

Ekokriittisiä esseitä vegaani-dandyille ja muille taantumuksellisille

Antti Nylén: *Vihan ja katkeruuden esseet*. Turku: Savukeidas. 301 s.

Timo Hännikäinen: *Taantumuksellisen uskontunnustus*. Turku: Savukeidas. 164 s.

I

Esseen kirjoittajan ensimmäinen tehtävä on luoda *esseisti*, tekstin puhuja. Esseen traditiossa esseisti on ollut usein enemmän tai vähemmän kirjoittajansa oma-kuva. Tuo omakuva voi olla pidättyvä tai karrikoitu, yhtenäinen tai oman sisäisen hajanaisuutensa näyttävä, mutta ainakin osan voimastaan se saa yhteydestä kirjoittajan nimeen ja ruumiiseen, todellisuuteen joka ei suostu pysymään fiktiona vaan tunkee lihana ja verenä kirjoitukselta lukijan elämään.

Timo Hännikäinen ja Antti Nylén luovat kumpikin esseekokoelmissaan omaa nimeään kantavan esseistin ja määrittelevät tämän olemuksen parilla luokittelevalla sanalla: ”Timo Hännikäinen” julistaa olevansa *taantumuksellinen* ja *konservatiivi*, ”Antti Nylén” taas pyrkii olemaan *feministinen katolilainen anarko-vegaanidandy*. Molempien määrittelyissä korostuu halu irrottautua perinteisistä lokeroista ja poliittisesti korrektista ajattelusta.

”Hännikäinen” irrottaa termin ”konservatiivi” sen nykyisestä kytköksestä poliittiseen oikeistoon (joka yleensä ihailee

liberalistista ”dynaamista taloutta” ja siis jatkuvaa muutosta) ja tukeutuu sen alkuperäiseen, kirjaimelliseen merkitykseen: hän haluaa olla ”säilyttäjä”, toisin sanoen suojella luonnon ekologista tasapainoa ja siten, jos mahdollista, myös ihmistä ja tämän kulttuuria. Nykyisen poliittisen oikeiston (kuten paljolti vasemmistonkin) hedonistinen ihanne jatkuvasta talouskasvusta johtaa hallitsemattomaan muutokseen ja ympäristökatastrofiin eikä siksi voi sanan alkuperäisessä mielessä olla ”konservatiivista”.

”Hännikäisen” kuva länsimaisesta elämäkatsomuksesta on synkkä, mutta hänen tapansa kirjoittaa ja argumentoida kunnioittaa länsimaisen rationalistisen ajattelun perinnettä. Hän ottaa korostetusti etäisyyttä omiin tunteisiinsa. Halutessaan järkyttää hän tekee sen käyttämällä luonnontieteen objektiivioivia, inhimillisyyden sulkeistavia ilmauksia: ”Väestönkasvu, ihmislihan ja -luiden ylituotanto ja sen aiheuttama kuormitus, on aina ollut ekologisten ongelmien juuri.” (Myönnetään, katsoessani omia lapsiani minun on vaikea pitää heitä ”ihmislihan ja -luiden ylituotantona”.)

”Nylén” taas on huomattavasti karnevalistisempi ja monitulkintaisempi hahmo, monien ironioiden kyllästämä – myös sen ironian, että hän tuomitsee ironian ”pahimpana kulkutautina Euroopassa sitten mustan surman”. Kenties hän ei ole lainkaan ironinen, edes silloin kun toivomme hänen olevan. ”Hännikäinen” on lähempänä perinteisen asiatekstin puhujaa, ”Nylén” taas avoimen kaunokirjal-

linen figuuri.

Jo puhujan sukupuoli on monitulkintainen. Nimi ”Antti” viittaa tietenkin mieheen, samaten takakannesta tiukasti tuijottava kaitakasvoinen hahmo. ”Nimeni on kirjan kannessa”, hän toteaa esseessä ”Rikos”. Samalla puhuja julistautuu feministiksi, luo teksteissään hyytävän ”miehen kritiikin” ja, mikä ehkä hämmäntävintä, julistaa alkusanoissaan: ”Ylipäätään: tätä kirjaa ei ole kirjoitettu isilleni, aviomiehilleni, veljilleni eikä pojilleni.” Aviomiehilleni? Homoliittojen aikana voi mieskin toki puhua ”aviomiehittä”, mutta silti tekisi mieli lukea tämä viittauksena puhujan kollektiiviseen naiseuteen – siitäkin huolimatta, että kirjailija Antti Nylén on mies. Mutta toisaalla ”Nylén” tunnustaa: ”En tiedä millaista on olla tyttö, joten en tiedä, miten tai miksi (hetero)naiset kuuntelevat Cockerin lauluja.”

Puhujalla ”Nylén” ei toisin sanoen näytä olevan sukupuolta lainkaan. Nainen hän ei ole, ja mieheksi hän ei halua tulla. Hän puhuu ”miehestä” ja ”naisesta” kuin olisi itse kohonnut sukupuolieron ja halun yläpuolelle. Vai pitääkö lause ”ihminen voi rangaista vain niitä, joita rakastaa, vihata vain sitä, mikä on omaa” käsittää sittenkin tunnustuksena? Että puhuesaan ”miehestä”, luomakunnan pahimasta vitsauksesta, ”Nylén” puhuu myös ja nimenomaan itsestään? Julistautuesaan ensimmäisessä esseessään ”Johdatus lihan sukupuolipolitiikkaan” vegaaniksi ”Nylén” kohottaa itsensä moraalisesti suvereeniin asemaan, siksi synnittömäksi,

jolla on oikeus kivittää lihansyöjämiehet veriseksi mössöksi. Juuri tämä ele tekee puhujasta oman määritelmänsä mukaan dandyn: figuurin, jonka tyyli perustuu suvereeniuden tavoittelulle ja liialliselle herkkyydelle – mikä käytännössä, kuten hän täsmentää, ilmenee ”vihana ja ylimielisyytenä”. Mutta kuten ”Nylén” edelleen määrittelee, dandy on tuomittu epäonnistumaan: ”Hänen on hyvin vaikea vakuuttua siitä, ettei ole huonompi kuin ne, joita halveksii.” Vaikka ”Nylén” ei sitä suoraan mainitsekaan, myös vegaanien suolistojen läpi ”menee joka vuosi viemäriin miljoonia luotuja, joilla on yksi yhteinen piirre: he eivät ole ihmisiä”. Toivottoman klorofyllirajoitteisina olioina eläimet käyttävät hyväkseen toisia olioita, viimekädessä kasveja, ja erittävät ilmaan kasvihuoneilmiötä kiihdyttävää hiilidioksidia ja metaania. Sen jälkeen kun elonkehän hiilitasapaino on järkkynyt, on jo syntyminen eläimeksi rikos. Ei toki yhtä suuri rikos kuin kaivaa maan alta fossiilista hiiltä ja syyttää sitä ilmakehään, mutta rikos kuitenkin.

