

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hannamaria Westman

HÄIRIÖTEKIJÄKUVAA RAKENTAMASSA

Salvador Dalín ja Kalervo Palsan tekijäkuvien muodostuminen
julkaistuissa päiväkirjoissa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

WESTMAN, HANNAMARIA: Häiriötekijäkuvaa rakentamassa. Salvador Dalín ja Kalervo Palsan tekijäkuvien muodostuminen julkaistuissa päiväkirjoissa

Pro gradu -tutkielma, 114 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2012

Tutkielmassa tarkastellaan julkaistuista päiväkirjoista muodostettavaa tekijäkuvaa. Kohdeteksteinä ovat Salvador Dalín *Journal d'un génie* sekä Kalervo Palsan postuumisti julkaistu *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Teoksia tarkastellaan julkaistuina päiväkirjoina suhteessa julkaisemattomaan henkilökohtaiseen ja intiimiin päiväkirjaan. Lähtökohta tutkielmalle on oletus siitä, että jokainen teksti rakentaa kuvaa tekijästään ja omaelämäkerrallisessa päiväkirjassa tekijyys nousee korostettuun asemaan. Päiväkirja on egoteksti, jossa subjektiivisuus ja tekijyys kasvavat teoksen teemoiksi. Kohdetekstejä tarkastellaan omaelämäkerrallisina ja referentiaalisina teksteinä. Teosten suhde fiktion ja ei-fiktion kysymyksiin nousee problemaattiseksi ja tutkielmassa tarkastellaan kohdetekstejä suhteessa näihin käsitteisiin.

Dorrit Cohnin teoreettisen mallin mukaan fiktio ja ei-fiktio ovat selvärajaisia kategorioita, joiden välillä ei ole astevaihtelua tai minkäänlaista rajatilaa. Palsan ja Dalín teoksia analysoidaan suhteessa Cohnin *Fiktion mieli* -teoksessa esitettyihin teorioihin fiktion, ei-fiktion ja referentiaalisuuden suhteista sekä sovelletaan niihin Philippe Lejeunen omaelämäkertaa ja päiväkirjaa käsitteleviä tutkimuksia. Tekijää koskeva käsitteistö tulee sovellettuna Yrjö Sepänmaan *Kirjailijakuva*-teoksen esittämästä tekijyyttä koskevasta tutkimuksesta. Taustavaikuttimina ovat Roland Barthesin ja Michel Foucaultin esitykset siitä, miten tekijään pitäisi suhtautua ja miten tekijää pitäisi tutkia. Tutkielma esittää, että tekijä ei ole kuollut, vaikka tutkimuksen suunnat ovat muuttuneet.

Julkaistun taiteilijapäiväkirjan tekijyys rakentuu taiteen ja taiteilijuuden varaan. Kohdetekstien kertoja-päähenkilöt ruotivat omaa suhdettaan taiteeseen ja rakentavat itselleen taiteilijaidentiteettiä. Kysymys on siitä, miten tekijät puhuvat itsestään taiteilijoina ja millaista tekijäkuvaa he itsestään ovat rakentamassa – ja miksi.

Julkaisu ja julkisuus nousevat tärkeään asemaan ja tutkielma esittääkin, että tekijät rakentavat tietoisesti itsestään tietynlaista kuvaa julkisuutta varten. Tämä kuva pohjautuu romanttiseen tekijäkäsitykseen sekä myyttiin romanttisesta taiteilijasta, joka häilyy nerouden ja hulluuden välisellä rajalla. Kohdeteoksissa nerous, hulluus, taiteilijuus ja tekijyys muodostavat viitekehyksen, jonka sisällä tekijät puhuvat itsestään ja tätä neroretoriikkaa tutkielmassa analysoidaan suhteessa teosten päiväkirjallisuuteen sekä siihen, miten tietyt teemat toistuvat tekijöiden koko tuotannon tasolla.

Asiasanat: Dalí, ei-fiktio, ironia, kuolema, myytit, nerous, omaelämäkerrallisuus, omaelämäkertatopimus, Palsa, päiväkirjat, romantiikka, referentiaalisuus, seksuaalisuus, taide, taiteilijuus, tekijyys, tekijä, tekijäkuva.

SISÄLLYS

1 Johdanto _____	1
1.1. Tekijöistä ja teksteistä tekijäkuviin _____	1
1.2. Kohdetekstien ja metodin vuoropuhelu _____	5
1.3. Myytti taiteilijanerosta _____	10
2 Julkaistu taiteilijapäiväkirja _____	12
2.1. Voiko päiväkirjalle valehdella? _____	12
2.2. Julkaistu päiväkirja hybridinä _____	23
2.3. Toimittaminen ja julkaisu _____	31
3 Oman taiteilijakuvan hallinta _____	38
3.1. Romanttisen taiteilijamyytin uusintaminen _____	38
3.2. Neroretoriikka _____	50
3.3. Tunnustaminen päiväkirjoissa _____	57
3.4. Narri-tirehtööristä Porno-Kalleen: perversion ja outouden kuvaajat _____	67
3.5. Päiväkirjat osana elämänmittaista kokonaistaideteosta? _____	78
4 Ironia ja tekijyyksien rakentuminen _____	84
4.1. Dalí ja ironisen kertojan ongelma _____	84
4.2. Palsa ja tahaton parodia nerosta _____	90
4.3. Häiriköistä museomaalareiksi _____	95
5 Lopuksi _____	105
Lähteet _____	108

1 Johdanto

1.1. Tekijöistä ja teksteistä tekijäkuviin

Nykyisen kulttuurin kirjallisuuskäsitys on tyrannimaisesti keskittynyt kirjailijan persoonaan, historiaan, mieltymyksiin, intohimoihin. Tutkimus tyytyy useimmiten yhä sanomaan, että Baudelairen tuotanto on yhtä kuin epäonnistunut ihminen Baudelaire, että Van Goghin tuotanto on yhtä kuin hänen hulluutensa, Tšaikovskin tuotanto yhtä kuin hänen paheensa. (Barthes 1993, 112.)

Katkelma on Roland Barthesin kuuluisasta artikkelista ”Tekijän kuolema” (”La mort de l’auteur”, 1967), jossa Barthes kritisoi tekijäkeskeistä kirjallisuudentutkimusta. Barthes ei suinkaan vain tyytynyt kritisoimaan, vaan nykyretoriikan sanoin murhasi tekijän, jotta tekstin merkityksen ja tarkoituksen ”selvittäminen” ei pohjautuisi enää *Kirjailijaan*, vaan itse tekstiin ja lukijuuteen. Venäläiset formalistit olivat jo vuosikymmeniä aiemmin kritisoineet tekijään pohjautuvaa kirjallisuudentutkimusta, mutta Barthesin essee ilmestyi otollisena aikana ja on vaikuttanut moderniin kulttuurin- ja taiteidentutkimukseen vahvemmin kuin juuri mikään muu teksti.

Tekijä on murhattu ja tekijää on nykytutkimuksessa kaiveltu haudastaan, onpa jopa puhuttu raamatullisesti tekijän ylösnousemuksestakin. Tekijyys ei enää pelkästään pohjautu biografistiseen tutkimukseen eli siihen, miten elämä ja teokset ovat kytköksissä toisiinsa. Tekijästä saa jälleen puhua ja käytössä on puhetapoja, joilla voidaan luoda tekijyyttä koskevia representaatioita. Kaisa Kurikka muistuttaa artikkelissaan ”Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia?” (2006, 15), ettei tekijä ole lukevan yleisön silmissä koskaan kadonnutkaan, vaan kyseessä on vuosikymmenien mittainen kirjallisuudentutkimuksen tekijäkielteisyys. Tarkalleen ottaen tämä tekijäkielteisyys on tarkoittanut ensisijaisesti fyysisen kirjailijan hahmoa, joka on elänyt, kirjoittanut ja kuollut, riippumatta siitä, mitä kirjallisuudentutkimuksen piirissä on haluttu tehdä ja mitä ei. Paradigman muutos on ollut ensisijaisesti siirtymä aktuaalisesta ihmisestä tekstin sisälle rakentuvan tekijyyden tai tekijyyksien rakentamiseen. Tekijä ei ole missään vaiheessa unohtunut, ei edes silloin, kun tekijyyden tutkimusta on lähes väkivaltaisen tietoisesti pyritty estämään.

Tämä tutkimus käsittelee tekijää eksplisiittisesti. Lähtöoletukseni on, että teos esittää aina jonkinlaisen kuvan tekijästään. Lähestymistapani aiheeseen ei ole biografistinen, enkä tarkastele tekstiä suhteessa tekijänsä elämään niin, että tekijän elämä muuttuisi tutkimuskohteeksi tekstin sijaan. Teksti on ensisijaisessa asemassa, ja oletan tekijän löytyvän tekstin avulla. Omaelämäkerrallinen teksti nivoutuu tekijänsä elämään tiukemmin kuin fiktiivinen teksti, ja raja elämän teosten välillä väistämättä hämärtyy eri tavalla kuin fiktiossa. Omaelämäkerrallinen teksti tarkoittaa sellaista tekstiä, jossa teoksen tekijä kuvaa omaa elämäänsä ja pyrkii rakentamaan itsestään tietynlaisen kuvan. Omaelämäkerrallisia tekstejä ovat muun muassa omaelämäkerrat, päiväkirjat, esseet, tunnustukset ja omakuvat. Kohdehenkilö, puhuva subjekti, on omaelämäkerrallisessa tekstissä teoksen *tekijä (author)*, *kertoja (narrator)* ja *päähenkilö (protagonist)*. Näennäisesti siis vaikuttaa, että nämä kaikki kolme hahmoa ovat yksi ja sama, mutta tulen esittämään, että vaikka kaikki viittaavat samannimiseen henkilöön, nämä eivät kuitenkaan ole identtisiä keskenään. Tutkimukseni kohdeteksteinä ovat Salvador Dalín omaelämäkerrallinen teos *Journal d'un génie*¹ (1994; suomennettu nimellä *Neron päiväkirja* vuonna 1988) sekä suomalaisen kuvataiteilijan Kalervo Palsan postuumisti julkaistu *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*² (1990). Nämä teokset ovat *julkaistuja päiväkirjoja* erotuksena henkilökohtaisesta ja intiimistä julkaisemattomasta päiväkirjatekstistä. Kohdeteosteni julkaiseminen on edellyttänyt toimittajaa, joka järjestää, valitsee ja muokkaa alkuperäisistä päiväkirjateksteistä yhden eheän kirjakauppojen hyllyille päätyvän kokonaisuuden. Jo tässä vaiheessa on syytä huomioida, että kummallakin teoksella on vähintään kaksi tekijää: Palsa ja teoksen toimittanut Maj-Lis Pitkänen sekä Dalí ja toimittaja Michel Déon.

Routledge Encyclopedia of Narrative Theory -teoksessa H. Porter Abbott (2005, 106) määrittelee päiväkirjan ajatuksia, tunteita tai tapahtumia käsitteleväksi kokoelmaksi, jossa merkintä voi olla päivätty tietyn päivämäärän alle. Henkilökohtainen päiväkirja määritellään yksityiseksi ja sisäänpäin kääntyväksi ja tärkeimmäksi tunnuspiirteeksi todetaan päiväkirjan rakenne, jossa kirjoitusprosessi rakentuu kerrottavan tarinan (eletyn ja kuvailun kohteena olevan elämän) väliin kerros kerrokselta. Abbottin (emt.) mukaan päiväkirjassa voi olla retrospektiivisiä kertovia osioita, mutta päiväkirja muodostuu huonosti suunnitellun näköiseksi irrallisten tekstien kokoelmaksi. Abbot-

¹ Käytän tästä eteenpäin lainauksissa lyhennettä *JG* ja suomennoksesta *NP*.

² Palsan teoksesta käytän lyhennettä *P*. Käytän tästä lyhennettyä *Päiväkirjat*-muotoa teoksen alkuperäisen nimen pituuden vuoksi. Siksi isolla kirjoitettu *Päiväkirjat* viittaa Palsan teokseen, pienellä kirjoitettuna päiväkirjoihin yleensä.

tin määritelmä tuntuu implikoivan ikään kuin päiväkirja syntyisi ”vähän vahingossa”, eikä Abbott viittaa siihen, että päiväkirjan pitäminen on tiedostettua, suunniteltua, harkittua ja että kirjoittaja harjoittaa usein tiukkaa itsesensuuria kirjoittaessaan samalla, kun jättää paljon asioita myös sanomatta. Abbott sentään huomioi, että päiväkirjaa voidaan kirjoittaa lukijalle tai yleisölle, joka vaihtelee uskotuista (”rakas päiväkirja”) aina laajaan yleisöön ja lukijakuntaan saakka. Tämän tutkielman valossa päiväkirja on paljon muutakin kuin mihin Abbott viittaa. Tarkastelen päiväkirjan määritelmiä ja suhteutan niihin kohdetekstejäni tarkemmin toisessa luvussa.

Kohdetekstieni tekijät ovat tulleet tunnetuiksi kuvataiteilijoina. Salvador Dalí (1904–1989) on yksi 1900-luvun kuuluisimpia ja menestyneimpiä taiteilijoita. Dalín tuotanto on laaja ja käsittää maalauksia, veistoksia, piirustuksia, kirjan kuvituksia ja elokuvia. Dalí myös kirjoitti ja julkaisi paljon. *Neron päiväkirja* ei ole hänen ainoa tekstinsä, vaan yksi osa omaelämäkerrallisten tekstien joukkoa. Omaelämäkerta *La vie secreta de Salvador Dalí* (1942) on todennäköisesti kuuluisin Dalín teoksista. Näiden lisäksi Dalí on julkaissut muun muassa fiktiivisen romaanin *Hidden Faces* (1944), ”omaelämäkerrallisen maalausoppaan” *50 secretos ”mágicos” para pintar* (1948), omaa ”tieteellistä” metodologiaan analysoivan artikkelikokoelman *Oui 1: la revolution paranoïaque-critique* (1971) sekä tunnustuksellisen omaelämäkerran *Comme On Devient Dalí* (1973). Näiden lisäksi Dalí on kirjoittanut artikkeleita ja tutkielmia. Dalí on kirjoittanut ja julkaissut ainakin ranskaksi, espanjaksi, katalaaniksi ja englanniksi ja teoksia on käännetty runsaasti. Dalín taide tunnetaan pääasiassa surrealistisena ja Dalí kuului jonkin aikaa André Bretonin johtamaan surrealistien ryhmään.

Kalervo Palsa (1947–1987) ei julkaissut elinaikanaan, vaan hänen päiväkirjansa on julkaistu vasta taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1990. Palsa on kittiläläinen taiteilija, jonka taide tunnetaan rajuista seksuaalisuutta, perversiota ja kuolemaa kuvaavista teoksista sekä underground-sarjakuvista. Palsan taiteessa näkyy surrealismien, naivismien ja ekspressionismien piirteitä ja hän itse kuvasi taidettaan fantastiseksi realismiksi. Palsa piti päiväkirjaa kuolemansa saakka, yli kahdenkymmenen vuoden ajan. Palsa toivoi, että hänen päiväkirjansa julkaistaisiin hänen kuolemansa jälkeen. Kuvataiteen keskusarkiston tutkijan Hanna Paloposken (2002, 171) mukaan Palsan päiväkirjat käsittävät 94 vihkosta sekä irtopapereita. Tämän materiaalin pohjalta *Päiväkirjat* on koostettu.

Salvador Dalí ja Kalervo Palsa ovat siis paitsi kirjallisten teostensa tekijöitä, myös kuvataiteellisen tuotantonsa tekijöitä. Tästä syystä kyse ei ole pelkästään abstraktiksi jäävästä päiväkirjan tekijästä vaan taiteilija-tekijästä, joka on elänyt ja kuollut. Tekijyys tässä tutkielmassa kiinnittyykin tiukasti taiteilijuuteen: kohdeteosten taiteilijat kirjoittavat itsestään taiteilijoina. Tarkastelen ja analysoin sitä, miten he puhuvat itsestään taiteilijoina tai paremminkin miten he rakentavat itsestään taiteilijaa – ja millainen kuva kyseisistä taiteilija-tekijöistä lukijalle välittyy. Tarkennan vielä, mitä tarkoitan taiteilijuudella: määrittelen taiteilijuuden, taiteilijana olemisen, henkiseksi tilaksi tai pysyväksi olotilaksi, joka puskee henkilöä eteenpäin luomaan esteettisesti ja/tai ideologisesti merkityksellisiä konkreettisia teoksia vanhojen konventioiden, kulttuurisen kontekstin ja yhteiskunnallisen tilan joko edesauttamana tai niitä vastustaen, mutta ei koskaan niistä täysin erillään. Esteettisellä tarkoitan edes hetkellisesti pysyvää ja näkyvää muotoa, joka ei ole synonyymi kauneuden tai kauneusihanteiden kanssa, vaan termi tulee käsittää laajemmin. Konkreettinen teos voi olla käytännössä mitä tahansa öljyvärimaalauksesta installaatioon, sävellykseen tai kirjalliseen manifestiin. Taiteilijuus ei ole riippuvainen menestyksestä, julkisuudesta tai taidepiirien arvostuksesta.

Taide ja taiteen vastaanotto kulkevat tutkielmani tekijäkuvan rakentamisen taustalla sekä impliittisesti että eksplisiittisesti. Dalí ja Palsa kirjoittavat taiteilijuudestaan tavalla, jonka taustalla on nähtävissä monisatavuotinen traditio. Esitän, että heidän retoriikkansa ei ole modernilla ajalla syntynyttä, eikä heidän taiteilijan identiteettinsä tunnu olevan omassa ajassaan kiinni tavalla, jolla heidän taideteoksensa ovat. Taiteilija on selvästi jotain poikkeuksellista ja ainutlaatuista ja tätä Dalí ja Palsa korostavat teksteissään. Tässä on nähtävissä selkeä ero Dalín ja Palsan teosten välillä, koska Palsan taiteilijuus pohjaa voimakkaasti romanttiseen tekijäkäsitykseen ja *Päiväkirjojen* Palsa noudattaa tällaista myyttisen taiteilijan roolia läpi elämänsä. Sen sijaan hänen taiteensa on monella tapaa hyvinkin modernia ja rajun kantaottavaa. Dalí taas uudistaa romanttista tekijäkuvaa rikkomalla ja määrittämällä taiteilijaan liittyviä stereotyyppisiä käsityksiä ja rakentaa itsestään uudenlaista myyttiä. Tarkasteluni kohteena ei ole todellinen taiteilija, vaan tämän itsensä rakentama kuva itsestään, yksittäisen teoksen muodostama *tekijäkuva*. Etsin vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuin millainen tekijä tekstistä rakentuu ja miksi tekijä teoksessaan tarjoaa tällaista kuvaa lukijalle. Esitän myös, ettei lukija välttämättä vastaanota tekstin tarjoamaa tapaa lukea te-

osta. Dalí ja Palsa ovat teostensa tekijöitä, mutta heistä tulee väistämättä myös kirjallisia henkilö-
hahmoja ja siksi käytän myös kertojan ja päähenkilön käsitteitä. Molemmista kohdeteoksista on
luettavissa minäkertojan halu julkisuuteen ja osaksi nerotaiteilijoiden joukkoa sekä lukijan (ja
taideteosten katsojan) ohjaaminen oikeaan suuntaan. Kohdeteokset tuntuvat myös tarjoavan luku-
tapaa, joka varmistaisi lukijan kiinnostuksen ja arvostuksen Dalín ja Palsan kuvataidetta kohtaan.
Tässä referentiaalisuus eli todellisuuteen viittaavuus tulee olennaiseksi osaksi päiväkirjatekstejä,
samoin teosten kirjoittamisen ja julkaisuajankohdan kulttuurinen konteksti.

1.2. Kohdetekstien ja metodin vuoropuhelu

Tekijästä voidaan puhua monella tasolla ja erilaisin käsittein. Sovellan Yrjö Sepänmaan *Kirjaili-
jakuva*-teoksessaan käyttämiä tekijätutkimuksen käsitteitä. Sepänmaan käsitteiden taustalla vai-
kuttavat I. A. Richardsin uskriittinen näkemys tekstilähtöisyydestä, Michel Foucaultin tekijä-
funktio-
luokittelut ja Wayne C. Boothin kertomusteoreettinen lähestymistapa. Sepänmaan tekijöi-
tä koskevia artikkeleita on kritisoitu rajusti³, enkä allekirjoita Sepänmaan tekstilähtöistä luku-
tapaa kokonaisuutena. Sepänmaa jaottelee tekijät seuraavasti:

Samalla tavalla kuin mikä tahansa teoksen *toimiva* henkilö on olemassa vain teoksen esit-
tämässä ja konstruoimassa maailmassa, ovat olemassa hierarkian ylempien tasojen *kont-
rolloivat* henkilöt: kertoja, teoksensisäinen tekijä (*implied author*) ja sitten tuotannon teki-
jä, persoona. Tämä on se nouseva skaala, jolle kirjailijakuva sijoittuu. Persoona on teosten
kokonaisuudesta, tuotannosta, hahmotettu vastuuhenkilö; hänen kuvansa on kirjailijakuva.
(Sepänmaa 1986, 64; korostus alkup.)

Sepänmaan johtoajatus on irtautua todellista tekijää koskevasta tutkimuksesta täysin. Tällainen
uskriittinen lähestymistapa on nähdäkseni paitsi erittäin jyrkkä myös vanhanaikainen. Käsitys
siitä, ettei mitään oteta mukaan kohdetekstin ulkopuolelta, ei tunnu relevantilta fiktiossa, eikä
varsinkaan omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa, jossa tekijä ja tekijäisyys ovat väistämättä koros-
tetussa asemassa. Sepänmaa viittaa teoriallaan nimenomaan fiktion, eikä ota kantaa omaelämä-

³ Arto Haapalan artikkeli (vastine Sepänmaan kirjoituksiin) ”Kuinka monta heitä on? Tekijät, tekijänroolit, tekijäper-
soonat ja teoskohtaiset tekijät” on hyvä esimerkki siitä, kuinka kiivasta keskustelua Sepänmaan teoriat ovat aiheutta-
neet. Ks. Haapala 1986.

kerrallisiin ja ei-fiktiivisiin teksteihin. Sepänmaa (emt., 65) tarkoittaa kirjailijakuvalla sellaista kirjallista hahmoa, joka on konstruotavissa tekijän tuotannosta ja viittaa Wayne C. Boothin *ura-kirjailijan (career-author)* käsitteeseen (ks. Booth 1983, 431). Kuva on persoonan esiintymä eli Sepänmaan kirjailijakuva on kirjallinen konstruktio. Sepänmaan käsitteet ovat helposti sekoituvia, koska hän kirjoittaa persoonista, tekijöistä, tekijäpersoonista, taiteilijapersoonista, teoksen sisäisistä tekijöistä ja tuotannon tasolla toimivista tekijöistä. Se tekijäkuva, joka on tutkimukseni aiheena, ei sellaisenaan ole yhteneväinen Sepänmaan käsitteiden kanssa. Selvyyden vuoksi on syytä tarkentaa, miten tässä työssä tekijän käsitteitä sovelletaan.

Puhuessani kohdeteosteni rakentamasta *tekijäkuvasta* tarkoitan teoksensisäistä kuvaa tekijästä. Kyseessä ei ole Palsa tai Dalí fyysisenä ihmisenä, vaan yhden teoksen esittämä kuva tekijästään. Sepänmaa (1986, 42, 64) puhuu teoksensisäisestä ja implisiittisestä tekijästä ja tarkoittaa näillä käytännössä samaa. *Implisiittinen tekijä* on Wayne C. Boothin luoma käsite, joka kertomusteoreettisessa fiktion tutkimuksessa on olennaisimpia peruskäsitteitä. Tässä omaelämäkerrallisen ja referentiaalisen tekstin ero suhteessa fiktion tulee merkitykselliseksi. Suhtaudun kriittisesti implisiittisen tekijän käsitteen käyttämiseen päiväkirjatekstissä, koska sen toimivuus referentiaalisessa ja ei-fiktiivisessä tekstissä on kyseenalaista.⁴ Tarkalleen ottaen on kyseenalaista, tuoko implisiittisen käsitteen käyttö päiväkirjatutkimukselle mitään lisäarvoa. *Tekijäpersoonalla* Sepänmaa tarkoittaa teoksensisäisten tekijöiden muodostamaa kokonaisuutta, koko tuotannosta muodostettavaa kirjallista konstruktioita. Tekijäpersoonaa voi saada erilaisia ilmenemismuotoja eri teoksissa. *Tekijärooli* on taas se rooli tai naamio, jonka fyysinen (ja tutkimuksen ulkopuolelle rajattava) tekijä luo ja josta käsin kirjoittaa (emt., 72). Sepänmaan *kirjailijakuva* on siis *tekijäpersoonan kuva*, ilmentymä tekijäpersoonasta. (Ks. myös Kurikka 2006, 32–35.) En käytä tutkimuksessani Sepänmaan *kirjailijakuvan* käsitettä. Puhun *kohdeteksteistä muodostettavasta tekijäkuvasta* ja viittaan myös Dalín ja Palsan *kuvataiteellisen tuotannon tekijäkuviin*.

Boris Tomaševski kritisoi artikkelissaan ”Kirjallisuus ja elämäkerta” (1923) tutkimuksen keskittyvän liikaa tekijään ja tekijän elämään. Tomaševski (2001, 228, 231) kuitenkin tarkentaa, että mikäli teos itsessään tarjoaa kirjailijan elämän ja teoksen välistä yhteyttä, tällainen tarkastelu on

⁴ Tällaista tutkimusta on tehty hyvin vähän. Esimerkiksi James Phelan soveltaa implisiittisen tekijän käsitettä teoksessaan *Living to Tell about It* (2005) Frank McCourtin omaelämäkerralliseen teokseen *Angela's Ashes*.

paikallaan. Omaelämäkerrallisen tekstin tutkiminen keskittymättä tekijän elämään tuntuu perusteettomalta ja siksi Tomaševskin tapa lähestyä aihetta on toimiva. Viitataan tässä työssä Dalín ja Palsan kuvataiteellisiin töihin, koska ei ole mielekästä kirjoittaa taiteilijoista erillään heidän taiteestaan.⁵ Sanoudun sen sijaan irti Sepänmaan jyrkästä elämän ja teoksen jaottelusta, koska lukeminen ja merkitysten muodostuminen ei taivu niin jyrkän kaavan mukaisesti kuin Sepänmaa esittää.

Metodini on soveltaa edellä mainittua tekijää koskevaa käsitteistöä kohdeteoksiini sekä tarkastella, miten tekijäyys rakentuu julkaistussa päiväkirjassa. Ulotan analyysini kolmannessa luvussa myös kohdetekstieni ulkopuolelle ja tarkastelen Dalín ja Palsan niitä teemoja, jotka toistuvat sekä päiväkirjateoksissa että heidän kuvataiteessaan. Teosten kulttuurinen konteksti on tärkeä, koska taide ja taidemaailma luovat tekijöille raamit kirjoittaa itsestään taiteilijoina. Teosten luonne päiväkirjoina on myös olennainen osa tekijyyden muodostumista: tarkastelen kohdeteoksia suhteessa henkilökohtaiseen ja intiimiin päiväkirjaan ja väistämättä myös päiväkirjakirjoittamisen funktioihin. Sovellan pääasiassa Philippe Lejeunen ja Miia Vatkan päiväkirjoja koskevia tutkimuksia. Päiväkirjatutkimus on myös keskittynyt paljon ”tavallisten ihmisten” päiväkirjan pitämiseen osana tavallista arkielämää. Tämä näkyy esimerkiksi suomalaisen päiväkirjatutkijan Miia Vatkan teoksen nimessä *Suomalaisten salatut elämät. Päiväkirjojen ominaispiirteiden tarkastelua* (2005)⁶, jossa Votka ei tutki kenenkään tietyn henkilön päiväkirjaa vaan päiväkirjan genreä laajemmin. Mielenkiinto on suuntautunut sellaisen kokemuksen kuvaukseen, jota ei ole julkaistu *kirjallisuutena* ja jota ei välttämättä tai useinkaan ole kirjoitettu kenenkään ulkopuolisen ihmisen luettavaksi. Vatkan teos on päiväkirjatutkimuksen kontekstissa tyypillinen, koska siinä analysoidaan perinteisen intiimin suomalaisen päiväkirjan kirjoittamisen konventioita ja konteksteja.

Henkilökohtainen ja intiimi päiväkirja muodostuu vastinpariksi julkaistulle päiväkirjalle: näissä on väistämättä paljon samoja piirteitä, mutta esitän, että julkaisu rakentaa erilaista kuvaa tekijästään kuin julkaisematon päiväkirja. *Intiimin päiväkirjan* käsite tulee ranskalaisesta päiväkirjatutkimuksesta: *Le Journal intime* toistuu sekä Alain Girardin (1963) että Béatrice Didierin (1976)

⁵ Dalín ja Palsan mainittujen kuvataiteellisten teosten lähdeviitteet olen koonnut lähdeluettelon loppuun.

⁶ Teos pohjautuu Vatkan Suomen kirjallisuuden lisensiaatintyöhön *Henkilökohtaisen julkistuminen ja julkisen henkilökohtaistuminen. Suomalaisen päiväkirjagenren ominaisuudet ja muutokset 1900-luvulla*. Tampereen yliopisto, 2001.

päiväkirjatutkimusten niminä. Philippe Lejeune, ranskalainen hänkin, sen sijaan kritisoi Girardin ja Didierin lähestymistapaa. Päiväkirjan julkaisu ja julkaisemattomuus ja näiden tuoma problematiikka nousee Lejeunen tutkimuksessa esiin, kun taas Girard ja Didier eivät ota Lejeunen tavoin kantaa julkaisuun. Kärjistetysti voidaan esittää, että Girard ja Didier tutkivat pääosin julkaistuja päiväkirjoja, mutta esittävät teesinsä koskien päiväkirjoja yleensä. (Lejeune 2009, 30–33.)

Lejeune tunnetaan useimmin nimenomaan omaelämäkertakirjallisuuden tutkijana ja hänen omaelämäkertasopimuksen käsitteensä on olennainen myös päiväkirjojen yhteydessä. *Omaelämäkertasopimuksella (le pacte autobiographique)* tarkoitetaan tekijän tekstiin rakentamaa sopimusta tai sitoumusta, jossa tekijä lupaa kertoa elämästään totuudellisesti. Olennaista tälle sopimukselle on tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyys. Tekijä osoittaa näin lukijalleen, että lupaa kertovansa totuuden. (Lejeune 1989, 13–15.) Sovellan toisessa luvussa sekä Lejeunen *On Autobiography* että *On Diary* -teoksia. Lejeune esittää, että julkaisematon autenttinen päiväkirja on ”anti-fiktiivinen” ja ettei omaelämäkerrallista sopimusta tarvita tällaisen tekstin yhteydessä. Kommentoin Lejeunen anti-fiktio käsitettä samassa luvussa, jossa tarkastelen julkaistua päiväkirjaa fiktion, ei-fiktio ja referentiaalisuuden käsitteiden avulla. Dorrit Cohnin *Fiktio mielessä* (2006) esittämä malli faktan, fiktion ja ei-fiktio selvärajaisuudesta ei tunnu sopivan julkaistuun päiväkirjaan ja siksi ehdotan lukutapaa, jossa julkaistu päiväkirja muodostuu eräänlaiseksi hybridiksi ja jää leijumaan fiktion ja ei-fiktio kategorioiden väliin.

Tutkielmani etenee seuraavanlaisesti: luku kaksi käsittelee kohdeteoksia nimenomaan päiväkirjoina. Mitä päiväkirjallisuus tekee teokselle ja minkälainen merkitys toimittamis- ja julkaisuprosessilla on? Millainen ”genre” julkaistu päiväkirja kohdeteosteni valossa on ja miten teoksen referentiaalisuus vaikuttaa teoksen vastaanottoon? Lähdän liikkeelle tutkimuksessani oletuksesta, ettei päiväkirja ole syntynyt mitenkään vahingossa sellaiseksi kuin lukija voi sen nähdä. Erityisesti Dalín teos tuntuu lähtökohtaisesti tekstijoukolta, joka on kirjoitettu suurelle lukijakunnalle. Tämä tietysti sotii perinteisen henkilökohtaisen päiväkirjan konventioita vastaan. Salaisuuden teema toistuu Dalilla, kun hän jatkuvasti ”paljastaa” salaisuuksiaan ja myös ”esittää” tekevänsä tunnustuksia. Tarkastelen myös yksityisen kirjoittamisen ja julkisuuden välistä ristiriitaa. Esitän, että Dalí rakentaa tietoisesti itselleen eheää tekijäkuvaa. Tämän tekijäkuvan rakentamisella halutaan vaikuttaa tekijäpersoonaan ja kaiken kaikkiaan siihen julkisuuskuvaan, joka Dalísta

muodostuu taiteilijana ja julkisuuden henkilönä. Robert S. Lubar analysoikin artikkelissaan ”Salvador Dalí: Portrait of the Artist as (An)Other” (1998), kuinka Dalí leikkii subjektin ja objektin välisellä rajalla ja tekee itsestään myyttistä taiteilijaa jo omaelämäkerrassaan *La vie secreta de Salvador Dalí*.

Kolmas luku painottaa *Neron päiväkirjassa* ja Palsan *Päiväkirjoissa* toistuvia teemoja. Tarkastelen ja kommentoin sitä, miten Dalí ja Palsa puhuvat itsestään taiteilijoina ja mihin tämä johtaa. Romanttinen tekijäkäsitys ja myytti romanttisesta taiteilijasta ovat tärkeimmät ilmiöt tekijöiden retoriikan taustalla. Puhun myyttistä, neroretoriikasta ja itsenerollistamisesta sekä siitä, miten tunnustamisen perinne näkyy tekijöiden teksteissä. Kolmannessa luvussa otan huomioon myös tekijöiden muuta tuotantoa ja analysoin sitä, miten groteskit ja Palsalla myös makaaberit teemat toistuvat. Puhutaan siis kuoleman kuvauksesta, seksuaalisuuden problematiikasta ja perversioista. Mihail Bahtinin groteskin ja karnevalismin käsitteet auttavat analysoimaan Dalísta muodostuvaa tekijäkuvaa, kun taas Wolfgang Kayserin romanttisen synkkä groteski näyttää toimivan Palsan tapauksessa. Kolmas luku päättyy tarkasteluun, jossa pohditaan ideaa elämästä kokonaistaideteoksena ja sovellan siinä Yrjö Sepänmaan artikkelia ”Elämä teoksena” (1991). Dalí toteaa eksplisiittisesti, että hän haluaa rakentaa elämästään kokonaistaideteoksen ja Palsa elää myyttisen taiteilijan roolia. Julkisuuskuva ja menestyminen nousevat teoksissa yhä suurempaan osaan.

Toisessa luvussa tarkastellaan teosten muotoa ja sitä, miten ne suhteutuvat päiväkirjan genreen, kolmannessa keskitytään teosten sisältöön ja toistuviin teemoihin eli tekijöiden ”oman taiteilijakuvan hallintaan”, kun taas neljännessä luvussa siirrytään teksteistä enemmän kohti lukijaa ja lukijan roolia merkitysten muodostamisessa. Luonnostelen kahta eri tapaa lukea *Neron päiväkirjaa*. Teoksessa on ironian sävyjä ja pohdin mahdollisuutta lukea teos joko *kirjaimellisesti* tai ainakin osittain *ironisena*. Analysoin ironian vaikutusta tekijäkuvaan ja lähdän liikkeelle kuvitellusta tilanteesta, jossa *Neron päiväkirja* olisikin päiväkirjaromaani. Näin pyrin osoittamaan, millä tavalla teos muodostuu ongelmalliseksi juuri omaelämäkerrallisena tekstinä. Palsan *Päiväkirjat* ei näyttäyty ironisena, mutta lukija silti torjuu minäkertojan neroretoriikan. Kyseessä on ristiriita esitysmuodon ja aiheiden välillä ja tästä syystä esitän, että teos muodostuu tahattomaksi parodiaksi neroutta kaipaavasta taiteilijasta. Kohdeteosten ja tekijöiden kuvataiteellisen tuotannon perusteella jatkan Tere Vadénin *Arktinen hekkuma* -teoksessaan (1997) esittämää ajatusta Palsan

taiteen häiritsevyydestä ja ulotan *häiriötekijän* termin koskemaan myös Dalísta muodostuvaa tekijäkuva.

Tere Vadénin lisäksi hyödynnän Pekka Rönkön ja Jyrki Siukosen Palsaa koskevia tutkimuksia. Tere Vadén on kirjoittanut edellä mainitun teoksen lisäksi artikkelin ”Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta” nerouden ideaa käsittelevään antologiaan *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat* (2006). Pekka Rönkkö osoittaa järjestelmällisesti artikkelissaan ”Lämpöpatteri ja hirsipuu” (1989), kuinka suuri merkitys länsimaisen taiteen kaanonilla ja intertekstuaalisuudella on Palsan taiteelle ja taiteilijaidentiteetille. Jyrki Siukosen teos *Laulu sieluni autiudesta. Kolme tutkielmaa Kalervo Palsasta* (2009) monipuolistaa ja laajentaa kuvaa Palsan taiteesta.

1.3. Myytti taiteilijanerosta

Salvador Dalín ja Kalervo Palsan päiväkirjoista on luettavissa yksi selkeä yhteinen piirre: molemmissa puhutaan neroudesta sekä kommentoidaan taiteilijuutta osana omaa identiteettiä ja tapaa hahmottaa maailmaa. Maailma näyttäytyy kokonaisuudessaan taiteen ja taiteilijana olemisen kautta ja näin molempien tekijöiden identiteetti rakentuu taiteilijuuden varaan. Tekijyyksien tutkiminen on väline, jolla tähän taiteilijuudesta ja neroudesta puhumiseen päästään käsiksi. Mika Hannula kirjoittaa artikkelissaan ”Se on elämää, ei sen vähempää – Nerot vapauden ja vastuun ristiaallokossa” (2006, 390), että ”jos päästämme käsitteen neroudesta liian helposti livahtamaan alta pois, jätämme käyttämättä erittäin tärkeän tilaisuuden tarkastella taiteilijäkäsitteen sisältöä, määritelmiä, keskinäisriippuvuuksia ja seurauksia”. Tähän tutkielmani kiinnittyy.

Tärkeitä kysymyksiä ovat, miten tekijä-kertojat suhtautuvat omaan taiteilijuuteensa ja miten he kokevat olevansa poikkeuksellisia muihin taiteilijoihin tai ”tavallisiin” ihmisiin verrattuna. Sekä Dalí että Palsa tuntevat taiteen kaanonian, mutta myös kirjallisuutta ja taiteen teoriaa. Mikä tärkeintä, he molemmat implisiittisesti ja eksplisiittisesti ruotivat omaa suhdettaan kanonisoituihin ja neroiksi nostettuihin taiteilijoihin. Dalílle nerous tuntuu olevan itsestään selvää, Palsa taas riuuu läpi *Päiväkirjojen* sen kysymyksen äärellä, onko hän nero vai jopa täysin epäonnistunut taiteilijana ja samalla myös ihmisenä. Tämä neroudesta puhuminen liittyy suoraan myyttiin romant-

tisesta taiteilijanerosta. Tämä ajattelumalli kehittyi huippuunsa nimensä mukaisesti romantiikan aikana ja sen jälkeen. Vappu Lepistö on tarkastellut taiteilijamyyttejä teoksessaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä* (1991). Lepistön romantiikan ja postmodernin ajan myyttikategoriat avaavat ja purkavat stereotyyppisiksi muodostuneita käsityksiä taiteilijuudesta. Sovellan Lepistön romantiikan myyttivariaatioita Palsan teoksen kohdalla ja postmoderneja myyttivariaatioita Dalín tapauksessa. Nähdäkseni Dalí on osaltaan ollut luomassa postmodernin ajan taiteilijamyyttiä muun muassa siltä osin, että taidetta ei nähdä pelkästään ylevänä asiana, vaan myös kaupallisena toimintana, josta saadaan rahaa.

Taiteilijaa on pidetty, ja varmasti pidetään edelleenkin, erikoistapauksena monessa suhteessa. Myyttinen taiteilijahahmo on romanttisen näkemyksen mukaan Kristuksen kaltainen kärsivä ”pelastaja”, jota ei elinaikanaan ymmärretä riittävästi. Myyttiin liittyvät vahvasti taiteilijan kärsimys, huonot olosuhteet, individualismi ja erakkous, mutta yhtäläillä alkoholismi, mielenterveysongelmat ja tasapainottomuus. Tähän pohjautuu uskomus myös siitä, että nerous ja hulluus kulkevat käsi kädessä. Taiteilija on arvaamaton, outo, sekaisin ja epäilemättä – usein lahjakaskin. Vaikka tekijyys, neroudesta puhumattakaan, ei ole ollut postmodernin ajan suurimpia menestyjiä (tutkimuksen piirissä), väitän tällaisen myyttisen käsityksen olevan edelleen voimissaan. Nerouden käsite taas liittyy vahvasti romanttiseen käsitykseen taiteilijasta ja kirjailijasta.⁷ Nerous itsessään jää melko abstraktiksi käsitteeksi sillä perusteella, ettei ole olemassa mahdollisuutta tutkia ja tarkasti määrittää, kuka on nero ja kuka on ”vain” erityisen lahjakas omalla alallaan (Murray 1989, 4–7). Lisäksi se, onko nerous sisäsyntyistä vai pitkällisen harjoittelun tulosta, on kaiken kaikkiaan ratkaisematon ja epärelevantti kysymys. Kuitenkin Dalí ja Palsa kirjoittavat siitä, kuinka he ovat tai haluaisivat olla neroja, koska nerous on heille jonkinlainen ylin mahdollinen saavutettavissa oleva taiteilijuuden kategoria.

⁷ Nerous ideana ei ollut romantiikan keksintö, vaan juontaa juurensa antiikkiin. Renessanssin ajalla taiteilijoista kiinnostuttiin yhä enemmän. Giorgio Vasarin teoksella *La vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* oli suuri merkitys sille, miten taiteilijoista ja heidän elämästään alettiin puhua. *La vite* on julkaistu vuonna 1550, laajennettu painos 1568; suomennos *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon* pohjautuu jälkimmäiseen versioon ja on julkaistu 1994.

2. Julkaistu taiteilijapäiväkirja

2.1. Voiko päiväkirjalle valehdella?

Kalervo Palsan *Päiväkirjat* julkaistiin vasta Palsan kuoleman jälkeen vuonna 1990. Tämä tekstikokoelma on hyvin lähellä sellaista tekstiä, jota on tapana pitää tyypillisenä päiväkirjamateriaalina. Teksti vaikuttaa autenttiselta, intiimiltä ja alkuperäiseltä, eikä tekstistä voi ensilukemalta osoittaa kohtia, joita olisi sensuroitu, poistettu tai muokattu. Lukija kiinnittää huomiota *Päiväkirjojen* avoimuuteen ja tuntee lukevansa salaisuuksia eli lukijalle saattaa tulla kiusaantunut tunne lukiessaan Palsa-kertojan tuntemuksia seksuaalisuudesta, neroudesta, hulluudesta ja perversioista. Palsa kirjoittaa useasti siitä, että tietää kuolevansa nuorena: oman elämän dokumentointi ”ennen kuin on liian myöhäistä” voidaan nähdä Palsalla yhtenä päiväkirjakirjoittamisen funktiona. Toivomus julkaisusta on todennäköisesti vaikuttanut ainakin jossain määrin myös siihen, mitä Palsa on päiväkirjavihkosiinsa kirjoittanut ja mitä jättänyt kirjoittamatta sekä siihen, mikä on jätetty julkaisematta. Tekstimassa kaikessa laajuudessaan on hyvin homogeenista samojen aiheiden ja teemojen jatkuvaa vatkaamista – luonteenomaista päiväkirjoille – ja nämä aiheet rakentuvat tiukasti Palsan taiteilijuuden ympärille ikään kuin luku- ja tulkintaohjeiksi tekijän kuvataiteellisille töille. Merkityksetöntä ei myöskään ole se, että julkaisun toivomisen lisäksi Palsa yrittää selvästi puolustella ja perustella itseään ja taidettaan, joko omalle tulevaisuuden itselleen joka tulee lukemaan päiväkirjaa tai potentiaaliselle aktuaaliselle mahdolliselle lukijalle – esimerkiksi minulle.

Salvador Dalí julkaisi omaelämäkerrallista kirjallisuutta runsaasti. Suomeksi *Neron päiväkirja* -nimellä käännetty *Journal d'un génie* on vain yksi monista, ei ensimmäinen, viimeinen, kattavin tai edes omituisin. Päiväkirjamuoto tai pikemminkin se, mitä päiväkirjalta odotetaan, on todennäköisesti vaikuttanut voimakkaasti siihen, että teos on tunnetuimpia Dalín teoksista: lukijan uteliaisuus, tirkistelyn halu sekä Dalín tietoinen ”salaisuuksien paljastaminen” ovat merkittävästi vaikuttaneet teoksen suosioon. Suomessa kustannusosakeyhtiö WSOY on ottanut *Neron päiväkirjasta* kuusi painosta ja se on käännöskirjallisuudelle hyvä saavutus. Yksi päiväkirjan ja omaelämäkerrallisen kirjallisuuden lukemisen funktioista on juuri lukijan uteliaisuus muiden ihmisten elämää kohtaan. Halu tirkistellä vähintään erikoisena pidetyn Dalín päiväkirjaa (elämää) ei lopulta ole kovin yllättävää.

