

Ja niin minuuteni jatkuu -

Juha Mannerkorven romaanitrilogia modernismin ja postmodernismin rajalla

Aku Ojala

014052549

Kotimainen kirjallisuus

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Aku Ojala		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Ja niin minuuteni jatkuu - Juha Mannerkorven romaanitrilogia modernismin ja postmodernismin rajalla		
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro Gradu	Aika – Datum – Month and year 8/2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 62
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Juha Mannerkorven romaanit Jälkikuva (1965), Matkalippuja kaikkiin juniin (1967), ja Sudenkorento (1970) muodostavat epävirallisen trilogian. Romaanit ilmestyivät alun perin täysin toisistaan riippumattomina, mutta toistensa ristivalossa tarkasteltuna niistä paljastuu temaattisia ja kerronnallisia yhteyksiä. Kussakin puolionsa menettänyt mies käsittelee puolionsa menetystä ja siihen liittyviä muistoja ja kokemuksia. Teoksilla on myös muita yhtäläisyyksiä, kuten intensiivinen subjektiivisuus, pikkutarkka tajunnan kuvaus ja kokeelliset kerrontatekniikat. Tutkin pro gradu -työssäni näiden romaanien yhteyksiä kahteen 1900-luvun suureen sateenvarjokäsitteeseen, modernismiin ja postmodernismiin. Teosten pakkomielleet ja kokeelliset kerrontatekniikat syvenevät ja muuttuvat kimuranteimmiksi mitä syvemmälle romaanisarjassa edetään.</p> <p>1900-vaihteen kieppeillä ilmestynyt modernismi mullisti kirjallisuuden kenttää monipuolisesti ja vapautti kirjallisuutta kuvaamaan uusia asioita, kuten yksilön mielensisäistä tajunnanvirtaa. Brian McHalen jaottelussa modernismin ytimessä onkin kysymys siitä, mitä subjektiivinen tietoisuus voi maailmasta aisteillaan hahmottaa. Vuosisadan puoliväliin tultaessa alettiin puhua postmodernismista, jonka keinovalikoimaan kuului modernismin ja muiden sitä edeltäneiden suuntausten keinojen variointi ja parodiointi. McHalen jaottelussa postmodernismi purkaa näitä keinoja niin yli-innokkaalla leikkisyydellä, että se samalla saattaa kyseenalaiseksi koko maailman kuvaamisen mahdollisuuden, tai pikemminkin koko ns. todellisen maailman olemassaolon. Suomalaisen kirjallisuuden kentällä nämä -ismit ovat toimineet ja liikkuneet eri tavoin kuin muualla maailmassa. Pitkään oli vallalla malli, jossa modernismi saapui joitain poikkeuksia lukuun ottamatta Suomeen 40-luvun lopussa, ja postmodernistinen kirjallisuus vasta 80-luvulla. Tätä käsitystä haastaa myös tämä pro gradu, jossa havaitsin varhaisia postmodernismin liikkahduksia jo näissä 60-luvun lopulla ilmestyneissä teoksissa.</p> <p>Tutkielmassani havaitsin, että Mannerkorven ensimmäinen romaani, Jälkikuva, on melko perinteistä modernismia, vaikka sen tiiviiseen keston onkin lastattu aika monipuolinen kirjo erilaisia tyylejä ja kerrontatekniikoita. Toisessa romaanissa, teoksessa Matkalippuja kaikkiin juniin, on kerronta vaikeaselkoisempaa ja tilanteet häilyvämpiä. Lopulta lukija jää epätietoisuuteen siitä, mitä tapahtui vai tapahtuiko mitään. Kolmas romaani Sudenkorento yhdistelee ja muuntaa edellisten romaanien keinoja ja tilanteita ja sävyjä, ja liitelee yhä kauemmas kirjallisuuden keinojen lipevillä pinnoilla, tuonpuoleiseen saakka.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords modernism, postmodernismi		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys

1. Johdanto	3
1.1. Juha Mannerkorpi ja tutkimuskysymykset	3
1.2. Aiempi tutkimus ja tämä tutkimus	4
2. Modernismi ja postmodernismi	7
2.1. Kotimainen ja kansainvälinen modernismi	7
2.2. Postmodernismi(t)	10
2.3. <i>Nouveau roman</i>	14
3. Jälkikuvan franseesi	17
3.1. <i>Jälkikuvan</i> modernismi	17
3.2. <i>Jälkikuva</i> ja <i>nouveau roman</i>	22
4. MKJ:n (post)modernismi	31
4.1. Matkalippuja kaikkiin juniin	31
4.2. MKJ:n modernismi	33
4.3 MKJ:n postmodernismi	36
5. <i>Sudenkorento</i>	42
5.1. "Esittävät seikkailut"	42
5.2. Tekstuaalisuus	45
5.3. Postmodernistinen sekamuotoisuus	49
6. Lopuksi	58
Kirjallisuus	60

1. Johdanto

1.1. Juha Mannerkorpi ja tutkimuskysymykset

Runoilijana aloittanut Juha Mannerkorpi (1915-1980) julkaisi ensimmäisen novellikokoelmansa *Niin ja toisin* vuonna 1950, ja esikoisromaaninsa *Jyrsijät* vuonna 1958. Näin hän kuului ajallisestikin kotimaisen modernismin suureen virtaan (Seutu 2000: 361). 60-luvulla hänen romaaninsa laajensivat jo runojen ja lyhytproosan kartoittamaa yksinäisyyden, eristyneisyyden ja tuskan maastoa (Kokko 2009: 139 ja Seutu 2000: 366). Hän julkaisi myös kuunnelmia ja näytelmiä, viimeiseksi jäi proosateos *Päivänsinet*, joka ilmestyi 1979. Mannerkorpi on perinteisesti jaoteltu kotimaisen modernismin hienostuneen akateemiseen ranskalaiseen haaraan Tyyne Saastamoisen ja Pentti Holapan kanssa, jotka kuten Mannerkorpi käänisivät ranskalaisia teoksia ja kirjoittivat runoutta ja kokeellista proosaa. (Makkonen 1992: 94 ja Eskelinen 2016: 412.)

Mannerkorven romaanit *Jälkikuva* (1965), *Matkalippuja kaikkiin juniin* (1967), ja *Sudenkorento* (1970) muodostavat epävirallisen trilogian (tästedes *Trilogia*). Osat voi lukea toisistaan riippumattomina, mutta niillä on paljon temaattisia ja motiivitason yhteyksiä. Jokaisessa osassa puolisonsa menettänyt mies käsittelee menetystään ja menneisyyden kipeitä muistoja (Seutu 2000: 372). Teoksilla on myös muita yhtäläisyyksiä, kuten intensiivinen subjektiivisuus, tajunnan kuvaus ja kokeelliset kerrontatekniikat.

Tein 2013 kandityön *Trilogian* keskimmäisestä teoksesta, *Matkalippuja kaikkiin juniin*. Työssäni etsin ja löysin postmodernistisia piirteitä perinteisesti modernistisena pidetyn kirjailijan työssä. Tarkoitukseni on laajentaa ja syventää aloittamaani työtä tutkimalla, miten Mannerkorpi otti vaikutteita kansainvälisen ja etenkin ranskalaisen kirjallisuuden kentässä tapahtuvista mullistuksista ja kehitti kirjallisuudessaan kotimaisen modernismin perinteisen määritelmän ulkopuolelle ponnistavia strategioita. Tutkimuskysymyksinäni on miten

kansainväliset vaikutteet näkyvät Mannerkorven *Trilogiassa*? Mitä perua ovat teossarjan kokeilulliset strategiat? Miten ja miksi Mannerkorpi niitä käyttää?

Tutkimalla *Trilogiaa* yhtenäisesti teossarjana pyrin hahmottamaan miten nämä piirteet ilmestyvät, kehittyvät ja lopulta kenties saavuttavat huippunsa kimurantissa *Sudenkorennossa*.

1.2. Aiempi tutkimus ja tämä tutkimus

Laajin toistaiseksi ilmestynyt Mannerkorpi-tutkimus on Eira Poson väitöskirja *Aukeavalla spiraalilla. Tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta - Erään kirjailijapersoonallisuuden fenomenologinen kuvaus* (1987), joka käsittelee Mannerkorven koko tuotantoa ja etsii kolmatta lähestymistapaa perinteisen biografismin ja tekijän kokonaan poissulkevan uuskiittisen lähestymistavan välille. Tutkimus etsii keskeisiä kirjailijapersoonallisuuden piirteitä, sen maailmankuvan muodostumista, koko tuotannon olemusstruktuuria. Kyseessä on yhä ainoa laatuaan oleva Mannerkorven kokonaistuotannon tutkimus, joka siis kattaa runot, kuunnelmat, novellit ja romaanit. (Poso 1987: 35-36.)

Huomion arvoinen on myös Heidi Helmen pro gradu *Matka Jälkikuvasta Sudenkorentoon -- Juha Mannerkorven trilogian eräitä rakenne- ja tyylipiirteitä* (1995), joka sivuaa omaani monelta osin. Helme havaitsee alustavasti nouveau roman -yhtäläisyyksiä ja yhteyksiä Beckettin tuotantoon, mutta kiinnitti enimmäkseen huomionsa kielellisiin rakenteisiin, tematiikkaan ja moniin muihin alluusioihin (mm. Raamattuun). Oma näkökulmani on rajatumpi; tarkastelen perinpohjaisemmin juuri modernismin ja postmodernismin esiintyvyyttä näissä teoksissa.

Eri Mannerkorven proosateoksia ovat käsitelleet mm. Aarne Kinnunen ("Mannerkorven *Sudenkorennosta* ja sen huumorista", 1976), Mirja Kokko ("Muistoista kuviksi. Surevan miehen mieli Juha Mannerkorven romaanissa *Jälkikuva*", 2009), Sari Salin ("Murheista

muovailtu. Juha Mannerkorven melankolia", 1998) ja Anna Makkonen ("Avaimia Juha Mannerkorven *Avaimien*. Raamatusta, intertekstuaalisuudesta, tulkinnasta", 1986). Muitakin suppeita artikkeleita on olemassa. Myös Pasi Lankisen väitöskirja Mannerkorven lyriikasta sivuaa hänen proosaansa (*Ajatus kuluttaa kiveä. Mitan eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*, 2001), ja siinä tekijä avaa polkua Mannerkorven proosarytmin tutkimiseen (Grünthal 2002: 290).

Tässä tutkimuksessa aion tutustua syvemmin modernistisen ja postmodernistisen fiktion piirteisiin. Kotimainen modernismi oli siinä määrin myöhäsyntyistä, että se otti vaikutuksia myöhemmistäkin suuntauksista (Viikari 1992: 37). Käytössä on myös vaihtelevia nimityksiä eri vaiheista modernismin historiassa, kuten varhainen modernismi, Tulenkantajat jne. Käytän jatkossa nimitystä kotimainen modernismi, vaikka pääasiassa tarkoitan sillä 50-luvun suomalaista modernismisuuntausta, juuri koska sen vaikutusvalta ulottuu tuon vuosikymmenen molemmille puolille (Nummi et. al 2018: 89-90).

Trilogian ilmestyessä oli suomalaisen modernismin kehitys jatkunut jo pitkään ja ainakin lyriikan kentällä oli tehty avauksia jo postmodernisminkin suuntaan. Hypoteesini on että *Trilogian* alkupäässä kokeilulliset piirteet ilmenevät varovaisemmin ja valtaavat yhä enemmän alaa kirjojen edetessä. Joitain keinoja Mannerkorpi saattoi kokeilla alkupuolella ja hylätä. Joitain rajauksia on ollut pakko tehdä. Esimerkiksi *Trilogiaa* edeltävä teos *Vene lähdössä* (1962) sisältää jo runsaasti *nouveau roman* -piirteitä, näiden piirteiden synnyn tarkastelu jää siis tämän tutkimuksen ulkopuolelle, ja *Trilogiaan* päästessään Mannerkorpi oli jo taitava sulauttamaan nuo keinot teosten kokonaisuuteen.

Kotimaisen modernismin myöhäisen kukoistuskauten vuoksi monet myöhempiin tyyliuuntiin luettavat elementit (esim. *nouveau roman* -piirteet ja absurdin teatterin innovaatiot) sulautuivat Suomessa osaksi yhtenäistä modernismi-nimitystä kantavaa ilmiötä.

Kansainvälinen tutkimus kuitenkin lukee nämä piirteet selvästi postmodernistiseen leiriin. (Ks. esim. Haapala 2007.)

Näiden keinojen paikantaminen ja erottelemine toivottavasti siis selventää myös kuvaa kotimaisesta modernismista ja sen suhteesta muun maailman suuntauksiin. En siis ole eri mieltä niiden asiantuntijoiden kanssa jotka ovat puhuneet Mannerkorven modernismin puhtaudesta (esim. Kokko 2009: 143), vaan haluan avata kotimaisen modernismin sisältämiä kansainvälisen postmodernismin piirteitä. Tutkimukseni on siis varsin suorasukaista lajitutkimusta.

Tässä tutkimuksessa nojaan voimakkaasti Brian McHalen 1987 ilmestyneeseen teokseensa *Postmodernist Fiction*. Markku Eskelisenkin (2016: 526) mukaan postmodernismin "historiallisesti käyttökelpoisimman jäsenyyksen tarjoaa yhä edelleen Brian McHale", joskin tietyin varauksin.

Oletan Mannerkorven saaneen runsaasti vaikutteita eurooppalaisesta kirjallisuuskeskustelusta ja mm. Robbe-Grillet'n ja Beckettin teoksista. Jälkimmäistä hän oli *Trilogian* ilmestyessä kääntänyt, edellinen aiheutti 50-luvulla kohua ranskankielisen kirjallisuuden piirissä, jota kenttää Mannerkorpi kääntäjänuransakin ansiosta tunsii. He myös liikkuvat samoissa groteskin ja eksistentiaalisvivahteisen syyllisyyden maastossa, jonka myös Eskelinen on tunnistanut Mannerkorven proosan alueeksi (2016: 413).

Paljon yhtäläisyyksiä on etenkin Samuel Beckettin kuuluisan romaanitriologian (*Molloy*, *Malone Dies* ja *The Unnamable*, 1950-1952) ja Mannerkorven *Trilogian* välillä. Näiden yhteyksien tarkastelu jää tutkimukseni ulkopuolelle, mutta mainittakoon että myös Beckettin tuotannon luokittelusta modernismin ja postmodernismin rajalle on kiistelty (McHale 1987: 12-13 ja Oppenheim 2007: 226). Beckett myös antoi seuraajilleen innoittavan esikuvan siitä miten omaelämäkertaa muutetaan tekstuaalisin keinoin kirjallisuudeksi (Marcus 2007: 84).

Trilogian teokset sisältävät enemmän tai vähemmän suoria intertekstuaalisia viittauksia lukuisiin taideteoksiin. Mukana esim. MKJ:ssa on Beckettin *Happy Days* (1961, *Voi miten ihana päivä*, suom. Juha Mannerkorpi 1967) ja Borchertin näytelmä *Ovien ulkopuolella* (*Draußen vor der Tür*, 1947), joilla on suurempikin osuus ja merkitys teoksen maisemassa. Esim. *Sudenkorennossa* on mukana runsaasti aineksia iskelmistä veroilmoitukseen ja *Raamatusta Kodin Lääkärikirjaan*. En paneudu näihin piirteisiin missään nimessä perinpohjaisesti, mutta käytän niitä tarvittaessa argumentaationi tukena.

Käyn ensin läpi modernismin ja postmodernismin teoriaa ja myös *nouveau romanin* erityispiirteitä. Siirryn sen jälkeen tarkastelemaan *Trilogian* osia yksitellen. Kronologinen lähestymistapa on selkein ja säilyttää ajallisen kehityksen kuvauksen paremmin kuin teoksia ristiin vertaileva. Näin voimme kenties hahmottaa, miten Mannerkorpi teos teokselta kurottua yhä pidemmälle.

2. Modernismi ja postmodernismi

2.1. Kotimainen ja kansainvälinen modernismi

Ei tietenkään ole yhtä ainoaa oikeaa tulkintaa kirjallisen modernismin synnystä. Taidesuuntauksia tutkiessa päätyy epävakaalle maaperälle, koska periodien tunnistaminen, aikakauden innovaatioiden kuvaus ja periodin ajallinen rajaaminen ovat jatkuvassa muutoksen tilassa (Nummi et. al 2018: 89).

Esimerkiksi James Longenbach laskee modernismiksi kutsutun kirjallisuudensuuntauksen alkaneen myöhäisromanttikkojen pienentyneistä, maailmoja syleilevän Percy Bysshe Shelley'n teoksia "himmeämmistä" näyistä, pieniä esineitä ja asioita käsittelevistä runoista. Pienten asioiden maailma ei suo hengellistä lohtua eikä sijaa romanttiselle kunnianhimolle. Myös W. B. Yeatsin tiiviys ja Ezra Poundin napakka imagismi olivat esikuvia modernistiselle

kirjallisuudelle. (Longenbach 1999: 100, 104-105.)

Aatteellisella tasolla tieteen läpimurrot, uudenlainen yksilökeskeinen ihmiskäsitys ja elävä, muuttuva historiakäsitys vaikuttivat 1900-luvun alun taiteisiin. Ferdinand de Saussuren teorioiden synnyttämä kielellinen käänne (joka esimerkillisesti elää James Joycen *Odysseuksessa*) ja liike idealismista havaittavan valtaan, Immanuel Kantista Martin Heideggeriin, loivat perustan nimenomaan kirjallisuuden alueella tapahtuville mullistuksille. Kaikki yllä mainittu lisäsi estetismin ja sisäisen vapauden kaipuuta ja syvensi epäluottamusta paitsi aiempiin aatteisiin, myös ideoihin yleensä. (Bell 1999: 11,13-16, 18-19, 25-28.)

Käytännön tasolla länsimaisen proosan modernismi muotoutui vuosikymmenien ajan, Gertrude Steinin ja James Joycen varhaistöistä 1900-luvun alkuvuosina aina 1920-luvun loppuvuosiin ja niiden jälkeenkin (Dekoven 1999: 175-176). Erään pitkään vakiintuneena pysyneen tulkinnan mukaan joitain suomenruotsalaisia edelläkävijöitä lukuun ottamatta Suomeen modernismi rantautui toden teolla vasta 40-luvun lopussa, kun T. S. Eliotin *Autio Maa* (1949) ja Joycen *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (1946) suomennettiin. Tämän näkemyksen mukaan tuolloin suomalainen varsin perinteinen kirjallinen kenttä vapautui myös ensi kertaa huomioimaan muita 1900-luvun alun ismejä. (Viikari 1992: 36.)

Kotimaisen modernismin tutkimusta on kuitenkin uudelleenarvioitu viime aikoina. Pelkistetysti ilmaisten aiempi tutkimus näki modernismin pääasiallisesti sisäisten tajunnantilojen kuvauksen ehdottomana keskeisyytenä, tajunnan ulkopuolisten seikkojen kustannuksella. Nytemmin on nähty, että tajunnankuvauksen keskeisyydestä huolimatta mukana on myös havaintoja ja materiaalia ympäröivästä todellisuudesta perinteisemmän kirjallisuuden tapaan. (Nykänen 2018: 74-75.)

