

Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten
kielten ja kirjallisuuksien laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto

Virsta väärää, vaaksa vaaraa

Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa

Tuomas Juntunen

Akateeminen väitöskirja

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston päärakennuksen auditoriumissa XII
perjantaina 23. marraskuuta 2012 klo 12.

ISBN 978-952-10-8387-7 (nid.)
ISBN 978-952-10-8388-4 (PDF)

Yliopistopaino
Helsinki 2012

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
1.1 Intertekstuaalisuus arvoitusten avaimena	8
1.2 Metodi: viitekehysanalyysi	12
1.3 Aiempi Seppälä-tutkimus	21
1.4 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen rakenne	22
2 Suomalaisen miehen kuolema (”Taivaanranta”)	24
2.1 Todellisuuden moniselitteisyys	26
2.2 Puolitoistakerroksisen omakotitalon merkitykset	32
2.3 Suomalaisen miehen itsensä	34
2.4 Sodan ideologiat	43
2.5 Puolivälin ihminen	50
2.6 Eksistentialismi ja autenttinen olemassaolo	54
2.7 Taivaan rannalla – itsemurha ja kristilliset arvot	62
2.8 Aviorikos ja aisankannattajan häpeä	66
3 Kristus astuu kaapista (”Pääsiäinen”)	84
3.1 <i>Riikinkukon sulka</i> : murroskertomuksia ja epäluotettavia kertojia	85
3.2 ”Pääsiäinen” murroskertomuksena	87
3.3 Freudilainen viitekehys ja Oidipus-kompleksi	89
3.4 <i>Raamattu</i> ja kristillinen viitekehys	92
3.5 Eksistentialismi ja autenttisuuden ihanne	97
4 Rakkauden ja epätoivon hyppy (<i>Hyppynaru</i>)	102
4.1 Kuolleen kertojan ongelma	103
4.2 Jeesus interfiguurina	104

4.3 Helvetistä paratiisiin: <i>Jumalainen näytelmä</i>	115
4.4 Sadut ja antiikin myytit	119
4.5 Päähenkilön kaksisuuntainen Oidipus-kompleksi	123
4.6 Aabrahamin uhri	130
5 Kapitalistin tragedia (<i>Yhtiökumppanit</i>)	136
5.1 Aristoteleen <i>Runousoppi</i> ja tragedia	146
5.2 Halu kohtalona: psykoanalyttinen viitekehys	151
5.3 Virtuaalisen kapitalistin tyhjä eksistenssi	158
5.4 Viimeisen ihmisen apokalypsi	171
5.5 ”Joutukaa, sielut, on aikamme kallis” – kapitalismi ja kristilliset arvot	178
5.6 Irti aineen saastasta: alkemian viitekehys	188
6 Johtopäätökset	195
Lähteet	200
English Summary	209
Kiitokset	210

1 Johdanto

Juha Seppälän kertomus ”Takla Makan” (2010) kuvaa kuolemansairaana miehen tilintekoa elämästään ja sen merkityksen etsimistä. Tilinpäätös ei ole kehuttava, sillä viivan alle jää kovin vähän arvokkaita kokemuksia. Esimerkiksi työura kaupunkisuunnittelijana saa mi-näkertojalta tylyn tuomion: ”Itse asiassa huomasin vihanneeni työtäni ja heittäneeni sille uhraamani vuosikymmenet hukkaan. Se merkitsi minulle yhtä paljon kuin lähtiessäni roskakoriin viskaamani kämmenmikron päivitystiedote.” (TM, 34.) Seppälän hahmoille tyy-pillinen *vanitas*-kokemus kääntyy kuitenkin heti seuraavassa virkkeessä myönteiseksi au-tenttisen olemassaolon todisteeksi: ”Kenties hukkaan heitetyssä, turhassa ja tyhjiin rauen-neessa piili sittenkin ydin, totuus elämästäni. Se oli säästännyt minut tulemasta miksikään, pitänyt minut tyhjänä.” (TM, 34.)

Sartrelaisesta eksistentialismista kumpuava tyhjyyden, keskeneräisyyden, ei-minkään asettaminen olemassaolon ytimeen on Seppälän tuotannon tärkeimpiä lähtökohtia. Seppä-lälle autenttinen ihmisyyden avoimuutta maailman selittämättömyydelle ja moninaisuu-delle, jota mikään kaikenkattavuuteen pyrkivä maailmanselitys ei kykene tavoittamaan. Maailmankatsomukset ja ideologiat ovat aina osatotuksia ja sellaisina valheita. Kun niis-tä luovutaan, jää jäljelle ihminen ruumiillisena ja kuolevaisena ja hänen ympärilleen maa-ilma kaoottisena ja irrationaalisenä: ”Kuljetin mukani enää ruumiini kaaosta, sairauden orgaanista vääjäämättömyyttä. Kehoni oli pelkkä biologinen kohtalo, jonka olin siirtänyt tähän kaupunkiin. Sairaudesta ei silti saanut minua tuntemaan itseäni erilaiseksi, vaan vapautti minut täydelliseen, ehjään vierauteen. Elin irrationaalilukujen suorissa ja puhtaissa muo-doissa.” (TM, 35.)

Maailmankatsomusten valheellisuutta ilmentää ”Takla Makanissa” se, että kertomuk-sen tapahtumat sijoittuvat ideologisesti merkittäviin juhlapäiviin kuten pääsiäiseen, vap-puun ja puolustusvoimien lippujuhlapäivään. Näin päähenkilön eksistentialisen pohdiske-lun ideologiseksi taustaksi asettuvat sekä kristinusko, sosialismi että nationalismi. Niistä ei kuitenkaan ole lohtua kuolevalle sen enempää kuin elävillekään. Pääsiäisen ristikulku kirvoittaa päähenkilöstä skeptisen kuvauksen: ”Tuhannet ihmiset etsivät totuutta, mutta soihtujen värisevä valo oli heikko. Heidän liikkeistään näki, että kukaan heistä ei uskonut mihinkään, kaikkein vähiten siihen mitä he olivat tekemässä.” (TM, 55). Vappuna ihmis-joukko herättää hänessä samansuuntaisia ajatuksia: ”Aukiolle oli kokoontunut paljon ih-misiä, punaisia lippuja kannettiin ja puheita pidettiin. Hekin etsivät totuutta. Ajattelin, että vasta sitten kun he olisivat sen löytäneet minun olisi ollut syytä huolestua turvallisuudes-tani. Totuutta etsiessään he ottivat joukolla askeleen eteenpäin, sata taakse.” (TM, 58.)

Koska samansuuntaisia ajatuksia esittävät monen muunkin Seppälän teoksen kertojat tai henkilöahmot, syntyy vaikutelma, että he puhuvat ainakin jossain määrin tekijänsä suulla. Kyse ei silti ole siitä, että Seppälä suhtautuisi täysin kielteisesti kuvaamiensa aat-teiden sisältöön. Esimerkiksi kristillinen kuvasto ja tematiikka läpäisevät koko hänen tuo-tantonsa. Ongelmana on pikemminkin se, että väkijoukkoja liikuttelevina, lukkoon lyötyi-nä ideologioina katsomuksista tulee kuolleita. Joukko ei herätä Seppälän henkilöissä kos-

kaan solidaarisuuden tunnetta vaan epäluuloa. Kaikkein kuolleimpana ideologiana näyttyy kuitenkin nationalismi, joka ei ole saanut joukkoja lainkaan liikkeelle. Siitä muistuttavat vain liehuvat Suomen liput puolustusvoimien lippujuhlapäivänä: ”Kesäkuun neljäntenä Erkki soitti. Hän pyysi minut kahville. Hän tuli autollaan töistä. Mielessäni käväisi baari, mutta kahta kaltaistamme se ei olisi sietänyt. Aukiolla liehuivat Suomen liput. Me nimme tuulihattulaan.” (TM, 60.) Kansallinen juhlapäivä kytketään metaforisesti lähikahvilan tuulihattuihin, ja vertauskuvan avulla kansallisuuden varaan rakennetun yhteisön vihjataan olevan kuvitteellinen.

Ainoastaan yksilöllisyyden filosofia, eksistentialismi, tarjoaa vakavasti otettavia maailmankatsomuksellisia lähtökohtia Seppälän henkilöille. Alusta alkaen eksistentialismin vastavoimiksi esitetään samat maailmankatsomukset, joita ”Takla Makanissakin” kritisoidaan. Käsittelen tutkimuksessani eksistentialismin eri versioita Seppälän tuotannossa ja niiden suhdetta kilpaileviin maailmankatsomuksiin. Painotan tekstin merkitysavaruudessa vaikuttavien näkökulmien moneutta ja vuorovaikutusta.

Seppälän tekstit avaavat vaihtoehtoisia perspektiivejä kuvattuihin tapahtumiin. Eri perspektiiveistä tarkasteltuina tapahtumat näyttäytyvät erilaisina ja saavat päinvastaisia arvovarauksia. Käytän tässä vaiheessa tarkoituksellisesti epämääräistä verbiä *avata*, koska sen alle mahtuu monentyyppisiä merkityksenannon keinoja. Tulevissa luvuissa analysoin yksityiskohtaisesti Seppälän teoksissa avautuvia perspektiivejä ja niiden avautumisen tapoja.¹

Voidakseen tulkita Seppälän tekstejä on tunnettava laajasti sitä kulttuuria, jossa ja johon ne on kirjoitettu. Yksi esimerkki tästä Seppälän tuotannon kulttuurisesta suuntautuneisuudesta on juuri ”Takla Makanin” rakentuminen merkkipäivien varaan. Useimpia näistä juhlapäivistä ei edes mainita nimeltä, vaan niihin ainoastaan viitataan parilla lauseella. Viitteiden perusteella lukijan on tunnistettava nämä juhlapäivät ja otettava huomioon niiden kulttuurihistoriallinen tausta sekä yhteiskunnallinen merkitys nykyaikana. Tämä on kuitenkin vasta tulkinnan välttämätön lähtökohta; tulkinta sanan varsinaisessa merkityksessä muodostuu juhlien implikoimien ideologisten viitekehysten suhteuttamisesta päähenkilön eksistentiaaliseen tilanteeseen.

Kutsun perspektiivisyydeksi sitä näkökulmien kirjoa, josta Seppälän tekstit kuvaamaansa aihetta lähestyvät. Käytän käsitettä samassa merkityksessä kuin Friedrich Nietzsche teoksessa *Hyvän ja pahan tuolla puolen* (1886), jossa perspektiivisyys, totuuksien ja arvojen subjektiivisuus ja rajallisuus, julistetaan kaiken elämän perusedellytykseksi ja asetetaan objektiivisen totuuden ja pysyvien arvojen vastakohtaksi (Nietzsche 1886/1966, 6). Seppälän teoksissa on toistuvasti alluusioita Nietzschen filosofiaan, ja tulkintani mukaan myös niissä pyritään hyvän ja pahan tuolle puolen: ne tarkastelevat eettisesti ongelmallisia tilanteita valmiita vastauksia antamatta, monitulkintaisesti.

¹ Merkitysten ”avaamisesta” puhuessani flirttailen tietoisesti Martin Heideggerin taidekäsitteen kanssa, mutta Seppälä-tulkintani eroavat kuitenkin Heideggerin näkemyksestä siinä olennaisessa suhteessa, ettei avautuva ole jotain ennen kokemattonta ja vasta avautuessaan syntyvää vaan pikemminkin valmiita ja vakiintunutta.