Omaelämäkerrat, muistelmat, päiväkirjat ja esseet ovat omaelämäkerrallista kirjallisuutta. Myös tunnustuskirjallisuus on osa tätä joukkoa, mutta tunnustuksellisuus on nähtävissä tekstin sisällöstä, koska se ei vaadi tietynlaista muotoa välittyäkseen. Myös kirjeet tulevat lähelle perinteisen intiimin päiväkirjan kirjoittamista. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen käsittelee aina kirjoittajansa omaa henkilökohtaista elämää ja perinteisesti yhtenä tunnusmerkkinä on pidetty sitä, että lukija ottaa tekstin totuudellisenä. Tekstiin on koodautunut oletamus tekstin edes jonkinasteisesta luotettavuudesta, jolloin lukija ”saa luvan” lukea tekstiä eri tavalla kuin fiktiota. Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden pioneeritutkija Philippe Lejeune kutsuu tätä referentiaaliseksi sopimukseksi (Lejeune 1989, 22). Näin ollen tekstille oletetaan jonkinlainen totuusarvo, vaikkei omaelämäkerrallista kirjallisuutta pitäisi rinnastaa faktuaaliseen kirjoittamiseen, johon esimerkiksi historiankirjoitus on kautta aikain pyrkinyt. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on aina subjektiivista ja siksi päiväkirjojen subjektiivisuus ei voi tarjota lukijalle mahdollisuutta tarkastella faktuaalista tietoa ja tekijän aktuaalista elämää täydellisenä, sellaisenaan, vaan kirjoitettu kokemus on aina valinnan ja kielellistämisen tulosta eli esitystä ja siten omalakinen kieleen perustuva konstruktio.

Omaelämäkerralle tyypillinen retrospektiivinen oman elämän muistelu ja inventointi ajallisesti myöhäisemmästä hetkestä käsin on selkein piirre, joka erottaa omaelämäkerran ja päiväkirjan. Päiväkirjan kirjoittaminen taas korostaa tekstin muodon fragmentaarisuutta, mutta myös kronologisesti etenevää aikaa, ja kuten Béatrice Didier (2002, 169) toteaa, toisto ja monotonisuus ovat tyypillisiä päiväkirjan jatkuvuudelle. Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden selkeä ero fiktion verrattuna on kuitenkin se, että fiktiivisillä teksteillä on aina suunniteltu lopetus. Nikolai Gogolin *Hullun päiväkirjan* lopetus on *tietoisesti rakennettu fiktio*, eikä viittaa todellisen henkilön maailman horjumiseen. Fiktiiviset tekstit saavat lopun, koska teksteillä on kertoja ja tekijä, joka lopettaa kertomisen halutussa vaiheessa. Omaelämäkerrallinen kirjallisuus jää aina väistämättä kesken, koska kirjoittaja ei voi lopettaa tarinaansa oman kuolemansa jälkeen, niin mielenkiintoista kuin tällaisen lukeminen olisikin. Fiktio sen sijaan perustuu sille, että voidaan kertoa mahdottomista tai ei-tapahtuneista asioista. Fiktiossa omaelämäkerrallisen kirjoittamisen konventioita tai illuusiota on jäljitelty iän kaiken. Mika Waltarin *Sinuhe egyptiläisen* lopussa minäkertoja saavuttaa ajallisesti kertomisen hetken, jolloin kertomus jää näennäisesti kesken. Jäljelle jää kuoleman odotus, koska omaelämäkerrallisessa tekstissä tulevaisuuteen ei voida kurkottaa kuin arvailemalla,

eikä ketään jää kertomaan kertojan jälkeen. Toisaalta esimerkiksi Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* on antanut tutkijoille aiheen pohtia, onko teos omaelämäkerrallinen vai ei, koska teos tuntuu jäävän fiktion ja ei-fiktion väliseen tilaan ratkaisemattomana tapauksena.

Päiväkirjat eroavat omaelämäkerrasta erityisesti rakenteensa puolesta, vaikka on muistettava, ettei päiväkirjalla ole yhtä tiukasti rajattua fyysistä tai visuaalista muotoa, josta tekstimassan voisi tunnistaa päiväkirjaksi. Päiväkirjalle on tyypillistä, että päivän tapahtumat kirjataan ja kuvaillaan päivämäärän alle, jolloin tekstimassa koostuu kronologisesti etenevistä merkinnöistä, jotka eivät useinkaan nivoudu toisiinsa. Päiväkirjat voivat sisältää minkälaista tekstiä hyvänsä, kunhan kyse on kirjoittajan omista tavoitteista, konventioista ja mielikuvituksesta. Merkintöjen päivääminen tietyn päivämäärän alle on olennainen piirre, jota ilman tekstiä voi olla vaikea tunnistaa päiväkirjaksi. Siteeraaminen, piirroksot ja valokuvien liittäminen ovat tyypillisiä päiväkirjoille. Omaelämäkerralle tällainen ei ole tyypillistä, vaan omaelämäkerta on eheä kertomus, jolla on selkeä alku ja loppu. Lejeunen (2009, 31) mukaan päiväkirjankirjoittamisen ehkä tärkein piirre ja suurin julkaisua koskeva ongelma onkin päiväkirjan kirjoittaminen tapana ("the private diary is a *practice*"): päiväkirjan pitäminen on harrastus, jatkuvaa toimintaa, jopa elämäntapa, ja päiväkirjalle ei voida määritellä selkeää alkua ja loppua, koska päiväkirja ei perinteisessä mielessä ole kertomus. Päiväkirjan lopputulos onkin usein hieman hämärä, eikä heijasta kokonaista elämää kuten autobiografinen teksti. (Emt.) Juuri tästä syystä on mahdollista esittää, ettei omaelämäkerta rakenteellisen eheydensä vuoksi esitä kokonaista elämäntarinaa sen aktuaalisemmin kuin rikkonainen päiväkirjakaan, vaan rakentaa vain omanlaisensa representaation. Omaelämäkerta pyritään muistiinpanojen, luonnosten ja suunnitelmien pohjalta konstruoimaan kertomukseksi, elämäntarinaksi halutusta ja valitusta ajanjaksosta ja usein kohteena on henkilön (lähes) koko elämä.⁸

Päiväkirja voi olla muistikirja- tai kalenterimainen kokoelma melko kryptisiä kirjoituksia, joita ulkopuolinen ei ymmärrä. Toisaalta päiväkirjat voivat sisältää pitkiäkin proosamaisia tekstejä, novelleja, runoja, sarjakuvia, piirustuksia, valokuvia, matka- tai pääsylippuja ja sitaatteja oman intiimin elämän kuvailun sijaan. Kryptinenkin pieni maininta riittää usein palauttamaan kirjoitta-

⁸ Alun perin omaelämäkertatutkijana tunnettu Lejeune kutsuu teoksessaan *On Diary* omaelämäkertaa termillä "unifying utopia" puhuessaan mahdollisuudesta kirjoittaa omaelämäkerta omasta elämästään. Hän kallistuu päiväkirjan kannalle, koska elämä on hänen mukaansa lähempänä pirstaleisia muistoja ja yksittäisiä hetkiä kuin eheä kertomus elämästä. Ks. Lejeune 2009, 168–169.

jalle itselleen mieleen, mistä oli kysymys. (Lejeune 2009, 34; Votka 2005, 16, 161–162.) Julkinen tai puolijulkinen verkkokirjoittaminen (Blogspot, LiveJournal) on myös eräänlaista päiväkirjoittamista, joskin blogeihin pätevät hieman eri säännöt kuin intiimeihin ja salassa pidettäviin päiväkirjoihin, joita kirjoitetaan muistikirjoihin tai irtopaperille. Blogikirjoittaminen on julkaisun kirjoittamista, kun taas intiimi päiväkirja ei tähtää tällaiseen. Päiväkirjassa taustoittavia osioita on yleensä vain tekstin alussa, jolloin kirjoittaja saattaa esitellä itsensä, lähipiirinsä ja tapahtumamallin. Päiväkirjoille annetaan useasti myös nimi, mikäli ”rakas päiväkirja” on liian anonyymi tai neutraali tapa personoida omaa kirjoittamistaan. Esimerkiksi Anne Frank kutsui päiväkirjaansa nimellä Kitty. Päiväkirjoittamista on stereotyyppisesti pidetty naisten harrastuksena, vaikka todellisuudessa yhtäläillä miehet pitävät päiväkirjaa. Useasti päiväkirjatutkimus keskittyy naiskirjoitukseen⁹ ja Béatrice Didier (2002, 106 – 107) huomauttaakin, että päiväkirjoja leimaa feminiinisyys tai jopa jonkinlainen homoseksuaalisuuden leima. Teini-ikäiset tytöt eivät silti ole ainoa kirjoittajaryhmä, vaikka Anne Frankin *Nuoren tytön päiväkirja* tunnetuimpia julkaistuja päiväkirjoja onkin.

Päiväkirjoja kirjoitetaan useimmiten itselle ja tekstit käsittelevät kirjoittajan omaa elämää ja siksi teksteille tyypillisiä piirteitä ovat ensimmäisen persoonan käyttö sekä fragmentaarisuus. Lejeune (2009, 178) korostaa, että päiväkirja koostuu merkinnöistä, jotka ovat *omalakisia mikro-organismeja*. Kahden merkinnän väliin jäävä tyhjä tila keskeyttää lukemisen ja tätä päiväkirjat perinteisesti ovat: keskeytysten jatkumoa. Siksi Lejeune kutsuu päiväkirjaa termillä *série de traces datées*, sarja päivättyjä jälkiä. Vaikka päiväkirjan pitäminen on täydellisen vapaata ja kirjoittajalla on mahdollisuus kirjoittaa mitä ikinä haluaakin, kirjoittajat urautuvat nopeasti kirjoittamaan lähestulkoon aina samojen kaavojen mukaisesti samoista aiheista: ne asiat, jotka kirjoittajan elämässä menevät hyvin tai ovat implisiittisiä, jäävät kirjoittamisen ulkopuolelle, kun taas tavalla tai toisella problemaattiset teemat nousevat esiin. Siksi päiväkirjoista konstruoitava tekijäkuva on väistämättä eräänlainen karikatyyri omakuvan sijaan. Päiväkirja toimii siis lukijan näkökulmasta suodattimena, jonka läpi vain tietyt tekijän piirteet tulevat esiin ja korostuvat. (Emt., 179–180.) Minämuotoisen kirjoittamisen rinnalla voi esiintyä myös kolmannen persoonan käyttöä. Dalí pu-

⁹ Ks. esim. Mary McDonald-Rissasen *Sandstone Diaries. Prince Edward Island Women's Nineteenth- and Twentieth-Century Life Writing* (2008) ja Suzanne L. Bunkersin artikkeli ”Midwestern Diaries and Journals: What Women Were (Not) Saying in the Late 1800s” (1988).

huu useasti itsestään kolmannessa persoonassa ja persoonamuodot voivat vaihdella saman virkkeen sisällä:

Alors Salvador Dali a laissé tomber une de ces réponses lapidaires dont il a le secret: –
Moi, c'est le contraire! Je croirais que c'est le soleil qui est devenu fou. (*JG*, 166.)

Siihen Salvador Dali sivalsi yhden nasevista vastauksistaan, joiden jakamisessa hän on mestari: – Vaan minäpä ajattelin juuri päinvastoin! Minä luulisin auringon tulleen hul-
luksi! (*NP*, 141.)

Lukijalle ei jää epäselväksi kuka puhuu ja kehen viitataan. Dalille tyypillinen kolmannen persoonan käyttö viittaaakin juuri *Neron päiväkirjan* tavoitteeseen rakentaa tekijästään neroa eli etäännyttämällä ylentää ja ylevöittää tekijä.

Päiväkirjalla ei useinkaan pyritä kertomaan kertomusta tai elämäntarinaa, vaan taustalla toimivat vaikuttimet ovat erilaisia. Perinteisesti päiväkirjaan kirjoitetaan kyseisen päivän tai viikon tapahtumia, jolloin retrospektiiviset ja usein selittävät osuudet jäävän vähäisempään osaan. Philippe Lejeune (1989, 4–5) toteaa *On Autobiography* -teoksessaan, että päiväkirjat eivät ole retrospektiivisiä. Tällainen omaelämäkerrallinen tekstimuoto on kuitenkin mahdotonta, koska kirjoittaja ei voi täysin jättäytyä retrospektion ulkopuolelle kuvatessaan omaa elämäänsä. Jonkinlaisia menneisyyteen ulottuvia kuvailevia osioita tekstissä on väistämättä, koska kirjoittaja elää todellisuudessa, jossa aika kulkee eteenpäin ja hänen on muistinsa avulla siirryttävä menneisyyteen, vaikkakin vain viisi minuuttia taaksepäin nykyhetkestä. *Neron päiväkirjan* ensimmäisellä sivulla Dalí palaa ajassa taaksepäin ja alkaa muistelmien tyyliin selostaa lapsuuttaan: ”Pour cela, il faut que je remonte à mon enfance” (*JG*, 18); ”Aloittaakseni alusta palaan lapsuuteeni” (*NP*, 17). Päiväkirjoihin kirjoitetut merkinnät koskevat useasti saman päivän tapahtumia, mutta tällainenkin on jossain määrin retrospektiivistä kirjoittamista. Lejeune tarkoittaa retrospektiolla todennäköisesti vain laajaa koko oman elämän käsittävää ylöskirjaamista ja muistelua siitä, millainen kirjoittajan elämä kokonaisuudessaan on ollut. Päiväkirja ei siis perinteisessä mielessä ole tarina tai kertomus, eikä se myöskään tule koskaan valmiiksi. Julkaistua päiväkirjaa lukiessa lukija väistämättä muodostaa jonkinlaisen tarinan tai kertomuksen mielessään, koska painetulla teoksella on konkreettinen alku ja loppu. Julkaistu päiväkirja noudattaa eri lakeja kuin painamaton alkuperäinen päiväkirjamate-

riaali. Painettu ja julkaistu kokonaisuus on paitsi päiväkirjan kirjoittajan valintojen tulosta, myös teoksen toimittajan uudelleenvalinnan tulos, josta suurelle yleisölle suunnattu ”päiväkirjakertomus” koostuu. Alkuperäinen vihkonen ei koskaan ole kertomus itsessään, mutta julkaisun fyysinen muoto ja lukijan tapa sitoa mielessään lukuprosessin aikana peräkkäin olevat kronologiset merkinnät toisiinsa liittyviksi muodostavat tekstikokonaisuuden, joka lähenee kertomusta.¹⁰

Päiväkirjoja kirjoitetaan ensisijaisesti itselle, kirjoittajan omaksi luettavaksi, säilytettäväksi tai toisinaan tuhottavaksi, eikä tekstiä kirjoiteta yleensä ensisijaisesti potentiaaliselle aktuaaliselle lukijalle. Itse kirjoittaminen toimintana nähdään usein lopputulosta tärkeämpänä. Omalle tulevalle minälle kirjoittaminen on päiväkirjan yleisimpiä funktioita ja tämän vuoksi päiväkirjoissa ei yleensä ole omaelämäkertakirjallisuuden tavoin pitkiä kertovia ja selittäviä osioita, jotka on tarkoitettu avaamaan kerrottua hetkeä paremmin lukijalle. Päiväkirja, kuten muukin kirjoittaminen, on aina väistämättä kommunikatiivista, jolloin tekstiin rakentuu odotus lukijasta (Lejeune 2009, 324–326; Mallon 1984, xvi–xvii; Vatka 2005, 157–165). Tällainen intiimiin päiväkirjaan rakentunut lukija on usein kirjoittajan tulevaisuuden minä eli hahmo, jota ei vielä ole edes olemassa. Oletettu lukija ei ole todellinen, vaan kirjoittajan kuvitteleva hahmo. (Vatka 2005, 157, 163.) Tulevaisuuden minä on kirjoittajalle jonkinlainen ideaaliminä, jollaiseksi kirjoittaja toivoo muuttuvansa sekä myös haave, joka ei tunnu koskaan toteutuvan. Kirjoittaja kirjoittaa päiväkirjaansa sellaiselle lukijalle eli sellaiselle minälle, joka ymmärtää ja myös muistaa kirjoittamiseen ohjanneet tunteet ja tapahtumat. Tämä ei useinkaan toteudu, koska päiväkirjojen kirjoittajat useasti häpeävät kirjoittamiaan päiväkirjoja ja hävittävät tekstejään. Palsa ei tietävästi tuhonnut päiväkirjaan, mutta sarjakuviaan ja maalauksiaan hän poltti, jotta ei paljastuisi ”perverssiksi”. Hän kommentoi kirjoittamistaan *Päiväkirjoissa*:

Eilen illalla ja viime yönä selailin vanhoja päiväkirjojani v:silta 66–69. Kirjoittamistapani on ajan oloon muuttunut. En ole kovin pateettinen enkä teeskentele. Voin sanoa, että kirjoitan nyt jokseenkin rehellisesti. (P, 229.)

Itse asiassa Palsan tapa kirjoittaa ei merkittävästi muutu vuosien 1962–1987 välisenä aikana, jolloin kirjoitetuista teksteistä *Päiväkirjat* koostuu. Palsa on itse aktuaalistunut tulevaisuuden luki-

¹⁰ Anna Makkonen on luonnostellut tapaa lukea Aino Krohnin (myöh. Kallas) päiväkirjaa rakkausromaanina. Ks. Makkonen 1997, 239–253.

jaksi, joka ei olekaan sellainen, jollaiseksi aiempi kertoja-Palsa itsensä kuvitteli. Aktuaalistunut tulevaisuuden minä tuntuu jatkuvasti ja väistämättä poikkeavan siitä tulevaisuuden minästä, jota kirjoittaja tavoittelee kirjoittamisensa hetkellä. Lukijalla ei ole pääsyä siihen, mikä on rehellistä ja mikä epärehellistä kirjoittamista, koska tekstin tyyli ei muutu. Ainoa syy epäillä Palsan epäluotettavuutta onkin juuri se, että tämä itse kommentoi kirjoittaneensa epärehellisesti. Lukija ei saa selville, missä kohdin epärehellisyys ilmenee. Palsan tietoinen valehtelu päiväkirjalle tuntuu silti lukijasta jokseenkin epäuskottavalta. Mahdollisesti tulevaisuuden Palsa ei vain halua hyväksyä aiemmin kirjoittamaansa, koska ei tunnista teksteistä itseään. Siksi on perusteltua esittää, että *Päiväkirjojen* alun kertoja-Palsa ei ole sama kertoja kuin teoksen lopussa, koska ajallinen etäisyys on muuttanut minäkertojaa. Philippe Lejeune (2009, 169) kutsuu päiväkirjaa muistin viholliseksi, koska päiväkirja ei anna menneisyydelle mahdollisuutta muuttua. Ajan kuluessa kirjoittaja itse muuttuu, vanhenee, kasvaa, unohtaa, ja muistaa vain tiettyjä asioita, jolloin päiväkirja saa menneen ajan näyttäytymään outona ja epämiellyttävänä.

Suomalaisia arkistoituja päiväkirjoja tutkinut Miia Vatka (2005, 77) toteaa, että keskeisiä päiväkirjan pitämisen funktioita ovat arjen hallitseminen, elämän inventoiminen, oman tilan ottaminen, itsensä kehittäminen, terapeutin purkautuminen sekä kirjoittamisen harjoittelu (ks. myös Lejeune 2009, 194–196). Kirjoittamisen taustalla voivat olla myös esimerkiksi elämän dokumentointi, ajanviete tai yksinäisyys. Palsan *Päiväkirjoja* määrittää kirjoittajan paatoksellinen tarve kuvata omaa sisäistä maailmaansa, sen ristiriitoja ja ilmeisen epävakaa elämää. Terapeutin funktio on olennainen: päiväkirjalle kirjoitetaan vaikeista asioista, jotka kirjoittaja haluaa saada pois mielestään paperille. Päiväkirjalla on terapeutin rooli ja ehkäpä kirjoittaja saa sitä kautta jonkinlaisia vastauksia mahdollisiin ongelmiinsa. Palsan *Päiväkirjoissa* terapeutin kirjoittamisen funktio on nähtävissä läpi teoksen:

Minä kuvaan tässä vihkossa himoani ja raivoani. Tuskaani ja hekumaani. Sopeutumattomuuttani ja henkisen tasapainon puutetta. Hulluutta ja neroutta. (P, 51.)

Palsa korostaa kirjoittamisensa yhteydessä sitä, että kirjoittamisessa ääripäät korostuvat. Kirjoittaminen ja erityisesti maalaaminen rauhoittavat tekijää. Kirjoittamista määrittää lähes pakonomainen tarve kirjata ylös elämä ja identiteetti, eikä hän kaihda voimakkaita merkityksiä kan-

tavaa terminologiaa: himo, raivo, tuska, hekuma, hulluus ja nerous ovat vahvoilla merkityksillä ladattuja sanoja, joita Palsa viljelee teksteissään hyvin avokätisesti.

Sisäisen maailman kuvaamisen lisäksi Palsa kuvaa lukemiaan teoksia, taiteilijoita, joista on saanut vaikutteita ja sitä, miten ympäristö vaikuttaa hänen taiteensa luomiseen. Terapeuttisen kirjoittamisen taustalla näkyy selvästi tarve saada, edes postuumisti, ymmärrystä taiteelleen ja omalle persoonalleen. Kertoja tuntee olevansa maailmasta erillään, jollain ratkaisevalla tavalla poikkeuksellinen, jonka vuoksi hän kokee taiteen normaalia elämää tärkeämmäksi. Myyttisen taiteilijakuvan tietoinen rakentaminen voidaan myös laskea osaksi terapeuttisen kirjoittamisen funktiota. Ristiriitainen suhde elämän ja taiteen sekä oman poikkeuksellisuuden välillä näkyy läpi kirjoituksen. Yhtäältä Palsan päiväkirj kirjoittamisen taustalla on myös autobiografisille teksteille tyypillinen pyrkimys kuolemattomuuteen, jolloin tekijä olettaa oman elämänsä perusteellisen dokumentoimisen arvoiseksi (Saresma 2007, 85; Votka 2005, 210). Näin yksityinenkin päiväkirja kohtaa viimeistään ulkopuoliset lukijat. Toisaalta sekä Palsan että Dalín teokset pyrkivät samaa päämäärää kohti: julkisuutta. Yksityisen ja julkisen ambivalentti suhde määrittää kaikkia omaelämäkerrallisia tekstejä, mutta Palsan tapauksessa yksityinen ja salainen ovat olleet avaimia julkisuuteen, aivan kuten tämän päivän reality tv-sarjoissa, joille Big Brother -ohjelmaformaatti on antanut tunnetuimmat kasvot. Julkisuuden ja menestyksen tavoittelu näkyvät Palsalla, mutta tälle julkisuus korreloi arvostuksen ja kaanoniin pääsyn kanssa, *Neron päiväkirjan* Dalille julkisuus tarkoittaa menestyksen lisäksi suurelta osin ja ennen kaikkea – rahaa.

Palsan *Päiväkirjat* ei ole erityisen kaunokirjallisen kunnianhimon taidonnäyte. Päiväkirjoille on yleistä, ettei kirjoittamisella itsessään välttämättä pyritä taidokkaaseen kirjalliseen tyyliin, vaan tärkeintä on saada tietyt asiat kirjattua ylös. Tero Norkola viittaa *kirjoitetun puheen* käsitteeseen eli ilmaisutapaan, joka ammentaa arkisesta puheesta (kauno)kirjallisten konventioiden sijaan (Norkola 1995, 111). Palsan teksteistä on havaittavissa tämän lukeneisuus, mutta tekstimateriaali ei osoita erityistä kirjallista lahjakkuutta, jollaista Dalín teksteistä taas voidaan löytää, ja Palsan kirjoittama kieli on useasti ”kirjoitettua puhetta”. Tämä kirjoitettu puhe ei kuitenkaan ole identtistä puhutun kanssa. Teoksen alussa Palsa kirjoittaa ”omalla kielellään” Kittilän murteella, mutta jättää sen nopeasti pois. *Päiväkirjojen* ansio on tekijän tunnollisuus kirjoittamisessa: kokemuksen kääntäminen kielelliseksi konstruktioksi muuttaa kokemuksen luonnetta, mutta Palsan laaja teks-

timateriaali korvaa tyylikkään ja hiotun kielen. Päiväkirjatutkimus poikkeaa tässä suhteessa ratkaisevasti muusta kirjallisuudentutkimuksesta. Omaelämäkerrallisen tutkimuksen pääpaino ei ole niinkään stilistiikassa, vaan useammin kokemuksellisuuden ja minän julkituomisessa (ks. esim. Saresma 2007, 88). Palsa toteaa *Päiväkirjojen* alussa:

Teen jälkimaailmalle selkoa. En tule perumaan yhtään kirjoittamaani. Tulen käyttämään Narikan sanamuotoja. Sen kiro sanoja kuten ”vittu, kyrpä, kristusperkele”, jotka ehkä tuntuvat siivestyneestä ihmisestä sopimattomilta, rivoilta. (P, 16.)

Katkelmassa näkyy paitsi päiväkirjoille tyypillinen implisiittinen lupaus totuudellisuudesta, myös toive tekstin kulkeutumisesta (Palsan kuoleman jälkeen) lukevalle yleisölle. Kertojan toive tuntuu olevan, että ehkä jonain päivänä joku ”sivistynyt ihminen” tai edes jonkinlainen ”jälkimaailma” lukisi hänen päiväkirjaansa. Tässä suhteessa tuntuu olevan epätodennäköistä, että Palsa tietoisesti valehtelisi lukijalleen. Kertojan mahdollinen epäluotettavuus näyttäytyy vain kertojalle itselleen ajallisesti myöhemmässä hetkessä, mutta vain koska kertoja-Palsa ei ole enää täysin sama henkilö kuin aiemmin. Päiväkirjatutkijoista muun muassa Ralph Waldo Emersonin päiväkirjoja tutkinut Lawrence Rosenwald huomauttaakin (1988, 5), ettei sitä Emersonia, jota päiväkirja kuvaa, tule pitää identtisenä ”todellisen” Emersonin kanssa. Myös Picassoa tutkinut Harri Kalha (2006, 156/193, loppuviite 9) tarkentaa, ettei Picassoa koskevista teksteistä voida koskaan muodostaa kuvaa ”todellisesta” Picassosta, vaan kyseessä on aina epäidenttinen representaatio. Kalhan mukaan ”Picasso’ elää [--] omaa elämänsä diskurssien muodossa” (emt.). Gérard Genette (1997, 391–392) vertaa päiväkirjaa sanomalehteen: päiväkirja raportoi useasti enemmän huonoista kuin hyvistä uutisista ja näin päiväkirjoista muodostuva kuva vääristää todellisuutta.

Neron päiväkirja poikkeaa monin tavoin siitä, millaisena esimerkiksi Philippe Lejeune ja Miia Vatka perinteisen päiväkirjan esittävät. Vatka (2005, 269) muun muassa argumentoi, ettei alun alkaen julkaisuun tähtäävä päiväkirjakirjoittaminen täytä aidon päiväkirjan kriteerejä ja Lejeunen *On Diary* oikeastaan rakentuu täysin tällaiselle ajattelulle. Väite perustuu käsitykselle, jonka mukaan aito päiväkirja pidetään salassa, eikä tekstiä suunnata ulkopuolisille lukijoille. Julkaisuun tähtäävä kirjoittaminen ei siten Lejeunen mukaan voi olla todellista päiväkirjakirjoittamista. Palsan oma kirjoittamisen reflektointi ja yli kahdenkymmenen vuoden ajan kestänyt kirjoittaminen sekä Jyrki Siukosen vertaileva arkistotutkimus *Laulu sieluni autiudesta* -teoksen johdannossa

osoittavat, että Palsan tekstimateriaalia voidaan ongelmitta pitää ”oikeana” päiväkirjan pitämisenä. Palsan kirjoittaminen ei tähännyt pelkästään julkaisuun, eikä Palsalla ollut varmuutta siitä, että hänen tekstejään koskaan edes julkaistaisiin. Salvador Dalí sen sijaan kirjoittaa *Neron päiväkirjassa* suoraan ja peittelemättä lukijalle. Teoksen ensimmäinen merkintä vuodelta 1952 sisältää seuraavanlaisen kohdan:

Je chausse donc mes souliers et *je commence à écrire* masochiquement et sans précipitation *toute la vérité* sur mon exclusion du groupe surréaliste. Je me moque bien des calomnies que peut lancer contre moi André Breton qui ne me pardonne pas d’être le dernier et le seul surréaliste, mais *il importe que tout le monde sache un jour, quand je publierai ces pages, comment les choses se sont réellement passées.* (JG, 17–18; kursivointi lisätty.)

Panen siis siis nämä kengät jalkaani ja *ryhdyn kirjoittamaan* masokistisesti ja kiirehtimättä *kertoakseni koko totuuden* siitä miten minut heitettiin ulos surrealistien ryhmästä. Minä en piittaa niistä häväistyskirjoituksista, joita André Breton minusta sepittelee, mutta *on tärkeätä, että julkaistessani nämä sivut kaikki saavat tietää, mitä todella tapahtui.* (NP, 17; kursivointi lisätty.)

Lainauksesta käy ilmi, että jo aloittaessaan päiväkirjan kirjoittamista, Dalí tiesi tämän johtavan todennäköisesti julkaisuun, olihan hän jo julkaissut muutakin omaelämäkerrallista kirjallisuutta. Lejeunen (1989, 151) teorian mukaan *Neron päiväkirjaa* ei siis tule pitää ”oikeana päiväkirjana”. Ristiriitaista tässä ei ole niinkään se, etteikö Dalín teos voisi täyttää päiväkirjan kriteereitä, vaan pikemminkin se seikka, etteivät päiväkirjatutkimuksessa itse päiväkirjan käsite ja terminologia ole lukkoon lyötyjä tai vakiintuneilla merkityksillä ladattuja. Esimerkiksi Lejeune (2009, 30–33, 154, 226) kritisoi sitä, että päiväkirjatutkijat tutkivat julkaistuja päiväkirjoja. Hänen mukaansa tutkimuksen kohteen tulisi olla autenttinen päiväkirjamateriaali tai mikäli julkaisua käytetään, tulisi rinnalla aina kuljettaa myös alkuperäisiä tekstejä. Julkaistu päiväkirja ei siis Lejeunenkaan mielestä ole päiväkirja, eikä autenttinen päiväkirja ole edes kirja. Tämän tutkielman kohdetekstit, Palsan *Päiväkirjat* ja Dalín *Neron päiväkirja*, eivät siis täyttäisi joidenkin päiväkirjatutkijoiden mielestä päiväkirjatutkimuksen piirteitä, koska edellä mainituin kriteerein ne eivät ole päiväkirjoja vaan julkaisuja. Päiväkirjatutkimus liukuukin monesti kohti psykologiaa, historiaa tai sosiologiaa ja näin ollen pois kirjallisuudentutkimuksesta. Olennaista tällaiseen debattiin osallistumises-

sa on muistaa, että kohdetekstieni Palsa ja Dalí tuovat eksplisiittisesti esiin sen, että *he ovat tekemässä päiväkirjaa*.

Yksityinen ja intiimi oman elämän kuvailu aiheuttavat usein kirjoittajalle reaktion, jonka myötä kirjoittaja salaa tekstinsä muilta. Päiväkirjoja pidetään hyvin yksityisenä kirjoittamisen muotona, koska siihen kirjataan sellaisia tunteita, joita ei toivota ulkopuolisten näkevän. Salaisuudet ja yksityisyys ovatkin päiväkirjalle lähes synonyymejä. Tähän liittyy myös se tyypillinen ja intuitiivinen tieto siitä, ettei toisten päiväkirjoja saa mennä lukemaan ilman lupaa. Dalí leikkii omaelämäkerrallisissa teksteissään salaisuuden teemalla. Tämä viittaa ensinnäkin siihen, että tekijä tuntee omaelämäkerrallisen kirjoittamisen konventioita. Dalín omaelämäkerran nimi on *La vie secreta de Salvador Dalí* ("Salvador Dalín salainen elämä"), ja *Neron päiväkirjasta* oli alun perin tullut "Jälleensalainen elämäni", kunnes Dalí palasi alkuperäiseen omaan nerouteensa viittaavaan nimeen (Déon 2004, 9). Myös Dalín "omaelämäkerrallinen maalausopas" *50 secretos "mágicos" para pintar* rakentuu salaisuuksien paljastamisen teemalle: teos sisältää 50 "salaisuutta", jotka taiteilija "paljastaa" aloitteleville taiteilijoille. Dalín persoonan ympärille rakentunut karnevalistinen hullunmylly¹¹ vihjaa, ettei lukijalla juuri ole minkäänlaisia välineitä arvottaa sitä, onko *Neron päiväkirja* lähellä alkuperäiskäsikirjoitusta tai kuinka totuudellisina tekijän tekstit voidaan ymmärtää. Dalín "tietois-ironinen" sävy, Tere Vadénin ilmausta lainaten, antaa ymmärtää, ettei Dalí välttämättä ole totuudellisen kirjoittamisen kannattajia tai edes pyri tällaiseen. Salaisuuden tematiikalla leikkittely on se määräävä tekijä, jolle päiväkirjan pitäminen (*as a practise*) Dalílla useasti perustuu. Päiväkirjaa määrittävät ne henkilökohtaiset ja intiimit asiat, joita ei haluta kenellekään sanoa ääneen. Toisaalta päiväkirjoja koko niiden olemassaolon ajan¹² on tirkistely ja luettu salaa ilman kirjoittajan lupaa. Tämä johtaa siihen, että erittäin subjektiivinen teksti on mennyt jo syntyvaiheessa kirjoittajan oman sensuurin seulan läpi. Itsesensuurilla on suuri merkitys päiväkirjakirjoittamiselle, koska kaikkea ei voida päiväkirjaankaan kirjoittaa (Lejeune 2009, 132–133, Bunkers 1988, 194).

¹¹ Dalísta karnevalistisena ilmiönä enemmän luvussa 3.4.

¹² Päiväkirjan historiasta ks. Lejeune 2009, 61–76 ja Vatka 2005, 39–58.

2.2. Julkaistu päiväkirja hybridinä

Hybridi tarkoittaa sekamuotoa tai risteymää, jossa lopputulos koostuu kahdesta erilaisesta komponentista. Analysoin tässä luvussa tapoja ja mahdollisuuksia hahmottaa sitä, miten julkaistu päiväkirja suhteutuu sellaisiin käsitteisiin kuten ei-fiktio, fiktio ja referentiaalisuus. Merkittäväksi piirteeksi nousee kysymys julkaisusta ja tästä syystä esitän, ettei esimerkiksi antifiktio käsite sovellu kohdetekstieni analysointiin, vaikka sitä voisi tietyin ehdoin julkaisemattomaan päiväkirjaan soveltaakin. Referentiaalisuus nousee merkittävään asemaan: *Neron päiväkirja* ja *Päiväkirjat* ovat referentiaalisia eli ne viittaavat tähän todellisuuteen, jossa elämme. Salvador Dalí ja Kallervo Palsa ovat todellisia, joskin jo edesmenneitä, taiteilijoita, joiden kuvataiteellinen työ on nähtävissä ja todennettavissa. Molemmat päiväkirjat siis viittaavat todellisiin henkilöihin, eivätkä Dalí ja Palsa ole keksittyjä ja pelkästään tekstuaalisia henkilöihahmoja. Referentiaalisuus liittyy omaelämäkerralliseen kirjoitukseen: omaelämäkerrallisen tekstin kirjoittaja implisiittisesti lupaa kirjoittaa totuudellisia asioita. Näin ollen yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että omaelämäkerrallisessa tekstissä todellinen oikea ihminen lupaa kertoa todellisia oikeita asioita, jotka hän on itse kokenut tai nähnyt. Tarkastelu kuitenkin osoittaa, ettei julkaistu päiväkirja oikein tahdo mahtua ei-fiktio kategoriaan, eikä se toisaalta kuulu missään tapauksessa fiktion kategoriaankaan. Esitän, että kohdetekstini ovat sellaisia tekstejä, jotka vaativat lukijalta kykyä luopua faktan ja fiktion selvärajaisuudesta – ei pelkästään sisältönsä, vaan myös julkaisuun liittyvien väistämättömyyksien vuoksi. Tästä syystä ehdotan kohdetekstejäni eräänlaisiksi hybrideiksi.

Omaelämäkerrallista kirjallisuutta on perinteisesti pidetty ei-fiktiivisenä kirjallisuudenlajina. Omaelämäkerrat, päiväkirjat, tunnustukset ja esseet on erotettu fiktiosta, kaunokirjallisuudesta ja ”sepittämisen” perinteestä. Fiktio sanana on yhdistetty enemmän tai vähemmän implisiittisesti (tietoisena) valehtelemisen synonyymiksi, vaikkei tälle väitteelle nähdäkseni ole mahdollista rakentaa (kirjallisuustieteellistä) perustelua. Tarkastelen tässä luvussa niitä tapoja, joilla autobiografinen teksti on määritelty ei-fiktiiviseksi tai faktuaaliseksi tekstiksi erotuksena fiktiosta. Fiktion ja faktan rajankäyntiä on tarkasteltu kirjallisuudentutkimuksessa iän kaiken, mutta päiväkirjatutkimuksen osalta aiheen analysointi on jäänyt vähälle huomiolle. Päiväkirjojen kohdalla keskustelua tekstin fiktiivisyydestä tai faktuaalisuudesta on määrittänyt lähes yksinomaan käsitys tekstin omaelämäkerrallisuudesta, joka taas korreloi ei-fiktio ja totuudellisuuden kanssa. Täten päivä-

kirjoja on pidetty jopa dokumentteina tai (subjektiivisena, yhden ihmisen elämää koskevana) historiankirjoituksena, kun taas vastinparina päiväkirjalle on toiminut päiväkirjaromaani, jolla on fiktion ”lakien” mahdollistama lupa sanoa ”mitä tahansa”. Siksi Bram Stokerin *Dracula* ei edellytä lukijalta kykyä uskoa kertomusta aktuaalisessa maailmassa ilmenneenä tapahtumasarjana tai edes pohtia mahdollisuutta tällaiseen, vaikka esitysmuodon uskottavuus fiktiivisenä kertomuksena perustuukin ajatukselle päiväkirjan totuudellisuudesta.¹³ Rajankäyntiä kirjallisuudessa faktan ja fiktion välillä kuitenkin tapahtuu jatkuvasti ja tähän monet nykytutkijat ovat tarttuneet. Tämä on myös osoitus siitä, etteivät fiktion ja faktan ilmenemismuodot ole selviä tapauksia.

Omaelämäkerta- ja nykyisin myös päiväkirjatutkija Philippe Lejeune argumentoi *On Diary* -teoksessaan päiväkirjan fiktiivisyyttä vastustavan luonteen puolesta. Tässä kohden on syytä huomioda, että Lejeunen päiväkirjatutkimus on nimenomaan ja ainoastaan julkaisemattomien ”tavalisten” päiväkirjojen tutkimusta. Lejeunen (2009, 227) mukaan julkaistut päiväkirjat ovat erillään päiväkirjan genrestä ja sijoittuvat jonkinlaiseen välitilaan, ”yhdistelmägenreen”. Silloinkin, kun Lejeune tarkastelee julkaistuja päiväkirjoja, hän pyrkii tavoittelemaan julkaistun taustalla olevia ”alkuperäisiä” tekstejä, kuten Anne Frankin päiväkirjojen tapauksessa. Lejeune luonnostelee tällöin päiväkirjan geneettistä tutkimusta, jolloin perimmäinen mielenkiinto ei kiinnity julkaisuun, vaan alkuperäiseen ja autenttiseen.¹⁴ Tämäkin siksi, ettei alkuperäistä tekstijoukkoa ole ollut koskaan yleisön saatavilla. Dalín ja Palsan päiväkirjojen tapauksessa Lejeunen teoreettinen lähestymistapa on kiinnostava suhteessa julkaisuun ja julkaisemattomaan. Lejeunen ajatus totuudellisuudesta näyttää ajavan julkaistua päiväkirjaa aina vain kauemmaksi julkaisemattomasta. Itse asiassa Lejeune puhuu päiväkirjasta ”antifiktiona”¹⁵ ja perustelee termin käytön sillä, että antifiktio lähtökohtaisesti torjuu sepittämisen mahdollisuuden viittaamalla sellaiseen tekstijoukkoon, joka ”järkähtämättömästi torjuu fiktion”. Lejeune ei tarkenna lopulta väitettä syvällisemmin. Ei-fiktio on siis häilyvärajaisempi ja pehmeämpi, eikä torju fiktiota niin jyrkästi. Anti-fiktio ei tunnu istuvan julkaistujen päiväkirjojen tutkimukseen, koska termi lähtökohtaisesti jo torjuu julkaisun mahdollisuuden. Toisin sanoen julkaistu päiväkirja ei täytä tarkkarajaisen fiktiota vastustavan tai *estävän* lukutavan kriteereitä.

¹³ Todettakoon tässä, että mikään ei estä päiväkirjan kirjoittajaa kirjoittamasta vampyyritarinoita päiväkirjaansa. Tällöin fiktiivinen kertomus on vain yksi upotus päiväkirjan sisällä.

¹⁴ Lejeune luonnostelee päiväkirjojen geneettisen tutkimuksen mahdollisuutta teoksessaan ja käyttää esimerkkinään *Nuoren tytön päiväkirjaa*. Lejeune 2009, 223–231 ja 237–266.

¹⁵ Lejeune käyttää tekstissään aluksi lainausmerkkejä käsitteen yhteydessä, mutta jättää ne myöhemmin pois.

Lejeunen klassikon asemaan noussut teoria omaelämäkertapöimuksesta liittyy antifiktioin käsitteeseen. Lejeunen mukaan lukijan ja tekstin välinen sopimus siitä, että teksti *lupaa kertoa totuuden*, pätee omaelämäkertaan, mutta ei päiväkirjaan:

[--] one of the differences between autobiography and the diary is that in autobiography, antifiction is a commitment that must be made and kept. For the diarist it is a fundamental constraint, like it or not. [--] There is no need to sign a pact with the reader. (Lejeune 2009, 203–204.)

Tällaista sopimusta ei Lejeunen mukaan ole päiväkirjan tapauksessa, koska päiväkirjan kirjoittajan on syytä joka tapauksessa a) kirjoittaa totuudellisesti ja b) edellinen huomioon ottaen ei ole mitään tarvetta solmia sopimusta. Tämä viittaa siihen, että omaelämäkerta kirjoitetaan julkaistavaksi, päiväkirjan pitäminen sen sijaan ei Lejeunen mukaan sisällä ajatusta julkaisusta tai lopputuloksesta, vaan kirjoittaminen perustuu kirjoittamiseen tapana. (Lejeune 2009, 203–204.) Kun päiväkirja kuitenkin editoidaan, tekstimassa lyhennetään ja julkaistaan, muodostuu kokonaisuus, joka edellyttää väistämättä lukijaa ja näin ollen omaelämäkerrallisen sopimuksen. Kun Palsa ja Dalí puhuttelevat tekstissään lukijoita, he eivät viittaa tulevaisuuden minäänsä lukijana, vaan laajaan yleisöön, johonkin ulkopuoliseen, jolle on tarve selittää asioita. Tällä perusteella *Neron päiväkirja* ja *Päiväkirjat* eivät ole antifiktiivisiä päiväkirjoja.

Dorrit Cohnin (2006, 20–28) mukaan fiktiivinen teksti on aina ei-referentiaalista eli teksti ei viittaa pelkästään todellisuuteen, kuten vaikkapa historiankirjoitus ja uutisteksti tekevät. Näin ”fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen” (emt., 23). Cohn siis rajaa omaelämäkerrallisen kirjallisuuden fiktion ulkopuolelle, koska omaelämäkerrat ovat referentiaalisia eli viittaavat siihen todellisuuteen missä me elämme ja niihin tilanteisiin, jotka (oletettavasti) todella ovat tapahtuneet. Cohn tarkentaa käsitystään ei-referentiaalisuudesta:

(1) sen tekstin ulkopuolista maailmaa koskevien viitteiden ei tarvitse olla paikkansa pitäviä ja (2) se ei viittaa *yksinomaan* tekstin ulkopuoliseen todelliseen maailmaan. (Cohn 2006, 25; kursiivi alkup.)

Näin ollen fiktiivinen on ei-referentiaalista ja referentiaalinen on ei-fiktiivistä kirjoittamista. Olennaista Cohnin retoriikassa on jyrkkä dikotomia faktan ja fiktion välillä. Cohnille, kuten monille muillekaan narratologeille, faktan ja fiktion väliin ei jää sumeaa raja-aluetta, jossa teksti voisi olla kumpaakin tai olla olematta kumpaakaan. Omaelämäkerta on tulkittavissa Cohnin mallin mukaan referentiaalisesti ei-fiktioksi. Tässä teoreettisessa viitekehyksessä on huomioitava se, että Cohn puhuu fiktiosta kertomuksena: teoreettinen malli perustuu kertomuksellisuudelle, jolloin karkeasti ottaen voidaan yleistää, ettei Cohn edes ota kantaa päiväkirjan tapaukseen puhuessaan omaelämäkerrallisista teoksista. Oletan kuitenkin, että Cohnin kanta julkaistuun päiväkirjaan on samanlainen kuin omaelämäkerran tapauksessa: teksti ei voi olla fiktiivistä (missään määrin), koska se viittaa todellisuuteen ja todella tapahtuneisiin asioihin. Cohnin mukaan fiktiota ei siis voi olla vähän tai paljon: käsitettä ei voida arvottaa määrällisyydellä. Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* muodostuu Cohnille kuitenkin lähes piinaavaksi ongelmaksi, koska hän ei pysty ratkaisemaan tätä tutkijoita hämmentänyttä ongelmaa teoksen omaelämäkerrallisen ja fiktion välisestä suhteesta. Cohn tukeutuu Proustin tuotantoon etsiessään merkkejä siitä, ohjaako tekijän tuotanto lukemaan tekstin omaelämäkerrallisena vai fiktiivisenä. Dalín *Neron päiväkirja* ei suhteudu *sen enempää omaelämäkerralliseksi* ja totuudelliseksi kuin muutkaan tekijän omaelämäkerralliset tekstit: *La vie secreta de Salvador Dalí* sisältää muun muassa sellaiset luvut kuin ”Kohdunsisäiset muistelmat” ja ”Valheelliset lapsuusajan muistelmat”, joiden tarjoama totuudellisuus viittaa ainoastaan siihen, että Dalí on ottanut vapauden kertoa itsestään sen, mitä haluaa.