Fenomenologia, uuskritiikki, surrealistien automaattikirjoitus, venäläisten Vladimir Majakovskin ja Anton Tsehovin vaikutus uusien suomennoksien myötä, Ranskan

eksistentialistit Camus ja Jean-Paul Sartre (joita Mannerkorpi käänsi 1947 ja 1948) olivat kaikki vaikuttavia tekijöitä avautuvaan suomalaiseen kirjalliseen kulttuuriin. Toisen maailmansodan valtava trauma, joka Euroopan laajuisesti käynnisti uusia kulttuurisia suuntauksia, ja sitä seuranneet epävarmuuden vuodet Neuvostoliiton katveessa tekivät suomalaisesta kulttuurisesta kentästä hedelmällisen mutta varovaisen. Psykologian muotiin tulo ja historiakäsityksen muutokset vaikuttivat myös, olivat kyseessä sitten Haavikon subjektiiviset suuria tendenssejä havaitsevat tarinat tai Meren historian pienuuden ja sattumanvaraisuuden paljastavat teokset. (Viikari 1992: 37-38, 40-45.) Nämä kotimaisen modernismin aihepiirit ovat tavallaan vastakkaiset kansainvälisen modernismin perinteiselle paradigmalle. Esim. Tuomas Anhavan näkemyksen mukaan yksilön sisäisten kokemusten kuvaaminen kansainvälisen modernismin keinoin vääristää todellisuutta ja on "tieteellisesti epäpätevää" (Nykänen 2018:76-77).

Suomalaisen modernismin teoksien käytössä oli etäännyttämisen estetiikkaan nojaava, epäsentimaalinen ja kielellisesti niukka, "uusrealistinen" proosa (Nykänen 2018: 78). Myöhemmin jaoteltiin modernismi kotimaiseen ja ranskalaisvaikutteiseen, mutta alun perin jaottelu oli vain perinteisen ja uudenlaisen kirjallisuuden välillä. Tämän uuden kirjallisuuden teosten henkilögalleria oli suppea, kiinnostuksen kohteena ihmisyksilöt. Tätä sisäänpäin kääntymistä korostavat myös kirjallisten rakenteiden ja muotojen rajojen tutkiminen ja koettelu (Makkonen 1992: 94-95).

Mannerkorpi on jaoteltu ranskalaisvaikutteiseen modernismiin (Makkonen 1992: 94, Eskelinen 2016: 412) ja aionkin puhua ranskalaisen *nouveau romanin* piirteistä hänen teoksissaan, mutta sitä ennen on kartoitettava postmodernismia laajempaan yläkäsitteeseen.

2.2. Postmodernismi(t)

Postmodernismi on modernismin tavoin laaja yleisnimike hyvin värikkäälle ryhmälle kirjailijoita. Kirjalliseen modernismiin on joskus luettu sellaisiakin kirjailijoita kuin varhaiset Ibsen ja Stindberg ja myöhäiset Beckett ja Pinter, viimeisinä modernisteina (Nummi et. al 2018: 93). Jos kirjallisen modernismin määrittely on monimutkaista, on postmodernismin määrittely vielä vaikeampaa sen ajallisen läheisyyden ja paradigmaattisen monimuotoisuuden vuoksi.

Mannerkorvelle tutut Beckett ja Alain Robbe-Grillet luetaan joskus postmodernisteihin (Hassan 1982: 260; McHale 1987: 12-15). Kyetäkseen nielemään sellaiset enemmän tai vähemmän yhtenäiset kirjalliset liikkeet kuten *nouveau romanin* ja absurdin teatterin pitää postmodernistisen kirjallisuuden olla varsin laaja yläkäsite joka tarkoittaa muutakin kuin vain ajallisesti jälkimodernia.

Longenbach kirjoittaa, että modernismia rutistavat alkupäästä jälkiromantikot ja loppupäästä postmodernismi. Proto-postmodernistit, kuten myöhäinen Ezra Pound ja Wallace Stevens, ennakoivat liikkeen päävirtausta (Longenbach 1999: 100). Ihab Hassan erottaa tyyliltään ylevän ja formalistisen modernismin leikkisästä ja muotoja purkavasta postmodernismista. Hassanin näkemyksen mukaan modernismi oli kokeellinen liike, joka poikkeuksellisesti loi kanonisoituja "pyhiä kirjoituksia", tekstejä, joista monet koettiin alunperin syntyäkseen kirjallisilta arvoiltaan kyseenalaisiksi, mutta jotka sittemmin vakiintuivat klassikoiksi. Hyvin nopeassa ajassa nuorista kuvainsätkijöistä tuli klassikkoja ja muotopuhtautta vahtivia portinvartijoita. Postmodernismiin kuuluu moisen aloilleen juuttumisen vastustaminen prosessuaalisuutta korostamalla, tyylin ja muodon eheyttä rikkomalla. (Hassan 1982: 267.)

Eskelinen (2016: 527) korostaa että perinteisesti postmodernismia on tavattu määritellä vain

metafiktiivisyydestä käsin, ja tämä lähestymistapa on riittämätön. Jo Egon Friedell kirjoitti tietämättään kuvauksen postmodernismista *Uuden ajan kulttuurihistoriassaan*, käsitellessään romantiikan ajan kirjailijoita seuraavasti:

"[...] ironian, itseparodian täytyi katkaista illuusio. Tämä on ajatuksena kuuluisassa 'romanttisessa ironiassa', joka lopulta päätyy korottamaan kaiken toiseen potenssiinsa, tekemään leikkiä omasta leikistään ja tarkastelemaan omaa tarkasteluaan." (Friedell 1927: 544)

Brian McHalen mukaan (1992: 25) saamme kertoa kertomuksen siitä, miten modernismista tulee postmodernismia, kunhan tunnustamme sen, ettei kertomus ole millään muotoa "Suuri", ainoa mahdollinen tai edes välttämättä totta. Modernismi ja postmodernismi on nähtävä samanarvoisina, vaihtoehtoisina strategioina, ei väistämättömänä edistyksenä "alkeellisesta" modernismista "täysinkehittyneeseen" postmodernismiin.

Esim. Matei Calinescu (1977: 312) näkee postmodernismin vain yhtenä modernismin kasvoista, yhtenä pienenä suuntauksena valtavassa historiallisessa liikkeessä: modernismissa. Kirjallisuudentutkimuksellisesti Nietzschen ja Baudelairin niputtaminen käytännössä samaan suuntaukseen Nabokovin ja Pynchonin kanssa ei kuitenkaan ole kovin kestävää.

McHalen teoksessaan *Postmodernist Fiction* esittelemän alkuperäisen teorian mukaan modernismi käsittelee epistemologisia, postmodernismi ontologisia kysymyksiä. Eli modernismissa kysytään miten tieto on saatu, miten maailmaa on havainnoitu, kun taas postmodernismissa asetetaan kyseenalaiseksi koko maailma ja sen olemisen luonne. Modernistisessa kirjallisuudessa vaikeaselkoisenkin tekstin moniselitteisyyden alla (McHalen esimerkki on William Faulkner) on yhtenäinen maailma, jonka äärellä pohditaan "mitä on tapahtunut". Postmodernistisessä kirjallisuudessa todellisuudesta ei enää ollakaan yhtä mieltä. Mahdollisten maailmojen määrä voi olla rajaton ja yliluonnollisia tai toisensa poissulkevia tapahtumia voi tapahtua. Modernismin kielellisen esityksen rikkonaisuus on

postmodernismissä rikkonut esitettävän maailman. Modernismin genrekirjallinen vastine on etsiväkirjallisuus (joka kysyy juuri "mitä tapahtui, kenen mukaan"), postmodernismin science fiction (joka kysyy "mitä voi tapahtua, missä maailmassa"). (McHale 1987: 9-10, 65.)

Postmodernismia määrittäviä sisällöllisiä ja tyyllisiä piirteitä on lukuisia. Rinnakkaisia maailmoja, muunnettua historiaa, intertekstuaalisia leikkejä kylvetään. Tekstit voivat vaikuttaa allegorioilta olematta sitä. Bahtinin määrittelemää karnevalismia esiintyy sanaston ylitsepuolevuutena ja toisteisina rakenteina. (McHale 1987: 56-57, 62-68, 90-94, 141, 172.)

Vuonna 1968 Roland Barthes kirjoitti tekijän kuolemasta. Tämä problematiikka oli tärkeä osa ajan keskustelua, eikä postmodernistinen kirjallisuus ole kaihtanut osallistumasta tähän metakeskusteluun monin kirjailijan ja tekijänrooleja käsittelevin teoksin. Tekstin tekijyyttä sotketaan monimutkaisin kertoja- ja kerrontaratkaisuin, kyseenalaistuvalla omaelämäkerrallisuudella ja avainromaanin konventioiden murtamisella. Kirjailijat ilmestyvät henkilöiksi omiin teksteihinsä tai "lakkaavat" kirjoittamasta teoksiaan, jolloin työ jää muiden, vaikkapa epäpätevien romaanihenkilöiden, tehtäväksi. (McHale 1987: 199, 201-207.)

Kielellisyyden etualaistaminen on eräs postmodernistien strategioista. Merkitystä sekoitetaan ja hämmennetään, kunnes esitetyn fiktiivisen tilanteen sijaan etualalle on noussut vain se, mikä konkreettisesti on käsillä, kieli jota sivulta luetaan. Huomion kiinnittäminen kielen materiaalisuuteen, jopa mustiin merkkeihin valkealla sivulla ja käsillä olevaan kirjaan esineenä joka tulee osaksi lukukokemusta, ajaa kiilan kielen ja esitetyn maailman välille, vieraannuttaa. Kielellisyyden etualaistamisen keinoja on muitakin, kuten merkitysten kätkeyminen kielivallin taakse, luettelot, erityissanaston käyttö, sekä tahallisen kiemuraiset tai ontuvat lauseet jotka pakottavat lukijan hidastamaan ja kertaamaan. Kielen koristeellisuuden ja sisällön, etenkin shokeeraavan sisällön, välille syntyy näin jännite. (McHale 1987: 146, 148,

150-154.)

Tapahtumien poispyyhkiminen ja muuntelu kuuluu postmodernismiin. Modernistisessa teoksessa henkilöt saattoivat suunnitella tai kuvitella miten jokin tapahtuisi, luoden näin useita versioita samasta tapahtumasta, mutta postmodernismissä useat versiot ovat kaikki yhtä todellisia eikä lukijalla ole keinoja löytää lopullista versiota, jolloin hänen on huolittava kaikki versiot, keskenään ristiriitaisetkin, yhtä valideiksi. Kyse ei ole vain siitä että kertomus ja teksti ovat epäluotettavia ja siksi jää epäselvyys siitä, mitä "todella" tapahtui, vaan siitä että teoksen esittämässä maailmassa nämä ristiriidat ja muunnelmat ovat todellisia ja vaikuttavat siellä elävien henkilöiden käytökseen ja elämään. (McHale 1987: 101-106.)

Myöhemmin teorioitaan uudelleenarvioinut McHale (1992: 2-3) tunnistaa 1987 ilmestyneen teoksensa vastaanottaman kritiikin perusteella teoriastaan joitain heikkouksia. Olennaisin näistä oli juuri tuo vihjattu sisäänrakennettu oletus, että modernismi johtaa väistämättä ja vaihtoehdotta postmodernismiin. Näin teos tuntui olettavan että modernismi on jonkinlaista "keskeneräistä" postmodernismia. Tästä ei tietenkään ole, vaan kyseessä on McHalen mukaan kaksi eri tapaa lähestyä kirjallista maailmojen luomista. Esimerkkinä McHale tarjoaa kirjailija Christine Brooke-Rosen teokset jotka siirtyvät modernismista postmodernismiin mutta sitten palaavat modernismin keinoihin yhä uudestaan. Kyse McHalen teoriassa ei siis ole (postmodernistiselle ajalle sopimaton) Suuri Kertomus siitä miten piskuisesta modernismista kasvoi täysikasvuista postmodernismia, vaan pikemminkin kyse on aikakaudelle tyypillisistä piirteistä, joita voidaan eritellä kuten mitä tahansa muitakin aikalaispiirteitä. Näihin kuuluvat esimerkiksi metatasot, prosessuaalisuus, groteski, karnevalisointi, ontologinen epävarmuus, ja monet muut piirteet, jotka erillään saattoivat esiintyä jo paljon aiemmassa kirjallisuudessa (kuten yllä oleva sitaatti Egon Friedelliltä osoitti), mutta joiden yhdessä esiintyminen on määritelmällisesti postmodernismia. (Eskelinen 2016: 527.)

Oleellinen erotus on myös se, ettei postmodernismi syntynyt *siksi* että modernismi edelsi sitä. McHale teroittaa (1992: 8-10), että kirjallisuushistorian muutosten tarina on sirpaleisempi ja monimutkaisempi. Hän on myös joutunut myöhemmissä teoksissaan päivittämään esim. Joycen *Ulyssesin* käsittelyään kattamaan jo tähän modernismin pohjatekstiin sisältyvät postmodernistiset piirteet.

Linda Hutcheonille postmodernismi ei ole avant-gardea, se ei ole riittävän radikaalia ja vastahangassa valtakulttuurin kanssa. Pikemminkin se hyödyntää kaikkea ympäröivää aineistoa ja sitä kautta toimii eräänlaisena kriittisenä peilinä. Se ei kiellä mennyttä eikä kurota tulevaan samalla innolla kuin modernistinen avant-garde. (Hutcheon 1988: 47).

Kuten Hutcheon asian muotoilee, modernismi kuitenkin kummittelee postmodernismin sisällä, ja näiden kahden ilmiön välillä on jonkinlainen vuorovaikutussuhde. Hutcheonin määritelmässä postmodernismi on niin monimuotoista ja suvaitsevaista, että perinteisesti postmodernistiseksi luokitellun kirjailijan Raymond Federerin ehdottomat, totalisoivat julistukset omista teoksistaan hän luokittelee modernistisiksi juuri sillä perusteella, että mikään postmodernismi ei voi olla "niin varmaa ja autoritääristä" (Hutcheon 1988: 49, 52).

Postmodernistinen kirjallisuus on siis ennen kaikkea epävarmuuden sietokykyämme koettelevaa kirjallisuutta. Tästä lukijaa haastavasta lähtökohdasta lähtee liikkeelle myös ranskalainen uusi romaani, joidenkin postmodernismin lukema suuntaus, joka syntyi kapinana koko romaanitaiteen traditiota vastaan.

2.3. *Nouveau roman*

Nouveau roman eli ranskalainen uusi romaani oli suuntaus, joka nousi Ranskassa 1940- ja 1950-luvun taitteessa. Suuntauksen kuuluisimpia edustajia ovat Nathalie Sarraute (1900-1999), Claude Simon (1913-2005) ja Alain Robbe-Grillet (1922-2008). Suuntauksen

kirjailijoista nousivat myös sen tärkeimmät teoreetikot. Ainakin Sarraute ja Robbe-Grillet julkaisivat lukuisia ohjelmallisia esseitä joita koottiin myöhemmin kirjoiksi asti. (Meretoja 2007: 183)

Nouveau roman -suuntauksen poetiikan puhdasta, yksimielistä määritelmää ei ole, vaan jokaisella kirjailijalla oli omat esteettiset ohjenuoransa. Selkeänä yhdistävänä tekijä on kuitenkin 1800-luvun "perinteisen", "realistisen", "balzacilaisen" romaanin vastustaminen, ja uusien romaanitaiteellisten ilmaiskeinojen hakeminen. Yksittäisten kirjailijoiden väliset lähestymiserot tekevät kuitenkin suorat yleistyksset vaikeiksi. Esimerkiksi Sarrauten teoksissa olennaista oli ihmisten välinen kanssakäyminen ja mikroskooppiset mielenliikahdukset, tropismit, jotka muuttavat hänen henkilöidensä suuntaa (Meretoja 2007: 183-184). Robbe-Grillet taas kavahti kaikenlaista psykologisointia ja pyrki vapauttamaan kirjailijan henkilöahmojen luomisen taakasta (Robbe-Grillet 1965, 27).

Ann Jeffersonin (1980: 7, 14-16) mukaan *nouveau romanin* purkutyö kohdistuu nimenomaan romaanitaiteen peruselementteihin: narratiiviin ja henkilöahmoihin. Näiden lisäksi olennaista on kielellisen aineksen etualaistaminen ja romaanigenrejen traditioilla leikittely. Robbe-Grillet ja Sarraute vähätelivät juonen ja tarinan osuutta romaanin koostumuksessa. Maailman monimutkaisuutta ei edes voida fiktion keinoin totuudenmukaisesti representoida. Ihmiset eivät enää koe elämiään perinteisten tarinoiden tavoin, siksi romaanin luonnetta kirjoittamisen tuloksena syntyneenä tuotteena ei sovi salailla.

He siis pyrkivät puhtaasti tekstuaalisiin maailmoihin, jotka horjuttavat lukijan vastaanoton itsevarmuutta, ja saman aikaisesti olemaan kokemuksen kuvauksessaan vielä todenkaltaisempia kuin perinteiset realistiset romaanit. *Nouveau roman* -tutkimus jakaakin siksi suuntauksen teokset kahteen kategoriaan: yhtäältä "fenomenologiseen", joka keskittyy havainnon ongelmiin ja uudenlaisen todellisuuskokemuksen välittämiseen, ja toisaalta "tekstuaaliseen", joka

korostaa kielellisyyttä ja kyseenalaistaa kirjallisuuden representaatioluonnetta. Fenomenologiassa on siis kuvauksen kohteena oleva maailma ja tekstuaalisessa maailma joka syntyy kirjoittamisen seurauksena. Kumpikaan kategoria ei sulje toista pois, vaan piirteet ovat jossain määrin läsnä kaikissa suuntauksen teoksissa. (Meretoja 2007: 184.)

Näiden kirjoittajien näkemys on, että perinteisen kirjallisuuden konventiot ovat vähentäneet kykyämme havainnoida maailmaa kirjallisuuden kautta. Lineaariset juonet, yhtenäinen fiktiivinen maailma ja essentialistiset henkilöhahmot luovat vaikutelman todellisuudesta, joka on ymmärrettävä, merkityksellinen ja hallittavissa, ja sellaisina ne kuuluvat vanhentuneeseen kirjallisuus- ja todellisuuskäsitykseen. Perinteinen maailman kuvaaminen oli syrjäytettävä arvovapaan kuvailun tieltä. Esineillä on vain itseään representoiva arvo, ei symbolinen, ei abstraktisti mihinkään viittaava. Tässä välittömän havainnon ideologiassa on yhteys fenomenologiaan: kuvattavana ovat vain kuvauksen kohteet, ei mikään niiden takana. Uudessa romaanissa on luovuttava syiden ja seurausten etsimisestä. "Merkitys" olikin Robbe-Grillet'n mukaan hänen päävihollisensa. (Meretoja 2007: 187-189.)

Uuden romaanin tekstuaalinen juonne vaatii, että kirjallisuus löytää muodolleen omimman ilmaisualansa ja keskittyy siihen, mikä sen erottaa toisista taidemuodoista. Yksimielisyyttä suuntauksen sisällä ei ole siitä, mikä tämä kirjallisuuden "omin" ala on. Sarrauten mukaan kirjallisuuden ydin on ei-esittävä "psykologinen elementti", Simonin ja Robbe-Grillet'n mukaan taas kielellisten rakenteiden muodostamat sommitelmat, sanoista rakentuvat abstraktit maalaukset. Kuvauksilla pyritään realistiselta vaikuttavan maailman luomisen sijaan luomaan sisäisiä ristiriitoja, jotka tuhoavat kaikki pyrinnot yhtenäisen maailman kuvittelemiseen. Kuvatut kohtaukset toistuvat toisensa poissulkevinä muunnelminä, teoksen maailman kuvaukset kiistetään ja kyseenalaistetaan. Näin teksti synnyttää ja tuhoaa kuvaamansa maailman ja pitää sen jatkuvassa muutoksen tilassa. (Meretoja 2007: 191, 193 ja Jefferson

1980: 41-43.)