Mitä pitemmälle kirja etenee, sitä selvemmin käy ilmi, että ”Nylén” on tietoinen syyllisyydestään. Tämä on nykyajan tulkinta katolisen kirkon perisyynnistä – viattominkin sylivauva on jo syntyessään rikollinen: hapen kuluttaja, hiilidioksidin erittäjä.

Jäljelle jäävät viha ja katkeruus – ja mahdollisuus valita. Supermarketissa (joksi koko yhteiskunta on muuttunut) on mahdollisuus valita porkkana merikrotin asemasta, sopivan leveä teryleenisolmio

muodin kulloinkin tyrkyttämien silkkisten sijaan – ja pitää huolta siitä, että solmio sidotaan aina aidolla, mahdollisimman monimutkaisella windsorsolmulla eikä turhan kolmiomaisella ranskalaisella. Dandy on korostetun tietoinen kaikkien valintojen, niin esteettisten kuin moraalisten, lopullisesta keinotekoisuudesta ja mielivaltaisuudesta. Silti (tai juuri siksi) hän kohottaa omat valintansa uhmakkaasti totuudeksi: ”Mutta tässä epäonnistumisen ja kyvyttömyyden tilassa hänen suurin velvollisuutensa on pitää viha ja ylimielisyys niin tyylikkäänä, suitsittuina kuin suinkin: äärettömän kurinalaisina, hirmuisina kaikessa passiivisuudessaan.” Hänen on mahdotonta löytää lopullista perustetta omille valinnoilleen, mutta sen ei pidä koskaan estää häntä hyökkäämästä muiden valintoja ja niiden perusteluja vastaan. Totuus ja tyyli ovat yhtä, ja molemmat perustuvat vihalle – ainakin ilmitasolla. Vihan takana piilee syvempiäkin motiiveja, mutta niitä dandy ei halua paljastaa suoraan.

Ja tyylin Nylén hallitsee. Hän on saanut popmusiikista ilmeisesti paitsi Morrissey'n kaltaisia esikuvia myös erehtymättömän rytmikorvan. Kohtuuttomuudet, sivallukset, asiasta toiseen hyppäykset, huudahdukset, retoriset kysymykset – kaikki on täydellisesti ajoitettua, instrumenttinsa suvereenisti hallitsevan muusiikon laatutyötä.

II

Puhujan luomisen jälkeen esseistin seuraava tehtävä on yleisön luominen – tai

yleisöjen, eksplisiittisten ja implisiittisten. Hännikäinen (tai ”Hännikäinen”) ei suoraan määrittele lukijaansa, mutta kuvaa kirjallisuuden vaikutusta tavalla, jonka voi tulkita haaveeksi lukijan tulevasta kokemuksesta: ”Moni meistä on joskus lukenut teoksen, joka on muutakin kuin ’omaperäinen’ tai ’hyvin kirjoitettu’. Tarkoitan kirjoja, joiden läpi joutuu katsomaan ja arvioimaan niitä ajatusmalleja, arvoja ja arkielämän käytäntöjä, joista oma maailmankuva muodostuu. Nämä harvinaislaatuiset teokset aiheuttavat jonkin perustavan ja peruuttamattoman liikahduksen; ne eivät unohtu niin kuin suurin osa luetusta väistämättä ja ansaitusti unohtuu.” ”Hännikäiselle” tällainen eettisen kohtaamisen kokemus on ollut Pentti Linkolan *Toisinajattelijan päiväkirjasta*, kirja jonka kaunokirjallinen luonne ei peitä vaan päinvastoin mahdollistaa sen poliittisen vaikuttavuuden. ”Linkola” on ”Hännikäiselle” se tekstuaalinen ystävä, joka synnyttää itsessä halun kirjoittaa – ja haaveen tulevasta tekstuaalisesta ystävästä, lukijasta. Kenties joku vielä tarttuu *Taantumuksellisen uskontunnustukseen* ja näkee elämänsä uudessa valossa, ehkä alkaa itsekin toteuttaa ”Hännikäisen” unelmoimaa konservatiivista elämäntapaa.

”Nylén” sen sijaan määrittelee lukijansa suoraan: ”Kirjoitan samanmielisille. Älkää vaivautuko, Bambin murhaajat ja muut kauneuden vihaajat.” Toisin sanoen ”Nylénin” eksplisiittinen yleisö on rajattu toisiin ”feministisiin katolilaisiin anarkovegaanidandyihin”. Eksplisiittinen yleisö on hykerryttävän ahdas ja paljastaa imp-

lisiittisen yleisön: ne ”Bambin murhaajat ja muut kauneuden vihaajat”, jotka puhujan sanoista huolimatta eivät malta olla tarttumatta kirjaan. ”Nylén” käy sotaa, ja lause ”kirjoitan samanmielisille” pitää lukea päinvastoin: puhuja suuntaa sanansa nimenomaan heteromiehille ja lihansyöjille, he ovat hänen vastustajiaan kehässä, ja pieni samanmielisten yleisö on kutsuttu kehänlaidalle kannustamaan. Muutamalla lainauksella on kyhätty kokoon ”Putte Wilhelmsson”, ”Teemu Mäki”, ”Jaakko Heinimäki” ja ”Béla Hamvas”, joita ”Nylén” sitten suvereenisti mätkii sallimatta puolustavien näkökantojen turhaan häiritä teurastusta. (Sanavalintani voivat tuntua oudoilta feministivegaanin kuvaukseen, mutta osa ”Nylénin” hahmon herkullisuudesta syntyy siitä, että hänen retoriikassaan on, paradoksaalista kyllä, vahvasti miehiset, lihalliset ja väkivaltaiset ulottuvuutensa, niin strategisella kuin taktisella tasolla.)

Dandyn suvereeniuden tavoittelu ei salli ystävyyttä, edes tekstuaalista ystävyyttä. Kohtaaminen ja yhteydentunne voivat syntyä korkeintaan muiden lihallista olemassaoloaan vihaavien keskinäisestä kohtalotoveruudesta. ”Nylénin” kohtalotovereita kirjassa ovat mm. ”Baudelaire”, ”Wilde”, ”Morrissey”, ”Jarvis Cocker”, ”Lukas Moodysson”, ”Pentti Linkola”, osin ”Leena Krohn”.