Modernille proosakerronnalle tyypillisen moniäänisyyden voi yleisesti ottaen katsoa ilmentävän kokemusta pirstoutuneesta, perustattomasta ja hallitsemattomaksi muuttuneesta todellisuudesta. Voitto Ruohonen (1999, 277) esittääkin Seppälän teosten ilmentävän ”välillisesti yhteisen arvo- ja kokemusmaailman katoamista”. Modernin kriisikokemuksen historiallisiksi syiksi on nähty ainakin kapitalismin nousun aiheuttama esimodernien yhteisöjen hajaantuminen kaupunkeihin, uskonnollisen maailmankuvan murtuminen, luonnontieteen mullistukset kuten evoluutioteoria, suhteellisuusteoria, kvanttiteoria, kaaosteoria, entropian laki ja Heisenbergin epätarkkuusperiaate, jotka ovat paljastaneet arkikokemuksen rajallisuuden, ja maailmansotien aiheuttama arvokriisi. Näistä tekijöistä kumpuavat postmodernismin ja jälkistrukturalismin kaltaisten aatesuuntausten esittämä pysyvien merkitysten ja yhtenäisen subjektin kritiikki. (Berman 1982, 16; Bell 1997, 1–38; Bauman 1991.)

Kaikkiaan käsitys todellisuutta koskevan kokemuksen pirstoutuneisuudesta on modernissa maailmassa lähes triviaali; triviaalia ei sen sijaan ole tutkia sitä, miten tämä pirstoutuminen tematisoituu yksittäisissä kirjallisissa teksteissä. Seppälän teoksissa moniäänisyys käsittää kaiken tasoisia tekstuaalisia rakenteita yksityiskohtien monimerkityksisyydestä kerronnan dialogiseen jäsentymiseen saakka. Monimerkityksiset symbolit ja monilähteiset alluusiot ovat tyypillisiä jo Seppälän alkutuotannolle, ja uusimmissa teoksissa ne muuttuvat aiempaa näkyvämmiksi.

Komposition tasolla Seppälän teoksia jäsentää etenkin *Sydänmaa*-romaanista (1994) lähtien eräänlainen montaasin periaate, joka saa jatkuvasti radikaalimpia muotoja. *Sydänmaassa* kuvataan rinnakkain ja limittäin seitsemän sukupolven elämää, mikä saa tarinan aikatasot vertautumaan toisiinsa. Samalla tiettyjä ihmiselämän muuttumattomiksi esitettyjä peruspiirteitä tarkastellaan eri aikatasojen erilaisissa historiallisissa konteksteissa. Romaani *Yhtiökumppanit* (2002) limittää toisiinsa kolme näennäisen erillistä ja osin eriaikaista tarinaa, jotka lopussa kietoutuvat toisiinsa yllättävällä tavalla. Tarinoilla on myös merkityksellisiä temaattisia yhteyksiä, joita montaasimaiset leikkaukset tarinasta toiseen korostavat. Eri tarinat pysyttelevät kuitenkin yhä erillisissä luvuissa toisin kuin romaanissa *Routavuosi* (2004), jossa tarinan kaksi aikatasoa, 1900-luvun alun sortokausien ja 2000-luvun globalisoituvaa Suomi, limittyvät toisiinsa jopa samassa virkkeessä. *Paholaisen haarukassa* (2008), *Takla Makanissa* (2010) ja *Mr. Smithissä* (2012) montaasitekniikka ei enää koske vain henkilökertojen tai aikatasojen rinnastamista ja sekoittamista, vaan kaikkea verrataan jatkuvasti kaikkeen erilaisilla yllättävillä ja assosiatiivisilla leikkauksilla teemasta toiseen ja takaisin.

Kaunokirjallisen esikuvan Seppälän ”perspektiivi-optiikalle” (vrt. Nietzsche 1886/1966, 16) tarjoaa Paavo Rintalan tuotanto, jota Pekka Tarkka kuvaa seuraavasti: ”Rintalan suosima metodi, aiheen valaiseminen useilta eri puolilta, esiintyy jo *Kuolleiden evankeliumissa* [Rintalan esikoisteoksessa], joka esittää kolme suhtautumistapaa samaan ilmiöön” (Tarkka 1966, 64). Seppälä mainitsee Rintalan olleen hänelle esikuvana ”hyvin merkityksellinen” (Puttonen ja Pyysalo 2003, 64), ja lisäksi hän on tehnyt pro gradu -tutkielmansa Rintalan tuotannosta. Sekä Rintalan teokset että Tarkan tulkinta niistä ovat siis hänelle ilmeisen tuttuja. Toinen tärkeä kaunokirjallinen edeltäjä Seppälän perspektiivi-

syyden poetiikalle on Samuel Beckett, jonka teoksiin Seppälä etenkin 2000-luvun tuotannossaan näkyvästi viittaa. Patrick Murrayn (1970, 62) mukaan Beckettillä on ”skeptikon tapa antaa asiaankuuluva paino kysymyksen jokaiselle puolelle ja olla lopulta sitoutumatta mihinkään niistä”.

Tarkan ja Murrayn luonnehdinnat jäävät irrallisiksi sivuhuomioiksi, joita ei kehitellä pitemmälle. Sen sijaan Mihail Bahtinin kirjoitukset ovat avanneet modernille kirjallisuudentutkimukselle näköalan romaanikerronnan moniäänisyyteen. Bahtinin näkemys Dostojevskin romaanikerronnan dialogisuudesta on tutkimukseni kannalta kiinnostava ja hyödyllinen vertauskohta, vaikka moniäänisyys Seppälän toteuttamassa muodossa eroakin Dostojevskin romaanien ”polyfoniasta” monin tavoin. Tärkein ero on se, että perspektiivit eivät ole Seppälän teoksissa kokonaisia representoituja diskursseja vaan lähinnä viitteitä vaihtoehtoihin viitekehyksiin. Ne eivät myöskään yhdisty yksittäisiin henkilöhahmoihin kuten Dostojevskilla. (Ks. Bahtin 1963/1991, 20.) Seppälän proosan herättämä ensivaikutelma onkin monologinen, mistä on todisteena Voitto Ruohosen (1999, 276) näkemys yksinäisyydestä Seppälän teosten tunnusomaisena piirteenä. Yksiäänisyys kuvaa kuitenkin vain joidenkin Seppälän alkutuotannon teosten kerrontaratkaisuja, ja näissäkin teoksissa, kuten Ruohosen esimerkkinä mainitsemassa *Hyppynarussa* (1990), monologisen kerronnan alle kätkeytyy vaihtoehtoisten tulkintaperspektiivien kirjo. Kuvauksen kohteena olevaan asiaan ei suhtauduta neutraalisenä ja neutraalina, ikään kuin sitä kuvattaisiin ensimmäistä kertaa: Seppälän tekstit huomioivat ne aiemmat tulkinnat, joita kuvauskohteista on esitetty, ja asettuvat intertekstuaaliseen dialogiin näiden ”vieraiden sanojen” (ks. Bahtin 1975/1998, 276–277) kanssa.

1.1 Intertekstuaalisuus arvoitusten avaimena

Tutkimukseni tarkastelee tekstienvälisen alluusion tehtäviä Seppälän tuotannossa ja osallistuu yleisemmin alluusiosta ja intertekstuaalisuudesta käytävään metodologiseen keskusteluun. Toisaalta tutkimus on varsin tulkintalähtöinen. Se pyrkii ymmärtämään, mistä Seppälän vaikeissa ja arvoituksellisissa, usein provokatiivisissakin teoksissa on kysymys, mitä ne ”tahtovat sanoa”.

Seppälän tekstien äärellä herää usein kysymys, jolla Tuula Piikkilä (2004, 38) otsikoi yhden *Jumala oli mies* -romaanin (1996) tarkastelevan artikkelinsa alaluvuista: ”Mistä tässä oikein on kyse?” Tutkimieni tekstien loppuratkaisu jää aina tavalla tai toisella avoimeksi, mikä kutsuu lukijaa tulkintatyöhön. Näin tapahtuu myös ”Takla Makanissa”: Päähenkilö tutustuu kantabaarissaan nuoreen naiseen ja aloittaa tämän kanssa sukupuolisuhteen. Hän pohdiskelee naisen motiiveja ryhtyä suhteeseen sairaan vanhuksen kanssa, ja kertomus päättyy tavalla, jonka on määrä herättää epäilyksiä myös lukijassa. Päähenkilö toteaa kertomuksensa viimeisessä luvussa, että ”[t]yttö antoi minulle lahjan joka veti minut upoksiin” (*TM*, 90). Luku koostuu lähinnä päähenkilön sekavaa mielentilaa ilmentävistä assosiaatioista, joten tarina jää vaille päätöstä, vaikka kertomus päättyy. Lukija jät-

tään epäilysten valtaan: Onko päähenkilö kuollut? Kertooko hän tarinaansa tuonpuoleisesta kuten jotkut *Ei kenenkään maa* -romaanin (2006) henkilökertajat? Tällaisia kuolleilta vaikuttavia kertojia on Seppälän tuotannossa enemmänkin.

Teoskokonaisuuden kontekstissa lukijan epäilyksiä ruokitaan entisestään. *Takla Makanin* toisessa kertomuksessa, ”Ristin tiessä”, kertoja tarkkailee kaupan kassajonossa nuorta naista, jonka voi tunnistaa nimikertomuksen naiseksi. Kertoja vihjaa, että nainen on saattanut ryöstää ”Takla Makanin” päähenkilön: ”Ehkä hän oli mukana hankkeessa, joka kaikissa vaiheissa ei olisi sietänyt päivänvaloa. On mahdollista, että ikääntyneen maanmittausinsinöörin ryöstäminen oli joskus suunnitelmassa, joita tyttö itse ei ollut laatinut. Aina-kin oli todennäköistä, että vanhasta miehestä oli tarkoitus hyötyä.” (TM, 112.) Kertoja tekeytyy kuitenkin lopulta tietämättömäksi; kaikki on mahdollista, mutta mikään ei ole varmaa. Vastuu tulkinnasta jätetään lukijalle.

Epäilyksiä on omiaan herättämään myös se, että Seppälän teksteissä päähenkilölle käy lähes aina huonosti. Useilla tarinoilla on tietty tunnistettava ja toistuva rakenne, josta kumpuaa tutkimukseni yläotsikko *Virsta väärää, vaaksa vaaraa*. Tarinoissa kuvataan sarja päähenkilön kokemia vastoinkäymisiä, nöyryytyksiä ja yhä syvempään ahdinkoon johtavia ratkaisuja, siis ”virsta väärää”. Ne päättyvät yllättävään ja kohtuuttomalta tuntuvaan epätoivoiseen tekoon, jonka seurauksena joku tavallisesti kuolee. Tähän tyypilliseen lopukatastrofiin viittaa ”vaaksa vaaraa”.² Viittaamalla sanontaan, joka kehottaa valitsemaan kiertotien vaaran asemesta, siis kahdesta pahasta pienemmän, osoitan tutkimieni tekstien kuvaavan tilanteita, joihin on vain huonoja ratkaisuja.³ Sanonnan implikoiman joko-tai-asetelman muuntaminen sekä-että-muotoon ilmentää Seppälän teksteille tunnusomaista ambivalenssia.

