






Pääkirjoitus

- 3 Nykykirjallisuuden lumo
Kati Launis ja Viola Parente-Čapková

Artikkelit

- 7 "Kadonneessa maassa". Nostalgian ironisoituminen
Rosa Liksom *Bamalamassa* 
Kasimir Sandbacka
- 23 Kulttuurisen muistin tilat Ljudmila Ulitskajan romaanissa
Vihreän teltan alla ja Jelena Tšizovan romaanissa
Naisten aika 
Tintti Klapuri & Jenniliisa Salminen
- 37 Sileät ja uurretut. Tilan kuvaukset Henrika Ringbomin
romaanissa *Martina Dagers längtan* 
Kaisa Kurikka
- 53 Kielen materiaallinen toiminta Raisa Marjamäen
runoteoksessa *Ei kenenkään laitur* 
Miikka Laihin
- 67 "Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?" Tytti Heikkisen
"Ryhävalaan tasoa" -runon affektiivinen vastaanotto 
Anna Helle

Haastattelu

- 84 Kirjallisuudentutkimuksesta ja puhuttelevasta runosta.
Keskustelua Jouni Inkan kanssa
Viola Parente-Čapková

Lukunurkka

- 88 Aleksis Kiven evankeliumi?
Jan Dlask

Arvostelut

- 93 Aleksis Kivi -tietouden kivijalka
Aleksis Kivi: Nummisuutarit: komedia viidessä näytöksessä; Kirjeet; Kullervo: näytelmä viidessä näytöksessä. Kriittinen editio I–III.
Pirjo Lyytikäinen
- 95 Elämää historian tutkimuksessa
Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen (toim.): Historiallinen elämä. Biografia ja historian tutkimus.
Päivi Kosonen
- 98 Maailmojen monet mahdollisuudet tutkimuksessa
Satu Koho, Jyrki Korpua, Salla Rahikkala & Kasimir Sandbacka (toim.): Mahdollinen kirja
Hanna-Riikka Roine
- 101 Abstracts

Kati Launis & Viola Parente-Čapková

Nykykirjallisuuden lumo

Vuoden 2015 viimeisen *Avaimen* kaikki artikkelit käsittelevät nykykirjallisuutta. Niissä tarkastellaan Rosa Liksomien, Ljudmila Ulitskajan, Jelena Tšizovan, Henrika Ringbomin, Tytti Heikkisen ja Raisa Marjamäen teoksia, joista varhaisin, Liksomien *Bamalama*, ilmestyi 1993. Samoin valtaosa lehteen tarjotuista abstrakteista koski uutta, 1990-luvulta lähtien ilmestynyttä kirjallisuutta.

Pysähdyimme miettimään syitä tutkijoiden osoittamaan (ja ainakin näin *Avaimen*-reiästä selkeästi havaittavaan) nykykirjallisuuden lumoon. Alkuun täytyy lähteä käsitteenmäärittelyllä, sillä se, mihin *nykykirjallisuudella* viitataan, vaihtee huomattavasti. Esimerkiksi eri yliopistojen opetusohjelmissa sillä viitataan yleensä toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, kun kyseessä on englanninkielinen kirjallisuus. Sen sijaan entisten kommunististen maiden kirjallisuuden yhteydessä se merkitsee vuoden 1989 eli totalitarismin lopun jälkeistä kirjallisuutta.

Nykykirjallisuus tarkoittaa siis eri kulttuureissa eri asioita, ja lisäksi sitä voi käyttää käytännön syistä eri tavoin: esimerkiksi kaksiosaisen *Suomen nykykirjallisuuden* (2013) toimittajat tarkoittavat nykykirjallisuudella kahden viimeisen vuosikymmenen kirjallisuutta. Teoksen saatesanat alkavat kysymyksellä ”Mitä Suomen kirjallisuudessa on tapahtunut vuosituuhannen taitteessa?” (Hallila et al. 2013, 9). Rajaus on hyvin käytännöllinen, sillä *Suomen nykykirjallisuus* jatkaa siitä mihin edellinen kirjallisuuden historia *Suomen kirjallisuushistoria 1–3* (1999) päättyi.

Usein nykykirjallisuudeksi luetaan meneillään olevan vuosikymmenen kirjallinen sato. Merkitystä voi olla myös kirjallisilla sukupolvilla. Esimerkiksi Yrjö Hosiaislouma (1991, 33) määrittää *nykyproosan* seuraavalla tavalla 1980-luvun suomalaista esikoisproosaa käsittelevässä artikkelissaan: ”[–] jos halutaan saivarrella, todellisena nykyproosana voisi pitää vain niitä proosateoksia, joita kirjailijoiden työhuoneissa vasta juuri nyt kirjoitetaan ja viimeistellään.”

Nykykirjallisuuden (tällä kertaa sanan laajemmassa mielessä, 1990-luvulta tähän päivään) suosio näkyy myös opinnäytteissä, ainakin Turun kotimaisessa kirjallisuudessa. Kahden viime vuoden aikana on tehty vain yksi gradu vanhemmasta – sotia edeltäneestä – kirjallisuudesta, F. E. Sillanpäästä. Opiskelijoiden tapauksessa kyse saattaa olla siitä, että nykykirjallisuus tuntuu läheisemmältä – nuoret (tai ainakin osa heistä) kaipaavat ”täyttä nykyaikaa”. Tämä selitys kuitenkin tuskin kelpaa, kun kyse on tutkijoista. Voisiko tutkijoita motivoida nykykirjallisuuden tutkimiseen esimerkiksi se,

että joskus samantyyppisiä, ”ilmassa olevia” ja ajankohtaisiksi koettuja asioita ja ideoita käsitellään yhtä aikaa sekä kirjallisuusteorioissa että kirjallisuudessa, mikä näkyy esimerkiksi ekologis-eettisiä ongelmia käsittelevän kirjallisuuden ja ekokriittisten tai laivemmin posthumanististen teoreettisten suuntausten välisessä dialogissa.

Kun kysyimme asiaa kollegoilta, saimme seuraavanlaisia vastauksia: Nykykirjallisuuteen keskittyminen ilmentää halua ja tarvetta kirjallisuudentutkimuksen identiteetin vahvistamiseen. Elämme tässä ajassa, ja haluamme osoittaa kirjallisuuden olevan se kulttuurin alue, joka käsittelee juuri nyt ajankohtaisia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä. Nykykirjallisuutta ei myöskään ole ehditty vielä kartoittaa, jolloin tutkija saa olla tienraivaaja. Entä vastaako nykykirjallisuuden tutkiminen kenties paremmin tuloksellisuus-, hyödyllisyys- ja tarpeellisuusvaateita, joita nyky-yliopisto ja koko akateeminen maailma tutkijoilta edellyttävät? Saammeko nykykirjallisuuteen perehtymällä toisenlaista näkyvyyttä kuin vanhempaa, kenties jopa unohtunutta, kirjallisuutta tutkimalla: sen tutkimuksellista ”mielekkyyttähän” täytyy toisinaan perustella jopa oppialan sisällä? Uutuuskirjojen tutkiminen voi myös olla suhteessa kirjallisuusinstituution markkinointi- ja tuotantokoneistoon, joka joutuu sinnittelemään e-kirjojen ja yleisen kirjojen kulutus- ja lukemiskulttuurin muutosten kourissa. Keitä kutsutaan kirjajessuille haastattelemaan nykykirjailijoita? Kirjallisuudentutkijoita, jotka tutkivat heidän tuotantoaan.

* * *

Valtaosa *Avaimen* tämän numeron tutkimusartikkeleista käsittelee, tavalla tai toisella, nykykirjallisuuden teoksia suhteessa tilan problematiikkaan. Artikkeliosion avaa Kasimir Sandbacka, joka tarkastelee Rosa Liksomien *Bamalaman* nostalgiaa, ihanne-tilan kaipuuta, jossa on sekä spatiaalinen että temporaalinen elementti. Fokuksessa on nostalgian ironisointi, jolla on sekä esteettiset että eettis-poliittiset ulottuvuudet. Sandbackan hyödyntämän näkemyksen mukaan ironialla ja nostalgialla on postmodernissa kirjallisuudessa erityinen, hermeneuttinen yhteys, jonka pääpiirteitä on ambivalenssi. Tilan ja ajan suhdetta pohtivat myös Tintti Klapuri ja Jenniliisa Salminen. He käsittelevät kulttuurisen muistin ja spatiaalisen ulottuvuuden suhdetta kahden venäläisen nykynaiskirjailijan, Ljudmila Ulitskajan ja Jelena Tšišovan, romaaneissa. Teokset viittaavat Pietarin ja Moskovan kirjallisiin tiloihin, joihin ne rakentavat omia maailmoja, vaihtoehtoisia kulttuurisia tietoisuuksia. Klapurin ja Salmisen ajallisuuden ja tilallisuuden analyysit osoittavat, miten heidän käsittelemänsä teokset osallistuvat korostuneen mikrohistoriallisesti venäläisessä kirjallisuudessa edelleenkin tärkeään kylmän sodan aikaisen historian uudelleenkirjoittamiseen.

Tilaan ja sen hahmottumiseen liittyviin kysymyksiin keskittyy myös Kaisa Kurikka artikkelissaan tilan kuvauksista Henrika Ringbomin romaanissa *Martina Dagers längtan*. Kurikka tutkii sitä, miten kertojan itseys romaanissa muotoutuu suhteessa kirjallisen Helsingin kuvattuihin tiloihin. Hän irtautuu suomenruotsalaisen kirjallisuuden tutkimukselle ominaisesta ahtaan huoneen metaforasta ja kyklooppiperspektiivistä ja nojaa omissa analyyseissään Deleuzen ja Guattarin geofilosofiseen käsitteistöön. Kurikka kysyy, miten erilaiset tilat ja niihin liittyvät havainnot toimivat teoksessa. Myös Miikka Laihisen artikkeli pohjautuu Deleuzen ja Guattarin ajatteluun. Laihinen analysoi uusmaterialistisista lähtökohdista aineellisia ominaisuuksia, kielen materiaalista toimintaa ja sanojen ruumiillisuutta Raisa Marjamäen runoteoksessa *Ei kenenkään laitur*. Painetun kielen aineellisiin ominaisuuksiin palautuva kohosteisuus rakentaa Laihisen mukaan teksteihin ilmaisevuutta, joka ei paikannu sanojen semanttisten merkitysten alueelle. Uusmaterialistisesta näkökulmasta tarkasteltuna teoksen runokieli kyseenalaistaa näin tekstin merkityssisällön runon ensisijaisena funktiona.

Viimeinen artikkeli jatkaa nykylyriikan käsittelyä, joskin vain epäsuoraan. Anna Helle selvittää vastaanottotutkimuksessaan, millaisia affektiivisiä vaikutuksia Tytti Heikkisen flarf-runon ”Ryhävälään tasoa” herättää lukijoissa, millaiset sisällölliset ja muodolliset seikat saavat affekteja aikaiseksi sekä mikä rooli affekteilla on runon tulkitsemisessa. Artikkelissa tutkitaan yliopisto-opiskelijoiden kirjoittamia esseitä, joissa pohditaan runon herättämiä tunteita ja tuntemuksia. Aineiston analyysi osoittaa valitun flarf-runon yhteiskunnallisen latauksen: affektiivisuuden tarkastelu tuo esiin lukemisen poliittisia kytköksiä.

Tämän *Avaimen* numeron haastattelussa keskustellaan Jouni Inkalan kanssa. Inkala, jonka runoja on jo pitkään tutkittu ja käännetty eri kielille, aloitti itse kirjallisuudentutkijana ja on pitänyt yllä kiinnostustaan kirjallisuushistoriaa kohtaan, vaikka runomuoto valikoitui jo kauan sitten omimmaksi ilmaisutavaksi. Näin nykykirjailijan haastattelun myötä siirrytään kirjallisuushistorialliseen ulottuvuuteen, johon valtaosa tämän numeron lyhyemmistä kirjoituksista keskittyy. Suomalaisen kirjallisuuden klassikko Aleksis Kivi saa huomiota peräti kahdessa tekstissä: Jan Dlask lukee *Lea*-näytelmää ”Kiven evankeliumina” ja Pirjo Lyytikäinen pureutuu arviossaan Aleksis Kiven kriittisiin editioihin (I–III), joihin kuuluvat näytelmät *Nummisuutarit* ja *Kullervo* sekä Kiven kirjeet. Päivi Kosonen käsittelee arviossaan *Historiallinen elämä. Biografia ja historian-tutkimus* -teosta ja kehottaa kirjallisuudentutkijoita seuraamaan ja refleктоimaan historian-tutkimusta ja sen elämäkerrallisuutta koskevaa keskustelua. Hanna-Riikka Roineen arvio puolestaan koskee konferenssijulkaisua *Mahdollinen kirja*, jonka artikkelit ovat avauksia suomenkieliseen maailmoja ja maailmakäsitteitä tarkastelemaan tutkimukseen, ”mahdollisten maailmojen kartoitustyöhön”.

Lähteet

- Hallila, Mika, Yrjö Hosiailuoma, Sanna Karkulehto & Jussi Ojajärvi 2013. Saatesanat. Mika Hallila, Yrjö Hosiailuoma, Sanna Karkulehto & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 9–11.
- Hosiailuoma, Yrjö 1991. Nykyproosan monet maailmankuvat. Yrjö Hosiailuoma (toim.), *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 32–45.

* * *

Oikaisu

Avaimen saamelaistemanumerossa 3/2015 oli Veli-Pekka Lehtolan haastattelu, jossa Lehtola kertoi monien 1990-luvun saamelaisten kirjallisuudentutkijoiden suuntautuneen muihin teemoihin kuin kirjallisuuteen. Tämä ei koske Vuokko Hirvosta, joka toimii nimenomaan saamelaisen kirjallisuuden professorin virassa Saamelaisten korkeakoulussa (Sámi allaskuvlassa) Norjan Koutokeinossa, samoin kuin kirjallisuuden professorin II-virassa Tromssan yliopistossa.

Kasimir Sandbacka

”Kadonneessa maassa”. Nostalgian ironisoituminen Rosa Liksomin *Bamalama*

Siellä kaukana, missä hän oli noussut lentokoneeseen, tuuli ulvoi meren yllä kuin kuuden enkelin kuusi pasuunaa, aseet puhuivat kadun kieltä, ja miehet, mustaihoiset ja isot, kaatuivat katuojaan kuolleina ennen kuin ehtivät oppia takomaan ensimmäistäkään mustan maan rytmiä. Siellä kaukana meren takana pilvet olivat isompia ja tummempia, ihmisten kasvot jo syntyessään vääristyneitä. Mies hymyili itsekseen, vielä viisituhatta mutkaa, vielä kaksituhatta mäennyppylää, ja hän olisi perillä, maan ääressä, veden ja tulen maassa, unelmien saarekkeessa, missä keväisin kuuluu riekon nakutus ja metson siipien suhina, kadonneessa maassa, missä suo henkäisee utuisen sumunsa maailmankaikkeuden ylle. (*Bamalama*, 7–8; tästä eteenpäin B.)

Katkelma Rosa Liksomin kokoelman *Bamalama* (1993) ensimmäisestä kertomuksesta kertoo kaipuusta. Kertomuksen mies muistelee menneisyyttään ”mustassa maassa”, mutta varsinaisesti hänen nostalginen katseensa suuntautuu vielä kauemmaksi menneeseen: unelmiensa kotimaahan, johon hän nyt toivoo palaavansa. Nostalgia voidaan määritellä koti-ikäväksi tai menneen, kadotetun ihannetilan kaipuuksi (Rossi & Seutu 2007, 7), siinä on siis sekä spatiaalinen että temporaalinen elementti. Läntisen kulttuurimme paradigmaattinen nostalgian kohde on Eden, kadotettu paratiisi. Katkelmassa *Bamalama*sta kadotettu paratiisi herätetään henkiin romanttisena suomalaisena luontokuvastona. Silti kaipuu ei tunnu aivan vilpittömältä: ”utuisen sumun” toisteisuus ja koko kuvaston runsaus on alleviivaavan idealisoivaa. Mistä kaipuussa ”kadonneeseen maahan” ja ”unelmien saarekkeeseen” on kyse?

Tässä artikkelissa käsittelen nostalgian ironisoitumista *Bamalama*ssa. Tarkastelen, minkälaista nostalgia *Bamalama*ssa on ja millaisissa yhteyksissä sitä esiintyy. Pohdin myös, miten, miksi ja missä määrin nostalgia ironisoituu ja mitä seurauksia tällä ironisoitumisella on. Ironisoitu, ambivalentisti vakavan ja ivallisen välillä huokuva nostalgia on *Bamalaman* tärkeä piirre, jolla on paitsi esteettiset, myös poliittis-eettiset ulottuvuutensa. Ambivalenssi kutsuu lukijan vuorovaikutukseen tekstin kanssa: sekä tulkitsemaan sitä että arvioimaan omia lähtökohtiaan, kontekstiaan ja osuuttaan nostalgian ja ironian synnyssä.

Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen kiinnostus ironian, nostalgian ja postmodernin suhteeseen on 2000-luvulla kasvanut. Johdannossa artikkelikokoelmaan *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* nostalgian kokemus nähdään ”eräänlaisena 2000-luvun ideologiana ja tapana ymmärtää todellisuutta” (Rossi & Seutu 2007, 12). Historian kriittinen tarkastelu on Liksomilla tärkeä osa todellisuuden

ymmärtämistä. Hänen teoksissaan ”2000-luvun ideologia” näyttäytyy – jo 1990-luvulla – 1900-luvun modernisaatioprosessin ironisena jälkiarviona. Samalla on muistettava, että nostalgia on ilmiönä tunnettu kauan; ulottuuhan käsitteen historia jo 1600-luvulle (Rossi & Seutu 2007, 9).

Liksomin teosten nostalgiaa ei ole juurikaan tutkittu, joskin aiheeseen kytkeytyy esimerkiksi Leena Kirstinän (2007, 129, 135) artikkeli, jonka mukaan Suomen historia käännetään Liksomin *Kreislandissa* (1996a) karnevalistisesti nurin, mutta samalla perinteisiin elämänmuotoihin suhtaudutaan positiivisesti. Nostalgiaa sivutaan myös Juha Ridanpään (2007) artikkelissa, jossa tarkastellaan pohjoisen romanttisten luontokuvastojen ja maskuliinisuuden ironisoitumista Liksomin tuotannossa. Nostalgia ja sen ivaaminen on kuitenkin Liksomin tuotannon läpäisevä juonne. Jo esikoisteoksessa *Yhden yön pysäkki* (1985, 90) kaivataan kotimaata ja sen kulutustuotteita; viimeisin romaani, Finlandia-palkittu *Hytti nro 6* (2011), on häpeilemättömän nostalginen (joskin myös ironinen) aikamatka kadonneeseen neuvostoaikaan. Liksomin tuotannossa ja taiteilijakuvassa on korostunut jännite taaksejääneen lappilaisuuden ja sitä seuranneen urbaanin maailmankansalaisuuden välillä. Jännitteellä pelaa myös romaani *Kreisland*, jonka yksi päähenkilö on Lapin romanttisiin luontomaisemiin eristäytyvä Juhon Gabriel ja toinen modernia maailmaa kiertävä Impi Agafiina. Romaanin visuaalinen sisarteos, *Kreisland: mahtavan maailman alttari -installaatio* (1996b), on camp-kokoelma lappilaista, amerikkalaista ja neuvostoliittolaista rihkamaa poronsarvista barbie- ja pioneerinukkeihin – ironisen nostalginen siis sekin.

Liksomilainen nostalgia ei ole menneisyyden mutkatonta idealisointia, vaan sen suhde historiaan on sekä humoristinen että kriittinen. Nostalgian vivahteikkaampi eritely onkin yhtäältä edellytys sen ymmärtämiselle, kuinka ”historia nauretaan [--] nurin” (Kirstinä 2013, 84) Liksomin tuotannossa, ja toisaalta sen, ettei kumoon nauraminen – ironia, karnevaali, parodia ja satiiri¹ – tarkoita menneisyyden täydellistä hylkäämistä.

Bamalama on kiinnostava tutkimuskohde, koska sen kärjistetty huumori korostaa nostalgian ja ironian välistä jännitettä. Teosta on tituleerattu ”Liksomin kertomuskokielmien ehdottomaksi huipuksi” (Kantokorpi 1997, 16), ja siinä liksomilaisen mustan huumorin on todettu olevan ”[r]onskeimmillaan” (Kirstinä 2013, 83). Voisi kuvitella, että nostalgia ja huumori ovat yhteensopimattomia: ironian voisi luulla tekevän tyhjäksi vakavuuden ja hartauden, joka nostalgiseen haikailuun liittyy. Usein Liksom ironisoikin henkilöhahmojensa nostalgiaa alleviivaten sen idealisoivaa puolta. Maaseudulla on ”tasapainoisia ihmisiä ja söpöjä kyläkauppoja” (B, 45) ja kulleropellot jatkuvat ”loputtomiin aina horisontin taakse” (B, 146). Tämä ei ole kuitenkaan koko totuus. Parodisen liioittelun lomassa on kertomuksia, joiden henkilöhahmot suhtautuvat omaan nostalgiaansa ironisesti ja joissa lukijan etäisyys tai ylemmyys ironian tulkitsijana ikään kuin katoaa. Etäisyyden kadotessa lukija pääsee osalliseksi nostalgiaan, hengittämään ”itsensä täyteen tuota karun kaunista näkymää” (B, 37), vaikka tiedostaa sen ironisuuden.

Ironian ja nostalgian yhteys

Ennen *Bamalaman* tarkastelua paneudun artikkelin kannalta keskeisimpiin teoreettisiin käsitteisiin, ironiaan ja nostalgiaan. Hyödynnän tarkastelussani etenkin Linda Hutcheonin (1995; 1998) ironian teoriaa ja näkemyksiä ironian ja nostalgian yhtäläisyyksistä sekä Svetlana Boymin (2001) nostalgian typologiaa.

Ironialla ja nostalgialla on Hutcheonin (1998) mukaan ”salainen hermeneuttinen yhteys” (”secret hermeneutic affinity”). Hermeneuttisella yhteydellä hän tarkoittaa sitä, ettei ironia tai nostalgia ole vain jotain, mikä odottaa tekstissä löytäjänsä. Viime kädessä tulkitsija saa ne aikaan: ironiassa sanottu ja vaiettu merkitys kohtaavat hänen mielessään; nostalgiaassa kaksi aikaa, menneet ja nykyinen, kohtaavat ja herättävät tunteen. Toisin sanoen ironia ja nostalgia eivät ole Hutcheonille *ensisijaisesti* tekstin ominaisuuksia vaan aktiivista vuorovaikutusta sen kanssa.

Vaikka Hutcheon korostaa tulkitsijan merkitystä ironian synnyssä, hän ei väitä, että ironia on tekstistä riippumatonta tai lukijan mielivaltaisesti siihen pakottamaa. ”Jonkin kutsuminen ironiseksi on sen kontekstualisointia siten, että kontekstualisointiin jo itse asiassa sisältyy intentionalistinen väittämä – joko ironisoijan tai tulkitsijan (tai molempien)”² (Hutcheon 1995, 112). Pelkkä tulkitsijan intentio ei kuitenkaan riitä. Jonkin tekstissä ja sen välittömässä kontekstissa on herätettävä ajatus ironiasta, jotta ironinen tulkinta on mahdollinen. Lisäksi tulkitsijan on kuuluttava sellaiseen diskursiiviseen yhteisöön, että ajatus ironiasta voi ylipäätään juolahtaa mieleen. (Hutcheon 1995, 117.) Diskursiiviset yhteisöt ovat erilaisten sosiaalisten, kulttuuristen ja historiallisten tekijöiden – kuten luokka, etnisyys, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen – muodostamia ja rajoittamia tulkintapositioneja. Ne mahdollistavat ironisten merkitysten jakamisen ihmisten välillä ja ovat siis ironian edellytys. Jokainen meistä kuuluu useampaan tällaiseen, usein keskenään päällekkäiseen tai jopa ristiriitaiseen yhteisöön. (Hutcheon 1995, 88.)

Nostalgian ja ironian hermeneuttinen yhteys vihjaa, että nostalgia synnyllä on samoja edellytyksiä kuin ironian. Voidaankin ajatella, että myös nostalginen tulkinta edellyttää kuulumista oikeanlaiseen diskursiiviseen yhteisöön, vaikka Hutcheon ei diskursiivisesta yhteisöstä nostalgian yhteydessä kirjoitakaan. Edellä mainittujen sosio-kulttuuristen ja historiallisten tekijöiden lisäksi ainakin se, minkälainen käsitys lukijalla on suomalaisesta kulttuurista, luonnosta, kirjallisuushistoriasta, maaseudun ja kaupunkilaisuuden stereotyyppioista tai Liksomien tuotannosta ja taiteilijakuvasta, vaikuttaa hänen tapaansa lukea *Bamalamasta* nostalgiaa tai ironiaa.

On jo pitkään esitetty, että ironialla ja nostalgialla on erityinen yhteys etenkin postmodernissa, jonka edustajaksi Liksomkin usein mielletään. Fredric Jameson (1991, 19) suhtautuu kriittisesti postmoderniin nostalgiaan ja pitää sitä yhteensopimattomana ”aidon historiallisuuden” (”genuine historicity”) kanssa. Postmodernismin suhtautu-

minen historiaan on liian leikkisää ja pinnallista ollakseen kriittistä. Samalla Jameson kuitenkin myöntää, että postmodernin luova suhde historiallisiin tosiseikkoihin voi murtaa jähmettyneitä kansallisia perinteitä; se voi toimia eräänlaisena uutena realismina, joka metatasolla kertoo historiallisen kritiikin vaikeudesta postmodernissa. Kun historiallinen toimijuus osoittautuu mahdottomaksi, postmoderni pyrkii muuttamaan historiasta kertomisen tapaa. (Jameson 1991, 49, 368–369.)

Hutcheon korostaa nostalgian ja varsinkin ironian ulottuvuutta subjektiivisina vastauksina:

[I]ronia ja nostalgia eivät ole *objektien* ominaisuuksia; ne ovat aktiivisten, emotionaalisesti ja intellektuaalisesti toimivien *subjektien* vastauksia. Nostalgian ironisointi, ironisoinnin aikaansaaminen, voi olla postmodernille tapa ottaa vastuu tällaisista vastauksista ja luoda pieni osa etäisyydestä, jota niin nykyisyyden kuin menneisyyden reflektointi vaatii. (Hutcheon 1998.)³

Nostalgian ironisointi voi siis olla historian kriittinen tarkastelutapa, joka on avoin tunnistamaan menneisyyteen kytkeytyvän nostalgisen affektin⁴, mutta ottaa siihen samalla etäisyyttä ironian avulla. Menneisyyden kaipuuta ei kielletä vaan se otetaan ironisen tarkastelun kohteeksi. Ironinen etäisyys ei siis tarkoita välinpitämättömyyttä, ylimielisyyttä tai osallisuuden kieltämistä vaan uuden, ehkäpä laajemman perspektiivin mahdollistavaa askelta kauemmas (ks. Hutcheon 1995, 47).

Neuvostoliitosta Yhdysvaltoihin emigroitunut kirjallisuudentutkija Svetlana Boym (2001, 354) toteaa Hutcheonin pohdintoihin viitaten, että ironia ja nostalgia ovat kolikon kaksi puolta. Boym erottaa kahden tyyppistä nostalgiaa (kreikasta: *nostos* = koti, *algia* = kipu) korostaen erottelun poliittista ulottuvuutta. Siinä missä palauttava nostalgia (*restorative nostalgia*) korostaa *nostoksen*, kadotetun kodin, merkitystä ja pyrkii sen transhistorialliseen rekonstruomiseen, reflektiivinen nostalgia (*reflective nostalgia*) keskittyy *algiaan*, kaipaukseen ja ”viivyttää kotiinpaluuta – haikeasti, ironisesti, epätoivoisesti”. Palauttava nostalgia ei tunnista omaa nostalgisuuttaan vaan uskoo edustavansa perinnettä ja absoluuttista totuutta, jota se pyrkii suojelemaan. Reflektiivinen nostalgia sen sijaan kyseenalaistaa absoluuttiset totuudet ja viralliset kertomukset. Palauttava nostalgia on poliittisesti konservatiivista ja usein nationalistista, kun taas reflektiivinen nostalgia voi Boymin mukaan parhaimmillaan mahdollistaa yksioikoisen kansallisen identiteetin eettisen haastamisen ja moniarvoisemman yhteisöllisen muistin eriyttämisen siitä. (Boym 2001, xviii.)

Seuraava tarkasteluni *Bamalaman* nostalgian ironisoinnista on kolmiosainen. Ensin käsittelen *Bamalaman* nostalgiaa yleisemmällä tasolla: analysoin, millaista nostalgia teoksessa on, missä ja paljonko sitä esiintyy ja miten sitä yleensä tuotetaan. Keskityn sellaisiin esimerkkeihin, joissa nostalgia on nähdäkseni enemmän palauttavaa kuin reflektiivistä. Toisessa osassa tarkastelen reflektiivistä nostalgiaa *Bamalamassa* ja

sitä, miten siinä yhdistyvät affektiivinen läheisyys ja ironinen etäisyys nostalgian kohteeseen. Kolmanneksi tarkastelen reflektiivisen nostalgian eettisiä ulottuvuuksia käyttäen esimerkkinä yhtä *Bamalaman* Leningradiin paikantuvista kertomuksista, joihin reflektiivinen nostalgia huipentuu.

Pyhäkoulun värityskirjassa: ironisoitu nostalgia

Bamalaman nostalgia on useimmiten kaipuuta paratiisinomaiseen luontoon, idylliseen maaseutuun tai keskiluokkaiseen perhe-elämään. Nostalgiseen tulkintaan houkuttelevat idealisoidut, ”karhunmetsästystä ja pilkkimistä” (B, 19) tarjoavat maaseutukuvastot ja perheonnen kuvaukset, joissa ostetaan pesukone, mennään naimisiin ja ”eletään ku paratiisiissa” (B, 32). Monet sellaisetkin kertomukset, joissa nostalgia ei ole keskiössä, kytkeytyvät siihen toistuvien lapsuuden, lähdön, muuton, matkustamisen, kotiinpaluun ja muistelun motiivien kautta.

Etenkin *Bamalaman* alkupuolen kertomuksissa keskeinen nostalgiaa tuottava konteksti on suomalaisen maaltamuuton (ja maastamuuton) historia. Yhtäältä maaseutu on muuttunut kadonneen elämäntavan museoksi, jossa ”munitusvalo [on] sammunut jo vuosia sitten” (B, 97). Toisaalta maalle tehdään myös paluuta sukupolvien kaupungissa asumisen jälkeen. Nostalgia näyttyy ensisijaisesti urbaanina kaipuuna maaseudulle ja luontoon, laajemmin modernina kaipuuna kuviteltuun esimoderniin aitouteen, alkuperäisyyteen ja pysyvyyteen.

Bamalaman kertomuksia yhdistää se, että niissä on inhimillinen toimija, subjekti, jonka havaintoihin maisema kiinnittyy ja jonka näkökulmasta maailma avautuu lukijalle. Riippumatta siitä, onko novellissa kertomuksensisäinen, ensimmäisen persoonan kertoja vai kertomuksenulkoinen, kolmannen persoonan kertoja, nostalgia paikantuu kertomuksen subjektiin. Se on aina jonkin henkilöihahmon tai henkilöihahmojen joukon (kuten perheen) fokalisoimaa. Näkökulma on tärkeä osa ironian tuottamista, sillä kuten Hutcheon (1995, 13) toteaa, ironia ei synny vain merkitysten vaan myös subjektien välisessä kommunikatiivisessa prosessissa. Se, kuka on tietoinen ironiasta ja se, kenen intentio on tuottaa tai tulkita sitä, on merkityksellistä sen kannalta, ketä ironian ”arvioiva särmä” (”evaluative edge”; Hutcheon 1995, 2) viiltää.

Ironiseksi *Bamalaman* nostalgian tekee usein paitsi liioiteltu idealisointi myös henkilöihahmojen kapeakatseisuus ja se, etteivät he tunnista omien kuvitelmiensa naiiviutta. Lukija pääsee osalliseksi ironiseen salaliittoon, jossa kertomusten henkilöille nauretaan heidän tietämättään. Henkilöihahmoista tulee ironisen naurun kohteita, kun heidän unelmansa näyttyvät lukijalle ristiriitaisina, naiiveina ja romanttisina. *Bamalaman* 16. kertomuksessa unettomuudesta kärsivä kaupunkilainen kuvittelee maaseudun ratkaisuksi ongelmaansa:

Mä olen rakentanut sellasta ideaa, että mun pitäs muuttaa maalle, koska siellä luulis olevan tarpeeksi valoa ja hiljaista ja energiakentät kunnossa ja maan säteily tasaisempaa. Vois viljellä vihanneksia, juosta ruispellossa ja kasvattaa luomukanoja. Siellä olis ihania, tasapainoisia ihmisiä ja söpöjä kyläkauppoja. Mä oon ihan varma että jos mä saisın talon Vakka-Suomesta mulla ei olis enää ton unen kanssa mitään ongelmia. (B, 45.)

Jos *Bamalaman* kertomuksia on uskominen, maaseudun ihmiset ovat kaikkea muuta kuin ”ihania” ja ”tasapainoisia”. Kuvaus viittaa ironisesti Liksoihin omassa tuotannossa esiintyvien henkilöihahmojen synkkyyteen, ahdistuneisuuteen ja äkkikipikaisuuteen.⁵ Kertomuksen uneton näkee maaseudun urbaanin nostalgikon silmin postmodernin identiteetin esillepanon näyttämönä, jossa new age -uskomukset energiakenttineen ja maan säteilyineen yhdistyvät ekologiseen elämäntyyliin vihannesviljelmineen ja luomukanoineen. Se on kliseiden siirtolapuutarha, johon urbaania ahdistusta voi paeta.

Kokonaisvaltaisin esitys urbaanista nostalgiasta löytyy kokoelman loppupuolelta, kolmanneksi viimeisestä kertomuksesta. Se alkaa *Bamalamassa* usein toistuvalla matkan motiivilla: ”Kun kaikki tiskit olivat edelleen tiskaamatta ja keittiön kokolattiamatolla tiullinen särkyneitä munia karpästen ja muiden syöpäläisten piirittämänä, perhe lähti matkalle.” (B, 145.) Nostalgian prototyypin kohde, koti, kuvataan dystopian. Koti ei edusta pastoraalista idylliä vaan urbaania kurjuutta. Kertomus jatkuu vyöryttämällä yksi toisensa perään ideaalisia kuvia, joiden kertautuminen paljastaa ironiassaan kaiken sen, mitä perheen elämä ei ole. Isä ohjaa autoa ”selkä suorana ja kaiken tietävänä”, äiti istuu ”suloisena ja sen kummemmin mihinkään kohdistamatonta rakkautta pursuavana” (B, 145). Perheen matkan idyllisyyttä kuvataan parodisesti:

Matka jatkui pitkin kesäheinän reunustamaa tietä, kohti metsälampea, jonne perhe suuntasi jokaisena kesäsunnuntaina. Ei se kaukana kaupungista ollut, vain kivenheiton päässä, ja lapset istuivat takapenkillä kuin pyhäkoulun värityskirjassa, kirkassilmäisinä ja kuuliaisina. Tie kaartui koivumetsän jälkeen tiukasti oikealle, mutkan takana mäellä kohosi kirkko, jonka pihalla oli hyviä ihmisiä puhumassa sovussa toistensa kanssa. (B, 146.)

Koko maisema on kuin ”pyhäkoulun värityskirjassa”, niin täydellinen ja särötön, että se kutsuu ironiseen tulkintaan. Viimeistään, kun isä alkaa hyrällä ”Nuijamiesten marssia” (B, 146), on selvää, että perheen matkassa on kyse kansallisromanttisen unelman parodiasta. Maaseutu ja luonto näyttävät kotiolojen kurjuuden vastakohtana, jonka hyvyys ja sopuisuus kertovat perheen arjen riittäisyydestä.

Kertomus päättyy monitulkintaiseen ironiseen toteamukseen ”luonto oli antelias ja avara niin kauan kuin se pysytteli sopivan päivämatkan päässä kaupungissa” (B, 147). Perhe voi esittää joka sunnuntaisen pastoraalinsa vain, jos jättävät arkikurjuuden hetkeksi taakseen. Nostalgia maaseutua ja luontoa kohtaan on mahdollista vain etäältä: kirkonpihan ihmiset ovat täydellisiä vain ohiajavasta autosta katsottuna.

Lappiin tai maaseudulle sijoittuvista kertomuksista vain parissa on nostalgisia vivahteita, luontomaiseman nostalgis-romanttista kuvausta. Silloinkin fokalisoijat ovat yleensä kaupunkilaisia, kuten järvenrannalta luonnon kauneutta ihmettelevät kesämökkiläiset. Ilmeisesti juuri etäisyyden, ”sopivan päivämatkan”, puuttuminen nostalgian kohteeseen hillitsee pohjoisessa asuvien nostalgisia tunteita kotikontuun kohtaan. Noin puolet Lappiin tai maaseudulle sijoittuvista kertomuksista on *Bamalaman* loppupuolta hallitsevia poliisisatiireja, joissa nostalgia ei ole keskeinen teema, mutta näyttäytyy joskus vanhakantaisen maskuliinisuuden ironisoituna kaipuuna.

Tähän mennessä käsiteltyjä esimerkkejä *Bamalaman* nostalgiasta voidaan Boymin typologiassa pitää enemmän palauttavina kuin reflektiivisinä. Niiden nostalgia ei tarkastele eikä kyseenalaista omia lähtökohtiaan vaan ottaa ajan, paikan ja elämäntavan idealisoinnit annettuina. Nostalgia ironisoituu ulko- tai yläpuolelta: vaikka tulkitsija tunnistaakin tekstien nostalgisen affektin, hän voi ottaa siihen etäisyyttä kohdistamalla naurunsa kertomusten naiiveihin nostalgikkoihin. Toki ironiassa voi olla myös traagisia piirteitä ja tulkitsija voi tunnustaa oman osallisuutensa tragediaan: kenenpä muistoja aika ei olisi joskus kullannut? Ironisoituna palauttavakin nostalgia voi siis saada tulkitsijalle reflektiivisiä piirteitä. On kuitenkin huomattava, ettei nostalgia näissä esimerkeissä ole reflektiivistä ainakaan *henkilöhahmojen* näkökulmasta. Ironia toimii fiktion kontekstin ja kokonaiskomposition tasolla ja avautuu tulkitsijalle, mutta ei henkilöhahmolle. Tulkitsijan suhde henkilöhahmon nostalgiseen affektiin jää etäisemmäksi kuin kertomuksissa, joissa nostalgia on reflektiivisempää. Näitä kertomuksia käsitellen seuraavaksi.

Reflektiivinen nostalgia ja ironinen etäisyys

Reflektiivinen nostalgia ”viivyttää kotiinpaluuta [--] ironisesti” (Boym 2001, xviii). Nostalgikko on enemmän tai vähemmän tietoinen nostalgiaan liittyvästä idealisoinnista ja viipyy sen reflektoinnissa. Samalla, kun hän pyrkii tuomaan kaipuunsa kohteen lähelle muistoissaan, hän ottaa siihen itse ironisesti etäisyyttä. Tällöin nostalgian kohde on mahdollista nähdä muunakin kuin paratiisinomaisena ideaalina tuhoamatta siihen liittyvää affektia. Reflektiivinen nostalgikko pystyy ikään kuin noutamaan menneisyydestä jotain hyvää mutta samalla epätäydellistä – jotain arvokasta, jota ei sellaisenaan voi palauttaa tai soveltaa nykyhetkeen.

Nostalgia voi siis olla myös ironista ja osin kyseenalaistavaa, ei ainoastaan sentimentaalista ja konservatiivista. Eikä ironia välttämättä tee nostalgiaa tyhjäksi tai puhdista tekstiä nostalgisesta affektista. Sen sijaan ironia tekee nostalgista ambivalentimpaa ja häiritsee sen mutkatonta valjastamista menneisyyden idealisointiin. Se, että lainattujen Liksom-katkelmien ”unelmien saarekkeista” ”riekon nakutuksineen” ja ”kinttupolkui-neen” voidaan puhua nostalgian parodiana, ei tarkoita, että ironinen liioittelu puhdistaa nostalgian tekstistä tai kääntää sen vastakohdakseen. Hutcheonin (1993, 101) mukaan

parodia onkin ironisena esittämistapana kaksoiskoodattua legitimoiden ja kumoten parodioimaansa. Kaksoiskoodin voi nähdä kertovan ironisen kritiikin vaaroista: ambivalentti ironia voi jopa kääntyä itseään vastaan ja lujittaa kritiikin kohdetta.

Samalla on huomattava, ettei kaksoiskoodia tarvitse *välttämättä* lukea tuotteena ja sivutuotteena siten, että kriittisyys tai kumouksellisuus on ironian tarkoituksellista politiikkaa ja legitimaatio sen tahaton vastaisku. Monitulkintaisuus itsessään voi olla ironisoijan intentio, ikään kuin kutsu intellektuaaliseen vuorovaikutukseen ironian kohteen kanssa. Tulkitsijalle ironia voi olla tietoista toisinlukemista, joka ei tee sanottua tyhjäksi vaan tuo sen vuoropuheluun sanomattoman kanssa. Parodia ei siis joko tuomitse tai ylistä nostalgiaa tai sen kohdetta; se tuo nämä kaksi näkökulmaa kosketuksiin toistensa kanssa. (Vrt. Hutcheon 1995, 61.) Reflektiivinen nostalgia sietää myös ironiaa menettämättä affektiivista voimaansa. Parhaimmillaan se mahdollistaa rinnakkaisten ja vastakkaisten historiallisten kertomusten välisen dialogin ja menneisyyden tiedollisen jäsentämisen. *Bamalaman* 1. kertomuksen kaipuu ”kadonneeseen maahan” (B, 8) vertautuu kadotetun paratiisin kaipuuseen. Kaipuu ei kuitenkaan tyhjenny novellin nostalgian reflektiivisyyteen tai ironiaan, mutta sen rinnalle voi nousta tietoisuus vaikkapa siitä, kuinka ”unelmien saarekkeita” rakennetaan sulkemalla toisia ulos esimerkiksi hyödyntämällä rasistisia kuvastoja ”mustan maan rytmin” takojista, joiden ”kasvot [ovat] jo syntyessään vääristyneitä” kuin paratiisista karkotetuilla perisyntisillä ainakin.

Esimerkki reflektiivisen nostalgian viivytetystä kotiinpaluusta löytyy yhdeksänestä kertomuksesta, jonka päähenkilö yrittää ”saada jonkinlaista otetta menneistä vuosikymmenistä” (B, 28). Kirjaimellisesti ottaen nainen on palannut kotiinsa, mutta tunnetasolla hän ei ole kotonaan:

Siitä oli viisi kuukautta, kun hän oli palannut matkalta kostean viidakkomaiseen maahan. Nainen nousi vuoteesta ja kohdisti ajatuksensa kaupungin sivukaduille, joista häntä oli varoitettu lapsena ja joista hänellä ei ollut minkäänlaista käsitystä. Oli aloitettava matka sinne, mitä hän eniten pelkäsi [--]. Keskiyön jälkeen nainen oli siellä, mitä hän oli lähtenyt etsimään. Hän istuutui pimeään porttikongiin ja jäi odottamaan, että alhaisuus astuisi hänen eteensä. (B, 28–29.)