Lauluntekijä ja äänitaiteilija Islaja poikkeaa edellisistä. Hän ei ole kohtalotoveri, vaan pahuuden meren keskellä leijuva herkkyuden saari, unelma viattomuudesta ja aineettomuudesta. Ja tämä

ehkä paljastaa haaveen kolmannesta yleisöstä, vegaanidandyjen ja lihaanien tuolla puolen, rakkauden yhteisöstä. Nylén kirjoittaa viime kädessä Islajalle ja hänen kaltaisilleen, ei vihan vaan rakkauden nimissä.

Hännikäisen ja Nylénin kirjat ovat molemmat jyrkkiä, tinkimättömiä puheenvuoroja luonnon ja eläinten puolesta. Niiden kaunokirjallinen muoto (Nylénin kirja selkeämmin, Hännikäisen hillitymmin) ei tee niiden poliittisesta haastavuudesta yhtään lievempää, päinvastoin: nimenomaan ”kaunokirjallisten” keinojensa kautta ne pakottavat lukijan reagoimaan. Lihatiskiä tai hakkuuaukeaa ei niiden lukemisen jälkeen ohita aivan samalla tavalla kuin ennen. Kirjat ovat molemmat myös taiteentutkimusta: ne sisältävät kumpikin paljon oivaltavia ja tarkkanäköisiä tulkintoja kirjallisuudesta, musiikista ja elokuvista. Kummatkin voi lukea viime vuosina paljon huomiota saaneen ”ekokritiikin” alle, tutkimukseksi joka tarkastelee ihmisen luontosuhdetta kulttuuristen tekstien kautta. ”Nylén” eksplikoi metodinsa kutsumalla tulkintojaan *räävinnöiksi*: ”Luen rääpien, eli – *Nyky-suomen sanakirjan* mukaan – taitamattomasti ja hutiloiden, rienaten, rääväten ja pilkaten mutta ennen kaikkea (epäsiististi) ruokaa sieltä täältä ottaen, ronkkinen, runsaasti tähteeksi jättäen’. Pihviin en koske.” Nylénin kirja sisältää myös akateemiseen tapaan laaditut nootit, lähde luettelon ja hakemiston. Niiden puuttuminen Hännikäisen teoksesta itse asiassa hieman häiritsee: viittaukset ilmaston-

muutokseen jäävät mielipidekirjoittelun tasolle, vaille luonnontieteen antamaa taustatukea, jota hänen rationaalinen otteensa kuitenkin kaipaisi.

Ennen kaikkea kirjat ovat kuitenkin esseitä: yrityksiä, kokemuksia, ruumiin ja hengen kirjoitusta, roolien leikkiä, joka on kenties aidommin kiinni ihmisyyden kokemuksessa kuin yhden minuuden iluusiota hellivä arkiajattelumme.

Kuisma Korhonen

Modernismi ja avantgarde paketissa?

Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.):
Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.
Helsinki: Gaudeamus 2007. 421 s.

Peter Gay: *Modernism. The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond*.
New York & London: W. W. Norton & Company 2007. 610 s.

I

On nautinto lukea kirjoja, joissa yhden kirjoittajan vahva kokonaishahmotus ja valtava tietomäärä menneestä aikakaudesta yhdistyvät taitavaan kielenkäyttöön ja yksityiskohtienkin tasolla älyllisesti vastaansanomattomiin tulkintoihin. Sellaisia kirjoja on harvassa, eikä kumpikaan tässä arvosteltavista kirjoista täytä näitä kaikkia kriteereitä, joko ilmeisistä tai vähemmän ilmeisistä syistä. Silti on kiinnostavaa tarkastella tällaisesta romantiikasta suuren teoksen perspektiivistä näitä kirjoja, joista toisessa pyritään antamaan kokonaiskuva modernismista, toisessa taas kirjallisuuden – ja hieman muunkin taiteen – avantgardesta ja kokeellisuudesta. Edellisessä tapauksessa kirjoittajia on yksi, jälkimmäisessä viisitoista.

Vertailu tästä näkökulmasta on relevantti myös siksi, että taiteen avantgarde ja modernismi eivät ole läheistä sukua vain toisilleen vaan myös niitä edeltävälle vallankumoukselliselle romantiikalle. Itse asiassa voidaan esittää, että 1700-luvun loppupuolella esiin murtautunut romantiikka suhteutuu 1800-luvun puolivälissä

nousseeseen modernismiin kuten modernismi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kyntensä näyttäneeseen avantgardeen. Näistä kulttuuri-ilmioistä historiallisesti uudempi näyttää aina asettuvan ei niinkään edellisen jatkoksi vaan pikemminkin sen sisäkkäiseksi osaksi.

Jos romantiikkaa ja modernismia on yhdistänyt pyrkimys uuteen, on modernismia ja avantgardea yhdistänyt erityisesti pyrkimys jähmettyneiden traditioiden rikkomiseen. Mutta lisäksi avantgarde suhteutuu vastaavalla tavalla romantiikkaan: romantiikan perustava ajatus luovasta yksilöllisyydestä edellyttää idean etujoukosta. Siten kolme käsitettä ovat filosofisessa mielessä toisilleen sisäkkäisiä. Tällä taidesuuntausten kompleksilla on – niin historiallisesti kuin filosofisesti – myös erityinen suhde yhteiskunnallisuuteen: taiteesta tulee erottamaton osa elämää ja samalla myös osa politiikkaa, josta taide kuitenkin pyrkii samalla sanoutumaan irti. Olennaista romantiikassa, modernismissa ja avantgardismissa on keskeytymätön sisäinen neuvottelu elitistisen ja demokraattisen asenteen välillä.

II

Sakari Katajamäen ja Harri Veivon toimittama artikkelikokoelma *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* ei nimes-tään huolimatta työnnä aivan syrjään avantgarden historiassa olennaista monitaiteisuutta. Se olisikin mahdotonta. Mitä merkitsisi meille dada tai lettrismi ilman ideaa kokonaistaideteoksesta? Vaikea kuvitella.

Etenkin ”klassisen avantgarden”, kuten dadan, italialaisen ja venäläisen futurismin sekä surrealismin, samoin kuin lettrismen historiaa käsittelevissä artikkeleissa olisi tarvetta välillä hyppiä kirjallisuuden tuolle puolen. Kirjoittajien kädet tuntuvat kuitenkin sidotuilta. Toki nämä artikkelit ovat useimmiten erinomaisen asiantuntevia ja myös hyvin kirjoitettuja, mainittakoon vaikkapa Timo Kaitaron artikkeli ”Surrealismi kirjallisenä avantgardena”. Kirjallisuuteen sitoutumista toimittajat joutuvat kuitenkin paikkaamaan artikkeleilla, joissa käsitellään samojen avantgardesuuntausten – joskus samojen tekijöidenkin – tuotoksia muilla taiteenaloilla.

