaiken kaikkiaan *Siinä näkijässä* kehkeytyy kuitenkin monia, osittain keskeneräisiäkin juoni- ja tarinalinjoja, jotka relativioivat toisiaan. Henkilökertojat kertovat toisaalta aktiivisesta toiminnastaan, toisaalta taas niistä tapahtumista, jotka ovat asettuneet ristiriitaan heidän tavoitteellisen ja päämäärätietoisien toimintansa kanssa ja joiden edessä heidän on täytynyt alistua. Kaikki asiat eivät ole menneet niin kuin olisi ”pitänyt”, joistakin pyrkimyksistä on täytynyt luopua, arvohierarkia on voinut muuttua, ideaalit ovat osoittautuneet pätemättömäksi, eteen on tullut odottamattomia tilanteita ja on pitänyt vain taipua vallitseviin olosuhteisiin. Esimerkiksi Maijan ja Jaskan kohdalla tämä tulee erityisen hyvin esiin. Kyse on siis passiosta, varsinkin fiktiivisessä nykyisyydessä, mutta ei yksinomaan eikä lopullisesti. Uskosta ihmisen toiminnan mahdollisuuksiin muuttaa elämäänsä ja yhteistä todellisuutta ei ole luovuttu, vaikka fiktiivisen nykyisyyden tilanteessa henkilökertojat ovat usein jokseenkin neuvottomia ja aktiivisen toiminnan tilalla on syrjään vetäytyminen, jopa katkeruus. Sairaudet, vaivat, työttömyys ja rahahuolet uhkaavat nujertaa ja murtaa toivon välillä kokonaan.

Toisaalta kyllä juuri se, että Maija ja Santtu ovat suostuneet Harrin teoksen kertojiksi ja toimivat kertojina myös tässä *Siinä näkijässä*, voidaan ajatella nimenomaan aktiiviseksi toiminnaksi. Näin pääteltynä proaireettisen koodin voi sanoa ilmenevän teoksessa vahvasti muuallakin kuin vain teoksen toisessa osassa. Kertomiseen sinänsä sisältyy kommunikaation ja tiedonannon mahdollisuus, se, että ”oikean” tiedon avulla kuulijat ymmärtäisivät, miten asiat ”todella” ovat (olleet), ja muuttaisivat myös omaa toimintaansa sen mukaan. Kerronnassa piilee siis mahdollisuus voittaa kuulijoita sosialistisen ”totuuden” puolelle, siis osaksi Suurta Juonta, yhteiselle tielle kohti kommunistista yhteiskuntaa. Näin tuntuu haluavan ajatella erityisesti Maija – vaikka hän välillä epäileekin kertomisensa merkitystä – joka lataa uskonsa nuorisoon. Hän vetoaa tähän jopa melko suoraan:

Ja yhteiskunnasta toivoo että nuoret jotka nyt on tulossa remmiin, olisi toisenlaisia kuin meidän porukka, vähemmän riitaisia, enemmän toverillisia, ja näkisivät – niin kuin ne jo alkaakin nähdä – että ihmisyyden ainoa johtotähti tässä maailmassa, puhutaan höpötetään mitä tahansa, on että sosialismi voittaa vähin erin kaikessa, silloin kun ollaan tiellä kommunistiseen yhteiskuntaan, se mitä me olemme aina pitäneet oikeana, että ihmiset on tasa-arvoiset ihan todellisuudessa eikä vain juhlapuheissa, niin hyvät kuin huonotkin. (SNMT 79)

Teoksen kokonaisuudessa tällainen usko ja luottamus kommunismin suureen kertomukseen, (Maijan) Suureen Juoneen, kuitenkin myös kyseenalaistuu, niin kuin on jo aikaisemmin tullut ilmi.

Kommunismien Juonen murtamisyhteyksestä ei silti seuraa se, että tilalle yritettäisiin samalla ujuttaa jotain porvarillista Juonta. Oppositioääniä ei suinkaan yritetä tukahduttaa eikä todellisuuden moninaisuutta yritetä pelkistää tiettyyn, ennalta määrättyyn kaavaan, vaan kyse on varsin dialogistisesta ja polyfonisesta romaanimuodosta.

Finlandia-sarjan kokonaisjuoni: ”dekkarimaisuuden” luettavuus ja todenvastaavuus

Samaan tapaan kuin *Siinä näkijässä* myös *Finlandia-sarjassa* teemaksi nousee kysymys petturuudesta, tarkkaan ottaen syyllisyydestä, joka on paitsi moraalinen myös ”konkreettisiin” syy-yhteyksiin sinänsä liittyvä kysymys. *Finlandia-sarjankin* kokonaisuudesta voidaan löytää eri juonitai ainakin juonittelulinjoja, esimerkiksi edellisessä luvussa esillä ollut kolmiodraamallinen intrigi Pasiin, Kostin ja Pauliinan välillä *Kosti Herhiläisessä*. Samoin *Pasi Harvalan tarinoista* voidaan löytää Pasiin juonilinjan, joskin siinäkin painottuu selvemmin passio ja siis karkamalaisittain ymmärrettynä (ja teoksen otsikossaankin ilmoittama) ”tarina”, jossa päähenkilö osoittautuu lähinnä olosuhteiden uhriksi ja objektiksi, vaikka pyrkii myös aktiiviseen, määrätietoiseen toimintaan subjektina (ks. Karkama 1992, 182, 190). Silti siitä on eroteltavissa jopa klassisia, yleensä juuri traagisen juonen elementeiksi ymmärrettyjä tilannemotiiveja: ekspositio (alun tilanne Pasiin kesämökillä), peripetia (Pasiin elämäntilanne koko ajan, mutta varioituen konkreettisisissa juhlienviettotilaisuuksissa) ja näiden päätteeksi katastrofi (Pasiin suorittama raiskaus ja tappo). (Mt. 198–206.) Näiden osalta voitaneen yhtyä siihen Karkaman (1992, 188) ajatukseen, että *Pasi Harvalan tarinat* on ”otteeltaan” jäsentyneempi kuin *Finlandia-sarjan* ensimmäiset osat.

Mutta *Finlandia-sarjasta* hahmottuu myös kokonaisjuoni, johon Pasiin juonilinjakin olennaisesti liittyy ja joka noudattaa selvästi hermeneuttista koodia – ja jopa jännitteisemmin kuin *Siinä näkijässä*. *Finlandia-sarjassa* Salminen etsii vastausta kysymykseen, kuka tappoi Saaran. Lopulta hän ”salapoliisina” ratkaiseekin arvoituksen, sen, että syyllinen tappoon on mitä ilmeisimmin Kosti ja että Pasi on tiennyt sen alusta asti. Ja koska kysymys laitetaan alulle jo henkilökertoja-Pasiin toimesta *Kosti Herhiläisessä*, voi tämän ensimmäisen osan ajatella jopa *Finlandian* ”alkusoitoksi” eli koko sarjan ekspositioksi, jossa johdatellaan aiheeseen, tematisoidaan syyllisyys-kysymys ja tutustutaan romaanisarjan päähenkilöihin.

Kiinnostavaksi ja haasteelliseksi *Finlandia-sarjan* tekee juuri se, että niin paljon kuin siinä onkin ”kirjoitettavaksi” laskettavan tekstin piirteitä – esimerkiksi pluraalisuus, prosessuaalisuus ja lukijan aktivointi tuottamaan teksti moninaisine mahdollisine merkityksineen (Barthes 1974, 4–6) – on siinä hyvin vahvasti, alusta loppuun, mukana myös tämä hermeneuttinen koodi, joka on yksi selvästi ”luettavan” ja klassisen tekstin tunnuspiirre. Lopussa se saa myös kiistattoman ratkaisunsa,

vaikkakin se samalla tematisoi uuden, monimutkaisen kysymyksen *Pasin* syyllisyydestä. Luettavan ja kirjoitettavan aineksen läsnäolo samassa teoksessa viittaa kuitenkin siihen jo *S/Z:n* ”Sarrasine” -analyysissä ilmenevään seikkaan, että luettava ja kirjoitettava eivät sulje toisiaan pois – siitä huolimatta, että Barthes toisaalta oli taipuvainen näkemään luettavuuden elementtejä realismissa, kirjoitettavia taas modernistisissa teksteissä (vrt. Rojola & Koskela 1997, 82).⁹⁷ Yksittäisen teoksen ei siis voi olettaa koostuvan yksinomaan jommastakummasta, eikä välttämättä ole aivan yksinkertaista sanoa edes, kumpi dominoi. Lienee paljolti tutkijalukijan näkökulmasta ja tulkinnoista kiinni, kuinka luettavana tai kirjoitettavana tekstistä nousevia piirteitä pitää – korostihan Barthes tässä vaiheessa yhä enemmän juuri lukijan tärkeyttä merkityksellistäjänä. Silti voidaan mielestäni myöntää, että juuri hermeneuttinen koodi tekee *Finlandia-sarjasta* ”luettavamman” sikäli, että se ohjaa lukijaa eteenpäin, kohti dekkarimaisen arvoituksen ratkaisua myös silloin, kun sekava, alati prosessoituva, monimerkityksinen Teksti-aines (mm. tajunnanvirralliset osuudet, kirjekatkelmot ja Morgoonin kehittäminen *Kolerassa*) uhkaa yleistä, intersubjektivistä ymmärrettävyyttä.

Dekkarin eli salapoliisiromaanin ainekset ovat kuitenkin melko tyypillisiä myös metafiktiivisinä elementteinä, jopa aivan erityisesti ja näkyvästi postmodernismissä. Siinä tosin tietämisen kysymykset (”whodunnit?”) jäävät yleensä tyystin vastausta vaille, sivuuntuvat todellisuuden (tai todellisuuksien) olemusta koskeviin kysymyksiin ja/tai tekstuaaliseen leikkiin. *Finlandia-sarjassa* dekkarimaisuus sen sijaan voidaan tulkita hutcheonilaisittain implisiittiseksi tai ”piilotetuksi” kerronnalliseksi metafiktiivisyydeksi, jolloin teksti hieman parodisesti viittaa juuri dekkarikirjallisuuden lajitraditioon, kommentoimatta tätä kytköstä kuitenkaan suoraan ja avoimesti (ks. Hutcheon 1984, 71). Yhtä kaikki se nostaa kysymyksen juonen todenvastaavuudesta nimenomaan genre-sidonnaisena sopimuksena, jota esimerkiksi Prendergast (1986, 43) on käsitellyt. Kuten hän toteaa, erityisesti salapoliisiromaanimuodon konventioiden voi ajatella tukevan näkemystä, jonka mukaan fiktion todenvastaavuus ylipäänsä olisi ensisijaisesti genre-kysymys: ”sisäistetty todennäköisyys-systeemi”, jonka lukijat tuovat romaaniin, on esimerkiksi Kermoden (1983, 119) mukaan geneerisesti määräytynyt. Se viittaa joukkoon konventioita ja odotuksia sen suhteen, mitä kohtia tekstissä pidetään uskottavina ei siksi, että ne tyypillisesti esiintyvät reaalielämässä, vaan siksi, että ne tyypillisesti ilmenevät tämäntyyppisissä teksteissä; ne ovat yhdenmukaisia sen kanssa, mitä me yleensä kohtaamme kyseisessä kirjallisessa genressä. Ne

⁹⁷ Barthesia kohtaan on esitetty kritiikkiä siitä, että hän kaikesta binaarioppositioiden arvostelustaan huolimatta ajattelee itsekin hyvin kaksijakoisesti. Mutta niin kuin Erkki Vainikkala on todennut, ”tekstin kirjoitettavuuden ja luettavuuden vastakohta osoittaa, kuinka kaksijakoinen asetelma samalla purkaa itsensä, siirtää itsensä syrjään, omaksi varjokseen. *Scriptible* ja *lisible* eivät niinkään viittaa kirjoittajan ja lukijan vastakohtaan kuin hajottavat ne samaan kenttään; ja vaikka ”klassinen” ja ”moderni” teksti viittaavatkin tosiasialliseen vastakohtaan, Balzacin novellin analyysi osoittaa samalla, kuinka perinteisessäkin kertomuksessa voi olla tekstiä, kuinka sekin on *kirjoitettavissa*.” (Vainikkala 1993a, 96.)

eivät ole välttämättä identtisiä jokapäiväisen elämän odotusjärjestelmien kanssa, vaan voivat olla radikaalisti epäyhtenäisiä niiden kanssa. Ja keskeinen vaatimus salapoliisiromaanille on, että oikean syyllisen pitäisi olla yksilö, joka lukijan tulkinnallisissa oletuksissa on vähiten todennäköinen kandidaatti (vaikka moderneissa trillereissä saattaa olla myös toisin). (Prendergast 1986, 43.)

Vaikka *Finlandia-sarjassa* Kosti ei ole kaikista epätodennäköisin kandidaatti Saaran murhaajaksi, niin teoksessa annetut vihjeet johtavat lukijaa kyllä päättelemään murhaajaksi Pasia tai Salmista. Pasiin epäilyt kohdistuvat muun muassa siksi, että hän kuvaa *Kosti Herhiläisessä* lähimenneisyydestään itseäänkin hämmentävän tilanteen, jossa hän vakoilee Salmista tämän ikkunan takana, kun Saaran ”syrjähyppy” Salmisen kanssa ovat käyneet ilmi. Vaikka Pasi pakenee paikalta Salmisen tajuttua, että ”joku seisoi hänen ikkunansa ulkopuolella” (KHP 233–234), hän ehtii silti tajuta itsessään tuhoamishalua, ”jotain minkä voimalla poistaa keskuudestamme mätäpaise, nitistää torakka - -” (KHP 233). Muistinmenetykseensä vetoavaan Salmiseen epäilyt kohdistuvat sen sijaan siksi, että tämä itse on ollut paikalla Krogelissa, kun Saara on löydetty kuolleena. Lisäksi hän on sairaala-aikanaan yrittänyt kuristaa vaimonsa Eijan, niin kuin ”Tytär” hänelle eräässä *Koleran* keskustelutilanteessa kertoo. Tämäkin tapaus on, Saaran kuoleman aikaisten tapahtumien lisäksi, pyyhkiytynyt Salmisen itsensä mukaan hänen muististaan.

Prendergastin (1986, 43) esimerkkiä seuraten voitaisiinkin ajatella, että *Finlandia-sarjassa* tapahtuu samoin kuin klassisessa salapoliisiromaanissa, joka rakentuu kahdesta vastakkaisesta todenvastaavan systeemistä: lukijan todenvastaavasta, jota kautta hän lukee merkkejä väärin, ja salapoliisin todenvastaavasta (tai pikemminkin tekstin väliintulevasta todenvastaavasta), jota kautta merkit luetaan oikein. Toisin sanoen, geneerinen todenvastaavuus (salapoliisin, tässä tapauksessa Salmisen, Viisauus) kääntää ylösalaisin ja syrjäyttää todenvastaavuuden suhteessa jokapäiväiseen elämään sen perusteella, kuinka lukija on luokitellut henkilöt todennäköisiksi ja epätodennäköisiksi epäilyiksi. Kaksi olettamusten ja päätelmien joukkoa, jotka työskentelevät johtolankojen parissa, kilpailevat. Voidaan sanoa, että tässä kilpailussa häiriintyy noiden kahden koodin yhteistyö, joiden lomittumisen Barthes erityisesti mainitsee osaksi mimeettisen tekstin organisaatiota: kulttuurisen (eli referentiaalisen) koodin ja hermeneuttisen koodin. Lukijan tulkinnat ovat peräisin kulttuurisesta koodista (eli lähinnä vallitsevasta mielipiteestä, doksasta), salapoliisin taas kuuluvat hermeneuttiseen, ja tämän lopussa paljastama Totuus korjaa Virheen, jonka ensin mainittu on tuottanut. (Vrt. Prendergast 1986, 43.)

Prendergast (mts.) huomauttaa kuitenkin painokkaasti, että tällaisessa analyysissä on virhepäätelmä. Salapoliisin todenvastaava ei ole oikeastaan pohjimmiltaan erilainen kuin lukijan operoima; se ei käytä hyväksi erilaista logiikkaa (mt. 43–44). Päättelemisen säännöt pysyvät samoina, mutta niitä

on yksinkertaisesti sovellettu tehokkaammin: tuntu, joka meillä on epäjatkuvista systeemeistä, on vain loppupaljastuksen yllätysefektin suojaamiseksi kehitetty temppu. Se on illuusio, joka – kunhan se on täyttänyt täysin paikallisen tarkoituksensa – karkotetaan siinä onnellisessa salongin kokoontumisessa, jossa salapoliisi viimein selittää, miten kaikki todella tapahtui, ja epäilyistä vapautetut nyökkäävät hyväksyvästi. Näin hermeneuttinen ja kulttuurinen koodi lyövät jälleen kättä ymmärrettävyyden ”poliisivoimien” vastavuoroisina agenteina. (Mt. 44.) Voidaankin ajatella, että *Finlandia-sarjassa* ”onnellisen” salongin tilalla on tilanne ravintola Telluksessa, jossa Salmiselle Marsan myötäavustuksella ilmeisesti lopullisesti valkenee, että murhaaja on Kosti ja että Pasi Harvala on tiennyt sen koko ajan – tai että murhaaja on Pasi. ”Se jätkä [Pasi] oli kuule Krogelissa silloin. Mä näin kun se harppo vesipostin kohal”, kertoo Marsa Salmiselle ja Salminen vastaa: ”Sitä mieltä minäkin, ollu jo vähän aikaa.” (KK 114)

Pasi on siis ollut Saaran kuoleman aikaan Krogelissa. Salminen ei tosin paljasta tietojiaan muille, mutta vihjaa Harvalalle tietävänsä; Kostin syyllisyyteen viitataan epäsuorasti (KK 153).⁹⁸ Hyväksyviä nyökyttelijöitä ei kuitenkaan tunnu löytyvän, edes *Finlandia-sarjan* jälkipuheesta, jossa kertoja viimeistään voisi antaa lopullisen selvityksen, sulkea tekstin ja sovittaa sen ristiriidat niin, että hermeneuttinen koodi löisi kättä kulttuurisen kanssa. Pikemminkin jälkipuhe asettaa tietyt kulttuurisen koodin oletukset erittäinkin kyseenalaiseksi sekä alleviivaa syyllisyyden teemaa monimutkaisempänä ja monisäikeisempänä asiana kuin mihin laki usein turvaa, kun se tuomitsee yksilön mutta ei ”itseään”, yhteiskuntaa, vaikka tähän olisi syytä. Palaan tähän kysymykseen tarkemmin vielä tämän luvun lopussa.

Salapoliisifiktio tapausta alleviivaa siis sitä eittämättä laajemminkin kirjallisia muotoja koskevaa seikkaa, että geneerinen ”toipuu” sosiaaliseen, niin kuin Prendergast (1986, 44) painottaa. Minkään genren alkuperä ei ole viime kädessä vain genre itse, vaikka on selvää, että tietyt piirteet esimerkiksi juuri realistisen romaanin todenvastaavuuden kohdalla selittyy pikemminkin genrestä käsin (esim. kolmannen persoonan ”yliluonnollisia” kykyjä omaava kertoja) kuin sosiaalisesta ja arkipäivän havainnoitavasta todellisuudesta. Silti geneerinen ja sosiaalinen limittyvät toisiinsa, mikä jälleen houkuttaa palaamaan romaanin alkulähteille, *Don Quijoteen*, jossa niin ikään näyttäisi

⁹⁸ *Pasi Harvalan tarina II:ssa*, joka siis ilmestyi ennen *Kaivoa*, Pasiin tietämys Saaran kuolemasta alun alkaenkin ilmoitetaan aivan suoraan, mutta siinä ei vielä vihjata, kuka siihen on syyllinen. Pasi kuvataan lukemassa kirjoitelmaansa ”Herhiläisestä ja Pielisen lakosta” (joka on samalla metafiktiivinen viittaus *Kosti Herhiläiseen*) ja miettivän: ”Hän jatkoi lukemistaan, ajatteli: ketähän tässä yritinkään kusta silmään. Kostista olen tehnyt liian varhaiskypsän: oppikoulun ekalla se oli vielä jalkapallohullu. *Saaran kuolema, jonka hän oli tiennyt alusta asti*, löytyi vasta nivaskan puolivälin tienoilta, ja väärin ajoitettuna; niin kuin hän olisi saanut tietonsa vasta lehdistä. Ja juuri kun olisi pitänyt sanoa Totuus (sillä sitä minä halusin!), livahdin Joensuun ’vallankumoukseen’.” (PHT II 55; kursivointi lisätty.) Tarkkaan ottaen vedenpitävää varmuutta Kostinkaan syyllisyydestä Saaran kuolemaan ei saada vaan se jää *Finlandia-sarjan* lukijan päättelyn varaan. Salminen ja Harvala ovat myös loppuun asti epäileväisiä toisiaan kohtaan; Harvala kysyy Salmiselta vielä *Kaivon* lopputapahtumissakin ”Kumpi se teistä oli?” (KK 151).

olevan rinnakkain kaksi koodia. Kuten Prendergastkin (mt. 45) tuo esiin, Donin mallit näyttävät olevan yksiselitteisesti “geneerisiä”, johdettuja romantiikan kirjallisuudesta, kun taas Sanchon näyttäisivät tulevan tavallisen elämän praktisesta sfääristä. Silti Donin kuvitelmaaailman kirjalliset lähteet ilmentävät sellaisen menettelytavan koodeja, jotka kerran sulki sisään – joskin vain ajoittaisesti ja epätäydellisesti – todellisen sosiaalisen kontekstin (ritarillisen menettelytavan koodit). Sen sijaan Sanchon todenvastaava tulee, monenlaisten leviämispöressien kautta, itsessään “kirjalliseksi” lähteeksi terveän järjen mallille ei vain jokapäiväisessä elämässä vaan myös kirjallisen ”realismin” teksteissä. Genre-spesifi todenvastaavuuden teoria on siis kaikessa hyödyllisyydessäänkin vakavasti riittämätön. (Vrt. mts.)

Jälkikäteispäätelmät ja kausaalinen epävarmuus

Sekä *Siinä näkijän* että *Finlandia-sarjan* kohdalla on aivan ilmeistä, että genre-spesifi näkemys ei riitä, ei edes hermeneuttista koodia noudattavasta juonesta puhuttaessa. Samalla kun niissä jossain määrin nojataan vanhoihin juonikonventioihin, niissä myös kehitellään uutta ja yritetään eksplisiittisesti löytää muuttuvaa todellisuutta vastaava ilmaus ja muoto – ja siksi henkilökertojat toimivat teoksissa ”juonellistajina”. Suljettujen, eheiden, lainomaisen ”välttämättömiä” kehityskulkuja kuvaavien juonilinjojen tilalla on henkilökertojien avoin ja pohdiskeleva juonellistaminen. Tämä nousee jälkirealismissa tärkeäksi. Kertojat toisaalta asettavat joitakin tapahtumia valmiisiin juonirakenteisiin, niin kuin esimerkiksi Maijan juonellistamisesta toin esiin jo edellä, ja monenlaisia juonilinjoja tai niiden muunnelmia voidaan teoksista löytää. Mutta aivan yhtä oleellista ja merkillepantavaa on se, että kertojat myös itse kyseenalaistavat monien esittämiensä järjestysten varmuuden ja itsestäänselvyyden.

On yhtäältä hyvin tyypillistä, että henkilökertojien kerrontajaksoissa ilmenee jossain vaiheessa kiteytys jonkinlaisesta elämän kohtalonomaisesta kehityskaaresta, jossa kausaalisuhteet noudattavat jotain vääjäämätöntä logiikkaa, johon he hyvin vähän voivat itse vaikuttaa ja jolloin he itse näyttäytyvät olosuhteiden uhreina. Tähän viittaavat jo Jaskan puheet ”henkilökohtaisesta kärsimyshistoriastaan” sekä kiteytys: ”nyt kai ymmärrät osan siitä minkä takia minusta on se tullut mikä on tullut, luokkapetturi: en muutaakaan voinut, saatuani tuberkuloosin, jouduttuani hakoteille vähän kaikessa” (SNMT 285). Mutta toisaalta lähes kaikki muu Jaskankin kerronnassa sotii kohtalonomaisuutta ja yksioikoisia syy-seuraussuhteita vastaan. Kiteytyksen molemmin puolin on paljon sellaista juonellistamista, joka kyseenalaistaa yksioikoiset selitykset ja jossa spekuloidaan. Jaska tuo esiin syy-seuraussuhteiden monisäikeisyyden, tekee sellaista brechtiläistä syysuhteiden paljastelua, jossa kohtalo paljastuu moniksi yksittäisiksi ihmisten teoiksi; ”taustalla” olevat tapahtumat, jotka ikään kuin määräävät kohtaloa, ovat ihmistenvälisiä (Brecht 1991, 207). Tällaisia

ovat pienet erheet ja vääryydet henkilöiden välillä. Tosin Jaska, *Siinä näkijän* aikuisille henkilökertojille tunnusomaisesti, näkee yleensä muiden henkilöiden vääryyksien ja petoksien *johtaneen* siihen, että he itsekin ovat luopuneet ihanteistaan, alkaneet toimia ”väärin” ja tulleet pettureiksi, siis syyllisiksi myös eettisessä mielessä: ”Siltäkin taholta sain aina niin ronskisti nokilleni” (SNMT 181); ” - - kuultuani jatkuvasti Elmalta, mikä pirun saamattomuus ja sairaus ränkkä minä olin ja päälle päätteeksi tyhmä kun menen uhraamaan terveyteni. Siinä katosi luokkatietoisuuteni ihanne” (SNMT 284–285); ”Ja kun tietää, etten minä ole se ensimmäinen petturi - - vaan minut on petetty” (SNMT 285).

Muiden petos on siis aina *ensin* niin Jaskan, Santun kuin Maijankin juonellistamisessa ja näyttää peräti syyttä myös sille, että samanlaiseen toimintaan päädytään itsekin. Toisaalta samalla pidetään jatkuvasti esillä sitä, että ”juoni” nojaa jälkikäteispäätelmiin, ”muisti voi pettää” (SNMT 262) ja että syy-seuraussuhteet ovat monimutkaisia ja -ulotteisia, esimerkiksi juuri Jaskan kaksoisagenttiuden suhteen: ”- - asia kokonaisuudessaan on niin monisäikeinen, ettei sitä ihan yksipuolisilla selityksillä täysin selvitellä.” (SNMT 274) *Siinä näkijässä* yksioikoisin juonellistaja on Santtu, jonka näkemys ja kokemus tapahtumista (hänen omasta mielestään) edustaa objektiivista ”totuutta” (esim. SNMT 309), kun taas Maijalla ja erityisesti Jaskalla on jatkuvasti esillä retrospektiiviseen juonellistamiseen liittyvä virhepäätelmän mahdollisuus. Tällöin kyse on jossain määrin sen seikan tunnustamisesta, että kaikkia tapahtumien välisiä yhteyksiä yksittäinen henkilö ei voi tiedollaan ja pohdinnallaan saavuttaa. Eli ”syitä lieneekin monia” (SNMT 278) – ja vaikka esille tuotujen asioiden ja tapahtumien ymmärretään olevan jonkinlaisissa yhteyksissä toisiinsa, ”tapahtumat eivät etene kausaalisesti a:sta b:hen”, niin kuin jo Pekka Tarkka (1973, 250) on *Siinä näkijästä* todennut. Samalla syyllisyys on eettisestikin ajatellen monimutkainen asia, minkä takia Jaska reflektoi dialogistisesti juuri petturin ja kavaltajan käsitteitä (esim. SNMT 274, 280). Lisäksi hän antaa ymmärtää, että hänen kirjeensä vastaanottajan eli Santun tietämättömyys moninaisista syy-yhteyksistä – siis yksioikoinen juonellistaminen – ja se, että Santtu on ollut ensisijaisesti kiinnostunut vain oman nahkansa pelastamisesta, on tehnyt tästä ”syyllisemmän” (eettisessä mielessä) kuin on itse ymmärtänytään. Sen sijaan Jaska itse on, ainakin omien puheidensa mukaan ja Santun tietämättä, pelastanut tämän ja koko Salmisen perheen ohranan kidutukselta. Santun itse korostama oma nokkeluus ja ”ylimaallinen varjelus” (SNMT 292) paljastuukin joiltakin osin Jaskan tekosiksi. Se ei siis ole vääjäämätöntä kohtaloa eikä Santun omaa neuvokkuutta, vaan yksittäisiä monen henkilön valintoja ja tekoja vallitsevien olosuhteiden puristuksissa. Jaska alleviivaa kirjeessään ylipäänsäkin sitä, että hän on toiminut myös monen kommunistin suojelemiseksi, ei yksinomaan ilmiantamiseksi – ja siksi hänen ”syyllisyytensä” sen enempää kausaalisessa kuin eettisessäkään mielessä ei ole ensinkään yksinkertainen asia.

Eksplisiittisimmin henkilökertojan harjoittama juonellistaminen, jossa välillä saatetaan sovittaa tapahtumia valmiisiin kerrontakaavoihin mutta samalla vahvasti kyseenalaistetaan ne, on esillä *Kosti Herhiläisessä*. Kuten tarinalinjojen ja kerronnan suhdetta käsitellessäni toin esiin, siinä Kostin elämä muodostaa yhden oletetun tarinan tai tarinalinjan, joka ikään kuin vain odottaa kertojaansa. Pasi ryhtyy sen kertomiseen, mutta joutuu samalla reflektoimaan kerronta- ja kirjoittamisprosessiaan ja tekemään – *Siinä näkijän* Maijan ja Jaskan tapaan – avointa juonellistamista. Hän tuo ilmi esimerkiksi valinnan ongelman: mistä aloittaa? Hän päättää lähteä liikkeelle päiväkirjamerkintöjensä sisältämistä asioista (KHP 15), mutta ei pysy päätöksessään eikä tunnu pääsevän alkua – tai alkuja – pitemmälle, niin kuin hän itsekin joutuu toteamaan: ”Muutenkin tuntuu, että joudun aloittamaan moneen kertaan, siitä huolimatta etten ihan kokematon kirjoittaja ole - -” (KHP 21–22).

Mutta vielä Maijaa ja Jaskaakin enemmän Pasi tuo eksplisiittisesti esille ilmiöiden välisten yhteyksien monimutkaisuuden ja monikerroksisuuden. Hänen voi sanoa olevan jopa paranoidisen tietoinen siitä, että virhepäätelmien mahdollisuus on olemassa, ”etteivät asiat ole lähimainkaan olleet niin yksiselitteisiä, tapahtumat niin yksikerroksisia miltä vielä eilenkin näytti.” (KHP 14) Hänen mieleensä juolahtaa paljon asioita ja kysymyksiä itse kerrontaprosessin aikana, mutta ne jäävät teoksessa avoimiksi. Kostin elämän ja tarinan loppu, kuolema, on hänellä alusta lähtien tiedossa – niin kuin ilmeisesti myös Kostin syyllistyminen Saaran tappoon – mutta ei kaikki se, mikä on johtanut tuohon päätökseen ja yleensäkin Kostin ”voittopuolisesti morbidiksi” muuttumiseen, niin kuin asia *Pasi Harvalan tarinoissa* ilmaistaan (PHT I 17). Näin hänellä on juonelle telos, mutta temporaalis-kausallinen kokonaisuus puuttuu.

Pasin kerronta eteneekin yleensä niin, että hän jo valmiiksi kieltäytyy noudattamasta ”kirjallisesti muodokkaita päämääriä” (KHP 20) ja siis kiistää alistavansa Kostin elämää fiktiivisiin ja/tai elämäkerran kaavoihin, mutta hän lipsuu aikomuksessaan. Vähän väliä hän tulee langenneeksi tiettyihin konventionaalisiin malleihin, jopa pateettiseen tyyliin ja (psykologiseen) motivointiin, kun hän valikoi Kostin elämästä tapahtumia tuon teloksen mukaan. Yhtenä merkittävänä ja paljonpuhuvana tapahtumana hän nostaa esiin erään lapsuudenaikaisen vääryyden, jota hän on kavereineen ollut todistamassa: aikuiset miehet (”Murtaja”, ”Liidunheittäjä”, ”Väärä” eli ”Vääräjärvi” ja ”Itte” eli ”Itte-Rantanen”) nöyryyttävät ja rökittävät Kostia omenavarkauden takia, johon tämä ei ole edes syyllistynyt mutta jonka hän pakokauhun vallassa tunnustaa.

– Tunnustan, ulahti Kosti, vajosi kasvoilleen ja alkoi hillittömän itkemisen ja armon ruikuttamisen. - - Me mykistyimme, vaikka jotain poskettoman hämärää jutussa tajusimme: silmämme eivät olleet valehdelleet, Kosti oli tunnustanut teon jota ei ollut tehnyt, ja me yhtäkkiä, luultavasti joka ainoa, ymmärsimme jotain niin pohjattoman, traagisen väärää tapahtuneeksi, ettemme uskaltaneet katsoa

toisiimme: meidän pojansielumme olisivat murtuneet yhtä suureen suruun ja kyynelvirtaan kuin Kostin. Me lähdimme kukin koteihimme. Ja yritimme unohtaa. Ja tunsimme helpotusta Kostin nähdessämme: sen silmät vain näyttivät muuttuneen ”kummiksi” ja asuun oli ilmaantunut solmio. (KHP 69–70)

Tämän hämmentävän ja myötätuntoa herättävän tilanteen lisäksi Pasi luettelee muitakin tapauksia, joita hän on esimerkiksi kuullut lastenkodissa noihin aikoihin tapahtuneen ja siis olettaa vaikuttaneen siellä eläneen Kostin elämään ratkaisevasti. Mutta pian hän kuitenkin tunnustaa, ettei ole varma sen enempää kaikista kronologisista kuin kausaalisistakaan järjestyksistä: ” - - en muista osuiko Kostin yhtäkkinen vaiteliaistuminen ennen tuota peliepisodia vaiko sen jälkeen, mikä muutos hänessä oli sitä ennen tapahtunut, ja mistä sitten oli kotoisin se, ettei hän enää edes meitä muita ikäisiään tuntunut huomaavankaan, ennen kuin ensimmäisellä lukioluokalla, solmiosta luopumisen aikoihin” (KHP 71). Näin selväsanaisesti tuodaan esiin, että kyse on todellakin vain retrospektiivisestä juonellistamisen yrityksestä. Vaikka ilmiöiden välillä ymmärretään olevan jonkinlaiset yhteydet, ei asioiden perimmäisiä relaatioita toisiinsa voi varmuudella tietää eikä tällöin myöskään lopullisen varmoina esittää, jos haluaa pysyä todenmukaisuudessa, niin kuin Pasi usein ilmaisee haluavansa. ”Jälkiviisaassa” – joskin jälkiviisautensakin tunnustavassa – juonellistamisessaan kertoja kyllä toisinaan luo tiheäntuntuksia tilanteita ja pyrkii saamaan kuulijankin eläytymään niihin, mutta seuraavassa hetkessä hän taas ikään kuin vieraannuttaa tämän. Vieraannuttaminen onnistuu, jos empiirinen lukija ”asettuu” kuulijan tasalle ja tapahtumien aikaan. Tunteenomainen eläytyminen – lukijan kokema pelko tai sääli esitettyjen tapahtumien takia (*Runousoppi* 1453b 1–5) – katkeaa, ja ymmärrettävyyden sijaan herää pikemminkin ihmetys ja uteliaisuus (vrt. Brecht 1991, 140). Kyse on juonellistamisesta, motivoinnin yrityksestä, jossa kausaalisuus jää askarruttamaan.

Motivointia on joka tapauksessa pidetty tyypillisenä juuri mimeettiselle juonelle tai juonen konstruomiselle. Mutta mikä mielenkiintoisinta, psykologinen motivointi on myös yksi laillisen oikeudenkäynnin operaatio, jonka tosin on laillisista debateista sanottu eniten olevan entymeen järjeyden – tai pikemminkin sen ideologisen muodonmuutoksen – saastuttamaa (Prendergast 1986, 47–48). Kuten Barthes (1994, 52–55, 96–98) havainnollistaa esseissään kahdesta modernista oikeudenkäynnistä *Mytologioita*-teoksessaan, lailliset argumentit motiivista, tai sen puuttumisesta, turvautuvat usein kulttuurisesti vahvistettuihin tyypifikaatioihin inhimillisestä menettelytavasta, jotka kuitenkin argumenttien pelissä eksplikoidaan ”ihmisluonnon” kausaalisiksi laeiksi. Mimeettisen teoksen motivaation tai motivoinnin tekniikat tuottavat usein samankaltaisia versioita tapahtumista ja käytöksestä: niiden oletukset muistuttavat läheisesti niitä argumentoinnin muotoja, joita oikeusistuimet käyttävät hyväksi motiivin kysymyksen yhteydessä. (Vrt. Prendergast 1986, 48.) Myös Pasi, ”tuomari” ja asianajaja, näyttäisi syylistyvän välillä tähän, etenkin luonnehtiessaan Kostin elämän kulkua naturalismille tyypillisin deterministisin painotuksin ja

kärsimyksellisin sävyin: Kosti on alun perinkin rikki revitty ihmisparha (KHP 116), joka välttämättä ajautuu tappoon ja itsemurhaan. Mutta yleensä Pasi ei vie motivointia lopullisten ja varmojen johtopäätösten asteelle. Lukijaa jää askarruttamaan, onko Kosti varmasti syyllinen Saaran kuolemaan vai onko Pasi sittenkin itse syyllinen. Avoimeksi jää näin ollen sekin, onko surmatyö ollut tappo vai murha, ja kuinka suunniteltu Kostin itsemurha lienee ollut – vai olisiko Pasi voinut surmata Saaran ohella myös Kostin? Nimenomaan motiivit jäävät avoimiksi ja siksi myös tyydyttävä, juonen sulkeva vastaus kysymykseen ”miksi?”.

Kostin tarinassa ja omankin lähimenneisyytensä selvityksessään Pasi siis kerta kerran jälkeen päätyy kausaalisuhteiden avoimuuteen ja paljastaa, että kyse on hyvin epävarmasta ja aukkoisesta, retrospektiivisestä päätelmien teosta. Hän ilmaisee epävarmuutensa ilmiöiden välisistä perimmäisistä, ”luonnollisista” yhteyksistä, mutta ei noudata täysin myöskään vallitsevien mielipiteiden mukaista motivointia ja juonellistamista. Näin *Kosti Herhiläisessä* esitetyt syy-yhteydet asettuvat paitsi aristoteelista välttämättömyyttä myös doksaalista todennäköisyyttä vastaan.

Kontingentit yhteydet

Tällainen epäröivä ja likimääräinen juonellistaminen näyttäisi siis lopulta olevan melko kaukana siitä, mitä Aristoteles *Runousopissa* (esim. 1451a 36–38) vaati mimeettisen teoksen juonelta, jossa jäljitellään mahdollisia tapahtumia, lähinnä joko välttämättömään tai todennäköiseen yhteyteen perustuen. Mutta tarkkaan ottaen asia ei ole aivan näinkään, jos ensinnäkin luovutaan siitä Aristoteleen arvottavasta käsityksestä, että vain välttämättömään tai todennäköiseen yhteyteen perustuvat juonet ovat hyvän taiteen tunnusmerkki, ja toiseksi takerrutaan hetkeksi Aristoteleen ”mahdolliseen” ja ”mahdottomaan”, niin kuin esimerkiksi Oiva Kuisma (1991, 95–104) on klassista ”taiteellista mimesistä” tarkastellessaan tehnyt. Kuten Kuismakin tuo esiin, Aristoteles ei *Runousopissa* rajaa mahdottomien eli jossain määrin virheellisten asioiden esittämistä täysin pois taiteesta: ne ovat sallittuja (poikkeustapauksissa), jos niillä saavutetaan haluttu tunnevaikutus, esimerkiksi traaginen pelko tai sääli (ks. *Runousoppi* 1460b 23–29; Kuisma 1991, 98–99).⁹⁹ Mutta tarkkaan ottaen sen enempää *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankaan* juonellistamisessa ei voi sanoa olevan kyse täydellisistä virheellisyyksistä tai mahdottomuuksista,

⁹⁹ *Runousopissa* modaalitermejä käytetään siis pääasiassa kahdessa merkityksessä, ensinnäkin teosten rakenneominaisuuksina (esim. juuri juonen tapahtumien seuraaminen toisiaan välttämättömyyden tai todennäköisyyden mukaisesti) ja toiseksi reaali maailman olioiden ja tapahtumien ominaisuuksina (Kuisma 1991, 95). Nämä liittyvät kuitenkin yhteen; niin kuin Kuismakin (mts.) painottaa, Aristoteles ei ohjannut runoilijaa kehittämään täysin riippumattomia teosmaailmoja, vaikka esimerkiksi Ingarden (1985, 71) on asian niin tulkinnut, ja siten mahdottomuus ja virheellisyys on aina ymmärrettävä suhteessa reaali maailmaan. Aristoteles ei kuitenkaan itse kovin tarkkaan selvittä, mitä hän tarkoittaa ”mahdottomuudella” vaan se on tulkittava *Runousopista* esiin, niin kuin Kuisma tekee.

vaikka juonellistamisen logiikka ei tunnu täysin noudattavan sen enempää välttämättömyyttä kuin todennäköisyyttäkään; esitetyt tapahtumat voidaan silti ajatella reaalityodellisuudessakin mahdollisiksi. Tällöin jäljelle jää kontingenttien asioiden joukko.

Kontingentti on välttämättömien ja todennäköisten asioiden lisäksi yksi mahdollisten asioiden luokka, niin kuin Kuismakin (1991, 100) toteaa. Kontingentilla tarkoitetaan tavallisesti sitä, mikä tapahtuu epämääräisesti niin tai ei-niin (mt. 100–101). Kuten Niklas Luhmann kiteyttää, kontingenttia on se ”mikä ei ole välttämätöntä eikä mahdotonta; se mikä voi olla sellaista kuin on (oli, tulee olemaan), mutta on myös toisin mahdollista” (Luhmann 1984, 152; suom. Eräsaari 2005). Kyse on siis ”mahdollisuustajusta” (vrt. Eräsaari 2005). Vaikka Aristoteleen voi tulkita ajatelleen niin, että kontingentteihin yhteyksiin perustuva taideteos on heikko ja että runoilijan tulisi nimenomaan pitää silmällä syy-yhteyksiä ja poistaa teoksestaan kaikki se, mikä teokseen ei kuulu välttämättömyyden tai todennäköisyyden nojalla, niin Aristoteleenkin mimesis-käsityksen ”mahdolliseen” voidaan silti sisällyttää kontingentti, vaikka hän ilmeisesti näki kontingentin lähinnä historioitsijoiden toimialueena (vrt. Kuisma 1991, 101–102). Historioitsija kuvaa, ”jäljittelee”, tiettyä aikakautta ja ”kaikkea” mitä silloin tapahtuu ilman, että asioilla aina olisi selviä syy-yhteyksiä (ks. *Runousoppi* luku 23), vaikka näitäkin eittämättä on.

Salaman juonellistavilla henkilökertojilla on yhtäläisyyksiä juuri tällaiseen historioitsijaan: he yrittävät kyllä selvittää syy-seuraus-ketjuja kokemastaan, tuntemastaan ja ”tutkimastaan” todellisuudesta, mutta joutuvat yleensä tyytymään kontingentteihin yhteyksiin. Vaikka henkilökertojille menneet tapahtumat ovat ”välttämättömiä”, niin kuin Aristoteleenkin (esim. *Nikomakhoksen etiikka* 1139b) mukaan menneisyyden tapahtumat aina ovat (sikäli, että niitä ei voi muuttaa tapahtumattomiksi), niin esitettyjen *tapahtumien keskinäinen rakenteellinen yhteys* ei kenties ole muuta kuin kontingentti. Näkemyksenä on, että henkilöt ja kertojat pystyvät tekemään luotettavia päätelmiä lähinnä vain siitä, että heidän esittämänsä asiat ja tapahtumat ovat *jonkinlaisissa yhteyksissä* toisiinsa, mutta he joutuvat myös avoimesti tunnustamaan – ja usein rehellisesti suostuvatkin tunnustamaan – että heidän tietonsa ei riittäne väittämään näitä yhteyksiä välttämättömiksi syy-seuraussuhteiksi. Myöskään todennäköisiksi niitä ei voi noin vain sanoa: kyse ei ole sellaisista tapahtumasarjoista, jotka tapahtuvat ”useimmiten” tai jotka perustuvat yleisesti hyväksytyyn (vrt. Kuisma 1991, 100). Kyse on joiltakin osin poikkeuksellisista (fiktiivisistä) henkilöistä ja tapahtumista, joita ei suostuta juonellistamaan yleisesti hyväksytyjen, tavanomaisten mallien mukaan. Jälkirealismen mimeettisen sopimuksen kannalta tämä nousee oleelliseksi. Kyse ei ole niinkään juoniromaanista vaan sellaisesta juonellistamisromaanista, jossa esitetyt tapahtumat ovat pikemminkin kontingenttiin kuin välttämättömään tai todennäköiseen yhteyteen perustuvia.

Kontingenssi ilmenee siis erityisesti henkilökertojen harjoittamassa juonellistamisessa, mutta edes *Pasi Harvalan tarina I–II*, kaikessa kohtalomaisen tragedian tunnussa ja ”kaikkietävän” kerronnan piirteineen, ei kuvaa mitään sellaista kehityskaarta, jonka voisi sanoa perustuvan yksinomaan välttämättömiin yhteyksiin. *Harvalan* kaksiosainen ”tarina” on kyllä *Finlandia-sarjan* muihin osiin verrattuna traagiselta juonirakenteeltaan klassisin, niin kuin jo edellä toin esiin ja niin kuin Karkamakin (1992) on havainnollisesti selvittänyt. Mutta siinäkin asiat esitetään moninaisissa yhteyksissään, joista on vaikea sanoa, mitkä yksittäiset syyt määräävimmin johtavat tai vaikuttavat lopputulokseen, täydelliseen katastrofiin. Kertoja ei tarinan aikana esitä esimerkiksi suoria tulkintoja kausaalisuhteista eikä lukijallakaan ole pitäviä perusteita väittää, että mukana olisi lopputuloksen ja syy-yhteyksien kannalta yksinomaan olennaiset tapahtumat. Jälkipuheessa kertoja ottaa kyllä viimeisen sanan, mutta ei tee sitä niin, että sulkisi kokonaisuuden ja selventäisi lukijalle, miten kausaaliketjut ”todella” menivät, ”miksi” katastrofi tapahtui. Pikemminkin kertoja selvin sanoin tuo esiin sen, mikä tarinastakin on jo luettavissa, eli että kyse on moninaisista ja monilta osin kontingenteista yhteyksistä, vaikka menneisyyden tapahtumilla ja valinnoilla tuntuu olevan myös jonkinlaista sitovaa vaikutusta (vrt. Karkama 1992, 194). Tämän lisäksi kertoja esittää lopussa myös sellaista kritiikkiä, jolla on yhtymäkohtia Barthesin edellä mainittuun, oikeudenkäynti-esseissä ilmenevään kritiikkiin (*Mytologioissa*): laki ja yhteiskunta tekee entymeemisen, välttämättömyydeksi naamioidun mutta tosiasialisesti doksaalisiin todennäköisyyksiin pohjautuvan virhepäätelmän, kun se tuomitsee vain yksilön ja motivoi tämän rikoksen pääasiassa vain totunnaisen psykologisesti. Kertoja hyökkää tällaisia selitysmalleja vastaan ja tuomitsee yhteiskunnan, joka (valheellisesti) esittää sellaisia ”juonia” luonnollisina. Kertojan eetoksena on vedota kunkin ”meidän” syyllisyyteen ja alleviivata kontingenttia. Samalla annetaan ymmärtää, että ilmiöiden monimutkaisen toisiinsa kietoutuneisuuden ja yhteyksien kontingenttiuden tiedostamalla ja siltä pohjalta yhteisesti toimintaa muuttamalla – niin poliittisella kuin henkilökohtaisellakin tasolla – voisi avautua myös polku oikeudenmukaisempaan yhteiskuntaan ja ihmisten väliseen parempaan elämään.

Jälkirealismen kuri ja järjestys suhteessa jälkistrukturalistien mimesis-kritiikkiin

Koska *Siinä näkijä* ja *Finlandia-sarja* perustuvat pikemminkin avoimeen ja tunnustettuun kontingenssiin kuin välttämättömiksi väitettyihin tai todennäköisiin yhteyksiin, jälkistrukturalistien kritiikki ei aivan ylety näihin teoksiin. Näin siksi, että kontingenssi on eksplisiittistä ja sillä on luonnollisina ja varmoina esitettyjä syy-seuraussuhteita kyseenalaistava painotus. Niin kuin jo edellä toin esiin, Salama on oikeastaan sisällyttänyt teokseensa jälkistrukturalistien ajattelua muistuttavan kritiikin, mihin Karkamakin (1992, 205) viittaa (tosin hieman toisessa asiayhteydessä). Sen eetoksena on näkemys siitä, että yhteiskunta alistaa yksilön järjestykseen, joka

perustuu paljossa doksaan vaikka naamioituu luonnonlaiksi. Lain nimissä tehdään tuomio syyllisyydestä, jossa ei oteta tarpeeksi lavealti huomioon moninaisia ja mahdollisia syy-yhteyksiä, kaikkea sitä, mistä tuo syyllisyys koostuu. Tuomioiden perustana on konventionaalinen psykologinen motivointi, johon mimeettinen juonikin usein on turvautunut.

Toisaalta heti perään voidaan kyllä väittää, että doksaalisiakin näkemyksiä teoksista löytyy, erityisesti henkilökertojen tulkinnoista ja toiminnoista fiktiivisessä maailmassa. Esimerkkinä mainittakoon mahdollisuus tulkita Pasin toiminta sisäistetyksi Isän laiksi, patriarkaaliseksi logiikaksi, ja yleensäkin niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* (mies)henkilöiden toiminta sen uskomuksen varassa, että biologinen sukupuoli määrittää sosiaalisen vallan. Mutta tällöin doksa suhteutuu nimenomaan kertoviin subjekteihin ja heidän tilanteisiinsa fiktiivisessä maailmassa eikä niitä teoksissa esitetä ainoana oikeina totuuksina tai edes hyväksyttävänä ajattelu- ja toimintatapoina. Pasinkin voi nähdä omalla moraalittomalla, naishenkilöitä pahoinpitelevällä toiminnallaan vain kaivavan yhä syvempää kuoppaa itselleen; hänen ”vääristynyt” ja yhä vääristyvä arvomaailmansa on yhtenä osana viemässä häntä kohti lopullista katastrofia. Eli miehen herruus ja mieshenkilöiden käyttämä niin henkinen kuin fyysinenkin väkivalta esitetään teosten maailmassa aristoteelisittain todellisuutena sellaisena kuin se (Salaman tekstin ja hänen henkilökertojensa kertoman mukaan) *on* (vrt. *Runousoppi* 1460b 9–10), mutta sitä ei suositella eikä esitetä eettisesti hyväksyttävänä vaan pikemminkin päinvastoin. Teoksilla ei pyritä viestimään ja vakuuttamaan, että todellisuuden *pitäisi* olla tällainen (vrt. mts.) tai että se tulisi hyväksyä tällaisena.

Kyse ei siis ole sellaista ”preskriptiivisestä” mimeettisestä järjestyksestä komentona ja järjestyksenpitona, jolla lukija taivuteltaisiin allekirjoittamaan henkilöiden ja henkilökertojen noudattama todellisuussopimus etiikkaa ja moraalista toimintaa koskevine ehtoineen ja määrättäisiin omassa toiminnassaan jäljittelemään näiden antamaa ”mallia”. Korkeintaan on kyse käänteisestä mim-eettisestä käskystä ”älä toimi näin”,¹⁰⁰ koska ”paha” (Pasin suorittama raikaus ja tappo) saa palkkansa eli vankilatuomion, vapauden riiston ja syyllisyyden taakan. Vaikka jälkipuheessa osoitellaan vahvasti koko yhteiskunnan pahuuteen, viitataan kuitenkin samalla ei vain Pasin vaan jokaisen yhteiskunnassa elävän yksilön vastuuseen, syyllisyyteen – mutta myös paranemisen mahdollisuuteen. Salamaa onkin moni pitänyt (käänteisenä) moralistina (esim. Sihvo 2.9.1983; Toiviainen 11.9.1983)¹⁰¹ ja nähnyt hänen teostensa ”sanoman” lähestyvän kristillistä

¹⁰⁰ Kyseessä voisi siis olla eräänlainen postmodernisoituvaan aikaan sijoittuva varoitustarina, jatkona jo 1800-luvun lopun realismista tutuille moderneille varoitustarinoille, jotka liittyivät usein kaupungin vaaroihin (esim. Lappalainen 1998c, 115).

¹⁰¹ ”Moralisti” on sana, jota alettiin kritiikeissä sovitella Salamaan 1980-luvun alussa. Jotkut näkivät Salaman lähestyvän ns. ”uusmoralismia”, joka oli yleistä tuolloisessa kulttuuri-ilmapiirissä (ihmisten kyllästyttyä puoluepolitiikkaan) ja jolle oli ominaista ns. rötösherrajahdit ja taipumus asettaa yksilö itse entistä enemmän vastuuseen kohtalostaan, sen sijaan että häntä olisi pidetty epäoikeudenmukaisen yhteiskunnan uhrina (ks. Vihavainen 1997, 908).

etiikkaa (esim. Tarkka 14.8.1983; Mäkisalo 27.1.1984) – siis työläiskirjallisuuden kannalta katsottuna jopa porvarillista doksaa!

Kysymys doksasta, bathesilaisittain kulttuurisen koodin noudattamisesta, on oikeastaan varsin hankala ongelma. Sen vastustusta on Salaman teoksista selvästi luettavissa ja esiin tulkittavissa, mutta samalla jotkin toiset seikat samassa teoksessa voidaan tulkita doksaalisten käsitysten suosimiseksi, vallitsevan mielipiteen toistoksi. Mutta samalla voidaan kyllä jälleen kysyä, täytyykö doksaan ainakaan kaikilta osin suhtautua niin ”vainoharhaisesti” kuin jälkistrukturalistien piirissä. Niin kuin jo kertojan relationaalisen lähtökohdan yhteydessä oli esillä, kaikkea ennalta annettuun arkitietoon ja vallitsevaan mielipiteeseen nojaavaa raportointia, tulkintaa ja arviointia ei tarvitse ymmärtää yksinomaan kauhistuttavana, pahoinvointia aiheuttavana ja tyystin kritiikittömänä tutunomaisen pätevöittämisenä. Doksalla on ihmisten arjen toiminnassa käyttöarvoa, koska se sulkee pois epävarmuutta. Mutta doksakaan ei ole ikuisesti muuttumatonta ja hyväksytyä vaan sen pätevyys ja totuudellisuus joutuvat käytännön tilanteissa ja kohtaamisissa jatkuvasti koetteille. Doksaa ei siis tarvitse ajatella yksinomaan jonkin valtakurssin ja suuren Juonen osana tai avustajana, jota ei voisi tunnistaa nimenomaan doksana ja jonka omaksumiseen tai kyseenalaistamiseen ei voisi millään lailla vaikuttaa.