Matka toisenlaiseen ympäristöön on muuttanut vaikutelmaa kotikaupungista: siitä on tullut yhtä aikaa tuttu ja vieras. Nainen ei käperry suojatun lapsuutensa muistoon vaan lähtee etsimään sen kääntöpuolta, kaikkea sitä, miltä häntä on lapsuudessa suojeltu. Näin hän pidättäytyy nostalgisesta täyttymyksestä ja ottaa menneisyyteensä kriittistä etäisyyttä. Prototyypin nostalgisen topoksen, lapsuuden, viattomuus kyseenalaistuu. Sen sijaan, että hän pyrkisi palauttamaan lapsuutensa idyllin, hän reflektoi sitä ja päättää katsoa sitä uudesta näkökulmasta. Kertomus päättyy, kun nainen jää ”odottamaan, että alhaisuus astuisi hänen eteensä”. Kirjaimellisesti tulkittuna nainen pitää sivukatujen asukkaita alhaisina. Naisen itsereflektio kutsuu kuitenkin ironiseen tulkinnan, jossa

”alhaisuus” asetetaan lainausmerkkeihin – kyseenalaistamaan sitä toiseutta, jota hänen suojattu lapsuutensa on tuottanut. Hän haluaa nähdä omin silmin, miltä häntä on pitänyt suojella. Kertomus varioi *Bamalaman* ensimmäisen kertomuksen ironista jakoa kotiin, ”unelmien saarekkeeseen”, ja ulkomaailmaan, jossa ”ihmisten kasvot [ovat] jo syntyessään vääristyneitä” (B, 8). Ironia muistuttaa siitä, että paratiisit voivat rakentua niiden ulkopuolelle rajattujen helvettien varaan.

Merkittävä historiallinen konteksti etenkin *Bamalaman* reflektiiviselle nostalgialle on Neuvostoliiton romahtamisen jälkeinen henkinen ilmapiiri: aivan kuin 1900-luvun jälkipuoliskoa hallinneen maailmanjärjestyksen murtuminen olisi kääntänyt kertomusten päähenkilöiden ja kertojien katseet menneisyyteen, arvioimaan kulunutta vuosisataa iloineen ja suruineen. Modernin edistysuskon korvaa siihen kriittisesti suhtautuva postmoderni skeptisyys. Kun modernien ideologioiden, kuten kommunismin ja kapitalismin, emansipatoriset lupaukset kyseenalaistuvat, niiden vastamielikuvaksi asettuu esimoderni, näennäisen esi-ideologista tilaa edustava pohjoinen luonto. Reflektiivinen nostalgia voi katsoa modernia edeltävään aikaan löytääkseen jotain arvokasta, mutta ymmärtää samalla paluun mahdollisuuden ja pystyy siksi ottamaan ironista etäisyyttä omiin ideaalikuviin menneisyydestä – tai sitä edustavasta luonnosta.

Kokoelman Helsinkiin sijoittuvassa 12. kertomuksessa nainen pakenee viihdeteollisuutta nostalgisiin luontokuvitelmiin. Hän kuitenkin tiedostaa, ettei hänen katseensa menneisyyteen ole viaton ja pystyy, ainakin hetkeksi, suhtautumaan nostalgiaansa ironisesti. Samalla kun ”lauma tallinnalaisia kalisi kolmatta päivää videotykin edessä” (B, 36) vierisessä huoneessa, nainen uneksii lentävänsä ”kehä kolmosen” yli pohjoiseen, jossa hän ”[k]uin vastasyntynyt [-] erotti kesäisen usvan läpi tyvenen tunturijärven, savuvärein piirtyvät harjanteet ja niiden välissä kapean, kiemuraisen joen ja palan rämeistä niittyä” (B, 36–37). Vastasyntyneen⁶ viaton katse ironisoituu kuitenkin pian:

Hänen mielensä oli yhtä kirkas kuin silloin, kun sitä eivät vielä täyttäneet mielikuvat betoniraidoittajista, asvalttimiehistä, ojankaivajista, jotka alituisesti taivuttivat lihaksikkaita vartaloitaan hänen ihailtavakseen ja sivelivät puolijäykkiä mulkkujaan ja iskivät hänelle silmää. (B, 37.)

Ironinen tulkitsija ei täysin usko naisen mielen kirkkauteen: nykyisyys haluineen on läsnä naisen fokalisoimassa, viattomassa menneisyydessä, syntiinlankeemus on jo tapahtunut, eikä käärmettä voi enää karkottaa nostalgian paratiisista. Pohjoisen luonnon neitseellisyys ironisoituu, kun sen rinnalle asettuvat naisen seksuaaliset fantasiat.

Juuri seksualisoitunut viihdeteollisuus kuitenkin pakottaa naapurihuoneessa uinuvan naisen takaisin ”vastasyntyneen” tilasta, nostalgisista haaveistaan, tämän tajutessa ”tipahtaneensa takaisin huoneeseen, parivuoteelle, ja raollaan olevasta ovesta tunki pimeään huoneeseen Sylvester Stallonen sykkivä väriloisto” (B, 37). Seksuaalinen kuvasto ”tunkemisineen” ja ”sykkimisineen” kertoo, kuinka viihdeteollisuus viettelee

subjektin haluamaan tiettyjä asioita – tai althusserilaisittain kutsuu ideologiseksi subjektikseen (Althusser 1984, 126–129). Reflektiivinen nostalgia voi tarjota voimia, kuten naisen sulkiessa ”silmänsä hetkeksi kuin imeäkseen tuota karun kaunista näkymää” (B, 37), mutta lopulta noita voimia tarvitaan nykyhetken kohtaamiseen, sillä mennyttä ei voi palauttaa.

Reflektiivinen nostalgia kriittisenä strategiana

Reflektiivisen nostalgian huipentumina *Bamalamassa* voidaan pitää kolmea Leningradiin tai Pietariin sijoittuvaa kertomusta. Niissä korostuu ironisoitu nostalgia kriittisenä suhteena menneisyyteen. Leningrad-kertomuksissa henkilöhahmojen suhtautuminen menneisyyteen ei ole ihannoiva vaan haikea. He eivät kaipaa menneisyyttä sellaisenaan tai sellaisena kuin he kuvittelevat sen olleen, vaan sellaisena kuin se olisi voinut olla. Nostalgia kohdistuu historian hukattuun potentiaaliin, menneisyydessä menetettyihin tilaisuuksiin olla onnellinen tai kadotettuihin mahdollisuuksiin rakentaa oikeudenmukaisempi maailma. Vaikka Neuvostoliiton utopistisen projektin luhistuminen on kertomusten historiallisena kontekstina merkityksellinen, kertomuksissa kaiholla muistetut, menetetyt mahdollisuudet eivät ole ainoastaan yhteiskunnallisia vaan kytkeytyvät myös henkilökohtaisiin menetyksiin.

Boym (2001, xvi) huomauttaa, ettei nostalgiaassa ole aina kyse pelkästään menneisyydestä: nostalgia voi myös kohdistua menneisiin tulevaisuuden visioihin ja mahdollisuuksiin, jotka jäivät toteutumatta. Näin nostalgia voi ikään kuin mutkan kautta katsoa myös tulevaan. Tämä kytkeä tulevaisuuteen vaatii meitä kantamaan vastuun nostalgisista kuvitelmistamme (Boym 2001, xvi.) Kytkeä on tärkeä, kun tarkastellaan nostalgian ironisoinnin eettisiä ulottuvuuksia. Ironisessa nostalgiaassa rakentuu kriittinen rinnastus menneisyyden ja tulevaisuuden välille. Siinä avautuu mahdollisuus pohtia, mitä virheitä historiassa on tehty ja mitä tulevaisuuden kannalta arvokasta niiden virheiden varjoon on mahdollisesti jäänyt.

Menneisyyden virheisiin haudatut mahdollisuudet ovat ensimmäisen Leningrad-kertomuksen, *Bamalaman* 21. kertomuksen, keskiössä. Koska kertomuksen ironia kumpuaa sen kokonaisrakenteesta ja osien summasta, käsittelen kertomusta varsin laajasti. Myös kaksi muuta Leningrad-kertomusta (22. ja 27. kertomus) käsittelevät samaa teemaa, nostalgiaa kadotettua toivoa kohtaan. Leningrad-kertomusten ironisoitu nostalgia toimii kriittisenä strategiana, joka saa eettisen voimansa juuri ironiasta ja sen sanattomasta syytöksestä historian vääryyksiä kohtaan.

Bamalaman 21. kertomus alkaa melankolisesti. Alun tunnelmointi vasta vihjaa, kuinka merkityksellinen nostalgia on novellin kokonaiskompositiossa:

Auringonlaskun hetkellä meri on sähkönsininen ja elementtilähiö autio kuin Alabama. Kerrostalojen pitkät, mustat varjot kasvavat vasten kaakeloitua

peltoa ja herättävät vanhassa akateemikossa murheellisia ajatuksia. Hän istuu Nevan rantabulevardin rautaisella penkillä ja ajattelee kuolleita, jotka kerran olivat läsnä hänen elämässään. (B, 54.)

Meri on yleinen kaukokaipuun ja koti-ikävän symboli. Sen vertautuminen ankeaan elementtilähiöön korostaa kaipuuta asettamalla vastakkain avaruuden ja ahtauden, vapauden ja vankeuden, valon ja varjon. Murheelliset muistot vainajista ja läsnäolon tilalle tullut poissaolo herättävät nostalgisen ikävän taakse jääneeseen elämään. ”Akateemikoksi” (B, 56) kutsuttu päähenkilö on prototyypinen moderni nostalgikko: intellektuelli, joka on jäänyt jumiin kulttuurien ja aikakausien välille.

Novellin keskeinen keino kutsua nostalgiseen tulkintaan on eri paikkojen ja aikatasojen sekoittaminen. Elementtilähiö, pelto ja Nevan rantabulevardi vaikuttavat yhteensopimattomilta paikoilta: on hankala kuvitella ne kaikki samaan maisemaan – vaikka ehkä jokin pietarilainen lähiö voisi täyttää kriteerit. Vähitellen paljastuu, ettei akateemikko välttämättä istukaan leningradilaisen/pietarilaisen rantabulevardin ääressä muuta kuin muistoissaan:

Ja juuri kun auringon viimeinen valonsäde tipahtaa Pietari-Paavalin tornin taakse, mies kävelee ylpeänä isoisänsä rinnalla pitkin kapeata, muhkeiden autojen ja metallisten postilaatikkojen reunustamaa katua Baltimoren paahattavassa auringossa, joka maalaa pastellisävyin jokaisen onnellisen perheen omakotitalon, ja näkee maissipellon reunalla vilkkuvan valomainoksen. (B, 55–56.)

Kauan sitten kuollut isoisä kävelee akateemikon rinnalla, kun muistojen Leningrad ja Baltimore sulautuvat yhteen. Novellin ajalliset ja avaruudelliset tasot hämärtyvät niiden soljuessa toistensa läpi. Menneisyys ja nykyisyys yhtyvät Hutcheonin (1998) kuvaamalla tavalla ja virittävät voimakkaan nostalgian tunteen. Ratkaisemattomaksi jää, muisteleeko mies menneisyytensä Leningradia Baltimoresta käsin, isoisänsä unelmien Baltimorea Leningradista käsin vai kurotteleeko hänen muistinsa itään ja länteen jostain aivan muualla sijaitsevasta elementtilähiöstä.

Novellin reflektiivinen nostalgia tavoittelee merkkejä kadotetusta utopiasta, mutta ironisesti. Pastellinsävyiset onnellisten perheiden omakotitalot ovat liioitellun imeliä, keskiluokkaisen onnen parodiaa. Utopia on kadotettu: Leningradin piirityksen aikana satamaan ankkuroituneet ”valkoiset laivat” (B, 54) – utopian itämerelliset symbolit⁷ – makaavat nykyään merenpohjassa, ”kenties koteloituneina, kenties merenmudaksi murenneina”. Emme siis tiedä, odottaako koteloitunut toivo löytäjänsä vai onko se kadotettu iäksi.

Historian vääryydet tuodaan esille muistoissa kuolleista. Akateemikko muistelee Stalinin puhdistuksissa kadonneita veljiänsä, Venäjän vallankumouksessa surmattua Anastasia Romanovia ja Boris Pasternakin romaanipäähenkilöä Tohtori Živagoa, vallankumouksen suurta sivullista, joka luojansa tavoin menetti uskonsa bolsevikien utopiaan.

Tärkein akateemikon rinnalla kulkevista aaveista on kuitenkin hänen äitinsä, joka ”kuoli [Leningradin] piirityksen aikana nälkään, mutta haudasta käsin hallitsi hänen elämäänsä” (B, 54). Historia on mennyttä, mutta hallitsee nykyisyyttä haudan takaa.

Muistoihin kuolleista kätkeytyy akateemikon katkera vastalause historian epäoikeudenmukaisuutta kohtaan. Se on luettavissa kertomuksen ironisimmasta kohdasta:

Miehen kasvoille leviää vieno hymy, sillä hän ymmärtää kuinka oikeudenmukainen kuolema on. Hänen äitinsä kuoli koska hänen rakkautensa oli tappavaa, valkoiset laivat upposivat koska ne olivat liian ylpeitä selvitäkseen valtameren aallokossa, veljet tapettiin koska he olivat isänmaan pettureita ja isoisä, torakoiden riivaama likainen arkkitehti, hirtettiin Astoria-hotellin edessä oikeuden halventamisesta. (B, 55.)

Keskiaikainen allegoria Kuoleman tanssi, *danse macabre*, kuvasi kuolemaa suurena tasoittajana: se oli oikeudenmukainen, koska kaikki kuninkaista kerjäläisiin olivat sen edessä tasa-arvoisia. Kuitenkin jo isoisän hirttäminen oikeuden halventamisesta vihjaa, että juuri oikeudenmukaisuus on miehen ironian kohteena. Äidin kerrotaan kuolleen nälkään. Ehkä hänen ”rakkautensa oli tappavaa”, koska hän ruokki piirityksen aikana poikansa ennen kuin itsensä. Ei ihme, että äidin muisto hallitsee miestä haudankin takaa. Järkyttävien kuolemien myötä vastaus akateemikon kysymykseen – kuinka oikeudenmukainen kuolema on – on: ei ollenkaan. Miehen hymy on pikemmin alakuloinen kuin kiitollinen. Se on ironinen keino käsitellä menetystä. Kuolemasta tulee nimi historialle; kuoleman julmuus vertautuu historian epäoikeudenmukaisuuteen.

Äidin merkitys nostalgisten muistojen polttopisteenä korostuu entisestään novellin lopussa, johon ajan ja paikan sekä toden ja kuvitelman sekoittuminen huipentuu: ”Kun Talvipalatsin katto värähtää viimeisen auringonsäteen viiltäessä sitä, vanha akateemikko tarttuu puukkoon ja tuikkaa sen nukkuvan äitinsä sydämeen.” (B, 56.) Jos kohta luetaan kirjaimellisesti miehen muistona, novellin kerronnan luotettavuus kyseenalaistuu. Äiti ei kuollutkaan nälkään vaan tuli poikansa murhaamaksi. Paremmiin novellin rakenteeseen istuu kuitenkin tulkinta tästä murhasta eräänlaisena fantasiana: se on itsensä uhranneen äidin, nostalgian perimmäisen objektin, symbolista surmaamista yhä uudelleen eli kaipuun *algian*, kivun, kuolettamista. Samalla kun mies upottaa kuvainnollisen veitsensä äitinsä sydämeen, auringon viimeinen säde ”viiltää” Talvipalatsia, vallankumouksen keskeistä näyttämöä. Auringonlaskun verenpunassa äiti ja äiti-Venäjä samastuvat; yksityinen kohtalo virtaa yhteen historian kanssa kertoen menneisyyden julmuuksiin ja virheisiin hukatuista mahdollisuuksista, joihin akateemikon nostalgia suuntautuu. Hänen kaipuunsa ei pyri palauttamaan mitään menneisyyden ideaalitilaa vaan viiptyy etäisyydessä menneeseen, menetyksessä ja ikävässä. Se on reflektiivistä nostalgiaa, joka saa eettisen voimansa ironisesta syytöksestä historian epäoikeudenmukaisuuksia kohtaan. Se herättää kysymyksen: kuinka olisi toimittava, jotta vääryydet eivät toistuisi ja jotta voisimme elää paremmin?

Historiaan kadotettua: ironia, nostalgia ja toivo

Bamalassa toteutuu ironian ja nostalgian hermeneuttinen yhteys. Teksti houkuttelee tulkitsijaa lukemaan nostalgian ironisena, koska kertomusten kuvitelmat maaseudusta ja luonnosta sekä ymmärrys omasta historiasta näyttäytyvät idealisoivina tai naiiveina. Etenkin teoksen alkupuolella nostalgia ilmenee modernina, urbaanina kaipuuna maaseudulle ja esimodernin luonnon rauhaan. Lappiin sijoittuvat kertomukset eivät yleensä ole kovinkaan nostalgisia: paikan päältä pohjoinen miljöö ei näytä niin idylliseltä kuin etelästä käsin. Kun henkilöhahmot ovat tietämättömiä heidän kaipuunsa ironisoinnista, heidän voidaan Boymin typologiaan nojaten todeta potevan palauttavaa nostalgiaa. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että *Bamalaman* kertomukset olisivat konservatiivisia tai palauttavan nostalgisia – ne päinvastoin ironisoivat palauttavan nostalgian hyväuskoisuutta ja toiveajattelua.

Nostalgiansa ironisista puolista tietoiset henkilöhahmot pystyvät ainakin hetkelisesti suhtautumaan kaipuuseensa kriittisesti: heidän nostalgiansa on reflektointia. Astumalla ironisen taka-askeleen kauemmaksi nostalgiansa kohteesta henkilöhahmo astuu askeleen lähemmäksi tulkitsijaa. Sen sijaan, että hän olisi tulkitsijan tietävän ja kontekstoivan ironisen naurun kohde, hänestä tulee tulkitsijan keskustelukumppani. Koska henkilöhahmolla ja tulkitsijalla on jaettu käsitys nostalgian ironisuudesta, tulkitsija pääsee paremmin osalliseksi nostalgiaan. Voidaan ehkä jopa sanoa, että tulkitsijan ja henkilöhahmon diskursiiviset yhteisöt kohtaavat – muistaen kuitenkin, että lopulta on kyse tulkitsijan omasta, tekstiin ja kontekstiin nojaavasta konstruktista.

Ironian ja nostalgian tulkitseminen on Hutcheonin (1995, 112) mukaan tekstin intentionaalista kontekstuaalisointia. Tulkitsija asettaa tekstin sellaiseen asiayhteyteen, että sen ironia tai nostalgia tulee näkyväksi – tai että se näyttää ironiselta tai nostalgiselta. Lisäksi tulkitsijan on kuuluttava sellaiseen diskursiiviseen yhteisöön, että tällainen kontekstuaalisointi on hänelle mahdollinen. Voidaan siis perustellusti kysyä, mitä *Bamalaman* ironiasta ja nostalgiaan jää jäljelle, jos tulkitsijan intentiota tai diskursiivista yhteisöä muutetaan. Tai ehkä parempi kysymys olisi: mitä tulkitsijan intentiosta ja diskursiiviselta yhteisöltä edellytetään, jotta ironinen tai nostalginen tulkinta on mahdollinen? Niin deterministinen ei kannattane olla, että ajattelisi johonkin diskursiiviseen yhteisöön kuulumisen automaattisesti johtavan johonkin tulkintaan; Hutcheon ei tosin käsittele intention ja diskursiivisen yhteisön yhteyttä kovinkaan laajasti vaan näyttää pitävän intentiota yhteisöstä riippumattomana.

Bamalaman nostalgian ja ironisen tulkinta edellyttävät tietynlaisiin diskursiivisiin yhteisöihin kuulumista. Sellaiset yhteisöt, joille agraariyhteiskunta edustaa ideaalitilaa, joille pohjoinen vakavuus ei ole naurun asia ja joille riekon nakutus on merkki paratiisiin saapumisesta, eivät välttämättä siedä kaipuunsa ironisointia tai tule edes ajatelleeksi sitä. Ironisesti idylleihin suhtautuvat yhteisöt taas hyljeksinevät tekstin nostalgiaa.

Diskursiiviset yhteisöt eivät kuitenkaan ole eristyksissä vaan voivat limittyä toisiinsa: onhan nostalgisen affektin tunnistaminen edellytys sen ironiselle kontekstualisoinnille. Nostalgian ironisointi voi avata uusia näkökulmia historiaan sekä niille, joista ennen kaikki oli paremmin, että niille, jotka ovat valmiit hylkäämään menneisyyden kokonaan.

Sekä Hutcheonin että Boymin teoriat osoittavat, ettei nostalgian tulkinnassa tarvitse olla kyse joko nostalgian naiivista hyväksymisestä tai sen täydellisestä tuomitsemisesta. Tarvitaan vielä yksi hermeneuttisen kehän pyörähdys: nostalgia voi olla ironista menettämättä affektiaan. Se voi olla yhtä aikaa kaihoisaa ja kriittistä. Ironia ja nostalgia ovat tärkeitä toistensa ymmärtämiselle *Bamalamassa*. Vaikuttavimmillaan *Bamalaman* ironisoitu nostalgia ei tyydy ivaamaan menneisyyden idealisointia vaan reflektoi haikeasti historiaan kadotettua toivoa ja modernin emansipatorisia lupauksia, merenpohjalle koteloituneita valkoisia laivoja.

Viitteet

¹ Ironia, karnevaali, parodia ja satiiri ovat toistensa lähikäsitteitä. Niiden piirteiden kuvaaminen tyhjentävästi on tässä mahdotonta, mutta pelkistäen ne voidaan määritellä seuraavasti. *Ironia* on esitystapa, jossa sanottu ja tarkoitettu (verbaalinen ironia) tai oletettu tapahtuma ja todella tapahtuva (tilanneironia) ovat ristiriidassa keskenään. *Karnevaalilla* tarkoitetaan kirjallisuustieteessä valtasuhteiden tilapäistä syrjäyttämistä, joka mahdollistaa myös valtaapitävien tai vallitsevien normien pilkkaamisen ja kritiikin. *Parodia* on teoksen, kirjailijan tai lajin pilkallista ja liioittelevaa jäljittelemistä. (Pankakoski 2007, 236–238, 240.) *Satiiri* puolestaan on koomisen keinoja hyödyntävää kritiikkiä, jonka tavoitteena on saattaa kohteensa naurunalaiseksi (Kivistö 2007, 7).

² ”To call something ironic is to frame or contextualize it in such a way that, in fact, an intentionalist statement has already been made – either by the ironist or by the interpreter (or by both).” (Hutcheon 1995, 112.) Kaikki suomennokset, ellei muuta mainita, ovat artikkelin kirjoittajan.

³ “[I]rony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* – active, emotionally- and intellectually-engaged subjects. The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past.” (Hutcheon 1998.)

⁴ Hutcheon (1998) samaistaa affektin toimijuuden tunteeseen (emootioon) ja politiikkaan: “What irony and nostalgia share, therefore, is a perhaps unexpected twin evocation of both affect and agency – or, emotion and politics”. Anna Helteen mukaan emootion ja affektin käsitteet on usein pyritty erottamaan toisistaan, mutta laajaa yksimielisyyttä niiden määrittelylle ei ole. Emootion käsite sopii Helteen mukaan kuvaamaan helpommin tunnistettavia tunteita, jotka kytkeytyvät teoksen sisältöön, kun taas affektit ovat häilyvämpiä, teoksen muodostakin johtuvia tuntemuksia. (Helle 2012, 57–58, 67.) Tämä erottelu ei kuitenkaan istu ongelmitta ironian ja nostalgian herättämien tunteiden tarkasteluun, sillä ne liittyvät sekä sisältöön että muotoon.

⁵ Ks. Liksom in pohjoisesta ahdistuksesta Vuontisjärvi (1998).

⁶ Nostalgia on nähty myös ”alituksena kaipuuna [--] alkutilaan, jonka lapsi on menettänyt erkaannuttuaan äidin ja lapsen välisestä symbioosista” (Kukkonen 2007, 33).

⁷ Esimerkiksi Silja Vuorikuru (2007) on käsitellyt utopiaa Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”.

Lähteet

Primäärilähteet

Liksom, Rosa 1985. *Yhden yön pysäkki*. Espoo: Weilin+Göös.

Liksom, Rosa 1993. *Bamalama* [= B]. Helsinki: WSOY.

Liksom, Rosa 1996a. *Kreisland*. Helsinki: WSOY.

Liksom, Rosa 1996b. *Kreisland: mahtavan maailman alttari -installaatio*.

<http://kokoelmat.fng.fi/app?si=N-1996-123> (23.10.2015).

Liksom, Rosa 2011. *Hytti nro 6*. Helsinki: WSOY.

Sekundäärilähteet

Althusser, Louis 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. (Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche), 1970.) Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius teoksesta *Positions* (1976). Tampere: Vastapaino.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Helle, Anna 2012. Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.), *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012*. Helsinki: MKS, 55–67.

Hutcheon, Linda 1993. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda 1995. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda 1998. *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*.

<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (31.3.2014).

Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso.

Kantokorpi, Mervi 1997. Kymppi juksauksessa. Rosa Liksomia lukiessa. Mervi Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY, 7–29.

Kirstinä, Leena 2007. *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.

Kirstinä, Leena 2013. Rosa Liksom – uuden lyhytproosan kantaäiti. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kristinä & Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 82–84.

- Kivistö, Sari 2007. Satiiri kirjallisuuden lajina. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.
- Kukkonen, Pirjo 2007. Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 13–50.
- Pankakoski, Timo 2007. Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 234–243.
- Ridanpää, Juha 2007. Laughing at Northernness. Postcolonialism and Metafictive Irony in the Imaginative Geography. *Social & Cultural Geography* 8 (6), 907–928.
- Rossi, Riikka & Katja Seutu 2007. Nostalgian lukijalle. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Vuontisjärvi, Pirjo 1998. Pohjoinen ahdistus Rosa Liksomien syrjäseutuja käsittelevissä novelleissa. Sinikka Tuohimaa, Nina Työlähti & Ilmari Leppihalme (toim.), *Jäiset laakerit. Artikkeleita pohjoisista naiskirjailijoista*. Oulu: Pohjoinen, 181–200.
- Vuorikuru, Silja 2007. Minä ikävöin maahan, jota ei ole. Utopia Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 168–200.

Tintti Klapuri & Jenniliisa Salminen



Kulttuurisen muistin tilat Ljudmila Ulitskajan romaanissa *Vihreän teltan alla* ja Jelena Tšižovan romaanissa *Naisten aika*

Pyrkimys historian toisinkirjoittamiseen tarjoamalla vaihtoehtoisia, aiemmin vaiennettuja narratiiveja on ollut sodanjälkeisen venäläisen kirjallisuuden keskeisiä suuntauksia. Vaihtoehtoiset historiantulkinnat näkyvät jo suojasään eli Stalinin kuolemaa seuranneen rajoitetun vapauden aikakauden kirjallisuudessa sekä myöhemmin 1970-luvulla, erityisesti Juri Trifonovin lähihistoriaa analysoivassa romaanissa *Talo rantakadulla* (*Dom na naberežnoi*, 1976), jossa tyypillinen neuvostoihminen esitetään ensisijaisesti porvarillisena omaisuuden tavoittelijana. 1980-luvun glasnostin mahdollistamassa historiabuumissa tilitetään edellisten vuosikymmenien traumaattisia kokemuksia niin muistelmissa, omaelämäkerrallisissa teoksissa kuin fiktiossakin, josta paras esimerkki on Anatoli Rybakovin romaani *Arbatin lapset* (*Deti Arbata*, 1987). Rankemmin lähihistoriaa tarkastellaan erityisesti naisten kirjoittamassa 90-luvun vaihteen naturalistisessa *išernuhassa* eli ”mustassa proosassa” kuten Ljudmila Petruševskajan tuotannossa, jossa huomio kiinnitetään neuvostoyhteiskunnassa vaiettuihin ilmiöihin: perheväkivaltaan, insestiin ja alkoholismiin.

2000-luvulla venäläisen kirjallisuuden painopiste on siirtynyt erilaisiin yhteiskuntakriittisen kirjallisuuden muotoihin. Yhtäältä kyse on dystooppisista yhteiskuntakuvauksista, joissa uusi Venäjä usein vertautuu Neuvostoliiton kaltaiseen totalitarismiin, ja toisaalta niin kutsutusta uudesta realismista, jossa samoin kuvataan pääosin jälkisosialistista yhteiskuntaa.¹ Kuitenkin myös neuvostoaajan käsittely jatkuu edelleen. Kaksi keskeistä nykykirjailijaa, Ljudmila Ulitskaja ja Jelena Tšižova, on viimeaikaisissa teoksissaan palannut sodanjälkeisen historian kysymyksiin ja aivan erityisesti kulttuurisen muistin välittymisen problematiikkaan kylmän sodan aikakaudella. Artikkelissamme tarkastelemme Ulitskajan laajaa realistista sukupolviromania *Zeljonyi šatjor* (2010, *Vihreän teltan alla*; tästä eteenpäin VTA) ja Tšižovan kerrontatekniikaltaan kokeellisempaa, ilmestymisvuotenaan Venäjän Bookerilla palkittua romaania *Vremja ženššin* (2009, ”Naisten aika”; tästä eteenpäin NA).²

Ljudmila Ulitskaja (s. 1943) on Venäjän nykykirjallisuuden näkyvimpiä hahmoja, joka ottaa julkisuudessa avoimesti ja kriittisesti kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Hänen on usein nähty välittävän neuvostotodellisuutta nykylukijalle realistisesti, sellaisena kuin se erityisesti intelligentsijan perspektiivistä näyttäytyi. Niinpä esimerkiksi

Vibreän teltan alla -romaanin arvostelu siitä, että kaikki sen faktat eivät pidä paikkaansa (ks. Kunik 2013), mikä kertoo teosta todella luettavan eräänlaisena aikalais-todistuksena. Jelena Tšizova (s. 1957) puolestaan pohtii tuotannossaan menneisyyden merkitystä nykyisyydelle ja erityisesti naisten roolia kulttuurin välittäjinä. Hän on todennut, että yksi nyky-Venäjän suurimmista ongelmista on sen historiallisen muistin puutteellisuus, joka hänen mielestään juontuu sodassa traumatisoituneiden miesten kyvyttömyydestä siirtää kokemuksiaan eteenpäin. Naisten rooli historian ja kulttuurin kantajina on voimakkaasti läsnä myös romaanissa *Naisten aika*.

Ymmärrämme kulttuurisen muistin käsitteen Jan Assmannin (1995, 126–130; 2008, 109–110) tapaan yhteisön identiteettiä rakentavana ja sen muista yhteisöistä erottavana, sukupolvelta toiselle siirtyvänä tietona, joka ohjaa yhteisön toimintaa ja määrittyy uudelleen uudessa historiallisessa kontekstissa. Kulttuurisen muistin käsite eroaa toisesta keskeisestä yhteisöllisen muistin käsitteestä, kommunikatiivisesta muistista, jolla tarkoitetaan arkista muistitiedon välittymistä. Kommunikatiivinen muisti kattaa korkeintaan muutaman sukupolven, kun taas kulttuurinen muisti viittaa yhteisön laajempaan ja institutionalisoidumpaan kollektiiviseen identiteettiin: sen viittauskohdat menneisyydessä ovat kanonisoituja eivätkä muutu historian kuluessa, niitä vain sovelletaan vastaamaan kulloiseenkin yhteiskunnalliseen todellisuuteen.

Kulttuurista muistia rakennetaan sekä virallisten että epävirallisten käytänteiden kautta. Esimerkiksi Neuvostoliitossa voidaan nähdä kaksi erillistä, joskin toisistaan riippuvaista, kulttuurisen muistin rakentumisen tapaa, virallisen neuvostokulttuurin ja epävirallisen tai vaihtoehdoisen ”toisen” kulttuurin kanavat, joita molempia määrittää pyrkimys yhteisön identiteetin vahvistamiseen kanonisoidun muistin avulla. Hyvä esimerkki tästä on se, miten sekä neuvostokirjallisuuden kaanon että 1960-luvulta lähtien korostunut vaihtoehtoinen kaanon molemmat tukeutuivat 1800-luvun klassiseen venäläiseen kirjallisuuteen. Virallisen kirjallisuuskanoonin rakentamisessa sitä luettiin sosialistisen realismin lävitse, kun taas epävirallisessa kaanonissa 1800-luvun klassikoita tarkasteltiin neuvostokriittisestä näkökulmasta, tietoisina uudesta läntisestä kirjallisuudesta ja vasten 1900-luvun alun modernistisia suuntauksia.

Esitämme, että Ulitskajan ja Tšizovan romaaneissa vaihtoehtoinen kulttuurinen tietoisuus yhdistyy kulttuurisin ja kirjallisuushistoriallisin merkityksin ladattuun tilaan. Ulitskajan romaanin keskiössä on moskovalainen älymystö ja Moskovan kaunokirjallinen maantiede, kun taas Tšizovan teoksen tematiikka heijastelee Pietarin-Leningradin kaupunkiin yhdistyvää kulttuurista mytologiaa. Läntisessä kaunokirjallisen kaupunkitiilan tutkimuksessa tapahtunut, sosiologiasta ja kulttuurisesta maantieteestä ammentanut ”tilallinen käänne” (*spatial turn*) ei ole näkynyt lainkaan yhtä voimakkaasti venäläisessä tutkimuksessa, jossa erityisesti Pietarin kaunokirjallisia representaatioita on perinteisesti tarkasteltu pääosin semioottisina merkitystiloina, ”pietarilaistekstinä”.³ Vaikka sekä

Ulitskajan että Tšižovan romaanit viittaavat aiempaan kirjallisuuteen ja muuhun kulttuuriin osin varsin suoraan, niissä kaupunkitila rakentuu ensisijaisesti tietyn yhteisön tuottamana ja viralliselle kulttuurille vaihtoehtoisena merkitysverkostona. Merkityksen tuottamisen prosessi on siten lähtökohtaisesti sosiaalisesti latautunut, minkä vuoksi tilaa ei voida tarkastella yksinomaan intertekstuaalisena verkkona ilman siinä toimivaa ja merkityksiä muodostavaa yksilöä. Ymmärrämmekin tilan paitsi kulttuuristen tekstien välisinä vaikutussuhteina myös Henri Lefebvren (1991, 26–27, 30–33) ja hänen ajattelustaan kumpuavan kulttuurintutkimuksen tradition tapaan sosiaalisesti tuotettuna: tila ei ole ennalta annettu vaan syntyy yksilöllisen ja yhteisöllisen kokemuksen ja toiminnan tuloksena (de Certeau 1984, 97–98; ks. myös Ameel 2013, 51–56).

Kaupunkitilan merkityksellistäminen romaanissa *Vihreän teltan alla*

Vihreän teltan alla kertoo 1960-lukulaisen älymystön pyrkimyksistä säilyttää omaksi kokemansa vaihtoehtoinen kulttuuriperintö neuvostovallan puristuksissa.⁴ Romaanin keskiössä on kolme miestä (Ilja, Sanja ja Miha) ja kolme naista (Olja, Tamara ja Galja), joiden elämää kuvataan 50-luvun kouluvuosista aina 90-luvulle saakka. Ilja ja Olja päätyvät naimisiin keskenään, ja muiden elämät sivuavat toisiaan monin tavoin. Romaanissa muistamista käsitellään monimutkaisena kokonaisuutena: yksilöllisen ja kommunikatiivisen muistin tasolla pohditaan yksittäisten ihmisten ja sukujen historian siirtämistä sukupolvelta toiselle, kun taas kulttuurisen muistin tasolla romaanissa kasvaa laajempi ”neuvostointelligentsijan tarina”, joka näyttäytyy vallitsevalle ideologialle vaihtoehtoisena jatkumona.

Neuvostoälymystön tarina yhdistyy romaanissa Moskovaan kaupunkitilana. Innostava nuori kirjallisuudenopettaja Viktor Juljevitš esittelee venäläisen kirjallisuuden oppilailleen ”monihaaraisena perheenä”, eräänlaisena virallisen ateistisen ideologian alle vaimennettuna ”Venäjän Raamattuna” (VTA, 95–96), jossa kirjailijoiden suvut linkittyvät toisiinsa. Hän tutustuttaa oppilaidensa parhaimmista eli ”Venäläisen sanataiteen ystäviä” tähän perheeseen viemällä näitä kävelyretkille, joilla Moskovan talot ja kadut muuttuvat eläväksi kirjallisuushistoriaksi: ”Kuin pillipiipari hän johdatti heidät köyhästä ja sairaasta ajasta sellaiseen avaruuteen, jossa ajattelu toimi ja jossa vapaus, musiikki sekä kaikki muutkin taiteet olivat elossa. Täällä, täällä se kaikki oli asustanut! Näiden ikkunoiden takana!” (VTA, 94.)⁵ Viktor Juljevitšin kylmän sodan aikaiseen Moskovaan rakentama vaihtoehtoinen kulttuurihistoriallinen jatkumo välittyi edelleen, kun hänen oppilaansa myöhemmin johdattavat samanmielisen lähipiirinsä kaupungin katujen kirjallisuushistoriaan:

Oljan ja Iljan rakkaustarina eteni pääsääntöisesti jalan, Iljan hyvin tuntemia Moskovan salattuja paikkoja kierellen. Joskus hän pysähtyi kallellaan olevan notkokattoisen talon eteen ja sanoi: tämä on ajalta ennen tulipaloa, Vjazemski kävi täällä usein... tässä Mandelstam majaili veljensä luona... tästä apteekista

Bulgakovin vaimo Jelena Sergejevna kävi hakemassa lääkkeitä miehelleen...
(VTA 170.)⁶

Kävelyretket rakentavat konkreettiseen, kaikille näkyvään katukuvaan näkymättömän merkitysten verkon, jonka vain asiaan vihkiytyneet voivat hahmottaa ja joka näyttäytyy vaihtoehtoisena virallisen ideologian muistin paikoille (Nora 1989, 7; den Boer 2008, 20–21), neuvostohistoriaa symboloiville ja sen hegemoniaa ylläpitäville monumenteille, patsaille ja rakennuksille. Näin Ulitskajan toisinajattelijaälymystö rakentaa julkisesta tilasta oman, vallalla olevan ideologian vastaisen todellisuutensa – Moskova ei näyttyädy vain neuvostovallan pääkaupunkina vaan myös Venäjän klassisen kirjallisuuden kaupunkina.

Vaihtoehtoisen kaupunkitilan rakentaminen näyttäytyy ensisijaisesti vallitsevan neuvostoideologian kritiikkinä. Niinpä Viktor Juljevitš esimerkiksi kieltäytyy käyttämästä kaduista niiden neuvostoaikaisia nimiä ja pitäytyy sinnikkäästi tsaarinaikaisissa. Neuvostohallinnon perspektiivistä sallitun reunamalla liikkuvat kävelyretket eivät kuitenkaan kyseenalaista pelkästään nykytilaa vaan kansalaisten vapauksia rajoittamaan pyrkivän valtion ylipäänsä – 1960-luvun toisinajattelijasukupolven edeltäjiksi nousevat erityisesti 1820-luvun vallankumoukselliset dekabristit ja Puškinin hahmo.⁷ Valtioko-neisto seuraa päähenkilöitä kuin Puškinia aikanaan, taiteilija Muratovin rakastajatar vertautuu esiäitiinsä, joka ”vehtasi Puškinin kanssa” (VTA, 419)⁸, ja 1960-lukulaisten valinnat uskollisuuden ja petturuuden välillä rinnastuvat dekabristien vastaaviin valintoihin vuoden 1825 kapinan jälkimainingeissa. Romaanin päähenkilöiden elämä saa merkityksensä sen tilan kautta, jonka he jakavat menneisyyden suurmiesten kanssa: ”Aljona ja Miha vilkaisivat toisiaan: osoitteiden sijaan täällä asuttiin historian keskellä. Myös Pasternak oli parikymmentä vuotta sitten astellut tätä kujaa. Sataviisikymmentä vuotta sitten taas Puškin... Samassa paikassa kävelemme mekin, ikuisia lätäköitä kierrel-len.” (VTA, 678.)⁹ Vaihtoehtoisen kulttuurihistorian läsnäolo ei romaanissa rajoitu vain Moskovaan, vaan Puškinin esitetään olevan vastaavalla tavalla läsnä esimerkiksi Krimillä, jonne päähenkilöt matkustavat. Ulitskajan romaanin aikakäsitys, jossa menneisyyden suuret tapahtumat toistuvat nykyajassa ja antavat arkisen profaanille merkityksen (vt. Eliade 1993, 34–35; Clark 1981, 39–41), kun myyttisiä mittoja saavat venäläisen kirjallisuuden kultakauden (*zolotoi vek*) ja hopeakauden (*serebrjanyi vek*) hahmot elävät uudelleen teoksen henkilöissä, on tuttu myös neuvostokirjallisuudesta. Ulitskajan romaani käyttääkin osaksi samoja keinoja oman vaihtoehtoisen maailmankuvansa luomiseen kuin neuvostokirjallisuus käytti omansa rakentamiseen ja ylläpitämiseen.

Jos kaupunkitila ymmärretään lefebvrelaisittain sosiaalisesti tuotettuna vallankäytön välineenä, voidaan Ulitskajan henkilöiden pyrkimys rakentaa vaihtoehtoinen kulttuurinen merkitystodellisuus nähdä valtasuhteiden uudelleenmäärittelynä. Lefebvrelle kaupunki on jatkuva kamppailun tila. Ideaalitapauksessa se toimii erilaisia näkökantoja

edustavien ryhmien yhteisenä projektina, jonka tuloksena syntyy uusia tapoja elää ja asua, mutta useimmiten se toteutuu vallanpitäjien määrittämänä epädemokraattisena, yksilönvapauden tukahduttavana haltuunottona (Lefebvre 1996, 158, 173–174). Ulitskajalla kaupunkitilan vaihtoehtoistaminen näyttyy lisäksi korostuneen yksilöllisenä toimintana. Siinä missä virallinen Moskova esitetään ylhäältäpäin toimivana ja kaikkialle ulottuvana tarkkailevan vallan verkostona, kirjallisuushistoriallinen Moskova syntyy alhaaltapäin, manipuloidun tilan jalkaisin tapahtuvana merkityksellistämisenä (vrt. de Certeau 1984, 96).