Tässäkin tapauksessa joudutaan ongelmiin, eikä vain sen takia, että herää uusia kysymyksiä, kuten ”missä sitten on sarjakuvan avantgarde?” Muiden taiteiden – kuvataiteen, teatterin ja elokuvan – avantgarden keskittyvät artikkelit ha-jottavat kirjan kokonaisuutta, eivätkä ne rajallisen tilansa takia voi silti jäädä kuin pelkiksi katsauksiksi. Pentti Paavolainen tosin onnistuu lyhyessäkin tekstissä tarjoamaan hiotun ja informatiivisen kokonaiskuvan aiheesta ”Teatterin avantgarde”.

Teoksen parhaimmiston kuuluvat toimittajien harkitusti kirjoittama johdanto sekä heidän omat artikkelinsa: Katajamäki kirjoittaa kansainvälisestä konkreettisen runouden liikkeestä, Veivo ranskalaisista kokeellisen kirjallisuuden ryhmittymistä Oulipo ja Tel Quel. Sen sijaan artikkelia ”Avantgarde tulee eloku-

vaan” lukiessa alkaa ihmetellä tekstin satumanvaraisuutta ja hyppelhtivää etenemistä, kunnes selviää, että artikkeli onkin päätetty versio Henry Baconin *Seitsemäs taide* -kirjassa vuonna 2005 ilmestyneestä tekstistä. Välitön uudelleenjulkaisu karsitussa muodossa on toimittajien osalta todellinen floppi. Tällainen tekstinkierrättäminen ei palvele ketään eikä mitään.

Kokoomateoksen suurin ongelma on artikkelien keskinäisessä epäsuhtasassa. Tämä ei kuitenkaan koske varsinaisesti artikkelien laadullisia eroja vaan huomattavia vaihteluita perspektiivissä, joiden kautta kirjallisuuden avantgarden ja kokeellisuuden historiaa käsitellään. Perspektiiviongelma näkyy esimerkiksi siinä, että Vesa Haapalan artikkelissa ”Kokeellinen kirjallisuus ja vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku” kerrotaan Henriikka Tavin ja Rita Dahlin vuonna 2007 ilmestyneistä runokokeelmista. Hanna Meretojan ranskalaista *uutta romaania* käsittelevässä artikkelissa ei taas käsitellä lainkaan Michel Butoria, jota itse pitäisin tämän ryhmittymän ainoana varsinaisena kokeellisen kirjallisuuden edustajana.

Toki *uudessa romaanissa* on paljon avantgardelle tyypillisiä piirteitä, mutta ne ovat itse asiassa samoja, joita toisessa yhteydessä voitaisiin pitää tyypillisinä modernistisen kirjallisuuden piirteinä. Niinpä esimerkiksi Alain Robbe-Grillet ei luonnehtinut itseään avantgardistiksi vaan ultramodernistiksi (ja erotti itsensä myös elokuvaohjaajana sellaisista ei-narratiivisen elokuvan kokeellisista tekijöistä

kuin Peter Kubelka tai Jonas Mekas).

Monista kirjoittajista koostuvalla avantgarden historiatoeksella on kuitenkin myös vahvat puolensa. Parhaimmillaan oman erityisalansa hyvin tuntevien kirjoittajien tekstit resonoivat keskenään hienosti. Historiallisen perusinformaation lisäksi kirjan merkittävin anti onkin siinä, että eri artikkelien kautta piirtyy lopulta kuva avantgarden historian eri suuntauksissa toistuneista perustekijöistä, siis eräänlainen avantgarden anatomia.

Avantgardessa – erityisesti sen klasisisessa vaiheessa dadasta ja futurismista surrealistisiin – nousee erilaisina variaatioina esiin kaksi samanaikaista peruspiirrettä: toisaalta taideteoksen rakentumista koskeva montaasiperiaate (merkityksen synnyttäminen yhdistämällä erilaisia elementtejä uusilla yllättävillä tavoilla, vaikkapa ”sattuman” tai ”automaattikirjoituksen” avulla) ja toisaalta pyrkimys tavoittaa järjentakaista kieltä, jolla voitaisiin kommunikoida totuudellisemmin ja universaalimmin kuin käsitteellisellä *logoksen* kielellä. Tällaisia kieliä pyrkivät olemaan esimerkiksi venäläisten futuristien kehittämä zaum-kieli ja lettristien metagrafiikka, joka oli tarkoitettu kaikkien tieteiden, taiteiden, filosofoiden, estetiikoiden ja tekniikoiden yhteiseksi kommunikaatiovälineeksi. Yhtä lailla avantgarden kaksi peruspiirrettä – jotka voisi nimetä pragmaattiseksi ja metafyyksiseksi piirteeksi – ilmenevät konkreettisesti runoudessa, joka perustui ”konstellation poetiikkaan” ja samalla tavoitti ”universaalia yhteisrunoutta”.

Ollaan siis koko ajan lähellä romantiikan – tai vaikkapa symbolismin – suurta ideaa, vaikka avantgardismissa ”etujoukko” olisikin ainakin periaatteessa korvanut ajatuksen yksilönerosta.

III

Peter Gayn kunnianhimoisena pyrkimyksenä on antaa teoksessaan *Modernism* kokonaiskuva taidesuuntauksista, joka kirjoittajan mukaan alkoi 1840-luvulla Charles Baudelairesta, koki ensimmäisen kuolemansa maailmansotien aikaan ja nousi sitten vielä hetkeksi kuolleista, kunnes meni lopullisesti mailleen joskus 1960-luvulla. Voidaan huomata, että Gayn ote on jokseenkin poleeminen. Niin on myös hänen modernismia koskeva perusajatuksensa: yhteiskunnallisesta kapinoinnistaan huolimatta modernismi on nimenomaan ollut olennainen osa modernin aikakauden kapitalistista dynamiikkaa.

Gayn väite modernistisen taiteen erottamattomasta yhteydestä moderniin massayhteiskuntaan ja sen taloudelliseen dynamiikkaan on sinänsä kestävä. Kirjan kuluessa ongelmaksi käy kuitenkin se, että Gayn teesi alkaa toistua yhteyksissä, joissa se joko tyhjentyy relevanssistaan tai joissa se ei enää ole historiallisesti uskottava. Gay jaksaa toistaa sitä, kuinka modernismi ei suinkaan ollut demokraattinen vaan pikemminkin elitistinen taidesuuntaus ja sitä, kuinka modernistit eivät suinkaan olleet erityisen boheemeja vaan pikemminkin hyvinvoivaa keskiluokkaa, joka eli porvarillisen yleisön ja rikkaiden

rahoittajien erityissuojeluksessa – samalla kun hyökkäsi näitä vastaan. Tämä dialektiikka alkaa lopulta puuduttaa.