Cohnin fiktion ja ei-fiktion teoriaa on kritisoitu enenevässä määrin ja faktan ja fiktion välille on alettu hahmottaa aste-eroja tai jonkinlainen alue, jossa teksti lainaa molemmista kategorioista. Fiktion ja faktan rajat eivät ole höllentyneet, vaan tutkijat ovat nostaneet enemmän esille esimerkkitapauksia, joiden kuuluminen selkeästi jompaankumpaan on kyseenalaista.¹⁶ Itse asiassa Northrop Frye kirjoittaa vuonna 1957 julkaistussa teoksessaan *Anatomy of Criticism*, että omaelämäkerta voidaan lukea fiktioksi:

Most autobiographies are inspired by a creative, and therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer's life that go to build up an integrated pat-

¹⁶ Esimerkiksi Heikki Kujansivu, Markku Lehtimäki, Martin Löschnigg ja Kai Mikkonen.

tern. This pattern may be something larger than himself with which he has come to identify himself, or simply the coherence of his character and attitudes. (Frye 2000, 307.)

Frye korostaa luovuutta ja mielikuvitusta omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa. Dalí kirjoitti *Neron päiväkirjan* lukevalle yleisölle, julkaistavaksi (kuten muutkin teoksensa). Siksi on mahdollista esittää, että Dalín tapauksessa tekijä on tietoisesti valinnut päiväkirjaansa ne osiot, joista hän haluaa puhua ja joista hän haluaa yleisönsä lukevan, kuulevan ja puhuttavan. Koska Dalín tekstistä ei voida osoittaa selviä henkilökohtaisia tai intiimejä kuvauksia tekijän elämästä, voidaan tulla loppupäätelmään, jossa todennäköisesti kerrotut asiat ovat värittyneitä, vain osittain tapahtuneita tai jopa keksittyjä. *Neron päiväkirja* rakentaa koherenttia kertomusta taiteilijasta, joka on tietynlainen, yksipuolinen: teoksessa ei ole tekijänsä omalaatuisuuden suhteen ristiriitaisuuksia tai tavanomaisuuksia, vaan paatoksellinen nerouden korostaminen ja luovuuden osoittaminen käyvät teoksen juonesta. Dalín teoksesta puuttuvat useimmat päiväkirjoille tyypilliset piirteet, kuten arkipäivään kiinnittyminen, henkilökohtaisuus, muuttumattomuus ja suunnitteleminen. Palsan *Päiväkirjoissa* on nähtävissä se tyypillinen piirre, että kertoja on itse keskellä kuvaamiaan tapahtumia tietämättä, mihin se kaikki johtaa. Tämä tunne johtuu yksityiskohtien runsaudesta, jolloin ajallinen etäisyys ja hierarkia katoavat tekstistä. Dalín teoksesta tällainen päiväkirjalle ominainen jännite puuttuu. Voidaankin todeta, että Dalín teos *ei tunnu oikealta päiväkirjalta*, vaan lähenee tekstiä johon tulee suhtautua *jossain määrin fiktiivisenä*, mutta kuitenkin niin, ettei selkeästi fiktiivisiä, keksittyjä, osuuksia voida paikantaa tai todentaa. Tämä on yksi niistä keinoista, joilla Dalí rakentaa omasta elämästään *kokonaistaideteosta*¹⁷, jolloin yleensäkin henkilöstä saatavaa totuudellisenä esitettyä tietoa on syytä arvioida kriittisesti ja epäillä perustavanlaatuisesti.¹⁸

Northrop Frye pitää tunnustuskirjallisuutta tärkeänä fiktion osa-alueena ja käyttää esimerkkinä muun muassa sellaisia tekstejä kuin Aurelius Augustinuksen *Tunnustukset* ja Jean-Jacques Rousseau'n *Tunnustuksia*. Fryelle faktan ja fiktion rajat ovat löysemät kuin esimerkiksi Cohnille tai

¹⁷ Tästä lisää alaluvussa 3.5.

¹⁸ Ei ole täysin merkityksetöntä, että Dalín tunteneiden henkilöiden omaelämäkerralliset julkaisut noudattavat Dalín retoriikan konventioita. Esimerkiksi Stan Lauryssensin omaelämäkerrallinen *Dali & I: Exposing the Dark Circus of the International Art Market* (suomennettu nimellä *Dalí ja minä – Surrealistinen tarina*) ja Clifford Thurlowin kirjoittama elämäkerrallinen *Sex, Surrealism, Dali and Me* (suom. *Dalin enkeli – Carlos Lozanon eroottiset muistelmat*) ylläpitävät Dalín omien tekstien retoriikkaa, jossa mikään ei ole totta ja kaikki on totta. Kuten Helsingin Sanomien toimittaja Kaisa Heinänen (2009) kirjoittaa Lauryssensin teoksen kritiikissään: ”Mikä Lauryssenssin tarinassa sitten on totta? Eipä sillä ole niin väliä. *Dali & minä* on viihdyttävä tarina, jonka sensaatiomaisuudesta Dalí itse olisi ollut enemmän kuin mielissään.”

ainakaan Frye ei luo selväraja- ja ylittämättömiä esteitä näiden välille. Cohnin (2006, 43–44) mukaan Fryen mallin vastustaminen on perusteltua, vaikka ”monien nykyajattelijoiden tavoin suhtautuisimmekin epäluuloisesti vakaan identiteetin, totuudenmukaisen itsetutkiskelun, yhtenäisen minäkuvan, autenttisen muistin, kokemuksen kielellistämisen ja elämän kerronnallistamisen käsitteisiin”. Cohnille (emt., 48) kysymys faktan ja fiktion erosta ei ole määrällinen, kun taas Frye (2000, 307) toteaa, että omaelämäkerran ja romaanin välillä on kyse tiedostamattomista astevaihteluista (”a series of insensible gradations”). Kuten olen jo esittänyt, luen Dalín ja Palsan julkaistuja päiväkirjoja teoksina, jotka viittaavat todellisuuteen eli ovat kiistattomasti referentiaalisia, mutta jotka myös ovat erillään faktuaalisesta kirjoittamisesta. Julkaisu on yksi näistä piirteistä, jotka muokkaavat eli fiktionaalistavat alkuperäistä päiväkirjamateriaalia. Tarkennan vielä, miten ymmärrän faktan ja faktuaalisuuden: vastustan ehdottomasti Michel Déonin ehdottamaa lukutapaa, jonka mukaan *Neron päiväkirja* tulisi lukea dokumenttina nerotaiteilijan elämästä. Tarkoitin faktalla sellaista väitettä maailmasta, joka voidaan todeta ja todistaa voimassa olevaksi. Faktuaalista tietoa voidaan käyttää dokumenttina jonkin asian perustelemiseen ja tähän muun muassa historiankirjoitus pyrkii. Mikäli julkaistua päiväkirjaa luetaan dokumenttina, se antaa luvan pitää yhden henkilön subjektiivista esitystä totena. Tero Norkola toteaa päiväkirjoja käsittelevässä artikkelissaan, että päiväkirjan autenttisuuteen ja dokumenttiluonteeseen tulisi suhtautua tekstin tulkintaa säätelevänä vaikutelmana, mutta myös ettei tätä vaikutelmaa tulisi tekstin tulkinnassa vähätellä (Norkola 1995, 115). Tämä viittaa jälleen Philippe Lejeunen omaelämäkerta- ja referentiaalisuussopimukseen: lukijan tulisi uskoa lukevansa ei-fiktiivistä tekstiä, joka lupaa kertovansa totuuden. Tämä johtaa väistämättä päätelmään, ettei tekstiä tai tekijää (intentioineen) ole olemassa ilman lukijaa. Arja Rosenholm ja Irina Savkina (2007, 21) kirjoittavat: ”The ’orientation of the reader’ often plays a central role in the choice of strategy. Is s/he willing to read the text – by following the guidelines of the author or ignoring them – as an eyewitness testimony, as non-fiction, or as constructed fiction?” Lopulta on vain lukijasta ja tämän kompetenssista kiinni, suostuuko hän vastaanottamaan tekstin tarjoaman lukutavan, joka ohjaa lukemaan päiväkirjatekstiä faktuaalisena tai dokumentaarisena.

Heikki Kujansivu puolustaa artikkelissaan ”Faktissi ja lukemisen riski – Max Applen ’An Offering’ ja fiktionaalisuus” (2002, 279–287) näkemystä, jossa fiktion ja faktan välillä voisi olla asteeroja, eikä niin että binäärinen jaottelu sisältää vain faktan tai fiktion, eikä mitään siltä väliltä.

Kujansivu korostaa, että me luemme tekstejä konventionaalisesti tiettyjen normien mukaisesti, koska olemme kerran nämä normit oppineet. Kujansivu tarkentaa:

Vastaavasti (ainakin nykytilanteessa) on olemassa lukuisa määrä erilaisia kirjoittamisen käytäntöjä ja kirjallisuuden lajeja, joilla kaikilla on hieman erityyppinen suhde fiktionaalisuuteen ja faktuaalisuuteen. Näin on todennäköistä, että kirjoittamisen ja lukemisen käytännöissä vallitsee fiktionaalisuuden ja faktuaalisuuden välillä jonkinlainen aste-ero [--]. (Emt., 286.)

Julkaistun päiväkirjan lukeminen referentiaalisena, mutta jossain määrin fiktiivisenä tekstinä on perusteltua, vaikka olemme oppineet lukemaan omaelämäkerrallisia tekstejä totuudellisina. Päiväkirja on äärimmäisen subjektiivinen kielellinen konstruktio, jonka muodostumiseen ovat vaikuttaneet muistot ja kyky muistaa. Eletty elämä, joka kirjautuu päiväkirjan sivuille, on aina vallinnan tulosta. Päiväkirja on kielellinen valikoima otteita, joista muodostuu erityisesti julkaisuprosessissa tekstuaalinen kokonaisuus. Tämä otos päiväkirjan kirjoittajan elämästä ei koskaan voi rakentaa samanlaista kuvaa tekijästä kuin tekijän elämä on ”todellisuudessa” ollut. Kokemusta, havaintojen ja ajatusten kirjoittamista päiväkirjaan ohjaavat aina tekijän odotukset tulevaisuuden lukijasta, itsesensuuri, kielelliset kyvyt ja muun muassa se seikka, että kirjoittajat urautuvat hyvin nopeasti kirjoittamaan aina samoista aiheista uudelleen ja uudelleen. Julkaistu päiväkirja rakentuu lukijan mielessä yhdeksi kokonaisuudeksi, vaikkei päiväkirja perinteisessä mielessä olekaan kertomus, ja sillä on selkeä fyysinen muoto alkuineen ja loppuineen, vaikka tekijä olisikin jatkanut julkaisun jälkeen kirjoittamistaan.

Dalín *Neron päiväkirjan* päähenkilö-Dalí tai Palsan *Päiväkirjojen* päähenkilö-Palsa eivät ole identtisiä aktuaalisen elämän henkilöiden kanssa, vaan karikatyyrimainen konstruktio tekijän tietystä piirteistä. Tästä syystä päiväkirjan ”fiktiivisyyden aste” on otettava huomioon. Julkaistu päiväkirja subjektiivisena ego-tekstinä lähentyy autofiktiota, eikä dokumentaarista oman elämän kuvailua. Samalla tavalla maalauksissa Palsa ja Dalí onnistuvat esittämään vain tietynlaisen kuvan itsestään. Esimerkiksi Palsan ”*Älä unohda viikatetta, ystävä*” -omakuvasta vuodelta 1969 rakentuu omanlaisensa kuva Palsasta ja tämä kuva ei ole identtinen samaisena vuonna maalattuun samaa teemaa käsittelevään *Omakuva (Älä unohda viikatetta, ystävä)* -teokseen verrattuna. Kumpikaan näistä ei myöskään ole identtinen *Päiväkirjoista* rakentuvan tekijän tai todellisuuden Palsan kanssa, vaan ne kaikki ovat aktuaalista Palsaa varioivia representaatioita, joissa yhdet asiat

korostuvat ja toiset jäävät sivuun. Dalín maalaus *Soft Self-Portrait with Fried Bacon* (1941) tavoittaa *Neron päiväkirjan* ”hengen” karnevalistisella naamiotematiikallaan, mutta omakuva ei taas visuaalisesti näytä kovin paljoa Dalíta. Silti se on yhtäläillä yksi variaatio ”Dalí-teemasta”.

Julkaistu päiväkirja, kuten muukin omaelämäkerrallinen kirjallisuus, voidaan tietyin varauksin asettaa kahden tiukkarajaisen vaihtoehdon väliin, sillä päiväkirja 1) viittaa todellisuuteen eli se on referentiaalinen, 2) pyrkii välittämään totuusarvon sisältävän representaation erityisesti yhdestä todellisesta henkilöstä eli teoksen päähenkilöstä ja valikoidusti tämän ajatuksista, arvoista ja elämästä, 3) on väistämättä irrallisista fragmenteista koostuva subjektiivinen kielellinen konstruktio (ja kielellistäminen on aina valinnan tulosta, jolloin jotain jää sanomatta) ja 4) on alkuperäismateriaalia tiivistetympi ja dynaamisempi versio toimittamis- ja julkaisuprosessin myötä. Tällä perusteella voidaan todeta, että kuva tekijästä väistämättä fiktionaalistuu lukuprosessissa ja siksi omaelämäkerrallista julkaistua päiväkirjaa ei tulisi varauksetta pitää dokumenttina ja historiallisena totuutena, vaikka esimerkiksi *Neron päiväkirjan* toimittaja tähän suuntaan näin lukijaa ohjastakin:

C'est là un document de premier ordre sur un peintre révolutionnaire dont l'importance est considérable, sur un esprit fertile en prodiges et en éclats. (Déon 2009, 11.)

Tämä päiväkirja on ensiarvoinen dokumentti, joka kertoo merkittävästä vallankumouksellisesta taiteilijasta ja hedelmällisestä, ihmeellisyyksiin pystyvistä ja säkenöivästä mielestä. (Déon 2004, 11.)

Referentiaalis-fiktiivinen ei ole kovin hyvä termi. Olen pyrkinyt viittaamaan sillä aiempaan keskusteluun fiktiosta ja ei-fiktiosta. Fiktiivisyys viittaa aina tietoiseen keksimiseen, sepittämiseen ja fiktiivisen maailman luomiseen sellaisena kuin olemme tämän ”fktion” kaunokirjallisuudessa tavanneet. Kohdeteksteistäni ei voida osoittaa kohtia, joissa kertoja valehtelisi tai joissa tekstin maailma paljastuisi perustavanlaatuisesti aktuaalisesta maailmasta poikkeavaksi. Tästä huolimatta antifiktio tai ei-fiktio eivät ole riittäviä käsitteitä määrittämään kyseisiä teoksia ja siksi olen käyttänyt hybridi-sanaa. Seuraavassa luvussa jatkan julkaisuun liittyvien kysymysten analysointia ja pohdin sitä, miksi julkaisuprosessi fiktionaalistaa tai etäännyttää teosten kertoja-päähenkilöitä teoksen tekijöistä.

2.3. Toimittaminen ja julkaisu

Palsan *Päiväkirjat* alkaa lyhyellä ja intensiivisellä johdantomaisella kuvauksella Palsan elämästä *kokonaisuutena*. Teksti on sijoitettu teoksen toimittaneen Maj-Lis Pitkäsen kirjoittaman lyhyen biografisen johdatuksen ja varsinaisen päiväkirjatekstin väliin. Teksti on Palsan tyylistä tematiikkansa puolesta, mutta sitä ei ole päivätty kuten muita päiväkirjamerkintöjä, eikä tekstin retrospektiivinen aikamuoto (imperfekti) ja kirjoitustyyli istu koherentisti mainittuun tekstiyhteyteen. Tällä perusteella teksti voi olla myös Pitkäsen kirjoittama tai Palsan kirjoittamista erillisistä pätkistä koostamaa. Tekstin merkityksellisyyden vuoksi siteeraan tässä koko tekstiosion:

Julkaistakoon päiväkirjani kuolemani jälkeen. Siten saan kauan etsimääni kuuluisuutta. Jumalauta, minä olin kuin van Gogh.

Jokainen on oman onnensa seppä, mutta kukaan ei ole seppä syntyessään. Jos taiteestani tulee se monumentti miksi sen nyt tarkoitan silloin olen oleva museomaalareitten joukossa. Silloin olen minäkin luonut ikuista, suurta taidetta, kaikille kaikkina aikoina, moukilta iäti salassa!¹⁹

Olin heikko luonne ja tavallinen ihminen, mutta toisinaan nousin ja silloin olin vahva.

Jos saisin valita elämäni, ottaisen sellaisen kuin Goyalla. *Ikäni olin etsijä ja etsin löytämättä milloinkaan tarpeeksi. Olin narri ja kuvittelin olevani nero. Tuskittelin ja haudoin itsemurhaa päättääkseni viheliäiset päiväni.*

Voimani loppuivat aina kun tartuin naruun.

Runkkasin enkä hirttäytynyt. (P, 9; kursiivi lisätty.)

Tekstin retrospektiivinen sävy antaa vaikutelman kuin Palsa kirjoittaisi esipuhetta haudan takaa. Tällainen kokonaisuuden luomiseen tähtäävä retrospektio ei näy muissa yhteyksissä *Päiväkirjoissa*. Erityisesti kursivoimani tekstikatkelmat poikkeavat sävyltään muusta Palsan kirjoituksesta. Tällainen johdatus, oli teksti sitten Palsan tai Pitkäsen luomaa, ohjaa lukijaa lukemaan tekstiä myyttisen tekijäneron tuotoksena, mutta tekstissä lisäksi näkyy sama elämänkaari kuin *Päiväkirjoissakin*: alun uhma ja uho päättyvät lopulta voimien loppumiseen ja väsymykseen eli oman elämän suunnan kääntämisen mahdottomuuteen. Julkaista-verbin aktiivin imperatiivi ”julkaistakoon” on Palsalle tyypillinen mahtipontinen tapa ilmaista uhoa, mutta silti – ja siksi – sana kals-

¹⁹ Tere Vadén on analysoinut ristiriitaa, joka sisältyy Palsan haluun päästä museomaalareitten joukkoon, mutta samalla sulkea taiteensa ”moukilta”. Ks. Vadén 1997, 69–75 ja 2006, 425.

kahtaa korvaan yhtälailla kuin toteamus ”Jumalauta, minä olin kuin van Gogh”. Lukija on puolen sivun tekstillä ohjattu lukemaan tekstiä sekä suhtautumaan tekstin tekijään tietyin odotuksin eli kärsivänä taiteilijanerona, jonka nerouden kruunasi kuolema. Katkelmassa heijastuu myös *Päiväkirjojen* loppupuolen neroretoriikka, kun nerous kuvataan menetettynä ideaalina, johon tekijällä ei lopulta ollutkaan pääsyä. Katkelman ja koko päiväkirjan ensimmäinen lause on erityisen merkityksellinen: *Päiväkirjat* alkaa toivomuksella julkaisusta ja täten väistämättä vaikuttaa siihen, miten lukija teokseen suhtautuu, onhan teos lopulta katsottu julkaisun arvoiseksi.

Neron päiväkirjan toimittaja Michel Déon kirjoittaa teoksen esipuheen alussa seuraavasti:

Depuis de nombreuses années, Salvador Dali nous entretenait du journal qu'il tient régulièrement. [--] Le fait est qu'il s'agit bien d'un journal. [--] Son génie, Dali en a, jusqu'au vertige, la conscience. C'est, semble-t-il, un sentiment intime très réconfortant. [--] Ce journal est donc un monument élevé par Salvador Dali à sa propre gloire. (Déon 2009, 9; kurssiivi alkup.)

Salvador Dalí oli jo vuosien ajan puhunut minulle säännöllisesti pitämänsä päiväkirjan julkaisemisesta. [--] Kysymyksessä on nimittäin todellakin päiväkirja. [--]

Dali on täysin vakuuttunut omasta neroudestaan, on siitä jopa hieman pyörällä päästään. [--] Tämä päiväkirja on toisin sanoen Salvador Dalin omalle loistokkuudelleen pystyttämä muistomerkki. (Déon 2004, 9.)

Teoksen toimittajan vakuuttelu päiväkirjan aitoudesta menee pieleen: lukija havahtuu pohtimaan, miksi päiväkirjan autenttisuutta pitää perustella. Autenttisuuden illuusioon tulee särö jo Dalín ensimmäisessä merkinnässä, jossa tekijä osoittaa sanansa selvästi suoraan lukijalle. Dali selittää, tarkentaa ja johdattaa lukijaa omaan päiväkirjaansa, jolloin lukijalle tulee selväksi, että *Neron päiväkirja* ei selvästikään ole intiimi itseä varten kirjoitettu kokoelma henkilökohtaisia pohdintoja, ajatuksia tai analyysejä. Päiväkirjan ensimmäinen merkintä osoittaa, että päiväkirjan pitämisen on verrattavissa (julkisen) esitelmän pitämiseen, jolloin yksityiselle ei jää niinkään sijaa:

Pour écrire ce qui va suivre, j'utilise pour la première fois des souliers vernis que je n'ai jamais pu porter longtemps parce qu'ils sont horriblement étroits. Je les chausse d'ordinaire just avant de commencer une conférence. La contrainte douloureuse qu'ils

exercer sur mes pieds accentue au maximum mes capacités oratoires. [--] L'envie physique viscérale, la torture envahissante que provoquent mes souliers vernis m'obligent à faire jaillir des mots des vérités condencées, sublimes, généralisées par la suprême inquisition de la douleur subie par les pieds. (*JG*, 17; kursiiivi lisätty.)

Kirjoittaakseni sen mitä nyt seuraa olen pannut jalkaani pitkästä aikaa kiiltoonahkakengät, joita en ole koskaan voinut pitää kovin kauan, sillä ne puristavat hirveästi. Tavallisesti paanen ne jalkaani *juuri ennen kuin alan pitää esitelmää*. Tuskallinen puristus jaloissani kiihottaa puhujanlahjani äärimmilleen. [--] Kiiltoonahkakengien aiheuttama fyysinen piina kovertaa sisuksiani ja kiduttaa tuskaista kehoani pakottaen minut suoltamaan sanoja, jotka ovat jalkojeni kärsimän ylimmän inkvisition tiivistämiä yleviä totuuksia. (*NP*, 17; kursiiivi lisätty.)

Päiväkirjan pitäminen on Dalílle julkinen teko. Lopulta ei ole merkityksellistä, kuinka yksityisiä asioita Dalí teoksessaan myöhemmin pohtii, koska teokselle on asetettu julkisen esitelmän raamit. ”Ylevien totuuksien” päiväkirja ei myöskään onnistu uskottelemaan lukijalle sitä, että tekijä antaisi lopulta minkäänlaista mahdollisuutta päästä näkemään todellista Dalía. Aiemmin mainittu salaisuuksien julkistaminen yhdessä julkisen elämän tai julkisuudessa elämisen kanssa muodostavat taiteilijan elämästä kokonaisuuden, joka ironisoi omaelämäkerrallista kirjoittamista ja siihen liittyvää salaisuuden tematiikkaa.

Postuumisti julkaistun päiväkirjamateriaalin tekijyyskysymys ei ole aivan ongelmaton. Palsan *Päiväkirjat* on toimittanut Palsan pitkäaikainen ystävä Maj-Lis Pitkänen, josta Palsa myös teksteissään kirjoittaa. Pitkänen on sekä teoksen toimittaja, jolla on viime kädessä vastuu siitä, mitä julkaistu versio pitää sisällään, mutta hän on myös yksi teoksen sivuilla elävistä kirjallisista hahmoista. Teoksen lukija tapaa siis kaksi Maj-Lis Pitkäästä. Teoksen alkupuheessaan Pitkänen ei mainitse mitään teoksen toimittamiseen liittyvistä seikoista. *Päiväkirjat* alkaa lyhyellä Pitkäsen kirjoittamalla biografisella kuvauksella Palsasta. Pitkänen on myös hallinnut Palsan arkistoja, jotka Palsa testamenttasi Pitkäselle. Palsa-tutkimus on pitkälti määrittynyt sitä kautta, kenellä on ollut pääsy arkistoihin ja keneltä tämä oikeus on evätty.²⁰ Ennen *Päiväkirjoja* Pitkänen julkaisi Pekka Rönkön toimittamassa *PALSA. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta* -artikkelikokoelmassa Palsan päiväkirjamerkintöjä ja otteita Palsan Pitkäselle osoittamista kirjeis-

²⁰ Kalervo Palsan arkistoista, ks. Palokoski 2002 ja Siukonen 2009, 9–24.

tä. Nämä katkelmat on valittu vuosilta 1967–1968. Tähänkin yhteyteen Pitkänen kirjoitti lyhyen biografisen selostuksen Palsasta. Pitkäsen kirjoittamista teksteistä on havaittavissa seikkoja, jotka ovat merkityksellisiä Palsa-tutkimuksessa. Pitkänen kirjoittaa Palsasta mytologisoiden: hän kirjoittaa Palsan ikuisesta rahapulasta, erakkoudesta, huonoista olosuhteista ja herkkyydestä. Palsa on Pitkäsen mukaan ”villivarsa” ja ”kapinallinen”, jonka täytyi kulkea ”Tuskien tie”. (Pitkänen 1989, 12.) *Päiväkirjojen* esipuheessa Pitkänen kuvaa Palsaa taiteilijana, joka ”kuoli yksin ja unohdettuna mökkiinsä” (P, 4). Banaali kuvaustapa on todennäköisesti Palsan itsensä perintöä, koska juuri myyttisen ja riutuvan taiteilijaneron statusta Palsa itselleen halusi.

Jyrki Siukonen sivuaa *Päiväkirjojen* toimittamisprosessia teoksessaan *Laulu sieluni autiudesta*. Siukonen toteaa, ettei *Päiväkirjojen* lukija saa tietää esimerkiksi päiväkirjamateriaalin kokonaisuutta tai sitä, miten paljon materiaalia on jätetty pois. Hämärään jäävät kaikki toimittamiseen ja alkuperäismateriaaliin liittyvät seikat, kuten se, että Palsa kirjoitti varhaisia tekstejään peilikirjoituksella. Kahden vuoden katkos (1970–1972) kirjoittamisessa ei selity julkaisun perusteella. Siukosen mukaan tämä voidaan liittää samaan editointiprosessiin, jossa *Päiväkirjoista* jätettiin pois kaikki huomiot Palsan ja Pitkäsen osallistumisesta MLR:n (lyhenne sanoista ”Marxilais-leniniläiset ryhmät”) toimintaan. (Siukonen 2009, 9–12.) Toimittamiseen liittyvien seikkojen perusteella *Päiväkirjojen* Palsa on *jossain määrin fiktiivinen* hahmo:

Kirja antaa Kalervo Palsalle äänen, mutta häivyttää kokonaan pois editoinnin prosessin. Näin *Päiväkirjojen* valmistuminen tulisi ymmärtää pikemmin kaunokirjallisen teoksen koostamisena kuin historiallisen dokumentin toimittamisena. (Emt., 9.)

Myös Tere Vadén (1997, 21) kirjoittaa *Arktinen hekkuma* -teoksensa alussa tulkitsevansa *Päiväkirjojen* Palsan kuvitteelliseksi hahmoksi. Elämäkertakirjallisuuden, johon päiväkirjakin sisältyy, välttämättömyyksiin kuuluu, että minäkertoja rakentuu kuvitteelliseksi hahmoksi. Tätä voidaan perustella esimerkiksi kirjoittamisen ja valintojen tekemisen suhteella. Kirjoittaminen on aina valintaa, jolloin yhdet asiat korostuvat ja toiset jäävät kokonaan mainitsematta. Todellinen elämä ja kirjallinen julkaistu tuotos eivät täysin korreloi koskaan keskenään. Miia Vaska (2005, 217) huomauttaa, että päiväkirjan toimittamisen tarkoitus on palvella lukijaa, mutta lukijalta samalla evä-tään tieto julkaistun materiaalin suhteesta alkuperäiseen käsikirjoitukseen. Siukonen kuitenkin tarkentaa, että Pitkänen on teoksen toimittamisessa ollut ”alkuperäistekstissä pitäytyvä, sanatark-

ka ja huolellinen” ja että tämä ei tee minkäänlaisia muutoksia Palsan kieleen joidenkin huuto-merkkien poistamista lukuunottamatta (Siukonen 2009, 10.) Pitkäsen editiointi, kuten päiväkirjojen toimittamistyö yleensäkin, on luonteeltaan Siukosen mukaan lyhentävää, jolloin lukijalle välittyvä kuva *Päiväkirjojen* Palsasta on tiivistetty ja dynaamisempi.

Aivan merkityksetöntä ei myöskään ole se, että Maj-Lis Pitkänen on osa *Päiväkirjojen* maailmaa. Siukonen ei tutkimuksessaan ota tähän kantaa. Pitkänen on Palsalle rakkauden ja himon kohde. Palsa kirjoittaa:

Olen täällä ollessani tehnyt pornografisia piirroksia. Usein niissä esiintyy Maj-Lis. En tahdo hänelle pahaa, mutta kai tämä on minun tapani rakastaa häntä. Koko rakkauteni häneen on kieroutunut yhä enemmän ja enemmän. Toivon voivani tuhota ne piirrokset ennen kuolemaani tai toivon että joku muu ne tuhoaa. Ne valottavat minun pimeää puoltani. (P, 274.)

Poltin piirrokset Maj-Liksesta. Melkein kaikki. Halusin taas kuolla. (P, 305.)

Teoksen toimittajana Pitkäsellä on ollut mahdollisuus muokata omaa kuvaansa teoksessa. Kuten MLR-tapaus osoittaa, koko ”totuutta” teokseen ei ole laitettu. Ilman arkistotutkimusta arvailujen varaan jää, onko Pitkänen valinnoillaan jättänyt itsestään suuren vai pienen osan pois. Rakentaa-ko Pitkänen itsestään Palsan muusaa vai häivyttääkö itsensä mahdollisimman pieneksi toimijaksi *Päiväkirjoissa*?

Päiväkirjojen kohdalla tekijyys muodostuu Palstasta, joka kirjoitti päiväkirjamateriaalia sekä Maj-Lis Pitkäsestä, joka toimitti *Päiväkirjat* julkaistavaan muotoon. Michel Foucaultin (2009, 326–329) tekijäfunktioluokittelujen mukaisesti Pitkäsellä tekijyys liittyy *Päiväkirjojen* tekijänoikeudellisiin asioihin, toisaalta Palsan nimi tekijänimenä toimii kontekstina, jolloin myös *Päiväkirjat* lasketaan samaan tekstijoukkoon Palsan kuvataiteen kanssa. (Ks. myös Kurikka 2006 34–35.) Palsa tekijänimenä viittaa myös omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen: sama nimi identifioi sekä minäkertojaa että tekijää, jonka nimi on teoksen kannessa. Philippe Lejeunen (1989, 5–6) mukaan *tekijä* (*author*), *kertoja* (*narrator*) ja *päähenkilö* (*protagonist*) ovat identtisiä ja tämä luo omaelämäkerrallisen tilan, jossa lukija hyväksyy tai lupaa hyväksyä tekstile totuusarvon. Kertova Kalervo Palsa viittaa samaan henkilöön kuin Kalervo Palsa teoksen kannessa, mutta yhtäläillä

se viittaa siihen Kalervo Palsaan, joka maalasi tauluja. Sittenkin, tulee muistaa, että vaikka kaikki nämä viittaavat samaan henkilöön, ei *Päiväkirjojen* kertoja-Palsa voi koskaan olla täysin identtinen muista teoksista konstruoitavien saati ”todellisen” Palsan kanssa. *Päiväkirjojen* perustavanlaatuinen kertojan subjektiivisuus omaa itseään ja kuvaamaansa maailmaa kohtaan kertovat yhden version totuudesta. Maj-Lis Pitkäsen lyhentävä ja ainakin osittain sensuroiva editointiprosessi ovat yhtäläillä subjektiivisia. Tällä perusteella on mahdollista todeta, ettei julkaistu päiväkirja saavuta todellista Palsaa tai Dalía sitäkään vähää kuin ehkä alkuperäiset päiväkirjat saattaisivat tehdä. Lejeunen peräänkuuluttama identtisuuden vaatimus on illuusio, jota teksti pyrkii rakentamaan. *Le pacte autobiographique* tuntuu tunnustelevan niitä lainalaisuuksia, joiden mukaan omaelämäkerrallisia tekstejä yleensä on luettu.

Neron päiväkirjan toimittamisprosessista, kuten muistakaan Dalín teoksista, ei saada tietoa. Michel Déon ei anna teoksen esipuheessa tietoja siitä, miten tekstejä on lyhennetty tai sensuroitu. Toimittajalla on oma ääni lyhyen ja mauttomankin esipuheen verran sekä itse leipätekstissä yhden kerran: teoksen lähdeluetteloon on merkitty vuosi 1961, mutta Dalín päiväkirjamerkintöjen sijaan sivulla Déonin maininta, että Dalín toivetta olla julkaisematta tätä vuotta tulee kunnioittaa. Lisäksi toimittaja mainitsee, ettei Dalí kirjoittanut kyseisenä vuonna päiväkirjaansa, vaan merkitsi ”ajatuksensa suureen viralliselta vaikuttavaan tilikirjaan, jonka kanteen hän oli merkinnyt suurilla punaisilla kirjaimilla TOP SECRET” (NP, 199). Periaatteessa julkaistussa päiväkirjassa on siis ”virhe”, koska vuotta 1961 ei ollut edes olemassa alkuperäisteksteissä. Esipuheessa Déonin tyyli on funktioltaan samanlainen kuin Maj-Lis Pitkäsen kirjoittama esipuhe Palsan *Päiväkirjoihin*. Molemmat esipuheet, kuten esipuheet usein muutoinkin, on rakennettu palvelemaan varsinaisen tekstin tarkoitusperiä. Déon vakuuttelee päiväkirjan autenttisuutta (”Kysymyksessä on nimittäin todellakin päiväkirja”), korostaa Dalín kirjoittajan lahjoja (”Lienee turha todeta, että *Neron päiväkirja* on täysipainoista kirjallisuutta”), muistuttaa Dalín tyyliin olevan ”loistokkuutta, merkillisyyttä ja renessanssin henkeä” sekä kehuu Dalín ”tervettä maalaisjärkeä” sekä tämän kykyä kulkea tieteen edellä [sic!]. Esipuheissa ohjataan lukijaa jo lähtökohtaisesti suhtautumaan teoksiin niin, että Dalía pitäisi tulkita tieteen kehityksen edellä kulkevaksi loistokkaaksi kynäilijäksi ja suureksi taiteilijaneroksi, kun taas Palsa on ”villivarsa” ja riutuva väärinymmärretty taiteilijaerakko. Esipuheet mukailevat kiistatta niitä lukuohjeita, joita tekijät itse ovat teksteihinsä rakentaneet. Tekijöiden teksteistä on nähtävissä se, ettei päiväkirjan pitäminen siis tainnut olla pelkkää

kirjoittamisen harjoittelua tai ajanvietettä. Julkisuuteen pääsyn taustalla toimiviksi vaikuttimiksi paljastuvat lopulta myös (Palsalla postuumisti) tunnustaminen, tabut, todistaminen ja yritys selittää omaa taiteilijuuttaan.

Kysymys päiväkirjalle valehtelusta on vielä vastausta vaille. Ajatus kirjoittajasta, joka tietoisesti valehtelisi päiväkirjalleen, tuntuu epätodennäköiseltä ja tarkoituksettomalta. Kun tarkastelun kohteeksi otetaan julkaistu päiväkirja, joka on kirjoitettu julkaisua ajatellen, ajatus valehtelusta ei ole mahdoton. Olen esittänyt tämän kysymyksen siksi, että julkaistu päiväkirja ei noudata samoja lainalaisuuksia julkaisemattoman päiväkirjan kanssa. Dalí ja Palsa kirjoittavat itsestään tietynlaisia hahmoja ja tässä prosessissa tarkoitus voi hyvinkin pyhittää keinot.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen ja analysoin niitä keinoja, joilla Dalí ja Palsa kirjoittavat omasta taiteilijuudestaan eli juuri niitä piirteitä, joista taiteilija-tekijöiden karikatyyrimainen representaatio rakentuu. Ryhdyn purkamaan osiin käsityksiä ja ajattelutapoja, joilla tekijät haluavat rakentaa itsestään myyttisen taiteilijaneron. Esitän, että oman taiteilijuuden reflektoinnilla ja nerotaiteilijan myytin lukemattomilla toistoilla on merkityksensä: kyseessä on tietoinen kommunikointitapa puhua itsestä osana harvinaislaatuista nerotaiteilijoiden joukkoa ja pyrkiä vaikuttamaan oletetun lukijan tapaan ottaa teksti vastaan.

3 Oman taiteilijakuvan hallinta

3.1. Romanttisen taiteilijamyytin uusintaminen

*Se oli surma nuoren miehen, kuolo Kullervo urohon,
loppu ainakin urosta, kuolema kovaosaista.*

– Kalevala

Kalervo Palsa rakentaa *Päiväkirjoissaan* itsestään myyttistä taiteilijahahmoa. Hänen koko elämänsä perustuu taiteen tekemiselle, kärsimykselle ja pakottavalle luovuudelle, jota ei voi hallita kuin elämällä taiteesta ja taiteen vuoksi. Romantiikan aikana syntynyt individualistinen käsitys taiteilija-kirjailija-nerosta näkyy voimakkaana Palsan *Päiväkirjoissa*. Palsa tunsu kirjallisuutta, myös taiteilijaelämäkertoja, ja tunnisti itsensä kärsivien, hullujen ja luovien taiteilijanerosten elämäntarinoista. Palsa samastui usein, hurjalla intensiteetillä ja purki samankaltaisuuden herättämää hämmennystä ja sen tuomaa helpotusta päiväkirjoihinsa. Palsan taiteilijuus perustuu osittain ristiriitaisuuden varaan: yhtäältä Palsa kirjoittaa halustaan maalata ”museotauluja” eli olla arvostettu ja suosittu taiteilijanerost, toisaalta Palsa maalaa tematiikaltaan perifeerisiä ja suuren yleisön silmiin liian vinoutuneita maalauksia, jolloin taiteilijana oleminen itsessään on paradoksaalista ja eri suuntiin repivää. Palsa tiedosti myytin luovasta taiteilijanerosta hyvin, jopa niin hyvin, että hän kirjoitti päiväkirjaansa:

Minä olen myytti. (P, 359.)

Tere Vadénin (1997, 66) mukaan ”[–] Palsan maailmaa tuntuisi hallitsevan jonkinlainen taiteellisen individualismin ajatus, myytti poikkeavan lahjakkaasta ja nerokkaasta yksilöstä, jonka taiteelliset saavutukset sinänsä, itsessään, ovat arvokkaita, johtuen pikemminkin tekijänsä räjähtävästä luovuudesta kuin läheisyydestä johonkin enemmän tai vähemmän intellektuaaliseen, akateemiseen tai esteettiseen ideaaliin”. Vadén (emt., 67) myös korostaa, että kärsimys ja tuho ovat nerouden hinta ja Palsan ajattelun perusta on juuri tässä. Poikkeuksellisuus, syrjäytyneisyys, erakkous ja kärsiminen toistuvat Palsan maalauksissa ja päiväkirjoissa alusta loppuun.

Kun Palsa Kittilän perukoilla haaveili saavuttavansa neron arvolle sopivan maineen ja kunnian kuolemansa jälkeen, Salvador Dalí oli jo Fiqueresin lämmössä saavuttanut täyden tietoisuuden omasta neroudestaan. *Neron päiväkirja* ei sisällä ahdistuneen ja kärsivän taiteilijan pohdintoja omasta erinomaisuudestaan, vaan teos kokonaisuudessaan pyrkii ”vain” varmistamaan lukijan ymmärtäneen Dalín ainutlaatuisuuden varmasti oikein. Myytti romanttisesta taiteilijasta näkyy sekä implisiittisesti että eksplisiittisesti Dalín teksteissä, mutta kärsivän Jobin rooliin Dalía ei saa istutettua. *Journal d’un génie*, neron päiväkirja, onkin mitä mainioin nimi tälle päiväkirjateokselle. Lukijan tehtäväksi jää arvioida, onko kyseessä todellisen neron työ vai erikoislaatuisen taiteilijan uskalias yritys syöttää lukijoilleen ”mitä tahansa” – vai ehkä jotain näiden väliltä?

Romantiikan aikakaudeksi kutsutun ajanjakson aikana (1700-luvun lopusta 1800-luvulle aina realismiin saakka) tapahtui modernin maailman kehityksen kannalta merkittäviä asioita. Suuria tunteita, mielen- ja luonnonmyllerryksiä korostava mahtipontinenkin ajattelutapa alkoi elvyttää muinaista ajatusta taiteilijasta erityislaatuisena ja alkuperäisenä tunteiden tulkkina. Romantiikan aikana eivät levinneet pelkästään taiteilijoihin liittyvät ajatusmallit, vaan ideologia perustui uusiin käsityksiin koskien ihmisen subjektiivisuutta, käsitykseen oman ainutlaatuisen minän (engl. *self*) olemassaolosta. Käsitys yksilöllisestä, omaperäisestä, itsenäisestä ja uniikista ihmisestä oli muotoutumassa. Vaikka individualismin synty sinänsä on ajoitettu jo 1000-luvun alun tienoille, liittyi oman minän/itsen subjektiivisen olemassaolon käsite voimakkaasti protestanttiseen käsitykseen ihmisen yhteydestä Jumalan kanssa. Näin originaalisuuden vaatimus alettiin liittää myös tekijään, tai paremminkin, *tekijä* (*author*) modernin maailman käsitteenä syntyi. Tekijyyteen ja taiteilijyyteen alettiin liittää sellaisia termejä kuin autonominen ja alkuperäinen ja, kuten Andrew Bennett teoksessaan *The Author* (2005, 62) huomioi, myös ulkopuolisuuden, kaikkivoipaisen ja ihmisyyden ylittäviä piirteitä. Romantiikan tekijällä ajateltiin olevan ominaisuuksia, jotka ylittivät tavallisen ihmisen kyvyt ja siksi tekijä oli luomisvoimassaan ja erityislahjakkuudessaan edellä aikaansa. Bennett korostaa: ”He [the author] is seen as both an exemplary human and somehow above or beyond the human, as literally and figuratively *outstanding*” (emt.). Juuri tästä Dalí ja Palsa kirjoittavat: Dalí omasta mielestään tietää olevansa *outstanding*²¹ ja haluaa kuuluttaa sen koko maailmalle. Palsa taas toivoo tätä hartaasti ”varmistumatta” kuitenkaan koskaan asiasta:

²¹ *Outstanding* (engl.) voidaan kääntää suomeksi sanoilla erinomainen, huomattava, merkittävä, mutta myös ratkaisematon tai selvittämätön. Bennett viittaa myös ulkopuolisuuteen tai joukosta erottuvuuteen (*out-standing*).

[--] moi qui suis, à notre époque, le génie à la spiritualité la plus vaste, un véritable génie moderne. (*JG*, 13.)

[--] olen henkisiltä mittasuhteiltani valtavin nero meidän aikanamme, todellinen nykyajan nero. (*NP*, 13.)

Minäkin lähden maalausten, enkä tyhjän paperin äärestä. Itseäni hirttämään. En vielä mutta kun voimat menee vedän itseni killumaan. Ja moukat kävelevät taiteeni ohi eivätkä näe sitä. (*P*, 56.)

Romanttinen tekijäkäsitys ei ole aivan aukoton. Yhtäältä juuri tekijä on se, jonka luomisvoimasta ja erityisyydestä kaikki kumpuaa. Toisaalta romantiikan ajalla oletettiin luovan teoksen syntyvän jonkin ulkopuolisen voiman tai johdatuksen avulla taiteilijan voimatta välttämättä itse vaikuttaa tekemäänsä. Ajatusten ja ideoiden oletettiin tulevan neron päähän ”jostain ulkopuolelta”, suurena spontaanina inspiraationa. Lopputuloksena oli jotain alkuperäistä, luovaa ja autenttista, jota ei ole kopioitu mistään muualta. Tekijä siis ”loi itse luomatta itse” ja syntynyt teos oli luovan kokemuksen representaatio. Kaisa Kurikka (2006, 23) toteaa, että romantiikan ajalla taiteesta ja kirjallisuudesta tuli ”imaginaatioon perustuvaa itseilmaisua, ikään kuin oman mielikuvituksen imitaatiota”. Näin autonominen tekijä oli siis kaiken keskiössä. Ei tule kuitenkaan unohtaa sitä seikkaa, että romanttinen tekijäkäsitys on muovautunut modernilla ajalla ja käsitys romantiikan ajan tekijätaiteilijasta rakentuu myös suhteessa siihen, miten esimerkiksi Roland Barthes ja Michel Foucault perillisineen ovat aiheesta 1900-luvulla kirjoittaneet. Toisin sanoen, romanttinen tekijä on fiktiivinen rakennelma, jota todellisuudessa ei ole koskaan ollut. Autonomian vaatimus ja tekijä aina täysin uutta luovana tahona ovat, tietenkin, sula mahdottomuus. Merkityksellistä on kuitenkin se *myytti* hullusta taiteilijanerosta, joka romantiikan ajan käsityksistä on syntynyt ja jäänyt elämään. Myytillä tarkoitetaan kulttuurissa kiertävää tunnettua kertomusta, joka ei perustu esimerkiksi tieteelliseen tutkimukseen. Romanttinen nerotaiteilijan myytti pitää sisällään yleisen käsityksen tai tunnetun uskomuksen siitä, millainen henkilö taiteilija on. Näitä ominaisuuksia ovat jo aiemminkin mainitut käsitykset nerouden ja hulluuden rajalla kulkevasta luomisvimmaisesta taiteilijasta, jonka suhde maailmaan, taiteeseen ja muihin ihmisiin on perustavanlaatuisesti poikkeava tai jopa häiriintynyt.