Mikrohistoriallinen vaihtoehtoisen todellisuuden luominen kontrolloituun tilaan tulee esille myös siinä, miten neuvostohistorian rakentamisessa keskeiset speaktaakkelit kuten Stalinin hautajaiset esitetään Ulitskajalla yksittäisen ihmisen perspektiivistä, jonka avulla pyritään haastamaan kanonisoitu historia. Virallisista hautajaisista mainitaan lukijalle vain tapahtumapaikka, Liittojen talon Pylvässali, jossa ruumis oli näytteillä. Sen sijaan Moskovan katujen painajaismainen kaaos, jossa sadat ihmiset saivat surmansa, kuvataan yksityiskohtaisesti 12-vuotiaan Iljan ruohonjuuritason näkökulmasta.¹⁰ Ilja uskaltautuu kadulle saadakseen valokuvia arkistoonsa ja liikkuu viranomaisten hallinnasta karkaavassa kaoottisessa ihmisvirrassa omia, epävirallisia reittejään – takapihoja, kattoja ja viemäreitä pitkin – ja löytää tiensä kerrostalon porraskäytävään, josta hän voi kuvata tilannetta ylhäältä käsin. Pyrkimyksistään huolimatta hän ei kuitenkaan pääse katolle asti vaan joutuu tyytymään neljännen kerroksen ikkunasta avautuvaan näkymään, joten lopputuloksena ei ole kaikenkattava kokonaiskuva lintuperspektiivistä vaan rajoittunut, yksittäisen ihmisen näkökulma. Valokuvaaminen on esimerkki teoksessa toistuvasta motiivista, henkilöiden pyrkimyksestä luoda oman sukupolvensa kokonaisvaltainen tulkinta ympäröivästä todellisuudesta ja tämän pyrkimyksen osoittautumisesta mahdottomaksi, mitä korostaa myös se, että Iljan valokuvista ainoastaan yksi onnistuu.

Romaanin *Naisten aika* kaksoistodellisuus

Tšižovan romaani sijoittuu pääosin 50-luvun lopun Leningradiin, kaupungin keskustassa sijaitsevaan yhteisasuntoon, jonka kolme vanhaa naista – Ariadna, Glikeria ja Jevdokia – jakavat maalta tehtaaseen töihin muuttaneen, romaanin lopussa kuolevan yksinhuoltajaäiti Antoninan ja tämän mykän tyttären Susannan kanssa. Äitinsä kuoleman jälkeen Susanna alkaa puhua, ja hänestä tulee menestynyt kuvataiteilija. Tšižovan romaanin henkilökaarti ei edusta valveutunutta toisinajattelijaintelligentsijaa: mummoista ainoastaan Ariadna on saanut jonkin verran koulusivistystä, ja Antonina on naiivisti kommunismiin uskova maalaisnainen. Mummot ovat kuitenkin Ulitskajan romaanin sivistyneiden välittäjähenkilöiden tapaan voimakkaan tietoisia toisenlaisesta kulttuurista: he välittävät osin vaistonvaraisesti ortodoksista perinnettä uudelle naissukupolvelle. Susanna kasvatetaan kotona, koska naiset pelkäävät hänen joutuvan

mykkyytensä vuoksi tarhasta hoitolaitokseen, ja niinpä hän saa varsin toisenlaisen kasvatuksen kuin keskiverto neuvostolapsi. Kyse on sekä kulttuurisen että kommunikaatiivisen muistin välittämisestä, sillä mummojen arkisessa kasvatustyössä ortodoksinen kaanon sekoittuu satuihin, muistoihin ja heidän omiin elämäntarinoihinsa. Tätä perimää Susanna vuorostaan välittää aikuisena kuvataiteilijana eteenpäin.

Romaanissa mummojen uskonnollisuudesta ja Susannan mykästä taiteesta syntyvä tietoisuus lävistää jokapäiväisen neuvostoarjen. Mummot kastattavat Susannan tämän äidiltä salaa Sofiaksi, koska he ajattelevat nimen heijastavan ihmisen kohtaloa: Susanna on sopiva nimi ihmisten edessä mutta Jumalan edessä hän on Sofia. Susannan ”todellinen” nimi yhdistyy paitsi viisauteen myös naiseuteen, sillä venäläisessä kulttuurissa Sofia symboloi ikuista naisellisuutta, äiti-Venäjää (ks. Rjabov 1999, 25–35).¹¹ Susanna-Sofia luo mielikuvituksessaan ja taiteessaan vaihtoehdoisen maailman, joka kiteytyy hänen askartelemaansa paperitaloon – talo ei ole yhteisasunto vaan perheen ikioma. Tämän koko romaanille ominaisen kaksoistodellisuuden taustalla voi nähdä usein venäläiselle kulttuurille ominaisena pidetyn jaon arkiseen, matalaan, jokapäiväiseen ja väliaikaiseen (*byt*) ja henkiseen, korkeaan, poeettiseen ja ikuiseen (*bytiže*) todellisuuteen, jonka on nähty juontuvan ortodoksisuudelle tyypillisestä jaosta maalliseen synnilliseen olemassaoloon ja sen takana olevaan siunattuun transsendenssiin (ks. Lotman & Uspenski 1985, 32).¹² Esillä oleva maailma näyttäytyy romaanissa siten valheellisena ja väliaikaisena, kun taas sen takana hahmottuu ikuinen totuuden ja viisauden maailma, jota mummot ja Susannan todellinen minuus – Sofia – edustavat.

Väliaikaisen ja ikuisen todellisuuden yhtäaikainen läsnäolo koskee korostuneesti Leningradin kaupunkitilaa, joka hahmottuu Ulitskajan Moskovan tapaan yhtäältä kaikille näkyvissä olevana ja toisaalta vain harvoille ja valituille avautuvana vaihtoehdoisena todellisuutena. Mummojen tulkinnassa konkreettinen arkinen Leningrad on pinta – sen alla on syvempi, neuvostokulttuurin ulottumattomissa oleva todellisuus, johon mummot johdattavat Susannaa päivittäisillä kävelyretkillä samaan tapaan kuin Viktor Juljevitš tutustuttaa oppilaitaan Venäjän kirjallisuushistoriaan Ulitskajan romaanissa: ”Älä rämmi kurassa’, Glikeria sanoo, ’tai astut seuraavassa hetkessä ties mihin. Lumen alla on piilossa vaikka mitä: koirankakkaa ja kaikkea mädäntynyttä. Ne luulevat että lika on imeytynyt maaperään saakka. Mutta maa on jäinen ja kiinteä, ei se ota vastaan niiden sontaa.” (NA, 145; suom. TK ja JS.)¹³ Leningradin maaperän voi nähdä yhdistyvän Susanna-Sofian nimen symboloimaan ikuiseen äiti-Venäjään, jota neuvostokoirankakka ei kykene likaamaan. Samoin Pietari-Leningradin mytologiaan yhdistyvät maamerkit näyttäytyvät ikuisina toisin kuin kaupungin täyttävät ihmiset:

”Sinun täytyy painaa kaikki mieleesi nyt kun vielä on aikaa”, Glikeria sanoo katsellen ympärilleen. ”Meidän talo on tuolla. Ja tuossa on tuomiokirkko. Sinä muistat varmasti, olemmehan käyneet täällä niin usein kävelyllä. Jos satuisit unohtamaan, niin kirkontorni on korkea. Sen voi nähdä kaikkialta.

Anna sen opastaa sinua. Mutta jos tulet kanaalin suunnalta niin asia on toinen: sinun täytyy ylittää silta, mennä leijonien ohitse. Leijonat ovat kivisiä – ne eivät katoa. Vaan ihmisiltä”, hän heristää sormeaan, ”älä kysy neuvoa. Voivat sanoa mitä vain, neuvoa väärin tai napata mukaansa. Minä kirjailen sinun nimikirjaimesi”, hän lohduttaa. ”Niin että löydät itse, kävelet muistin mukaan.” (NA, 145.)¹⁴

Kaksoistodellisuuden problematiikka yhdistyy romaanissa myös pietarilaistekstin traditioon, jonka yhtenä keskeisimpänä nykyedustajana Tšizovaa usein pidetään. Pietarilaisteksti on läsnä paitsi ajatuksessa kahdesta eri todellisuudesta myös alluusioiden Dostojevskin *Rikokseen ja rangaistukseen* (1866), jonka tematiikkaa *Naisten aika* heijastelee eri tavoin. Tšizova esimerkiksi rakentaa mummojen ja Susannan tulevan isäpuolen Nikolain suhteesta viitteen Raskolnikoviin: Ariadna lupaa jättää kalliit korvakorunsa perinnöksi Nikolaille, jos tämä nai kuolevan Antoninan. Samoin romaanin keskeisessä sisäkertomuksessa, Nikolain Antoninalle kertomassa tarinassa nuoruudestaan, Nikolain kaveri kotikylästä päätyy asuntoa etsiessään palaamaan yhä uudelleen huoneistoon, jonka omistavan mummon hän epäilee tulleen murhatuksi ja piilotetuksi lattialautojen alle.

Kulttuurinen muisti ja epävirallisen yhteisöllisyyden tilat

Naisten ajan ensisijainen tapahtumaympäristö on neuvostoajan yhteisasunto, *kommunalka*, jossa yksityisyydelle ei juuri ole sijaa. Henkilöt määrittyvät hierarkkisesti sen suhteen, minkälainen asunto heillä on, ja oman tilan tavoittelu määrittää heidän toimintaansa. Tavoiteltavimmalla tasolla on Glikeria-mummon omassa huoneistossa asuva nuoruudenrakastettu, seuraavaksi tulevat yhteisasunnon asukkaat, mummot ja Antonina tyttärineen, ja alimpana on Nikolai, joka on elänyt viisitoista vuotta tehtaan yhteisasuntolassa. Nikolain asunnontarve saa keskeisen merkityksen romaanin juonessa. Kun selviää, että Antonina on kuolemansairas ja ettei mummoilla ole mahdollisuuksia saada Susannan virallista huoltajuutta, Ariadna oivaltaa Nikolain asunnontarpeessa mahdollisuuden pelastaa tyttö orpokodilta. Niinpä Nikolai nai Antoninan pääasiassa siksi, että perheellisyys takaa mahdollisuuden omaan asuntoon, mikä puolestaan mahdollistaa Susannan asumisen isoitien luona.

Yksityinen ja kollektiivinen tila asettuvat romaanissa toistuvasti vastakkain. Asunto ei ole pelkkä asunto vaan määrittää yksilön autonomisuutta. Antoninan elämä näyttäytyy yksityisen kamppailuna kollektiivista vastaan: ”Yhdeksän ja puoli neliötä omaa tilaa. [--] Niille se ei tietenkään merkitse mitään: ”Et sinä ole ensimmäinen etkä viimeinen. Ja muista, että lapsi on meidän, tehtaan lapsi. Yhteinen siis. [--] Etkä sinäkään ole onneksi yksin vaan osa kollektiivia.” (NA, 9.)¹⁵ Virallinen yhteiskunta eri laitoksineen, kuten sosiaalitoimisto, jossa Ariadna asioi, esitetään yksilöä nöyryyttävänä ja epäinhimillisenä. Susannan mykkyys puolestaan nousee romaanissa keskeiseksi yksityisen ja

kollektiivisen suhdetta reflektoivaksi metaforaksi. Sen vastakohta on virallisen valtion kaikkialle penetroiva ääni ja aivan erityisesti Antoninan yhteisasuntoon hankkiman, jatkuvasti auki olevan television yksityiseen tilaan tunkeutuva propaganda. Susannan mykkä maailma näyttyy television kuvaaman illusorisen sosialismin vastapoolina, autenttisenä yksityisyyden tilana; kuten Marja Sorvari (2014, 20) esittää, Susannan mykkyyden voi nähdä kieltäytymisenä astumisesta kielen, lain ja järjestyksen maailmaan ja siten pysyttämisenä virallisen yhteiskunnan ulottumattomissa. Mykkyyteen yhdistyy vastaavankaltaisia ajatuksia myös teoksen arvomaailmaan kiinteästi liittyvässä ortodoksisuudessa.

Tšizovan romaanissa yksityisyys ja kollektiivisuus näyttävät vastakohtaisina kuitenkin vain suhteessa viralliseen yhteiskuntaan ja sen instituutioihin. Juuri kollektiivisen ideologian huipentuma, yhteisasunto, suojaa Susannaa ja tekee mahdolliseksi kasvattaa hänet neuvostoideologian saavuttamattomissa. Yhteisasunnon asukkaista tulee perhe ja asunnosta koti: läheisensä menettäneet mummot saavat lapsen ja lapsenlapsen, ja Antonina puolestaan saa kolme äitiä kuolleen äitinsä tilalle. Jokapäiväisen elämän raskaudesta huolimatta naisten epävirallinen kommuuni näyttyy autenttisenä yhteisöllisyytenä keinotekoisien sosialistisen kollektiivisuuden keskellä. Yhteisasunto ei siten näyttäydä kodin vastakohtana, toisin kuin Juri Lotman (1990, 191) esittää, vaan pikemminkin kollektisoivan yhteiskunnan marginalisoimien yksilöiden mahdollisuutena perheeseen ja kotiin. Tämä koskee erityisesti yhteisasunnon keittiötä, joka määrittäytyy Tšizovalla pääosin myönteisenä yhteisöllisyyden tilana. Keittiössä käydään kaikki tärkeät keskustelut; se on niin merkityksellinen paikka, että Susanna ajattelee keittiön kuolevan yhdessä mummojen kanssa, jotta nämä voivat jatkaa elämäänsä tuonpuoleisessa.¹⁶

Naisten välinen autenttinen yhteisöllisyys, jonka sosialistinen asuntopolitiikka paradoksaalisesti mahdollistaa, liittyy romaanissa ortodoksisessa ajatteluperinteessä keskeiseen yhteisöllisyyden ideaan, *sobornostiin*, joka erityisesti 1800-luvun slavofiilijattelijoiden lähtien näyttyy vastakkaisena läntiselle individualistiselle yksilökäsitykselle. *Sobornostin* ydin on ajatuksessa eri yksilöiden välisestä spontaanista toiminnasta yhteisen tavoitteen hyväksi. Tšizovan romaanissa *sobornost* näkyy mummojen yhteistoiminnassa Susannan pelastamiseksi. Toisaalta myös aikuisen kuvataiteilija-Susannan valinnat noudattelevat nekin *sobornostiin* sisältyvää individualismikritiikkiä: kun poikaystävä loikkaa länteen voidakseen toteuttaa itseään taiteilijana, Susanna kieltäytyy emigroitumasta, koska ajattelee voivansa jatkaa mummojen perintöä ainoastaan Venäjällä.

Ulitskajan romaanissa yksityinen tila ei ole turvapaikka samassa mielessä kuin *Naisten ajassa*. Toisin kuin marginaalissa elävien mummojen, neuvostovallan kannalta uhkaa edustavan älymystön kodit ovat aina vaarassa: asunnoissa on kuuntelulaitteita, ja kotietsintä voidaan tehdä koska hyvänsä. Suurinta vapautta romaanihenkilöt tuntevat Moskovan ulkopuolella, periferiassa kaukana vallan keskuksesta (vrt. Voronina 2014,

110). Oljalle vapauden paikaksi muodostuu pohjoisvenäläinen metsäluonto, hänen isälleen perheen kesäasunto. Taiteilija Muratov tuntee uudenlaista vapautta paettuuan viranomaisia maaseudun syrjäkylään. Päähenkilöiden koteja ei uhkaa vain ulkopuolelta tilaan tunkeutuva valtakoneisto, vaan virallinen neuvostoideologia on jatkuvasti läsnä myös kotona. Paras esimerkki tästä on Oljan lapsuudenkoti, jota hallitsee äiti, Neuvostoliiton kirjailijaliiton korkeassa asemassa oleva virkailija. Oljan äiti edustaa neuvostokirjallisuuden virallista kaanonia, jonka varjossa Olja luo oman sukupolvensa toisinajattelijakirjallisuuden kaanonia kirjoittamalla puhtaaksi kiellettyä kirjallisuutta milloin äitinsä asunnossa, milloin kenraali-isänsä kesämökillä.

Silti Ulitskajankin teoksesta löytyy ajatus kodista spontaanisti syntyvän yhteisöllisyyden mahdollistavana turvasatamana. Romaanin keskeisin yksityinen tila, Sanjan koti, hahmottuu Tšizovan yhteisasunnon tapaan yhteisöllisen harmonian tilana. Sanja kuuluu vanhaan venäläiseen kulttuurisukuun, ja perhe asuttaa ”Apraksin–Trubetskoi-suvun entisen aateliskartanon pienen salin osaa” (VTA, 26)¹⁷, jossa myös työläistäustaiset Ilja ja Miha pääsevät tutustumaan vallankumousta edeltäneeseen yläluokan kulttuuriin. Täällä menneen maailman henki on aina läsnä, jollei muuten niin ainakin Sanjan isoäidin ruokakaapista lehahtavina tuoksuina: ”Anna Aleksandrovna kaiveli kaappia. Tänään sieltä ei löytynyt mitään erityistä, kuivia rinkeleitä ja korppuja vain. Mutta aina kun kaapin yläovi avattiin, sieltä lehahti vaniljan ja vielä jonkin vallankumousta edeltävän tuoksua, josta Miha piti kovasti.” (VTA, 113.)¹⁸ Isoäiti Anna Aleksandrovna on Sanjan kodin sydän ja Ulitskajan romaanin toinen keskeinen välittäjähahmo kirjallisuudenopettaja Viktor Juljevitšin lisäksi. Kulturelli isoäiti tutustuttaa pojat klassiseen venäläiseen kirjallisuuteen ja musiikkiin kävelyretkin, museovierailuin ja konserttikäynnein. Hän on korostuneen myönteinen hahmo, sivistyneen venäläisnaisen ruumiillistuma, joka jatkaa venäläisessä nykykirjallisuudessa toistuvaa Anna Ahmatovaan viittaavaa linjaa.¹⁹ Sanjan koti on Iljalle ja Mihalle samankaltainen vaihtoehtoisen kulttuurin välittymisen tila kuin Ahmatovan Kellomäki Joseph Brodskylle ja muille Ahmatovan kotona kokoontuneille 1960-lukulaisille toisinajattelijarunoilijoille. Isoäidin erityis-suosikki, myöhemmin vankileirille joutuva punahiuksinen juutalaispoika Miha saakin Brodskyyen viittaavia piirteitä, joskin hahmolle löytyy muitakin esikuvia: Mihan elämäntarina viittaa selvästi myös runoilija ja ihmisoikeusaktivisti Ilja Gabaihin (Latynina 2011, 175–176).²⁰

Lopuksi

Kulttuurisen muistin tarkastelu suhteessa tilaan Ljudmila Ulitskajan ja Jelena Tšizovan keskeisissä romaaneissa osoittaa, että kylmän sodan aikaisen historian uudelleenkirjoittaminen on venäläisessä kirjallisuudessa edelleen tärkeässä osassa. *Vihreän telian alla* ja *Naisten aika* kulkevat perestroikan ajan ja 90-luvun vaihteen kirjallisuuden jalanjäljissä

siinä mielessä, että niiden näkökulma neuvostoaikaan on korostuneen mikrohistoriallinen. Ulitskajalla ruohonjuuritason näkökulma laajoihin yhteiskunnallis-historiallisiin tapahtumakaariin syntyy *Sodan ja rauhan* kaltaisessa, kymmenien romaanihenkilöiden kautta suodattuvassa kokemuksessa, jollainen on venäläisessä kirjallisuudessa perinteisesti tyypillisempi miesten kirjoittamalle kirjallisuudelle. Tšizovalla taas kylmän sodan aikaista yhteiskuntaa tarkastellaan pääosin yhden havainnoivan tietoisuuden, Susanna-Sofian, kautta. Tšizovan romaanin voi nähdä sodanjälkeisten vuosikymmenien Neuvostoliiton historiaa heijastelevana naistaiteilijaromaanina, jossa päähenkilön mykkyys lopulta muuttuu ääneksi ja ilmaisuksi. Toisin kuin läntisessä perinteessä, Tšizovan taiteilijaromaanissa ei korostu päähenkilön yksilöllinen kehitys vaan taiteilijan elämäntarinan yhteisöllisyys. Samalla romaanissa painottuu kertomisen etiikka, kun Susanna kirjoittamalla tarinansa välittää oman ja isoätien elämäkokemuksen eteenpäin.

Kulttuurisen muistin välittyminen yhdistyy kummassakin romaanissa korostuneesti tilallisuuteen. Tšizovalla määritellään uudelleen yksityisen ja kollektiivisen tilan välistä suhdetta. Kollektiivisuus saa *Naisten ajassa* sekä kielteisiä, virallisen yhteiskunnan ideologiaan yhdistyviä piirteitä että myönteisiä, eri sukupolvia edustavien naisten väliseen epäviralliseen yhteisöllisyyteen liittyviä ulottuvuuksia. Tämä problematiikka tiivistyy neuvostoaikaiseen yhteisasuntoon tilana. Spontaani kollektiivisuus liittyy kiinteästi ortodoksisessa perinteessä keskeiseen *sobornostin* traditioon, jossa yhteisöllisyys määrittelee yksilön valintoja.

Romaanissa *Vihreän teltan alla* puolestaan nousee merkitykselliseksi kontrolloidun tilan haltuunotto, Moskovan muuntuminen vallan ja virallisen kulttuurin keskukselta myös vaihtoehtoisen kulttuurisen jatkumon mahdollistavaksi tilaksi. ”Vihreä teltta” yhdistyy romaanissa konkreettisesti Oljan juuri ennen kuolemaansa näkemään eneneen, jossa hän jonottaa häätelttään yhdessä länteen emigroituneen ja nyt jo kuolleen miehensä Iljan kanssa. Unen hääteltoa viittaa Oljan ja Iljan toisten suhteiden sivussa elävään rakkaustarinaan, joka romaanissa rinnastuu vaihtoehtoiseen kulttuuriin. Hopean ja kullan sävyjä saava vihreys on toistuva motiivi romaanin kokonaisuudessa ja symboloi järjestelmän sisällä mahdollistuvaa toista tilaa, klassisen musiikin ja aivan erityisesti hopea- ja kultakauden kirjallisuuden Ulitskajan toisinajatteliijoille tarjoamaa suojaa.²¹ Tämän Ulitskajan romaanissa korostuvan kulttuurisen jatkumon, jossa kirjallisuushistoria elää itseään uudelleen yhä uusissa sukupolvissa kulloisestakin yhteiskunnallisesta järjestelmästä riippumatta ja siten toisintaa myyttistä kulta-aikaa, voi nähdä suhteessa *Naisten ajan* ajallisuuteen. Tšizovan kaikille läsnäolevan jokapäiväisen Leningradin takana pilkottaa *bytijen* korkeampi ja pysyvämpi todellisuus, jota naissukupolvet kannattelevat aikakaudesta toiseen.

Kummassakin romaanissa vaihtoehtoinen kaupunkitila rakentuu yksilöllisessä ja yhteisöllisessä toiminnassa. *Naisten aika* käyttää hyväkseen pietarilaistekstin traditiota ja viittaa suoraan aiempaan kaunokirjallisuuteen, erityisesti dostojevskilaiseen kaksois-

todellisuuteen. Romaanin *Vibreän teltan alla* intertekstuaalinen Moskova sen sijaan syntyy toisella tavalla. Ulitskajan viitteet eivät kohdistu ensisijaisesti aiempaan kaunokirjallisuuteen vaan kirjalliseen kulttuuriin: kirjailijoihin henkilöinä, näiden lähipiiriin ja elämäkertoihin. Romaanin voi nähdä uudenlaisena ”moskvalaistekstinä”, jossa mitava kirjallisuushistoriallisten viittausten verkosto rakentuu konkreettisesta kaupunkitilasta kumpuavina, kirjailijoiden elämänkohtaloihin yhdistyvinä risteävinä tarinoina. Romaanin tulkittamisessa näiden tarinoiden ja niiden henkilöiden tunnistaminen ei ole välttämätöntä, kun taas *Naisten ajan* ymmärtämisessä pietarilaistekstin tradition tuntemuksen merkitys on suuri.

Viitteet

¹ Uudesta realismista ks. esim. Rotkirch 2012 ja Klapuri & Lappela 2015.

² Tšižovan romaania ei ole suomennettu mutta se on käännetty esimerkiksi englanniksi (*The Time of Women*, 2012) ja saksaksi (*Die Stille Macht der Frauen*, 2012).

³ Sen sijaan ”tilallinen käänne” näkyy hyvin siinä, miten fokus on erityisesti läntisessä venäläisen kulttuurin tutkimuksessa siirtynyt pääkaupungeista rajoille ja keskuksesta periferiaan (ks. esim. Turoma & Waldstein 2013). *Pietarilaistekstillä* tarkoitetaan Pietarin kaupunkiin yhdistyvää kaunokirjallista mytologiaa, joka syntyy Puškinilla ja jatkuu Gogolin ja Dostojevskin teoksissa. Tässä mytologiassa Pietari Suuren perustama eurooppalainen kaupunki tarkoittaa länteen yhdistyvää ja Venäjälle vierasta keinotekoisuutta ja rationaalisuutta, jonka takana väijyvät kuitenkin erilaiset äärimmäisyydet, mielipuolisuus ja ennakoimattomuus. 1900-luvulla pietarilaisteksti näkyy erityisesti runoudessa, Anna Ahmatovalla ja myöhemmin Joseph Brodskylla ja Jelena Švartsilla, mutta myös Andrei Bitovin romaaneissa ja Tatjana Tolstajan novellistiikassa. Pietarilaistekstistä tarkemmin ks. esim. Antsiferov 1990; Lotman (red.) 1984; Pesonen 1983.

⁴ 60-lukulaisilla tarkoitetaan noin vuosina 1925–1945 syntynyttä intelligentsijasukupolvea, jonka elämää ovat määrittäneet stalinismin aika, toinen maailmansota ja suojaan kausi. Ulitskaja (ks. esim. 2011) on todennut kuuluvansa pitkälti itsekin samaan sukupolveen.

⁵ «По средам Виктор Юльевич таскал любителей русской словесности, «люрсов», как они себя называли, по Москве и выводил их, дуя в свою флейточку, из бедного и большого времени в пространство, где работала мысль, где жила свобода, и музыка, и всякие искусства. Вот, здесь все это обитало! За этими окнами!» (ZŠ, 74.)

⁶ «Роман Ольги и Ильи протекал главным образом на ногах, в прогулках по сокровенно-московским местам, которые он хорошо знал. Иногда он останавливался возле кривого домика с покосившимся крыльцом и говорил: это дом допожарный, сюда Вяземский захаживал... Здесь, у брата, Мандельштам останавливался... а в эту аптеку бегала жена Булгакова Елена Сергеевна за лекарствами для мужа...» (ZŠ, 134.)

⁷ Ulitskaja (2011) on haastattelussa rinnastanut romaanissa kuvatun epävapaaan valtion myös Venäjän yhteiskunnan nykytilaan.

⁸ «– У Насти кровь такая – прабабка или прапра... с Пушкиным путалась» (ZŠ, 325).

⁹ «Алена переглядывалась с Михай: не в подворотне живем, в истории... И Пастернак по этому переулку ходил каких-то двадцать лет тому назад. А сто пятьдесят лет тому – Пушкин... И мы тут проходим, огибая вечные лужи.» (ZŠ, 525.)

¹⁰ Stalinin hautajaisspektaakkelin toisinkirjoittaminen on Ulitskajan tuotannossa toistuva motiivi. Esimerkiksi romaanissa *Kazus Kukotskogo* (2001, ”Kukotskin tapaus”) vaiettua tragediaa käsitellään ihmisjoukossa puikkelehtivien kahden nuoren tytön näkökulmasta.

¹¹ Tämä yhteys näkyy hyvin 1900-luvun vaihteen symbolismissa, jossa Sofian hahmo saa jumalalliseen naiseuteen ja äiti-Venäjäan liittyviä ulottuvuuksia. Tšizovan romaanissa Sofian nimen symboliikka yhdistyy 1900-luvun vaihteen uskonnolliseen filosofiaan ja erityisesti Pavel Florenskin käsitykseen nimen merkityksestä kantajansa identiteetille (ks. Kahla 2012, 285).

¹² Arjen taustalla vaikuttava toinen todellisuus on esillä myös *Vibreän teltan alla* -romaanissa, jossa tähän toiseen todellisuuteen voi saada yhteyden taiteen kautta.

¹³ «– Ты, – учит, – по грязи не шлепай. Шаг сделаешь – вмиг вступишь. Под снегом-то все спряталось: и кашки собачьи, и гнилье. Вот они и думают, будто грязь в землю ушла. А земля тугая, мерзлая – ихней грязи не принимает.» (NA, 145.)

¹⁴ «– Тебе, – вокруг себя оглядывается, – всего запомнить надо, пока время у нас есть. Дом наш – вон где. А тут собор. Сколько лет ходили, должна уже помнить. Если что, колокольня высокая. Ее отовсюду видно. По ней и равняйся. А из-за канала выйдешь – там другое: через мостик надо идти, мимо львов. Львы-то каменные – что им делается? А людей, – пальцем грозит, – не спрашивай. Мало ли... Запутают, заведут. Я, – утешает, – буквы твои вышью. Так что на себя надейся – по памяти ступай.» (NA, 145.)

¹⁵ «Девять с половиной метров – сама себе барыня. [--] Им-то чего: «Не ты первая, не ты последняя. И помни: ребенок наш, заводской. Значит, общий. [--] Да и ты, небось, не одна – в коллективе.»» (NA, 9.)

¹⁶ Yhteisänsannon keittiö on neuvostoaikaa kuvaavassa kirjallisuudessa erityisen merkityksellinen tila. Öinen keittiö näyttäytyy oman ajan tilana esimerkiksi Petruševskajan nykynaiskirjallisuuden traditiossa keskeisessä pienoisromaanissa *Vremja – notš* (1992, ”Aika on yö”), mutta siinä missä Petruševskajalla öinen keittiö korostaa minäkertoja-isoäidin yksinäisyyttä, Tšizovalla painottuu mummojen keittiön yhteisöllisyys.

¹⁷ «Сзади топорщились фрагменты быта, ничем не напоминавшие отрезок малой залы бывшей усадьбы Апраксиных-Трубецких, в котором обитало семейство Сани» (ZŠ, 22).

¹⁸ «Анна Александровна зашуршала в буфете. Сегодня там не было ничего особенного — сушки да сухари. Но запах ванили и еще чего-то, дореволюционного, всегда оттуда шел, когда верхнюю створку распахивали, и Миха его очень любил.» (ZŠ, 89.)

¹⁹ Esimerkiksi Tatjana Tolstajan novellin ”Joki nimeltä Ockerville” Ahmatova-hahmo, unohtunut laulajatar Vera Vasiljevna, näyttäytyy kulttuurisen muistin kantajana kuten Ulitskajan Anna Aleksandrovnakin. Tolstajan postmodernissa kerronnassa Ahmatovan kulttihahmo kuitenkin karnevalisoidaan, kun taas Ulitskajan Ahmatova-hahmosta kaikki parodisuus puuttuu.

²⁰ Erityisesti Ulitskajan mutta myös Tšizovan tuotannossa toistuva näkemys uusintaa venäläisessä kirjallisuudessa 1800-luvulta tuttua käsitystä *babuškasta* ideaalina (ks. Savkina 2011). Toisaalla venäläisessä nykykirjallisuudessa isoäitikultti on joutunut raisun kritiikin kohteeksi: paitsi Petruševskajalla, isoäiti pudotetaan jalustaltaan esimerkiksi Pavel Sanajevin pikkupojan perspektiivistä kirjoitetussa romaanissa *Haudatkaa minut jalkalistan taakse* (*Pohoronite menja za plintusom*, 1996), jossa mielipuolisen mummon hirviömyyden on tuhota koko perheen elämän.

²¹ Ulitskaja itse selittää unen vihreän teltan symboloivan sovintoa, lopullista anteeksiantoa, yhtäältä menneisyyden ja nykyisyyden välillä ja toisaalta hänen oman sukupolvensa edustajien välillä (Vovk 2011).

Lähteet*Primäärilähteet*

- Tšizova, Jelena 2010 (2009). *Vremja ženštin* [= NA]. Moskva: Ast-Astrel.
- Ulitskaja, Ljudmila 2011 (2010). *Zeljonyi šatjor* [= ZŠ]. Moskva: Eksmo.
- Ulitskaja, Ljudmila 2014. *Vibreän teltan alla* [= VTA]. (*Zeljonyi šatjor*, 2010.) Suom. Arja Pikkupeura. Helsinki: Siltala.

Sekundäärilähteet

- Ameel, Lieven 2013. *Moved by the City: Experiences of Helsinki in Finnish Prose Fiction 1889–1941*. PhD Thesis. Helsinki: Unigrafia.
- Antsiferov, N. P. 1990 (1922). *Duša Peterburga*. Leningrad: Lira.
- Assmann, Jan 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 125–133.
- Assmann, Jan 2008. Communicative and Cultural Memory. Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 109–118.
- den Boer, Pim 2008. Loci memoriae – Lieux de mémoire. Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 19–26.
- de Certeau, Michel 1984. *The Practice of Everyday Life. (L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire, 1980.)* Transl. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Clark, Katerina 1981. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: Chicago UP.
- Eliade, Mircea 1993. *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia. (Le mythe de l'éternel retour: Archetypes et répétition, 1949.)* Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Kahla, Elina 2012. Jelena Tšizova – Mnemosynen palveluksessa. Tomi Huttunen & Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain–BTJ, 277–288.
- Klapuri, Tintti & Anni Lappela 2015. 2000-luvun venäläinen uusi realismi. *Avain* 1/2015, 88–93.
- Kunik, Abram 2013. Deti Ulitskoi ”Zeljonyi šatjor”. Roman o šestidesjatnikah. *Novyi bereg* 40. <http://magazines.russ.ru/bereg/2013/40/18ku.html> (3.4.2015).
- Latynina, Alla 2011. ”Vseh sovetskaja vlast ubila...” ”Zeljonyi šatjor” Ljudmily Ulitskoi. *Novyi mir* 6, 169–177.
- Lefebvre, Henri 1991. *The Production of Space. (Production de l'espace, 1974.)* Transl. Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell.
- Lefebvre, Henri 1996. *Writings on Cities. (Le Droit à la Ville, 1968 & Espace et politique, 1973.)* Transl. Eleonore Kofman & Elizabet Lebas. Oxford: Blackwell.
- Lotman, Ju. M. (red.) 1984. *Semiotika goroda i gorodskoi kultury. Peterburg*. Trudy po znakovym sistemam XVIII. Tartu: Tartuski gos. universitet.

- Lotman, Iurii 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Transl. Ann Shukman. New York: I. B. Tauris.
- Lotman, Iurii & Boris Uspensky 1985. Binary Models in the Dynamics of Russian Culture. Alexander Nakhimovsky & Alice Stone-Nakhimovsky (eds), *Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca: Cornell UP, 30–66.
- Nora, Pierre 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26, 7–24.
- Pesonen, Pekka 1983. Katoava kaupunki. Myytti Pietarin kaupungista venäläisessä kirjallisuudessa. *Parnasso* 4, 231–241.
- Rjabov, O.V. 1999. Russkaja filosofija ženstvennosti (XI–XX veka). Ivanovo: Junona.
- Rotkirch, Kristina 2012. Roman Sentšin ja uusi realismi. Tomi Huttunen & Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain–BTJ, 205–214.
- Savkina, Irina 2011. U nas nikogda uže ne budet etih babušek? *Voprosy literatury* 2. <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/sa3.html> (16.3.2015).
- Sorvari, Marja 2014. Liminaalisuus, raja, *communitas*. *Idäntutkimus* 3, 15–25.
- Turoma, Sanna & Maxim Waldstein 2013. Empire and Space: Russia and the Soviet Union in the Focus. Sanna Turoma & Maxim Waldstein (eds), *Empire Del/Centered: New Spatial Histories of Russia and the Soviet Union*. Farnham: Ashgate, 1–28.
- Ulitskaja, Ljudmila 2011. Novaja kniga Ljudmily Ulitskoi ”Zeljonyi šatjor”. *Ekho Moskvy* 13.2.2011. <http://echo.msk.ru/programs/kazino/748934-echo/> (3.4.2015).
- Voronina, T. N. 2014. Vologodski krai v romane L. Ulitskoi ”Zeljonyi šatjor”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* 9(150), 109–112.
- Vovk, Svetlana 2011. ”Zeljonyi šatjor” možet stat poslednim romanom Ulitskoi. *Ria Novosti* 9.2.2011. <http://ria.ru/culture/20110209/332134299.html> (29.5.2015).

Sileät ja uurretut. Tilan kuvaukset Henrika Ringbomin romaanissa *Martina Dagers längtan*

Henrika Ringbomin *Martina Dagers längtan* -romaanin (1998) minäkertoja Martina Dager kuvaa työpaikkaansa eli Helsingin keskustassa sijaitsevaa Suomen Pankin rakennusta seuraavasti: ”Tung och sluten tronar sedan själva Banken där mittemot Ständerhuset” (*Martina Dagers längtan*, 11; tästä eteenpäin MDL). Martinan oma pieni työhuone sijaitsee tässä raskaaksi ja sulkeutuneeksi kuvatussa Pankin kivitalossa. Työhuoneesta ja koko talosta tulee teoksen edetessä yhä ahtaammalta vaikuttava tila, josta Martina pakenee pois muualle, toisenlaisiin tiloihin. Aivan kuin Martina olisi saanut työpaikallaan huoneen, johon hän ei mahdu.

Edellä olleessa sitaattissa teoksen kertoja havainnoi näkemiään rakennuksia, niiden sijaintia ja niiden synnyttämiä vaikutelmia – toisin sanoin kertoja kuvaa ympäröivää tilaa ja sen materiaalista rakentumista. Ympäristön kuvauksia Martina tekee koko romaanin ajan. Voikin sanoa, että Ringbomin romaani on jo alkusivuiltaan lähtien hyvin *tilallinen* teos. Se vaikuttaa noudattavan erilaisia tilallisia käytänteitä tarkastelleen Michel de Certeau (2013, 171) toteamusta: ”Jokainen kertomus on matkakertomus – tilan käytäntö.” Tällä lauseellaan de Certeau ohjaa kiinnittämään huomiota siihen, miten kaikki kertomukset rakentavat moninaisia tilan kuvauksia. Kertomukset rakentavat reittejä ja paikkoja käyttämällä erilaisia kerronnallisia keinoja hyväkseen: ne kuvaavat paikkoja ja siirtymisiä paikasta toiseen kehittämällä eräänlaista tilallista kielioppia.

Näin tapahtuu myös Ringbomin romaanissa, jossa tilaan ja sen hahmottamiseen liittyvät kysymykset korostuvat. Romaanissa liikutaan erilaisissa tiloissa ja kuvataan siirtymiä niiden välillä, teos paikantuu niin huoneisiin kuin kaupunkiin, se kuvaa hotellihuonetta tai kerrostaloasuntoa, ravintolaa tai bussia, metsäaukeamaa ja joenrantaa. Tilallisuuden hahmotus liittyy Ringbomin romaanissa elimellisesti myös hahmotuksen tekijään, kertojaan, jonka itseys muotoutuu nimenomaisesti suhteessa kuvattuihin tiloihin. Teoksen kertoja Martina Dager on uraputkessa oleva ekonomi, joka viettää päivänsä tietokoneen ääressä tehden ennustuksia Suomen talouden kehityksestä, hän laskee rahasummia ja rustaa taulukoita. Romaanin aikana Martinassa alkaa kuitenkin tapahtua outoja muutoksia – toisenlainen maailma ja oleminen ikään kuin kutsuvat Martinaa jättämään taakseen tämän rahan merkitsemän kapitalistisen kulttuurin. *Martina Dagers längtan* kuvaa metamorfista prosessia, naisen muuttumista joksikin toiseksi.¹ Teos nostaa esiin myös kysymyksiä naisen sijoitt(aut)umisesta – tai mahtu-

misesta – hänelle määrättyihin tilallisiin koordinaatteihin. Artikkelissani kiinnitän huomion romaaniin juuri tällaiseen tilan kuvaukseen keskittyen.

Ulos ja uuteen

Romaanissa kuvatut tilat eivät toimi tapahtumien taustalla vaan ne tunkevat etualalle. Ne eivät ole yhdentekeviä tapahtumapaikkoja eikä niitä alisteta tarinan käännteille tai juonenkuljetukselle, vaan päinvastoin: tilallisuudesta ja liikkumisesta tilassa tulee keskeistä. Romaani kuvaa ilmestymisajankohtansa Helsinkiä eli 1990-luvun lopun kaupunkia, mutta tunnistettavissa olevaan Helsinkiin sekoitetaan teoksessa kuviteltua kaupunkikuvaa. Romaanissa avautuu jopa mahdollisuus kuvitella jonkin epämääräiseen tulevaan aikaan sijoittuvaa tilaa. Näin ajatellen Ringbomin teoksen voi liittää Louis Marinin (1984, 8–9) nimeämään utopistisen tekstuaalisen käytänteen perinteeseen. Marinin mukaan tässä perinteessä viitataan mahdollisen tulevaisuuden ja nykyisyyden yhteensovittamiseen ambivalentin kuvauksen kautta. Utopia-termin sisältämä kaksinaisuus ja ambivalenssi (kr. *ou-topos* eli 'ei-paikka' / *eú-topos* eli 'onnellinen paikka') aktualisoituu Ringbomin romaanissa siinä epämääräisyydessä, jolla kuvattua kaupunkia on mahdollista ajatella sekä 90-luvun lopun Helsinginä että jonakin kuviteltuna potentiaalisena tilana.

Palaan artikkelissani myöhemmin Ringbomin teoksen tapaan viitata tulevaan. Tarkasteluni taustalla on kuitenkin myös hyvin toisenlainen traditio, joka sekin yhtä kaikki on sidoksissa tilaan. Vuonna 1989 professori Merete Mazzarella julkaisi vaikutusvaltaisen *Det trånga rummet* -teoksensa, jossa hän nimesi suomenruotsalaisen romaanitradition ahtaan huoneen perinteeksi tutkimuksensa otsikon mukaisella metaforalla. Mazzarella (ks. 1989, passim.) tarkastelee tutkimuksessaan arvomaailmaltaan keskiluokkaisia romaaneja, joiden kuvaama maailma on porvarillisesti itseensä sulkeutuva ja muusta maailmasta sekä yhteiskunnasta irrallaan. Tradition mukaisissa romaaneissa kuvataan kuitenkin myös pyrkimyksiä murtautua ulos ahtaan huoneen rajaamasta todellisuudesta. Näissä usein pikkukaupunkimiljööseen sijoituvissa teoksissa vallitsee yhdenlainen ”klaustrofobinen” tunnelma ja tematiikka, jotka rajoittuvat yhden (mies) hahmon tuntutiloihin.