Gayn kirjansa alussa esittämät kaksi modernismia määrittävää periaatetta – modernismin taipumus hyökätä kaikkea konventionaalisuutta vastaan (*the lure of heresy*) ja pyrkimys päästä käsiksi ihmiselämän sisäisiin salaisuuksiin (*the commitment to a principled self-scrutiny*) – eivät nekään sinänsä ole huonoja hahmotuksia. Itse asiassa nämä periaatteet voidaan nähdä modifikaatioina kahdelle edellä esitetylle avantgardetaiteen piirteelle. Kuitenkin myös nämä ideat alkavat Gayn käsissä määrätä koko modernistisen taiteen aikakauden tulkintaa historian tutkimuksellisesti epäpätevällä tavalla. Gay toistaa teesejään aiheesta riippumatta läpi koko kirjan niin antaumuksellisesti, että pidemmän päälle hänen tulkintoihinsa alkaa olla vaikea uskoa.

Modernism-teoksen erottaakin olennaisesti Katajamäen ja Veivon toimittamasta kokoomateoksesta se, että Gayn teos on täynnä suoranaisia asiavirheitä. Otan tässä esiin vain yhden tapauksen, joka on kuitenkin merkittävä, sillä sen ympärille Gay rakentaa varsin valikoivan tarinan modernistisen musiikin evoluutiosta, joka hänen mukaansa lepää Debussy'n ja Mahlerin perustalla. Gay nimittäin väittää, että Wagner ei lopulta haastanut musiikin perinteistä tonaalisuutta ja että hän ei muutenkaan kuulu modernismin perustajiin. Muutamalla Wagneria käsittelevällä sivulla Gay onnistuu laukomaan yli parikymmentä virhettä tai epätäsmäl-

lisyyttä, kuten väitteen, että Wagnerilla musiikin tarkoitus oli palvella tekstiä. Jo Baudelaire, joka taas edustaa Gaylle modernismin ensimmäistä sankaria, kapinoi aikanaan tuota latteutta vastaan.

Gay rakentaa *Modernism*-teoksensa kolmeen osaan: ensimmäinen osa käsittelee modernismin syntyä, toisessa osassa käydään läpi modernismin klassikoita maalaus- ja veistotaiteessa, proosassa ja runoudessa, musiikissa ja tanssissa, arkkitehtuurissa ja muotoilussa sekä teatterissa ja elokuvassa.

Gayn mukaan Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust sekä Franz Kafka ovat modernit mestarit proosan alueella, Eliot on taas modernistisista runoilijoista suurin. Samalla Eliot kuuluu Gayn luokituksen mukaan ”antimoderneihin modernisteihin” kuten Knut Hamsun, jota Gay puolestaan pitää modernisteista kaikkein ”subversiivimpana”.

Viimeinen osa päättyy modernismin sodanjälkeiseen joutsenlauluun, jota kirjallisuudessa edustavat esimerkiksi Grass, Beckett, Ionesco sekä uuden romaanin kirjailijat ja kuvataiteessa vaikkapa Pollockin abstrakti ekspressionismi ja Warholin poptaide. Gayn mukaan kaikkein tuhoisinta modernismille oli tietyn elitismien katoaminen – nimittäin duchampilainen väite, jonka poptaide myöhemmin todensi: mikä tahansa voi olla taidetta.

Gayn loppupäätelmää vastaan voidaan kuitenkin esittää väite, että niin kauan kuin johonkin seinään sattuu ilmestymään teksti ”Punk ei ole kuollut!”, ei myöskään avantgarde tai modernismi

ole kuollut – onhan punk tavallaan dadaismin musiikillinen perinnönjatkaja, ja dadaa Gay taas pitää erityisen ilkeänä antimodernistisen modernismin tapauksena.

Nietzscheläisittäin voidaan todeta, että Peter Gayn kirja on sanomansa johdattelevassa yksipuolisuudessa ”aivan liian inhimillinen”, kun taas viidentoista suomalaisen tutkijan kirjoittaman avantgarde-teoksen ”perspektivismi” on liian sattumanvaraista, jotta teoksen kokonaisuudesta voisi muodostua moninaisuutta kauniisti heijasteleva prisma, sillä sellainen vaatii aina riittävää konsistenssia.

Martti-Tapio Kuuskoski

Suomalaisia talonpoikia vai pohjoisen rodun edustajia?

Hana Worthen: *Playing "Nordic": The Women of Niskavuori, AgrilCulture, and Imagining Finland on the Third Reich Stage*. Helsinki: Helsinki University Print 2007. 320 s.

Hana Worthen tutkii väitöskirjassaan Hella Wuolijoen *Niskavuoren naiset* -näytelmän pääsyä talvella 1938 Hampurin Staatliches Schauspielhausiin, näytelmän näyttämöllepanoa sekä sen vastaanottoa. Tutkimus osoittaa, että *Niskavuoren naisia* ei tuotu Saksassa näyttämölle pelkästään taiteellisin ambioin, vaan sitä pyrittiin hyödyntämään myös poliittisesti ja ideologisesti. Esitys tarjosi kansallissosialistisesti väritynyttä kuvaa Suomesta ja suomalaisista, samalla kun se pyrki vahvistamaan Kolmannen valtakunnan aatemaailmassa tärkeitä ”pohjoisuuden” ja ”veren ja maaperän” aatteita sekä rakentamaan kulttuurikontakteja Suomeen. Tutkimus leikkaa kiinnostavasti monia tieteellisiä ongelmia. Perustaltaan se on teatterintutkimusta, mutta samalla se on taiteen vastaanoton tutkimusta, ja siihen kytketty myös ideologiakriittisiä ja historiantutkimuksen aspektoja.

Alkuun Worthen kuvaa näytelmän vaiheet saksalaisen sensuuri-, tarkastus- ja propagandakoneiston sisällä, selostaa sen jälkeen kansallissosialistien ”Blut und Boden” -ideologiaa erilaisine muotoineen ja analysoi lopuksi *Niskavuoren naisten* näyttämöllepanoa ja vastaanottoa. Eri-

tyisesti kaksi viimeksi mainittua asiaa liitetään tiiviisti toisiinsa. Kulttuurialan toimijat samoin kuin itse näytelmä osallistuivat niin Saksassa kuin Suomessakin ideologiseen kamppailuun. Siksi ei ole erotettu tiukasti toisistaan tekstiä ja kontekstiä, vaan pyritty löytämään suhteet, jotka sitoivat kirjallisuutta, teatteritaphtumaa ja politiikkaa toisiinsa. Wuolijoen näytelmän vaiheet Saksassa 1938–1942 esitetään laajempaa taustaa vasten, jossa tärkeitä aspektoja ovat Suomen ja Saksan poliittiset ja kulttuurisuhteet toisen maailmansodan edellä, Kolmannen valtakunnan kulttuuri-ideologia (”Blut und Boden”, pohjoinen rotu, talonpoikaisuus) sekä Wuolijoen näytelmän suhde näihin ihanteisiin.