Nouveau romanissa on kyse romaanitaiteesta tutkimustoimintana, romaanin laboratoriona, ja romaanin prosessuaalisuus oli tärkeämpää kuin vanhoihin teorioihin ja rakenteisiin sopiva lopputulos. Romaani kielellistää todellisuutta ja tekee sitä näkyväksi. Muutoksen alla ei ole ainoastaan romaanimuoto vaan myös sisältö, se mitä voidaan sanoa, ja siten kaikki ennalta päätetyt viestit kyseenalaistuvat. Tästä syystä uuden romaanin teoretikot vierastivat vanhentuneen porvarillisen romaanitaiteen ohella myös 50-luvulla nousevaa sartrelaisen yhteiskunnallisen kirjallisuuden tehtävää. (Meretoja 2007: 185.)

Mannerkorven *Trilogia* vaikuttaa olevan romaanitaiteen laboratorio juuri tässä mielessä, yritys puhdistaa kuluneita tapoja käsitellä maailmaa ja myös käsitellä etenkin surun kokemusta uudennlaisella suoruudella. Prosessi alkaa *Jälkikuva* -teoksella.

3. Jälkikuvan franseesi

3.1. Jälkikuvan modernismi

Vuonna 1965 ilmestynyt *Jälkikuva* on kertomus vastikaan leskeksi jääneestä Tommosta. Teos kuvaa leskeyden alkutaivalta, menetys on tapahtunut noin vuorokausi ennen romaanin kertoman tarinan alkua. Tommo on romaanin minäkertoja. Romaanin alussa hän etsii roskiksesta juomapillin, viimeisen johon hänen menehtynyt puolisonsa Hanna koski. Sitten hän leipoo piparkakkuja, ostaa kattokruunun ja istuskelee kotona saaden takaumia keskusteluihin Hannan kanssa. Teoksen keskeinen osa liittyy kattokruunuun jonka hän on päättänyt hankkia Hannan kanssa ja jonka ostamisen ja asentamisen hän nyt hoitaa kauppiaiden ja ammattiasentajien kanssa. Tämä on ensimmäinen projekti jonka hän toteuttaa ilman puolisoaan ja edustaa sitä kuilua joka heidän välilleen tästä eteenpäin rakentuu, kattokruunulla ei ole yhteistä historiaa (Seutu 2000: 375). Saatuaan vihdoinkin kattokruunun

aloilleen alkaa Tommon elämä liikkua yhä nopeammin pois päin Hannasta. Hän syö greippejä, maalaa taulun ja poimii kukkia. Romaani loppuu kohtaukseen jossa Tommo ryömi ruusupensaaseen juurelle, kuten Hanna aiemmin.

Teos on suurelta osin subjektiivista tajunnanvirtaa, jossa aisteilla ja havaituilla esineillä on erittäin keskeinen osa. Romaanin ulkoinen toiminta on niukkaa ja arkista mutta sisäisesti Tommo poukkoilee muistojen ja kuviteltujen keskustelujen välillä hyvinkin rikkaasti assosioiden. Kerronnan formalistista jyrkkyyttä, modernistista kielen läpitunkemattomuutta pehmentää jakautuminen selkeiksi kohtauksiksi, jotka sisältävät henkilöitä ja toimintaa, juonen etenemistä ja koomisia kummelluksia, etenkin kattokruunujaksossa.

Mannerkorven tekstissä on kotimaisen modernismin eleetöntä tiiviyyttä. "Hannan sormenjäljet; kunpa osuisin samoihin." (*Jälkikuva*: 25.) Tehokkaasti kirjoitettu, eleetön virke on hyvin napakka ja sisältää koko teoksen sisältämän surun ja kaipuun tiivistettynä (Kokko 2009: 135). Yleisesti ottaen teos kuitenkin on tyyliltään laveampi ja estottomampi. Romaani alkaa tilanteen keskeltä aistivaikutelmien vyöryllä:

Valkoinen emaliovi kahva ja nappi. Pieni vinkaisu kuuluu, kylmän tuntu käväisee kasvoillani ja lokeron katto on huurteessa. Huurre on tullut viime viikkoina kovin paksuksi; pistorasia, minä ajattelen, on perunakomeron perällä kaapin alla, musta pyöreä levy, kumikaapeli, nykäisen kaapelista ja pistoke irtoaa koiraspuoli sähkömiehet sanovat koiraspuoleksi naaras on se rasia ja annan olla päivän, kai yksi päivä riittää, niin, ovi pitää tietysti jättää auki eihän jää muuten sula ja jokin astia pitäisi olla ettei vesi tulisi lattialle. (*Jälkikuva*: 5-6)

Kuvaus on yhdistelmä kansainväliselle modernismille tyypillistä tajunnanvirtaa ja kotimaiselle modernismille tyypillistä eleetöntä behaviorismia. Vastaavanlainen täydellinen fuusio löytyy kattokruunu-luvusta, jossa Tommo nousee portaita mestariksi nimeämensä sähköasentajan kanssa:

Puoli kerrosta ja tasanne. Hidastan että mestari jolla matka siinä kohden on pitempi

ehtisi rinnalleni ja niin käännyimme puoli kierrosta oikeaan ja nousemme puoli kerrosta ylös ja olemme tasanteella ja väistyn, mestari menee kaiteen puolelle minä seinän, puoli kerrosta, tasanne, käännös oikeaan, mestari väistyy minun siis mentävä kaiteen puolelle otan avaimen taskustani taas puoli kerrosta mestarin askelet kaikuvat kopisevampina minun enimmäkseen sihahtelevat, tasanne, en ilkeä väistyä enää siis hidasta ja mestari kaartaa puoli kierrosta taitсени, jälleen puoli kerrosta ylös tasanne puoli kierrosta oikeaan puoli kerrosta ylös mestarin profiili vaaleata vihertävänharmaata seinää vasten on laiha ja kulmikas ja minun jalkani voisivat polvesta alaspäin olla vaikkapa proteesit; mitä varten me tällaista franseesia mennään? (Jälkikuva: 101-102.)

Tilanteen seikkaperäinen kuvaus mahdollistaa myös tajunnanvirtaan kuuluvat mieleenjuolahdukset, kuten sitaatin lopun viittaus ranskalaisperäiseen kansantanssiin, franseesiin. Kotimaiselle modernismille oli tyypillistä täsmällisen kielen ohella hyvin ytimekkäät virkkeet, joita Mannerkorvellakin toki on, mutta hän myös tarvittaessa venyttää virkkeen puoleen sivuun, kuten yllä nähdään. Viikari puhuu Lassi Nummen *Maiseman* yhteydessä (1992: 52) "aistihavaintojen ja mielenliikahdusten todellisuudesta" ja tuo kuvaus sopii tämänkin teoksen kuvaukseksi. Pian teoksen alettua päästään jo nouveau roman -tyylisiin pikkutarkkoihin esinekuvauksiin:

Maitopullo on raskas ja kylmä ja lokeron sivuseinä kolahtaa ontosti. Kolmas cococolapulo paljastuu nurkasta maitopullon takaa, tumma neste ulottuu puolikaulaan ja kapselin reuna on kuin hammasratas. Kaksi muuta hammasratasta näkyvät piimätölkin yli. (Jälkikuva: 6)

Tarkasteleva subjekti pysähtyy hetkeksi pullojen äärelle, tästä voidaan päätellä niiden olevan merkityksellisempiä hänelle kuin monet muut silmään sattuvat asiat. Hanna joikin niitä sairaalassa, nämä jäivät yli. Outo yksityiskohta hammasrattaista viittaa pullojen muotoiluun. Tämäkin on modernismille ja *nouveau romanille* ominainen täsmällinen havainto esineestä maailmassa, eleetön ja asiallinen (Viikari 1992: 48). Samaan modernistisen täsmähavaintojen koulukuntaan kuuluu esimerkiksi havainto: "Täytyy tulla [alas], ei tässä mitään voi tehdä;

viimeiset sanat nuori asentaja lausuu suoraan kattoon ja ne kuuluvat toisenlaisilta kuin alaspäin puhutut." (Jälkikuva: 93.) Näitä teoksessa on viljalti.

Tommo hukkaa epähuomiossa pillin, joka on viimeinen asia johon Hanna koski, ja käy seuraavana päivänä kaivamassa sen roskiksesta:

Ja tuossa. Tuossa se on. HAPPAMATON OSYRAT 0:34, ruttuinen voipaperin värinen imupilli sisällä. Nostan ulsterin lievettä vähän ja istuudun lattialle sääreni varaan toinen polvi pystyyn ja kaivan pillin pussista. Muoviako se lienee vai paperia en oikein saa selvää, paperia kai, vahapaperin näköistä vaikei tuntuista ja näyttää kuin kapeasta liuskasta spiraalikierteisiin liimattua. Lähellä toista päätä on rengasmaista poimutusta tuuman verran, siitä pilli taipuu ja aivan oikein, venyykin kuin haitari. Ja samalla vähän kiertyy, on siis kuin onkin tehty jollakin tavoin spiraaliin liimaamalla, onpa monimutkaista. Viimeinen pilli, viimeinen cocacola, juo, minä pitelen; Hanna (koettaa imeä mutta henki ei tahdo riittää ja tukanrajassa on hikipisaroita). Tunnustelen pillin päitä ja koitan arvata kumpi hänellä silloin oli suussaan: molemmat ovat lutussa mutta huulipunaa jälkeä en löydä. Luttuja on varressakin ja keskipaikkeilta pilli taittuu terävään polveen. [...]

Siinä se nyt on, minä ajattelen tultuani, HAPPAMATON OSYRAT 0:34, iloitse nyt.
(Jälkikuva: 19-20)

Mitätön jokapäiväinen esine on nostettu arvoon arvaamattomaan, koska sillä on mittamaton tunnearvo maailmaa tarkastelevalle subjektille: kyseessä on paradigmaattinen *nouveau romanin* tekniikoiden käytännön havainnoillistaminen. Teksti kuvaa näennäisellä tunteettomuudella pienimpiäkin eleitä ja yksityiskohtia, mutta yksityiskohtiin sisältyy valtava tunnelataus.

Jälkikuvan toinen luku käsittelee piparkakkujen paistamista, jota tehdessä Tommon mieli vaeltaa kahleista vapaana ajassa taaksepäin. Taikinän tekoa kuvataan useaan otteeseen seikkaperäisesti:

Kaadan laudalle jauhokasan ja pyyhin sen kämmensyrjällä laudan nurkkaan; pyyhkäisyn jälki puun pinnassa on kaunis kuin poimuinen verho. Taikinakin on kaunista pitopöydän tuntuudessa maljassaan, oliivinruskeata kun malja on musta,

karheapintaista ja himmeää kun maljan pinta on kiiltävä ja sileä. Sitä on maljassa puoliväliin ulottuva kumpu. (*Jälkikuva: 30.*)

Näissä kohdissa kerronta hidastuu hyvin täsmälliseksi, pikkutarkaksi aistihavaintojen ja vaikutelmien kuvailuksi. Tämä tekee tekstin hitaaksi lukea (Salin 1998: 73). Tarkastelemalla elämää mikroskoopilla, kaikkia pieniä arkisen askareen varrella kertyviä aistihavaintoja, teos kokoaa todisteita elämästä, että on eletty ja eletään. Samaan tapaan aiemmin teoksessa nopeasti vyöryvä, ajassa ja paikassa vaivattomasti assosioiva tajunnanvirta yllättäen jarrutti pillin äärelle ja sen yksityiskohtia kuvailemaan. Näissä kohdissa kerronta suurentaa maailman pieniä asioita, pienenpieniä havaintoja, mitättömiä esineitä, ja lataa niihin tarkastelevan mielen jakamattomalla huomiolla erikoislaatuista merkitystä (Seutu 2000: 374).

Kaikki aistit ovat Tommon nykyhetkessä päällä. Hän haistelee, kuuntelee, tunnustelee ympäristöään. Tässä katkelmassa hän syö piparkakkutaikinaa:

Juuri sen verran syömistä kuin tahdon ja olen odottanut ja tarvitsen että näkisin Hannan pikkusormen lipovan vispilänkaaria, ensin ulkopuolelta ja sitten kieltä ja huulia sitten sisäpuolelta ja taas kieltä ja huulia; niin hyvänmakuista pikkusormea ei ole. (*Jälkikuva: 29.*)

Suru tulee mieleen taikinan maun herättämästä muistosta. Kuten aistimuksilla, ei esineilläkään *Jälkikuvassa* ole välittömästi havaittavaa merkitystä, mutta pakkomielteisyys jolla Tommon havaitsema mieli niitä kartoittaa, esinekuvauksen ylenmääräisyys kertoo hänen kaipuustaan keskittyä johonkin konkreettiseen menetyksen mittaamattomuuden äärellä. Esineiden taukoamaton kartoittaminen on trauman oire, samoin kuin kerronnan fragmentaarisuus, joka on myös modernismin estetiikan mukaista (Kokko 2009: 143). Esineet saavat painoarvonsa siitä, mikä niiden suhde oli Hannaan. Kolajuomat joita hän joi, pilli jota hän käytti viimeiseksi, ovat nyt merkityksellisiä esineitä ja suru antaa niille erityisyyden sädekehän. Poikkeuksena on kattokruunu, jollaista Tommo ja Hanna etsivät, mutteivät Hannan

eläessä löytäneet: "näen että juuri tämä on se kruunu jota Hanna ja minä olemme etsineet, tämä se on, hei Hanna, nyt se löytyi." (*Jälkikuva*: 63.)

Teoksen keskeinen ulkoinen toiminta on juuri kattokruunun ripustus. Jakso tuo teoksen näyttämölle eniten samanaikaisia henkilöitä, Tommon lisäksi antiikkikauppias ja sähköasentaja lamppua varten, sekä neljä kuljetusliikkeen apumiestä, jotka ovat kantaneet kattokruunun Tommon asuntoon. He eivät onnistu asentamaan kruunua kuitenkaan kattoon. Sitä varten tulee seuraavana päivänä tulee pari uutta työmiestä, jotka vihdoin saavat lampun asennettua. Tommo joutuu tekemisiin itselleen vieraamman yhteiskuntaluokan kanssa ja kanssakäyminen on hankalaa, väärinymmärrysten ja selittämättömien naurahtelujen maustamaa kiehnäystä. Kristallikruunu hallinnoi teoksen neljättä lukua. Luvun alussa Tommo ensi kerran käy ihailemassa lamppua ja luvun viimeisellä sivulla vihdoin napsauttaa valot siitä päälle omassa kodissaan.

Kyseessä on ensimmäinen laajempi projekti ja kodinhoidollinen muutostyö, johon Tommo on ryhtynyt ja näin ensimmäinen laajempi muutos kotiin Hannan poismenon jälkeen. Kokko (2009: 158) näkee kattokruunun sytyttämisen symboloivan surun vähittäistä väistymistä ja valon lisääntymistä Tommon arjessa. Tommo on selkeäpiirteinen, perinteisen todenkaltainen henkilöahmo joka on myös subjektiivinen kertoja, jonka kokemusmaailmaa ja aistimuksia romaani kuvaa. Perinteisen romaanikertojan tavoin hän ujuttaa lukijan mukaan havaintoihinsa ja jakamaan maailmankatsomuksensa, joka luo vaikutelman luotettavasta kerrotusta maailmasta (Jefferson 1980: 109). Tommon hahmoa *Jälkikuva* käsittelee realistisen uskottavasti, mutta jotain outoa hänen kertomassaan maailmassa silti on.

3.2. *Jälkikuva* ja *nouveau roman*

Miten kirjani ovat syntyneet -teoksessa Mannerkorpi kysyy: "Vaatiiko [lukija] edessään

olevalta päivältä ymmärrettävyyttä ennen kuin hän suostuu sen elämään?" (Kokko 2009: 137.)

Tässä Mannerkorpi toistaa Robbe-Grillet'n näkemyksen siitä että perinteisen romaanin sisältämät lukemista ohjaavat konventiot antavat maailmasta valheellisen kuvan ja vääristelevät inhimillistä kokemusta. Ranskalaisen uuden romaanin tarjoamalla keinoilla noita tapoja voi purkaa ja samalla luoda uusia malleja maailman kirjallisesta hahmottamisesta. (Jefferson 1980: 15.)

Ensimmäinen askel on kaikkitietävästä kertojasta eroon hankkiutuminen. Inhimillisen todellisuuskokemuksen subjektiviteetin täytyy olla kerrontataiteen lähtökohta, erotukseksi aiempien vuosisatojen kaikkitietävälle "jumalan objektiivisuudelle". Ensin modernistit ja sitten *nouveau roman* -kirjailijat peräänkuuluttivat näillä perustein subjektiivista näkökulmaa. Tapahtumien keskelle upotettu henkilö/kertoja antaa tarinan tapahtumille välittömyyttä ja motivoi kerronnan yllättävyyden (jos kertoja on kaikkitietävä, miksei hän heti kärkeen kerro meille mitä lopuksi tapahtui). Ratkaisu antaa teokselle tiiviin näkökulman. Nouveau roman -kirjailijoiden näkemyksen mukaan Jumalaan uskovat vuosisadat tyytyivät kaikkitietävään kertojaan, mutta 1900-luku oli tieteen ja suhteellisuusteorian aikaa, ja näin kertojan tietämättömyys on askel kohti tarkempaa todellisuudenkuvausta. (Jefferson 1980: 115-116.)

Näkökulma on Mannerkorvella hyvin täsmällinen ja rajattu. Kattokruunun asentamisesta kertova neljäs, pitkä luku (54 sivua *Jälkikuvan* 153:sta) alkaa päivämäärällä (22.1.) ja disorientoivalla kuvauksella:

Näyteikkuna, maljakoita, myös kristallikruunun näen sisällä katossa ja syrjempänä kaksi muuta kristallikruunua ne ovat rumia, sitten taas heti sen ensimmäisen ja avaan liikkeen oven. Kello helähtää, ei ketään. Ne kaksi muuta kruunua puikkoineen kuin jättiläissiilit selkä alaspäin, en välitä. Mutta tämä: keveä, kirkas, avoin. Olisikohan pieni? Kuusi polttimoa kuusi kertaa neljäkymmentä yhteensä kaksisataa neljäkymmentä wattia, saattaa riittääkin. Miten voi tuollaisten suurten

kristallien riippuminen olla noin keveätä, nuohan ovat kuin leijuisivat. Runko ohutta kierteistä lankaa ja nähtävästi pronsattu niin tosiaan, pelkkää lankaa vain ja sen takia koko kruunu noin kevyt, tietysti, mutta mikähän että näyttää vähän rankamaiselta vai näyttääkö? Voi ihme miten kauniit kristallit. Tuommainen palokin, pinta pieniä neliöitä ja sisässä kuin valolankavyyhti aha taitaa olla ontto. Kosketan palloa sormenpäällä, hiukan vain, aivan hiukan, hedelmiin ei saa koskea ne pas toucher aux fruits. (*Jälkikuva: 60-61.*)

Sitaatissa näkyy jo tutuksi tullut mikroskooppimainen hidastus. Kuvauksen outo täsmällisyys, hyvin tehokkaasti ja pikkutarkasti kuvattu nykyhetki kuuluu *nouveau romanin* piirteisiin, mennen vielä pikkutarkemmaksi kuin tarkka kotimainen modernismi. Perinteinen imperfekti-kerronta katsoo menneisyyteen ja luo sieltä hahmotettavia tarinoita. (Ranskan kielessä on erikseen tarinan kerrontaa varten varattu oma aikamuoto.) Retrospektiivinen asioiden tarkastelu takaa kertojanäänen, jolle kaikki tapahtunut on selkeästi hahmotettavissa. Presens-muotoinen kerronta, jossa samaan aikamuotoon sotketaan unia ja takaumia "nykyhetken" lisäksi, rikkoo kausaalisuhteita ja hämmentää lukukokemusta. Tällä tavalla *nouveau roman* paljastaa kerrontaperinteen rakennelmaluonteen. (Jefferson 1980: 31, 38.)