Yleisesti ottaen voidaan kuitenkin sanoa, että Salaman teokset kritisoivat sellaista ”doksaa”, joka on korostetun idealistisesti ja kollektivistisesti sävytynyttä, niin kuin esimerkiksi nuorilla kommunisteilla 1970-luvulla. Vastaavanlaista porvarillista ideologiaa ja sen kritiikittömästi omaksuneita ihmisiä arvostellaan yhtä lailla, esimerkiksi uskovaisia *Siinä näkijässä* ja perhejärjestelmää *Finlandia-sarjassa*. Salaman teokset nostavat arvioivasti esille erityisesti sen ristiriidan, joka on teosten henkilökertojillakin ideaalien ja käytännön elämän välillä mutta jota he itsekin eivät kaikilta osin omissa toimissaan ja puheissaan rekisteröi – tai halua rekisteröidä. Tällainen kriittiseen valaistukseen asettaminen ei noudata sen enempää Isän, Valtion kuin Järjestelmänkään lakia, jolle mimesis jälkistrukturalistien mukaan herkästi alistuu: toistamaan ja vakauttamaan vain yleisesti hyväksytyä. Pikemminkin Salamaa, joka ei ole ottanut tätä tehtävää vastaan vaan on teoksissaan tullut sättineeksi niin valtiota, kirkko, kotia, pikkusieluisia ihmisiä kuin kirjallisuusinstituutiotakin, on juuri kirkon ja valtion, ehkä kirjallisuusinstituutionkin, taholta yritetty painostaa kuriin ja järjestykseen. Hänen esittämänsä maailma ei ole sopinut yleisesti hyväksyttäviin ja tavoiteltaviin käsityksiin todellisuudesta ja yhteiskunnallisesta järjestyksestä, vaan

Mutta kuten on jo monesti tullut esiin, *Finlandia-sarjan* jälkipuhe osoittelee vahvasti myös yhteiskunnallisen epäoikeudenmukaisuuden suuntaan. Kalervo Toiviainen (11.9.1983) totesikin kritiikissään mielestäni paikkansapitävästi, että Salaman teosten moraalilla tai ”moralismilla” ei ole mitään tekemistä uusmoralismin kanssa. Salaman henkilöt eivät viihdy ”laillistetussa epärehellisyydessä” eivätkä voi sietää keskiluokan onnea, mutta etsivät kaikesta huolimatta läheisyyttä ja rakkautta. (Toiviainen 11.9.1983.)

se on pikemminkin koettu järjestykselle vaaralliseksi. Polemiikkaa on käyty juuri siinä kontekstissa, joka on koettu uhkaavaksi ja turmiolliseksi. Suhtautumisessa on platonilaisia piirteitä: jos mimeetikko ei suostu taiteellaan kasvatukselliseen ja/tai vallitsevaa yhteiskunnallista järjestystä (lakia ja järkeä) ylläpitävään tehtävään, niin hän on vaarallinen ja tulisi ”karkottaa” valtiosta (*Valtio* 607a–b).

Mimeettistä järjestystä siis valvotaan. Ja valvonnan yhteydessä on käynyt ilmi, että todenvastaavuuksiin perustuva logiikka on sidoksissa sensuurin logiikkaan (vrt. Prendergast 1986, 52). Mutta tästä huolimatta voidaan sanoa, että jälkistrukturalistien näkemykset mimesiksestä ja realismista, joka yksinomaan tukee ja vakauttaa vallitsevaa järjestystä, ovat liioiteltuja. Olisi räikeä ylilyönti yleistää esimerkiksi kotimaisen realismin Salamaa edeltäväkään perinne tällaisen (doksaalisen) mimesiksen ilmentäjäksi; ovathan vahva kriittisen realismin ja työväenkirjallisuuden perinteemme – jotka paljossa lankeavat yhteen – alusta alkaen pikemminkin vallitsevaa porvarillista mielipidettä vastustavia kuin yksinomaan tukevia. Realististen teosten juonien ei voi myöskään noin vain väittää olevan jonkin suuremman Juonen, ”fasististen” laillistettujen suurten kertomusten, palveluksessa (vrt. Prendergast 1986, 217). Niissä on pikemminkin mukana brechtiläistä otetta, joka Salaman romaaneissa lisääntyy, eli pyrkimystä kritisoida vallitsevaa porvarillista todellisuutta ja sen itsestäänselvyksiä, mutta myös esimerkiksi liian idealistisia tai dogmaattisia vasemmistolaisiakin käsityksiä ja niihin yksituumaisesti uskovia ”tyhmiä” ihmisiä. Salamalla on vahvasti mukana lukkoonlyötyjen maailmankatsomusten ja ideologioiden kritiikki: maailman muuttamisen perustaksi niistä ei ole, ainoastaan henkilöiden näennäismotivaatioiksi, joihin monet takertuvat vain torjuakseen elämän aiheuttamaa pelkoa ja ahdistusta, pelastaakseen itsensä ja saadakseen omalle elämälleen merkityksen ja sisällön (Karkama 1988, 246). Päämäärät ovat muuttuneet vallan ja väkivallan välineiksi (mts.). Ja tässä mielessä Salaman teoksista nousevassa kritiikissä on yhtäläisyyksiä jälkistrukturalistien esittämään tukahduttavan vallan kritiikkiin, jota hekään eivät ole rajoittaneet vain mimesikseen vaan kaikkia auktoriteetteja vastaan.

Ei vain myrkyä vaan myös lääketä: järjestys luo ”tolkun tuntua”

Jälkistrukturalistien näkemykset ovat Aristoteleen näkemyksille – ja osittain Salaman romaaneillekin – täysin vastakkaisia sikäli, että he eivät näe mimesistä lainkaan luovana saati tervehdyttävänä voimana vaan pikemminkin pahoinvointia aiheuttavana passiivisena toistona. Mutta tulee huomata, että aristoteelisiakin näkemyksiä yhä on, erityisesti Paul Ricoeurilla, joka ymmärtää mimesiksen nimenomaan aktiivisena ja luovana. Arvottavien näkemysten vastakkaisuus, joko mimesiksen puolesta tai sitä vastaan, on mimesiksen ja realismin kysymyksessä siis edelleen

tyypillistä.¹⁰² Lähtökohta arvottamiselle on jo antiikissa, jolloin Platon esitti ajatuksensa mimesiksen turmiollisuudesta, kun taas Aristoteles piti mimesistä lähes kauttaaltaan positiivisena asiana.

Salaman teokset eivät kuitenkaan asetu tukemaan vain jompaakumpaa kantaa sellaisenaan. Yhtäältä eräät teemat ja kontingenttien yhteyksien alleviivaus hänen teoksissaan, samoin kuin eräät hänen omissakin nimissään ilmaisemansa näkemykset, muistuttavat jälkistrukturalistista ja postmodernia ajattelua. Näin ollen on mahdollista sanoa, että Salama pyrkii romaaneissaan rikkomaan perinteisen, klassisen romaanin rakenteita juuri siksi, että ne ovat hänenkin mielestään vallankäytön rakenteita, suuremman porvarillisen Juonen palveluksessa (vrt. esim. Harakka 1986, 34). Toisaalta täydelliseen rakenteen rikkomiseen ei edetä. Tässä tutkitut romaanit noudattavat edelleen monelta osin romaanikerronnan totunnaista järjestystä ja realismin keinoja, mutta samalla teoksissa on myös fragmentaarisia jaksoja, monipolkuista tarinointia, ”yhdestä sanasta sivuun” assosiointeja, metafiktiivisiä piirteitä, perinteisen realismin ja sen lukácslaisen teorian kritiikkiä, kausaalisuhteiden monimutkaisuuden tematisointia ja kontingenssin avointa julkituontia. Kontingenssiin nojaamista, joka tässä luvussa erityisesti on ollut esillä, voidaan kuitenkin vielä pitää Aristoteleen mimesis-käsitykseen kuuluvana asiana, vaikka siis kontingenssi kuului Aristoteleen mukaan lähinnä historiankirjoitukseen, ei taiteeseen. Jälkirealismen mimesikseen se kuitenkin kuuluu, koska sen ymmärretään kuuluvan itse todellisuuteenkin. Oleellista on siis se, että täydelliseen, merkityksettömään sattumanvaraisuuteen ja fragmentaarisuuteen ei edetä. Tuntuu kaiken satunnaisuudesta, pirstoutuneisuudesta ja merkityksettömyydestä on *Finlandia-sarjan* henkilöhahmoillekin tila, jota ei keestetä kovin kauan sekoamatta tai ajautumatta tuhoon. Näin Salaman teokset antavat mahdollisuuden tulkita juonellistamisen ja juonen myös aristoteelishicourilaittain: juoneen asettaminen on aktiivista toimintaa, jolla on positiivisia ja tervehdyttäviä vaikutuksia.

Salaman teokset sisältävät joka tapauksessa molempia: tajua siitä ja kritiikkiä sitä vastaan, että juonta ja vakiintuneita kerronnallisia rakenteita voidaan käyttää ideologisiin tarkoituksiin ja vallan pönkittämiseen, mutta samalla varauksellisuutta ja kritiikkiä täydellistä sattumanvaraisuutta ja pelkkää fragmentaarisuutta vastaan. Näin ollen mimeettistä järjestystä ei voi Salaman romaanien valossa ymmärtää (jälkistrukturalistien tapaan) yksinomaan kielteisessä toiston mielessä, vaan se on ihmiselle yhtä kaikki myös hyödyksi hänen merkityksellistäänsä elämäänsä ja todellisuutta ympärillään. Tämä ilmenee etenkin silloin, kun henkilökertojat fiktiivisestä nykyhetkestä käsin

¹⁰² Tosin mimesiksen vastustamisessa on useimmiten kyse siitä, että tullaan hylänneeksi vain jokin tietty käsitys mimesiksestä eikä mimesiksen mahdollisuutta kokonaan. Myös mimesiksen puolustajat saattavat hyvinkin puolustaa vain tietyllä, kenties kapeallakin tavoin ymmärrettyä mimesistä.

juonellistavat omaa elämäänsä suhteessa menneisyyteen, yhteiskuntaan, lähipiiriin henkilöihin ja tapahtumiin, ja saavat siihen ”tolkun tuntua” ja murtautuvat ainakin aavistuksenomaisesti ulos suljetusta, kenties jo toivottomaksi kuvitellusta, tilasta. Kyse ei ole valokuva-todellisuudesta vaan – niin kuin *Finlandia-sarjan* puoliväliin tultaessa alettiin vastaanotossakin yhä vahvemmin tuoda esiin – samalla todellisuuden ja sitä vastaavan uudenlaisen romaanimuodon tuottamisesta (esim. Lassila 25.10.1981; Palttala 6.1.1984).

Uudelleen-neuvottelua aikalaiskritiikissä: muuttuva todellisuus, muuttuva juoni

Vastaanotto muutenkin ehti *Finlandia-sarjan* osien kertyessä kääntää takkinsa melko perusteellisesti. Sarjan kahta ensimmäistä osaa moitittiin ja pidettiin päiväkritiikeissä antiromaaneina, platonilaisittain ”myrkkynä”, joka uhkaa paitsi yhteiskunnallisen todellisuuden järjestystä myös esteettistä järjestystä, kirjallisuuden sovinnaisääntöjä, ja piti pilkkanaan lukijaansakin (esim. Tarkka 23.9.1977; Mäkinen 27.9.1977; Sepänmaa 16.10.1977). Loppuosien ilmestyessä alettiin kuitenkin ajatella, että kyse onkin kenties realismin ajanmukaistamisesta ja sellaisesta mimesiksestä, joka pyrkii olemaan uskollinen muutoksessa vellovalle ajalle; (post)modernisoituvan, liikkuvan ja muuttuvan todellisuuden kuvaamiseen ja kertomiseen eivät enää riitä yksinomaan vanhat keinot. Julkisessa vastaanotossa oli nähtävillä suoranaista suitsutusta, mikä viittaa vallitsevassa mielipiteessä tapahtuneisiin muutoksiin paitsi todellisuuden luonteesta myös kirjailija Salamasta. Tämä nähtiin nyt muun muassa suurena humanistina (Turunen 4.3.1985), kansalliskirjailijana (esim. Jama 23.12.1985), viisaana yhteiskuntakriitikkona ja analysoijana (Niinivaara 5.1.1986) sekä maailmaa ukkosen ja salamaniskujen lailla raikastavana kirjailijana (Ala-Karvia 4.1.1984), joka repii auki monet vanhentuneet totuudet ja totunnaisuudet – siis jonkinlaisena parantaja-mimeetikona myrkyttävä-mimeetikon sijaan (vaikka myrkytettyjäkin lukijoita toki yhä löytyi). Kriitikot olivat myös aikaisempaa auliimpia myöntämään lukijalle yhä enemmän vastuuta tulkitsijana, merkityksen muodostajana, kriittisenä ajattelijana ja päätelmiin kykenevänä juonellistajana.

Todellisuutta itsessään, samoin kuin *Finlandia-sarjan* rakennetta ja sen fiktiivistä maailmaa, korostettiin kritiikeissä yhä enemmän myös kontingenssiin ja kaaos-teoriaan viittaavin ilmaisin: kaikki on yhteydessä kaikkeen, mutta niin monisäikeisesti ja arvaamattomallakin tavalla, että olisi peräti valehtelua väittää kehityskulkuja ja syy-seuraussuhteita varmoiksi ja vedenpitäviksi. Tällaisen kontingenssin eron täydelliseen sattumanvaraisuuteen kiteytti Outi Nyytäjä *Parnasson* artikkelissaan (1984, 131): ”Tähän [*Finlandia-sarjan*] hahmoon kuuluu suuri tarkkuus ja *näennäisesti*, mutta vain *näennäisesti*, suuri sattumanvaraisuus.” Nyytäjä näkee sarjan rakenteessa selvää aristoteelisuutta, joskin menneisyys moninaisine syineen ja rikoksineen on ”samassa

aikatilassa” nykyisyyden seurausten ja rangaistusten kanssa – ja sikäli kyseessä on hänen sanojensa mukaan ”simultaaniromaani” (mts.).

Myös realistisen romaanin yhteydessä usein esiin tuotuun totaliteettiin viitattiin. Nyytäjä puhui Salaman massiivisesta kaikkeustajusta (mts.) – jota Harri Salminenkin peräänkuuluttaa *Pasi Harvalan tarinoissa* – ja Riikka Tanner (1985, 268, 273) *Finlandia-sarjasta* aikamme koko kuvana, jossa ilmenee kokonaisen uuden maailmankuvan etsintää ja muotoutumisprosessia. *Suomen kirjallisuushistoria 3:ssa* tähän on viitannut myös Voitto Ruohonen (1999, 277): ”Hannu Salaman *Finlandia*-sarja on toistaiseksi viimeisiä suuria yrityksiä etsiä elämän totaliteettia.” Mutta kyse on todellakin haparoivasta etsinnästä, niin kuin Tannerkin (1985, 273) mainitsi, ilman selvää päämäärää tai sovitusta: kurottumisesta johonkin epämääräisesti uuteen, sellaiseen todellisuuskäsitykseen, joka vastaisi paremmin yhteistä (yhteiskunnallista ja sosiaalista) todellisuutta ja sitä, miten yksilöt sen kokevat. Se, mitä lukija voi teoksista löytää, on tuon etsinnän esitys, niin sisällöllisesti kuin muodollisestikin. Ja koska etsintä päättyy uusiin kysymyksiin, annetaan lukijalle samalla kehoitus etsiä vastauksia teoksen ulkopuolelta, siitä yhteisestä, sosiaalisesta ja yhteiskunnallisesta todellisuudesta, jonka ”me” rakennamme. Näin *Finlandia-sarjankin* teksti, edelleen realismille ominaiseen tapaan, lähtee yhteisestä todellisuudesta ja palaa – minnepä muuallekaan kuin – yhteiseen todellisuuteen (vrt. Miller J. H. 1993, 159). Mutta lukijankaan käsitys tuosta todellisuudesta ei enää välttämättä lukemisen jälkeen ole samanlainen kuin ennen.

5. HENKILÖKUVAUS: TYYPEISTÄ HENKILÖHAHMOKOODEIHIN

5.1. Tyypittelyn hankaluuksista: työläinen, kommunisti, ”noske, tai vielä pahempaa”?

Salaman romaaneja on varsin usein tulkittu ja arvoitettu niiden piirteiden perusteella, jotka liittyvät henkilöhahmojen tyypillisyyteen. Tälle tendenssille on pohjansa jo *Runousopissa* (esim. luku 15), jossa Aristoteles korosti sitä, että (fiktiivisessä) mimeettisessä teoksessa olevat yksittäiset henkilöt ovat yleisten luonnetyyppien esiintymiä (vrt. Kuisma 1991, 82). Ajatus tyypistä ja tyypillisyydestä on jatkanut vahvasti elämäänsä etenkin realismin kirjallisuuden ja teorioiden yhteydessä, joskin yhteiskunnalliseen tyypittelyyn ja luokitteluun liittyen. Se on esillä myös Salaman romaaneista käydyissä keskusteluissa ja problematisoituu teoksissa itsessäänkin, mitä pyrin tässä luvussa tuomaan esille. Samalla pyrin osoittamaan, kuinka hankalia ongelmia tyypittelyyn yleensäkin liittyy ja kuinka pulmalliseksi se muuttuu erityisesti Salaman jälkirealistisissa romaaneissa, joissa menneisyyden sijaan keskitytään yhä enemmän vallitsevan aikakauden ja sen ihmisten erittelyyn.

Aloitin johdannolla tyypin käsitteen ja tyypikuvauksen ”kotouttamiseen”, joka tapahtui lähinnä realismin kaudella 1800-luvun lopulla ja joka kehittyi sitten jossain määrin uudenvälisiin, mutta eräitä ongelmallisia merkitystaakkoja kantaviin suuntiin. Pyrkimykseni on tuoda esiin toisaalta se keskeisyys, joka tyypillä ja tyypillisyydellä on ollut realismin mimeettisessä sopimuksessa ja Salamankin romaanien tulkinnassa ja arvottamisessa, toisaalta taas tarkastella sen käyttöön liittyviä ongelmia ja ristiriitaisuuksia. Miten tyypillisuus siis on ymmärretty? Painottuuko siinä deskriptiivisyys (näin asiat ovat), niin kuin ”tyypillinen” tavallisen konnotaatioissaan voisi antaa olettaa, vai sekoittuuko siihen aina myös preskriptiivinen, ehkä normatiivinenkin näkemys? Onko tyypillisuus myös osa jälkirealismen mimeettistä sopimusta, ja jos on, niin miten se tuolloin tulisi ymmärtää? Käsittelyssä painottuu *Siinä näkijä missä tekijä* ja sen ympärillä käyty kiivas keskustelu työläisen ja/tai kommunistin tyypistä, koska realismiin liitetyt tyypikuvauksen oletukset, vaatimukset ja ongelmat yksityisen ja yleisen suhteesta tuntuisivat kärjistyvän siinä monisäikeisesti. Tämä keskustelu tuo näkyviin niitä ehtoja, joita realismin mimeettinen sopimus henkilöhahmon tyypillisyyden suhteen sisältää, joskin tämä ongelma tematisoituu (jälleen) itse teoksessakin. Keskustelu *Finlandia-sarjan* ympärillä sen sijaan näyttäisi jo ilmentävän sopimuksen ehtojen muuttumista ja niistä uudelleen neuvottelemista, mikä kytkeytyy muuttuvaan todellisuuteen ja kenties myös muuttuvaan ihmiseen sekä käsityksiin näistä molemmista. *Finlandia-sarjassakaan* työläis- tai kommunistityypin ongelma ei ole kokonaan väistynyt; kysymys työläisyydestä elää

kysymyksenä työläiskirjailijan ja vasemmistointellektuellin asemasta, tehtävästä ja merkityksestä (tai merkityksettömyydestä) muuttuvassa maailmassa.

Kotimaisen tyyppin käsitteen venäläiset ja ranskalaiset juuret

Tyyppin käsite saapui kotimaiseen realismikeskusteluun siis jo 1880-luvulla, lähinnä Venäjän kautta. Kuten Annamari Sarajas (1968, 59–87) on osoittanut, tyyppin käsite oli etenkin Juhani Ahon ja Arvid Järnefeltin käytössä,¹⁰³ kun he kehittivät estetiikkaansa, joka sai runsaasti vaikutteita niin Venäjän kirjallisuudesta kuin venäläisen kirjallisuuskriitikon Vissarion Belinskin 1830- ja 40-luvun näkemyksistä. Tämä korosti runoilijan luomistyön ”täyttää todellisuudenuskoisuutta” (Sarajas 1968, 67) ja piti tyyppillisyyttä luovan toiminnan yhtenä tunnusmerkkinä: ”Todellisella lahjakkuudella jokaiset kasvot ovat tyyppi, ja jokainen tyyppi on lukijalle *tuttu tuntematon*.” (Belinski 1975, 63.) Tyyppi taiteessa tarkoitti Belinskillä sitä, että monta ihmistä tuli henkilölistää yhdessä ihmisessä, monta henkilöahmoa yhdessä hahmossa. Ihmiskuvauksessa ilmaisunsa tuli saada kokonaisen samaa ideaa edustavien hahmojen moninaisuus, ihmisryhmä. Tämä oli peräti yksi luovan taiteilijantyön peruslaeista, jonka ohessa päti silti toinenkin laki: tyyppillisen hahmon on oltava samalla individuaalinen, erillinen ja ”täyspätöinen” persoonallisuus. (Vrt. Sarajas 1968, 68.) Koska ”[j]okaisessa ihmisessä voidaan erottaa kaksi puolta: yleinen, inhimillinen ja yksityinen, yksilöllinen” (Belinski 1975, 56), tuli henkilöahmon olla paitsi tyyppin edustaja myös yksilö.

Belinskillä toistuva luovuus-painotus paljastaa, että kyse ei ole vain sellaisista tyypeistä, joita voisi kirjallisuudessa jäljitellä yksinomaan ympäröivää todellisuutta havainnoimalla ja tarkkailemalla, vaikka tällainen tarkkailun ajatus ilmeni kyllä esimerkiksi Aholla. Hän ajatteli ”noukkivansa” tyypejä todellisuudesta (ks. Sarajas 1968, 64). Belinskiläisen tyyppi-käsityksen lähtökohdat ovat Saksan idealistisessa filosofiassa; Schellingin ja Fichten kautta Belinski siirtyi 1840-luvulla Hegeliin ja varsinkin vasemmistohegeliläisyyteen (mt. 69). Hegelin merkitys – tarkkaan ottaen hegeliläisen dialektiikan pääläelleen käännetty merkitys (vrt. Ojala 1986, 148) – on ollut keskeinen myös varsinaisessa marxilaisessa estetiikassa, jonka käyttöön ”tyypillisuus” onkin vahvasti vakiintunut. Esimerkiksi jo Friedrich Engels käytti tyyppillisyyden käsitettä klassiseksi mainitussa määritelmässään (vuodelta 1888): ”Realismi edellyttää mielestäni paitsi yksityiskohtien tosioloisuutta myös tyyppillisten luonteiden kuvaamista tyyppillisissä oloissa.” (Marx ja Engels 1974, 72–73.) Tämän jälkeen termiä kehiteltiin Neuvostoliitossa omaan (ahtaampaan) suuntaansa: syntyi

¹⁰³ Sarajaksen (1968, 88, 103) mukaan jo Snellmanillakin esiintyi silloin tällöin tyyppin käsite, mutta lähinnä ranskalaisessa, varsin perinteisessä luonnetyyppien kuvauksen merkityksessä; antiikin esimerkein oli ranskalais-klassiselta kaudelta lähtien harrastettu ajattomien, yhteiskunta-asemasta riippumattomien karakterityyppien kuvausta. Sarjas arvelee sen merkityksen olleen 1800-luvun lopun realisteille – Aholle ja Järnefeltille – vähäinen.

socialistinen realismi, sekä taiteena että taiteilijan luomistyötä ohjaavana metodina. Sen kriteerejä yritettiin soveltaa meilläkin 1970-luvulla, juuri *Siinä näkijän* ilmestymisen aikoihin.

Sosialistinen realismi kohotti oikeastaan tyypillisyyden käsitteen uudelleen ajankohtaiseksi. Tosin sen perustyypeiksi ja sankareiksi kehoitettiin nostamaan toisenlaiset hahmot kuin porvarillisessa kirjallisuudessa, jonka ”merkkihenkilöitä” olivat Andrei Zhdanovin¹⁰⁴ virallisen julistuksen (1934) mukaan varkaat, salapoliisit, huligaanit ja prostituoidut. Sosialistisen realismin perustyypeiksi kelpasivat sen sijaan vain esimerkilliset ”uuden elämän aktiiviset rakentajat: työläiset ja työläisnaiset, kollektiivitalonpojat ja kollektiivitalonpoikaisnaiset, puolueen toimihenkilöt, talousmiehet, insinöörit, nuorisoliittolaiset ja pioneirit”. (Ks. Järv 1972, 417.) Optimistiseen, totuudenmukaiseen ja historiallisesti konkreettiseen taiteelliseen esitykseen tuli yhdistää työtätekevien ihmisten ideologinen uudelleenmuokkaus ja kasvattaminen sosialismin hengessä. Tämän materialistiselta pohjalta ponnistavan kirjallisuuden piti sisältää myös uudentyyppistä, vallankumouksellista romantiikkaa. (Mts.) Taustalla häämöttää platonilainen ajatus mimesiksestä vallanpitäjien kontrolloimana valtion kasvatuksellisenä apuvälineenä (vrt. Sihvola 1997, 238) ja toisaalta jo Aristoteleen *Runousopista* (1449b 9–10) löytyvä ajatus ”kunnollisten ihmisten” jäljittelystä epiikassa ja traagisessa draamassa, oikeastaan (aristoteelisesta) ideaalityypistä. Kyse ei ollut vain todellisuuden jäljittelystä sellaisena kuin se ”on ollut tai on” vaan sellaisena kuin sen ”pitäisi olla” (*Runousoppi* 1460b 8–10) sekä pyrkimyksestä saada lukijat vakuuttumaan tuon todellisuuskäsityksen ylivoimaisuudesta ja toimimaan sen puolesta. Tällaisen kehotuksen vahvasti tunnettu auktoriteetti, kommunistinen puolue. Preskriptiivisyys ja normatiivisuus nousivat etusijalle; käsitys ”oikeasta” todellisuudesta tuli vahvasti poliittisen ideologian pohjalta määritellyksi.

Toisaalta, jo 1800-luvun lopulla Suomeen ylsi vaikutteita myös ranskalaisen realismin ja naturalismin käsityskannasta, etenkin tanskalaisen kriitikon Georg Brandesin kautta. Brandesin tyyppin käsitteelle on ominaista ranskalaiselta Hippolyte Tainelta omaksuttu luonnontieteellinen väritys, kiinnittyminen yhteiskuntaan ja historialliseen ajankohtaan sekä Tainelta opittu sanasto: ”tyyppi” ja sen edellyttämä ”vallitseva luonteenpiirre”. (Sarajas 1968, 89.) Kuten Pekka

¹⁰⁴ Zhdanovin lisäksi sosialistisen realismin pääarkkitehteina pidetään Maksim Gorkia ja Karl Radekia, taustavaikuttajina V. I. Lenin (puoluekantaisuuden käsitteineen) ja Anatoli Lunatsarski, joka kehitti sosialistista realismia jo ennen kuin se asetettiin neuvostotaiteen säännöksi ja virallistettiin vuonna 1934. (Ks. esim. Jalava 1990, 22–24.) Erityisesti puoluekantaisuudesta on usein väännetty kättä. Puoluekantaisuuden käsite oli tärkeä osa Leninin varhaista kirjallisuuspoliittista linjausta, mihin hän viittaa jo 1800-luvun lopulla (Lenin 1973, 66) mutta erityisesti ohjelmakirjoituksessaan ”Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus” (1905). Kirjallisuuden tulee sen mukaan olla puoluekantaista eli osa proletariaatin yhteistä asiaa. Se ei saa olla yksilöiden tai ryhmien rikastumiskeino eikä proletariaatin päämääristä riippumatonta. (Lenin 1973, 70.) Vaikka Leninin vaatimus koski tässä lähinnä poliittisia puoluelehtiartikkeleita ja on tulkinnanvaraista, oliko se tarkoitettu niin ehdottomaksi kuin kirjoituksen jyrkimmät osat (esim. ”Alas puoluekannattomat kirjailijat!”) antavat ymmärtää, ottivat monet sosialistisen realismin teoreetikot ja 1970-luvun taistolaiset sen kirjallisuuden poikkeuksettomaksi ohjesäännöksi.

Tarkka (1973, 312) on todennut, miljöön ja ajankohdan ”heijastusten” oli päästävä esiin henkilökuvan kokonaisuudessa, mutta samalla kun kirjallisuuden henkilötyypit heijastivat aikansa oloja ne näyttäytyivät Brandesille myös edistyksen – järjen, totuuden, vapauden – tulkkeina. Tässä ajatuksessa ilmenevät Tainenkin kautta tulleet hegeliläiset vaikutteet (mts.; ks. myös Sarajas 1968, 102; Saarenheimo 1924, 38). Brandesin ohjelmarealismiin omaksui Suomessa ensijalassa Minna Canth (Sarajas 1968, 91).¹⁰⁵ Ja vaikka 1900-luvun alussa oli Suomessakin jakso, jolloin tyyppin käsittemerkitys muuttui hetkeksi täysin (sankarit universaalityyppeinä, usein kansanperinteestä kotoisin olevina ylimittaisina sankarihahmoina), ajankohtaistui ranskalaisen realismin ohjelma kuitenkin taas 1910-luvulla. Tämä on nähtävissä esimerkiksi toisinaan Salamaankin verratulla Joel Lehtosella, erityisesti *Putkinotkossa*. (Ks. Tarkka 1973, 312.)

Sen sijaan sosialistinen realismi omine ideaalityypin¹⁰⁶ vaatimuksineen ja ”tulevaisuuden ihmisen” sivumerkityksineen (Williams 1988, 119) ei 1900-luvun alkupuolen Suomessa saanut liiemmästi vastakaikua. Pikemminkin henkilökuvauksen on tuolloin sanottu kehittyneen yhä monipuolisemmin yhdistelevään suuntaan. Esimerkiksi Pentti Haanpää nivoo teoksiinsa individualisoivaa tarkastelutapaa, luonnontieteellistä näkemystä ja luokkajaon havainnointia. (Tarkka 1973, 313.) Samalla realismiin on todettu jatkaneen 1800-luvun lopun kotimaista käytäntöä, kriittisen realismin perinnettä, jossa henkilöt eivät ole idealisoituja kansallissankarihahmoja, pikemminkin päinvastoin (vrt. mts.). Kotimaisessa realismissa on keskitytty kertomaan ”tavallisten”, usein köyhyydessä kamppailevien henkilöiden arkisesta elämästä ”sellaisena kuin se on”, ristiriitoineen kaikkineen, ja tähän on kytkeytynyt kritiikki yhteiskunnassa esiintyvää sortoa ja epäoikeudenmukaisuutta kohtaan.

¹⁰⁵ Brandesin ohjelmarealmismi (eli lähinnä tyyppikuvauksen ja yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyn suosittelu) katkesi Brandesilla itsellään 1870-luvulta 1880-luvulle tultaessa täyskäännökseen, ”Nietzschen kannustamaan yli-ihmisen ja sankarin ihailuun” (Sarajas 1968, 89). Esimerkiksi Suomessa pitämässään, Zolaa käsittelevässä esitelmässään (1887) Brandes painotti naturalistisuuden sijaan Zolan romanttisia ja symbolistisia piirteitä, jotka tulivat Suomessa laajemmin tutuiksi vasta 1890-luvun kirjallisuudessa (mt. 93; Lappalainen 1999, 22).

¹⁰⁶ Sosialistisen realismin ideaalityyppi sai myöhemmin nimen positiivinen sankari. Mutta ideaalisen tyyppin käsite oli Raymond Williamsin (1988, 118) mukaan tärkeä jo 1800-luvulla siinä merkityksessä kuin se ilmenee esimerkiksi Tainella. Tällöin se liittyi kirjallisuuden sankareihin, jotka nähtiin ”tärkeinä hahmoina, perusvoimina, ihmisluonnon syvimpinä kerrostumina”. Kyse on hyvin traditionaalista määritelmästä selvine yhteyksineen aina Aristoteleeseen. Siinä käsitys tyyppillisyydestä on itse asiassa ”universaalien” – ihmisluonnon ja ihmisen maailman pysyvästi tärkeiden elementtien – esittämistä. Vaikka ”universaalit” yhdistetään herkästi uskonnollisiin, metafyyssisiin tai idealistisiin ajatusmuotoihin, voidaan väittää myös, että ihmisen sosiaalisen tilan pysyvät elementit, joita historialliset tilanteet muuntelevat, ovat maallisemmassa mielessä ”tyypillisiä” tai ”universaalisia”. Williamsin (mts.) mukaan Lukácsin hegeliläisittäin sävyttynyt ”maailmanhistoriallisten yksilöiden” käsite on esimerkki ”tyypistä”, jota on käytetty tässä maallisessa mielessä. Tähän tapaan näyttäisi myös Risto Turunen (1992, 109) käyttävän ”universaalia” Joel Lehtosen pessimistissävytteisen myöhäistuotannon yhteydessä (erityisesti *Rakastunut rampa*, 1922), jossa henkilötyypit edustavat ”universaalia ihmistä”. Esimerkiksi Sakris Kukkelman ei enää ole kansallista tyyppiä, vaan hänessä kiteytyvät egoismi ja narsismi liittyvät Lehtosella parhaimmista ”yleisihmiseen” (mts.).

Lukácsin marxilainen ”tyyppi” ja sen vaikutusvalta

Vaikutusvaltaisimpia tyypillisyyksille ja 1900-luvun realismi-keskusteluille ovat kuitenkin olleet Georg Lukácsin käsitykset, joita on meillä tehnyt tunnetuksi erityisesti Pertti Karkama. Karkaman (1998b, 114) mukaan Lukácsin 1930-luvun kirjoitukset ovat olleet merkittävänä ylläkkeenä myös jälkistrukturalistien realismi-hyökkäyksille; esimerkiksi Roland Barthesin realismi-kritiikissä ”tyyppi” on redusoitunut stereotyyppiksi (esim. Barthes 1974, 10, 98, 206; vrt. Prendergast 1986, 32). Tyypin käsitteen yhdistäminen stereotyyppisyyteen, staattisuuteen, yksiulotteisuuteen ja ennalta-arvattavuuteen on melko yleistä nykyään laajemminkin, varsinkin ”porvarillisessa” länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Rimmon-Kenan 1991, 55; Käkälä-Puumala 2003, 247).

Lukácsille tyyppi ei kuitenkaan näyttäytynyt tällaisessa kaavoihin kangistuneessa ja kielteisessä valossa, päinvastoin. Hänelle kyse oli yleisen ja individuaalisen dynaamisesta ja dialektisesta ykseydestä, ei jäykästä stereotyyppistä. Kyse ei myöskään ollut sellaisesta ”parahultaisen välimatkan” ilmiöstä, jota kyllä voidaan pitää realismille monessa suhteessa leimallisena (Stern 1973, 55) mutta joka tyyppiin yhdistettynä voi johtaa yksioikoiseen oletukseen juuri jonkinlaisesta liikkumattomasta pisteestä yleisen ja individuaalisen välissä. Lukácsin mukaan tyypillisyyden tuli romaanissa merkitä sitä, että yksityisen elämän pienimmissäkin piirteissä ilmenee jokin yhteiskunnallisen kehitysprosessin suunta (esim. Lukács 1974, 139–140). Tätä ei kuitenkaan tullut kuvata tieteellisesti vaan ottamalla huomioon taiteen ”erityisyys”.¹⁰⁷ Juuri Lukácsin kirjoitukset ovat siis paljolti vastuussa tyypin käsitteen keskeisyydestä, mutta myös sen tietystä kuluneisuudesta; ”tyyppi”, ”tyypillinen” ja ”tyypillistäminen” on modernista kirjallisuudesta puhuttaessa liitetty itsestään selvästi juuri realismiin. Tyypillisyyttä on pidetty peräti realismin mimeettisen rakenteen kulmakivenä – samaan tapaan kuin tiedon sosiologiassa on tavanomaista nähdä tyypillistämiset tai ”tyypitykset” perustana sille tavalle, jolla konstruimme ja havaitsemme sosiaalista maailmaa. Esimerkiksi Bergerin ja Luckmannin (1994, 44) mukaan jokapäiväisen elämän sosiaalinen todellisuus koetaan tyypitysten jatkumona. (Vrt. Prendergast 1986, 32.)

Lisäksi, niin kuin jo edeltä on osin luettavissa ja niin kuin jatkossa yhä selvemmin havainnollistuu, tyyppi ja tyypillinen ovat paitsi monella tavalla ymmärrettävissä myös äärimmäisen arvolatautuneita. Vaikka realismin kohdalla on usein alleviivattu tyyppikuvauksen ”neutraaliutta”,

¹⁰⁷ Kuten Erkki Vainikkala (1993, 206) selvittää, erityisyys on Lukácsilla yleinen esteettinen kategoria, joka osoittaa taiteen alueen juuri yksityisen ja yleisen välillä. Tiedettä ja taidetta ei tullut Lukácsin mielestä samastaa, vaikka esim. Adornon mielestä Lukácsilla tapahtui juuri niin. Tiede pyrki Lukácsin mukaan eliminoimaan subjektin ja paljastamaan todellisuuden ”an sich”, taide taas esittämään mitä todellisuus on subjektin kautta, ”für uns”. Silti subjektiivisuuden ei tullut olla mielivaltaista, vaan – tyypillisyyden periaatteen mukaan – sillä tavalla ”puhdistettua”, että henkilöistä on karsittu liika satunnainen yksityisyys.

deskriptiivisyyttä, todellisuuden representointia ”sellaisena kuin se on”, siihen yhdistyy silti (niin tavallisten lukijoiden kuin kriitikoiden ja teoreetikkojenkin taholta) myös preskriptiivisyys ja normatiivisuus, joskaan yksimielisyyttä normin vahvistajasta ei aina ole. Lukács itse piti 1800-luvun porvarillista realismia ja varsinkin Balzacin teoksia tyypillisyyden taiteena *par excellence*. Juuri tyyppi erotti ”suuren realismin” naturalismista, joka hänen mielestään sortui kuvaamaan liikaa yksilöiden satunnaisia piirteitä, vailla mitään vaikutusta tapahtumien kulkuun ja ilman elimellistä suhdetta laajempaan yhteiskunnalliseen kehitykseen (esim. Lukács 1978, 123–124). Myös modernismi epäonnistui, mutta ei niinkään väärän objektivisminsa takia, kuten naturalismi, vaan väärän subjektivisminsa vuoksi (vrt. Karkama 1976, 100). Lukácsin mukaan modernismi sisältää usein kyllä vastalauseen epäinhimillistä yhteiskuntaa kohtaan, mutta jää taiteellisesti voimattomaksi. Sen ihmiselämän merkityksettömyyden kuvaus ei hänen mielestään ulottunut kapitalistisiin perusteisiin eikä kyennyt myötäelämään, maailmankatsomuksellisesti käsittämään eikä taiteellisesti esittämään – *kertomaan* – ihmisen kamppailua elämänsä mielekkään hahmotuksen puolesta. (Lukács 1971b, 233.)¹⁰⁸ Monet (jälki)strukturalistit puolestaan ovat tehneet arvottamisen toisin päin, modernististen kirjoitustapojen hyväksi.

Monimerkityksisyyden ja arvolatauksen perusteella tyyppin käsitettä ei kuitenkaan vielä voi noin vain hylätä – siinä tapauksessahan jouduttaisiin hylkäämään yksi jos toinenkin käsite, ”realismi” ensimmäisenä – vaan on tarkasteltava sen ilmenemistä ja käyttökelpoisuutta tutkittavien teosten yhteydessä. Pääasiallisena vertailukohtana voidaan pitää lukácslaista tyyppi-käsitystä, joka välttää aiempien (ja osin myöhempienkin) käsitysten abstraktiuden ja staattisuuden. Tosin Lukácsillakin tyypillistäminen sisältää tietyn abstrahoinnin prosessin sikäli, että kyse ei ole yksinomaan empiiristen yksityiskohtien kasaamisesta ja tilastollisten ”keskivertoihmisten” kuvaamisesta, kuten hänen mielestään naturalismissa (esim. Lukács 1978, 123). Realismiin kuuluva tyypillistäminen ei ole myöskään vain pysyviksi ymmärrettyjen luonnetyyppien kuvausta, niin kuin antiikissa ja Aristoteleen näkemyksiä noudattelevissa typologioissa,¹⁰⁹ eikä sillä ole mitään tekemistä esimerkiksi sen allegorisen esikuvallisuuden kanssa, jota on nähty muuttumattomien ja olemukseltaan annettujen henkilöhahmojen kansoittamisessa barokkiromaaneissa (ks. Saariluoma 2000, 13–14). Kyse ei ole mistään platonilaisten ideoiden, alkumallien, kopioista (vrt. Ojala 1986,

¹⁰⁸ Kyseessä on juuri kuvailun ja kertomisen vastakkainasettelu, joka korostuu Lukácsilla erona realismin ja naturalismin (ja modernismin) välillä. Kuvaileminen antaa Lukácsin mukaan meille tietoa maailmasta vain pinnallisella ja elottomalla tavalla sekä lähestyy maailmaa ulkopuolelta; tällöin lukija(kin) jää tarkkailijaksi. Realismille tunnusomainen kertominen taas liittyy eepilliseen keskittämiseen, toiminnan etenemiseen ja myötäelämiseen; tällöin lukijakin voi ”kokea” romaanin tapahtumat, ottaa osaa ja eläytyä niihin. (Lukács 1971b, 202–206.)

¹⁰⁹ Aristoteleen käsitykseen luonteesta liittyy tietty pysyvyys: hän ei uskonut ihmisen luonteen juurikaan muuttuvan kasvatuksen päätyttyä (Sihvola 1997, 239). Esimerkiksi Aristoteleen oppilaan Theofrastoksen kirja *Luonteita* edustaa juuri Aristoteleen näkemyksille uskollista (koomisten) tyyppien ja luonnekuvausten varhaista klassikkoa. Toisaalta kyllä Aristoteles korosti *toimivien* ihmisten jäljittelyä ja näki luonteenkuvauksen oikeastaan alisteisena toiminnan kuvaukselle ja juonelle (ks. *Runousoppi* 1450a 15–25).

142) tai vaikkapa Schellengin tapaan ymmärretyistä perikuvista tai mytologisista henkilöistä (vrt. Sarajas 1968, 69) vaan yhteiskunnallis-historiallista yleistä ilmentävistä yksityistapauksista.

Yksi tapa ymmärtää lukácslainen tyypillistäminen on ajatella se variantiksi tyyppi–edustaja -relaatiosta (tai ”tyyppi–esiintymä”, ”type-token”). Kirjallisena strategiana se manaa esiin ja nimeää yleisen luokan (esineitä, henkilöitä, tapahtumia, prosesseja) identifioimalla tämän luokan yksittäisiä jäseniä. Kirjallinen tyypillistäminen on näin ymmärrettynä yksi kuvitteellisen nimeämisen tapa, jonka avulla yhteiskunnallisen prosessin tunnusomaiset tai ”olennaiset” ominaisuudet valikoidaan ja kerätään yhteen. (Prendergast 1986, 32.) Raymond Williamsin kiteytyksen mukaan tyypillinen on henkilökuvauksessa ”täysin ’edustava’ hahmo” ja ”keskittää itseensä ja intensivoi itseään yleisempää todellisuutta”, tarkkaan ottaen sen dynaamista liikettä (Williams 1988, 118–119).

Ongelmana tyyppi-edustaja-suhteen vaihtelevat kriteerit

Siinä näkijässä se yleinen luokka, jonka yksittäisten jäsenten – tässä tapauksessa lähinnä henkilökertojen eli Maijan, Santun, Jaskan ja pikku-Harrin – on katsottu ”manaavan esiin”, on usein nimetty suomalaisiksi työväenluokaksi. Myös teoksessa itsessään esimerkiksi Maija pitää itseään osana muun muassa työläisiä (esim. SNMT 36, 64), Suomen työväenliikettä (SNMT 18) ja köyhiä (esim. SNMT 36). Lukijakunnassa ei ole kuitenkaan ollut yksimielisyyttä siitä, että nämä ”konkreettisesti” toteutetut hahmot olisivat tarpeeksi edustavia eli tarpeeksi systemaattisesti ”kiedottu representatiivisiin arvoihin” (vrt. Prendergast 1986, 33) niin, että voitaisiin puhua jatkosodan aikaisen työläisen tyypistä, sen enempää kuin 1960- tai 70-lukulaisenaan työläisen tyypistä. *Siinä näkijän* aikalaiskritiikki paljastaa itse asiassa yhden keskeisen ongelmakimppun lukácslaisen tyyppin ja tyypillisyyden käsitteestä, joka liittyy jo edellä esiintuomaani deskriptiivisen, preskriptiivisen ja normatiivisen sekoittumiseen (ja ”olennaisen” vaatimuksineen se myös osittain palautuu samaan hankaluuteen kuin käsitys totaliteetista). Prendergastin (mts.) esimerkkiä seuraten tämä ongelmakimppu voidaan kiteyttää seuraaviin kysymyksiin: Mikä tai kuka tarjoaa kriteerin tyyppi–edustaja -suhteelle? Mikä takaa, että tyyppiesimerkit tunnistetaan ja tunnustetaan?

Lukácsille itselleen oli ilmeisen selvää, mikä täyttää edustavan tyypillisyyden kriteerit ja mikä ei; nämä toteutuivat erityisen tyylipuhtaasti juuri Balzacin, ”suuren realistin ja lahjomattoman silminnäkijän” (Lukács 1978, 27), tuotannossa. Siinä henkilöihahmojen yksilölliset piirteet – esimerkiksi ”ilmaisutapa”, ominaispiirteet ja käytöstavat – oli hänen mukaansa saatettu sopusointuun yhteiskuntaluokalle ja historialle yleisen kanssa (Lukács 1978, 51–52, 74, 92). Yleinen tarkoittaa tässä lähinnä Ranskan vallankumouksen jälkeistä kapitalistista kehitystä, jonka

Balzac oli Lukácsin (1978, 50) mukaan ymmärtänyt ”oikein” ja jonka inhimilliset seuraukset hän oli tavoittanut ”syvästi ja osuvasti” (mt. 47). Lukácsin käsitys tyyppi–edustaja-suhteesta määräytyy siis vahvasti marxilaisesta maailmankatsomuksesta, sen mukaisesta käsityksestä siitä, mikä on kokonaisuuden kannalta ”olennaista”, mitä todellisuus on ja mikä on sen vääjäämätön suunta – ja käsitellyksi tulivat erityisesti historiallisesti painottuneet romaanit.

Myös 1970-luvun taistolaiset sovelsivat marxilaisia näkemyksiä ja niihin perustuvaa tyyppillisyyss-käsitystä, mutta kriteeri tyyppi–edustaja-suhteelle otettiin vielä Lukácsinkin kirjoituksia jyrkemmästä marxismi-leninismistä ja sosialistisen realismin teoriasta, jonka pääkohdat luetteloin jo edellä. Se melko laaja nuorison ja älymystön joukko, joka oli kääntynyt 1960-luvun yleisestä vasemmistoradikalismista dogmaattiseen puolueideologiaan, ymmärsi taiteen tehtäväksi taistelun työväenliikkeen puolesta – ja Salamalta odotettiin myönteistä työväenluokan ja etenkin kommunistikuvausta muun muassa siksi, että tämä oli esiintynyt avoimesti porvaristonvastaisena ja kuului SKDL:ään (jälkimmäinen ilmenee esimerkiksi Saarikosken haastattelusta 19.11.1972). Taistolaiset tähdensivät kirjailijan ideologista sitoutumista, puoluekantaista¹¹⁰ ja ”työväenluokan yleisen objektiivisen näkökulman” mukaista yhteiskuntakuvausta (Setälä 9.12.1972). He siis nostivat yleisen ja kollektiivisen – jopa kollektivistisen – selvästi yksityisen ja erityisen edelle, ja tältä pohjalta he tarkastelivat myös Salaman romaania, jossa järjestys ei heidän mukaansa toteutunut: subjektiivisuus eli yksilökohtaiset ongelmat olivat ylikorostuneet ja *Sinä näkijä* ilmensi näin, neuvostoteoreetikkojen oppien mukaisesti, rappiota (Setälä 9.12.1972). Taistolaisten mukaan Salamalta jäi oivaltamatta, että marxismi-leninismen lainmukaisuudet vaikuttavat kaikissa yksittäisissä ja perhekohtaisissa tapahtumissa (ks. esim. Ruotsalo 2/73, 18).

Taistolaisilla oli siis varma ”tieto” siitä, mitä todellisuus olennaisine piirteineen on ja mihin suuntaan se ”lainmukaisesti” ja vääjäämättömästi kulkee. Tällaisesta ”objektiivisen yhteiskuntakehityksen tiedostamisesta”, kuten Boris Sutskov (1976, 219) on asian ilmaissut, olisi tullut sukeutua myös historiallinen optimismi ja tulevaisuudenuskoinen, sosialismin puolesta taisteleva positiivinen sankari, vaikkakaan positiivisen sankarin käsitettä ei kritiikeissä käytetty. Salaman romaanista se joka tapauksessa monen mielestä uupui. Salaman ”sankarit” olivat liian lähellä porvarillisen kirjallisuuden ”merkkihenkilöitä” eli Rauno Setälän (9.12.1972) luonnehdinnoin vaistonvaraisia, itsekeskeisiä, salakaunaisia ja hieman repsahaneita. Etenkään Maijan pessimismi ja kaunaisuus ei taistolaisten mukaan ollut tyyppillistä kommunisteille (Setälä 9.12.1972; Ruotsalo 2/73, 18). Maijan – tai muidenkaan romaanihenkilöiden – työläisyyttä ei käyty kiistämään eikä edes sitä, etteikö tällaisia ihmisiä todellisuudessa olisi olemassa tai voisi olla, mutta

¹¹⁰ Lukács asetti (luokka)tietoisuuden puolueen yläpuolelle eli hän ei sosialistisen realismin (virallisten) teoreetikoiden ja innokkaimpien taistolaiskritiikoiden tapaan vaatinut puoluekantaista.

Salaman henkilöhaamojen työläisyys oli vääränlaista: se ei edustanut tarpeeksi aatteellista, tietoista, optimistista ja esimerkillistä kommunismia – sellaista, jota lukijankin soisi ”jäljittelevän”.

Niin ikään kommunistisen vastarintaliikkeen veteraaneilla ilmeni näkemyksiä, joiden mukaan Salama kuvaa kommunistia epäsankarillisesti ja suorastaan väärin. Mutta heillä korostui erityisesti empiriseen todenvastaavuuteen sidottu tulkinta, ja empirinen perustelu olikin (sosialistisen realismin teorian ohella) toinen näkyvä kriteeri *Siinä näkijän* tyypillisyyden-keskustelussa: se, tunnistettiinko ja tunnustettiin joku tyyppi edustajaksi, riippui paljolti vastaanottajien omakohtaisista kokemuksista. Tosin veteraanitkin arvioivat lähinnä vain sitä, millainen Salaman kuvaama *jatkosodanaikainen* kommunisti oli ja kuinka se ei heidän mukaansa vastannut todellisuutta. Tämä voisi puolustaa ajatusta siitä, että tyypillisyyden käsite sopii kuvaamaan korkeintaan historiallisia romaaneja eikä niinkään omaan aikaansa kytkeytyviä. Vaikka Lukács ei tehnyt eroa historiallisen ja muiden romaanikirjallisuuden lajityyppien välille (ks. Lukács 1962, 242; vrt. myös Cohn 2006, 184, 234), voisi eronteko tyypikysymystä tarkasteltaessa olla paikallaan, mihin myös Karkama (esim. 1988, 240–241) on viitannut. Vastarintaliikkeen veteraanitkin pyrkivät omiin kokemuksiinsa ja muistikuviansa vedoten vakuuttamaan, että kommunisti ei oikeasti jatkosodan aikana ollut sellainen kuin Salama kuvasi: ”Hänen vastarintaliikkeestä ja sen ihmisistä antamansa kuva ei vastaa todellisuutta - -. Se vastaa paljossa vastarintaliikkeen vihollisten ja vainojien kuvitelmia siitä.” (Turtiainen 24.12.1972.)

Historialliseen tai sosiologiseen tutkimustietoon arvioissa ei kuitenkaan nojattu. Näin siitä huolimatta, että tällainen tutkimustieto olisi voinut tarjota ja on usein tarjonnutkin kriteerin mimeettisten tyyppien arviointiin,¹¹¹ mikä viittaa juuri tyypillistämisen- ja luokittelulogiikan sosiaalisesti ja kulttuurisesti sidottuun luonteeseen (vrt. Prendergast 1986, 36). Yhtä kaikki, kommunistiveteraaneillakin näkyy – empiriseen havaintoon ja omakohtaiseen tietoon tukeutumisesta huolimatta – selvästi myös maailmankatsomuksellinen ja arvosidonnainen, hieman preskriptiivinenkin painotus, jossa on mukana myös idealismia: haluttiin antaa samastuttava esikuva kommunismin puolesta ”taistoilevalle” nuorisolle. Huomio arvioissa ei kiinnittynyt ensisijaisesti ideologiseen oikeaoppisuuteen vaan teoksessa kuvattujen henkilöiden kielenkäyttöön ja (moraalisiin) totunnaistapoihin, niin kuin itse asiassa myös taistolaiskriitikoiden, sosialidemokraattien ja porvarienkin kirjoituksissa.

¹¹¹ Suomalaisen kommunismin historiasta ja sodanaikaisesta vastarintaliikkeestä ei tosin vielä 1970-luvun alussa ollut juurikaan saatavilla tutkittua tietoa, lukuun ottamatta Anthony F. Uptonin teosta *Kommunismi Suomessa* (1970) ja joitakin Erik Allardt'n sosiologisia tutkimuksia 1960-luvun alusta, joita Tarkkakin on hyödyntänyt *Salama*-teoksessaan. Palaan Tarkan Allardt-sovelluksiin (*Siinä näkijän* yhteydessä) vielä tämän luvun loppupuolella.

Vastarintaliikkeen veteraanit pitivät pahana juopottelua, kiroilua, sukupuolisuuden korostusta ja solidaarisuuden puutetta. Esimerkiksi Arvi A. Laakson mukaan Salaman antama kuva keskenään riitelevistä, viinaan menevistä ja huoraavista kommunisteista oli epätotuudenmukainen, täysin kielteinen ja vääristynyt, joskin kenties juuri siksi tervetullut porvaripiireille. Hän vakuuttaa tuntevansa suuren osan Tampereen seudulla toimineista kommunisteista ja tietävänsä näiden olleen ”tarmokkaasti ja epäitsekkäästi puolueensa, maansa ja sen työväenluokan hyväksi toimineita kunnan kommunisteja” (Laakso 21.12.1972). Myös *Hämeen Yhteistyölle* antamassaan haastattelussa Pellervo Takatalo oikaisee: ” - - koska toiminta oli äärettömän vaarallista, ei yksilökeskeisille ongelmille ja eripuraisuudelle ollut energiaa uhrattavissa. Valmius vaarantaa oma henki ja suojella tovereita vaati välttämättä lujia toverisiteitä, uskoa tulevaisuuteen ja työomme oikeutukseen.” Takatalon mukaan oli kyllä poikkeuksiakin, epäluotettavia metsäkaartilaisia, mutta jatkuva riitely Salaman antaman kuvan tapaan ei ollut mahdollista. Todelliset kommunistit olivat hänen mukaansa myös hyvin tietoisia aatteestaan. Vastarintaliikkeen toiminnassa tarvittiin vahvaa organisaatiota ja aatteellista ykseyttä, minkä vuoksi Salaman korostama sukupuoliuus ja seikkailuhenki eivät voineet kuulua asiaan. (Ks. Rouhiainen 16.12.1972.)