Tutkimistani teksteistä esittämäni tulkinnat muodostuvat eksistentiaalis-psykologisiksi tapaukskertomuksiksi. Kuten Erkki Sevänen (2006) on esittänyt, Seppälän henkilöt tavoittelevat mielekästä olemassaoloa. Toisaalta on syytä todeta, että tämä tavoite toteutuu vain harvoissa poikkeustapauksissa (vrt. Sevänen 2011, 277). Yleensä henkilöiden ”minuusrimpuilu” (ks. Puttonen ja Pyysalo 2003, 64) päättyy umpikujaan, jolloin mielekkään olemassaolon tavoittelu kääntyy arvokkuuden rippeiden pelastamiseksi jonkin uhmakkaan ja epätoivoisen teon, useimmiten itsemurhan, avulla.⁴ Autenttisen elämän ja kuoleman eksis-

² Seppälän tapa lopettaa teoksensa äkilliseen, henkilöihahmon itse valitsemaan katastrofiin muistuttaa Jean-Paul Sartren kirjoitusmetodia, jota hän itse nimittää ”vallankumoukselliseksi ja katkonaiseksi katastrofiopiksi”: ”Minulle huomautettiin muutama vuosi sitten, että näytelmiäni ja romaanieni henkilöt tekevät päätöksensä nopeasti ja kriiseittäin, että *Kärpästen* Orestes esimerkiksi tekee kääntymyksensä hetkessä. Totisesti, minä teen heidät omaksi kuvakseni; en tietenkään sellaisiksi kuin minä olen, vaan sellaisiksi kuin olen halunnut olla.” (Sartre 1964/2005, 232.)

³ Samaa voi sanoa Sartren kaunokirjallisista teksteistä: Esa Saarinen (1983, 159) esittää, että ”Sartren draamallisissa teksteissä löydämme usein ihmisiä epätoivoisissa päätöstilanteissa, joissa jokainen vaihtoehto on epätoivottava.”

⁴ Voitto Ruuhonen esittää (1999, 277), että Seppälän hahmot ajautuvat kohtaloonsa vailla kykyä ja halua tärkeisiin arvovalintoihin. Näkemys pitää paikkansa vain siltä osin, mihin viittaavat tutkimukseni otsikossa

tentiaaliset kysymykset ovat tutkimuksessani keskeisiä. Olennaisia ovat myös psykoanalyttiset teemat, sillä henkilöiden epäonnistuminen selittyy lähes aina tiedostamattomilla psykologisilla tekijöillä kuten lapsuustraumoilla; hylkäämisen kokemukset ja oidipaallinen seksuaalisuus ovat Seppälän henkilöhahmojen tyypillistä mielenmaisemaa.

Seppälän teoksia on lehtikritiikeissä kiitetty paitsi merkittävien aiheiden ja teemojen käsittelystä myös tyylillisestä mestaruudesta; Seppälän niukoissa teksteissä ei tunnu olevan ainoatakaan tarpeetonta tai huonosti valittua sanaa. Usein ei kuitenkaan ole ymmärretty, kuinka tarkoin ja millä perusteella Seppälän sanat itse asiassa on valittu. Aikalaisvastaa-
ntaanotto on keskittynyt ennen muuta Seppälän teosten yhteiskunnalliseen tematiikkaan ja tarkastellut teoksia realistisina todellisuuden kuvauksina. Mimeettinen ulottuvuus onkin Seppälän teksteissä ilmeinen. Ne esittävät tunnistettavan kuvan suomalaisesta nykytodellisuudesta ja suomalaisista. Tutkimukseni lähtökohtana on, että henkilöhahmot ovat tietyissä suhteissa todellisten yksilöiden kaltaisia ja että heidän eksistentiaalista tilannettaan on mielekästä analysoida.

Samalla haluan kuitenkin avartaa käsitystä Seppälästä kirjallisena realistina tai jopa naturalistina (ks. esim. Kantokorpi 2004). Seppälä on laajasti lukenut ja kirjallisuutta opiskellut kirjailija, joka hyödyntää tuotannossaan kirjallista kompetenssiaan monipuolisesti. Haluan esittää tutkimuksessani yllättäviä tulkintoja teoksista, jotka ilmitasolla näyttävät kertovan vain tuttua tarinaa suomalaisen miehen ahdistuksesta. Henkilöhahmojen mimeettisen funktion ottaminen tulkintojeni lähtökohdaksi ei siis tarkoita sitoutumista kirjallisuuskäsitykseen, jonka mukaan kirjallisuus ”heijastaa” todellisuutta sellaisenaan: kirjallisilla henkilöhahmoilla on mimeettisen funktion lisäksi myös temaattinen ja synteettinen funktio (ks. Phelan 2005, 12–13), jotka otan tulkinnoissani huomioon.

Temaattinen funktio merkitsee sitä, että henkilöhahmot eivät ole vain todellisten yksilöiden kaltaisia vaan edustavat myös laajempia ihmisryhmiä tai erilaisia ideoita. Esimerkiksi 1800-luvun realistinen kirjallisuus painotti henkilöhahmojensa tyypillisyyttä: jokaisen hahmon tuli edustaa jotakin tunnistettavaa sosiaalista ihmistyyppiä. Vaikka varsinkin Seppälän varhaiset tekstit ovat varsin realistisia, hänen henkilöhahmonsensa eivät ole tällä tavalla sosiaalisesti edustavia. Usein hahmojen temaattinen funktio on pikemminkin edustaa symbolisesti yksilöllisyyden ideoita. Tähän Seppälän hahmojen temaattis-symboliseen funktioon vihjaa useissa teksteissä hahmojen ja tapahtumamiljöön nimettömyys; nimillä ei ole väliä, koska henkilöhahmot ovat ensi sijassa maailmaan heitetyn ja valitsemaan pakotetun eksistentiaalistisen subjektin symbolisia representaatioita.

Synteettisen funktion käsite puolestaan tuo esiin kirjallisten henkilöhahmojen keinote-
koisuuden ja tekstuaalisuuden. Henkilöhahmot ovat konstruktioita, joilla on tehtävänsä osana tekstin kokonaisrakennetta ja -merkitystä. Seppälän hahmot ovat kulttuuristen koodien ja tunnettujen kirjallisten henkilöhahmojen kohtaupaikkoja ja siten intertekstuaalisia. Henkilöhahmojen välisistä intertekstuaalisista suhteista käytän rajatumpaa termiä *interfi-*

sanat *virsta väärää*. Seppälän tarinoille tyypillinen väkivaltainen loppuratkaisu merkitsee sen sijaan sitä, että päähenkilöt tekevät ratkaisevan arvovalinnan ja ottavat vastuun olemassaolostaan. He eivät jää ”tuleen ma-
kaamaan” vaan nousevat pystyyn, vaikka vain tuhoutukseen.

guraalisuus (ks. Müller 1991). Seppälän henkilöhahmojen interfiguraalinen tausta voi muodostua jopa kymmenistä myyttisistä ja kaunokirjallisista hahmoista. Intertekstuaalisuus saa mimesiksen laajentumaan semiosikseksi, merkkien väliseksi viittaavuussuhteeksi: teksti ”jäljittelee”, toisin sanoen kuvaa, tulkitsee ja kommentoi, sekä todellisuutta että edeltäviä todellisuuden kuvauksia (vrt. Juvan 2008, 153).

Lähestynkin tutkimuksessani Seppälän tuotannon teemoja ja poetiikkaa ensi sijassa intertekstuaalisesta näkökulmasta. Lähtökohtanani on huomio, että Seppälän teoksissa vilisee viittauksia länsimaiseen kulttuuriperintöön ja kotimaisen kirjallisuuden perinteeseen. Vain hiukan kärjistäen voisi väittää, että Seppälän tekstit eivät koostu niinkään luonnollisen kielen sanoista kuin aiempien tekstien palasista (vrt. Jenny 1982, 45; Machacek 2007, 527). Uusimmissa teoksissa intertekstuaalisuus on kohosteisesti esillä lukuisten näkyvästi osoitettujen allusioiden ansiosta. Osoitan tutkimuksessani, että jo alkutuotannon tyyllisesti vähäeleiset ja pintatasoltaan realistiset novellit ja romaanit ovat läpeensä intertekstuaalisia termin spesifissä, sitaattisuuteen ja allusiivisuuteen viittaavassa merkityksessä. Dialogisuus ja moniäänisyys toteutuvat niissä pääasiassa allusioiden avulla.⁵

Tutkimukseni tavoite on Seppälän tuotannon tekstienvälisen kontekstin hahmottaminen niiltä osin kuin tämä konteksti on tulkinnallisesti merkityksellinen. Osoitan, että Seppälän tekstit on rakennettu allusioiden mosaiikeiksi ja että allusiot toimivat niissä merkitystä rakentavalla tavalla. Seppälän tekstit täyttävät Ezra Poundin esittämän suuren kirjallisuuden määritelmän, sillä ne ovat ”merkityksellä mahdollisimman täyteen ladattua kieltä” (vrt. Pound 1934/2000, 274). Henkilöhahmojen, paikkojen ja muiden fiktiivisen todellisuuden yksityiskohtien merkityksen intertekstuaalisesta ylimääräytyneisyydestä seuraa perspektiivisyydeksi nimittämäni tulkintakehysten ja näkökulmien runsaus, jota voi tulkita tuotannon eksistentiaalistisen tematiikan valossa: näkökulmien moninaisuus kuvastaa olemassaolon avoimuutta ja valintojen väistämättömyyttä.⁶

Tutkimukseni lähtökohdat, Seppälän tekstien arvoituksellisuus ja niiden intertekstuaalisuus, ovat yhteydessä toisiinsa. Hypoteesini on, että vastaukset tulkitsemieni tekstien arvoituksiin piilevät osaksi interteksteissä.⁷ Sääntö pätee myös ”Takla Makaniin”, sillä jo kertomuksen avausvirke on allusio, jota lukija voi hyödyntää päätösluvun arvoitusta sel-

⁵ Udo Hebel (1991, 139) toteaa, että ”Bahtin-renessanssin kontekstissa intertekstuaaliset tavat tarkastella allusiota ovat painottaneet viittaavan tekstin ja viittaushuokkeiden välisen suhteen dialogisuutta”.

⁶ Esikuvan voi jälleen löytää Sartren eksistentiaalisesta: Tunnettu esimerkki kertoo nuorukaisesta, jonka on sodan aikana tehtävä valinta äidistään huolehtimisen ja vastarintaliikkeeseen liittymisen välillä. Sartre korostaa, ettei valinnalle ole mitään objektiivista perustaa, vaan nuorukaisen on tehtävä valintansa täysin yksin (Sartre 1946/1965, 20–22). Kaikki mahdolliset moraalijärjestelmät ovat liian abstrakteja toimiakseen apuneuvoina konkreettisesti historiallisessa tilanteessa, tulkitsee David A. Jopling (1992, 119).

⁷ Tässä suhteessa tutkimukseni lähestyy Michael Riffaterren käsitystä intertekstuaalisuuden merkityksestä, vaikka ymmärrän intertekstin käsitteen eri tavalla kuin yleisen intertekstuaalisuuden teoreetikoihin lukeutuva Riffaterre. Esittelen oman intertekstuaalisuuskäsitykseni hiukan myöhemmin; Riffaterren teoriaan taas ei ole tarpeen syventyä tarkemmin. Tässä vaiheessa riittää todeta, että myös Riffaterre katsoo tekstissä esiintyvän tulkinnallisen anomalian kannustavan lukijaa etsimään tekstiä, jonka avulla tekstinsisäisessä kontekstissa arvoitukselliseksi jäävä kohta on mahdollista selittää. (Riffaterre 1978, 12.)

vittäessään: ”En näyttänyt Marlon Brandolta Pariisissa”, aloittaa päähenkilö omakuvansa kirjoittamisen (*TM*, 9). Virkkeen ansiosta tarina vertautuu alusta saakka Bernardo Bertoluccin elokuvaan *Viimeinen tango Pariisissa* (1972), jonka miespääosan Marlon Brando näytteli. Elokuva kertoo vanhenevan miehen ja nuoren naisen anonyymistä sukupuolisuhteesta, ja samantyyppisen suhteen solmii myös ”Takla Makanin” päähenkilö ravintolassa tapaamansa naisen kanssa. En ryhdy tulkitsemaan Bertoluccin elokuvaan kohdistuvan alluusion merkitystä yksityiskohtaisesti, mutta ”Takla Makanin” avoimeksi ja jopa kryptiseksi jäävän lopun kannalta on merkityksellistä, että elokuvassa nainen lopulta tappaa miehen. Alluusiosuhde vahvistaa entisestään tulkintaa, jonka mukaan tarina päättyy päähenkilön kannalta katastrofaalisesti.