Tätä tapahtuu Hannan ilmestyessä toistuvasti Tommolle kesken presens-muotoisen kuvauksen virtaa: "Ja tämä pyöreälehtinen [kasvi] on oikea, minä puhelen; Hannan käsi on palttooni taskussa ja hän sanoo; Kuinka kauhean isoksi se mahtaa kasvaakaan; minä; Loppumattomiin. Ei se kuolekaan." (*Jälkikuva: 55.*) Näin kerronta voi huijata hetkellisesti lukijaa (ja kertojaa) luulemaan Hannan olevan kerronnan nykyhetkessä läsnä. Kyseessä on Dorrit Cohnin määrittelemä "epärealistinen presens", jolla vaikeutetaan lukijan orientoitumista kertomuksen etenemiseen, luodaan jännitteinen monitulkintaisuuden kenttä (Kokko 2009: 144). Näitä ajallisia hämmennyksiä on teoksessa useita, joissa Tommo joko muistelee presensissä Hannan kanssa käymiään keskusteluja, tai kuin huomaamattaan puhuu Hannalle ja sitten vasta muistaa, ettei tämä voikaan vastata.

Päivämääriä alkaa esiintyä *Jälkikuvassa* mainitun kattokruunu-luvun aikana ja niitä on myös seuraavassa luvussa. Ne antavat realistisen, päiväkirjamaisen kehyksen ajan kululle. Ensin 22.1. Tommo valitsee kattokruunun, sitten 25.1. asentajat saapuvat, saman päivän iltapäivällä, ilta ja aamuyö mainitaan, koska Tommo on levoton. Sitten 26.1. asentajat palaavat, homma hoidetaan loppuun. 5. luku alkaa jo päivämäärällä 20.2, jota seuraavat 21., 24. ja 27. 2. ja pian jo 28.3. kun aika kuluukin yhtäkkiä nopeasti ja 5. luku päättyy. Tämän jälkeen täsmälliset päivämäärät lakkaavat. Mannerkorpi ei varsinaisesti irtaudu perinteisestä realismista, vaikka hiukan hämmentääkin lukijaa sisällyttämällä ensimmäisen päivämäärän alle pitkähkön takauman joka hetkellisesti vaikuttaa tapahtuvan samana päivänä (*Jälkikuva*: 73-84). Hän toistaa saman tempun seuraavassakin luvussa, mutta nyt lukija osaa jo odottaa sitä. Jefferson (1980: 32-33) mainitsee Michel Butorin 1956 ilmestyneen romaanin *L'emploi du temps*, jossa vastaava uskottavana alkava päiväkirjamainen kehys muuttuukin pian absurdiksi ja epäuskottavaksi ja näin turmelee realistiset odotukset, joita lukija saattoi elätellä. Näin pitkälle Mannerkorpi ei mene, mutta kuten sanottua, leikittelee tällä mahdollisuudella.

Piparkakkutaikinantekoa kuvaava toinen luku on kapiteeleilla kirjoitettujen sitaattien juhlaa, josta nähtiin esimerkki jo ensimmäisen luvun pillin käärepaperissa lukevassa HAPPAMATON OSYRAT -julistuksessa. Näistä lainauksista nousee 60-lukulaisen käyttökielen ajankohtaista maisemaa pop-taiteen hengessä kommentoiva taso. Kollaasitekkninen keino on Mannerkorven viittaus 60-luvun kollaasiteoksiin, mm. Väinö Kirstinän ja Pentti Saarikosken aineistopohjaisiin kokeiluihin lyriikan ja proosan areenalla. Kirstinä ja Saarikoski irrottivat yhteydestään banaalia kulutustekstiä sanomalehdistä, mainoksista ja käyttöohjeista. Keino kuvaa nykyihmisen hajanaisuutta ja urbaania vieraannusta, ja myös etualaistaa kielen materiaalisuutta. (Haapala 2007: 290-291.)

Jälkikuvassa keittokirjan välissä on leikkeitä:

HERKULLISIA SALAATTEJA, KOTINURKKA moneen kertaan, PERHEENEMÄNNÄN MUISTILISTA samoin, teatteriarvosteluja, LÄMPIMIÄ VOILEIPIÄ ILTAPALAKSI, MAKSIM GORKI vaeltajana ja näkijänä. JOULUPIPARKAKUT pitäisi olla kirjan omilla lehdillä jossakin loppupuolella vasemmalla sivun alalaidassa ja kun vielä hetken aikaa olen selannut se onkin, [...]

(Jälkikuva: 26)

Piparkakkuja tehtiin kaukaisena jouluna 1945, jolloin Tommo luki Gorkia, tarkemmin sanottuna Nuoruuteni yliopistot -teosta. Hän koittaa muistaa mitä kirjaa luki kokkaavalle Hannalle edellisenä jouluna, seuraavana päivänä hän sen muistaa: "Pellit olen pessyt, uuninkin kaapinut palaneista paistamisjätteistä, muistanut että kirja jota viime jouluna luimme oli SAHARAN KALLIOPIIRROKSET, liottanut tomuiset nihkeät piparkakkumuotit [...]" *(Jälkikuva: 30)*. Myöhemmin luvussa mainitaan iskelmä- ja joululaululyriikoita, jotka kulkevat muiston vaivattomuudella kertojan mielen poikki *(Jälkikuva: 35)*. Myöhemminkin teoksessa Tommon mieleen juolahtaa lainauksia iskelmämusiikista. Korkeakirjallisuus, populaariviihde ja käyttöohjeet ovat kaikki samanarvoista kielen tasolla. Kieliopillisilla vapauksilla (välimerkkien vapaa käyttö, pitkät virkkeet) on myös tietty vieraannuttava vaikutus.

Viides luku on tutkielma muotojen ja piirteiden vastaavuuksista. Pyöreät greipit rinnastuvat pyöreään kuppiin (joka hetkellisesti rinnastetaan maapalloon) ja greipinsiemenissä kulkevat viivat puolestaan rinnastetaan niitä pitelevän kämmenen viivoihin, elämänviivoihin. Luvun lopussa Tommo maalaa taulun: "ei perspektiiviä, minulla ei ole perspektiiviä, minulla on vain esineitä jotka kuulevat rukouksia ja toisia jotka eivät kuule" *(Jälkikuva: 129)*, jossa on aurinko, aita, patja ja pari greippiä. Tommo maalaa myös kerronnassaan kuvia joilla ei ole perspektiiviä. Teos tutkii muotoja ja outouttaa asioiden ulkoisia piirteitä kuin maalaustaide ja *nouveau roman* (Meretoja 2007: 189). Samaan tapaan teos joskus hämmentää asioiden välisiä mittasuhteita kronologisilla perspektiivihäiriöillä, kun yhtäkkiä Hanna on läsnä nykyhetkessä

vaikka kuuluu jo menneisyyteen.

Yhteyksiä maalaustaiteeseen näki teoksissaan myös Sarraute, joka pyrki abstrakteihin "psykologisiin elementteihin" irrotettuna henkilöihahmoista, samaan tapaan kuin maalaustaide oli irronnut esittävydestä, Robbe-Grillet vuorostaan näki yhteyden maalaustaiteeseen sanastossa ja kieliopillisissa konstruktioissa, jotka ovat kirjoittajalle samaa kuin taidemaalariille viivat ja värit (Meretoja 2007: 191). Mannerkorpi viittaa maalaustaiteeseen myös suoraan mainitsemalla (*Jälkikuva*: 89) kiinalaisen zen-maalarin Gibon Sengain jonka teokset "Kaksi erakkorunoilijaa" ja "Mietiskelevä sammakko" muuttuvat teoksen lopussa todeksi Tommon kohdatessa sammakon ruusupensaun juurella:

Sammakko niellä lutkuttaa hievahtamatta, vain kurkku liikkuu, minäkin nielen, meitä on tässä kaksi erakkorunoilijaa ruusupensaun alla nielemässä auringon ja lehtiholvin hautomaa tuoksuvaan ilmaan ja keskustelemassa kuolemasta. (*Jälkikuva*: 151-152.)

Kronologisten hämmennysten sukulaisena voitaisiin pitää pieniä absurdeja lukijaa vieraannuttavia detaljeja, jotka juolahtelevat Tommon mieleen. *Jälkikuva* on täynnä näitä ohimeneviä, hiukan surrealistisia, maalaustaiteellisia hetkiä: "viisi koukunvarjoa katossa voisivat yhtä hyvin olla viiden linnun parvi taivaalla" (90), "voisin luulla että [mitta]nauhaa tulee noin vain hänen peukalostaan" (61), "kasvoni pysähtyvät" (62), "lehtien pyöreät mustanvihreät kämmenet paukuttaisivat seiniä kattoa" (54). Kielikuvia yhdistelemällä syntyy yllättävä vaikutelma tai sitten kyse on niin täsmällisestä havainnosta, että kuvattavana oleva maailma tuntuu uudelta ja oudolta, kuten mittanauha-esimerkissä. Nämä ovat ohimeneviä välähdyksiä, mutta teoksessa on myös pidempiä mielikuvituksellisia sivupolkuja. Pieni karnevalistinen hetki koittaa piparkakku-ukkoja pellille laittaessa:

Jokaista tulee kerralla kaksi, toinen nousee muotissa pellille toinen jää reikänä levyyn. Pellille ne asettuvat riviin seisaalleen, levyyn mikä mitenkin, kallelleen,

nojalleen, päälle. Naurattaa. Tämähän villiä hommaa: haamut hullussa tanssissa, haamujen ruumiillistuneet isännät paraatissa valmiina paistettaviksi. Uuni rasahtee innokkaasti. Se kyllä on valmis tuli haamuja tai isäntiä. (*Jälkikuva*: 32.)

Mainitut haamut ovat piparkakku-ukkojen tyhjän reiät taikinalevyssä. Koko teoksessahan on kyse poissaolon jättämisestä koloista. Hetkeä myöhemmin kertoja pelästyy vedon avaamaa ovea: "Melkein säpsähdän. Mutta kukapa sieltä tulisi. Tonttupojan haamu vai? Olematon. Reikä." (*Jälkikuva*: 36.) Koko teos on tuon reiän läsnäoloa täynnä, ja kuoleman karnevalisointi, tilanteen toivottomuudesta revitty apea becketttiläinen komiikka on osa käynnissä olevaa surutyötä. (Salin 1998: 72 ja Kokko 2009: 156.)

Maininnat menetyksestä nousevat tekstistä vähitellen, olennaisuuttaan kätkien: "...siihen kerään näitä viimeisiä, käsilaukunkin ja kengät jotka hänellä sairaalaan mennessään oli jalassa ja täytekakun pohjallisen jonka yhdessä teimme [...]" (*Jälkikuva*: 6) ja "Hetki aamulla on jo toinen aamu että häntä ei ole. Ei täällä, ei missään. Viety Patologisen Anatomian Laitoksen Kellariin. Ne olivat palmikoineet hänen tukkansa ja niin pitikin, letti oli olkapäällä. Mutta lettinauha oli valkoinen ja se oli väärin, punainen sen olisi pitänyt olla ja pampulat päässä." (*Jälkikuva*: 15.) Pienistä maininnoista muistot kasvavat suuremmiksi keskusteluiksi ja lopulta sivulla 73 täysimittaiseksi takaumaksi. Tommo ja Hanna syövät kesähunajaa ja keskustelevat hoitohenkilökunnan kanssa tapahtuneista kommunikaatiohäiriöistä, Hanna juo vettä ja syö arbuusia (vesimelonia). Kyseessä saattaa olla viimeinen kerta, kun Tommo ja Hanna tapaavat:

Minä innostuin niin että sanoin ukolle varmasti paranevan sen jolle tämä sairaalaan viedään, ja arvaas mitä ukko, ihan totta, näin sanoi, ihan nämä sanat: 'Niin, katsotaan.' Semmoinen ruskettunut kupurainen iloinen naama, mistään muusta naamasta niitä sanoja ei kyllä olisi lähtenyt. Niin, katsotaan. Kauniit sanat, Hanna sanoo, niin, katsotaan; minä: Niin, katsotaan. (*Jälkikuva*: 73-74.)

Tämä tarttumisen katsomisen moniin merkityksiin on kiinnostava, ei vähiten siksi että koko teoksen teemana on havainnoivan mielen matka nykyhetken ja muistojen välillä. Toistuvasti

hoettu "katsotaan" viittaa sekä siihen että henkilöt aikovat pohtia asiaa tulevaisuudessa, että siihen että asiaa katsotaan hyvin tarkkaan, pohditaan ja muistellaan. Puhumattakaan sekä kotimaisten modernistien ja *nouveau roman* -kirjailijoiden pakkomielteisestä katsomisesta. Katkelmassa Hanna ja Tommo katsovat toiveikkaina tulevaisuuteen, josta Tommo katsoo haikeana menneisyyteen, katsoo heitä, etsien lohtua näistä pienistä hyvistä hetkistä.

Antiikkikauppias (joka puhuu korostuksella) olettaa Tommon olevan kulttuuri-ihmisiä: "Onko taiteilijalla puhelin, antiikkikauppias kysyy. Taiteilijalla? Jaaha niin, niinpä tietysti, parta leuassa ja tauluja seinillä, kyllä, kyllä taiteilijalla on puhelin[.]" (*Jälkikuva*: 93.) Tämä on yksi harvoja kohtia, jossa Tommo nähdään ulkopuolelta (vaikkakin hänen kerrontansa läpi). Hän kuvailee itsensä ohimennen samassa kohtauksessa nähdessään naamansa sattumalta Hannan meikkipeilissä: "Peilissä kasvot, taas naama, oma naamani: parta, tihrusilmät, suu kuin nurin suistunut keinutuoli." (*Jälkikuva*: 88.) Kohtauksen tungetteleva kuumeisuus ja ahkerien puuhastelijoiden aktiivisuus särkee teoksen mielteliästä ilmapiiriä ja samalla Tommo joutuu kohtaamaan joukon uusia naamoja, niiden joukossa omansa.

Teoksen edetessä Tommo tulee uudestaan itsestään tietoiseksi. Kirjettä postittamaan kiiruhtaessaan hän avuliaasti kertoo katsovansa jalkojaan, ja jatkaa:

[J]alat ovat ihmeellistä katseltavaa, omat jalat ja kiireiset varsinkin, pumppu, viipotin, mikä hullunkurinen vipulaite lienevät, eteen eteen eteen ilmestyy mistä ilmestynee takaa tyhjältä jokin ruskea suippokärkinen sanotaan kengäksi, nauhanpäät heilahtavat kaksi silmukkaa kuin rusetti eivät heilahda en ainakaan erota ehkä vain tärähtävät, velton sinisen kangasputken suu silmukan kohdalla sanotaan housunlahkeeksi heilahtaa sekin, kumikorko iskee katuun ja kipeästi iskeekin jos sattuu päätä särkemään nyt ei särje ja heti päälle kuuluu pehmeä läpsähtävä ääni kun pohjan ja asfalttipinnan välinen kulma sulkeutuu, sitten toinen korko ja pohja, kolmas[.] (*Jälkikuva*:133.)

Tässä on aukikirjoitettuna kotimaisten modernistien ja *nouveau romanin* todellisuutta

outouttavat strategiat. Tommolla on hetkellinen tarkkailevan mielen outouden kokemus, pieni vieraantumisen hetki, jossa omat jalat näyttäytyvät vieraina koneina. Koko teoksen ajan esineet ovat olleet vieraantuneen tarkastelun kohteena, mutta nyt kertoja tulee itse tietoiseksi ihmettelyn tunteesta. Tommo on oikeastaan tässä vaiheessa teosta jonkinlaisen lapsenomaisen maailmanhavainnoinnin euforian vallassa, ja sopivasti hänen ohitseensa kävelee äiti ja lapsi: "he menevät, häviävät taakseni. Merkillistä tyhjää takanani: sinne voi hävitä ja sieltä voi ilmestyä ja kun vilkaisen sinne se ei olekaan tyhjää vaan kaksi selkää kulkee siellä kiltisti käsi kädessä[.]" (*Jälkikuva*: 135.) Tommo näkee maailmaa kuin ensi kertaa nyt kun on nousemassa surustaan, Hannan jättämien muistojen jälkikuvien alkaessa haalistua.

Jälkikuva siis kertoo tarinan, jossa on henkilöitä ja juonta, kehityskaari surun toivottomuudesta lohdulliseen toiveikkouteen. Aivan perinteisin romaanin *Jälkikuva* ei ole, mutta ranskalaisen uuden romaanin radikaaliuteen se ei vielä yllä. Tosin Jefferson (1980: 165-166) huomauttaa että teoreettisesta hybriksestään huolimatta myöskään *nouveau roman* -kirjailijat eivät kyenneet hävittämään juonta ja tarinaa teoksistaan kokonaan olemattomiin. Heidän strategiansa kiinnittivät huomion juonenrakennuksellisiin konstruktioihin - ja samalla kertoivat tarinoita. Heidän romaanitaiteensa onkin totaalisen tarinattoman kapinan sijaan inhimillisen tarinallistamisen tutkimuskenttä, paljolti samaan tapaan kuin Mannerkorven teokset.

Salinin mukaan (1998: 64) Mannerkorven teoksia leimaa kaksinkertainen melankolia: kuvauksen kohteena oleva melankolia ja melankolia, joka syntyy kirjoituksen valheellisen perusluonteen ja todellisen surun välisestä kuilusta. Tätä kuilua Mannerkorpi tutkii fenomenologisella vieraannuttamisella ja toisaalta tekstuaalisella maailmantuottamisella, joka on *Jälkikuvassa* vielä pienimuotoista.

Jälkikuvan intensiivinen subjektiivisuus ja lukijaa hämmentävät strategiat ovat 50-luvun

kotimaisen modernismin vientiä ääripisteeseensä. Sen keinot ovat enimmäkseen turvallisia, tajunnanvirta paikoin haastaa mutta ei johda ehdottomiin umpikujiin. Pieniä säröjä alkaa silti ilmestyä sinne tänne romaanin realistiseen julkisivuun, lukijaa hämmennetään hetkittäin ja synnytetään epäröinti ja epävarmuus tulkinnan oikeellisuudesta. Pian tasapaino palautetaan ja lukija voi huoahata helpotuksesta; kokonaisuus onkin selkeä ja käsitettävissä. Romaani tanssii lukijan kanssa ranskalaisvaikutteista franseesia, muttei vahingossakaan horjahda pidemmälle. Teos on siis yhä läpikotaisin modernismia, jossa on pieniä viitteitä tulevasta.

4. MKJ:n (post)modernismi

4.1. Matkalippuja kaikkiin juniin

MKJ on edeltäjänsä kokeellisempi ja assosiativisempi teos. Kääntäjä Janne Kuuskajan pääsisäinen ja -ulkoinen matkailu vie päähenkilö/kertojan elämän kipupisteisiin. Enimmäkseen teos läpikäy lähiaikoina Jannelle tapahtunutta puolison menetystä ja lapsuuden traumoja. Teos on romaaniksi lyhyt (vain 86 sivua) ja tiivis, mutta kattaa koko Kuuskajan muistaman ajan, lapsuudesta keski-ikäiseen nykyhetkeen, koko kertojan tähänastisen elämän.

Romaani alkaa kääntäjä Janne Kuuskajan matkasta asemahalliin, jossa hän istuu suurimman osan romaanista. Siellä hän huomaa kyltin, jossa lukee: MATKALIPPUJA KAIKKIIN JUNIIN. Tästä hänen sisäinen mielenvyörynsä saa kipinän, hän kuvittelee korjaavansa kyltin ja olevansa itse hitusen huonosti piirtynyt J(anne).