Veteraanit paheksuivat myös kielenkäyttöä, lähinnä kiroilua, mutta jonkin verran paheksuntaa ilmeni myös sosialidemokraattien ja porvarien kritiikeissä. Mutta jos se jälkimmäisissä tapauksissa lähinnä vain häiritsi lukukokemusta (vrt. Penttinen 1999, 40) tai tuntui epäuskottavalta (esim. Cantell 6.12.1972), otettiin se kommunistien taholla henkilökohtaisemmin ja käsiteltiin kokemukseen perustuvan todenvastaavuuden kriteerein. Laakso (21.12.1972) vakuutti paljasjalkaisena kommunistina tietävänsä, ettei kiroileminen eikä ”määrättyjen ruumiinosien nimeen vannominen” ollut eikä edelleenkään ole yleistä kommunistien keskuudessa. Myöskään Arvo Turtiaisen mukaan ideologisesti järjestäytyneet työläiset eivät puhu niin kuin Salaman henkilöt – etenkin, kun on kyse *kommunisteista, korkean moraalin edustajista*. Hän ei usko, että edes Tampereen Pispalassa käytettäisiin sellaista kieltä. Omakohtaisen pispalalaiskokemuksen puuttuessa hän ottaa tässä vertauskohdaksi aikaisemman realistisen työläiskirjallisuuden ja toteaa, että ainakaan Viidan ja Linnan kuvaamilta pispalalaisilta tällaista kielenkäyttöä ei tapaa. (Turtiainen 30/1972.)

Turtiainen ei siis, kuten eivät muutkaan vastarintaliikkeen veteraanit, tunnista Salaman henkilöitä kommunisteiksi, eikä myöskään tunnusta: todelliset, reaali maailmassa elävät kommunistit edustavat heidän mukaansa korkeampaa moraalialia, johon ei siis kuulu – tai ei ainakaan pitäisi kuulua – sen enempää juopottelu ja avoin sukupuoliuus kuin kiroilukaan. Näin ollen Salama oli syytä leimata todellisuuden vääristelijäksi. Empiiriseen todenvastaavuus-vaateeseen sekoittui jälleen ihannoitua näkemystä, idealisoitujen hahmojen kaipuuta, joka on yleistä (ainakin) suomalaisessa realistisessa

lukutavassa ja yksi syy siihen, miksi Salaman teoksista ei ole laajemmaltakaan pidetty. Niin kuin jo Katarina Eskola (1990, 79, 83–87) on 1970-luvun tutkimuksissaan suomalaisten lukemisharrastuksesta tuonut esiin, juuri Salama ja juuri edellä mainituista syistä oli kirotuin suomalainen kirjailija 1970-luvun alkupuolella. Hänellä ei ilmennyt lukijoiden haikailemia ”korkeita ihannehahmoja” (mt. 83), hänen teostensa kieli oli siivotonta ja porno- ja seksikuvaukset vastenmielisiä.¹¹² Samaan suuntaan viittaavat Kimmo Jokisen tutkimustulokset. Hänen mukaansa lukijoiden käsityksiin todesta kietoutuu myös se, mikä on heidän mielestään moraalisesti hyväksyttävää ja kertoo hyvästä elämästä (Jokinen 1997, 141) – ja tällä on juurensa jo klassisessa mimesis-käsityksessä. Henkilökuvauksen osalta voisikin olla paikallaan puhua suomalaisten ideaalirealistisista, eikä yksinomaan realistisesta, odotuksista.

Ylipäänsäkin näyttää siltä, että juuri kuvatut tavat ja kielenkäyttö nousevat keskeisiksi sen kannalta, hyväksytäänkö joku henkilöahmo edustamaan yleisempää tyyppiä, kuten Prendergastkin (1986, 33) tuo esiin. Ne olivat esillä myös Lukácsilla, kun hän Balzacin yhteydessä käsittelee porvaristyyppiä 1840-luvun Ranskassa, sekä ilmenee vahvasti *Siinä näkijän* yhteydessä. Tapojenkuvauksen ja henkilöahmojen kielenkäytön ajateltiin siis paljastavan sen, edustaako henkilö yhteisiksi ymmärrettyjä (hyväksytyjä) arvoja, mistä Karkaman (1998a, 69) mukaan tyyppillisyydessä juuri on kyse. Ja tällöin kyse on hyvin kontekstisidonnaisesta tulkinnasta, niin kuin edeltäkin on luettavissa. Mitä yhdessä kontekstissa pidetään tyyppillisenä, normaalina ja tavallisena – siis *tapojen* mukaisena – tai jopa erityisen hyvänä ja ihailtavana piirteenä, onkin toisessa kontekstissa merkki epänormaaliudesta ja rappiosta. Esimerkiksi Maijan tunnepitoisuus oli joidenkin porvaristikriitikoiden mukaan merkki työläisnaisen aatteellisesta lujuudesta (esim. Kalemaa 26.11.1972), kun taas taistolaiskriitikot kytkivät sen vaistonvaraisuuteen ja alhaiseen aatteelliseen tietoisuuteen, pessimismiin ja rappioon (esim. Setälä 9.12.1972). Yksiselitteistä vastausta siihen, kuka oli ”oikeassa” tai pätevin arvioimaan Maija Salmisen sen enempää kuin muidenkaan henkilöahmojen tyyppillisyyden, ei voida antaa. Kyse on tulkinnallisista ja arvosidonnaisista kriteereistä, ei sosiologisista eikä historiallisista faktoista, vaikka tällainen kuva saattoi joistakin kritiikeistä syntyä ja vaikka realismilla on muita kaunokirjallisia trendejä vahvempi kytkös yhteiskunnallis-historiallisesti todennettavaan. Suomalaiset lukijat ovat tarkkoja (realististen)

¹¹² Asia käy ilmi Eskolan artikkelista ”Ja Suomen suvantolat löivät takaisin”, joka löytyy sekä Ilpo Tiitisen toimittamasta teoksesta *Kerran kesällä. Kirja Pekka Tarkalle 25.IV.1977* (1977) että Eskolan teoksesta *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon* (1990). (Tässä lähteenä on jälkimmäinen.) Eskolan (1990, 79) mukaan juuri Salaman teosten vastaanotto kiteyttää suomalaisten lukijoiden kaunokirjallisia odotuksia, ja Salaman *Juhannustansseista* ja *Siinä näkijästä* käytyä polemiikkaa näytetään seuranneen melko tarkasti. Salaman ”kiroamista” ei esiintynyt ainoastaan uskonnollisissa ja (sittemmin) kommunistisissa piireissä; Eskola nimeää Salaman erityisiksi vihaajiksi ns. uuden keskiluokan ja maanviljelijäväestön. Vihaajissa oli enemmän naisia kuin miehiä, samoin enemmän vanhempia sukupolvia kuin nuoria. (Mt. 87.) Määrällisesti eniten hänenkin tutkimuksensa mukaan moitittiin kielenkäyttöä, seuraavaksi eniten porno- ja seksikuvauksia (mt. 85).

romaanien historiallisesta paikkansapitävyydestä, peräti oikein sijoitettua karjalaisen saunan savupiipunpaikkaa myöten (Jokinen 1997, 44–45), mutta henkilökuvauksessa odotetaan ihmisten ”paheellisimpien” ominaisuuksien häivyttämistä.

Myös Salama itse on pitänyt historiallista totuudellisuutta tärkeänä, mutta ei ensisijaisesti virheettömien historiallisten yksityiskohtien suhteen. Pikemminkin hänellä ilmenee ajatus historiallisten (luokka)ristiriitojen paljastamisesta, mikä myötäilee Lukácsin painotuksia. Ristiriitojen paljastaminen on Salamalla tärkeämpää myös kuin esimerkillisten sankareiden esittäminen. Hänen voi päätellä ottaneen lähtökohdakseen sen historiallisen faktan, että fasisminvastainen toiminta ei jatkosodan aikana onnistunut, ja näin ollen Suomeen ei tullut sosialistista yhteiskuntaa. Hänen mielestään työläisten tilanne ei ollut tarpeeksi parantunut edes 1970-luvun alkuun mennessä. ”Asiat eivät ole menneet niin kuin niiden piti mennä, ihmiset painavat hätäaputyömailla, vaikka SKDL:n ihminen on työministerinä”, Salama toteaa Tuula Saarikosken (19.11.1972) haastattelussa. Yhtenä isona syynä epäonnistumiseen hän näkee luokkaristiriidat, mutta ei yksinomaan luokkien välillä vaan työväenluokan sisälläkin. Tarkkaan ottaen kyse on solidaarisuuden puutteesta, jota Salama sanoo halunneensakin arvostella ja jonka kuvaamisen hän näkee tarpeelliseksi työväenliikkeen tulevaisuuden kannalta (ks. Saarikoski 19.11.1972 ja Saarikoski 2/1973). Solidaarisuuden puutteen, samoin kuin työläisten keskuudessa vallitsevan tyytymättömyyden, tiedostaminen ja tunnustaminen on hänen mielestään ilmeisesti todellisen edistyksen edellytys. Tällaisista lähtökohdista olisi siis Salaman näkemyksen mukaan peräti todellisuutta vääristelevää ja haitallistakin kuvata esikuvallisia sankareita, korkeita ihannehahmoja, koska sellaisia ei ainakaan hänen tuntemassaan todellisuudessa ole, sen enempää kuin hänen todeksi ja mahdolliseksi kuvittelemassaan historiallisessa todellisuudessaakaan. Salaman perspektiivistä voidaan siis jopa sanoa, että *Siinä näkijän* yksityinen (henkilöhahmojen kielteisyys ja keskinäinen epäsolidaarisuus) on täysin sopusoinnussa yleisen (fasisminvastaisen ja sosialistisen yhteiskunnan puolesta taistelevan toiminnan epäonnistumisen) kanssa.

Tyypittely ennakkoehdoisena nimeämisenä aikalaiskeskustelussa

Toinen ongelma, joka osittain jo liittyy edellä sanottuun mutta jota on vielä aiheellista painottaa, koskee tyypillistämisen ”kielipeli” -sidonnaisuutta. Lukácslaista tyypillistämistä ei tule sekoittaa yksioikoiseen ”osoittamiseen” eli ostensiiviseen määritelmään,¹¹³ vaikka käytännössä esimerkiksi

¹¹³ Ostensiivinen määritelmä on akti, jonka avulla nimen merkitys eksplikoidaan (sormella) osoittamalla tai näyttämällä – usein demonstratiivipronominin ”tämä” tai ”tuo” säestyksellä – johonkin partikulaariin esimerkkiin yleisestä asioiden tai esineiden luokasta (Prendergast 1986, 33). Juuri Prendergast näkee ostensiivisen määrittelyn ja (lukácslaisenkin) tyypillistämisen välillä olleen vastaavuutta. Hänen mukaansa tyypillistämässä, jossa liike partikulaarista yleiseen tapahtuu ”edustavan esimerkin” välityksellä, edustavan esimerkin voi kuvaannollisessa mielessä nähdä kirjallisena

lehtiarvosteluissa ja tyypistetyissä käsityksissä tyypillisyydestä näin saatetaan tehdä. Lukácslaisessa mielessä tyypillistäminen ei ole pelkkää objektin välitöntä havaitsemista ja sen ilmentämän yleisen luokan ”näyttämistä”, ei ”puhdasta” nimeämistä, vaan aktiivista merkityksenantoa, kerrontaa, joka tapahtuu taiteen alueella. Tyypillistämistä ja/tai sen ymmärtäminen vaatii luokittelun systeemin tuntemista. Tyypittelemisessä itsessään ei ole mitään sellaista luontaista tai myötäsnyntyistä, joka selittäisi tarkoitetun tyyppi–edustaja-suhteen täsmällisen luonteen. Koska tavat, joilla maailmaa voidaan luokitella, ovat teoreettisesti loputtomia ja voidaan ymmärtää jossain määrin arbitraarisiksikin, tyypillistäminen tulee ymmärrettäväksi ainoastaan sosiaalisesti jaetun tiedon ja referenssin kontekstista käsin. (Prendergast 1986, 35.) Kuten Wittgenstein (esim. 1981, 27, 36, 146) painottaa, pelataksesi kielipeliä sinun täytyy olla osa, tai ymmärtää, relevanttia elämänmuotoa. Tyypillistäminen oikeastaan siis jo edellyttää tietyn kielipelin hallitsemista.

Tämä ilmeni erityisen selvästi *Siinä näkijän* vastaanotosta. Luokittelun systeemin ennakkoehtoisuus ja jyrkän ”luokkataistelu-kielipelin” pelaaminen – samoin kuin siihen liittyvä preskriptiivisyys ja normatiivisuuskin – ilmenivät selvinä. Niin kuin jo edellä totesin, taistolaiset normittivat suhteessa valmiiksi annettuihin sosialistisen realismin kriteereihin, joissa tietyllä, lähinnä stalinistiseen täydellisen sankarin unelmaan palautuvalla tavalla määritelty (työläis)tyyppi juuri on kulmakivenä. Henkilöhahmojen tuli tämän näkemyksen mukaan edustaa ja edistää täydellisesti ”objektivistista” (mutta tosiasiaassa marxilais-leninistiseen maailmankatsomukseen ja optimistiseen tulevaisuudenuskoon pohjautuvaa) yhteiskuntakehitystä, mutta Salaman romaanissa näin ei sen enempää taistolaisarvostelijoiden kuin muidenkaan kommunistien mukaan tapahtunut. Aikaisemmin totesin myös, että tyyppiksi oletettiin pitkälti jo ennakkotietojen valossa työväenluokka, koska Salaman tiedettiin jo pitkään kirjoittaneen teosta työläisten elämästä ja jatkosodanaikaisesta kommunistisesta vastarintaliikkeestä. 1970-luvun alussa oli muutenkin tapana tehdä luokitukset suurten historiallisten yhteiskuntaluokkien mukaan. Näin ollen vastaanottoa leimasi tietty odotushorisontti ja tietty sosiaalisesti jaettu ennakkotieto, joka johti etenkin kommunistiarvostelijat jo valmiiksi asettamaan tietyt kysymykset ja tietyt kriteerit. Tässä ollaan lähellä kehää, johon myös Raymond Williams (1988, 120) on viitannut: ”On olemassa itsepintainen ennakko-oletus tunnetusta (usein kauttaaltaan tunnetusta) todellisuudesta, jonka ehdoilla tyypillistäminen tunnistetaan ja ’marxilaisen tutkimuksen ja kritiikin’ normaalissa prosessissa osoitetaan todeksi.” Tai niin kuin Salaman tapauksessa: osoitettiin vääräksi, pääosin joko

vastineena ostensiivisen määritelmän osoittavalle sormelle. Tällöin partikulaarin tarkoitus on yksinomaan näyttää se yleisempi luokka, jonka jäsen se on ja josta se on esimerkki tai ”kuva”. (Mt. 33–34.) Prendergastin esittämä analogia on kuitenkin harhaanjohtava erityisesti siksi, että se tyypistää ja jähmettää Lukácsin tyyppi-käsityksen ottamatta huomioon prosessia, historiallista liikettä, jota Lukács alituisen painotti ja josta Prendergast itekin toisaalla muistuttaa. Prendergast siis pyrkii kritisomaan ja oikaisemaan käsitystä tyypillistämisestä yksinkertaisena ostensiivisena määritelmänä, vaikka tällaista tyypillisyyys-käsitystä ei kovin moni ole edes esittänyt ja/tai allekirjoittanut. Yhtä kaikki, Prendergast korostaa aiheellisesti juuri tyypillistämisen kielipeli-luonnetta.

marxilaisiin näkemyksiin, sosialistisen realismin teoriaan tai henkilökohtaisiksi vakuutettuihin kokemuksiin nojautuen.

Samoin *Finlandia-sarjan* ensimmäisen osan ilmestyessä oli vastaanotossa nähtävissä tietyt odotukset, joiden perusteella ennakkoon oletettiin tietty yksityisen ja yleisen välinen suhde, joskaan tyyppin ja tyyppillisyyden käsitteitä ei oikeastaan käytetty. Lähtökohtaoletuksena oli joka tapauksessa (epäilemättä jo sarjan nimen perusteella) se, että kyse on yhteiskunnallisesta, ehkä jopa ”kansallisesta” realismista,¹¹⁴ ja siis yhteiskunnallis-historiallisen yleisen ilmenemisestä myös henkilökuvauksessa. Äärivasemmistolaisista luokkataistelun kielipeliä pelasi enää vain Ruotsalo (12.11.1976 ja 1/1977). Hän paheksui edelleen Salaman kielteistä kommunistikuvausta mutta myös tyystin lohdutonta ihmiskuvaa yleisemminkin. Hänen mukaansa *Kosti Herhiläisen peruskirjoitus* vääristeli todellisuutta, pyhitti moraalisen passiivisuuden ja oli kaikkiaan vain epätoivon alkeellinen ilmaus, jossa yhteiskunnallinen ja historiallinen on alistettu yksilölliselle elämykselle ja tilitykselle.¹¹⁵ Positiivisesta sankarista ei ollut tietoaakaan. Yrjö Varpio puolestaan haikaili tyyppillistämistä hieman toisesta tulokulmasta:

Liika pitäytyminen pinnallisiin tosiasioihin ja liian tiettyihin ihmisiin heikentää mitä tahansa romaania. Onnistuneet yleistyksset ovat romaanin voima. - - Henkilöiden on oltava jotakin yleistä ja luonteenomaista. Lukijaa askarruttaa jossakin määrin kysymys, kuinka Salaman romaani selviää tämän kynnyksen ylitse. - -

- - [E]hkä tässä romaanissa sittenkin on kyse yleisemmistä asioista kuin miltä ensin näyttää. Voi olla, että romaanin henkilöt edustavatkin näennäisistä reaalista esikuvistaan huolimatta eräitä yleisempiä luonteita, kohtaloita ja ihanteita viime vuosien suomalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Ehkä Kosti Herhiläinen ei olekaan ensisijaisesti kenenkään todellisen kirjailijan jälkikuva, vaan hänessä henkilöityy koko 1960-luvun loppupuolen radikalisoitunut nuori kirjailijapolvi. Se joukko, joka on uskonut voivansa vähentää maailman hätää poistamalla eräitä selviä epäkohtia yhteiskunnan kehityksen tieltä. (Varpio 6.11.1976.)

Varpiolle riittää, että romaanin henkilöahho – tässä tapauksessa Kosti Herhiläinen – edustaa tiettyä aikakaudelle ominaista ihmisryhmää, eikä hän tuomitse ihmiskuvan kielteisyyttä vaan mainitsee sen jopa monipuoliseksi. Mutta kritiikissä on silti säilynyt imperatiivi, joka on suoraa ohjailua ja määräämistä: *on oltava* jotain yleistä ja luonteenomaista. Tästä huolimatta hänen tulkintansa on potentiaalinen (”ehkä”) ja sikäli ilmentää neuvottelevampaa tapaa ymmärtää tyyppi-

¹¹⁴ Suhtautuminen Salamaan kirjailijana muuttui 1970-luvun puoliväliin tultaessa, ainakin ”virallisella” taholla. Vuonna 1975 hänelle myönnettiin Pro Finlandia -mitali, jota hän ei kuitenkaan ottanut vastaan; kyse oli ”valkoisen” Suomen Leijonan Ritarikunnan mitalista, jonka ”palauttaminen” oli Salamalle hänen omien sanojensa mukaan ”omantunnon kysymys” ja vastalause mm. talvisodan myyttistä ja paikkansapitämätöntä yksimielisyyttä kohtaan (esim. Salama 1978, 58). Toisin sanoen hän ei suostunut kansalliskirjailijaksi, vaikka sellaiseksikin häntä on sittemmin tituleerattu siitä huolimatta, että hänen tuotantonsa on nähty pikemminkin skeptisen realismin linjan jatkeeksi kuin (kansallisen) kehitysrealismin (Mäkelä 1986, 115). Vuonna 1975 Salama sai myös Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon teoksesta *Siinä näkijä missä tekijä*.

¹¹⁵ *Finlandia-sarjan* ilmestyttyä kokonaan Ruotsalokin (5.2.1986) kuitenkin yhtyi kiittäjien ja ylistäjien joukkoon. Taistolaisuuden kausi sosialistisen realismin ihanteineen kesti siis lopulta hyvin vähän aikaa ja katosi yhtä ripeästi kuin oli ilmestynytkin. Jälkipuintia ”takinkääntäjiksikin” moititut taistolaiset ovat alkaneet tehdä hiljalleen vasta 2000-luvulla (esim. *Taistolaisuuden musta kirja*).

edustaja -suhde kuin taistolaisten. Kaiken kaikkiaan sellainen yleistämisen pyrkimys,¹¹⁶ jossa henkilöahmo nimetään juuri tietyn ihmisryhmän ja/tai yhteiskuntaluokan edustajaksi, oli tuntuva: *Kosti Herhiläisen* henkilöahmot tahdottiin nähdä myös sukupolvensa yleisemmiksi edustajiksi (Lehto 18.11.1976), älymystö-kommunistien edustajiksi (Laitinen [Irmeli] 27.4.1977) ja (vasemmisto)sivistyneistön edustajiksi (Blomstedt 24.10.1976). Tyyppi, luokka, jota henkilöahmojen ajateltiin edustavan, oli nyt rajatumpi kuin *Siinä näkijän* kohdalla. Sikäli kommunistit eivät nyt laajalti olleet huolestuneita siitä, että yksittäisen henkilöahmon (Herhiläisen tai Harvalan) takia koko työväenluokka tulisi kielteisesti leimatuksi. Kritiikeistä saa myös kuvan, että monella *Finlandia-sarjan* arvioijalla ei ollut niin vankkaa omakohtaista kokemusta esitetyn elämänmuodon tavoista kuin esimerkiksi vastarintaliikkeen veteraanikirjoittajilla oli *Siinä näkijässä* esitetystä työväen elämästä ja kommunistien maanalaisesta toiminnasta. Tästä syystä henkilöahmoja ei suoranaisesti väitetty vääristeleviksi tai täysin ei-edustaviksi. Rajatumman kielipelin ja elämänmuodon tuntemukseen viitattiinkin maininnoilla poliittisen termistön ylenpalttisuudesta, kommunistien sisäisestä välienselvittelystä ja teoksesta ”pientä klikkiä” varten (Leino 24.12.1976, Lindsten 9.12.1976, Marttinen 9.6.1977). Pirjo Sihvosen (6/1976) mukaan tekstin ymmärtäminen ylipäänsä edellytti lukijalta tietoa kuvattujen puoluepoliittisten ongelmien taustasta.

Toisaalta niin *Finlandia-sarjan* kuin jo *Siinä näkijän* ympärillä käydystä keskustelusta paljastuu myös tulkintamahdollisuuksien kirjo, ja monesti jää hieman epäselväksi, arvioiko puheenvuoron esittäjä kommunistin vai laajemmin työläisen tyyppiä vai ymmärretäänkö tai tulisiko nämä ymmärtää täysin toistensa synonyymeinä. Yhtä kaikki, jo *Siinä näkijän* ilmestymisen aikaan muitakin kuin luokkataistelun kielipelejä pelattiin eikä kaikille työläisen ja/tai kommunistin elämänmuoto ollut tuttu, mihin esimerkiksi Nummi (3.12.1972) viittasi toteamuksellaan ”vieraista” ajatustottumuksista ja asenteista yksilön ja yhteisön tasolla. ”Oikeanlaista” työläistä tai pispalalaiskommunistia ei siis kovinkaan yleisesti voitu teoksesta tunnistaa ainakaan empirian perusteella, korkeintaan ehkä aikaisemman työläiskirjallisuuden perusteella (mitä enteili Turtiaisenkin [30/1972] viittaus Viidan ja Linnan teosten kielenkäytöltään kelvollisempiin pispalalaisiin) tai niin kuin tavallista, vallitsevan mielipiteen perusteella. Ja tästä juuri kommunistit olivat huolissaan: että teos vain pönkittää porvaristossa vallitsevaa mielipidettä – dokkaa – kommunisteista.

¹¹⁶ Toisaalta kyllä myös teoksen lukeminen avainromaanina, osittain jopa dokumentaarisenä teoksena, ja näin ollen fiktioahmojen näkeminen yksittäisten mallien eli todellisten henkilöiden kopioina oli melko yleistä. Varpionkin yleistämisyrittäminen nousee osittain juuri tällaista yksittäisiä malleja etsiskelevää lukutapaa vastaan, mihin hän itsekin edellä olevassa sitaatissa viittaa. Esimerkiksi Kosti Herhiläisen malliksi ajateltiin joissakin kritiikeissä varsin yksioikoisesti Jussi Kylätasku.

Huoli ei ollut täysin aiheetonta (ks. Venemies 4/1973; Tarkka 1973, 287), mutta kenties liioiteltua, sillä porvaristossa ilmeni myös teosta vilpittömästi kiittäviä ja ihailevia, jopa porvarillista ”ideologiaa” itsekriittisesti arvioivia kirjoituksia (ks. Tarkka 1973, 288). Niissä tyypittelyä ei yritetty (edes implisiittisesti) kääntää koko työväenluokkaa tai kommunisteja kielteisesti leimaavaksi vaan pikemminkin henkilökuvien tulkittiin ilmentävän universaalimmin ihmisen olemusta ja tekevän yhteistä todellisuutta ymmärrettävämmäksi. Tulkintavaihtoehtoja tyypille esitettiin siis useampia kuin vain kommunisti ja työväenluokka: ihminen yleensä, tavallinen ihminen, suomalainen köyhä, pispalalainen työläinen ja niin edelleen. Epäilemättä tunnistettavia piirteitä löytyy näihin jokaiseen liittyen, mutta mikä lopulta on oikea tulkinta ja täytyykö ylipäänsä olla yhtä ensisijaista yleistä ihmisryhmää (tai ideaa), jota henkilöhahmo edustaa, on toinen asia. Ja mikä tärkeintä, myös teoksessa itsessään tuodaan esiin monia vaihtoehtoja ja jätetään varaa monille tulkinnoille.

Siinä näkijän henkilökertajat itse problematisoivat tyypittelyn

Juuri edellä mainittu on seikka, jota ei ole otettu *Siinä näkijän* tyyppi-kysymyksen yhteydessä tarpeeksi huomioon eikä eksplikoitu. *Siinä näkijän* henkilöhahmot tuovat kyllä esiin työläisyytensä, mutta tarkkarajaisesta ja selvästi määrittyvästä luokasta ei ole kyse. Yhteiskunnallisen rakenteen pohjalta tarkastellen on tietysti kyseessä palkkatyöväki eikä siis mikään arbitraarinen luokkaoletus, mutta siitä – sen enempää kuin työläisyyden ”jalostuneemmasta” muodosta kommunismistakaan – ei Salaman hahmoilla automaattisesti seuraa tietynlainen moraalinen käytös ja elämäntapa, vaikka näin asian olisi taistolaisten mukaan ilmeisesti pitänyt olla. Kyseessä ei siis suinkaan ole monoliittinen, homogeeninen ryhmä, vaan työläiset henkilökertajat tyypittävät itseään ja toisia työläisiä tuon ryhmän sisälläkin ja tekevät sen varsin arvottavasti, osittain mielivaltaisestikin. Esimerkiksi Tarkka (1973, 263) on huomauttanut, että Maija luokittelee pispalalaisia kanssaihmissiään lähinnä sen mukaan, miten he suhtautuvat Neuvostoliittoon. Hän hylkää ne naapurinsa, jotka ovat työväenihmisiä mutta eivät liity SNS:ään, kun taas sellaisen poliittisesti horjuvan emigranttipariskunnan hän hyväksyy, joka on kotoisin Venäjältä. Välillä tyypittely on siis melko raakaa ja toisia milloin mistäkin syystä poissulkevaa työläisyhteisön sisälläkin. Mutta silti: tyypitykset eivät ”pysy”, ne vaihtelevat ja häilyvät, ja usein henkilöt itsekin huomaavat niiden vaihtuvan näkökulmasta, arvioijasta ja ajankohdasta toiseen. Näin teoksessa on itsessään (jälleen) näkyvästi problematisoituna yksi realistisessa kirjallisuudessa olennaisena pidetty konventio, tässä tapauksessa nimenomaan henkilökuvaukseen liittyvä tyypillistäminen. *Siinä näkijässä* tuodaan esiin työläis- ja kommunistiporukan heterogeenisyys, muuttuvuus suhteessa muuttuviin yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin olosuhteisiin sekä niin työläisen kuin kommunisminkin

käsitteiden ”liukuvuus” ja moniäänisyys. Siinä kyseenalaistetaan perinteisen ”suuren” realismin, realismi-teorioiden ja -oletusten tyypittely ja tyypittelyn pätevyys.

Kenties havainnollisimmat esimerkit tästä problematisoinnista ja kyseenalaistamisesta löytyvät Maijan kerrontajaksoista. Hänen toistuva ”me”- ja ”meikäläiset” -muotonsa viittaa kyllä yleensä jollain tavalla työväenluokkaan, mutta useimmiten siihen liittyy tarkennuksia ja varauksia. Aina meikäläisten sisältö ei myöskään ole selvä ja saattaa viitata vaikkapa vain Maijan sukuun. Joka tapauksessa Maija tyypittää itseään ainakin työläisenä, jonka elämä on ollut ”yksi osa Suomen työväenliikkeestä, yhden Järjestönuoren kasvatin elämäntaival” (SNMT 18), tavallisena rasvanahkana, jolle on ”vaan nälkä ja selkänahka opettaneet tien sosialismiin” (SNMT 66), työläisenä köyhänä ihmisenä (SNMT 65) ja tavallisena ihmisenä (SNMT 59), sukupolvensa työläisenä (SNMT 75), työläisnaisena ja ”paarialuokkaan kuuluvana” (SNMT 64) ja kommunistina (SNMT 72). Erityisesti jälkimmäiseen kuuluu varauksia: Maija kyllä mainitsee olevansa kommunisti ja sitä perustelee myös toiminta kommunistien maanalaisessa toiminnassa jatkosodan aikana, mutta hän ei väitä itseään hyväksi kommunistiksi: ”En kai minäkään ole niin hyvä kommunisti ollut.” (SNMT 72) Näin hän itse ilmoittaa sopimattomuutensa ainakin kommunistin edustavaan malliesimerkkiin ja oikeastaan ”varottaa” lukijaa jäljittelemästä itseään, minkä takia voi hieman ihmetellä sitä, miksi teoksen kommunisti-vastaanottajat tuomitsivat Maijan niin jyrkästi. Maija tematisoi nimenomaan ristiriidan ihannoidun käsityksen ja arkipäivän todellisuuden välillä ja käsittelee tuota ristiriitaa.

Maija tuo esille lähinnä juuri Salaman itsensäkin korostaman solidaarisuuden puutteen, joka on hänen kokemuksensa mukaan vaivannut yhtä jos toista työläistä ja toveria. Tässä Maijalla korostuu biologinen sukupuoli: hänen asemansa paarialuokkaan kuuluvana tuntuisi olevan ainakin osittain sidoksissa juuri sukupuoleen. Hän on yhteiskunnallisen paarialuokan (työväenluokan) sisälläkin paarialuokassa, alistettu miessukupuolen taholta: ”Ja työmaalla äijät muuta puhu hävyttömiä, Villilästä kuttuja ja Virtailta vattuja ja silliä kuumana kullekin; saatanan rääväsuut kehtasivatkin sanoo itseensä kommunisteiks kun oli valmiit solvaan heti kun näkivät yksinäisen naisen joka vähän oli arka ja avun tarpeessa.” (SNMT 75) Toisaalta kyllä Maijan asema työläiskirjallisuuden kriittisenä henkilökertojana myös murtaa tuota alistettua asemaa. Hän ei suostu valtaapitävien eli miesten ja/tai porvariain vaimentamaksi, yksinomaan muiden määrittelemäksi. Hän ei suostu myöskään niihin (miesten kirjoittamasta) realismista ja naturalismista tuttuihin stereotyyppittelyihin, joissa naiselle on langennut lähinnä joko hyvän ja puhtaan äidin tai langenneen ja likaisen naisen rooli, olipa kyse sitten vasemmistolaisesta tai porvarillisesta kirjallisuusperinteestä. Maija tuo kriittisesti esiin myös miesten ”huorittelun”, jonka kohteeksi hän on joutunut, vaikka syyllistyy

siihen osin itsekin ja tuo esiin myös sen, että yhtä lailla arka ja avuntarpeinen mies voi joutua työläisten(kin) keskuudessa solvatuksi ja sorretuksi.

Solidaarisuudessa Maija ei lopulta ole juuri muita parempi, eikä työläisen ja/tai kommunistin ideaalista sankaria löydy Maijankaan esityksestä (lukuun ottamatta ehkä fasisminvastaisessa toiminnassa kunnostautunutta Toivolaa sekä Maijan haavekuvaa isä-Stalinista). Hänen kerrontajaksoistaan piirtyy kuva melko sekakoosteisesta ja ”eläimellisestä” työläisrevohkasta, mutta Maija ei silti kiellä sitä, ettei työläinen voisi vielä olla jotain muutakin toiselleen kuin susi. Hän uskoo yhä edistykseen mutta ei hänen ikäpolvensa voimin eikä hänen tuntemallaan ”paskasakilla” (SNMT 76). Vallankumouksen tulevaisuus on hänen mielestään nuorissa. Hän näkee myös puoluemiesten erkaantuneen työläisten elämästä, lähteneen ajamaan jotain muuta kuin työläisten etuja, mikä on osa teoksen jyrkkää, jo 1800-luvun lopun realismista tuttua kritiikkiä vallitsevia yhteiskunnallisia oloja ja vallanpitäjiä kohtaan. Silti Maija myöntää, että edistykseen tarvitaan kommunismin lisäksi tavallisten ihmisten aktiivinen muutospyrkimys, myös kotioiloissa: ”Että kovin pitkälle ei sillä kommunismillakaan potkita silloin, kun tulee kyse siitä kuka osaa olla veljet keskenään myös neljän seinän sisäpuolella.” (SNMT 33)

Maija siis kieltää sellaisen yksioikoisen oletuksen, että kommunistinen maailmankatsomus tai edes sosialistinen yhteiskunta automaattisesti tarkoittaisi ihmisen muuttumista kaikin tavoin paremmaksi, Turtiaisen sanoin ”korkeamman moraalin edustajaksi”. Hän tuo esiin ristiriidat ja kielteisetkin seikat siksi, että ne tiedostettaisiin, niihin tartuttaisiin ja niitä pyrittäisiin muuttamaan, *jotta* kommunistinen yhteiskunta joskus olisi mahdollinen. Tässä mielessä Maija ja ylipäänsä koko *Siinä näkijä* välttää sellaisen perspektiivin lyhentämisen, josta Lukács juuri moitti joitakin sosialistisen realismin edustajia (vrt. Vainikkala 1993, 206): nämä esittivät ideaalin jo toteutuneeksi. *Siinä näkijässä* ideaali ei ole vielä lähimainkaan toteutunut, mutta konkreettinen utopia sosialistisesta yhteiskunnasta kuitenkin elää, erityisesti juuri Maijan hahmossa. Toisaalta Maijakin olisi saattanut saada Lukácsilta tuomion siksi, että kehityksen perspektiivi jää myös hänessä sekalaisen yksityisen ja ”satunnaisen” aineksen varjoon ja peittyä kielteisiin tuntoihin. Taistolaiskriitikoiden tapaan Lukács olisi todennäköisesti nähnyt Maijan enemmänkin naturalismille kuin (suurelle) realismille ominaisena keskiarvoisena henkilönä, joka on vain mekaanisen ja passiivisen jäljittelyn, heijastuksen, tulos ilman kytköstä yhteiskunnallisen todellisuuden olennaisiin suhteisiin (ks. esim. Lukács 1971a, 169–170).

Maijan lisäksi myös muiden, miespuolisten henkilökertojen kohdalla tyyppi-kysymys problematisoituu. Heidän yksilöllisissä ominaisuuksissaan, esimerkiksi Santulla toistuvissa peräpukamavaivoissa, on usein hankala nähdä yhteiskunnallista yleistä. He eivät myöskään

yksioikoisesti identifioitu tiettyyn selvärajaiseen, tavoiltaan ja uskomuksiltaan yhtenäiseen luokkaan. Santtu on kyllä työmies (SNMT 117) ja sähkötyömies koko sielultaan (SNMT 108). Myös Jaska korostaa Santussa työmiehuutta, jota hän on peräti ihailnut – siis ilmeisesti sekä ruumiilliseen työntekoon liittyvää työteliäisyyttä kuin (patriarkalisessa kulttuurissa) miehuuteenkin liittyviä ominaisuuksia, joita ovat esimerkiksi kovuus, voimakkuus, aktiivisuus, luovuus ja valta (vrt. Nenola 1986, 10, 47). Santtu kokee olleensa osa fasisminvastaista yhteisrintamaa jatkosodan aikana, joskin tuo yhteenkuuluvuus ja sankarillisuus ovat menneisyyden heiniä, osittain vain Santun jälkikäteistarinointia. ”Me” viittaa hänelläkin välillä selvästi kyllä kommunisteihin, mutta 1960-luvun lopussa eli kerrontatilanteen ajassa hän kuuluu lähinnä ”köyhäkauloihin ja kunnanvaivaisiin” (SNMT 305). Lisäksi Santun aatteellisuuteen on sekoittunut ylikuonnollista herkkyyttä, ennaltatuntemisen kykyä (SNMT 307) ja uskonnollisuutta – ja sikäli hänen mainintansa (lapsuksensa?) itsestään ”sekamiehenä” (SNMT 87) on paljonpuhuva: häneen on sekoittunut monenlaista, jolloin häntä on varsin hankala ajatella minkään tietyn tyyppin edustajana. ”Me” ja ”meikäläiset”, jotka voi varauksin yhdistää sankarilliseen työläisyyteen, kommunistisuuteen ja fasisminvastaisuuteen, ovat lähinnä menneisyyden ilmiö, kun taas 1960-luvun lopun tilanteessa Santtu on yhä enemmän ja sananmukaisesti ”sekamies”. Sankarillista hänessä tuntusi olevan enää vain hänen ”liki herooisia mittasuhteita” saava kamppailunsa peräpukamia vastaan (vrt. Harakka 1986, 41). Sankaruus siis ironisoituu.

Tyypittelymahdollisuuksien kirjavuus tulee esiin muidenkin kommentteissa Santusta. Esimerkiksi Jaska sekä ihaillee että pilkkaa Santtua. Hänen mielestään tämä on paitsi ihailtava työmies myös ”laulajapoika kiharapää” ja oppimaton kakara (SNMT 291), ”solistiluonne” (SNMT 292), ”vapauden tuulien taiteilijatyppi” (SNMT 295), jopa hullu (SNMT 249). Kuitenkin juuri hulluuden vuoksi Jaska tulkitsee Santun pärjänneen maailmassa, joka itsessäänkin on ainakin sota-aikana ollut hullu, ”jakomielitautinen suorastaan” (SNMT 294). Hän tuo esiin myös pankinjohtaja Patokosken näkökulman Santtuun ”suomalaisen kansanmiehen ja työläisen” prototyypinä (SNMT 293), nujakoivan mutta täysin johdateltavissa olevan työmiehen perusmuotona. Silti kirjeensä lopun toteamuksellaan ”kommunistejahan tässä on oltu, kaikki” (SNMT 297). Jaska ei rajaa Santtua, sen enempää kuin itseäänkään, ulos kommunistien monenkirjavasta ja moniin leireihin jakautuneesta porukasta, mutta vihjaa kommunistisen yhteisrintaman kuuluvan menneisyyteen: kommunisteja on *oltu*. Toisaalta kyllä jo menneisydessä yksi jos toinenkin on ollut yhtä sun toista – Jaska itsekin toisaalta luokkapetturi ja ohranan kätyri, toisaalta taas hyvinkin luokkatietoinen, marxismiin perehtynyt ja aikoinaan punavankileirilläkin virunut kommunisti. Eli menneisyyteenkin vakaa tyypittely sopii vain varauksin ja nykyisyyteen se soveltuu vielä vähemmän. Toisen tasavallan todellisuudessa, 1960-luvun lopulla, johon teoksen fiktiivinen nykyisyys valtaosin kiinnittyy, on jäljellä vain sankaruutensa menettäneitä ”sekamiehiä” – sikäli kuin täysiä sankarimiehiä

todellisuudessa muualla on ollutkaan kuin tarinoissa. Sen sijaan naisiin sankaruutta ei liene samassa merkityksessä koskaan liitettykään, edes tarinoissa.

Se, että *Siinä näkijä* itsessään näin paljastaa tyypittelyn hankaluuden, koskee siis lähinnä hankaluutta nimetä henkilöitä valmiiden luokitusten mukaan, ja erityisesti tämä koskee teoksen fiktiivistä nykyisyyttä, kerrontatilanteen aikaa, joka ankkuroituu 1960- ja 1970-luvun vaihteen suomalaiseen todellisuuteen. Perinteisessä mielessä tyypillistäminen siis epäonnistuu, ainakin joiltain osin. Mutta se, missä nämä menneisyyttä nykyhetkestä käsin luotaavat henkilökertojien osuudet mielestäni onnistuvat, on tietyn historiallisen prosessin ilmentäminen. Kartoittaessaan sekä menneisyyttä että nykyisyyttä henkilökertojat tulevat paljastaneeksi, että yhteiskunta itsessään on muuttunut ja muuttuu jatkuvasti yhä hankalammin perinteisiä luokituksia pitäväksi. Totunnaisen tyypillistämisen ”epäonnistumiselle” on siis pohjansa yleisemmässä todellisuudessa itsessään, ei vain Salaman pinnallisessa maailmankatsomuksessa (vrt. Lukács 1971b, 219, 229) tai hänen kertovien henkilöhahmojensa luokkatietoisuuden puutteessa. Ja perinteistä, ”suurelle realismille” ominaista tyypillistämistä hylkivänä hahmoina heitä voi sanoa jälkirealismiin tyypillisiksi hahmoiksi. Tyypillisuus tässä jälkirealistisessa mielessä ei ole ihanteellisten ja eläytymään kutsuvien henkilöiden kuvausta vaan pikemminkin tavallisten, jopa tavallista hieman kielteisempien ja melko passiivisten henkilöhahmojen kuvausta. Heihin voi olla hankala samastua, mutta heitä kohtaan voi silti tuntea myötätuntoa.¹¹⁷ Yhteiskunnallinen prosessi ei näyttäydy heissä yksiselitteisenä edistyksenä eikä tulevaisuuden suunta hahmotu ensinkään selkeänä, vaikka kommunistisen yhteiskunnan ideaali on edelleen elossa. Pääpaino on viime kädessä vallitsevassa ajassa, sen ongelmien ja uusien haasteiden tematisoinnissa.

”Pispala-epoksen” stereotyypit?

Kolmannessa persoonassa kerrotussa vastarintaliikejaksossa (*Siinä näkijän* toisessa osassa) tyypillistäminen vaikuttaa kuitenkin toisenlaiselta kuin minämuotoisissa henkilökerronnan jaksoissa. Voitaisiin sanoa jopa, että siinä esiintyy lähinnä yksioikoisia tyyppejä, stereotyyppejä. Tällaisina voisi pitää ainakin desantteja ja metsäkaartilaisia, joita teoksessa itsessäänkin eri henkilöiden näkökulmista tyypitellään (esim. SNMT 138, 267), samoin poliiseja. Tällaisten kirjallisten stereotyyppien puolustukseksi voisi kuitenkin muistuttaa siitä, että realismin taustahenkilöille – toisin kuin yleensä moniulotteisemmiksi kuvatuille päähenkilöille – on varsin

¹¹⁷ Jo antiikin aikana mimesikseen liitettiin nämä kaksi toisistaan poikkeavaa psykologista suhtautumistapaa: toisaalta yleisön samastuminen henkilöhahmoihin, näiden tunteiden ja tilanteiden syvällinen ”kanssa-eläminen”, toisaalta taas yleisön etäisempi mutta yhtä kaikki ymmärtäväinen suhtautuminen henkilöhahmoihin. Platonin ajatus mimesiksestä vaarallisena kumpusi ensin mainitusta mahdollisuudesta. Jälkimmäisen taas Aristoteles näki tragedialle ominaisena: katsoja tuntee sääliä kärsivää henkilöä kohtaan, jos tämä on kunnollinen henkilö (”pahojen” henkilöiden sen sijaan ei tulisi herättää sympatiaa vaan jopa inhoa). (Ks. Halliwell 2002, 81, 87.)

ominaista ja ”sallittua”, että ne ovat yksiulotteisia stereotyyppisiä, koska ne edustavat valtaa ja pakkoa (Karkama 1998a, 69). Silti niilläkin on usein tärkeä tehtävä juonen eteenpäin viemisessä ja yhteiskunnallisen epäoikeudenmukaisuuden tematisoinnissa, eikä niitä ole siis syytä vähätellä. Toiseksi voitaisiin vedota siihen jo aiemminkin esillä olleeseen tulkintaan, että tässä kolmannen persoonan kerrontajaksossa on kyse Salmisen kirjoittamasta pispalaeepoksesta ja siis osittain parodiasta. Tällöin on ”tarkoituskäsite”, että henkilöhahmot kiinnittävät huomiota kaavamaisina kirjallisina hahmoina, eivät niinkään fiktiivisen keskusmaailman ”todellisina”, ristiriitaisina, keskeneräisinä ja ”ratkaisemattomina” henkilöinä, niin kuin vaikkapa fiktiivisessä nykyisyydessä yhä elämäänsä jatkavat Maija ja Santtu.

Toisaalta taas voidaan väittää, että parodisuus- ja kaavamaisuus-luonnehdinnatkaan eivät tee täysin oikeutta vastarintaliikkeen hahmoille. Tarkan (1973, 281) mukaan esimerkiksi desantti Aulis Ahteinen vaikuttaa stereotyyppiltä, luunkovalta kommunistilta, vain ”ensi näkemältä”: hän toteuttaa kyselemättä ylhäältä annettua tehtävää ja on valmis uhraamaan myös omiaan kommunismin edessä. Mutta tämän julkisivun takaa paljastuu myös muuta. Esimerkiksi kolmannen persoonan kertojan suhteuttaessa Toivolan ja Pirkon näkökulmia Ahteiseen – ja lukiessa Ahteisen omiakin ajatuksia ja tunteita – tuodaan esiin, ettei Ahteinenkaan ehkä ole täysin redusoitavissa aatteensa suoraviivaiseksi, stereotyyppiseksi edustajaksi. Hänen muuttuvuuteensa olosuhteiden mukana viitataan. Silti Toivolan ajatuksien kautta tuodaan esiin Ahteisen luonteen tietty pysyvyys ja aatteellinen ahdaskatseisuus. Samoin Pirkon näkökulman kautta Ahteinen muotoutuu lähinnä myyttiseksi ja legendaariseksi marttyyrihahmoksi, joka vielä kuolemaa odotellessaankin toivoo uhrinsa vievän kommunismia eteenpäin.

Pekka Toivola taas on Tarkan (1973, 280) mukaan ”lähinnä sosialistisen realismin henkilökuvia”, toisin sanoen positiivista sankaria. Näin voidaan ehkä ajatella, mutta mielestäni vähintään yhtä paljon kuin Ahteisen ahdistusta tuodaan esiin myös Toivolan privaatteja ajatuksia ja epäröintejä. Juuri Toivolan kautta tuodaan esiin (hienovarainen) epäily siitä, että tarinat Neuvostoliiton ”hullunkomennosta” ja Neuvostokarjalan puhdistuksista olisivatkin totta (SNMT 161–162). Toivolakaan ei ole selkeärajainen, pysyvä tyyppinsä edustaja saati aatteessaan järkkymätön sosialistisen realismin heeros, vaan häntä voidaan pitää vain ”tietyn varauksin” myönteisenä sankarina, niin kuin Lassi Nummi (2.12.1972) asian kritiikissään muotoili. Toivola niin ikään itse miettii ja kysyy mielessään, millä kriteereillä joku on kunnollinen tai oikeanlainen kommunisti, kun yhteiskuntateorian vastaukset eivät useinkaan ulotu käytännön tilanteisiin (ks. SNMT 159–160). Toivolan hahmo siis joiltakin osin myös parodioi sosialistisen realismin positiivista sankaria. Yleensäkin ideaalityypistä sankaruutta ei esitetä työväenluokan näkyvimmäksi ominaisuudeksi. Maijan kuvaus nuoren uhrin Taisto Tammelundin

hautajaissaattueesta, jossa aika ja alistuneisuus ovat syrjäyttäneet sankaruuden viimeisetkin rippeet, on paljonpuhuva: ”työväenluokan ydinjoukko, mitään sankarillisen näköistä porukkaa se ei ollut, miehet kaikki melkein viisissäkymmenissä, reumatismia tai muuten mikä mistäkin päin kipeitä, ja työn kuluttamat ämmät, kutojaa ja suutaria ja siivoojaa.” (SNMT 261) Kyse on arjen (anti)sankareiksi muuttuneista entisistä luokkataistelijoista, jotka koomisista ja parodisistakin piirteistään huolimatta ovat samalla traagisia ja vakavasti otettavia hahmoja.

Tyypittelylogiikan ja ”kommunistin” muuttuvat kontekstit

Kirjallisuushistoriat ovat tyyppi-kysymyksessä valinneet sen yleisen kannan, että *Siinä näkijässä* on kyse työläisyydestä (esim. Laitisen [1997, 559] termi ”työläisepiikka”). Samalla on kuitenkin viitattu siihen, että kyse ei ole suinkaan ristiriidattomista hahmoista eikä yksilulotteisista sankareista, mutta ei myöskään esimerkiksi Toivo Pekkasen *Tehtaan varjossa* -romaanista tutuksi tulleen yksinäisen työläisfilosofin hahmoista (mt. 560–561). Suhteellisen neutraalissa, deskriptiivisessä hengessä – eikä siis pelkkinä satunnaisina piirteinä ja negatiivisen rappion ilmentäjinä – on painotettu myös Salaman henkilöhahmojen tavallisuutta ja ”yksilöllisiä luonteenominaisuuksia” (mt. 560).

Itse asiassa jo Tarkka pyrki *Salama*-teoksessaan tuomaan esiin *Siinä näkijän* henkilöiden omaleimaisia ominaisuuksia ilman suoranaista vaatimusta siitä, että kaikkien yksilöllisten piirteiden tulisi palvella kokonaisuutta (yhteiskunnallista luokkaa ja/tai historiallista kehitystä). Silti hänelläkin näkyy vahvana lukácslainen ajatus siitä, että realismi merkitsee yksityisen liittoa yleisen kanssa etenkin juuri henkilökuvauksessa. Tarkka on niin ikään ainoa, joka on käyttänyt *Siinä näkijän* tyyppi-kysymyksen yhteydessä hyväkseen historian ja poliittisen sosiologian tutkimustietoa, lähinnä Erik Allardtin sosiologisia tutkimuksia. Allardtinkin (1971, 106) noudattaman teollisuuskommunismi – korpikommunismi -jaottelun pohjalta hän tekee tulkintansa yhtäältä teoksen pispalalaisista kaupunkilaiskommunismien edustajina ja toisaalta kopeslaisista metsäkommunismien edustajina (Tarkka 1973, 259–263). Omalta osaltaan tämä sinänsä kiinnostava selvitys paitsi tähdentää aiemmin mainitsemaani tyypittelylogiikan yhteiskunnallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti sidottua luonnetta myös valottaa sitä hankaluutta ja moniselitteisyyttä, joka liittyy yksinomaan jo (monia konteksteja mukanaan kantavaan ja risteyttävään) sanaan kommunisti.

Teollisuuskommunismien tuntomerkit luonnehtivat Tarkan mukaan varsin hyvin Salaman pispalalaisia, joskin Salmisten sosiaalinen liikkuvuus on jossakin määrin poikkeuksellista. Tärkeintä heille ovat yhtä kaikki teollisuuskommunismille tunnusomaiset, melko vakiintuneet poliittiset traditiot, niihin tukeutuminen sekä vetoaminen menneisyydessä koettuihin luokkakonflikteihin

(erityisesti vuosi 1918). Leimaa-antavaa on marxilainen näkemys, jonka mukaan yhdellä luokalla on kaikki – taloudellisen vallan ohella myös institutionaalinen hegemonia – toisella luokalla taas ei mitään; kokemus ihmisten eriarvoisuudesta on ankara. Salaman Pispalan-kuvauksessa näkyy myös kommunismin eristyneisyys. (Tarkka 1973, 259–260.) Nämä piirteet kuuluvat nimenomaan teollisuuskommunismiin (ks. Allardt 1971, 106);¹¹⁸ Tarkan sanoin (1973, 260) ”lujat perinteet ovat luoneet tajunnallisen umpion, jossa totaalinen luokkatulkinta elää”. Vaikka Pispala ei olekaan maantieteellisesti eristynyt, sen kommunistit voidaan nähdä sulkeutuneena ryhmänä, joka on ehdottomassa oppositiossa vallassa olevaa yhteiskuntaa vastaan ja jonka yhteistä kokemusta menneisyydestä ovat leiri ja vankila vuosina 1918–1945. Ulkopuolisen paineen edessä siitä on tullut vankila, linnaleiri, minkä takia jako omiin ja vieraisiin on Maija Salmisen ja muidenkin pispalalaisten ajattelussa jyrkkä. Meikäläiset ovat Maijalle ja Tammelundin poikien äidille niitä, joita on kidutettu, rääkätty ja tuomittu. Riistettynä olemisen tunne on voimakas, niin miehillä kuin naisillakin. (Mt. 260–261.)

Sen sijaan *Siinä näkijän* neljännessä osassa kuvatut kopeslaiset edustavat Tarkan (mt. 259–260) mielestä metsäkommunismia, joka on hetkellistä. Se – eli ”korpikommunismi” – on Allardtin (1971, 106–107, 172) mukaan voimakasta sellaisissa kunnissa, joissa poliittisia perinteitä ei varsinaisesti ole (ja siksi poliittinen toimintakin on epävarmaa ja vähemmän systemaattista), joissa muuttoliike on suurta ja joissa perinteisen uskonnon kannatus on vasta hiljattain laantunut. Mutta kaupunkilaisilla ja maalaisilla, Pispalan ja Kopeksen kommunisteilla on Tarkan mukaan eroavuuksista huolimatta yksi yhteinen piirre: he eivät tunne Suomea omakseen, he ovat emigrantteja omassa maassaan. Heillä ei tunnu olevan tulevaisuuden mahdollisuuksia kotona, joten he liittävät toiveensa ja tulevaisuudensuunnitelmansa muihin maihin, rajan ja jopa valtameren taa: Neuvostoliittoon ja Yhdysvaltoihin. *Siinä näkijässä* Neuvostoliitto hallitsee Pispalan, Yhdysvallat Kopeksen kommunistien mieltä. Vaikka romaanin henkilöihahmoista kukaan ei ryhdy toiveista tekoihin, on kytkös Suomen (työläis)kirjallisuudessa melko yleiseen maanpakolaisen aiheeseen kuitenkin olemassa; itärajan yli loikannut mies esiintyy esimerkiksi Pentti Haanpään *Noitaympyrässä*, Toivo Pekkasen *Jumalan myllyissä* ja Lauri Viidan *Moreenissa*, Amerikan-kävijöitä taas pienoispoosassa esimerkiksi Haanpäällä. (Tarkka 1973, 261–262.)