Näytelmän Saksan-valloitus alkoi näennäisen lupaavasti, kun näytelmää pidettiin natsi-Saksan tarkassa ennakkotarkastusmenettelyssä ”hamsunilaisena” teoksena, joka valotti Suomen ”pohjoista” luonnetta. Myös ensi-illan arvostelut olivat erittäin myönteiset. Vasta kun natsien kulttuurihallinnolle paljastui tekijän väitetty vasemmistolaisuus, suurelta osin suomalaisten Saksan-ystävien vihjeiden ansiosta, alkoi näytelmän vastamäki. Esitys vedettiin ohjelmistosta kesken kaiken 14 esityskerran jälkeen. Vielä tämän jälkeenkin tehtiin pari turhaa yritystä *Niskavuorten naisten* saamiseksi uudelleen jollekin saksalaiselle näyttämölle, mutta tekijän vasemmistolaisuus – jota olettamusta Wuolijokin pyrki torjumaan – muodostui ratkaisevaksi esteeksi. Huolellisen arkistotutkimuksen ansiosta väi-

töskirja tuo näiltä osin esiin runsaasti uutta tietoa paitsi Wuolijoesta ja hänen näytelmästään myös Suomen ja natsi-Saksan 1930-luvun kulttuurisuhteista ja kansallissosialistisen kulttuurihallinnon keinoista ideologisesti kyseenalaisten ilmiöiden torjunnassa.

Väitöskirja havainnollistaa hyvin, kuinka natsiyhteiskunta oli dramatisoitu yhteiskunta: erilaiset spektaakkelit auttoivat luomaan valtion ideologiaa. Perusteellinen katsaus kansallissosialistisiin ”Blut und Boden” -ideoihin tuntuu tosin joskus turhankin pitkältä, mutta joka tapauksessa ”perintötalonpojan”, ”veren ja maaperän” sekä ”pohjoisuuden” käsitteiden avulla Worthen pystyy osoittamaan, millainen myönteinen lataus *Niskavuoren naisiin* sisältyi kansallissosialistisesta näkökulmasta. Voi olla, että meillä Suomessa nämä maahenkisyydet ja talonpoikaisuudet on aikanaan niin sisäistetty, että niiden näkeminen kriittisessä valossa on vaikeata. Siinä mielessä väitöskirja on asian hyödyllinen problematisointi ulkopuolisen silmin.

Niskavuoren naisissa vanha emäntä valittelee torpparityövoiman häviämistä Lex Kallion myötä. Saksannoksessa Lex Kallio on muuttunut ”maareformiksi” (Bodenreform), joka oli kansallissosialistien ideologiassa tärkeä elementti liitettäessä talonpoikia ”veren ja maaperän” perinteeseen. Kun saksalaisessakin esityksessä vanha emäntä tuhahtaa reformille, sen voi tulkita joko oman maaperän pyhittämiseksi tai sitten yllättävästi kansallissosialistisen ”maareformin” kritiikiksi. Vi-

meksi mainittu osoittaisi, ettei esitys olisi ollutkaan ristiriidattomasti kansallissosiologista ideologiaa myötäilevä. Tällä tavoin tekijä nostaa esiin saksalaisesityksen pinnanalaisia jännitteitä, ja juuri tämän tapaisissa huolella tutkituissa yksityiskohdissa väitöskirja on parhaimmillaan.

Analysoidessaan arvostelijoiden mielipiteitä Worthen pohtii erityisesti sitä, onko *Niskavuoren naiset* tulkittu kansallissosialistien suosimaksi ”Bauerndramaksi”. Kun Helsingin Kaupunginteatterissa jännite oli syntynyt ennen kaikkea silloisen yhteiskunnan maalaisten ja urbaanien elementtien välille, Hampurissa se syntyi individualisti Aarnen (Arne) ja talonpoikaisuuden välille. Suomalaisessa vastaanotossa korostettiin vanhan ja uuden elämäntavan törmäystä tuomitsematta kuitenkaan jälkimmäistä degeneroituneeksi. Sen sijaan Saksassa esitys nähtiin ”Bauerndraman” silmälasien lävitse, jolloin näytelmän puutteeksi alettiin lukea, että Aarnen itsetoteutus ei tapahtunut talonpoikaisten arvojen hengessä.

Selostaessaan esityksen saksalaiskatsojissa herättämiä mielikuvia Worthen ottaa huomioon tärkeän näkökohdan. Hän pohtii, näkivätkö kaikki katsojat esityksen yhtä ideologisesti kuin kansallissosialistiseen järjestelmään sidotut kriitikot. Hän on itse asiassa löytänyt Wuolijoen arkistosta mielenkiintoisen kirjedokumentin, jossa saksalainen naiskatsoja raportoi kirjailijalle kokemuksestaan. Siinä keskeiseksi asiaksi muodostuu Ilonan kohtalo eikä talonpoikainen miessankari. Tämä osoittaa, että poliittisesta järjestelmästä ja

julkisesta kritiikistä huolimatta teoksista voi suodattaa vastaanottajille toisenlainenkin sanoma. Taideteoksia on vaikea mobilisoida virallisen propagandan tendenssimäisiin tehtäviin.

Yrjö Varpio

”Schwarze Milch der Frühe”: Celan metaforan tuolla puolen

Pajari Räsänen: *Counter-figures. An Essay on Anti-Metaphoric Resistance: Paul Celan’s Poetry and Poetics at the Limits of Figuralität*. Helsinki: Helsinki University Print, 2007. 398 s.

Lieneekö kirjallisuudentutkimuksessa vaativampaa kohdetta kuin vaikeaselkoisuutensa vuoksi lähes legendaarisen maineen saavuttanut Paul Celan? Pajari Räsänen on kuitenkin onnistunut, paitsi kirjoittamaan Celanista laajan ja kattavan esityksen, myös suoriutumaan tästä haasteellisesta tehtävästä ihailtavan hyvin. Räsänen väitöskirja on tarkkanäköinen tutkimus, joka avaa Celanin usein kryptiseksi väitettyä tuotantoa syvältä luotavasti ja pitkäjänteisesti, hienovaraisesti ja hienostuneesti. Otsakkeella *Counter-figures* (”Vastakuvia”) Räsänen tutkimus tarkastelee sitä vastusta tai vastustusta, jonka Celanin tuotanto tulkinnalle muodostaa. Väitöskirja auttaa myös ymmärtämään niitä paradokseja, jotka ovat Celanille – Celanin holokaustin jälkeiselle runoudelle – ominaisia.