Lyijykukansininen kirjoituskone rinnastuu ohikävelleeseen naiseen, jolla oli lyijykukansininen sateenvarjo. Janne kuvittelee ensin avaavansa kotelon ja sitten avaa sen ja alkaa kirjoittaa. Hän havainnoi ympäröivää toimintaa, nyt paljastuu, että hänen sylissään olevassa kirjoituskoneessakin on vika, sama vika kuin kyltissä, iso J näyttää U:lta. Veli tulee mieleen ja seuraa takaumien sarja joissa hän kuvaa suhdettaan kolme vuotta vanhempaan veljeensä. Takaumat käsittelevät kertojan

kokemia traumaattisia nöyryytyksiä veljensä armoilla useiden vuosien ajalta. Takaumasarjan päätteeksi kertoja paljastaa veljensä menehtyneen parikymppisenä kivessyöpään.

Kengänkiillokkeen ajattelu palauttaa kertojan ajatukset Pariisiin ja hänen ensimmäiseen kengänkiillotuskokemukseensa. Tätä seuraa vainoharhainen, kafkalainen painajainen, jonka lopuksi hänet hukutetaan syyttömänä. Herättyään häneltä uhkaa aika loppua, joten asemahallin kelloa kiertämällä hän tekee tarpeeksi aikaa, että ehtii ravintolaan. Ravintolassa hän tutustuu Otto Valpuriin, juopuneeseen, työttömään muurariin. Valpuri tunnistaa Kuuskajan kirjalliseksi mieheksi, on humalassa ja hankala. Kuuskaja livahtaa pois ja jälleen kirjoittaa. Hän muistelee siskoaan, joka oli kaksitoista vuotta häntä nuorempi. Sisko oli sairastunut diabetekseen jouduttuaan seksuaalisen väkivallan uhriksi. Siskon kokeman trauman riivaama Kuuskaja kehitti inestisiä tunteita siskoaan kohtaan. Kerran Kuuskaja miltei sekaantui nukkuvaan siskoonsa, mutta empi ja luopui viime hetkellä. Heidän äitinsä uskoi luonnonparantajaan ja luopui insuliinista. Viikossa siskon kunto romahti ja hän kuoli Kuuskajan lukiessa *Ali Babaa ja neljääkymmentä rosvoa*.

Kuuskaja näkee unen, se saattaa olla rintamamuisto, ja muistelee jälleen Pariisia, jossa näki kaksi kamelia, uroksen ja naaraan, jotka erotti toisistaan panssariverkko. Hän tulee sivumennen maininneeksi kuolleen naisen, jonka nimeä ei enää muista. Hän myös muistelee jättäneensä rukouksen taivaansiniseen postilaatikkoon ja sitä, miten nainen toivoi haudalleen rukousnauhan Pariisin-matkalta, johon ilmeisesti Kuuskajan patisti.

Kuuskaja uneksii jälleen, houreinen matka arabikortteleista Suomen pelloille. Assosiaatiovyöhdit muuttuvat tiiviimmiksi ja raja todella tapahtuvan ja uneksitun välillä alkaa hämärtyä. Monien vaiheiden jälkeen hän löytää lyijykukansinisen naisen asunnon ja yritettyään vakuuttaa tämän äidin siitä, että kyseessä on hänen vaimonsa, hän menee ylös ja kohtaa naisen ja toimittaa kirjeen. Kerronta hajoaa tajunnanvirraksi, kenties uneksi tai kuvitelmaksiksi. Janne myös

saa tilattua gin tonicin, josta seuraa jakso, jossa yhdistyy uni, kirjoitus ja juopunut tajunnanvirta. Hän kuvittelee yrityksen maalata kyltti vihdoon kuntoon mutta epäonnistuu kuvitelmassakin. Hän muistelee miten vapautti tervapääskyn, joka oli jäänyt vangiksi hänen asuntoonsa. Pääsky oli antanut hänelle voimaa lukea kirjoittamansa teoksen (eli lähettämänsä kirjeen) saintpaulialle, jonka rinnastaa naiseen.

4.2. MKJ:n modernismi

MKJ:n psykologinen syväluotaavuus ja teoksen tajunnanvirtarakenne ovat määritelmällisesti modernismia, vaikka tyyli onkin jälleen runsaudessaan kaukana kotimaiseen modernismiin liitetystä tiiviistä asiaproosatyylisestä. Tällaisen teoksen lukijan on tarkasteltava henkilöä syvyysuunnassa (Makkonen 1992: 108). MKJ on rakennettu epäluotettavan kertojan, Janne Kuuskajan "suodattamattoman" tajunnanvirran varaan. Se jäljittelee mielen arvaamatonta poukkoilua. Teos alkaa:

Mitä minulla on tässä että aloittaisin? Vaikka mitä eikä mitään, kirjoituskone, näppäimet, sormet, valkoinen arkki odottamassa. Ehkä radiouutinen jostain 71-vuotiaasta: Kadonnut potee muistin menetystä ja saattaa harhailta löytämättä tietä kotiinsa. Tai ehkä se mitä minulle vähän aikaa sitten sanoi muuan jonka luokse hätäpäissäni olin tullut: Älkää missään nimessä olko paljon yksin. Menkää teatteriin vaikka siellä esitettäisiin mitä, menkää konserttiin ravintolaan oopperaan, istuskelkaa vaikka asemahallissa mutta älkää missään nimessä olko yksin. Hän otti minulta 35 markkaa ja jätti minut yksin, tietysti, olihan se hänen ammattinsa. (MKJ: 7)

Kertoja suunnittelee kirjoittamista. Hän muistaa radiouutisen harhailevasta ikäihmisestä, ja hyvän neuvon, jonka sai, kuten paljastuu, taksikusilta. Toistaiseksi tuntemattomasta syystä kertojan mieli kuohuu siinä määrin, että ventovieraskin antaa hänelle sydämellisiä neuvoja.

Psykologinen alitajuntaan kurkistelu on asiaankuuluvasti läsnä teoksen unikuvauksissa.

Välimerkittävästi alkaa uusi kappale: "ei ei painajaisia ei ainakaan vielä" ja näin heti ilmoittaa että unessa ollaan.

[...] mihin matkalla en tiedä tienneekö kukaan en tiedä en kysele kukaan ei kysele tietä horisonttiin saakka edessä takana tietä horisonttiin saakka ja kiskot keskellä perkele vaikka miten panisi kouransa aina tikku sammuu viskaan savukkeen radalle [...] (MKJ: 11)

Välimerkkien puute korostaa unen outoutta ja vieraannuttaa sitä muusta kerronnasta. Jatkossa lukija kohtelee välimerkittäviä jaksoja automaattisesti unina, mitä kerronta myöhemmin käyttää tahallaan hämmentävästi hyväkseen luisuessaan kesken tavallisen kerronnan uneen (MKJ: 78-80) ja lopulta juopuneeksi puolivalvehoureeksi (MKJ: 80-83). Kuuskajan unet ovat ahdistunutta onnettomuuksien, sotimisen ja eksymisen kuvastoa täynnä.

Sama koskee hänen muistojaan. Sivulla 21-31 Kuuskaja käy läpi ongelmasta suhdettaan veljeensä. Vanhempi veli tuntuu dominoineen kolme vuotta nuorempaa Jannea armottomasti, ensin pienempäänsä pelottelemalla veturinsavuun muka kätkeyllä koukulla ja joitain vuosia myöhemmin nöyryyttämällä omalla puberteettisella kehittyneisyydellään: "Ei sulta mitään tule, sä olet vielä ihan liian kakara" (MKJ: 23-24).

Myöhemmin veli vaatii apua kesken puutarhankaivuun, koska hänellä on kivespussissa haava:

Miten sinä tuon sait minä kysyn, kaaduit sä jotenkin johonkin kantoon vai miten; kysyn vaikka olen ehtinyt nähdä ettei housuissa ole repeämiä. Kantoon, joo, hän sanoo, minä leikkasin itse, linkkuveitsellä, meinasin leikata pois molemmat munat mutta rupesi pyörryttämään, en saanut edes toista. Mutta pidä turpas kiinni ja hävitä nuo rätit ennen kuin äiti tulee [...] (MKJ: 27)

Tarkemmin käsittelemättä jäävä seksuaalinen ahdinko on johtanut veljen silpomaan itseään. Samana iltana veljekset jo kaivavat puutarhaa yhdessä. Viimeisessä velitakaumassa veli kostaa antamalla kahviin liikaa sakariinia koska Kuuskaja voitti hänet shakissa toistuvasti. Veli lähtee rintamalle, mutta tuodaan joulun aikaan takaisin saamaan hoitoa kivessyöpään, johon hän

menehtyy.

Teoksen kerronnalliset assosiaatiot johtavat usein seksuaalisuuden ja nimenomaan traumaattisen seksuaalisuuden alueelle. Toisessa takaumassa sairasta siskoaan hoitaessaan Kuuskaja tuntee kiihottuvansa:

[...] Hiljaa siirrän peitteen syrjään, ja yöpaidan, en tiedä nukkuuko hän vai valvoo, minulla on tunne että hän on vain nukkuvinaan, ja minä menen hänen päälleen niin että ensin ei mikään minussa kosketa häntä ja sitten se mikä miehessä enimmin haluaa naista koskettaa. Mutta vain ihan kevyesti, juuri ja juuri; hän liikahtaa, kääntää päätä, minä säikähdän, nousen, peitän hänet takaisin ja vedän housut jalkaan, koko ruumiini vapisee ja ajattelen että olen tulossa hulluksi. (MKJ: 49-50)

Tämä läheltä-piti -tilanne lopettaa myös sisarusten uskaliaat paistileikit, joissa toista tökittiin peiton läpi että onko se kypsä, joka puolelta. Veljen tavoin siskokin menehtyy, äidin konsultoiman luonnonparantajan vihanneskuuri ei paranna diabetesta. Kuuskajaa ympäröi lähipiirissä tapahtuvat kuolemantapaukset ja niiden aiheuttama syyllisyys. Äskettäinen puolison menetys on saanut hänet kaivelemaan vanhoja traumoja.

Kuolema ja seksi täyttävät teoksen pakkomielteinomaisesti. Kuuskajan asemahalliin häätävän suuren hämmennyksen syyhyn, hänen menettämäänsä vaimoon, kirja viittaa aluksi hyvin vaivihkaisesti: "Ja se nainen, se jolla ei ollut minua tarpeeksi nälkä koska tuntuu tällä välin kuolleen, muistatteko muuten hänen nimensä? Minä en [...]" (MKJ: 59), ja myöhemmin hän puhuu Ranskan-matkallaan ostamastaan rukousnauhasta:

Tämä on hänen haudalleen. Kirpputorilta. Ainoa joululahja minkä sieltä yleensä yritinkään tuoda kenellekään. Hän sanoi, tuo minulle helmet, kiirehti sanomaan heti kun rupesin ehdottamaan hänelle matkaa. Ymmärsin että hän oli kieltäytynyt. Helmet minä sanoin, lasihelmetkö, millä valuutalla minä oikeat toisin? Puuhelmet hän sanoi, Kirpputorilta puuhelmet. Tässä ne ovat. (MKJ: 61)

Teoksen loppupuolella naisen torjuttu muisto alkaa väkivalloin nousta pintaan. Lopulta Kuuskaja vihdoinkin kohtaa naisen ja kerronta hajoaa välimerkittömäksi, joka on teoksessa ollut

tapa ilmaista kerronnan siirtyneen kuvaamaan unta:

Katson häntä, olen pihalla ja ylhäällä ikkunassa naisen siluetti käsi verhojen raossa no kuinkas kävi minulle sanotaan vieläkö keppi heiluu astun taakse kierrän talon ikkuna sielläkin mutta metsää oksia runkoja edessä yhä tiheämmässä ikkuna yhä kauempana tulen tielle vastaan otto valpuri täydessä humalassa ei tunne sohjoa sohjoa sohjoa [...] (MKJ: 78-79)

Kirjan kivuliaiden muistojen jälkeen lopussa odottaa jonkinlainen armahdus. Katharsikseen päästään enemmän katumiseen ja kärsimiseen uupumisen kuin minkään uuden oivalluksen kautta. Kuuskaja on käynyt traumojensa kiirastulet läpi ja saapuu lohdulliseen, kauniiseen muistoon kirjan viimeisellä sivulla:

[...] Ja tuli päivä ja ehtoo ja sumua, oli syksy, ruudut pimeät, hän nousi, meni ikkunaan, veti verhonkin taakseen etten näkisi hänen itkevän. Tule pois jo minä sanoin kun neljäs viide savuke oli tuhkana. Hän tuli, tuli luokseni, väisti vähän ensin mutta tuli kun tartuin käteen. Tungin päälakeni hänen rintoihinsa, ja kädet, ja villapaidan läpi tunsin hyvän ja raskaan lämmön. Mitä sieltä ikkunasta näkyi minä kysyin, hänen kätensä liikkuvat olkapäissäni, hän oli siinä ihan lähellä, läsnä, ja minä hänen lähellään, ja hän sanoi: Vähän lamppuja sumusta, ja mustia ihmisiä jotka kulkivat. (MKJ: 86)

MKJ:n viimeinen virke on hyvä esimerkki tekstuaalisuudesta, jonka tarkoituksena on lukijan tekeminen tietoiseksi kirjasta fyysisenä esineenä (McHale 1987: 153). Teoksen viimeinen kappale liu'uttaa lukijan pois fiktiosta, takaisin todellisuuteen. Teoksen intensiivisen subjektiivinen matka on siis enimmäkseen intensiiviseksi virittyntä, mutta perinteistä modernismia. Seuraavassa tutkailen, millaisia postmodernistisia vivahteita kirjaan kätkeytyy.

4.3. MKJ:n postmodernismi

Modernistiseksi mielletynä MKJ näyttäytyy teoksena, jonka muodon nokkeluus ja kertojan epäluotettavuus kätkee hiukan liitoksistaan naisevan, mutta yksiselitteisen maailman. Teoksen lukija joutuu kuitenkin kohtaamaan useita moniselitteisiä ja tahallisen hämäriä kohtia. Kieli on

selvästi karnevalisoitunutta ja toisteista, joka myös kuuluu postmodernistiseen kirjallisuuteen (McHale 1987: 172).

Romaanin edetessä Kuuskajan kirjoitus ja unet sekoittuvat yhä enemmän päätarinaan. On myös huomautettava, että teoksen peruskerronnan seassa on kirjoittamisen prosessiin viittaavia mainintoja ja korjauksia. Teoksen maailma on jatkuvasti uudistuva ja katoava, pyyhinnän alainen, *sous rature*, kuten McHale kirjoittaa (1987: 100). Moinen prosessuaalisuus kuului myös *nouveau roman* -teoksiin (Meretoja 2007: 185).

Heti alussa teos uudelleen kirjoittaa itseään: "Sataa, ei, on satanut, lunta, yöllä kai tai aamulla varhain on satanut jo sulaneille huhtikuun kaduille tai vielä jäätyneille marraskuun [...]" (MKJ: 5). Sataako vai ei, onko huhti- vai marraskuu? Ajallisesti on epäselvää, onko vuosi alussa vai lopussa, onko kesä tulossa vai jo mennyt. Vasta lopussa tähän alkaa tulla selvyyttä, nainen on ollut vielä elossa syksyllä (MKJ: 86).

Teoksen edetessä ilmaantuvat kirjoitusjaksot (MKJ: 14-15, 44-45) ovat vielä korosteisemmin prosessissa olevaa kieltä, jossa kieliopin merkitys korostuu: "[...] ja näin silmät pilkku silmien kohdat pilkku ne ehtivät olla lyhyen hetken auki [...]" (MKJ: 14). Tässä kohtaa välimerkit ovat aukikirjoitettuna tekstin seassa, korostamassa kielen rakennusmateriaaleja. Muualla välimerkittömät kirjoitusvyöryt rinnastuvat välimerkittömiin unijaksoihin (MKJ: 11-12, 52-53) (ne jopa esiintyvät lähekkäin teoksen arkkitehtuurissa) joissa alitajunnan havainnot esitetään esi-prosessuaalisessa tilassa, paljaana jopa Kuuskajan manipuloinnista.

Postmodernismin suhde kaupalliseen kulutuskulttuuriin on myös huomionarvoinen. Postmodernistinen taide käsittelee kulutusyhteiskuntaa ja sen tuotteita pyrkimyksenä kriittisesti tutkailla näiden kulttuurintuotteiden vaikutuksia ja monialaisia yhteyksiä (Hutcheon 1988: 46). Banaali asemarakennus jossa kertoja istuu ja kirjoittaa MKJ:ssä, *Jälkikuvan* kulutustavarat pillistä kattokruunuun, ovat esimerkkejä jokapäiväisestä rihkamasta joille ihmisen maailma ja

tarinoita kertova mieli antavat lisäarvoa ja tuovat niille joskus suunnatonta painoarvoa. (Parhaana esimerkkinä toimii toki tuo *Jälkikuvan* riipaiseva pilli.)

MKJ:n Kuuskaja kuvittelee usein tekevänsä asioita, luoden näin skenaarioita, joita lukiessaan lukija ei ole varma siitä tapahtuvatko ne vai eivät. Tässä hän toimii kuten modernismissä joskus tavatut "mielikuvituksensa lumoihin joutuneet näkökulmahenkilöt", jotka muuttavat kuvaamaansa todellisuutta (Nykänen 2018: 82). Hyvä esimerkki selkeästä tapauksesta on ensimmäinen mielihalu korjata huonosti maalattu matkalippuja-kyltti:

Kyllä tämäkin rouva säikähtäisi pahasti jos yhtäkkiä näkisi minun kiipeävän tiskille, tuntemattoman matkustajan, miehen, tiskille hänen eteensä, ensin polvilleen ja siitä ylös niin että vain kaksi jalkaa jäisi näkyviin, sitten nousisi oikean jalan lahje hiukan ylös kun kurottaisin maalaamaan läiskää ja turvonnut nilkka paljastuisi [...] (MKJ: 8)

Tällainen tilanne, jossa henkilö aikoo tehdä jotain mutta muuttaa mielensä kuviteltuaan mitä tapahtuisi, kuuluu McHalen mukaan vielä modernismiin, koska nämä (kuvitellut, projisoidut) teot eivät vaikuta teoksen kehysnarratiiviin. Postmodernismin alueelle siirrytään vasta kun tekstiä muuttava teko vaikuttaa teoksen maailmaan (1987: 101-102).

Tällainen teko on ajassa matkustaminen asemahallin kelloa siirtämällä. Sen uroteon Kuuskaja tekee kättään venyttämällä:

[...] Kurotan käteni, venytän, olkavarsi venyy kyynärvarsi etusormi, niveliin koskee menevät varmaan sijoiltaan, menkööt. Sillä minä ulotun, ulotun kuin ulotunkin, sormi koskettaa minuuttiviisaria, tartun, nostan ylös, taaksepäin, kierrän ympäri, toisen kerran ympäri, sormi takertuun tuntiviisariin takertukoon, minä jatkan, kierrän molempia yhtäikaa taakse taakse taakse ympäri ympäri ympäri [...] (MKJ: 37)

Hän saa lisää aikaa, ja hetken maailma toimii kuten pitääkin, kunnes huomaa myöhemmin: "[...] minähän käänsin kelloa jo, käänsin niin että se sitä vauhtiaan pyörii takaperin vieläkin. [...]" (MKJ: 69). Havainto kiihdyttää teoksen maailman ontologian hajoamista. Kuuskaja riitelee

lippuluukun tädin kanssa kadonneesta kirjeestään (joka on hänen monikymmenliuskainen vuodatuksensa, joka muistuttaa erehdyttävästi *Matkalippuja* -teosta) kun hänen edesmennyt veljensä yllättäen ilmestyy paikalle, eivätkä he enää ole asemahallissa vaan Kuuskajan huoneessa. Veli auttaa häntä löytämään kirjeen (MKJ: 73-74).