Huolimatta siitä, että Mazzarella keskittyy teoksessaan analysoimaan tarkemmin seitsemää mieskirjailijan kirjoittamaa romaania, (joiden ilmestymisvuodet ajoittuvat 1880-luvulta 1980-luvulle), ja huolimatta siitä, että samalla metaforalla voisi kuvata hyvin monen eurooppalaisen maan kirjallisuutta², on ahtaan huoneen metaforasta tullut kuin yhdenlainen normi suomenruotsalaisen proosan tarkastelulle. Tarkoitan tällä sitä, miten tutkimuksessa ja historioinnissa suhteutetaan teoksia Mazzarellan luomaan traditioon joko liittämällä teoksia siihen tai irrottamalla teokset siitä.³ Uusimmissa kirjallisuushistorioissa painotetaan kuitenkin sitä, miten erityisesti viimeisten parin kolmen vuosikymmenen aikana ilmestyneissä suomenruotsalaisissa romaaneissa ahdas

huone avartuu eli sekä näkökulmat, kertomisen tavat että teosten atmosfäärit ovat saaneet uudenlaista virettä ja toisia muotoja (ks. Ekman 2014, 280–303; Malmio 2013, 193–216). Henrika Ringbomin *Martina Dagers längtan* kuuluu juuri tähän perinnettä murtavaan suuntaukseen, sillä se ei niinkään pyri kartoittamaan suomenruotsalaista (kieleen nojaavaa) identiteettiä vaan pikemmin pyristelee irti identiteetin kategoriasta minä-kertojan omintakeisessa tavassa kuvata itseään. Ringbomin romaanissa kuvattu keskushenkilön todellisuus ei keskiluokkaisuudestaan huolimatta myöskään koskaan ole muusta maailmasta tai yhteiskunnasta irrallaan vaan se on kauttaaltaan länsimaisen maailmanjärjestyksen, suomalaisen yhteiskunnan ja ylipäätään muiden ihmisten läsnäolon läpäisemää todellisuutta.

Ringbomin teos on ns. minän kirjoitusta eli se etenee henkilö-kertojan havaintoja kuvaamalla ja rakentamalla minää tilallisesti muotoutuvana oliona. Romaanin minämuotoisuus kytkee sen myös toiseen suomenruotsalaiselle proosalle ominaiseksi nimettyyn piirteeseen eli Michel Ekmanin (2014, 280) hahmottamaan ”kyklooppiperspektiiviin”, jossa todellisuuden monimuotoisuus rajoittuu yhden, usein minämuotoisen, päähenkilön kielen kautta kuvatuksi maailmaksi. Huolimatta minämuotoisuudestaan Ringbomin teos kuitenkin näyttää maailman hyvin monimuotoisena ja kaikkea muuta kuin yksisilmäisenä: ehdotankin kirjoituksessani, että juuri minämuotoisuus mahdollistaa toisenlaisen tilallisen kuvittelun.

Ringbomin romaani murtautuu ulos ahtaan huoneen tradition muurien sisältä. Perinteen murtaminen on myös artikkelini yhdenlainen metodologinen lähtökohta, sillä kirjoituksessani en tarkastele niinkään metaforisoituja ahtaita paikkoja vaan aktuaalisia, konkreettisia ahtaita huoneita eli teoksessa kuvattuja paikkamotiiveja, kuten Martinan työtilaa Suomen Pankin kivilinnassa. Ahdas huone on siis luennassani materiaalisesti kertojan havainnollistama tilallinen kuvaus eikä lukemisen myötä synnytetty metaforinen siirtymä.⁴ Luennassani ahtaasta huoneesta tulee kumouksellinen tila, ilmaisu toisenlaiselle tilalliselle ajattelulle. Siten sitä voisi nimittää myöskin potentiaalisen politiikan eettiseksi tilaksi⁵ eli se antaa tilan kuvitella uudenlaisia suhteita ”minän” ja ”toisen” välille.

Tarkastelussani pyrin ajattelemaan romaanin tilankuvauksia ilmauksina jollekin uudelle. Lukemiseni ei noudata niinkään ”paluun poetiikkaa” (ks. Kurikka 2013, 64) eli en keskity jäljittämään sitä, miten romaanin kuvaukset representoivat reaalimaailmaa. En myöskään tulkitse tiloja ajattelemalla niitä *merkityksinä jollekin muulle* kuin immanentille itselleen – ajatteluni mukaisesti romaani pikemmin luo aktiivisesti ilmaisen erilaisille tilallisille koosteille kuin esittää uudelleen jotakin jo olemassa olevaa. Tarkastelen siis romaanin tilallisia ulottuvuuksia keskittymällä siihen, miten erilaiset tilat ja niihin liittyvät havainnot *toimivat*. Keskeinen kysymykseni artikkelissa onkin, miten käsittelemäni teos rakentaa tilallisia käytäntöjä. Ringbomin romaani ei pelkästään kuvaa ajoittain jopa vastakohtaisiksi hahmottuvia erilaisia tiloja vaan se myös asettaa

minäkertojan – ja jopa lukijan – tekemään valintoja erilaisten tilojen välillä. Tilalliset kysymykset eivät teoksessa myöskään ole pelkästään kertojan havaintojen varassa, sillä tilallisuus ulottuu aina tekstin materiaaliseen tilallisuuteen, typografiseen asetteluun asti. Teoksen tilakuvaukset myöskin muuntuvat ja muuttuvat erityisesti suhteessa kertojan havainnointitapoihin. Kertoessaan Martina ei nimittäin hahmota tilaa pelkästään näköaistiin nojaamalla vaan muut aistit ovat olennainen osa tilanhahmotuksessa. Keskityn siis kysymään: Miten romaani suunnistaa tilassa ja tilallisesti? Miten tiloja havainnoidaan aistimellisesti? Nämä kysymykset ja niiden edellyttämät käsitteelliset puitteet tarkentuvat kirjoitukseni mittaan.

Tilalliset käänneet

Martina Dagers längtan -romaani sijoittuu siis 1990-luvun lopun Helsinkiin. Teoksessa nimetään Helsingin katuja, rakennuksia, patsaita, ja kuljetaan hyvinkin seikkaperäisesti selostettuja reittejä pitkin kaupungin katuja. Teoksessa piiryy kartta, jonka paikat ovat löydettävissä myös reaali maailman Helsinkiä kuvaavista kartoista. Tällaisia paikkoja, joilla on referentiaalinen yhteys kuvitteellisen maailman ulkopuoliseen maailmaan, voidaan nimittää termillä 'geopaikka' (engl. 'geospace'; ks. Tally Jr. 2013, passim.).

Geokritiikiksi nimetty uudehko, erityisesti 2000-luvulla virinnyt tutkimussuunta keskittyikin pitkälti tarkastelemaan juuri tällaisia geopaikkoja painottaen kirjallisuuden referentiaalisuutta, suhdetta reaali maailman maantieteellisiin paikkoihin. Geokriitikot ovat yhdenlaisia kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen geokätkelijöitä, jotka etsivät ja löytävät teksteistä karttakoordinaattien mukaisia paikkoja antaakseen niille erilaisia merkityksiä. Ranskalainen Bertrand Westphal, joka on kehittänyt geokriittistä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimusta, painottaa, että geokritiikki keskittyy paikkojen tarkasteluun eikä niihin liittyviin ihmisiin. Geokritiikki toisin sanoin ei ole egosentristä vaan geosentristä tutkimusta. (Ks. Westphal 2015, 112.) Tämä painotus erottaa geokritiikin esimerkiksi humanistisen maantieteen käsityksistä tai fenomenologisesta ajattelusta, jotka korostavat ihmissubjektia tilanäkemyksissään. Humanistisen maantieteen mukaisesti tila muuttuu paikaksi juuri ihmissubjektien sille antamien merkitysten myötä tai ihmisen kokemuksellisuuden kautta. Fenomenologinen ajattelu puolestaan painottaa ns. elettyä tilaa, paikan kokemusta siinä läsnä olevan ja kehkeytyvän ihmisahmon myötä. (Vrt. Prieto 2012, 17–18.)

Tästä ihmiskeskeisestä humanistisesta traditiosta eroaa ratkaisevasti ranskalaisten Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin geofilosofinen käsitteistö. Lähtökohtaisesti filosofien tilaa koskevaa ajattelua määrittää näkemys, ettei tilaa tulisi tarkastella pelkästään ihmisiin liittyvänä alueena. Tila on aina myös ei-inhimillisten olioiden aluetta, niin eläinten, koneiden kuin esineiden tilaa. Tehdäkseni eron humanistiseen ajatteluun käytän juuri *tilan* enkä paikan käsitettä pyrkimyksenäni päästä eroon antroposent-

risestä ajattelusta. Näkemykseni mukaisesti Deleuzen ja Guattarin tila-ajattelu sopii Ringbomin romaanin tarkasteluun geokriittistä ajattelua paremmin, sillä geokritiikki keskittyy referentiaaliseen tilaan. Ringbomin romaani kuitenkin pyristelee siitä irti. Deleuze ja Guattari tekevät tilasta myös liikkeessä olevan käsitteen (ks. Dewsbury & Thrift 2005, 89). Se mahdollistaa geokritiikkiä paremmin sen, että tavoitetaan ne käänteet ja liikkeet, joita Ringbomin romaani tekee referentiaalisen ja fiktiivisen tilan välillä.⁶ Deleuzen ja Guattarin mukaan tila syntyy erilaisten olioiden ja ilmiöiden vuorovaikutussuhteiden efektinä (ks. Colebrook 2005, 195), kun taas geokriittisessä tarkastelussa tilasta rakentuu helposti yksittäinen monoliitti, jota tarkastellaan kuin autonomisena, (toki historiallisesti muuntuvana) erillisenä yksikkönä (ks. Prieto 2011, 25).

Ringbomin romaani siis tarkastelee geopaikoiksi nimettävissä olevia tiloja. Martina kuvaa joka-aamuista kävelymatkaansa kotoaan Oikokadulta kohti työpaikkaa Suomen Pankissa. Vaikka hän sanoo usein keskittyvänsä omiin ajatuksiinsa, on matkan varrella asioita, joita hän ei voi välttää huomioimasta: ”Som de stora, tunga byggnader som trycker i en förtätd klunga i andra ändan av min väg. Presidentslottet, domkyrkan, universitetet, statsrådsborgen och de andra. Jag behöver inte se dem alla för att känna deras tyngd.” (MDL, 11.) Presidentinlinna, tuomiokirkko ja muut institutionaaliset rakennukset vaikuttavat Martinasta jopa niin raskailta, ettei hänen tarvitse edes nähdä niitä tunteakseen niiden painon. Lähestyessään Suomen Pankin rakennusta Martina huomaa jännittäneensä hartioitaan ja kiristäneensä leukaperiään. Jännitys helpottaa vasta kun Senaatintorin aukea tila avautuu hänen eteensä, ja kaupunki näyttää toisenlaiselta: ”På trottoarerna stod bageri- och sopbilar parkerade, skräp och graffiti stack mig i ögonen, [--]” (MDL, 12). Martinan havainnot kaupunkitilasta rakentuvat vastakohtaisuudelle, jossa kivisten valtainstituutioiden raskaus eroaa jalkakäytävillä tungeksivista leipomo- ja jäteautoista, roskasta ja graffiteista.

Martinan kuvaaman Helsingin voi käsitteellistää Deleuzen ja Guattarin geofilosofian kautta *uurretuksi tilaksi* (*l'espace strié*). Uurretussa tilassa on kyse järjestelmällisyydestä, jonka puitteissa tila on jaettu rajattuihin osioihin. Nämä osiot muotoutuvat nimettäviksi hahmoiksi, kuten talot, asemakaavat, kadut. Uurrettu tila on mitattavissa ja laskettavissa pisteestä toiseen, ja se uurretaan poliittisen ja ekonominen vallan jakautumisen perusteella. (Ks. Deleuze & Guattari 1988, 478–481.) Martina kulkee romaanissa kotoaan töihin eli pisteestä toiseen maaperään muovattua reittiä eli katuja pitkin. Martina myös hahmottaa kaupunkikävelyjään aina mainitsemalla erilaiset pistekoordinaatit, on sitten kyseessä jokin tietty kadunkulma, nimetty silta tai patsas. Bussimatkoillaan Martina nimeää kaupunginosia, ja ajaessaan omalla autollaan hän nimeää valtatien lähtö- ja päätepisteet. Näin Helsinki on kauttaaltaan uurrettu erilaisiksi osioiksi romaanissa. Kaupunki myös hahmottuu valtainstituutioiden kautta, kuten edellä olevassa sitaatissa nimettyjen valtiollisen, kirkollisen ja taloudellisen vallan rakennusten kautta.

Kapitalistinen ekonominen valta korostuu Ringbomin teoksessa Martinan työn vuoksi. Hän kuvaa työhuonettaan ja siellä tekemänsä työtä kuin uurrettua tilaa: tilastot asettuvat suoriksi jonoiksi ja raportit ovat tarkasti seulottuina ja dokumentit lajiteltuina omilla paikoillaan. Työhuoneessaan suljetun oven takana Martina tuntee olevansa turvassa ja iloinen sen tarjoamasta mahdollisuudesta järjestelmällisyyteen: "[--] som jag inne på mitt rum ger mig i kast med inflationsförväntningarna. [--] En stringent penningpolitik ger inte bara klirr i statskassan utan avkastar också betagande klara kalkylationer." (MDL, 60.)

Romaanissa tapahtuu kuitenkin tilallinen käänne, joka liittyy sekä referentiaalisuuteen että kaupunkikuvauksen muutokseen. Kuten sanottu, Helsinki kuvautuu teoksessa tunnistettavissa olevaksi Suomen pääkaupungiksi. Mutta Ringbom sekoittaa kuvaamaansa geopaikkaan kuvittelun tilan. Martinan selostamalla kävelyreiteillä nimittäin Mannerheimintien paikalla on kaupunkia halkova joki (ks. myös Lappalainen 2015, 152). Aamuisilla kävelyillään ja yhä useammin myös kesken työpäivän Martina huomaa hakeutuvansa joen rannalle Oopperasillan alle. Sillan alle muodostuu hänen oma tilansa, joka on kaikissa suhteissaan vastakohtainen työhuoneelle Pankissa tai kivirakennusten reunustamille kaduille: "Här under bron finns inga skarpa konturer, färger eller ljus, ingenting som rör på sig eller blinkar. Bara isen med sin ojämnt gråvita, fläckiga yta och brovalvet som välver sig över den." (MDL, 39.) Istuessaan keltaisena virtaavan veden äärellä Martina ei havaitse uurretuille tiloille ominaisia teräviä ääriiviivoja, jotka antavat suljetun muodon erilaisille olioille. Joen rannalla Martina näkee myös lumipalloja heitteleviä pikkupoikia ja asunnottomalta vaikuttavan naisen. He ovat aivan toisenlaisia hahmoja kuin kaupunkikävelyllä näkyvä Kolmen sepän patsas tai Suomen Pankin graniittiportaita vartioiva, mielteliäs Snellmanin patsas.

Tätä muutosta kuvatussa kaupungissa voi tarkastella muutoksena uurretusta tilasta *sileään tilaan* ('l'espace lisse'). Deleuze ja Guattari (1988, 474–475, 478) kuvaavat uurretun tilan vastapisteeksi sileää tilaa, jolle on ominaista intensiivisyys ja rajojen puute. Sileä tila ei myöskään jaksotu selviksi osioiksi tai jakaudu hierarkkisesti. Nämä kaksi tilallista variaatiota ovat myös muuttuvia: ne muuntuvat toisikseen, jolloin niiden välistä tapahtumista voi pitää metamorfisena prosessina. Ringbomin romaanissa ahdas huone eli Martinan uurrettu työtila alkaa muuttua toiseksi, kun Martinan ajatuksiin ja mieleen alkaa yhä useammin tulla kuvia ja kuvitelmia sileästä tilasta, virtaavasta joesta ja muista erilaisista vesifantasioista. Esimerkiksi istuessaan kotisohvallaan rakastajansa kanssa Martina kokee pehmeän veden tulvan: "Och där på soffan strömmar vatten, varmt och smeksamt, från en lagun bortom tid och rum över oss, och jag blir blöt ända in till hjärtat" (MDL, 62). Deleuzelle ja Guattarille (1988, 481) juuri meri, sen aaltoilevuus ja virtaukset ovat sileä tila *par excellence*. Martinakin alkaa romaanin kuluessa yhä useammin ja useammin tuntea veden kutsuvan: joko Helsingissä virtaava joki tai unissa

vellovat aallot sekä fantasiat vesivirtauksista ja niiden pehmeystä rakentavat Marti-
nassa tapahtuvaa muutosta tiukan järjestelmällisestä ekonomiaisesta joksikin muuksi.

Käännettä uurretusta tilasta sileään tilaan voi hahmottaa myös toisella tavalla eli kuvittelun, tarinoinnin kautta. Henrika Ringbomin romaani nimittäin yhtäältä kutsuu lukijaa mukaan kartoittamaan kovin tutulta vaikuttavaa Helsinkiä. Tältä osin Ringbom on tekijänä kuin konkreettinen kartantekijä, joka piirtää tarkan kulkureitin kaupungin sisään. Mutta samanaikaisesti Ringbom eksyttää Helsingin tuntevan lukijan muuntaes-
saan kaupungin karttaa. Tilallinen hahmotus toimii teoksessa siis kahtaalle viistäväällä tavalla kuin Louis Marinin (1984, passim.) tutkimassa utopistisessa tekstuaalisuudessa, jolle on ominaista juuri kuvan kahtalaisuus: kartanpiirtämisen yhtäaikainen tuttuus ja vieraus, referentiaalisuus ja imaginaarisuus kirjoittavat näkemykseni mukaisesti esiin Helsingin kaupunkiin ujuttautuvan potentiaalisuuden muuttua toisenlaiseksi tilaksi.⁷ Kuvauksen kaksinaisuus tekee kaupunkitilasta kaikkea muuta kuin jähmeän rakenteen – tilasta tulee tapahtuma. Deleuzen tilakäsityksistä kirjoittava Tom Conley (2005, 258) kiinnittää huomion siihen, miten taiteilijan tehtävä on tehdä näkyväksi ei-paikkoja ('non-places'⁸) luovan manipulaation kautta. Kirjoittaessaan Helsinkiin joen, sekoittaes-
saan reaali maailman Helsingin tilaan kuviteltuja siltoja ja kulkuväyliä Henrika Ringbom tekee juuri sitä: hän kirjoittaa esiin arkipäivän todellisuuteen limittyvät ei-paikat, jotka ovat joko kuviteltuja tai olemassa oleviin paikkoihin sisältyvä potentiaalinen, tulevaan viittaava ulottuvuus.

Aistien havainnot

Ringbomin teosta lukiessa huomio kiinnittyy myös siihen tapaan, jolla Martina kertoo itsestään. Itseä koskevat havainnot ovat analogisia tilakuvausten kanssa ja ne muuttu-
vat samoin tavoin kuin kuvaukset muutoksista uurretun ja sileän tilan välillä. Martina kuvaa itseään kuin jotakin taloa, katua tai kävelyreittiään; aivan kuin hän olisi itselleen jokin kolmannessa persoonassa ilmaistavissa oleva materiaallinen olio huolimatta minä-
muotoisuudesta. Martina kuvaa itseään esimerkiksi näin: ”Jag ser mitt ansikte speglas i den mörka bussrutan. En blek oval utan individuella drag, med svarta hål för ögon och mun. Som en ansiktsmask, men en mask som just då inte har någonting att dölja [–].” (MDL, 43.) Tämä sitaatti tuo olennaisesti esiin sen, minkälaisena Martina kokee itsensä ennen kuin hänessä alkaa tapahtua muutos järjestelmällisestä naisesta kohti jotakin muuta. Sitaatissa Martina näkee kasvonsa heijastuksena ikkunassa, ja ikkunaan piirtyvät kasvot ovat kuin naamio, jolla ei ole yksilöllisiä piirteitä mutta joihin on uur-
rettu silmien mustat aukot ja suu.

Kun Martina kuvaa työhuonettaan, Suomen Pankin kokoustilaa tai kaupunkia, hän tekee sen ensisijaisesti näköhavaintojen kautta. Näköaisti, katse, visuaaliset havainnot ovat Martinalle ominaisia sekä itseä että uurrettuja tiloja kuvatessa:

Jag är visserligen påklädd och sminkad när jag stänger ytterdörren bakom mig, men min blick känns fortfarande bar och neutral. Den bekanta gatstumpen från porten ner till Snellmansgatan, spårvagnarna, bilarna, mänskorna, duvorna passerar mina näthinor på ett nästan fysiskt sätt. Så fort jag förlorar dem ur sikte försvinner de ur mitt medvetande. (MDL, 28–29.)

Martina nimeää katseensa paljaaksi ja neutraaliksi, samanlaiseksi kuin hän kuvaa työhuoneensa tyhjyyttä. Sen sijaan kuvatessaan seisomistaan joen äärellä Martinan katse on toisenlainen: ”Min blick famlar över den jämna tunga gråheten men fastnar ingenstans.” (MDL, 39). Sileässä tilassa hänen katseensa ei enää kiinnity mihinkään, toisin kuin uurretuissa tiloissa. Jokikin tosin uurtuu näköhavainnon kautta rajatuksi kouruksi, uurretuksi tilaksi, kun Martina katselee sitä kauempaa: ”Men ån rinner gulgrå och trög genom stan. Jag lutar mig mot räcknet och ser ner på den smala rännen som den reduceras till djupt där nere under bron vid Tre Smeder. Solen står lågt, och nästan inget ljus når längre dit ner mellan husmassorna.” (MDL, 64.)

Deleuze ja Guattari (1988, 493) nimittävät uurretua tilaa optiseksi tilaksi – toisin sanoen se hahmotuu katseen kautta ja useimmiten myös välimatkan päästä. Sen sijaan sileää tilaa hahmotetaan haptisesti eli koskettamalla ja tunnustelemalla. *Martina Dagers längtan* -romaanissa kuvaukset muuttuvat tilojen mukaan. Kertoja havainnoi paikkoja joko näköaistiin nojautuen tai myös kuulemista ja kosketusta painottaen. Nämä erot tilakuvauksissa kytkeytyvät Martinan persoonallisuudessa tapahtuviin muutoksiin. Tätä voi nimittää Eric Priettoa (2011, 23–24) mukaillen tilalliseksi suuntautumiseksi, jopa suunnistamiseksi, jossa kerronta kytkee tilaan sijoittautumisen persoonallisuuden tematiikkaan.

Uurretuissa tiloissa Martina suunnistaa näköhavaintojen perusteella. Sen sijaan uurretun tilan muutosta sileäksi tilaksi kuvataan erityisesti kuulemisen kautta. Joen rannalla keskellä kaupunkia istuva Martina kuulee sekä kaukaisia että läheisiä ääniä: ”Trafiken dånar och viner alldeles ovanför och samtidigt långt, långt borta. Det dova brusset närmar sig och försvinner igen. [--] Jag låter mig upplösas, utplånas, gå upp i brusset, som tonar av men kommer igen och tonar av och kommer igen och sluter sig kring mig.” (MDL, 40.) Hetken kuluttua Martina kuulee toisenlaisen äänen, kuin pulputuksen tai kujerruksen: ”Jag griper tag i det surrande ljudet, jag fäster mig vid det, för en stund rör jag mig med det genom trafikens dån.” (MDL, 40.) Äänten samanaikainen läheisyys ja kaukaisuus, kuulemisen voimakkuus saavat Martinan kuin sulautumaan äänimaastoon.

Kuvatessaan liikenteen ääntä Martina alkaa toistaa ilmaisua (”tonar av men kommer igen och tonar av och kommer igen”). Tämä virkkeeseen sujahtava toisto poikkeaa Martinalle ominaisesta tavasta käyttää kieltä. Martina nimittäin kertoo pääsääntöisesti suhteellisen lyhyitä päälauseita käyttäen, täsmällisyyteen ja selvyYTEEN pyrkien. Martinan kertomisen rytmi on säännöllistä, ajoittain hakkaavaakin lyhydessään. Martinan

tilallinen suunnistus näkyy siis myös tekstin materiaalisessa tilallisuudessa, tekstin tyografisessa tilassa: Martinan lyhyet lauseet on ajoittain painettu riveille yksittäin, jolloin virkkeet näyttävät irrallisilta, tauotetuilta. Martinan yleisimmin käyttämä tapa kertoa pyrkii hänen ammattiminänsä mukaisesti asiallisuuteen ja neutraaliuteen, joka alkaa vaikuttaa jopa konemaiselta ilmaisulta: se on kuin automatisoitunutta kielenkäyttöä, josta on riisuttu ihmismäiset persoonalliset vivahteet. Martina ei selittele tapahtumia, ei kiertele tai kaartele vaan hän toteaa asiat ”niin kuin ne ovat”.

Romaanissa ei selitellä myöskään Martinassa tapahtuvia muutoksia, vaan ne ”vain” kuvataan. Ja juuri siksikin lukiessa alkaa kiinnittää huomiota muutoksiin kuvauksen *tavoissa*. Romaanin mottona on kaksi sitaattia kahdesta eri teoksesta. Toinen on Aino Kallaksen *Sudenmorsiamesta* (1928) ja toinen Hermann Hessen *Arosudesta* (1927). Nämä teokset antavat Martinan muutosprosessille transtekstuaaliset suuntimet (vrt. Lappalainen 2015, 158–159). Kallaksen Aalo kuulee Diabolus Sylvarumin, metsän hengen houkuttelevan kutsun ja Hessen Harry Haller jakaantuu kahdeksi erilliseksi minäksi, ”yö- ja päiväpuoleksi”. Martinassa ei kuitenkaan tapahdu näkyvää muutosta vaikkapa sudenkaltaiseksi olennoiksi, mutta häntäkin alkaa kutsua Helsingin ulkopuolinen metsä yhä useammin, yhä voimakkaammin. Tämän metsän kuvaus sisältää muutoksia niin Martinan kerrontatavassa kuin tekstin materiaalisessa tilallisuudessa.

Ensimmäisellä kerralla Martina ajautuu metsään kuin vahingossa. Jokin impulssi, jota hän ei selitä, saa hänet hyppäämään bussiin. Sen päätepysäkki on asutuksen ulkopuolella. Ainoana matkustajana Martina jää päätepysäkillä pois ja hieman nolostuneena bussikuskin ihmettelevistä katseista Martina ryhtyy kävelemään kohti metsää kuin olisi alun perinkin ollut sinne menossa. Martina ei muista, milloin viimeksi olisi ollut metsässä ja siksikin hän on kummissaan, jopa hieman peloissaan työntäessään puiden oksia pois tieltään ja edetessään syvemmälle metsään. Puiden ja risujen keskelle avautuu tyhjä laakea tila, aukio. Martina koskettaa aukiolla olevan suurimman kannon pintaa, tuntee sen kosteuden, mutta yhtäkkinen nakutus rikkoo metsän hiljaisuuden. Sen aikaansaama säikähdys terästä naisen aistit: ”Jag hör mitt hjärta hamra mot bröstbenet och blodet bulta i tinningarna. Jag vädrar skogens dofter av förruttnelse och knoppande löv. Den kalla, fuktiga luften stryker över mitt ansikte och mina händer, och en hård kant på stubben som jag sitter på skär in i mitt högra lår.” (MDL, 71.) Martina kuulee jopa oman verensä sykinnän, hän haistaa maatuneen metsän ja versovat lehdet, hän tuntee kannon kovan reunan reisillään.

Kohtauksessa Martinan havainnoimana metsäaukeasta tulee taktiili haptinen tila, joka hahmottuu enimmäkseen muutoin kuin näkemisen kautta, tuntemalla, koskettamalla, kuulemalla. Metsästä Martina lähtee pois yhtä nopeasti kuin hän sinne päätyi, mutta hän unohtaa salkkunsä aukiolle. Salkun (tiedostetusta tai tiedostamattomasta) unohtamisesta Martina saa syyn palata aukiolle uudelleen ja uudelleen, kesken työpäivän ja yhä useammin. Salkku toimii teoksessa mielenkiintoisena poikkeavuutena,

sillä se saa jopa symbolisia ulottuvuuksia. Kiinnittyyhän salkku esineenä Martinan työhön: se sisältää raportteja ja asiapapereita. Näin ollen salkku toimii myös kiinnikkeenä rahataloudenhoidon ja koko Suomen Pankin hallitsemaan ekonomiseen valtaan – salkku toimii kapitalistisena merkinä kuin vahvistaen sitä, että markkinatalous on tunkeutunut suomalaiseen metsään ja luontoon.

Salkku joka tapauksessa saa Martinan palaamaan aukiolle. Seuraavilla kerroilla Martinan kuvaus tuntemuksista ja aistimuksista muuntuu yhä enemmän, lopulta niin, että myös tekstin materiaallinen tilallisuus muuttuu. Eräällä kerralla Martina kuvaa, miten hän pissaa metsäaukiolla ja miten siitä syntyvä haju saa hänet tuntemaan itsensä pikkutyöksi: ”Eller snarare, den får mig att känna mig som om jag var utan ålder. För ett ögonblick är det som om inte bara min ålder utan också allting annat som jag har vant mig vid att tänka på som jag, sådant som kvinna, professionell och självständig, släppte taget.” (MDL, 127.) Metsäaukiolla, oman eritteensä ja metsän hajujen kyllästävässä tilassa Martina on hetken aikaa ilman kiinnikkeitä ikäänsä, sukupuoleensa tai ammatti-identiteettiänsä.⁹ Tämän aistimuksia tulvivan hetken myötä Martinassa tapahtuu metamorfinen muutos joksikin toiseksi, ja muutos tehdään selväksi myös materiaalisella tasolla, rivien ja sanojen asemoinnilla:

Ut glider en kropp på huk bakom en enbuske. Den vädrar
i den fuktiga, svala luften, stirrar på skogen som badar i
månsken och ser
fält av mörker och ljus
och i dem minsta rörelse.
Dofterna böljar som moln utan namn
och träffar direkt med en kraft
som får mig att resa mig snabbt
och dra upp byxorna. (MDL, 127.)

Kohtauksessa Martinan aiemmin asiallisesti asemoitu proosateksti alkaa toimia poetisena tekstikulkuna kuin runo. Martinasta tulee kohtauksessa jotakin *muuta*, jotakin inhimillisestä pois liikkuvaa: hänestä tulee vain esiin liukuva ruumis, keho, (”ut glider en kropp”), jolla ei ole muita kiinnikkeitä kuin hajuaistin kautta syntyvä suhde tilaan. Ihmisen ruumiiseen viittaavat (sukupuolittavat) ääri viivat katoavat, mutta niiden tilalle tuleva ruumis ei määrity myöskään miksikään tarkkarajaiseksi ei-inhimilliseksi olioksi, kuten eläimeksi. Voikin ajatella, että kohtaus pikemmin kirjoittaa esiin *liikkeen* inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä kuin antaa niille rajoja tai piirteitä. Samoin voi sanoa tekstin materiaalisesta ja tilallisesta muutoksesta: se tekee muutoksesta tilallisen tapahtuman, joka korostaa eroa täsmällisesti asemoidun ja poeettisesti asettuvan tekstin välillä.

Vastaavankaltaisia kohtauksia Martina ei tämän jälkeen kuvaa. Viimeisillä kerroilla metsäaukiolle tullessaan hän kohtaa aivan toisenlaisen tilan. Salkkua ei enää ole metsässä viittaamassa kapitalistiseen maailmaan. Sen sijaan Martina havaitsee vaaleansini-

sena” tai ”alkutilaisena” olomuotona, saati feminisoituna. Nämä Stenwallin huomiot ovat varteenotettavia.

Ringbomin romaanissa rakentuu kuitenkin joko–tai -asetelma, ja se rakentuu nimenomaisesti tilallisesti ja tilan kuvausten kautta. Romaani esittää Martinalle vaihtoehtoina JOKO uurretun maailman TAI sileän tilan. Vaikka teoksessa ahtaan huoneen uurrettu tila muuntuu osittain sileäksi tilaksi eli järjestelmälliseksi kuvatun vallan kaupungin keskellä kulkee joki, voi Martina valita vain jommankumman tiloista. Tilat kuvataan teoksessa eettisinä tiloina: ahdas huone kytkeytyy kapitalismin taloudellista tuottavuutta painottaviin arvoihin, kun taas metsäaukea liitetään toisenlaisiin, luontoa kunnioittaviin arvoihin. Tosin tulevan ajan kuvastimena teos kallistuu pessimismiin, sillä metsäaukio alistetaan laajenemaan pyrkivän uurretun tilan alaiseksi kaatamalla puita alas, jotta ihmisten maailma saisi lisää tilaa. Martina valitsee sileän tilan jäämällä joen partaalle sillan alle. Uurretussa kaupungissa on piilopaikkoja, kuten sillan alapuoli, jotka mahdollistavat toisenlaisen tilallisuuden, sileyden.

Kirjoitukseni yksi ehdotus on, että minämuotoisuudesta huolimatta Henrika Ringbomin romaani ei tarjoa ”kykloopin” yksisilmäistä perspektiiviä maailmaan vaan romaani kuvaa monimuotoisesti ympäröivää todellisuutta. Martina Dager on minäker-toja, mutta hän ei vello egosentrisesti minässään. Martinan kuvaukset itsestään tilassa suunnistavana hahmona välttävät kaikenlaista minän korostusta – tämä vaikutelma syntyy Martinan tavasta käyttää kieltä ja tehdä havaintoja. Hän on havaintojen tekijä, mutta hän neutralisoi minuutensa minimiin. Martina on erityinen, mutta hänen erityisyytensä ei ole henkilökohtaista. Juuri tätä ulottuvuutta Martinan hahmossa ja kerrontatavassa pidän viittauksena potentiaalisuuteen, mahdollisuuteen olla jotakin muuta kuin erilaisten identiteettikiinnikkeiden (kuten Martinalla salkku tai käsilaukun pikku tavarat tai koko ahtaan huoneen maailma) hallitsema ja rajaama olento.

Martina Dagers längtan -romaanin osoittaa selvästi, miten tilalliset kysymykset ovat aina yhteiskunnallisia ja taloudellisia käytäntöjä. Vaikka romaani on yhden henkilön kertoma ja kokema tarina, sen kerronnalliset ratkaisut, kuten tekstuaalisen tilallisuuden muutokset, osoittavat, miten tila on myös esteettinen kategoria. Erityisesti romaani tekee tilasta eettisen kysymyksen, alueen, jossa pikemmin korostuu suhde minän ja toisen välillä minän painottamisen sijasta – Martinan tapa toimia minäkertojana aktualisoi tämän.

Romaanin loppuriveillä Martina seisoo joen rannalla. Hän näkee siellä naisen, joka on myös – syystä tai toisesta – uurretun maailman ulkopuolella. Nainen keräilee roskia, joiden päällä hän on nukkunut. Nainen katsoo Martinaa silmiin ja nyökkää. Martina nyökkää takaisin kuin tunnistaen naisessa itsensä kaksoisolion. Sileän tilan valinta merkitsee myös yhteiskunnan ulkopuoliseksi asettumista. Sen valinnan Martina tekee itse, omasta halustaan.

Viitteet

¹ *Martina Dagers längtan* -romaanin olisi hedelmällistä tarkastella myös keskittymällä keskushenkilön tilassa tapahtuviin metamorfiisiin muutoksiin hyödyntämällä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin luomia *alueistamiseen* (territorialisaatio) kytkeytyviä käsitteitä, kuten *reterritorialisaatio* (uudelleen alueistaminen), *deterritorialisaatio* (hajauttaminen) ja *pakoviiva*. Nämä käsitteet kytkevät yhteen tilan ja subjektiviteetin rakentumisen. Ringbomin romaanin voisi lyhyesti kiteyttää jopa ns. klassiseksi pakoviiva-tekstiksi, jossa nomadinen subjekti kiinnittyy tiettyyn vakiintuneeseen ja vakaaseen territorioon (esim. Martinan työhuone, jossa Martina subjektivoituu uranaisena). Tämä alue reterritorialisoituu romaanissa toistuvissa työhuonekuvauksissa. Siihen alkaa kuitenkin ujuttautua vakautta hajottavia virtauksia, pakoviivoja (esimerkiksi työhuonekuvauksissa Martinassa alkaa tapahtua muutoksia, jotka vievät hänen subjektiviteettiaan pois uranaisesta kohti jotakin outoa), jotka johtavat lopulta deterritorialisaatioon (esimerkiksi kuvaus Martinasta metsäaukealla oliona, joka kadottaa kaikki inhimillisyyteen viittaavat ominaisuudet tai romaanin päättymisen tilanteeseen, jossa Martina luopuu kaikista entiseen itseensä viittaavista esineistä). Deleuzen ja Guattarin territorio-käsitteypästä onkin käytetty paljon tilallisia kysymyksiä pohdittaessa – itse olen käyttänyt käsitteitä esimerkiksi Algot Untolan tekijyyttä tarkastelevassa tutkimuksessani (ks. Kurikka 2013) ja Monika Fagerholmin *Diva*-romaanin käsittelevässä artikkelissani (ks. Kurikka 2016). Tässä artikkelissani tahdon kuitenkin keskittyä filosofien muihin tilaa koskeviin käsitteisiin. Territorialisaatio-käsitteentä myös johtaa helposti ajattelemaan Ringbomin(kin) teosta subjektin tai identiteetin kautta – ja sitä tahdon välttää siksikin, että romaani rakentaa pakoviivaa pois identiteetistä.

² *Finsk Tidskriftissä* ilmestyneessä, Mazzarellan teosta kriittisesti tarkastelevassa arviossa Björn Meidal (1990, 64) kiinnittää huomiota siihen, miten ahtaan huoneen metaforaa tuskin voi liittää erityisesti suomenruotsalaisen kirjallisuuden ominaisuudeksi: ”Svagheten med metaforen ”det trånga rummet” är naturligtvis uppenbar. Säger den egentligen något specifikt om den finlandssvenska litteraturen? Kan den inte genom sin tänbarhet och måntydighet appliceras på många litteraturer och språkområden?”

³ Mazzarellaan viitataan uusissa tutkimuksissa esimerkiksi otsikoinnilla: *Suomen nykykirjallisuus I* -teoksessa Kristina Malmio (2013, 193) otsikoi oman kirjoituksensa ”Suomenruotsalainen kirjallisuus – ahdas huone avartuu”, *Finlands svenska litteratur 1900–2012* -teoksessa puolestaan on kirjoitus otsikolla ”Det trånga språkrummets dilemma” (Ekman 2014, 303). Tuva Korsström kiistää ahtaan huoneen tradition koskevan hänen käsittelemiään kirjailijoita *Från Lexå till Glitterscenen* -teoksessaan. Korsström (2013, 12) kuvaa suomenruotsalaista nykykirjallisuutta seuraavasti viitaten sekä Mazzarellan *Det trånga rummet* -teokseen että Thomas Warburtonin *Åttio år fnlanssvensk litteratur* -tutkimukseen (1984): ”Den är varken ”provinsiell”, ”borgerlig”, eller ”dålig”, för att citera tidigare omdömen.”

⁴ Ringbomin teoksen voi kytkeä Mazzarellan metaforisoimaan perinteeseen, mutta nimenomaisesti perinnettä rikkovana teoksena. Naiskirjailijana Ringbom tosin on liitettävissä perinteeseen heikoin lenkein, etenkin jos traditiota tarkastellaan kirjaimellisen ahtaasti.

⁵ Tämän artikkelin puitteissa määritän etiikan suhteellisen löyhästi. Tarkoitin etiikalla sitä, että ns. hyvän elämän periaatteet koostuvat suhteesta ja suhtautumisesta Toiseen.

⁶ Bertrand Westphalin geokritiikki sopii erinomaisesti esimerkiksi vertailevaan kirjallisuudentutkimukseen, jossa tarkastellaan eroja ja yhtäläisyyksiä vaikkapa tietyn kaupungin representaatioiden välillä.

⁷ Topi Lappalainen tarkastelee Ringbomin romaania käyttämällä hyväkseen geokritiikkiä. Ringbomin romaanin tapa sekoittaa reaali maailman Helsingin kuvaukseen kuviteltuja elementtejä johtaa Lappalaisen (2015, 152) puhumaan Westphaliin nojaten ”heterotooppisesta interferenssistä” eli häirinnästä – eli reaali maailman kaupunkikuvauksen uskollista toistamista kerronnallisin keinoin häiritään ja sekoitetaan ottamalla mukaan fiktiivisyyttä. Kärjistäen tämä näkemys ”interferenssistä” implikoi ajatusta, jonka mukaisesti kirjallisuus tekee väärin *kuvitellessaan* reaali maailman paikkaa toisenlaiseksi. Samalla tämä häirinnäksi nimeäminen esittää oletuksen, että reaali maailman tilat voisivat olla – esimerkiksi näkökulmasta riippumatta – kuvattavissa vain yhdenlaisina, oikeina.

⁸ Ei-paikat (*non-lieux*) ovat ranskalaisen antropologin Marc Augén (1995, 77–79) mukaan tiloja, joita ei voi määrittellä relationaalisesti tai historiallisesti eikä niitä voi liittää identiteettiin. Ei-paikkoja ovat esimerkiksi erilaiset liikkumiseen liittyvät paikat, kuten rautatiet tai moottoritiet, tai hotelliketjut, huvipuistot tai langattomat nettiyhteydet. Conley käyttää ei-paikan käsitettä väljemmin ja se tarkoittaa lähinnä ’ei-merkittäväksi nostettua tilaa’.

⁹ Kirjoittaessaan Ringbomin romaanista Åsa Stenvall (2001, 155–156) liittää sen romantiikan ajan kirjallisuuden luontonaikemyksiin ja erityisesti siihen, miten yhteys luontoon on keino päästä eroon kulttuurin asettamista pakotteista. Stenvallin mukaan Martinan kokema ”liukuminen osaksi luontoa” muistuttaa niin Goethen nuoren Wertherin luontokokemuksia kuin Rousseau’n *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* -teosta. Itse en ajattele Martinan kokemaa muutosta niinkään luontoon sulautumisena vaan pikemmin muutos korostaa inhimillisessä väistämättä olevan ei-inhimillisen esiintuloa.

¹⁰ Semiokapitalismi on Félix Guattarin (esim. 2009, 244–264) käsite, jolla hän viittaa post-fordilaiseen kapitalismiin. Käsite viittaa siihen, miten kapitalismi muuttaa materiaaliset esineet immateriaaliksi symboleiksi, semioottisiksi merkeiksi. Ringbomin romaanissa Mercedes Benz -logolla varustettu peitto on juuri tällainen symbolinen merkki, joka ei tarvitse konkreettista esinettä eli autoa – vaan ainoastaan sen logon – viittaamaan tietynlaiseen taloudelliseen asemaan.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Ringbom, Henrika 1998. *Martina Dagers längtan* [= MDL]. Helsingfors: Söderström & C:o Förlags AB.

Tutkimuskirjallisuus

Augé, Marc 1995. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992.)*. Transl. John Howe. London & New York: Verso.

de Certeau, Michel 2013. *Arkipäivän kekseliäisyyden tavat. 1: Tekemisen tavat. (L'invention du quotidien – 1. Arts de faire, 1990)*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.