Tarkan tyyppittely nojaa siis sosiologiseen tietoon, mutta ottaa kyllä huomioon myös kirjallisuuden erityisyyden. Tarkka ei myöskään puhu edustavasta malliesimerkistä eikä sekoita deskriptiiviseen tyyppiin preskriptiivistä ja normatiivista. Kuten on käynyt esiin, preskriptiivisyys ja normatiivisuus

¹¹⁸ Tarkka (1973, 260) liittää myös ”protestiluonteen” osaksi pispalalaista teollisuuskommunismia, vaikka Allardtin (1964, 172–173) mukaan se on luonteenomaista pikemminkin korpikommunismissa, jonka alueilla ”äänestysratkaisuja tehdään viime tingassa, ja kaikesta päätellen äänestysratkaisut kuvastavat enemmän protestin ilmaisemisen tarvetta kuin pyrkimystä määrätietoiseen toimintaan aivan uudenlaisen yhteiskunnan luomiseksi”.

ilmenivät sitäkin vahvemmin 1970-luvun kommunistiarvostelijoilla, joilla ennalta määritelty käsitys ”yleisestä” ja objektiivisesta – yhdistettynä utooppisuuteen ja ideaalisen sankarin hahmoon – ylikorostuivat. Kirjallisuushistorioissa taas on hyväksytty se, että Salaman ja muidenkin 1960- ja 1970-luvun ”työläiseepikoiden” teosten ”henkilövalikoiman edustavuudesta voi keskustella” ja että kyseessä saattaa olla liioiteltu ankeus (Laitinen 1997, 565). Mutta Salaman 1970-luvun alun näkökulmasta taistelu sosialismin puolesta ja fasisteja vastaan ei ollut kantanut tarpeeksi hedelmää, ja henkilöhahmojen, erityisesti Maijan, kielteisyys selittyy juuri tästä tilanteesta. ”Maijan kielenkäyttö pohjautuu siihen tilanteeseen, missä hän elää: on työttömyys edessä ja työttömyys takana ja hyvässä lykyssä vielä asunnottomuuskin. En minä ole halunnut sanoa, että kommunistit ovat näin kiukkuisia ihmisiä. Tämä on Maija Salmisen tilanne - -”, Salama selvittää (ks. Saarikoski 19.11.1972). Maijaa ei siis tulisi Salamankaan mukaan nähdä kommunistien täysin edustavana hahmona, mutta silti kaikessa ”vähäpätöisyydessään”, köyhyydessään ja kurjuudessaan hahmona, jonka piirteitä saattaa hyvinkin löytyä myös aikakauden todellisista työläisistä ja jonkalaisille henkilöille tulee suoda olemassaolon oikeus niin todellisuudessa kuin fiktiossakin (ks. Saarikoski 2/1973).

Entä Harri Salminen ja ”työläiskirjailijan” ongelma?

Siinä näkijän ”tavallisten” työläisten lisäksi kuitenkin myös Harri Salmisen hahmo asettaa kysymyksen tyypistä, mihin niin ikään ei ole liiemmästi kiinnitetty huomiota. Hänenkin henkilöhahmonsa liittyy työläisyyteen, mutta samalla älymystöläisyyteen. Työläisenä *kirjailijana* – eikä siis enää ruumiillisen palkkatyön raatajana – hän oikeastaan on jo joutunut hieman epämääräiseen asemaan, kahden luokan väliin, niin kuin Raoul Palmgrenkin on työläiskirjailijan yhteiskunnallisesta asemasta tuonut ilmi. Hänen mukaansa henkisen työn tekijänä työläiskirjailija ”kadottaa kosketuksensa ruumiillisen palkkatyön kokemuksiin, luokkansa suurten joukkojen peruskohtaloon” (Palmgren 1965, 230–231).¹¹⁹ Maija, jonka kerronnan kautta käsitys ja ”kuva” Harrista paljolti *Siinä näkijässä* hahmottuu, liittää Harriin juuri nimen työläiskirjailija. Mutta hän suhtautuu Harrin työläiskirjailijuuteen myös varsin varauksellisesti.

- - se on jo niin erillään meikäläisistä että joskus ihan pelkään koko miestä. En minä sen kirjojakaan lue. Nyt se tuntuu olevan kiinnostunut siitä minkä takia meikäläiset rupes räjäytteleen ja niin edespäin, ja sanoi että virallisesti sitä ennen nimitettiin sabotaashiksi ja nykyään isänmaanpetturuudeksi. ”Perkele, enempi olis pitänyt räjäyttää”, sanoin minä. ”Paskaks koko saatanan kapitalistinen yhteiskunta!”

Se nauroi leveästi, mutta oli silti vaivautunut. Ne on olevinaan parempia ja tietäväisempiä ihmisiä kuin tavalliset rasvanahat joille on vaan nälkä ja selkänahka opettaneet tien sosialismiin. Niin on minun poikani kuin Selmankin, ollaan sitten kuinka puolue miestä tai työläiskirjailijaa hyvänsä. (SNMT 66)

¹¹⁹ Karkama (1997, 221–222, 228–230) on käsitellyt aihetta eli Harri Salmista henkilömotiivina ja kertojana, jossa ilmenee (työläis)kirjailijan/älymystöläisen muuttuva yhteiskunnallinen asema ja 1960-luvulla aktualisoitua realismin representaation kriisin, mutta ei *Siinä näkijän* yhteydessä vaan lähinnä *Minä, Olli ja Orvokin*. Myös Tarkka (esim. 1973, 218 – 221, 246–248) on sivunnut aihetta (molempien teosten yhteydessä).

Jo tämä lainaus vihjaa siihen pääristiriitaan, joka yleensäkin liittyy ”työläiskirjailijaan” ja joka löytyy Palmgreninkin (1965, 222) työläiskirjallisuuden kahdesta ensimmäisestä kriteeristä eli a) köyhälistöläisestä alkuperästä ja elämäkokemuksesta ja b) köyhälistöläisestä elämäkokemuksesta, työväenluokan aatemaailmasta.¹²⁰ Ensinnäkin Harriin kohdistetaan ”omien” taholta vaatimus olla erkanematta tavallisista palkkatyöläisistä, jotka ovat kokeneet selkänahassaan kapitalismin kirot ja työväkeen kohdistuvan riiston. Toisin sanoen hänen odotetaan olevan luokkasorron ja työläisen arkielämän totuudellinen kirjuri, joka edelleen, taustansa ja kokemustensa velvoittamana, pitäytyisi kynsin hampain työväenluokan jäsenenä ja puolestapuhujana. Eli hänen täytyisi edelleen edustaa työläisyyttä – mitä se sitten kulloinkin merkitseekin – mutta Maijan mielestä Harri on erkaantunut liikaa: ”- se epäilee kaikkea mitä se näkee ja kuulee, ja jotenkin niin kylmäverisesti niin kuin se ei itte näistä asioista mitään muistaisi, koko meikäläisten elämäntyylistä.” (SNMT 17) Toiseksi Harriin kohdistetaan työväenluokan aatemaailman vaatimus poliittisen sitoutumisen muodossa, ikään kuin vasta kommunismi tekisi kirjailijasta viime kädessä oikeanlaisen työläisen ja oikeanlaisen kirjailijan, joka pystyy kertomaan todellisuudesta sellaisena kuin se ”todella” on, ei vain pinnalta havaittavaa ja näennäistä. Empiirinen todistajuus ei siis vielä riitä, vaan se tarvitsee ohelleen kommunistisen oppijärjestelmän. Porvarillisuutta tai ”noskeutta” (sosialidemokraattisuutta), josta Maija poikaansa syyttää, ei hyväksytä ollenkaan. Se tarkoittaa hänen mielestään vääjäämättä sitä, että ”totuuttakaan” ei saavuteta eikä se voi tulla Harrin teoksistakaan ilmi.

Harri oli omine aikoiheen käynyt Pirkkoa puhuttamassa ja Pirkko sanoi kun oltiin kahdenkesken, että kyllä sekään on ihanaa kun meikäläistenkin kohdalla totuus tulee joskus sanottua just niin kuin se oli, ilman sarvia ja hampaita.

Mutta meillä ei mennyt Harrin kanssa ihan yhtä hienosti, se kun sanoo että ei sitä niin perkeleesti äkkiryssäköllä aikaansaada, annetaan nyt aikaa, kyllä siellä hyvät miehet on, istua röhötti mahansa kanssa ja puhui kuin kaikkietävä, sosialismista jumalauta meille: tuomitsi Tšekkoslovakian miehityksen kertaheitolla. - - Se puhui niin kuin se olis Saarisen miehiä, muttei se perkele ole edes sitä. Sanoi että kommunismi on kirjailijalle henkisesti niin rasittavaa, että hän voi sitä hyväksyä. Sillä jos ei vapautta ole, ei synny kirjallisuuttakaan. Se nähdään tapaus Solzhenitsyissäkin, ja nähtiin Pasternakissa.

Niin että toiveajatteluksi taitaa jäädä se totuuden sanominen just niin kuin se oli, meikäläisten kohdalla. Se on noske, tai vielä pahempaa. (SNMT 71)

Itse asiassa varsin samaan tapaan kuin Maija esittää kritiikkiä Harria kohtaan esittivät kommunistikriitikot realitodellisuudessa kritiikkiä Salamaa kohtaan, joskin teoreettisemmalla

¹²⁰ Köyhälistöläinen alkuperä ja elämäkokemus ovat Palmgrenin mukaan työläiskirjailijan käsitteen olennaisia ja ehdottomia kriteerejä, tarkoittaen lähinnä ”lapsuus- ja nuoruusvuosina saatuja perustavia, omakohtaisia köyhälistöelämän kokemuksia”. Toinen kriteeri eli ”työväenluokan aatemaailma” liittyy edelliseen sikäli, että se yksinään ei tee kirjailijasta Palmgrenin mukaan työläis- eli proletaarikirjailijaa – ”käännynnäinen ” ei siis voi olla työläiskirjailija – mutta sen *ei* tarvitse tarkoittaa ”puolueohjelmaa tai edes marxilaista oppirakennelmaa vaan työväenluokan katsomustapaa laajimmassa mielessä, elämän näkemistä ja tulkitsemista omasta luokkanäkökulmasta”. (Palmgren 1965, 222) Käytännössä, varsinkin 1970-luvulla, toinen kriteeri on kuitenkin tullut ymmärretyksi puolueohjelman ja marxilaisen oppirakennelman muodossa, niin kuin kaikesta edeltä käsitellystäkin on jo luettavissa.

asiatyyllillä. He odottivat elämäkokemuksen ja poliittisen näkemyksen lankeavan yhteen Salamalla ja ilmenevän *Siinä näkijässä*. Tosin taistolaiset vaativat selvemmin myös ideaalittyypistä sankaria ja ehkä myös sellaista lukeneisuutta, jota Maija tuntuu hieman karsastavan; tälle hän ovat ”vaan nälkä ja selkänahka opettaneet tien sosialismiin” (SNMT 66). Kommunistikriitikkojen odotukset eivät täytyneet, Salaman nähtiin epäonnistuneen oikeanlaisena työläiskirjana, samoin kuin Maija näkee Harrin epäonnistuneen työläiskirjailijana sekä merkityksessä a (koska tämä on alkanut vain kirjoittaa ja unohtanut taustansa eli työläisen arkielämän kokemukset ja elämäntavan) että merkityksessä b (koska tämä ei toimi aatemaailmaltaan oikeanlaisena työläisen esitaistelijana, puoluekantaisena kommunistina). Harri on ”noske, tai vielä pahempaa”.¹²¹

Fiktiivisessä maailmassa Salmisen ei siis voi henkilönä nähdä edustavan työläiskirjailijan ”(ideaali)tyyppiä”¹²² tai pääsevän edes kovin lähelle sitä, mutta hankaluus lepää jo itse työläisen käsitteen monimerkityksisyydessä, johon oman haasteensa asetti 1960- ja 1970-luvun muuttuva yhteiskunnallinen ja poliittinen tilanne: vallalla oli kansanrintamahallitus ja varallisuuserot yhteiskuntaluokkien ja -kerrostumien kesken olivat joiltakin osin tasoittumassa. Toisaalta hankaluutensa on myös työläiskirjailijan asemassa, sen häilyvyydessä, ylipäänsä. Niin kuin mainitsin, se on Palmgreninkin mukaan jossain (valmiiksi nimettyjen) luokkien välimaastossa.

Finlandia-sarjan Harvala ja Salminen: modernin älymystön ongelma

Maijan ja Harrin välisen kuilun teoksen maailmassa voi nähdä myös esimerkitapauksena jo kaukaa kantautuvasta tavallisen työväestön ja vasemmistoälymystön välisestä ristiriidasta. Tämä ongelma tematisoituu vahvasti myös *Finlandia-sarjassa*. *Kosti Herhiläisessä* se koskee niin Kostia kuin Pasiakin, joiden kohdalla on kyse käännyntäisen ongelmasta. He molemmat ovat perhetaustaltaan porvaristoa, eli pientä vähemmistöä työläiskaupunginosassa Pispalassa, mutta sittemmin kovia

¹²¹ Toisaalta varsin ironista on se, että Maija ilmaisee teilaavan näkemyksensä Harrin työläiskirjailijuuutta ja kirjoja kohtaan, vaikka myöntää, ettei edes lue tämän kirjoja (samaa tapaan Maija teila Jaskan petturiksi, vaikka ei ole lukenut tämän kirjettä kunnolla). Tässä voi olla mukana Salaman piikkiä hänen teostensa todellisia teilaajia kohtaan; niin kuin tiedetään, *Juhannustanssien* tuomitsijat eivät kaikki olleet suinkaan lukeneet *Juhannustansseja* (ks. Eskola 1990, 84). Vastaavasti *Finlandia-sarjassa* Harvala tuo esiin, että hän on vain ”vähän välillä lukiassut” Salmisen ”kiistanalaista teosta” eli ”vastarintaliike-kuvausta” (KHP 227), ja silti Harvala yrittää kirjoittaa Salmis-elämäkertaa ja esittää asiantuntevia näkemyksiä tästä Salmisen pääteoksestakin.

¹²² Palmgrenkin puhuu *Työläiskirjallisuus* -käsitteiselvityksessään ”puhtaasta työläiskirjailijasta” ja sen ihannetyypistä (eli ideaalittyypistä), jota ei oikeastaan edes sellaisenaan ole olemassa. On vain enemmän tai vähemmän ”puhtaita”, koska yksikään todellinen kirjailija ei elämällään ja tuotannollaan hänen mukaansa täysin täytä työläiskirjallisuuden kriteereitä (jotka hän siis kyseisessä tutkimuksessaan määrittelee ja joita on kaikkiaan viisi, mutta joista vain kaksi ensimmäistä eli edellä esillä olleet alkuperän ja elämännäkemyksen kriteerit ovat ehdottomia). Hän lisää myös, että työläiskirjailija-käsite ei (hänellä) ole ”moraalisesti arvostava vaan *puhtaasti toteava*” – siis deskriptiivinen – vaikka hän mainitsee monen kyllä käyttävän käsitettä varsin arvottavasti. (1965, 230 – 231) Silti täysin vailla arvottavia aspekteja hänen omakaan tutkimuksensa ei tietenkään ole.

kommunisteja ja etujoukkolaisia: Kosti työläiskirjailija(käännynnäinen),¹²³ SKP:lainen enemmistökommunisti ja sitten vähemmistökommunisti (taistolainen). Pasilla kommunistinen ”kehitys” on mennyt toisin päin, vähemmistöläisestä enemmistöläiseksi, ja fiktiivisessä nykyisyydessä hän on luopunut kommunistisesta aatteesta ja käytännön toiminnasta kokonaan, kyseenalaistaen nämä menneisyydessäänkin: ”Olenko minä siis todella minkäänlainen kommunisti koskaan ollutkaan? Muuten kuin sen ’höyrähtämisen’ ajan?” (KHP 44) Nykyisyydessä, kerrontatilanteiden ajassa, hän on ”epämarxilainen” (KHP 21), ja marxilaisen maailmankatsomuksen vakavuus menneisyydessä kyseenalaistuu niin ikään (esim. KHP 17). ”Luokattomuus”, maailmankatsomuksen puute ja oikeastaan koko yhtenäisen maailmankuvan hajoaminen sekä näistä aiheutuva tyhjän päällä kellumisen tunne koskevat kuitenkin erityisesti Pasi nykyisyyttä.

Niin ikään Harrista piirretty *Finlandia-sarjan* teoksissa henkilökuva jostain väliltä, mutta ei enää niinkään ”omiensa” eli ”tavallisten työläisten” kritisoimana ja paheksumana ”noskena” tai jonain vielä ”pahempana”, niin kuin *Siinä näkijässä*. Nyt näkökulma on toisaalta ex-etujoukkolaisella Pasi Harvalalla ja toisaalta Salmisella itsellään, joka tosin usein reflektoi omia näkemyksiään suhteessa hänelle monelta taholta asetettuihin ristiriitaisiin odotuksiin. Harvalan ja Salmisen välillä on kuilu, joka ammottaa jo lapsuuden Pispala-taustassa; kuten sanottu, Pasi on porvaristoa, kun taas Salminen ”edustaa Nässyn puolta, proletariaattia, karkeampaa häpykarvaa” (PHT I 157). Myöhemmin vastakkaisuus on muuttanut muotoaan, mutta kuilu pysynyt: taistolaiskautenaan Pasi on käännynnäisenä etujoukkolaisena ollut niitä, jotka ovat odottaneet Salmiselta sosialistista realismia ja teillanneet hänen teoksensa luokkatietoisuuden puutteen vuoksi. Salminen taas on tietoisesti, jo ”Päateoksen” valmistuessa, koettanut ”varjeltua Karkonsolan ja Pasi Harvalan luokkatietoisuusvaatimuksilta” (KORB 167). Silti hän on puheissaan saattanut esiintyä jopa ”kommarina” ja yrittänyt ”yhteiskunnallistua” (KORB 37). Sitten hän on yhä selvemmin tajunnut, että hänen on ”lähdeittävä hakemaan muuta, ja siihen ei osallistuminen tai sitoutuminen tai työläiskirjailijaksi yrittäminen enää kuulunut - -” (KORB 27).

Vaikka Harvala ja Salminen tuntuvat aina kuuluneen vastakkaisille puolille, on heidän kummankin asema ollut kuitenkin varsin häilyvä, liikkuva ja muuttuva. Totunnaisten yhteiskunnallisten

¹²³ Oikeastaan Kosti on jo perhetaustaltaan hieman jossain häilyvässä ja muuttuvaisessa maastossa. Isän, Toivo Herhiläisen, puusepänerastas on ensin kasvanut ”noin kymmenen työntekijää käsittäväksi huonekalutehtaaksi” (KHP 91), mutta isän jouduttua liikenneonnettomuuteen ja äidin sairastuttua Kosti päätyy lastenkotiin ja perheeltä menee alta niin tehdas kuin oma kotikin, joista jälkimmäisen isä kuitenkin vielä onnistuu ”vieraalle” töitä tehden hankkimaan takaisin. Tästä osittaisesta perhetaustan ja lapsuudenkokemusten työläisyydestä, mutta myös työläiskaupunginosan Pispalan asuinympäristöstä ja vaikutuspiiristä, johtuu se, että olen eräässä aikaisemmassa yhteydessä – asiaa tarkemmin problematisoimatta – maininnut Kosti Herhiläisen olevan työläistäustainen kirjailija (Peltonen 2005, 53), vaikka asia siis on hieman konstikkaampi.

luokkien ja kerrostumien rajoja on ylitetty. He jakavat luokkienvälisyyden ja ei-kunnollamihinkään-kuulumisen ongelman. Pasi on porvariskäännynnäisenä ja intellektuellina ollut hankauksissa kommunistisen puolueen duunarijäsenten kanssa; hän on ”dumari” (KHP 48), ei duunari. Salmisella puolestaan on ”punikkipohja”, työläinen perhe- ja sukutausta sekä karvas kokemus opettajiensa vihaamana ”kommunistikakarana” (PHT I 53), mutta hän tuntee vieraantuneensa työläiskansasta ja sen ajatusmaailmasta, niin kuin hän itsekin toteaa (esim. PHT I 220). Silti hän on Helsinkiin muuttonsa jälkeenkin vielä yrittänyt käydä työläisestä ja pitää ”työmiehen näköiset hynttyynsäkin” (PHT I 51). Heissä molemmissa kulminoituu modernin älymystöläisen ja laajasti ottaen sivistyneistön¹²⁴ ongelma, mutta minään edustavina ”luokkansa” esimerkkeinä heitä on hankala pitää.

Toisaalta kyllä älymystönkin voi vielä jaotella sitoutuneeseen ja sitoutumattomaan ryhmään – ja nämäkin ryhmät erilaisiin alaryhmiin (Sevänen 1997, 35). Tällaiseen kahtiajakoon suhteutettuna voidaan sanoa, että Pasi on taistolaiskautenaan ollut lähinnä sellaista sitoutunutta älymystöä, joka on toiminut yhteiskuntaluokkien ja yhteiskunnallisten liikkeiden palveluksessa, niin kuin Suomessa on – valtion palveluksessa toimimisen lisäksi – ollut tavallista (mt. 59). Salmisen, niin kuin muunkin ”kultturellin jengin”, ongelma taas on sitoutumattomuudessa, jonka takia häntä ei ole hyväksytty oikein kommunistisen etujoukon kuin tavallisen työväestönkään taholta. Hän ei ole omaksunut myöskään kansallisia päämääriä, mutta ei ole asettunut kunnolla työväenluokan kirjailijaksikaan, pispalalaistaustastaan huolimatta. Helsingissä hän kokee tulleen ylenkatsotuksi nimenomaan ”tamperelaiskirjailijana”. Poliittisesti hän on saanut kokea hyökkäykset niin oikealta kuin vasemmaltakin: ”Mutta ajattele että vuoronperään sain silmilleni ne kaikki, sama minkä värisinä koska en suostunut niistä en kenenkään kaljuunaksi- -” (KORB 33–34). Tämä kaikki on ollut omiaan vain vahvistamaan Salmisen pyrkimystä sellaiseen ”vapaaseen”, sitoutumattomaan älymystöläisyyteen, joka on – hänen työläistäustastaan ja lapsuuden kokemuksistaan huolimatta – suhteellisen riippumaton poliittisista ja luokkapohjaisista organisaatioista (vrt. Sevänen 1997, 35). Se keskittyy intellektuellien perustehtävään, maailmankuvien ja arvojärjestelmien työstämiseen (mts.), jota Salminen etenkin juuri *Finlandia-sarjassa* tekee.

¹²⁴ Älymystö on ajateltu usein intellektuaaliseen toimintaan erikoistuneeksi sosiaalisiksi ryhmäksi, intellektuaalisen toiminnan ammattilaista koostuvaksi kerrostumaksi, jossa kirjailijat ja taiteilijat ovat osana. Se on osa sivistyneistöä. (Sevänen 1997, 34.) Sivistyneistön käsitteen käytön juuret ulottuvat 1800-luvulle, jolloin se kuvasi kulttuurisesti keskeisessä asemassa olevaa kansallista sivistyneistöä. 1900-luvun lopun sivistyneistö- ja älymystö-keskusteluissa on viitattu usein juuri tähän snellmanilaiseksi kutsuttuun sivistyneistöön, kun on kritisoitu suomalaiselle älymystölle tunnusomaista valtiouskollista asennoitumista. (Karkama ja Koivisto 1997, 11) Toisaalta älymystöläistä on Suomen oloissa luonnehdittu myös hegeliläisen, sivistyneistön kannattaman valtioidean *vastustajaksi*, yhteiskunnan käytänteistä irrallaan eläjäksi, oman identiteettinsä etsijäksi ja siksi ideologioiden välillä häälyjäksi, mutta silti universaaliarvojen palvelijaksi. Älymystöläisessä on ajateltu näkyvän nykyaikaistuvan yhteiskunnan ihminen pelkistyneimmillään. (Vrt. Koivisto 1997, 68.)

Perinteinen tyypittely ei vastaa nykytodellisuutta

Edellä esitetty tyypittely sivistyneistöön tai älymystöön on *Finlandia-sarjan* yhteydessä tuotu esiin myös kirjallisuushistoriassa (esim. Ruohonen 1999, 271, 275) ja, niin kuin aiemmin mainitsin, se oli esillä myös aikalaiskritiikissä (esim. Varpio 6.11.1976). Mutta *Finlandia-sarja* sijoittuu tyyppikysymyksen suhteen jo aivan selvästi sellaiseen murtumakohtaan, joka aletaan laajemminkin rekisteröidä: sen henkilöt ovat vielä *Siinä näkijän* henkilöitäkin hankalammin ajateltavissa jonkin perinteisen, reaali maailmassa ilmenevän ja valmiiksi nimetyn luokan edustajiksi, ja vaikka välillä olisivatkin, asemat tuntuvat olevan jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa. *Finlandia-sarjan* teokset käsittelevät eksplisiittisesti tyyppillistämisen hankaluutta muuttuvassa ja johonkin ennakoimattomaan suuntaan prosessoituvassa fiktiivisessä maailmassa, joka pyrkii olemaan paralleeli tekstin ulkopuolisen suomalaisen (yhteiskunnallisen ja yhteisöllisen) todellisuuden kanssa: totunnaiset tavat jäsentää yhteiskunta ja sen asukit valmiiksi nimettyihin luokkiin eivät tunnu enää toimivilta. Ne eivät vastaa todellisuuden monimuotoisuutta, liikkuvuutta ja avoimuutta. Tulevaisuuden suunta on ennalta määräämätön eikä totaliteetti ole hahmotettavissa. Kysymys siitä, miten henkilöt asettuvat kokonaisuuteen, mikä heidän ”luokkansa” voisi vallitsevassa tilanteessa olla, mikä nimi sitä parhaiten kuvaisi ja millaisia arvoja ja merkityksiä se saa, jätetään avoimeksi.

Finlandia-sarjan henkilöahmoja on siis vielä hankalampi ajatella perinteisinä tyyppikuvauksina kuin *Siinä näkijän* hahmoja. Ne tuntuvat sortuvan satunnaisuuksiin. Henkilöahmojen kuvauksessa on yhä enemmän mukana valmiisiin kategorioihin sopimatonta, ylimääräistä, selittämätöntä ja ”epäolennaista” – tai sellaista, jonka olennaisuudesta (yleisen todellisuuden ilmentäjänä) ei ole takeita. Taistolaiskritiikoiden mukaanhan näin oli jo *Siinä näkijässä*, joka tämän takia heidän mielestään epäonnistui sosialistisena realismina, eikä sitä lukácslaisena ”suurena” realisminakaan voi täysin pitää; yleinen ja yksityinen eivät olleet sopusoinnussa niin, että yksityisen henkilöahmon piirteet olisivat valikoituneet yksinomaan sen perusteella, mikä on reaalin historiallis-yhteiskunnallisen prosessin kannalta olennaista ja välttämätöntä. *Finlandia-sarjassa* tällaisen epäolennaisen osuus kuitenkin kasvoi ja todettiin kasvaneen, joskin yhä enemmän tuotiin nyt esiin myös sitä, että yksityisen ja yleisen, olennaisen ja epäolennaisen rajat eivät välttämättä olekaan niin selvät kuin on ajateltu vaan kaikki liittyy kaikkeen. Ehkä yksityiskohdat, jotka on mielletty tarpeettomiksi, ovatkin tarpeellisia ja merkityksellisiä, ilmentävät jotain yleisempää – jollei luokkaa niin kuitenkin laajempaa todellisuutta, ainakin jollakin tavalla? Varma jako ”yksityiseen” ja ”yleiseen” ei tuntunut enää pätevältä vaan *Finlandia-sarjassa* kaiken nähtiin olevan ikään kuin samalla tasolla, jolloin olennaiset sekoittuvat ”epäolennaisiin”, henkilökohtainen on poliittista ja poliittinen on henkilökohtaista. Risto Turusen (4.3.1985) kiteytyksen mukaan ”asiat koetaan merkitykseltään tasa-arvoisina, olivat ne sitten lähtöisin reidenjuuritasolta tai universumin

äärimmäisistä sfääreistä.” Yhteiskunnallisesti ja historiallisesti yleinen (mukaan lukien käsitykset siitä) oli muutoksen tilassa, mutta tämän mukana myös ihmiset ja ihmiskäsitykset.

Finladi-sarjan ”tyypillistäminen” voidaankin nähdä jo hyvin voimakkaana reaktiona postmoderniin, myöhäiskapitalismin todellisuuteen, jota se sekä kartoittaa että tuottaa. Aikaisemman yhteiskunnallisen realismin tyyppikuvaus ei enää päde, ennakkokriteerejä tyyppi-edustaja-suhteelle ei voida asettaa. Sankaruus ymmärretään pikemminkin myyttisenä kuin todellisena ihmisen ominaisuutena – ja jos sitä joskus on todellisuudessa ilmennytkin, kuuluu se menneisyyteen. Vallitseva todellisuus, jota pyritään kuvaamaan, fragmentoituu ja asettaa uusia haasteita. Ei ole enää kiintopistettä, joka jäsentäisi maailman kokonaisuudessaan ja tekisi sen selvästi ymmärrettäväksi. Henkilökuvauksessa ja sen tulkinnassa joudutaan silmätyksin sen kysymyksen kanssa, mikä tällaisessa muuttuvassa ja uudessa valossa paljastuvassa maailmassa ylipäänsä voidaan määritellä olennaiseksi tai epäolennaiseksi. Selkeään yhteiskunnalliseen luokkaan kytkeytyvä tyypillistäminen on menneen aikakauden ja menneisiin aikakausiin keskittyvän kirjallisuuden ilmiötä. Kuten Karkamakin (1988, 240–241) on todennut, tyyppikuvaus on kyllä monissa 1970- ja 80-luvun kotimaisissa teoksissa edelleen voimissaan, mutta lähinnä romaaneissa, joissa keskitytään käsittelemään *historiallisia* yhteiskunnallisia aiheita (esim. Joenpelto, Pennanen, Säisä). Näissä kuvataan ”aikoja, jolloin yhteiskunnalliset ja ideologiset vastakohtat olivat muuttuneet avoimiksi ristiriidoiksi, jolloin historian liike näytti totelevan joukkojen tahtoa ja jolloin tavallisetkin ihmiset saattoivat tuntea olevansa mukana maailmanhistorian suuressa liikkeessä.” (Sama 241.) Tässä tutkittavista Salaman teoksista näin on korkeintaan vain *Siinä näkijän* joissakin jatkosodan aikaan keskittyvissä jaksoissa. Sen sijaan *Siinä näkijän* nykyisyydessä tilanne on jo täysin toinen, samoin *Finlandia-sarjan* maailmassa.

Jälkirealismen tyypillistämisen muuttuneet ehdot

Yhteenvedona onkin todettava, että tyyppin ja tyypillisyyden käsitteet tarvitsevat tarkennusta, jos niillä edelleen luonnehditaan Salaman romaanien ja ylipäänsä jälkirealismen muuttunutta henkilökuvausta. Oma hankaluutensa on tietysti jo siinä monimerkityksisessä traditiossa, jota tyypillisyyden käsite kantaa mukanaan, ja sikäli tyypillisyydestä puhuminen vaatii aina tarkennusta; sosialistisen realismin käsitys tyyppistä on jotain ihan muuta kuin monet länsimais-porvarilliset käsitykset tyyppistä. Tyypillistäminen on myös usein tullut ymmärretyksi melko suoraviivaisen tiedonannon ja jopa ostensiivisen määritelmän tapaan, vaikka tarkkaan ottaen kyse on kaunokirjallisesta erityisyydestä ja sellaisesta merkityksellistämisen prosessista, joka varsinkin jälkirealismissa paljastuu avoimeksi monille tulkinnoille. ”Työläinen” on kyllä Salaman romaaneissa, etenkin *Siinä näkijässä*, edelleen tärkeä sana ja käsite, jolla on todellisuus pohja ja

historiallinen konteksti ja jolla usein halutaan merkitä sorto (porvariston taholta koettu riisto), altavastajan asema. Mutta yhtä tärkeää on se, että tuo käsite lähtee liukumaan (vrt. Salama 1979, 80) itsessäänkin liukuvassa ja liikkuvassa postmodernisoituvassa todellisuudessa, minkä *Siinä näkijä* ja vielä enemmän *Finlandia-sarja* nimenomaan tematisoivat. Työläinen ei merkitse tässä todellisuudessa, eikä varsinkaan *Finlandia-sarjassa* esitetyle sukupolvelle, enää samaa kuin edelliselle sukupolvelle, vaan se voi tarkoittaa hyvinkin monenlaisia asioita. Silti se säilyttää myös kytkökseen menneisyyden konteksteihin eikä murene kokonaan, vaikka tämäkin uhka on olemassa.

Tällainen tyypillistämisen ongelman tematisointi, sen osoittaminen hankalaksi ja häilyväksi käytännöksi itsessäänkin häilyvässä todellisuudessa, on yksi jälkirealismia keskeisesti määrittävä piirre. Tyypillistämistä koskeva mimeettisen sopimuksen ehto onkin se, että tyypillistämisestä ei kokonaan luovuta vaan se on mukana nimenomaan ongelmana ja uudenlaisena eksplikoituna haasteena, jonka muuttuva todellisuus asettaa. Mukana voi olla edelleen joitakin lukácslaisen tyypillisyyden täyttäviä piirteitä, erityisesti tekemäni tulkinta historiallisen prosessin ilmenemisestä kertovissa henkilöihahmoissa (vaikkakaan ei yksiselitteisen edistyksen ja lujan kehityskulun merkityksessä). Juuri ristiriitaisilla, fragmentaarilla ja ajalehtivillakin hahmoillaan se saavuttaa eräänlaisen tyypillisyyden: 2000-luvun perspektiivistä voidaan sanoa, että jo näissä 1970-luvun fiktiivisissä henkilöihahmoissa alkaa ilmetä ja intensivoitua postmodernin todellisuuden (ja/tai todellisuuskäsityksen) hajanaisuus, jatkuva liike, kaleidoskooppisuus, Suurista kertomuksista ja varmoista jäsenyyksistä luopuminen. Mutta vähintään yhtä paljon on piirteitä, joita Lukács ei olisi allekirjoittanut tyypillisyyteen kuuluvina. Näitä ovat totaliteetin hahmottomuus, kehitysperspektiivin riittämättömyys, liiallinen keskittyminen satunnaisiin ja yksilökeskeisiin ongelmiin, tietty ”keskivertoihmisten” ja kielteistenkin piirteiden jäljittely. Jälkimmäinen merkitsee myös sitä, että henkilöihahmot eivät herätä niinkään usein eläytymisefektiä kuin vieraannuttamisefektin, vaikka he saattavat kyllä edelleen herättää myötätuntoa.

Juuri nämä edellä luetellut seikat merkkäävät olennaisen eron ”suuren realismin” ja jälkirealismien tyypillisyyden välillä. Suomalaisessa kirjallisuudessa ero havainnollistuu aikaisemman yhteiskunnallisen realismin, esimerkiksi Linnan *Pohjantähden*, henkilöihahmojen ja Salaman tässä tarkasteltujen hahmojen välillä, mutta samansuuntaisiin tuloksiin päästäisiin tarkastelemalla jälkimmäisten sijaan vaikkapa Keijo Siekkisen romaania *Reinon veljenpoika* (ks. tästä Peltonen 1998, 149–150). Salaman teosten ja ylipäänsä jälkirealismien tyypillisuus pohjautuu hajanaisempaan ja arvaamattomampaan todellisuuteen ja todellisuuskäsitykseen kuin Lukácsin käsitys. Tällöin ei voida vaatia sitä, että henkilöihahmot ilmentäisivät marxilaisittain ymmärrettyä edistystä tai ylipäänsä enää mitään selkeää Suurta kertomusta, vaikka jonkinlainen historiallinen prosessi heissä jälkikäteen tarkasteltuna ja tulkittuna esiintyisikin. Ensimmäisestään he ilmentävät vallitsevaa, jatkuvan

liikkeen ja muutoksen tilannetta, tosin edelleen suhteessa menneisyyteen, jonka kanssa he käyvät jatkuvaa vuoropuhelua ja jonka ehdollisuuksista irtautuminen ei onnistu noin vain. Postmodernistisesta historiattomuudesta ei siis ole kyse. Jälkirealismen henkilöahmot ovat silti postmodernisoituvan tai jo postmoderniksi koetun, levällään olevan ja kaoottisenkin maailman asukkeja, maailman, jossa vanhat rintamajaot ovat käyneet pätemättömiksi ja tulevaisuuden suunta on ahdistustakin tuottavalla tavalla avoin.

Uudella tavalla tyypillistettyinä hahmoina jälkirealismen henkilöt tulevat hyvin lähelle brechtiläisiä realismi-näkemyksiä. Niiden mukaan uuden aikakauden haasteet murtavat mahdollisuuden esittää lujia luonteita ja päämäärätietoisia, uutta uljaampaa maailmaa kirkasotsaisesti toteuttavia toimijoita (vrt. Karkama 1998b, 120). Jälkirealismi sallii myös henkilöiden mitättömiltä ja kielteisiltäkin vaikuttavien ominaisuuksien tulla esiin, niitä ennakkoon jonkin lukkoonlyödyn maailmankatsomuksen mukaan karsimatta. Tähän kuuluu silti olennaisena myös kritiikki, jota Brechtin mukaan ilmenee katsojassa/lukijassa juuri silloin, kun eläytymistä ei tapahdu tai kun se keskeytyy. Tämä etäännyttämisen mahdollistama kritiikki on parhaimmillaan kaksinkertaista. Se koskee sekä esitystä (onko se paikkansapitävä?) että maailmaa, jota esitetään (onko sen jäätävä tällaiseksi?). (Brecht 1991, 166–167.) Juuri lukijan kriittiseen asennoitumiseen kätkeytyy toive maailman ja ihmisen muuttamiseen paremmaksi. Tosin ”parempaa” ei jälkirealismen teoksissa valmiiksi määritellä vaan tämänkin asian pohdinta jätetään lukijan harteille, keskusteltavaksi ja toteutettavaksi yhdessä muiden kanssa.

5.2. Mimeettisesti koodattu henkilöahmo: tekstistä ”ihmiseksi”

Jälkirealismen henkilökuvauksesta on siis mahdollista edelleen puhua tyyppin ja tyyppillisyyden käsittein, mutta edellä selvitettyin varauksin ja uusin ehdoin. Henkilöahmojen mimeettisyyden ja realistisuuden ongelma ei silti vielä ole loppuun käsitelty. Viimeaikaiset kirjallisuuskeskustelut ja uudet teoriat ajavat kysymään, kuinka mimeettisyys tekstissä oikeastaan rakentuu ja kuinka realistinen henkilökuva tuotetaan? Miksi me lukijat luemme kirjalliset henkilöahmot ”ihmisinä”, vaikka tarkkaan ottaen edessämme on vain kirjaimia paperilla, tekstiä ja sanoja? Mistä ”ihmisen-vastaavuus”, ihmisen vaikutelma tai ”ihmis-efekti” tekstissä, tässä tapauksessa *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* henkilökuvauksessa ja siten oletettavasti jälkirealismissa yleisemminkin, syntyy?

Henkilöhahmojen koodimalli ja erisnimi denotatiivisena koodina

Vastauksia kysymyksiin on osittain tullut jo aikaisemmissa luvuissa. Ihmisen-vastaavuuteen olen viitannut ainakin henkilökertojien relationaalisen (fiktio)maailmaan sijoittuneisuuden yhteydessä (luku 2), psykologisen motivoinnin yhteydessä (luku 4.3) ja kulttuurisesti tunnistettavien totunnaistapojen kuvauksen yhteydessä edellisessä luvussa. Näiden lisäksi olen jatkuvasti, mutta asiaan tarkemmin pysähtymättä, puhunut henkilöhahmoista nimettyinä, erisnimillään, mikä niin ikään tai ehkä ennen kaikkea viittaa ihmismäisyyteen. Esimerkiksi Aleid Fokkema, joka on kehittänyt henkilöhahmojen koodimallin (1991)¹²⁵, on korostanut juuri henkilönimen (ja sitä täydentävästi persoonapronominin) keskeisyyttä: se antaa henkilöhahmolle ”identiteetin”, joka erottaa sen muusta tekstuaalisesta ympäristöstä (Fokkema 1991, 38–39; ks. myös Käkälä-Puumala 2003, 257). Kyseessä on denotatiivinen koodi, joka toteutuu kaikissa Salaman henkilöhahmoissa.

Siinä näkijässä jopa luvut on nimetty henkilökertojien mukaan, samoin *Finlandia-sarjan* teoksissa peräti otsikoista löytyy kaksi keskeistä hahmoa, Kosti Herhiläinen ja Pasi Harvala. Myös *Kolerassa* ja *Kaivossa* henkilökertojaksi, ”minäksi”, on äkkiä tunnistettavissa Harri Salminen, joka on ollut henkilöhahmona esillä jo sarjan ensimmäisessä osassa eli *Kosti Herhiläisessä*. *Kolerassa* myös silloin, kun persoonapronomini kerronnassa hetkellisesti vaihtuu minästä häneen, on kyse samasta hahmosta, vaikkakin kertovan ja kokevan henkilöhahmon välillä on eroavaisuuksia. Syitä tähän voi olla ainakin kolmenlaisia: Kertoja voi kertoa itsestään hänenä ensinnäkin siksi, että ajallinen etäisyys kertojan ja kokijan välillä on pitkä ja sikäli menneisyyden minään, nuorempaan kokijaan, voi jo suhtautua ”toisena”. Toiseksi voi olla kyse hetkellisesti ulkoisen näkökulman omaksumisesta, jonkun toisen henkilöhahmon havainnoivaan ja arvottavaan perspektiiviin astumisesta omissa ajatuksissa tai puheissa (esim. ”Naapurin lesken mörskässä oli verhot ikkunoissa. Saattoi olla muuttanutkin, eikä se nurkkiani putsailisi, ainakaan tekopyhimmällä tuulellaan: se hamppari, mörderi, perhepinnari keplotellut vielä vapaaksikin, muka ymmärrystä vailla - ””, KORB 7).

¹²⁵ Kyseisessä koodimallissaan, jota siis itsekin tässä luvussa sovellan, Fokkema (1991) käyttää eklektisesti sekä saussurelaista ”semiologiaa” että peircelaista, filosofisemmin orientoitunutta semiotiikkaa. Hän (mt. 43) kyseenalaistaa sen usein esitetyn väitteen, että näiden koulukuntien integrointi olisi mahdotonta ilman, että jouduttaisiin venyttämään jompaakumpaa tai molempia huomattavasti. Yksi menestynyt (eklektinen) integroija ja Fokkemankin inspiroija on kuitenkin ollut Umberto Eco, joka turvautuu yhtä paljon Peirceen kuin Saussureen (ja Louis Hjelmsleviin) – samalla kun kehittää omia ajatuksia – ja jonka käsityksiä Fokkemakin pitkälti seuraa (esim. Eco *A Theory of Semiotics* 1976, *The Role of the Reader* 1979 ja *Semiotics and the Philosophy of Language* 1984). Käsityksellään merkistä ja koodista Fokkema nojaa juuri Ecoon. Merkki koostuu ilmaisun tason ja sisällön tason elementeistä, ja nämä tasot yhdistyvät konventionaalisesti. (Vrt. Fokkema 1991, 45.) Konventionaalisen vastaavuussuhteen tarjoaa korrellatiivinen sääntö, jota Econ semioottisessa teoriassa kutsutaan koodiksi; koodi on Ecolla käytännössä synonyymi konventiolle (vrt. mt. 46). Koodien teoria on keskeisesti esillä varsinkin Econ *Theory of Semiotics* -teoksen luvussa 2. Sen mukaan koodit tarjoavat ne säännöt, jotka tuottavat merkit konkreettisina esiintyminä tai tapauksina kommunikatiivisessa kanssakäymisessä (Eco 1976, 49). Ilman koodin käsitettä ei ole mahdollista muodostaa käsitystä siitä, miksi tai kuinka tietyt elementit ilmaisun tasolta yhdistyvät sisällön tason elementteihin. Tämä pätee sekä denotaatioihin että konnotaatioihin. Kommunikaatio olisi mahdotonta ilman konventiota, joka linkittää esimerkiksi signifioijan ”hevonen” sen signifioituun. (Fokkema 1991, 45.)

Kolmanneksi voidaan mainita ”skitsofreenisuus”: Salminen on (ollut) itselleenkin ”monta”. Mutta näistä eroavaisuuksista ja hajanaisuuksista huolimatta kyseessä on sama *merkki*, Salminen henkilöhaahmona. Saman erisnimen käyttö luo siis henkilöhaahmon merkinä eikä vain merkittynä,¹²⁶ sekä sen koherenssin (tai ainakin jonkinlaisen hypoteesin koherenssiudesta), jota muut ominaisuudet – konnotatiiviset koodit – täydentävät (Fokkema 1991, 39, 57, 74).

Vaikka henkilöhaahmon erisnimi koherenttiuden tai pysyvyyden kivijalkana saattaa tuntua liioittelulta ja sen merkityksestä on esitetty toisenlaisiakin näkemyksiä (esim. Docherty 1983, 72), on erisnimi kuitenkin ollut sangen olennainen eritoten realismin traditiossa. Sen tärkeys liittyy realistisessa romaanissa mielestäni selvästi paitsi yksilökeskeisyyteen, jota on alettu korostaa 1700-luvun lopulta lähtien,¹²⁷ myös yhteisökeskeisyyteen: henkilön on oltava olemassa myös muille, jaetussa sosiaalisessa maailmassa. Virallinen erisnimi (etunimi ja sukunimi) merkitsee yhteisön, laajimmassa mielessä yhteiskunnan, jäsenyyttä, puhuttiinpa sitten reaalista tai fiktiivisestä todellisuudesta. Tosin yhteiskunnan sisälläkin on valtava määrä yhteisöjä ja ne voivat olla myös varsin epästabiiileja, liukuvia, toisiinsa limittyviä ja muuttuvia. Niinpä myös lempinimien esiintyminen ajan ja vaihtuvien sosiaalisten roolien mukaan on tavallista. Esimerkiksi *Siinä näkijässä* Harri Salmista kutsutaan pikkupoikana myös Haraltiksi (SNMT 334), Haraltsoniksi (SNMT 361) ja Haraksi (SNMT 370). Silti henkilöt ”tottelevat” pääosin tiettyä virallista erisnimeä, jonka voi tietysti laajimmillaan ajatella viittaavan kapitalistisen järjestelmän kontrolliin ja omistamiseen: modernin nimeämisynteesin tapa liittää yksi nimi yhteen yksilöön on keino kontrolloida ja pitää yksilö ”hallussa” ikään kuin nimi olisi tae pysyvyydestä (Ragussis 1986, 218).

¹²⁶ Fokkeman (1991, 38) mukaan Saussuren näkemyksiin pohjaava lähestymistapa, jossa henkilöhaahmoa käsitellään vain signifioituna, ei ole riittävä eikä adekvaatti. Saussurelainen semiologia ja sitä (ainakin osittain) toteuttava ranskalainen strukturalismi ei tarkkaan ottaen salli signifioitujen ja signifioitujen välisten siteiden katkomista niin kuin jälkistrukturalistinen Roland Barthes (esim. 1970) tai Uri Margolin (1986). Fokkeman (1991, 39) mukaan silti vielä näitäkin painokkaammin on Philippe Hamon ymmärtänyt – saussurelaisista lähtökohdista – henkilöhaahmon olevan ensisijaisesti täysi merkki. Fokkeman oma henkilöhaahmojen koodimalli oikeastaan kehittää edemmäksi Hamonin näkemyksiä. Kaiken kaikkiaan Barthes, Chatman, Margolin ja Hamon ovat kyllä ymmärtäneet henkilöhaahmon merkinä (tai sen osana), mutta ovat kehittäneet siitä toisistaan poikkeavat teoriat (mt. 42). Fokkema (mt. 38) itse korostaa henkilöhaahmon erisnimeä atomina, jota ei voi pilkkoa tai supistaa; se on henkilöhaahmon perustavin representaatio. Mutta se on samalla enemmän. Erisnimi on ”henkilöhaahmon” signifioija, mutta – itsessään täytenä merkinä – se myös *on* henkilöhaahmo tai *representoi* sitä. (Mt. 38–39.) Se ei siis niinkään representoi, edusta, mitään tyyppiä tai luokkaa saati jotain todellista yksittäistä ihmistä merkin ”takana”.

¹²⁷ 1700-luvun lopulta lähtien alkoi erityiskiinnostuksen kohteeksi tulla henkilöhaahmo nimenomaan ainutlaatuisena ja kehittyvänä yksilönä – erotuksena esimerkiksi klassiselle, Aristoteleellakin ilmenevälle ajatukselle luonteen pysyvyydestä kasvatuksen jälkeen (vrt. Sihvola 1997, 239). Melko yleisen käsityksen mukaan juuri tällöin, 1700-luvun lopussa, syntyi niin sanottu psykologinen realismi tai individualistinen romaani, jossa henkilöhaahmon ”sisäisyyden” ymmärtäminen on keskeisessä asemassa koko tekstin ymmärtämiselle (esim. Käkelä-Puumala 2003, 248–249; Saariluoma 1993, 36–37). Psykologisella realismilla viitataan tässä nimenomaan henkilökuvausten ”realismiin” – voitaisiin ehkä puhua modernin ihmisen mimesiksestä – eikä sillä siis tarkoiteta realismia 1800-luvun jälkipuolen kirjallisenä periodina tai vasta siitä alkavana suuntauksena. Toisaalta: periodirealismien romaanikin kyllä pääosin allekirjoittaa modernin ajan ”individualistisen” ihmiskäsityksen, vaikka sen henkilökuvaus sai vaikutteita myös monelta sellaiselta kehitys- ja tutkimussuunnalta, jotka aktualisoituivat vasta 1800-luvulla (teollistuminen, kaupungistuminen, kapitalismikehitys; darwinismi, positivismi).

Samaan tapaan, nimeämällä, myös tekijän voi ajatella pyrkivän pitämään henkilöhahmonsä kontrollissa. Kuten Tiina Käkälä-Puumala (2003, 262) on Dochertyn ajatusten pohjalta todennut, henkilöhahmon nimi on tulosta nimeämisestä, joka edellyttää nimen antajaa, eli viittaa tekijän rooliin. Juuri tästä syystä eräät modernismin ja postmodernismin kirjailijat kieltäytyvät antamasta henkilöhahmoilleen nimiä: henkilöhahmot näyttävät luovan ne itse, tai nimeämisen vastuu vieritetään tietoisesti lukijalle (mts.). Joka tapauksessa erisnimen tärkeys henkilöhahmon ”ihmismäisyydelle” paljastuu kunnolla vasta silloin, kun se puuttuu. Anonyymiys on omiaan luomaan ”hahmottomuutta” ja vaikutelmaa ”yksilön” puuttumisesta kokonaan, vaikka se ei välttämättä tee sitä automaattisesti,¹²⁸ ja samaan voi johtaa myös moninimisyys. Kaisa Kurikan mukaan moninimisyys voi paitsi toimia kritiikkinä kapitalistista kontrollia kohtaan myös murtaa ajatusta yksilöllisyydestä, mikä ilmenee erityisesti Algot Untolalla – niin hänen omassa moninimisyudessaan kuin esimerkiksi Maiju Lassilan nimellä ilmestyneen *Kuolleista heränneen Jönnin* moninimisyudessa (Kurikka 2001, 113–115).¹²⁹

Konnotatiiviset koodit: tekstiä, kontekstia, vuorovaikutusta

Erisnimi luo siis perustuksen, mutta merkki ”henkilöhahmo” on Fokkeman (1991, 74) mukaan kuitenkin enimmäkseen konnotatiivisesti konstruoitu. Tähän on syytä paneutua tarkemmin, koska konnotatiivisilla koodeilla tuntuisi olevan paljonkin tekemistä juuri henkilöhahmon mimeettisyyden eli ”ihmismäisyyden” kanssa (vaikka Fokkema itse siis tarkastelee koodien avulla postmodernismin teosten usein ”antimimeettisiksi” väitetyjä henkilöhahmoja). Kuten Fokkema toteaa, konnotatiiviset koodit menevät primaarin signifikaation tuolle puolen ja edistävät osaltaan sitä, että merkki saa ”sisällyksen”. Jos nämä konnotatiiviset koodit puuttuvat joko kokonaan tai suurelta osin, merkki ”henkilöhahmo” antaa vaikutelman siitä, että se koostuu vain ”pinnasta” tai ulkokuoresta, että se on vailla olemusta tai ominaisuuksia. Siinä tapauksessa merkki rakentuu siis yksinomaan ilmaisun tasosta ja sillä on vain denotatiivinen funktio. Henkilöt, jotka nähdään vain ”pintana”, koostuen kielestä joka viittaa korkeintaan vain kieleen itseensä eikä syvempiin minuuksiin tai itseyyksiin, toteutetaan enimmäkseen denotatiivisin koodein. Konnotatiiviset koodit sen sijaan voivat olla joko kirjallisuuden erityisiä konventioita tai representaation yleisempiä konventioita. (Mts.)

¹²⁸ Niin kuin Käkälä-Puumalakin (2003, 263) huomauttaa, nimeämättä jättäminen ei vääjäämättä merkitse sitä, että henkilöhahmo menettäisi integriteettinsä eli olemassaolonsa ”persoonana”. Anonyymejä henkilöhahmoja on myös traditionaalissa (realisminkin) kirjallisuudessa; esimerkiksi Henry Jamesin eräissä teoksissa esiintyy nimettömiä, mutta silti perinteisen yksilöllisiä henkilöhahmoja (mt. 263, 269). Ann Jefferson puolestaan on huomauttanut, että henkilöhahmon radikaalikaan anonyymiys ei tarkoita nimettömyyttä sinänsä, vaan sitä, että yhteys henkilönnimen ja sen edustaman merkityksen välillä häviää. Tällöin nimeäminen itsessään nousee teemaksi. (Jefferson 1980, 75–78.)

¹²⁹ Kurikka käsittelee ongelmaa Algot Untolan yhteydessä tarkemmin artikkelissaan ”Tekijän nimeen. Algot Untolan kuolema ja tekijänimet”, joka sisältyy kirjaan *Tekijyyden ulottuvuuksia* (2008, toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala ja Tuomo Lahdelma).

Jälkimmäiset määrittävät ymmärtämystämme maailmasta yleensä ja *saattavat* olla jopa universaaleja, “poikkikulttuurisia” koodeja, joskin lopullisessa analyysissä ne rajoitetaan tiettyyn periodiin tai kulttuuriin (Margolin 1986, 207–208; vrt. Fokkema 1991, 74).

Fokkema (mts.) tarkoittaa kuitenkin, että vaikka hän tekee kyseisen jaon kahteen konventioryhmään, tarkkaan ottaen yleisiä konventioita ei voida kokonaan erottaa kirjallisista, mikä seikka on ilmennyt tässäkin tutkimuksessa jo aikaisemmin ja mikä on syytä pitää mielessä. Kirjalliset koodit ovat ainakin jossain vaiheessa sulkeneet sisäänsä myös yleisemmän, sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin (vrt. Prendergast 1986, 45). Myöskään silloin, kun lukijat konstruivat henkilöhahmo-merkin, he eivät turvaudu yksinomaan kirjallisiin konventioihin (Fokkema 1991, 47). Useat henkilöhahmon konstituoinnin koodeista eivät ole niinkään kirjallisia konventioita kuin konventiota, jotka loihditaan esiin maailmaa koskevasta tiedosta. Mitään merkkiä – sanaa, tekstiä tai henkilöhahmoa – ei tuoteta täysin eristyksissä. (Mts.) Kuten Umberto Ecokin (1976, 9) toteaa, yleensäkin käytännön kommunikaatio ja signifikaatio ovat kulttuurisissa prosesseissa kietoutuneet tiukasti yhteen, mikä tässä yhteydessä tarkoittaa sitä, että lukijat, tekstit ja kirjoittajat ovat monimutkaisella tavalla vuorovaikutuksessa keskenään (Fokkema 1991, 47). Semiosis, suomennettuna semioosi, on tässä tapauksessa ennen muuta merkin ja lukijan interaktiota. Merkkejä tulkitaan suhteessa muihin merkkeihin mutta yleisemmin myös suhteessa muuhun(kin) maailmaan. Niinpä, vaikka henkilöhahmoja ei tarvitse ymmärtää todellisina ihmisinä, merkin käsitettä ei tule rajoittaa pelkästään tekstiin. Lukija soveltaa sen yhteisen maailman koodeja, johon (erityisesti realismin) tekstissäkin säilyy viitesuhde, mutta jotka eivät välttämättä näy tekstissä, esiin kirjoitettuna ja paperille painettuina. (Mts. 47.)