Subjektiiivinen kertoja oli modernismin innovaatio, etenkin sellainen subjektiiivinen kertoja joka ei tiedä tai kerro kaikkea. *Nouveau roman* -kirjailijoilla kertoja oli yhä enemmän eksynyt tekstuaalisen maailman hämmennykseen ja dynamiikka oli vaihtunut epistemologisesta ontologiseen, eli maailmasta saatavan tiedon epäluotettavuus oli levinnyt vaikuttamaan koko maailmaan, jonka epäluotettavuudessa kertoja alkoi epäillä omaakin olemassaoloaan tekstin ulkopuolella. Tällaisessa tilanteessa päähenkilö eli tekstiä kirjoittava metafiktiiivinen minä onkin eksyksissä omassa tekstissään ja yllättäen sen oikkujen armoilla. Sota-aikaan menehtynyt veli ilmaantuu Kuuskajan etsiessä kuumeisesti kirjettä:

Saatanan tablettikemisti, missä se on se kirje? Mikä hiton kirje hän sanoo, pidä huoli kirjeistäsi, viereksivät jos missä. Minä: Jos missä? MISSÄ? Hän karistaa kirjoituskoneeni kirjakeaukkoon tuhkaa, sormet ovat pitkät, kapeat, ohuet. Hienot sormet, miksei hän ole ikoni? niiden eteen voisi syyttää kynttilän. Omilla jäljilläsi hän sanoo, vähän paremmin katselet vaan. (MKJ: 74)

Veljen luonnoton kärsivällisyys johtuu siitä että hän on jo kuollut. Sisarusten välinen kitka vaikuttaa Kuuskajaan, hän on kiihdyksissään, valtavan affektin vallassa. Veli on hankala ja alentuva kuin vanhasta tottumuksesta, mutta kuitenkin hän auttaa Kuuskajaa löytämään kirjeen ja katoaa:

Painu helvettiin minä huudan, nyt juuri tästä paikasta painut helvettiin! Veljellä näyttää tosiaan olevan sielunliikkeitä hän sanoo ja katsoo ikkunaa tarkoin: Kaunis ilma tänään. Ja lähtee, ruudut valuvat räntää, hän on poissa, minä kadulla, kävelen kävelen. (MKJ: 74)

Kohtauksessa Kuuskaja on valtavan tunneaffektin vallassa ja raivoissaan veljelleen jota ei

ole nähnyt tämän kuoleman jälkeen. Kertoja-Kuuskajan sävy on kautta kohtauksen kuitenkin rauhallisempi ja pohdiskelevampi. Yliluonnollinen apu ei tule yllätyksenä Kuuskajalle, sen sijaan hän on yhä samojen tunteiden vallassa kuin veljen eläessä eikä kykene irrottautumaan vanhoista kaavoista. Kohtausta kertoessaan hän kuitenkin löytää muitakin sävyjä, pääällimmäisenä surumielisen kaipauksen. Hän kuitenkin tietää veljensä olevan kuollut rinnastaessaan tämän kapeasormiseen ikoniin jonka eteen tekisi mieli sytyttää kynttilöitä. Veli on ikään kuin saanut lomaa helvetistä, johon Kuuskaja hänet manaa takaisin, kommentoi ikkunasta näkyvää räntäsadetta: "Kaunis ilma tänään."

Tilanne on alkanut karata kertojansa käsistä. Siinä missä *Jälkikuvan* Tommo koko ajan hallinnoi mielensä (ja tekstinsä) vyöryä, on Kuuskaja sen armoilla. Siinä missä *Jälkikuvassa* kertoja flirttaili ajallisella hämmennyksellä, ja Hannan elossaolon mahdollisuudella, on veli-kohtaus MKJ:ssä vielä hämmentävämpi.

Postmodernismille ominaisesti teos korostaa kielen materiaalisuutta, mutta hyvin hienovaraisesti. Teoksen viimeisessä virkkeessä nainen kertoo nähneensä: "Vähän lamppuja sumusta, ja mustia ihmisiä jotka kulkivat" (MKJ: 86). Tämä viittaa alkupuolen havaintoon kyltistä, jossa lukee MATKALIPPUJA KAIKKIIN JUNIIN. Kuuskaja pitää kirjaimia tummien hahmojen kulkueena, havaitsee J:n vialliseksi ja samaistuu siihen (MKJ: 10). Monasti myöhemmin ahdingossaan hän ihmettelee onko hän U vai J – kirjoituskoneessakin on viallinen J (MKJ: 19, 57) – vai onko olemassa ollenkaan: "MATKALIPPUJA KAIKKIIN UNIIN. UNIIN. Kokonaan ilman J:tä, niinkö?" (MKJ: 83). Moiset eleet suuntaavat lukijan huomion tekstiin materiaalisena asiana edessä avautuvalla sivulla ja kirjaan käsilläolevana konkreettisena esineenä. Todellinen, käsinkosketeltava teos antaa Ingardenin mukaan ontologisen perustan, jonka varassa teos voi olla olemassa (McHale 1987: 180). Teoksen viimeinen virke: "Vähän lamppuja sumusta, ja mustia ihmisiä jotka kulkivat" (MKJ: 86), on täten myös silkkaa konkreettista proosaa, eli

tekstiä jota voi lukea kuten kuvataidetta (McHale 1987: 181, 184), jossa matkansa päätyttyä mustien merkkien rivistö vähitellen marssii usvaan.

Vaikka Kuuskajan kirjoittama teksti on erotettu teoksen päätarinasta, tämä kerronnaksi merkitty tajunnanvirta paljastuu välillä myös kirjoitetuksi: "[...] oletteko tietoinen siitä että lantionne oikeastaan on ylimääräinen, tarkoitan oi oi tuli lyöntivirhe tarkoitan ei oikeastaan ylimääräinen ollenkaan mutta oma kokonaisuutensa kuitenkin [...]" (MKJ: 58). Myöhemmin erot tyylien välillä muuttuvat täysin kaoottisiksi. Osin tämän kaoottisuuden ja karnevalisoitumisen tehtävänä on shokeeraavien kohtien (kuten veljen itsensä silpomisen ja Jannen itsensä lähes insestiin retkahtamisen) vuoraaminen koristeisella kielellä, eli ns. "kissanhiekkä"-tehtävä, jossa korostunut kieli vieraannuttaa käsiteltävän aiheen järkyttävyydestä ja tekee siitä helpommin lähestyttävää (McHale 1987: 152).

Aiemmin Kuuskaja mainitsee kirjoittamisensa syistä: "[...] minä istun tässä ja kirjoitan vaikka koko pakan kunnes saan selville hänen osoitteensa, vaikka sitten viimeisen arkin alareunassa vasta. [...]" (MKJ: 37). Kirjoitus etsii menetettyä läheistä. Kuuskaja kirjoittaa itseään takaisin elämäänsä. Lopun arvoitukselliset kohtaamiset kuolleen veljen ja menetetyn naisen kanssa (MKJ: 78, 86) voi lukea taaksepäin pyörivän kellon aiheuttamana aikamatkustuksena. Kuuskaja on myös saanut kirjoitettua itsensä takaisin naisen luo, ollen samaan aikaan teoksensa henkilö ja tekijä. Teos siis liikkuu postmodernistisen metafiktion perustantereella (Eskelinen 2016: 527).

Nämä kirjoitusprosessuaaliset piirteet Mannerkorvella ovatkin yhteisiä *nouveau romanin* kanssa. Vesa Haapalan mukaan (2007: 292-293) etenkin MKJ on "uuden romaanin ideoiden kannalta esimerkillinen". Romaanin alun ristiriitainen sääkuvaus "Sataa, ei, on satanut [...]" (MKJ: 5) on hänen mukaansa viittaus Robbe-Grillet'n *Labyrintissa* -teoksen alkuun: "Ulkona sataa. Ulkona on aurinkoista." (Robbe-Grillet 1959: 7.) Myös teoksen muualla ilmaistu muutoksenalaisuus, kohdat, joissa maailma on *sous rature*, mahdollisen pyyhinnän alaisena,

ovat *nouveau roman* -teoksista tuttuja tekniikoita (McHale 1987: 100).

MKJ on siis korkean modernismin mukaista tiivistä tajunnankuvausta, jossa on hiukan kaikuja postmodernistisen kirjallisuuden avaamista uusista suunnista. Jo kahden teoksen ajan voidaan sanoa Mannerkorven pyristelleen perinteisiä muotoja vastaan ja yrittäneen avata uusia polkuja. Seuraavaksi siirrymme *Trilogian* viimeiseen ja laajimpaan teokseen, *Sudenkorentoon*.

5. Sudenkorento

5.1. "Esittävät seikkailut"

Mannerkorven *Trilogian* kolmas osa, *Sudenkorento*, ilmestyi 1970. Markku Eskeliselte teos edustaa Mannerkorven modernismin lakipistettä. Hänen näkemyksensä mukaan Sudenkorennossa vain "kevyesti flirttaillaan kielen materiaalisuuden kanssa", mutta lopulta teos edustaa "vain ahdasta, varovaista, konventionaalista ja kompromissihakuista kyökkimodernismia". (Eskelinen 2016: 414-415.)

Sudenkorenon alaotsikkona nimiölehdellä on "erään pakaraisen esittävät seikkailut". Teoksen tämänkertainen kertoja ja päähenkilö on insuliinitaiteilija Kaaleppi Pakarainen. Teos on hyvin sekamuotoinen. Se sisältää runoja, perinteistä kertovaa proosaa ja monentyyppistä tajunnanvirtaa. Hyvä esimerkki on päähenkilön nimi, jota varioidaan pitkin teosta. Se esiintyy mm. muodoissa Kaapeli, Kaappeli, Kaaleppi ja Kapleppi (S: 38, 47). Olen siis valinnut yhden todennäköisen nimen, Kaalepin. Teoksen tekstuaalisuus on heti kättelyssä vahvasti esillä. Ensimmäisillä riveillä on runomuotoinen esipuhe, jolla on vahva homeerinen kaiku: "Tee runo suosta / jonka silmä on lettoa jo" (S: 9).

Teos alkaa viittauksella paroni von Münchhauseniin, myyttiseen seikkailijaan ja sepittäjään, jonka liioiteltuihin tarinoihin ei ole luottamista, ja kertomuksella, jossa paroni oli pelastautunut

suosta nostamalla poninhännästä itsensä ja hevosensa. Kaaleppi lupaa tehdä sadusta toden ja aloittaa kertomisen. Vähitellen lukija nousee hämmennyksen suosta ja alkaa hahmottaa mistä on kyse.

Teos on monivaiheinen keitos, joka tuntuu vaihtavan esitystapaa jatkuvasti edetessään. Se kulkee tajunnanvirrasta realistisenoloiseen kerrontaan ja sitten loikkaa arvaamattomasti taas runoon ja fantasiaan. Kertoja ja hänen entinen ja nykyinen vaimonsa ovat kuitenkin jatkuvasti kuvauksen keskiössä. Monet juonet ja tilanteet jäävät kesken ja katoavan ja uusia kummallisia sattumuksia esitellään tilalle. Lukija joutuu koko ajan arvioimaan lukemaansa ja etsimään punaista lankaa erisuhtaiselta vaikuttavien osien välillä. Kokonaisuus ei ole erityisen yhtenäinen, mutta lukukokoelmana ja hiukan kollaasinomaisena se silti jättää eheän jälkimaun. *Sudenkorento* on melankolinen ja kielellisesti rikas meditaatio menetyksestä ja muistamisesta. Se on siten sopiva päätös Mannerkorven epäviralliselle *Trilogialle*. Kaaleppi toteaaakin: "Ja niin minuuteni jatkuu tuttuna entisellään" (S: 36). Lausunto voidaan lukea viittauksena *Trilogian* aiempiin osiin, mutta myös vihjeenä siitä, että aina minus ei jatku, että tuttuus on uhanalainen ilmiö. *Sudenkorenon* kertoja on jatkuvassa välirauhan tilassa, raportoi väliaikaisen tasapainon hetkiä, mutta koko ajan tietoinen vaanivasta romahduksesta.

Sudenkorenon holtiton moniaineisuus, vertauskuvien kasaumat, lukukohtaisesti vaihtelevat formaatit, rekisterinvaihdokset, aihepiirien rivakka vaihtuminen, oli puhe sitten sienistä, äänilevyistä, ampumisista, sairauksista, ornitologiasta, lattian remontoinnista, värisymboliikasta, tekee teoksesta moninkerroin runsaamman kuin muusta vastaavan ajan modernista proosasta. Siinä missä aikalaiset tiivistivät ja karsivat, Mannerkorpi rehevöittää ja levittäytyy. Välillä teos muuttuu haastattelumuotoiseksi, jossa jokin taho, ilmeisesti jokin kertojan oma psykologinen mekanismi kuulustelee häntä saadakseen tarinan jatkumaan: "Entä. Suunni? Telmanne. Voitteko. Kertoa jotakin. Siitä?" (S: 26).

Tietty maksimalistinen eetos ja aina kerrallaan eri ilmiöön pureutuva ensyklopedinen ote ovat enemmän postmodernismin kuin modernin piiriin kuuluvia piirteitä. Toki kirjan verrattainen suppeus johtaa siihen, etteivät sivupolut koskaan laajene kovin pitkiksi, vaan pysyvät pieninä ja nopeasti ohikulkevinä pyrskähdyksinä, ja teos toimiikin arvaamattoman kollaasin tavoin. Esimerkiksi sienien tunnistamista koskeva osio on muutaman sivun mittainen (S: 41-47) ja monet muut toistuvat elementit on ripoteltu pitkin teosta rihmastomaisena verkostona.

Intertekstuaalisia aineksia mukaan mahtuu Lutherista ja Raamatusta tietokirjateksteihin ja lihatiskin tarjousteksteistä aina ilmestymisajankohtansa iskelmiin. Teos todentaa myös viittaustavoissaan postmodernistisen taiteen kaikkiruokaista normittomuutta.

Postmodernismin teoreetikot ovat kyseenalaistaneet perinteisen historiakäsityksen perinpohjaisesti. 1960-1970 -lukujen kirjallisuudessa yleistynyt historiografinen metafiktio muistuttaa että menneisyyden todellisten tapahtumien tapahduttua me voimme nimetä ja käsitellä noita tapahtumia vain valikoivasti ja narratiivisesti asemoiden. Postmodernismin kirjallisuuden käytössä on strategioita (parodia, karnevalisointi yms.) jotka murtavat luutuneita kirjallisia käytäntöjä. (Hutcheon 1988: 97, 101.)

Trilogia muuttuu edetessään assosiatiivisemmaksi ja abstraktimmaksi. *Jälkikuvan* verrattainen tyyni selkeys muuttuu teos teokselta yhä sekavammaksi ja harhaisemmaksi. Siinä missä *Jälkikuva* oli modernistisen kertojaminän havainnoimaa vakaata maailmaa, alkaa *Matkalippuja kaikkiin juniin* -teoksessa todellisuuden kantimet natista, ja sama natina yltyy Sudenkorenon houeisessa maisemassa. Voi myös uskoa Kaaleppi Pakaraisen metodin esitystä:

Mutta kun juon kaksi á kolme pulloa kuten olen kuullut sanottavan keskikaljasta että ruumiinpesuvettä, ne lakkaavat vapisemasta enkä tee niin paljon lyöntivirheitä.

Jos kuusi seitsemän juon, ne lakkaavat vapisemasta vielä enemmän, ja lyöntivirheet muuttuvat vallan merkillisiksi. Niistä tulee ikään kuin unia: yhtäkkiä huomaakin lyöneensä ihan kohdalleen. (*Sudenkorento*: 19-20)

Tämän sitaatin valossa voi nähdä koko *Trilogian* ruumiinpesuprojektin. Vähitellen, teos teokselta, kertoja juopuu. Hänen assosiaationsa vapautuvat ja hänen muistonsa kadottavat inhibitionsa. Esitystavasta tulee vuolas, välimerkitön, poukkoileva, jopa sekava, mutta intensiivinen ja intohimoinen. Teoksien hallitsevia piirteitä ovat tekstuaalisuutta korostava prosessuaalisuus, ja postmodernistisen kirjallisuuden rehevä sekamuotoisuus. Pyrin seuraavaksi erittelemään näitä piirteitä tarkemmin.

5.2. Tekstuaalisuus

Esittäytyessään kertoja muotoilee nimeään ja siten itseään: "Minä Kaapeli Kaappeli Kaleppi [sic] Pakarainen päätin tehdä sadusta toden" (S: 10). Tuntuu siltä, että hän ilmaantuu lukijan eteen yhä muotoutumaisillaan olevana massana, suona, josta hän itsensä ja kertomuksensa nostaa.

Kertojan puolison nimi (tällä kertaa) on Sininen Kukkaismenninkäisvaimo, ja teksti konkretisoituu: Kaaleppi ja hän viettävät aikaa uimarannalla. Kesää kuitenkin varjostaa kertojan terveydentila. Kaalepin keho rapistuu: häneltä amputoidaan diabeteksen vuoksi varpaita, hänen kätensä vapisevat, jos hän ei ole saanut alkoholia, ja näkökenttä on "joitain hemmetin optisia itikoita täynnä" (S: 28, 19, 21). Hän on päättänyt kirjoittaa omaelämäkerran mutta on skeptinen lajin suhteen:

Minulla on kaikista ja erityisesti omista elämäkertoista sellainen käsitys, että ne päiväyksillä varustettuina ovat yhtä kuin kukkapenkki ja hautakivi, [...] Kuka semmoisen kiven alle ryömii ainakaan omatoimisesti ja ennen aikaansa. (*Sudenkorento*: 23)

Aikomus kirjoittaa omaelämäkerta oli monta kertaa vireillä jo ensimmäisen vaimon,

Ruskean Dooroon aikoina, mutta nyt vasta päähenkilö-kertoja on nostanut itsensä saamattomuuden mudasta. Edellisen vaimon muisto vaivaa Kaaleppia syvästi: "En tiedä mille äänikehälle hänet sijoittaisin, jonnekin hyvin kauas täysin kuulumattomiin vai siihen kaikkein sisimpään joka on vaiti sillä tavoin kuin haudat ovat." Hänen pelkän äänensä kuuleminen nauhoitteelta tekee Kaalepille pahan olon (S: 31). Avoimen haudan kuva toistuu tekstissä salavihkaisesti. Esim. kirjoituskoneen kanssa käytävässä keskustelussa (kelpo vertauskuva kaikelle kirjallisuudelle) Kaaleppi käsittelee huononevaa muistiaan ja sokeritaudin aiheuttamia luomisvaikeuksia: "puolipäivältä hauta aukeaa" (S: 122). Kuvasto ja tematiikka on siis *Trilogian* edellisten osien kanssa melko yhdenmukainen.

Ohimennen Mannerkorpi tuntuu esittelevän proosamethodiikkansa perusteet:

...kaikki ideologit luulevat että kun piirtää paperiin harpilla ympyrän, se myös on ympyrä ja koko totuus siinä. Mutta katsokaapa ympyräviivaa mikroskoopilla: sotkuinen jono grafiittilohkareita. Tai keskipistettä: kraateri. Mistä silloin laskette säteen? Sitä kysytään teiltä kumminkin. (*Sudenkorento*: 27)

Kieltä outouttamalla ja kerrontaa sotkemalla hän pääsee syvätarkastelemaan asioita, jotka realistinen kerronta ja perinteisempi jäsentely asettaisi sivummalle tai jättäisi kokonaan pimentoon. Uuden romaanin ideologian mukaan konventionaaliset muodot estävät meitä näkemästä asioita kuten ne todellisuudessa ovat. Kliseiset ilmaisut on uusittava, jotta maailma saadaan uudelleen näkyviin. Näin asioiden kuvaaminen liioitellun tarkasti, "hidastetusti" ja aistimusten välitön, konkreettinen kuvaus herättää niiden ominaisuutensa luonteen lukijan edessä uudella tavalla henkiin. (Meretoja 2007: 187, 189) Yllä siteeratun kaltainen, hiukan kätkeyty tekstiin sisältyvä lukuohje teoksen vastaanottajalle (kuten myös aiemmin siteerattu "metodin esitys", (S: 19-20) jossa juopuminen on sekä kertojan että teoksen ominaisuus) on McHalen mukaan postmodernistisille teoksille tyypillinen piirre, joka rikkomalla esteettisen eheyden ravistaa lukijaa tarkastelemaan tarkemmin, kyseenalaistamaan esityksen tasoja

(McHale 1987: 125, 116).