- Colebrook, Claire 2005. The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari. Ian Buchanan & Gregg Lambert (eds), *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 189–206.
- Conley, Tom 2005. Space. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 257–259.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia II*. (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, 1980.) Transl. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dewsbury, John David & Thrift, Nigel 2005. 'Genesis Eternal': After Paul Klee. Ian Buchanan & Gregg Lambert (eds), *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 89–108.
- Ekman, Michel 2014. Prosa: Bred epik och nyanserad novellkonst. Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 280–303.
- Guattari, Félix 2009. "Capital as the Integral of Power Formations". Sylvère Lotringer (ed.), *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*. Introduction by Charles J. Stivale. Transl. Chet Wiener & Emily Wittman. Los Angeles: Semiotext(e), 244–264.
- Korsström, Tuva 2013. *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa 2016 (forthcoming). "Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholm's DIVA as Minor Literature". Kristina Malmio and Maria Österlund (eds), *New Territories of Being. Critical Readings of the Works of Monika Fagerholm*. Helsinki: SKS.
- Lappalainen, Topi 2015. A Forest on the Edge of Helsinki: Spatiality in Henrika Ringbom's Novel *Martina Dagers längtan*. Lieven Ameel, Jason Finch & Markku Salmela (eds), *Literature and the Peripheral City*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan, 149–163.
- Malmio, Kristina 2013. Suomenruotsalainen kirjallisuus – ahdas huone avartuu. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus I. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 193–216.
- Marin, Louis 1984. *Utopics. The Semiological Play of Textual Spaces*. (Utopiques: jeux d'espaces, 1973.) Transl. Robert A. Vollrath. New York: Humanity Books.
- Mazzarella, Merete 1989. *Det tränga rummet. En finlandssvensk romantradition*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlags AB.
- Meidal, Björn 1990. Den finlandssvenska litteraturen – ett trångt rum? *Finsk tidskrift* 1990 (2–3), 63–69.

- Prieto, Eric 2011. Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond. Robert T. Tally Jr. (ed.), *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan, 13–28.
- Prieto, Eric 2012. *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*. New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Stenwall, Åsa 2001. *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Schildts.
- Tally Jr., Robert T. 2013. *Spatiality*. London and New York: Routledge.
- Warburton, Thomas 1984. *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Stockholm: Alba.
- Westphal, Bertrand 2015. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. (La géocritique: réel, fiction, espace, 2007.) Transl. Robert T. Tally Jr. New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.

Miikka Laihin



Kielen materiaallinen toiminta Raisa Marjamäen runoteoksessa *Ei kenenkään laitur*

Raisa Marjamäen runoteoksen *Ei kenenkään laitur* (2014) ensimmäiselle sivulle on painettu kaksi lyhyttä, itsenäisenä kokonaisuutena hahmottuvaa tekstifragmenttia. Näistä jälkimmäinen, aivan sivun alalaitaan asemoitu yksirivinen teksti muotoutuu kokonaisuudessaan seuraavasti:

kielo talvehtii piiloutuneena kieltoon

(*Ei kenenkään laitur*, i/I¹; tästä eteenpäin EKL.)

Syntaktisesti suorasukainen tekstirivi mieltyy alkuosaltaan kuin jatkuvaa tai pitkäkestoisista, prosessuaalista asiantilaa kuvaavana väitelauseena: juurakkonsa avulla talvehtiva kielokasvi piiloutuu maan alle talven ajaksi. Rivin viimeinen sana 'kieltoon' sopii kuitenkin kehnosti tekstiä asiantilan kuvauksena tarkastelemaan tulkinnalliseen kehikkoon, lauseen ilmaisemassa väitteessä kun ei tunnu kokonaisuutena olevan oikein mitään järkeä. Rivin päättävä sana hajauttaa lauseen semanttista kenttää kääntäen ilmaisun fokuksen sivuun tekstin aihetasen elementeistä. Nelisanainen, semanttisesti epäkoherentti tekstirivi tuntuu näin asiantilan esittämisen sijaan ilmaisevan ennemminkin kielen epäonnistumista representatiivisessa² tehtävässään.

Marjamäen teos hahmottuu jo yksinomaan kirjan käyttöliittymän – kirjaesineen materiaallisen, lukijan havaintoa ja lukukokemusta ohjaavan, käsin kosketeltavan rakenteen – näkökulmasta poikkeuksellisenä julkaisuna. Teoksen sivuja ei ole sidottu yhtenäiseen koodeksimuotoon, vaan kokonaisuus pysyy kasassa – ja suljettuna – kirjan ympärille venytettävien leveiden kuminauhosten avulla. Samalla kokoelman symmetrisenä hahmottuva sikermäjärjestys kumpuaa kirjaesineen materiaalisista ominaisuuksista: kukin sikermä rakentuu kahdesta irtonaisesta, sisäkkäin kahdeksansivuiseksi lehtiseksi taitellusta A4-arkista. Teoksen takakansitietojen mukaan kirja on lisäksi vallitsevista digitaalisista painokäytänteistä poiketen irtokirjakkeista käsin ladottu ja kohopainokoneella painettu.

Tekstirivin ”kielo talvehtii piiloutuneena kieltoon” semanttinen ja representatiivinen epävakaus ohjaa, yhdessä kirjaesineen materiaalisesti kohosteisen erityislaadun kanssa, lukijaa kiinnittämään huomion kieleen itseensä; siihen, mitä tekstissä paperille

painettujen kirjainten ja sanojen tasolla lukemistilanteen edetessä *tapahtuu*. Marjamäen ilmaisussa korostuu näin painetun kielen luonne ulottuvaisiksi, ruumiillisiksi kirjain- ja sanahahmoiksi sekä näiden välisiksi relaatioiksi järjestyvänä materiaalisena entiteettinä. Tekstissä aktualisoituu erilaisia aineellisia hahmottuvia suhteita ja vaikutuksia, jotka eivät tyhjene sanojen semanttisen merkityksen piiriin.

Painettu kieli hahmottuu kirjan sivulla materiaalisesti latautuneena alueena, kirjainmerkkien ja sanoiksi koostuneiden kirjainmerkkijoukkojen välisinä jännitteinä, korostumisina, yhteentakertumisina ja eroina; tekstin materiaalisena *intensiteettinä*. Ranskalainen filosofi Gilles Deleuze, jonka ajattelusta kumpuaviin käsitteellistykseen tukeudun tässä artikkelissa monin paikoin, määrittelee intensiteetin *eroavuudeksi*. Deleuzen filosofassa kaiken ilmenemisen ja tapahtumisen ytimessä on eron intensiivisyys; ero ei ole binaarista, negatiivista eroamista jostakin, vaan ennemminkin intensiivistä, positiivista ja puhdasta eroa, eroa itsessään. Intensiteetti on eron aistein havaittava muoto. (Deleuze 1994, 222.)³ Näin käsitteellistettynä (runo)kielen materiaallinen intensiteetti hahmotuu tekstissä eri tavoin ilmeneviksi – erilaisiin intensiivisiin muotoihin aineellistuviksi – eroiksi kielen materiaalisessa perustassa.

Intensiiviset sanaruumiskoosteet

Kysymys tekstilajista nousee toistuvasti esille Marjamäen teoksen lukutapahtuman yhteydessä. Yleisten kirjastojen luokitusjärjestelmän puitteissa *Ei kenenkään laitur*i on kirjan takakannen merkinnän perusteella määritelty yksiselitteisesti (suomenkieliseksi) runoudeksi (kirjastoluokka 82.2). Kokoelman monihahmotteinen muotokieli itsessään tuntuu kuitenkin kyseenalaistavan runouden ja sen lähilajien – erityisesti aforismin, fragmentin ja epigrammin – väliset selkeät rajanvedot.⁴ Teos rikkoo runoilmaisun rakenteellisia lajikonventioita toistuvasti myös jakamalla sivutilan useamman tekstin kesken: Marjamäen kokoelmassa yksittäiselle sivulle on painettu vaihtelevasti joko yksi tai kaksi itsenäisenä hahmottuvaa tekstiä. Nämä tekstit on asemoitu sivujen ylä- ja/tai alareunoihin siten, että sivun keskelle jää alati runsaasti lukukokemusta rytmittävää, tekstejä toisistaan erottavaa tyhjää paperitilaa. Ilmaisun muotokielen painotukset vaihtelevat teoksessa kautta linjan epäsäännöllisellä frekvenssillä. Vaikutelma tekstilajin epämääräisyydestä onkin kokoelman lukukokemusta voimakkaasti määrittävä elementti.

Marjamäen teoksen tekstit hahmottuvat kirjan sivuilla kielen materiaalista intensiteettiä painottavana runoilmaisuna. Runokielen materiaalisuudella tarkoitetaan kirjallisuudentutkimuksessa kirjoituksen aineellisia tai aineelliseksi koettuja ominaisuuksia: runon sanojen, lauseiden ja syntaksin vaikutuksia sekä sitä, miltä teksti näyttää paperilla ja kuulostaa lausuttuna (ks. Kainulainen 2011, 14; Kainulainen, Lummaa & Seutu 2012, 9–10; Lappalainen 2012, 40; vrt. myös Joensuu 2012, 30–34). Tällaisissa määritelmällisissä kehyksissä itse runous on mielletty toiminnaksi, jonka puitteissa runokie-

len materiaalisuutta voidaan tutkia (ks. Kainulainen 2011, 13). Aluksi siteeraamassani Marjamäen kokoelman yksirivisessä tekstissä kielen materiaalisuus ei hahmotukaan ensisijaisesti ilmaisun merkityssisältöä tukevana tai kontrastoivana tasona, vaan teksti mieltyy kokonaisuudessaan ennemminkin kielen materiaalisuutta tutkivaksi toiminnaksi.⁵

Olen valikoinut analyysikohteeni Marjamäen teoksen monilajisesta tekstijoukosta paitsi niiden kielen painettuun, materiaaliseen luonteeseen palautuvan kohosteisuuden, myös tekstien relationaalisen suppeuden perusteella. Artikkelimuodon sallimissa rajoissa olisikin ollut mahdotonta eritellä yksityiskohtaisesti kokoelman laajempien tekstien materiaalisia ominaisuuksia. Näkökulmani painottaa lisäksi Marjamäen teoksen ilmaisullista heterogeenisyyttä; tekstiesimerkit eivät toisin sanoen niinkään edusta teoskokonaisuutta, vaan hahmottuvat ennemminkin partikulaarisina, kokoelman runoilmaisun materiaalista intensiivisyyttä aktualisoivina teksteinä. Koska artikkelini fokus on ilmaisun tekstilajin määrittämisen sijaan kirjoituksen aineellisten ominaisuuksien tarkastelussa, viittaan analyysikohteesiini, asiayhteydestä riippuen, käsitteillä *teksti* ja *tekstirivi*. Teoksen kirjastoluokituksen perusteella miellän Marjamäen kokoelman ilmaisukeinojen paikantuvan kuitenkin ensisijaisesti lyriikan alueelle. Näin ollen käytän ajoittain myös termejä *runokieli* ja *runoilmaisuu* viitattessani yleisemmällä tasolla teoksen ilmaisullisiin ratkaisuihin.

Kielen materiaalisuuden yhteyteen on liitetty käsitys sanan ruumiillisuudesta, sanasta ruumiillisena oliona (ks. esim. Kainulainen 2011, 14; Huth 2010; vrt. myös Katajamäki 2004, 143–144). Paperille painetulla sanalla on materiaallinen ruumis, konkreettiset painoväriin ja paperin raameissa hahmottuvat aineelliset rajansa. Sana toisin sanoen ruumiillistuu tullessaan painetuksi paperille (vrt. Huth 2010). Hahmotan analyysissani sanan ruumiillistumisen Gilles Deleuzen *ruumiin* käsitettä soveltaen. Deleuze käsitteellistää ruumiin materiaalisesti ulottuvaiseksi, inhimilliseksi tai ei-inhimilliseksi, osiensa välisten relaatioiden määrittämäksi kokonaisuudeksi. Ruumis on ontologisesti tarkasteltuna *intensiivistä todellisuutta*, ruumiin muodostavien osien välisiin suhteisiin palautuvaa materiaalista eroa. Keskeinen ruumista määrittävä ominaisuus on sen kyky affektiiviseen – vaikuttavaan ja vaikuttuvaan – vuorovaikutukseen toisten ruumiiden kanssa. (Baugh 2010, 35–37.) Sanan ruumiillistuminen mieltyy näin käsitteellistettynä kirjoitusmerkkien välisessä vuorovaikutuksessa aktualisoituvaksi materiaalisesti intensiteetiksi; *sanaruumis* on jo itsessään, relationaalisena kokonaisuutena, intensiivinen ja eroava entiteetti.

Yksi sanan ruumiillisuuteen ja kielen materiaaliseen intensiteettiin keskittyvän artikkelini motiiveista on luonnostella esille uudenlaista, uusmaterialistiseksi käsitteellistytävää metodista tulokulmaa lyriikan analyysiin. Uusmaterialismilla tarkoitetaan maailmaa ensisijaisesti materiaalistien prosessien näkökulmasta tarkastelevaa filosofiaa ja teorianmuodostusta. Diane Coole ja Samantha Frost (2010, 2–3) määrittelevät uusmaterialis-

min kulttuurisen käänteen jälkeen uudelleen virinneeksi teoreettiseksi kiinnostukseksi maailman materiaalista todellisuutta kohtaan. Uusmaterialismi tarkastelee materian merkitystä (*significance*) sekä sitä, miten materiaa ylipäänsä tulisi teoreettisesti lähestyä. Yksi uusmaterialistisen analyysin keskeisistä kohteista on Coolen ja Frostin (2010, 3–4) mukaan ihmisen jokapäiväinen vuorovaikutus materiaalistien objektien ja luonnollisen ympäristönsä kanssa. Milla Tiainen ja Jussi Parikka (2010) taas hahmottavat uusmaterialismin materian aktiivisuuden, muotoumisen ja affektiivisuuden kysymyksiä käsitteleväksi teoreettiseksi virtaukseksi. Rakennan analyysini näiden edellä mainittujen käsitteellistysten varaan. Sen sijaan, että kysyisin tarkastelemieni tekstien merkitystä, kysyn sitä, miten tekstit paperille painettuina materiaalisina oliona *toimivat*; millaisten sisäisten suhteiden ja aineellisten prosessien varassa tekstit operoivat, ja millaisia vaikutuksia runot kykenevät näin tuottamaan (vrt. Baugh 2000, 35–36).⁶

Uusmaterialistisesta näkökulmasta käsin Marjamäen kokoelman tekstit hahmottuvat sanaruumiillisista olioista rakentuvina materiaalisina *koosteina*. Uusmaterialistifilosofi Manuel DeLanda (2006, 10) määrittelee koosteen autonomisista komponenteista muodostuvaksi ja näiden komponenttien välisten ulkoisten relaatioiden varaan rakentuvaksi kokonaisuudeksi. Komponentin roolia koosteessa määrittää yhtäällä se, vakauttaako vai hajauttaako komponentti koosteen homogeenisuutta ja identiteettiä, ja toisaalta taas se, millaisen roolin komponentti saa koosteessa akselilla materiaallinen–ilmaiseva (DeLanda 2006, 11).

Tältä pohjalta jäsenän omaa luentaani tarkastelemalla Marjamäen tekstejä – *intensiivisiä sanaruumiskoosteita* – materiaalisuuden ja ilmaisevuuden jännevälikällä aktualisoituvana liikkeenä. Claire Colebrook (2010, 96) käsitteellistää (tekstin) ilmaisevuuden sanojen välisten uusien kytkösten ja jännitteiden potentiaaliksi. Sanaruumiskoosteeksi mielletyn tekstin ilmaisevuus tarkoittaa kuitenkin eri asiaa kuin sen muodostavien komponenttien semanttinen merkitys. Ilmaisevuus voi olla myös yksinomaan koosteen tai sen komponentin materiaaliin ominaisuuksiin palautuvaa.⁷ Artikkelini painopiste on juuri näiden koosteen komponenttien materiaalistien piirteiden ja relaatioiden tarkastelussa. Huomioin analyysissäni kuitenkin myös sanaruumiiden semanttisen tason, milloin se kytkeytyy olennaisesti tekstin materiaalistien toiminnan ja ilmaisevuuden kysymyksiin.

Tulemisen kerrostumia

Ei kenenkään laituri -kokoelman teksteissä sanaruumiiden sisäinen, kirjoitusmerkkien välisiin relaatioihin paikantuva intensiivisyys ilmenee tavalla, joka tekee kielen, kirjoituksen ja kirjallisuuden tuottamisen prosessit näkyviksi teksteissä (vrt. Hertzberg 2002, 28–29). Irtokirjakeista ladotun, kohopainotekniikalla toteutetun teoksen painojälki on huomattavan epäyhtenäistä. Painoväri on levittänyt niin tekstien kuin yksittäisten

sanaruumiidenkin sisällä epätasaisesti.⁸ Tekstiin syntyy näin kirjan tuotantoprosessiin palautuvaa aineellista kohosteisuutta, ilmaisevuutta, joka ei palaudu kielen semanttisen merkityssisällön piiriin. Käyttämässäni teoskappaleessa esimerkiksi ylle lainatulla tekstirivillä ”kielo talvehtii piiloutuneena kieltoon” ‘kielo’-sanan *o*-, ‘talvehtii’-sanan *a*- ja jälkimmäinen *i*-, sekä ‘kieltoon’ -sanan *l*- ja ensimmäinen *o*-kirjain hahmottuvat rivin muita kirjoitusmerkkejä tummempina, intensiivisempinä grafeemeina.

Epätasainen painojälki toimii teoksessa osaltaan kirjan kirjoitus-, ladonta- ja painoprosessien työläyttä ilmaisevana aineellisena ominaisuutena. Painoväri on tarttunut paperiin vaihtelevalla tiheydellä, kuin kehnolaatuisella kuulakärkikynällä käsin kirjoittaessa, ja lopputulos ilmenee lukijalle painetun kielen materiaaliseen intensiteettiin palautuvana vaikutuksena. Ilmaisun aineellinen kohosteisuus kytkee kokoelman tekstit samalla (sana)ruumiillisesti osaksi tekstin ulkopuolisia institutionaalisia käytänteitä. Marjamäen tekstit eivät hahmotu niinkään autonomisina, sisäisen esteettisen todellisuutensa varassa operoivina taide-esineinä, kuin erottamattomana osana niitä materiaalisia prosesseja, joiden puitteissa kirjallisuutta tuotetaan ja välitetään.

Sanaruumiiden välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta yksi tekstirivin ”kielo talvehtii piiloutuneena kieltoon” keskeisistä materiaalisista ominaisuuksista on sanojen ‘kielo’ ja ‘kieltoon’ grafeemisella ja näönvaraisella tasolla ilmenevä samankaltaisuus. Semanttisesti sanojen välille ei sen sijaan tunnu kehittyvän tekstikokonaisuuden puitteissa mielekästä yhteyttä, päin vastoin: juuri runon päättävä sana ‘kieltoon’ rikkoo ja hajauttaa yksirivisen tekstin semanttista koherenssia. Kielitieteessä kiello määritellään muodoksi, joka ilmaisee, että jokin asiantila tai ominaisuus ei päde (Tieteen termipankki: Kielitiede:kiello). Syntaktisesti ja semanttisesti tarkasteltuna Marjamäen teksti rakentuukin paradoksaalisen kielellisen tilanteen ympärille: semanttisesti tekstirivillä ilmaistu tapahtuva asiantila, kielokasvin piiloutuminen ja talvehtiminen, kirjoittuu tekstin edetessä osaksi negaation, koko esitetyn asiantilan pätemättömyyden, ilmausta.

Ilmaisun semanttinen ja syntaktinen ristiriitaisuus korostuu sanojen ruumiillisiin ominaisuuksiin kirjan sivulla palautuvan relationaalisen vaikutuksen muodossa. Tekstirivillä aktualisoituu intensiivinen, eroa ilmentävä materiaallinen jännite sanaruumiiden ‘kielo’ ja ‘kieltoon’ välillä. Sana ‘kielo’ vaikuttaa sanaan ‘kieltoon’ paitsi sanaolioiden grafeemisen, visuaalisena yhdenmukaisuutena hahmottuvan ruumiillisen samankaltaisuuden, myös sanaruumiiden sisäisen, yksittäisten kirjoitusmerkkien tasolle paikantuvan materiaalisen intensiteetin muodossa. Sanan ‘kielo’ päättävä *o*-kirjain ja ‘kieltoon’ -sanan ensimmäinen *o*-kirjain ilmenevät paperilla sanojen muita kirjainmerkkejä tiheämpinä grafeemeina, vieläpä niin, että ‘kieltoon’ -sanan *o*-kirjain hahmottuu näistä kahdesta tummempina, paksumman viivan varaan piirtyvänä kirjainmerkkinä. Sanaruumis ‘kielo’ ilmenee sanaruumiissa ‘kieltoon’ näin jo aineellisesti, painoväriin kerrostuneena läsnäolona. Samalla sana ‘kieltoon’ vaikuttaa relationaalisessa intensiivisyydessään häirit-

sevästi sanaruumiin ‘kielo’ representatiiviseen, sanan semanttiseen merkitykseen palautuvaan ilmaisuvoimaan. Grafeemikooste ‘kielo’ muuntuu näin tekstirivin relationaalisessa vaikutuskentässä referentiaalisesta, kasviin viittaavasta merkitsijästä aineelliseksi, semanttiselta sisältöarvoltaan alentuneeksi tai häiriintyneeksi, mutta samalla materiaalisesti intensifioituvaksi sanaruumiiksi. Sanaruumis ‘kielo’ kerrostuu – kirjaimellisesti ”piiloutuu” – tekstin painojäljen intensiivisyytenä sanaruumiiseen ‘kieltoon’. Rivin viimeinen sana kääntää tekstin fokuksen näin asiantilan esityksestä kielen aineellisiin rakenteisiin kiinni tarrautuvaksi ja näitä rakenteita painojäljen intensiivisyyden avulla tutkivaksi ilmaisuksi.

Ymmärrän Marjamäen tekstin toiminnassa olevan pohjimmiltaan kysymys sanan ruumiillisesta metamorfoosista, kahden tai useamman sanaruumiin välisessä vuorovaihtuksessa aktualisoituvasta materiaalisesta muutoksesta. Tekstirivin aineellisesti intensiivinen dynamiikka aktualisoi näin Gilles Deleuzen filosofiassa keskeistä *tulemisen* prosessia. Cliff Stagoll (2010, 26) tiivistää tulemisen käsitteen eron jatkuvaksi tuottumiseksi tapahtumien immanentissa perustassa; tuleminen ei ole niinkään muutoksen lopputulos kuin muutoksen dynamiikkaa, tapahtumista. Marjamäen tekstissä sanaruumis ‘kielo’ *tulee* paitsi materiaalisesti, intensiivisen painojäljen tasolla, myös syntaktisen liikkeen kautta sanaruumiiseen ‘kieltoon’. ‘Kielo’ piiloutuu ‘kieltoon’ ruumiillisesti läsnä olevana, mutta samalla jo toiseksi muuttuneena, intensiivisenä ja eroavana materiaalisena kerrostumana. Painojäljeltään epätasaisessa tekstissä aktualisoituvaa sanaruumiin intensiivinen metamorfoosi materialisoi näin runokielessä avautuvaa muutoksen potentiaalia. Kieli hahmottuu Marjamäen tekstissä avoimuutena ja mahdollisuutena, vakiintuneista ja staattisista rakenteista – esimerkiksi runoilmaisun representatiivisten funktioiden ja sanojen semanttisten merkitysten ensisijaisuudesta – irtautuvana liikkeenä kohti uutta ja ennenkokematonta (vrt. Connolly 2011, 9).

Grafeemien materiaaliset aukileet

Ei kenenkään laiturin -kokoelman tekstien materiaallinen ilmaisevuus ei rajoitu yksinomaan painoväriin, kirjoitusmerkkien ja sanaruumiiden tasolla aktualisoituvaksi ilmiöksi. Kirjan sivuilla runsaana ilmenevä tyhjä paperitila intensifioituu sekin teoksessa eri tavoin. Sanaruumiskoosteen sisäiset, painoväristä tyhjät alueet jännitteistyvät ilmaisullista painoarvoa omaaviksi kentiksi esimerkiksi tällä, kokoelman keskivaiheilta löytyvällä tekstirivillä:

aukile, luutumaton maatumaton kohta kallossa

(EKL, v/V.)

Kuten edellä tarkastellussa kielo-esimerkissä, vaikuttaa tässäkin tekstissä olevan ensilukemalta kyse verrattain suorasukaisesta asian tai asiantilan esityksestä. Painetun kielen aineellisina hahmottuvat ominaisuudet häiritsevät kuitenkin myös tämän tekstirivin mieltämistä ensisijaisesti representatiivisena ilmaisuna. Samalla kielen immanentin, materiaalsen toiminnan mekanismit poikkeavat näiden kahden tekstin kohdalla toisistaan merkittävässä määrin.

Semanttisella tasolla yllä lainattu teksti ilmaisee sikiön tai pienen lapsen kehitysvaihetta, jossa osa kallosta ei ole vielä luutunut umpeen. Aukile viittaa anatomian alaan kuuluvana sanana (ei-)orgaanisen materian rajaamaan, etenevän luutumisen myötä alati supistuvaan ja lopulta kokonaan katoavaan tyhjiin tilaan; toisin sanoen johonkin sellaiseen, jonka ei autonomisena, aineellisena entiteettinä voi katsoa oikeastaan olevan edes olemassa. Teksti ilmaisee semanttisella tasolla näin partikulaarista materiaalista prosessia, aukileen katoamiseen lopulta johtavaa (umpeen)luutumisen tapahtumaa.

Myös aukile-tekstin materiaallinen toiminta fokusoituu kahden sanaruumiin välisen metamorfisen tulemisen prosessin ympärille. Vierekkäisten grafeemikoosteiden 'luutumaton' ja 'maatumaton' morfologinen yhdenmukaisuus luo tekstiriville tautologisen tihentymän, jossa sanaruumis 'luutumaton' liukuu ja muuntuu – tulee – tekstin intensiivisessä painojäljessä materialisoituvan eron tuottumisen myötä sanaruumiiseen 'maatumaton'. Tautologinen rakenne korostaa samalla tekstikokonaisuutta aineettomuutta tai suoranaista tyhjyyttä ilmaisevana kielenä; vaikka teksti kokonaisuutena tarkasteltuna ilmentää luutumisen aineellista prosessia, kielletään tekstirivin syntaktisen aukile-subjektin oma oliollinen materiaalisuus tekstin semanttisella tasolla kaksinkertaisesti, luutumattomuuden ja maatumattomuuden attribuuttien välityksellä.

Kielen semanttisella tasolla ilmenevä tyhjyyden tai aineettomuuden ilmaisu hahmotuu tekstirivillä jännitteisenä suhteessa painetun kielen materiaaliin ominaisuuksiin paikantuvaan ilmaisevuuteen. Toisiinsa metamorfisesti kytkeytyvistä sanaruumiista muodostuva tihentymä 'luutumaton maatumaton' synnyttää aineellista kohosteisuutta keskelle tekstirivin representatiivista tyhjyyttä. Samalla rivin ensimmäinen sana 'aukile' operoi tekstin sisäisen materiaalsen toiminnan puitteissa sanaruumiiden näönvaraisina hahmottuvia, sanojen grafeemiseen rakenteeseen palautuvia ominaisuuksia aktivoivana agenttina. Sanaruumiin 'aukile' semanttinen vaikutus intensifioi tekstissä runsaslukuisina esiintyvien, visuaalisesti aukilemaisina mieltyvien – painoväriaineksen rajaaman tyhjän tilan varaan rakentuvien – *a*- ja *o*-kirjainten materiaalisia hahmoja.⁹ Tekstin syntaktinen subjekti, sana 'aukile', toimii sanaruumiskoosteessa näin materiaalisena, koko tekstikokonaisuutta aineellisesti intensiiviseen suuntaan liikuttavana komponenttina.

Tekstin painojäljen epätasaisuus ilmaisee aukilemaisten grafeemien intensiivisissä muodo(i)ssa luutumisen alati etenevää prosessia. Painoväriin intensiteetti tihenee tekstirivin loppua kohti niin, että rivin viimeisen *a*-kirjaimen sisään jäävä tyhjä aukilemainen

tila on jo huomattavasti suppeampi kuin rivin ensimmäisen *a*-kirjaimen vastaava. Tekstirivillä kielen aineellisten ominaisuuksien välityksellä ilmaistu luutumisen prosessi jää kuitenkin kesken, avoimeksi. Teksti ei sulkeudu esimerkiksi lauseen päättävän pisteen materiaaliseen, painoväristä umpeutuneeseen tihentymään, vaan rivin viimeinen kirjoitusmerkki on avonaisen, yhäti aukilemaisena mieltävän tyhjän paperikentän ympärille levittäytynyt *a*-grafeemi.

Aukilemaisten *a*- ja *o*-kirjainten sisälle jäävät tyhjat tilat hahmottuvat kirjan sivulla konkreettisina, lukijan katseen sisäänsä imaisevina aineellisina aukkoina, kohti uutta suuntaavina tulemisen alueina.¹⁰ Grafeemiaukileet materialisoituvat kirjan sivulle näin representaation transs(endenss)ista ulos johtavina pakoviivoina;¹¹ tekstin *a*- ja *o*-kirjainten materiaalisissa aukoissa aktualisoituva pakoviivojen liike mieltyy syvyyssuuntaisena, paperille painetun kielen materiaalisen pinnan läpäisevänä ja kohti seuraavalla aukeamalla sivun läpi jo himmeästi kuultavia uusia runoja suuntautuvana.

Intensifioituva tyhjiys

Kielen materiaallinen kohosteisuus ilmenee aukile-tekstissä paitsi grafeemit aktualisoivan painojäljen aineellisena intensiivisyytenä myös kirjoitusmerkkien sisälle rajautuvien, painoväristä tyhjen paperikenttien jännitteistymisenä. Aivan Marjamäen kokoelman alkupuolelta taas löytyy teksti, jossa runokielen aineellinen intensiteetti aktivoi ja jännitteistää myös sanaruumiskoosteen grafeemisten ääriviivojen ulkopuolista aluetta, tyhjää sivutilaa.

Teoskokonaisuuden avaavan sikermän keskiaukeamalle, sisäkkäin taiteltujen paperiarkkien materiaaliseen tytimeen, on painettu seuraava kaksirivinen teksti:

Kukkikoon.
Kukkikoon tukkoon.

(EKL, i/I.)

Muutoin tyhjänä ilmenevän aukeaman oikeanpuoleisen sivun alareunaan asemoitu sanaruumiskooste operoi koodeksiformaatin lukukäytänteiden varassa. Vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas sivu kerrallaan etenevään kaunokirjalliseen ilmaisuun tottuneelle silmälle asemoinnin konventioita rikkova teksti tulee enemmän tai vähemmän yllätyksenä. Sivun esiin kääntävän lukijan silmä osuukin ensin herkästi tyhjiin etsiytyessään automaattisesti aukeaman vasemmanpuoleisen sivun ylälaitaan.

Sikermän keskiaukeaman ainoa teksti ilmenee näin ensikatsomalta kuin välähdysnomaisena, vain vaivoin havaintokynnyksen ylittävänä aineellisen intensiteetin alueena paperin valkoisen tyhjiyden, ja samalla lukijan näkökentän, rajamailla. Lukijan aukeaman vasemmanpuoleisen sivun ylälaitaan kiinnittynyt katse joutuu harhaile-

maan tovin paperin kuituisen pinnan hahmottomassa tyhjyydessä etsiytyessään kohti näkökentän rajoilla sumeana tahrana häivähtävää, paperipinnan tasaisen intensiteetin muutoksena ilmenevää aluetta. Muilta osin tyhjä aukeama ei tarjoa katseelle kuitenkaan minkäänlaisia suuntaviivoja, joita pitkin edetä kohti aukeaman reunalla hahmottuvaa tekstialuetta. Lukijan katseelle avautuukin käytännössä rajaton määrä mahdollisia kulkureittejä, pakoviivoja, tekstin luokse. Tekstiä ympäröivä kirjoituksesta tyhjä kenttä on konkreettinen lukijan ja runokielen välillä aktualisoituva ja vaikuttava tulemisen tila, suuntaamatonta ja kahlitsematonta liikettä kohti katseen ja aineellisen tekstin välistä kytkeytymistä.

Tämä tulemisen liike jatkuu kolmisanaisen tekstikokonaisuuden sisällä sanaruumiiden intensiivisenä muodonmuutoksena. Sanan ruumiillinen metamorfoosi materialisoituu jo runon kahden ensimmäisen, niin grafeemisesti kuin semanttisellakin tasolla identtisenä hahmottuvan 'Kukkikoon' -sanan välisessä relaatiossa. Ainoa sanaruumiita erottava elementti on väli(lyönni)ttömästi tekstin avaava 'Kukkikoon'-sanaa seuraava, ja siten itse sanaruumiin autonomiseksi komponentiksi mieltyvä piste. Grafeemisella ja semanttisella tasolla identtiset sanat eroavat toisistaan näin sanaruumiiden materiaallisen, kirjain- ja välimerkkien välisiin relaatioihin palautuvan rakenteen tasolla. Tämä materiaallinen ero mieltyy Marjamäen tekstissä ilmaisevana ominaisuutena. Koosteen avaava, pisteeseen päättyvä 'Kukkikoon.'-sanaruumis hahmottuu tekstikokonaisuuden relationaalisissa puitteissa suljettuna ja staattisena yksikkönä siinä, missä koosteen toiselle riville painettu sanaruumis 'Kukkikoon' elehtii avoimesti eteen päin, kohti 'tukkoon'-sanan kanssa tapahtuvaa syntaktista kytkeytymistä.

Koosteen kaksi 'Kukkikoon' -sanaa poikkeavat toisistaan myös tekstin intensiivisessä painojäljessä materialisoituvien relationaalisten erojen tasolla. Esimerkiksi sanojen *i*-kirjaimissa ja *o*-kaksoisvokaaleissa ilmenee painojäljen tiheyteen, grafeemin muodostavan viivan paksuuteen, paikantuvaa variaatiota. Painoväri saa näin tässäkin koosteessa paitsi sanat paperille ruumiillistavan ilmaisuvälineen myös sanojen sisällä vaikuttavan intensiivisen, eroa tuottavan voiman roolin. Samalla koosteen jälkimmäisen tekstirivin muodostavien sanaruumiiden 'Kukkikoon' ja 'tukkoon.' välinen suhde mieltyy painojäljen intensiivisyyden puitteissa metamorfisena, tulemisen prosessin määrittämänä. 'Kukkikoon' tulee sanaan 'tukkoon' *u*-, *k*- ja *o*-kirjainten painoväriin kerrostumisina, sanaruumiiden välille metamorfisen relaation aiheuttavina siirtyminä. Niin kaksoiskonsonanttien ja -vokaalien (*kk*, *oo*) kuin yksittäisten kirjoitusmerkkienkin (*K*, *u*, *n*) toisteisuutena ilmenevä grafeeminen tiheys tekee tekstistä jo näönvaraisesti tarkasteltuna kohosteisena hahmoistuvan koosteen. Pieneen tilaan tiiviiksi, sisäisen kronologiansa puitteissa säännönmukaiseksi – toistuvat grafeemit ilmenevät tekstin kaikissa sanoissa samassa järjestyksessä – rykelmäksi pakkautuneet kirjoitusmerkit synnyttävät tyhjän aukeaman alalaitaan poikkeuksellisen tiheänä ja latautuneena mieltyvän tekstuaalisen alueen.

Semanttisella tasolla kooste hahmottuu metalyyrisenä, sanaruumiiden painoväriin palautuvan intensiivisyyden ja kirjoituksesta tyhjän paperialueen välistä relaatiota kommentoivana tekstinä. Tekstissä semanttisella tasolla ilmaistu tukkoon kukkimisen myöntö tai toive kohdistuu aukeaman tyhjään paperitilaan: sanaruumiskoosteen aineellisia rajoja ympäröivä valkoinen kenttä intensifioituu tekstin vaikutuksesta kielen ”kukkimisen” alustaksi, puhkeamaisillaan olevan materiaalsen intensiteetin tilaksi. Metamorfisen sanaruumiskoosteen komponentit hahmottuvat tekstirivillä näin yhtä aikaa sekä materiaalisissa että ilmaisevissa rooleissa. Yhtäällä tekstin ytimessä on sanaruumiista toiseen painojäljen intensiivisyytenä etenevä materiaallinen muutos, toisaalta taas koosteisen kokonaisuuden tyhjää paperitilaa intensifioiva, kieltä kukkimaan kehotava ilmaisevuus. Aukeaman valkoinen, kirjoituksesta tyhjä kenttä kytkeytyy näin sanaruumiskoosteeseen itsenäisenä, materiaalisessa roolissa toimivana komponenttina, jonka ruumiillisuus ei ole sanan painovärillistä, vaan ennemminkin paperiarkin kuituista ruumiillisuutta.

Arkin kääntöpuolelta läpi kuultavat, epäselvinä varjomaisina häivähdyksinä aukeamalla ilmenevät (ei-)tekstuaaliset alueet aktualisoivat koosteessa kielen tulemisen prosessia. Runokielen tuleminen hahmoistuu näin paperilla havaittavaksi ja aukeaman ainokaiseen sanaruumiskoosteeseen suhteutuvaksi, mutta samalla jäsentymättömäksi ja keskeneräiseksi epäjärjestyksen alueeksi. Paperin läpi havaittava tuleva kieli on materialisoitumisen ja ruumiillistumisen tilassa, mutta tyhjällä aukeamalla silti pohjimmitaan yhä ei-aineellista ja ei-ruumiillista; lukija havaitsee kirjan sivulla jotakin, jota tällä nimenomaisella sivulla ei materiaalisesti tarkasteltuna ole kuitenkaan olemassa. Sisäkkäin taiteltujen sivujen laskoksiin painettu kieli on Marjamäen kokoelmassa tulemisen jatkuvaa liikettä, lukutapahtumassa konkretisoituvaa materiaalin intensiivistä ilmenemistä, muuntumista ja hajaantumista. Himmeän, kaoottisen aineen aktualisoituminen sanaruumiilliseksi koosteeksi on teoksessa aina vain sivunkääntämisen tapahtuman päässä.

Painetun kielen aineellisiin ominaisuuksiin palautuva kohosteisuus rakentaa *Ei kenenkään laiturin* teksteihin ilmaisevuutta, joka ei paikannu saati sitten tyhjene sanojen semanttisten merkitysten alueelle. Uusmaterialistisesta näkökulmasta tarkasteltuna teoksen runokieli kyseenalaistaa näin tekstin merkityssisällön runon ensisijaisena funktiona; sanaruumiskoosteen muodostavien komponenttien semanttinen sisältö on vain yksi osa runokielen ilmaisevuutta, uusia ajatuksia muodostavaa potentiaalia. Kielen materiaallinen toiminta ilmenee Marjamäen kokoelman sivuilla sanojen ruumiillisina kytköksinä, tekstin painojäljen intensiivisyytenä sekä kirjoituksesta tyhjän paperitilan erilaisina jännitteistymisinä. Epätasaisesti tekstiriveille levittynyt painoväri ja sanaruumiiden väliset relaatiot hahmottuvat teksteissä aineellisina, ilmaisevina eroina, lukutapahtumassa aktualisoituvana tulemisen prosessina.

Viitteet

¹ Marjamäen teoksen yksittäisiä sivuja ei ole numeroitu, vaan kokonaisuus on järjestetty kymmeneksi roomalaisittain numeroiduksi sikermäksi. Materiaaliselta rakenteeltaan teoksen sikermät hahmottuvat symmetrisinä suhteessa toisiinsa: kukin sikermistä on laajuudeltaan kahdeksan (numeroimatonta) sivua. Sikermien numerointi on toteutettu teoksessa kautta linjan siten, että kunkin sikermän järjestyksessään kuudennella sivulla esiintyy sikermän järjestysnumero gemenamuotoon (esim. ii, vii) materialisoituneina grafeemeina. Sikermien viimeisillä sivuilla järjestysnumero taas esiintyy konventionaalisemmassa versaalimuodossa (esim. II, VII). Noudatan tässä artikkelissa teoksen omaa suurpiirteistä, sikermäperusteista numerointikäytäntöä yksittäisiin teksteihin viitattaessani; esimerkiksi teoksen ensimmäiselle sivulle painettu tekstiriivi ”kielo talvehtii piiloutuneena kieltoon” paikantuu luennassani sikermän i/I osaksi, vaikka kyseisellä sivulla ei ole lainkaan sivunumeroa. Analyysin lomaan oheistamani tekstiesimerkit ovat skannauksia käyttämästäni teoskappaleesta.

² Miellän representaation käsitteen tässä yhteydessä kielitieteellisesti; kielen representatiivisuudella tarkoitan kieltä johonkin itsensä ulkopuolella olevaan asiaan viittavana ja siten tätä edustavana (ks. Tieteen termipankki: Kielitiede:representaatio)

³ Manuel DeLanda (2002, 159) on huomionut Deleuzen käyttävän intensiteetin käsitettä tuotannossaan kolmella eri tavalla. Yhtäällä kyse on termodynaamisiin ilmiöihin viittaavasta käsitteestä: intensiteetti on kohteen ominaisuuksien, kuten paineen tai lämpötilan, eroa. Toiseksi intensiteetti käsitteellistyy Deleuzella *koosteen heterogeenisyydeksi*: toisistaan eroavat komponentit voivat toisin sanoen koosteistua yhtenäiseksi kokonaisuudeksi ilman, että komponenttien keskinäiset erot homogenisoidaan. Paneudun koosteen käsitteeseen tarkemmin tämän artikkelin luvussa ”Intensiiviset sanaruumiskoosteet”. Kolmanneksi intensiteetti viittaa Deleuzen ajattelussa erojen peräkkäisyyteen, relationaaliseen sarjoittumiseen, ja tässä sarjoittumisessa ilmeneviin välitiloihin. (Ks. myös Kurikka 2013, 43.) Deleuzen ajattelua edelleen kehittävä Elisabeth Grosz (2008, 76) taas käsitteellistää intensiivisyyden juuri taiteelle ominaiseksi voimaksi: taide tuottaa tai uuttaa (*extract*) intensiteettiä aistimukselliseen muotoon luonnollisen maailman materiaalisesta kaaoksesta.

⁴ Tekstilajien välisten rajojen hämärtyminen on ollut aivan viime vuosina julkaistussa kotimaisessa lyriikassa verrattain yleistä. Raisa Marjamäen lisäksi lajien välisillä rajoilla ovat omilla teoksissaan operoineet muiden muassa Kristian Blomberg, Tiina Lehikoinen, V.S. Luoma-aho ja Olli-Pekka Tennilä. Runon, aforismin, epigrammin ja fragmentin muotokielen välisistä määritelmällisistä eroista ks. Envall 1987, 171–191.