Seppälän tekstit avaavat temaattisen kentän, mutta jättävät teemojen kehittelyn ikään kuin kesken. Ratkaisun ja sulkeutumisen asemesta tekstit koostuvat alluusioista toisiin teksteihin, joissa samoja teemoja käsitellään eksplisiittisemmin. Tekstienvälisiä suhteita tutkimalla pääsen käsiksi paitsi loppuratkaisujen arvoituksiin myös Seppälän teosten tärkeimpiin filosofisiin ja yhteiskunnallisiin teemoihin. Kutakin teemaa rakentavien alluusioiden kohteita on kuitenkin yleensä monia, joten nekään eivät auta tulkitsijaa pääsemään lopulliseen varmuuteen tekstin merkityksestä. Tekstien välinen dialogi säilyy avoimena ja ratkeamattomana.

1.2 Metodi: viitekehysanalyysi

Kirjallisuuden mimeettisyys ja semioottisuus ovat tutkimukseni aksiomat, joita ei kyseenalaisteta. Kirjallisuuden ja sosiaalisen todellisuuden välisen kytköksen synnyttää kirjallisuuden materiaalinaan käyttämä luonnollinen kieli. Kielen perusta on ihmisten arkisessa jokapäiväisessä olemassaolossa, johon kieli aina viittaa (Berger ja Luckmann 1966/2003, 36). Myös kirjallisuuden luomat fiktiiviset todellisuudet säilyttävät kytköksen tähän perustavaan todellisuuteen: ”Vaikka kieltä voidaan käyttää viittaamaan muihin todelluuksiin, – – se säilyttää myös silloin juurtuneisuutensa arkielämän todellisuuteen” (mt, 49). Kulttuuriteoreetikko Johan Fornäs (1998, 180) ulottaa referentiaalisuuden koskemaan kaikkia kulttuurisia symboleja, joilla on materiaalisuutensa ja muotosuhteidensa lisäksi aina merkityksen aspekti: ”Symbolit – – ’osoittavat’ johonkin itsensä ulkopuolella olevaan, koska niihin sisältyy subjektiivisesti rakennettu kyky saada meidät ajattelemaan jotakin muuta. Symboliset ilmiöt ovat objekteja, liikkeitä, ääniä tai sanoja, jotka tavalla tai toisella representoivat jotain vuorovaikutuksessa oleville ihmisille näiden omista elämismaailmoissa.”

Toinen aksiomaattinen lähtökohtani on se Mihail Bahtinin sosiologisesta kirjallisuudentutkimuksesta kumpuava ja 1960-luvun Ranskassa intertekstuaalisuuden teoriaksi muotoutunut käsitys, että tekstien merkitys syntyy tekstien välisistä suhteista. Tekstit ovat dialogisia ja käyvät jatkuvaa vuoropuhelua toistensa kanssa. Tekstien välisiä suhteita on monenlaisia: Spesifeimpiä tapauksia ovat yksittäisten tekstien väliset alluusiosuhteet.

Myös kirjalliset koodit kuten tyyli, lajit ja motiiviperinteet kytkevät tekstejä toisiinsa (tai erottavat niitä toisistaan) ja näin rakentavat niiden merkitystä. Yleisimmällä eli sosiaalisten koodien tasolla voidaan intertekstuaalisuuden asemesta puhua interdiskursiivisuudesta (Hutcheon 1988, 129–130). Intertekstuaalisten suhteiden tutkimuksen kentälle mahtuukin tutkijoita monista teoreettisista traditioista, ja heidän tutkimuksissaan painottuvat eri ongelmat. Kenties tärkein ja perustavin ongelma koskee intertekstuaalisuuden ja merkityksen suhdetta: onko intertekstuaalisuus tekstin merkitystä rakentava vai hajottava piirre? Tutkimuksessani intertekstuaalisuudelle annetaan merkitystä rakentava tehtävä. Tämän jälkeen tulee ratkaistavaksi kysymys, rajoitetaanko intertekstuaalisuus koskemaan vain tekstien välisiä suhteita vai sallitaanko sen avartua historialliseen tekstienulkoiseen kontekstiin. (Ks. Allen 2002, 59.) Lähten analyseissani liikkeelle yksittäisten tekstien välisistä temaattisista suhteista, mutta joissain tapauksissa olennaisiksi osoittautuvat ne ideologiset merkitykset, joita teksteillä on ollut ilmestymisajankohtansa historiallisessa kontekstissa.

Intertekstuaalisuus-termin keksinyt Julia Kristeva ja muut jälkistrukturalistiset teoreetikot eivät kiinnittäneet huomiota teksteissä olevien ”sitaattien” merkityksellisyyteen eivätkä etsineet teksteistä tunnistettavia viittauksia tai nimettävissä olevia yksittäisiä intertekstejä. Syyt olivat pitkälti ideologisia: jälkistrukturalismi propagoi 1960-luvun loppuvuosien vallankumouksellisen poliittisen liikehdinnän motivoimaa käsitystään kaikkien kulttuuristen tekstien yhteen kietoutumisesta, tekstin rajattomuudesta ja merkitysten tilapäisyydestä. Esimerkiksi Roland Barthesin mukaan lukijan tehtävänä ei ole tavoitella tekstin merkitystä vaan etsiä tekstistä kohtia, joissa intertekstuaalisuus saa tekstin ”merkityksellisyyden” (*signifiance*) räjähtämään (ks. Allen 2002, 88). ”Sitaatit” olivat jälkistrukturalisteille ”anonyymeja”, ne eivät kuuluneet kenellekään eikä niille tullut etsiä muuta merkitystä kuin yleinen merkitysten problematisoituminen. Yksittäiset tekstit ja niiden väliset suhteet liukenevat yleiseen tekstuaalisuuteen, eikä niitä ole mielekästä tulkita tarkemmin.

Intertekstuaaliset yhteydet eivät kuitenkaan aina ole epämääräisiä tai tahattomia. Sepälän teksteissä viitteet ovat usein tiettyihin nimettävissä oleviin teksteihin kohdistuvia alluusioita. Sellaisina ne synnyttävät vaikutelman tarkoituksellisuudesta. ”[C]itation is the message”, kuten Marko Juvan kiteyttää (2008, 146): lukija voi laskea sen varaan, että viittaus on esteettisesti ja semanttisesti merkityksellinen viesti tekijältä. Tällöin voidaan Juvanin tavoin puhua tekstin ”sitaattisuudesta” (*citationality*) erotuksena jälkistrukturalistisesta rajattomasta intertekstuaalisuudesta.

Intertekstuaalinen avainkäsitteeni on alluusio eli merkityksellinen viittaus johonkin tunnettuun tekstiin – olipa tämä ”teksti” sitten teksti sanan perinteisessä merkityksessä tai jokin muu merkkijärjestelmä kuten (elo)kuva tai yhteiskunnallinen diskurssi. Alluusio on yksi kirjallisuuden olennaisimmista keinoista tuottaa taiteellisille merkkijärjestelmille ominaista monitasoisuutta. Alluusio on myös taloudellinen keino luoda tekstiin merkitystä. Periaatteessa jo yhdellä tarkoin valitulla sanalla on mahdollista aktivoida kokonainen taustatekstien joukko tukemaan, selventämään tai rikastamaan viittaavan tekstin tematiikkaa. Modernin allusiotutkimuksen lähtökohtana onkin näkemys alluusion tulkinnallisesta relevanssista. Alluusioita voidaan tarkastella viittauskohteen mukaan pienoiskertomuksina, pienoisteorioina tai vaikkapa pienoismaailmankatsomuksina, sillä paikallinen viittaus

edustaa metonymisesti koko viittauksen kohteena olevaa tekstiä ja saa viittaavan tekstin ja kohdetekstin aktivoitumaan samanaikaisesti lukijan mielessä. Lukijan tehtävä on vertailla tekstejä keskenään ja siten selvittää alluusion merkitys. (Ks. esim. Ben-Porat 1976; Machacek 2007.)

Alluusion ja sitaatin käsitteet juontuvat vaikutustutkimuksen perinteestä. Tekstienväliset vaikutussuhteet eivät kuitenkaan ole yksisuuntaisia jäljittelysuhteita, kuten vaikutustutkimus oletti. Intertekstuaalinen vaikutus on ”positiivista” (Orr 2003, 83–84; vrt. Jenny 1982, 37; Juvan 2008, 153, 165): uuden tekstin suhde edeltäjäänsä ei ole passiivista vaikutuksen kohteena olemista vaan päinvastoin aktiivista reagoimista: myöntämistä, vastustamista, muuntamista, kehittämistä ja niin edelleen. Uusi teksti vaikuttaa varhaisempaan tekstiin siinä missä varhaisempi uuteen ja tulkitsee sitä omien tarkoituksensa mukaisesti.

Seppälän alluusioiden ovat etenkin varhaisissa teoksissa vaikeasti havaittavia. Toisinaan kysymyksessä ovat pikemminkin muistumat (*reminiscence*, ks. Juvan 2008, 177), ainoastaan sensitiivisille ja hyvämuistisille lukijoille avautuvat tekstienväliset samankaltaisuudet, kuin varsinaiset alluusioiden. Ne ovat kuitenkin yleensä kohosteisia siksi, että ne vaikuttavat tekstinsisäisessä kontekstissaan oudoilta. Erikoiset nimet, keinotekoiset oloiset vertaukset ja muut kielellisesti huomiota herättävät tai vaikeasti avautuvat tekstuaaliset detaljit ovat Seppälän teksteissä yleensä osoittamassa alluusiosuhdetta johonkin tunnettuun tekstiin. (Vrt. Riffaterre 1978, 12.)

Vihjauksille ja alluusioiden perustuvien tekstien tulkitseminen ja erityisesti näiden tulkintojen välittäminen kanssallukijoille on osoittautunut ongelmalliseksi tehtäväksi. Tutkimustani esitellessäni olen toistuvasti törmännyt epäilyksiin Seppälän tekstien ylitulkittamisesta. Skeptisimpien kriitikoiden mielestä näen alluusioiden sielläkin, missä niitä ei tosiasiassa ole, ja toisten mielestä annan alluusioiden liian suuren merkityksen; ne kun ovat oikeastaan vain postmodernistista leikkiä vailla syvempää merkitystä. Alluusioiden avulla Seppälä johtaa lukijoitaan harhaan, väitetään, ja minä olen antanut vetää itseäni nenästä ja eksynyt haarautuvien polkujen puutarhaan, olemattomien merkitysten jäljille.