Vappu Lepistö esittelee ja analysoi teoksessaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991) romantiikan ajan taiteilijamyyttejä sekä modernin ajan tuottamia variaatioita näistä. Lepistön mukaan nerouden käsitteeseen on liitetty erityisesti maskuliinisuus ja yksilöllisyys. Erityistä nerokäsitteessä on se, että nero saattaa kyllä olla feminiininen, mutta ei koskaan nainen. Yhteys demonisiin tai jumalallisiin voimiin liittyy myös käsitteeseen. Olennaisesti myyttiseen nerohahmoon liittyy kuolema, jolla nerous kruunataan. Moderni psykiatria on edesauttanut hullun neron myyttiä, jolloin jumalallinen aspekti siirtyy tiedostamattomaan, psykopatologisiin tekijöihin ja psykoottiseen taiteeseen. (Lepistö 1991, 45–47.) Vincent van Goghia on pidetty hullun neron arkkityyppinä ja Palsan samastui van Goghiin voimakkaasti.²² Käsitys hullusta nerosta ei ole kuitenkaan täysin romantiikan ajan keksintö, vaan nerouden, hulluuden ja melankolian liittäminen toisiinsa näkyy esimerkiksi jo Aristoteleen kirjoituksissa (Koskinen 2006, 15). Deborah J. Haynes erottelee taiteilijan ammattia analyysoivassa teoksessaan *The Vocation of the Artist* neljä löyhästi kronologiaan perustuvaa taiteilijan ammatin mallia tai myyttiä. Haynes (1997, 93–114) kutsuu myyttistä romantiikan ajan taiteilijaa nimellä ”moderni ihmiskeskeinen originelli keksijä” (*modern anthropocentric original inventor*) ja liittää tekijään sellaisia käsitteitä kuin puolijumala, mystinen edelläkävijä ja sankari. Boheemimyytti, jonka Lepistö kuvaa neromyytistä erillisenä, mutta jonka voidaan lukea sisältyvän Haynesin edellä mainittuun käsitteeseen, pitää sisällään käsityksiä porvaristoa vastustavasta taiteilijasta, joka tietoisesti asettuu erilleen niin porvarisluokasta kuin yhteiskunnasta yleensä. Boheemimyyttiin liitetään niin poikkeavaa pukeutumistyyliä, vahvaa yhteiskuntakritiikkiä ja marginaalissa elämistä kuin taiteen yhteisöllisyyttäkin korostavia piirteitä.²³ (Lepistö 1991, 51–54.)

Palsassa ja Dalíssa on tiettyjä boheemin piirteitä, mutta heidän taiteilijuutensa on rajautunut niin vahvasti nerouden reflektointiin ja puolijumalaisen luovuuden korostamiseen, että raja boheemin käsitteen tarkasteluni ulkopuolelle. Vappu Lepistön taiteilijatutkimus ei rajoitu ainoastaan taiteilijamyyttien luokitteluun, vaan hänen tutkimuksensa tarkoitus on selvittää, miten hänen

²² Vincent van Goghin kirjeitä on julkaistu postuumisti mittava määrä: näitä on tulkittu samassa hengessä kuin Dalín ja Palsan päiväkirjoja eli omaelämäkerrallisina ja totuudellisina. Suomenkielinen valikoima *Otteita veljelleni* julkaistiin vuonna 1981, joten on mahdollista, että Palsakin tutki suomennettuja van Goghin kirjallisia tuotoksia.

²³ Johanna Helin on tutkinut Yrjö Saarisen taiteilijakuvaa boheemimyytin avulla taidehistorian pro gradu -tutkielmassaan *Boheemi temperamenttimaalari. Yrjö Saarisen taiteilijakuva*. Jyväskylän yliopisto 2002. Helin hyödyntää myös Lepistön ja Haynesin tutkimuksia työssään.

haastattelemansa taiteilijat Gunnar Pohjola, Helge Riskula, Tuula Lehtinen ja Kimmo Kaivanto kokevat oman taiteilijuutensa suhteessa romantiikasta alkunsa saaneisiin myytteihin. Hänen myyttikategoriansa ovat kuitenkin hedelmällisiä, enkä ota kantaa hänen teoksensa haastatteluosion tutkimustuloksiin. Seuraavaksi ryhdyn purkamaan osiin niitä teemoja ja myyttien variaatioita, joita Palsa ja Dalí käyttivät. Analyysien pituuden vuoksi keskityn ensin Palsan tapaukseen, jossa perinteisemmät romantiikan myytit ovat suuremmassa roolissa. Tämän jälkeen analysoin Dalín teoksen modernin ja postmodernin ajan kynnyksellä syntyneitä myyttivariaatioita: nähdäkseni Dalílla on myös osansa näiden myyttien luomisessa. Vaikka Lepistön ja Haynesin taiteilijan ammattia tai taiteilijuutta koskevaa myyttiä käsitellään osittain kronologisena ilmiönä, on tärkeää muistaa, ettei myyttien ilmeneminen kulttuurissa ole aikaan sidottua. Romanttiseen tekijäkäsitykseen liittyvä romantiikan ajanjakso ei edellytä tietenkään sitä, että itseään nerona pitävän henkilön olisi pitänyt elää kyseisenä aikakautena. Palsa on juuri tästä esimerkki. Dalí taas ilmentää osittain uudempaa myyttiä, vaikka ehti luoda taidetta useita vuosikymmeniä ennen kuin Palsa edes syntyi.

Kirjoitin luvussa 2.3. teoksen toimittamis- ja julkaisuprosessiin liittyen Palsan *Päiväkirjojen* aloituksesta, jossa Palsa tuntuu puhuvan kuin ”haudan takaa” ja esitin mahdollisuuden, ettei tämä olikaan (täysin) Palsan kirjoittamaa. Myyttisen taiteilijuuden näkökulmasta sama tekstikatkelma on jälleen merkityksellinen. Lukijalle tarjotaan heti teoksen alussa lukuohje, jonka perusteella lukijan tulisi yhtäältä suhtautua *Päiväkirjoihin* todellisen neron tuotoksena. Toisaalta katkelman lopussa heijastuu myös koko teoksen loppupuolen neroretoriikka, jossa Palsa ei tunnu enää uskovan omaan nerouteensa, vaan elämän täyttää enää ainoastaan alkoholismi, ainainen rahapula ja epäusko menestymisen mahdollisuuksiin:

Olin narri ja kuvittelin olevani nero. Tuskittelin ja haudoin itsemurhaa päättääkseni vihe-
liäiset päiväni. (P, 9.)

Päiväkirjojen aloitus antaa raamit teokselle myös kielen tasolla. Alun katkelma on kuin koko *Päiväkirjat* tiivistettynä yhdelle liuskalle. Käsitteet kuten nero ja narri, museomaalari, taide monumenttina, itsemurha ja voimien loppuminen kiteyttävät *Päiväkirjojen* tärkeimmät teemat. Lukijan tehtävä on lukea teosta myyttisen taiteilijaneron tuotoksena tai tätä lukuohjetta vastustaen,

mutta ei koskaan täysin erillään tästä myytistä. Palsan pako myyttiseen taiteilijuuteen on myös yhtäläillä pakoa todellisuudesta. Heikot olosuhteet, psyykkiset ongelmat, ristiriidat identiteetissä ja suhteissa muihin ihmisiin ovat osa todellisuutta, jossa Palsa ei oikein osaa elää. Hän kirjoittaa:

Olen taiteilija todellisuuden keskellä. Kun taiteilija näkee arjen todellisuuden, on hän hukassa. [--]

Minä tunnen kasvavaa kauhua omasta itsestäni. Haudon jatkuvasti itsemurhaa mutta en kykene siihen. (P, 50–51.)

Myyttisen Palsan rakentaminen voidaan nähdä jatkuvana pyristelynä kohti jonkinlaista ideaalitilaa, jossa olisi mahdollistaa elää sovussa itsensä kanssa. *Päiväkirjojen* Palsa näyttäytyy epäsosiaalisenä nuorena miehenä, joka ei osaa olla ihmisten kanssa. Palsalla on silti suuri tarve muuttua taiteilijaneroksi, jonka taide kumpuaa taiteilijan luovuudesta ja kyvystä saada aikaan jotain ainutlaatuisia.

Vappu Lepistö (1991, 55–59) erittelee kolmea romantiikan taiteilijamyyttiä suhteessa taiteilijan elämään eli siihen, miten taide ja elämä asettuvat vastakkain. Ensimmäisessä myytissä taiteilija *luopuu tavallisesta elämästä taiteensa vuoksi*. Palsan tapauksessa taiteen ja elämän suhde on kompleksinen: Palsa luopuu arkielämästä, johon kuuluvat ystävät, rakkaus ja mahdollisuus onneen. Taiteilija hylkää elämän ja pitää taidettaan elämää korkeampana kategoriana, jolloin taide ja elämä ovat toisensa poissulkevia vaihtoehtoja.

Tosin joskus tulee suunnattomia tuskan ja masennuksen hetkiä, jolloin kaipaen hellyyttä ja rakkautta, mutta ne menevät onneksi ohi.

Elän todellisuudesta vieraassa maailmassa sillä todellisuuden kokeminen voisi olla melko raskasta. [--]

Haluan palaa suurella liekillä. Ja minä palan. Jumalauta. Minä elän ja minun nimeni tulee jäämään historiaan. (P, 53.)

Aion syöksyä lopullisesti tuohon kurimukseen. En tarvitse elämäni muulle kuin taiteelleni, minä olen naimisissa sen kanssa ja se auttaa minua elämään vielä muutaman vuoden. En tapa itseäni vielä tänä keväänä. Kunniallinen kuolema käsittääkseni on kuolla liikarasi-

tuksesta, raivosta, hulluudesta tai oman käden kautta. Myös marttyyrikuoleman hyväksyn, mutta se sisältyy noihin edellä. Mattas²⁴ oli marttyyri – ja minusta tulee. (P, 81.)

Luen ja maalaan. Hyväksyn nyt yksinäisyyden ainoana mahdollisuutena. Täydellinen eristys. Ystäviä en tarvitse. (P, 274.)

Palsa hylkää elämän osittain siksi, ettei yksinkertaisesti osaa elää kuten muut tuntemansa ihmiset, toisaalta myös siksi, että kokee taiteen tärkeämmäksi. *Päiväkirjoissa* toistuvat jatkuvasti pohdinnat itsemurhan toteuttamisen hyödyistä ja haitoista ja aina Palsa tulee tulokseen, että vielä on aikaa maalaamiselle, tuskista huolimatta.

Lepistön toisessa myytissä taide ja ihmiselämä eivät siis asetu aina täysin vastakkain, vaan *elämä nähdään taiteen rakennusaineena*. Tämä on myös Palsalle tyypillistä. Tere Vadén (1997, 28) onkin todennut, että juuri seksuaalisuuden, kuoleman, tuhon ja tyhjyyden läheisyyden kautta Palsa etsi uusia tapoja luoda taidetta. Lepistön (1991, 57) mukaan tällainen taiteilijatyyppejä tuottaa sitä monipuolisempaa taidetta, mitä rikkaampaa elämä on. Palsa reflektoi maalaamistaan:

Aina silloin kun maailma näyttää synkältä, hehkuu minun palettini kiihkeimmin, silloin minä maalaan ja se rauhoittaa. (P, 46.)

Synkkyys on pimentänyt sieluni valon, en kykene maalaamaan kirkkain värein. Jos maalaan kirkkain värein, vaikuttaa tulos varmasti sairaalta.

Himoni panevat minut käyttämään tummia värejä tai jos käytän kirkkaita, on vaikutelma kuin punaista verta vaaleanpunaisilla reisillä. Minä huohotan tuskasta, himosta, väsymyksestä, kaipauksesta, kiihkosta ja sairaudesta. (P, 48.)

Lepistön kolmannessa myytissä taiteilijahahmo nähdään *kärsivänä Kristuksena tai Messiaana, joka toimii välittäjänä taivaallisen ja maallisen välillä*. Tällaiseen käsitykseen liittyy myös näkemys taiteilijasta *väärinymmärrettyinä uhrina*. Taiteilija vertauskuvallisesti sovittaa ihmiskunnan syntejä taiteellaan, tulee hylätyksi ja ristiinnaulituksi ja näin nousee kuoleman kautta neron asemaan. Vanhan Testamentin kertomus Jobista, jolle Saatana Jumalan luvalla aiheuttaa liudan kärsimyksiä, on myös osaltaan rakentamassa kärsivän taiteilijan myyttiä. Samaan tematiikkaan

²⁴ Kuvataiteilija Åke Mattas (1920–1962)

liittyy *Kalevalan* Kullervon surkea kohtalo ja tätä aihetta Palsa varioi useasti. Voimakkain aiheeseen liittyvä teos on Palsan maalaus *Kullervo* (1983), jossa tekijä varioi Väinö Blomstedtin teosta *Kullervo* (1895). Kullervo on muuttunut Blomstedtin puunrunkoon tekstiä puukolla raaputtavasta lapsesta Palsan hirttoköydessä riippuvaksi mieheksi, joka kirjoittaa sukupuolielimellään puunrunkoon Hitler-sitaattia ”maailma on voimakkaiden kiertopalkinto”.²⁵ Kyseessä on paitsi kärsimysteeman toisinto, myös pyrkimys kirjoittautua *Kalevalasta* inspiraationsa saaneiden kuuluisien taiteilijoiden joukkoon.

Taidemaalari Vilho Lampi on kuvattu taidehistoriassa kärsivänä Kristus-hahmona, jonka kärsimyksistä ja tuskasta luomistyö kohoaa. Paavo Rintala kuvasi teoksessaan *Jumala on kauneus* (1979) Lammen elämää juuri tällaisesta näkökulmasta. Teoksen myötä Lammesta alettiin kirjoittaa myyttisenä pohjoisen taiteilijahahmona (Lepistö 1991, 58). Palsa sai tästäkin teoksesta paljon vaikutteita:

Minä tajuan kauneuden kuin Vilho Lampi. Minä olen Vilho Lampi. Haluan elää kuten vain hän eli ja luoda oman maailmani kuten hän loi omansa. (*P*, 50.)

Vilho Lammen elämä ja taide vaikuttivat syvästi Palsan ajatteluun, eikä vähiten Lammen tekemän itsemurhan vuoksi. Taiteilijamyyttien olemassaolo pikemminkin ajoi Palsaa eteenpäin ja toimi kannustimena ja ohjenuorana taiteilijaidentiteetin rakentamiselle. Atte Oksanen (2006, 125) toteaaakin, että todennäköisesti juuri neromyytti on Palsan kohdalla laittanut liikkeelle todellisuuden ääri rajojen etsimisen. Tällä Oksanen tarkoittaa sitä, että ilman käsitystä tietynlaisesta taiteilijuudesta Palsa ei olisi toteuttanut kirjoituksessaan niin selvästi haluaan maalata museotauluja. Vincent van Gogh ja Vilho Lampi eivät olleet ainoita, joista Palsa löysi itsensä tai roolimallin jollaiseksi halusi muuttua:

Jos saisin valita elämäni, ottaisin sellaisen kuin Goyalla. (*P*, 9.)

Nuoruuteni muistuttaa Tolstoin nuoruutta, Tolstoilla oli samanlaisia oikkuja kuin minulla.
[–] Ilmeisesti hänkin runkkasi. (*P*, 64.)

²⁵ Teoksesta on myös varhaisempi versio (1972), jossa Kullervo kirjoittaa Mussolini-sitaattia ”teko käy aina ennen sääntöä”.

Minulla on poron katse, Kristuksella on poron katse, kuolemansa tietävillä on poron katse, toivonsa menettäneillä on poron katse. (P, 81.)

Haluaisin maalata Saarikosken muotokuvan. Hän on heikko ja turmeltunut. Kuten minä. Minä muistutan kasvopiirteiltäni Saarikoskea ja Jaakolaa. Jaakolalla on hyvin naismaiset piirteet. Ja hän on minun näköiseni. Neroissa on aina jotain naismaista. (P, 112.)

Tietoisuus myytistä on alulle paneva voima, jonka kautta myytti konkretisoituu taiteilijassa tämän samastumiskyvyn vuoksi. Myös Dalín samastuminen taiteilijamyttiin on, ainakin joltain osin, pakoa todellisuudesta. Taiteilijuuden reflektointi on kuitenkin perustavanlaatuisesti erilaista kuin Palsalla. Dalí ei eksplisiittisesti kirjoita myytistä tai halustaan olla romanttinen taiteilijanero, vaan myytin uusintaminen on tekstin tasolla implisiittisempää. Vappu Lepistön postmodernin kauden myyttiä purkavista ja synteisiä luovista myyteistä kaksi variaatiota auttavat analysoimaan Dalín tapaa hahmottaa omaa taiteilijuuttaan. Myös Deborah Haynes viittaa Lepistön kanssa samansuuntaisilla termeillä 1900-luvulla muokkautuneisiin käsityksiin taiteilijasta. Haynes käyttää termejä ”avantgardistinen profeetta” (*avant-garde prophet*) ja ”postmoderni parodinen ex-sentriin as-kartelija-koostaja” (*postmodern parodic ex-centric bricoleur*). Haynesin taiteilijakategoriat ovat pääosin toimivia, mutta linkittyvät voimakkaasti kulttuurihistoriallisiin tapahtumiin ja taidesuuntauksiin. Esimerkiksi ”avantgardistinen profeetta” käsite tuntuu olevan hieman latteaa avantgarde-taiteen ideologioiden toisintoa sellaisenaan. Lepistön postmodernin ajan myyttivariaatiot sen sijaan ovat yleismaailmallisempia ja helpommin sovellettavissa. Haynesin teorian, kuten Lepistönkin, hyödyllisyys on taiteilijadiskurssin muovautumisen esittäminen, ei niinkään kehityksenä parempaan, vaan kehityksenä erilaiseen.

Dalí yhdistää menestyksen paitsi valtaan, myös rahaan. Hän kirjoittaa useasti ja häpeilemättä halustaan saada enemmän ja enemmän mainetta ja mammonaa – ja usein tavalla, joka ei tunnu istuvan käsityksemme köyhästä taiteilijanerosta. Lepistö (1991, 61) kirjoittaa *kaupallisesti orientoituneesta ”tuotesuunnittelija-taiteilijasta”* yhtenä postmodernin ajan taiteilijamyttinä. Tällaiseen diskurssiin kuuluvat avoimen keskiluokkaiset arvot sekä esineellistyminen: taide on tuotesuunnittelun tuloksena syntynyt myyntiartikkeli siinä missä muukin ostettava ja myytävä kauppatavara. Yhdistelmä taiteellisia arvoja ja liikemaailman porvarillisuutta muodostavat erityisen yhdistel-

män, jossa kokonaisuus muodostuu paitsi teoksista, myös taiteilijan porvarillisesta ulkoisesta habituksesta ja taidefilosofiasta, jossa rahasta saa puhua osana taidemaailmaa. Surrealistijohtajan ja runoilijan André Bretonin Dalille antama pilkkanimi, Dalín nimestä väännetty anagrammi Avida Dollars vain yllytti Dalín kullanhimoa. Kun Breton potki Dalín ulos surrealistien ryhmästä, Dalí päätti taistella abstraktia taidetta vastaan ja onnistuakseen hän tarvitsisi rahaa:

Je savais que l'art des abstraits [--] servirait de piédestal glorieux à un Salvador Dali isolé dans notre époque abjecte de décorativisme matérialiste et d'existentialisme amateur. [--] Mais pour tenir le coup, il faudrait être plus fort que jamais, avoir de l'argent, faire de l'or, vite et bien, pour pouvoir durer. De l'argent et de la santé! (JG, 34.)

Tiesin että abstraktien maalareiden taide, [--], tulisi olemaan kunniakas jalusta eräälle Salvador Dalille tänä harrastelijamaisen eksistentiaalismin ja materialistisen koristeellisuuden tyhjäänpäiväisenä aikana. [--] Mutta jaksakseni loppuun asti minun oli oltava vahvempi kuin koskaan ja pysyäkseni pelissä mukana minun oli ansaittava rahaa, hankittava kultaa, nopeasti ja paljon. Rahaa ja terveyttä! (NP, 32.)

La façon la plus simple de refuser toute concession à l'or, c'est d'en avoir soi-même. Avec de l'or, il devient tout à fait inutile de "s'engager". Un héros ne s'engage nulle part! (JG, 35.)

Kaikkein yksinkertaisin tapa kieltäytyä nöyristelemästä kullan vuoksi on omistaa sitä. Kun on kultaa, ei tarvitse "sitoutua". Ei sankari sitoudu mihinkään! (NP, 33.)

Dalí kirjoittaa itsestään sankarina ja samalla rakentaa tekstuaalisesta Dalísta sankaria. *Neron päiväkirjan* useimmin toistuva teema on Dalín oman elämän tai taiteen paremmuus suhteessa moderneihin aikalaistaiteilijoihin. Tyypillistä on oman taiteen ylentäminen ja muiden taiteilijoiden ja heidän teostensa alentaminen, usein hyperbolan keinoin. Dalí luo itsestään myyttiä, jossa narsistinen huikentelevaisuus yhdistyy erikoiseen ulkonäköön ja itsensä kaupallistamiseen. Dalí haluaa *myydä itseään*:

– Ces moustaches finiront par percer! Voilà qu'on décide en moins d'une demi-heure de publier cinq livres de moi ou sur moi! Ma stratégie me vaut d'innombrables écrits sur ma

personnalité, et l'important reste que mes moustaches antinietzschéennes se dressent toujours vers la ciel comme les tours de la cathédrale de Burgos. (JG, 49.)

– Nämä viikset puhkaisevat vielä taivaan! Tässä on juuri päätetty alle puolessa tunnissa julkaista viisi kirjaa minusta, osa minun kirjoittamiani. Strategiaani kuuluu, että persoonastani julkaistaan lukemattomia kirjoituksia, ja on tärkeää että antinietzscheläiset viikseni osoittavat aina kohti taivasta kuin Burgosin katedraalin tornit. (NP, 45.)

Car, contre toute attente des naïfs, La Brouette de chair ne sera pas seulement géniale, mais sera aussi le film le plus commercial de notre époque, tout le monde étant d'accord pour être ébloui par une seule qualité: le prodigieux! (JG, 106.)

On näet niin, että vastoin lapsenuskoisten kaikkia odotuksia elokuvastani tulee sekä nero- kas että myös aikamme kaupallisin, sillä muuan sen ominaisuus riittää jo yksinään luo- moamaan kaikki: sen ihmeellisyys! (NP, 91.)

Lepistön toisessa postmodernissa myyttivariaatiossa *elämää eletään kokonaistaideteoksena*. Dalí haluaa elämästään eheän ja taidokkaasti rakennetun taideteoksen, johon hänen kaikki tekemänsä kuvataiteelliset ja kirjalliset teokset linkittyvät. Tähän liittyy myös romantiikan myytti, jossa elämä on taiteen rakennusaine. Tähän ideaan perustuen taide on sitä taidokkaampaa ja laaduk- kaampaa, mitä (elämys)rikkaampaa elämää taiteilija viettää. Tässä kohdin Dalín ja Palsan teok- sissa nähtävät pyrkimykset myyttiseen taiteilijuuteen yhdistyvät. Liiottelu ja narsismi sekä ”hui- jaamisen tuntu” määrittävät *Neron päiväkirjaa*. Julkisuus ei ole Palsallekaan²⁶ kauhistus, mutta Dalílle julkisuus oli rahan ohella välttämättömyys ja pakkomielle, jotta hänen elämänsä koko- naistaideteoksena tulisi julki ja samalla tunnustetuksi. Elämä kokonaistaideteoksena edellyttää myös monimediaalisuutta: Lepistön (1991, 62) mukaan postmodernin ajan taide-eläjä hallitsee ja käyttää useita eri tapoja toteuttaa taiteilijuuttaan. Dalí paitsi maalasi, piirsi ja julkaisi monta oma- elämäkerrallista teosta, myös loi installaatioita, veistoksia, lavasteita ja elokuvia sekä onnistui luomaan itsestään tunnetun brändin. Edelleen nykypäivänäkin Dalí myy, oli kyse sitten ylihintai- sesta museokaupan kahvikupista johon on painettu Dalín signeeraus, hajuvedestä tavaratalon

²⁶ Palsa kommentoi *Päiväkirjoissaan* hänestä kirjoitettuja lehtiartikkeleita. Usein hän joko kiittelee tai tyrmää täysin toimittajan kirjoittamat argumentit ja kaipaa ylistäviä tai edes kehuja arvioita omasta taiteestaan.

kosmetiikkaosastolla tai Dalín maalauksesta, josta ollaan valmiita maksamaan satoja tuhansia, ellei miljoonia dollareita taidemarkkinoilla.

Erityisin piirre Dalín oman taiteen reflektoinnissa on kuitenkin hänen halunsa nostaa itsensä ja-lustalle ja pilkata muita. Dalín taidekäsitys ei ole pelkästään romantiikan myytin individualistinen vaan klassisen narsistinen. Dalí pilkkaa ja nolaa muita taiteen edustajia läpi *Neron päiväkirjan* ja samalla kehuu itseään niin ambivalentein ja humoristisin sanankääntein, ettei lukija pysty välttämättä erottamaan huumoria, ironiaa tai sarkasmia tekstin takaa. Itsensä ylentämiseen Dalí käyttää useasti kolmannen persoonan kerrontaa, kuten seuraavassa lainauksessa, jossa Dalí ei liitä itseään suurten mestareiden joukkoon, vaan nostaa itsensä heidän yläpuolelleen:

Le Léonard tendait à fabriquer des oeuf qui, d'après Euclide, devaient être la forme la plus parfaite. Ingres préférait des sphères et Cézanne des cubes et des cylindres. Mais seul Dali, par les détours de son hypocrisie portée au paroxysme qui l'avait amené à se laisser obséder exclusivement par le rhinocéros, vient de trouver la vérité. (JG, 50.)

Leonardo pyrki tekemään munia, jotka Eukleideen mukaan olivat muodoista kaikkein täydellisimpiä. Ingres piti palloja parempana, Cézanne taas puolestaan kuutioita ja lieriöitä. Mutta vain Dali on löytänyt totuuden, kun hänen huippuunsa kehittyneen tekopyhyytensä käänteet johtivat hänet antautumaan yksinomaan sarvikuononsarven riivaamaksi. (NP, 46.)

Dalín tekstin taustalla on nähtävissä romanttinen tekijäkäsitys kaikkivoipaisesta luojataiteilijasta, mutta uudeksi muuttuneena myyttinä. Vaikka Dalín teki yhteistyötä useiden historiaan jääneiden elokuvataiteilijoiden, muun muassa Luis Buñuelin, Alfred Hitchcockin ja Walt Disneyn kanssa, hän ei kuulunut mihinkään ryhmään tai koulukuntaan sen jälkeen, kun surrealistit eivät halunneet häntä enää joukkoonsa.²⁷ Itsekeskeisyys ja narsismi nousevat lopulta merkittävään osaan. Mikään aihe ei ole lopulta liian suuri Dalílle:

²⁷ En kuitenkaan väitä Dalín eläneen tyhjiössä tai etteikö hänen elämänsä ja uransa olisi linkittynyt moneen aikalais-taiteilijaan. Tästä yhtenä esimerkkinä Gwynne Edwardsin teos *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives* (2009), jossa Edwards ei tarkastele niinkään yksittäistä taiteilijaa, vaan aikakautta, kontekstia ja kolmen taiteilijauran nivoutumista toisiinsa. Dalísta, Buñuelista ja Lorcasta on tehty myös elokuva *Little Ashes* (ohj. Paul Morrison, 2008). Jyrki Siukosen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Kuvia pohjoisen tasavallasta. Mukka, Särestöniemi ja Palsa* (2011) taiteilijakolmikko taas niputetaan (perustellusti) samaan pohjoisten taiteilijoiden omalaatuiseen kategoriaan.

Est-ce moi qui grandis ou l'univers qui se rétrécit? (*JG*, 67.)

Suurenenko minä vai pieneneekö maailmankaikkeus? (*NP*, 60.)

Moi en me levant ce matin, sur le coup de six heures, l'idée m'a saisi que ce fut probablement Dali qui gagna la dernière guerre. (*JG*, 155.)

Herätessäni tänään tasan kuudelta aamulla mieleeni hiipi epäily, että ehkä se olikin Dali joka voitti koko [toisen maailman-] sodan. (*NP*, 131.)

Dalín ja Palsan teokset toistavat ja vahvistavat olemassa olevia myyttejä taiteilijan persoonallisuudesta. Kummankaan tekijän tekstit eivät olisi muotoutuneet nykyisen kaltaisiksi ilman romantiikasta lähtöisin olevia käsityksiä taiteilijuudesta. *Päiväkirjojen* Palsa ei olisi mahdollinen ilman kirjoittajaan lukeneisuutta ja vimmaista halua samastua kuuluisiin taiteilijoihin. Palsa jopa kokee taiteilijuutensa ja kärsivän luonteensa olevan synnynnäistä ilman omaa vaikutusmahdollisuutta: ”Mutta minä en voi irrottautua van Goghista koska hän oli minussa jo ennen kuin tutustuin häneen, jo syntyessäni” (*NP*, 69). Ajatus omasta itsestä suurena nerona on iskostunut sekä Dalíin että Palsaan. Dalí oli jos ei ensimmäinen, niin ensimmäisiä itsestään brändin tehneitä taiteilijoita, jotka menestyivät myös taloudellisesti hyvin omana elinaikanaan. Palsalle Jobin rooli antaa raamit, joiden puitteissa voi Kittilässäkin elää ja maalata. Kärsimyksestä, huonoista olosuhteista, rahanhimmasta ja elämänmittaisesta liioittelusta kasvavat ne rakennusaineet, joista elämää voi lähteä rakentamaan, jos ei suoraan odottavalle ja lukevalle yleisölle kuten Dalín tapauksessa niin päiväkirjoihin, kuten Palsa teki. Palsan taiteen ainutkertaisuus lopulta tuntuu perustuvan myytin olemassaoloon, koska tämä ajoi Palsaa jatkamaan ”itsemurhahalusta” huolimatta.

3.2. Neroretoriikka

Neroudesta puhuminen erillään romanttisesta taiteilijamyytistä on harhaanjohtavaa, koska ilmiöt eivät ole varsinkaan Dalín ja Palsan tapauksessa selkeästi toisistaan erillisiä. Käsittelen nerouden reflektointia silti omana kokonaisuutenaan, koska käsitys taiteilijasta nerona nousee voimakkaasti esiin kohdeteoksissani. Ilmiöt ovat lähes sulautuneet toisiinsa romantiikan aikana ja tämän jälkeen, eikä taiteilijanerosta voi puhua ilman myyttiä tai toisinpäin. Nerouden käsitteellä on erin-

omaisen pitkä historia, eikä ole perusteltua yrittää tiivistää kaikkea tähän.²⁸ Tarkoitukseni ei ole arvioida kuka todella on nero tai miten todellinen nerous on todistettavissa – näihin kysymyksiin ei nähdäkseni tule olemaan minkäänlaisia lopullisia tai oikeita vastauksia. Neroudesta puhuminen tässä työssä viittaa aina puhetauluihin: miten neroudesta puhutaan ja mitkä ovat tärkeimmät funktiot tällaisen retoriikan taustalla. Siksi käytän Dalín ja Palsan nerouteen viittaavista puhetauvoista termiä *neroretoriikka*.²⁹ Retoriikka-sanan käyttö tässä yhteydessä viittaa aina lukijan tai yleisön vakuuttamiseen ja vaikuttamiseen eli vallankäyttöön. Dalí ja Palsa eivät puhu neroudesta vahingossa tai irrallaan jostain kontekstista, vaan neroudesta puhuminen viittaa lopulta aina johonkin konkreettiseen toivottuun lopputulokseen. Tere Vadénin (2006, 409, 417) mukaan romanttinen nerokäsité on aina ideologinen ja poliittisesti latautunut, eikä ole koskaan irrallaan kontekstista, jossa puhunta tapahtuu: nerouden tunnustaminen on taiteen nostamista jalustalle. Dalílle ja Palsalle neroudesta puhuminen on lukijoiden vakuuttamista siitä, että heidän taiteellaan on erityistä arvoa. Tällainen neroretoriikka korostaa taiteen ja taiteilijan erityisasemaa sekä tapoja hallinnoida ihmisiä. ”Neroretoriikka” terminä viittaa jo itsessään enemmän vakuuttamisen ja suostuttelun taitoon kuin latteampi ja merkityksettömämpi ”neroudesta puhuminen”.

Romantiikan aikana nero oli vakavasti otettava käsite, johon ei sisältynyt ironisia sävyjä. Tere Vadénin (2006, 407) mukaan romantiikan aikana neroudella pyrittiin estetiikassa ja filosofiassa tarkastelemaan ihmisen ja maailman suhdetta. Nerous oli tieteellisessä käytössä oleva termi, jolla maailmaa hahmotettiin. Esimerkiksi filosofi Arthur Schopenhauerille nerous oli vakava asia, eikä millään lailla ironisoinnin ja epäilyn kohde. Nykyään nero on arkista kielenkäyttöä, johon usein liittyy jonkinlainen ironian sävy. Kun Dalí nimeää teoksensa neron päiväkirjaksi, ei lukija pysty välttämättä vastaanottamaan tätä tarjottua lukutapaa, vaan kokee tämän ironisena kommenttina tai hylkää tekstin lukemisen nimenomaan neron tuotoksena. Vaikka nerouden käsite on arkipäiväistynyt ja ironisoitunut, se ei ole kadonnut.³⁰ Nerous on saanut postmodernilla ajalla lisämerkityksiä, jotka eivät olisi tulleet romantiikan ajalla kuuloonkaan. Taiteilijan itsenerollistaminen, oman

²⁸ Nerouden käsite on määrittelytavasta riippuen yli 2000 vuotta vanha. Käsitteen historiaa on esitelty laajemmin esimerkiksi Penelope Murrayn toimittamassa antologiassa *Genius. A History of an Idea* (1989) ja Christine Battersbyn teoksessa *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* (1989) sekä myös jonkin verran suomenkielisessä Taava Koskisen toimittamassa antologiassa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat* (2006).

²⁹ Pia Livia Hekanaho käyttää sanayhdistelmää *neropuhe* artikkelissaan ”Tove Jansson, Marquerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka” (2006). Artikkelin on julkaistu edellä mainitussa Taava Koskisen toimittamassa antologiassa.

³⁰ Käsittelen ironiaa ja parodiaa laajemmin luvussa neljä.

itsen tietoinen nostaminen neron asemaan, ei ole vahinko tai täysin vailla merkityksiä, vaikkei termin käyttäjä kaikkia jo hiipuneita romantiikan ajan akateemisia ajatusmalleja tuntisikaan. Nerous on myytti, joka elää epämääräisenä kertomuksena kielessämme edelleen. Tämä viittaa tietysti siihen, että termille on nykypäivänäkin tarvetta.

Sekä Dalí että Pals puhuvat omasta neroudestaan. Molemmat käyttävät nero-sanaa, joten vihjaus omaan nerouteen ei ole kummallakaan implisiittistä ja vihjailevaa, vaan usein suoraa ja toteavaa, jopa julistavaa. Lisäksi molemmat korostavat implisiittisesti omaa erinomaisuuttaan. Dalílla tämä ilmenee toistuvien teemojen ja kielen käytön tasolla, Palsalla samastuminen kuuluisiin taiteilijoihin muokkaa identiteettiä oman paremmuuden puolesta. Dalín ja Palsan neroretoriikat eivät siis vaadi nero-sanaa, vaan yhteys voidaan luoda temaattisesti. Dalín neroretoriikka ilmenee oman taiteen ylentämisen ja muun taiteen alentamisen periaatteella. Dalí haluaa kasvattaa eroa oman ja muun taiteen välillä, toisinaan jopa niin, että on itsekin pökerryksissä itsestään ja omasta taiteestaan:

Je peignis un tableau prophétique de la mort du Führer. Il fut intitulé: *L'Énigme d'Hitler*, ce qui me valut une excommunication pas les nazis et les bravos des antinazis, bien que ce tableau [--] fût dénué de toute signification politique consciente. Au moment où j'écris ces lignes, j'avoue ne pas avoir encore déchiffré moi-même cette fameuse énigme. (*JG*, 28–29.)

Maalasin Führerin kuolemaa enteilevän taulun. Annoin sille nimeksi *Hitlerin arvoitus*, minkä ansiosta natsit julistivat minut pannaan, kun taas natsien vastustajat hurrasivat minulle huolimatta siitä, ettei taulussa [- -] ollut mitään tietoista poliittista sisältöä. Näitä rivejä kirjoittaessani minun on kylläkin tunnustettava, etten itsekään ole vielä ratkaissut tuota tauluni kuuluisaa arvoitusta. (*NP*, 27.)

Tout le monde, surtout en Amérique, veut savoir la méthode secrète de ce succès. Cette méthode existe. Elle s'appelle la "méthode paranoïa-critique". Il y a plus de trente ans que je l'ai inventée et que je la pratique avec réussite bien que je ne sache pas encore au moment présent en quoi elle consiste. (*JG*, 196.)

Kaikki ihmiset etenkin Amerikassa haluavat tietää, mitä ihmeen salaista menetelmää olen soveltanut menestyäkseen. Kyseinen menetelmä on olemassa. Sen nimi on ”paranoia-kriittinen menetelmä”. Keksin sen kolmekymmentä vuotta sitten ja olen siitä lähtien soveltanut sitä menestyksekkäästi, vaikkei minulle ole vielääkään täysin selvinnyt mikä se oikein on. (NP, 169.)

Palsalla nerouden reflektointi on kytköksissä oman identiteetin rakentamiseen ja kirjoista opitun neron roolin omaksumiseen. Palsa yrittää vakuuttaa itseään ja raivoisesti taistella sitä ajatusta vastaan, että kukaan ei olisikaan samaa mieltä hänen (mahdollisesta) neroudestaan. Neron rooli on Palsalle myös suojamuuri oman itsen ja muiden (ensisijassa kittiläläisten) välillä. Koska Palsa ei sopeudu, tälle sopeutumattomuudelle on löydettävä järkevä selitys. Neron asemaan nouseva kärsivä erakkotaiteilija on Palsalle juuri sopiva rooli, koska se antaa sopeutumattomuuden paitsi anteeksi myös edellyttää tietynlaista sotatilaa taiteilijan ja arkisen maailman välille.

Maailman todellisuus on kaikkein vittumaisinta mitä olla voi.

[--] Vihatessani tajuan olevani yksin kaikkia vastaan ja vain siten voin elää. Uhmassa minä nousen vielä. Nousen uuteen keväaseen, minä olen kokeva hulluuden. Maalaamisen hulluuden. Olen maalaava tuhoni. Alussa on uhma. Lopussa on naru. (P, 50.)

Palsalle nerous ja hulluus ovat kolikon kääntöpuolia. Hän suhtautuu intohimoisimmin niihin taiteilijoihin, kuten Viljo Lampeen tai Vincent van Goghiin, joiden tiesi olevan ”moniongelmaisia”. Nerous ja postuumi arvostus ovat Palsan unelma. Hän kyllä epäilee omaa nerouttaan, mutta ei koskaan omaa erilaisuuttaan. Pahimpia unelman romuttajia Palsalle on epäily omasta keskinkertaisuudesta tai moukkamaisuudesta: ”Tiedän kirotun hyvin etten halua elää keskinkertaisuutena keskinkertaisuuksien maailmassa!” (P, 100). Nerona olemisella on monia funktioita, mutta Palsalle unelma neroudesta on pako keino todellisuudesta ja ajatuksesta, jossa tasapainoisen arkinen elämä olisi hyve. Tere Vadén (2006, 418) esittääkin, että neron tehtävä on näyttää arkisen maailman oleva huijausta ja korostaa neron kykyä nähdä tämän illuusion läpi ja hylätä se.

Päiväkirjoissa arkinen maailma ja neroretoriikka ovat lomittain. Palsa voi kirjoittaa esimerkiksi samassa tekstikappaleessa perunoiden kylvämisestä ja siirtyä suoraan oman neroutensa reflektointiin. Palsa kirjoittaa haluavansa ”palaa suurella liekillä” ja siirtyy nopeasti äärimmäisestä tun-

netilasta toiseen. Hän ei puhu pelkästään neroudesta ylevänä tai puhtaana ilmiönä, vaan seurana ovat aina hulluus ja kärsimys. Kuten päiväkirjoille on tyypillistä, Palsa kirjoittaa ääripäistä. Nerouden julistus päättyykin itsemurhahaluun ja yksinäisyys taidetta varten muuttuu hetkessä rakkauden kaipuuksi.

Minäkin haluan työlläni saarnata kuten van Gogh, poistaa epäkohtia, repiä maailmasta vihan ja pahuuden, niin että rakkaus jää jällelle. Minä kypsytän vähitellen suureen tehtävään, jonka Kohtalo on minulle määrännyt. (P, 53–54.)

Kohtalo viittaa unelmaan neroudesta ja menestymisestä. Hän kaipaa arvostusta ja haluaa toimia tienraivaajana taiteen maailmassa, mutta ei myöskään halua selitellä tekemisiään kenellekään tai perustella maalaustensa aihevalintoja ja silti hän haluaa suuren yleisön suosion ja teoksiaan museoiden kokoelmiin. Nerous on Palsalle kahtiajakautunut ilmiö: yhtäältä Palsa rakentaa identiteettiään neromyytin mukaiseksi, koska sopeutumattomuus yhteisön vaatimuksiin osoittaa normaalin elämän mahdottomaksi. Toisaalta nerouden vaatimus käy kohtuuttomaksi taakaksi kantaa, koska Palsa ei vertaa itseään aikalaistaiteilijoihinsa tai opiskelutovereihinsa, vaan Dostojevskiin, Munchiin, van Goghiin, Strindbergiin ja – myös Dalíin. Näin nerous ei koskaan varmistu, vaan jää aina raivoisan uhon asteelle, joka väijäämättä johtaa Palsan epätoivoon. Palsan neroretoriikka ei ole positiivista tai iloista, vaan ahdistunut oman nerouden toivominen ja julistaminen toteutuvat lopulta parhaiten kuvissa, joissa ryypätään, murhataan, raiskataan ja hirttäydytään. Ne ovat niitä kuvia, joista Palsa kirjoittaa ja joista Palsa tunnetaan. *Päiväkirjojen* nerous ei siten näyttäytyä unelmoinnin arvoiselta, vaan väistämättä tuhoon johtavalta ideologialta. Tämä ei ole Palsan mielestä huono asia, vaan nerouden kruunaaminen kuolemassa on yksi tavoitteista: romanttinen ajatus tuhoutumisesta antaa voimaa ja auttaa kanavoimaan aggressioita taiteeseen. Neroretoriikka rakentuu paljolti näyttämiseen haluun, eikä lopulta ole yllättävää, että Palsa kirjoittaa: ”Elän esittäkseni hulluuden roolia. Kaikki päättyy katastrofiin.” (P, 172.) Katastrofiin päättäminen on toivottua, eikä tuhoutuminen ole pahasta, mikäli Palsa vain ehtii luoda riittävästi neron arvoon oikeuttavaa taidetta.

Tuhoutumisen ja kärsimyksen osalta Dalí on Palsan vastakohta. Dalílle menestyminen ei tuota vaikeuksia, vaan *Neron päiväkirjan* luoma kokonaiskuva Dalísta on menestyksen juhlinnan jakamista kaikelle kansalle. Dalí hännää lukijaansa, koska rikkaan ja kuuluisan taiteilijan ei olettaisi

retostelevan menestyksellään. Porvallisuus näyttäytyy pinnallisena, eikä tällaista perinteisesti ole yhdistetty nerotaiteilijan myyttiin. Dalí ei kuitenkaan ole missään suhteessa nöyrä:

Jamais, jamais, jamais, jamais l'excès d'argent, de publicité, de succès ou de popularité ne m'a donné – ne serait-ce qu'un quart de seconde – l'envie de me suicider... bien au contraire, j'aime cela. (*JG*, 195.)

Minulla ei koskaan, ei koskaan, ei koskaan, ei koskaan ole ollut vähintäkään halua, ei edes sekunnin murto-osan verran, tehdä itsemurhaa liian rahan, julkisuuden tai suosion vuoksi... Päinvastoin, pidän niistä. (*NP*, 169.)

Jo aiemmin mainittu Dalín tapa ylentää itseään alentamalla muita ei ole implisiittistä vihjailua, vaan suorasanaista tykitystä – jos tällaista termiä voidaan Dalín yhteydessä edes käyttää – pääosin modernia taidetta vastaan. *Neron päiväkirja* rakentuu taiteilijan narsismille yhtäläillä kuin kyvyille vedättää³¹ lukijaa. Dalí on neroutensa pauloissa ja röyhkeän kyvykäs sanomaan mitä tahansa mistä tahansa. Hän sanoo Jackson Pollockia ”Turneriakin huonommaksi”, viittaa Kandinskyyn ja toteaa, ettei venäläisistä ”kerta kaikkiaan” ole maalareiksi, Picasso on vähän kuin ”kuka tahansa” ja abstrakti taidekin koostuu vain kurjuuden aste-eroista. Dalí luotaa maailmaa vertaamalla muita itseensä ja toteaa itsensä aina parhaimmaksi:

Chaque matin, au réveil, j'expérimente un plaisir suprême qu'aujourd'hui je découvre pour la première fois: celui d'être Salvador Dali, et je me demande, émerveillé, ce que va encore faire de prodigieux aujourd'hui ce Salvador Dali. Et chaque jour, il m'est plus difficile de comprendre comment les autres peuvent vivre sans être Gala ou Salvador Dali. (*JG*, 125.)