Konnotatiivisia koodeja, joita siis useimmiten käytetään merkitsemään henkilöhahmoa, Fokkema (mt. 74–75) tuo esiin kuusi: 1) looginen, 2) biologinen, 3) psykologinen, 4) sosiaalinen, 5) kuvailun sekä 6) metaforan ja metonymian koodi.¹³⁰ Ne näyttelevät olennaista osaa henkilöhahmo-merkin tuottamisessa ja niitä voidaan hyödyntää myös Salaman henkilöhahmojen ”ihmismäisyyttä” tarkasteltaessa. Niissä on mielestäni selvästi kyse juuri sellaisista tekstuaalisista, mutta samalla maailmasta luotsatuista ja tähän kytköksen säilyttävistä henkilökuvauksen keinoista ja konventioista, jotka ovat oleellisia myös (jälki)realismia ja sen mimeettisyyttä tarkasteltaessa. Vaikka Fokkema itse on kiinnostunut lähinnä postmodernismin henkilöhahmoista ja siitä, kuinka ne särkevät koodeja tai edellyttävät koodien innovatiivista käyttöä, myöskään 1900-luvun realismin henkilöhahmojen ei voi olettaa perustuvan yksinomaan perinteisille koodeille ja konventioille.

¹³⁰ Tiina Käkelä-Puumalan (2003, 257–258) mukaan – joka on esitellyt Fokkeman henkilöhahmojen koodimallia *Kirjallisuuden peruskäsitteitä* -teoksen artikkelissaan – näitä koodeja on vain viisi: hän on jättänyt kuvailun koodin erillisenä koodiryhmänä luettelostaan pois.

Realismin henkilökuvauksessakin voinee kyseessä olla ainakin koodin innovatiivinen käyttö. Niin kuin Ecokin (1976, 254) ilman ”ismi”-varauksia toteaa, taiteessa konventioita usein haastetaan tai muutetaan – ja oletukseni mukaan (ja osittain jo aiempien lukujen perusteella) tämä voi koskea myös realismia, ei yksinomaan modernistisia trendejä, vaikka jälkimmäisiä on yleensä on pidetty edellistä selvästi innovatiivisempina suuntauksina. Mutta se, onko oletukseni oikea myös *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* henkilöhahmojen kohdalla ja missä suhteessa, selviää vasta tarkemmassa koodianalyysissä, johon siirryn seuraavaksi ja jossa siis hyödynnän Fokkeman konnotatiivisia koodeja. Yhtäältä tarkastelen sitä, kuinka kyseisten teosten henkilöhahmot noudattavat ”perinteisiä”, juuri realismille ja sen mimeettiselle henkilökuvaukselle ominaisia konnotatiivisia koodeja ja konventioita. Toisaalta taas selvittelen sitä, missä määrin kyse on – ja voi ja ”saa” olla – koodien innovatiivisesta käytöstä, ehkä jopa koodien ja konventioiden rikkomisesta. Mitkä siis ovat jälkirealismien henkilöhahmojen mimeettiset ehdot konnotatiivisten koodien osalta?

Loogisella koodilla ei (jälki)realismissa leikitellä

Ensimmäisen eli loogisen koodin Fokkema olettaa kaikista universaaleimmaksi koodiksi. Looginen koodi välttää ristiriitaisuuksia ja takaa, että samaa nimeä kantava henkilöhahmo täyttää tietyt johdonmukaisuus-ehdot. Tällä hän ei tarkoita esimerkiksi sitä, että henkilöhahmo noudattaisi kuvatussa käytöksessään ja toiminnassaan jotain johdonmukaisuuden periaatetta, vaan sitä, että ylipäänsä on olemassa tai ei ole olemassa (mutta ei molempia yhtä aikaa), on inhimillinen tai ei-inhimillinen (mutta ei kumpaakin samanaikaisesti, esimerkiksi samaan aikaan – kirjaimellisesti, ei metaforisesti – mies ja kissa tai ihminen ja kone). (Fokkema 1991, 74.)

Looginen koodi toteutuu täysin *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* henkilöhahmoissa. Henkilöt ovat fiktiivisessä maailmassa toisilleen ”lihaa ja verta”, todellisia ja inhimillisesti olemassa olevia, ja sellainen kuva heistä muotoutuu myös lukijalle. Näin on realismin teoksissa vanhastaankin, kun taas postmodernistisissä teoksissa loogisella koodilla usein leikitellään.¹³¹ Sen sijaan jälkirealismi noudattaa varsin totunnaista realismin linjaa: loogista koodia ei särjetä eikä sillä edes leikitellä. Henkilöhahmot kuuluvat selvästi jaetun, inhimilliseksi ymmärretyn todellisuuden piiriin.

¹³¹ Esimerkiksi Leena Krohnin tuotannosta (johon on soviteltu sekä modernismin että postmodernismin nimilappua; vrt. Nevala 1992, 167–168) löytyy henkilöhahmoja, jotka ovat yhtäaikaaisesti kahden maailman asukkeja: fantastisen ja arkitodellisen, näkymättömän ja näkyvän (mm. *Tainaron* 1985, *Oofirin kultaa* 1987).

Biologinen (yli)koodaus: naturalistinen ihmisefekti ja postmoderni konteksti

Toinen konnotatiivinen koodi eli biologinen koodi sen sijaan takaa Fokkeman (1991, 75) mukaan yleisen mimeettisen efektin. Useimmiten tekstien pelkkänä sanattomanakin konventiona se antaa lukijan olettaa, että henkilöt ovat syntyneet “todellisista” vanhemmista ja suorittavat biologisia toimia, joita ovat esimerkiksi syöminen ja nukkuminen. Itse asiassa tämä (usein äänetön) konventio on tyypillinen “ylikoodauksen” tapaus (Eco 1976, 133–135): se saa lukijan olettamaan itsestään selvyytensä sen, että henkilöahmolla on ruumis ja mieli, vaikka vasta henkilön erisnimi olisi esitelty. Tätä koodia rikotaan sellaisessa useimmiten postmodernistisen kirjallisuuden tapauksissa, jolloin joku romaanin henkilöahmoista tajuaakin olevansa “kirjoitettu”, tai olevansa syntyisin kirjoituskoneesta. Esimerkiksi Barthin *Lost in the Funhouse* (1968) leikkii tällä konventiolla. (Fokkema 1991, 75.) Kotimaisessa kirjallisuudessa vastaavanlaista leikkittelyä on vähemmän, mutta esimerkiksi Matti Pulkkinen postmodernistisessä romaanissa *Romaanihenkilön kuolema* (1985) henkilöahmot ovat varsin tietoisia fiktiivisyydestään ja siitä, että heillä on elämää vain teoksessa, tekstissä. Voidaan siis sanoa, että biologisen koodin vaihtuessa tekstuaalisuuden ja keinoitekoisuuden painotuksiksi henkilöahmo epäinhimillistyy, ja juuri inhimillisyyden kyseenalaistuminen ja/tai kumoutuminen merkitsee jyrkimmin katkosta niin realismiin kuin modernisminkin perinteeseen (vrt. Käkelä-Puumala 2003, 263). Täysin reaalityodellisuudelle vieraiden, ”mahdottomien” fantasia- tai ”paperihahmojen”, tuottaminen ei kuulu Salaman romaaneihin eikä jälkirealismiin yleisemminkään.

Salaman teoksissa biologinen koodi nousee itse asiassa varsin vahvasti ja näkyvästikin esiin. Salaman päähenkilöillä, niin kuin realismin henkilöahmoilla hyvin usein, biologinen alkuperä (vanhemmat, isovanhemmat) on peräti helpostikin paikannettavissa (vrt. Käkelä-Puumala 2003, 257). Se on varsin paljon myös eksplisiittisesti esillä eikä siis vain äänettömästi läsnä. Esimerkiksi Harri Salmisella on vanhemmat Santtu ja Maija, joiden sukutausta niin ikään tulee selville. Suku ja perhe ovat melko paljon paitsi henkilöahmojen perusyhteisöinä esillä myös muuten ruodinnassa, esimerkiksi Maijan ja Santun sättiessä toisiaan ja toistensa biologista perimää. Tällöin muitakaan biologisuuksia (mm. ruumiin eritteitä ja kuolemaa, fyysisen elämän loppua) ei kainostella, joskin ne kyllä limittyvät muihin, esimerkiksi sosiaalsiin, koodeihin. Esimerkki Maijan kerrontajaksosta on valaiseva:

Ja oikein perkeleen ylevinä hetkinään se [Santtu] esittikin, että se on sulla veressä toi ali-ihmisyys, koska isäni vaari oli mustalainen, Raappalan Malakias, joka sai huonon lopun kun putos juovuksissa Mustalahden paskaruumaan. Ja hänen äitensä suku taas kun oli niitä Evijärven lukkareita, mutta paljon häävimpää ei ole hänenkään sukupuunsa isän puolelta ollut: Agata oli noitaämmä, ja vanha-Jussi kuoli siihen kun oli niin perso viinalle että kun Agata piilotti sen jalkineet, sen täytyi paljain jaloin ravata kolmen kilometrin päähän sahtipaikkaan, ja siellä tukehtui sillinsyöntiin vedon päältä. (SNMT 35)

Suku on esillä jopa niin tarkasti (ja itse asiassa jo Salaman alkutuotannossa), että Pekka Tarkka (1973, 114) on laatinut Salmisten sukuun *Salama* -teokseensa. Maija on alun alkaen Kekkosia, Santtu taas Maijan paljon parhaamia, ”sukurutsaisia” ja primitiivisiä Salmisia (vrt. mt. 256). Santun ”hulluudenkin” kohdalla viitataan sukutaustaan ja perintötekijöihin (esim. SNMT 62): tuodaan esiin päätelmä, että Santun isän kuppatauti on heikentänyt perimää – eli hulluuttakaan ei nähdä yksinomaan psykologisena ja/tai sosiaalisten tekijöiden laukaisemana tilana vaan liitetään vahvasti biologiaan.¹³² Samoin se, että Harri Salminen on eri ikäkausina esillä Salaman tuotannossa, toteuttaa väkevästi biologista koodia ja viittaa ihmiselämän ”pakollisiin” ruumiillisiin ehtoihin: Salminen vanhenee ajan mukana, niin kuin todelliset ihmiset.

Finlandia-sarjassa Kosti Herhiläisen ja Pasi Harvalan biologiset ”perut” käyvät ilmi niin ikään, kaikkine epäselvyyksineenkin (esimerkiksi siitä, kuka on Harvalan oikea eli biologinen isä). Naishahmot sen sijaan jäävät ”vajaammiksi”. Esimerkiksi Saaran ja Anitan sukuperua ei valoteta juurikaan, vaikka heidän biologinen merkityksensä muulla tavoin on suuri mieshenkilöiden ja -kertojien elämässä: naiset kuvataan biologisten tarpeiden ohjaamina ja niitä täyttävinä hahmoina. Heillä on erityistehtävä etenkin miestensä seksuaalitarpeiden tyydyttäjinä ja he tulevat pääosin myös kuvatuiksi mieskertojan miehisen tarpeen ja katseen kautta. Esimerkiksi Pasi kuvaa Saara Herhiläisen lähinnä kesyttömänä, luonnontilaisena villinä (esim. KHP 204), joka toisaalta kiihottaa häntä mutta jota toisaalta juuri pidäkkeettömän ”luonnollisuuden” takia täytyy kontrolloida ja hillitä, tarvittaessa vaikka väkivalloin. Myös Salmiselle naiset ovat paljolti – sananmukaisesti – ”Natura”. Voidaankin oikeastaan puhua miesten harjoittamasta luonnollistamisesta: vedotaan luontoon, biologiaan, jotta voidaan ylläpitää miehelle kuuluvaa sosiaalista valtaa. Juuri länsimaissa on ylläpidetty käsitystä siitä, että nainen on lähempänä luontoa ja siksi jotain vaarallista, jota aivan erityisesti täytyy valvoa ja rajoittaa. Siksi naisen seksuaalinen vapautuminen 1960- ja 70-luvulla, jota varsinkin *Finlandia-sarjassa* kuvataan ja käsitellään, on juuri mieshenkilöille iso ja ristiriitaisia tunteita aiheuttava seikka: he ovat vaarassa menettää biologiaan perustuvan ja ”luonnollistetun” sosiaalisen valta-asemansa.

Paitsi seksuaalisuus myös biologisuus kaikkineen – syömisineen ja (varsinkin) juomisineen, vessassa käynteineen, ”paskaruumaan” hukkumisineen, peräpukamavaivoineen, väitettyine sukurutsauksineen, sukupuolitauteineen ja muine sairauksineen – on monen lukijan mielestä ollut Salaman romaaneissa jopa perverssillä tavalla ja turhankin runsaasti esillä. Biologisuuteen liittyvä

¹³² Salmisten suku ja hulluksi tulo ovat esillä jo Salaman esikoisteoksessa *Se tavallinen tarina* (1961), jossa kerrotaan Santun siskon Eelin elämäntarina. Erilaisten, pääosin onnettomien vaiheiden päätteeksi Eeli päätyy mielisairaala-potilaaksi.

kielteinen kritiikki viestii siitä, että realismin mimeettiseen sopimukseen liittyy (tai on ainakin vahvasti liittynyt) ehto, että henkilöhahmon biologisuutta ei tulisi liikaa painottaa; mikäli Fokkemaan (1991, 75) on uskominen, biologisuus koodautuu helposti äännettömästäkin. Biologisuuden (yli)korostuminen lähentääkin Salaman henkilöhahmoja naturalismiin, joka ei mimeettisiltä keinoiltaan eikä temaattisiltakaan piirteiltään liiemmästi eroa realismista, puhuttiinpa siitä sitten periodina tai yleisenä tyylinä, mutta yhdistelee noita keinoja ja piirteitä omalla tavallaan ja omiin tarkoituksiinsa (vrt. Baguley 1990, 47–48), esimerkiksi juuri biologisen perimän ja ympäristön määräävyyden alleviivaamiseen. Kuten Baguley (1990, 62–63) on todennut, tiede (etenkin lääketiede ja antropologia) oli 1800-luvun lopun naturalismin kirjailijoille temaattisen materiaalin lähde, josta he ammensivat jännitystä esimerkiksi perinnöllisyyden, atavismin ja patologian ”draamoihinsa”. Naturalismin suuntaan viittaa *Siinä näkijässäkin* jo aiemmin mainitsemani hulluuden ja kuppataudin yhdistyminen. Samoin naisen ”luonnollistaminen” on ilmennyt vahvana juuri naturalismissa (vrt. mt. 103).

Voidaankin sanoa, että Salamalla on biologisen koodin osalta tietyt naturalistis-mimeettiset intentiot: pyrkimys esittää ihminen ”alastomimmillaan” ja jokseenkin traagisinkin teemoin, pyrkimys purkaa ihmisten ja ehkä varsinkin miesten elättelemiä harhakuvitelmia itsestään, asemistaan ja yhteiskunnallisesta järjestyksestä ylipäänsä (vrt. Baguley 1990, 62, 99), mihin Salama (esim. 1978, 183–184) itsekin on viitannut. Samoin hän on tuonut esiin teostensa wc-käyntikuvausten tarkoituksellisuuden: naturalistiset yksityiskohdat tältä(kin) osin vastaavat hänen ”totuuspostulaattiaan” (1980, 306),¹³³ siis todenvastaavuutta suhteessa reaalityodellisuuteen ja ihmisen arkipäiväiseen elämään, ei suhteessa kirjallisen realismin traditioon. Suhteessa yhteiskunnallisen realismin perinteeseen tämä kaikki merkitsee biologisen koodin vahvistumista, joskaan se ei siis kaikkien lukijoiden mielestä suinkaan olisi ollut tarpeen tai edes suotavaa. Jos biologia on kohosteisesti esillä, uhkaa henkilöhahmoissa ihmismäisyyden sijaan painottua liikaa ”elämellisyys”. Tätä riskiä suurentaa myös henkilökertojen tapa rinnastaa toisiaan eläimiin – sonnimmulleihin, kanoihin, hevosiin – erilaisten ulkoisten ominaisuuksien ja käytöstopojen perusteella. Maija vieläpä sananmukaisesti moittii miestänsä elämellisyydestä: ”se on aina ollut jotenkin eläimellinen” (SNMT 32).

¹³³ Salama on tässä Ritva Haavikon *Miten kirjani ovat syntyneet* -teoksen kirjoituksessaan tuonut omana kantanaan esiin, että osittain juuri näillä yksityiskohdilla hän haluaa rikkoa romaaniin liittyvää liiallista harmonisuus- eli lukukelpoisuusvaatimusta, koska hänen mielestään ”harmonia syö omaa pohjaansa puhki”. Tähän kytkeytyy myös (ironinen) ajatus juonellisesta jännitteestä: vessassa käynnit osana stooria ovat ”tekijä, joka luo niin kutsutun taiteellisen jännitteen. Kaikkenaan siis esimerkiksi dostojevskiläinen ylijännite, kiihtynyt törmäily olisi siis helpotuksen hakua nimenomaan fyysisellä tasolla. Etsintää, kohteena vessanpönttö.” (Salama 1980, 306.) Tällaisessa kiihtyneen törmäilyn muodossa *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa* esiintyy kuitenkin yleensä seksuaalisuus, helpotuksen haku ”orgastisella tasolla”.

Enemmän kuitenkin kuin ”animaalinen” biologisuus sinänsä on henkilöahmojen spontaani ja karkea seksuaalipainotteisuus ilman kytköstä lailliseen sitoumukseen tai ”hyviin tapoihin” (esim. avioliitto ja aviollinen uskollisuus) ollut mimeettisen järjestyksen vartijoille epämieluisaa. Silti seksuaalisuus on omalta osaltaan hyvin tärkeä osa biologista koodia ja mimeettisen ”ihmismäisyyden”, ”ihmisen-vastaavuuden” tai ”ihmisenefektin” tuottamista: seksuaalisuus on kaukana steriiliydestä, joka siihen usein postmodernismissä liittyy. Postmodernismin naishenkilöhahmot eivät esimerkiksi yleensä tule sukupuoliaktin seurauksena raskaaksi (Fokkema 1991, 157), kun taas esimerkiksi *Siinä näkijässä* pikku-Harri oppii jo varhaisessa vaiheessa sen, että sukupuoliyhteys on ”välttämätön” syy lastentulolle. Kolmannen persoonan kerrontajaksossa noin 11-vuotias Harri tekee havaintoja naapurin Anjasta, jonka hän on omin korvin kuullut olleen jonkun miehen kanssa sukupuoliyhteydessä:

Anja oli hyvin paksu, ensin vähin erin, ja Harrin olo oli vielä kummallisempi, koska todiste siitä että Anjaa oli pantu, näytti niin elävältä, ja kun hän muisti sen voihkimisen, alkoi vieläkin seistä. Kun vauva oli syntynyt, Anja oli taas laiha, laihempi kuin ennen, ja vauva oli pieni ja ruma ja punainen vaikka Harri oli kuvitellut Anjan saavan kauniin lapsen, kiharatukkaisen. Kun lastenvaunut olivat pihassa ja Anja kumartuneena kuomun alle, Harria ei enää haluttanut Anja vaikka näki sen haaroväliin. Vauvan nimeksi pantiin Sirpa ja vähän päästä se konttasi ja käveli. (SNMT 402)

Niin kuin tästäkin katkelmasta on luettavissa, biologinen vietti ja seksuaalisuus ovat merkityksellinen ja suorasukaisesti kuvattu osa Salaman henkilöahmojen elämää. Vaikka ne usein kuvataan peräti pakonomaisina viettien tyydyttämispakkoina ja paljon moitittuja karkeita seksuaalikuvauksia on – vastenmielisimmillään jopa naisten seksuaalista hyväksikäyttöä ja väkivaltaista alistamista – liittyy siihen muutakin: joko melko neutraalia, lapsen tai nuoren kasvuun ja kehitykseen liittyvää havainnointia tai jopa selvästi myönteisiä seikkoja (vaikka jälkimmäinen on mimeettisen järjestyksen vartijoilta usein jäänyt noteeraamatta). Esimerkiksi Santtu liittää seksuaalikontaktiin Etin kanssa onnen, tervehdyttävyyden ja kauneuden, joskin ilman ”imelää tunnetta” (SNMT 130–131), samoin kuin Taisto Tammelund, jonka sota-aikaan sijoittuvaa herkkää ja tasavertaista suhdetta Pirkkoon kuvataan hän-kerronnan jaksossa (SNMT 216 – 217). Myös Jaska, sairaalassa kuolemaansa lähestyvä mies, kokee vielä hoitajansa neiti Pellin takia ja tämän kanssa ihmeellisen siittämisen- eli elämänhalun (SNMT 286). *Koleran* Salmisellekin rakastelu Anitan kanssa merkitsee toivoa paremmasta elämästä. Kuten Salaman lyriikassakin, rakasteleminen on *Kolerassa* keino taistella muistamisen vastakohtaa, ”Unohdusta” (hedelmättömyyttä ja kuolemaa) vastaan (Karhu 1996, 21). Koodit yhdistyvät ja limittyvät toisiinsa. Seksuaalisuus voi olla toveruutta rikkova rasite ja passiota kielteisessä mielessä, niin kuin sen *Siinä näkijässä* on yleensä ajateltu olevan ja niin kuin se *Finlandia-sarjassakin* usein on. Mutta välillä se on myös jonkinlaista positiivista passiota (intohimoa) tai selvästi aktiota eli elvyttävää, parantavaa ja uutta tulevaisuuden suuntaa avaavaa toimintaa toisen tasavertaisen subjektin kanssa.

Vaikka siis biologiset ehdollisuudet, joita voi sanoa elämän fyysisiksi reunaehdoiksi, ovat vahvasti esillä Salaman romaanien henkilöahmoissa, niiden biologisuutta ei voi täysin palauttaa ohjelmallisen naturalismin lähtökohtiin (vrt. Tarkka 1973, 123–124). *Finlandia-sarjan* ja orastavasti jo *Siinä näkijän* biologia-painotteisuus on mielestäni syytä ymmärtää postmodernin todellisuuden kontekstissa, jolloin siis painottuu – realismin/naturalismin kirjallisten konventioiden ohella – myös yleinen, jo 1960-luvun lopulta yhä enemmän yleistynyt koodi. Kun perinteiset suuret kertomukset, maailmankatsomukset ja ideologiat osoittautuvat pätemättömiksi käytännössä, nähdään ongelmat jälleen paljolti ihmisen ruumiillisuuden ja biologisuuden kannalta. Näin siksi, että muuta pysyvyyttä yksilön identiteetin koostamisen pohjaksi ei ole tarjolla.

Esimerkiksi Zygmunt Baumanin (1996, 201) mukaan ihmisen ruumis tarjoaa postmodernissa maailmantilassa ainoan todisteen minän koostamisyrittämysten jatkuvuudesta muotoaan muuttavien ja oikullisten identiteettien joukossa. Tässä mielessä Salaman fiktiohenkilöistä kenties ruumiillisimmillaan on Pasi Harvala, joka on juuri kokenut täydellisen maailmankatsomuksellisen haaksirikon ja on vailla tulevaisuuden suuntaa, ilman ideologista ja kollektiivista turvaverkkoa ja identiteettiä. Mutta samalla hän on raadollisimmillaan: hän ei vielä näytä olevan sinut ruumiin ”kultivoimisensa” (vrt. mt. 201–202) kanssa eikä osaa juhlia menneistä identiteeteistä ”vapautumistaan”. Tilanteen hyväksyminen, suurten kertomusten lopullinen hautaaminen ja siitä iloitseminen merkitsisi samalla miehisen valta-aseman menetyksen tunnustamista ja lopullista alasajoa – ovathan suuret kertomukset vanhastaan olleet juuri miesten kertomuksia. Tällainen miessubjektin kriisi¹³⁴ on paitsi jälkirealismissa myös 1970- ja 80-luvun kotimaisessa kirjallisuudessa yleisemminkin tematisoitava ongelma. Tavanomaista on mieshenkilön kuvaaminen vanhan ja uuden ristitulessa, jolloin menneisyyden identiteetit murtuvat mutta uusia ei tunnu (ainakaan vielä) löytyvän tilalle. Tilanne on monille mieshenkilöhahmoille traaginen. Nämä ”ressukoituvat”, riuhtovat ja rettelöivät, paljastaen näin samalla heikkoutensa, tai ajautuvat lähes täydelliseen katastrofiin.¹³⁵ Paremmat elämän toivosta ja etsinnästä ei silti ainakaan jälkirealismissa kokonaan luovuta.

¹³⁴ Jälkistrukturalismissa julistetun subjektin kriisin voi sanoa merkitsevän ensisijaisesti länsimaisen kulttuurin etuoikeutettujen subjektien, valkoisten länsimaisten miesten kriisiä. Tästä esim. Ahokas ja Rantonen 1996, 67 ja Rojola 1996, 31.

¹³⁵ Pertti Karkaman mukaan subjektiutensa menettäneen pirstoutuneen miehen kuva on tavallinen varsinkin 1980-luvun kirjallisuudessa (esim. Alpo Ruuthin *Tavallisen suomalaisen mies* 1982, Keijo Siekkisen *Äidin hauta* 1985, Christer Kihlmanin *Gerdt Bladhs undergång* 1987, Hannu Mäkelän *Vetsikko* 1988). Se ilmenee usein myös isä-motiivina naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa (esim. Annika Idströmin *Isäni rakkaani* 1981, Anja Kaurasen *Tushka* 1983, Eira Stenbergin *Paratiisin vangit* 1984 ja Anna-Leena Härkösen *Sotilaan tarina* 1986). (Karkama 1994, 285–286.) Mutta samansuuntaista miehen ”ressukoitumista” on nähtävillä jo 1970-luvun kirjallisuudessa, erityisesti jälkirealismissa (esim. Lassi Sinkkosen ja Keijo Siekkisen romaanit, *Finlandia-sarjan* alkuosat). Salaman tuotannosta sitä on rekisteröity *Juhannustansseista* lähtien: Veijo Meri on antanut teosta käsittelevälle esseelleen otsikon ”Avuttomat miehet”. Meren (1967, 48) mukaan Salaman miehet eivät oikein osaa vastata naistensa voimaan ja herkkyyteen muuta kuin nyrkeillään, mutta juuri siten he tunnustavat alemmuudentunteensa ja heikkoutensa. (Ks. myös Salaman novelleista Kankaanpää 1979.)

Psykologinen koodi: kerrontakonventiota, yleisiä tapoja, innovaatioita

Fokkeman listassa biologista koodia seuraa psykologinen koodi, joka on jo osittain (omissakin koodauksissani) kietoutunut yhteen edellisten koodien kanssa. Psykologinen koodi vaikuttaa ratkaisevasti päätelmiin henkilöhahmon ominaisuuksista tai ”sisäisestä elämästä”. Kyseessä on yleinen konventio, jota sovelletaan laajalti kirjallisuudessa. (Fokkema 1991, 75.) Se on tullut tärkeäksi nimenomaan modernissa länsimaisessa romaanissa ja psykologisessa realismissa, viriten kiinnostuksesta henkilöhahmoon ainutlaatuisena yksilönä, niin kuin jo aikaisemmin mainitsin. Tällaiseen henkilöhahmon ”yksilöllistymiseen” ovat vaikuttaneet monet historialliset ja kulttuuriset prosessit 1700- ja 1800-luvun taitteessa (ks. esim. Saariluoma 1999, 16–30), mutta yhtenä keskeisenä vaikuttajana on pidetty uuden ajan filosofiaa, esimerkiksi jo 1600-luvulla eläneen Descartesin (1596–1650) oppeja: realismin ihmiskuvan on sanottu nojaavan vahvasti kartesiolaiseen ideaan mielen ja ruumiin perustavasta erillisyydestä (esim. Docherty 1983, 4–6; vrt. Käkälä-Puumala 2003, 249–250). Kartesiolaisittain ymmärrettynä ruumis on jotain tietoisuudelle alisteista. Se on ulkokuori, jonka sisällä olemassaolomme perustus, tietoisuus, sijaitsee. Mimeettisen ja realistisen kirjallisuuden traditiossa tämän on todettu tarkoittavan sitä, että henkilöhahmon luonne tai persoona on olennaisesti eri asia kuin henkilöhahmon ”materiaalisuus”, ulkomuoto, diskurssi, ilmeet ja eleet. (Käkälä-Puumala 2003, 250.) Sisäisyyden ja ulkoisuuden välille on usein ajateltu melko suoraviivainen kausaalinen suhde. Tällaisen kausaalijattelun mukaan henkilön käytöksen ja toiminnan syyt ja vaikuttimet löytyvät suurimmaksi osaksi juuri henkilön yksilöllisestä sisäisyydestä, psyykestä, vaikka muutkin (mm. yhteiskunnalliset ja biologiset) ehdollisuudet on yleensä otettu huomioon, ainakin 1800-luvun jälkipuolen realismista lähtien ja sittemmin eri tavoin painottuneina.¹³⁶

Psykologisen koodin voi tekstissä sanoa saavan täyttymyksensä ja korostuvankin kerronnan psykologisessa motivoinnissa, joka on yhdistetty tavallisesti kolmannen persoonan kerrontaan. Niin kuin tässäkin tutkimuksessa on jo tullut esiin, kolmannen persoonan telepaattisia kykyjä omaava eli toisen ajatusten ja tunteiden ”lukemiseen” pystyvä kertoja on ollut realismin perinteessä vahvoilla ja se on mukana niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin* (joskin vain yhtenä kertojana muiden joukossa). Niin ikään se käyttää juuri niitä psyyken kuvaamisen tekniikoita, joita Dorrit Cohn (1983, 14) on listannut seuraavat kolme: 1) psykokerronta, joka on kertojan diskurssi henkilöhahmon tietoisuudesta; 2) lainattu monologi, joka henkilöhahmon mentaalinen diskurssi, ja 3) kerrottu monologi, joka on henkilöhahmon mentaalinen diskurssi puettuna kertojan diskurssiin.

¹³⁶ Jos realistisen romaanin alkuna pidetään jo 1700-lukua, kuten Ian Watt asian näkee, niin voidaan sanoa, että tällöin realismilla oli psykologisempi sisältö kuin 1800-luvulla, jolloin realismin käsite yhdistyi enemmänkin yhteiskunnan kuin yksilön kuvaamiseen. Mutta kuten esimerkiksi Pirjo Vaittinen (1981, 99) on muistuttanut, realismiin liittyy alkujaankin dualistisuus: se voi painottua joko psykologiseen suuntaan tai laajaan yhteiskunnan kuvaukseen.

Fokkeman mielestä Cohn kuitenkin ylikorostaa näiden kolmannen persoonan kerrontatekniikoiden merkitystä psyyken kuvaamisessa ja koodaamisessa. Cohnin kolmiportainen tekniikkalista implikoi Fokkeman (1991, 53) kriittisen käsityksen mukaan jopa sitä, että jollei mitään näistä kolmesta kerrontatekniikasta käytetä, ei ole myöskään mitään tekstuaalisia todisteita päätellä hahmolle tietoisuutta ensinkään. Hän itse painottaakin, että psykologinen rakenne luetaan luonnollisesti henkilöhahmoon kuuluvaksi, vaikka perinteiset kolmannen persoonan psyyken esittämisen ja psykologisen motivoinnin tekniikat eivät kerronnassa olisikaan käytössä. Koska lukijoiden omat elämän ja maailman koodit ainakin osittain muodostavat henkilöhahmon, tämän toimintojen katsotaan paljastavan tiettyjä psykologisia motiiveja, vaikka ilmiselvää tekstuaalista todistusaineistoa henkilöhahmon tietoisuudesta ei olisikaan. (Mts.)

Fokkeman näkemys on perusteltu. Vaikka psykologinen koodi kytkeytyy niin *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakin* varsin konventionaalisiin kolmannen persoonan kerrontatekniikoihin, se tulee pääteltäväksi myös monesta muusta seikasta. Psykologisten ominaisuuksien voidaan ajatella ilmenevän yksinomaan jo henkilöiden tai henkilökertojen puheesta (esim. dialogit ja puhekielinen henkilökerronta). Tällöin kyse on yleisestä konventiosta, joka on käytössä myös kirjallisuudessa. Kuten vaikkapa Rimmon-Kenan (1991, 50–51, 83) on esittänyt, yksittäiset toimet saavat merkityksen suhteessa toisiin toimiin, ja henkilöhahmon (sosiaalinen) puhe voi ilmaista lisäksi psykologisia ominaisuuksia: esimerkiksi kiihtynyt, katkonainen puhe saattaa merkitä jännittyneisyyttä (Fokkema 1991, 75). Tämä ilmenee selvästi myös Salaman teoksissa. *Siinä näkijässä* henkilökertojen – esimerkiksi Maijan – kiroilu, karkeat sanavalinnat ja uhoava sävy ilmentävät usein kiukkua ja katkeruutta kerrontatilanteen aikatasolla, fiktiivisessä nykyisyydessä, niin kuin Salama itsekin on todennut (ks. Saarikoski 19.11.1972). Mutta tällöin tietysti myös kysymys kiukun vaikuttimista ja kohteesta on olennainen; Maijankin katkeruus ja uho nousevat paljolti pettymyksestä yhteiskunnalliseen tilanteeseen, työläisen sorrettiun asemaan niin menneisyydessä kuin nykyisyydessäkin, mihin seikkoihin hän itsekin toistuvasti viittaa. Tosin kiukku liittyy myös pettymyksiin esimerkiksi avioelämässä. Se suuntautuu siis paitsi kapitalistista yhteiskuntaa ja kommunistipuolueen huonoja poliitikkoja myös Santtua kohtaan. Yhtä kaikki, psykologiseen koodiin yhdistyy sosiaalinen koodi.

Finlandia-sarjassa henkilökertojen psykologinen tila vaikuttaa kerrontaan ja kieleen vielä ilmeisemmin. *Kosti Herhiläisen* henkilökertoja-Pasin kielen ja poukkoilevan kerrontatavan voi sanoa ilmentävän tämän välitilakokemusta, mielen sekavuutta, tulevaisuuden suunnan puutetta, torjuttuja muistoja; kerronta on ajoittain katkonaista ja aiotusta aiheesta sivuun luiskahtavaa. Toisaalta taas laki- ja kapulakielisyys viittaavat Pasin ammattiin ja yhteiskunnalliseen asemaan, ja

lisäksi mielen sekavuus ja pettymys suhteutuvat tietysti menneisyyden yhteisöllisiin ja yhteiskunnallis-poliittisiin toimintoihin ja tapahtumiin – siis jälleen myös sosiaaliseen koodiin.

Kolerassa kielen yhteys henkilökertojan psykologiseen tilaan on kaikista evidenttein. Sekavimmillaan se limittää arkisen tapahtumisen ja ”normaalikerronnan” sekaan Salmisen katkonaisia ja sinne tänne poukkoilevia ajatuksia, kontrolloimattomia miellelyhtymiä. Esimerkiksi:

Hätkähdin hiessä: truxal, dioprin tms., sen täytyi tehdä vielä poistumistaan, tai egot mölyisivät niiden puutteessa. Tai Matka painaa uusiksi päälle. Ja fasismi lähellä, varrenmitan päässä, haisi jo Karkonsolastakin ja sekin tuntui että se on ainoa pelastus, muttei punaisena, Karkonsolan päätöksillä, jos ei sitten Kaurismäki painu ensimmäisenä lahtaamaan arkkitehtivanhempiaan. Minä en sitä tekisi, eikä tee Kauriskaan... Fasismen tuloko tässä hikoiluttaa, sen varmuus, hikoilenko minä sitä itsestäni ulos? Mutta aina minä mitä saatanaa ne muutakaan tekee kuin totaalisen fasismen, riippuu vaan siitä kumpi tämän tappelun voittaa, ja Anin pyykkilaituri jää kaukaisuuteen ja etenee järvelle. Eka styke päätyy kun Morgoon palaa lannistettuna Gutenbergin hoiviin - -. (KORB 214)

Finlandia-sarjassa Salmisen hulluus ilmenee tehokkaasti osittain juuri siksi, että Salminen itse toimii *Kolerassa* paitsi ”sairaudentuntojen” kokijana myös niiden kertojana – ja sen lisäksi Salmisen hulluutta tarkastellaan myös muiden henkilöiden näkökulmasta, esimerkiksi Pasi (sekä *Kosti Herhiläisessä* että *Pasi Harvalan tarinoissa*). Psykologinen motivointi ylipäänsä ei ole vain kolmannen persoonan kertojan yksinoikeus vaan Salamalla myös henkilökertojat harjoittavat sitä, sekä omaan menneisyyden minäänsä että muihin henkilöihin liittyen. Tosin tällöin he tuovat samalla ilmi sen, että he ovat molemmissa tapauksissa pitkälti päätelmien ja jälkikäteiskoodausten armoilla (ks. luku 4.3).

Psykologinen koodi olettaa henkilöahmolle joka tapauksessa niin sanotun sisäisen elämän eli tunteita, toiveita ja haluja, jotka motivoivat henkilön käyttäytymistä (Käkelä-Puumala 2003, 258). Jos psykologista koodia halutaan rikkoa, sen on oltava silmiinpistävästi poissa (Fokkema 1991, 75) – ja näin tapahtuu usein postmodernismissä (kun taas modernismissä sen voi sanoa ylikorostuneen). Jälkirealismissa psykologinen koodi ei suinkaan ole poissa, mutta kylläkin sekoittuu vahvasti sosiaaliseen, eikä psyykettä voi yksioikoisesti pitää henkilön toiminnan ”alkuperänä”. Psykologinen koodi noudattaa joka tapauksessa melko tunnollisesti sitä realismin mimeettisen sopimuksen ehtoa, joka koskee henkilöahmojen psyyken olemassaoloa: henkilöahmoilta odotetaan psykologista ”elämää”. Henkilöahmon on oltava psykologisesti(kin) koodattu ja koodattavissa, vaikka käsiteltäisiin pitkälti yhteiskunnallisia aiheita, yhteiskunnallista ja/tai biologistakin ”ehdollistumista”, ja vaikka keskusmaailmana olisikin sosiaalisesti ymmärrettävä todellisuus, niin kuin realismissa yleensä on.

Kolmannen persoonan kerrontajaksoissa psykologinen koodi ilmenee Salaman romaaneissa jopa kirjallis-konventionaalisesti, mutta ensimmäisen persoonan kerronnassa se on myös innovatiivista ja aikaisemman realismin ehtoja paljastelevaa. Näin siksi, että henkilökertojat tekevät psykologisen motivoinnin avoimesti ja epäröivästi, jättäen perimmäiset syyt keskeneräisiksi kysymyksiksi. Innovatiivisena voidaan suhteessa yhteiskunnallisen realismin perinteeseen pitää myös sitä, että kertojiksi – jotka siis tuota psykologista motivointiakin harjoittavat – on päästetty paitsi ”tavalliset” työläishahmot omalla äänellään, omine puheenparsineen ja katkeruuksineen (*Siinä näkijä missä tekijä*), myös alkoholisoitunut, epäluotettava juristi (Harvala *Kosti Herhiläisessä*) sekä kaiken kukkuraksi murhasta epäilty mielenterveystoipilas (Salminen *Kolerassa* ja *Kaivo kellarissa* -teoksessa). Vaikka jo *Kolerassa* Salminen on kertojana kutakuinkin selvillä vesillä ja kykenee myös ”normaalikerrontaan”, niin mukana on myös sekavia jaksoja, ja juuri näiden yhdistelmässä ilmenee psykologisen koodin innovatiivinen käyttö. Voidaan kyllä sanoa, että *Finlandia-sarjassa* lähestytään postmodernismin hahmoille ominaista sisäisen elämän ”epäselvyyttä” (vrt. Käkelä-Puumala 2003, 258) ja sisäinen elämä fantasioineen ja harhoineen uhkaa myös sotkeutua ”todelliseen”, mutta näin ei tapahdu mitenkään absoluuttisesti. Ontologisesti eritasoiset todellisuudet eivät täysin sekoitu toisiinsa. Lisäksi on syytä muistaa, että ”hulluja” on ilmennyt realismin ja naturalismin henkilökuvauksessa monesti ennenkin. Salama vain päästää ”hullun” myös yhdeksi kertojaksi, mikä tapahtuu myös eräillä muilla jälkirealismen edustajilla (esim. Sinkkosen *Sirkkelisirkus*, 1975, ja Siekkisen *Kuinka Tiikerivuori valloitetaan*, 1988).

Muuttuva sosiaalinen koodisto: uudelleen-neuvotteluja

Fokkeman neljäs konnotatiivinen koodi on jo edellä mainintoina vilahtanut sosiaalinen koodi, joka on psykologisen koodin tavoin sekä yleinen että kirjallinen. Sosiaaliseen koodiin sisältyy se, että henkilöhahmo kuuluu tiettyyn yhteisöön (esim. yhteiskuntaluokka, työyhteisö, erilaiset lähiyhteisöt) ja hänellä on siinä tietty asema (esim. ammatillinen tai varallisuuteen liittyvä). (Fokkema 1991, 75.) Nämä asiat ovat esillä ja käsittelyssä myös Salaman romaaneissa, mikä on luettavissa jo tutkimukseni aiemmista luvuista; kyse on paljolti juuri sosiaalisen maailman keskeisyydestä paitsi tutkittavissa olevissa romaaneissa myös realismin trendeissä hyvin yleisesti. Esimerkiksi *Siinä näkijän* Maija ja Santtu kuuluvat Salmisen perheen, suvun, (pispalalais)työläisten, kommunistien ja työpaikkojen yhteisöihin, joista monia tosin ”määritellään” ja rajataan itse kerronnan aikana. Ne myös vaihtelevat kerrottujen tapahtumien aikana (esim. pispalalaisyhteisöt vaihtuvat välillä kopeslaiseen suvun ja ”korpikommunistien” yhteisöön Maijalla ja pikku-Harrilla) eikä esimerkiksi luokkarajaus ole täysin pitävä, pysyvä eikä yksiselitteinenkään. Asuinpaikan ja asunnon lisäksi työpaikatkin vaihtuvat. Varallisuustaso on niukka, mikä tulee ilmi köyhä-sanan yhdistämisenä ”meikäläisiin” mutta havainnollistuu myös esimerkiksi Maijan kerrontajaksoissa,

tämän kuvaillessa vaikkapa pariskunnan ensimmäistä vuokra-asuntoa ja kertoillessa yhteiselon niukasta alusta lainahetekoiseen ja lainapolttopuineen (SNMT 20). ”Työläinen” niin ikään ilmenee henkilöiden ja henkilökertojen puheissa usein. Sen voi perimmiltään ajatella viittaavan palkkatyöväen yhteiskunnalliseen luokka-asemaan kapitalistisessa yhteiskunnassa, mutta se saa erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa ja kontakteissa erilaisia tarkennuksia.

Myös puhetapa, auditiivisesti todennettavissa olevan puheen (murre ja puhekieli) jäljittely on osa sosiaalista koodia, samoin kuin Pasi Harvalalla usein käytössä oleva kapulakieli, joka ilmentää hänen asemaansa juristina. *Siinä näkijässä* ilmenee myös puhetavan vaihdos asuinpaikan vaihdoksen mukana, uusien arkisten yhteisöjen tullessa vanhojen tilalle. Tämä havainnollistuu ja tulee erikseen alleviivatuksikin teoksen lopussa, pikku-Harrin kautta fokalisoituvassa kolmannen persoonan kerronnassa, kun Maija ja Harri ovat muuttaneet Pispalasta Kopekseen:

Ne puhuivat erilailla, sanoivat lapsia kepeksiksi, äitee äet, kuurupiilo oli piilonen, paskahuusi käymälä, laskiämpäri likasanko, ja Bertalla oli Bertassa. Ne väänitelivät Harrin puhetta Honkasalon poikien kanssa, ja Harri yritti puhua niin kuin ne, muttei osannut. (SNMT 348)

- Tekköökö tämän Haraltsonin taas miel Pispalanmäkkeen, Anselmi kysäisi kun tuli sisään, kuin olisi arvannut. Hän otti Harrilta kirveen ja löi muutaman pöllin halki vaikka horjuikin.
- Niin että tekköö?
- En tiää, Harri sanoi kankeasti kopeslaisittain.
- Ihanko sitä tuumasit että sinä mänet junnaan silloin Myllymäessä.
- Joo.
- Etkö sinä tuu Mikon kanssa toimeen?
- Kyllä minä tulen.
- Sinun pittää oppia olemaan niin että Mikko on sinulle isä vaikka se isäpuol onkin. (SNMT 361)

Se, että realismissa (1800-luvun jälkipuolelta lähtien) niin selvästi keskusmaailmaksi yleensä nousee ja nostetaan sosiaalinen todellisuus, liittyy paljolti tämänkaltaisiin kirjallisiin konventioihin. Toisin sanoen dialogeja ja sellaisten tilanteiden kuvauksia on paljon, joissa on useampia kuin vain yksi henkilö ja vain yksi näkökulma. Mutta ajatus realismin sosiaalisesta – ja/tai laajemmin yhteiskunnallisesta – maailmasta ja henkilöhahmojen sosiaalisuudesta liittyy lukijoiden oletuksiin muutenkin. Ne selittyvät yleisen sosiaalisen koodin voimasta, joka menee myös ”ohi” tekstuaalisten koodien ja konventioiden: maailmaan liittyvän yleistietonsa ja usein kokemuksensakin perusteella lukijat olettavat jo ennakoon, että henkilöt ovat sosiaalisia olentoja, vaikkei heitä kovinkaan eksplisiittisesti sellaisiksi tekstissä kuvattaisi. Salamalla sosiaalisuutta tosin ei peitellä. Ihminen on ”sosiaalinen eläin”, toteaa Jaska (SNMT 265), ja näin joiltain osin ehkä kiteyttää myös (realismin ja naturalismin) lukijoiden oletukset.

Vaikka Jaskan kiteytys voitaisiin, ainakin muusta tekstistä irrotettuna, tulkita naturalismin determinismin, sosiaalidarwinismin ja ”biologismin” hengessä, jonka mukaan ihmisen elämä on

pelkkää keskinäistä taistelua olemassaolosta, se viittaa kuitenkin toisaalle. Se viittaa nimenomaan sosiaalisen painotukseen, mutta sitäkin ei tule ymmärtää deterministisesti niin, että asema yhteiskunnallisessa luokkajärjestelmässä suoraan määräisi ihmisen elämänsä onnen tai onnettomuuden. Sosiaalisen ulottuvuuden painottuminen on realismissa ymmärrettävä väljemmin, koska se voi saada hyvin erilaisia muotoja ja kehkeytyä varsin erilaisten ja/tai selkiintymättömien maailmankatsomusten pohjalta. Jaskan sanomana ”sosiaalinen eläin” kertoo kuitenkin Salaman jälkirealismista ja yleensäkin jälkirealismista kannalta olennaisimman: kyse on pääasiallisesti sosiaalisesta, vaikka myös biologia on vahvasti esillä.

Voidaan myös sanoa, että sosiaalinen koodi on realismin kirjallisuudessa muutosherkin juuri sen takia, että se on niin vahvasti myös yleinen koodi. 1900-luvun mittaan yleisesti muuttuva sosiaalinen koodi haastaa myös realismin sosiaalista koodistoa muuttumaan, joskin myös kirjallisuus voi esittää haasteita todellisuudelle. 1800-luvun lopun realismi, joka pyrki kuvaamaan oman aikakautensa vallitsevaa yhteiskunnallista, kulttuurista ja sosiaalista todellisuutta, on erilaista kuin 1900-luvun realismi, etenkin jos tämänkin pyrkimys on *oman* aikakautensa sosiaalisten suhteiden kuvaaminen ja kartoittaminen sekä niihin vaikuttaminen. Tämä näkyy esimerkiksi *Finlandia-sarjan* Anita Autereen henkilöihahmossa: hän on ”uuden ajan” nainen. Hän toteuttaa itseään niin ammatissaan kuin sosiaalisessa ja seksuaalisessa elämässäänkin huomattavasti itsenäisemmin kuin perheenäidille ja vaimolle on 1800-luvun lopulla ollut sallittua, eikä tällaisia naishahmoja juuri löydy tuon ajan realismin kirjallisuudestaan, ainakaan positiivisessa hengessä kuvattuina. 1900-luvun realismiinkin sen voi sanoa ilmaantuvan vasta 60-luvulla ja vielä selvemmin 70-luvulla, jolloin käytiin keskustelua ja uudelleen-arviointia naisten asemasta ja sukupuolten välisestä tasa-arvosta.

Yleensäkin juuri sosiaalisen koodin yhteydessä voitaisiin esittää monia sellaisia yleisiä, (post)modernisaatioon, jälkiteolliseen yhteiskuntaan tai myöhäiskapitalismiin liitettyjä sosiologisia, ajattelutapojen ja arvohierarkioiden muutoksia, jotka alkavat näkyä myös Salaman romaaneissa (mm. yhä lisääntyvä kaupungistuminen, sukupolvikonflikti, globaalin kapitalismin ilmiöt, puoluepolitiikkaan kyllästyminen, vapaamielisyys ja hedonistisuus). Toisin sanoen siihen 1970-luvun ja 1980-luvun alun sosiaaliseen todellisuuteen verrattuna, jota modernisaatiososiologit ja historioitsijat ovat kartoittaneet (esim. Jallinoja 1991, 176 – 201; Vihavainen 1997, 869–913), Salaman romaanien sosiaalisen koodauksen voi sanoa olevan monilta osin ”todenvastaavaa”. Mutta verrattuna aikaisempaan yhteiskunnallis-realistiseen kirjallisuuteen sosiaalisen koodin voi sanoa olevan innovatiivisessa käytössä. Innovatiivisuus ei kuitenkaan ole yksinomaan tekijän kekseliäisyyttä vaan kytköksissä yleisen sosiaalisen todellisuuden muutoksiin: sosiaalinen

todellisuus ei enää hahmotu perinteiseen tapaan luokiteltuna eikä vakaita suhteita ja pysyviä asemia sisältävänä alueena.

Kuvailun koodi: kohtuullinen määrä (rumia) yksityiskohtia luo ”toden tuntua”

Konnotatiivisista koodeista neljäs eli kuvailun (tai kuvauksen) koodi on sen sijaan erityinen kirjallinen konventio (Fokkema 1991, 75), vaikka kuvailua käytetään kyllä myös arjen todellisissa keskusteluissa. Samoin se liittyy tietysti muuhunkin kuin henkilöhahmoihin sikäli, että se on realismissa ja varsinkin naturalismissa yleinen esitystapa, joka on saanut melko paljon huomiota osakseen ja jolla ilmeisen tietoisestikin luodaan vaikutelmaa todellisuudesta. Myös Salama on ollut hyvin tietoinen tämän konvention tehosta (ks. ”totuuspostulaatti” biologisen koodin yhteydessä). Samoin esimerkiksi asumisympäristön havainnollistaminen toteuttaa kuvailun koodia, vaikka siihen usein liittyy myös sosiaalinen koodi. Mutta hyvin usein kuvailu liittyy ja sen odotetaan liittyvän juuri henkilökuvaukseen (vrt. Rojola 1995, 112). Tämä mahdollistaa mimeettisen ”muotokuvan”, usein peräti ”kokovartalokuvan” (Kirstinä 1988, 140) muotoutumisen, eli henkilöahmon kasvopiirteineen, vartaloineen, vaatteineen ja totunnaistapoineen (Fokkema 1991, 75). Salamalla tämä kuva kehkeytyy tavallisesti useiden kertojien ja/tai henkilöiden näkökulmasta. Täydennykseksi saatetaan liittää myös ”tarpeettomia” yksityiskohtia, jotka Roland Barthesin (1993a, 107–108) mukaan ovat tunnusmerkillisiä juuri realistisessa tekstissä ja tuottavat ”toden tunnun” tai, Mikko Keskinen (2005) suomennosta käyttäkseni, ”todellisuusefektin” – tässä tapauksessa ”ihmisedektin”. Tällaisia voisivat olla rumat ja ”mauttomat” yksityiskohdat, esimerkiksi Santun jalkahiki ja haiseva hengitys ja siivottomat syömistottumukset.¹³⁷

Mikäli pitää paikkansa se Barthesin (1974, 59) näkemys, että rumat yksityiskohdat ovat ”realistisempia” kuin kauniit, koska ne ovat vapaampia väliin tulevista koodeista ja luovat siten tehokkaammin illuusion tekstin ja todellisuuden suorasta suhteesta, niin Salaman henkilöahmojen voisi sanoa olevan aivan erityisen todentuntuisia. Kyseessä on siis toimiva ihmisedekti, vaikka rumienkaan yksityiskohtien tuskin voi sanoa olevan aivan irrallaan niistä konnotatiivisista koodausoperaatioista, joiden kautta merkitys tuotetaan, saati vastustavan niitä. Koodit kytkeytyvät

¹³⁷ Tässä ”Toden tuntu” -esseessä (1993a) esimerkkinä realismin merkityksettömästä yksityiskohdasta on Madame Aubainin ilmapuntari, jonka Barthes näkee merkittävänä häiriönä Flaubertin tekstin kirjallisessa atmosfäärissä. Se on hänen mukaansa sellainen tarpeettomalta vaikuttava konkreettisen yksityiskohdan kuvaus, joka vastustaa merkitystä, tarkkaan ottaen niitä koodausoperaatioita, joiden kautta merkitys tuotetaan. Toisin kuin esimerkiksi piano, jolla tuntuu olevan konnotatiivinen koodi (fokkemalaisittain sosiaalinen koodi: porvarillinen asema), ilmapuntari on hänen mukaansa suhteellisen koodaamaton; se ei ilmaise mitään semanttista informaatioita kirjaimellisen denotaationsa takaa. Barthes päätyy kiehtovaan mutta samalla paradoksaaliseen ajatukseen, että meillä on tässä merkki, jolla ei ole merkitystä kirjallisen merkityksensä tuolla puolen, mutta merkin, joka ei merkitse, täytyy juuri tämän takia olla tärkeä, merkityksellinen. Tällaisen merkityksettömyyden merkityksenä on hänen mukaansa tuottaa toden tuntu. Palaan Barthesin ajatukseen toden tunnusta ja siihen kytkeytyvästä referentiallisesta illuusiosta vielä luvussa 6.

toisiinsa. Lisäksi rumat yksityiskohdat voivat toimia myös vieraannuttavina ja eläytymistä häiritsevinä efekteinä: vastenmielisyys saattaa ehkäistä tai ainakin hankaloittaa lukijan samastumista henkilöhahmoon (mikä ei kuitenkaan ole estänyt sitä, ettei Salaman henkilöihin olisi suhtauduttu kritiikkeissä kuin todellisiin ihmisiin, vaikka kyse on kaunokirjallisuuden keinoin synnytetystä fiktiöhahmoista). Voidaankin sanoa, että realistiseen romaaniin on kuulunut sellainen kuvailua koskeva ehto, jonka mukaan kuvailua ja yksityiskohtiin keskittymistä ei saisi olla niin paljon, että se alkaa häiritä tarinan ja juonen kulkua ja estää lukijan eläytymisen henkilöhahmon elämään ja tilanteisiin kokonaan. Kuvailua ja yksityiskohtia tulisi kuitenkin olla jonkin verran, sopivasti, jotta ne palvelevat moniulotteisen, joskus ”pyöreäksi” tai ”täyteläiseksi” sanotun henkilöhahmon syntyä (Forster 1962, 81–85; vrt. Rimmon-Kenan 1991, 54).