Jälkimmäisen tyyppisen kritiikin taustalla lienee kaksivaiheinen tulkintaoperaatio: runsaasti viittauksia ja lainauksia sisältävä teksti määritellään pastissiksi, jota sen jälkeen tulkitaan (tai pikemminkin ollaan tulkitsematta) Fredric Jamesonin pastissikäsitteen valossa latteana ja merkityksettömänä kulttuuristen kliseiden kierrättämisenä (ks. Jameson 1991, 17–18). Tavoitteeni on osoittaa, ettei tämäntyyppinen tulkinta Seppälän tekstien intertekstuaalisuudesta pidä paikkaansa, vaikka tekstejä haluttaisiinkin lähestyä yhdistelmäpastissin (*compilation pastiche*; ks. Nyqvist 2010, 136–152) käsitteen avulla. Alluusioiden runsaus ei ole peruste kiistää kunkin yksittäisen alluusion roolia viittaavan tekstin semantiikan rikastajana. Ratkaiseva kysymys kuuluu, miten alluusioiden tuottamaa tekstien ja merkitysten verkostoa jäsennetään tulkinnan edistyessä.

Ziva Ben-Porat (1976) on esittänyt systemaattisen metodin yksittäisten alluusioiden tulkitsemiseksi. Hänen tulkintamallinsa on nelivaiheinen: Ensimmäisessä vaiheessa lukija havaitsee, että jokin tekstin merkeistä on alluusion osoittaja. Toinen vaihe on viittauskohde tunnistaminen ja osoittajaa vastaavan merkin etsiminen intertekstistä. Kolmannessa

vaiheessa lukija muodostaa paikallisen tulkinnan, joka pyrkii antamaan merkityksen viittaavan ja viittauksen kohteena olevan merkin väliselle suhteelle. Neljännessä vaiheessa lukija vertailee viittaavaa tekstiä ja kohdetekstiä kokonaisuuksina ja muodostaa niiden välille mahdollisimman suuren määrän merkityksellisiä yhteyksiä. Näihin tulkinnan vaiheisiin voisi lisätä vielä viidennen vaiheen, jossa tulkitsijan tehtävänä on ratkaista, mitkä yhteydet ovat olennaisia hänen omien tutkimuskysymystensä kannalta. Kaikkea kun ei kuitenkaan ole mahdollista nostaa esiin tasapuolisesti, jos ollenkaan.

Alluusioita on Seppälän teksteissä niin runsaasti, että en voi useinkaan paneutua niiden kaikkiin implikaatioihin Ben-Poratin metodin edellyttämällä perusteellisuuksella.⁸ Tämä ei kuitenkaan ole ylipääsemätön ongelma, sillä yksittäisiä viittauksia on mahdollista ryhmitellä laajemmiksi viitekehyksiksi. Viitekehysten hahmottaminen Seppälän teoksissa on yritys ottaa haltuun postmodernistinen teksti, jossa kulttuuriset viittaukset sinkoilevat kaoottisen oloisesti. Kun suuri joukko alluusioita jäsenellään temaattisiksi viitekehyksiksi, voidaan tekstin merkityksiä pluralisoiva intertekstuaalisuus paremmin valjastaa tulkinnan palvelukseen. Tällöin ei ongelmaa synny siitäkään, että jokin yksittäinen viittaus jää tulkitsijalta huomaamatta tai se on syystä tai toisesta jätettävä käsittelyn ulkopuolelle. Tulkinnan kannalta olennaiset viitekehykset löytyvät yksittäisistä viittauksista riippumatta. Viitekehysten avulla päästään myös tulkitsemaan tekstin kokonaismerkitystä, joka saattaa unohtua, kun pengotaan yksittäisiä alluusiosuhteita mahdollisimman perusteellisesti.

Viitekehys on semanttinen yhteisalue, joka yhdistää epäjatkuvia mutta merkitykseltään toisiinsa kytkeytyviä tekstin aineksia. Viitekehysten tekstuaalisia rakennusaineksia yhdistää toisiinsa ”jonkinlainen joustava mutta välttämätön ’semanttinen syntaksi’” (Hrushovski 1984a, 11; suom. TJ). Siinä missä lause ja sen muodostamiseen tarvittava syntaksi ovat varsin tiukasti määrättyjä, viitekehysten ”semanttinen syntaksi” sallii ”konstruktioiden vapaan leikin” (mp.; suom. TJ). Benjamin Hrushovskin määritelmä kuvastaa hyvin viitekehysten käsitteen monimuotoisuutta: ”[Viitekehys] on mikä tahansa kahden tai useamman referentin jatkumo, johon tekstin osat tai sen tulkinnat voivat suhteutua: joko suoraan viitaten tai vain mainiten, vihjaten tai mielikuvia herättäen. Se voi ilmentää objektia, paikkaa, tilannetta, henkilöä, asiaintilaa, mielentilaa, tarinaa, teoriaa; se voi olla todellinen, hypoteettinen tai fiktiivinen.” (Hrushovski 1984a, 12; suom. TJ.) Viime kädessä viitekehys ”on mitä tahansa mistä voi puhua riippumatta siitä onko se olemassa ja jos niin miten” (mp.; suom. TJ). Niinpä mahdollisia viitekehyksiä on myös Seppälän teksteissä käytännössä luvuton määrä, ja tulkitsijan on valittava analyysinsä kohteeksi ne, jotka palvelevat hänen tavoitteitaan. Minun tutkimuksessani painottuvat ne viitekehykset, jotka selittävät kuvattujen henkilöiden valintoja elämän ratkaisevissa käännekohtissa tai kuoleman edessä.

⁸ En esimerkiksi voi ryhtyä tulkitsemaan intertekstejä yhtä perusteellisesti kuin Seppälän tekstejä. Niin antoisaa kuin olisikin tarkastella joidenkin intertekstien mytologisia ja psykoanalyttisia teemoja ja verrata niitä Seppälän vastaaviin teemoihin, on intertekstien luenta käytännön syistä rajoitettava lähinnä pintatason merkityksiin.

Intertekstuaalisten viitekehysten konstruoiminen auttaa nostamaan Seppälän teksteistä esiin sellaisiakin olennaisen tärkeitä teemoja, jotka itse tekstissä jäävät vain muutamien vihjeiden ja alluusioiden varaan. Oikeiden intertekstien löytäminen tekee ymmärrettäväksi monet henkilöhahmojen yllättävistä ja käsittämättömiltä vaikuttavista ratkaisuista. Esimerkiksi *Hyppynarun* päättävä lapsenmurha näyttää aluksi vain järjettömältä tragedialta. Psykoanalyttinen viitekehys tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden ymmärtää päähenkilön teon motiiveja, ja kristillisessä viitekehysessä teko saa jopa myönteisiä sävyjä. Søren Kierkegaardin *Pelko ja vavistus* -teokseen tukeutuva eksistentiaalinen viitekehys korostaa tilanteen moniselitteisyyttä ja kauhistuttavuutta; ollaan äärimmäisten valintojen äärellä, jotka jokaisen on tehtävä itse, neuvoja kyselemättä, anteeksi pyytelemättä. ”Taivaanranta”-kertomuksesta (1987) puolestaan on mahdollista hahmottaa muiden muassa sotaviitekehys, aviorikoksen viitekehys, autenttisuuden viitekehys, itsesäälin viitekehys ja nousukuuden viitekehys, joissa lehtori Mutasen kuolema näyttäytyy monessa eri valossa, erilaisen maailmankatsomusten ja sosiaalisten ilmiöiden perspektiiveistä.

Viitekehys ei pitäydy yksittäisten tekstien rajoissa vaan laajenee muihin teksteihin (Hrushovski 1984b, 243, 249–250). Viitekehysten koostumus onkin varsin heterogeeninen: Seppälän teksteihin konstruoimani viitekehukset koostuvat sekä tekstinsisäisistä että intertekstuaalisista aineksista. Intertekstuaaliset rakennusaineokset voivat olla peräisin yksittäisistä interteksteistä, jonkin kirjallisen lajin repertuaarista tai yhteiskunnallisten diskurssien tasolta. Alluusioiden kiinnittävät huomion tekstien yhteiseen tematiikkaan. Tekstinsisäiset viitekehukset voidaan yhdistää laajemmaksi intertekstuaaliseksi viitekehukseksi, joka jäsentyy jonkin kaikille viitekehystä rakentaville teksteille yhteisen aiheen, teeman tai motiivin ympärille.

Konstruoimani viitekehukset ovat aina tavalla tai toisella temaattisesti merkityksellisiä. Toisinaan olisikin mahdollista puhua viitekehysten asemesta yksinkertaisemmin teemasta tai tematiikasta. Viitekehukset eivät kuitenkaan lankea yksin tekstin teemojen kanssa: viitekehysten ”ytimenä” voi teeman asemesta toimia myös jokin aihepiiri (kuten sota-luvussa 2.4) tai yksittäistä teemaa laajempi filosofinen tai maailmankatsomuksellinen järjestelmä kuten eksistentialismi, kristinusko tai alkemia. Viitekehysten käsite on perusteltu myös siksi, että Seppälän tekstit rakentuvat suurelta osin juuri erityyppisistä viittauksista eivätkä loppuun saakka kehitellyistä teemoista.

Viittausten analyysissä lähtökohtanani on niiden erilaisten kontekstien luokittelu, joihin kaunokirjallisen tekstin viittaukset voivat suuntautua. Linda Hutcheon (1988, 154–156) on esittänyt tarpeisiini sopivan viisikohtaisen kontekstien luokituksen. Hutcheonin nimeämät kontekstit ovat 1) intratekstuaalinen eli tekstinsisäinen konteksti, 2) metatekstuaalinen eli itserefleksiivinen konteksti, 3) intertekstuaalinen eli tekstienvälinen konteksti, 4) tekstualisoitu ekstratekstuaalinen konteksti eli tekstinulkoinen historiallinen konteksti, joka tarjoutuu meille ensi sijassa tekstien välityksellä sekä 5) hermeneuttinen eli lukuprosessin ja siinä tapahtuvan merkityksenannon konteksti.

Tekstinsisäisessä kontekstissa risteileviä viittauksia kutsun joko vihjeiksi tai tekstinsisäisiksi viittauksiksi sen mukaan, onko niiden referentti julkilausutusti olemassa tekstin kuvaamassa fiktiivisessä todellisuudessa vai ei. ”Taivaanrantaan” sisältyy useita yksityis-

kohtia, jotka tuntuvat vihjaavan johonkin kuvaamatta jäävään salaisuuteen, joka hiertää novellin päähenkilöiden, taidemaalari Bomanin ja lehtori Mutasen, välejä. Nimitän tällaisia poissaolevaan mutta tekstinsisäiseen todellisuuteen kuuluvaan referenttiin kohdistuvia viittauksia vihjeiksi.

”Taivaanrannan” alussa kuvatut purjelaudat, jotka Bomanin mielestä näyttävät ”meressä räpiköiviltä suurilta perhosilta, joiden toinen siipi oli jo vajonnut veden alle” (TR, 8), viittaavat Mutasen perhostenkeräilyharrastukseen ja hukkumiskuolemaan. Mutasen harrastus ja kuolintapa kerrotaan novellissa avoimesti, joten epäsuora viittaus näihin yksityiskohtiin ei ole pelkkä vihje vaan tekstinsisäinen viittaus.