Prosessuaalisuuttakin esiintyy jälleen. Paikoin *Sudenkorenon* teksti on hyvin luonnosmaista. Vaikutelma lisää kerrontaan välittömyyttä ja luo lukijan ja kirjoittajan välille mahdollisuuksia avaavan yhteisymmärryksen: tämä kirja on vapaampi ja voi tehdä enemmän, kuin perinteisempi kirjallisuus, lukija voi odottaa melkein mitä vain. Kaaleppi olutta juotuaan jättää runolliset konekirjoitusvirheet tekstiin, "lyöntivirheet muuttuvat vallan merkillisiksi" (S: 20), ja tällä tavoin etenevänä teksti tuntuu paljastavan itsestään enemmän kuin kertoja alunperin aikoi: "Kahden minuutin kuluttua minä hän metehe Kaapeli Pakarainen [...]" (S: 50). Tämä lipsahdus on kiinnostava paitsi *Sudenkorenon* myös *Trilogian* muiden teosten valossa, viitatessaan kertojan (ja kirjoittajan) omaelämäkerrallisiin aikeisiin, jotka tässä vaikuttavat alkuperäisistä perinteisemmän omaelämäkerrankirjoittamissuunnitelmista muuntuneen autofiktiivisyyden suuntaan. Myöhemmin kertoja yllättäen huudahtaa: "Minä sinä hän metehe!" (S: 53). Näin tehdään jazz-musiikissakin sormitusvirheistä motiiveja.

Monimutkaisessa kohtauksessa kertoja samaistuu sudenkorenon elinkaareen. Sudenkorento ei pelkästään merkitse eläintä, joka koteloituu ja muuttuu toukasta lentokykyiseksi, vaan se on myös eräänlainen todellisuuksien välimaastoissa liikkuva arvaamaton veitikka:

Minä Kaappeli Pakrakainen [sic] olen Jumala ja teen luovan teon ja muuttaudun sudenkorenon kehityskuluksi [...] Että se osaa olla ihanaa! Lennellä realiteetteja polkien noin vain ympäriinsä niinkuin ei mitään. [...] kaikki narsistiset ruohot kaislat iirikset katselevat kuviaan, keinuvia tietysti niinkuin realiteetteihin kuuluu [...] ja kaiken kanssa kaikessa keinumassa leikkelee minun kuvani renkaita pitkin ja poikin, kirjona pinnassa, varjona pohjassa. (*Sudenkorento*: 95-96)

Sudenkorento kulkee vedestä maalle ja löytää "jumalankuvia", ihmisperheen, joiden äänet kuulee, ja joista yksi on Kaalepin, joka on samanaikaisesti sudenkorenon sisäisessä

kokemuksessa että sen ulkopuolella, kun sudenkorento käy "hipelöimässä" perheen äitiä (S: 97). Sitten sudenkorento löytää toverin ja tanssii sen kanssa pois ja kerronta palautuu Kaalepin tajuntaan ja pohdintoihin muovijätteestä, kuolevaisuudesta ja raihmaisesta kehosta (S: 98-101). Pian hän näkee itsensä liejuun juuttuneen sudenkorenon tajunnan läpi: "näen imagovastineeni Kaaleppi Pakaraisen [...] miten hullunkurisen näköinen hän on" (S: 104-105).

Mukana on irrallisia pieniä sivupolkuja, kuten kummallinen pieni Bangkokiin sijoittuva painajainen, jossa kertojalta huijataan rahaa (S: 118-121). Tuo tajunnanvirtainen katkelma hajoaa runoksi, johon ilmaantuu hahmo nimeltä Dolores Down, joka muuttaa muotoaan, on milloin Panteisti, milloin Malvanvärinen, milloin Hukkunut.

Tällainen muodon disintegraatio on tyypillinen postmodernistisen taiteen strategia, joka asettaa kyseenalaiseksi kuvatun maailman, kertojan ja teoksen lajin. Tällä tapaa lukijan hämääminen, odotushorisontin hämärtäminen ja tekeminen kielestä ja teoksen lajien sekoittumisesta tietoiseksi samanaikaisesti turhauttaa ja virkistää lukukokemusta ja "vapauttaa sanat maailman kuvaamiseen tähtäävästä kieliopista" (McHale 1987: 153). Valloilleen karannut kieli myös ironisoi koko representaation illuusiota ja on (toki jo Flaubertilta tuttu) tahallaan sujuvuutta vastustava keino ("*a device of deliberate nonfluency*"). Näin Mannerkorpi pakottaa lukijan arvuuttelemaan ja olettamaan kertomukseensa lisäulottuvuuksia, joita ei aiokaan myöhemmin selittää auki. (McHale 1987: 153-154.)

Mannerkorpi on miltei sen kerronnallisen strategian äärellä, jota McHale nimittää antikieleksi ("*antilanguage*"). Tähän tapaan toimiva kirjailija, esim. W. S. Burroughs, pyrkii aggressiivisesti taklaamaan lukijan ymmärrystä tekstistä ja vieraannuttamaan tämän siitä kokonaan. Mannerkorpi ei käytä Burroughsin tavoin hankaloittavaa erikoissanastoa, mutta vaihtaa rekistereitä, lajeja ja kerronnan aiheita niin usein, että lukukokemuksesta tulee pirstaleinen ja hämmentynyt. Voidaan nähdä, että teksti "purkautuu" runoksi (ajauduttuaan

ensin tajunnanvirraksi) - tai että runo lajina "leikkaa" keskelle proosatekstiä. On epäselvää, mikä yhteys *Sudenkorenon* lyhyellä (vain 3 s.) Bangkok-takaumalla on teoksen muuhun sisältöön. Kertojalta huijataan rahaa kojussa, hän huomaa virheensä ja palaa takaisin, mutta paikalliset eivät ole yhteistyöhaluisia ja hänen on palattava hotellille. Dooroo ei ole mukana mutta on mielessä, kenties he ovat käyneet paikalla yhdessä joskus aiemmin. Katkelma liikkuu samoissa epäonnistumisen, toivottomuuden ja häpeän maisemissa kuin *Trilogian* kaikki osat eikä sinällään ole täysin muulta planeetalta. Sekaantuvissa muistikuvissaan Kaaleppi näkee Dooroon vuoroin elossa, vuoroin hukkuneena, ts. iäksi menetettynä. Palanen voisi hyvin ollakin sävynsä ja tematiikkansa puolesta irrallinen jakso vaikkapa MKJ -teoksesta, mutta sen sijoitus keskelle *Sudenkorentoa* ja monien muiden sen kaltaisten "irralisten" sijoittelu herättää kysymyksen lukijan tahallisesta taklaamisesta ja haastamisesta. Kenties rajoitettuna "yhteen" kertojaansa Mannerkorpi sotkee lajeja ja aiheita pyrkimyksensä rikastuttaa teosta mahdollisimman monilla epäkonventionaalisilla mausteilla. (McHale 1987: 100, 168-170)

5.3 Postmodernistinen sekamuotoisuus

Sudenkorento kieltäytyy modernismin selkeydestä ja realistisesta yksiselitteisyydestä. Tyyllilajillisten vaihtelujen lisäksi parodista ja jopa groteskia kuvastoa teoksessa on runsaasti. Dooroo haluaa tehdä sairautensa heikentämästä elämästä lopun myrkkysienillä, mutta vuodenaika on väärä. Kertoja toteaa: "Myöhemmin syksyllä niitä samoja sieniä oli löytynyt paljonkin, mutta kiinnostus niiden vaikutusarvon käytölliseen tutkimiseen oli silloin jo onnellisesti mädäntynyt." (S: 42) Tässä "vaikutusarvon käytöllinen tutkimus" on akateemista kapulakieltä, "onnellisesti mädäntynyt" ex-vaimo taas hirtehumoristinen rekisterinvaihdos.

Selvää symboliikkaa edustaa hapertuva Euroopan kartta, jota käytetään purjeena

sota-aikaan. Kuten todellisuudessa tapahtui konkreettisella tasolla, on myös kartta on alkanut repsottaa reunoista: "[...] jokin norjannurkka, jokin romaniankieleke vielä siirtämässä tuulenpuuskan viedä [...]" (S: 141). Tässä symbolisella tasolla sotien riepottelemat ihmiset, sotien riepottelemat ja riekaleiksi repimät maat, matkustavat samassa veneessä kohti tuntematonta tulevaisuutta. Tämä on jälleen yksi esimerkki lihaksitulleista abstraktioista, joita *Trilogia* on pullollaan.

Kaaleppi kuuntelee äänilevyä ja vertaa levyn kehää muistin kehiin, mitä sisemmäksi mennään, sitä lähemmäksi joudutaan kivuliasta ydintä. (S: 27-37) Sen tähden aluksi irrallisen oloiset takaumakappaleet alkavat vähitellen paljastaa relevanssiaan: ne ovat kaikki minuuden aineksia. Niinpä vähitellen kirjaan alkaa lomittua näitä kertojan henkilöhistoriaa valottavia muistoja: vavisuttavia nuoruudenpohdintoja rannalla, ensitapaaminen ensivaimon, Dooroon, kanssa, armeijamuistoja (S: 59-70). Takaumat ovat realistisen proosan mukaisia, mutta niiden fokus hakeutuu kummallisiin yksityiskohtiin ja subjektiivisiin modernistisiin täsmähavaintoihin, siihen miten Dooroo söi eväsleipää, siihen miltä maisema junanikkunasta näyttää: "Vilahtelua lähellä, hidasta taaksesiirtymistä kauempana" (S: 67). Asepalvelusaikaa muisteleva luku päättyy hajanaiseen ja teoksen tyylille poikkeuksellisen äijämäiseen tajunnanvirtaan, joka parodioi tuota kotimaisen proosamme perinteistä aihepiiriä ja esitystapaa: "ja siinä minä makasin sen päällä ja sirpaleet vinkui niin helvetisti... hih hiiuu pojat perkele..." (S: 78).

Toisaalta kymmensivuinen jakso, jossa Kaaleppi uuden vaimonsa kanssa vierailevat Omaisen huvilalla, tutkivat paikkoja, syövät yhteisen jäätelötötterön ja ostavat olutta, on arkinen vastine dramaattiselle ja historian siipien havinaa sisältäville takaumille ensimmäisen liiton aikaan (S: 108-117). Kaikki ihmisen elämän kokemukset eivät ole historiallisia ja suunnattoman dramaattisia, mutta heti tapahduttuaan ne siirtyvät historiaan, niistä tulee

muistoja, taiteen ja tarinankerronnan käyttöainesta, ja samalla ne silti voivat olla yhä vain pieniä, herttaisia yhteisiä hetkiä. Ehkä muille merkityksettömiä ja arkipäiväisiä, mutta kokijalle itselleen juuri niitä, mistä elämännautinto koostuu, hyviä päiviä. Toinen vastaava esimerkki jokapäiväisten tapahtumien kronikoinnista on luku "Muurahaiset", jossa Kaaleppi väiteltään kirjoituskoneensa kanssa vaihtaa siihen mustenauhan (122-133).

Hutcheonin mukaan (1988: 106): postmodernistinen asento kohtaa "fiktiivisen/historiallisen representaation paradoksit, [kuten] yleinen/yksityinen ja nykyinen/mennyt", ja juuri näillä akseleilla Mannerkorpi operoi tämänkaltaisissa kohtauksissa. Pienet mitättömät tarinat ja suuret yksityiset hetket toimivat suurten historiallisten väkivallien rinnalla kutkuttavana kontrapunktina.

Brian McHale puolestaan käyttää termiä "apokryfinen historia" (*apocryphal history*), kun kyseessä on postmodernismiin kuuluva historiallisella fiktiolla leikittely. Tähän lajiin McHale lukee esim. teoksia, joiden henkilöt sivuavat virallista historiaa, koskaan tekemättä sitä. Toisaalla on "salaiset tarinat", jotka kuvaavat suurten historiallisten mullistusten "todellisia" syitä esim. fiktiivisten salaliittoteorioiden keinoin. Joskus apokryfiset tarinat korvaavat todellisen historian mielikuvituksellisilla käänteillä. (McHale 1987: 90-92)

Kenties Mannerkorven kuvaus nuoren parin evakkomatkasta olisi "vaihtoehtohistoriaa", kenties aikanaan transgressiivista ja huomionarvoista mutta postmodernismiksi vielä liian tavanomaista ja mietoa. Mukana on myös viittaus Uuden Testamentin kuuluisaan evakkopariin, joka etsi sijaa synnytykselle. Oman oudon lisänsä sekvenssille tuo kertojan sivun mittainen ylistyslaulu jalkapohjille, joiden tutkiskelu saattaisi tuoda rauhan maan päälle: "[...] onko kukaan koskaan ymmärtänyt ihmisen jalkapohjat sillä tavoin että muusta hitot? Jos olisi, vieläkö tykit jyräisivät?" (S: 166) Tämänkaltainen esityksen outouttaminen lisämateriaalilla ja sivupoluilla, on postmodernistisen kirjallisuuden strategioiden mukaista.

Pyrkimyksenä on jälleen vieraannuttaa ja outouttaa historiallisen tiedon lukkoonlyödyt kehykset. (McHale 1987: 114 ja Hutcheon 1988: 89.)

Pommikoneiden varjossa Kaaleppi nostaa perunoita Dooroon kanssa, alusta alkaen heidän suhteensa on pahaenteisten symbolien varjostama, perunanlehdissäkin on rutto- ja hallatäpliä kuin etiäisenä pariskunnan osaksi tulevista sairauksista, syövästä ja diabeteksesta. Sitten he nautiskelevat perunoista ja toistensa seurasta ja saavat tietää, että he ovat ehkä huomaamattaan päästäneet pommikonelaivueen lentämään ohi, kun ovat olleet niin toistensa pauloissa. Se ei kuitenkaan isoa lovea tee nuorten rakastavaisten tunnelmaan (S: 81-82, 90-92).

Kohtauksen sävy on teoksen yleissävyyn nähden hillityn asiallinen, hellä ja hienovarainen. Sään ja maiseman liikkeet tuntuvat heijastelevan vastarakastuneiden henkilöiden sisäistä rauhaa, samalla kun he tiedostavat ympäröivän maailman kuohunnan: "Vaaroja, peltoja, metsiä, järvi kirkonmäen alla kuin riekaleinen, rei'ille pommitettu suunnaton peltitarjotin." (S: 88) Tässä on käynnissä dialogi kotimaisen sota- ja rintamamuistelmakirjallisuuden kanssa. Sävy on kuitenkin hyvin vilpitön, jopa harras ja niin aidosti melankolinen, ettei sinällään voida puhua sellaisesta ironisesta uudelleentyöstöstä, mikä postmodernismin teoreetikoilla on mielessä (Hutcheon 1988: 4), mutta kontrasti näiden tavanomaisempaa modernistista proosaa muistuttavien jaksojen ja teoksen kummallisempien vaiheiden välillä on huomattava. Kuten on myös näiden tyylivaihdosten vaikutus lukijaan.

Laajassa takaumassa ja kirjan pisimmässä luvussa "Mikä lapselle nimeksi" (S: 136-173) Kaalepin ja Dooroon sota-aikana löytämä pieni idylli saarella on särkymässä. Heidän on lähdettävä veneineen liikkeelle. Mukana on pieni evakkoteema: "[...] kaikki, kaikki katoaa. Mutta jos kerran kaikki, niin hyvästijättökin, mene siis ja tiedä ettei jo huomenissa palata" (S: 140). Dooroo on raskaana, hakaristein koristellut koneet lentävät yli, mies ei ole rintamalla diabeteksen takia, "Yksi niitä harvoja laillisia syitä jotka oikeuttavat nuoren miehen

pakenemaan mukana nainen ja lapsi" (S: 150). Matkasta tulee melkein kuin mikä tahansa kesäretki: hyttyset vaivaavat, vaatimattomat eväät nautitaan soutupätkien välissä, sieniä poimitaan, toki, akateemisia kun ollaan, Dooroo lukee soutajalle Jaspersia saksaksi (S: 141-146).

Takauman katkaisevat ajoittain Kaalepin epäilykset muistelemisen järkevyydestä, omasta jaksamisestaan. "Dooroo on loppunut ja minä tässä haravoimassa hänestä heinäseivästä, minä olen loppumaisillani eikä ihme: ikäni olen siirtänyt itseäni sanoihin" (S: 151). Siinä missä menneisyyden Kaaleppi joutui jaksamaan veneilyä raskaana olevan vaimonsakin edestä, nykyinen Kaaleppi taistelee pahenevan sairautensa ja muistelun raskauden kanssa. Upotusrakenne muistuttaa lukijaa siitä, että kyseessä on muisto, kerrottu tarina, jonka kaivelu ei ole helppoa. Maailmanrakennuksen prosessi ei ole vaivatonta, ja siitä nämä keskeytykset muistuttavat (McHale 1987: 113).

Mutta jatkettava on, tarinan kertomista ja tarinassa pakenemista. Kotimaisen evakkokirjallisuuden vakiokuvio toistuu: talonväki rannassa on epäluuloista ja lämpenee vasta nähdessään, että nainen on viimeisillään raskaana ja että veneilijöillä on kiire synnyttämään. He saavat luvan sauna, yösjän ja huonoja perunoita, joista joutuvat maksamaan. (S: 157-159) "Silti ei lievene tuntu että ollaan valmiit sekään kynimään toisiamma että tulemaan kynityiksi, molemmin puolin." (S: 158) Kaaleppi ja Dooroo ovat sivistyneitä ja kaupunkilaisia, kitkaa syntyy myös siitä, että Dooroo yrittää virittää keskustelua, johon talon nuori tytär/miniä ei vastaa. "Mitäpä ne saunanrantansa kauneudesta puhumaan [...]", Kaaleppi selittää vaimolleen näitä alkukantaisia maalaisia, "Ovat itse sitä samaa samaa saunanrantaa." (S: 159) Talossa syödessään he kohtaavat rintamalla psykoosiin sairastuneen nuoren miehen: "hän on paitahihasillaan ja poissa ja istuu lattialle [...]" (S: 162).