Salaman romaaneissa detaljeja ja kuvailua on yleisesti ottaen melko paljon, mutta ei kuitenkaan itsenäisinä saarekkeina, irrallaan varsinaisesta kertovasta toiminnasta ja juonellistamisesta. Kuvailu, oli se sitten henkilöiden tai vaikkapa ympäristön kuvausta, kulkee koko ajan kerronnassa mukana ja liittyy fiktiivisen maailman tapahtumiseen. Se ei siis sinänsä välttämättä häiritse esimerkiksi tarina- tai juonilinjojen etenemistä – tähän häiritsee enemmänkin henkilökertojen poukkoilu asiasta toiseen, tapa assosioitua välillä (dialogistisesti) yhdestä sanasta sivuun ja kertoa lisätarinoita yhden jos toisenkin henkilöhahmon elämästä (esim. *Kosti Herhiläisen* alaviitteet). Kuvailu pikemminkin limittyy juonilinjoihin, jatkuvaan liikkeeseen, vaihtuvien henkilöiden (kolmannen persoonan kerronnassa) tai henkilökertojen (minämuotoisessa kerronnassa) fiktiivisen maailman havainnointiin ja arvottamiseen, tapahtumien kulkuun ja toimintaan kuin pomppaa irrallisena esiin. Näin se itse asiassa jatkaa realismin flaubert’laista linjaa tai kaanoniam, jossa henkilöiden kulku tai katse säätelee tekstin liikettä, erotuksena kenties klassisemmalle balzacilaiselle linjalle eli toiminnan katkosta merkitsevän, lukijaa valistavan ja yhden henkilöhahmon näköalan ylittävälle kuvauksen kaanonille (Genette 1980, 99–101; ks. myös Mikkonen 2005, 234).

Kuvailun koodi on kiinnostava myös sikäli, että se painottaa juuri visuaalisuutta ja näkemistä – siis silmin todennettavaa, katseen merkitystä. Tämä painotus on vanhastaan ollut myös mimesiksellä, ja visuaalisen havainnon keskeisyys on seurannut joihinkin tunnettuihin narratologisiin käsitteisiin (näkökulma, perspektiivi, kamerasilmätekniikka). Myös Salaman romaaneissa näköhavainnot ovat vahvasti esillä, mutta muutkin aistimukset saavat kirjallisen ilmaisun. Auditivisesti todennettavissa olevan puheen jäljittelyä on paljon, joskin niihin usein sisältyy raportteja näköhavainnoista. Maku- ja hajuaistimuksiakin tuodaan esiin (esim. ”nenään tuli kuran ja sanna, laudan pien ja hien ja puuseen ja sitten ruokalan haju”, SNMT 90) ja esimerkiksi Santun ainainen peräpukamavalitus ilmentää tietysti tuntoaistimuksia. Silti juuri näkemiseen vihjaa jo teoksen nimi, *Sinä näkijä missä*

tekijä, jossa näkeminen yhdistyy tietämiseen.¹³⁸ Katse toimii *Siinä näkijässäkin* tiedon mittana: ”näkiä” viittaa Salaman minämuotoisilla henkilökertojilla empiiriseen tietoon, aikaisemminkin esillä olleeseen työläisten elämän ja kommunistien fasisminvastaisen toiminnan todistamiseen, silminnäkiäjyyteen, joskin nuo samaiset henkilöt ovat olleet myös ”tekemässä” tuota elämää, toimineet osana fasisminvastaista rintamaa ja tuottaneet (ja kerronnallaan yhä tuottavat) todellisuutta. ”Siinä näkiä missä tekijä” on kyllä myös kansanomaisen sutkaus, joka esiintyy pari kertaa Maijan kerrontajaksossa, mutta liittyy avioliittoinstituutioon, Maijan ja Santun suhteeseen. Tällöinkin näkeminen liittyy tietämiseen, mutta ymmärrettynä niin, että toisen petturuus on helpommin tunnistettavissa silloin, kun on syyllistynyt samanlaiseen petokseen (aviorikokseen) itsekin.

Näkemisen ja katseen merkitys on Salaman romaaneissa kiinnostava myös sikäli, että se liittyy miehen valtaan tarkkailla, arvottaa ja pyrkiä kontrolloimaan – erityisesti naista. Päivi Lappalaisen mukaan naisesta tuli jo 1800-luvun lopun realismissa ”peili”, jonka kautta mies rakensi omaa minuuttaan. Naishahmot nousivat merkittäviksi kuvauksen kohteiksi realismiin ja muihinkin trendeihin. Naiseuden mielikuvilla oli keskeinen rooli moderniin aikaan kytkeytyvien ahdistusten ja pelkojen mutta myös toiveikkuuden kuvitelmissa. Erityisesti naisen ruumis tarjoutui katseen ja kuvauksen kohteeksi miespuoliselle kertojalle (tai maalarille tms.), joskin tuo mies pysyi itse yleensä turvallisesti kuvan ulkopuolella. (Lappalainen 1998b, 77, 82.) Samaa on nähtävissä Salaman romaaneista, mutta niin, että miespuoliset henkilökertojat ovat nyt kuvassa mukana. He tuovat jatkuvasti esiin omaa seksuaalista ja sosiaalista sukupuoltaan eivätkä rajaudu ulkopuolelle, pelkiksi etäisiksi tarkkailijoiksi. Silti huomio keskittyy usein naisen ruumiiseen. Ja oikeastaan hyvin samaan tapaan kuin 1800-luvun lopun realismissa, myös jälkirealismissa naisen ruumis kiehtoo katsojan katsetta sukupuolisen eron mysteerin hahmona, ”alkuperän” hahmona, symbolisen järjestyksen perustana (mt. 82). Samanaikaisesti näkemiseen liittyy ahdistus. Salaman mieshahmoilla se kietoutuu heidän omaan heikkouteensa, maailmankatsomukselliseen haaksirikkoonsa, epäonnistumiseensa parisuhteessa sekä pelkoon sosiaalisen vallan ja kontrollin lopullisesta menetyksestä.

Naiseuden mielikuvilla on siis Salaman romaaneissa ja yleisemminkin jälkirealismissa keskeinen rooli mieshenkilöiden ahdistusten ja pelkojen kuvitelmissa, mutta ne kytkeytyvät tällä kertaa postmodernisoituvaan aikakauteen. Silti juuri naiseen liittyy myös mieshenkilöiden toive paremmasta: hyvästä yhteiselämästä (*Koleran* Salminen ja Anita) tai peräti

¹³⁸ Varsinkin valistusajattelusta lähtien kuva ja katsominen on liitetty vahvasti tietämiseen ja tiedon tarkistamiseen (esim. Mikkonen 2005, 94). Lisäksi useat tutkijat ovat korostaneet näkemisen, näkyvyyden ja katseen merkityksen kasvua 1800-luvulla (Lappalainen 1998b, 82).

oikeudenmukaisemmasta maailmasta. Lisäksi on syytä muistaa, että jo *Siinä näkijässä* on yhtenä kertojana nainen, Maija, joka tuo esiin myös naisnäkökulmaa. Hän kertoo elämästään työtätekevän työläisnaisen, vaimon ja äidin perspektiivistä siitä huolimatta, että hänkin tulee usein arvottaneeksi muita naisia miehisten arvostusten ja patriarkaalisen mytologian kautta.

Metaforisesti ja metonymisesti koodatut nimet

Viimeinen eli metaforan ja metonymian koodi on edellistä vielä spesifimmin kirjallinen konventio. Sen on sanottu olevan vahvan realismissa, mutta katoavan postmodernismissä.¹³⁹ Yleisesti ottaen niin metonymiat kuin metaforatkin kutsuvat liittämään merkityksiä esimerkiksi myrskyisiin öihin, täyteen ahdettuihin huoneisiin ja avoimiin maisemiin. Henkilöhahmon yhteydessä metaforan ja metonymian koodi tarkoittaa erityisesti sitä, että henkilöhahmon ”sisimmän olemuksen” erityisiä tuntomerkkejä tai elementtejä liitetään yhteen hahmon ulkomuodon tai nimen kanssa. (Fokkema 1991, 75.)

Henkilöhahmon ”sisimmän olemuksen” ja ulkomuodon suhde on realismissa usein ajateltu kausaalisesti, sisäpuolelta ulkopuolelle. Myös Salaman romaaneissa on tästä esimerkkejä sikäli, että henkilöhahmot koodaavat toisia ihmisiä aika ajoin juuri tällä tavalla. Esimerkiksi Santtu ajattelee Hitlerin kierojen silmien ilmentävän suoraan tämän olemusta (SNMT 309). *Finlandia-sarjassa* taas *Koleran* Salminen nimeää henkilöitä joko näiden ”perimmäisen” olemuksen tai näiden vallitsevan senhetkisen ominaisuuden mukaan. Anita on silkkaa luontoa eli ”Natura”, Salmisen teini-ikäinen poika taas saa nimen ”Käheä nuoruus”.

Pasin ja Kostin kohdalla myös ristimänimet kiinnittävät huomiota. Metonymisesti ja metaforisesti ne ovatkin paljonpuhuvia ja niihin liittyy samalla muita koodeja. Voidaan sanoa, että Pasi Harvalan nimessä ilmenee ainakin sosiaalinen koodi: harvinaisen merkitys (”harva meistä”, jolloin Harvalan hahmoa ei siis tulisi yksioikoisesti nähdä minkään yleisen tyyppin edustajana). Toisaalta harvalla on myös hataran merkitys, jolloin siihen voi ajatella yhdistyvän myös psykologinen koodi. Jälkimmäinenhan tulee *Finlandia-sarjan* kuluessa lukijalle selväksi: Pasin muisti on ollut hatara ja hän peittää oman psykologisen hataruutensa, epävarmuutensa ja heikkoutensa väkivaltaan. Sen sijaan Kosti Herhiläisen nimessä voi tulkita determinoivan sellaisen metaforan koodin, joka viittaa kostamiseen: Kosti sananmukaisesti kostaa Saarelle (ja/tai itselleen, elämälle, Pasille) surmaamalla tämän ja lopulta itsensä. Herhiläinen taas viittaa pistävään, pörisevään ja ympärillä häärivään

¹³⁹ Jotkut taas ovat nähneet metonymisyyden sekä realismissa että postmodernismissä tyyppilliseksi, metaforisuuden taas ensisijaisesti modernismin alueeksi. Toisaalta kyllä metaforisuutta on jo 1800-luvun lopun realismissa ja 1900-luvun mittaansa sen osuus on kasvanut..

ampiaiseen. *Kalevalassa* herhiläinen on myös ”Hiien lintu”, ja hiisi tarkoittaa paitsi pakanuuden ajan pyhää metsikköä, uhrilehtoa tai kalmistoa, myös (myöhemmin) pahaa paikkaa, hornaa ja helvettiä. Voidaan siis ajatella, että Kosti Herhiläisen nimeen ja oikeastaan koko *Kosti Herhiläisen tarina* -romaanin nimeen on jo sisällytetty viittaus hänen syyllisyyteensä. Häärittyään aikansa elämässä muun muassa Pasin ympärillä, hän (Krogelin ”uhrilehdossa”) ottaa Saaran mukaansa kuolemaan, kadotukseen. Näin siis ratkaisu arvoitukseen ”Kuka tappoi Saaran?” olisi pääteltävissä jo Kostin nimestä, joskaan täyttä varmuutta asiaan teos ei anna.

Mimeettisen henkilökoodauksen ehdot jälkirealismissa

Fokkeman koodien kautta tarkasteltuna voidaan mielestäni tehdä seuraavanlainen yhteenveto: Salaman henkilöhahmot koodautuvat mimeettisesti melko perinteisin joko kirjallisen realismin tai naturalismin konventioin, joilla on kuitenkin ollut ja yhä on kytkös myös yleisiin koodeihin ja sosiaalisesti jaettuun todellisuuteen. Perinteiseksi ja realismissa melko ehdottomaksi koodiksi osoittautui looginen koodi, jonka rikkomista ei sallita edes jälkirealismissa. Loogisella koodilla leikittely ja jopa sen särkeminen on pikemminkin jälki- eli postmodernismin alaa. Niin ikään biologinen koodi on vahvasti ammennettu aikaisemmasta realistisesta, jopa naturalistisesta perinteestä, mutta sillä on kytkös muuallekin: postmodernisoituvaan todellisuuteen, jossa ihminen koodautuu ja ihmistä koodataan uudelleen. Perinteisten yhteiskunnallisten identiteettien murtuessa varsinkin mieshenkilöt jäävät yksin ruumiinsa, biologiansa, kanssa. Ruumis jää ainoaksi perustaksi ja ”pysyväksi” tekijäksi, kun menneet identiteetit hajoavat ja uusia ei tunnu löytyvän tilalle. Biologiseen koodiin voi kietoutua psykologinen koodi, joka ilmenee paitsi kolmannen persoonan kerronnan psyyken kuvaamisen tekniikoissa myös henkilökertojen harjoittamassa toisten henkilöiden – ja omankin – toiminnan psykologisessa motivoinnissa. Tällöin tosin tuodaan avoimesti esiin se, että psykologisista motiiveista ei ole täyttä varmuutta ja että virhepäätelmien mahdollisuus on olemassa. Psykologinen koodi ilmenee myös henkilöhahmojen ja -kertojen puheesta ja kielenkäytöstä, ja tällöin se yhdistyy usein sosiaaliseen koodiin, joka on jälkirealismissa varsin vahva, kuten edeltävässä yhteiskunnallisen realismin perinteessäkin. Muuttuva, postmodernisoituva yhteiskunnallinen ja sosiaalinen todellisuus haastaa myös realismin sosiaalista koodistoa muuttumaan. Jälkirealismissa tämä haaste on otettu vastaan, joskin teokset myös itse asettavat haasteita todellisuudelle, osallistuen näin yleisen sosiaalisen todellisuuden tuottamiseen. Kuvailun koodi sen sijaan limittyy tapahtumiin ja toimintaan, suosien rumien yksityiskohtien esiintuontia enemmän kuin kauniiden. Metaforan ja metonymian koodi on mukana, muistuttaen varsinkin Kosti Herhiläisen ja Pasi Harvalan nimien kohdalla siitä, että viime kädessä kyse on ”vain” fiktiivisistä, kirjallisista henkilöhahmoista, ei todellisista, vaikka nämä monessa mielessä todellisia muistuttavatkin.

Monet näistä koodeista ovat jälkirealismissa innovatiivisessa käytössä siksi, että muutokset todellisuudessa tuntuvat vaativan myös realismia ja sen henkilökuvausta muuttumaan. Koodeja ei kuitenkaan varsinaisesti rikota eikä mikään niistä ole silmiinpistävästi poissa, niin kuin usein postmodernismissa. Joitakin koodeja pikemminkin korostetaan entisestään (esimerkiksi biologista koodia). Koodit kuitenkin liittyvät ja limittyvät toisiinsa. Niistä yhdessä muotoutuu mimeettinen henkilöahmo: pitkälti juuri näistä koodeista selittyy henkilöahmojen ”ihmismäisyys”, ja nimenomaan jälkirealismille ominainen ”ihmismäisyys”. Fokkeman malli on ollut tämän asian todentamisessa hyödyksi, vaikka Fokkeman mallia on myös kritisoitu ja sitä voidaan kritisoida, mutta ei mielestäni niinkään shopping list -analytytisydestä¹⁴⁰ kuin siitä, että sen perusteella saattaa yhä korostua se väärinymmärrys, että realismin henkilöahmo on jotain perin staattista, valmista ja pysyvää. Tällaisia yleistyksiä näkee tehtävän (esim. Käkelä-Puumala 2003, 261), vaikka itse asiassa ajallinen ulottuvuus ja henkilöahmon muutoksen kuvaus on perinteisesti ollut erittäin oleellinen osa realismin henkilökuvausta. Henkilöahmoja ei ole realismissa yleensä noin vain annettu eikä jälkirealismissa edelleenkään anneta valmiina ja ”lopullisina” vaan pikemminkin prosessoituvina, muuttuvina ja kaikessa hajanaisuudessaankin johonkin suuntaan kehittyvinä, joskaan tuo kehittymisen suunta ei aina ole aivan selvä eikä kyseessä useinkaan yksioikoisen lineaarinen prosessi. Suuntaamisen mahdollisuuksia voi olla monia, mutta ihan yhtä hyvin suunta voi olla hukassa, katketa kesken tai muuttua toiseksi. Henkilöahmoja luonnehtii keskeneräisyys, kuten eläviä ihmisiäkin, ja aivan erityisesti tämä pätee jälkirealismiin.

¹⁴⁰ Käkelä-Puumala (2003, 259) tuo esiin juuri kysymyksen, eikö Fokkeman malli edusta nk. shopping list -analyysiä, jossa kohteesta poimitaan vain ne ominaisuudet, jotka tutkijalla oli jo etukäteen mielessään. Tämä liittyy Fokkeman osittain strukturalistisiin lähtökohtiin (näkemys, että henkilöahmojen tulkintaa ja arvottamista säätelee monimutkainen sääntöjärjestelmä, koodisto); strukturalismikritiikki on yleensäkin kohdistunut siihen, että kaunokirjallisten tekstien yksilölliset erot häivytetään soveltamalla samaa mallia jokaiseen teokseen. Toisaalta, niin kuin Käkelä-Puumalakin tuo esiin, strukturalististakin lähtökohdista voi aivan hyvin avautua yllättäviä näköaloja, ja mielestäni on syytä pitää mielessä myös wittgensteinilainen kielipeli-ajatus: kysyessään jotakin tutkijakin jo tietää aika lailla kohteestaan – hän on jo tietyn kielipelin ”sisällä”. ”Shopping list” on tavallaan seurausta tästä ja siis yksi kirjallisuudentutkimuksen kielipelin työkalu, mutta mikään ei käsittäkseni estä täydentämästä sitä kysymyksillä, joita kulloinkin tutkittavana oleva teos nostaa ja tematisoi.

6. MIMEETTINEN KIELIPELI

Siinä näkijä missä tekijä ja *Finlandia-sarja* ovat kerronnaltaan avoimesti intersubjektiivisia, dialogistisia ja moniäänisiä, niin kuin edellisissä luvuissa on käynyt ilmi. Tämä kaikki implikoi myös hieman toisenlaista kielen ja todellisuuden suhdetta kuin yleensä mimeettiseltä romaanilta, eritoten realismilta, on totuttu odottamaan. Kielen mimeettisyys onkin seikka, jota on syytä tarkastella vielä erikseen siitä huolimatta, että olen väistämättä joutunut viittaamaan kielen kysymyksiin jo useasti aikaisemmin, koska kirjallisuus on kieltä. Olen esimerkiksi jo lähtökohtaisesti tehnyt eron tekstin sisäiseen ja ulkoiseen viitekenttään ja käsitellyt kielen dialogistista potentiaalia. Tässä luvussa pyrin kuitenkin vielä hieman yksityiskohtaisemmin ja joitakin mimesikseen ja realismiin liitettyjä kielikäsitteitä reflektoiden muodostamaan kuvan siitä, millaiset ovat jälkirealismien mimeettisen sopimuksen kielelliset ehdot. Juuri kysymys siitä, millaisen sitoumuksen kielestä Salaman romaanit ja jälkirealistinen yleisemminkin allekirjoittavat, vaatii tässä luvussa ”sopivan” teorian haeskelua ja sikäli painotetusti teoreettista, ei niinkään enää Salaman teosten piirteitä esittelevää ja erittelevää, otetta. Tarkasteluani johdattelee kysymys siitä, onko olemassa jokin realismille tunnusomainen mimeettinen kieli. Jos on, niin kuinka pitkälle *Siinä näkijä missä tekijä* ja *Finlandia-sarja* noudattavat sitä, kuinka paljon taas ehkä muuttavat – vai muuttavatko?

Platon: mimesis puheen suorana esittämisenä

Puhuttaessa mimeettisyydestä kielellisenä kysymyksenä on – yleisen tavan mukaan – palattava Platoniin, joka ymmärsi mimesiksen lähinnä imitaationa, re-presentaationa. Mutta jos kirjallinen mimesis ajatellaan Platonin tapaan kirjaimellisesti suhteeksi alkuperäisen mallin ja ”kopion” välillä, niin voidaan kysyä, missä mielessä me silloin voimme sanoa kielen imitoivan tai kopioivan mitään. Minkä suhteen kielen ominaisuuksia voidaan pitää imitaatiota tai ”yhdenmukaisuutta” tuottavina?¹⁴¹ Ainoa kohtalaisen ilmeinen (mutta myös kestävämmäksi osoittautuva) vastaus tähän on se, että kieli imitoi – ja voi imitoida yksinomaan – kieltä itseään; Genetten (1980, 164) sanoin mimesis voi olla vain sanojen mimesistä. Klassisessa muodossaan tämä vie diegeettisen ja mimeettisen esitystavan erotteluun (*Valtion* kolmas kirja, 392c–394c), johon olen aikaisemminkin viitannut ja jonka mukaan kielen voi sanoa käyttäytyvän mimeettisesti ainoastaan suorassa puheessa. Tällöin mimeettisiä esitysmuotoja olisivat yksinomaan dialogi, monologi ja yleensäkin suora esitystapa, kun taas puheen epäsuora esittäminen olisi diegeettistä, niin kuin Slomith Rimmon-Kenan (1991,

¹⁴¹ Prendergast (1986, 58), joka (muiden muassa) esittää tämän kysymyksen, rajaa tässä pois esimerkiksi sellaiset marginaaliset tapaukset kuin onomatopoeettiset äänneet tai sanat, jotka tosin nekään eivät ole yksinkertaisesti vain imitaatiota; esimerkiksi kielten välillä on eroja myös onomatopoeettisissa äänneissä.

135) on asian kiteyttänyt. Eli kyse on varsin suppeasta mimesiksen määritelmästä. *Siinä näkijän* ja *Finlandia-sarjan* kannalta se ei ole kuitenkaan irrelevantti: teokset koostuvat paljolti juuri suoran puheen jaksoista, henkilökertojen ”monologeista”, ja samoin dialogeja on runsaasti. Todellisuusvaikutelma muotoutuu kummassakin teoksessa paljolti juuri näiden esitystapojen avulla ja niiden *kielellisestä* todenvastaavuudesta: puhekielisyyden, *Siinä näkijässä* myös tamperelais- ja karstulalaismurteellisuuden, ”oikeellisuus” on sosiaalisesti ja auditiivisesti todennettavissa. Puhetavoille on siis ”yleinen” malli sosiaalisessa arkitodellisuudessa ja lukijalla eittämättä jonkinlainen käsitys siitä, miten ihmiset (Tampereen seudulla ja Keski-Suomessa) puhuvat.

Siinä näkijässä henkilökertojen puhekieliset ja murteelliset kerrontajaksot saattavat luoda vaikutelman myös siitä, että niiden perustana ovat jotkin yksittäiset mallit eli todelliset sosiaaliset vuorovaikutustilanteet, reaali maailman haastattelut ja/tai niistä tehdyt nauhoitukset, joita kirjoitettu teksti esittää sellaisenaan. Näin siitä huolimatta, että kyseessä ei kirjoitetun kielen kohdalla tietenkään voi olla samasta kuin puhutun kielen kohdalla, vaikka jotain todellista puhetta tai keskustelua ehkä pyrittäisiinkin tekstissä jäljentämään sanasta sanaan; kaikkia puheen piirteitä, esimerkiksi prosodisia seikkoja, ei voi siirtää kirjoitukseen sellaisenaan eikä niille ole kaunokirjallisuudessa merkintäkonventioita (Kalliokoski 1998, 193).¹⁴² Silti oleellista ei ole se, onko esimerkiksi jokin teoksen dialogeista joidenkin ihmisten välillä todella käyty reaalityodellisuudessa sellaisenaan vai ei ja kuinka pikkutarkan uskollisesti se ”oikeata” puhetta jäljittelee. Koska kyse on lähtökohtaisesti fiktiosta, kaunokirjallisesta tai ”taiteellisesta” mimesiksestä, mukana on samanlaisuuden lisäksi aina myös ero suhteessa todellisuuteen ja sen ”luonnollisiin” diskursseihin. Kaunokirjallisuudella on omat konventionsa luoda illuusio puhutusta kielestä ja tuottaa vaikutelma puhuvan ihmisen läsnäolosta (Kalliokoski 184, 188). Puhe saa kirjallisuudessa tyylliteltyjä muotoja siitä huolimatta, että realismin mimeettiseen sopimukseen tuntuisi kyllä kuuluvan sellainen kieli-ehto, että sen on vastattava enemmän todellista, julkisesti kuultavissa olevaa puhetta ja kommunikaatiota kuin vaikkapa modernismin. Ulospäin suuntautuneen puheen sijaan modernismi asettaa usein (ja ”saakin” asettaa) ensisijaiseksi henkilöiden ”sisäisen puheen” ja privaatin tajunnan tapahtumisen jäljittelyn. Näitä esiintyy toki realismissakin, mutta relativoituna muun, yhteiseksi ymmärretyn todellisuuden kuvaukseen. Ihmisten sisäisyys ei ainakaan yhteiskunnallisen ja jälkirealismen piirissä voi saada keskeisintä eikä tyystin autonomista asemaa, kuten usein modernismissa.

¹⁴² Kuten Kalliokoski (1998, 193) toteaa, ne asiat, joita puhuja ilmaisee painolla, intonaatiolla tai puhenopeudella, on pyrittävä ilmaisemaan kirjoituksessa joillakin muilla tavoin. Yhtenä keinona tuoda kirjoitettuun tekstiin puheen piirteitä hän mainitsee partikkelien puheenomaisen käytön, jota Salaman romaaneissakin on runsaasti.

Yhtä kaikki, Platonin käsityksiin nojaamalla ei mimeettisen kielen kysymyksessä päästä juuri tämän pidemmälle. Törmätään ensinnäkin siihen ongelmaan, että mimesiksestä eliminoiduu herkästi juuri tuo mainitsemani eron elementti, joka kuuluu siihen hyvin olennaisesti (ja itse asiassa varhaisemman Platoninkin mielestä kuului; *Kratylos* 432b–d). Juuri se tekee mahdolliseksi lukijankin tunnistaa, että kyse on nimenomaan kaunokirjallisesta mimesiksestä, ei ”originaalisesta” todellisuudesta muttei myöskään esimerkiksi historiallisesta dokumentista tai vaikkapa sosiologisesta haastattelututkimuksesta. Ilman eron ajatusta kaunokirjallinen mimesis kaventuisi pelkäksi tautologiaksi, kielen sanatarkaksi kopioinniksi ja uudelleen-kopioinniksi niin, että myös käsitys siitä, mikä on se varsinainen jäljiteltävä todellisuus, katoaisi kokonaan (vrt. Genette 1980, 169).

Toinen pulma Platonin mimesis – diegesis -erottelussa on se, että ”mimesistä” ei voisi tämän vastakkaisuuden pohjalta koskaan käyttää luonnehdintana koko teoksesta, paitsi ehkä draamasta (Prendergast 1986, 58). Näin ollen ei voisi olla mimeettistä kerrontaa, ellei sitten olisi kyse kokonaan raportoidusta puheesta – ja tästähän edes *Siinä näkijä* ei kokonaan muodostu. Puheenkaltaisten monologiin lisäksi mukana on paitsi Jaskan osuus, joka on alun perin (fiktiivisessä maailmassa) kirjoitettu kirje, myös kolmannen persoonan kerrontaa, jossa on paljon henkilöiden puheen (ja ajatusten) epäsuoraa esittämistä¹⁴³. Ja romaanin aikalaisvastaanotossa moni koki juuri kolmannen persoonan kerronnan ”oikeaksi” ja ”objektiiviseksi” realismin konventioksi.

Toisaalta suuri osa lukijoista vaikuttui myös henkilökertojien ”autenttisista”, murretta ja puhekieltä ”todenmukaisesti” jäljittelevistä monologiosuuksista – jopa niin, että teos liki sekoitettiin dokumenttiin. Jälkimmäisissä tapauksissa siis unohdettiin tai ei täysin ymmärretty tai haluttu ymmärtää sitä, että kyseessä on romaani (vaikka teoksen alaotsikkokin niin ilmoittaa) ja täten kaunokirjallinen mimesis. Hämmennys saattoi tietysti osittain johtua murretta ja puhekieltä käyttävien henkilökertojien vähydestä vielä tuolloin. Puhekielellään, murteellaan tai slangillaan haastelevia kertojia oli 1960- ja 1970-luvun taitteen kotimaisessa kirjallisuudessa lähinnä muodikkaiksi nousseissa dokumentillisissa teoksissa¹⁴⁴ ja raporttiproosassa, ei niinkään fiktiivisessä kirjallisuudessa. Lukija saattoi siis erehdyksessä yhdistää Salaman teoksen tähän ei-fiktiivisen kirjallisuuden suuntaukseen.

¹⁴³ Itse asiassa henkilökertojien jaksoissakin eli kertojien ”suorissa puheissa” on myös muiden henkilöiden puheiden epäsuoraa esittämistä. Henkilökertojat puhuvat paljon muiden puheista (vrt. Bakhtin 1981, 339).

¹⁴⁴ Dokumenttiteokseksi on sanottu myös Kalevi Seilosen *Vastarintaryhmä* (1974), joka on eräänlainen vastateos *Siinä näkijälle*. Teos on koottu *todellisten* henkilöiden haastatteluista, ja nuo henkilöt olivat (*Siinä näkijän* fiktiohahmojen tapaan) maanalaisen vastarintaliikkeen jäseniä Tampereella jatkosodan aikaan. Seilosen teoksen Peuhu-nimisen henkilön kertomus muistuttaa läheisesti Salaman teoksen Toivolana tarinaa.

Näkökyvyn ylikorostuneisuus ja okulaariset metaforat

Kuten tiedetään, Platonin mimesiksen ja diegesiksen erottelu on kirvoittanut moniin kirjallisuustieteellisiin näkemyksiin kuvaamisesta (tai näyttämisestä) ja kertomisesta myös 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 36–37). Platonilainen vastakkainasettelu on näytellyt perustavaa osaa myös narratologiien luokituksissa 1900-luvulla.¹⁴⁵ Mutta asettamaani kysymystä realismille (mahdollisesti) tunnusomaisesta mimeettisestä kielestä nekään eivät selvittä edellä käsiteltyä pidemmälle.

Apua ei ole juuri myöskään niistä Platonin jälkeisistä näkemiseen ja valo-oppiin perustuvista metaforista, joilla mimeettistä kieltä tai esitystapaa on pitkään määritelty tai ainakin luonnehdittu. Dorrit Cohnin (2006, 187) listauksen mukaan on puhuttu ainakin ”ikkunoista ja peleistä, mikroskoopista ja kaukoputkesta, linssistä ja röntgensäteestä, perspektiivistä ja tarkentamisesta, heijastuksista ja läpikuultavuudesta.” Foucaultin innoittamana on käytetty myös panoptikonkielikuvia johdannaisineen (panoptiikka, panoptinen näkemys ja panoptinen kerronta). Salaman teosten kieleen nämä metaforat sopivat kehnosti. Salaman romaaneissa on pikemminkin kyse moniäänisyydestä (Niemi 1999, 182) ja paljolti auditiivisen, ei yksinomaan visuaalisen, jäljittelypyrkimyksestä. Lisäksi kielen ja kerronnan kysymykset kulkevat todellisuudenkartoituksessa mukana, varsinkin henkilökertojien osuuksissa, niin että mistään läpinäkyvästä ikkunasta maailmaan ei voida puhua. Itse asiassa sama koskee jo useita 1800-luvun lopun realistisia romaaneja, reflektoidaanhan kerronnan prosessia ja tarinan kielellisyyttä esimerkiksi jo Balzacin *Ukko Goriotissa*.

Asiaa 1800-luvun realismin kontekstissa tarkastellut Prendergast (1986, 59) onkin ehdottanut, että ohittaisimme koko sen pitkän ja kompleksisen historian, joka perustuu näkökykyyn ja ”okulaariseen” metaforaan – eli lähinnä juuri ajatukseen kielestä peilinä, joka heijastaa todellisuutta, tai ikkunana, jonka läpi todellisuutta katsotaan. Ehdotus on mielestäni perusteltu paitsi juuri visuaalisuuden ylikorostumisen välttämiseksi myös siksi, että nämä kielikuvat eivät luonnehdi edes realismin romaaneja kovinkaan eksaktisti. On myös syytä muistaa, että metaforia ovat viljelleet erityisesti 1800-luvun realistit ja naturalistit itse (esim. Jamesin ”ikkuna” ja Zolan ”lasitalo”), jotka ovat siten pyrkineet – ja onnistuneetkin – vakuuttamaan teostensa uskollisuutta todellisuudelle ja totuudelle (Cohn 2006, 198; ks. Furst 1995, 8–9). Heillä kielikuvat ovat olleet lähinnä positiivisesti arvottavassa käytössä.

¹⁴⁵ Toisaalta on syytä huomauttaa, että vaikka Platonilta on peräisin käsitys suppeasti ymmärrettävästä mimesiksestä (diegesikselle vastakkaisena esitystapana), Platonillakin mimesis ilmeni myös laueammassa merkityksessä. Jo *Valtion* kymmenennessä kirjassa se ymmärretään kirjallisuuden kyknä jäljitellä todellisuutta (joskin taiteilijat kykenivät Platonin mukaan vain petollisen aistein havaittavan todellisuuden jäljittelyyn, eivät ideoiden).

Kuten Prendergast (1986, 60–61) toteaa, heijastuksen (ja peilauksen) käsite onkin jo nykyään menettänyt keskeistä asemaansa, mutta ”läpinäkyvyys” on jäänyt vahvasti elämään. Tämä on nähtävillä myös meikäläisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Esimerkiksi Mika Hallilan (2004, 214; 2006, 145) mielestä realistisella romaanilla on ”outo” kyky naamioda kielellisyytensä ja saada lukijassa aikaan tunne, että hän ”katselee maailmaa kielen läpi”. Vaikka Hallilan realismi-näkemyks kaikkineen on hieman tätä tyypistystä sofistikoituneempi ja hän tuo tutkimuksensa lopussa lyhyesti esiin myös kielellisyytensä ja ”keinotekoisuutensa” paljastavan esimerkin Balzacin *Ukko Goriotista* (Hallila 2006, 211), on läpinäkyvyyttä painottavilla ilmauksilla hänenkin käytössään jokseenkin yksioikoistava efekti: ikään kuin realismin pääsääntö kaikkialla ja kaikkina aikoina olisi se, että se ei kiinnitä lukijan huomiota kielenä lainkaan.

Läpinäkemisen ja -katsomisen sloganeihin onkin 1900-luvun mittaan liittynyt yhä enemmän kielteistä arvottamista, paljolti jälkistrukturalistien ja/tai heidän tulkitsijoidensa vaikutuksesta. Näissä näkemyksissä oletus kielen läpinäkyvyydestä on juuri sen ideologisen vahingonteon ydin, johon mimeettisen kirjallisuuden idea heidän mielestään pyrkii ja syyllistyy (vrt. Prendergast 1986, 61). Niin ikään modernisti- ja postmodernistikirjailijoille läpinäkyvyys on ollut lähinnä halventava termi, jota he ovat käyttäneet realistista fiktiota arvostellessaan. Heille se on tarkoittanut valistumatonta tietämättömyyttä esitystavan vaikutuksesta sisältöön eli edellisten tapaan harhakuvitelmaa, että kielellinen merkki välittömästi ja näkymättömästi esittäisi maailman sellaisena kuin se on (Cohn 2006, 198–199). Mutta kuten Prendergast (1986, 61) huomauttaa, tällaisissa syytöksissä syyllistytään tradition redusoimiseen; läpinäkyvyyden käsite¹⁴⁶ on kenties tyydyttänyt joitakin rajattuja tarpeita 1900-luvun polemiikissa, esimerkiksi realistien ja modernistien välillä, mutta sittemmin – vakiinnuttuaan itsessään ”läpinäkyväksi”, pysyväksi ja itsestäänselväksi käsitteeksi – se on pikemminkin hämärtänyt varsinaista argumentointia kuin selventänyt sitä.

Mimesiksen kielikuvista referenssi-teorioihin

Edellä mainittujen metaforisten, visuaalisuutta painottavien luonnehdintojen sijaan voidaankin keskittyä tarkastelemaan mimeettisen kielen väitettyä referentiaalista luonnetta, mikä on viime vuosikymmenten ja lähinnä jälkistrukturalistien kirvoittaman keskustelun kannalta huomattavasti tarpeellisempi vaihtoehto. Referentiaalisuuden kontekstissa mimeettinen teksti on ymmärrettävä

¹⁴⁶ Viimeistään tässä on aiheellista muistuttaa siitä, että Dorrit Cohn käyttää läpinäkyvyyttä täysin toisenlaisessa vertauskuvallisessa merkityksessä teoksessaan *Transparent Minds* (Läpinäkyvät mielet). Se ei hänellä symboloi piittaamattomuutta viestintävälineestä (kielestä ja kerronnan keinoista), pikemminkin päinvastoin. Cohn (2006, 199) sanoo pyrkivänsä sillä juuri korostamaan ”välinettä, jolla viesti välitetään: niitä keinoja, jotka sallivat fiktiivisen tekstin tunkeutua henkilöhahmojensa ajatuksiin ja mieleen sekä ylittää keinotekoisesti sen visuaalisen kynnyksen, joka pysyy todellisen elämän todellisille silmille ja todellisuudesta kertoville tarinoille aina läpitunkemattomana.”

niin, että se ei niinkään ”peilaa” todellisuutta eikä ole ”läpinäkyvä” todellisuuden suhteen, vaan ”takertuu” todellisuuteen sen suhteen varassa, joka on kielellisten ilmausten ja sen välillä, mitä ne maailmassa edustavat (esineet, paikat, henkilöt, olosuhteet jne.). Hyödyntämällä kielen viittaavia ominaisuuksia mimeettinen teksti yhdistää ”fiktio” järjestyksen ”faktan” järjestykseen ja varmistaa siten tunnistamisen prosessin, jossa lukija liittyy tekstin tuottaman maailman siihen maailmaan, josta hänellä itsellään on suoraa tai epäsuoraa tietoa. (Prendergast 1986, 61.)

Tämä on loogisesti aivan toisenlainen väite kuin ne, jotka nojaavat peilauksen tai läpinäkyvyyden metaforiin – joskin jälkimmäinen on usein yhä käytössä nimenomaan referentiaalisuuden rinnalla ja sitä selittäen.¹⁴⁷ Tosiasiassa referentiaalisuuskaan ei ole lainkaan niin yksioikoinen asia kuin joskus tunnutaan ajateltavan. Lingvistinen ja filosofinen kirjallisuus referenssin teoriasta on varsin laaja ja täynnä hankalia teknisiä yksityiskohtia. Lisäksi sekä lingvisteille että filosofeille kysymys on edelleen varsin kiistanalainen: joukossa on monenlaisia ja toisistaan poikkeavia referenssin teorioita. Mutta jos otetaan vakavasti väite, että kirjallisessa mimesiksessä kieli viittaa todellisuuteen, on tarkasteltava ainakin tiettyjä sekä lingvistien että filosofien esille ottamia seikkoja. Suurin osa referenssin teorioista määrittelee tarkoin referenssin funktion, joukon ehtoja ja olettamuksia. Funktionaalisesti referenssi erotetaan muista kielellisistä kategorioista sillä perusteella, että sen tunnusmerkillinen tavoite on osoittaa tai identifioida partikulaari, yksittäinen jäsen entiteettien ryhmästä. Toiseksi usein oletetaan, että referenssin ehdot sisältävät joukon kielipiillisiä ja kontekstuaalisia välttämättömyyksiä ilmaisulle, jotta tämä funktio täyttyy (esimerkiksi possessiivadjektiivien, demonstratiivipronominien, deiktisten adverbien ja muiden ”indeksikaalisten” tehokeinojen mukanaoloa). Kolmanneksi referenssi normaalisti käsittää eksistentiaalisen presupposition: vain johonkin sellaiseen voi viitata, jota pidetään maailmassa olemassa olevana (tai, Gottlob Fregen mukaan, johonkin sellaiseen maailmassa, josta voidaan tehdä totuusarvot säilyttäviä väittämiä). (Vrt. Prendergast 1986, 62–63.)

Kaikki nämä väitteet ovat avoimia vastaväitteille ja muunnelmille, eivätkä kaikki ole välttämättä läsnä yhdessä referenssin teoriassa. Joka tapauksessa ne tarjoavat perustavan analyttisen rungon, jonka puitteissa asiaa voidaan tarkastella ja ehkä jopa hieman oikaista sitä epäselvyyttä, joka usein liittyy kirjallisiin keskusteluihin referenssin kysymyksestä. Ne antavat aihetta varsinkin kahden seikan huomioon ottamiseen. Ensinnäkään kaikkea tekstiä tai toisiinsa yhdistyvien diskurssien koko alaa ei voi kuvata yhtenäisesti referentiaaliseksi; se täytyy erotella, purkaa funktionaalisesti erillisiin rakenneosiin. Toisaalta tällaista menetelmää voidaan pitää myös liian rajoittavana ja vaativana,

¹⁴⁷ Tässä voisi jälleen viitata Hallilan jo edellä mainittuihin tekstinkohtiin (2004, 214 ja 2006, 145). Niissä puhutaan sekä referentiaalisuudesta että ”kielen läpi” todellisuuteen katsomisesta – joskin ajateltuna Furst-vaikuttein niin, että realismin kielellä on outo kyky naamioitua läpinäkyväksi.

varsinkin Fregen vaikutusvaltaisen referenssi-teoriaversio valossa, joka ilman muuta laskee yhdistetyt diskurssit referentiaalisiksi, niin kauan kuin kysymys referenssistä on suoraan suhteessa lauseiden, väitteiden ja kuvausten ”totuusarvoihin”. Fregen (1997, 45–47) painotus referenssin ja totuusarvojen kytkeytymisestä nostaa kuitenkin akuutisti toisen kysymyksen: voiko mitään fiktiivisen tekstin kieltä koskaan missään olosuhteissa pitää ominaisuuksiltaan referentiaalisena? Esimerkin ei-viittaavasta lauseesta Frege (1997, 45) antaa Homeroksen *Odysseiasta* (syvässä unessa olevan Odysseuksen laskemisesta maihin Ithakassa) ja lisää viitteessä, että saatamme tarvita erityisen termin sellaiselle ryhmälle merkkejä, joilla on mieli mutta ei merkitystä (mt. 415). Samoin John Searlen (1979, 71–73) kerronnan puheaktiteoria väittää, että – lukuun ottamatta joitakin erisnimiä, esimerkiksi kaupunkien ja maiden nimiä – fiktiivinen diskurssi on määritelmällisesti ei-referentiaalista, koska eksistentiaalisen ehdon perusteella kuvitteellisessa maailmassa ei voi olla referenttejä (muita kuin myöhempiä mainintoja fiktiivisistä entiteeteistä, jotka ovat alkujaankin fiktiivisen maailman sisälle sijoitettuja). (Vrt. Prendergast 1986, 63.)

Jälkimmäinen on relevantti, joskin joidenkin mielestä ehkä pedanttisen päivänselvä, näkökohta. Jo johdannossa esiin tuomani Harshawin (1984, 249) käsittein kyse on siis siitä, että tekstin sisäinen viitekenttä luo oman uniikin maailmansa. Mutta varsinkin realismin kohdalla on niin, että viitesuhde ekstratekstuaaliseen maailmaan säilyy. Vaikka esimerkiksi henkilöhahmoilla ei ole tekstin ulkoista referenttiä (Maija Salmista ja Pasi Harvalaa ei ole oikeasti olemassa), niin esimerkiksi Tampere, Pispala, Hämeenkatu, Helsinki ja Kouvola ovat paitsi paikkoja fiktiivisessä maailmassa myös maantieteellistä reaalityodellisuutta.¹⁴⁸ Niin *Siinä näkijän* kuin *Finlandia-sarjankin* maantieteellisten viitekehysten välillä on yhtäläisyyksiä ulkoisen maantieteellisen viitekehysten kanssa. Mutta tämä ei koske yksinomaan paikannimiä, maantieteellistä viitekehystä, vaan hyvin vahvasti myös historiallista viitekehystä, joka niin ikään on todennettavissa: aiheiksi on otettu todellisia historiallisia tapahtumia (jatkosota ja sen aikainen kommunistien maanalainen toiminta vastarintaliike) ja myös joihinkin historiallisiin merkkihenkilöihin viitataan (esim. Urho Kekkonen, Aarne Saarinen). Reaalihistorian lisäksi ja siihen liittyen viitataan muun muassa erilaisiin muoti-ilmiöihin, maailmankatsomuksiin, ideologisiin ja poliittisiin näkemyksiin, psykologisiin käsityksiin ja muihin kirjallisiin teoksiin.

¹⁴⁸ Yleisesti ottaen juuri paikannimien luokka ei tuota referentiaalisuudesta puhuttaessa paljoa ongelmia: esimerkiksi juuri Helsinki ei vaadi enempää spesifioimista. Suuren ja tunnetun paikan nimenä se toimii tehokkaana todellisuus-ankkurina, kuten Lilian Furstin (1995, 115) mukaan myös maineikkaiden henkilöiden nimet. Sen sijaan esimerkiksi Hämeenkatu voisi tarvita kontekstuaalisen informaation tukea, niin kuin itse asiassa joissakin referenssin teorioissa vaaditaankin, jotta välttyään mahdolliselta moniselitteisyydeltä tai väärintunnistamiselta (vrt. Prendergast 1986, 63). *Siinä näkijässä*, jossa Hämeenkatu mainitaan, tamperelaiskonteksti on kuitenkin koko ajan niin vahvasti esillä, että väärintunnistamisen riskiä tuskin on. Ja lisäksi on syytä hyväksyä se, että todellisten paikkojen kuvaamisessa fiktiolla on enemmän vapauksia kuin vaikkapa matkaoppaalla – siitä huolimatta, että suomalaisille lukijoille tällaisen vapauden hyväksyminen on ollut vaikeaa: varsin yleisesti on vaadittu ja oletettu, että kaunokirjallisuus perustuu tutkitulle tiedolle ja asioiden todelliseen laitaan, aina savupaikan paikkaa myöten (Jokinen 1997, 55).

Esimerkiksi *Siinä näkijässä* kommunismi on selvä sekä ulkoinen että sisäinen poliittinen viitekehys, johon liittyvä ”slangi” ja lyhenteet oletetaan tiedetyiksi: noske, SKP, TUL, SNS. Myös *Finlandia-sarjassa* analysoitua taistolaisuutta voidaan pitää kommunismiin ja poliittiseen viitekehykseen kuuluvana muoti-ilmiönä, joka kuuluu sekä reaaliin että fiktiiviseen todellisuuteen. Populaarimpiakin, teosten maailmaa todellisuuteen ja aikaan ankkuroivia muoti-ilmiöitä tuodaan esiin: *Siinä näkijässä* Maija viittaa heti ensi sivulla Twiggyyn, 1960-luvun kuuluisaan malliin ja populaarikulttuurin ikoniin, kritisoimalla sivumennen sitä, että ”kaikki saatanan twiggyt” pitävät esillä pelkkää luuta ja nahkaa (SNMT 8). *Kosti Herhiläisessä* taas Pasi muistelee nuorta Kostia muuttuvien muotioikkujen, esimerkiksi poolopaitojen, jiven opettelun, vaihtuvien kampausten ja tyylien virrassa. Myös toiset tekstit, ideologiset ja filosofiset viitekehukset ovat esillä: Maija viittaa Leninin teoksiin (marxismi-leninismi) ja *Raamattuun* (kristinusko), Pasi Harvala muun muassa Camusin teoksiin (eksistentiaalisuus). Voidaan sanoa, että pitkälti juuri tällaisten ”kaksikerroksisten” (Harshaw 1984, 243) viittausten avulla mahdollistuu tunnistamisen prosessi: lukija liittää tekstin tuottaman maailman siihen maailmaan, josta hänellä on suoraa tai epäsuoraa tietoa. Salaman teosten fiktiivinen maailma konstruoituu todelliselle maailmalle paralleeliksi tasoksi. Paralleelit tasot eivät koskaan sulaudu toisiinsa, mutta ne voivat monessa kohtaa mennä – ja menevätkin – päällekkäin (mt. 248).

Semiologinen kritiikki: referentiaalisuus on silti pelkkä illuusio

Mutta jälkistrukturalisteja tällainen selvitys ei olisi vakuuttanut, koska Benjamin Harshawin referenssin kaksikerroksisuutta korostavassa näkemyksessä säilyy ajatus fiktion – ja kielen ylipäänsä – mahdollisuudesta todella viitata todellisuuteen. Esimerkiksi Barthesia voi ja on tulkittu niin, että meidän tulisi hylätä illusorisina kaikki oletukset viitesuhteesta, joka vallitsee kielen ja maailman välillä missä tahansa diskursiivisessa kontekstissa. (Mts.) Barthesin ajatus ei siis mene puheaktiteorian tapaan niin, että fiktiivinen diskurssi teeskentelisi tekevänsä sitä mitä ei-fiktiivinen, ”vakava” teksti tekee oikeasti (Searle 1979, 65, 70) – ja tällöin jälkimmäisessä siis viitesuhde säilyy – vaan Barthes väittää referenssiä, ainakin ongelmattomasti ymmärrettyä referenssisuhdetta, vastaan ylipäänsä. ”Toden tuntu” -esseessäänkin hänellä on Flaubertin ”Yksinkertainen sydän” -kertomuksen rinnalla esimerkki historiallisesta tekstistä, J. Michelet’n teoksesta *Histoire de France* (osa V). Näissä molemmissa tuotetaan Barthesin mukaan samalla tapaa eli lähinnä näennäisesti merkityksettömin yksityiskohdin, ”minikuvauksin”, yksinomaan referentiaalinen illuusio; referenttinä näyttäisi olevan ”todellisuuden raakamateriaali” mutta tosiasiasa referenttinä ovat vain toiset merkit (Barthes 1993a, 99, 107; vrt. Rojola 1993, 97–98).

Barthesin suhtautumisessa on kaikuja laajemmasta semiologisesta teoretisoinnista, joka koskee kieltä ja signifikaatiota eikä niinkään referentiaalisuutta. Tämän position juuret ovat pitkälti semiotiikan perustajissa (Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce). Saussuren painotus merkin keinotekoisesta luonteesta vaati, tai ainakin näytti vaativan, systemaattista referentin poissulkemista mistä tahansa kielen funktioiden asianmukaisesta kuvauksesta. (Vrt. Prendergast 1986, 66–67.) Kieli (langue) on tässä näkemyksessä autonominen, sisäisesti säädelty systeemi; sanojen merkitykset syntyvät aina suhteessa muihin sanoihin ja merkin funktio on täysin riippuvainen sen suhteesta muihin merkkeihin sekä siitä, että se eroaa muista merkeistä. Peircen versio varsin samankaltaisesta lähestymistavasta kiertyy hänen interpretanttien teoriansa ympärille (Peirce 1986, 5–7). Näistä teoreettisista lähtökohdista se, mitä on normaalisti kutsuttu referentiksi, katoaa – tai pikemminkin ilmaantuu uudelleen, mutta signifikaation tuotteena. Referentti ei ole olemassa kielellisen ulkopuolella vaan se artikuloidaan tämän systeemin sisällä. (Prendergast 1986, 67.)

Muotoilemalla uudestaan käsitys referentistä joksikin, joka on pikemminkin semioottisesti tuotettu kuin pre-semioottisesti annettu, ymmärrettävänä enemmänkin tulkinnan käsitteenä kuin faktan muodossa, on filosofisesti radikaali liike (mt. 67–68). Sen implikaatiot ymmärryksellemme kerronnallisen mimesiksen kielestä ovat olleet huomattavat. Esimerkiksi marxilaisella puolella, jossa aina on tiukasti pidetty kiinni objektiivisesta todellisuudesta kielen tuolla puolen, on jouduttu tarkistamaan käsityksiä (mt. 68). Fredric Jameson (1974, 402) täsmensikin jo 1970-luvulla, että niin kutsuttu ”kertomuksen raakamateriaali” (inhimillinen sosiaalinen maailma) on aina jo valmiiksi merkityksellistetty, ennen kuin sitä kertomuksessa tulkitaan. Semiologiien kielellä tämä tarkoittaisi Prendergastin (1986, 68) selvityksen mukaan sitä, että primaarisuhde on representaatioiden välillä (sana–asia- ja teksti–maailma-suhteen sijaan); mimesiksen järjestelmä ja ”todellisuuden” järjestelmä joutuvat vastakkain homologisina signifikaation systeemeinä. Mimesiksen kieli ei representoi maailmaa vaan jo diskurssissa organisoitua maailmaa. Tällöin oleelliseksi nousee todenvastaavuus totuuden näköisenä ja kaltaisena, ei todellisen kaltaisena – totuutta, ei todellista, muistuttavana. Ja totuus ei ole niinkään maailman ominaisuus vaan maailmaa koskevien väitteiden ominaisuus. Se on diskursiivinen, ei ”luonnollinen” kategoria, joten suhde, jonka mikä tahansa teksti säilyttää maailmaan, on ainoastaan inter-diskursiivinen tai ”intertekstuaalinen”. Moshe Ronin sanoin mimesiksen pyrkimys ei ole tuottaa todellisen maailman ”näköisyyttä” vaan maailmaa koskevan ”toden diskurssin näköisyys” (Ron 1981, 18). Tosista diskursseista puhuttaessa ei kuitenkaan välttämättä tarkoiteta esimerkiksi tieteilijöiden tai filosofien diskurssia, vaikka niilläkin voi olla painava osuutensa, vaan ”totuus-ehdot” määräytyvät kulloinkin kyseessä olevan kulttuurin mielipidejärjestelmistä. (Vrt. Prendergast 1986, 68.) Barthesilaisittain ajatellen kyse on tällöin jälleen – Lea Rojolan (1993, 97) ilmaisua käyttäkseni – doksan pakkopaidasta.

Semiologis-strukturalistisia ja jälkistrukturalistisia käsityksiä on omaksuttu myös kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Esimerkiksi kaunokirjallisuuden ja historiankirjoituksen rajaa on liudennettu ja suhtautuminen varsinkin realismiin ja sen mimeettisyyteen on saanut kielteisiä piirteitä, jotka tuntuivat olevan paljolti (jälki)strukturalistisen paradigman perua. Negatiivinen arvottaminen ja realismin karttaminen tutkimuksessa 1980- ja 90-luvulla voisivat antaa aiheen jopa kysyä, alkoiko barthesilainen realismi-kanta itsessään elää doksana, ”vallitsevana mielipiteenä”, myös kirjallisuudentutkimuksessa. Toisaalta kyllä jo tuolloin ilmeni myös jälkistrukturalististen käsitysten (ja postmodernismin) kritiikkiä, ja kyseenalaistamista on harjoitettu viime vuosiin asti. Mutta kuten Prendergast (1986, 69) toteaa, poistamalla referenssin komponentit kielen signifioinnin leikistä semiologia ja jälkistrukturalismi ovat onnistuneet hyökkäämään kirjallisen mimesiksen mahdollisuutta vastaan sen perustavimmissa oletuksissa. Problematisoimalla kielen ja objekti-maailman välisen suhteen se on kaivanut maata mimesiksen teoreettisten tukipylväiden alta niin, että niitä ei ole voitu korjata aivan entiselleen. Samaan suuntaan on viitannut myös esimerkiksi Ann Jefferson (1986, 170), jonka mukaan kirjallisuuden postmodernissa, antireferentiaalisuutta painottavassa teoretisoinnissa on peräti katkaistu se kytkös, joka fiktiolla vanhastaan on ollut todellisuuteen – ja sitä kautta on evätty pitkään jatkuneet oletukset siitä, että romaanin genrellä ylipäänsä olisi yhteiskunnallista ja kulttuurista merkitystä. Kysymys referenssistä on siis monella tapaa mimesis-kysymyksen kova päähkinä, minkä takia on punnittava vielä tarkemmin, missä määrin semiologinen ”hyökkäys” referenssiä vastaan on tyydyttävä.