Tunnen joka aamu herätessäni suurta nautintoa. Keksin syyn siihen tänään ensimmäistä kertaa: nautin olla Salvador Dali! Kysyn itseltäni ihastusta täynnä, että mitähän ihmeellistä tämä Salvador Dali aikoo tänäänkin tehdä. Ja joka aamu minun on aina vain vaikeampi

³¹ Tere Vadén puhuu ”nerouden niljakkuudesta” ja viittaa Dalíin: ”Monien viimeisen kahden vuosisadan taiteilijan elämän tuska ja riemu on liittynyt siihen, miten nerouteen kietoutuneet vallan muodot ovat heidän elämäänsä vääntäneet, ja miten he puolestaan ovat voineet viedä tuota myyttiä uusiin suuntiin. Ääripään esimerkkeinä käyvät [--] Dalín tietois-ironinen tapa vetää ja vedättää porvaria alta lipan neroutensa varjolla.” (Vadén 2006, 420.)

ymmärtää, miten muut voivat yleensä edes elää olematta Gala tai Salvador Dalí. (NP, 106.)

Nerous arvottavana käsitteenä sopii *Neron päiväkirjaan*, koska Dalín taideteokset ovat monitulkintaisia ja useasti – surrealistisia. Nerouden käsite on eräänlainen vastine kysymykseen suurista mestareista ja mestariteoksista ja niiden suosioista läpi historian. On kyse siitä, miksi jokin teos vetoaa ihmisiin ja miksi tietyt teokset jäävät elämään ja toiset eivät. Dalí tuntee myytin taiteilijanerosta ja tietää maalaavansa erikoislaatuisia teoksia ajalla, jolloin moderni taide todella oli uutta. 1800-luvun realismista ei ole ajallisesti pitkä matka 1900-luvun alkuun, jolloin Dalí alkoi maalata, mutta temaattisesti etäisyys on valtava. *Neron päiväkirjassa* Dalí ottaa myytistä kaiken irti.

Taiteilijoiden itsenerollistaminen on vaikuttamista ja vallankäyttöä. Päiväkirjan lupaus tekstin totuudellisuudesta vain korostaa tällaisen retoriikan käyttöä. Palsa ja Dalí hyödyntävät neromyyttiä, koska siitä on heille konkreettista hyötyä. Toisin sanoen mikäli neron käsite olisi täysin arkipäiväistynyt sana, eikä kantaisi enää mukanaan romantiikan perintöä, ei pelkkä tietyn idean tai sanan toistaminen johtaisi mihinkään. Näin ollen nerous ei olisi heille hyödyllistä, eikä se tällöin olisi myöskään kontekstuaalista. Neroretoriikka voidaan luoda ja vastaanottaa vain sellaisessa kontekstissa, jossa myytti on olemassa ja tunnetaan. Neroretoriikan tärkein funktio on olla ylistyspuhe omalle itselle ja omalle taiteelle. *Neron päiväkirjan* kertoja ylistää päähenkilöä tämän vielä ollessa elossa, vaikka ylistyspuheita yleensä pidetään kuolleille henkilöille. Tämä sisältää jo lähtökohtaisesti idean päähenkilön poikkeuksellisuudesta. Palsan tapauksessa retoriikka ei yllä aina ylistykseksi, vaan muuntuu puolustuspuheeksi ja synnintunnustukseksi.

Kun taiteilija kirjoitetaan osaksi (jotain) kaanonia, taiteilijalla itsellään on tässä keskeinen rooli. Taava Koskinen (2006, 13) muistuttaa, että tällaisessa myytinrakennusprosessissa yhtäläillä mukana ovat kollegat, mesenaatit, ystävät, kriitikot, tutkijat ja muut taidekentän valtaapitävät. Minikäänlainen neroretoriikka ei riitä, mikäli kukaan ei vastaanota tällaista diskurssia. Kommunikaatio on valtaa: jo se, että Dalín päiväkirjateos on julkaistu nerouteen viittaavalla nimellä, tarkoittaa

jonkun todella ottaneen Dalín todesta tai hyväksyy edes jollain asteella Dalín narsistisen³² elämänmittaisen ”taideprojektin”. Kolmas vaihtoehto on se, että Dalía ei tarvitse uskoa, mutta hänen luomansa ”fiktiivinen Dalí-maailma” päiväkirjoineen kaikkineen vetoaa massaan esimerkiksi viihdearvollaan ja/tai juuri niillä piirteillä, jotka saavat lukijan epäilemään teoksen aktuaalisuutta. Dalí on monella tapaa mysteeri: hän kirjoittaa itsestään suurena nerona ja antaa lukijalle vaikutelman siitä, että kirjoittaa päiväkirjaansa tosissaan, toisaalta hän ironisoi myyttiä ja käyttää klasisisimpia omaelämäkerrallisen kirjallisuuden konventioita viittaamalla esimerkiksi Augustinukseen. Nerous ”ilmoitetaan” lukijalle sekä Palsan että Dalín teksteissä. Oman nerouden julistus on molempien teksteissä, joskin hieman eriävin keinoin, puettu myös tunnustuksen muotoon. Tekijät tunnustavat neroutensa kuin salaisuuden ja tämä on mielenkiintoista erityisesti päiväkirjan tapauksessa, koska tunnustus on aina julkinen teko.

3.3. Tunnustaminen päiväkirjoissa

Päiväkirjat on perinteisesti erotettu omaksi lajikseen omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa. Päiväkirja voi silti olla tunnustus tai sisältää tunnustuksen piirteitä, koska tunnustuksella ei ole erityistä fyysistä muotoa (Koivisto 2007, 105–106, 117; Kujansivu 2007, 43). Palsan *Päiväkirjat* sisältävät paljon tunnustuksellista itsereflektointia ja nämä aiheet liittyvät poikkeuksetta omaan taiteilijuuteen, erityislaatuisuuteen, seksuaalisuuteen ja kuolemaan. Palsa kirjoittaa aiheista, joita voidaan pitää kirjoitushetken kontekstin tabuina. Toivomus päiväkirjan julkaisusta postuumisti niveltyy merkittävällä tavalla tunnustamiseen. Tabujen käsitteleminen ja tunne synnissä elämisestä muuttuu päiväkirjojen julkaisun jälkeen myös todistukseksi siitä, millaisessa ympäristössä ja kulttuurissa Palsa on kokenut elävänsä. Yhtäältä päiväkirjojen totuusarvo on olemassa, toisaalta se on kyseenalaistettava juuri esitysmuodon ja kielellistämisen vuoksi. Dalílla tunnustuksellisuus näkyy korostetusti, joskin se tuntuu osoittautuvan lähemmäksi tunnustuksen parodiointia kuin henkilökohtaista tunnustusta. Toisaalta Dalín teosten julkaisuun liittyvät seikat rakentavat teoksia

³² Sana *narsismi* on syntynyt Narkissos-myytistä. Kreikkalaisen mytologian mukaan Narkissos oli kauneudestaan kuuluisa poika, joka rakastui omaan vedestä heijastuvaan kuvaansa. Myytistä on useita versioita, joista tunnetuimpia lienee Ovidiuksen *Muodonmuutoksia*-teoksen variaatio sekä Caravaggion maalaus aiheesta. Dalí on tietoinen myytistä sekä omasta narsismistaan ja on maalannut myytistä oman versionsa *Metamorphosis of Narcissus* (1937). David Lomas analysoi Narkissos-myyttiä ja Dalía artikkelissaan ”*The Metamorphosis of Narcissus: Dalí’s Self-Analysis*”, joka on julkaistu teoksessa *Salvador Dalí. A Mythology* (1998), ks. Ades & Bradley 1998.

aina johonkin tiettyyn suuntaan. Esimerkiksi Dalín ranskankielinen teos *Comme on Devient Dali* (1973) (”kuinka tulla Daliksi”, ”kuinka muuttua Dalín kaltaiseksi”) on hämmentävästi käännetty englanniksi nimellä *Maniac Eyeball. The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*. Englanninkielisen nimen takana on todennäköisesti ollut pyrkimys korostaa sekä tunnustuskirjallisuudellisuutta että sen ironisointia. Nimi tarkoittaa jotain niin kammottavaa tai sanoinkuvaamatonta (*unspeakable*), ettei siitä voida puhua – tai ettei sitä voida tunnustaa. Silti *Maniac Eyeball* on englanninkielisen version nimenä ja sisältää tunnustuksia. Nimellä on voitu myös hakea hauskuuttamisen funktiota sekä toki tavoitella salaisuuden aspektia eli paljastaa jotain, mitä ei ehkä pitäisi paljastaa ollenkaan. Yhtä kaikki, englanninkielinen nimi on Dalín omaan retoriikkaan suhteutettuna ”dalímaisempi” kuin hieman latteaa *Comme on Devient Dali*.

Analysoin seuraavaksi niitä piirteitä, joiden perusteella esitän Palsan tekstien sisältävän tunnustuksellisia piirteitä. Syntien tunnustaminen ja samalla unelma julkisesta synninpäästöstä sekä tunnustuksen saamisesta liittyvät Palsan teoksen teemoihin. Tunnustaminen julkisena tekona on nähtävissä sekä Palsalla että Dalílla, mutta Palsan tekstejä vasten katsottuna Dalí ei oikeastaan tunnusta mitään. Tarkastelen Dalín tekstien tunnustuksellisesta otetta ja esitän mahdollisuuksia, joiden mukaan Dalín voidaan katsoa *esittävän tunnustamista*. Tällainen retoriikka ei ole merkityksetöntä, vaan se liittyy tunnustavan minän ja tunnustettavan minän etääntymiseen toisistaan. Tunnustamisen esittäminen on Dalílle yksi kerronnan keinoista, jolla tekijä pyrkii vaikuttamaan itsestään rakentuvaan tekijäkuvaan. Totuudellinen tunnustaminen tai tunnuksen tekeminen ”toisinaan” perustuu Palsalla lopulta tähän samaan.

Augustinuksen *Tunnustukset* 300–400-lukujen taitteesta ja Jean-Jacques Rousseau’n *Tunnustuksia* (1782 ja 1789/1798) ovat kiistatta (omaelämäkerrallisen) kirjallisuuden klassikoita. Augustinuksen myötä syntyi paitsi tunnustuskirjallisuuden käsite, myös kristillisen kirkon opit olivat muotoutumassa tunnustuksen muotoon. Länsimainen kristillinen ajattelutapa oli syntyessä: uskon-tunnustus, syntien tunnustaminen ja synnin käsite saivat muotonsa, jolle kristilliset kirkot edelleen pohjaavat. Tunnustaminen ja kristillisuus ovat erottamattomassa suhteessa toisiinsa. Länsimainen kirjallisuushistoria on paljon velkaa Augustinukselle, mutta kuten Eeva Martikainen (2007, 47) huomauttaa, Augustinus on myös ”läntisen teologian kenties huomattavin teologi”.

Tunnustus ja tunnustaminen viittaavat suomen kielessä tunnustavaan henkilöön itseensä, tämän omiin tekoihinsa. Todistaminen sen sijaan viittaa usein tapahtumaan, jonka todistajana oleva henkilö on nähnyt, mutta ei ole itse ollut aktiivisena osapuolena, tekijänä. Tunnustus (*confession*) ja todistus (*testimony*) eivät ole sidottuja mihinkään tiettyyn muotoon tai lajiin, vaan ne voidaan tunnistaa vain tekstin sisällön perusteella. Tunnustus on teko, jossa puhuva subjekti *tunnustaa* tai *tekee tunnustuksen*.³³ Heikki Kujansivu määrittelee tunnustuksen seuraavasti: ”Tunnustaminen edellyttää siis teon, johon sisältyy vilpittömän aie kertoa totuus ja jota voitaisiin kutsua myös itselleen tunnustamiseksi, ja teon, jolla tämä tunnustus julkistetaan jollekin toiselle. Koska jälkimmäinen teko on aina esitys, se ei koskaan tavoita tunnustettavaa sellaisenaan tai puhtaana” (Kujansivu 2007, 30). Tunnustaminen on siis aina henkilökohtaista ja myös julkinen teko. Kujansivu tarkentaa, ettei tunnustukselle tarvitse olla välitöntä kuulijaa tai lukijaa, vaan oletettu tunnustuksen vastaanottaja voi olla myös esimerkiksi päiväkirja eli tunnustajan oma tulevaisuuden minä (emt., 43). Tunnustamiselle olennaista on totuusarvo eli se, että puhuttu on todella tapahtunutta, tunnustaminen voi myös kääntyä todistukseksi. Jean-Jacques Rousseau *Tunnustuksia* alkaa totuuden vakuuttelulla:

Ryhdyn tehtävään, jommoiseen kukaan ei ole koskaan ryhtynyt eikä vast’edes ryhdy. Aion näyttää lähimmäisilleni ihmisen täysin oikeassa luonnossaan, ja se ihminen olen minä. [--] En ole luonnostani samanlainen kuin yksikään ihminen, jonka olen nähnyt; uskallan luulla, etten ole samanlainen kuin yksikään toinen elävä ihminen. Jos en ole parempi, olen ainakin toisenlainen. (Rousseau 1938, 7.)

Käytännössä tunnustukset liittyvät esimerkiksi sellaisiin käsitteisiin kuin (itsensä) syyttäminen, puolustelu, puolustaminen, oikeuden pyytäminen ja anteeksianto (Kujansivu 2007, 33). Toisaalta yksi tunnustamisen (taustalla toimivista) funktioista on myös itsensä selittäminen, ymmärrettäväksi tekeminen *toisille*. Tunnustaminen muokkaa identiteettiä eli tekee tunnustajan joksikin toiseksi kuin tämä oli aiemmin. Siksi tunnustava minä on aina toinen kuin minä, joka tunnustetaan. (Emt., 43.) Olennaista on nimenomaan vastaanottajan toiseus, se jokin toinen, joka tunnustuksen vastaanottaa. Ilman minkäänlaista vastaanottajaa tunnustaminen jäisi merkityksettömäksi, tyhjäksi. Olennaista on kuitenkin huomioida, ettei vastaanottaja ole useinkaan se, jolle tunnustus on

³³ Sanan eri merkitysvahteista ja tunnustuksen ja todistuksen eroista ks. Kujansivu 2007.

osoitettu. Minä lukijana olen vastaanottaja, mutta en välttämättä ollenkaan se, jolle tunnustus on tehty.

Kuoleman tematiikka yhdistyy Palsalla sekä *Päiväkirjoissa* että kuvataiteessa seksuaalisuuteen. Seksuaaliset kuvaukset liittyvät erityisesti Palsan sanoin ”runkkaamiseen” ja ”homosteluun”. *Päiväkirjoissa* Palsa kirjoittaa rakkaudestaan useaa eri naista kohtaan, mutta kuvataide keskittyy yhtäläillä homoseksuaalisen aktin kuvaamiseen. Nainen on Palsalle saavuttamaton. Esimerkiksi sarjakuvassa *Texin tappajat -saaga* (vuodelta 1972, julkaistu 1989) kuolema, homoseksuaalisuus, naisen alistaminen ja masturbointi liitetään erottamattomasti yhteen. *Päiväkirjojen* Palsa on huolissaan seksuaalisuudestaan ja pitää itseään poikkeavana ja perverssinä. Seksuaaliset aktiviteetit kaduttavat ja hävettävät ja tällaiset tapahtumat Palsa kirjaa ylös omaelämäkerrallisen tunnustuskirjallisuuden mukaisesti:

Humala. *Rakas päiväkirja. Olen tunnustuksen velkaa.*

[--] kävin varastamassa alushousut naapurin pyykkinarulta. Runkkasin ja kävin viemässä housut takaisin. [--] Tämä on sairasta yhteiskunnan normien mukaan, mutta se on yhden-tekevää. En kykene enää katsomaan heitä silmiin. Ne housut olivat kiihoittavat, täplikkäät, ahtaat, himoittavat.

Olen ilmeisesti sairas. Tekoni oli virhe. (P, 145; kursiivi lisätty.)

Palsa toteaa, ettei kykene katsomaan enää naapureitaan silmiin, vaikka on juuri todennut, että pitää yhteiskunnan normeja yhdentekevinä. Laestadiuksen perintö näkyy Palsan suhteessa juopotteiluun ja masturbointiin, joita Palsa pitää synteinä. Synnin käsite näkyykin *Päiväkirjoissa* implisiit-tisesti. Palsa toteutti seksuaalisuuttaan maalaamalla, koska todellisia ihmiskontakteja ei juuri ollut. Suhde, ainoa laatuaan, Reidar Särestöniemen kanssa ei niinkään ole Palsalle syntiä, kuten hänen maalauksensa ja sarjakuvansa – ajatuksensa – ovat.

Haluttaa tuhota loput sarjakuvista kaikki se riettauden kuvaus, johon olen syyllistynyt. [--] minä tuhoan, poltan nämä paperit, jos silloin kerkeän, niin että jälkimaailma ei saa tietoa irstaudestani. (P, 61.)

Reidarin kanssa olin vuoteessa homoseksuaalisesti. Harrastimme sodomiaa. [--] Reidar sanoi, että menemme naimisiin. (P, 225.)

Reidar puhui että julkistaisimme hinttisuhteemme, menisimme naimisiin. Se olisi tempu.
(P, 226.)

Ristiriitainen suhtautuminen omaan seksuaalisuuteen on erikoista, koska Palsa kuvasi seksuaalisina perversioina pitämiään asioita. Palsa poltti sarjakuviaan perverssiksi leimautumisen pelossa, mutta toisinaan hän yhtäläillä tuntuu olevan tyytyväinen töihinsä ja niiden valmistumiseen ja onpahan myös todennut, että ”perversio on elämän ainoa tarkoitus” (P, 229). Synnit kuitenkin painavat Palsaa: tämä toivoo päiväkirjojensa julkaisua, jotta saisi kuuluisuutta, mutta myös tehdäseen julkisen synnintunnustuksen sekä saadakseen lopulta julkisen synninpäästön pääsemällä taiteen kaanoniin.

Päiväkirjan pitämistä voidaan pitää kokonaisuutena tunnustamisena. Kirjoittavan minän muuttuminen ja yritys pysyä sovussa vanhojen päiväkirjatekstien kanssa näyttäytyvät henkisenä taisteluna. Palsa kirjoittaa, jotta saisi purettua mielessään myllääviä ajatuksia, ikään kuin tyhjennettyä mielensä pahoista ajatuksista. Synti, kuolema, himo ja kärsimys täyttävät valtaosan *Päiväkirjoista*. Palsa pelkää olevansa syntinen, mutta ei pysty elämään synnittömänä. Yhtäältä Palsa ammentaa taiteensa omasta kärsimyksästään, toisaalta hän kirjoittaa päiväkirjoihinsa synnistä ja helvettiin joutumisesta pelosta. Päiväkirjoilla on ristiriitainen rooli Palsan elämässä. Terapeuttinen kirjoittaminen, johon salaisuuden aspekti tiiviisti nivoutuu, muuttuu julkaisun myötä julkiseksi tunnustamiseksi, mutta myös syyttäväksi sormeksi kohti uskontoa, kulttuuria ja elinympäristöä. Palsa kirjoittaa elävänsä paikassa, jossa ei lopulta voi elää: *Päiväkirjoja* voidaan pitää myös (osittain) katkerana todistuksena vallitsevista oloista, jotka synnyttivät taiteilija-Palsan. *Päiväkirjat* sisältävän pitkähkön osion, jossa Palsa kiroaa Jumalan ja uhkailee itsemurhalla. Hän näkee itsensä vanhan testamentin Jobina, kärsivänä ja uhmakkaana syntisenä, jonka vain menestys taiteilijana voi pelastaa:

Jos helvetti on olemassa, niin minun kohdallani se on alkanut jo maan päällä. [--]

Jos helvetti on olemassa ja sinne joudutaan synnin vuoksi, joudun minä olemaan siellä runkkaamisen vuoksi.

Minä joudun runkkaamaan siellä ikuista runkkia ja hekuman huippu tapahtuu tuomio-päivänä. Perkeleen perkele!

[--] Jos minun nousuni [taiteilijana] ei tule, on aivan yksi lysti vaikka otan narun ja vedän itseni sen jatkoksi.

Minä uskon, että on olemassa jonkinlainen Jumala, mutta minä kiroan hänet vielä sinä hetkenä kun potkaisen viimeisen kerran kuolinkouristuksissani sen narun jatkona, jonka päähän itseni hirtän.

[--] Mutta nyt minä olen Job, jonka Saatana on lyönyt kärsimyksillä. Mutta Job ei kironnut Jumalaansa, kuten minä teen ja siinä minä eroan Jobista. (P, 43–44.)

Palsa kirjoittaa varsinkin vanhemmalla iällään ikuisesta rahapulasta ja huonoista olosuhteista. Apuraha-anomusten kirjoittaminen, puhelinsoitot pankkiin ja velkojille toistuvat jatkuvasti Palsan kuvauksissa arkielämästä. Jatkuva syyllisyys juomisesta kalvaa ja Palsa kokee olevansa syntinen. Alkoholi on kuitenkin usein tapa selviytyä kylmästä ja nälästä: ”Juon viinaa. Pakko kun on kylmä” (P, 266). *Päiväkirjojen* loppupuolella uhmakkuus kuihtuu ja jäljelle jää ympäristön vaikutuksen reflektointi. Tuttavat kuolevat, rahat eivät riitä ruokaan saati maalaustarvikkeisiin ja ateljeessa vesi jäätyy sankoon yön aikana. Väkivaltainen käyttäytyminen (”juoppohulluus”) on myös Palsan mielestä ympäristön syytä. Hän moittii lehden toimittajaa, joka oli julkaissut artikkelissaan maininnan Palsan väkivaltaisuudesta:

Erkin juttu minusta on tänään ilmestyvässä Aurassa. Huono juttu. Olen siinä joku mystinen, kumma tyyppi.

[--] Puukotusta hänen ei olisi missään nimessä pitänyt mainita. Niissä oloissa, joissa olen elänyt, ei puukotus ole mikään harvinainen tai yksittäinen ilmiö, vaan hyvin yleinen ja tavanomainen. Olosuhteista johtuva.

[--] Mitähän siitäkin ihmiset ajattelevat? (P, 259.)

Palsa on ainakin jossain määrin huolissaan julkisuuskuvastaan tai arkisemmin, ihmisten häntä koskevista mielipiteistä. Vaikuttaakin siltä, ettei Palsa halua kantaa vastuuta omista teoistaan, vaikka janoaa silti taiteelleen tunnustusta muiden osalta. Palsa siis *haluaa tunnustaa* ja *saada* siten itselleen *tunnustusta*.

Kärsivän Messiaan myytti toistuu läpi teoksen, mutta kurjat olosuhteet ja kykenemättömyys toteuttaa omaa taiteilijuuttaan heijastelevat rutiiniksi kääntyvää kuvailua karusta ympäristöstä. Palsa kaipaa Helsinkiin ja Helsingissä ollessaan hän kaipaa takaisin Kittilään.

Minua on vaivannut taas ahdistus. Haluan tappaa itseni. Mutta huomennahan minä lähdän täältä. Ahdistuakseni Helsingissä lisää. Kittilä on nykyään liian hurja paikka. Klondyke. Ja itsemurhaa hautoo moni täällä. (P, 178.)

Tuli kuvitelma pullossa olevasta kylästä. Alkoholistien kylä, Kittilä. [--]

Tämä seutu on kirottu. (P, 179.)

Lopulta on sama, missä Palsa yrittää maalata, koska viinapullo on se, joka määrää. *Päiväkirjojen* Kittilä piirtyy karmaisevan suvaitsemattomana, kylmänä ja karuna paikkana, joka kasvattaa kieroon, mutta ei hyväksy kieroon kasvaneita. Ennen kaikkea Palsa tunnustaa *Päiväkirjoissa* ahdistuksensa. Elämän kaaosmaisuus, uskonnon ahdistavuus ja halu muuttua rakentuvat tunnustamisen peruspilareiksi. Palsan implisiittisen tunnustamisen taustalla toistuu pyyntö tai halu saada jonkinlainen armahdus, joko kuoleman tai menestyksen kautta. Palsa tunnustaa olevansa heikko ja kykenemätön ympäristönsä vaatimuksiin, toisaalta hän ei missään vaiheessa koe voivansa itse tehdä omalle rappiotilalleen mitään. Kittilän mahdottomuus todistetaan kyvyttömyydessä muuttaa asiantilaa. Palsa näkee itsensä yhtä lailla tuskassa ja synnissä rypevänä Raskolnikovina tai Sartren ja Camus'n perillisenä siinä missä samastuu van Goghiin, Munchiin ja Vilho Lampeen.

Tunnustaminen julkisena tekona on ristiriidassa perinteisen intiimin päiväkirjan kanssa, koska päiväkirjan pitäminen ei ole julkista toimintaa. Palsan *Päiväkirjojen* tunnustaminen voidaankin nähdä yhtenä osoituksena siitä, että kertoja kirjoittaa nimenomaan ulkopuoliselle lukijalle, eikä tunnusta itselleen. Palsa kirjoitti teoksensa julkaisu mielessään. Tähän *Päiväkirjojen* minäkertoja kiinnittyy: tunnustamisella Palsa linkittää itsensä suuriin mestareihin ja pyytää samalla anteeksiantoa syntiselle seksuaalisuudelleen, ”homostelulle”, ”runkkaamiselle” ja ”itsemurhahalulle”. Pentti Holapan *Ystävän muotokuva* analysoinut Päivi Koivisto nostaa artikkelissaan esiin runsaasti teemoja, jotka ilmenevät huomattavina samankaltaisuuksina Palsan *Päiväkirjojen* teemojen kanssa. Ahdistavat rakkaudentunnustukset, homoseksuaalisuus tai ambivalentti suhtautuminen seksuaalisuuteen, taiteilijuus ja kertojien (lähes) nihilistinen maailmankuva tuovat Holapan autofiktion lähelle Palsan omaelämäkerrallista päätöksellisyyttä. *Ystävän muotokuva* näyttäytyy Palsan kirjallisesti vähemmän sofistikoituneen itsereflektion jatkumona tai jälkikirjoituksena, jossa teosten kirjallinen muoto ei anna lupaa pitää minäkertojaa tekijänsä peilikuvana vaan karikatyyri-

na tai heijastuksena. Koivisto (2007, 126) analysoi, että *Ystävän muotokuvan* kertoja käyttää apologian eli puolustuspuheen retoriikkaa sekä kieltääkseen että tunnustaakseen. Tärkeimmäksi puolustuskeinoksi Koivisto määrittää kertomuksen fiktiivisyyden vakuuttelun.³⁴ Palsan *Päiväkirjojen* minäkertojan puhetta voidaan pitää apologiana, mutta oman itsen puolustelu muuntautuu ympäristön syyttämiseksi, todistukseksi vallitsevista oloista. Koiviston mukaan Holapan teos keskittyykin piikittämään taiteilijan saaman huomion keskittymistä yhtä lailla taiteilijan persoonaan kuin tämän taideteoksiin eli juuri siihen prosessiin, jota kautta Palsa toivoi itselleen menestystä. Itsen ymmärrettäväksi tekeminen, omien tekojen puolustelu ja selittäminen sekä implisiittinen toivomus (postuumista) syntien anteeksiannosta nousevat Palsan *Päiväkirjojen* yhdeksi kantavista ja voimakkaimmista teemoista.

Tunnustuksen *esittäminen* sen sijaan on yksi *Neron päiväkirjan* kantavista teemoista. Tämä liittyy jo aiemmin mainittuun tapaan korostaa Dalín teosten sisältämiä salaisuuksia. Nämä salaisuudet kuitenkin näyttäytyvät lukijalle lopulta jonain aivan muuna kuin ”oikeina salaisuuksina”, koska lukijalla ei ole kykyä nähdä henkilökohtaista, paljastavaa tai totuudellista puhetta Dalín retoriikan seasta. Jatkuva salaisuuksien paljastamisen korostaminen vesittää paitsi uskon henkilökohtaisten asioiden reflektointiin, myös mahdollisuuteen, että Dalí tunnustaisi lopulta mitään todellista. Tunnustaminen sanana on Dalille pelkkää arkikielenkäyttöä. Hän myöntää tekevänsä tunnustuksen, mutta asian sisältö ei eroa millään tavalla muusta tekstistä. Tunnustamisen esittäminen näkyy eksplisiittisimmin katkelmissa, joissa Dalí puhuu suoraan tunnustavansa jotakin:

J'avoue que, déjà en ce temps-là, je presentais que nous reviendrions tout simplement à la vérité de la religion catholique, apostolique et romaine qui peu à peu m'ébouissait de sa gloire. (*JG*, 25.)

Nyt jälkikäteen on tunnustettava aavistaneeni jo tuolloin, että joutuisimme yksinkertaisesti palaamaan apostolisen ja roomalaiskatolisen uskonnon totuuteen, joka jo lumosi minua loistollaan. (*NP*, 24.)

³⁴ Tarkemmin *Ystävän muotokuvan* tunnustuksellisuudesta ja autofiktiosta, ks. Koivisto 2007, 104–133. Philippe Lejeune sen sijaan on kritisoinut autofiktion käsitettä melko voimakkaasti esittäen, ettei lukija ”pysty istumaan kahdella tuolilla yhtä aikaa”. Lejeune tarkoittaa tällä sitä, että lukijalla ei ole kykyä lukea autofiktiota, vaan lukee tällaiset teokset omaelämäkertoina. Ks. Lejeune 2009, 201–203.

Vaikka uskonnon ja tunnustuksen liittäminen yhteen ei varmasti ole sattumaa, ei tunnustuksellisia piirteitä ole samassa mielessä nähtävissä kuin Palsan *Päiväkirjoissa*. Tunnustuksista puhuminen ja niiden julkituominen ovat Dalílle yksi kerronnan keinoista, mutta eivät viittaa todelliseen tunnustamiseen juuri sen takia, koska tekstissä ei ole tunnustukselle ominaista sisältöä. Sen sijaan Dalí ironisoi tunnustuskirjallisuutta ja sen klassisinta edustajaa:

A l'imitation de saint Augustin qui en s'abandonnant au libertinage et aux plaisirs orgiaques, priait Dieu de lui accorder la Foi, j'invoquais le Ciel en ajoutant : "Oui, mais pas tout de suite. Dans quelque temps seulement..." (JG, 24.)

Jäljitellen pyhää Augustinusta, joka irstaisiin ja holtittomiin nautintoihin heittäytyessään rukoili Jumalaa antamaan hänelle Uskon, minäkin käännyin taivaan puoleen tehden kuitenkin pienen lisäyksen: "Kyllä, mutta ei nyt heti, vasta vähän ajan päästä..." (NP, 23.)

Dalí liittää Augustinuksen irstailuun ja holtittomuuteen ja luo näin yhteyden oman henkilöhistoriansa ja Augustinuksen välille. Dalín oma holtittomuus selitetään osana surrealistisia pyrkimyksiä, joiden vuoksi Dalí ei vielä silloin halunnut elämänsä muuttuvan esimerkillisen askeettiseksi, ”jollaista se nyt on”. Dalí rakentaa itsestään ”modernin ajan Augustinusta” eli pyhimystä, josta kirjoitetaan vielä satojen vuosien päästäkin. Tunnustamisen konventio muuntautuu välineeksi, jossa alkuperäinen merkitys on jo kadonnut.

Neron päiväkirjan ensimmäinen päiväkirjamerkintä on merkityksellinen koko teoksen kannalta. Se on kertomus, jossa Dalí kertoo ja kuvailee pitkän ajanjakson liittyen siihen, miten hänet heitettiin ulos André Bretonin johtamasta surrealistien ryhmästä. Tässä merkinnässä, johon olen edellä viitannut, määrittyvät ne lukustrategiat, joiden kautta lukija lukee koko teoksen. Siinä kertoja toteaa kirjoittavansa julkaisua, ohjaa lukijaa ottamaan kertomuksen päähenkilön nerona, aloittaa teoksen loppuun asti kestävän vaimonsa Galan ylistämisen ja lyö siten ne kortit pöytään, millä pelataan koko lopputeksen ajan: Dalín oman taiteen ylistäminen ja ylentäminen, muun taiteen alentaminen ja pilkkaaminen sekä loputon uskottelu lukijalle siitä, että teoksen sisältämät asiat ovat salaisuuksia ja teos on siksi lukemisen arvoinen. Tunnustuksen esittäminen on siksi oikeastaan luonteva tapa pyytää lukijaa jatkamaan teoksen lukemista. Michel Déon toteaa esipuheessaan, että teos on Dalín omalle loistokkuudelleen pystyttämä muistomerkki. Tämä voidaan il-

maista myös siten, että Dalí pitää itselleen teoksen mittaista ylistyspuhetta, vaikka yleensä ylistyspuhe osoitetaan jollekin muulle kuin itselle. Toisinaan Dalín retoriikka saattaa lipsahtaa puolustuspuheen puolelle ylistyksen sijaan. Teoksen ensimmäinen päiväkirjamerkintä kaiken kaikkiaan tuntuu tosin viittaavan aggressiiviseen oman itsen puolustamiseen, vaikka Dalí toteaaakin, ettei ”välitä siitä mitä Breton hänestä sepittää”. Surrealistien Dalía vastaan järjestämässä ”oikeudenkäynnissä” Dalí pyrkii irrottautumaan hitlerismisyytöksistä ja puolustautuu marttyyrimaisesti vetoamalla epäpoliittisuuteensa:

J'avais beau me répéter que mon vertige hitlérien était apolitique, que l'œuvre qui naissait autour de l'image féminisée du Führer était d'une équivoque scandaleuse, que ces représentations étaient teintées d'autant d'humour noir que celles de Guillaume Tell ou de Lénine, j'avais beau répéter tout cela à mes amis, rien n'y faisait. (*JG*, 28.)

Toistin turhaan, että hitleristinen houreeni oli epäpoliittinen, että teokseni olivat häpeällisen moniselitteisiä naishahmoisina Führereineen ja että näissä maalauksissa oli samaa mustaa huumoria kuin niissä, joiden aiheena oli Wilhelm Tell tai Lenin. Turhaan hoin tätä ystäväilleni, mikään ei auttanut. (*NP*, 26.)

Itse asiassa Dalí toteaa polvistuneensa pitäessään tätä puolustuspuhetta oikeudenkäynnissään. Kertoessaan puolustuspuheesta ja surrealistien häntä kohtaan osoittamasta ymmärtämättömyydestä Dalí toistaa puolustuspuheensa osoittaen sen teoksensa lukijoille. Dalín hitlerismisyytösten taustalla oli moninaisia ristiriitoja Dalín ja muiden surrealistien välillä. Dalí provosoi tietoisesti muita ryhmäläisiä ja kuvailee tehneensä juuri sellaisia maalauksia, joita hänen ei haluttu tekevän. Puolustuspuheen osoittaminen lukijoille sisältää toiveen, jossa lukija ymmärtäisi Dalín motiivit maalata kolmimetrinen Leninin takapuoli tai kuvailla anaalisia fantasioitaan. Dalín puolustuspuhe on monimerkityksinen, eikä pelkästään puhdasta kuvailua siitä, ettei taiteilijaa ymmärretty surrealistien keskuudessa.

3.4. Narri-tirehtööristä Porno-Kalleen: perversion ja outouden kuvaajat

Vaikka Dalín ja Palsan teokset ja muu tuotanto kokonaisuudessaan ovat monelta osin hyvin erilaisia, niissä on myös yllättävän paljon samanlaisia teemoja, jotka ilmenevät sekä teksteissä että kuvataiteellisissa töissä. Seksuaalisuuden problematiikka toistuu molemmilla kuvataiteessa, mutta vain Palsa kirjoittaa tästä *Päiväkirjoissaan*. Dalín useasti liitetyt ominaisuudet ekshibitionismi, homoseksuaalisuus ja kosketuksen pelko eivät sen sijaan tule julki *Neron päiväkirjassa*. Perversiot, oudot surrealistiset muodonmuutosteemat ja groteskit kuvaukset ihmisruumiista ovat silti molempien tuotannosta nähtävissä. Tässä luvussa käsittelen näitä teemoja, koska ne ovat tärkeitä elementtejä, joilla tekijät rakentavat omaa tekijäkuvaansa päiväkirjoissaan sekä kuvataiteessaan. Dalín pyrkimyksessä rakentaa elämänsä taideteokseksi on toistuvaa karnevalistista ylösalaisin kääntämistä. Uskon, että tutkielmani aiemmat lainaukset kohdeteoksista sekä lyhyet maininnat kuvataiteesta ovat antaneet osviittaa siitä, millaisten aiheiden parissa Palsa ja Dalí työskentelivät. Tämän luvun tarkoitus on syventää ja tarkentaa kuvaa teemoista, jotka toistuvat tekijöiden koko tuotannossa.

Ihmisruumiin kuvaus on tärkeä elementti sekä Palsan että Dalín tuotannossa. Ruumiillisuuden problematiikka näkyy *Neron päiväkirjassa* esimerkiksi Dalín oman vanhenemisen reflektointina, mutta kertoja kuvaa useasti myös tunneistin kautta avautuvaa maailmaa. Dalílle ruumis on hänen oman taiteilijuutensa pyhättö, eikä hän arkaile analysoida tätä. Dalín tapa maalata on useasti äärimmäisen tarkka ja teokset ovat useasti lähes valokuvamaisia. Samanlaista yksityiskohtien tarkastelua Dalí tuottaa päiväkirjateoksessaankin:

Oui et oui, le tour de France cycliste me procure une satisfaction si continue que ma salive voule à flots imperceptibles mais tenaces pour entretenir, congestionnée et croûteuse, à la commissure de mes lèvres, l'irritation crétinisante, chrétienne, stigmatisante de la gerçure de mon plaisir spiritual! (*JG*, 41.)

Kyllä, kyllä ja kyllä, Ranskan ympäriajo tuottaa minulle niin kestäväää nautintoa, että sylkeni valuu näkymättömänä ja keskeytyksettömänä virtana ja kiihdyttää suupielissäni tulehtuneen ja rupisen henkisen nautintoni rohtuman tyrmistyttävää, kristillistä ja stigmaattista kirvelyä! (*NP*, 38.)

Ruumiillisuus näkyy Dalín maalauksissa usein seksuaalisuuden tai metamorfoosin teemojen kautta. Ihmisruumis saa muotoja, joissa raajat ovat vääntyneet tai venyneet epämuotoisiksi. Ruumis on saanut ylimääräisiä ulokkeita, aukkoja tai naamioita. Paitsi teksteissään, myös maalauksissaan Dalí käyttää hyperbolaa eli liioittelua. Esimerkiksi maalauksessa *L'Enigme de Guillaume Tell* (1933) kuvassa olevan mieshahmon toinen pakara on venynyt niin valtaiseksi, että sen kannattelemiseen tarvitaan puista tukikeppiä. Teoksen *The Spectre of Sex-Appeal* (1934) tukikepeillä tuettu valtaisa naishahmo koostuu katkotuista jaloista ja käsistä, eikä hahmolla ole päätä. Rinnat ovat ylöspäin kasvavia säkkejä, pakarat ovat venyneet muodottomiksi ja torson liha on mätänemistilassa. Pieni merimiespukuinen poika, joka useasti tulkitaan Dalíksi, katsoo teoksen oikeasta alareunasta valtaisaa hahmoa, jolle ei löydy visuaalista vastaavuutta meidän maailmastamme. *The Great Masturbator* (1929) saa lopulta häiritsevän luonteensa vasta teoksen nimessä. Dalín aiheet ovat usein hätkähdyttäviä tai problemaattisia, koska kuvastoa ei voi selittää tyhjentävästi. Dalí käyttää myös sanoja, joita on luonut itse tai yhdistelee kieltä epätavanomaisella tavalla. Edellisessä lainauksessa sylki, kuolaaminen, äly ja kristillisyyden nivotaan yhteen, samoin tukikepeillä tuetun mätänevän hahmon kuva yhdistyy seksuaalisiin vietteihin ja lapsuuteen. Geoffrey Galt Harpham (2006, 4, 6) on todennut, että kielen halvaantuminen tai kyvyttömyys kuvata epämuodostuneita tai erikoislaatuisia objekteja on usein osoitus siitä, että liikutaan groteskin vaikutuspiirissä. Toisin sanoen, groteski on sana kielen halvaantumiselle. Harphamin (emt.) mukaan groteskin kuvan poikkeavuus, epänormaalius ja ristiriitaisuus aiheuttavat katsojalle/lukijalle epämiellyttävän olon: ihmismieli vastustaa tällaisia epänormaaleja yhdistelmiä, koska ne eivät sovi mihinkään perinteiseen kategoriaan. Groteskin käsite on yksi tapa ymmärtää tällaista kuvastoa.

Groteskilla ei tarkoiteta pelkästään epämuodostuneisuutta tai epänormaaliutta Victor Hugon *Notre-Dame de Paris*'n hengessä, vaan käsite on laajempi ja kantaa mukanaan eri merkityksiä riippuen siitä, kehen teoreetikoon viitataan. Perinteisesti tässä on nähty kaksi hieman vastakkaista asian edustajaa. Wolfgang Kayser arvottaa teoksessaan *The Grottesque in Art and Literature* (1957) groteskin synkkänä, vihamielisenä ja pelottavana yöllisenä, jopa romanttisena ilmiönä ja tutkii pääasiassa modernin ajan taiteita. Mihail Bahtin rakentaa hyvin erilaista groteskia teoksessaan *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru* (1965) jo siitäkin syystä, että tutkimus-

ongelma keskittyy erilaiseen kontekstiin ja aikakauteen. Bahtinille karnevalistinen groteski on positiivista ilottelua, johon liittyy naurun aspekti. Bahtinin groteskin kuvan käsite viittaa myös vääristyneisyyteen tai epämuodostuneisuuteen, mutta se ei sisällä karmaisevia ja pelottavia piirteitä tavalla, jolla Kayser³⁵ käsitettä käyttää. Kuvatessaan maalaamistaan Dalí käyttää erikoisia ja lopulta banaaleiksi kuluvia sanayhdistelmiä. Teoksen alussa tekijä kertoo, kuinka hänet heitettiin surrealistien ryhmästä ulos ja kuinka samalla ”surrealismi kuoli”. Hitlerismisyytökset ovat vakavia ja Dalí yrittää kertoa, miksi hänen teoksensa on epäpoliittinen. Dalía kiehtoi lopulta vain hänen oma tulkintansa ”hitlerisen lihan pehmeystä”:

Chaque fois que je commençais à peindre la bretelle de cuir qui, partant de sa ceinture, passait sur son épaule opposée, la mollesse de cette chair hitlérienne comprimée sous la tunique militaire créait en moi un état d’extase gustatif, laiteux, nutritif et wagnérien qui faisait violemment battre mon cœur [--]. La chair dodue d’Hitler que j’imaginai comme la plus divine chair d’une femme à la peau blanchissime me fascinait. Conscient malgré tout du caractère psycho-pathologique d’une telle suite de vertiges, je me répétais avec délices dans le creux de ma propre oreille:

– Cette fois-ci, oui, je crois que je frôle enfin la vraie folie ! (*JG*, 27.)

Aina kun aloin maalata komentovyön vinosti olkapään yli kulkevaa hihnaa, asetakkiin puristuneen hitlerisen lihan pehmeys sai minut makuuistimukselliseen, maitomaiseen, ravinnolliseen ja wagnerilaiseen hurmioon [--]. Minua kiehtoi Hitlerin pyöreän pehmeä liha, jonka näin mielessäni hyvin vaaleaihoisen naisen ylijumalaisena lihana. Olin kaikesta huolimatta tietoinen houreisten miellelyhtymieni psykopatologisesta luonteesta ja kuiskin korvaani:

– Nyt uskon lopultakin lähestyvänä todellista hulluutta! (*NP*, 26.)

Ruumiillisuus ja lihallisuus ovat erityisesti bahtinilaisen groteskin ominaisuuksia. Ruoansulatuselimistö, ruumiin aukot ja ulokkeet, genitaalien ja suun korostuminen ovat karnevalistisen groteskin peruskuvastoa. Bahtinin (2002, 285) mukaan uuden ajan yksilöllisen ruumiin kuvassa su-

³⁵ Kayser analysoi teoksessaan myös Dalín taidetta, mutta kompastuu Dalín omaan ”teoreettiseen paranois-kriittiseen metodiin”, eikä pysty näkemään teosten aiheita ilman Dalín ”selittäviä” tekstuaalisia teoksia. Kayser (1966, 171–172) lopettaa Dalín analysoinnin toteamukseen, että ”huonosti esitetty hulluus ei ansaitse tulla otetuksi vakavasti”. Kayserin virhepäätelmä on siinä, että hän ottaa Dalín julkaistut teokset ”tieteellisinä” tai ainakin sellaisina, jotka pitäisi ottaa maalausten tulkinnassa huomioon. Mielestäni tässä Kayser on väärässä.

kupuolielämä, syömisen ja ulostamisen merkitys on ratkaisevasti muuttunut. Merkitys on kaventunut yksilölliselle tasolle yhteydestään yhteisön elämään. Tätä vasten tulkittuna Dalín maalaukset ovat useasti hätkähdyttäviäkin eri teemojen yhdistelmiä. Kun Dalí kirjoittaa *Neron päiväkirjassa* vessassa käynnistään, kyseessä on puistattavuudessaan koominen kertomus aikaansaannoksen koostumuksesta:

Je l'attribue sans conteste à mon ascétisme quasi absolu et me souviens avec répugnance et presque horreur de mes selles à l'époque de mes débauches madrilènes avec Lorca et Buñuel quand j'avais vingt et un ans. C'était de l'innommable ignominie pestilentielle, discontinuée, spasmodique, élaboussante, consulsive, infernale, dithyrambique, existentialiste, cuisante et sanguinolente comparée à aujourd'hui. Cette continuité quasi fluide m'a fait penser toute la journée au miel des industrieuses abailles. (*JG*, 46.)