⁵ Viimeaikaisessa suomalaisessa lyriikantutkimuksessa kielen materiaalisuutta on tarkasteltu ensisijaisesti suhteessa runon merkityssisältöihin. Topi Lappalainen (2012, 40–42) kirjoittaa Henrika Ringbomin lyriikkaa käsittelevässä artikkelissaan *materiaalisuuden poetiikasta*, jossa keskeistä on kielen materiaalisuuden kytkös runon metalyrisyyteen ja sitä kautta merkityssisältöihin. Siru Kainulainen (2012, 62–63) taas tarkastelee omassa, Aila Meriluodon ja Eila Kivikk’ahon runoja käsittelevässä artikkelissaan runon rytmiä elementtinä, joka havainnollistaa kielen materiaalista toimintaa osoittaen, millä tavoin runon kieliaines vaikuttaa ja merkitsee. Oma tulokulmani *Ei kenenkään laiturin* teksteihin poikkeaa Lappalaisen ja Kainulaisen analyttisistä lähtökohdista siinä, että en luennassani suhteuta kielen materiaalista, immanenttia toimintaa kirjan sivulla ensisijaisesti runouden sisältöihin tai merkityksiin.

Analyyssini fokus on tekstin materiaalisen toiminnan ja relaatioiden sekä näiden synnyttämien vaikutusten tarkastelussa.

⁶ Ajatus runoudesta vaikutuksia tuottavana materiaalisena kielenä sivuaa likeisesti kysymystä runon *affektiivisuudesta*, johon ei tämän artikkelin materiaalisissa rajoissa ole kuitenkaan mahdollista paneutua sen tarkemmin. Miellän runo(kiele)n affektiivisuuden tässä yhteydessä Jon Clayn (2010, 64) tavoin ei-persoonalliseksi ja ei-inhimilliseksi, lukijan ja tekstin välisessä vuorovaikutuksessa aktualisoituvaksi ja lukijaan konkreettisesti vaikuttavaksi voimaksi.

⁷ Selvyyden vuoksi lienee hyvä huomauttaa, että sanan ruumiillinen materiaalisuus ja sanaruumiskoosteen komponentin materiaallinen rooli ovat eri asioita; edellinen viittaa paperille painetun sanan immanenttiin, välttämättömään ominaisuuteen, kun taas jälkimmäinen kytkeytyy koosteen relationaaliseen rakentumiseen. Toisin sanoen sama komponentti – esimerkiksi sanaruumis ‘kielo’ – voi saada erilaisia materiaalisia ja/tai ilmaisevia rooleja suhteessa koosteen muihin komponentteihin (ks. DeLanda 2006, 12).

⁸ Teoksen painoteknisistä ratkaisuista johtuva painovärin epätasainen levittyminen kirjan sivulle ilmenee kokoelman sisäisen intensiivisyyden ohella myös teoskappaleiden tasolla. Jo pintapuolinen vertailu useamman eri teoskappaleen välillä osoittaa, että painojälki vaihtelee kappaleesta toiseen huomattavissa määrin. Toisin sanoen jokainen Marjamäen kokoelman teoskappale on materiaalisesti tarkasteltuna partikulaarinen olio. Näin ollen tässä artikkelissa tekemäni luennat ovat pitäviä vain käyttämäni teoskappaleen (nro 40) osalta.

⁹ Runossa on yhteensä, yksinäinen pillku mukaan luettuna, 40 kirjoitusmerkkiä. Näistä 12 on joko *o*- tai *a*-kirjaimia. Teos on painettu fontilla, joka materialisoi pienet *a*- ja *o*-kirjaimet kirjan sivulle sangen samannäköisiksi grafeemeiksi. Pieni *a*-kirjain ilmenee kokoelmassa kautta linjan ilman monia kirjasinlajeja määrittävää grafeemin yläruumiin kaarevaa väkästä; *a*-kirjain mieltyy täten kuin hieman kulmikkaampana *o*-kirjaimena, kun taas kääntäen ilmaistuna *o* on kuin ympyränmuotoinen *a*.

¹⁰ Daniel W. Smith (1997, xxx) käsitteellistää tulemisen minkä tahansa kahden olion - tässä tapauksessa siis lukijan ja tekstin - välillä vaikuttavaksi, eron tuottumista välittömästi edeltäväksi huomaamattomaksi tai epäselväksi *alueeksi*, olioiden transformatiivisen relaation rajatilaksi.

¹¹ Miellän pakoviivan tässä yhteydessä Tamsin Lorrainen (2010, 147) tavoin ruumiillisten olioiden välillä aktualisoituvaksi kytkeytymiseksi, muutoksen poluksi (*path of mutation*).

Lähteet

Primäärilähteet

Marjamäki, Raisa 2014. *Ei kenenkään laitur* [= EKL]. Helsinki: Poesia.

Sekundäärilähteet

Baugh, Bruce 2000. How Deleuze Can Help Us Make Literature Work. Ian Buchanan & John Marks (eds), *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 34–55.

Baugh, Bruce 2010 (2005). Body. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 35–37.

- Clay, Jon 2010. *Sensation, Contemporary Poetry and Deleuze*. London & New York: Continuum.
- Colebrook, Claire 2010 (2005). Expression. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 95–97.
- Connolly, William 2011. *A World of Becoming*. Durham & London: Duke University Press.
- Coole, Diana & Samantha Frost 2010. Introducing the New Materialisms. Diane Coole & Samantha Frost (eds), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham & London: Duke University Press, 1–43.
- DeLanda, Manuel 2002. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London & New York: Continuum.
- DeLanda, Manuel 2006. *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Bloomsbury.
- Deleuze, Gilles 1994. *Difference and Repetition*. (*Différence et Répétition*, 1968.) Transl. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Envall, Markku 1987. *Suomalainen aforismi. Keinoja / rakenteita / lajeja / ongelmia*. Helsinki: SKS.
- Grosz, Elisabeth 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Hertzberg, Fredrik 2002. *Moving Materialities: On Poetic Materiality and Translation with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Huth, Geof 2010. Silmän ensisijaisuudesta ja muita ajatuksia visuaalisen runouden arvottamisesta. *Tuli&Savu* 18.9.2010. <http://www.tulijasavu.net/2010/09/silman-ensisijaisuudesta/> (2.9.2015).
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kainulainen, Siru 2011. *Kun sanat eivät riitä. Rytmii, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turku: Turun yliopisto.
- Kainulainen, Siru 2012. Tanssivat räjähdysket, säilymättömyyden pyörre: rytmii liikkettä 1960-luvulla. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 61–83.
- Kainulainen, Siru, Karoliina Lummaa & Katja Seutu 2012. Lukijalle. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Katajamäki, Sakari 2004. ”Kukunor, – Niin kaunis sana!” Metakielellisyys Lauri Viidan *Kukunorissa*. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg (toim.), *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: SKS, 136–161.

- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Lappalainen, Topi 2012. Materiaalisuus ja merkitys. Henrika Ringbomin 1990-luvun runoudesta. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous. Runoutentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS, 40–60.
- Lorraine, Tamsin 2010 (2005). Lines of Flight. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 95–97.
- Smith, Daniel W. 1997. Introduction. "A Life of Pure Immanence": Deleuze's "Critique et Clinique" Project. Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. (*Critique et Clinique*, 1993.) Transl. Daniel W. Smith & Michael Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi–lvi.
- Stagoll, Cliff 2010 (2005). Becoming. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 25–27.
- Tiainen, Milla & Parikka, Jussi 2010. What is New Materialism – Opening words from the event. *Machinology* 23.6.2010. <http://machinology.blogspot.fi/2010/06/what-is-new-materialism-opening-words.html> (6.2.2015).
- Tieteen termipankki. Kielitiede:kielto. <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:kielto> (1.3.2015).
- Tieteen termipankki. Kielitiede:representaatio. <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:representaatio> (19.2.2015).

”Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?” Tytti Heikkisen ”Ryhävälään tasoa” -runon affektiivinen vastaanotto

Käsittelen tässä artikkelissa Tytti Heikkisen ”Ryhävälään tasoa” -runon vastaanottoa affektiivisuuden näkökulmasta. Selvitän, millaisia affektiivisiä vaikutuksia eli tunteita tai tuntemuksia runo herättää lukijoissa.¹ Tarkastelen, mihin sisällöllisiin ja muodollisiin seikkoihin vaikutukset perustuvat. Lisäksi tutkin sitä, mikä on runon affektiivisen latauksen rooli runon tulkitsemisessa.

Tämän yksittäisen runon vastaanoton tutkiminen liittyy laajempaan, lukemisen affektiivisuutta koskevan tutkimuksen kontekstiin (esim. Felski 2008; Sedgwick 2003; Ngai 2005; Keen 2007). Sitä motivoi tarve saada lisää tietoa siitä, miten todelliset lukijat lukevat kaunokirjallisuutta ja miten he kokevat lukemansa. Kirjallisuuden ja lukemisen affektiivisuus on tuore näkökulma suomalaisessa vastaanotontutkimuksessa, jossa on yleensä pyritty selvittämään sitä, miten lukijat ymmärtävät tai tulkitsevat lukemaansa (esim. Kirstinä & Lörincz 1991; Koskimaa 1998; Kovala & Vainikkala 2000). Tutkimusta etenkin todellisten lukijoiden kokemista tunteista ja tuntemuksista on toistaiseksi olemassa vain vähän (esim. Kainulainen 2016).

Toisaalta Heikkisen runon vastaanoton tutkiminen on suomalaisen kokeelliseen nykyrunoon kohdistuvan tutkimushankkeen sivupolku. Haluan tietää, miten muut kuin nykyrunoutta hyvin tuntevat harrastajat, runoilijat ja tutkijat lukevat kokeellista runoutta, tässä Heikkisen runoa. Tältä osin artikkelini kytkeytyy ajankohtaiseen nykyrunon lukemista koskevaan keskusteluun. Esimerkiksi Mervi Kantokorven (2014) mukaan nykyruno hämmentää lukijoita enemmän kuin ehkä halutaan myöntää, koska lukijoilla ei ole tarpeeksi uuden runon poetiikkoja koskevaa tietoa, jotta he osaisivat lukea runoutta uusin tavoin. Hän arvelee myös, että nykyrunon eräänlaisella sisäpiirillä – runoilijoilla, hovikriitikoilla ja kustannustoimittajilla – taas on paljon sellaista tietoa teosten lähtökohdista ja tekotavoista, jonka avaaminen voisi tehdä nykyrunon lukemisesta nykyistä helpompaa tai palkitsevampaa myös laajalle lukijakunnalle.

Tämän pohjalta voi ajatella, että nykyrunouden lukijat muodostavat karkeasti ottaen ainakin kaksi erilaista tulkintayhteisöä: nykyrunouden erityisasiantuntijat ja muut runouden lukijat. Tulkintayhteisöllä tarkoitan Stanley Fishiä (1976, 483–485) mukailen lukijajoukkoa, joka lukee tekstiä samojen tulkintastrategioiden avulla. Tämän artikkelin aineiston vastaajat kuuluvat jälkimmäiseen ryhmään – muihin runouden lukijoihin – mutta kuten artikkelissani osoitan, tämä ryhmä ei ole lukutavoiltaan yhtenäinen.²

Teoreettisesti artikkelini nojaa Rita Felskin manifestinomaiseen *Uses of Literature* -teokseen (2008), jossa hän tarkastelee kirjallisuuden käyttöä affektiivisuuden näkökulmasta. Toinen tärkeä teoreettinen lähde on Sianne Ngain *Ugly Feelings* (2005), joka kytkee kirjallisuuden ja kielteisten tunteiden tutkimisen kysymyksiin lukemisen poliittisuudesta.

Runon käyttäminen eri tarkoituksiin

Rita Felskin mukaan kirjallisuudentutkimuksen on syytä uudistua, jos se haluaa puolustaa paikkaansa muuttuvassa maailmassa. Hän peräänkuuluttaa sen tutkimista, miten ja mitä varten todelliset lukijat lukevat kaunokirjallisuutta – ei riitä, että kirjallisuudentutkijat kehittävät yhä pidemmälle vietyjä tapoja analysoida ja tulkita teoksia. Felskin mukaan nykytutkimuksen pitää kiinnittää aikaisempaa enemmän huomiota lukemisen affektiivisuuteen, sillä tulkinnat syntyvät aina kognitiivisen ja affektiivisen toiminnan vuorovaikutuksessa.³ Lähtökohtana on ajatus, että lukeminen on kaksisuuntaista: tulkitsemme teoksia omista lähtökohdistamme käsin ja ennakkokäsitystemme läpi mutta samalla altistamme itsemme teosten vaikutukselle. (Felski 2008, 3, 16.)

Felskin mukaan lukijat käyttävät kirjallisuutta eri tarpeisiin. Esimerkiksi ammattilukija lukee kirjallisuutta eri tavalla ja eri syistä kuin harrastajat, aivan kuten edellä esillä olleet nykyrunouden erityisasiantuntijat lukevat luultavasti toisin kuin muut runon lukijat. Lukijat myös kiinnittyvät lukemaansa hyvin eri tavoin, ja nämä tavat voivat olla ristiriitaisia ja vaikeasti ennustettavia (Felski 2008, 8). Yksi lukee kirjoja viihtykseen, toinen meritoituaakseen tutkijana ja kolmas hakien vahvistusta omalle identiteetilleen. Käyttämisen näkökulma kytkee kirjallisuuden Felskin (2008, 6–8) mukaan maailmallisiin ulottuvuuksiin; kun huomio kiinnitetään kirjallisuuden käyttöön, päästään tutkimaan erilaisia käytäntöjä, odotuksia, emootioita, toiveita ja tulkintoja.

Valitsin vastaanottotutkimukseni materiaaliksi yhden Heikkisen *Varjot astronauteista* -kokoelman (2009) ”Läski XL” -osastojen runoista, koska ne ovat kokeellista nykyrunoutta ja koska olen monissa eri yhteyksissä havainnut niiden herättävän keskustelua ja hämmennystä. Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten lukijat ”käyttävät” Heikkisen runoa sitä lukiessaan. Aineisto on kerätty kirjallisuuden aineopintojen kirjallisuusteoriakurssilla Jyväskylän yliopistossa syksyllä 2014. Se koostuu 41 esseestä, joissa toisen ja kolmannen vuoden opiskelijat kirjoittavat anonymisti Heikkisen runon herättämistä ajatuksista ja tunteista. Opiskelijat vastasivat anonymisti, jotta saisin mahdollisimman rehellisiä vastauksia enkä sellaisia, joita he arvelevat minun pitävän ”oikeina”. Opiskelijojta ei yleensä kannusteta kirjoittamaan omiin lukukokemuksiin liittyvistä tunteista, päinvastoin: heitä koulutetaan etäännyttämään lukemaansa tunnereaktioista, jotta he saisivat kriittistä etäisyyttä tarkastelemaansa tekstiin (ks. Felski 2011, 215–216). Luki-joina kirjallisuudenopiskelijat ovat siinä mielessä erityisiä, että he ovat matkalla harrastajalukemisesta kohti ammattimaista lukemista.

Jäsenän aineistoani Felskiltä (2008, 5, 7, 14) ja Ngailta (2005, 332–333) lainaamieni käsitteiden avulla mukaillen Felskin *Uses of Literature* -teoksessa esittämää tekstuaalisen kiinnittymisen tapoja erittelevää jaottelua. Felskin avainkäsitteet ovat tieto (*knowledge*), tunnistaminen (*recognition*), lumoutuminen (*enchantment*) ja järkytys (*shock*). Muokkaan Felskin jaottelua tässä artikkelissa omasta aineistostani nousevien tarpeiden mukaisesti. Korvaan Felskin lumoutumisen käsitteen Ngain (2005) ”rumilla tunteilla” (*ugly feelings*), kuten ahdistuksella, ärtymyksellä ja inholla. Felskin tiedon käsitteen tilalle muotoilen hänen teoksensa pohjalta maailmallisuuden (*worldly aspects, connectedness*) käsitteen (vrt. Felski 2008, 5–7).

Tunnistamisella tarkoitan Felskin (2008, 23) tavoin sitä, että lukija voi löytää itsensä lukemastaan tekstistä. Maailmallisuudella viittaa siihen, miten lukija kytkee lukemansa ympäröivään maailmaan. Järkytys viittaa sekä Felskillä (2008, 105) että omassa käytössäni lukijan reaktioon tämän kohdatessa jotakin hätkähdyttävää tai brutaalia. Ngailta lainamani (2005, 332–333) ”rumat tunteet” taas syntyvät lukijan kohdatessa jotain epämiellyttävää.

Kiinnitän analyysini päähuomion runon affektiivisiin vaikutuksiin, mutta tarkastelen niitä rinnakkain lukemisessa esiin nousevien tiedollisten ja tulkinnallisten näkökulmien kanssa. Suhtaudun samalla vakavuudella runon sisällön, muodon ja tekotavan lukijoissa synnyttämiin reaktioihin, koska ne ovat kaikki läsnä lukemistapahtumassa ja kiinteässä vuorovaikutuksessa keskenään.

”Ryhävälään tasoa” flarf-runoutena

”Ryhävälään tasoa” on ensimmäinen *Varjot astronauteista* -kokoelman ”Läski XL” -runoista. Kokoelma on kokeellista nykyrunoutta, joka on kirjoitettu tavanomaisesta poikkeavalla menetelmällä ja joka haastaa perinteisiä runon lukemisen tapoja. Siksi se on otollista materiaalia vastaanottotutkimukselle. Muodoltaan ”Ryhävälään tasoa” on rooliruno, jonka puhuja – nimimerkki ”Läski XL” – vuodattaa ajatuksiaan muun muassa lihavuudesta, itseinhosta ja seksuaalisuudesta nuoren tytön tai naisen näkökulmasta. Heikkisen runossa on affektiivista voimaa, joka näkyy selvästi myös runon affektiivisesti latautuneessa vastaanotossa.

Jo runon suorasukainen tyyli herättää huomiota. Sen kieli muistuttaa nopeasti kirjoitettua puheenomaista nettikieltä, jossa on lyhenteitä, kiro sanoja ja kirjoitusvirheitä. Kaikkiaan kielenkäyttö koettelee niin sanotun hyvän maun rajoja. Ensimmäiset säkeet antavat hyvän käsityksen runon tyyliä:

Vittu oon läski vaikka muut on laihoja.
Oon kyl lyhytki, oonko läski vai lyhyt? Nokyl mä
oon vaan nii hirvee läski ettei mitn järkee...

(Heikkinen 2009, 13)

Heikkisen ”Läski XL” -runot liittyvät laajempaan kansainväliseen runoliikkeeseen, jota kutsutaan flarfiksi. Flarf tarkoittaa sellaista runoutta, joka on tehty käyttämällä internetistä noudettua materiaalia runon raaka-aineena (Epstein 2012, 311–318). Kaikki hakukonerunous ei kuitenkaan ole flarfia. Siinä missä hakukonerunous yleensä voi hyvin olla lyyristä perinteisemmän runouden merkityksessä, flarf perustuu tietynlaiseen rumuuden estetiikkaan (ks. Henriksson 2009). Flarf-runot tehdään etsimällä materiaalia oudoilla hakusanoilla, minkä jälkeen materiaalia valikoidaan ja muokataan runoiksi.

Alun perin flarf on amerikkalainen ilmiö. Yhdysvaltalainen Gary Sullivan on yksi ensimmäisistä flarf-runoilijoista, ja myös nimitys on hänen keksimänsä. Sullivan mielestä flarf on ”syövyttävää, suloista tai ällöttävää kauheutta. Väärin. Poliittisesti epäkorrektia. Kontrollin ulkopuolella. ’Ei hyvä.’” Hänen mukaansa ’flarf’-sanaa voidaan käyttää myös verbimuodossa, jolloin ”flarfata” tarkoittaa ”jonkin aikaisemman tekstin sisäänrakennetun kauheuden tms. esiin tuomista”. (Magee, Mohammad & Sullivan 2003, suom. A.H.) Myös runoilija Kenneth Goldsmith (2011, 4) korostaa flarfin karkeutta esittämällä sen perustuvan ”huonoimpien Google-hakutulosten hyödyntämiseen”: mitä loukkaavampaa, naurettavampaa tai raivokkaampaa materiaali on, sitä parempi.

Viimeisen kymmenen vuoden aikana flarfista on tullut verrattain suosittua myös Suomessa. Kiinnostavaa kyllä, Suomessa flarf on saanut amerikkalaista vertailukohtaansa vakavampia muotoja, ja sitä onkin luonnehdittu ”suomalaiseksi sosiaaliflarfiksi” (Rantama 2010). Nimitys johtuu siitä, että suomalainen flarf käsittelee usein vaikeita yhteiskunnallisia ongelmia, kuten syömishäiriöitä, väkivaltaa ja huumeidenkäyttöä, ja näkökulma aiheisiin on empaattisempi kuin amerikkalaisessa flarfissa. Vakavista aiheista huolimatta suomalainen flarf on silti myös humoristista ja huvittavaa. Suomalaiselle flarfille on lisäksi erityistä, että vaikka kyse on rajoja rikkovasta uudenlaisesta runoudesta, ilmiö ei elä marginaalissa. Sitä käytetään esimerkiksi kouluissa ja yliopistoissa opetusmateriaalina (esim. Haapala 2013, 245; Auramo 2015), ja Heikkisen ”Läski XL” -runo ”Aina sama juttu” -runo oli myös materiaalina kevään 2015 ylioppilaskokeissa.

”Karvan verran karmea” toden tuntu ja dokumentaarinen runo

Antaessani tehtävää opiskelijoille kerroin, että runo on flarfia ja että se on tehty muokkaamalla ja järjestämällä internetin keskustelufoorumeilta noudettua materiaalia. Halusin tietää, miten tietoisuus siitä vaikuttaa heidän suhtautumiseensa runoon. Olin kiinnostunut kuulemaan, herättääkö flarf ehkä ajatuksia tai tunteita opiskelijoissa.

Antamistani pohjatiedoista huolimatta osa vastaajista ei tuo esseessään lainkaan esille tietävänsä, että kyse on runosta, jonka materiaali on peräisin internetistä. Erään opiskelijan mukaan ”[r]uno on oletettavasti nuoren naisen kuvaus omasta minäkuvastaan ja sisäisistä tuntemuksista” (12),⁴ ja hän täsmentää ajatusta kirjoittamalla, että ”[r]unon [sic] käyttää niin sanottua tajunnanvirtatekniikkaa jossa ajatus virtaa vapaasti

ilman suodatusta tai johdonmukaista etenemistä” (12). Tämä lukija lukee runoa kuin kyseessä olisi yhden, mahdollisesti oikeasti olemassa olevan henkilön estoton tilitys omista tunnoistaan.

Suurin osa vastaajista kuitenkin tietää, että ”Ryhävalaan tasoa” ei ole runoilijan tajunnanvirtaa vaan noudetun materiaalin pohjalta konstruoidun puhujan puhetta. Eräs opiskelija kertoo runon koostuvan ”internetin keskustelupalstoille lähetetyistä kommentteista” ja toteaa, että ”[r]unossa on tiivistettynä todennäköisesti monien nuorten aitoja tuntemuksia itsestään” (29). Tämä lukija tiedostaa runon puhujan keinotekoisien luonteen ja kokee sen lisäävän runon tehoa, sillä hän kirjoittaa: ”En voi olla lukematta runoa aitona kuvana tuhansien nuorten läpikäymistä tunteista, ja juuri se tekee siitä karvan verran karmean.” (29)

Todentuntua luo myös runon tyyli, josta eräs opiskelija kirjoittaa näin: ”Se [Heikkisen runo] on kaunistelematon ja puhekielisin ilmaisuihin varsin todellinen – aivan kuin kyseessä ei olisikaan runo, jota tulee tarkastella runon tapaan, vaan todellakin varastettu katkelma jonkun päiväkirjasta [--]. Minunkin on hankala suhtautua runoon objektiivisesti.” (40) ”Ryhävalaan tasoa” -runon roolirunomainen ensimmäisessä persoonassa tapahtuva puhunta näyttää synnyttävän ainakin osassa lukijoita voimakkaan tunteen henkilökohtaisesta ja intiimistä tunnustamisesta. Tämä opiskelija nostaa esille myös mahdollisuuden suhtautua runoon ”objektiivisesti”, mitä kirjallisuuden opiskelijalta saatettaisiin edellyttää toisentyyppisessä analyysitehtävässä.

Sama kirjoittaja pohtii myös runon suhdetta todellisuuteen: ”[k]yseinen esimerkki peilaa ’todellisuutta’ tavalla joka on runoudelle suhteellisen tuore. Eräänlainen ’realismi’ on iskenyt runouteen, ja tästä kertovat esimerkiksi blogi- ja hakukonerunous, josta ’Ryhävalaan tasoa’ voisi olla esimerkki” (40). Toisen opiskelijan mukaan ”[p]äällimmäisenä sitä [”Ryhävalaan tasoa” -runoa] lukiessa jää mieleen sen tapa esitellä aihettaan dokumentaarisella tavalla, joka mahdollistaa sen tarkasteltavaksi paitsi kirjallisuuden tutkimuksen, myös yhteiskuntatieteiden näkökulmasta.” (32)

Aineistosta nouseva kysymys dokumentaarisuudesta on runouden kohdalla kiinnostava. Yleensä dokumentaarisuudesta puhutaan lähinnä elokuvan ja valokuvan yhteydessä, mutta mediatutkija Ilona Hongiston (2006, 48, 52) mukaan se voidaan ymmärtää taipuisaksi media- ja lajirajat ylittäväksi käsitteeksi. Puhutaan esimerkiksi dokumentaarista sarjakuvasta (esim. Adams 2008). Perusajatuksena on, että dokumentaarisuus muotoutuu todellisuutta tallentavasta raakamateriaalista ja siitä koostetuista teoksista. Tässä mielessä ”Ryhävalaan tasoa” on dokumentaarista runoutta, jossa olemassa olevia dokumentteja on työstetty taiteelliseksi kokonaisuudeksi.

Dokumentaarisuus runoudessa ei toki ole uusi ilmiö, vaikka osa aineiston vastaajista niin kokeekin. Esimerkiksi kollaasitekniikalla, jossa taideteos koostetaan (vale)dokumenteista, on kirjoitettu paljon runoutta, Suomessa etenkin 1960-luvulla mutta myös

2000-luvulla (Hosiaislouma 1999, 255–256; Blomberg, Tavi & Manninen 2009; Joensuu 2012, 158–159). Jotain tuoretta tai erityisen vaikuttavaa Heikkisen runon dokumentaarisuudessa kuitenkin on, ja se kytkeytyy runon muotoon. Internetistä haettu aines on muokattu roolirunoiksi, joissa dokumentaarinen materiaali välittyy runon puhujan affektiivisesti latautuneena vuodatuksena. Tämä luo aivan toisenlaista intensiivisyyttä kuin vaikkapa runo, johon on kollaasin hengessä liitetty ote puhelinluettelosta.

Runon inhottava maailmallisuus: lihavuusdiskurssi ja sen kritiikki

Kuten yllä lainatussa opiskelijan esseessä todetaan, ”Ryhävalaan tasoa” -runon dokumentaarinen luonne houkuttelee lukemaan runoa paitsi kaunokirjallisenä kokeiluna myös suhteessa ympäröivään maailmaan. Kun vastaanottoa tarkastelee tästä näkökulmasta, runon lihavuuspuhe nousee aineiston kirjoittajien parissa selvästi eniten ajatuksia ja tunteita herättäväksi asiaksi. Runossa esillä olevaa lihavuutta – tai ”läskiä”, kuten sitä runossa nimitetään – käsitellessään opiskelijat kertovat samalla omista lihavuutta koskevista ajatuksistaan.

Lynne Pearce (1997, 11–12, 17–20) selittää lukijan ja henkilöihahmon välistä vuorovaikutusta tekstuaalisen toisen (*textual other*) käsitteellä. Hän näkee lukemisen vuorovaikutusprosessina, jossa lukija voi kiinnittyä emotionaalisesti henkilöihahmoon tekstuaalisena toisena.⁵ Lukijan kiinnittyminen henkilöihahmoon johtuu lukijan halusta osallistua tekstiin muutenkin kuin sitä tulkitsemalla. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa, että Pearcen mukaan se, mitä lukija tuntee henkilöihahmoa kohtaan, riippuu pitkälti siitä, millaisten diskurssien näkökulmasta lukija henkilöihahmoa lähestyy. Lukijan johonkin henkilöihahmoon kohdistuvat ajatukset ja tunteet ovat yhteen kietoutuneita.

Moni vastaaja kertoo, että runon tapa käsitellä lihavuutta ärsyttää. Yksi opiskelija kirjoittaa runosta seuraavasti: ”Runo herättää minussa ärtymyksen tunteita, sillä runon puhuja vaikuttaa luovuttavalta persoonalta, joka ei yritä tosissaan: ’Nyt mä oon laihduttanut syömällä yhden nutrilett patukan.’” (14) Tämä opiskelija suhtautuu voimakkaan affektiivisesti runon puhujaan ja tuomitsee tämän ”luovuttajaksi”, koska tämä ei osoita laihduttavansa tosissaan. Aineistossa on muitakin vastaajia, jotka ovat runossa käsitellyn lihavuuden suhteen samoilla linjoilla. Yksi heistä kirjoittaa näin:

Jossakin vaiheessa alkaa myös ärtyntyminen. [...] Jos puhuja oikeasti tarvitsee apua ongelmiinsa, tulisi hänen sitä hakea ja toteuttaa projektinsa oikeaoppisesti, eikä vain kieriä itsesäällissä. Myötätunnollakin on rajansa, ja itselläni juuri itsesäällissä kierimisestä tulee raja helposti vastaan. Valitus ei saa muutosta aikaan, vaan se tulee valinnoista ja teoista. (7)

Ehkä ankarimmin asiaan suhtautuu seuraava opiskelija, joka kirjoittaa esseessään näin:

Runo herättää inhoa ja ärtymistä runon puhujaa kohtaan. Puhuja itsekin ymmärtää, että hänen ongelmansa johtuvat liiakiloista, mutta myöntää myös

olevansa itsekuriton. Hän ei muusta osaakaan puhua kuin siitä, miten ruma hän on. Aivan kuin runon sisältö olisi tiivistettävissä yhteen sanaan, läski. Miten sellaiseen ruikuttavaan ihmiseen voi samaistua? (34)

Tässä esitetyt näkemykset ovat kiinnostavia ainakin kahdesta syystä. Ensinnäkin runon puhuja herättää näissä lukijoissa voimakkaita kielteisiä tunteita, kuten Ngain (2005, 174–175, 332–333) mainitsemia ärtymystä ja inhoa, koska he pitävät runon puhujaa tämän lihavuuspuheen vuoksi vastenmielisenä. Toiseksi vastaajat ryhtyvät esseessään neuvomaan runon puhujaa ikään kuin kyseessä olisi oikea ihminen, jonka olisi ymmärrettävä alennustilansa ja ryhdistädyttävä. Eräs opiskelija pohtiikin runon affektiivista tehokkuutta tästä näkökulmasta ja kirjoittaa: ”Ryhävalaan taso’ samaan aikaan kiehtoo minua muodollisesti, sekä ärsyttää suunnattomasti sisällöllisesti: runonpuhujaa vaikuttaa niin voimakkaasti todelliselta ihmiseltä, jota haluaisin ravistella ja käskeä kasvattamaan selkärangan, että minulle tuottaa vaikeuksia muistaa, että kyse todellakin on vain runoudesta.” (40)

Opiskelijoiden esiin nostamaa vaikeutta suhtautua runon puhujaan fiktiivisenä hahmona voi selittää ainakin kahdella tavalla. Kimmo Jokisen (1989, 50) mukaan suomalaisten lukutapoja ohjaa vahvasti todenmukaisuusvaatimus eli he lukevat mielellään realismia ja realistisesti, ja tätä voisi käyttää selityksenä tässäkin yhteydessä. Jokisen väite perustuu 1980-luvun lukijoiden lukutapoja koskevaan tutkimukseen. Suomalainen kirjallinen kulttuuri ja siihen liittyvät lukutavat ovat kuitenkin muuttuneet vuosikymmenten kuluessa, eivätkä aineistoni pääasiassa 1990-luvulla syntyneet opiskelijat välttämättä lue *samalla tavalla* realistisesti kuin Jokisen tutkimusaineiston lukijat. Siksi en halua selittää tässä artikkelissa näkyvää realistista lukutapaa ainakaan yksinomaan suomalaisen lukemisen oletetulla realistisuudella. Sen sijaan katson Heikkisen runon retoriikan usuttavan realistiseen lukemiseen – ainakin kun runon tekotapa on tiedossa.

Yllä olevien lainausten kirjoittajat lähtevät myös melko varauksetta mukaan runon puhujan lihavuuspuheen arvottamisiin ja tuntuvat omaksuvan kritiikkittämällä tämän inhoavan suhtautumisen ”läskeihin”. Tätä voi analysoida niin sanotun kriittisen lihavuustutkimuksen (englanniksi *Fat Studies*) näkökulmasta. Siinä lihavuutta tarkastellaan kulttuurisen ja sosiaalisen määrittämisen, normittamisen ja arvottamisen näkökulmasta, ei lääketieteellisenä ongelmana, ja emansipatorisena tarkoituksena on tehdä lihavuudesta sosiaalisesti hyväksyttävämpää (ks. Harjunen & Kyrölä 2007).

Kriittisten lihavuustutkijoiden Hannele Harjusen ja Katariina Kyrölä (2007, 18–21) mukaan lihavuuteen suhtaudutaan kulttuurissamme tuomitsevasti. Siihen liittyy kulttuurimme kielteisen suhtautumisen takia voimakas stigma, mikä tarkoittaa sitä, että lihavasta ruumiista vedetään johtopäätöksiä kyseisen ihmisen muista (kielteisistä) ominaisuuksista. Kriittisen lihavuustutkimuksen mukaan kulttuurimme ruumisnormit ovat ahtaita, ja torjuva, pelkäävä tai inhoava suhtautuminen lihavuuteen on yleistä. (Ks.

Harjunen & Kyrölä 2007, 28–30.) Heikkisen runon lihavuuspuhe mukailee tällaista ajattelua, vaikkakin ehkä parodioiden.

Lihavuuden tuomitsevat puhuvat ja käytännöt, joita kutsun Harjusen (2009) tapaan lihavuusdiskurssiksi, on omaksuttu ja sisäistetty laajasti, ja niiden normittava valta toimii ruumiissa aiheuttaen painetta ruumiin kriittiseen tarkastelemiseen ja muokkaamiseen (ks. Harjunen & Kyrölä 2007, 29). Myös yllä siteeratut opiskelijat näyttävät sisäistäneen tällaisen lihavuusdiskurssin, tai ainakin he omaksuvat hetkellisesti runoa lukiessaan siihen perustuvan suhtautumisen lihavuuteen. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus vastaanotosta. Näkemykselle selvästi päinvastainen kantakin ilmaistaan eräässä esseessä, jossa vastaaja tulkitsee lihavuuteen kohdistuvan ulkopuolisen paineen henkiseksi väkivallaksi, jonka ”uhriksi kauneusihanteesta poikkeava joutuu” (13). Sama kirjoittaja jatkaa pohdintaansa seuraavaan tapaan, samassa hengessä kriittisen lihavuus-tutkimuksen kanssa: ”Pieni lihavuus ei ole terveydelle tai toimintakyvyllä haitallista ja selkeästi ylipainoinenkin voi olla itseensä tyytyväinen. Kuitenkin ympäristön negatiivinen paine tekee ylipainosta hankalasti kestettävän.” (13)

Enemmistö vastaajista ei luekaan runoa siitä näkökulmasta, että he tuomitsisivat lihavuuden. Vaikka heidänkin kokemustaan leimaavat kielteiset tunteet, näkökulma on toinen: ”Runo herättää monenlaisia tunteita, yhtenä niistä ärtymys. Tämä johtuu runon aiheuttamasta ’mä niin tunnen ton ihmistyyppin’ -tunteesta. Valitettavan moni täysin normaalipainoinen ihminen kokee asiakseen valittaa siitä, kuinka ’läskit tursuaa’.” (9) Tämä vastaaja tulkitsee runon puhujan normaalipainoiseksi ihmiseksi, joka valittelee aivan turhaan omaa lihavuuttaan. Tosin hän pohtii myös mahdollisuutta, että runon puhuja voisi oikeastikin kamppailla ylipainon kanssa: ”Ei voi tietää, ettei puhuja todellisuudessa olisikin ylipainoinen.” (9) Tässä, kuten monessa muussakin lainauksessa, näkyy selvästi suhtautuminen runon puhujaan yhtenäisenä, todenkaltaisena subjektina, vaikka tiedossa olisi tapa, jolla runot on tehty. Osa lukijoista lukee flarfiakin kuin lukisi perinteisesti ymmärrettyä keskeislyriikkaa.

Keskeislyriikan käsite viittaa sellaiseen runouteen, joka ilmaisee puhujan sisäisiä yksilöllisiä tunteita. Käsite syntyi kuvaamaan romanttista runoutta, ja keskeislyriikan puhujan ajateltiin olevan läheistä sukua runoilijalle. Myöhemmin käsitys runoudesta keskeislyriikkana ulotettiin usein koskemaan kaikkien aikojen lyriikkaa, mikä on vaikuttanut runouden lukutapoihin. Runouden modernismissä keskeislyriikan merkitys on kuitenkin heikentynyt, kun minä ei enää ole ollut runon keskipiste eikä runoa pidetä runoilijaa muistuttavan lyyrisen minän itseilmaisuna. Modernistisen runon minä on sen sijaan monimutkaisesti konstruoitu, eikä sitä mielletä runoilijan ääneksi. Postmodernistisessä runoudesta ajatus runosta lyyrisen minän itseilmaisuna heikkenee entisestään, ja runon konstruoitu keinotekoinen luonne korostuu. (Haapala 2013, 173, 175, 183.) Heikkisen runo voidaan tässä katsannossa sijoittaa postmodernismiin. Se luo korostetun

keinotekoisesti konstruoidun runon minän, johon osa nykylukijoista – kiinnostavaa kyllä – kuitenkin suhtautuu kuin keskeislyriikan itseään ilmaisevaan lyriseen minään.

Tunnistaminen: lukijoiden empatia ja sympatia

Kuten edellä nähtiin, lihavuus-aihe jakaa lukijoiden mielipiteitä. Erilaiset suhtautumistavat runossa käsiteltyyn lihavuuteen tiivistyvät seuraavan opiskelijan pohdinnoissa:

Runon tunnelma riippuu taatusti lukijasta – omakohtaisia kokemuksia lihomisesta tai sen pelkäämisestä omaaville runo herättää varmasti henkilökohtaisempia muistoja ja tunteita, kun taas runossa kuvattavalta tilanteelta väistyneet saattavat pitää sitä jopa naurettavana ja täysin typeränä. (18)

Aineiston perusteella näyttää tosiaan siltä, että omakohtaiset kokemukset lihavuudesta tai sen pelosta ohjaavat voimakkaasti lukukokemusta, mikä on ymmärrettävää, kun asiaa katsoo edellä esillä olleen tekstuaalisen toisen käsitteen näkökulmasta. Edellisessä luvussa nostin esille vastauksia, joissa ”ruikuttavaan ihmiseen” samastumisen esitettiin olevan mahdotonta. Tässä luvussa keskeiseen rooliin nousevat sen sijaan runon puhujan tilanteen tunnistaminen (ks. Felski 2008, 23) sekä samaistuminen ja eläytyminen runon puhujaan. Monessa esseessä runon lukeminen aktivoi lukijan tuskallisia muistoja omasta nuoruudesta:

Runo herätti minussa monenlaisia tuntemuksia: ymmärrystä, sääliä, mutta toisaalta myös ärsytystä. [--] Ymmärrys ja sääli koskevat nimenomaan tekstin sisältöä [--] osittain näen runossa itseni yläasteella. Tämän takia tunnen myös sääliä runon puhujaa kohtaan. (1)

Tämä lukija eläytyy runon puhujan tunteisiin, koska niille löytyy kaikupohjaa hänen omasta elämäkokemuksestaan. Ilmiössä on kyse empaattisesta lukemisesta, jota on tutkittu viime vuosina verrattain paljon (esim. Keen 2007). Lukija lukee teosta empaattisesti silloin kun hän samastuu henkilöhahmoihin ja eläytyy niiden tunteisiin. Empaattista samastumista on tutkittu lähinnä romaanien osalta (esim. Keen 2007; Rossi 2009, 184–185; Valovirta 2010), mutta myös runomuotoinen ”Ryhävalaan tasoa” näyttää herättävän voimakkaita empaattisia reaktioita. Syynä tähän voi olla todentuntuisen puhujan lisäksi Heikkisen runon tietynlainen kerronnallisuus.

Moni lukija tuo esiin runon teemaan liittyvän ahdistavuuden, joka perustuu runon puhujan ilmaisemiin voimakkaisiin kielteisiin tunteisiin: ”Ryhävalaan tasoa on ahdistava runo. Puhujan asemaan on helppo asettua, mutta puhujan epätoivon, raivon ja itseinhon myötäeläminen on ahdistavaa.” (13) Näihin epämiellyttäviin tunteisiin voi tarttua sen pohjalta, mitä Ngai (2005, 1–11) kirjoittaa *Ugly Feelings* -teoksessaan kirjallisuudesta, elokuvasta ja kielteisistä tunteista. Hänen kiinnostuksensa kohteena ovat taiteessa ja kulttuurituotteissa käsitellyt negatiiviset tunteet, jotka eivät ole kulttuurisesti arvostettuja eivätkä luonteeltaan kathartisia eli puhdistavia. Kyse ei siis ole esimerkiksi ylevästä

kuoleman aiheuttamasta surusta tai epäoikeudenmukaisuuden synnyttämästä palavasta vihasta, vaan vaikkapa tylsyydestä tai ahdistuksesta. Yllä olevassa lainauksessa esiin nousevat ahdistus ja itseinho, samoin kuin aiemmin esillä olleet ärtymys ja inho, ovat selvästi Ngain tarkoittamia ”rumia” tunteita, sillä niiden myötäeläminen on ahdistavaa ja ne leimaavat koko runon tunnelmaa ratkeamatta lopulta jollain myönteisellä tavalla.

Runon voi aineiston perusteella kokea ahdistavaksi sekä sellainen lukija, jolla ei ole runon puhujan kuvaamia kokemuksia omassa elämässään, että lukija, jonka mieleen runossa ilmaistut tunteet tuovat omakohtaisia tunnemuistoja. Yksi opiskelija kirjoittaa, että ”[r]uno [--] saa minut myötäelämään minän ahdingossa” (21) ottamatta kantaa siihen, vastaavatko runossa käsitellyt tunteet omaa elämäkokemusta. Tässä voidaan ehkä puhua empatian sijaan sympatiasta, joka tarkoittaa toisen tunteiden ymmärtämistä vaikka ei niitä jakaisikaan. Kun lukija tuntee empatiaa jotakin henkilöahmoa kohtaan, hän simuloi tämän mielen toimintaa ja prosesseja eli eläytyy tämän tunteisiin. Sympatiaan ei sen sijaan sisälly tällaista henkilöahmon mielen simuloimista. Sen sijaan sympatiaa kokeva lukija ”myötäelää” eli kokee tunteita, jotka liittyvät kiinteästi niihin odotuksiin ja haluihin, joita lukija liittää henkilöahmoon. (Ks. Feagin 1996, 114.) Kirjallisuutta ja empatiaa paljon tutkinut Suzanne Keen (2013) kiteyttää sympatian ja empatian eron englanniksi seuraavaan muotoon: sympatiaa tuntiessani ”I feel for you” pikemmin kuin ”I feel with you”. Suomeksi ajatus kääntyy vähän kankeasti vaikkapa niin, että sympatian vallassa ”ymmärrän tunteesi” pikemmin kuin ”jaan tunteen kansasi” niin kuin empatiassa.