Jälkistrukturalismin aporiat – lähiluvussa Barthesin ”Toden tuntu”

Vaikka jälkistrukturalistien näkemykset ovat olleet vaikutusvaltaisia, ovat monet jo nykyään ottaneen kannan, että ne ovat myös itsessään ristiriitaisia ja kääntyvät itseään vastaan. Mutta on mahdollista väittää, että jälkistrukturalismi – ja semiologinen teoria ylipäänsä – on myös muualla tavoin kuin vain sisäisin aporioin epäonnistunut kehittämään adekvaatin selvityksen referenssistä. Realismin kannalta oleellinen on Barthesin edellä mainittu ”Toden tuntu”, erityisesti sen referentiaalisen illuusion summaus, jossa Barthes laajentaa semiologisen analyysin teknisiä termejä kuvaannolliseen diskurssiin. Tällöin hänen loogiset ja analyttiset väitteensä kytkeytyvät erottamattomasti sarjaan taktisia toimenpiteitä. Hän kirjoittaa:

Semioottisesti ”konkreettinen yksityiskohta” konstituoituu referentin ja merkitsijän suorassa salaliitossa. Merkitty häädetään merkistä - -. Juuri tätä voisimme kutsua *referentiaaliseksi illuusioksi*. - - Flaubertin ilmapuntari ja Michelet'n pieni ovi sanovat lopultakin vain tämän: *olen todellisuus*. Silloin ”todellisuuden” kategoria (eivät sen sattumanvaraiset sisällöt) on merkitty. Ts. merkityn poissaolosta yhden ainoan referentin hyväksi tulee itse realismin merkitsijä: se tuottaa *toden tunnun* - -. (Barthes 1993a, 107–108.)

Tässä lainauksessa metaforisilla ilmauksilla ”salaliitto” ja ”häädetään” ilmennetään juuri referentiaalisen illuusion ideaa, ja toden tunnun – tai todellisuusefektin (Keskinen 2005) – periaate personifioidaan sanoin ”olen todellisuus”. Vaikka kuvaannollinen kieli on eittämättä osa analyttistekin diskurssia eikä se sinänsä tarkoita vähemmän harkitsematonta ja kevytmielistä otetta, niin Barthesin tekstit eivät ole kovin eritteleviä ja täsmällisiä. Tämä piirre on laajemminkin tunnusomainen jälkistrukturalistien kirjoituksille. Prendergast kysyykin mielestäni aiheellisesti, mitä tarkkaan ottaen tarkoitetaan, kun todetaan ilmapuntarin sanovan ”olen todellisuus”. (Prendergast 1986, 70.)

Barthesin huomiota herättävä tapa esittää kieli personifioituna noussee pyrkimyksestä osoittaa, kuinka kieli pyrkii kieltämään itsensä kielenä, mutta Barthes itse ei tämän jälkeen siirry takaisin analyttiseen diskurssiin. ”Olen todellisuus” implikoi, että tekstin sanat itsessään pyrkivät suorittamaan jonkinlaisen katoamistempun. Teksti tekee kepposen, jonka avulla lukija joutuu läpikäymään illuusion, ettei hän olekaan vastatusten kielen kanssa vaan itse todellisuuden. Merkki häivyttää itsensä referentin edessä luodakseen vaikutelman, illuusion, objektin itsensä läsnäolosta. (Prendergast 1986, 70–71.) Näin lukija Barthesin mukaan ilmeisesti uskoo, ettei hän ole kasvatusten sanojen kanssa vaan asioiden kanssa, ikään kuin referentti olisi siinä, lauseessa – vaikka hän on tietysti tekemisissä retorisen kategorian kanssa. Mutta Barthesin hypoteettinen lukija ei näytä tietävän tätä; realistisen kirjoituksen salajuonet hurmaavat hänet sekoittamaan kategorian asiaan (muutoin ei olisi mieltä asettaa häntä illuusion uhriksi). Mutta jos lukijan positio on tällainen suhteessa tekstiin, lukijan täytyisi olla liki hallusinaation tilassa – ja tämä hallusinaatio-assosiaatio on (jälleen) teema, joka johtaa takaisin Platonin mimesikseen. Mutta kuten Prendergast toteaa, on vaikea uskoa, että Barthes tosissaan olettaisi näin käyvän (naiiville ja passiivisellekaan) lukijalle, ja tällöin hänen retorinen keksintönsä itse asiassa vain syrjäyttää argumentin pikemminkin kuin palvelee sitä. Se edesauttaa sellaista kielen ja todellisuuden välisen suhteen ideaa, jota on oikeutetusti luonnehdittu ”illuusioksi”, mutta jättää meidät täysin epävarmuuden tilaan siitä, kuka voisi ylipäänsä langeta tällaisen illuusion uhriksi. (Mt. 71.)

Prendergastin mukaan yksikään vakava referenssi-teorian puolustaja ei kelpuuttaisi Barthesin määritelmän ehtoja. Kukaan tuskin väittäisi myöskään niin, että viitesuhde ilmaisun ja maailman objektien ja asiantilojen välillä olisi suora, mutkaton siirtymä signifioijasta referenttiin. (Vrt. Prendergast 1986, 71.) Itse asiassa Fregenkin referenssi-käsitys pitää kiinni seikasta, jonka Barthesin määritelmä eksplisiittisesti jättää huomiotta, eli ”mielen” keskeisestä asemasta referenssiaktin suorittamisessa (Frege 1997; vrt. Prendergast 1986, 71–72). Mitä tahansa teemmekin lukiessamme ilmapuntarista Flaubertin tekstissä tai vaikkapa tähystyspaikkaan vedetyistä narutikkaista (SNMT 143), päällimmäisistä eväspapereista (SNMT 128) tai kiinankaalista, jonka

lehden Pasi ensin vetelee ”pitkille suikaleille” (PHT II 110) Salaman tekstissä, me emme kuitenkaan hallusinoi objektia sanan tilalla. Ja jos me onnistumme liittämään sanan objektiin, niin tällaista liitosta ei voitane tehdä käymättä läpi sanan yleistä merkitystä. Näin ollen Barthesin hyökkäys referentiaalista illuusiota vastaan on jossain määrin – Prendergastin ilmaisua käyttäkseni – taistelua intellektuaalisia tuulimyllyjä vastaan. Hän herättää henkiin, omalla tavallaan ja ilmeisesti poleemisia tarkoituksia varten, perustavaa laatua olevan sekaannuksen (joka on esimerkiksi Bertrand Russellin referenssi-teorian eräässä versiossa): nimen merkityksen ja nimen haltijan sekoittamisen (Wittgenstein 1981, 48). Barthes taistelee jotain sellaista vastaan, joka osoittautuu kuvitteelliseksi vastustajaksi tekaistussa sodassa. Tämä on Prendergastin mukaan semiologisen lähestymistavan sokea piste – ja seurausta jo Saussuresta alkaneesta pyrkimyksestä erottaa tutkimuskohteena oleva kieli kaikesta suhteesta objektimaailmaan. Seurauksena tästä on ollut tietty uudenlainen metafyyminen ajattelu ja lingvistisen idealismin vaara. (Prendergast 1986, 72.)

Jälkistrukturalistien näkemykset eivät siis välttämättä riitä ”selittämään” realismin kieltä ja sen kykyä tai kyvyttömyyttä viitata todellisuuteen. Barthesin käsitys siitä, että juuri merkityksettömät yksityiskohdat ovat referentiaalisen illuusion kannalta avainasemassa, on kiehtova, ja eittämättä pienten, ”konkreettisten” detaljien kuvaus lisääkin todellisuusvaikutelmaa. Silti minikuvaustenkaan teho tuskin on niin voimakas ja haltioiduttava kuin Barthes asian esittää, saati että kyse tällöinkään välttämättä olisi merkityksettömistä yksityiskohdista. Niin kuin Prendergast (1986, 64) tuo esiin, Barthes yksinkertaisesti sivuuttaa kysymyksen siitä, mitä konnotatiivisia merkityksiä ilmapuntariinkin voisi liittyä. Samoin Mikko Keskinen (2005) on tähdentänyt sitä, että ilmapuntari ei välttämättä kuulu niinkään todellisuusefektin kuin todenvastaavuuden luokkaan,¹⁴⁹ koska kulttuurisen tiedon perusteella ilmapuntarin olemassaolo kotitalouksissa oli varsin yleistä Normandiassa, johon Flaubertin ”Yksinkertaisen sydämen” fiktiivinen maailma on sijoitettu.

Ilmapuntari ei siis suinkaan ole ylimääräinen seikka eikä koodaamaton yksityiskohta, eikä sitä ole esimerkiksi mainitsemani päällimmäiset eväspaperitkaan. Detaljia ei ole syytä erottaa lauseyhteydestään (eikä oikeastaan edes kertomuksen kokonaisuudesta eikä kulttuurisistakaan konteksteista),¹⁵⁰ joka tässä Salaman tekstikohdan tapauksessa kuuluu seuraavasti: ”Likkoja tuli tehtaan portista, osa meni kuppilaan, osa Näsinkalliolle limpunsiivunsa kimppuun kun vielä tarkeni,

¹⁴⁹ Keskinen (2005) mukaan Barthes siis asettaa vastakkain klassisen retoriikan todenvastaavuuden ja modernin realistisen estetiikan todellisuusefektin. Ymmärtääkseni Barthes kuitenkin tekee myös tulkinnan, että todellisuusefektin realismissakin viime kädessä alistuu todenvastaavuuden palvelukseen, legitimoimaan asioiden annetun järjestyksen (vrt. Rojola 1993, 97).

¹⁵⁰ Kuten Keskinenkin (2005) huomauttaa, Barthesin (1993, 100) alaviitelisäys, jonka mukaan merkityksettömyys voidaan osoittaa vain laajassa struktuurissa ja lainattu tekstin pätkä edellyttää ”jo analysoitua kontekstia”, tuntuisi viittaavan ainakin teoksen kokonaisuuteen. Mutta analysoitu konteksti voidaan ymmärtää myös laajemmin, koska Barthes itsekin käyttää hyväkseen kertomuksen ulkopuolista kulttuurista tietoa, kun hän viittaa Flaubertin pianon konnotoimaan porvarilliseen asemaan.

pyhkesivät päällimmäisellä eväspaperilla kuivan perseentilan ja alkoivat mutustaa” (SNMT 128). Hyödyttömän tuntuinen yksityiskohta eli päällimmäinen eväspaperi on koko virkkeen tavoin sosiaalisesti koodattu, alleviivaten teollisuustyöläisten yhteiskunnallista asemaa, varallisuutta ja mekaanisesti aikataulutetun työpäivän tapoja. Kaiken tämän voi olettaa liittyneen 1940-lukulaisen tehdaskaupungin Tampereen ilmapiiriin olennaisesti ja kyse lienee kulttuurihistoriallisestikin jostain varsin todenvastaavasta. Kaiken kaikkiaan todellisuusvaikutelma syntyy teoksessa kuitenkin monesta muustakin tekijästä (joita tässäkin tutkimuksessa on pyritty kartoittamaan). Mutta vaikka puhutaan todellisuusvaikutelmasta, se ei välttämättä tarkoita sitä, että fiktiivisen tekstin todellinen viitesuhde reaali maailmaan olisi yksinomaan harhakuvitelmaa ja/tai valhetta.

Irti joko–tai -asetelmasta: dialogismissa lymyvä ”tahto referenssiin”

Lähtökohdaksi voidaan realisminkin ja siihen sisältyvän mimesiksen kohdalla ottaa se, että kyse ei ole pääasiallisesti ja yksinomaan ulkoiseen todellisuuteen viittaavasta diskurssista – ja sikäli voitaisiin jossain määrin antaa periksi puheaktiteoreetikoiden näkemyksille. Ulkoiseen todellisuuteen viittaavuutta ei tarvitse ymmärtää fiktion, edes realistisen romaanin kielen perustavaksi ennakkoehdoksi, vaikka ”mimesis” tuo kyllä mukanaan vaatimuksen tarkastella tekstiä suhteessa todellisuuteen: mimesis on relaatiotermi. Mutta toisaalta: tarvitseeko referenssiä ylipäänsäkään ajatella kielen *perustavaksi* ennakkoehdoksi, kun kielessä kerran on yhtä lailla kyse myös dialogismista ja monisuuntaisuudesta, kuten on tässäkin tutkimuksessa tullut useasti esiin?

Ainakaan Bahtinin näkemysten mukaan ei tarvitse. Bahtin ja hänen piirinsä painottivat kieltä sosiaalisena ja kilpailevien diskurssien käytäntönä, heteroglossiana, jolle leimaa-antavaa on dialogistisuus mutta josta referentiaalisuuttakaan ei ole suljettu pois. Referentiaalisuudella on kuitenkin melko marginaalinen asema dialogistisen kehikon sisällä: se on vain yksi kielen orientaatio. Erityisesti Ann Jefferson on ehdottanut tällaista bahtinilaista kieli- ja romaaninäkemystä¹⁵¹ tienä ulos siitä umpikujasta, joka on hänen mukaansa syntynyt juuri siitä, että kirjallisuudentutkijat ovat turhankin itsestäänselvästi olettaneet referenssin olevan realismin, ehkä jopa yleensä romaanin, pääasiallinen käyttövoima (Jefferson 1986, 169).¹⁵² Myös kieli on tällöin

¹⁵¹ Bahtinin ajatukset kielestä ovat olennaisia myös hänen näkemyksilleen romaanista. Bahtinin mukaan kieltä voi ajatella yksinomaan diskurssina, lausumina (jotka lauotaan kilpailevien sosiaalisten, ideologisten ja kulttuuristen näkemysten läpi ja niiden kanssa) ja puheakteina, joilla on myös vaikutuksia siihen sosiaaliseen, kulttuuriseen ja ideologiseen maailmaan, jossa ne on tuotettu. Romaanin hän näki peräti intensivoivan tällaista kieleen sisäsyntyisesti kuuluvaa dialogisuutta. Myös formaalit kielen teoriat Bahtin sijoitti dialogisen kehiksen sisään. Esimerkiksi kansallisen tai (abstraktimmin) ”yleisen” kielen teoriat olivat hänelle eräänlaista akateemista jargonia, jota ympäröi muiden diskurssien polyfonia. Ne eivät hänen mielestään tarjonneet vaihtoehtoisia lähestymistapaa kieleen kokonaisuudessaan. ”Yhtenäisten kielten” teoriat ovat diskursiivisessa, kaiken sisäänsä sulkevassa heteroglossiassa ilmeneviä monologisia tendenssejä.

¹⁵² Tässä Jeffersonin esimerkkeinä ovat Rene Wellekin (1963, 240–241) tiivistys (periodi)realismista aikansa yhteiskunnallisen todellisuuden objektiivisena representaationa, johon hänen mukaansa sisältyy oletus referenssistä

yleensä ajateltu itseriittoiseksi, perusolemukseltaan epähistorialliseksi ja sosiaalisesta elämästä riippumattomaksi systeemiksi (Mt. 171). Tällaiset oletukset ovat Jeffersonin mukaan nähtävissä selvästi perinteisissä näkemyksissä (realistisesta) romaanista (esim. Watt), mutta myös (jälki)strukturalismissa ja postmodernistisissä romaanin teorioissa (esim. *nouveau roman*, Ricardou), joskin käänteisin referenssi-painotuksin. Perinteisissä näkemyksissä on ylikorostettu referenttiä ja siis todellisuutta kielen kustannuksella, kun taas postmodernin ajan käsityksissä on yleensä ylikorostettu kieltä ja julistettu referentiaalisuus pelkäksi illuusioksi – ja yleensä varsin haitalliseksi illuusioksi, harhaksi, joka alistaa valtaansa ja lähinnä vain toistaa asioiden ennalta annetun järjestyksen. (Vrt. mt. 169–171.)

Jeffersonin mukaan Bahtinin dialoginen lähestymistapa romaaniin voisi kuitenkin ratkaista ongelman niin, ettei referenttiä tarvitse sen enempää ylikorostaa kuin kokonaan sivuuttaakaan. Se ei myöskään vaadi valitsemaan kantaa referenssin puolesta tai vastaan – sen enempää kuin realismin (tai minkään muunkaan ismin) puolesta tai sitä vastaan. (Jefferson 1986, 169–170.) Referentiaalisuus on bahtinilaisittain ymmärrettynä siis yksi kielen orientaatioista, suuntaus kohti referenttiä. Ja vaikka se sijoittuu heteroglossian dialogistisen kentän sisään (mt. 172–173), se usein myös samalla tuottaa ja lisää dialogisuutta. Se ei siis suinkaan ”häivyttä” kielellisyyttään. Näin siksi, että objektit ovat jo valmiiksi muiden diskurssien asuttamia, eivätkä ole saatavilla koskemattomina ja neutraaleina. (Mt. 177.) Referentiaalisuus tuo välttämättä mukanaan neuvottelun ”vieraan sanan” kanssa (mt. 178). Se vaatii huomion kiinnittämistä myös itse kieleen, sen (muihin, aikaisempiin ja/tai sivu-) merkityksiin ja konteksteihin. Jos jonkinlaista suoraa referentiaalisuutta esiintyy, niin tällöin kyseessä on Bahtinin mukaan illusorinen ominaisuus ja monologinen tendenssi, joka kieltäytyy olemasta tekemisissä ympäröivien diskurssien kanssa (mt. 172). Suora referentiaalisesti orientoitunut eli välittömästi kohteeseensa suuntautunut diskurssi tunnustaa (virheellisesti) vain itsensä ja kohteensa (Bahtin 1991, 271). Se kuuluu dialogistisessa kontekstissa heteroglossian keskihakuisiin voimiin, jotka yrittävät muita diskursseja tukahduttamalla ja vaimentamalla tyrkyttää itseään, sen sijaan että vastaisi niihin dialogissa (Jefferson 1986, 171).

Heteroglossian keskihakuisille voimille on kuitenkin olemassa vastavoima: keskipakoiset voimat, jotka operoivat toisensa tunnustavien diskurssien moninaisuudessa (Mts.). Näitä keskenään vastakkaisia voimia pitää käynnissä taistelu vallasta. Heteroglossian keskipakoiset tendenssit toimivat syöstäkseen valtaistuimelta ja horjuttaakseen auktoriteetin standardoivia diskursseja, kun taas keskihakuiset tendenssit toimivat hallinnoimalla ja hallinnoidakseen muita kieliä,

romaanin ensisijaisena toimintaperiaatteena, sekä Ian Wattin vastaavanlaisia postulaatteja käsittävät näkemykset 1700-luvun lopulla ”heräävästä” realistisesta romaanista. Watt (1987, 29–30) toteaa muun muassa, että romaani – tai tarkkaan ottaen kirjailija – pyrkii tuomaan objektin luoksemme kaikessa konkreettisesti partikulaarisuudessaan ja että romaanin kieli on referentiaalisempaa kuin muiden kirjallisten muotojen kieli – tosin tietyn kirjallisen eleganssin kustannuksella.

syryttämällä ja jopa orjuuttamalla ne. Aktiivinen heteroglossia merkitsee välttämättä taistelua; harmoniaa voi olla vain, kun tietoisuus diskursiivisista eroista on tukahdutettu. Silloin, kun puhujat tulevat aktiivisesti tietoisiksi heteroglossiasta, diskursiivinen taistelu alkaa. (Mt. 174.)

Mikäli tällaista bahtinilaista käsitystä täydennetään Foucaultin näkemyksillä, niin kuin Jefferson tekee,¹⁵³ voidaan sanoa, että diskursiivinen taistelu vallasta on samalla taistelua tiedosta. Valta ja tieto yhdistyvät diskurssissa itsessään, erottamattomasti. (Mt. 175–176.) Foucault’laisittain ymmärrettynä vallan diskurssien täytyy väistämättä olla myös totuuden diskursseja. Diskurssien taistelussa pääasiallinen kriteeri sille, että diskurssi hyväksytään, on erottelu totuuden ja valheen välillä. Totuus ei ole kuitenkaan autonominen eikä universaali arvo, jonka suhteen diskursseja voitaisiin mitata, vaan totuuden kriteeri operoi ”tahtona totuuteen” (Foucault 1974, 14–30). (Vrt. Jefferson 1986, 176–177.) Valtaan liittyvät diskurssit ovat niitä, jotka onnistuvat tyrkyttämään ja saamaan läpi oman tahtonsa totuuteen. Totuus on strategia, joka on käynnissä diskurssissa, eikä niinkään jotain sellaista, joka on olemassa ulkopuolella ja itsenäisesti, kielestä riippumattomana. Vastaavaan tapaan voidaan Bahtinin dialogistisen teorian ja fiktion yhteydessä ajatella, että referentiaalisuus ilmenee siinä ”tahtona referenssiin”.¹⁵⁴ Näin referentiaalisuus sijoittuisikin romaanin diskurssin sisälle tahtona referenssiin eikä niinkään sen ulkopuolelle autonomisen referentin muodossa, niin kuin perinteisesti on ajateltu. Kyseessä ei siis ole tiukka suhde sanojen ja asioiden välillä vaan kielen referentiaalinen tendenssi, Bahtinin (esim. 1991, 271) omin sanoin ”suuntaus” ja elävä impulssi objektia kohti, joka toimii diskursseissa itsessään. (Jefferson 1986, 177.)

Vaikka Bahtinin dialogismin teoria ja ”tahto referenssiin” näyttäisi syryttävän mimesiksen konventionaaliset formulaatiot, Bahtinilla ilmenee silti oletus, että diskurssi (ja erityisesti romaanin diskurssi) on representatiivinen intentioltaan ja että se pyrkii jatkuvasti kohti sanojen ja asioiden vastaavuutta. Mutta juuri tämä samainen impulssi kohti referentiaalista objektia aiheuttaa dialogismin. (Mt. 177.) Realistinen keskittyminen asioihin johtaa dialogistiseen kosketukseen ja jopa taisteluun sanojen kanssa. Bahtinilaisesta perspektiivistä mimesis tai representaatio ei siis ole niin yksinkertainen asia kuin voisi ensi kuulemalta kuvitella. Ensinnäkin representaation prosessi on

¹⁵³ Foucaultin käsitys taistelusta on hyvin samankaltainen kuin Bahtinilla. Foucaultin käsitys vallasta ja konfliktista määrittänyt niin ikään lähes poikkeuksetta diskurssin avulla. Foucault tekee Bahtinia selvemmin näkyväksi sen, että kyse on vallan ja tiedon yhdistymisestä diskurssissa itsessään. Analogisuutta on myös Foucaultin valtakurssien ja Bahtinin autoritääristen ”yhtenäisten kielten” välillä. Näistä syistä joitakin Foucaultin argumentteja voidaan Jeffersonin mukaan käyttää apuna selitettäessä dialogismia ja siihen sisältyvää referentiaalisuutta. (Ks. Jefferson 1986, 175–176.) Bahtinin ja Foucaultin ajattelun yhtäläisyyksiä on tarkastellut myös esimerkiksi Kaarto (1998).

¹⁵⁴ Käsitellessäni referentiaalisuus-kysymystä aikaisemmin (Peltonen 2005) olen puhunut tästä samasta asiasta ”tahtona referentiaalisuuteen”, jolla olen halunnut implikoida todellisuuteen viittaamisen prosessuaalista ja välillistä luonnetta. ”Tahto referenssiin” vastaa kuitenkin suoremmin Jeffersonin käyttämää ilmausta ”will to reference” ja on kaiken lisäksi vaivattomampi suomennos.

varsin mutkikas: kyse on kielestä todellisuudessa, jota kieli pyrkii esittämään. Toiseksi, paitsi että sanat aina piileksivät asioiden ”pinnan” alla, myös todellisuus, jota sanat refleктоivat, muuttuu jatkuvasti noiden sanojen vaikutuksesta. Kun esimerkiksi Ian Wattille todellisuus on melko pysyvä kokoelma konkreettisia partikulaareja, Bahtinille todellisuus on jatkuvasti kehittyvää nykyisyyttä, jonka kehittymistä paljolti johtaa dialoginen prosessi itsessään. Todellisuuden temporaalinen dynaamisuus ja spatiaalis-temporaalinen kompleksisuus merkitsevät sitä, että representaatio on myös aina tuomittu osittaiseen epäonnistumiseen. Asioilla on niin monta aspektia, ettei niitä voi ”vangita” samalla kertaa. (Mt. 178.) Lukácslainen ”totaliteetti” jää – mutta saa jäädäkin – tavoittamatta.

Salaman romaaneissa on kyse juuri tällaisesta dialogistisen todellisuuden prosessin (vääjäämättäkin epätäydellisestä) esityksestä, jossa esitystapa itsessäänkin on dialogistinen. Tämä on ollut esillä jo kerronnan intersubjektiivisuuden ja todellisuuden dialogisen rakentumisen yhteydessä, jolloin kävi ilmi, että kertojat paitsi ovat *Siinä näkijässä* ja *Finlandia-sarjassa* dialogisesti rinnakkain myös suhtautuvat dialogisesti sanoihin ja niiden konteksteihin. He siis kiinnittävät huomiota myös itse kieleen. Esimerkiksi kommunisti on sana, jota joudutaan käytössä usein tarkentamaan, koska se kantaa mukanaan niin monia konteksteja, että kuulija voi tulkita sen väärin – tai ainakin aivan toisella tavalla kuin puhuja on tarkoittanut. Kaikessa tässä on mukana tahto referenssiin. Itse asiassa se, että sanojen merkityksiä tarkennetaan dialogistisesti, merkitsee referentiaalisen orientaation tehostumista, ja päinvastoin. Kertojat pyrkivät usein määrittelemään varsin huolellisesti sen, mistä he kulloinkin puhuvat, mitä he sanoillaan tarkoittavat ja missä merkityksessä he sanoja käyttävät suhteessa siihen, miten muut niitä käyttävät ja ovat käyttäneet. Joskus referentiaalinen pyrkimys saattaa kuitenkin hukkaa liiallisen dialogistisuuden jalkoihin; keskeiseksi nouseekin se, mitä sanotaan johonkin eikä niinkään se, mistä sanotaan jotakin (vrt. Karkama 1991, 282).

Salaman kertojat ilmaisevat ääneen myös oman tahtonsa, joka niin ikään suuntautuu referenttiä ja totuutta kohti: he tuovat esiin mimeettisen intentionsa kertoa todellisista asioista. ”Kattokaa ite. Totuus on tämä”, toteaa esimerkiksi Santtu kerrontansa päätteeksi (SNMT 309). Myös Pasi Harvala tuo useasti esiin pyrkimyksensä totuuteen. Mutta yhdenkään kertojan totuus ei sen enempää *Siinä näkijässä* kuin *Finlandia-sarjassakaan* nouse autoritääriseksi Totuudeksi. Vaikka joissakin asioissa kertojat sivuuttavat muut diskurssit ja esittävät oman näkemyksensä ikään kuin ainoana ja absoluuttisena totuutena, yleisperiaatteena on dialogi: he ottavat yleensä jollain tavalla huomioon toistensa käsitykset asioista, muut diskurssit ja ”totuudet”, niitä joko (avoimesti tai piiloisesti) vastustamalla tai ne hyväksymällä. Ja vaikka he eivät aina näin selväsanaisesti teekään, joutuu silti lukija omassa tulkinnassaan ja merkityksenannossaan ottamaan huomioon sen, että yhdenkään kertojan kertomus ei välttämättä ole yhtään toistaan todempi. Tämä pätee niin *Siinä näkijään* kuin

Finlandia-sarjaakin. Molemmat ovat moniäänisiä kokonaisuuksia. Moniäänisinä mutta silti väistämättäkin puutteellisina todellisuuden esityksinä niiden voi bahtinilaisesta näkökulmasta ajatella tulevan hyvin lähelle sitä, mitä inhimillinen sosiaalinen todellisuus keskeytymättömänä ja heteroglossisena prosessina yleisesti ottaen on.

Bahtinin näkemysten yhteys Wittgensteinin kielipeleihin

Bahtinin käsityksillä on yhtäläisyyttä myös wittgensteinilaiseen käsitykseen kielipeleistä, joita puolestaan Prendergast on tarjonnut varteenotettavana vaihtoehtona semiologisille lähestymistavoille ja hedelmällisenä mahdollisuutena ymmärtää kielen mimeettisyys – siis eräänlaisena mimeettisenä kielipelinä. Itse asiassa Wittgensteinin (myöhäisvaiheen) ja Bahtinin (sosiologisen vaiheen) näkemysten voi nähdä tukevan toisiaan, minkä Tomi Kaartokin on osoittanut teoksessaan *Tekijän syntyä* (1998). Filosofisissa tutkielmissaan Wittgenstein korostaa kielipelien ja elämänmuotojen välistä vuorovaikutusta. Koska hänen mukaansa ei ole mitään ennalta annettua maailmaa sinänsä, kieli ei kuvaa maailmaa ”sellaisena kuin se todella on”, vaan palvelee eräänlaisena maailman jäsentäjänä ihmisten erilaisissa toiminnoissa, kuten tieteellisissä koetilanteissa, teatterikeskusteluissa ja arvausleikeissä. Nämä eri toiminnot ovat kielipelejä. Kielipeli on samalla tavoin keskeisessä asemassa Wittgensteinin filosofiassa kuin merkkijärjestelmä Bahtinin piirin filosofiassa (Bahtinilla myöhemmin ”puhegenret”); kielen puhuminen on osa toimintaa ja elämänmuotoa. Eri kielipeleissä merkit eli sanat jäsentävät, merkityksellistävät, maailmaa eri tavoin. Sanat auttavat meitä selviytymään mitä erilaisimmista yhteisöllisistä käytännöistä, jolloin tärkeää on kielipelin käyttökelpoisuus, ei sen oleminen maailman tosi kuva, jota se ei voi ollakaan. Wittgensteinin kielipelit ovat maailmaa eri tavoin jäsentäviä kuvaus-, toiminta- ja kommunikaatiotapoja, jotka mahdollistavat sen, että yksilöt voivat toimia ja kommunikoida keskenään yhteisön eri tilanteissa. (Kaarto 1998, 63–65.)

Wittgensteinilaisella lähestymistavalla on tosin yhteisiä piirteitä myös joidenkin semiologisen ajattelun aspektien kanssa. Se vastaa jossain määrin referentin semiologista muotoilua semanttisten järjestysten tuotteena – ja nämä järjestykset ovat peräisin erottamisista, jotka ovat kulttuuristen konventioiden kontrolloimia. Wittgensteinin kielipeli muistuttaa semiootikoille tyypillistä maailman ”paloittelua” erilaisiin semanttisiin kenttiin. Referenssin ongelma on siinä siirretty ”merkityksen” kenttään eli laajassa fregeläisessä mielessä yleisesti jaettuihin semanttisiin kategorioihin. Se, mitä tiedetään tai voidaan tietää kielen kautta, on asetettu tiedetyksi tai tiedettäväksi puhujayhteisön taholta. Nämä ovat, samanaikaisesti ja erottamattomasti, kielipelin pelaajia ja elämänmuodon osallisia – ja juuri tällä vältetään lingvistis-idealistiset implikaatiot, niin kuin Bahtinin piirin ajattelussakin: kieltä korostetaan nimenomaan yhteisöllisen, sosiaalisen

käytännön välineenä. Ensinnäkin, korostettaessa käytännön toimintaa kieli uudelleen-asettuu yhteisön välineeksi suhteessa objektimaailmaan. Kieli on sidoksissa ”käyttöön”, siihen, mitä täytyy tehdä sekä maailmassa että maailmalla. Signifikaatio, toiminta ja objektit verkottuvat tavoilla, jotka puhtaan tai rajattoman semioosin doktriini jättää huomioon ottamatta. Toiseksi kielenkäytön sosiaalisen kontekstin etualalle asettaminen, kielipelin ja elämänmuodon yhteen kietominen panee voimakkaita rajoja semioosin prosessille. Merkityksen tuottamisen ”säännöt” annetaan käytännön suhteissa, mikä edellyttää puhujayhteisöä. Tällaiset säännöt (ja niiden pohjalta nousevat monituiset tulkinnat) eivät ole Wittgensteinin mukaan kielen ajattomia olemuksia, vaan ne on käytännön sosiaalisissa tavoitteissa ja tavoitteiden saavuttamiseksi luotuja, ja niitä ylläpidetään yhteisten sopimusten varassa. Mutta ne ovat minkä tahansa ajateltavissa olevan elämänmuodon välttämättömiä ehtoja ja rakenneosia. Kaikki sellaiset maailmat (ja muita ei ole) ovat täten, joskin aina vain väliaikaisesti, rajattuja maailmoja. Mitä tahansa annettua kielipeliä pelattaessa semioosin prosessin täytyy päättyä johonkin, jos peliä halutaan pelata menestyksekkäästi. (Prendergast 1986, 73.)

Kuten Prendergast (1986, 73–74) toteaa, jo Peirce oli selvillä siitä, että rajatonta avoimuutta tai taantumista, johon hänen teoriansa satoi hänet, hillittiin jokapäiväisen elämän rutiininomaisilla vaatimuksilla. Teoreettinen loputon virta, jossa merkit toimivat interpretanteina toisille merkeille, pysähtyy käytännön todellisuudessa viimeiseen interpretanttiin. Tämän viimeisen interpretantin kriteeri ei ole looginen vaan pragmaattinen, ja Peirce (esim. 1985, 16, 18) itse identifioi sen ”tavaksi”. Se rajoittaa semioosin alaa. Ja vaikka tapa voidaan ymmärtää moneen suuntaan arvottavana, Peircen väitteessä se on neutraali, yksinkertaisesti fakta siitä, kuinka semioosi oikeastaan toimii annetuissa sosiaalisissa ja materiaalisissa konteksteissa. Peircen seuraajien väitteissä se kuitenkin yleensä saa osakseen nuivan kohtelun, ideologisena sulkeuman välikappaleena, joka pysäyttää signifikaation muutoin päättymättömän liikkeen. Esimerkiksi *S/Z:ssä* se on suoraan linkitetty niihin operaatioihin, joita Barthes kutsuu referentiaaliseksi koodiksi – ja referentiaalinen tässä yhteydessä tarkoittaa sitä rutiininomaisten truismien ja itsestään selvien uskomusten joukkoa, jossa ideologia ”kuvottavasti” ottaa representaation diskurssin johdon käsiinsä. (Prendergast 1986, 74.)

Peirceä voidaan toki kritisoida siitä, että tavan käsitteen avuksi kutsuminen implikoi hänellä konservatiivisuutta, mutta kuten Prendergastkin (1986, 74) toteaa, tapaa ei voida *automaattisesti* redusoida ideologian muodoksi ja vaikutukseksi. Tapa tulisi esimerkiksi Pierre Bourdieun mukaan ymmärtää jonain muuna kuin vain mekaanisena kokoonpanona tai ennalta muodostettuna

ohjelmana (Bourdieu 1977, 218). Kyse on aktiivisesta ja joustavasta instrumentista habituksen¹⁵⁵ konstruoinnissa. Habituaalinen tieto kokoaa monia tulkinnallisia skeemoja, joita me kaikki käytämme ja joita meidän täytyy käyttää ymmärtääksemme asuttamaamme maailmaa. Ilman sitä mikään tunnistettavissa oleva luonnehdinta maailmasta ei ole mahdollinen (mukaan luettuna semiologinen luonnehdinta). (Prendergast 1986, 74.)

Tavan käsite voisi olla juuri jotain mainitun kaltaista myös wittgensteinilaisesta näkökulmasta – ja kenties myös painottamastani bahtinilaisesta näkökulmasta¹⁵⁶ – joka painottaa kielipelejä ja elämänmuotoja muodostavia sosiaalisia käytäntöjä. Se tarjoaa totunnaisesta poikkeavan tavan tarkastella referenssin järjestelmää tai kokoonpanoa, jota mimeettisyyteen pyrkivä teksti käyttää hyväksi. Mimesistä itsessään, ja tässä tapauksessa erityisesti realismissa ilmenevää mimesistä, voidaan siis sanoa kielipelin muodoksi, joka perustuu joukkoon sopimuksia mimeettisen tekijän ja mimeettisen lukijan välillä (Ron 1981, 18). Se on peli, jossa merkitysten tekeminen vaatii tietyn määrän yhteensovittamista sellaisten merkitysten kanssa, jotka ovat yleisessä käytössä ja liittyvät yleiseen ymmärrykseen siitä, mitkä ovat kunkin elämänmuodon toiminnassa olevia normeja. (Vrt. Prendergast 1986, 74–75.) Ja tämä on ehkä viimein se, mitä todella tarkoitetaan, kun puhutaan mimesiksen kapasiteetista viitata maailmaan tai realismissa aktualisoituvasta ”tahdosta referenssiin”. Kyse on jaetuista tunnistamisista tai, kuten todettua, sopimuksesta (mt. 75), joka koskee sekä sitä, mitä todellisuus on, että sitä, miten tuota todellisuutta voidaan ja tulisi (realistisessa romaanissa) kuvata. Kuten jo Bahtinin piirin Volosinov totesi, merkkien täytyy olla yhteisöllisesti, intersubjektiivisesti tunnistettavia, jotta ne voisivat toimia (vrt. Kaarto 1998, 65).

Jälkirealismien mimeettisen kielipelin ehdot

Tunnistettavuus on siis mimeettisen kielipelin yksi perustavammista ehdoista, joka on olennainen myös jälkirealismissa ja sen tahdossa referenssiin, mutta sitä ei tarvitse ymmärtää arvottavasti eli (kielteisesti) vain tutunomaisen pätevoittämisenä tai ideologiseen hyväilyyn antautumisena. Kyseessä on pikemminkin yleinen ”muistuttamisen” prosessi (Prendergast 1986, 76), johon tahto referenssiin kuuluu ja jonka primaarifunktio on asettaa meidät uudelleen siihen maailmaan, joka on suurelta osin tuttu. Tämän ei kuitenkaan tarvitse tapahtua dialogisuutta ja yllätyksiä häivyttämällä. Sitä ei tule ymmärtää niin, että realismi loisi ja sen tulisi luoda yksinomaan sellainen todellista maailmaa muistuttava fiktiivinen maailma, jonka kaikki merkit ja kuvatut objektit olisivat

¹⁵⁵ Habituksen (relaationaalisesti ymmärretystä) käsitteestä Bourdieulla ks. esim. Wacquant, Loïc J. D. 1995, 36–39 ja Ojajärvi 2006, 137.

¹⁵⁶ Bahtinin ja Bourdieun ajattelun yhtäläisyyksiä on tarkastellut ainakin Ian Burkitt (1998) artikkelissaan ”The Death and Rebirth of the Author: The Bakhtin Circle and Bourdieu on Individuality, Language and Revolution” (teoksessa *Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words*, ed. by Bell & Gardiner).

tunnistettavia ja jonka aihesisältöön voisi häiriöttä eläytyä ilman, että keskusteltaisiin myös merkeistä. Sen ei myöskään tarvitse täysin häivyttää ”keinotekoisuuttaan”, sitä, että edessämme on representaatio, ei todellisuus. Tästä keinotekoisuudesta voidaan niin ikään muistuttaa ja jälkirealismissa usein muistutetaankin, jolloin voidaan tunnistettavuuden lisäksi puhua myös tekstin vieraannuttamiskeinoista ja -efekteistä. Näiden osuus on jälkirealismissa kasvanut verrattuna aikaisempaan realismiin, joskaan ne eivät voi jälkirealismisakaan saada hallitsevaa asemaa. Teosten keskusmaailmana tulee edelleen pysyä sosiaalisen arjen ja jopa melko arkisen, kommunikoivan kielen taso.

Kaiken edellä käsittelemäni perusteella voidaan siis sanoa, että juuri realistisen romaanin kielessä ja sen sisältämissä diskursseissa on ollut varsin vahvana paitsi sosiaalisesti todennettavissa olevan puheen jäljittely myös orientaatio kohti referenttiä, tahto referenssiin – ja tätä orientaatiota, jopa sen ensisijaisuutta, odotetaan siltä herkästi yhä. Se on ollut siis yksi realismin mimeettisen kielipelin tärkeä ehto, johon myös jälkirealistinen on ”sidottu” sikäli, että senkin on pyrittävä edelleen puhumaan ekstratekstuaalisesta todellisuudesta, viitattava yhteiseen ja tunnistettavaan (sosiaaliseen, yhteiskunnalliseen, historialliseen) todellisuuteen. Tätä ei kuitenkaan tarvitse pitää fiktion ainoana eikä edes ensisijaisena tehtävänä. Primaarina voidaan pitää pikemminkin sitä, että fiktio, myös realistinen romaani, luo oman sisäisen ja uniikin viitekenttensä. Edes realismissa se ei voi täysin vastata ulkoista viitekenttää, vaikka sen tulee tähän ankkuroituakin.

Jälkirealistinen tuo avoimesti esiin myös sen, että koska kyse on kielestä, kieli voi viitata ja vääjäämättäkin viittaa myös muualle kuin vain tiettyihin ja usein pysyviksi kuviteltuihin referentteihin. Se voi viitata samanaikaisesti itseensä, muihin diskursseihin (jotka tosin myös voivat sisältää ”tahdon referenssiin”) ja moniin konteksteihin, jotka usein ovat myös dynaamisessa liikkeen ja muutoksen tilassa. Jälkirealismissa kieli on siis peittelemättä monisuuntaista ja oikeastaan hyvin usein paitsi bireferentiaalista (”kaksikerroksista”) myös multireferentiaalista (vrt. Lehmann 1997, 35–36). Kieleen kuuluvaa monisuuntaista, dialogistista ja prosessuaalista potentiaalia ei tukahduteta, vaikka 1800-luvun lopun realismissa näin on usein sanottu käyvän; dialogisuus on siinä joskus saatettu monologisoida lähes sammuksiin (esim. Waugh 1985, 6).

Ero perinteisen yhteiskunnallisen ja jälkirealistisen välillä on referentiaalisuuden – mutta samalla myös dialogistisuuden – osalta kuitenkin lähinnä painotuksessa: jälkirealistinen tuo referenssi-orientaation rinnalle selvästi näkyviin ja kuuluviin dialogismin. Voidaan oikeastaan bahtinilaisittain sanoa, että referenssi toimii siinä dialogistisen kehikon sisällä, tahtona referenssiin. Paljolti juuri siten jälkirealistikin alleviivaa 1900-luvun lopulla yleistynyttä näkemystä, että suhde kielen ja todellisuuden välillä ei suinkaan ole suoraviivainen ja että inhimillinen todellisuus on hyvin

monimutkainen, monimuotoinen, muuttuvainen ja moniääninen. Se siis tematisoi viime vuosikymmeninä laajemminkin tematisoidun kysymyksen kielen ja todellisuuden suhteesta samalla, kun se pyrkii kielellä kertomaan jotain tuosta todellisuudesta ja vaikuttamaankin siihen.

Se, missä viime kädessä menee jälkirealismien ja modernististen trendien raja, ei välttämättä kaikissa tapauksissa ole ilmiselvää, mutta yleisenä ehtona on, jälkirealistinen teksti ei saa ajautua täysin käsittämättömäksi kieleksi, muusta todellisuudesta ”irrationalseksi” esteettiseksi alueeksi eikä lakata kokonaan kommunikoimasta lukijan kanssa. Vaikka hankalasti ymmärrettäviäkin lyhyehköjä osuuksia, ”yllätyksiä” ja (kielellisiä ja kerronnallisia) vieraannuttamisefektejä sallitaan jälkirealismissa enemmän kuin aikaisemmassa yhteiskunnallisen realismin perinteessä, on nekin on voitava suhteuttaa osaksi jotain tuttua, jotakin, jossa yhä on järjestys ja tolkkua. Jälkirealismien kielen ja jokapäiväisen kielen välillä ei voi olla radikaalia katkosta. Jälkirealistinen ei voi modernististen trendien tapaan luoda mitään autonomista mentaalista (modernismi) tai tekstuaalista (postmodernismi) kenttää, joka koostuu sattumanvaraisista merkitsijöiden leikistä ja jossa fragmentaation ja satunnaisuuden prosessilla on ylivalta. Realismien mimeettinen kielipeli on aina tarvinnut sellaisia tavanomaisuuden elementtejä, jotka mahdollistavat kommunikaation lukijan ja tekstin välillä, ja tällaisia elementtejä tarvitsee edelleen myös jälkirealistinen. Ne ovat *jälkiä* niin yhteiskunnallisen realismien perinteen konventioista kuin arkisesta sosiaalisesta todellisuudestakin, jälkiä, joita ilman lukijan on hankala suunnistaa. Jälkirealistinen asettuu näin osaksi yhteiskunnallista ja kulttuurista dialogia – ja haastaa tuohon dialogiin myös lukijansa.

7. JÄLKIREALISMIN MIMEETTISEN SOPIMUKSET EHDOT

Salaman *Siinä näkijä missä tekijän* ja *Finlandia-sarjan* tarkastelun perusteella – ja osittain jo aikaisempaan tutkimukseen nojaten – voidaan yhteenvetona laatia jälkirealismin mimeettinen sopimuskirja. Mutta ennen kuin esitän ne pääehdot, jotka tarjoan samalla muille neuvoteltaviksi ja allekirjoitettaviksi (ja jatkossa tarvittaessa uudelleen-tarkasteltaviksi ja tarkennettaviksi), muistutan vielä tarkastelemieni Salaman romaanien suhteesta jälkirealistiseen trendiin yleensä. Salama on jälkirealistisen trendin pioneeri. Hänen tuotannossaan tapahtuneet muutokset, jotka alkoivat hiljalleen jo 1960-luvulla ja rikastuivat *Siinä näkijä missä tekijässä* ja sittemmin *Finlandia-sarjassa*, ovat olleet luomassa jälkirealistista trendiä. Niiden esikuvallinen merkitys ulottuu nykykirjallisuuteen asti, joskin tässä tutkimuksessa tarkastellut piirteet koskevat lähinnä 1970- ja 1980-luvun jälkirealismia. Salama on tässä trendissä myös uskaliain: uudet piirteet ilmenevät hänen romaaneissaan voimakkaammin kuin vaikkapa Siekkisellä, samoin noita uusia piirteitä on yhdessäkin teoksessa Salamalla yleensä runsaammin kuin muilla. Oleellista on se, että vaikka joitakin piirteitä voisi konteksteistaan irrotettuina sanoa jopa postmodernistisiksi, muutokset tapahtuvat teoksissa kuitenkin valtaosin suhteessa kirjallisen realismin traditioon mutta samalla suhteessa postmodernisoituvaan todellisuuteen, jota teoksissa edelleen pyritään kuvaamaan. Elävä kytkös aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin ja sen mimeettisiin konventioihin säilyy jopa silloin, kun noita mimeettisiä konventioita paljastetaan, kritisoidaan ja muutetaan.

Jälkirealismin mimeettisen sopimuksen ehdot ovat seuraavanlaiset:

I Kertojaa koskevat ehdot

a) *Relationaalinen tehtävä ja asema*

Jälkirealismin relationaalisuus on osittain realismin vanha, jopa välttämättömänä pidettävä ehto, mutta esillä uudella tavalla. Jälkirealismin uudeksi kerronnalliseksi ehdoksi voidaan sanoa sellaista relationaalisuutta, joka on ollut kertojan *tehtävä* realismissa jo 1800-luvulta lähtien, mutta joka jälkirealismissa tulee useimmiten myös kertojan – tai pikemminkin kertojien – eksplisiittiseksi *asemaksi*. Kertojat ovat pääosin fiktiiviseen maailmaan sijoittuneita ja itse tuon sijoittuneisuutensa ilmaisevia henkilökertojia, ja he osallistuvat muiden henkilöiden tasalla fiktiivisen maailman toimintaan ja tapahtumiin. Jos mukana on vielä yhtenä kertojana muiden joukossa kolmannen persoonan kertoja, jonka retoriikka muistuttaa perinteistä kaikkietävää kerrontaa, sen yksi funktio on kiinnittää huomiota itseensä nimenomaan kirjallisena konventiona, joka ei enää vastaa aikaansa

ja joka ei enää yksin hallitse fiktiivisen maailman kokonaisuutta, korkeintaan osia siitä. Salaman romaaneissa se myös paljastetaan henkilöksi, joka sijoittuu *Siinä näkijässä* fiktiivisen maailman sisälle, *Pasi Harvalassa* taas sen kehukseen.

Näin jälkirealismi osallistuu postmodernille ajalle tunnusmerkilliseen metafysiikan vastaiseen ajatteluun: todellisuus ei ole sitä, mitä moderneissa Suurissa Kertomuksissa on Suuren kertojan äänellä julistettu. Jälkirealismien henkilökertojien suhdetta fiktiiviseen maailmaan määrittää mitä vahvimmin relationaalisuus ja immanenssi, ei kaikkitietävälle kertojalle ominainen ulkoinen (tiedollinen) realismi ja transsendenssi, jolloin myöskään jälkistrukturalistien esittämä kritiikki mimesiksen transsendentista tietävästä Subjektista ei ulotu niihin. Oleellista on se, että kertojat ovat uskottavia ja todenvastaavia maailmaan sijoittuneina kertovina henkilöinä ja että he edelleen pyrkivät suhteuttamaan kokemuksiaan muuhun tietämäänsä ja tuntemaansa sosiaaliseen ja jopa yhteiskunnalliseen tapahtumiseen, ei niinkään se, että he pystyisivät kartoittamaan jonkin oletetun todellisuuskokonaisuuden, totaliteetin.

b) Avoin intersubjektivisuus

Realismin kertojaa on joskus luonnehdittu kollektiivin äänitorveksi, kollektiiviseksi subjektiksi, mutta koska kollektiivinen assosioituu herkästi metafysiikkaan ja totaliteetti-ajatteluun, on todennukaisempaa ainakin jälkirealismien – mutta kenties jo 1800-luvun realismien – yhteydessä puhua intersubjektivisuudesta. Intersubjektivisuus muistuttaa kertovan ja kirjoittavan subjektin sidonnaisuudesta yhtäältä realismien kirjallisiin konventioihin, toisaalta ”yleisempään” arkitietoon, yhteisöllisiin merkkeihin ja merkityksiin sekä kommunikoivaan kieleen. Nämä kaikki kietoutuvat yhteen.

Intersubjektivisuus tuodaan jälkirealismissa myös eksplisiittisesti ja muodon kautta esille: luvuittain vaihtuvat kertojat paitsi asettuvat keskenään dialogisesti rinnakkain myös käyvät jatkuvaa vuoropuhelua itsensä, käyttämiensä sanojen ja niiden todellisuuskontekstien sekä olettamiensa kuulijoiden kanssa. Jälkirealistinen kerrontauudistus tapahtuu paljolti juuri avoimen intersubjektivisuuden ja dialogismin avulla. Näitä voidaan pitää jälkirealismien mimeettisen sopimuksen epäamättöminä ehtoina, mutta ymmärrettynä pääosin lähtökohtina, jotka ovat olleet realismissa alkujaankin (ainakin mahdollisuutena) mutta joita jälkirealismien kerronnallisessa ja kielellisessä rakenteessa aivan erityisesti paljastetaan ja painotetaan.

c) Epätäydellinen luotettavuus muttei täydellinen epäluotettavuus

Luotettavuuden problematisointia ja tietynasteista kertojan – tai kertojien – epäluotettavuutta voi pitää yhtenä keskeisenä piirteenä jälkirealismen murroksessa. Suurimmat muutokset suhteessa aikaisempaan yhteiskunnalliseen realismiin tapahtuvat arvioinnin luotettavuudessa. Kertojien asenne toisiaan kohtaan on yhä useammin toista aliarvioiva. Täydellisestä väärinarvottamisesta on kyse silloin, kun kerronta tukeutuu vasemmistolaisen melankolian seksuaalipoliittiseen versioon ja patriarkaaliseen mytologiaan. Näin tapahtuu henkilökertojien minämuotoisissa osuuksissa aika usein. Mutta yhtä huomionarvoista on se, että rinnalla kulkee kyseistä väärinarvottamista kritisoiava puoli ja haaste uudenlaisen ajattelutavan omaksumiselle.

Jonkin verran jälkirealismen yksittäiselle kertojalle sallitaan aikaisempaa enemmän epäluotettavuutta myös raportoinnissa – paitsi aliraportoijana myös väärinraportoijana, harhaanjohtajana. Mutta harhaanjohtamiseen on jälkirealismisissäkin tultava oikaisu ja selitys, vaikka mitään lopullista sovitusta kertojien antamat ristiriitaiset tiedot eivät saisikaan. Väärinraportointikaan ei saa olla suunnitelmallisesti loppuun asti vietyä lukijan kanssa leikkittelyä, vaikka se olisi joissakin asioissa tietoistakin. Toisaalta väärinraportointikaan ei aina merkitse tietoista ja tahallista epäluotettavuutta vaan johtuu esimerkiksi henkilökertojan ”lapsellisuudesta” tai muistinmenetyksestä, jolloin kyse on oikeastaan rajoittuneesta kerronnasta. Tärkeää luotettavuuden arvioinnissa on muutenkin se, onko kertojan tilanne luonnollistettavissa. Kunkin kertojan osuuden on jälkirealismissa oltava suhteutettu ja suhteutettavissa heidän elämäntilanteisiinsa ja olosuhteisiin fiktiivisessä todellisuudessa. Eettisesti varmaa ja ihanteellista henkilökertojan hahmoa jälkirealismi ei suosi, mutta jonkinlaiseksi eettiseksi tukipisteeksi voidaan kuitenkin ajatella tekijä, autoritäärisen kuulijan ja sitä kautta empiirisen lukijan opastaja. Romaanin sommittelijana tekijä opastaa lukijaa olemaan täysin hyväksymättä kertojien raportointeja, tulkintoja ja arviointeja sellaisenaan ja säilyttämään niihin kriittisen välimatkan.

II Tarinaa ja juonta koskevat ehdot

a) Tarinalinjojen limittäisyys ja osallisuus samaan maailmaan

Salaman romaaneissa ja jälkirealismissa yleensäkin on kyse pikemminkin useista tarinalinjoista kuin yhdestä eheästä tarinasta, jo valikoituneiden ja merkityksellisten tapahtumien sarjasta. Vaikka voidaan puhua montaasimaisesta kokonaisuudesta, tapahtumasarjojen kannalta ”ylimääräisen” tekstiaineksen tuntuvasta kasvusta, akronioiden lisääntymisestä ja spatiaalisuudesta, ovat jatkuvuudet ja tarinalinjatkin silti hahmotettavissa. Spatiaalisuus ei syrjäytä lineaarisuutta.

Tarinalinjat jakautuvat lähinnä henkilöiden mukaan (jotka toisin yleensä toimivat myös kertojina), mutta myös eri aikatasojen mukaisia tarinalinjoja voidaan hahmottaa. Tarinalinjojen moninaisuutta koskeva ehto kuuluu jälkirealismiin mimeettisessä sopimuksessa niin, että jos yhden tarinan sijaan, sisään tai oheen alkaa muodostua monia, enemmän tai vähemmän avoimia tarinalinjoja, ne eivät saa sulkea toisiaan kokonaan pois. Niiden on kuuluttava samaan sosiaaliseen keskusmaailmaan. Ne eivät myöskään saa olla reaalityodellisuuden suhteutettuna täysin mahdottomia. Tarinalinjojen on risteydyttävä toisiinsa, muodostettava yhdessä kuva monisäikeisestä todellisuudesta niin, että ne myös täydentävät toisiaan, vaikka kertojien tulkinnat ja näkemykset monesta asiasta riitelevätkin keskenään.