Ulosteeni puhtaus on ilman muuta lähes ehdottoman askeesini ansiota, ja muistelen inhoten ja lähes kauhulla ulosteitani niiltä ajoilta, jolloin irstailin kaksikymmenvuotiaana Lorcán ja Buñuelin kanssa Madridissa. Ulosteeni oli silloin sanoinkuvaamattoman saastaista, katkonaista, kouristuksenomaista, roiskuvaa, purskahtelevaa, helvetillistä, dityrambista, eksistentialistista, polttavaa ja veristä häpeää verrattuna tämänpäiväiseen ulosteeseeni. Sen melkein nestemäinen juoksevuus sai minut koko päiväksi ajattelemaan mehiläisten hunajaa. (*NP*, 43–44.)

Tätähän Dalí teoksensa esipuheessaan lupasi sanoessaan, että jopa ”neron ruoansulatus on täysin erilaista kuin muun ihmiskunnan”. Dalín hyperbolinen tapa kuvata omaa elämäänsä kasvaa koomisiin mittasuhteisiin ja naurun aspekti on tekstissä läsnä.

Dalín tavassa luoda merkityksiä ja yhdistää toisiinsa kuulumattomia asioita on groteskin kuvan piirteitä. Yhtäältä Dalí on narrimainen hahmo, joka haluaa viiksiensä kohoavan korkealle ”kuin Burgosin katedraalin tornit” (”comme les tours de la cathédrale de Burgos”) ja samalla pullistaa silmänsä, kun valokuvaaja ottaa hänestä kuvaa. Toisaalta Dalí ei tunnu jättävän mitään sattuman varaan, kaikki tuntuu suunnitellulta. Tirehtöörin veikeällä otteella Dalí vetelee yleisöään langoista antamatta kuitenkaan lopullisia vastauksia elämästään tai taiteestaan. Kun Dalí tekee omakuvan, hän tekee useasti myös samalla Galán kuvan, kuten esimerkiksi maalauksessa *Gala's Foot* (1973), jossa Gala on kuvattu edestäpäin ja Dalín hahmo on lähes selin katsojaan nähden, mutta

kuitenkin niin, että hahmo on selkeästi tunnistettavissa Daliksi. Teos voidaan nähdä jatkumona vuonna 1935 valmistuneelle maalaukselle *Portrait of Gala (L'Angélu de Gala)*, jossa on kaksi Galaa, jotka istuvat vastakkain ja tuijottavat toisiaan. Etummainen Gala on selin teoksen katsojaan, taempi on lähes kasvot katsojaan päin.

Bahtin kirjoittaa keskiajan ja renessanssin aikaisesta karnevaalikulttuurista, jossa kansan kieli, kulttuuri ja juhlinta nousivat korostettuun asemaan. Karnevaali ei ollut rooli, vaan sitä elettiin. Karnevalismin perusideoita ovat naurun elementti, kaiken ylevän alentaminen ruumiillis-materiaaliselle tasolle sekä perinteisen kuvaston ylösalaisin kääntäminen. Klassinen esimerkki tällaisesta ylösalaisin kääntämisestä on väärän kuninkaan päivä, jonka idea toistuu sekä Cervantesin *Don Quijoten* Sancho Panzan sekä Mika Waltarin *Sinuhe egyptiläisen* Kaptahin ajautuessa hallitsijan rooliin. Karnevaali on parodian, naurun ja juhlan konteksti, jossa tavallinen elämä katoaa naamioiden taakse ja juhlintaan. *Neron päiväkirjassa* on tällaista karnevaalin henkeä ja Dalín ambivalentti hahmo tuntuu ohjailevan lukijaa kuin tirehtööri sirkusta. Dalí voidaan nähdä narrina, joka ei sinänsä ole tyhmä hahmo, pelkkä naurun kohde tai koominen näyttelijä, vaan paremminkin luonteenpiirre tai täydellisesti omaksuttu rooli, josta käsin kritiikki voidaan osoittaa jopa valtaapitäviin. Dalí ottaa vapauksia, kuten hitlerismiesimerkki osoittaa, mutta saa toisaalta myös paljon anteeksi olemalla tällainen narrimainen hahmo, joka ei edes yritä olla tavallinen tai normaali. *Neron päiväkirja* ei ole missään tapauksessa malliesimerkki keskiaikaisesta karnevalistisesta groteskista, vaan taustalla vaikuttaa myös romantiikan ajan subjektiivinen ihmiskäsitys. Romanttisen groteskin nauru ei ole enää kollektiivista naurua, vaan se on kaventunut koskemaan yksilöä ja saanut ironian, huumorin ja sarkasmin muotoja, joita Dalí hyödyntää. Hulluus on osa sekä keskiaikaista että romanttista groteskia. Karnevalistinen hulluus on Bahtinin (2002, 37) mukaan ”juhlivaa hulluutta”, joka on iloista ja ”virallisen totuuden” vakavuuden parodiaa. Dalín leikkely hulluudella on tällaista juhlivaa hulluutta, jossa on mahdollista myös sanoa ääneen Dalín kuuluisa lausahdus (ja joka on painettu *Neron päiväkirjan* kanteen): ”Ainoa ero hullun ja minun välillä on siinä, että minä en ole hullu”. Dalín hulluus näyttyy tarkasti rakennettuna roolina, jossa säilyy veijarimainen iloisuus.

Naamiot ovat osa groteskin teemaa. Naamio liittyy groteskissa ilmenevään muutokseen sekä kieltää yksiselitteisyyden ja samuuden. Naamio Dalílla viittaa metamorfoosiin (lahjakkaasta taiteili-

jasta nerotaiteilijaksi), lisänimeen ("Avida Dollars"), brändiksi muodostuneisiin viiksiin ja kasvojen ilmeisiin sekä myös luonnollisen muuttumiseen yliluonnolliseksi (nerous). Bahtin (2002, 38) näkee myös karikatyyrin, ilveilyn ja kujeilun naamion ilmenemismuotoina. *Neron päiväkirja* on kujeilua tekijyydellä ja taiteilijuuden teemalla, mutta koko teoksen muodostama tekijäkuva Dalísta on myös yksi naamioista: tekijä rakentaa itsestään tietynlaista ja teoksesta muodostuva karikatyyri tekijästään on eräänlainen naamio, jolla todellisuutta ja arkipäiväistymistä vastustetaan. Dalín karnevalistiset ja groteskit piirteet eivät ole pelkästään implisiittistä vihjailua, vaan kertoja-Dalí puhuu juhlista, naamioista ja narreista sekä yhdistää syömisen ja ulostamisen teemat liittäen ne koskemaan taidetta.

Ce dimanche devait finir aussi avec un immense œuf de sucre marin géologique, purement raphaélesque, galatéen et dalinien, pendant qu'à Paris la merde artistique surexistentialiste bat son plein déclin (*JG*, 126).

Tämän sunnuntain oli määrä päättyä suunnattoman, rafaalisen, galateamaisen ja dalimaisen geologisen merisokerimunan syömiseen, kun samaan aikaan Pariisissa ylieksistentiaalinen taiteellinen paska luisuu täyttä vauhtia kohti omaa tuhoaan (*NP*, 107).

Le bal Cuevas a passé comme une ombre de fantômes déguisés. Seuls Gala et Dali sont déguisés par une mythologie déjà indestructible. Je nous aime tellement tous les deux... Interdiction de jamais représenter un paillasse. (*JG*, 127.)

Cuevasin juhlat häivähtivät ohi kuin naamioituneiden haamujen tanssi. Vain Galalla ja Dalilla on jo nyt ikuisiksi tulleen myytin naamiot. Rakastan tavattomasti meitä molempia... Narrina esiintyminen ehdottomasti kielletty!³⁶ (*NP*, 108.)

Lainauksen "ylieksistentiaalinen taiteellinen paska" tarkoittaa abstraktia taidetta. Ilman naurun, huumorin ja kujeilun värettä Dalín abstraktin taiteen ja aikalaiskollegoiden pilkka ei olisi missään määrin hyväksyttävää. Viittaus narritematiikkaan ja karnevalistiseen groteskiin on kuitenkin Dalín tietoinen valinta, jossa hulluttelija-tekijän roolia korostetaan entisestään. Näin kertojalla on

³⁶ Lainauksen viimeisen lauseen kohdalla suomentaja on ottanut vapauden muuttaa tekstin sisältöä. Alkukielisessä versiossa viimeisen paillaisse-sanan jälkeen on alaviite, jossa teoksen toimittaja tarkentaa sitä, mihin Dalín kommentti viittaa. Asiasisältö on sinänsä käännetty oikein, mutta ei yhtä kattavasti. Suomennoksen viimeinen huuto-merkki on virheellinen.

rooli, jonka kautta voidaan sanoa lähes mitä tahansa. Lisäksi groteskit outouden teemat sekä taiteilijuuteen naamioituminen neroretoriikan keinoin muodostavat kokonaisuuden, jossa päiväkirjan oletetulla aktuaalisuudella on osansa. Perinteiseen päiväkirjaan on lupa kirjoittaa kaikkein syvimmat tunnot, miksei siis Dalílla olisi oikeus kirjoittaa omat mielipiteensä. Totuudellisuuden teema teoksen päiväkirjamuodossa yhdistetään paitsi myytin uusintamiseen, nerouden korostamiseen, mutta myös karnevalistiseen kujeiluun, jossa on lupa kirjoittaa ällöttävistä aiheista. Dalí ei sano mitään erityisen perverssiä tai todella järkytä lukijaa, mutta sitäkin enemmän vihjaa tällaisen mahdollisuuteen.

Palsan *Päiväkirjoissa* ja maalauksissa groteski näyttäytyy erilaisena. Karnevalistinen hulluttelu on poissa ja tilalla on romanttisen groteskin synkän traaginen ja pessimistinen maailmankuva. Palsan maalausten outous ja hätkähdyttävyyys voidaan jakaa kahteen kategoriaan: groteskit teokset, joissa seksuaalisuus problematisoidaan ja makaaberit teokset, joissa kuoleman tematiikka ulotetaan keskiaikaiseen kuolemantanssikuvaston perinteeseen. Palsa on synkkä: hulluus ei ole hölmöläisen hulluttelua, taide ei ole mieltäylentävää klassisen estetiikan jatkumoa ja teosten todellisuus näyttäytyy ahdistavana, kylmänä ja yöllisenä maailmana. Huumori, jos sitä on, on kylmän kalseaa ja sarkastista:

Olen humoristi vaikka he eivät pidä minua humoristina. Minä jopa osaan nauraa itsellenikin! Kirottu ruumiillinen kipu ja luontainen heikkous! Ei minussa ole miestä siinä määrin kuin muissa, minä todella olen poikkeusihminen, olen erilainen kuin muut ja koen kaiken erilailla. On hauskaa olla erilainen, todella omaperäinen, originaali. On hauskaa olla runkari, hauskaa tyydyttää itsensä erilailla kuin muut ja pelkästä sopeutumattomuudesta, ankaruudesta, ylevyydestä, julmuudesta, hurjuudesta ja kurjuudesta. On hauskaa kärsiä yksin omissa oloissaan. (P, 80.)

Siinä missä Dalí näyttäytyy moniulotteisena kirjallisena konstruktiona, *Päiväkirjojen* Palsa on litteä, eikä juurikaan kehity. Kuoleman ja seksuaalisuuden teemat ovat kuitenkin niitä aiheita, jotka merkittävällä tavalla yhdistävät Dalín ja Palsan tuotantoa, vaikka heidän lähestymistapansa eivät olekaan samanlaisia. Teoksissa, ja tekijöissä, on lopulta paljon samaa, koska he tavoittelevat samankaltaisia päämääriä. Dalín taiteilijuuden kuvaus on positiivista, Palsalla se on ehdottoman negatiivista. Geoffrey Galt Harpham (2006, 13) esittää, että groteski on aina välitilassa olemista

tavalla, jossa toisiinsa kuulumattomat asiat sekoittuvat keskenään. Esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolitassa* (1955) Humbert Humbertin suhde Lolitaan on jotain sellaista, mitä ei pitäisi olla olemassa, koska aikuisen miehen kieroutunut suhde lapseen on väärin, mahdotonta, sairasta. Groteski kuva on siksi aina jollain tapaa tabu, paradoksi tai, kuten Harpham sanoo, ”a nonthing”. Palsan maalaukset ja sarjakuvat eivät istu mihinkään kategoriaan, paitsi groteskin ja outouden kategoriaan. *Päiväkirjojen* neroretoriikka ja selkeä halu museomaalareiden joukkoon on selkeästi ristiriidassa Palsan maalausten aiheiden kanssa. Herää kysymys siitä, miten tällaisilla teoksilla voisi koskaan päästä suurten mestareiden kaanoniin.

Porno-Kalle ja markiisi de Palsa ovat pseudonyymejä, joita Palsa käytti itsestään sarjakuvateostensa nimiölehdillä. ”Kalle” viittaa paitsi miestenlehteen, myös tuttavallisuuteen: aikalaiset puhuivat ”Palsan Kallesta” ja esimerkiksi Pekka Rönkön toimittamassa teoksessa *PALSA. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta* kittiläläinen taiteilija Reijo Raekallio kirjoittaa Palsan Kallesta otsikolla ”Tuo poikkeuksellinen ja merkillinen ihminen”. Markiisi de Palsa taas viittaa kirjailija markiisi de Sadeen ja hänen kuuluisimpaan teokseensa *Les 120 journées de Sodome ou L'École du Libertinage* (1785/1905; suom. *Sodoman 120 päivää*). Tyypillistä Palsan tuotannolle on ottaa vaikutteita kirjallisuuden ja kuvataiteen klassikoista. Palsa ei tee teoksista kopioita, vaan kääntää ne omalle kielelleen, jolloin esimerkiksi kuva lapsia saattavasta suojelusenkelistä muuttuu puupiirroksiksi *Ihana enkeli* (1976), jossa kuolemahahmo suojelusenkelin puvussa on saattamassa lapsia viimeiselle matkalleen. Palsan tuotanto on täynnä intertekstuaalisia viitteitä länsimaiden taiteen kaanoniin, mutta kuitenkin niin, että Palsan tyyli on tunnistettavissa selkeästi omakseen. Pekka Rönkkö (1989, 92–94) esittelee ja analysoi Palsan taiteen intertekstuaalisuutta artikkelissaan ”Lämpöpatteri ja hirsipuu” ja liittää Palsan muun muassa William S. Burroughsin perinteeseen. Uudelleenversioinnit liittyvät erityisesti kuoleman tematiikkaan, kun taas groteskit seksuaalikuvaukset ovat useammin Palsan omaa inspiraatiota. Sekä Palsa että Dalí ottivat molemmat vaikutteita Hieronymus Boschilta, joka on moneen kertaan tulkittu groteskin klassikko-kuvaajaksi maalaustaiteessa. Palsan *Kittilän yöelämää* (1976), *Laestadius* (1976) ja *Kun äitini mua ruokki* (1972) ovat hyviä esimerkkejä tästä. Esimerkiksi Franz Kafkan absurdismi ja Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvan* pahuuden ja metamorfoosin teemat innoittivat myös Palsaa:

Dorian Grayn muotokuva kiinnostaa minua. Kuinka kuvata se? Nautin tehdessäni sitä. Työ kuuluu Naru-sarjaan. Esinahka on hirttosilmukalla. Tiedän, että tämä narusarjani on vaikuttava. [--]

Kuvaan ihmisten suuruutta. Tähän liittyy myös alhaisuus. (P, 243.)

Kuten Pekka Rönkkö (1989, 82–113) osoittaa, Palsa varioi myös edellä mainittujen lisäksi Edward Munchia (*Huuto*), Tiziania (*Taivaallinen ja maallinen rakkaus*), Otto Dixiä (*Itsemurhaaja* ja Palsan *Vapautuminen*), Giuseppe Arcimboldoa (*Kesä* ja Palsan *Paskamies – kunnianosoitus Archimboldolle*) ja Arnold Böckliniä (*Omakuva ja viulua soittava kuolema* ja Palsan *Älä unohda viikatetta, ystävä* -omakuvat).

Groteskin suhde tabuun, kiellettyyn ja vaiettuun aiheeseen, on merkityksellistä suhteessa Palsan tuotantoon. Palsa kokee olevansa syntinen teostensa aiheiden vuoksi, mutta toisaalta hän ei tingi aiheistaan yhtään. Palsa on hyvin tietoinen siitä, ettei hänestä saa millään tehtyä Reidar Särestöniemen kaltaista iloista pohjoisen shamaania. Hyvänä esimerkkinä Palsan seksuaalisuuden problematiikkaan liittyvistä kuvista toimii maalaus *Toinen tuleminen (Uusi ihminen)* (1982–1983). Teos esittää rujoa ja väkivaltaisen rumaa hermafrodiittia, joka synnyttää peräaukostaan uutta ihmistä. Teoksessa sekoittuvat sekä karnevalistisen groteskin uudelleen synnyttävä voima ja aiheiden kääntäminen ruumiillis-materiaaliselle tasolle kuin myös romanttisen groteskin järkyttävyyden ja kauhistuttavuuden aiheuttamat pelkotilat. Seksuaalisuus, uuden luominen ja ruumiillisuuden fyysisyys ovat paitsi tämän teoksen, myös *Päiväkirjojen* teemoja. *Toinen tuleminen* vie ihmisruumiin kuvauksen äärimmäisen kauas klassisen estetiikan kauneusihanteista. Rumuus ja perversio ovat tabuja, jotka halutaan siivota piiloon, mutta Palsa nostaa ne esiin, ja tämä aiheuttaa katsojassa väistämättä voimakkaan reaktion. *Toisessa tulemisessa*, kuten Palsan töissä usein, värit ovat likaisen tunkkaisia ja samalla kirkuvan räikeitä. Groteskille tyypillinen sekä esitysmuodon että aiheen etualaistaminen aiheuttavat ristiriidan, josta groteskin välittämä ”älläreaktio” syntyy. Palsan groteskeja ”pornoaiheita” määrittää tunne siitä, että teoksen esittämän todellisuuden asiat ovat menneet perustavanlaatuisesti pieleen. Tästä näkökulmasta katsoen Palsan teokset tulevat lopulta hyvin lähelle Nabokovin *Lolitan* maailmaa.

Toinen Palsan tuotannossa toistuvista häiritsevistä teemoista on makaabereiksi muodostuvat kuoleman kuvaukset. Kun groteski synkimmilläänkin viittaa elämään ja uudelleen syntymään, ma-

kaaberi vie väistämättä kohti kuolemaa. Makaaberilla tarkoitetaan sellaista taideteosta, tilaa tai tunnetta, jossa elämä ja kuolema ovat irvokkaalla tavalla ristiriidassa. Makaaberi aiheuttaa tunteen, jossa jokin on esimerkiksi taideteoksen katsojan silmissä kumoamattomalla tavalla väärin, pielessä tai ristiriidassa. Makaaberi voidaan yhdistää myös kauneuden ja rumuuden ristiriitaan. Sana makaaberi viittaa keskiaikaiseen kuolemankuvastoon, joka ilmeni sekä kirjallisuudessa että kuvataiteessa. Kuolemantanssi³⁷ on makaaberille tyypillinen aihe, jossa kuolema tulee noutamaan ihmistä. Kuoleminen on universaalia, eikä tähän vaikuta ikä, sosiaalinen arvoasteikko tai sukupuoli: kuolema pyytää jokaisen tanssiin. Palsa teki useita kuolemantanssiin viittaavia kuvia, mutta ei kirjoita makaaberin taiteen perinteestä *Päiväkirjoissaan*. Kuolemasta ja kuolemanhalustaan Palsa kirjoittaa sekä viittaa sellaisiin taiteilijoihin, joiden tuotannossa on makaaberin sävyjä. Mikko Kallionsivu (2007, 189) puhuu nimenomaan makaaberin taiteen *traditiosta*, joka ehti valistuksen aikana hiipua herätäkseen jälleen romantiikan myötä.

Palsalla makaaberi taide on saanut ”palsamaisen” modernin muodon, jossa luurankohahmot ovat katuvaloon hirttäytyneen miehen ympärillä tanssivia tonttuja (*Tonttuleikki*, 1970) sekä esittävät joulupukkia (*Joulupukki*, 1970) tai suojelusenkeliä (*Suojelusenkeli*, 1974; *Ihana enkeli*, 1976). Makaaberin kuolemantanssin armottomuus onkin yllättäen saanut Palsalla humoristisia sävyjä, eivätkä kuolemankuvat ole aina yhtä synkkiä kuin groteskit seksuaalisuuden kuvaukset. Huumori Palsalla on väistämättä kuitenkin mustaa ja sarkastista, mutta esimerkiksi guassimaalaus *Onnelliset yhdessä* (1970) lähenee enemmän Hugo Simbergin kuolemahahmoa kuin ahdistavia makaaberin kuvia. Tässä teoksessa Palsa kuvaa kyllä tanssivia luurankoja, mutta nämä kuolemat tanssivatkin juhlissa paritanssia: naisluuranko miesluurangon kanssa ”poski poskea vasten”. Silti makaaberille tyypillinen irvokkuus on läsnä. Ajatus kuolemasta on Palsalle helpotus ja viittaa pois pääsyn mahdollisuuteen, parempaan tulevaan.

³⁷ Danse macabre (ranskaksi, käytetään myös englannin kielessä), Dance of Death (englanniksi), Totentanz (saksaksi). Mikko Kallionsivu kirjoittaa artikkelissaan ”Ars moriendi, musta surma ja makaaberin traditio” (2007, 181–186), että makaaberin taiteen taustalla toimiva idea liittyy myöhäiskeskiajan ja renessanssin maailmaan, jossa kuolemalla oli arkipäiväisempi rooli kuin nykypäivänä. Rutto, sodat ja nälänhätä pitivät huolen siitä, että kuolema oli aina läsnä. Makaaberi taide oli osa keskiaikaista kriisinhallintaa, kun kuolemaa piti oppia edes jotenkin sietämään. (Emt.) Kuolemantanssikuvastossa luurankomainen usein mätänemistilassa oleva iloinen veikko tulee hakemaan ihmistä viimeiseen tanssiin. Ensimmäinen tunnettu kuolemantanssiteos oli Pariisissa Viattomien hautausmaalle (Cimetière des Innocents) tehty työ, jonka Guyot Marchant kopioi vuonna 1485, ja joka on säilynyt nykypäivään saakka. Marchantin danse macabre -puupiirroksat korostavat kuoleman universaalia luonnetta, jossa kukaan ei säästy. Samoin englantilaisessa 1400-luvun lopun moraliteetissa *Everymanissa* (*The Somonyng/Summoning of Everyman*) kuolema tulee hakemaan Everymania, joka henkilöahmona edustaa koko ihmiskuntaa (Kallionsivu 2007, 197–198).

Valelen kaiken valopetroolilla. Varmasti palaa! Valelen myös itseni tai isken puukon sydämeeni niin minun ei tarvitse ollenkaan kitua. Kaikki tulee palamaan. [--]

Sanovat helvetinmoisen miehen palaneen. Pitävät tapaturmana tai vahinkona. Eivät heti käsitä itsemurhaksi. [--] Se tulee olemaan helppoa. Kauhean yksinkertaista ja helppoa! Se on oleva sovitus. Ristikuolema. Vapaaehtoinen katoaminen. (P, 129–130.)

Päiväkirjojen Palsa saa voimia ajattelemalla omaa kuolemaansa, joskin tällaisessa retoriikassa on aina jonkinasteista hurjistunutta uhmakkuutta. Kuoleman lempeys näkyy maalauksessa *Kaksin* (1969), joka voidaan tulkita myös Palsan omakuvaksi. Kuvassa Palsan näköinen mies lukee sängyllä Kafkan kirjaa ja mustaan pukuun sonnustautunut Kuolema istuu sängyn päädyssä lattialla viikate kädessään. Kuolemantanssiin viittaavia piirteitä tässä teoksessa ei ole, vaan tunnelma on rauhallisen odottava. Tämä kuva on luettavissa keskiajalta juontaneeseen *memento mori* -kuvastoon³⁸, jonka pääasiallinen tarkoitus on ollut muistuttaa katsojaa tai lukijaa omasta kuolevaisuudestaan. Palsan *Kaksin* on juuri tällainen, joskin hyvin henkilökohtainen, *memento mori*, jossa pohditaan tekijän omaa kuolemaa ja kuoleman läheisyyttä jokapäiväisessä elämässä. Tähän viittaa teoksen nimikin: jokainen on lopulta oman kuolemansa kanssa kahdestaan. Samaa kiireetöntä lähtöä kuvasi myös Simberg, jonka Kuolema jaksaa odottaa kärsivällisesti. Palsan makaaberia uudistava tuotanto on modernin ajan tyypillinen tuote, jonka synty ei pohjaa pelkästään Palsan mielenterveys- ja alkoholiongelmien tai itsenerollistamispyrkimyksiin, vaan kertoo ajalle ja kontekstille tyypillisestä pirstaloitumisesta. Palsan makaaberi taide voidaan siis nähdä kritiikkinä tekopyhää modernia yhteiskuntaa vastaan, jossa individualismi loppujen lopuksi on pelkkää kuaelmaa. Palsa näyttäisi elävän yhteiskunnan ja yhteisön rajaseuduilla ja seuraa maailmanmenoa niin sivussa olevasta perspektiivistä, että niin sanottu normaali elämä hänen kuvissaan alkaa joko muistuttaa kuolemaa tai herättää tekijässä kuolemankaipuun. Palsan makaabereissa teoksissa on ironista lopun ajan tunnelmaa.

³⁸ *Memento mori* -teoksissa (lat., ”muista kuolevasi”) sijoitettiin esimerkiksi pääkallo ja tiimalasi tai muu kuolemaa symboloiva esine taideteoksen kompositioon osaksi teoksen kuvaamaa maailmaa, jolloin katsoja ei voi unohtaa kuolemaansa. Esimerkkinä tästä Hans Holbein nuoremman *Suurlähettiläät* vuodelta 1533.

3.5. Päiväkirjat osana elämänmittaista kokonaistaideteosta?

Lopuksi tahdon kiittää lämpimästi kaikkia, jotka vaikuttivat aikoinaan siihen, että elämästäni on tullut taideteos.

– Muumipappa

”Salvador Dalín elämä taideteoksena” on mestariteos, jonka Dalí aikoi itsestään kirjoittaa. Teos ei koskaan valmistunut, mutta elämänmittaisen kokonaistaideteoksen idea toistuu *Neron päiväkirjassa*. Olen edellä argumentoinut, että Dalísta on vaikea saada otetta. Hänen päiväkirjaansa on vaikea uskoa aktuaaliseksi päiväkirjaksi ja hänen urastaan ja henkilökohtaisesta elämästään on lopulta lähes mahdotonta löytää faktoja. Dalín ironis-parodinen tapa reflektoida elämäänsä hämentää ja toisaalta ärsyttää. Tarkastelen tässä luvussa päiväkirjoja osana laajempaa kontekstia, osana taiteilijaelämää, koska se on myös yksi kohdetekstieni toistuvista teemoista. Dalín tapauksessa tuntuu mahdottomalta lukea julkaistua päiväkirjaa teoksena, joka kurottautuu lähes pelkästään ei-fiktioon. Käsittelen kokonaistaideteoksen ideaa kahdesta suunnasta. Yhtäältä idea on eksplisiittinen Dalín teoksessa ja *Päiväkirjojen* Palsa toteuttaa tätä taiteilijamyytin kautta eli idea elämästä taideteoksena tulee suoraan kohdeteksteistä. Toisaalta teosten kirjallinen luonne konstruktiona ja omaelämäkerrallisen tekstin tarjoama tekijyyden problematiikka ohjaavat tarkastelemaan ei pelkästään kohdetekstejä itsessään, vaan kohdetekstejä osana taiteilijan luomaa kontekstia ja teoskokonaisuutta. Osana laajempaa kokonaisuutta päiväkirjat näyttäytyvät itsenäisenä komponenttina, jotka yhdessä tekijän muiden töiden kanssa muodostavat uuden kokonaisuuden, uuden teoksen. Haluan tehdä temaattisen eron näiden kahden välille: 1) taiteilijan teksteistä välittyvä oma kokemus elämästään *taideteoksena* eli taiteellisena toiminnan lopputuloksena syntyvä ”lopputuloksena” ja 2) taiteilija-tekijän elämän ja tuotannon muodostama synteettinen kokonaisuus ja konteksti, jossa teokset muodostavat yhden uuden *teoksen*. En siis halua ottaa kantaa siihen, ovatko Dalín ja Palsan elämät taideteoksia, vaan siihen miten idea elämästä teoksena ilmenee kohdeteksteissäni.

Yrjö Sepänmaa korostaa artikkelissaan ”Elämä teoksena” (1991, 34–35) todellisuuden ja kirjallisuuden maailman eroa ja argumentoi, ettei kirjallisten tai kuvataiteellisten teosten välittämä kuva

tekijästä ole yhteneväinen todellisen elävän taiteilijan kanssa. Ne teemat, jotka teoksessa toistuvat, on liitetty liian yksioikoisesti tekijän ominaisuuksiksi, eikä eroa todellisuuden ja teoksen maailman välillä ole aina ymmärretty. Teos rakentaa aina tietynlaisen kuvan tekijästään, mutta tämä kuva ainoastaan viittaa todelliseen tekijään saavuttamatta koskaan identtisyttä. Tämä ei päde pelkästään fiktion, vaan myös ei-fiktiiviseen ja referentiaaliseen tekstiin. Fiktion ja omaelämäkerrallisen kirjallisuuden välisenä erona on se, että omaelämäkerrallinen kirjallisuus nostaa tekijyyden korostetusti esiin ja tekijyydestä ja refleктоivan minän elämästä tulee usein hallitseva viitekehys lukea teosta. Tekijä väistämättä pelaa tekijyydellään, oli kyse sitten omaelämäkerrasta, esseestä tai päiväkirjasta. Tällainen tekijän korostaminen on ominaista ja automaattista omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa: tekijyydestä tulee yksi teoksen motiiveista. Kertoja-Dalí kertoo nimenomaan päähenkilö-Dalísta suljetussa kirjallisessa systeemissä, mutta tätä tekstistä konstruoitavaa henkilöä ei tule pitää samana todellisen Dalín kanssa. Julkaistun teoksen maailma on konstruktio ja kuten Sepänmaa (emt., 41) toteaa, julkaistessa teos irrotetaan syntykontekstistaan ja se *yleistetään*. Tekijyys jakaantuu kahtia: olemme tekemisissä teoksesta välittyvän tekijän kanssa, mutta emme pääse käsiksi todelliseen tekijään. Päiväkirjan tekijä, Palsa tai Dalí, on tästä syystä myös kielellinen konstruktio. Tästä näkökulmasta katsoen ei ole ollenkaan yllättävää, että Dalí kertoo lukijalle eksplisiittisesti pitävänsä omaa elämänsä taideteoksena ja, että Palsa toivoi päiväkirjojensa julkaisua ja hioi tekstejään useasti, eikä ollut tyytyväinen kirjoittamaansa päiväkirjaan. Tämä on tekijyydellä ja konstruktioilla pelaamista.

Taiteilijuus ei ole Dalílla ja Palsalla erotettavissa niin sanotusta siviilielämästä: Taide on kaikki, eikä ole olemassa taiteesta irrallaan olevaa siviilielämää. *Neron päiväkirja* on lopulta hyvin amatillinen päiväkirja, koska teoksesta ei ole löydettävissä sellaisia kohtia, jotka eivät liittyisi taiteeseen, taiteen tekemiseen tai taiteilijan persoonaan. Dalí kirjoittaa:

A cause de moi, un jour, on sera bien forcé de s'occuper de mon œuvre. C'est bien plus efficace que d'essayer à tâtons de chercher la personnalité à travers l'œuvre. (*JG*, 49.)

Jonakin päivänä ihmisten on pakko kiinnostua töistäni minun itseni takia. Menetelmänä se on paljon tehokkaampi kuin yrittää umpimähkään löytää teosten kautta taiteilijan persoonallisuus. (*NP*, 45.)

Dalí korostaa jatkuvasti paitsi oman tuotantonsa laadukkuutta, myös oman persoonansa paremmuutta suhteessa toisiin. Dalí ei pelkästään peilaa itseään taiteilijoihin ja moderniin taiteeseen, vaan vihjaa, kuinka hän itse on myös ihmisenä muiden yläpuolella. Taiteilijan persoonallisuus rakennetaan lukijalle kuin tarjottimelle Dalín julkaistessa useita omaelämäkerrallisia teoksia ja pitäessä tietynlaista odottamattoman narrikuninkaan roolia yllä myös mediassa. Dalí tarjoaa persoonallisuuttaan lukijalle ohi oman kuvataiteensa viitaten siihen, että taiteilija on lopulta teoksiaan tärkeämpi. Näin se keinotekoinen yhteys elämän ja teosten välillä, jota Sepänmaa korostaa, nousee kohosteiseen asemaan.

Idea elämästä kokonaistaideteoksena toistuu myös aiemmin mainitsemisani taiteilijamynteissä. Vappu Lepistö (1991, 61–62) jaottelee tällaisen myyтин postmodernilla ajalla muovautuneeksi, mutta idea kantaa mukanaan myös romantiikan ajatuksen elämästä taiteen rakennusaineena ja tätä eritoten Palsa toteutti orjallisesti elämässään. Lepistön (emt., 59) mukaan Palsan elämä perustui-kin pitkälti sille, että tämä noudatti tietoisesti myyttisen taiteilijan roolia läpi elämänsä ja dokumentoi ”kokonaisteoksen” eli elämänsä päiväkirjoihin. Kuten olen jo aiemmin todennut, kokonaistaideteoksen luomiseen liittyy tiiviisti monimediaalisuus. Näin Dalín kuvataide, elokuvat, installaatiot, veistokset ja omaelämäkerralliset tekstit muodostavat kokonaisuuden, jonka tekijä itse arvottaa yhdeksi laajaksi elämänmittaiseksi taideteokseksi. Tällainen osiensa summa perustuu paitsi taiteelle, myös taiteilijan omalle aktiiviselle oman itsen rakennustyölle. Taideteos pitää sisällään ajatuksen ajattomuudesta, esteettisestä arvokkuudesta tai poliittisesta sisällöstä. Mikäli elämä on taideteos, se elämä tulee elää poikkeuksellisesti: elämä taideteoksena ei olisi myyтинomainen idea poikkeuksellisesta elämästä, mikäli jokaisen ihmisen elämää pidettäisiin taideteoksena *post mortem*. Julkaistu päiväkirja on yksi niistä paloista, joilla Dalí haluaa rakentaa elämästään kokonaistaideteosta. Tällöin elämä kokonaisuudessaan muuttuu objektiksi, jota voidaan tarkastella ja arvioida ja joka itsessään on merkityksellinen. Taideteoksella on myös lupa sanoa ”mitä tahansa”, eikä taiteellisen tuotoksen tarvitse olla faktuaalinen, objektiivinen tai todennettavissa. Yrjö Sepänmaa (1991, 37) kirjoittaakin, että todellisuus – oikea tai keksitty – on teoksen ja tuotannon pohjateksti ja kirjailija vetää tuon pohjatekstin luvallisesti mukaan. Elämän ja teosten yhteys on kuitenkin ymmärrettävä synteettiseksi, ja kokonaistaideteoksen käsite selittäisi tätä elämän ja teosten keinotekoista yhteyttä. Sepänmaa luonnostelee ajatusta, jonka mukaan tekijä/kirjailija/taiteilija luo puheillaan ja toimillaan, elämällään, kontekstin teoksilleen ja nämä kaik-

ki osat yhdessä muodostavat teoksen. Kyse on teosten kytköksissä todellisuuteen, mutta tällainen ”uusi teosyksikkö” on silti omalakinen kokonaisuutensa. (Emt.)

Dalín julkaistut kirjalliset teokset ovat siten rinnastettavissa Dalín kuvataiteellisiin töihin, ja maailma, johon *Neron päiväkirja* kiinnittyy, on surrealismin ja taiteen maailma, jossa Dalín tyyli on lähes fotorealistisen tarkka ja ”virheetön”. Samainen idea, jonka mukaan tietty kokonaisuus koostuu itsenäisistä komponenteista, näkyy Dalín maalauksissa. Esimerkiksi maalaus *Galatee aux Spheres* (1952) on lähes kokonaan pyöreistä erivärisistä palloista koostuva perspektiivisommitelma, jossa pallot muodostavat Dalín vaimon Galan muotokuvan. *Raphaelesque Head Exploded* (1951) sen sijaan kuvaa aineen hajoamista. Hiroshiman ja Nagasakin tragedioiden jälkeen Dalí kiinnostui atomitematiikasta erityisen paljon. Myös molekyylibiologia ja DNA inspiroivat Dalía luomaan osa-kokonaisuus -sommitelmia. Dalí korostaa toistuvasti *Neron päiväkirjassa* sitä, että hallitsee monenmoisia asioita maalaamisesta juhlien järjestämiseen ja puolustuspuheen pitämisestä atomifysiikkaan. Päiväkirjan totuudellisuuden lupaus ja omaelämäkerrallisen kirjallisuuden salaisuuksien paljastaminen ovat keinoja, joilla Dalí toistuvasti korostaa, kuinka hänen oma persoonansa on kaikkein tärkein koko maailmankaikkeudessa. Yksi päiväkirjan julkaisemisen funktioista ei siis lopulta ole paljastaa salaisuuksia tai välttämättä edes yrittää rakentaa totuudellista teosta, vaan tuottaa yksi komponentti lisää siihen ”Dalí-maailmaan”, jota tekijä pyrkii aktiivisesti rakentamaan.

Kalervo Palsa teki aktiivisesti töitä oman elämän dokumentoimiseksi. Hänen jäämistönsä, Kuvataiteen keskusarkistossa sijaitseva Kalervo Palsan arkisto, on mittavin suomalaisen taiteilijan jälkeensä jättämä arkisto. Palsa ei julkaissut elinaikanaan omaelämäkerrallista kirjallisuutta, vaan hän pyrki rakentamaan itselleen sellaisen elämän kuin kuvitteli menestyneillä taiteilijoilla olleen. Se, että Palsa maalasi synkkiä ja häiritseviä teoksia, tuottaa mielenkiintoisen näkökulman: Palsa pyrki lopulta maalaamaan teoksiinsa oman elämänsä. Seksuaaliset perversiot, synnit, masturbointi, alkoholismi ja kurjat olosuhteet toistuivat ja rajoittivat Palsan elämää ja ovat samalla juuri niitä aiheita, joita Palsa toisti maalauksissaan. Palsa ei kirjoita *Päiväkirjoissaan* eksplisiittisesti siitä, että haluaisi rakentaa elämästään kokonaistaideteoksen. Hän kuitenkin kirjoittaa tarkkaan, millainen elämän täytyy olla, jotta hän voisi luoda taidetta ja olla menestyvä taiteilija. Palsa vihaa Kittilää, mutta ei voi maalata ilman sitä. Kärsivä ja originaali nälkätaiteilija on lopulta se kokonaistai-

deteos, se julkinen minähahmo, joka Palsasta tunnetaan ja *Päiväkirjat* on osaltaan rakentamassa tällaista luentaa. Esimerkiksi Palsan maalaus *Nälkätaiteilija* (1967) on paitsi intertekstuaalinen viittaus Kafkan samannimiseen novelliin ja novellikokoelmaan myös Palsan omaan elämään taiteilijana, vaikkei teos omakuva perinteisessä mielessä olekaan. Teos kuvaa pyörien päällä olevaan vankilahäkkiin teljettyä taiteilijaa, jonka ympärillä mustapukuiset miehet liikkuvat. Taiteilija on teljetty, kun taas virkamiesmäiset pukumiehet saavat kulkea vapaana. Palsa kirjoittaa, kuinka Kittilä on hänen vankilansa, mutta muualla ollessaan hän kaippaa kuitenkin takaisin. Lisäksi teokset *Uutta lunta* (1970), *Lähtö* (1986) ja *Paluu* (1986) kuvaavat perustavanlaatuista yksinäisyyttä ja kylmyyttä: talo on sisäpuolelta jäänyt, keskellä lattiaa voi hiihtää ja lumi kinostuu huonekalujen päälle. Jokaisessa teoksessa on karvalakkiin ja talvivaatteisiin pukeutunut mies, joka antaa vaikutelman tyytymisestä kurjiin olosuhteisiin ja siihen, ettei kukaan tule pitämään asuntoa lämpimänä. Teoksissa on luovuttamisen tunnelma.

Palsa maalasi siitä, mistä kirjoitti ja kirjoitti siitä, mistä maalasi. Palsa myös pitää päiväkirjaansa huonona, koska siitä ei muodostu mieleistä kokonaisuutta tai Palsa ei koe osaavansa kirjoittaa itsestään oikealla tavalla niin, että lopputulos tyydyttäisi:

Ei tämä minun päiväkirjani ole hyvä. En osaa kirjoittaa siten kuin pitäisi. Sitä paitsi kirjoitan liian vähän nykyään. Olen ajatellut että jätän kirjoittamisen niiden huoleksi jotka tekevät minusta romaaneja ja elämäkertoja. (P, 151.)

Tällainen reflektointi osoittaa, että Palsa kirjoittaa ulkopuoliselle lukijalle, joka ei ole hän itse. Palsalle on erityisen tärkeää se, miten muut ihmiset hänestä ajattelevat. Palsa tuntuu kontrolloivan omaa kirjoittamistaan juuri laajan lukijakunnan toivossa ja tällöin hänen teoksensa muodostuu Dalín teoksen tavoin ammatilliseksi. *Päiväkirjat* ei sisällä ainoatakaan sellaista kohtaa, joka ei selittäisi tai täydentäisi jollain tapaa Palsan tapaa kokea oma taiteilijuutensa. Elämä keinotekoisesti rakennettuna teoksena ei toki ole se sama elämä, jonka Palsa on todellisuudessa elänyt. Elämän näkeminen vain yhtä tarkoitusta varten on kuitenkin selvästi niitä teemoja, joiden varassa Palsa kirjoittaa ja maalaa. Taide on Palsalle pakkomielle ja samalla pakokeino todellisuudesta. Sekä Dalín että Palsan yhteydessä on relevanttia todeta, että molemmat halusivat rakentaa elämästään todellisuutta suuremman ja saavuttaa mittasuhteiltaan valtavia tai lähes mahdottomia tavoitteita. Tästä näkökulmasta katsottuna tekijöiden julkaistuja päiväkirjoja voidaan pitää myös

eräänlaisina lukuohjeina, parateksteinä, joilla tekijät pyrkivät selventämään muuta tuotantoaan. Gérard Genette toteaa *Paratexts*-teoksessaan (1997, 391–395), että päiväkirjat ovat paratekstuaalisia elementtejä suhteessa kirjailijan muuhun tuotantoon. Näin *Neron päiväkirja* ja *Päiväkirjat* voidaan nähdä paitsi yhden makroteoksen komponenttina, myös paratekstinä, jossa tekijyys rakennetaan kuvataiteellisen tuotannon tulkintaa varten.

Aloitin tämän luvun viittaamalla ikuisesti muistelmiaan kirjoittavaan Muumipappaan. Muumipappa kiittää muita siitä, että hänen elämästään on muodostunut taideteos. Dalí sen sijaan kiittäisi itseään, ylitsevuotavan runsaasti ja kertakaikkisesti, jonka jälkeen hän muistaisi ehkä Galaa ja taiteilijakollegoistaan Rafaelia. Tämän jälkeen Dalí kiittäisi itseään vielä uudelleen ja muistuttaisi lukijaa jälleen siitä, että hän on ”todellinen nykyajan nero”. Palsa taas toteaisi, ettei kukaan koko maailmassa tunnu ymmärtävän hänen nerouttaan ja ilmoittaisi ”itsemurhahalun” kasvavan.

Olen ottanut tässä luvussa vapauden laajentaa käsittelyä ulottumaan tekijöiden päiväkirjateoksia laajempaan kontekstiin eli kuvataiteelliseen tuotantoon, koska *Neron päiväkirja* ja *Päiväkirjat* referentiaalisina tarjoavat luonnollisesti tällaista mahdollisuutta. Teoksissa ilmenevät teemat eivät ole irrallisia, vaan toistuvat eri muodoissa. Kyse ei ole pelkästään Sepänmaan korostamasta elämän ja taiteen välisen linkin keinotekoisuudesta, tekstienvälisyyden konstruktio-olonteesta, vaan myös siitä, että etenkin Dalí nostaa tämän keinotekoisuuden jalustalle. Me emme pääse tekstien kautta käsiksi todella eläneeseen tekijään, eikä tämän pitä olla tutkimuksen tavoitteena. Sen sijaan teoksesta rakentuu useita tekijyyksiä. Seuraavassa luvussa tarkastelen Dalín kerrontaa ja teoksen tarjoamaa mahdollisuutta ironiaan ja sitä, mitä ironia tekee tekijälle. Palsan tapauksessa nostan uudelleen esiin teoksen toimittajan Maj-Lis Pitkäsén roolin ja tarkastelen mahdollisuutta lukea teos tahattomasti rakentuneena parodiana taiteilijan elämästä.