Paul Celan (1920–70) julkaisi ensimmäisen kokoelmansa *Der Sand aus der Urnen* vuonna 1948 Itävallassa. Teos sisälsi jo mahdollisesti tunnetuimman holokaustiin koskaan liitetyn kirjallisen teoksen, pitkän runoelman ”Todesfuge” (”...der Tod ist ein Meister aus Deutschland...”). Celan

sisällytti materiaalin myös seuraavaan kokoelmaansa *Mohn und Gedächtnis*, joka julkaistiin Saksassa 1952. Kokoelma sai ilmestyessään runsaasti huomiota. Myöhempää tuotantoa edustavat *Von Schwelle zu Schwelle*, *Sprachgitter*, *Die Niemandrose*, *Atemwende* ja *Fadensonnen*. Postuumit *Lichtzwang*, *Schneepart* ja *Zeitgehöft* eivät enää saaneet yhtä varauksetonta vastaanottoa; niiden kieltä pidettiin liian yksityisenä, suljettuna.

Vuonna 1960 Celanille myönnettiin Saksan arvostetuin kirjallisuuspalkinto, Georg Büchner Preis. Palkintotilaisuudessa Celan piti ”Der Meridian” -nimellä tunnetun puheen, jota on luettu jonkinlaisena Celanin ”poetiikkana”. Tämä proosamuotoinen runoelma tai proosaruno (joksi esimerkiksi Jacques Derrida sitä kutsuu) ei kuitenkaan avaudu sen helpommin kuin muukaan Celanin tuotanto. ”Der Meridian” on, Celanin muun tuotannon ohella, edelleen keskeinen haaste kirjallisuudentutkimukselle.

Aivan viime vuosina on ilmestynyt verrattain paljon materiaalia helpottamaan Celanin vaativan tuotannon lähestymistä. Tärkeä lisä tutkimukselle on erityisesti vuonna 1999 ilmestynyt ”Der Meridianin” kriittinen laitos. Tämä ns. Tübingen-editio sisältää suuren määrän aineistoa, mm. erilaisia muistiinpanoja, aikaisempia versioita ja harjoitelmia, sekä Celanin radioesitelmän Osip Mandelstamin runoudesta vuodelta 1960. Saatavilla on nyt myös useita julkaistuja kirjeenvaihtoja (mm. Gisèle Celan-Lestrange, Nelly Sachs), biografoita (John Felstiner, Wil-

liam Emmerich) sekä tutkimusta Celanin ja Heideggerin suhteesta (James K. Lyon, Hadrien France-Lanord). Huomattavan tärkeätä tausta-aineistoa tarjoaa lisäksi vuonna 2004 julkaistu katalogi Celanin lähes viisisataa teosta käsittäneestä filosofiakirjastosta. Katalogiin on kirjattu Celanin teoksiinsa tekemät alleviivaukset ja marginaalimerkinnot (ns. *Lesespuren*, ”lukujäljet”). Merkinnot paljastavat Celanin Heidegger-lukeneisuuden huomattavan laajaksi, samoin Edmund Husserlin aikatietoisuutta koskeva filosofia on merkintöjen perusteella Celanille varsin tuttua.

Räsänen hyödyntää taitavasti tätä uutta materiaalia, erityisesti Tübingen-edition lukuisia, sinänsä irrallisia muistiinpanoja. Lukemalla ”Meridiania” ja Celanin runoutta (muistiinpanoista käy ilmi, että Celan ei halua tuotantoaan kutsuttavan ”lyriikaksi”) kriittisen edition avulla Räsänen saa avattua Celanin hermeettisenä pidettyä tuotantoa ennennäkemättömällä tavalla. Tietääkseni mitään vastaavaa, näin laajasti arkistomateriaalin avulla dokumentoitua, ja toisaalta myös Celanin filosofiseen lukeneisuuteen paneutuvaa tutkimusta ei kansainvälisestä tutkimuksesta löydy. Räsänen väitöskirja on urauurtava, eikä vain kotimaisessa mittakaavassa.

Punaisena lankana läpi Räsänen tutkielman kulkee ”Meridianista” löytyvä metaforan vastaisuus (”...Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen”). Celan kiteyttää ajatuksen

kuitenkin huomattavasti ytimekkäämmiin Mandelstamin runoutta koskevassa esseessään (lainattu väitöskirjassa s. 178): ”Ihre Bilder widerstehen dem Begriff der Metapher [- -]; sie haben phänomenalen Charakter” – ”Sen [Runon] kuvat vastustavat metaforan käsitettä [- -]; niillä on fenomenaalinen luonne.”

Nämä kaksi aihelmaa, metaforan vastaisuus ja runouden fenomenaalinen luonne, muodostavat Räsänen väitöskirjan keskeiset käsitteelliset koordinaatit.

Väitöskirja jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen ”Problems with Metaphor: Prologemena for Reading Otherwise” on laaja katsaus metaforan käsitteeseen ja sitä vastustaviin voimiin. Räsänen selvittää tässä metaforan filosofis-historiallista taustaa, erityisesti Aristoteleen näkemystä, jossa metafora määrittänyt analogian avulla tapahtuvaksi merkityssiirtymäksi. Ajatus on taustalla myös useissa Räsänen esittelemistä nykytulkintoista, joissa johtopäätökset on kuitenkin viety pitemmälle. Donald Davidsonin mukaan metafora saa ”meidät näkemään jonkin asian toisena”; Jay T. Keehley ja Colin Murray Turbayne puolestaan johtavat Aristoteleen näkemyksistä metaforalle kiteytyksen ”as-if” – ”ikään kuin”. Metaforista esitystä on kaikki, mikä esittää asian ”ikään kuin”, kuvitteellisena.

Vastavoimia edustavat puolestaan metaforan käsitettä liian yleisenä kritisoinut Jonathan Culler, ”retorisen lukemisen” lanseerannut Paul de Man ja metafysiikan kritiikistään tunnettu Martin Heidegger. Culleria ja de Mania käsitellessään Räsä-

nen tulee kiinnostavasti rinnastaneeksi ajatuksensa ”vastakuvallisesta voimasta” (*counter-figurative power*) subversiiviseen tai dekonstruktiiviseen voimaan (*subversive or deconstructive power*). Heideggerilta Räsänen ottaa esiin ajatuksen metaforan kuulumisesta metafysiikkaan, ”Das metaphorische gibt es nur innerhalb Metaphysik”. Heideggerin teesi oli Räsänen mukaan myös Celanille tuttu (Räsänen salapoliisityö asian dokumentoimiseksi on vertaansa vailla, vrt. s. 129).