Metatekstuaaliseen kontekstiin ja hermeneuttiseen kontekstiin, siis tekstin rakentumiseen, tekstuaalisuuteen ja sen tulkintaprosessiin, suuntautuvia viittauksia kutsun upotuksiksi eli *mise-en-abyme*-rakenteiksi. ”Pääsiäinen”-novellin päähenkilö on pyhäkoulussa ”toisten lasten lailla joutunut mukaan kuvaelmaan, joka esitti pääsiäisen ajan tapahtumia” (RKS, 80). Kohtaus on metatekstuaalinen upotus, joka heijastaa koko novellin rakennetta. Pyhäkoulun kuvaelman tavoin novelli rakentuu raamatullisen intertekstin varaan: se on transformaatio (ks. Genette 1982/1997) evankeliumeissa esitetyistä pääsiäisviikon tapahtumista.

Edellä mainitut viittaukset suuntautuvat joko fiktiivisen todellisuuden sisäisiin referentteihin tai tekstiin itseensä tekstinä. Tekstin ulkopuolelle eli intertekstuaaliseen ja tekstualisoituun ekstratekstuaaliseen kontekstiin suuntautuvia viittauksia kutsun alluusioiksi. Alluusiot eroavat tekstinsisäisistä viittauksista ja vihjeistä siten, että tekstuaalisen yksityiskohdan asemesta niiden referentti on jokin kokonainen teksti (tai laajempikin tekstijoukko), jota lukijan tulee verrata viittaavaan tekstiin ja muodostaa viittaavan ja viittauksen kohteena olevan tekstin välille merkityksellisiä vastaavuuksia tai kontrasteja.

Yleensä analyysini eivät edellytä alluusion tyyppien tarkempaa erottelua, mutta tarvittaessa on mahdollista erottaa ”fraseologiset adaptaatiot” eli kielellisen aineksen lainat ”oppineista viittauksista” (ks. Machacek 2007). Fraseologiset adaptaatiot puolestaan jakautuvat sananmukaisiin ja muunneltuihin sitaatteihin. Sitaatti on tutkimuksessani alluusion erityistapaus, jota koskevat samat tulkintaperiaatteet kuin epäsuoriakin alluusioita (vrt. Hebel 1989, 7).

Esimerkki kielellisen aineksen lainaamisesta Seppälän tuotannossa on kohta *Suomen historian* (1998) Mannerheim-travestiasta ”Hovimarsalkka”, jossa kuvausta Mannerheimin 75-vuotispäivistä ja Hitlerin tervehdyskäynnistä ryyditetään intertekstuaalisella pilalla. Hitler selittää Mannerheimille sotasuunnitelmiaan ja näyttelee kartalta paikkoja. Mannerheim arvioi liittolaistaan: ”Ovela mies. Sanoi että *jos ette heti pääse, hän tulee sitten itse kyllä*. Minä ajattelin että *taitais olla parempi kun tulisit heti vaan itte*, mutta sanoin että nyt on tilanne semmoinen, ettei pysty kykenemään.” (SH, 95).⁹

⁹ Tarkastellessani kielellisen aineksen lainoja kursivoin lainatut ainekset lukijan mukavuutta ajatellen. Jos lainatuissa katkelmissa on alkuperäisiä kursivoitteja, mainitsen tämän erikseen lähdeviitteessä.

Lainattu katkelma pohjautuu Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian (1959–1962) vuoden 1918 sotaa kuvaavaan kohtaukseen, jossa punaisten päälliköt suunnittelevat hyökkäystä. Hitlerin sanat viittaavat rehvakkaan punapäällikkö Myllymäen ohjeisiin, jotka Pentinkulman komppania saa eväiksi taisteluun: ”Siittä vaan painatte sitten. Ja jollette pääse niin minä tulen itte kyllä.” Mannerheimin sarkastiset ajatukset puolestaan ovat peräisin Pentinkulman komppanian torvensoittajalta, Kankaanpään Eliakselta, joka naurattaa lähellään seisovia mutisemalla: ”Kyllä se on melkein *parasta ettäs tulet itte vaan kohta.*” (Linna 1960, 267.)

Hitlerin ja Mannerheimin sanat ovat siis muunneltuja sitaatteja Linnan henkilöiden puheista, ja niiden merkitys on saattaa historian merkkimiehet naurunalaisiksi laittamalla heidät puhumaan ideologisten vihollistensa sanoilla. Tässä tapauksessa muuntelu ei tuo lainauksiin mitään ylimääräistä merkitystä; yhtä hyvin lainaukset olisivat voineet olla sanatarkkoja. Toisinaan olennaista voi kuitenkin olla juuri se, mitä lainauksessa on muutettu tai jätetty pois. Gregory Machacek (2007, 527) korostaakin lainatun tekstin materiaalisuutta ja muokattavuutta ja vertaa lainattua tekstiä muun muassa mosaiikinpalaseen tai kollaašiin liimattuun paperinkappaleeseen. Toisaalta myös sananmukainen lainaus saa uudessa kontekstissa aina uusia merkityksiä.

Oppineet viittaukset eroavat kielellisen aineksen lainoista siten, että ne viittaavat kohteeseensa vain ”epäsuorasti”, sitä siteeraamatta. Esimerkki oppineesta viittauksesta Seppälän tuotannossa on seuraava katkelma romaanista *Paholaisen haarukka* (2008), jossa varainhoitaja Lari Laine esittää epäsuoraa itsekritiikkiä toteamalla: ”Kun joskus katsoin kättäni, se toi mieleeni ranskalaisen sodanjälkeisen näytelmän nimen” (*PH*, 155). Lukija, joka tuntee edes jonkin verran ranskalaista sodanjälkeistä kulttuuria, tunnistaa viittauksen kohteeksi Jean-Paul Sartren näytelmän *Likaiset kädet* (1948) ja ymmärtää, että Laineen tarkoitus on viittauksen avulla kritisoida omaa toimintaansa varainhoitajana ja laajemmin ottaen koko kapitalistista talousjärjestelmää. Tässäkin alluusiosta esiintyy toki merkityksellinen sana *käsi*, joka on jälki Sartren näytelmän otsikosta. Varsinaisesta lainauksesta ei kuitenkaan yhden sanan mittaisen ”sitaatin” kohdalla voi puhua.

Juuri viittauksen epäsuoruutta on usein korostettu alluusion määritelmässä, mutta sananmukaisinkin sitaatti voi viittauksena olla siinä mielessä ”epäsuora”, että lainattu katkelma ei välttämättä ole alluusion suhteen tulkinnan kannalta merkittävin. Sen tehtävänä voi olla huomion kiinnittäminen joihinkin tärkeämpiin yhtäläisyyksiin tekstien välillä (Ben-Porat 1976, 109). Carmela Perri (1978, 291) esittää omassa määritelmässään päinvastoin, että alluusion osoittajana (*marker*) toimiva merkki spesifioi epäsuorasti ne intertekstin ominaisuudet, jotka ovat olennaisia alluusion merkityksen kannalta.

Alluusion osoittajia on monenlaisia, ja toiset sopivat paremmin Ben-Poratin määritelmään, toiset taas Perrin. Esimerkki Perrin määritelmän mukaisesta alluusion osoittajasta löytyy *Paholaisen haarukasta*. Ristiinnaulitun Jeesuksen hahmo kulkee läpi Seppälän tuotannon kärsivän ihmisen vertauskuvana, ja *Paholaisen haarukassa* aihetta käsitel-

lään sekä eksplisiittisesti¹⁰ että alluusion avulla. Nimimerkki ”Break a leg”, jota yksi romanin kertojista käyttää blogikirjoituksissaan, on – paitsi teatterimaailmassa käytetty ironinen onnentoivotus – tässä tapauksessa myös alluusio Jeesuksen kuolemaan ristillä, sillä säärien murtaminen oli antiikin maailmassa yleisesti käytetty keino nopeuttaa ristiinnaulittujen kuolemaa. Jeesuksen tapauksessa tämä tosin jätettiin tekemättä, koska hän oli jo kuollut (Joh. 19:33). Alluusion osoittaja, sanat ”Break a leg”, nostavat esiin tietyn puolen ristiinnaulitsemisesta teloitusmenetelmänä, sen aiheuttaman kuoleman hitauden ja julmuuden, jonka vuoksi jopa sääriluiden murtaminen vielä elävältä ihmiseltä muuttuu armeiliaaksi teoksi. Seppälän romaanissa alluusio rakentaa julmuuden ja armon ambivalentin leikin tematiikkaa osana suomalaisen nyky-yhteiskunnan kuvausta.

Sekä *Likaiset kädet* -alluusio että edellinen esimerkki havainnollistavat, mikä on lainausten ja oppineiden viittausten ero lukijan näkökulmasta. Mikäli lukija ei tunnista oppineen viittauksen kohdetta, jää viittaava tekstikatkelma väistämättä puutteellisesti ymmärretyksi tai kokonaan ymmärtämättä. Sen sijaan lukija voi hyvinkin ymmärtää osan uuteen kontekstiin sijoitetun sitaatin merkityksestä, vaikka ei tunnistaisikaan lainausta lainaukseksi. Tällöinkin ymmärtämättä tosin jää tekstien välinen merkityksellinen suhde ja se merkityksen lisä, jonka viittauksen kohteena oleva teksti viittaavaan tekstiin tuo. (Machacek 2007, 526–527.)

Intertekstuaalisuus on paitsi merkitystä rakentava myös sitä pluralisoiva tekstuaalinen strategia. Seppälä on postmodernin aikakauden kirjailija, jonka teoksissa merkitykset problematisoituvat. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että hänen teksteissään merkitykset hajoaisivat hallitsemattomasti. Merkityksen hajoaminen merkityksettömyydeksi ei olisi-kaan tulkinnallisesti kiinnostavaa; ristiriidat sen sijaan ovat. Monimerkityksisyys syntyy Seppälällä itsessään koherenttien perspektiivien asettamisesta toisiaan vastaan. Alluusiotutkimuksen ja viitekehysanalyysin välineitä yhdistävän metodini avulla osoitan, että runsaiden alluusioiden tuottamaa polysemiaa on mahdollista jäsentää hallittavaksi merkitysrakenteeksi ryhmittelemällä samoja teemoja rakentavia alluusioita intertekstuaaliksi viitekehyksiksi, jotka rikastavat tekstin sisäisiä viitekehysiksi.

Intertekstuaalisuuden merkitystä rakentavan ja sitä pluralisoivan ulottuvuuden välisen suhteen voi metodini näkökulmasta kiteyttää seuraavasti: Intertekstit tuovat viittaavaan tekstiin merkityksiä, jotka viitekehysten avulla otetaan haltuun ja ”kiinnitetään paikalleen” osaksi tekstin merkitysrakennetta. Toisaalta viitekehysten moneus ja niiden kautta tematisoituvien maailmankatsomusten ja arvojen ristiriitaisuus saa aikaan sen, että tekstin kokonaismerkitys jää avoimeksi ja ambivalentiksi.

Yksittäistä viittauksen kohteena olevaa tekstiä nimitän *intertekstiksi*, vaikka termiä on käytetty myös muissa merkityksissä (esim. Jenny 1982, 45; Riffaterre 1984, 142). Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa rajattuja kohdetekstejä on kuitenkin yleisesti tapana

¹⁰ ”Jumalan tuomio on uskottava, ihmisen tuomiota suurempi, hyväksyttävämpi. Ja silti, kun Jeesus kuoli, tapahtui vain se että tavalliset ihmiset nostivat tavallisen ihmisen ristille huutamaan kivusta ja pelosta. Tavalliset ihmiset jäivät jatkamaan elämää. Risti on pakollinen, sitä ei valita. Hylätyn huuto ristillä vaikenee. Loppu ei ole hiljaisuutta, vaan mielettömyyttä.” (PH, 199.)

nimittää interteksteiksi, vaikka myös käsite *subteksti* on käytössä (ks. esim. Tammi 1999; Vuorikuru 2012). Näkökulmani Seppälän tuotantoon onkin paljosta velkaa Kiril Taranovskin subtekstianalyttiselle metodille. Tärkein Taranovskilta omaksumani vaikutte on hänen metodinsa tulkintahakuisuus (ks. Tammi 1999, 4); myös minun metodini osoittaa arvonsa ja pätevyytensä vain, mikäli se auttaa ratkaisemaan Seppälän tekstien asettamia tulkinnallisia ongelmia. Tutkimustani voikin pitää vastauksena haasteeseen, jonka Pekka Tammi on esittänyt Taranovskin metodia esittelevässä artikkelissaan; hänen mukaansa kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksessa olisi Taranovskin metodin pohjalta vielä paljon tehtävissä (Tammi 1991, 92).