Koska ahdistus nousee niin keskeiseksi monen opiskelijan vastauksissa, on kiinnostavaa katsoa asiaa Ngain näkökulmasta. Hänen mukaansa kirjallisuudessa käsiteltyjä kielteisiä tunteita voidaan nimittäin tutkia tunteiden poliittisuuden näkökulmasta. Hän kirjoittaa siitä, miten epäkathartiset (kielteiset) tunteet voivat synnyttää epäkathartisen estetiikan, jossa tunteiden ratkeamattomuus tai laukeamattomuus synnyttää tietynlaista politiikkaa (Ngai 2005, 9). Mitä tämä voisi tarkoittaa Heikkisen runon vastaanoton kohdalla? Jos ajatellaan alussa puheena ollutta flarfin määritelmää, jonka mukaan flarfin yhtenä tehtävänä on tuoda esiin jonkin aikaisemman tekstin sisäänrakennettu kauheus, voidaan ”Ryhävalaan tasoa” -runon synnyttämien tunteiden katsoa osallistuvan juuri tämän kaltaiseen poliittiseen toimintaan: lukijoissa ahdistusta herättävät ennen kaikkea puhujan lihavuudesta johtuva itseinho ja ahdistus, ja runo tuo näin provosoivalla ja tunteisiin voimakkaasti vetoavalla tavalla esille netin aihetta käsittelevien keskustelufoorumien ”kauheuden”. Samasta syystä runon voidaan sanoa ottavan kantaa kulttuurimme kauneusihanteisiin.

Kaikissa lukijoissa runo ei kuitenkaan herätä sen paremmin ärtymystä puhujan saamattomuutta kohtaan kuin sääliä puhujan ahdistuksen takia:

Itse en ensimmäisellä kerralla kokenut runossa mitään ärsyttävää. En myöskään tuntenut minkäänlaista myötähäpeää tai sääliä runon puhujaa kohtaan.

Itse koin nauravani puhujan kanssa hänen ajatustensa räikeälle suoruudelle. Ilmaisun hiomattomuus ja puhujan suoruus tuntuivat terapeuttiselta. (41)

Tämä lukija tunnistaa runossa käsitellyt tunteet niihin kuitenkin eläytymättä. Tällainen reaktio onkin tärkeä muistaa kirjallisuuden herättämiä tunteita tutkittaessa. Kirjallisuudessa kuvatut tai ilmaistut tunteet voivat herättää lukijassa vastaavanlaisia tunteita. Kirjallisuuden tunteet voivat kuitenkin yhtä hyvin herättää aivan muunlaisia tunteita lukijassa – kuten tässä tapauksessa – tai olla herättämättä yhtään mitään tunteita (ks. Lyytikäinen 2016). Kirjallisten tunteiden tulkitseminen onkin paitsi jossain määrin yksilöllistä myös aikaan, paikkaan, kulttuuriin ja tilanteeseen sidottua.

Järkytys: runon provosoiva ja humoristinen tyyli

Sisällön lisäksi myös runon huomiota herättävä tyyli kirvoittaa lukijoilta monenlaisia tuntemuksia Felskin (2008, 105) esiin nostamasta järkytyksestä riemastumiseen. Kielteisiin reaktioihin on monta syytä. Jo runon alatyylinen sanasto on joillekuille lukijoille liikaa, kuten seuraavista lainauksista näkyy:

Monet sanavalinnat ovat mielestäni aika ällöttäviä, ja varsinkin kirosanojen käyttö herättää negatiivisia, suorastaan luotaantyöntäviä tuntemuksia. (31)

Härski sanasto teki runosta mielestäni hiukan etovan, mutta toisaalta aidon tuntuisen ja merkittävän, sillä siinä puhutaan rajuista asioista. (25)

Myös kielivirheet ja lyhenteet järkyttävät joitakuita lukijoita ja synnyttävät voimakkaita kielteisiä tunteita: ”Suurempi ärsytys – suorastaan raivo – koskee tekstin kirjoitusasua, joka on kaukana hyvästä yleiskielestä ja kirjoitetun kielen normeista.” (1) Samantyyppistä tunnereaktiota kuvaa toinenkin opiskelija, joka kirjoittaa: ”Ensin kieli ärsyttää, kiroilu, virheet ja ilmaukset, kuten ’mtn’. Myös isot kirjaimet ja sanojen veeeeeenyyyt-täääääämiiniineeeen tuntuu inhottavalta.” (35) Sama opiskelija löytää kuitenkin runosta myös kauneutta: ”Toisaalta taas kohdat, kuten ’Paniikki kohooa rinnassa, värähdän’, kuulostaa hyvinkin runolliselta: tunnelmat ovat ristiriitaiset.” (35) Analyyttisemmin termein samaa ilmiötä pohtii seuraava lukija:

Teksti tekee kaikkensa uhmatukseen oikeinkirjoitussääntöjä ja perinteisen runon konventioita. Epäselvyys, naturalistiset aiheet ja alatyyliset sanavalinnat vieraannuttavat lukijan ja aiheuttavat voimakkaan ensireaktion teosta kohtaan. Alkuhämmennyksestä toipuneen lukijan tehtäväksi jää päättää, miten suhtautua runoon, jonka kieli on näin rumaa. (37)

Tässä aineiston vastaajat ottavat kantaa runouskäsitteisiin eli siihen, mitä runous on tai mitä sen pitäisi olla (vrt. Helle 2009, 25). Runollisena pidetään esimerkiksi säettä ”Paniikki kohooa rinnassa, värähdän”, joka eroaa ylätyylisyydessään huomattavasti muusta runosta. Sae poikkeaa muista säkeistä itse asiassa niin paljon, että sen voisi tul-

kita esiintymisyhteydessään myös parodiseksi, mitä aineistossa ei kuitenkaan nosteta esiin. Joka tapauksessa ”huonon maun” mukainen kieli selvästi koettelee näiden lukijoiden mielestä runouden rajoja. Eräs runoon kriittisesti suhtautuva opiskelija kysyykin kekseliäästi runon tyyliä mukaillen: ”Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?” (16).

Aineiston perusteella moni opiskelija kokee runon tyylin herättävän myös myönteisiä tunteita: ”Oma lukukokemukseni oli ensimmäisellä kerralla ennen kaikkea hauska. Suora tyyli tuntui terapeuttiselta ja raikkaalta. Koin, että puhuja suhtautuu itseensä humoristisesti, ja nauttii tavastaan sanoa asiat suoraan.” (41) Tämän opiskelijan mielestä runon suorasukainen tyyli tuntuu vapauttavalta eikä ahdistavalta. Toinen opiskelija kokee runon kielen tulevan hyvällä tavalla lähelle tavallista elämää, vaikka aihe ei olekaan ilahduttava: ”Runoa on miellyttävä lukea, koska kieli on tavallista arkipuhetta. [--] Miellyttävyyden tunne jää kuitenkin ulkoisiin tekijöihin, koska aiheeltaan runo on surullinen ja jossain määrin masentava.” (3)

Monen lukukokemuksessa korostuu runon tyylistä johtuva humoristisuus. Kuvattuaan ensin runon vakavaa aihepiiriä eräs opiskelija nostaa esille tyylin hauskuuden: ”Toisaalta runo on jopa humoristinen, koska se on niin ’teini-angstinen’. Kirjoitettu kieli on täynnä yhdysnavirheitä, välimerkit puuttuvat, ja teksti on niin kärjistetysti teinin kirjoittamaksi tehtyä, että se on huvittavaa.” (4) Hän jatkaa vielä samasta aihepiiristä: ”Kirjoitus on niin täynnä virheitä, ettei sitä voi ottaa tosissaan, vaan tässä runon tapauksessa uskon sen olevan tarkoitettu ’vitsiksi’.” (4) Vakavan eläytyvän lukemisen vastapainona aineistossa näkyy siis myös kevyempi ja leikkisämpi suhde Heikkisen runon lukemiseen, vaikka se edustaakin vähemmistöä. Edellisen lainauksen ”vitsin” voi tosin tulkita myös vähätteleväksi ilmaukseksi.

Kuten olin ennalta osannut arvella, myös runon flarf-luonne ja sen tekotapa herättävät opiskelijoissa erilaisia tunteita. Aineiston perusteella yksi melko tavallinen reaktio on epäily, joka johtaa flarf-runouden arvon kieltämiseen:

Flarf-tekniikan käyttö lyriikassa herättää minussa ristiriitaisia tunteita. Toisaalta pidän ’Ryhävälään tasoa’ -runosta, koska se on niin arkinen ja helppo. [--] Tykkään myös runon kielestä, koska se kankeudessaan tuo runoon huumoria. [--] Toisaalta runon helppous ja arkisuus eivät välttämättä oikeuta sitä saamaan runon statusta. [--] Ehkä olen pohjimmiltani konservatiivi runojen suhteen, koska minua ärsyttää tällainen runotekniikka. (16)

Myönteisimmillään tekniikka koetaan kuitenkin osuvaksi ja hedelmälliseksi: ”Mielestäni runon toteutustapa [flarf-runous] tukee runon muotoa ja sanomaa oivasti, mutta samalla tekee huolestuneeksi – runon perusteella internetistä löytyy paljon tyttöjen itseruoskintaa ja syömishäiriön sävyttämiä tekstejä.” (22) Osa lukijoista kokee flarf-luonteen siis tuovan runolle lisää arvoa ja kenties myös yhteiskunnallista painoarvoa ja merkitystä.

Lopuksi

Heikkisen runo osoittautuu vastaanottotutkimuksen kannalta todelliseksi runsauden-sarveksi, ja suurin syy tähän on vastaanoton ristiriitaisuus. Runo jakaa mielipiteitä; osa lukijoista pitää sitä huonona ja mauttomana, kun taas osalle se näyttää hauskana tai yhteiskunnallisesti painavana kannanottona.

Opiskelijat lukevat runoa erilaisin tavoin ja käyttävät sitä felskiläisessä mielessä erilaisiin tarkoituksiin. Lukijat myös kiinnittävät lukiessaan huomiota eri asioihin. Vähiten eroja on lukijoiden suhteessa runon puhujaan, johon he suhtautuvat lähes poikkeuksetta kuin yhtenäiseen subjektiin, vaikka he tietävät, että runo on koostettu monista eri lähteistä. Tätä voi tulkita niin, että runon lukemisen konventiot ovat niin vahvoja, että ne ohjaavat lukemista myös sellaisten runojen kohdalla, joiden tiedossa oleva tekotapa voisi ohjata toisenlaisiin lukutapoihin – vertailun vuoksi todettakoon, että esimerkiksi vielä joitain vuosia sitten muodissa ollut ”hajonnut subjekti” tulkinnallisena kehyksenä loistaa tässä aineistossa poissaolollaan. Toisaalta Heikkisen runo selvästi onnistuu roolirunon tehtävässään niin hyvin, että se saa aikaan voimakkaan vaikutelman yhtenäisestä runon minästä. Vastaanotossa huomiota herättääkin runon minän synnyttämä voimakas todentuntu, jonka moni opiskelija mainitsee esseessään.

Hyvin moni lukee runoa suhteessa ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen, mikä tuo aineistoon Felskin (2008, 6–7) mainitsemaa ”maailmallisuutta”. Tällöin huomio kiinnittyy erityisesti runossa keskeisesti esillä olevaan lihavuus-aiheeseen, johon lukijat ottavat kantaa erilaisista näkökulmista. Osa lukijoista lähtee mukaan runon lihavuuspuheeseen, jota leimaa läskeihin kohdistuva inho, toiset lukevat runoa kriittisenä kannanottona nykyisen kauneusihanteen mukaiseen ruumiskäsitykseen. Huomattavan moni tunnistaa runon puhujan tilanteen ja joko myötäelää tämän tunteita sympaattisesti tai eläytyy niihin empaattisesti. Osa kuitenkin pitää puhujaa lihavuusongelmineen vastenmielisenä.

Yhtenä selvänä juonteena vastaanotossa nousee näkyviin myös järkytys, jota aiheuttaa runon alatyylinen kielenkäyttö ja ”huonon maun” mukainen estetiikka. Se kertoo runomuodon ja -kielen affektiivisesta vaikuttavuudesta. Tämä näkyy useimmin siten, että lukijat pitävät runon kieltä hyvin ärsyttävänä ja luotaantyöntävänä, jonakin sellaisena, jonka kanssa ei haluta olla tekemisissä. Aineistosta ei kuitenkaan löydy selitystä tähän voimakkaaseen reaktioon. Siksi voin vain arvailla, sotiiko tällainen kielenkäyttö lukijoiden runouskäsitystä vastaan tai onko kyse kenties mahdollisesti tiedostamattomasta luokka- tai koulutuseroihin perustuvasta erottautumisesta, jossa yliopisto-opiskelija haluaa irtisanoutua ”rahvaanomaisesta” tyylistä ja ”virheellisestä” kielenkäytöstä. Joukossa on kuitenkin myös niitä lukijoita, jotka kokevat runon kielenkäytön vapauttavaksi ja kumoukselliseksi.

Myös runon flarf-luonteeseen otetaan vastaanotossa kantaa, mikä on odotuksenmukaista opiskelijoille antamani ohjeistuksen jälkeen. Moni suhtautuu flarfiin vähän epäillen, ja jyrkimmillään opiskelijat katsovat runon tekotavan laskevan sen arvoa runoutena. Toisaalta monet lukijat kokevat runon tekotavan tekevän siitä todentuntuisen tai dokumentaarisen ja arvioivat tämän lisäävän runon yhteiskunnallisuutta.

Affektiivisuuden rooli ”Ryhävalaan tasoa” -runon vastaanotossa on selvästi keskeinen. Kukaan aineiston vastaajista ei koe runoa yhdentekeväksi vaan kertoo joko myönteisistä, kielteisistä tai ristiriitaisista tunteista tai tuntemuksista, joita runon lukeminen synnyttää. Toki on mahdollista, että lukijoiden esseissä affektiivisten reaktioiden voimakkuus korostuu, koska heitä on hieman poikkeuksellisesti pyydetty kirjoittamaan nimenomaan runon herättämistä ”ajatuksista ja tunteista”. Olisi kuitenkin ollut mahdollista, että joku opiskelija olisi kertonut esseessään, ettei runo herätä minkäänlaisia tunteita tai tuntemuksia. Yhtään tällaista vastausta ei tullut.

Runon affektiivinen vaikuttavuus on olennainen osa Heikkisen runon merkitystä ja sen välittymistä, ja verrattuna aikaisempaan vastaanoton tutkimukseen tässä artikkelissa nousee näkyviin juuri affektiivisuuden keskeinen merkitys runon tulkitsemisessa ja kokemisessa.

Tunteisiin vetoava runo tuntuu tärkeältä ja ristiriitaisien tunteiden herättäminen provosoi ajattelua. Vastaanoton affektiivisuuden tarkastelu tuo siksi esiin lukemisen poliittisia kytköksiä, joita on aikaisemmin tutkittu lähinnä feministisessä lukijatutkimuksessa (esim. Pearce 1997, 220–261). Tässä artikkelissa lukemisen poliittisuus liittyy niin esillä olevaan lihavuuspuheeseen, runouskäsitteisiin kuin runokielen arvottamiseen. Aineiston valossa Heikkisen flarf on sekä muotonsa että sisältönsä puolesta poliittista runoutta.

Viitteet

¹ Kirjallisuudentutkimus tunteiden, emootioiden ja affektien näkökulmasta on lisääntynyt viimeisen kymmenen vuoden aikana huomattavasti niin sanotun affektiivisen käänteen myötä. Tutkimuksessa käytetään monia eri tunnekkäsitteitä, mutta käsitteiden määrittelystä ei ole ainakaan toistaiseksi yksimielisyyttä. Emootion (*emotion*) käsitettä käytetään tavallisimmin psykologiasta teoriaa ammentavassa tutkimuksessa viittaamaan tiettyihin kulttuurisesti koodattuihin ja yleisesti tunnettuihin perustunteisiin, kuten iloon tai suruun. Affektista (*affect*) taas puhutaan yleisimmin kulttuurintutkimuksellisesti tai filosofisesti painottuneessa tutkimuksessa, ja sillä tarkoitetaan epäselviä tai vaikeasti määriteltäviä tuntemuksia. Myös tunteen (*feeling*) käsite on käytössä. (Ks. esim. Keen 2011, 6; Ngai 2005, 24–27; Helle 2012.) Tässä artikkelissa puhun selvyuden vuoksi hieman yksinkertaistaen tunteesta, jolla viitataan Ngain *feelingin* (2005, 26–27) tapaan sekä emootioihin että affekteihin. Affektiivisuudella viitataan yleisesti tunteelliseen vaikuttavuuteen ottamatta kantaa siihen, ovatko nuo tunteet luonteeltaan enemmän emootioita kuin affekteja.

² Taustalla on myös ajatus siitä, että tulkintastrategiat eivät ole pysyviä vaan nykyrunon lukemista on mahdollista oppia ja opettaa (ks. myös Fish 1976, 484).

³ Felski erottaa toisistaan kognitiivisen (eli tiedollisen) ja affektiivisen (eli tunteellisen), mutta nykytutkimuksessa affektiivisuus usein sisällytetään kognitioon (esim. Herman 2013).

⁴ Opiskelijoiden esheet on numeroitu satunnaisessa järjestyksessä yhdestä neljäänkymmeneentyhteen, ja viitataan niihin tässä artikkelissa näillä numeroilla. Opiskelijoilta on pyydetty lupa siihen, että heidän anonyymejä esseitään käytetään tämän artikkelin tutkimusaineistona.

⁵ Käsite voi viitata paitsi henkilöhahmoon myös esimerkiksi tekstin tunnerakenteeseen, tekijäfunktion tai tulkintayhteisöön (Pearce 1997, 17).

Lähteet

- Adams, Jeff 2008. *Documentary Graphic Novel and Social Realism*. Oxford: Peter Lang.
- Auramo, Mika 2015. ÄI12 Flarf eli hakukoneruno. Lyseo.org. <http://lyseo.org/ai/12/flarf.html> (4.11.2015).
- Blomberg, Kristian, Henriikka Tavi & Teemu Manninen 2009. 2000-luvun runous. *Tuli & savu* 4/2009. <http://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/> (15.4.2015).
- Epstein, Andrew 2012. Found Poetry, "Uncreative Writing", and the Art of Appropriation. Joey Bray, Alison Gibbons and Brian McHale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York: Routledge, 310–322.
- Feagin, Susan L. 1996. *Reading with Feeling. The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Felski, Rita 2008. *Uses of Literature*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing.
- Felski, Rita 2011. Suspicious Minds. *Poetics Today* 32(2), 215–234.
- Fish, Stanley 1976. Interpreting the "Variorum". *Critical Inquiry* Vol. 2, No. 3, 465–485.
- Goldsmith, Kenneth 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Haapala, Vesa 2013. Lyriikka. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 157–251.
- Harjunen, Hannele 2009. *Women and Fat. Approaches to the Social Study of Fatness*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä studies in education, psychology and social research 379. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Harjunen, Hannele & Katariina Kyrölä 2007. Johdanto. Lihavuustutkimusta toisin. Hannele Harjunen & Katariina Kyrölä (toim.), *Koolla on väliä. Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*. Helsinki: Like, 9–46.
- Heikkinen, Tytti 2009. *Varjot astronouteista*. Helsinki: Poesia.
- Helle, Anna 2009. *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä Studies in Humanities 123. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Helle, Anna 2012. Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.), *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012*. Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura, 55–67.
- Henriksson, Essi 2009. Todellisuus pahoinpiteli runon. *Kiiltomato* 30.9.2009. <http://www.kiiltomato.net/tytti-heikkinen-varjot-astronauteista/> (29.8.2014).
- Herman, David 2013. Cognitive Narratology (Revised version). Jan Christoph Meister (executive editor), *The Living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> (28.8.2015).
- Hongisto, Ilona 2006. Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtamiseen. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen (toim.), *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 47–68.
- Hosiaisuus. Yrjö 1999. Postmodernismia honkain keskellä. Pertti Lassila (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS, 255–262.
- Joensuu, Juri 2012. *Menetelmät, koneet, kokeet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Jokinen, Kimmo 1989. Lukijalle ei saa valehdella. Totuudellisuuden vaatimus yhdistää suomalaista lukemiskulttuuria. Markku Ihonen (toim.), *Kirjallisuuden kentillä. Kirjoituksia kirjallisuuden sosiologiasta ja reseptiosta*. Tampere: Tampereen yliopisto, 33–61.
- Kainulainen, Siru 2016. Lukemisen tuntutiloja Harry Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saila Susiluodon runojen kritiikeissä. Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunnetko kirjallisuutta?* Helsinki: SKS (tulossa).
- Kantokorpi, Mervi 2014. Mitä lukijan tulee tietää. *Jano #2*. <http://www.janolehti.fi/no2/mita-lukijan-tulee-tietaa.htm> (7.8.2015).
- Keen, Suzanne 2007. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.
- Keen, Suzanne 2011. Introduction: Narrative and the Emotions. *Poetics Today* 1/2011, 1–53.
- Keen, Suzanne 2013. Narrative Empathy. Jan Christoph Meister (executive editor), *The Living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Empathy (14.4.2015).
- Kirstinä, Leena & Judit Lörincz 1991. *Manillaköysi ja Unkarilaisia lukijan kädessä. Romaanien vastaanotto Suomessa ja Unkarissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Koskimaa, Raine 1998. *Seksiä, suhteita ja murha. Saksalaisia ja suomalaisia tulkintoja Rosa Liksomien kertomuksesta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Kovala, Urpo & Erkki Vainikkala 2000. *Reading Cultural Difference. The Reception of a Short Story in Six European Countries*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lyytikäinen, Pirjo 2016. Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdattuna tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen. Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunnetko kirjallisuutta?* Helsinki: SKS (tulossa).
- Magee, Michael, K. Silem Mohammad & Gary Sullivan 2003. The Flarf Files. *Electronic Poetry Center*. <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html> (16.4.2015).
- Ngai, Sianne 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Pearce, Lynne 1997. *Feminism and the Politics of Reading*. London, New York, Sydney & Auckland: Arnold.
- Rantama, Vesa 2010. Sallad, dallas. <http://www.kiiltomato.net/harry-salmenniemi-texas-sakset/> (16.4.2015).
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2003. *Touching Feeling. Affects, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Valovirta, Elina 2010. Ethics of Empathy and Reading in Shani Mootoo's *Cereus Blooms at Night*. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen (toim.), *Working with Affect in Feminist Readings. Disturbing Differences*. London & New York: Routledge, 140–150.

Viola Parente-Čapková

Kirjallisuudentutkimuksesta ja puhuttelevasta runosta. Keskustelua Jouni Inkalan kanssa

Viola Parente-Čapková: Opiskelit muun muassa vertailevaa kirjallisuudentutkimusta ja filosofiaa ja opetit niitä yliopistolla. Mitä tämä akateeminen menneisyys on merkinnyt runoudellesi?

Jouni Inkala: Aloitin yliopisto-opinnot filosofialla ja aate- ja oppihistorialla Oulun yliopistossa ja sitten jatkoin Helsingissä. Kun tulin Helsinkiin, tein aineopinnot yleisestä kirjallisuustieteestä. Olin pitkään, jos kuukausi pari on pitkä aika, kahden vaiheilla, kummasta tekisin pääaineopintoni. Syitä kirjallisuuden voittoon tässä privaatisissa kisassa oli kaksi. Ensiksikin epäilin, että logiikan jatkokurssista en muka selviäisi ja toiseksi, erään kerran kun samoilin Akateemisessa kirjakaupassa (mikä sivumennen sanottuna on mielestäni tärkeä osa kirjallisuuden- ja ylipäättään humanistiopiskelijoiden opintoja), niin hylly ojensi käsiini kaksi amerikkalaisen e e cummingsin runokirjaa. Pidin kovasti lukemastani, koska se oli kokonaan toisenlaista kuin itse kirjoittamani runot ja päätin, että tämän runoilijan kanssa haluan keskustella pidempään. Tiesin jo silloin, että en saisi muodon tasolla vaikutteita cummingsilta, ja se helpotti keskinäistä tutustumistamme. Ja juuri niin kävikin. Sisällön tasolla cummingsin runojen unitarismi oli panteismia kaikkialla näkeväälle maalaispappilan kasvatille jo valmiiksi läheinen sfääri. Akateeminen menneisyys on siis toki osa nykyisyyttäni. Ja akateeminen menneisyys kasvoi maalaispappilamenneisyteni päälle.

V P-Č: Milloin ja miten päätit, että omistaudut täysin runoudelle?

J I: Päätös tapahtui jo niinkin aikaisin kuin vuoden 1986 helmikuussa, Limingan taidekoulussa. Olin halunnut lukion jälkeen mennä vuodeksi taidekouluun, sillä olin piirtänyt palolla koko lapsuuden ja nuoruuteni ja rakastin sitä. Kuitenkin grafiikanluokassa tajusin eräänä päivänä, että kun kaiverran puulevyä, sepitän samanaikaisesti tarinaa, tilannekuvausta, tai ymmärrän kuvaani sanoilla. Tämä sivuraide (tai silloin jo pääraide) ei kuitenkaan näkynyt itse kuvassa. Tajuntani rähjähti myönteisellä tavalla ja sen myötä ulkoinenkin välineeni vaihtui sanaksi. Taidekoulun jälkeen hain kokemuksia kirjailijanuralle eri työpaikoista, muun muassa sairaalan röntgenkuvien kehittämöstä, enkä lainkaan suunnitellut yliopisto-opintoja. Mutta niin vain sekin reitti tuli käytyä läpi. Samaan hengenvetoon tähän täytyy lisätä, että tajusin musertavasti jo lapsena,

että olen lahjoiltani taiteilija ja että osaamiseni on siis erittäin kapea-alaista. Huonohko näköni varmaan edisti mielikuvitukseni estotonta laukkaa ja sulki puomillaan jo sinälään sadat muut polut elämän maneesilla.

V P-Č: Mitä kaikkea filosofian opiskelu on antanut sinulle ja kirjoittamisellesi?

J I: Ainakin rakkauden antiikin aikaan. Rakastin Platonin lukemista. Ja filosofian opinnoissa valitsin tentteihin kaikkein mieluiten arvofilosofian teoksia sekä etiikkaa. Mielitäni askarruttivat kysymykset siitä, miten elämä pitäisi elää ja mikä on oikeudenmukaisen toiminnan mahdollisuus. Olin kasvissyöjäkin seitsemisen vuotta vain eettisistä syistä. Simone Weilin *Painovoima ja armo* oli kovaa valuutaa. Sartren ja Camus' n eksistentiaalisuus jätti lähtemättömän jäljen ymmärrykseeni. Ja onhan filosofian ja runouden yhteinen alkunimittäjäkin ”maailmaan heitetty” ihminen. Ihminen on alati synnytystilassa oleva elollinen, tietoisuuden ja aistien ilmakehän perillinen. Tämän verran pystyn nyt jäljittämään...

V P-Č: Seuraatko kirjallisuudentutkimusta, onko se inspiroivaa?

J I: Suurin sykkettäni kohottava alue kirjallisuudentutkimuksessa on kirjallisuuden historia. Sehän on vaikuttanut täysin suoraan yhteen kokoelmaanikin. *Kirjoittamaton* -teoksessani asetin nimittäin itselleni reunaehdon, että jatkaisin siitä mihin kirjallisuuden historia on tähän saakka päässyt. Sepitteellisessä mielessä tietenkin. Ja lisäksi olen inspiroitunut muun muassa Beckettin ja Wittgensteinin elämäkertoista, joista poimin niin ikään vaikutteita. Yleisemminkin kirjallisuudentutkimuksen tehtävä on laajentaa käsitystämme ihmisyydestä taiteen seikkailumaastossa. Ihmisyydestä silloinkin kun tutkitaan eläinsatuja...

V P-Č: Luetko omaa runouttasi koskevaa kirjallisuudentutkimusta ja runokokoelmiesi arvosteluita? Mitä ne sinulle merkitsevät? Millainen olisi arvostelu, josta voisit inspiroitua eli arvostelu, joka antaisi sinulle jotain tärkeää seuraavia kirjoitusprojektiasi varten?

J I: Luen lehdistä kritiikkejä vain silloin, kun olen itse lukenut teoksen ensin, sillä haluan olla ensin, tai ainakin itsenäisesti kaivamassa aarrearkkia esiin. Omista kirjoistani voin lukea arvioita vain vaihdellen, sillä eiväthän kaikki tule vastaan. Yleisellä tasolla arvostan sitä, jos kriitikko on lukenut kirjailijan aiemmankin tuotannon ja perustaa kommenttinsa uudesta teoksesta siihen. Olen saanut lukea paljon kirjoitani kiittäviä ja mielelläni olen palauttanut kaiken kiitoksen runouden piikkiin; olenhan itse saanut siltä niin äärettömän paljon. Tässä olen vanhojen aikojen jälkeläinen, kirjoitettiinhan

silloin teoksen ensilehdille täysin vilpittömästi ”Soli Deo Gloria”. Olen niinikään luke-
nut kiinnostavia kirjallisuudetutkimuksia runoistani ja joskus vallan mykistynyt kun
sieltä, runoistani siis, on joku lahjakas tutkija voinut löytää niin paljon eriteltävää. Jos
kirjailijasta tehdään hänen eläessään kirjallisuudentutkimusta, on se mielestäni suuri
kunnia ja omalta kohdaltani voin sanoa, että se auttaa kirjailijaa antamaan tulevissa
teoksissaan parastaan.

V P-Č: Mitä mieltä olet siitä, kun puhutaan ”trendeistä” kirjallisuudessa tai runoudessa?

J I: Itse vierastan niitä, kieltämättä kuitenkin sitä tosiseikkaa, että tiettyinä aikana eri
kirjailijat hakeutuvat samantapaisiin aihevalintoihin. Runoudessa olen aina hieman
kavahtanut muoteja, sillä nuoruudessanikin pukeuduin mielelläni isäni hääpuvun tak-
kiin 1960-luvulta. No, itselleni runouden keskus ja selityserusta (historiankirjoituksen
tapaan) on aina ihminen ja itse kirjoitan maailma ja elämä sekä olemassaolon ilmiö-
todellisuus lähtökohtanani. Ilmaisun sisäinen rehellisyys on osa prosessia, ja runon
energiälähteen muuttuminen kieleksi itselleni kypsyystesti. Ja koska tunnustaudun
akmeistien jälkeläiseksi, ajattelen, että runoilijana olen vastuussa jokaisesta kirjoitta-
mastani sanasta. Trendi ei käsittäkseni sellaiseen pysty.

V P-Č: Miten ja miksi olet valinnut ilmaisumuodoksesi runon?

J I: Helppoa olisi sanoa että se valitsi minut. Mutta tarkennan: kun taiteellisen elämäni
keskus on sisäinen näky, niin se on yleensä niin vahva, että vaatii jäämistä sen ääreen,
ja tästä äärelle jäämisestä syntyy kulloinkin ennalta arvaamattomalla aikajanalla säe,
säkeistöjä, osa runoa tai jopa runo. Keskityn niin suuresti tämän tulokkaan valohämyyn,
tunnelmaan, psyykkiseen hetkeen sekä sekunnin sadasosien voimaan, että en näköjään
oikein koskaan raski lähteä tämän kotikutoisen Sammon luota – juonikuvaukseen,
esimerkiksi!

V P-Č: Mitä laji merkitsee sinulle?

J I: Tämä vastaus jatkuu oikeastaan edellisestä, sillä laji ei ole vankila, mutta kirjoittajan
tapa elollistaa elämää ja tehdä oivalluksia ajaa häntä tietylle kirjoittamisen alueelle, niin
notkeita kuin lajityyppien huokoiset rajat nykyään ovatkin... Olen kirjoittanut pari
kuunnelmaa ja pari näytelmääkin, ja silloin tilanne on ollut se, että juttu on hakeutu-
nut ”yli” runouden ja minun on ollut pakko tehdä siitä jotakin muuta. Mutta koska
olen taiteessa ehdottoman uskollinen runouden muusalle, katson aina, joka ikinen
kerta, syntykö aiheesta ensin runo, esimerkiksi kertova sellainen, ja jos lukuisten

versioidenkaan jälkeen ei, niin sitten tiedän, että voin tehdä sen jutun Thalialle. Proosaa ja näytelmiä luen runojen lisäksi mielelläni. Onhan se jännittävää aivan fyysisesti tuntea, millainen sisä- ja ääreisverenkierto käsissä olevalla teoksella on. Ja Raamatussahan oikeastaan ovat kaikki lajit enemmän tai vähemmän läsnä.

V P-Č: Runojasi on käännetty monelle kielelle. Itsekin olet kääntänyt runoutta. Mitä mieltä olet runouden kääntämisestä, käännettävyydestä tai kääntämisen mahdottomuudesta?

J I: Kumarran aina syvään kun joku kääntää runoutta, sillä sehän on tehtävänä aina valtava energiavierros yhdestä kielestä toiseen ja lisäksi myös mittava voimanponnistus. Periaatteessa se voi olla mahdotonta, ja olen kuullut että esim. Marina Tsvetajevan kääntäminen on mahdottomuus. Mutta kun olen lukenut esimerkiksi saksaksi ja ranskaksi käännöksiä olen kiitollisena saanut tuntea Tsvetajevan runojen järkyttävän kiihkeyden. Luovuus voittaa siis kekseliäisyydessä mahdottoman, joka on ilmeisen epäkekseliäs ja negatiivisesti varautunut jo sananakin, jähmeä ja liikkumaton. Itse olen kääntänyt runoja englannista, saksasta, ranskasta ja nyt viime aikoina varovasti italiasta. Usein tunnen olevani ääriajoilla osaamistani. Ymmärrys siinä kehittyy. Ja tapahtuu syvällinen keskustelu kahden runoilijan välillä. Palaan Platoniin – kääntämisessä tapahtuu saman sukuinen henkinen sanojen vaihto kuin kokoonnuttaessa jollakin auringon lämmittämällä keskustelunuiityllä... Tämän sananvaihdon tuloksena saamme onnellisissa olosuhteissa luoksemme erityisen lahjan, joka syntyy seimen lapsen tapaan osaksi sen kielen runoutta, jolle se on käännetty.

V P-Č: Taide on aina poliittista, avoimesti tai ei-avoimesti. Otat runoillasi kantaa maailman tärkeisiin ja vaikeisiin kysymyksiin. Miten tämä aspekti on kehittynyt tuotannossasi?

J I: Nuorempana ajattelin, että runon vapauden kuuluu olla ei-poliittista. Mutta kun onnekseni sitten luin Ahmatovaa ja Mandelstamia – Miloszia ja Brodskya unohtamatta – tajusin, miten syvästi persoonallista vastuuta kantava, aikakautta tutkiva runo voidaan tehdä miltei kaikilta katseilta piilossa. Tajusin, miten rohkea yksityinen runo voi olla, ja että sen ajankohtaisuus lasketaan vuosikymmenissä ja -sadoissa. Ja niin aloin iän myötä enenevästi päästää näitä vaikutteita runouteeni. PEN-klubin jäseneksi liittyminen ja tietoisuuden kasvaminen sitä myötä vaati osaltaan ilmaisuni reviiirin laajenemista, tai vähintäänkin uudenlaista kohdentamista. Puhutteleva runo on aina vaativa kirjoittaa.

Jan Dlask

Aleksis Kiven evankeliumi?

Aleksis Kiven *Lea*-niminen draama,¹ jonka vuoden 1869 kantaesitystä pidetään usein suomalaisen teatterin syntyhetkenä, perustuu Luukkaan evankeliumin 19. lukuun (jakeet 1–10), missä Jeesus kohtaa Jerikossa rikkaan Sakkeuksen (näytelmän ensipainoksessa *Sakaion*, myöhemmissä painoksissa *Sakkeuksen* ja ”*Bipliassa Zacheuksen*”, kuten Kivi itse täsmensi). Sakkeus on publikaanien esimies, joka ei ole hankkinut varallisuuttaan rehellisellä tavalla. Syntinen Sakkeus kuitenkin katuu, suostuu antamaan puolet omaisuudestaan köyhille ja maksaa nelinkertaisesti niille, joilta hän on kiskonut liikaa. Sakkeuksen katumuksesta kuultuaan Jeesus sanoo: ”Tänään on pelastus tullut tämän perheen osaksi.” (Luuk. 19: 9) Kohdan nykyaikainen tulkinta voisi ehkä olla sellainen, että sijoitusrahojen avulla epärehellisesti rikastunut ja maailmanlaajuisen taloudellisen laman aiheuttanut pankinjohtajakin voi oman katumuksensa jälkeen pelastua.

”Tästä perheestä” eli Sakkeuksen perheestä ei Luukkaan evankeliumissa kerrota muuta, mutta juuri tätä motiivia on Kivi edelleen kehittänyt *Leassaan*. Toisen publikaanin, Sakkeuksen alaisen Rubenin, lisäksi hän loi publikaanien esimiehen tyttären Lean, jota kosii kaksi miestä: fariseus Joas Lean isän rahojen vuoksi ja saddukeus Aram Lean itsensä vuoksi. Molempien motiivit paljastuvat, kun Sakkeus kertoo tavanneensa Jeesuksen (joka ei ole näytelmässä itsenäinen hahmo, hänestä vain kerrotaan) ja olevansa valmis jakamaan omaisuuttaan köyhille. Joas ei enää halua Leaa, joka saa rakastamansa Aramin. Sakkeuksesta, Jeesukseen syvästi uskovasta Leasta, Aramista ja mahdollisesti myös Rubenista koostuva perhe pelastuu omalla uskollaan.

Viljo Tarkiainen tarkastelee Kiven *Leaa* artikkelissaan ”Aleksis Kiven *Lea* ja Ernest Renanin *Jeesuksen elämä*”; Kivi oli nimittäin ennen *Lean* kirjoittamista tutustunut tämän ranskalaisen uskonnonhistoriallisen teoksen ruotsinnokseen. Tarkiainen toteaa Kiven käyttäneen hyväkseen Renanin esittämiä silloisen Juudan kansan yhteiskuntaloja, uskonuuntia ja lahkokuntia koskevia tarkkoja tietoja. Hän päätyy kuitenkin siihen, että Renanin teos on ollut Kivelle vain porras runoilijahengen korkeaan, aatteelliseen lentoon, jonka varsinaisena siivittäjänä on ollut itse *Raamattu*. Tarkiaisen konkreettinen esimerkki, jossa Kivi sivuuttaa Renanin tulkinnan ja noudattaa raamatullisempaa linjaa, koskee Jeesuksen sisäistä olemusta, oppia, vaikutusta ja saarnaa. (Tarkiainen 1949, 67–72.)

Löytyisikö vielä muitakin seikkoja tämän väitteen perustelemiseksi? On syytä lukea intertekstuaalisesti vielä perusteellisemmin rinnakkain *Leaa* ja *Raamattua*, ennen kaik-

kea Luukkaan evankeliumia (muissa evankeliumeissa vastaavaa Sakkeuksen sisältävää kohtaa ei ole) ja siihen liittyviä tulkintoja. Ensi silmäyksellä vaikuttaa siltä, että Kivi on saanut inspiraatiota vain hyvin lyhyestä *Raamatun* kohdasta, jota hän on juonellisesti ja temaattisesti edelleen kehittänyt. On kysyttävä, mihin suuntaan tämä kehitys kulki ja oliko suunta todella raamatullinen, kuten Tarkiainen väittää. Lähtökohtana seuraavassa ovat, kuten Tarkiaisellakin, näytelmän päähahmot.

Lea

Lea, joka nuoruudellaan, puhtaudellaan, kauneudellaan, viattomuudellaan, turmelumattomuudellaan ja uskovaisuudellaan muistuttaa Kiven muiden teosten nuoria naisia, on näytelmän ainoa hahmo, jonka suoraa vastinetta on vaikea löytää Uudesta testamentista tai Renanin teoksesta. Kivi lienee kuitenkin tavoitellut yhteyttä Vanhaan testamenttiin, jossa esiintyy Lea (Leea) -niminen nainen Laabanin tyttärenä, patriarkka Jaakobin ensimmäisenä puolisona ja Raakelin eli Jaakobin toisen puolison vanhempana sisarena (1. Moos.: 29–35). Oma isä haluaa naittaa sekä Kiven että Vanhan testamentin Lean. Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa asetelma on kuitenkin sellainen, että kaksi sisarta taistelee saman miehen rakkaudesta. Kivellä sen sijaan kaksi miestä taistelee yhdestä naisesta. Muutenkin näiden juutalaisten Lea-nimisten naisten kohtalot eroavat huomattavasti toisistaan.

Luukas on ainoa evankelista, joka kertoo Jeesuksen kanssa kulkeneista naisista, joihin kuuluvat esimerkiksi Magdalan Maria, Johanna ja Susanna. Hän oli kiinnostunut myös Jeesuksen äidistä, joten häntä voi kutsua Uuden testamentin mariologiksi eli neitsyt Maria -oppineeksi. Perinteisessä juutalaisuudessa naisilla, samoin kuin lapsilla ja orjilla, oli vähemmän oikeuksia kuin miehillä, eikä heitä pidetty täysiarvoisina. Luukkaan evankeliumissa Jeesus ei kuitenkaan välitä näistä syvälle juurtuneista ennakkoluuloista, vaan kapinoi aikansa moraalialia ja tapoja vastaan: hän näkee myös naiset Jumalan lapsina. Koska nainen esiintyy Kiven näytelmässä niin tärkeänä hahmona (vaikka Lea itse ei siinä tapaakaan Jeesusta, vaan ainoastaan näkee hänet), näytelmä sai myös nimensä hänen mukaansa. Kiven voi tässä mielessä sanoa jatkavan Luukkaan sanomaa, jossa annetaan arvoa erityisesti naisille (vrt. Tarkiainen 1949, 65–67).

Saddukeus Aram

Seuraava hahmo, Lean nuori sulhanen Aram, on asetettu helleenisyyttä suosivan saddukealaisuuden edustajaksi. Tarkiainen (1949, 62–63) toteaa, että Aramia on Kiven näytelmässä kuvattu myötätuntoisesti Renanin historiallisia saddukealaisuutta koskevia viittauksia noudattaen.