Räsänen rakentaa laajan, Heideggerin metafysiikan kritiikkiä ja sen pohjalta nousevaa fenomenologiaa koskevan luvunsa lähinnä filosofin pääteoksen *Sein und Zeitin* nojalla. Räsänen suhteuttaa myös kiinnostavasti Heideggerin varhaisista Aristoteles-tutkimusta *Sein und Zeitiin* ja antaa ymmärtää, että metaforan kysymys on pääteoksessa yllättävän ongelmallinen.

Heideggerin, ja miksei Husserlinkin, merkitys näyttäytyy Räsänen luennassa keskeisenä: Celanin poetiikka saa tutkielmassa määreen ”runouden fenomenologia”.

Väitöskirjan toisessa osassa, ”Crossing the Troposphere: Paul Celan’s Poetry and Poetics at the Limits of Figurality”, Räsänen käy keskustelua käytännöllisesti katsoen kaiken keskeisen tutkimuksen kanssa. Peter Szondin, Werner Hamacherin, Martine Brodan ja Jacques Derridan teokset Celanista on kartoitettu huolellisesti, eivätkä Otto Pöggelerin, Jean Greischin, Philippe Lacoue-Labarthen ja monen muun ajatukset runoilijasta

ole jääneet sen vähemmälle huomiolle. Paikoin näiden vanavedessä, paikoin täysin itsenäisesti, Räsänen lukee Celania ensimmäisestä kokoelmasta aina viimeiseen. ”Engführung”, ”Todesfuge”, ”Spät und Tief”, ”Weiss und Leicht”, ”Aber”, ”Singbarer Rest”, ”Ein Dröhnen”, ”A la pointe acérée”, ”Chymisch”, ”Sprachgitter”, ja monet muut saavat Räsäsen käsissä hienon tulkintansa.

Väitöskirjan toisesta osasta, sen alkupuolelta, löytyy myös Räsäsen lähiluku ”Der Meridianista”. Monet Räsäsen ”Meridianista” esiin nostamista aiheilmista osoittautuvat paradoksaaleiksi, kenties jopa – dekonstruktion termein – kaksoisiteisen tai ratkeamattoman rakenteen omaaviksi. Esimerkiksi kysymys referentialisuudesta ei ratkea Celanin kohdalla sisä- eikä ulkolähtöisen kritiikin keinoin. ”Echte Dichtung ist antibiographisch”, todellinen runous on antibiografista, Celan kirjoittaa, mutta sisällyttää runoihinsa usein itsensä, itsensä ja salaisuutensa. Paradoksaalista on se, kirjoittaa Räsänen, että biografisuuden vastaisuus ei sulje pois henkilökohtaista.

Paradoksaalisia ovat myös Celanin Tübingen-edition muistiinpanot kielen fenomenalisuuden ei-fenomenaalista ja näkymättömästä luonteesta. ”Begegnung mit der Sprache ist Begegnung mit Unsichtbaren”, ”Kohtaaminen kielen kanssa on näkymättömän kohtaamista”, tämä Tübingen-edition muistiinpano, jossa Celan yhdistää keskeisen käsitteensä *Begegnung* – kohtaaminen – näkymättömyyteen, vie Räsäsen tutkimaan ”Meri-

dianin” keskeisiä kappaleita ja Celanin myöhäistuotantoa (mm. *Zeitgehöft*) Maurice Merleau-Pontyn teoksen *Le visible et l'invisible* avulla. Celanin *Begegnung*-problematiikan lukeminen Merleau-Pontyn valossa on uutta ja ennennäkemätöntä. Tulkinnan voi näin ollen odottaa herättävän runsaasti kiinnostusta Celan-tutkijoiden parissa.

Paradoksaalisiin ”Meridianin” aiheilmista lienee kuitenkin Celanin käsitys runoudesta todeksi tai todellisuudeksi tulleena kielenä, *Aktualisierte Sprache*.

Väitöskirjansa toisessa osassa Räsänen lukee Celanin ”Todesfugea” tavalla, joka asettuu hätkähdyttävällä tavalla vastakkain metaforan ”as if” -luonteen kanssa. Celanin tunnetuimman runon tunnetuimpana metaforana pidetty ”Schwarze Milch der Frühe”, ”Huomenen musta maito”, kuten Tuomas Anhava sen suomentaa, ei Celanin mukaan ole metafora (sen enempää kuin mikään muukaan kielikuva); se ei ole ”as if”, vaan ”as is”, se on *todellisuutta*, sanoo Celan: ”das ist *Wirklichkeit*”.

”Huomenen musta maito”, samoin kuin ”ilmaan kaivettu hauta” (”wir schaufen ein Grab in den Lüften”), on todellisuutta. ”*Die Todesfuge ist ein Grabmal*”, ”Todesfuge”, ”Kuolemanfuga”, on hautakivi, Celan kirjoittaa.

Celanin runouden kuvat, holokaustin jälkeisen runouden kuvat, eivät ole metaforia vaan ”vastakuvia”: ne eivät ole vertauskuvia eivätkä kielikuvia, vaan kielellisiä kuvia, jotka avautuvat metafysiikan tuolla puolen, toden ja kuvitteelli-

sen tuolla puolen, toden ja kuvitteellisen ratkeamattomina paradokseina. Pajari Räsänen väitöskirja osoittaa meille tämän vakuuttavasti ja vaikuttavasti.

Outi Pasanen

Aino Kallas' Lost Manuscript *Bathseba* (1909)

This article deals with Aino Kallas' unpublished manuscript *Bathseba* (1909). According to former research, in particular professor Kai Laitinen's works (1973 and 1995), this manuscript was considered totally lost. In her letters to Kai Laitinen, Aino Kallas herself convinced him that she had destroyed the manuscript decades after writing it. However, I found this "lost" manuscript in the Estonian Literary Museum, in Tartu, Estonia, in February 2008. In fact, the copy of this manuscript had already been delivered to Finland, to the Finnish Literary Society in 1984, but no one had opened the microfilm roll until now.

Bathseba is an exception in Kallas's oeuvre: it is a drama in verse, set in a biblical milieu. The play is based on the Bathseba story found in the Old Testament – a triangle story between King David, Uria and his wife Bathseba (2 Samuel 11 and 12).

The main reason for not publishing *Bathseba* was the negative critique presented by author and director Jalmari Hahl. Hahl considered the use of biblical themes out-of-date and the language of *Bathseba* unsuccessful.

In my article, I evaluate the reasons and justification for Hahl's negative critique from a present-day perspective. My analysis takes the historical context into account: the use of biblical themes