Vaikka tarkastelen etupäässä spesifejä tekstienvälisiä suhteita, ymmärrän (inter)tekstin käsitteen varsin avarasti. Kaunokirjallisten ja mytologisten alluusioiden lisäksi Seppälän teksteissä on myös *intermediaalisia* alluusioita, joiden tavanomaisin kohde ovat tunnetut elokuvat. Perrin (1978, 305) tavoin tarkastelen tarvittaessa myös ”tosielämän tekstejä” eli historiallisia tapahtumia ja henkilöitä mahdollisina alluusion kohteina (ks. myös Hebel 1991, 138). Seppälän tuotannossa teemoja kehitellään kirjallisten, intermediaalisten ja historiallisten alluusioiden ohella erilaisiin filosofisiin ja yhteiskunnallisiin diskursseihin suuntautuvien alluusioiden avulla. Koska myös yhteiskunnalliset diskurssit ja historia joko ovat kieltä tai ainakin tarjoutuvat meille erilaisten tekstien muodossa, voi kaikkia mainittuja alluusion tyyppisiä tarkastella osana tekstienvälisen suhteiden aluetta.

Viitekehukset hahmottuvat tekstuaalisen analyysin tasolla ja tekstistä ulospäin kohti kontekstia. Kun viitekehys on hahmotettu, voidaan tekstiä puolestaan tulkita viitekehuksesta käsin. Tätä tekstiä kohti suuntautuvaa tulkitsevaa liikettä kutsun *perspektiiviksi* ja perspektiivien yhteistoimintaa *perspektiivisyydeksi*. Perspektiivisyys on näin ollen nimitys sille konkreettiselle tavalle, jolla intertekstuaalinen moniäänisyys toteutuu Seppälän teksteissä. Erisuuntaisten ja -tasoisten liikkeiden ero on periaatteessa selvä, mutta käytännössä niitä ei useinkaan voi yksiselitteisesti erottaa toisistaan. Viitekehys ja perspektiivi, analyysi ja tulkinta, viittaus ja sen merkitys lomittuvat ja kietoutuvat jatkuvasti toisiinsa luennan edetessä.

Tutkimusaineistoon viitatessani puhun toisinaan Seppälän *teksteistä*, toisinaan taas *teoksista*. Ensin mainittu termi sopii luontevasti valitsemaani teoreettiseen kehykseen eikä kaipaa perusteita, kun taas *teos* saattaa vaikuttaa vanhentuneeseen tutkimusparadigmaan kuuluvalla anakronismilla. Mielestäni teos on kuitenkin tekstiä luontevampi termi silloin, kun en hahmota aineistoani niinkään analysoitavina tekstuaalisina kudoksina kuin kansiin sidottuina kirjoina, joilla on tekijä, kustantaja, ilmestymisvuosi ja asema osana tekijänsä tuotannon kehittyvää kokonaisuutta. Teoksilla ja niiden muodostamalla tuotannolla on vastaanotto ja sen määrittelemä asema osana kirjallisuushistoriaa, ne ovat ikään kuin analyysini kohteena olevien tekstien julkinen aspekti.

Oman tutkimustoimintani tuloksista käytän tavallisesti termiä *luenta*. Luenta on kokonaisuus, joka muodostuu *analyysin*, *kontekstualisoinnin* ja *tulkinnan* osa-alueista. Luennalla viitataan kunkin analyysiluvun muodostamaan tulkinnalliseen kokonaisuuteen, ja tulkinnasta puhun silloin, kun kyseessä on jokin luennan osa, esimerkiksi tekstin ja yksittäisen intertekstin välisen suhteen merkitys.

1.3 Aiempi Seppälä-tutkimus

Pro gradu -tutkielmien lisäksi Seppälän tuotannosta on ehtinyt ilmestyä jonkin verran muutakin tutkimusta. Tuula Piikkilä on tarkastellut kahdessa artikkelissaan (1999 ja 2004) romaaneja *Luru* (1992) ja *Jumala oli mies* (1996). Piikkilän metodi, joka yhdistää keskusteluanalyysia ja narratologiaa, tuottaa näkökulman, joka poikkeaa monessa suhteessa omastani. Piikkilä tekee kuitenkin monia tutkimustani tukevia huomioita Seppälän hyödyntämistä tekstuaalisista strategioista: Yleisesti ottaen Piikkilä osoittaa, että Seppälän tekstit ovat dialogisia monilla kerronnan tasoilla, ja rikkoo näin käsitystä Seppälän tuotannon monologisuudesta. Piikkilä tuo esiin *Lurun* ja erityisesti sen loppuratkaisun arvoitussellisuuden, avoimuuden ja ristiriitaisuuden, joka jättää tilaa monille vaihtoehtoisille tulkinnoille. Kuvatut tapahtumat voivat saada kaksi päinvastaista merkitystä riippuen siitä, kenen näkökulmasta niitä tarkastellaan. (Piikkilä 1999, 330–331.)

Tärkeä on myös Piikkilän käsitys Seppälän tekstin monimerkityksisyydestä: usein tärkeintä on se, mitä ei sanota, ja lisäksi kaikki se, mikä niukkoihin teksteihin on kelpuutettu mukaan, on monin tavoin merkityksellistä (Piikkilä 2004, 39). Piikkilä noteeraa Seppälän tuotannon intertekstuaalisuuden ja esittää, että myyttiset alluusiot (Pygmalion, Orfeus) luovat *Jumala oli mies* -romaanin ”avaran intertekstuaalisen tilan” romaanin tematiikan kehittelylle (ma., 32, 39, 46).

Piikkilän mukaan Seppälän teksteissä ”kaikella tekstissä olevalla on potentiaalinen merkitys suhteessa kaikkeen muuhun” (ma., 38). Tällaisen tiheän tekstinsisäisen merkitysverkoston analyysi edellyttää Piikkilän mukaan lineaarisuuden hylkäävää lukutapaa, ”sivujen selaamista edes takaisin, paluuta aiempaan, tekstin kokoamista uudelleen” (ma., 47; vrt. Piikkilä 1999, 307). Tällaisesta tekstin kudosta edes takaisin kampaavasta merkitysten lähiluennasta syntyvät myös minun tulkintani. Lukemisen lineaarisuutta rikkoo myös intertekstuaalisuus, joka pakottaa lukijan liikkumaan edestakaisin paitsi tekstin sisällä myös tekstien välillä (Jenny 1982, 44). Vaikka tutkimusmetodini näin johdattaa minut näennäisesti sivupoluille, intertekstien fiktiivisiin maailmoihin tai teoreettisten käsitteiden verkostoihin, palataan kaikilta poluilta kuitenkin viisaampina ja ymmärretään paremmin Seppälän tekstiä, toisin sanoen sen päähenkilön ratkaisuja.

Jussi Ojajärvi (2006) on väitöstutkimuksessaan analysoinut *Super Market* -proosakokoelman (1991) lyhyttä nimikertomusta kapitalismikriittisestä näkökulmasta. Ojajärven tulkinta on kiinnostava, mutta hänen kulttuurintutkimuksellinen, diskurssianalyysia ja jälkiwinnicottilaista psykoanalyysia yhdistävä metodinsa on niin kaukana omasta tutkimusasetelmastani, että tutkimustemme yhtymäkohdat ovat lopulta harvassa. Joka tapauksessa Ojajärven tulkinnassa painottuvat Seppälän tuotannon psykoanalyttinen ja kapitalismikriittinen tematiikka, jotka ovat tärkeitä myös minun tutkimukselleni.

Avaramman näkökulman Seppälän tuotantoon on avannut Arto Miettinen (2008), joka lisensiaatintutkielmassaan tarkastelee kansallisen tematiikkaa romaaneissa *Sydänmaa* (1994) ja *Kuun nousu ja lasku* (1999) sekä novellikokoelmassa *Suuret kertomukset* (2000). Miettisen lähestymistapa on intertekstuaalinen termin laajassa merkityksessä: hän lainaa Gérard Genetten strukturalistisesta taksonomiasta arkkitekstin käsitteen ja antaa sille kult-

tuurintutkimuksellisen tulkinnan. Arkkitekstit, joihin Miettinen suhteuttaa Seppälän teokset, ovat suomalaisen kulttuurimme ”suuria kertomuksia”, kansallisia myyttejä, joita Seppälän teokset Miettisen mukaan problematisoivat. Miettisen näkökulma Seppälän keskikauden teoksiin on relevantti, mutta hänen metodinsa puutteena on, että se jättää huomioida spesifit alluusiosuhteet, joiden keskeisen aseman Seppälän teoksissa Miettinen (2008, 42) nimenomaan kiistää. Alluusiosuhteiden ohittaminen sulkee Miettisen näkyvistä monia olennaisia merkitysulottuvuuksia ja saa hänet keskittymään vain niihin teemoihin, jotka ovat teksteissä avoimesti esillä. Jokainen tutkimus on toki rajallinen, ja näkökulmiimme voikin pitää enemmän toisiaan täydentävinä kuin toisilleen vastakkaisina.

Aiemmista Seppälä-tutkijoista lähimpänä omaa näkökulmaani on Leena Kirstinä (2007), joka Miettisen tavoin on tarkastellut kansallisen tematiikkaa *Sydänmaassa*. Miettisestä poiketen Kirstinä rakentaa tulkintansa etupäässä spesifien alluusiosuhteiden varaan, kuten minunkin tutkimuksessani on tarkoitus tehdä. Olen kuitenkin tulkinnut Seppälän teoksia, myös *Sydänmaata*, jo proseminariryöissäni ja pro gradu -tutkielmassani (Juntunen 2005) alluusiotutkimuksen näkökulmasta, ja osa Kirstinän tuloksista on esitetty näissä varhaisissa opinnäytteissäni. En siis katso näkökulmani olevan velkaa Kirstinän tutkimukselle. Hänen *Sydänmaa*-tulkintansa vahvistaa kuitenkin alluusiotutkimuksen metodisen relevanssin Seppälän tuotannon tapauksessa.

1.4 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen rakenne

Seppälän tuotanto on temaattisesti yhtenäinen ja johdonmukaisesti kehittyvä mutta tyyllillisesti moni-ilmeinen ja yllättävä: ensimmäisten teosten niukasta ja vihjaavasta modernismista edetään *Super Market* -kokoelman (1991) postmodernististen parodioiden kautta kohti uusimman tuotannon tekstuaalista anarkiaa, jossa mikä tahansa on mahdollista: tyylejä, lajeja, intertekstuaalisuutta, metafiktiota ja typografisia kokeiluja yhdistetään toisiinsa vailla pidäkkeitä. Lisäksi Seppälä on vuosien saatossa keskittynyt eri kirjallisuudenlajeihin, ja hänen teostensa aihepiiri on muuttunut lajien ja tyylien lisääntyessä. Seppälä aloitti 1980-luvulla niukkuuden estetiikkaa toteuttavana novellistina. Näissä varhaisteoksissa painottuu aikalaiskuvaus sekä eksistentiaalinen ja psykoanalyttinen tematiikka. 1990-luvulla Seppälän tuotantoa luonnehtivat sirpaleproosan laji, parodinen postmodernistinen tyyli ja etsiytyminen kansalliseen historiaan. Uudella vuosituhanella Seppälä on ryhtynyt yhteiskuntakriitikoksi, joka useissa täysimittaisissa romaaneissa tarkastelee talouselämän ylivaltaa suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa.