Myöhemmin kohdalle tulevissa rantataloissa ei ole tilaa, jokaiseen on majoittunut

pakolaisperheitä. He saavat perunoita heltyvältä emännältä ja synnytyspoltot alkavat. He ehtivät takaisin kamarille ja siellä syntyy esikoispoika Kaalepin avustuksella. (S: 163, 168-171)

Postmodernistinen taide käy jatkuvaa keskustelua kyseenalaistamiensa myyttien ja perinteiden kanssa, päätyttä kuitenkään lopullisiin ratkaisuihin. Pikemminkin tavoitteena on tutkia millaisia perinteitä ja myyttejä on, ja miten sellaisia luodaan. (Hutcheon 1988: 48)

Kesken synnytyksen kaaoksen henkilöt ovat tietoisia käytöksensä metatasaista, kuten maininta romantiikan tyyliisuuntaan viittavasta eleestä paljastaa: "Varpaankärki vuoti vähän. Ei ollut millä sitoa, romantista paidanliepeen repäisyä Dooroo ei ottanut kuuleviin korviinsa" (S: 169). Ja vielä intensiivisemmässä vaiheessa kohtausta Kaaleppi yllättäen muistaa kenestä talon isäntä häntä muistutti:

[...] verta vain lisää hiukan. Huokasin, ja vapisin, ja äkkiä välähti päässäni kenen näköinen se seinäntakainen viiksiniekka oli: presidentin joka työnsä tehtyään oli kaatunut jäähyväisparaatin eteen. Ratkesin nauruun, nauroin niin että itkin, ja sitten minä pesin pojan keitetyllä haalealla vedellä ja toin Dooroon kainaloon ja peittelin heidät puhtaisiin[...] (*Sudenkorento*: 171)

Tässä kappaleessa on myös kiinnostavalla tavalla läsnä groteski. Vastakohtapareista merkittävin on tietenkin vastasyntynyt vauva ja jäähyväisparaatin ääreen menehtynyt presidentti, jonka Kaalepin mieleen toi seinän takana kuunteleva naapurin isäntä. Sen lisäksi veri - vesi, veristen lakanoiden vaihtaminen puhtaisiin ja itkuksi muuttuva nauru ovat kaikki esimerkkejä groteskin karnevalistisista toisiinsa sekoittuvista vastakohtapareista. Näillä riehakkailla assosiaatioilla ja yllättävästi yhdistetyillä kuvilla rikotaan rekisterienvälisiä rajoja korkea-matala -akselilla ja muistutetaan lukijaa siitä, miten ambivalentin rikasta elämä on, vaikka kirjallisen tyylin näkökulmasta tällaiset rikkomukset olivat sopimattomia 1600-luvulta lähtien - postmodernismiin asti. Erityisen tehokkaaksi tällaisen strategian tekee mieleltään

järkkyvä kertoja, olipa Kaalepin tajunnantasojen vaihteluun syynä sitten vuoroin humala, sokeritauti tai surun suunnattomuus. (Bahtin 1965: 132 ja McHale 1987: 172.)

Esineiden järjestyksen ja yksityiskohtien kuvailuun antaa tilaisuuden kohta, jossa Kaaleppi etsii ja vaihtaa kirjoituskoneen mustenauhan. Yksinkertainen arkinen toimitus kattaa monta sivua (S: 123-132). Kirjoituskone puhuu hänelle: "Pane se nauha nyt minuun äläkä lätise" (S: 124), mikä siirtää sekvenssin realismista fantastiseen. Toki ihmeellinen puhuva kirjoituskone (nimeltään kp) vaatii varsin banaaleja, ja on vain äreä omantunnon ääni Kaalepin (tässä luvussa nimeltään KP) korvissa. Kertojan samaistaminen kirjoituskoneeseen muistuttaa lukijaa fiktion rakentamisen kerroksista, ja päähenkilön kannalta jaksossa on kyse huonosta itsetunnosta ja heikentyneestä kirjallisesta ja fyysisestä suorituskyvystä, jossa kirjoittajalle arkinen askare on muuttunut suureksi urakaksi jonka loppuunsaattaminen vie kaikki voimat. Fantastisen arkipäiväistäminen on postmodernistisen fiktion peruskalustoa (McHale 1987: 76-77).

Kaaleppi lähtee kesken "Sokeripotilaiden Liiton" tapahtumasta ja tuntee sokeriarvojen putoamisen aiheuttamaa huimausta. Kun ravintoa pitäisi saada mutta takaisin ei voi mennä, hän kaivaa taskustaan sokeripalarasian ja tärinässään pudottaa paloja maahan. "Kovin syvällä se [sokeripala] on, kuilun pohjalla kirjaimellisesti", (S: 182) Kaaleppi havainnoi ja uuden romaanin tyylinen koko maailman keskittyminen pieniin esineisiin ja modernistinen tajunnan kuvaus saavat lääketieteellisen perustelun. Ohikulkijat luulevat kadulla sähläävää setää humalaiseksi. Tämä väärinkäsitys seuraa Kaalepin matkaa. Hovimestari ja taksikuski eivät voi käsittää oudon käytöksen johtuvan muusta kuin alkoholista, ja kahvilassakin sopertavaa asiakasta syrjitään. Kafkalaisen matkan päätteeksi Kaaleppi löytää kyllä uuden taksin, mutta kuljettajaa ei kuulu mistään. Tajuhan siinä menee. (S: 182, 186, 190-193)

Tästä alkaa teoksen loppusuora, jossa kerronta on yhä hajanaisempaa ja

tajunnanvirtamaisempaa, murtuu ajoittain runoksi ja saduksi ja heilahtelee nykyhetken ja muistojen välillä hallitsemattomasti. Tyylin muuttumisen voi tulkita Kaalepin loppuaikojen sairastelun aiheuttamaksi deliriumiksi tai pitkitetyksi putoamiseksi tuonpuoleiseen. On myös mahdollista että Kaaleppi sivulla 196 on jo kuollut ja kohtaa siellä eräänlaisen varjomaailmaversion omasta todellisuudestaan. Nämä tulkintavaihtoehdot mielessä pitäen jatkan teoksen käsittelyä loppuun saakka.

Pian Kaaleppia hoitaa "lääkintämarsalkka". Nimitys heijastaa kerronnan ja kertojan päässä tapahtuvaa asioiden ja aikojen sekoittumista (S: 196). Seuraavaksi tavataan vanhoja tuttuja, joista osa tai kaikki saattavat olla kuviteltuja, osa eläviä, osa kuolleita. Seuraa ironinen runo: "muistot ovat puu jonka itse yhä uudelleen / kaadamme päällemme, / muistot ovat -- / oh, minä muistan, / muistot ovat ihania" (S: 200). Kaaleppi vastaanottaa vieraita menneisyydestä, joista viimeisenä paikalle saapuu Dooroo, jota Kaaleppi kiittää elämänhalustaan, ja siitä, ettei hän suurimmankaan menetyksen hetkellä tehnyt itsemurhaa (S: 210). Nyt on kuitenkin loppu lähellä: "vastaanotto päättynyt vai mitä, ja vastaanottaja siirtymässä sakkiin" (S: 211). Riippumatta kohtauksen "todellisuudesta", on tässä kuolleita muisteleva ja heitä pohdiskeleva kertojamme pian liittymässä heidän seuraansa. Kyseessä on myös intertekstuaalinen manalanmatka Orfeuksen ja Odysseuksen jalanjäljissä.

Sudenkorenon päättävä luku alkaa kertomuksena kuin jostain muusta henkilöstä, miehestä, jolla on erikoinen harrastus: hän kerää luita siinä määrin, että tarvitsee kortiston. Lapsesta asti hän on kerännyt luita ja koonnut kasaan jonkinlaista kuvaa kuolemasta. Vähitellen alkaa tämän osteologiksi valmistuneen henkilön ja kertoja-Kaalepin välisiä yhtäläisyyksiä olla niin paljon, että henkilöt lopulta limittyvät. (S: 212-220) Sokeritaudin takia amputoidut varpaat tarjoavat täytettä kokoelmalle (S: 223). Vähitellen tämä sekamuotoinen hahmo muotoilee suunnitelman kokoelmansa (eli teoksensa) päättävästä helmestä: joka on hänen oma pääkallonsa. Teos

päätyy kohtaukseen, jossa hän irrottaa ja keittää oman päänsä, kiinnittää sen seinään ja kortistoi näytteen. (S: 230-231)

Tämänkaltainen hahmon hajoaminen alkutekijöihinsä peilaa koko teoksen sirpaleista sisältöä. Se on myös kehon karnevalisoitumista, tuon koko teoksen ajan Kaalepin mieltä ja kerrontaa vaivanneen problematiikan hullunkurista pääläelleen kääntämistä, jossa kuolevaisuuttaan murehtiva henkilö menettää päänsä mutta jatkaa elämää. Tämä sopii täysin postmodernistiseen groteskiin ruumiillisuuteen, ja karnevalisoivaan muodon ja kertojan "räjäyttämiseen" (McHale 1987: 172-173).

Päätöksenä henkilö jatkaa elämän viettämistä, läheisten asiasta sen kummemmin piittaamatta. Viimeisellä sivulla käydään ladattu dialogi:

Nähdessään kallon hän purskahtaa hilpeään nauruun.

-- No kuinkas hurisee, hän sanoo.

-- MEIDÄN HERRAMME JEESUKSEN KRISTUKSEN VERI, minä Kaapeli
Pakarainen vastaan hänelle kallonni sisästä, SINUN EDESTÄSI VUODATETTU.

(*Sudenkorento*: 232)

Irrotettu kallo rinnastuu käsillä olevan teoksen henkilökertojaan, tekijänsä näköiseen mieheen, joka on kärsinyt Kristuksen tavoin tekijänsä puolesta. Näin tässä viimeisessä parodiassa on käsillä kertojan ylösnousemus kirjan lopussa, kertoja kuolee jotta kirjailija voi elää, vielä hetken.

Kaiken tämän monimuotoisuuden jälkeen onkin aika vaikea olla samaa mieltä Eskelisen väittämän kanssa, jonka mukaan *Sudenkorento* edustaisi "vain ahdasta, varovaista, konventionaalista ja kompromissihakuista kyökkimodernismia" (Eskelinen 2016: 415). Vaikka mukana on, kuten Trilogian aiemmissakin teoksissa, paljon modernistisen kirjallisuuden piiriin kuuluvaa aineistoa, ei mielestäni teoksen silkkaa rohkeaa postmodernistista omituisuutta voida kiistää.

6. Lopuksi

Lähdin selvittämään missä määrin Mannerkorven modernistiseksi mielletyssä *Trilogiassa* esiintyy nykyisin postmodernistisiksi lukemiamme piirteitä. *Jälkikuvassa* ei näitä ei ole juurikaan, teos on lähinnä tyylien runsauden puolesta kotimaisen modernismin monimuotoisempaa ja rönsyilevämpää suuntaa, mutta ei räjähdä rajojensa ulkopuolelle. *Matkalippuja kaikkiin juniin* on vielä salaperäisempi, vaikeaselkoisempi ja subjektiivisempi, mutta pitääytyä kuitenkin modernismin linjoilla. Lukukokemuksen tasolla teos on kuitenkin kotimaisen modernismin oudoimpia edustajia, jonka rikkonainen, alitajunnasta ja unista kumpuava mielenmaisema on hyvin vilkas, ja näin jälleen karnevalisoitunut ja monimuotoinen sisältö rikkoo kotimaisen modernismin perinteisiä määritelmiä vastaan.

Sudenkorento on puolestaan hyvin tasapainoinen sekoitus modernistisia ja postmodernistisia kirjallisia keinoja. *Trilogian* viimeiseen osaan tullessaan Mannerkorpi oli, aiemmissa teoksissaan monenlaisia eri keinoja kokeilleena kirjailijana, valmis kulkemaan kauas konventionaalisemmilta poluilta. Teoksen rikas tyylien kirjo, kielellinen runsaus, esityksen kiemuraisuus ja viimeisten lukujen luonnollisuuden rajat ylittävä metatila luovat voimakkaasti postmodernistisen yhteisvaikutuksen.

Riippumatta siitä miten huolellisesti Mannerkorpi suunnitteli epävirallisesta *Trilogiastaan* eheää kokonaisuutta, on teosten yhteneväisyydet varsin selkeät. *Jälkikuvan* pitkälle viety modernismi johtaa sujuvasti *Matkalippuja kaikkiin juniin* -teoksen intensiiviseen unenomaisuuteen ja *nouveau roman* -tyylisiin kohtauksiin. Edellisistä osista tuttu kirjallisten keinojen paketti pysyy mukana ja kokonaisuus on paitsi henkilöihmoiltaan myös tematiikaltaan yhtenäinen, vaikka nimet ja jotkut yksityiskohdat vaihtuvatkin.

Sudenkorenon Kaaleppi jätti tekstiin juopumisen myötä tulevat kirjoitusvirheet, koska ne

avasivat tekstile uusia, ennalta-arvaamattomia polkuja. Näin voidaan jatkaa ajatusta että alkoholin tointa toimittaa teoksissa käytössä olevat tyylit. Antamalla kertojalleen näitä normaaleja esitystapoja sekoittavia vaikutteita, alkaa kivuliaista muistoista puhuminen, "vapina", helpottaa. Kerronta heijastaa kokeellisuudessaan koko ajan keskushenkilön, kunkin teoksen kertojan, mielentilaa. Näin valjastettuna teosten kokeelliset ja kummalliset ainekset ovat temaattisesti ja taiteellisesti täysivaltaisia. Ne eivät koskaan ole päälle liimattua kokeellisuutta kokeellisuuden vuoksi vaan erottamaton osa kutakin kokonaisuutta. Tajunnan rankkoihinkin syövereihin sukeltaminen on mahdollista, kun käytössä on jotain sopivasti etäännyttävää, kuten vieraannutettua kieltä, jonka voimin arkoihinkin muistoihin jaksaa sukeltaa.

Kenties Mannerkorpi ei mene aivan niin täyteläiseen postmodernismiin, kuin jotkut eurooppalaiset tai amerikkalaiset aikalaisensa, mutta on nähdäkseni kiistatonta, että nähtynä aikakautensa ja maansa kirjallisessa maastossa on *Trilogia* kokonaisvaikutukseltaan erittäin ennakkoluulottomasti kokeileva ja monipuolisesti polveileva esimerkki määrätietoisestä pyrkimyksestä viedä tuolloin jo valtavirraksi muuttunutta modernismia yhä pidemmälle, venyttää sen keinoja, haastaa sen rajoja. Mannerkorven romaanisarja nostaa teos teokselta panoksia, ja *Sudenkorenon* loppusivuilla liikutaan jo melko puhdasmuotoisessa postmodernismissä, ainakin McHalen teorioiden valossa.

Mannerkorpi ei kenties kuitenkaan missään vaiheessa tee tietoista, ohjelmallista postmodernismia, mutta hakee *Trilogiassaan* määrätietoisesti levottomasti uusia suuntia, ja jotkin näistä keinoista on sittemmin havaittu postmodernistisen proosan tyypillisiksi piirteiksi.

Kirjallisuus

Aineisto

Mannerkorpi, Juha 1965: *Jälkikuva*. Helsinki, Otava.

Mannerkorpi, Juha 1967: *Matkalippuja kaikkiin juniin*. Helsinki, Otava.

Mannerkorpi, Juha 1970: *Sudenkorento*. Helsinki, Otava.

Muu kirjallisuus

Bahtin, Mihail 1965: *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki, Kustannus Oy Taifuuni, 1995.

Beckett, Samuel 1961: *Happy Days*. New York, NY, Grove Press Inc.

Bell, Michael 2003 (1999): The metaphysics of Modernism – Michael Levenson (ed.) *The Cambridge Companion to Modernism*, s. 9-32. Cambridge, Cambridge University Press.

Calinescu, Matei 2003 (1977): *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.

Dekoven, Marianne 2003 (1999): Modernism and gender – Michael Levenson (ed.) *The Cambridge Companion to Modernism*, s. 174-193. Cambridge, Cambridge University Press.

Grünthal, Satu 2002: Tuoretta metriikkaa. – *Virittäjä* 2/2002, s. 288-292.
http://www.kotikielenseura.fi/virittaja/hakemistot/jutut/2002_288.pdf (23. 10. 2012)

Eskelinen, Markku 2016: *Raukoilla rajoilla – Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki, Siltala.

Friedell, Egon 1989 (1927): *Uuden ajan kulttuurihistoria. Eurooppalaisen sielun kriisi mustasta surmasta maailmansotaan asti. Osa 2: Barokki ja rokokoo, Valistusaika ja vallankumous*. Suom. Erik Ahlman. Juva, WSOY.

Haapala, Vesa 2007: Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku – Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, s. 277-304. Helsinki, Gaudeamus Helsinki University Press.

Hassan, Ihab 1982: *The Dismemberment of Orpheus*. Madison, Wisconsin & London, The University of Wisconsin Press.

Hassan, Ihab 1968 (1967): *The Literature of Silence – Henry Miller and Samuel Beckett*.

New York, NY, Alfred A. Knopf, Inc..

Havu, Toini 1951 (1947): Wolfgang Borchert – Wolfgang Borchert: *Ovien ulkopuolella*, s. 237-246. Saksankielinen alkuteos *Draußen vor der Tür*. Suomentanut Toini Havu. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Helme, Heidi 1995: *Matka Jälkikuvasta Sudenkorentoon. Juha Mannerkorven trilogian eräitä rakenne- ja tyylipiirteitä*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*. New York & London, Routledge.

Jefferson, Ann 1980: *The nouveau roman and the poetics of fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.

Kokko, Mirja 2009: Muistoista kuviksi. Surevan miehen mieli Juha Mannerkorven romaanissa *Jälkikuva* – Liisa Ahlava & Pekka Tammi (toim.) *Vaikeita fiktioita*, s. 135-165. Tampere, Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Longenbach, James 2003 (1999): *Modern Poetry – Michael Levenson (ed.) The Cambridge Companion to Modernism*, s. 100-130. Cambridge, Cambridge University Press.

Makkonen, Anna 1992: *Sivullisia ja kokeilijoita – Näkökulmia 1950-luvun proosaan – Avoin ja suljettu – kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, s. 93-121. Helsinki, SKS.

Marcus, Laura 2007: *The Legacies of Modernism – Morag Shiach (ed.) The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, s. 82-98. Cambridge, Cambridge University Press.

McHale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. London, Routledge.

McHale, Brian 1991 (1987): *Postmodernist Fiction*. London & New York, NY, Routledge.

Meretoja, Hanna 2007: *Ranskalainen uusi romaani avantgarde-kirjallisuuden suuntauksena. – Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, s. 183-205. Helsinki, Gaudeamus Helsinki University Press.

Nummi, Jyrki, Laamanen, Erika & Koriseva, Matias 2018: *Myöhäinen modernismi Suomen kirjallisuudessa. – Päivi Koivisto & Daniela Silén (toim.) Joutsen/Svanen*, s. 87-126. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja 2017-2018.

Nykänen, Elise 2018: *Tajunnankuvauksen todenkaltaisuudesta – Näkökulma suomalaiseen sotienjälkeiseen proosaan – Päivi Koivisto & Daniela Silén (toim.) Joutsen/Svanen*, s. 73-86. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja 2017-2018.

Oppenheim, Lois 2007: *Situating Samuel Beckett - Morag Shiach (ed.) The Cambridge*

Companion to the Modernist Novel, s. 224-237. Cambridge, Cambridge University Press.

Poso, Eira 1987: *Aukeavalla spiraalilla. Tutkimus Juha Mannerkorven teosten maailmankuvasta – Erään kirjailijapersoonallisuuden fenomenologinen kuvaus*. Helsinki, SKS.

Robbe-Grillet, Alain 1989 (1963/1965): *For a New Novel*. Ransk. alkuteos *Pour un Nouveau Roman*. Kääntänyt Richard Howard. Evanston, USA, Northwestern University Press.

Robbe-Grillet, Alain 1964 (1959): *Labyrintissa*. Ransk. alkuteos *Dans le labyrinthe*. Suom. Olli-Matti Ronimus & Pentti Holappa. Helsinki, Tammi.

Salin, Sari 1998: Murheista muovailtu. Juha Mannerkorven melankolia – Päivi Molarius (toim.) *Konteksti - tutkimuksen avainsana?*, s.62-77. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51. Osa I. Helsinki, SKS.

Seutu, Katja 2000: Kirkastuvaa. Jälkisanat – Mannerkorpi, Juha: *Jyrsijät. Jälkikuva. Päivänsinet*, s. 361- 381. Helsinki, Otava.

Viikari, Auli 1992: Ei kenenkään maa - 1950-luvun tropologiaa – *Avoin ja suljettu – kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, s. 30-77. Helsinki, SKS.