Jälkirealismissa tarinalinjat liittyvät myös yhä enemmän passiiviseen tapahtumiseen sen sijaan, että kuvattaisiin aktiivisten tekojen sarjoja ja kerrottaisiin yhteisiin kansallisiin tai yhteiskunnallisiin päämääriin kurottuvasta toiminnasta, niin kuin yhteiskunnallisen realismin perinteessä on usein ollut tunnusomaista. Passiovoittoisuus on siis niin ikään syytä ymmärtää osaksi jälkirealismiin mimeettistä sopimusta – siitä huolimatta, että myös jonkinlaista (aktiivista) paremman elämän etsintää esiintyy. Silti etsinnän ei tarvitse olla ”suurempiin” yhteisiin päämääriin suuntautuvaa, vaikka sitä menneisyyden tarinalinjoissa vielä voi esiintyäkin. Etenkin fiktiivisessä nykyisyydessä eteneviä tarinalinjoja leimaa yhteisistä päämääristä luopuminen, selkeän tulevaisuuden suunnan puuttuminen, ajalehtiminen, keskeneräisyys ja passio, myös alistuneisuuden, kärsimyksen ja väkivallan merkityksessä. Passiota ei kuitenkaan ymmärretä elämän ehdottomaksi ja lopulliseksi ominaisuudeksi. Haparoiva etsintä, muutoksen mahdollisuus ja jonkinlainen toivo paremmasta jätetään teosten lopussa elämään.

b) Metafiktiivisyys osana mimesistä ja realismin ajanmukaistamista

Metafiktiivisyyttä esiintyy jälkirealismissa radikaalia postmodernistista metafiktiota lievemässä muodossa. Sitä ilmenee lähinnä kerronnallisena refleksiivisyytenä, itse kerrontaprosessin tulemisena osaksi jäljiteltävää tarinaa, sekä henkilöiden roolipelitoimintana, joka kyseenalaistaa mallin ja kopion suhteen. Jälkirealismi kiinnittää huomiota kieleen, kerronnan konventioihin, sanoihin, mutta yhä edelleen myös asioihin tekstin ulkopuolella, yhteiseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Se ei rajaudu omaan tekstuaalisuuteensa – kieli ei ole vankila.

Mika Hallilan käsittelemistä metafiktion merkityksistä ja piirteistä jälkirealismi täyttää pikemminkin metafiktion ”yleiset” kuin postmodernismille ominaiset tunnuksat: Se on osittain parodista. Se reflektoi romaanin kielellisyyttä ja kerronnallisuutta. Se sisältää kirjallisuusteoreettista ja -filosofista pohdintaa, joka kohdistuu siihen itseensäkin. Se aktivoi lukijaa merkityksen

muodostusprosessissa. Vaikka näiden yleisten metafiktiivisten piirteiden tuntuva tunkeutuminen (myös) realismiin on mahdollista ja syytäkin tulkita suhteessa postmoderniin aikaan, jälkirealistisuus ei silti allekirjoita postmodernistisia näkemyksiä. Se ei ole dominanssiltaan ontologista. Se ei ole myöskään *intertekstuaalista* sillä tavalla, että se viittaisi vain muihin, konteksteistaan irrotettuihin teksteihin eikä lainkaan tavoittaisi – tai edes pyrkisi tavoittamaan – aktuaalia ja/tai potentiaalia yhteiskunnallista ja sosiaalista tapahtumista. Se ei ole postmodernismille ominaisella tavalla radikaalin konstruktionistista.

Sen sijaan postmodernistisellekin metafiktioille ominainen realismikriittisyys on jälkirealistisissa tavallista. Mutta se ei ole postmodernistiseen tapaan realismin kieltoa eikä sen julistamista mahdottomaksi. Jälkirealistisuuden realismikriittisyys nousee todellisuuden itsensä asettamasta haasteesta ja edelleen vakavasta pyrkimyksestä jäljitellä tuota tekstin ulkoista todellisuutta, mutta myös huomiosta, että realismi vanhassa muodossaan on menettänyt pätevyytensä. Tuodaan esiin, että todellisuus on monikerroksisempi, ”liikkuvampi” ja kaleidoskooppimaisempi kuin perinteinen realismi ja sen vanhentuneet romaaniteoriat esittävät. ”Klassinen realismi” ei enää riitä, mutta realismin perinteestä ei haluta sanoutua kokonaan irti. Jälkirealistiset romaanit nojaavat pääosin yhteiskunnallisen realismin konventioihin myös silloin, kun ne paljastavat sen ehtoja, uudistavat sen perinnettä ja avartavat sen rajoja sisältä käsin.

c) Juonellistaminen ja tapahtumien kontingentit yhteydet

Samaan tapaan kuin tarinan myös juonen suhteen on jälkirealistisissa syytä puhua juonilinjoista. Mutta varsinkin henkilökertojien juonilinjoissa on kyse pikemminkin juonen etsimisestä, avoimesta juonellistamisesta, kuin eheistä, suljetuista, ”valmiista” ja valmiita merkityksiä kantavista juonista. Kertojat voivat kyllä sovitella joitakin tapahtumasarjoja valmiisiin juonirakenteisiin, mutta yleensä kertojat myös itse kyseenalaistavat esittämiensä järjestysten varmuuden ja itsestäänselvyyden. He päätyvät toistuvasti kausaalisuhteiden avoimuuteen ja paljastavat, että kyse on epävarmasta ja aukkoisesta, retrospektiivisestä päätelmien teosta.

Jälkirealistisuuden juonellistavilla henkilökertojilla on yhtäläisyyksiä historioitsijaan: he yrittävät kyllä selvittää syy-seuraus-ketjuja kokemastaan ja ”tutkimastaan” todellisuudesta, mutta joutuvat yleensä tyytymään kontingentteihin yhteyksiin. Vaikka henkilökertojille menneet tapahtumat ovat ”välttämättömiä” sikäli, että niitä ei voi muuttaa tapahtumattomiksi, niin esitettyjen *tapahtumien keskinäinen rakenteellinen yhteys* ei ole juuri muuta kuin kontingentti. Näkemyksenä on, että henkilöt ja kertojat pystyvät tekemään luotettavia päätelmiä lähinnä vain siitä, että heidän esittämänsä asiat ja tapahtumat ovat *jonkinlaisissa yhteyksissä* toisiinsa. He joutuvat avoimesti

tunnustamaan, että heidän tietonsa ei riitä väittämään yhteyksiä välttämättömiksi syy-seuraussuhteiksi. Myöskään todennäköisiksi niitä ei voi noin vain sanoa: kyse ei ole sellaisista tapahtumasarjoista, jotka tapahtuvat useimmiten tai jotka perustuvat yleisesti hyväksytyihin käsityksiin. Näin ollen jälkistrukturalistien esittämä kritiikki juonen todenvastaavuutta kohtaan ei ylety jälkirealismiin. Pikemminkin jälkirealismi yhtyy jälkistrukturalistien esittämään kritiikkiin luonnollisina ja välttämättöminä esitettyjä juonia kohtaan.

Täydelliseen rakenteen rikkomiseen ei jälkirealismissa kuitenkaan edetä. Tuntu kaiken satunnaisuudesta, täydellisestä pirstoutuneisuudesta ja merkityksettömyydestä on jälkirealismien henkilöahmoille tila, jota ei keestetä kovin kauan sekoamatta tai ajautumatta tuhoon. Näin Salaman teokset antavat mahdollisuuden tulkita juonellistamisen ja juonen myös aristoteelis-ricoeurilaittain: juoneen asettaminen on aktiivista toimintaa, jolla on positiivisia ja tervehdyttäviä vaikutuksia.

III Henkilökuvausta koskevat ehdot

a) Tyypillisyyden kyseenalaistaminen

Jälkirealismien henkilökuvausta on entistä hankalampi luonnehtia tyypin ja tyypillisyyden käsittein, etenkin jos nuo käsitteet yhdistetään stereotyyppisyyteen ja yksiulotteisuuteen, kuten länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on usein ollut tapana, tai edes silloin, jos tyypillisyyden ymmärretään jyrkän lukácslaisittain ja marxilaisin ennako-oletuksin todellisuuden totaliteetista ja sen tietystä vääjäämättömästä kehityssuunnasta. Tyypillistäminen nousee jälkirealismissa pikemminkin tematisoiduksi ongelmaksi. Tyypittely ja luokittelu paljastetaan ennakkoehtoihin sidotuksi, kontekstista (ajasta, paikasta, puhujasta) riippuvaksi ja tulkinnoille äärimmäisen avoimeksi, häilyväksi operaatioksi. Jälkirealismien mimeettisen sopimuksen henkilökuvaus-ehtoihin ei siis kuulu sen enempää ostensiivisen määritelmän kaltainen tyypikuvaus kuin ”suurelle” 1800-luvun realismillekaan ominainen tyypikuvaus, vaan enemmänkin tyypillistämiseen liittyvien itsestäänselvyyksien purkaminen.

b) Sosiaalisesti ja biologisesti painottunut henkilökoodaus

Henkilöahmokokoodien kautta tarkasteltuna jälkirealismien henkilökuvausten voi sanoa olevan monessa suhteessa realismien tai naturalismien perinteelle uskollista – siis varsin kirjalliskonventionaalista. Koodeilla ja konventioilla on silti ollut ja yhä on kytkös myös yleisiin koodeihin ja sosiaalisesti jaettuun todellisuuteen.

Jälkirealismien henkilökuvauksessa ei sallita ensinnäkään loogisella koodilla leikittelyä. Tämä on jälkirealismien mimeettisessä sopimuksessa välttämätön ehto. Toiseksi, biologinen koodi on vahva ja sikäli jälkirealismi jatkaa naturalismin kirjallista perinnettä. Sillä on tosin kytkös myös postmodernisoituvaan todellisuuteen, jossa ihminen koodautuu ja ihmistä koodataan uudelleen. Perinteisten yhteiskunnallisten identiteettien murtuessa jää mieshenkilöhahmojen identiteetin perustaksi vain ruumis, oma biologisuus. Naishahmot taas ovat miestensä saalistuksen kohteita, niin ikään pääosin biologisia olentoja, joita alistamalla mieshahmot paljastavat heikkoutensa ja ahdistuksensa. Biologiseen koodiin kietoutuu näin kolmas eli psykologinen koodi. Se ilmenee myös realismin perinteestä tutussa psykologisessa motivoinnissa, ei yksinomaan kolmannen persoonan kerronnan vaan myös henkilökertojen jaksoissa. Henkilökertojat tosin paljastavat, että he eivät ole aivan varmoja sen enempää itsensä kuin muidenkaan henkilöiden psykologisista motiiveista ja että on mahdollista, että he tekevät virheellisiä päätelmiä. Psykologinen koodi ilmenee myös henkilöhahmojen ja -kertojen puheesta ja kielenkäytöstä, ja tällöin se yhdistyy usein sosiaaliseen koodiin. Sosiaalinen koodi on jälkirealismissa – niin kuin edeltävässä yhteiskunnallisen realismin perinteessäkin – varsin vahva.

Yleensäkin monet henkilöhahmokoodeista ovat jälkirealismissa innovatiivisessa ja ajanmukaisuuteen pyrkivässä käytössä. Mitään koodia ei varsinaisesti rikota eikä mikään niistä ole silmiinpistävästi poissa, niin kuin usein postmodernismissa. Joitakin koodeja pikemminkin korostetaan entisestään, esimerkiksi biologista koodia. Toisiinsa limittyvistä koodeista muotoutuu jälkirealismissa sellainen mimeettinen henkilöhahmo, joka saattaa olla vastenmielinen ja sisäisesti ristiriitainen mutta silti todentuntuinen.

IV Kielen mimeettisyyttä koskevat ehdot

Jälkirealismi on sidottu ajatukseen siitä, että sen kieli viittaa todellisuuteen ainakin jossain määrin. Sen on aikaisemman realistisen kirjallisuuden tapaan pyrittävä edelleen puhumaan ekstratekstuaalisesta tunnistettavasta todellisuudesta, vaikka tätä ei voikaan pitää fiktion primaarina tehtävänä. Fiktio, myös realistinen romaani, luo ensisijaisesti oman sisäisen viitekenttensä, joka ei koskaan voi olla täysin identtinen ulkoisen viitekentän kanssa. Ja tuo viitekenttä on varsinkin jälkirealismissa dialogistinen: diskursseista koostuva kehikko, jonka sisällä referenssi toimii – ei tiukkana suhteena sanojen ja asioiden välillä, vaan referentiaalisena tendenssinä, tahtona referenssiin.

Jälkirealismien dialogistisuudessa tulee avoimesti esiin myös se, että kieli voi viitata ja vääjäämättäkin viittaa moneen asiaan yhtä aikaa. Kieleen kuuluva monisuuntainen potentiaali

tuodaan siinä avoimesti ja silmiinpistävästi esiin. Jälkirealismi tematisoi kysymyksen kielen ja todellisuuden suhteesta samalla, kun se pyrkii kertomaan tuosta todellisuudesta, joka on jatkuvassa liikkeen ja muutoksen tilassa. Tunnistettavuuden ehto, joka on jälkirealismisissäkin välttämätön, sallii kyllä venyttämistä sekä rinnalleen yhä enemmän myös vieraannuttamiskeinoja, mutta raja tulee vastaan, jos teksti sortuu täysin käsittämättömäksi ja lakkaa kommunikoimasta lukijan kanssa. Vaikka käsittämättömiäkin kohtia voi olla mukana, ovat ne lyhyitä taittuvia, poikkeuksia säännöstä. Ne on voitava suhteuttaa osaksi sellaista ymmärrettävää kehystä, joka on ikään kuin jatketta lukijoiden tuntemalle jaetulle todellisuudelle. Jälkirealismsin mimeettisen kielipelin välttämätön ehto siis on, että keskusmaailmana ja kehyksenä säilyy sosiaalisen arjen ja jopa melko arkipäiväisen, sosiaalisesti ja auditiivisestikin todennettavissa olevan kielen taso. Jälkirealismsin kielen ja jokapäiväisen kielen välillä ei voi olla radikaalia katkosta, ja jos hetkittäin onkin, saavat katkokset kuitenkin selityksensä teoksissa itsessään ja ne luonnollistuvat.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Siinä näkijä missä tekijä. Romaani. Helsinki: Otava, 1972. (= SNMT)

Kosti Herhiläisen perunkirjoitus. Finlandia-sarja 1. Helsinki: Otava, 1976. (= KHP)

Kolera on raju bändi. Finlandia-sarja 2. Helsinki: Otava, 1977. (= KORB)

Pasi Harvalan tarina I. Finlandia-sarja 3. Helsinki: Otava, 1981. (= PHT I)

Pasi Harvalan tarina II. Finlandia-sarja 4 ja 6. Helsinki: Otava, 1983. (= PHT II)

Kaivo kellarissa. Finlandia-sarja 5. Helsinki: Otava, 1983. (= KK)

Painettu tutkimuskirjallisuus

Ahokas, Pirjo ja Rantonen, Eila 1996: Feminismin muukalaiset. Rodun ja etnisyyden haasteet. *Naissubjekti ja postmoderni.* Toim. Päivi Kosonen. Tampere: Gaudeamus. 65–88.

Allardt, Erik 1971 (1964): *Yhteiskunnan rakenne ja sosiaalinen paine.* Kolmas painos. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Aristoteles 1981: *Nikomakhoksen etiikka.* Suom. Simo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

Aristoteles 1997: *Retoriikka.* Aristoteleen teokset osa IX. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus.

Aristoteles 1997: *Runousoppi.* Aristoteleen teokset osa IX. Suom. Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus.

Arkitieto. (AOKK 2003.) <http://openetti.aokk.hamk.fi/ammattikasvatus4/arkitieto.htm> (tarkistettu 5.12.2006).

Auerbach, Erich 1992 (1946): *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS.

Baguley, David 1991: *Naturalist Fiction. The Entropic Vision.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia.* Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

Bakhtin, M. M. 1987 (1975): *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin.* Ed. by Michael Holquist. Transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke 1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* Second Edition. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press.

Barthes, Roland 1988 (1977): *Image, Music, Text.* Transl. by Stephen Heath. New York: The Noonday Press.

Barthes, Roland 1994 (1957): *Mytologioita.* Suom. Panu Minkkinen. Tampere: Gaudeamus.

- Barthes, Roland 1993a: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Suomentajien toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland 1993b (1973): *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland 1974 (1970): *S/Z*. Transl. by Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Bauman, Zygmunt 2004 (1990): *Sosiologinen ajattelu*. 5. painos. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt 1996: *Postmodernin lumo*. Suom. Jyrki Vainonen. Toim. Pirkkoliisa Ahponen ja Timo Cantell. Tampere: Vastapaino.
- Belinski, Vissarion 1975: *Valittua*. Suom. Tauno Haapalainen. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Belsey, Catherine 1988 (1980): *Critical Practice*. London: Routledge.
- Bennett, Andrew 2005: *The Author*. London: Routledge.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas 2002 (1966): *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. 3. painos. Suom. ja toim. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- Booth, Wayne C. 1983 (1961): *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press.
- Brecht, Bertolt 1967a: *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt 1967b: *Gesammelte Werke 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brecht, Bertolt 1991: *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Burke, Seán 2000: Introduction: Reconstructing the Author. *Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Callinicos, Alex 1989: *Against Postmodernism. A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press.
- Casti, John L. 1997: *Yllätysten tie*. Helsinki: Art House.
- Chatman, Seymour 1980 (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Second Edition. Ithaca: Cornell University Press.
- Cherwitz, Richard A. & Hikins, James W. 1986: *Communication and Knowledge: an Investigation in Rhetorical Epistemology*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Cohn, Dorrit 1983 (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohn, Dorrit 2006 (1999): *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Culler, Jonathan 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London and Melbourne: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, Jonathan 2004: Omniscience. *Narrative* 12:1, 22–34.

- Derrida, Jacques 1981 (1972): *Dissemination*. Transl. by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques 2003 (1972): Platonin apteekki. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Useita suomentajia. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.102–208.
- Derrida, Jacques 1979: Living on: Border Lines. Bloom, Harold et al.: *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press. 75–176.
- Docherty, Thomas 1983: *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- Eagleton, Terry 1981 (1976): *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen.
- Eagleton, Terry 1991 (1983): *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Useita suomentajia. Suomennoksen toim. Raija Koli ja Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Eco, Umberto 1977 (1976): *A Theory of Semiotics*. London: MacMillan.
- Ekholm, Kai 1988: *Paavo Rintala, dokumentaristi. Miten kirjailija käyttää lähteitä*. Orivesi: Things to Come.
- Eräsaari, Risto 2005: ”Täyttymättömien tilojen passiivinen fantasia.” Robert Musilin kontingenssin käsitteen jäljillä. *Tarkkoja siirtoja. Erkki Vainikkalan juhlaKirja*. Toim. Urpo Kovala, Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Vesa Niinikangas ja Esa Sironen. (Lähteenä käytetty osoitetta <http://tuki.hum.fi/~julkaisu/keskinen.html>, tarkistettu 6.7.2009.)
- Eskola, Katarina 1990: *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon*. Helsinki: Tammi.
- Federman, Raymond 1975: Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction. *Surfiction. Fiction Now...and Tomorrow*. Ed. by Raymond Federman. Chicago: The Swallow Press Inc. 5–15.
- Fokkema, Aleid 1991: *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi.
- Forster, E. M. 1962 (1927): *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel 1974 (1972): *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Übers. von Walter Seitter. München: Carl Hanser Verlag.
- Foucault, Michel 1989 (1966): *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London and New York: Tavistock/Routledge.
- Foucault, Michel 1982: The Subject and Power. *Critical Inquiry* vol. 8, no. 4. 777–795.
- Frank, Joseph 1963: *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Frege, Gottlob 1997 (1892): Mielestä ja merkityksestä. *Ajattelu, kieli, merkitys. Analyttisen filosofian avainkirjoituksia*. Toim. Panu Raatikainen. Useita suomentajia. Tampere: Gaudeamus. 41–56.
- Freud, Sigmund 1983 (1905): *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Furst, Lilian R. 1995: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham and London: Duke University Press.
- Genette, Gérard 1980 (1972): *Narrative Discourse*. Transl. by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

- Grant, Damian 1970: *Realism*. London: Methuen.
- Haikara, Kalevi 1992: *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto*. Helsinki: Art House.
- Hall, Stuart 1992: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Useita suomentajia. Tampere: Vastapaino.
- Hallila, Mika 2004: Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waernerberg. Helsinki: SKS. 207–219.
- Hallila, Mika 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Harakka, Timo 1986: *S: Markiisi de Salaman vuodet*. Helsinki: Odessa.
- Harding, Sandra 1991: *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking for Women's Lives*. Milton Keynes: Open University Press.
- Harvey, David 1990 (1980): *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heino, Aarre 1975: *Kertoja. Asema ja esiintyminen. Deutsches Referat*. Acta Universitas Tamperensis ser. A vol. 65. Kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 12. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hemánus, Pertti ja Tervonen, Ilkka 1986: *Totuuksista utopioihin. Journalismin, muun todellisuuden ja yleisön suhteista*. Helsinki: Otava.
- Holquist, Michael 1990: *Dialogism. Bakhtin and his World*. London: Routledge.
- Hosiaislouma, Yrjö 1999: Postmodernismia honkaen keskellä. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 255–262.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Huhtala, Liisi 1985: Jälkirealistien aika? *Kuopiosta Suomeen. Kirjallisuutemme aatesisältöä 1980-luvulla*. Snellman-instituutin julkaisuja 2. Kuopio: Kustannuskiila Oy. 111–120.
- Hutcheon, Linda 1984 (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1988: *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
- Ikonen, Teemu 2003: Tarina ja juoni. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 2. painos. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 184–206.
- Ingarden, Roman 1985 (1957): A Marginal Commentary on Aristotle's *Poetics*. *Selected Papers in Aesthetics*. Ed. by Peter J. McCormick. Washington D. C.: The Catholic University of America Press. 45–78.
- Jakobson, Roman 2001: Dominantti. *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Helsinki: SKS. 102–108.
- Jalava, Aulikki 1990: *Kansallisuus kadoksissa. Neuvosto-Karjalan suomenkielisen epiikan kehitys*. Helsinki: SKS.
- Jallinoja, Riitta 1991: *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS.

- Jameson, Fredric 1974: *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton, N.J.
- Jameson, Fredric 1989 (1984): Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Jefferson, Ann 1980: *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jefferson, Ann 1986: Realism reconsidered: Bakhtin's dialogism and the "will to reference". *Australian Journal of French Studies* 2/1986. 169–184.
- Jokinen, Kimmo 1997: *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Järvy, Harry 1972: Marxista sosialistiseen realismiin. *Parnasso* 7/1972.
- Kaarto, Tomi 1998: *Tekijän syntyä. Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijakäsitys*. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 39.
- Kankaanpää, Hannu 1979: Rippikoulu, sotaväki, ämmänotto, kuolema. Hannu Salaman novellien tarkastelua. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 31*. Helsinki: SKS. 7–26.
- Karkama, Pertti 1976: *Elämänmuodosta yhteiskuntaan. Georg Lukácsin romaaniteorian perusteet 1907–1939*. Oulu: Pohjoinen.
- Karkama, Pertti 1979: *Sanataiteen suhde todellisuuteen. Materialistisen sanataideteorian perusteet*. Oulu: Pohjoinen.
- Karkama, Pertti 1985: Teuvo Pakkala ja realismi. *Kuopiosta Suomeen. Kirjallisuutemme aatesisältöä 1880-luvulla*. Snellman-instituutin julkaisuja 2. Kuopio: Kustannuskiila Oy. 99–110.
- Karkama, Pertti 1988: Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta. *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978–1987*. Toim. Iris Tenhunen. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY. 228–256.
- Karkama, Pertti 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti 1992: Pasi Harvala, aikansa sankari. Hannu Salaman Pasi Harvalan tarina I – II -romaani vastauksena ajan haasteisiin. *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. Helsinki: SKS. 179–209.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti 1997: Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 214–236.
- Karkama, Pertti 1998a: Realismista. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 61–75.
- Karkama, Pertti 1998b: Bertolt Brecht, älymystö ja realismi. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 113–125.

- Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne 1997: Johdanto. Sivistyneistö ja älymystö Suomessa. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 9–29.
- Karvonen, Erkki 1990: Objektiivisuustutkimus, realismi ja ”ulkoinen todellisuus” – keskeisen metaforan kritiikkiä. *Tiedotustutkimus* 13:1, 39–48.
- Karvonen, Erkki 1997: Kohti relationaalista tietokäsitystä. *Näkökulmia tietoyhteiskuntaan*. Toim. Kari Stachon. Tampere: Gaudeamus. 171–204.
- Kermode, Frank 1983: *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Keskinen, Mikko 1993: Merkittäviä käännöksiä. *Toiseuden politiikat*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Helsinki: SKS. 194–197.
- Keskinen, Mikko 2005: Flaubertin ilmapuntari ja muita Roland Barthesin erehdyksiä. *Tarkkoja siirtoja. Erkki Vainikkalan juhla kirjja*. Toim. Urpo Kovala, Katarina Eskola, Kimmo Jokinen, Vesa Niinikangas ja Esa Sironen. (Lähteenä käytetty osoitetta <http://tuki.hum.fi/~julkaisu/keskinen.html>, tarkistettu 6.7.2009.)
- Kirstinä, Leena 1988: *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Helsinki: SKS.
- Koivisto, Hanne 1997: ”Vaaksan verran ennen muuta yhteiskuntaa” – vasemmistointellektuellien käsityksiä tehtävästään ja asemastaan suomalaisella 1930-luvulla. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 64–95.
- Koskela, Lasse 1997: *Luettelo suomalaisista kirjallisuudentutkimuksista 1986–1994. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 50*. Helsinki: SKS.
- Koskela, Lasse ja Rojola, Lea 1997: *Lukijan abc-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.
- Kosonen, Päivi 1996: Johdanto. *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Tampere: Gaudeamus. 7–20.
- Kotkavirta, Jussi 2000: Merkitys, tapahtuma ja suunnistautuminen. Paul Ricoeurin hermeneuttinen etiikka. *Kulttuurintutkimus* 17 (2000):1. 15–26.
- Kuisma, Oiva 1991: *Platon, Aristoteles ja Plotinos taiteellisesta mimesiksestä*. Estetiikan lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 20. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura 2007: Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina. *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus. 7–20.
- Kurikka, Kaisa 2006: Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2003: Persoona, funktio, teksti – henkilöahmojen tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 2. painos. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 241–271.
- Laine, Timo 1983: *Romaanin dialogiikka. Mihail Bahtinin romaaniteoria, lähtökohdat ja niiden filosofiantropologinen kritiikki*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Laitinen, Kai 1974: Realismin käsitteestä. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 28. Helsinki: SKS. 168–182.

- Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. 4. uusittu painos. Helsinki: Otava.
- Lanser, Susan S. 1981: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Lappalainen, Päivi 1998a: Realismista – puolesta ja vastaan. Katsaus realismia koskeviin keskusteluihin. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 15–57.
- Lappalainen, Päivi 1998b: Realismi ja naisen ruumis. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 77–94.
- Lappalainen, Päivi 1998c: Uhattu koti. Kodin ja perheen murtumia 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 37. 101–137.
- Lappalainen, Päivi 1999: Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS. 7–15, 18–42.
- Lappalainen, Päivi 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Lehman, Daniel W. 1997: *Matters of Fact. Reading Nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State University Press.
- Lehtonen, Mikko 1998: *Tutkainta vastaan. Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS.
- Lindgren, Sören S. 1975: Människan i klassamhället. Anteckningar om psykologi och samhällsbild i Hannu Salamas romaner från ”Midsommardansen” till ”Kommer upp i tö”. *Horisont* 3/1975. 29–37.
- Luhmann, Niklas 1985 (1984): *Soziale systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg 1971a (1936): Die Intellektuelle Physiognomie die künstlerischen Gestaltens. *Probleme des Realismus I. Georg Lukács Werke. Band 4*. Neuwied und Berlin: Luchterhand. 151–196.
- Lukács, Georg 1971b (1936): Erzählen oder beschreiben? *Probleme des Realismus I. Georg Lukács Werke. Band 4*. Neuwied und Berlin: Luchterhand. 197–242.
- Lukács, Georg 1977 (1923): *Geschichte und Klassenbewusstsein. Georg Lukács Werke. Band 2*. Darmstadt: Luchterhand.
- Lukács, Georg 1974 (1955): *The Historical Novel*. 3. edition. Transl. by Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin Press.
- Lukács, Georg 1978: *Balzac ja ranskalainen realismi*. Suom. Hannu Launonen. Helsinki: Love Kirjat.
- Lukács, Georg 1980 (1932): Reportage or Portrayal? *Essays on Realism*. Transl. by David Fernbach. Ed. by Rodney Livingstone. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press. 45–75.
- Lunn, Eugene 1984: *Marxism and modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Lyotard, Jean-Francois 1988: *The Differend. Phrases in Dispute*. Transl. by Georges Van Den Abbeele. Manchester: Manchester University Press.

- Lyytikäinen, Pirjo 2005: Lajit ja kansallisen kirjoittaminen. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 24–65.
- Maijala, Minna 2003: Hauras tasapaino ja tuhoava passio. Minna Canthin *Hannan* ja *Salakarin* henkilökuvauksesta. *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen ja Pirjo Tonteri. Helsinki: SKS. 74–100.
- Mairioniemi, Eino 1982: Romaanin rajat. Doris Lessingin ja Hannu Salaman kerrontametodin vertailua. ”*Siivilöity aika*” ja muita kirjallisuustutkielmia. Toim. Eino Mairioniemi. Joensuu: Joensuun korkeakoulu. 24–38.
- Malmgren, Carl D. 1986: Reading Authorial Narration. The Example of *The Mill on the Floss*. *Poetics Today* 7, nro 3. 471–494.
- Margolin, Uri 1986: The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative. *Poetics Today* 7. 205–225.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich 1974: *Kirjallisuudesta ja taiteesta*. Suom. Robert Kolomainen. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Matkailu/06–07 Karstula. http://www.karstulanseutu.fi/karstula_pdf72dpi.pdf (tarkistettu 7.7.2007).
- Matson, Alex 1947: *Romaanitaide*. Helsinki: Tammi.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. London – New York: Methuen.
- Melberg, Arne 1995: *Theories of Mimesis*. Cambridge: University Press.
- Meri, Veijo 1967: Avuttomat miehet. *Kaksitoista artikkelia*. Helsinki: Otava. 43–50.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, D. A. 1988: *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press.
- Miller, J. Hillis 1993: Is Literary Theory a Science? *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Ed. by George Levine. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 155–168.
- Miller, Richard W. 1993: Meaningful projects. *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Ed. by George Levine. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 100–124.
- Mäkelä, Matti 1986: *Suuri muutto 1960–70 -lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava.
- Nenola, Aili 1986: *Miessydäminen nainen. Naisnäkökulma kulttuuriin*. Helsinki: SKS.
- Nevala, Maria-Liisa 1992: Modernista postmoderniin? Mitä suomalaiselle proosalle tapahtui 1980-luvulla? *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. Helsinki: SKS. 157–178.
- Niemi, Juhani 1999: Kirjallisuus ja sukupolvikapina. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 158–186.
- Niiniluoto, Ilkka 1980: *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Keuruu: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka 1989: *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Nyytjä, Outi 1984: Hengen muna. *Parnasso* 3/1984. 130–139.

Nünning, Ansgar 1998: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3–39.

Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.

Ojala, Aatos 1986: Tyypillinen realismin kriteerinä marxilaisessa estetiikassa. *Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS. 139–154.

Olson, Greta 2003: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, vol. 11, no 1. 93–109.

Palmgren, Raoul 1965: *Työläiskirjallisuus. (Proletaarikirjallisuus.) Kirjallisuus- ja aatehistoriallinen käsiteselvittely*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Palmgren, Raoul 1966: *Joukkosydän. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus II*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Peirce, Charles S. 1986: Logic as Semiotic: The Theory of Signs. *Semiotics. An Introductory Reader*. Ed. by Robert E. Innis. 4–23.

Peltonen, Milla 2001: Jälkirealistisen romaanin pääpiirteitä postmodernin murroksessa. *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja n:o 7*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto. 7–36.

Peltonen, Milla 2005: Hannu Salaman v-tyyli – metafiktiivisyys osana realistisen romaanin uudistumista 1970-luvulla. *Kirjallisuuden aikakauslehti Avain* 3–4/2005. 44–61.

Pennanen, Eila 1975: Sosiaalinen ja sosialistinen realismi. *Parnasso* 7/1975. 452–459.

Phelan, James 2005: *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Platon 1999: *Kratylos. Teokset II*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Platon 1999: *Valtio. Teokset IV*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Platon 1999: *Theaitetos. Teokset III*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Prendergast, Christopher 1986: *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.

Prince, Gerald 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Ragussis, Michael 1986: *Acts of Naming. The Family Plot in Fiction*. New York – Oxford: Oxford University Press.

Ricoeur, Paul 1984 (1983): *Time and narrative. Volume 1*. Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, Slomith 1991 (1983): *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Roininen, Aimo 1998: 1970-luvun realismin ilmeitä. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 129–141.

- Rojola, Lea 1993: [Johdannot Barthesin esseisiin]. Barthes, Roland 1993a: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Suomentajien toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
- Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.
- Rojola, Lea 1996: Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Tampere: Gaudeamus. 23–43.
- Rojola, Lea 2006: Puhetta siitä. Lukijuuden rakentuminen Maria Jotunin novellissa Rakkautta. *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö ja Toni Suutari. Helsinki: SKS. 475–497.
- Ron, Moshe 1981: Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction. *Poetics Today*, vol. 2, no. 2. 17–39.
- Roos, J. P. 1987: *Suomalainen elämä. Tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista*. Helsinki: SKS.
- Rossi, Riikka 2003: Ihmisiä ja rappioita. Naturalismin henkilökuvaus. *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen ja Pirjo Tonteri. Helsinki: SKS. 48–73.
- Rossi, Riikka 2005: *Vaaralla ja Elsa* naturalistisina romaaneina. Laji arkkitekstuaalisena mallina. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 104–127.
- Ruohonen, Voitto 1999: Kirjallisuus ja arvokriisi. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 268–279.
- Saarenheimo, Mikko 1924: *1880-luvun suomalainen realismi. Kirjallinen tutkimus*. Porvoo: WSOY.
- Saarikoski, Pentti 1998 (1967): [Esipuhe.] Aristoteles: *Runousoppi*. Helsinki: Otava. 5–9.
- Saariluoma, Liisa 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 1993: Erich Auerbachin Mimesis 1990-luvulla. *Toiseuden politiikat*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47. Helsinki: SKS. 172–177.
- Saariluoma, Liisa 1998: Saatteeksi. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Marja-Leena Hakkarainen ja Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS. 7–12.
- Saariluoma, Liisa 1999: *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 2000: Minä ja sosiaaliset normit 1700-luvun romaaneissa: esimodernista moderniin. *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä*. Toim. Tomi Kaarto ja Lasse Kekki. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 48. 9–36.
- Salama, Hannu 1978: *Ihmisen ääni*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Salama, Hannu 1979: *Vuosi elämästäni*. Helsinki: Otava.
- Salama, Hannu 1980: --. *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY. 305–312.
- Salin, Sari 2007: Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan Sissiluutnantin epäluotettava kertoja. *Kirjallisuuden aikakauslehti Avain 2/2007*. 5–23.

- Sallamaa, Kari 1998: Realismin metaforisuudesta. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 38. 175–191.
- Sarajas, Annamari 1968: *Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Searle, John R. 1979 (1974–1975): The logical status of fictional discourse. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press. 58–75.
- Seltzer, Mark 1984: *Henry James and the Art of Power*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sevänen, Erkki 1997: Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 33–63.
- Sihvola, Juha 1997: Selitykset. Aristoteles: *Retoriikka. Runousoppi*. Aristoteleen teokset osa IX. Suom. Paaavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus.
- Sklovski, Viktor 2001 (1917): Taiteesta – keinona. *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Helsinki: SKS. 29–49.
- Steinbock, Dan 1985: *Taideteos ja taidekasvatus. Niskasen, Mollbergin, Salaman ja Turkan töitä yhteiskunnallisesta ja strukturalistisesta näkökulmasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Stern, J. P. 1973: *On Realism*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Sternberg, Meir 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Sulkunen, Pekka 1997: Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat. *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Toim. Pekka Sulkunen ja Jukka Törrönen. Helsinki: Gaudeamus. 13–53.
- Sulkunen, Pekka & Törrönen, Jukka 1997: Puhujakuva: enonsiaation rakenteet. *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Toim. Pekka Sulkunen ja Jukka Törrönen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sutskov, Boris 1976: *Realismin historialliset kohtalot. Pohdiskeluja luovasta metodista*. Suom. Ulla-Liisa Heino. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Tanner, Riikka 1985: Salama, Alibi ja Jumala. *Parnasso* 5/1985. 268–275.
- Tarkka, Pekka 1973: *Salama*. Helsinki: Otava.
- Todorov, Tzvetan 1977 (1971): *The Poetics of Prose*. Transl. by Richard Howard. Oxford: Basic Blackwell.
- Tuomela, Raimo 1983: *Tiede, toiminta ja todellisuus. Tieteellisen maailmankäsityksen filosofiset perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Turunen, Risto 1992: Se toinen traditio? Maiju Lassilan, Joel Lehtosen ja Veijo Meren teokset kansallisen realismin vastapainona. *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. Helsinki: SKS. 104–132.
- Vainikkala, Erkki 1993a: Jälkisanat. Barthes, Roland 1993 (1973): *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino. 91–106.
- Vainikkala, Erkki 1993b: Lukács ja Adorno. Realismin ja modernismin totuus ja valhe. *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 199–216.

- Vainikkala, Erkki 1999: Realismi dialektiikkana – Georg Lukácsin kertomuksen teoriasta. *Nuori Voima* 3/1999. 14–16.
- Vainionpää, Marja-Leena 1976: *Esseitä I*. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede, monistesarja n:o 7.
- Vaittinen, Pirjo 1981: Romaanin synty – teoriaa ja historiaa. *Kirjallisuuden lajien historiaa ja teoriaa*. Toim. Hannu Riikonen ja Pirjo Vaittinen. Turku: Turun yliopisto, Kirjallisuuden ja musiikkیتieteen laitos, sarja A n:o 5. 86–102.
- Valkama, Leevi 1970: Romaani. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS ja Otava. 7–71.
- Vihavainen, Timo 1997 (1987): Hyvinvointi-Suomi. *Suomen historian pikkujättiläinen*. Päätoim. Seppo Zetterberg. 7. painos. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY. 847–915.
- Volosinov, Valentin 1990 (1929): *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia*. Suom. Tapani Laine. Tampere: Vastapaino.
- Wacquant, Loïc J.D. 1995: Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka. Bourdieu, Pierre ja Loïc J.D. Wacquant: *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Useita suomentajia. Suomenkiel. laitoksen toim. M’hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Joensuu: Joensuu University Press.
- Walsh, Richard 1997: Who Is the Narrator? *Poetics Today* 18:4, 495–513.
- Watt, Ian 1987 (1957): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Hogarth Press.
- Waugh, Patricia 1985 (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Routledge.
- Wellek, René 1963: *Concepts of Criticism*. Ed. by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven and London: Yale University Press.
- Williams, Raymond 1988 (1977): *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Wittgenstein, Ludvig 1981 (1953): *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Åhlberg, Lars-Olof 1988: *Realismbegrepp i litteratur och konst. En idéhistorisk och konstfilosofisk studie*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Aesthetica Upsaliensia 4.

Sanoma- ja yleisaikakauslehdet

- Ala-Karvia, R. S. 4.1.1984: Vuoden romaani. *Lalli*.
- Blomstedt, Jan 24.10.1976: Vasemmistoälymyyden dilemma: sivullisuus vai etujoukko? *Helsingin Sanomat*.
- Cantell, Jorma 6.12.1972: Paluu Pispalaan. *Suomen Sosialidemokraatti*.
- Huhtala, Aarre 26.11.1972: Ihmisiä, vuosia, elämää. *Turun Sanomat*.

Huotari, Markku 25.10.1981: Hannu Salaman romaanissa törmäävät Aika, aatteet ja ihmiset. *Aamulehti*.

Immonen, Väinö 23.10.1977: Älymystön haljennut koetinpallo. *Savon Sanomat*.

Jama, Olavi 23.12.1985: Kansalliskirjailijan vastaisku. *Kaleva*.

Kalemaa, Kalevi 26.11.1972: Salama sen näki ja teki: se toinen suomalainen todellisuus. *Keskisuomalainen*.

Karkulahti, Aarne 30.11.1977: Etsiskelyyn suuntautunut. *Ruotsin Suomalainen*.

Kyrö, Pekka 5/1986: Nupissa sen on oltava. *Teatteri*.

Laakso, Arvi A. 21.12.1972: Vääristynyt kuva kommunisteista. *Kansan Uutiset*.

Lassila, Pertti 25.10.1981: Suuren krapulan aika. *Helsingin Sanomat*.

Leino, Juhani 24.12.1976: Mongertajien uusi putoaminen. *Satakunnan Työ*.

Lindsten, Leo 9.12.1976: Vasemmiston ja oikeiston ahdingossa. *Ylioppilaslehti*.

Luostarinen, Aki 19.12.1981: Synkkä vuoropuhelu. *Sosialidemokraatti*.

Mannila, Simo 4.6.1985: Konsensus ja kritiikki. *Kansan Uutiset*.

Marttinen, Markku 9.6.1977: Ikävä Herhiläinen. *Länsiväylä*.

Mäkinen, Erkki 27.9.1977: Muistelmia hajoavasta talosta. *Turun Sanomat*.

Mäkisalo, Martti 27.1.1984: Matka minuuden syövereihin. *Kotimaa*.

Niinivaara, Marita 5.1.1986: Finlandia-palkintoehdokas: ”Voi naisparat, voi porvareitten lapset!” *Salon Seudun Sanomat*.

Nummi, Lassi 3.12.1972: Tuulen henki tulee suolta. *Uusi Suomi*.

Palttala, Aarno 6.1.1984: Salminen palaa tapahtumapaikoille. *Lapin Kansa*.

Parkkari, Nestori 26.1.1973: Salama, me ja vastarintaliike. *Kansan Uutiset*.

Rouhiainen, Marjatta 16.12.1972: Keskustelu Salaman romaanista jatkuu. Harhaanjohtava kuva. *Hämeen Yhteistyö*.

Ruotsalo, Juhani 2/1973: Totuus ja puoluekantasuus. Porvarikriitikkojen pilakuvana ja työväenluokan taisteluaseena. *Soihdunkantaja*.

Ruotsalo 12.11.1976: ”Sivullisen” synkkä yksinpuhelu. *Tiedonantaja*.

Ruotsalo, Juhani 5.2.1986: Punajuova – Finlandia-sarjan ensimmäinen ja viimeinen osa. *Suomen Sosialidemokraatti*.

Saarikoski, Tuula 19.11.1972: Ei historiallinen dokumentti vaan puheenvuoro, sanoo Salama kirjastaan. *Kansan Uutiset*.

Saarikoski, Tuula-Liina 2/1973: Entäs nyt, Hannu Salama? *Uusi Nainen*.

Sarrala, Hannu 9.10.1977: Harri Salmisen helvetinmatka. *Hämeen Sanomat*.

Sepänmaa, Yrjö 31.10.1976: Gogolinpunainen, kafkanmusta. *Uusi Suomi*.

- Sepänmaa, Yrjö 16.10.1977: Salaman isku romaanin kasvoille. *Uusi Suomi*.
- Setälä, Rauno 9.12.1972: Tekijä mutta ei näkijä. *Hämeen Yhteistyö*.
- Sihvo, Hannes 2.9.1983: Ihminen kadoksissa. *Uusi Suomi*.
- Sihvonen, Pirjo 6/1976: Vankkaa kotimaista proosaa. *Kaltio*.
- Sinnemäki, Anssi 6/1972: Anssi Sinnemäki arvioi Salaman uutta romaania: Tekijä, näkijä: tarua ja totta. *Soihdunkantaja*.
- Stålhammar, Leo 27.9.1977: Salaman umpikuja. *Suomenmaa*.
- T. U. 21.12.1977: Hannu Salama: Kolera on raju bändi. *Ruovesi*.
- Tarkka, Pekka 23.9.1977: Taikamiehen syvä matka. *Helsingin Sanomat*.
- Tarkka, Pekka 14.8.1983: Salaman Harhama, ruumiiden valeromaani. *Helsingin Sanomat*.
- Tervo, Jari 29.11.1981: Elämän spiraali. *Lapin Kansa*.
- Toiviainen, Kalervo 11.9.1983: ”Meitillä on vaan toi kärsimys”. *Pohjolan Sanomat*.
- Turtiainen, Arvo 30/1972: ARVOstuksia. *Ahjo*.
- Turtiainen, Arvo 24.12.1972: Arvo Turtiainen: Lisäkuvioita ”kirjalliseen liikuntaan”. Avoimesti Sakari Selinille ja muille niin urheilusta kuin kirjallisuudestakin kiinnostuneille. *Kansan Uutiset*.
- Turunen, Risto 13.10.1983: Epäinhimillinen tragedia. *Karjalainen*.
- Turunen, Risto 4.3.1985: Romaanin uusi synty. *Karjalainen*.
- Vallenius, Erkki 3.3.1985: Hannu Salama kokeilee romaanin ulottuvuuksia. *Eteenpäin*.
- Varpio, Yrjö 6.11.1976: Hannu Salaman uusi romaani: Missä on Kosti Herhiläisen perintö? *Aamulehti*.
- ”Venemies” 4/1973: Vahvaa realismia. *Suomen Kuvalehti*.

Painamattomat lähteet

- Arminen, Elina 2004: *Keskeneräisiä kertomuksia: identiteetti ja romaanimuodon refleksiivisyys Timo K. Mukan teoksissa Laulu Sipirjan lapsista ja Kyyhky ja Unikko*. Kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Mikrotallenne. Joensuun yliopisto.
- Karhu, Tuomo 1996: *Päivän mailta pois. Liikkeen ajallisia ja paikallisia jälkiä Hannu Salaman runokokoelmassa Punajuova*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu. Turun yliopisto.
- Kurikka, Kaisa 2001: *Monena tilanteen mukana: Algot Untolan tekijänimet taktiikkana ja performatiivisena allekirjoituksena*. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto.
- Laurinolli, Heikki 1986: *Kerronnan rakenne Hannu Salaman teoksessa Siinä näkijä missä tekijä*. Suomen kirjallisuuden pro gradu. Tampereen yliopisto.

Leppänen, Juhon 1997: *Surkeiden aikojen tyhjä profeetta. Hannu Salaman Finlandia-sarja intertekstuaalisuuden ja narratologian keinoin tulkittuna*. Suomen kirjallisuuden pro gradu. Tampereen yliopisto.

Peltonen, Milla 2000: *Jälkirealistinen romaani. Realismi ja postmodernin haasteet Hannu Salaman teoksissa Minä, Olli ja Orvokki ja Kolera on raju bändi sekä Lassi Sinkkosen teoksissa Sumuruisku ja Sirkkelisirkus*. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto.

Penttinen, Anne 1999: *"Missä Salama siellä jyrähdys."* Hannu Salaman *Siinä näkijä missä tekijä -teoksen (1972) poliittinen vastaanotto*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu. Turun yliopisto.

Salama, Hannu 3.3.1995 Turussa, haastattelijana Tuomo Karhu. Kotimaisen kirjallisuuden C-kasetti. Turun yliopisto.

KIITOKSET

Kun väitöskirja nyt viimein on tehty, olo on kumman kaksijakoinen. Toisaalta on huojentavaa saada tutkimus valmiiksi, toisaalta taas mielessä kummittelee kysymys, mikä todella tuli valmiiksi. Näinkin laajan akateemisen opinnäytetyön tekemisen aikana ehti nousta paljon mieleen kysymyksiä ja taas uusia kysymyksiä – joko tutkimuksen aihepiiristä tai sen vierestä – jotka edelleen jäivät kysymyksiksi ja joihin ei varmaan lopullisia vastauksia ole olemassakaan. Kirjallisuudesta, yhdestä ainoastakin teoksesta, voisi ammentaa loputtomiin, aina vaan uudenlaisia tulkintoja. Tämä omani on tässä tutkituista Hannu Salaman teoksista vain yksi, ja siinä on tällä kertaa pitäytyminen. (Vaikka vieläkin tekisi mieli lisätä jotain, etenkin se ”Mutta toisaalta - -”.)

Aloitin väitöskirjani valmistelun keväällä 2003, jolloin siirryin ”oikeista” töistä takaisin kirjallisuudentutkimuksen pariin. Lisensiaatintyön jälkeen olin kuvitellut tutkimuksen palon jo sammuneen, mutta itsellenikin yllätykseksi toisin kävi. Pököä pesään lisäsi rohkaisuillaan professori Lea Rojola, joka toimi työni pääohjaajana. Hän otti minut myös mukaan oppiaineemme eli Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden ”Kirjailijan paluu” -projektiin (2005–2007), jota rahoitti Suomen Akatemia ja johon osallistuminen on ollut antoisinta mitä olen akateemisessa maailmassa kokenut. Projektin puitteissa käydyt lukupiirit ja keskustelut olivat paitsi virikkeellisiä sinänsä, myös tukivat oman tutkimuksen tekemistä. Kiitän Lea Rojolaa tämän kokemuksen mahdollistamisesta sekä osaavasta evästyksestä kaikin puolin.

Haluan esittää kiitoksen myös tutkimukseni toiselle ohjaajalle, professori Päivi Lappalaiselle, joka luki ja kommentoi tekstiäni varsinkin tutkimukseni hapuilevissa alkuvaiheissa, mutta myös oppiaineemme pyöreän pöydän kokouksessa. Sydämellinen kiitos kuuluu niin ikään emeritusprofessori Pertti Karkamalle, jonka opastus jo perustutkintovaiheessa ja sittemmin jatko-opiskelujeni alussa vaikutti suuresti siihen, että ylipäänsä tälle tielle tulin lähteneeksi ja kiinnostuin juuri realismiin kysymyksestä. Karkama on säilynyt esikuvanani näihin päiviin asti, paitsi erinomaisena opettajana myös tärkeitä näkemyksiä esittävänä tutkijana.

Väitöskirjani käsikirjoituksen esitarkastivat professori Pirjo Lyytikäinen ja professori Erkki Vainikkala. Olen kiitollinen heille molemmille säntillisestä ja erittäin asiantuntevasta palautteesta. Hyödyllistä palautetta olen saanut myös ”Kirjailijan paluu” -projektin jäseniltä Elsi Hyttiseltä, Kaisa Kurikalta, Viola Parente-Capkováltä ja Veli-Matti Pynttäriltä, jotka kommentoivat enemmän tai vähemmän aukkoista tekstiäni tutkimuksen eri vaiheissa. Kiitos! Koko projektityhteisö oli korvaamaton apu, turva ja ilo tämän prosessin aikana.

Myös Karoliina Lummaata ja Jussi Ojajärveä haluan kiittää kannustuksesta, Karoliinaa väitöskirjäsikirjoituksen parin luvun aloitteellisesta kommentoinnistakin. Ulla-Maija Juutila-Purokoskea taas kiitän uutterasta avuliaisuudesta yliopistokäytännön kiemuroissa. Entiselle mamu-työtoverilleni Maria-Liisa Korolaiselle puolestaan kuuluu kiitos siitä, että hän auttoi pitämään ”pääasiat” järjestyksessä, kun työni punainen lanka oli vielä hakusessa.

Kirjailija Hannu Salamaa kiitän tietysti hänen kirjoittamistaan kirjoista, jotka ovat tarjonneet paitsi antoisan tutkimusaineiston myös kasapäin elämyksiä.

Taloudellisesti työtäni ovat tukeneet Suomen kulttuurirahasto, Koneen Säätiö ja Otto A. Malmin lahjoitusrahasto. Apurahat mahdollistivat lähes täydellisen omistautumisen tutkimustyölle, mistä tukijoilleni lämmin kiitos.

Lopuksi kiitos läheisilleni: kaikille niille sukulaisille ja ystäville, jotka ovat jaksaneet kysellä ja kuunnella milloin minkäkin sävyisiä väitöskirjakuulumisiani, sekä erityisesti elämäntoverilleni Mikalle, jolla on – onnekseni ja toivottavasti opiksenikin – maailman kärsivällisin mieli.

Tampereella elokuussa 2008

Milla Peltonen

ENGLISH SUMMARY

ON THE TERMS OF POSTREALISM

Hannu Salama's *Siinä näkijä missä tekijä* and *Finlandia-sarja*

This study defines *postrealism* as a variation of social realism and exposes the terms of its mimetic contract. Theoretical examination interfaces an analysis of six novels by Hannu Salama that are taken as central examples of Finnish postrealism. These novels are *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) and *Finlandia-sarja* in five parts: *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* (1976), *Kolera on raju bändi* (1977), *Pasi Harvalan tarina I* (1981) and *II* (1983), *Kaivo kellarissa* (1983).

Postrealism took shape at the same time as *postmodernism* was discovered and literary postmodernism evolved. Unlike postmodernism, however, postrealism arises from the tradition of social realism – not of modernism – and is mainly based on its mimetic conventions. But because the prevailing reality, that postrealism tries to represent, is turning postmodern, some old mimetic conventions turn out to be invalid. They lose their power in reflecting the new social and cultural situation. Postrealism faces up to this problem, and while still trying to capture reality through its varying narrators, it also elaborates and updates the means to do that. It ends up proposing a new contract, as if it was the mimetic contract of postrealism that still uses some of the old conventions but also changes, exposes and even criticizes them in its narration and/or in its fictional world. The suggestion of the contract has two layers for the reader to accept, the first one dealing with the “reality” itself (what constitutes it) and the second dealing with the proper means to represent it (what constitutes the faithful representation of reality).

This renewal, that appears most clearly in Salama's novels and has earlier been characterized postrealism only by Pertti Karkama, touches firstly on the narrative structure, the status of the narrator and reliability of the narration (chapters 2 and 3). Alternating first and third person narrators break the hierarchal system of conventional mimetic narration and repudiate the demand of objective and complete representation. None of them wields the fundamental “truth” of affairs but instead their narrative sequences altercate among each other but also complement each other. The idea of an “omniscient” narrator is partly parodied. In postrealist fiction the narrators' position to reality and to each other is to be defined by the terms of intersubjectivity, relationality and prosessuality. Also the absolute reliability of the narrator is questioned both as a thematic and structural necessity of realism. Postrealism permits its narrators to be less reliable than traditional realism, both in epistemological and ethical sense. Still, even if the narrative audiences are

sometimes misled, the authorial audience (and empirical readers) has to be given enough hints to understand what “really” – at least approximately – happened in the fictional world.

Secondly, postrealist renewal deals with mimetic order in the sense of story and plot (chapter 4). Mimetic order, that has been presumed to materialize in a more or less Aristotelian plot of realism, begins to turn into open emplotment. In postrealist fiction the mimesis of this emplotment, that is to say the narrative process itself, becomes a central part of the story. The presumption that reality is always prior to its mimesis is confuted. In other words, metafictional elements penetrate realism. But unlike radical postmodernist metafiction, postrealist fiction maintains the trust in extra-textual world and in representing it, even though none of the narrators alone succeed in that task completely.

Thirdly, postrealist renewal deals with characterization (chapter 5). It throws doubt on the condition of typicality that is usually considered one of the cornerstones of realist portrayal. Typification is shown to be a pendulous and on-going process in the fictional world itself. Characters are not built up to be complete tokens of a type or a class, but nevertheless they epitomize the postmodernization process of wider social reality. They are also made of such textual but simultaneously more general cultural codes that lead up to reading the characters (e.g. Maija, Santtu, Harri and Pasi) as “human beings”. Traditionally realist and naturalist codes, e.g. biological and logic codes, are not destroyed like very often in postmodernist fiction, but some of the codes are stressed in an innovative way. Thus, postrealism participates in the postmodern discussion of the subject – and especially the subject of our times, in its different relations to changing reality.

Finally, postrealist renewal deals with referentiality. The insistence of reference as the fundamental pre-condition of the language – and especially the language of realist fiction – is questioned. Postrealism underwrites the Bakhtinian view of the reference operating within a dialogical framework, not outside it in the form of an autonomous referent. Reference is not a strict relation between words and things but “will to reference”: a living impulse towards the object. But this very impulse engenders dialogism, negotiation with the “alien world” of other discourses. Words are always lurking under the surface of things, but at the same time the reality that the words reflect is itself constantly being affected and changed by those words. And exactly this complex process postrealism represents us. It shows that because of the temporal and spatial complexity of reality representation is always doomed to partial failure, but the inevitable shortcomings of this representation fuel the will the reference in language.