4 Ironia ja tekijyyksien rakentuminen

4.1. Dalí ja ironisen kertojan ongelma

*Pingviineillä on suurin armeija
maailmassa. Pyöriäisillä myös.*
– Anatole France

Kuvitellaan tilanne, jossa *Neron päiväkirja* olisi päiväkirjaromaani eli fiktiota. Kuvitellaan, että tekijännimenä olisi vaikkapa Michel Déon ja päähenkilö-kertojan nimenä olisi Salvador Dalí. Michel Déon ohjastaa lukijaa teoksensa esipuheessa: teos on täysipainoista kirjallisuutta ja saanut arvolleen sopivan nimen. Kannessa lukee *Neron päiväkirja*. Aivan kuin Gogolin *Hullun päiväkirja*! Kun lukija sitten ryhtyy lukemaan teosta, hän tulee nopeasti siihen tulokseen, että kertoja-päähenkilön maailma on lähtökohtaisesti vinoutunut. Päähenkilö on ehkä järkensä menettänyt tapaus. Lukija tulee tähän tulokseen ensinnäkin siksi, että nerous käsitteenä on jo lähtökohtaisesti hieman vanhentunut: aiemmin tieteellisestä käsitteestä käynyt sana on menettänyt voimaansa ja sana on latistunut usein ironiseen ”onpa nerokasta” -lausahdukseen, jossa toiminnan kohde ei todellisuudessa ole missään määrin nerokasta. Lukija pitää ehkä huvittavana kertoja-minän teoksen mittaista ylistyspuhetta, joka on suunnattu kertojaan itseensä. Pian lukija vakuuttuu siitä, että teoksen täytyy olla parodiaa. Miten kukaan todellinen taiteilija voisi puhua itsestään näin, korostaa omaa nerouttaan ja paremmuuttaan suhteessa muihin ihmisiin? Kenellä voisi olla välineet oman neroutensa toteamiseen? Lukija tulisi tulokseen, että teos on parodia taiteilijasta ja taiteilijamyystistä, äärimmilleen karrikoitu tapaus, jossa taiteilijoihin liitetyt käsitykset on viety äärimmäisyyksiin. Kertoja paljastuisi epäluotettavaksi ja taustalla hääräävä implisiittinen tekijä olisi se taho, joka olisi vastuussa teoksen ironisesta luonteesta. Michel Déonin nimissä julkaistu esipuhekin olisi osa implisiittisen tekijän vaikutuspiirissä olevaa kokonaisuutta, jossa ”kertomus on jo alkanut”, kun vakuutetaan lukijalle, että teoksen päähenkilö on ehdottomasti myyttiin nojaava nero-taiteilija. Lukija vakuuttuisi myös siitä, ettei implisiittinen tekijä rakenna kertojasta neroa. Kertomus rahanahneesta julkistaiteilijasta jo itsessään kuulostaa parodialta. Parodian pohjatekstinä olisi nimenomaan myytti taiteilijasta, joka kulkee nerouden ja hulluuden välimaastossa. Jos *Neron päiväkirja* olisi fiktiota, se olisi hulvattoman hauska kertomus.

Palataan todellisuuteen. *Neron päiväkirja* ei ole päiväkirjaromaani. Teoksen tekijän, kertojan ja päähenkilön nimenä on Salvador Dalí. Teos on omaelämäkerrallinen, päiväkirjamuotoon puettu ja vakuuttaa esittävänsä totuuden. Kysymys on siitä, missä määrin lukijan pitäisi ottaa Dalí todesta. Onko Dalí ironinen – ja miten *Neron päiväkirja* pitäisi lukea? Teoksen neroretoriikka ja taiteilijamyyttä purkava ja uudelleenrakentava elämän reflektointi eivät vakuuta lukijaa siitä, että tekijä olisi täysin tosissaan. Teos on omaelämäkerrallinen ja viittaa todellisuuteen. Lukija tarttuu teokseen todennäköisesti juuri siksi, että jo entuudestaan tietää jotain taiteilijasta nimeltä Salvador Dalí. Näin teoksen tekijään kohdistuu odotuksia ja ennakkoluuloja jo ennen kuin teos on luettu. Mitä tarkoitusta tekijän ironisuus tai epäluotettavuus palvelisi? Kun Dalí julistaa olevansa nero ja lukija lukeekin teoksen ironisena, tämä tarkoittaisi Dalín *oman taiteilijakuvan heikentämistä*. Miksi Dalí vihjaisi, ettei olekaan nero? Mitä Dalí lopulta tarjoaa itsestään lukijalle? Tekijän omaelämäkerrallisessa kontekstissa teoksen lukeminen parodiana ei tunnu järkevältä tai luontevalta. Teoksen sisällön vastaanottaminen kirjaimellisena totuutena ei myöskään tunnu täysin varteenotettavalta vaihtoehdolta. Ongelmalliseksi tässä osoittautuu juuri teoksen omaelämäkerrallisuus ja samalla se tuntuu noudattelevan omia omaelämäkerrallisia lainalaisuuksiaan. Ehdotan tässä luvussa kahta erilaista tapaa lukea *Neron päiväkirjaa*. Lukutavat pohjautuvat lopulta lukijan kompetenssiin nähdä Dalín mahdollisia ironisia viittauksia sekä siihen, tunteeo lukija Dalín muuta tuotantoa. Mahdollinen ironia on osaltaan vaikuttamassa siihen, millaisia tekijyyksiä teoksesta on löydettävissä.

Dalín muuta tuotantoa tunteva lukija tunnistaa *Neron päiväkirjassa* teemoja, jotka toistuvat muuallakin. Hyperbolinen itsen ylentäminen, neroretoriikka ja ambivalentilta vaikuttava myyttisen taiteilijan rakentaminen näkyvät myös Dalín omaelämäkerrassa *La vie secreta de Salvador Dalí*.³⁹ Nerouden korostaminen on kuitenkin eksplisiittisintä juuri *Neron päiväkirjassa*. Yrjö Sepänmaa (1986, 63) korostaa *Kirjailijakuva*-teoksessaan, että yksittäinen teos voidaan lukea joko omalakisena kokonaisuutena ja muodostaa tästä teoksesta kuva tekijästä tai sitten osana makroteosta, teosten kokonaisuutta, jossa yksi teos on vain osatekijänä suuremmissa kokonaisuudessa. Näin voidaan rakentaa makroteoksen tekijäkuva. Mikäli *Neron päiväkirjaa* tarkastellaan omala-

³⁹ Dalí ”tunnustaa” omaelämäkertansa alussa alaviitteessä, että vaikka on hän ollut täysin tietoinen omasta neroudestaan jo vuodesta 1929 lähtien, tämä ei ole ”koskaan johtanut häntä tuntemaan niin kutsutun ylevän tunteita”, vaikka lisäksi saavansa tästä toisinaan äärimmäisen hyvänolon tunteen. Ks. Dalí 1993, 2. *Neron päiväkirjaan* suhteutettuna tämä on ironiaa.

kisena kokonaisuutena ja suljetaan saman tekijänimen alle liitetty muu tuotanto pois, saattavat monet toistuvat piirteet jäädä lukijalta joko huomaamatta tai sitten ne korostuvat äärimmilleen, eivätkä saa muuta selitystä kuin minkä tekstin lukeminen kirjaimellisesti voi tarjota. Wayne C. Booth kirjoittaa vakaan ironian (*stable irony*) käsitteestä teoksessaan *A Rhetoric of Irony* (1974). Jotta lukija voi havaita ja paikantaa tekstistä ironian, hänen täytyy Boothin (1974, 10–14) mukaan ensin torjua tekstin kirjaimellinen merkitys. Ei riitä, että lukija on eri mieltä teoksen välittämästä informaation luonteesta tai että vaihtoehtoiset tulkintatavat on suljettu pois. Mikäli lukija pitää tekstin tekijää hulluna tai tyhmänä tai tapahtumia absurdeina, kyse ei ole (vieläkään) ironiasta. Lukijan täytyy varmistua siitä, että myös teoksen (implisiittinen) tekijä torjuu kirjaimellisen merkityksen ja että lukija ja tekijä ovat ”samaa mieltä” teoksen tarjoamasta implisiittisestä sisällystä.⁴⁰ *Neron päiväkirja* ei ole teos, josta ironian voisi löytää helposti tai lopulta edes varmistua, onko teos käsiteltävä kokonaisuudessaan tai osittain ironiseksi. Joitain tällaisia silmäniskuja tekijä kuitenkin lukijalle tarjoaa.

Neron päiväkirjan voi lukea kirjaimellisesti. Teos ei esimerkiksi esitä historiallisia faktoja väärinä tai esitä todellisuudesta poikkeavia väitteitä maailmastamme. Tällöin lukija joko a) on samaa mieltä kertojan kanssa siitä, että Dalí on nero tai b) on eri mieltä kertojan kanssa, jolloin lukija kyseenalaistaa Dalín kyvyn ymmärtää omaa itseään ja osaamistaan suhteessa muihin. Toisin sanoen, jälkimmäisessä tapauksessa lukija voisi pitää kertojaa hulluna tai tulkita kertojan puheet suuren luokan narsismiksi.⁴¹ Teoksen kirjaimellinen tulkinta eli se, että kertoja tarkoittaa todella sitä mitä sanoo, voimistaa tekijän tarjoamaa kuvaa itsestään myytin tiedostavana taiteilijana. Jälkimmäisessäkin tapauksessa tapahtuu niin, koska lukijan ei tarvitse olla Dalín kanssa samaa mieltä neroudesta, vaan siitä, että tekijä tiedostaa myytin ja hyödyntää sitä teoksessaan. Tällöin tapaus koskisi nimenomaan hulluuden ja nerouden välistä hämäräksi tunnettua rajaa ja vahvistaisi käsityksiä taiteilijan erikoisesta mielenlaadusta. Tällainen luenta ei ole ristiriidassa Dalín muun tuotannon kanssa.

⁴⁰ Boothin ironian teoria perustuu hänen *The Rhetoric of Fiction* -teoksessaan esittämään laajempaan kertomuksen teoriaan, jossa *implisiittisen tekijän* käsite on olennainen.

⁴¹ Erotuksena sille, että kaikki päiväkirjat ovat jossain määrin narsistisia, koska keskittyvät kirjoittajan oman elämän tapahtumiin.

Todennäköistä on, että Dalín tuotantoa tunteva lukija hahmottaa tekstistä ironisia kohtia tai ainakin jää pohtimaan, onko teos tarkoitettu osittain ironiseksi. Lähtökohtaisesti ironia tuntuu hankalalta tavalta tulkita teosta, koska Dalí ei ole missään määrin muussa tuotannossakaan nöyrä. Dalí (1993, 10) toteaa omaelämäkerrassaan, että ”vaatimattomuus ei ole minun erikoisalaani”. Jos tekijä ei lopulta tarjoakaan neroutta *Neron päiväkirjan* teemana, niin mistä teos sitten kertoo? Wayne C. Booth analysoi tapoja, joilla ironia rakentuu tekstissä. Toisinaan teoksen tekijä voi vihjata lukijalle suoraan, että kyse on ironiasta – tai sitten ironisoida tällaiset ”silmäniskut”. Dalí ei itse viittaa ekplisiittisesti omaan ironisuuteensa, eikä toimittaja esimerkiksi kehu esipuheessaan teoksen ”nerokasta ironiaa”. Teoksen nimi, *Neron päiväkirja*, voisi olla yksi vihje, mutta koska teos ei ohjaa missään vaiheessa koko teoksen ironiseen tulkintaan, ei pelkkä teoksen nimi anna lupaa lukea koko teosta ironisena. *Neron päiväkirjassa* on yksi kohta, josta lukija tunnistaa ironian varmasti. Lainaus on teoksen esipuheen viimeinen tekstikappale ja siinä kiteytyvät ironisoidusti romanttisen nerokäsitteen stereotypiat:

Telles sont les raisons uniques et prodigieuses, mais strictement véridigues qui font que tout ce qui va suivre, du début à la fin (*et sans que j’y sois pour rien*) sera génial d’une façon ininterrompue et inéluctable, rien que par le seul fait qu’il s’agit du *Journal fidèle de votre fidèle et humble serviteur*. (JG,14; kursiivi lisätty.)

Nämä ovat ne ainutlaatuiset ja ihmeelliset mutta ehdottoman totuudenmukaiset syyt, joiden johdosta se minkä nyt saatte luettavaksenne on katkeamattomalla ja väistämättömällä tavalla (*minun mahtamatta sille mitään*) nerokasta jo siitäkkin syystä, että kysymyksessä on *uskollisen ja nöyrän palvelijan uskollinen päiväkirja*. (NP, 14; kursiivi lisätty.)

Dalí uskottelee ehdotonta totuudenmukaisuutta, joka viittaa elämäkerrallisen kirjoittamisen sääntöjen tuntemiseen. Teos ilmoitetaan nerokkaaksi siitä syystä, että ”se nyt sattuu olemaan” Dalín teos aivan kuin Dalín nimi olisi synonyymi neroudelle ja riittävä peruste asian toteamiseen. Sulussa oleva kommentti viittaa suoraan romanttisen tekijämyytin käsitteen tuntemukseen eli siihen romantiikan ajan perimmäiseen ristiriitaiseen ajatukseen, että nerous, *genius*, tulee henkilöön ulkopuolelta taiteilijan voimatta itse vaikuttaa tähän. Tarkoitus on hauskuuttaa lukijaa, mutta myös pyytää lukemaan teos joko kyseenalaistamatta sitä (kirjaimellinen merkitys) tai tarjota vaihtoehtoisesti ironista lukutapaa. Dalí kuvaa itseään uskollisena ja nöyränä palvelijana, joka on kirjoit-

tanut uskollisen päiväkirjan – ehkä oletetulle uskolliselle ja nöyrälle lukijalle? Uskollinen päiväkirja tarkoittaa uskollisuutta päiväkirjan konventioille eli totuudellisuudelle ja referentiaalisuudelle. *Neron päiväkirja* ei kuitenkaan missään määrin rakenna kuvaa uskollisesta tai nöyrästä taiteilijasta, vaikka sellainen Dalí väittää olevansa. Dalí tuntuu ironisoivan taiteilijamyyttä, päiväkirjan genreä ja myös nerouden käsitettä. Koska tämä tekstikatkelma on esipuheessa, se väistämättä antaa raamit myös koko teoksen tulkinnalle.

Kun *Neron päiväkirjaa* verrataan Palsan *Päiväkirjoihin*, teos näyttäytyy ironisena. Molemmat kertoja-minät puhuttelevat lukijoita, mutta koska *Neron päiväkirja* on julkaistu tekijän eläessä ja *Päiväkirjat* postuumisti⁴², Dalín teos tuntuu tietoisesti sotivan perinteisen intiimin päiväkirjan kanssa. Michel Déonin vakuutteluille teoksen todellisesta päiväkirjaluonteesta käy kuin Rousseaulle: mikäli teos todella on autenttinen ja lupaa kertovansa totuuden, miksi sitä pitää niin kovasti korostaa ja vakuutella? Teos alkaa vakuutteluilla teoksen hyvästä kirjallisesta laadusta ja autenttisuudesta sekä ironisella viittauksella Dalín nöyryyteen. Lisäksi, kuten olen aiemmin maininnut, teoksen ensimmäinen päiväkirjamerkintä vertautuu julkisen esitelmän pitämiseen. Dalín ”intiimi päiväkirja” on julkinen teko ja tästä syystä sen voidaan katsoa ironisoivan intiimin päiväkirjan genreä. Dalí esittää kirjoittavansa intiimiä päiväkirjaa ja esittää tekevänsä teoksessaan tunnustuksia. Narsistiset itsensä ylentämiset, muiden taiteilijoiden pilkkaaminen, Gala-vaimon loputon kehuminen ja groteskit analyysit neron ruoansulatuksesta viittaavat jälleen tekijän karnevalistiseen pyrkimykseen rakentaa elämästään kokonaistaideteosta. Yhtäältä Dalí ironisoi romanttista taiteilijamyyttä korottamalla myyttiin viittaavat asiat toiseen potenssiin: köyhä taiteilijaerakko on *Neron päiväkirjan* päähenkilön täydellinen vastakohta. Toisaalta Dalín koko tuotanto, puheet, kirjoitukset ja julkiset esiintymiset muodostavat yhdessä kokonaisuuden, joka on yhtäkaikki muuttanut käsityksiämme taiteilijamyytistä. Postmodernin ajan taiteilijamyytti viittaa performanssiin, teatteriin, naamioimiseen (englannin kielen *masquerade* kuvaa ilmiötä hyvin), mutta myös taiteeseen kaupankäyntinä. Nykyään taiteilijakin saa puhua taloudellisesta menestymisestään. Elämänmittaisen performanssin teema näkyy useiden taiteilijoiden julkisuuskuvassa. Taiteilijan roolia tulee elämä ja elämä rakentuu roolin varaan. Yrjö Sepänmaa (1986, 72) mainitsee tällaisista brändeistä Marilyn Monroen, Charlie Chaplinin ja Elisabeth Taylorin. Vastaavasti tunnettuja täl-

⁴² Lejeune (2009, 226) erottaa kaksi julkaisun kategoriaa toisistaan: *autopublication* viittaa teoksen julkaisemiseen tekijän eläessä, kun taas *hetero-publication* tarkoittaa postuumia julkaisua.

laisia nykyaiteilijoita ovat esimerkiksi muusikot Lady Gaga ja Marilyn Manson: he ovat Salvador Dalín perillisiä.

Tekijyys ei ole Dalín tapauksessa yksioikoista. Sepänmaa suhtautuu jyrkän kielteisesti siihen, että tekijän elämä, julkiset puheet ja muut aktiviteetit otetaan huomioon kirjallisuustieteellisessä teoksen tulkinnassa ja tekijäkuvan rakentamisessa. Sepänmaa (1986, 172–177) erottaa teoksen sisäisen tekijän kirjailijan roolista. Ensimmäinen syntyy teoksesta, jälkimmäinen viittaa tekijän todellisen elämän rooliin taiteilijana. Dalín kohdalla tällainen lähestymistapa muodostuu mahdottomaksi, koska taiteilijan roolista tulee myös teosten maailman todellisuutta. Dalí tekijänä on moninainen ja lainaa monesta kategoriasta. Dalí-tutkijat käyttävät termiä ”Dalí universe” kuvaamaan sitä maailmaa, jota tekijä rakentaa. Elämäkerrallinen kirjoittaminen ja itsensä sijoittaminen toistuvasti maalauksiin on tällaisen Dalí-maailman rakentamista. Se, että tekijä kirjoittaa omaelämäkerrassaan vääristä tai valheellisista lapsuusmuistoista osana omaelämäkerrallista ”totuutta”, ei lopulta ole yllättävää. Dalí (1993, 39) kirjoittaa Venäjälle sijoittuvista lapsuusmuistoista, vaikka hän samalla kieltää koskaan käyneensä kyseisessä maassa. Koska muistot ovat selkeitä ja selvästi tekijälleen merkityksellisiä, Dalí kirjoittaa ne ”Virheelliset lapsuusmuistot” -otsikon alle ja näin ”ratkaisee ongelman”.

Lukija todennäköisesti epäilee *Neron päiväkirjan* kertojan totuudellisuutta tai yksiulotteista suhtautumista omaan nerouteensa. Kertoja ei epäile kertaakaan omaa nerouttaan, eikä osoita missään määrin heikkouden tai vaikkapa epäonnistumisen pelon olemassaoloa, toisin kuin Palsa, joka reflektoi inhimillisyyttään läpi *Päiväkirjojen*. *Neron päiväkirjan* päähenkilö on melkein liian täydellinen tai liian varma neroudestaan, jotta teoksen lukeminen täysin kirjaimellisesti olisi luontevaa. Juuri tästä lukijan epäily ironian mahdollisuuteen pääasiassa syntyy. Mikäli kertoja onkin epäluotettava, lukijan pitää todeta, että joko tekijä on samaa mieltä kertojan kanssa eli tekijäkin paljastuu epäluotettavaksi (tai tyhmäksi tai hulluksi) tai tekijä on rakentanut kertojan epäluotettavaksi. Mikäli kertoja on epäluotettava, teos ei enää rakennakaan täydellistä kuvaa nerotaiteilijasta, vaan sekä ironisoi omaelämäkerrallista totuutta että vihjaa, ettei minkäänlaista omaelämäkerran rakentamaa vastausta tekijästä itsestään ole saatavilla. Tällaisen luennan kautta voidaan päätyä mahdollisuuteen, että *Neron päiväkirja* kertoo paitsi yhdestä Dalístä joka pitää itseään nerona myös toisesta Dalístä, joka ei lopulta kerro itsestään mitään intiimiä tai salaista ja joka vihjaa, ett-

ei ole olemassa muuta totuutta kuin se, mikä teosten kautta on saavutettavissa. Tällainen lukutapa ei lopulta ole ristiriidassa Dalín muun tuotannon kanssa: sekä kirjaimellinen että ironinen lukutapa ovat mahdollisia.

Boris Tomaševski kirjoittaa ”Kirjallisuus ja elämäkerta” -artikkelissaan kirjailijan persoonaan ja elämään kohdistuvasta kiinnostuksesta ja tutkijoiden palavasta halusta tulkita kirjallista teosta tekijänsä elämää avaavana entiteettinä. Artikkelissa kritisoidaan venäläiselle formalismille tyypilliseen tapaan voimakkaasti ajatusta, jonka mukaan tekijän elämäkertaa tarvitaan tekstin tulkinnassa. Tomaševski (2001, 228, 231) esittää, että tekijän biografian huomiointi on vain ja ainoastaan silloin hyödyllistä, kun ”tekstin ja biografian rinnastus sekä leikki tekijän subjektiivisten ilmausten ja tunnustusten potentiaalisella reaalisuudella ovat [osa] teoksen rakennetta”. Tomaševski kuvaa, miten kirjailijat ovat rakentaneet omaa legendaansa tietoisesti yleisön ”sairaalloiseksi herkityneen uteliaisuuden” tyydyttämiseksi. Kyse on nimenomaan ”ideaalisen biografisen legendan” luomisesta, eikä luotettavasta ja reaalista ansioluettelomaisesta omaelämäkerrasta. Esimerkkinä käytetään Vladimir Majakovskia, joka rakensi omaa legendaansa ja samalla tukki myöhempien elämäkertakirjureiden pyrkimykset kaivella esiin jotain intiimiä tai hätkähdyttävää (emt., 230). Tässä on selkeä yhteys Dalíin: omaelämäkerrallinen leikittely ja ”autenttisen” totuuden tarjoaminen ovat *Neron päiväkirjalle*, kuten tekijän muullekin omaelämäkerralliselle kirjoittamiselle, tapaa rakentaa itsestään halutunlaista kertomusta ja vastata samalla yleisön uteliaisuuteen. Dalín kohdalla merkityksellistä on juuri se, että Dalí tekee itsestään niin suurta myyttistä nerotaiteilijaa, että kukaan elämäkertakirjuri ei koskaan kehtaisi kirjoittaa tähän tyyliin. Dalí ehtii ensin ja luo perustan omalle julkisuuskuvalleen. Dalín ristiriitainen rooli karnevalistisena ja ironisena veijarina sekä ”modernin ajan suurimpana nerona” ovat keinoja, joilla tekijä luo itsestään moniulotteisen ja ambivalentin hahmon. Tämän ympärille muu tuotanto kiinnittyy.

4.2. Palsa ja tahaton parodia nerosta

Kalervo Palsan *Päiväkirjat* kuuluu nimenomaan Palsan tekijänimen alle, koska alkuperäiset päiväkirjakirjoitukset ovat Palsan käsialaa. Samoin Palsan maalaukset, piirroksot ja sarjakuvat kuuluvat tähän samaan joukkoon. Ne ovat teoksia, jotka kittiläläinen taiteilija Kalervo Palsa on luo-

nut erotuksena toisista mahdollisista Kalervo Palsa -nimisistä henkilöistä. Michel Foucault'n (2009, 326) mukaan tekijänimi liittyy ensinnäkin tekijänoikeuksiin. Päiväkirjojen ja kuvataiteellisten töiden välinen ero on siinä, että *Päiväkirjoilla* on myös toinen tekijänimi. Maj-Lis Pitkänen teki päiväkirjamateriaalin toimitustyön ja valitsi teokselle nimen *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Jo teoksen nimi viittaa siihen, ettei kaikkea ole julkaistu. Mikäli teoksen nimessä lukisikin ”merkinnät”, teos olisi laajuudeltaan massiivisempi ja todennäköisesti monotonisempi sekä sisältäisi enemmän toistoa: teos olisi enemmän Palsan päiväkirjojen kaltainen. ”Merkinnät” tarkoittaisi kaikkia Palsan päiväkirjamerkintöjä. Teos ottaisi myös todennäköisesti rajummin kantaa poliittisiin kysymyksiin, koska julkaisusta on jätetty kommunistitapaamisten kuvaukset kokonaan pois. Pitkänen on viime kädessä se, joka on vastuussa Palsan *Päiväkirjoista*. Pitkäsellä on myös *Päiväkirjojen* tekijänoikeudet hallussaan. Kärjistettynä *Päiväkirjojen* ja kuvataiteellisten töiden erona on se, ettei kukaan muu viimeistellyt Palsan maalauksia, keksinyt aiheita sarjakuviin tai hakenut inspiraatiota länsimaisen taiteen kaanonista. *Päiväkirjoilla* on tästä syystä väistämättä kaksi tekijää ja kaksi eri tekijänimeä.

Palsa on synkkä sekä *Päiväkirjoissaan* että maalauksissaan. Palsa on niin synkkä, että teoksen lukeminen on hämmentävää ja ahdistavaa. Palsaan ei totu, eikä *Päiväkirjojen* minä-kertoja myöskään tunnu tottuvan itseensä. Teoksen muoto päiväkirjana on olennaisena tekijänä lukukokemuksessa, koska päiväkirja voi loppua ”koska tahansa”. Vaikka painetun teoksen lukija tietää, missä kohdin teosta on lukemassa, päiväkirjamerkintöjen fragmentaarisuus ja irrallisuus synnyttävät lukijassa voimakkaan ”päiväkirjan tunteen” ja huolen siitä, että mitä jos kaikki loppuikin nyt, liian aikaisin. Palsa kirjoittaa kuolemasta, kuoleman halustaan ja tuskistaan. Lukija yhtäältä vastustaa tätä kuolemanhalua ja toisaalta haluaa tirkistellä, löytyykö *Päiväkirjoista* tekijän omaan kuolemaan viittaavaa salaisuutta. Ei tietenkään löydy, *Päiväkirjat* loppuu yhtäkkiä, ”kesken tarinan”, ennakoimattomasti. Ennen kuin lukija on edes avannut teoksen kansia, lukija tietää todennäköisesti käsissään olevan teoksen loppuvan tekijän kuolemaan. Siksi kuoleman tematiikka korostuu entisestään. Tällainen luenta imee itseensä omaelämäkerrallisuuden referentiaalisuutta ja vastustaa tiukkarajaista jaottelua elämän ja tuotannon välillä. Toisaalta samainen tekijän kuolemaa vastustava lukija on tietoinen tekijän halusta tulla nerotaiteilijaksi, joka kirjoitetaan osaksi kaanonia. Yhtäältä teos on kuolemaa liehittävässä kalseudessaan karmaiseva lukukokemus, toisaalta lukija löytää teoksesta niitä piirteitä, jotka vihjaavat kaiken kerrotun keinotekoisuuteen. Kun Dalí ra-

kentaa taiteilijamyytistä omanlaisensa, Palsa pysyy tiukasti annetuissa rajoissa. Kärsivä erakko-taiteilija on *Päiväkirjojen* Palsa. Myytti on ohjenuora elämän ja taiteen rakentamiseen, ehkä se viimeinen keino, jolla tekijä pysyy todellisuuden reunassa kiinni. Palsa rakentaa vimmatusti merkityksiä oman elämänsä tueksi ja itsensä kirjoittaminen osaksi taidekaanonia on pyristelyä kohti hyväksyntää. Palsa on anarkisti vain taideteostensa aiheiden osalta, mutta ei omasta halustaan, vaan vääristyneiden olosuhteiden synnyttämänä.

Mistä sitten johtuu, että lukija huvittuu *Päiväkirjoista* tai osittain kieltää teoksen synkkyyden? Lukija alkaa tuntea sääliä tai huvittuneisuutta minäkertojaa kohtaan. On syytä palata takaisin Palsan samastumisvimmaan ja neroretoriikkaan sekä tarkastella katkelmaa, jossa Palsa kirjoittaa ensimmäisen kerran neroudestaan.

Sinä, joka luet tätä, älä arvostele liian ankarasti. Kaikilla meillä on omat kompastuksemme. Vuodatan nyt niin kuin Cicero aikoinaan. Ei minua silti pidä rinnastaa häneen. (P, 24.)

Meillä on kokeita yhteenään ja minä en osaa mitään. En pysty lukemaan läksyjäni. [--] Olen taiteilijapersoonallisuus ja psykopaatti. Olen nero ja minulla on psykoosi. [--]

[--] Olen hysteerikko ja tiedän sen. Myönnän perverssit taipumukseni. Minun osalleni Kohtalo (olen fatalisti ja nihilisti) on varannut jotain suurta ja minä näytän vielä kaikille. Ei minua mikään estä. (P, 34.)

Paitsi ensimmäisen lainauksen tuttavallinen ja anteeksipyytävä lukijan ohjeistus, myös viittaus Ciceroon on tässä merkityksellinen. Palsa puhuu Cicerosta kuin vanhasta tuttavasta, vaikka samalla kieltää rinnastuksen tähän juuri, kun on jo tehnyt itse niin. Alle parikymppinen Palsa ja Cicero vertautuvat matalan ja korkean dikotomiaan irvokkaalla tavalla. Cicero on roomalaisen kulttuurin kuuluisimpia reetoreita, kirjailijoita ja filosofeja. Latinankielisestä kirjallisuudesta puhuttaessa Ciceroa on vaikea sivuuttaa. Kun Palsa seuraavassa lainauksessa kuvailee lukio-opintojen vaikeutta ja samaan hengenvetoon toteaa olevansa nero, psykopaatti, hysteerikko, perverssi, fatalisti ja nihilisti, ei minä-kertoja saa lukijalta ymmärrystä. Palsa tuntuu olevan kovin tosissaan läpi *Päiväkirjojen*, mutta lukija ei voi ottaa Palsaa täysin todesta. Teini-iän uhma kyllä laantuu hie-man teoksen edetessä ja ajan kuluessa, mutta yleisesti voidaan todeta, ettei *Päiväkirjojen* Palsa

juurikaan vanhene. Vanhemmalta Palsa-kertojalta voi odottaa yhtäläillä vastaavaa vuodatusta omasta olemisestaan kuin lukioikäiseltä Palsalta.

Dalín ironian yhteydessä viitattiin Wayne C. Boothin ironian teoriaan. Boothin (1974, 10) mukaan lukijan ensimmäinen tehtävä ironian tulkinnassa on päättää, onko tekstin kirjaimellinen merkitys hyväksyttävissä vai ei. Ironian toteamiseksi ei riitä, että lukija on eri mieltä kertojan kanssa tapahtumien luonteesta tai esitetystä väitteestä. Juuri näin Palsan kohdalla tapahtuu. Palsan ei voida katsoa olevan ironinen oman taiteilijuutensa suhteen, vaan ristiriita lukijan tulkinnan ja teoksen tarjoaman lukutavan välillä on se, ettei lukija ole samaa mieltä minä-kertojan kanssa. Palsan tapa käyttää kieltä ei tunnu istuvan niihin teemoihin, joista hän kirjoittaa. Teemat eivät myöskään ole sopusoinnussa keskenään (”miksei Palsa selviydy lukion läksyistä, jos kerran on nero”). Lukijasta alkaa tuntua, että *Päiväkirjat* on vahingossa vääristynyt parodiaksi Palsanimisestä taiteilijasta.

A.I. Tshagin kirjoittaa Jevgeni Jevtushenkon lyriikan itseparodioitumisesta artikkelissaan ”Tekijän minä lyriikassa. Itseparodiasta” (1991). Tshagin (emt., 121) mukaan ”tahaton itseparodia paljastaa selvimmin tekijän intention ja sen toteutuksen välisen epäsuhteen” ja korostaa, ettei (itse)parodia ”iske koskaan terveeseen ytimeen”, vaan kohdistuu aina sinne, missä jokin on mennyt pieleen. Tällainen luennan perusteella lukija ei osaa ottaa Palsaa täysin vakavasti, koska minäkertoja ei ole osannut kuvata tuntemuksiaan niin, että todellinen viesti välittyisi ilman tahattomia parodisia sävyjä. *Päiväkirjojen* itseparodia ei siis ole tarkoituksellista millään tasolla, eikä se teoksesta myöskään erityisen hauskaa parodiaa, varsinkaan jos vertauskohteena olisi kuvitteellinen fiktio nimeltä *Neron päiväkirja*. Tshagin (emt.) huomauttaakin artikkelinsa lopussa, että tahaton itseparodia on aina satiirista ja osoittaa kohteensa heikot kohdat. Kyseessä on joko kertojan kielellinen kyvyttömyys ilmaista asioita tai tekijän kyvyttömyys arvioida perustavanlaatuisesti itseään. Palsa vertaa itseään muihin läpi teoksensa, puuduttavuuksiin asti. Kyseessä eivät ole pelkästään fiktiiviset hahmot, kuten Raskolnikov tai Kullervo, vaan myös Gallén-Kallela, van Gogh, Munch, Lampi tai Saarikoski. Tässä on se toive ja unelma, jota Palsa tavoittelee. Lukija kuitenkin tapaa nuoren antisosiaalisen miehen, jolla on ongelmia selviytyä tavallisesta arjesta, ihmissuhteista puhumattakaan. Palsa on perifeerinen, eikä hänkään tavoittele Gallén-Kallelan elämää sinänsä, vaan vain sitä osaa, joka koskee menestystä ja arvostusta. Palsa haluaisi olla Gallén-Kallela, mut-

ta löytääkin itsensä Gallén-Kallelan *Kullervon kirous* -taulusta. *Päiväkirjojen* kontekstissa Palsa ja Cicero eivät vain mahdu samaan virkkeeseen, eikä kertoja ole tehnyt tätä rinnastusta ambivalentin dikotomian korostamiseksi vaan tosissaan. Lukija kiinnittää huomiota ensin näihin räikeisiin samastumisiin ja rinnastuksiin, mutta tältä pohjalta on syytä kiinnittää huomio myös siihen, mitä Palsan hulluuden, hysteerisyyden ja perverssiyden korostaminen tekevät.

Palsa haluaa tunnustaa syntinsä ja kokee voimakkaasti olevansa häiriintynyt seksuaalisuutensa vuoksi. Tämä on selitettävissä tekijän elinympäristön uskonnollisuudella, vanhoillislestadiolaisuudella. Jyrki Siukonen (2009, 28) korostaa perustellusti, että ”Laestadius ei ollut laimea kahvipöytäfilosofi vaan kovan linjan kristitty, joka saarnasi herätystä ja synnintuntoa”. Laestadius saarnasi siitä, mistä Palsa kirjoittaa ja maalaa: huoraaminen, juopottelu, sukupuolisynnit. Laestadiusen perintönä syntynyt vanhoillislestadiolaisuus ei missään tapauksessa ole herätysliikkeiden suvaitsevaisimmasta päästä, eikä Palsa saanut itseään sulautumaan voimakkaasti uskonnolliseen ympäristöönsä. Tätä taustaa vasten sairaudesta, hulluudesta, perverssiydestä ja nihilismistä kirjoittaminen on luonnollista ja istuu myös Palsan koko tuotannon teemoihin kitkattomasti.⁴³ Alkoholiongelmainen taiteilija syntisen vinoutuneine maalauksineen on Kittilän kontekstissa räikeä huutomerkki. Toisaalta jos lukija epäilee Palsan kykyä ymmärtää omaa itseään suhteessa muihin taiteilijoihin, on ehkä syytä epäillä, millä tasolla Palsa omaan hulluuteensa usko. Alla olevassa katkelmassa Palsa kieltää myös oman kirjoituksensa sisällön:

Ei! En saata tappaa itseäni!

[---] Rakastan häntä kuten ennenkin, minun täytyy! Masennuksen on väistyttävä! Nouse aurinko! Nouse! Piru vieköön! Sinä nouse! [-] Painukoon helvetti pois! Pois helvetti! (P, 92.)

Viimeöisessä kohtauksessani oli taas paljon teatteria. (P, 93.)

Viittaus teatraaliseen liioitteluun voi hyvinkin pitää paikkansa, mutta on myös mahdollista, että päiväkirjalle tyypilliseen tapaan kirjoittaja häpeää omaa tekstiään ja omia ajatuksiaan. Palsa selit-

⁴³ Jyrki Siukonen on kirjoittanut Laestadiuksesta Palsan yhteydessä teoksessaan *Laulu sieluni autiudesta*. Lisäksi Siukonen tarkastelee Kittilää Palsan kontekstina (ja väistämättä myös Palsaa Kittilän kontekstina) artikkelissaan ”Kalervo Palsan Kittilät. Kolme tulkintaa”. Ks. Siukonen 2009, 25–44 ja 2011. Myös Tere Vadén viittaa Laestadiukseen Palsa-tutkimuksessaan. Ks. Vadén 1997.

telee, mutta ei tee sitä useasti. Hulluus on *Päiväkirjojen* Palsalle myös tietoinen rooli, mitä noudattaa. *Päiväkirjojen* mahdollinen tahaton parodia syntyy Palsan banaaleista kielikuvista ja rakkauden, hulluuden ja perversion kuvailun teatraalisuudesta. Toisaalta myös pelko koskaan toteutumattomasta menestyksestä aiheuttaa kertojassa katkeruutta ja tämä tuo kertojaan tragikoomisia piirteitä. Palsa on *Päiväkirjojen* antisankari ja hylkiökertoja, joka ei pysty muuttamaan elämänsä kulkua paremmaksi. Uho, vimma ja aggressiiviset pyrkimykset uskotella itselleen oman taiteen hyvyttä menevät pieleen: Palsa ei muutu, taloudelliset vaikeudet eivät lopu, Kittilässä on edelleen yhtä kylmä ja ”tenttumessias”⁴⁴ pitää Palsan vallassaan. *Päiväkirjat* jäävät lopulta tragedian ja komedian välimaastoon.

4.3. Häiriköistä museomaalareiksi

Neron päiväkirja herättää enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Dalí kirjoittaa päiväkirjaansa julkisesta taiteilijanroolistaan käsin, eikä tarjoa lukijalle muuta intiimiä kuin suunnitellun ja muokatun, täysin ammatillisen ”intiimin”, jossa tekijä ei paljasta mitään, mitä ei haluaisikaan paljastaa. *Neron päiväkirja* on selvästi osa isompaa kokonaisuutta: ensin osa omaelämäkerrallista kirjoitusta ja sen jälkeen osa koko tekijän tuotannon kokonaisuutta. *Neron päiväkirjan* Dalí tuntuu olevan sekä se Dalí, joka kirjoittaa sekä samalla se ideaali, jota kirjoitetaan. Dalí oli kiinnostunut myyteistä ja mytologioista. William Tell, Narkissos, Lenin, Hitler, psykoanalyysin korostama äiti- ja isäsuhde sekä tietenkin romanttinen tekijäkuva ovat sellaista kuvastoa, jota Dalí käyttää materiaalinaan oman persoonansa rakentamisessa. Narkissos-myytti ei ole vain Dalín kiinnostuksen kohde, vaan tekemällä aiheesta maalauksen Dalí maalaa samalla itsestään omakuvaa. Narsismista ja egoismista tulee kirjaimellisesti taidetta. Mikään aihe ei ole liian pyhä, etteikö Dalí voisi käyttää sitä oman itsensä rakentamiseen. Dalía kiehtova ”Hitlerin valkoinen pullakka liha” tuskin rajoittuu vain groteskiin estetismiin. Ainakaan tekijä ei voi estää lukijaa näkemästä viittauksia arjalaiseen valkoiseen lihaan, vaikka epäpoliittisuuttaan kovasti korostaakin. ”Epäpoliittisuus” on retoriikkaa, jolla vaikutetaan. Dalín ironia tuntuu kohdistuvan poliittiseen peliin ja tekijän mainostama ”epäpoliittisuus” vaikuttaa lähinnä sodan kahden osapuolen puolesta tai vas-

⁴⁴ Palsan akvarelli *Tenttumessias* (1969) on koominen ja ironinen kuvaus alkoholismista. Teoksen yläosassa alkoholisti on ristiinnaulittu ja ristissä lukee ”NAUTTMINEN VAARALLISTA / FARLIGT ATT FÖRTÄRA”. Alaosassa muut jatkavat juominkejaan ja osallistujien joukossa ovat myös piru ja kuolemahahmo viikatteensa kanssa.

taan -tyyppisen jaottelun kritiikiltä. Taide osana yhteiskunnallisuutta ja poliittisuutta ei yleisesti ottaen ole agitaatio- tai propagandataidetta, kuten Neuvostoliitossa, vaan monimerkityksisempää ja usein piilotetumpaa. On melko vaarallista ottaa taiteilija tosissaan, mikäli tämä väittää olevansa täysin epäpoliittinen maalattuaan Leninille kolmimetrisen takapuolen ja ihastellessaan Hitlerin valkoista lihaa. Dalí leikkii vaarallista leikkiä. Myyttisiä mittasuhteita tavoitteleva legenda taiteilijasta on se tekijäkuva, joka teoksesta nousee voimakkaimmin esille. Neron täysin omalaatuinen ruoansulatus tarkkoine kuvauksineen, ironiset viittaukset omaan nöyryyteen ja uskollisuuteen sekä ”minä olen surrealisismi” -tyyppiset julkilausumat palvelevat samaa tarkoitusta. Dalí kirjoittaa *Neron päiväkirjassa*, että hänen taiteensa kautta ihmiset lopulta kiinnostuvat taiteilijan persoonallisuudesta: hänkin olisi halunnut tuntea Rafaelin ihmisenä. Dalílle myyttinen taiteilija on taiteen yläpuolella, tietoisesti rakennettu persoona on *kaikki*.

Robert S. Lubar käsittelee artikkelissaan ”Salvador Dalí: Portrait of the Artist as (An)Other” (1998) Dalín omaelämäkertaa suhteessa Dalín tuotantoon. Lubarin artikkeli perustuu oletukselle, että *La vie secreta* on osa tekijän myytinrakennusprojektia (ja -prosessia). Lubar (emt., 106) kirjoittaa, että ”paljastava” ja ”valaiseva” teos ”esittää ’kertovansa kaiken’”, vaikka itse asiassa tekeekin aivan muuta. Dalí on oman tuotantonsa subjekti ja objekti: Dalín omakuvat ja omaelämäkerralliset tekstit eivät perustu vastaavuuteen todellisen tekijän kanssa, vaan rakentuvat naamiointin ja teatterin avulla omanlaisikseen. Lubarin artikkelin pääteesit tekijän oman roolin muokkaamisesta pätevät yhtäläillä *Neron päiväkirjaan*. Subjekti ja objekti sekoittuvat ja problemaattinen tekijyys kasvaa teoksen teemaksi. Lubar (emt.) huomauttaakin, että mikäli Dalín omaelämäkerrallinen tuotanto otetaan täydestä sellaisenaan tai jätetään huomiotta kokonaan, jää olennainen havainto tekemättä. Dalí rikkoo omaelämäkerrallisen kirjoituksen yhtenäisen ja eheän subjektin ja tekee näkyväksi sen prosessin, jossa tekijää muodostetaan. Dalí tekee itsestään myyttiä, mutta samalla puhuu myyteistä laajemmin. Mikäli lukija ei tunne omaelämäkerrallisen kirjallisuuden konventioita, eikä Dalín muuta tuotantoa, *Neron päiväkirja* rakentuu irralliseksi anekdootiksi, jota on hankala hahmottaa. Tällöin teos voidaan lukea kirjaimellisesti, jolloin lukija joko on samaa mieltä tekijän ainutlaatuisuudesta tai torjuu tekijän olemalla eri mieltä. *Neron päiväkirja* osana omaelämäkerrallista kirjallisuutta, eikä pelkästään päiväkirjakirjoittamista, kommentoi nimenomaan omaelämäkerrallisen tekstin subjektin ja objektin välistä ristiriitaa ja tekee samalla tyhjäksi yritykset muodostaa eheää kuvaa tekijästään. Kuten Dalín omakuva *Soft Self-Portrait with*

Fried Bacon vihjaa, naamion takaa ei löydy erillistä ja vakaata subjekti-Dalía. Omakuvassa ei ole varsinaista omakuvaa, vaan pelkkä alaspäin valuva naamio, jota tukikepit kannattelevat. Naamio on vaarassa valua ”yli” maalauksen reunojen. Näin käy Dalillekin: hän ei tunnu mahtuvan teoksiinsa.