Synoptisissa evankeliumeissa Jeesuksella on ruumiin ylösnousemusta koskevia kiistoja saddukealaisten kanssa (vrt. Mark. 12: 18–27, Matt. 22: 23–33 ja Luuk. 20:

27–40). Luukkaan evankeliumin luku 10 (jakeet 25–37) vastustaa saddukealaisuutta, ja jotkut saddukealaiset olivat jopa Jeesuksen pidättämisestä vastanneen juutalaisen hallintoelimen jäseniä eli ylipappeja (vrt. Mark. 14: 43–52). Myös Kiven näytelmässä Aram kuvataan uskomuksellisesti muista, alussa kristinuskoon kääntymättömistä eli vielä täysin juutalaisista hahmoista poikkeavaksi. Hän ei ”usko, että kuolemme elämään ijankaikkisesti” (Kivi 1957, 473) eikä pidä sielua kuolemattomana, mikä on muille suuri ongelma. Renanin mukaan juutalaiset oppineet avoimesti ylenkatsoivat ja vihasivat saddukealaisia (ks. Tarkiainen 1949, 62).

Eikö Aramin saddukealaisuutta voi kuitenkin tulkita pelkäksi rekvisiitaksi, jolla Kivi tähtää yleisempiin aiheisiin? Näytelmän alussa, vielä ennen kääntymystään, Sakkeus kertoo Joakselle, miksi hän ei halua Aramia vävykseen. Kyse ei ole vain siitä, että Aram on, Sakkeuksen omin sanoin, puoliksi kreikkalainen, ja lukee yhtä kevytmielisesti Moosesen lakia kuin ”pakanain saastaisia kirjoituksia” (Kivi 1957, 466). Hän on kaiken lisäksi alhaiseen säätyyn kuuluva saddukeus ja siis Sakkeukselle vielä ongelmallisempi kuin saddukeusten jerusalemilaisesta papistoeeliitistä tuleva päämies. Pahinta on Sakkeuksen mielestä se, että Aram on ”köyhä rotta” (Kivi 1957, 466). Juuri sen vuoksi hän ei ansaitse Lea-tytärtä. Alhaista säätyä edustavassa Aramissa piilee näin ollen toinen tärkeä aihe, joka oli merkityksellinen myös Luukkaalla: köyhyys eli yhteiskunnallinen asema. Uudessa opissa rakkaus ylittää luokkarajoja.

Kun Lea ilmaisee toivovansa, että Aram epäilisi omaa saddukealaisuuttaan, hän ei viittaa enää siihen, että Aram voisi kääntyä oikeaan juutalaisuuteen, vaan siihen, että hän voisi uskoa Nasaretin profeetan oppiin. Tässä Lea on havainnut Jeesuksen opin universaalisuuden: myös ”saastainen” ja puoliksi kreikkalainen saddukeus voi tulla usko-vaisten joukkoon ja lopuksi tuleekin, koska Jeesus kutsuu liittoonsa kaikki, niin ”pakanat” kuin Israelin lapset, niin publikaanit kuin temppelein vartijat. Näytelmän lopussa Aram kuuluu neljän kääntyneen joukkoon. Missio on nyt avoin kaikille, pakanoille ja kreikkalaisillekin. Tämä universalismi on Luukkaan piirre, koska hänen evankeliuminsa, toisin kuin esimerkiksi Matteuksen, ei kohdistu pelkästään juutalaisiin, ja siitä seuraa Luukkaan käyttökelpoisuus kaikkiin kansanryhmiin yli ajan.

Publikaanit ja fariseukset

Tarkiainen päätyy siihen, että publikaanien suhteen Kivi on ilmeisesti saanut herätteitä Renanilta ja että Kiven luoma kuva fariseus Joaksesta on sekä Uuden testamentin hengen että Renanin viittausten mukainen. Uuden testamentin mukaisena esimerkkinä farisealaisten tekohurskaudesta hän mainitsee lyhyesti muun muassa Luukkaan evankeliumin (18: 9–14), johon Kivikin viittaa. (Tarkiainen 1949, 59–63.)

Tätä voi hedelmällisesti tulkita edelleen ajatellen koko näytelmän asetelmaa. Fariseuksen hahmon osalta Kiveä lienevät inspiroineet juuri Luukkaan evankeliumin

19. lukua (jakeita 1–10) edeltäneet katkelmat. Siinä kaksi miestä, toinen fariseus ja toinen publikaani, menee temppeleihin rukoilemaan. Kun publikaani on rukoillut ”Jumala, ole minulle syntiselle armollinen!” (Luuk. 18:13), hän palaa kotiinsa vanhurskaana, aivan toisin kuin fariseus, joka pitää itseään muita syntisiä ja tässä mainittua publikaania parempana ja osaa vain kiittää Jumalaa siitä, ettei ole sellainen kuin he. Samanlaiseen fariseusten ja publikaanien vastakkainasetteluun perustuu myös Luukkaan 15. luku (jakeet 1–2; vrt. myös Matt. 9: 9–13 ja Mark. 2: 13–17).

Myös Kiven näytelmä loppuu siihen, että publikaani Sakkeus tekee kääntymyksen, mutta fariseus Joas ei. *Leaan* sisältyy sen lisäksi kaksi Joaksen rukousta (Kivi 1957, 467, 479), joita voi selvästi pitää Luukkaan evankeliumin (Luuk. 18: 9–14) kanssa rinnakkaisina. Kiven Joasta voi verrata tämän kohdan fariseukseen; hänen itsekkyytensä on jopa avoimempaa kuin *Raamatun* fariseuksen. Kiven voi siis sanoa kärjistäneen Uuden testamentin evankeliumien sanomaa tekopyhistä fariseuksista. Hän on Joaksen kautta konstruoinut heidät selvästi kielteisiksi hahmoiksi, joita he eivät evankeliumeissa aina ole.²

Kiven evankeliumi

Lean keskeinen vastakkainasettelu ”rakkaus rahan vuoksi” ja ”puhdas rakkaus rakkauden itsensä vuoksi” ei ole kovin raamatullinen, vaan sen voisi tulkita lähinnä romanttiseksi – tai jopa bourdieulaiseksi, kun ajattelee Flaubertin *Sydämen oppivuosien* tulkintaa, jossa Bourdieu (1992) operoi juuri näillä käsitteillä. Kuitenkaan ei voi kiistää sitä, että kyse on uskonnollisesta ja raamatullisesta näytelmästä, jossa voi nähdä pyrkimyksen liittyä osaksi yhteistä länsimaista kulttuuripiiriä aikakautena, jolloin uskonto oli vielä keskeinen ajan aatteiden ilmentäjä (ks. Koski 1999, 334–335).

Tässä lyhyessä tulkinnassa olen päätenyt siihen, että *Lean* uskonnollinen tematiikka on hyvin kompleksinen kokonaisuus. Kyse on toisaalta Luukkaan lyhyen Sakkeusta käsittelevän kohdan muunnelmasta, jossa kohdan sanoma on säilynyt. Toisaalta *Leaan* on saatu inspiraatiota myös muista Luukkaan evankeliumin, koko Uuden Testamentin ja jopa koko *Raamatun* henkilöistä ja aiheista.³ Tarkiainen on tässä yhteydessä viitannut publikaaneihin, fariseuksiin ja saddukeuksiin. Hänen päätelmänsä täydentääkseni olen edellä nostanut esiin sukupuolen, luokan ja rodun (”pakanoillekin” eli ei-juutalaisille suunnattu missio) merkityksen Kiven Leassa sekä sen, että Jeesuksen oppi on universaalialia, avoinna kaikille.

Uuskritiikiksi kutsuttu tekstiautonominen käsitys kirjallisuudesta tulkitsisi päätelmän niin, että *Leassa* välittyy Suuren Kirjallisuuden arvokas ja viisas traditio. Perinteinen biografinen tutkija ehkä sanoisi Kiven tunteneen *Raamatun*, Luukkaan ja niiden tulkinnat niin hyvin, että hän osasi sisällyttää *Leaan* nämä aiheet omalla nerokkaalla tavallaan. Kumpaakaan näistä vanhemmista tulkintatavoista ei mielestäni voi pitää

varsinaisesti virheellisenä. *Lean* ja *Raamatun* intertekstuaalinen lukeminen osoittaa, että *Leaa* voi näiden tulkintojen lisäksi lukea myös eräänlaisena ”Luukkaan evankeliumina Kiven mukaan” tai suorastaan ”Kiven evankeliumina”.

Viitteet

¹ Tällä hetkellä on tekeillä kriittinen editio *Leasta* (ja mm. kolmesta muusta Kiven lyhyestä tragediasta *Yö ja päivä*, *Margareta* ja *Alma*) (ks. <http://www.finlit.fi/fi/tutkimus/edith-suomalaisen-kirjallisuuden-kriittiset-editiot>)

² Esim. Jeesuksen kannattajana esiintyvä lainopettaja *Kysymyksessä tärkeimmästä käskystä*, Mark. 12: 28–34.

³ Muut *Leassa* esiintyvät raamatulliset kohdat ovat muunnelmina Mark 7: 31–37 eli *Jeesus parantaa kuuron miehen* sekä Luuk 8: 44, Mark 5: 27–28 ja Matt 9: 20 eli paraneminen Jeesuksen viitan tupsua koskettamalla.

Lähteet

Bourdieu, Pièrre 2011. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole. (Les Regles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire, 1992.)* Käänt. Petr Kyloušek a Petr Dytrt. Brno: HOST.

Kivi, Aleksis 1957 (1869). *Lea*. Aleksis Kivi, *Valitut teokset*. Porvoo & Helsinki: WSOY, 461–489.

Koski, Pirkko 1999. *Suomalaisen teatterin synty*. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Helsinki: SKS, 332–336.

Tarkiainen, Viljo 1949. Aleksis Kiven *Lea* ja Ernest Renanin *Jeesuksen elämä*. Viljo Tarkiainen, Viljo Kojo, Sulho Ranta et al. (toim.), *Kaukametsä. Esseitä, novelleja, runoja*. Helsinki: Otava, 53–72.

Aleksis Kivi -tietouden kivijalka

Aleksis Kivi: *Nummisuutarit: komedia viidessä näytöksessä; Kirjeet; Kullervo: näytelmä viidessä näytöksessä*. Kriittinen editio I–III. Helsinki: SKS 2010, 2012 ja 2014.

Aleksis Kiven teosten kriittinen editio on edennyt mukavasti. Kolmas nide *Kullervo* ilmestyi 2014, *Kirjeet* 2012 ja *Nummisuutarit* 2010, ja seuraavat niteet ovat valmisteilla. Tahti on kiitettävä, kun otetaan huomioon työn vaativuus ja työvoiman vähäisyys.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraa on syytä kiittää mittavasta kulttuurihankkeesta, jonka merkitys on suuri paitsi sivistysvaltion osoittimena ennen muuta tutkimuksen sekä vaativan opetuksen ja lukemisen tukena. Siihen nähden, miten myöhään tällaiseen kirjallisen kulttuuriperinnön ja kirjallisuuden tutkimuksen kannalta olennaiseen ja vanhoissa sivistysvaltioissa laajalti harjoitettuun työhön on ryhdytty, ei silti voi kuin valittaa, miten vähin resurssein sitä tehdään. Vain haaveissa on sellainen tilanne, että voitaisiin käynnistää myös muita kuin Aleksis Kiveä koskevia kriittisten editioiden hankkeita tai edes niiden valmistelutöitä.

Joka tapauksessa nyt on päästy hyvään alkuun, ja Kiven teosten kriittiset editiot on luonut formaatin, joka voi toimia pohjana muidenkin kirjailijoiden tuotantojen editioille. Nyt noudatetut tekstikriittiset käytännöt ja jo ilmestyneiden niteiden yleiset toimitusperiaatteet ovat erinomai-

nen malli, jota työ jatkossa voi seurata. Jokaisessa niteessä toistuvat (luonnollisesti) samat perusosiot: toimitusperiaatteiden esittely, niiden mukaan editoitu teksti, liitteet, jotka käsittävät teknisiä tietoja, variantit, luettelo laitoksista ja käännöksistä, elämäkertatiedot, tuotantoluettelo, lähteet ja sanaselitysten hakemisto. Tekstimäärältään hallitsevasti editioniteitä täyttävät lisäksi monipuoliset taustatiedot kulloinkin julkaistavasta tekstistä.

Tekstiä, sen taustaa ja kontekstia esitellään joka niteessä useissa artikkeleissa. Ratkaisu on sidoksissa siihen, että Kiven teoksista ei ole olemassa tai säilynyt merkittävää määrää luonnosmateriaalia tai tekstivariantteja. Monet kansainväliset kriittiset laitokset täytyvät teoksen luonnoksista, varhaisemmista versioista ja tekstivariantteja koskevista katsauksista. Näin on myös meneteltävä, kun kirjailijan säilynyt arkisto antaa siihen mahdollisuuden. Aleksis Kiven kohdalla näin ei ole, joten Kiven kriittinen laitos keskittyy perustellusti muuhun taustaan kuin geneettisiin kynnysteksteihin.

Nummisuutarien ja *Kullervon* editioissa esitellään ensin päätoimittaja Jyrki Nummen johdantoartikkelissa yleinen tausta ja vastaanotto ja sitä seuraa Sakari Katajamäen kirjoittama tekstin julkaisuhistoria. Kolmantena artikkelina on päätoimittajan laaja katsaus teoksen laji- ja rakennepiirteisiin. Näistä erityisesti *Nummisuutarien* teosesittely on erinomainen ja valaiseva. Molemmissa editioissa on edelleen Pentti Paavolaisen mainiot artikkelit ao. näytelmän esityshistoriasta.

Nummisuutareissa lisäksi Kimmo Laine kirjoittaa näytelmän elokuvasovituksista ja Petri Lauerma Kiven kielestä. *Kullervo*-editiossa on Satu Apon artikkeli, jossa vertaillaan kansanrunon, *Kalevalan* ja Kiven *Kullervoja*. *Kirjeet*-editio poikkeaa rakenteeltaan kaunokirjallisten tekstien laitoksista: siinä kirjeitä kehystää neljä artikkelia, joissa käydään läpi Kivestä kirjoitetut elämäkerrat (Jyrki Nummi), Kiven lukeneisuus (Yrjö Varpio), arvioidaan Kivi ruotsin kielen käyttäjänä (Mirja Saari) ja pohditaan Kiven ihmissuhdeverkostoa kirjeiden valossa (Irma Sulkunen).

Vastaanoton ja julkaisuhistorian käsittely palvelee tarkoitustaan. Jutut on tehty mallikkaasti ja kriittisiin editioihin soveltuvalla tarkkuudella. *Kirjeet*-niteen artikkelit taas palvelevat koko edition tarpeita luomalla kuvan Kivestä ja Kiven tutkimushistoriasta. Niiden lukemista voikin suositella johdatukseksi tai oheislukemistoksi muiden niteiden lukijoille. Toimitustyö lähtee kuitenkin siitä, että lukijan ei ole välttämätöntä hakea olennaisia tietoja editioiden muista osista, jos on kiinnostunut yhdestä nimenomaisesta tekstistä, sillä kukin osa on harkittu itsenäinen kokonaisuus.

Herää kuitenkin kysymys, onko jatko-osissa tarpeellista ja mahdollista liittää varsinaiseen editoituun tekstiin näin laajoja taustoittavia artikkelikokonaisuuksia. Tätä toimitus varmaan pohtinee paitsi sitä silmällä pitäen, että voidaan tarjota uusia näkökulmia, myös sen suhteen, että tarvitaan ehkä uusia tutkimusnäkökulmia etenkin kun päästään Kiven vähemmän

tutkittujen tekstien pariin. Tietävästi ainakin Kiven lyriikasta on jo tekeillä uutta tutkimusta, joka aikanaan palvelee kriittisen edition tarpeita.

Yksittäiset artikkelit ansaitisivat tarkempaakin esittelyä, mutta kiinnitän huomiota vain joihinkin asioihin erityisesti *Kullervo*-niteen tiimoilta. Siinä Jyrki Nummi luo laajahkon yleisluontoisen katsauksen myös eurooppalaiseen draamaan, joka toimii Kiven näytelmän historiallisena kontekstina. Katsaus on valaiseva, mutta jäin kaipaamaan keskittymistä siihen saksalaisen romantiikan ja *Sturm und Drang* -näytelmien kontekstiin, joka Kiven kannalta on erityisen relevantti. Siihen liittyy myös se, että Kiven Shakespeare, jota editiossa historiallisella pietteetillä siteerataan Kiven lukemasta ruotsinkielisestä versiosta, on olennaisesti saksalaisten tulkitsema Shakespeare. Se miten esimerkiksi A. W. Schlegelin Shakespeare-kirjoitelmat ja Schillerin *Rosvojen* shakespearelainen poetiikka taustoittavat Kiven romanttista Shakespeare-kuvaa, jää editiossa sivuun. Sen sijaan Nummen laaja, yli 100-sivuinen artikkeli ”*Kullervo* –viisinäytöksinen tragedia”, viittaa nykyaikaisiin tutkimuksiin ja käsityksiin Shakespearen draamataiteesta. Artikkelin otsikko jo herättää kysymyksen, onko Kiven näytelmä tragedia ja jos on, millä edellytyksillä tai mitä tragediakäsitystä seuraten, mutta vastaus jää vajaaksi. Artikkelin käsittelee toisaalta laajan kirjon erilaisia asioita aina kirjallisista vaihteista lajiin, kieleen ja henkilöihin ja pohtii lopuksi monenlaisia ”rakenteita”.

Moniaineksinen ja ylipitkä tutkielma sisältää paljon kiinnostavaa tietoa ja tarjoaa hienoja näkökulmia pohdittavaksi. Mammuttiartikkeli kärsii kuitenkin toistoista ja ylittää monesti sen kynnyksen, jota kriittisessä editiossa mielestäni pitäisi noudattaa: esittää pitäisi se, mitä lukijan tulee tietää, pikemmin kuin se, mitä kaikkea näytelmästä voi löytää.

Erityisen nautittavana ja relevanttina artikkelina on nostettava esiin Satu Apon tiivis kirjoitus ”Kansanrunon, *Kalevalan* ja Kiven *Kullervot*”. Se on erinomainen esimerkki kriittisen edition ydinalueeseen kuuluvasta geneettisesti keskeisen intertekstin tai intertekstuaalisen kentän tarkastelusta. Artikkelin valaisee erinomaisesti Lönnrotin eepoksen ja Kiven näytelmän suhteita ja tulkitsee Kiven näytelmää historiallisessa kontekstissaan. Lukijalle välittyy tieto siitä, miksi Kivi kirjoitti *Kullervon* ja mitkä merkitykset olivat tekijälle tärkeitä. Toisaalta Pentti Paavolaisen ”Kiven *Kullervo* teatterissa ja oopperassa” valottaa havainnollisesti klassikonäytelmän monitulkintaisuuden ja historian ja tekstien jatkuvan dialogin.

Pirjo Lyytikäinen

Elämää historian-tutkimuksessa

Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila & Heidi Kurvinen (toim.): *Historiallinen elämä. Biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: SKS 2014. 342 s.

Tilastojen mukaan elämäkerrat ovat suomalaisten lempilukemistoa. Elämäkertakirjallisuutta myös julkaistaan jatkuvasti kasvavassa tahdissa. Yleisemminkin länsimaissa on pantu merkille kasvava kiinnostus henkilökohtaiseen ja yksilölliseen. Suomessa elämäkerralliseksi käännteeksi kutsutun ilmiön tulemistä on voinut seurata ensin 1980–1990-lukujen taitteessa yhteiskuntatieteissä, 1990-luvulta alkaen myös humanistisessa tutkimuksessa, kirjallisuustieteessä ja kulttuurintutkimuksessa.

Elämäkerrallinen käänne on koskettanut myös historiantutkimusta. Tutkimusaiheet ja painopisteet ovat sotien jälkeen lähentyneet muutenkin ihmistä, arkea. Mutta vasta viime aikoina ilmiö on alkanut suuremmin vaikuttaa tutkimusaiheisiin ja -käytäntöihin. Vasta ilmestynyt, oululaistutkijoiden kokoama artikkelikokoelma *Historiallinen elämä* pyrkii paaluttamaan tätä keskustelua ja selvittämään historiatieteellisen elämäkertatutkimuksen rajoja: millä ehdoin historian-tutkija voi työssään käyttää esimerkiksi biografiaa, muistelmia tai kirjeitä ja millä ehdoin hän voi kirjoittaa elämäkerran.

Marginalisoitu lajihistoria

Ymmärryksen pohjaa ja tekemisen mallia historialliseen elämäkertatutkimukseen kirjassa haetaan pohjoismaalaisesta keskustelusta ja pääasiassa historiantutkimuksen piiristä. On valittu historian tutkimuksen kannalta mahdollisimman arvovaltaiset ja etabloituneet kirjoittajat, Tukholman yliopiston historian professori Christina Florin ja Tanskan kansallisarkiston historian ja vertailevan kulttuuritutkimuksen professori Birgitte Possing. He saavat teoksen alussa luoda keskustelun lähtökohdat.

Christina Florinin mukaan elämäkerrallinen käänne on Ruotsissa johtanut tietoisuuteen siitä, että ”ihmisen sisäisillä psyykkisillä, henkisillä ja emotionaalisilla ominaisuuksilla voi olla historiallista merkitystä”. Historiantutkimus voi hänen mukaansa hyötyä paljon biografinen menetelmän käytöstä siinä mielessä, että eletyn elämän tieto koskee ihmistä ja elämää luokkien ja kategorioiden takana. Birgitte Possingin mukaan ongelma voi olla siinä, että ”ei ole kehittynyttä perinnettä aiheen käsittelemiseen”, edes sen tiedostamista, että elämäkerta on oma lajityyppinsä, jota voidaan lähestyä akateemisen elämäkertatutkimuksen näkökulmasta.

Birgitte Possingin artikkelissaan esittämä kolmesivuinen biografian lajihistoria, jossa mainitaan lähinnä Suetonius ja James Boswell, ei ole kummoinen lajihistoriallinen kontribuutio ottaen huomioon, että modernia oma/elämäkerrallisuuden historiaa on kirjoitettu jo 1900-luvun

alusta. Kansainvälinen akateeminen oma/elämäkertatutkimus käsittää nykyään monitieteisiä koulukuntia, lehtiä ja konferensseja, joita monet historiantutkijatkin ovat olleet jo kauan aktiivisesti luomassa. Ihmettelen, miksi tämän lajihistoriallisen keskustelun helmet eivät näy enempää *Historiallinen elämä* -kirjassa.

Biografisen metodin monimuotoisuuden ja moniarvoinen käyttöarvo

Biografista menetelmää käytetään moniarvoisesti ja monipuolisesti. Lähtökohdiana on, että yksilö voidaan ottaa historiantutkimuksen kiintopisteeksi, ja hänen elämäntodellisuuttaan voidaan elämäkerrallisin menetelmin muhevoittaa tai elävöittää. Yksilön elämä ei kuitenkaan ole päämäärä, vaan tarkoituksena on yksilön avulla luoda konkreettisempi kuva jostain menneisyyden ilmiöstä, aatteesta tai liikkeestä. Juuri tässä mielessä Katriina Lehto-Bleckert luo artikkelissaan kuvaa pahamaineisen Punaisen Armeijakunnan jäsenestä Ulrike Meinhofista ja hänen tekemistään ratkaisuisista. Ja tässä mielessä Seija Jalagin luotaa artikkelissaan lähestyöntekijä Aili Havaksen elämää – siis valaistaakseen kansainvälisen suomalais-toimijan toimintaa ja elämää yli kansakuntien, kielten ja kulttuurien rajojen.

Kokoelman ansiokkaimpiin metodisiin kirjoituksiin lukeutuu Heini Hakosalon artikkeli. Hän hahmottaa kirjallisuustieteilijöille tutumman yksilöbiografian rinnalla myös joukko- ja ryhmäbiografiaa. Hän kuvaa taitavasti oman tutkimuksellisen liikkumisensa näiden lähestymis-

tapojen välillä ja onnistuu osoittamaan, miten tasovaihteluilla – siis vaihtelemalla metodisesti näkökulmaa yksilöstä ryhmään ja joukkoon – saadaan tuotettua uutta naishistoriallista tietoa. Uutta on se, että varhaiset naislääkärit tulivat nähdyksi yksilöinä, mutta jäivät näkymättömiin ryhmänä. Asia voi vaikuttaa simppeiltä, mutta näin ei ole. Samantyyppisen havainnon teki jo Virginia Woolf: 1900-luvun alun Englannissa naiskirjailija oli olemassa yksilönä, mutta kun hänellä ei ollut tietoisuudessaan ryhmän jatkuvuutta ja tukea, hänen saavutuksensa saattoi helposti jäädäkin miehiä vähäisemmäksi. Tästäkin syystä kulttuurihistoria on ollut enimmäkseen miesten historiaa.

Julia Dahlbergin ja Niina Timosaaren artikkeli Edvard Westermarckin oletetusta homoudesta on mainioimpia koskaan lukemiani esimerkkejä lähdekriittisyyden käytöstä. Se on siis esimerkki uudesta historian tutkimuksesta, jossa kunnioitetaan historian tutkimuksen lähdekriittistä perinnettä, viljellään taitavasti lähilukua ja taidetaan myös itse-reflektio ja itsekritiikki, dialoginen ja lukijaa vastaantuleva lähestymistapa.

Kirjallisuuden ja historian, faktan ja fiktion rajoilla

Dahlbergin ja Timosaaren viittaamat tutkimusmenetelmät, kuten monet muutkin kokoelmassa mainitut menetelmät, ovat syntyneet monitieteisesti historian tutkimuksen, kulttuuritutkimuksen ja kirjallisuushistoriallisen tutkimuksen rajapinnoissa. Kirjallisuustieteilijöille

tuttuja menetelmiä ovat vaikkapa lähteaineistojen ja lähde tyyppien rinnastus (uushistorismi, jälkistrukturalismi), lähiluku (uuskritiikki), tekstien ristivalotus (vertaileva mikrohistoria, jälkistrukturalismi), mutta niiden käyttöä elämäkerrallisesti ei ole kirjallisuustieteessä juurikaan pohdittu. Myös historian tutkijat ottavat kirjallisuustieteelliset menetelmät annettuna pohtimatta juurikaan käyttämiensä tekstilähtöisten menetelmien juuria – ja yhteyksiä kirjallisuustieteeseen.

Birgitte Possingin mukaan modernin elämäkerran kerronnassa on alettu ottaa vaikutteita ”myös kaunokirjallisuudesta”. Lajihistorian näkökulmasta tässä ei ole mitään uutta. Toki 1980-luvun elämäkertabuumista lähtien kerronnallisuus ja fiktio ovat asettuneet aivan uudella tavalla osaksi elämäkerran kirjoittamisen konventiota. Nyt faktan ja fiktion, tieteellisen elämäkerran ja fiktiivisen elämäkerran rajoja joudutaan miettimään tosissaan – akateemiseksi elämäkertatutkimukseksi nimetyn oppialan piirissä.

Naiset ja miehet

Historiallinen elämä ei sano tekevänsä naishistoriaa, mutta enemmistö pohditavista tapauksista ja aineistoista koskee naisia. Feminististä painotusta tarjoaa Tiina Kinnunen Ellen Keyn ja Alexandra Gripenbergin aatteita vertailevassa artikkelissaan. Maarit Leskelä-Kärki virittelee puolestaan uudelleen subjektin relationaalisuutta koskevaa keskustelua, jonka edellinen kierros käytiin 1990-luvulla. Uuden aspektin tähän keskusteluun on

tuonut vähitellen hyväksyntää saanut ajatus, jonka mukaan elämäkerturi ei kirjoita vain kohteestaan vaan myös itsestään. Leskelä-Kärjen sanoin elämäkerrallisessa menetelmässä kyse ei kuitenkaan ole toiseen identifioitumisesta, vaan toisen tarinan ainutkertaisuuden tunnistamisesta.

Kirjallisuudentutkijoiden on hyvä seurata tarkasti tätä historian tutkimuksen keskustelua, sillä historia ja kirjallinen esitystapa kietoutuvat toisiinsa elämäkerrallisessa tutkimuksessa monin tavoin – joita ei ole vielä edes alettu ajatella.

Päivi Kosonen

Maailmojen monet mahdollisuudet tutkimuksessa

Satu Koho, Jyrki Korpua, Salla Rahikkala & Kasimir Sandbacka (toim.): *Mahdollinen kirja*. Oulu: Oulun yliopisto 2014. 240 s.

Maailman käsitteeseen pohjautuva tutkimus on lisääntynyt huimaa tahtia viimeisten parinkymmenen vuoden aikana. Vauhti on ollut niin kiivas, että voidaan jopa puhua eräänlaisesta ”maailmallisesta” käänteestä varsinkin kirjallisuudentutkimuksen piirissä – onhan kirjallisuus usein nähty erityisen sopivana keinona maailmakonstruktioiden tematisoimiseen. Yksinkertaisen maailman käsitteen sijasta ja rinnalla on käytetty vaihtelevasti ter-

mejä kuten fiktiivinen maailma (*fictional world*), tarinamaailma (*storyworld*) tekstimaailma (*text world*) ja mahdollinen maailma (*possible world*).

Tälle monipuoliselle ja poikkeittaiselle kentälle sijoittuu myös Satu Kohon, Jyrki Korpuan, Salla Rahikkalan ja Kasimir Sandbackan toimittama *Mahdollinen kirja* -konferenssijulkaisu. Se kokoaa yhteen kahdeksan esitelmää, jotka on pidetty Oulun yliopistossa loka-kuussa 2012 järjestetyssä viidennessätoista KUTU- eli kulttuuritutkimuksen seminaarissa.

Mahdollinen kirja sisältää mielenkiintoisia avauksia suomenkieliseen maailmoja ja maailmakäsitteitä tarkastelemaan tutkimukseen, ”mahdollisten maailmojen kartoitustyöhön”. Vaikkei tieteidenvälisiä rajoja artikkelien sisällä juuri ylitelläkään, kokoelmana artikkelit nostavat kiinnostavalla tavalla esiin monet mahdollisuudet, joihin maailmakäsitteitä eri yhteyksissä voidaan soveltaa.

Kokoelman avaavassa artikkelissa Jenni Tyynelä pohtii analyttisen kielifilosofian kontekstissa toisilleen vaihtoehtoisten fiktion mahdollisuuksien kuvittelun vaikutusta lukijan tunteisiin. Sinänsä kiinnostava teksti jää abstraktille tasolle, ja yksityiskohtaisempi esimerkki tunteiden syntyemisestä lukemisen aikana olisikin vahvistanut argumentaatiota. Samantapainen abstraktius vaivaa myös seuraavia, Tomi Sirviön ja Ilmari Leppihalmeen kirjoittamia artikkeleita. Sirviö, joka pohtii henkilöahmojen ympäröivään todellisuuteensa rakentamia tiedol-

lisiä suhteita Kimmo Sanerin novellissa, tarttuu osuvasti tieteisfiktion estetiikalle ominaiseen ”abstraktin konkreettiseksi tulemiseen”. Lupaava analyysi siitä, kuinka mahdollinen maailma novellissa kirjaimellisesti rakentuu niin sanotun varsinaisen maailman osista, harmillisesti hukkuu tekstissä. Yksityiskohtien runsaudesta kärsii Leppihalmeen Anu Kaipaisen *Arkkienkeli Oulussa 1808–1809* -romaanin tarkasteleva tekstikin – mikä on sääli, sillä tapa, jolla Leppihalme rinnastaa maailmojen moneuden ja heterologisen kontekstikäsitteilyksen on todella ajatuksia herättävä.

Satu Kohon artikkeli Katja Ketun *Kättilö*-romaanissa representoiduista sotaan ja seksuaaliseen väkivaltaan liittyvistä paikkakokemuksista edustaa ansio-kasta lähilukua, mutta se ei juurikaan sitoudu maailmoista käytävään tieteelliseen keskusteluun. Heta Marttisen lähökohdat sen sijaan ovat teoreettisemmat artikkelissa, joka käsittelee kiinnostavasti etenkin epäkerrotun (*disnarrated*) käsitettä suhteessa maailmojen moniulotteisuuteen. Vielä lisää syvyyttä tekstiin olisi voinut tuoda fiktion maailmojen ”sisälle” ja ”ulkopuolelle” sijoittuvien tulkintojen eksplisiittisempi jäsentely: tätä kautta päätelmä fiktion ”epäluonnottomuudesta” olisi saanut vahvemman kaikupohjan.

Kolme viimeistä artikkelia tuovat kokoelmaan monitieteisyyttä. Tero Anttila pohtii varhaismodernin maailman- ja historiankuvan jännitteitä ja niiden heijastumista erityisesti aikakauden kansojen ja kulttuurien alkuperään kohdistuvaan

tutkimukseen, Tuomas Mujunen keskittyy omakohtaiseen reflektioon mainonnan suunnittelutyöstä menneisyyksien luomisen näkökulmasta ja Annamaria Marttila käsittelee aivovamman vaikutuksia siihen, miten ja millaiseksi yksilö kokee itsensä suhteessa maailmaan – aivovamma tuleeekin kulttuurisesti ymmärrettyksi maailmasuhteena. Kaikki kolme tekstiä ovat itsessään ansiokkaita ja lukemisen arvoisia, mutta jokaista vaivaa kokoelman puitteissa sama pulma: miten ”maailmankuva”, ”maailmallisuus” ja ”maailmasuhteet” näissä tietyissä yhteyksissä käytettyinä suhteutuvat muunlaisiin maailmakäsitteisiin?

Mahdollinen kirja näin ollen tuo esiin myös maailman käsitettä hyödyntävän tutkimuksen haasteet. Maailman vahvuus ja heikkous kumpikin pohjautuvat käsitteen intuitiivisuuteen. Kaikkihan me *periaatteessa* tiedämme, mikä maailma on – mutta kuinka tehdä siitä metodisesti käyttökelpoinen? Kuinka perustella se, että sen avulla voidaan tutkimuksellisesti löytää uusia asioita ja tuoda esiin vaihtoehtoisia katsantokantoja ja tulkintoja? Kokoelman osalta tähän haasteeseen olisi oletettavasti voitu tarttua pidemmällä toimitusprosessilla: monen artikkelin teoreettinen potentiaali olisi saatu paremmin näkyviin, jos niiden argumentaatiota ja tyyliä olisi vielä terävöitetty.

Maailmakäsitteiden jäsennellymmän pohtimisen kaltainen kaari olisi lisäksi voinut tehdä *Mahdollisesta kirjasta* yhtenäisemmän, sillä nykyisellään osa artikkeleista sitoutuu osaksi kokoelman aihe-

piiriä hyvin pintapuolisesti, jos lainkaan. Varsinkin mahdollisten maailmojen semantiikkaan pohjaavassa tutkimuksessa käytetyt erilaiset maailmakäsitteet voidaan karkeasti jakaa kahteen lähestymistapaan tai tulokulmaan, mikä implisiittisesti käy ilmi kokoelmastakin. Yhtäältä maailmakäsitteillä voidaan tavoitella esimerkiksi kaunokirjallisessa teoksessa kuvattua maailmaa, niin sanotun oman maailmamme kuviteltua vastinetta. Toisaalta ihmisen ympäröivän todellisuuden ymmärtämisen prosessit voidaan nähdä maailmojen, eräänlaisten mentaalisten mallien, rakentamisena.

Näiden lähestymistapojen abstraktimpaa puolta *Mahdollisessa kirjassa* edustavat muun muassa maailmojen rinnastaminen toisilleen vaihtoehtoisten fiktion mahdollisuuksien kuvitteluun ja eri konteksteista ponnistaviin tulkintamahdollisuuksiin. Konkreettisempiin kohteisiin sen sijaan pureutuvat esimerkiksi *Kättilö*-romaanin paikkakokemusten analyysi ja Sanerin novellin ”varsinaisen maailman” käsittely. Lähestymistavat omalla tavallaan konkretisoivatkin maailmallisuuteen – niin fiktion kontekstissa kuin muuallakin – suuntautuvaa kaksitasoista näkökulmaamme, minkä kokoelma kiinnostavasti tuo esiin.

Kaiken kaikkiaan *Mahdollinen kirja* toimii mainiona katsauksena siihen, kuinka moneksi maailmoista voi nykyaikaisessa tutkimuksessa olla. Harmillisesti artikkeleilta jää monin paikoin kaipaamaan pohdiskelevampaa ja itse-refleksiivisempää otetta juuri siihen, mitä maailmalla kussakin yhteydessä tarkoi-

tetaan. Pohdinnan kautta olisi varmasti avautunut entistä havainnollisempia näkökulmia siihen, miksi maailma koetaan antoisaksi käsitteeksi esimerkiksi vaihtoehtojen kuvittelun, todennäköisyyksien analyysin, kontekstin, rakennetun menneisyyden tai paikan sijasta – tai rinnalla.

Hanna-Riikka Roine

“In a Lost Land” – The Ironizing of Nostalgia in Rosa Liksom’s *Bamalama*

The interplay between nostalgia and irony has been a central feature of Rosa Liksom’s literary career and public image, but has not been thoroughly studied. This article examines the ironizing of nostalgia in *Bamalama* (1993), Liksom’s short prose collection in which her dark comedy is arguably the most intense. In this examination, the article employs Linda Hutcheon’s theories of irony and nostalgia as well as Svetlana Boym’s typology of nostalgia. More specifically, it utilizes Hutcheon’s notion of a hermeneutic affinity between irony and nostalgia, and the distinction Boym makes between conservative, restorative nostalgia and ironic, reflective nostalgia.

The article explores instances of both restorative and reflective nostalgia in *Bamalama* and shows how irony works differently in conjunction with these different types of nostalgia. It argues that *Bamalama*’s postmodern approach to history is not mere textual play, but has serious ethical implications. Furthermore, it maintains that in its most poignant form, *Bamalama*’s ironized nostalgia reflects wistfully on the hopes and the emancipatory promises of modernity that are lost in history, rather than settling for the simple mockery of past ideals.

Kasimir Sandbacka

The Spaces of Cultural Memory in Liudmila Ulitskaia’s *Zelionyi shatiur* and Elena Chizhova’s *Vremia zhenshchin*

The article explores the relation between cultural memory and spatiality in two contemporary Russian novels, *Vremia zhenshchin* (2009, *The Time of Women*) by Elena Chizhova and *Zelionyi shatiur* (2010, *The Big Green Tent*) by Liudmila Ulitskaia. Both deal with alternative narratives of Russian culture under the pressure of Soviet rule from the 1950s onwards. The alternative urban space is constructed in individual and communal activity. Chizhova’s text can be read in the St. Petersburg literary tradition and Ulitskaia’s novel builds on the literary culture of Moscow. In *The Time of Women*, the alternative culture based on Russian orthodox religion and folk tradition is preserved by three old women mediating it to a little mute girl who grows up to be an artist. In the minds of the old women, under the official surface of the Soviet Leningrad lies the hidden, pure and eternal world of the Russian *bytie*, opposed to the everyday *byt*. In *The Big Green Tent*, the alternative version of Russian cultural history of the 1960s Moscow intelligentsia is founded on the 19th century Russian literary tradition and the forbidden dissident literature. The members of the cultural intelligentsia redefine the city space of Moscow giving it their own meanings that are in opposition to the official Soviet Moscow.

Tintti Klapuri & Jenniliisa Salminen

The Smooth and The Striated – Depictions of Space in Henrika Ringbom’s Novel *Martina Dagers längtan*

Henrika Ringbom’s novel *Martina Dagers längtan* (“Martina Dager’s Longing”, 1998) appears as a highly spatial novel, since it lays special attention on depicting spaces varying from streets to buildings, homes and hotels, from cityscape to landscape as perceived by the character-narrator Martina Dager. The novel is situated in the capital of Finland, Helsinki, of the late 90s. Martina is a career-oriented economist, who works as an analyst in the Bank of Finland, but in the course of the novel Martina experiences a metamorphic process, through which she becomes ‘something else’.

This article concentrates on the question of spatiality by making use of the geophilosophical concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari, especially the concepts of ‘a smooth space’ and ‘a striated space’. I analyze the ways Helsinki and Martina’s tiny room in the stony building of the Bank are perceived as striated spaces. Striated spaces are drawn and riddled with lines of divide and demarcations, that name, measure, appropriate and distribute space according to political designs, history and economical conflict. These capitalist spaces are contrasted in the novel with smooth spaces, such as a tiny opening inside a forest in the outskirts of Helsinki. According to Deleuze and Guattari a smooth space is a space of affect, and it is defined by flows of forces. Martina begins to flee to the forest more and more often. The smooth space of the forest becomes a space of emptying herself from all the constraints of her everyday work, it is a smooth space in contradiction to the striated quality of her office and work environment. There Martina loses all her bodily contours and becomes one with the flows of nature. The shift from the striated spaces into this kind of intense smooth space is made clear through the changes of depiction: the smoothness is depicted in terms of hearing, voices, and by touch whereas the striated spaces are depicted through vision. But the shift is also made clear in typographical terms, in the material textual spacing of words on the printed page. While depicting the smooth space of the forest Martina uses another kind of language when describing striated spaces. The official and neutral quality of her expression turns into a poetic flow of words.

My reading of the novel shows how Ringbom’s novel makes visible such places that are usually, in everyday life, remaining un-visible, or even non-places. I claim that in Ringbom’s novel space is connected to ethical, aesthetic and economic perspectives.

Kaisa Kurikka

The Material Operation of Language in Raisa Marjamäki's *Ei kenenkään laituri*

In my article I scrutinize the materiality of language in a recent collection of poems *Ei kenenkään laituri* (*No-Man's Wharf*, 2014) by a Finnish writer Raisa Marjamäki. By taking a closer look at three autonomous texts I outline the way in which language operates in Marjamäki's oeuvre. Instead of asking the meaning of the poems, I focus on the ways in which the texts *work*. I analyze the material *intensity* – immanent differing – of the poems; the intensive dynamics of ink and paper as the basis of a reading experience.

I conceptualize my point of view by approaching Marjamäki's poems as *assemblages* consisting of corporeal words, which, in themselves, consist of corporeal graphemes. I examine the immanent relations of the poems' words as a movement between material and expressive levels of language. In my analysis I conclude that the corporeal words and their intensive relations actualize the material, metamorphic and/or transformative processes of *becoming*, central in the philosophical corpus of the late French thinker Gilles Deleuze.

The theoretical background of my article is based on new materialist theory and philosophy. In addition to those of Deleuze, I also apply the conceptualizations of the American new materialist (deleuzian) thinker Manuel DeLanda.

Miikka Laihinen

The Affective Reception of Tytti Heikkinen's Poem "Ryhävälään tasoa"

In this article, I analyze the reception of Tytti Heikkinen's poem "Ryhävälään tasoa" ("On par with whales") from the viewpoint of affectivity. "Ryhävälään tasoa" is a Flarf poem which means that it has been made of material found from the internet with weird search terms. Flarf poetry is also based on a kind of aesthetics of ugliness. The poem is a dramatic monologue in which the speaking I – a girl called "Fatty XL" – talks unrestrainedly and vulgarly about fatness, sexuality and shame. Theoretically, the article relies mainly on Rita Felski's and Sianne Ngai's views on affectivity of reading.

The research material consists of 41 essays written by literature students. The article shows that affectivity has a central role in the reception of the poem. Focusing on the feelings aroused by the poem reveals the profoundly political nature of the poem. The readers are strongly influenced by its content and form as well as the procedure by which the poem has been made.

Anna Helle



Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Hanna Samolalle (hanna.samola@uta.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: <http://pro.tsv.fi/skts/>