Dalí oli surrealistien ryhmässä häiriötekijä, jonka epäkorrekteja anaalifantasioita ja epäpoliittisiksi väitettyjä Hitler-teoksia ei voitu sietää. Analysoidessaan Kalervo Palsaa suhteessa surrealismiin, Tere Vadén kiinnittää huomionsa myös Dalín. Vadénin mukaan Dalín halu hyötyä ja ottaa vapauksia ei käynyt yksin surrealistien ideologian kanssa. Surrealistien pyrkimyksissä tuoda esiin todellisuuden ylittäviä tai ohittavia teemoja esimerkiksi korostamalla unia ja käyttämällä automaattikirjoitusta, oli kyse myös subjektiivisen tietoisuuden kontrolloimisesta ja ohittamisesta. (Vadén 1997, 90.) Neroutta korostava individualismi ei sopinut surrealistiseen ajatteluun lainkaan. Dalí haluaa hyötyä itse, taide on hänen persoonaansa varten, eikä Dalí halua uhrata itseään taiteen alttarille. Ei siis ole mikään ihme, että Dalín ja surrealistien tiet erkanivat melko nopeasti. Dalí on häiriötekijä surrealistien kontekstissa, mutta yhtälailla hän häiritsee taidemaailmassa laajemmin. Kun Dalí ryhtyy kuvittamaan Danten *Jumalaista näytelmää*, hän samalla ottaa haltuunsa roolin, joka on perinteisesti nähty kuuluvan Gustave Dorélle. Tätä kautta Dalí linkittää oman taiteensa Dorén tuotantoon, johon kuuluvat muun muassa sellaiset kirjallisuuden klassikot kuin *Raamattu*, John Miltonin *Kadotettu paratiisi*, François Rabelais’n *Gargantua ja Pantagruel* ja Cervantesin *Don Quijote*. Dorén kuvitukset ovat muokkautuneet lähes erottamattomaksi osaksi varsinkin Danten ja Miltonin teoksia ja siksi Dalín *Jumalaisen näytelmän* kuvat tuntuvat ”vääriltä” ja häiritseviltä. Näin Dalí kirjoittaa nimeään sellaiseen kaanoniin, jossa hänen taiteensa groteski luonne korostuu entisestään. Dalí häiritsee menestyksellään, koska taiteilijan taloudellinen menestyminen, tai suorastaan rahassa kylväminen, ei tunnu kuuluvan asiaan.

Dalín omaelämäkerralliset tekstit *Neron päiväkirja* mukaan lukien häiritsevät, koska ne eivät tunnu mahtuvan omaelämäkerrallisen kirjoittamisen konventioiden piiriin. Dalí puhuttelee lukijaa, eikä tee tätä pelkän tyylin vuoksi. Lukija on kutsuttu mukaan peliin, jossa rakennetaan Dalía. Teos alkaa ja loppuu nerouden korostamisella ja lukijan puhuttelulla ja ohjaa samalla lukijaa lukemaan tekijän maalauksia *Neron päiväkirjan* viitekehyksestä. Teoksen esipuheessa tekijä kehottaa lukijaa ”pysymään valppaana ja ottamaan selville Dalín atomista kaiken, mikä hänen on mah-

dollista siitä tietää”. Kun Dalí seuraavaksi toteaa päiväkirjansa olevan nerokas ”hänen itsensä sille mitään mahtamatta”, ollaan väistämättä tilanteessa, jossa Dalí nimenomaan ottaa itse kaiken kunnian neroudestaan. *Neron päiväkirjan* toiseksi viimeisessä merkinnässä Dalí korostaa teoksensa olevan ”minun nerouteni päiväkirja”. Viimeisessä päivityssä merkinnässä tekijä muistuttaa vielä kerran lukijaa neroudestaan ja lopettaa teoksensa hyvänpäivän toivotukseen:

Mon cerveau redevient normal quoique toujours génial comme mon lecteur voudra bien s'en souvenir. [--] Lecteur, regarde mon illustration, et souviens-toi que toutes les cosmogonies naissent ainsi.

Bonjour! (*JG*, 238–239.)

Aivoni ovat palautumassa normaaleiksi, joskin aina yhtä nerokkaiksi, kuten lukijani suvainnee muistaa. [--] Lukijani, katso kuvitustani ja muista, että niin kaikki kosmogoniat syntyvät!

Hyvää päivää! (*NP*, 209.)

Teoksen lopetuksessa on *teoksen lopettamisen tuntua*, joka sotii intiimin päiväkirjan konventioiden kanssa. Dalín teos alkaa ja loppuu kuitenkin tyylilleen uskollisesti, eikä muodosta ongelmaa teoksen tulkinnassa. Mikäli lukija kuitenkin erehtyisi lukemaan teoksen todellisena intiiminä päiväkirjana ja ottaisi tekijän tarjoamat ”tarinat” dokumenttina taiteilijan elämästä, teos olisi monin tavoin ongelmallinen.

Tere Vadén kirjoittaa *Arktisessa hekkumassa* Palsan taiteen häiritsevyydestä. Kuten Dalínkin tapauksessa, taiteen häiritsevyys rakentuu epäsovinnaisista aiheista ja sekä näiden aiheiden epäsovinnaisesta käsittelytavasta. Vadén (1997, 86–87) näkee taiteen häiritsevyyden taideteoksen ja katsojan välisenä epätasapainon tilana. Tekijän täytyy olla aina askeleen edellä, eikä teoksen vastaanottaja saa tottua teosten esittämään maailmaan. Palsan lähes koko tuotanto perustuu tällaiseen häirintään. Elimeensä hirttäytyvä mies ja *Kullervossa* kiteytyvä itsemurhahalu todella ovat häiritseviä teemoja. Vadénin (emt.) mukaan vastaanottaja (lukija, katsoja) on asemassa, jossa hän liikuttuu, hämmästyttää tai järkyttyy taideteoksen esittämän todellisuuden vuoksi. Palsan sarjakuvat järkyttävät katsojaa eri tavalla kuin herkätkä jänkämaisema-akvarellit.

Tässä on Palsan häiritsevyyden ydin: kun katsoja melkein ehtii tottua groteskeihin ja makaabe-reihin aiheisiin, vastaan tuleekin teos, josta kauhu on pois, eikä katsoja osakaan katsoa näitä teoksia samanlaisella Palsa-suodattimella kuin korostetun rajuja aiheita. Näin teosten ja vastaanottajan välille ei synny tasapainotilaa, jossa teosta voisi tottuneesti katsoa turvallisesta näkökulmasta. Palsan sarjakuvateos *Eläkeläinen muistelee*. *Harmaa komedia* on järkyttävyydessään tekijän häiritsevimpiä teoksia. Teoksen päähenkilö Hannu Koli on nekrofiili ja toteuttaa halujen tyydyttämisessä sumeilemattomasti Nietzschen yli-ihmisoppia. *Eläkeläinen muistelee* on rivo, irvokas ja groteski kertomus, mutta kuten teoksen toimittanut Pekka Rönkkö (1994, v) toteaa, teosta ei pidä nähdä Palsan sairaskertomuksena. Vaikka yli-ihmisoppi ja seksuaalisuuden problematiikka toistuvat *Päiväkirjoissa*, *Eläkeläinen muistelee* on (onneksi) kaikessa rajuudessaan ironinen. *Eläkeläisen* päähenkilö kuvataan ”tasapainoiseksi ja elämässään menestyväksi ihmiseksi” eli termin, joita ei nekrofiiliin tunnetusti yhdistetä. Teoksen esittämää maailmaa ei voi pitää yhteneväisenä aktuaalisen Palsan halujen kanssa: Hannu Koli ei ole Palsan omakuva. Palsan tuotannon kontekstissa *Eläkeläinen* ja *Päiväkirjat* asettuvat räikeään ristiriitaan, jos sarjakuvateoksen fiktiivistä luonnetta ei huomioida ja tekijää ei eroteta päähenkilöstä. Raja on silti häilyvä, koska häiritsevät ja ”sairaant” teemat nousevat esiin *Päiväkirjoissa*. Tällä rajalla Palsa myös leikitelee. Hullu taiteilija on rooli, jonka avulla *Eläkeläisen* kaltaiset teokset tulevat mahdollisiksi.

Palsan myyttisen taiteilijuuden rakentaminen on osa tällaisen häiriötekijän roolin rakentamista. Kun Palsa kirjoittaa olevansa myytti, ollaan häirinnän, epäilyn ja egoismin alueilla. *Päiväkirjat* tahattomasti syntyneenä parodianakaan ei poista tuotannon häiritsevyyttä, päinvastoin. Mutta miten *Päiväkirjoihin* pitäisi suhtautua ja onko teoksen lukeminen tahattomana parodiana jotenkin väärin? Hulluuden, nerouden ja sairauden yli kolme sataa sivua kestävä reflektointi kasvaa lopulta koomisiin mittoihin ja teoksen lukeminen parodiana on lukijan puolustusväline teoksen esittämää maailmaa vastaan. Lukija hahmottaa, että *Päiväkirjojen* pieleen mennyt asia ei ole tekijän surkea elämä, vaan teoksen muodostama kuva tekijästä. Myös Maj-Lis Pitkäsen tapa puhua Palsasta ohjaa parodiaa kohti. Jyrki Siukonen korostaa *Laulu sieluni autiudesta* -teoksensa jälkisanoina Palsan tapaa tehdä taidetta perinteisessä mielessä yltämättä koskaan metatasolle. Siukonen tarkentaa:

Itse asiassa Palsa oli radikaaliksi kyseenalaistajaksi taiteilijakuvaltaan vanhakantainen, auktoriteettiuskoinen ja sääntöjä noudattava. Hänen kapinansa oli kapinaa vain annetuissa rajoissa, usein myös tarpeettoman ahtaissa, itse asetetuissa rajoissa. (Siukonen 2009, 77.)

Siukonen (emt.) ei näe Palsan tapauksessa taidetta vapauttavana, vaan se on tekijälleen taakka, joka on kannettava ja kestettävä, koska vaihtoehtoaakaan ei ole. Palsan vakavamielisyys on sitä, että kun hän toivoo olevansa nero ja saavuttavansa kuuluisuutta, hän todella tarkoittaa sanomaansa. Kärsivän nerotaiteilijan osa ei näytä olevan helppo missään suhteessa. Tere Vadén (1997, 114–115) huomauttaakin, että Palsan aiheiden outous, perverssiys tai häiritsevyys peilautuu normaaliin. *Päiväkirjojen* groteskit seksuaalisuutta pohtivat osiot saavat groteskin luonteensa Palsan tekeminä. Jos Palsa ei näkisi itseään perverssinä tai syntisenä, ei taide nousisi *Päiväkirjoissa* problemaattiseen mittakaavaan. Sen sijaan yhteiskunnan luoma kuva ”hyvästä ihmisestä” on se peili, johon Palsa itseään vertaa ja torjuu tämän. Palsan taiteilijuus ei ole taiteella leikkimistä, vaan konkreettisesti elämän ja kuoleman kysymys. Palsa ei saa otettua etäisyyttä taiteensa kautta elinympäristönsä normeihin, vaan jää häilymään oikean ja väärän välitilaan. Vaikka Palsa *Päiväkirjoissaan* keskittyy taiteen tekemisen analysointiin, ei hän silti tunnu ymmärtävän oman taiteensa merkityksellisyyttä. Lukijalla on mahdollisuus arvioida tekijän kuvataiteellista tuotantoa kokonaisuutena, kun taas Palsa on *Päiväkirjoissaan* keskellä tapahtumia, eikä siksi kykene näkemään omaa kertomustaan ulkopuolelta.

Päiväkirjoissa Palsa reflektoi menestymisen haluaan. Arvostus ja kaanoniin pääsy sekä töiden saaminen museoiden seinille on tavoite, johon Palsa tähtää. Se on kaukainen unelma, joka ei tunnu toteutuvan, koska Palsa ei saa teoksiaan myytyä niin, että voisi taiteellaan täysin elättää itsensä. Korkeakulttuuri ja *fine arts* ovat Palsan tavoite ja tämä tavoite tuntuu monilta osin olevan mahdotonta. Miten sitten kävikään? Palsa kuolee. Tästä seuraa tapahtumien ketju, joka noudattaa hämmentävän yhdenmukaisesti Palsan toivomaa ja unelmoimaa menestyksen kaavaa. Se, mistä *Päiväkirjat* kertoo, muuttuu todeksi. Palsan perinyt Maj-Lis Pitkänen lahjoittaa Kiasmalle Palsan taideteokset ja Kuvataiteen keskusarkisto saa muun materiaalin, josta muodostuu ”Kalervo Palsan arkisto”, Suomen suurin yksittäisen taiteilijan jälkeen jättämä kokoelma päiväkirjavihkosia, muistiinpanoja ja luonnoksia. Kaksi vuotta kuoleman jälkeen ilmestyy Rovaniemen, Kemin ja Aineen taidemuseoiden Ars Nordica -sarjan aloittava Pekka Rönkön toimittama teos *PALSA. Kalervo Palsan (1947–1989) elämästä ja taiteesta*. Pitkänen julkaisee tässä teoksessa otteita Palsan

päiväkirjoista ja kirjeistä. Palsan halu myyttiseksi taiteilijaneroksi tulee julkisuuteen. Palsan sarjakuvat ylittävät julkaisukynnyksen. WSOY julkaisee kolme vuotta kuoleman jälkeen Pitkäsen toimittaman teoksen *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Tere Vadénin Palsaa käsittelevä teos *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus* julkaistaan vuonna 1997. Suomen modernin taiteen museo Kiasma valmistuu 1998. Vuonna 2002 Kiasmassa järjestetään näyttely *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen* ja julkaistaan samanniminen teos, joka alkaa myyttitoiveita kunnioittaen Rosa Liksomien Palsa-fiktionalisoinnilla ”Van Gogh on the Road”.⁴⁵ Lapin yliopistokustannus julkaisee vuonna 2009 kuvataiteen tohtori Jyrki Siukosen teoksen *Laulu sieluni autiudesta. Kolme tutkielmaa Kalervo Palsasta*. Kolme vuotta myöhemmin Siukonen toimittaa teoksen *Kuvia pohjoisen tasavallasta. Mukka, Särestöniemi ja Palsa* sekä kirjoittaa teoksen Palsaa käsittelevän osuuden. Kun Ateneumissa vuonna 2009 järjestetään Kalevala-aiheinen näyttely, Palsan *Kullervo* on esillä Gallén-Kallelan teosten rinnalla. Palsasta on tullut museomaalari.

Kuten olen jo aiemmin argumentoinut, Pitkänen kirjoittaa Palsasta mytologisoiden, ensin Pekka Rönkön toimittamassa teoksessa ja tämän jälkeen *Päiväkirjoissa*. Pitkäsen *Päiväkirjoihin* kirjoittaman biografian mukaan Palsan elämästä tuli surkeaa, ja samalla kasvualusta taiteelle, kurjien olosuhteiden vuoksi.

Läpi elämänsä hän säilyi kapinallisena, jota yhteiskunta ei pystynyt mukauttamaan tai sopeuttamaan, taiteen villivarsana, jota ei koskaan onnistuttu kesyttämään. (Pitkänen 1989, 12.)

Lapsuus oli synkkien myyttien ympäröimää, kulkumiehillä oli jokaisella oma tarinansa, kerrottiin kauhujuttuja, murhatekoja ja kummitustarinoita ja nämä aiheet kiehtoivat Kallea läpi elämän. [--] Jo varhain Kalle joutui näkemään ihmisen raadollisuuden, väkivallan, julman erotiikan. (Pitkänen 1990, 3.)

Pitkäsen retoriikka rakentaa Palsan tuotannosta sairaskertomusta, mutta yhtäläillä myyttistä kertomusta taiteilijasta raadollisessa ja väkivaltaisessa todellisuudessa. Pitkänen viittaa kulkumiesten tarinoihin, kauhujuttuihin, kertomuksiin murhista ja kummituksista ja samalla tulee esittäneeksi,

⁴⁵ Rosa Liksom on julkaissut myös Reidar Särestöniemen elämään pohjautuvan romaanin *Reitari* (2002).

että Palsan elämä rakentui näiden kertomusten varaan. Pitkänen ei ohjaa lukemaan *Päiväkirjoja* esimerkiksi tarkkanäköisen elinolosuhteiden ironisoijan teoksena, vaan uhrin asemaan joutuneen henkilön tuotoksena. Palsa on taiteen kentällä perifeerinen, mutta juuri tällainen oppositioasetelma on koko tuotannon perusta. Pitkänen tuntuu pyytelevän anteeksi Palsan häirikön roolia. Tästä syystä Pitkäsen biografinen teksti tuntuu ristiriitaiselta ja tekijää vähättelevältä: Palsa sijoitetaan uhrin asemaan suomalaisen tai eurooppalaisen taidekentän kontekstin sijaan. Pitkänen omii Palsan retoriikan ja on siksi mukana rakentamassa *Päiväkirjoista* parodiaa. Palsan kuolemasta liikkuu monenmoisia tarinoita, eikä vähiten siksi, että Pitkänen viimeistään biografiassaan laittaa nämä tarinat liikkeelle. Palsan kuolinsyytä ei kerrota, vaan taiteilijan kuolema halutaan jättää mysteeriksi: ”Hän jätti jälkeensä arvoituksen, oliko kuolema huonojen yhteensattumien summa vai luovuttiko taiteilija?” (Pitkänen 1990, 4). Pitkäsen mukaan Palsa ”kuoli yksin ja unohdettuna mökkiinsä keskellä kirkonkylää lokakuun kolmantena 1987”.⁴⁶ Pitkäsen kirjoittama teksti loppuu kertovaan osioon, jossa toimittaja ottaa jo selvästi omia vapauksia keksiessään Palsan elämäntarinalle päätöstä:

Viimeisillä voimillaan hän oli raahautunut ateljeen puolelle, kaatunut töittensä päälle, syleillyt niitä kuin äitiä tai rakastettua naista. (Emt., 6.)

”Viimeisillä voimilla raahautuminen” ja teosten ”syleily” ovat sepitystä, keksittyä tarinaa. Biografian lopussa Pitkänen siteeraa Palsaa⁴⁷ ja antaa samalla biografiselle tekstille Palsan äänen, jossa Palsa viittaa Aleksanteri Suuren kuolemaan ja toteaa, ettei voi sille mitään, että on itsekin legenda. Tämän jälkeen ja tältä pohjalta varsinainen Pitkäsen editoima päiväkirjaosuus alkaa. Teoksen toimittajan ansio, asettaa julkaistava teos luettavaan ja kyseiselle tekstimateriaalille sopivaan muotoon, perustuu toimittajan kyvyille nähdä myös konteksti, johon teos kuuluu tai johon se suhteutetaan. Pitkänen hieman kompastuu tähän. Hän kirjoittaa kuin Palsa, jolloin toimittaja ei osoita arvottavansa teosta mitenkään. Teos pitäisi julkaista siksi, että sillä on jotain arvoa, eikä tähän riitä Palsan oma toivomus julkaisusta. Toimittajan pitäisi ottaa etäisyyttä tekstiin ja tehdä näkyväksi se prosessi, mitä tekstimateriaalille on tehty eli argumentoida omien valintojensa puolesta.

⁴⁶ Myös Dalín kuolemasta kerrotaan tarinoita, joissa rikas seurapiirijulkkis lopulta kuoli yksin, unohdettuna ja rutiiköyhänä. Ks. esim. Stan Lauryssensin *Dalí & I.*

⁴⁷ Tekstin alkuperää ei mainita.

Esimerkiksi Timo K. Mukan elämäkerran tekijä Erno Paasilinna tekee julkiseksi sen prosessin, jossa teos on syntynyt. Paasilinnan (1988, takakansi) mukaan hänen oli ”muutettava ilmaisutapansa ja ryhdyttävä raportoimaan lähestulkoon objektiivisesti”. Paasilinna päättää takakanteen painetun johdatuksensa toteamukseen ”Legendaa kirjasta ei tullut. Siitä tuli elegia” (emt.).⁴⁸ Tällaista reflektointia Pitkänen ei tee lainkaan: metatekstuaalinen viitekehys puuttuu täysin. Tästä syystä *Päiväkirjoista* on mahdotonta osoittaa tarkasti, mikä kuuluu Palsan tekijänimen alle ja millainen Pitkäsen rooli on. Tekemällä teoksen toimittamisen mahdollisimman näkymättömäksi Pitkänen lopulta korostaa omaa rooliaan.

Palsan päiväkirjoilla ja Pitkäsen mytologisoivalla biografialla on tekemistä sen kanssa, että Palsa ei ole jäänyt unohduksiin. *Päiväkirjoista* on muodostunut se ”totuus”, johon Palsaa koskevat huomiot ja analyysit suhteutetaan. *Päiväkirjojen* Palsa on nähty samana hahmona koko tuotannosta muodostettavan tekijäkuvan kanssa ja tästä johtuen myös todella eläneen Kalervo Palsan nimisen henkilön kanssa. *Päiväkirjojen* Palsa ei esimerkiksi kirjoita tiedostavansa makaaberin taiteen konventioita ja traditiota, vaikka koko tuotannon tasolta voidaan osoittaa tekijän taiteen kiinnittyvän tietynlaiseen kuvastoon hyvin tiukasti. Palsa uudistaa ja ironisoi kuolemantanssin teemaa, mutta *Päiväkirjojen* Palsa taas ei reflektoi tästä. Kuvataiteellisen tuotannon pohjalta ei ole löydettävissä piirteitä siitä, että tekijä konstruoisi itsestään nimenomaan romanttista nerotaitelijaa. Kuvataiteen osalta tekijäkuva kiinnittyy enemmän postmodernin ajan intertekstuaalisuuteen ja vanhojen aiheiden uudistamiseen häiritsevän ja perifeerisen näkökulman kautta, eikä romanttiseen ajatukseen tekijästä, jonka inspiraatio, idea ja luovuus kumpuavat tekijästä itsestään ilman kulttuurista kontekstia. *Päiväkirjojen* Palsa on epävarma ja rajoittunut, kuvataiteen tekijä-Palsa sen sijaan ei ole.

Lopulta Palsasta todella tuli museomaalari. Häirintä ja häiritsevyys ovat ne piirteet, joka Palsan tuotantoa kannattelevat. *Päiväkirjojen* Palsa, ja yhtäkaikki se Palsa jonka voimme tavoittaa, on fragmenteista koostuva dynaaminen kokonaisuus. Jyrki Siukosen (2009, 10) sanoin *Päiväkirjojen* Palsa on liemikuutio, josta vesi on puristettu pois. Palsan tekijäkuva ei kiinnity arkipäivään tai tavallisuuteen, vaan uhmakkaaseen unelmaan taiteilijanerosta. *Päiväkirjojen* Palsa on kirjallinen

⁴⁸ Teoksen nimi on *Timo K. Mukka. Legenda jo eläessään*.

henkilöhahmo, joka ”vain” viittaa todellisuuteen. Tämän kirjallisen hahmon ympärille on rakentunut Palsa-nimisen taiteilijan koko tuotanto teemoineen. Palsa on häirikkö: hänen taidettaan ei halua katsoa, hänen *Päiväkirjojaan* ei halua lukea. Häiriötekijä on sellainen hahmo, joka pitää poistaa. Lukija ei halua lukea Palsan itsemurhahalusta, eikä ole samaa mieltä neroudestakaan. *Eläkeläinen muistelee* ei ole sellainen sarjakuva, jonka haluaisi lukea uudelleen. Palsa aiheuttaa vastaanottajassa voimakkaan vastareaktion: häiriötekijä pitää poistaa, koska se osoittaa sellaisiin teemoihin, joiden olemassaolosta ei haluta tietää. Tämä on se häiriö, paarmanrooli⁴⁹, joka Palsaa kannattelee.

⁴⁹ Vadén (1997, 20) puhuu Palsan ”paarmanroolista” tämän taiteen häiritsevyyden yhteydessä.

5 Lopuksi

Tekijyydellä leikittely on omaelämäkerrallisen tekstin ominaisuus. Julkaistu päiväkirja paljastaa ja peittää, hämärtää ja väärentää. Yksi asia on varmaa: tekijä ei ole kuollut. *Päiväkirjojen* Palsa elää ja kasvaa, Dalín legenda ei ole unohtunut. Taiteilijoista muodostunut julkisuuskuva rakentuu pitkälti heidän omaelämäkerrallisen kirjoittamisensa varaan, erityisesti näin on tapahtunut Palsan kohdalla. Mistä tässä kaikessa on oikeastaan kyse? Tarjoan vastaukseksi taidetta ja sen vastaanottoa. Palsa ja Dalí puhuvat taiteesta, omasta itsestään taiteilijoina, taidemaailmasta laajemmin ja lopulta osallistuvat kimuranttiin taidemaailman konventioiden kommentointiin. He kommentoivat taidetta omalla taiteilijuudellaan ja osallistumisellaan. Dalí on moderni, Palsa tavoittelee vanhanaikaisemmin jotain sellaista romanttista illuusiota, jota ei koskaan ole ollut edes olemassa. Taide on illuusiota ja toisinnäyttämistä: peilaamalla todellisuutta taiteen kautta, näemme todellisuudenkin myytteineen ja kulttuurisine konteksteineen uudessa valossa. Dalí ja Palsa on otettu vastaan ja heidän teoksissaan esiintyvä tekijäpersoonana on jaksanut kiinnostaa ihmisiä. Mikäli omaelämäkerrallinen tekstin tekijäkuva olisi yhtenäinen ja eheä, ei teksti jaksaisi kiinnostaa. Taiteilijan päiväkirja on kiinnostava juuri siitä syystä, että se on taiteilijan päiväkirja. Myytti taiteilijasta on fantastinen kertomus, koska se on ristiriitainen, epäuskottava ja viittaa sellaiseen romanttiseen todellisuuteen, jota emme voi täysin ymmärtää. Meillä ei ole välineitä todeta, kuka on nero tai kuka ei ole. Kysymys tuntuu olevan kertomusten kierrätettävyydestä ja siitä, että taiteilijamyytti on sekä tarpeellinen että kiehtova: sillä on edelleen jotain arvoa.

Kun Palsa kirjoittaa haluavansa olla samanlainen nero kuin Munch, Jaakola tai Lampi, ei Palsa tarkoita heitä ihmisinä, vaan menestyneinä taiteilijoina, kertomuksen päähenkilöinä. Palsa ei myöskään halua olla kirjaimellisesti samanlainen, vaan tähtää puhtaasti omaperäiseen ja itsenäiseen taiteeseen, josta kunnia tulee hänelle itselleen. Dalín elämänmittaisen taideteoksen rakentaminen perustuu yhtäläillä tällaiseen egoismiin. Dalín taide kiinnittyy hänen persoonansa ympärille, kaikki tähtää tekijään. Dalí tekee tekijää. Kyse on kulttuurisesta kontekstista ja tekijöiden teoksista suhteessa muuhun tuotantoon ja muihin teksteihin, eikä tällaisia yhteyksiä voisi syntyä ilman lukijaa. Omaelämäkerrallinen julkaistu teksti supistuu ja kaventuu, mikäli sitä luetaan täy-

sin omalakisena kokonaisuutena ja yritetään löytää venäläisten formalistien, uuskriitikoiden ja strukturalistien peräänkuuluttama tekstin merkitys puhtaasti tekstistä itsestään.

Julkaistun päiväkirjan tekijäkuva ei ole yhteneväinen todella eläneen tekijän kanssa. Se ei myöskään ole yhteneväinen alkuperäisen päiväkirjamateriaalin muodostaman tekijäkuvan kanssa. *Neron päiväkirja* ja *Päiväkirjat* rakentavat erilaista tekijää, joka vain viittaa muihin samaan tekijään viittaaviin tekijäkuviin. Dalí rakentuu ristiriitaiseksi hahmoksi, johon on vaikea suhtautua. Dalí ei tee intiimiä päiväkirjaa itselleen, eikä edes yritä vakuuttaa tällaista. Päiväkirj kirjoittamisen ironisointi, tunnustuskirjallisuuteen viittaava tunnustuksen esittäminen ja päähenkilön neroutta korostava ”ammatillinen kirjoittaminen” sekä kielellä jonglööraaminen aiheuttavat sen, ettei Dalín tekijäkuva ole yhtenäinen. Yhtäältä *Neron päiväkirjan* voi lukea kirjaimellisesti ja olettaa, että teos kertoo nimenomaan taiteilijasta, joka ei epäile omaa nerouttaan, vaan ottaa elämäntehtäväkseen tämän nerouden olemassaolon julkituomisen. Toisaalta teoksen ironisoiva sävy rikkoo eheän tekijäkuvan, koska tekijä tuntuu ironisoivan itseään, päiväkirjaa ja subjektiivisen kokemuksen kielellistämistä. Tämä ristiriitaisuus on *Neron päiväkirjan* ydin: teoksen esittämä oma-elämäkerrallinen totuus on se, ettei tekijästä voi luoda eheää kuvaa tai esittää minkäänlaista totuutta. Dalín maailmassa kaikki on totta ja mikään ei ole totta. Ristiriitainen ja voimakkaita mielipiteitä herättävä tekijäkuva on lopulta se, mihin teksti ohjaa ja mihin lukija päätyy. Dalí rakentaa itsestään veijaria, jonka hölmön narrin rooliin ajautuminen on uhkaavan lähellä.

Päiväkirjojen Palsasta muodostuu lopulta henkilöahmo, jossa groteski synkkyys yhdistyy tragi-komediaan. *Päiväkirjojen* Palsa-karikatyyri muodostuu nerouden unelmoinnista, unelmien rik-koutumisesta, alkoholismista ja kärsimyksen kuvailusta, mutta myös siitä, että tekijä noudatti tiu-kasti tällaista roolia. Tietoisuus myytistä on Palsan tekijäkuvan perusta: Palsa kärsii myös siksi, että hänen pitää kärsiä. *Päiväkirjojen* Palsa ei vanhene, rikastu, menesty museomaalarina tai pää-se eroon itsemurhahalustaan. Päähenkilön vankka usko omaan postuumiin menestykseen on se ristiriitainen juonne, joka vaikuttaa teoksen lukemiseen tahattomana parodiana. Jos minäkertojal-la todella menee näin huonosti, niin miten hän voi uskoa omaan menestykseensä? Kyse on päivä-kirjan fragmentaarisuudesta ja siitä, että tekijä kirjoittaa vain tietyistä, usein problemaattisista ja negatiivisista asioista, kuten kuolemasta ja seksuaalisuudesta. *Päiväkirjoista* muodostuu julkais-tuna kertomus, jonka aukkokohtat eli tässä tapauksessa irrallisten fragmenttien eli päiväkirja-

merkintöjen väliin jäävän tyhjän tilan, lukija täyttää. Kyseessä on äärimmäisyyksiin kasvava stereotyyppinen kuvaus kärsivästä taiteilijasta, jonka taide ei koskaan johda menestykseen. Kun lukija sen sijaan tietää, että kuoleman jälkeen Palsan taide ”lähti lentoon”, *Päiväkirjojen* Palsan epäonnistuminen korostuu entisestään. Lukijalla on käsissään kaksi tarinaa Palsasta: ensimmäinen Palsa joka ei koskaan menestynyt ja toinen Palsa joka menestyi kuolemansa jälkeen. Nämä kaksi tekijäkuvaa eivät ole identtisiä, vaikka viittaavat samaan taiteilijaan. Ei pidä myöskään unohtaa sitä seikkaa, että julkaisun toimittajan tehtävä on muokata tekstistä mielenkiintoinen lukijalle. Juuri tästä kontekstista on kiintoisaa seurata, miten *Päiväkirjojen* minän kirjoitus on niin vahvasti hyväksytty dokumenttina taiteilijana elämästä. Palsan aloittama myyttisen taiteilijan rakentaminen on jatkunut hänen kuolemansa jälkeenkin. Tähän on varmasti vaikuttanut omaelämäkirjallisuuden lupaus totuudellisuudesta. Mikäli lukija olettaa, että tekijä kirjoittaa päiväkirjaansa aiemmin mainitun terapeuttisen kirjoittamisen funktion vuoksi, tämä samalla edelleen olettaa tekstin pitävän paikkansa ainakin kirjoittavan subjektin mielestä. *Päiväkirjat* on teos, jota on omaelämäkerrallisuuden ja Palsan tekijäroolin vuoksi helppo uskoa. Tästä syystä raja elämän ja teosten välillä on niin häilyvä.

Omaelämäkerrallinen teksti rakentaa eksplisiittisesti tekijää ja tästä syystä tekijyyden analysointi on perusteltua. Tekijyyden tarkastelu osoittaa sen, että julkaistun päiväkirjan tekijä-päähenkilökertoja ei ole yksi ja sama. Palsan *Päiväkirjat* ei ole dokumentaarinen sairaskertomus, eikä *Neron päiväkirja* yritä edes kertoa, millainen ihminen Salvador Dalí todellisuudessa oli. Palataan siis vielä Roland Barthesiin ja ”tekijän kuolemaan”. Tämä Dalía ja Palsaa käsittelevä tutkimus ei olisi mahdollinen tällaisenaan, mikäli Palsan tuotanto olisi minulle lukijana sama asia kuin hänen seksuaaliset ongelmansa tai alkoholisminsa. Barthes kritisoi juuri tällaista tekijän elämään pohjautuvaa tutkimusta, jossa ”van Goghin tuotanto on yhtä kuin hänen hulluutensa”. Toisaalta omaelämäkerrallisen tekstin lukeminen täysin tekijästään tai tekijöistään irrallaan ei ole relevanttia, koska kyse on nimenomaan tekijästä itsestään. Barthesin korostama lukijan rooli nouseekin merkittävään asemaan tekijäkuvan rakentamisessa: tekijäkuva ei muodostu itsestään, eikä se ole irrallaan konteksteistaan. *Neron päiväkirja* on häiritsevä teos. Teoksen tekijästään ei muodostu yhtenäistä tai eheää vaan ristiriitainen ja häiritsevä. *Päiväkirjojen* tekijä häiritsee koomisuuteen asti ahdistavilla ja traagisilla teemoillaan. Siksi on harhaanjohtavaa puhua teosten tekijäkuvien rakentamisesta, kun kyse onkin *häiriötekijäkuvien* rakentamisesta.

Lähteet

Kohdeteokset:

[JG=] DALÍ, SALVADOR 2009: *Journal d'un génie* (1964). Pariisi: Gallimard.

[NP=] DALÍ, SALVADOR 2004: *Neron päiväkirja (Journal d'un génie 1964)*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: WSOY.

[P=] PALSA, KALERVO 1990: *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Toim. Maj-Lis Pitkänen. Porvoo: WSOY.

Muu kirjallisuus:

AARNIO, EIJA (toim.) 2002: *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen. Resurrection*. Helsinki: Like.

ABBOTT, H. PORTER 2005: ”Diary”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo: Routledge. 106.

ADES, DAWN & BRADLEY, FIONA (toim.) 1998: *Salvador Dalí. A Mythology*. Lontoo: Tate Gallery Publishing.

BAHTIN, MIHAIL 2002: *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru. (Tvortšestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa 1965)*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like.

BARTHES, ROLAND 1993: ”Tekijän kuolema” (”La mort de l’auteur” 1967). *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. 109–118.

BENNETT, ANDREW 2005: *The Author*. Lontoo: Routledge.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction* (1961). 2. painos. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

----- 1974: *A Rhetoric of Irony*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

BUNKERS, SUZANNE L. 1988: ”Midwestern Diaries and Journals: What Women Were (Not) Saying in the Late 1800s.” *Studies in Autobiography*. Toim. James Olney. New York: Oxford University Press. 190–210.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli (The Distinction of Fiction 1999)*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

DALÍ, SALVADOR 1993: *The Secret Life of Salvador Dalí (Vie secreta de Salvador Dalí 1942)*. Käänt. Haakon M. Chevalier. New York: Dover Publications.

DÉON, MICHEL 2004: ”Toimittajan esipuhe”. Dalí, Salvador: *Neron päiväkirja*. Helsinki: WSOY. 9–11.

DIDIER, BÉATRICE 2002: *Le journal intime (1976)*. 3. painos. Pariisi: Presses Universitaires de France.

FOUCAULT, MICHEL 2009: ”What is an Author” (”Qu’est-ce qu’un auteur?” 1969). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Toim. Donald Preziosi. 2. painos. Oxford: Oxford University Press. 321–334.

GENETTE, GÉRARD 1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation (Seuils 1987)*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

HAAPALA, ARTO 1986: ”Kuinka monta heitä on? Tekijät, tekijänroolit, tekijäpersoonat ja teoskohtaiset tekijät”. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS. 157–169.

HANNULA, MIKA 2006: ”Se on elämää, ei sen enempää – Nerot vapauden ja vastuun ristiaallokossa”. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS. 387–405.

HARPHAM, GEOFFREY GALT 2006: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature (1982)*. 2. painos. Princeton: Princeton University Press.

HAYNES, DEBORAH J. 1997: *The Vocation of the Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.

KALHA, HARRI 2006: ”Flip-Floppingia Picasson kanssa”. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS. 153–209.

KALLIONSIVU, MIKKO 2007: ”Ars moriendi, musta surma ja makaaberin traditio”. *Taide ja taudit: Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinoilla*. Toim. Laura Karttunen, Juhani Niemi & Amos Pasternack. Tampere: Tampere University Press, 180–202.

KAYSER, WOLFGANG 1966: *The Grotesque in Art and Literature. (Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung 1957)*. Indiana: Indiana University Press.

KEEVILL, ELISABETH & EYRES, KEVIN 2006: *Dalí*. Lontoo: Flame Tree Publishing.

KOIVISTO, PÄIVI 2007: ”Tunnustaa ja valehdella: Tunnustamisen ongelmat *Ystävän muotokuvassa*”. *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus. 104–133.

KOSKINEN, TAAVA 2006: ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan”. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS. 9–56.

KUJANSIVU, HEIKKI 2002: ”Faktissi ja lukemisen riski – Max Applen ’On Offering’ ja fiktionaalisuus”. *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press. 268–306.

----- 2007: ”Tunnustus, todistus ja toinen: Käsiteretkellä *Tunnustusten temppelissä*”. *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus. 23–46.

KURIKKA, KAISA 2006: ”Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia”. *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS. 15–37.

LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On Autobiography (Le pacte autobiographique 1975)*. Toim. Paul John Eakin. Käänt. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----- 2009: *On Diary*. Toim. Jeremy D. Popkin ja Julie Rak. Käänt. Katherine Durnin. Honolulu: University of Hawai'i Press.

LEPISTÖ, VAPPU 1991: *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

LUBAR, ROBERT S. 1998: ”Salvador Dalí: Portrait of the Artist as (An)Other”. *Salvador Dalí. A Mythology*. Toim. Dawn Ades ja Fiona Bradley. Lontoo: Tate Gallery Publishing. 106–116.

MAKKONEN, ANNA 1997: *Lukija, lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS.

MALLON, THOMAS 1984: *A Book of One's Own. People and Their Diaries*. New York: Ticknor & Fields.

MARTIKAINEN, EEVA 2007: ”Augustinuksen *Tunnustukset*: Itseyden mahdollisuus vain Toisessa”. *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus. 47–58.

MCDONALD-RISSANEN, MARY 2008: *Sandstone Diaries. Prince Edward Island Women's Nineteenth and Twentieth-Century Life Writing*. Acta Universitatis Tamperensis 1369. Tampere: Tampere University Press.

MURRAY, PENELOPE 1989: ”Introduction”. *Genius. The History of an Idea*. Toim. Penelope Murray. Oxford: Blackwell. 1–8.

NORKOLA, TERO 1996: ”Kirjoituksia sydänten kammioista. Henkilökohtaisen päiväkirjan poetiikkaa”. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Toim. Tero Norkola ja Eila Rikkinen. Helsinki: SKS. 37–50.

OKSANEN, ATTE 2006: *Haavautuva minuus: väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa*. Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 68. Tampere: Tampere University Press.

PAASILINNA, ERNO 1988: *Timo K. Mukka. Legenda jo eläessään*. 3. painos. Helsinki: WSOY.

PALOKOSKI, HANNA-LEENA 2002: ”Kalervo Palsan arkisto”. *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen. Resurrection*. Toim. Eija Aarnio. Helsinki: Like. 169–173.

PALSA, KALERVO 1991: *Eläkeläinen muistelee. Comics by Markiisi de Palsa*. Helsinki: Like.

----- 1989: *Texin tappajat -saaga. PALSAN. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta*. Toim. Pekka Rönkkö. 2. painos. Oulu: Pohjoinen. 133–166.

PITKÄNEN, MAJ-LIS 1989: ”Päiväkirjamerkintöjä”. *PALSA. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta*. Toim. Pekka Rönkkö. 2. painos. Oulu: Pohjoinen. 12–68.

----- 1990: ”Kalervo (Kalle) Palsa 1947–1987”. *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Toim. Maj-Lis Pitkänen. Porvoo: WSOY. 3–6.

ROSENHOLM, ARJA & SAVKINA, IRINA 2007: ”Rehearsal of an Orchestra, or Blurrings, Blendings, and Distinctions Between Fictionality and Non-Fictionality”. *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-Fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts*. Toim. Markku Lehtimäki, Simo Leisti ja Marja Rytönen. Tampere: Tampere University Press. 9–25.

ROSENWALD, LAWRENCE 1988: *Emerson and the Art of the Diary*. New York: Oxford University Press.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 1938: *Tunnustuksia: Valikoima otteita (Les Confessions 1770/1782)*. Suom. Edwin Hagfors. Jyväskylä: Gummerus.

RÖNKKÖ, PEKKA 1989: ”Lämpöpatteri ja hirsipuu”. *PALSA. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta*. Toim. Pekka Rönkkö. 2. painos. Oulu: Pohjoinen. 69–132.

----- 1991: ”Eläkeläinen muistelee”. Palsa, Kalervo: *Eläkeläinen muistelee. Comics by Markiisi de Palsa*. Helsinki: Like. I–VI.

SARESMA, TUIJA 2007: *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 92. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

SCHIEBLER, RALF 2005: *Dalí. The Reality of Dreams (1996)*. 2. painos. München: Prestel.

SEPÄNMAA, YRJÖ 1986: *Kirjailijakuva*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja 14. Helsinki: Helsingin yliopisto.

----- 1991: ”Elämä teoksena”. *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A:23. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto. 33–50.

SIUKONEN, JYRKI 2009: *Laulu sieluni autiudesta. Kolme tutkielmaa Kalervo Palsasta*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.

----- 2011: ”Kalervo Palsan Kittilät. Kolme tulkintaa”. *Kuvia pohjoisen tasavallasta. Mukka, Särestöniemi ja Palsa*. Toim. Jyrki Siukonen. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. 87–121.

TOMAŠEVSKI, BORIS 2001: ”Kirjallisuus ja elämäkerta” (”Literatura i biografija” 1923). *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS. 222–232.

TSHAGIN, A. I. 1991: ”Tekijän minä lyriikassa. Itseparodiasta”. *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A:23. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto. 115–121.

VADÉN, TERE 1997: *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus*. Jyväskylä: Atena.

----- 2006: ”Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta”. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS. 406–431.

VATKA, MIIA 2005: *Suomalaisten salatut elämät. Päiväkirjojen ominaispiirteiden tarkastelua*. Helsinki: SKS.

Painamaton lähde:

Heinänen, Kaisa 2009: ”Herrasmieshujari hurautti pierevään neroon”. Julkaistu Helsingin Sanomien kulttuuriosiossa 21.11.2009. Helsingin Sanomien verkkosivut: <http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Herrasmieshujari+hurautti++pierev%C3%A4%C3%A4n+neroon/HS20091121SI1KU01tx4> (linkki tarkistettu 18.4.2012.)

Kuvaluettelo:

Salvador Dalín mainitut teokset:

Gala's Foot. Öljy, 1973. (Keevill & Eyres 2006, 65.)

Galatee aux Spheres. Öljy, 1952. (Schiebler 2005, 74.)

L'Enigme de Guillaume Tell. Öljy, 1933. (Keevill & Eyres 2006, 267.)

Metamorphosis of Narcissus. Öljy, 1937. (Ades & Bradley 1998, 82.)
Portrait of Gala (L'Angelus de Gala). Öljy, 1935. (Ades & Bradley 1998, 66.)
Raphaelesque Head Exploded. Öljy, 1951. (Schiebler 2005, 93.)
Soft Self-Portrait with Fried Bacon. Öljy, 1941. (Keevill & Eyres 2006, 51.)
The Great Masturbator. Öljy, 1929. (Ades & Bradley 1998, 107.)
The Spectre of Sex-Appeal. Öljy, 1934. (Schiebler 2005, 54.)

Kalervo Palsan mainitut teokset:

Huuto. Akvarelli, 1984. (Rönkkö 1989, 105.)
Ihana enkeli. Puupiirros, 1976. (Rönkkö 1989, 83.)
Joulupukki. Guassi, 1970. (Rönkkö 1989, 80.)
Kaksin. Guassi, 1969. (Aarnio 2002, 65.)
Kittilän yöelämää. Öljy, 1976. (Rönkkö 1989, 20.)
Kun äitini minua ruokki. Tempera, 1972. (Aarnio 2002, 56–57.)
Kullervo. Akvarelli, 1972. (Valtion taidemuseon kokoelmatietokanta, kokoelmat.fng.fi)
Kullervo. Öljy, 1983. (Aarnio 2002, 128.)
Laestadius. Öljy, 1976. (Aarnio 2002, 135.)
Lähtö. Guassi, 1986. (Aarnio 2002, 140.)
Nälkätaiteilija. Guassi, 1967. (Aarnio 2002, 1967.)
Omakuva (Älä unohda viikatetta, ystävä). Akvarelli, 1969. (Valtion taidemuseon kokoelmatietokanta, kokoelmat.fng.fi)
Onnelliset yhdessä. Guassi, 1970. (Aarnio 2002, 26.)
Paluu. Guassi, 1986. (Aarnio 2002, 141.)
Paskamies – kunnianosoitus Archiboldolle, koprofaginen sommitelma. Guassi, 1979. (Rönkkö 1989, 95.)
Suojelusenkeli. Akvarelli, 1974. (Valtion taidemuseon kokoelmatietokanta, kokoelmat.fng.fi)
Taivaallinen ja maallinen rakkaus. Öljy, 1971. (Rönkkö, 1989, 107.)
Tenttumessias. Akvarelli, 1969. (Aarnio 2002, 71.)
Toinen tuleminen (Uusi ihminen). Öljy, 1982–1983. (Aarnio, 142.)
Tonttuleikki. Akvarelli ja guassi, 1970. (Aarnio 2002, 62–63.)

Uutta lunta. Akvarelli, 1970. (Aarnio 2002, 129.)

Vapautuminen. Öljy, 1978. (Aarnio 2002, 124.)

”Älä unohda viikatetta, ystävä”. Akvarelli ja guassi, 1969. (Aarnio 2002, 51.)