Olen valinnut laajasta tuotannosta yksityiskohtaisen lähiluennan kohteiksi kaksi novellia ja kaksi romaania: *Taivaanranta*-kokoelman (1987) nimikertomuksen ja ”Pääsiäisen” kokoelmasta *Riikinkukon sulka* (1989) sekä romaanit *Hyppynaru* (1990) ja *Yhtiökumppanit* (2002). Tutkimukseni koostuu laajoista ja yksityiskohtaisista teosanalyysistä, joten olen joutunut keskittymään vain muutamaan tekstiin. Tutkimusaineistoni painottuu Seppälän tuotannon alkupuolelle, postmodernistista ”käännettä” merkinnyttä *Super Marketia*

edeltäviin teoksiin. Olen kuitenkin valinnut sellaiset tekstit, jotka ovat antoisimpia tutkimuskysymykseni kannalta monestakin syystä: Ne ovat vahvasti intertekstuaalisia, ja intertekstuaalisuus toimii niissä merkitystä rakentavalla tavalla, mikä uusimmissa teoksissa ei enää ole selvää. Lisäksi intertekstuaalinen moniäänisyys toteutuu aineistossani monipuolisesti. Valitut neljä tekstiä tarjoavat mahdollisuuden tarkastella kolmea erilaista intertekstuaalista rakennetta: ”Taivaanranta” on alluusioiden mosaiikki, jossa jokaista teemaa taustoittaa lukuisa joukko intertekstejä. ”Pääsiäinen” ja *Hyppynaru* rakentuvat olennaisesti yhden mytologisen intertekstin varaan, ja tätä hypertekstuaalista suhdetta täydentää joukko muita alluusioita. *Yhtiökumppaneissa* intertekstit edustavat pääasiassa tragedian lajiperinnettä, joten analyysini muodostuu eräänlaiseksi lajiluennaksi. Kompensoin aineistoni ”toispuoleisuutta” ja suppeutta vertailemalla sitä Seppälän muihin teoksiin erityisesti alaviitteissä.

Tutkimukseni jäsentyy neljäksi analyysiluvuksi, joista jokainen keskittyy yhden tekstin ja sen päähenkilön analysoimiseen. Jäsennystapani tuo tutkimukseen tiettyä toisteisuutta, joka olisi epäilemättä ollut vältettävissä jäsentämällä tutkimus temaattiselta perustalta. Tätä jäsennystapaa vastaan puhuu alluusiitutkimuksen metodi, joka edellyttää kokonaisen tekstien ja niiden tematiikan vertailua. Painavin perusteeni teoskohtaisten analyysien puolesta on kuitenkin se, etten tutki vain Seppälän tuotannon tematiikkaa vaan tematiikan, poetiikan ja kontekstin yhteen kietoutumista perspektiivisen todellisuuskuvan synnyttämiseksi. Perspektiivisyys havainnollistuu nähdäkseni parhaimmin siten, että kunkin päähenkilön tapaukseen luodut lukuisat perspektiivit käsitellään teksti ja henkilö kerrallaan. Tällöin on mahdollista tarttua niihin merkitykseltään ylimääräytyneisiin, monilähteisiin yksityiskohtiin, joiden varaan tekstien moniäänisyys rakentuu.¹¹

¹¹ Koska tiedostamattoman tematiikka on Seppälän teoksissa tärkeässä osassa, tulkitsen merkitysten piilottamisen alluusioihin ja vihjeisiin tavaksi ilmentää henkilöhahmojen tiedostamatonta sielunelämää. Seppälän tekstejä voikin verrata Freudin käsitykseen unien ilmiäisuisestä sisällöstä: niihin kelpuutetaan ensi sijassa ylimääräytyneitä, moneen suuntaan viittaavia yksityiskohtia (vrt. Freud 1900/1995, 242). Tämän pitemmälle kliseistä analogiaa tekstin ja unen välillä ei kuitenkaan ole syytä venyttää. Tekstin monimerkityksisiltä yksityiskohdilta puuttuu Freudin hahmottaman unityöprosessin radikaali, tietoisien minän kontrollia pakeneva vallankumouksellisuus. Metodini etsimä monimerkityksisyys pysyttelee jaettujen ja hallittavissa olevien kulttuuristen merkitysten piirissä. (Vrt. Wright 1998, 50–51.)

2 Suomalaisen miehen kuolema (”Taivaanranta”)

Proosakokoelma *Taivaanranta* (1987) ilmestyi vuotta J. H. Erkon palkinnolla palkitun esikoisteos *Tornin* (1986) jälkeen. Se sisältää kolme normaalimittaista novellia ja yhden pitemmän kertomuksen. Novellit ”Laivan upotus”, ”Linnut” ja ”Arkku” muistuttavat esikoisteoksen novelleja sekä muodoltaan, tyyliltään että aihepiiriltään. Suppeat ja vähäeleiset novellit kuvaavat ahdistusta, väkivaltaa ja kuolemaa arkisissa tilanteissa: ”Laivan upotus” -novellissa isä kasvattaa poikiaan pakottamalla nämä pelaamaan kanssaan laivanupotuspeliä, joka toimii tulehtuneiden perhesuhteiden ja yleisemmin olemassaolon taistelun vertauskuvana. ”Linnut”-novellissa poika saa ensimmäisen ilmakiväärinsä ja käyttää asetta asianmukaisella tavalla, tappamiseen (vrt. Koskela 1987). Päätösnovellissa ”Arkku” nuori mies taittaa arkunkantajana vertauskuvallista matkaa kohti hautaa, jonka saavuttaminen tuntuu helpotukselta, raskaasta taakasta vapautumiselta.

Allegorisuuttaan osoittelevien novellien rinnalla yli satasivuinen ”Taivaanranta” on realistisempi ja näkökulmaltaan laveampi: yhden vertauskuvallisen tilanteen asemesta siinä kuvataan viikon mittainen ajanjakso, ja kuvauksesta muodostuu juonellinen tarina käänteineen ja moniulotteisine henkilöihmoineen. Realistisuudestaan huolimatta ”Taivaanranta” on Seppälän ensimmäinen taidonnäyte laajan ja moniulotteisen intertekstuaalisen konstruktion luomisesta.

Kertomukseen on ripoteltu alluusioita kymmeneen eri teksteihin; jotkin alluusioidet ovat varsin ilmeisiä, toiset taas huomaamattomampia. Käytännössä tämän alluusiorunsauden paljastaminen tekstistä edellyttää lukijalta useita lukukertoja. Alluusioiden huomaaminen ei vielä riitä, vaan varsinaiseksi ongelmaksi muodostuu niiden tehtävän määrittelemine: miksi kertomus luo yhteyden suureen joukkoon tekstejä, jotka ovat peräisin eri aikakausilta ja kielialueilta ja edustavat monia eri tyylisuuntia ja lajeja? Tarkemmin pohdittaessa hajanaisesta intertekstien joukosta alkaa erottua toistuvia aiheita ja teemoja. Osa näistä aiheista ja teemoista on selvästi kytköksissä ”Taivaanrannan” omaan aihepiiriin ja tematiikkaan. Toiset interteksteissä toistuvat aiheet taas tuntuvat ensin varsin yllättäviltä. Kertomuksen tarkempi lukeminen intertekstien valossa kuitenkin paljastaa, että myös nämä yllättävämmän tuntuiset aiheet ja teemat on mahdollista tulkita ”Taivaanrannan” omiksi teemoiksi, joiden kehittäminen on jätetty huomaamattomien vihjeiden varaan. Näin tekstistä paljastuu alluusioiden lisäksi (ja niiden ansiosta) julkilausumattomia salaisuuksia, jotka rakentavat kätkeytyä juonta näennäisen juonettomaan kertomukseen. Salattujen taustaseikkojen valossa kertomuksen arkiset tapahtumat näyttävät dramaattisen ja arvoitukselliseksi jäävän loppuratkaisun valmisteluna ja perustelevat sitä monesta eri näkökulmasta.

Kertomuksen alussa keski-ikäinen taidemaalari Boman on matkalla maaseudulle tapaamaan vanhaa opiskelutoveriaan, biologianopettaja Matti Mutasta, joka etsii itselleen taloa ja on pyytänyt Bomania auttamaan etsinnöissä. Mutanen on eronnut edellisestä kevästä, entinen asunto ja lapset ovat jääneet vaimolle, ja hän elää yksin kesämökkillään meren rannalla. Kertomus kuvaa viikon mittaisen ajanjakson, jonka kuluessa miehet käyvät tutustumassa myytävänä oleviin taloihin, viettävät aikaa mökillä ja käyvät tanssiravintolassa, josta Boman hankkii itselleen naisseuraa. Mutaselle sopivaa taloa ei viikon aikana kuitenkaan löydy, ja Boman palaa Helsinkiin. Kotiin päästyään hän saa kuulla, että Muta-

nen on löydetty hukkuneena. Poliisi toivoo Bomanilta tietoja, jotka voisivat olla avuksi tutkimuksissa. Boman istahtaa paperin ääreen miettimään, mitä tietää, ja tarina päättyy.

Loppukohta on tekstin rakentumista peilaava upotus (ks. Dällenbach 1977/1989, 75), joka saa kertomuksen ja Bomanin paperille kirjaamat muistiinpanot vertautumaan toisiinsa. Samalla kohta on lukijalle esitetty haaste tulkita viikon tapahtumia yhdessä Bomanin kanssa. Poliisin sekaantuminen asiaan saa Mutasen kuoleman näyttäytymään ratkaisua kaipaavana arvoituksena. Vaikka tapahtumat on kuvattu pääosin Bomanin näkökulmasta, on Mutanen kuitenkin tarinan varsinainen päähenkilö. Hänen viimeisten päiviensä ajatukset ja tunnelmat Bomanin ja lukijan on määrä selvittää.

Asetelmaa voidaan pitää tyypillisenä modernistiselle proosalle: Brian McHalen (1987, 9–10) mukaan modernistisen ja postmodernistisen proosan merkittävimpiä eroja on se, että edellinen painottaa epistemologisia kysymyksiä, jälkimmäinen ontologisia. ”Taivaanrannan” tieto-opillinen problematiikka hahmottuu Bomanin näkökulmasta kysymykseksi siitä, mitä toisesta ihmisestä ja hänen elämästään on mahdollista tietää. Lukijan näkökulmasta ongelmaksi asettuu erilaisten vihjauksien ja alluusioiden varaan rakennetun merkitysrakenteen tulkitseminen.

Ryhtyessään kertomuksen lopussa selvitystyöhönsä Boman miettii, että ”hänen olisi kyettävä näkemään ne asiat joilla oli merkitystä niiltä joilla ei sitä ollut” (TR, 121). Upotus vihjaa, että Bomanin muistiinpanojen tavoin myös kaikilla niillä asioilla, jotka itse kertomukseen ovat päätyneet, on merkitystä loppuratkaisua tulkittaessa. Kertomus tarjoaa näin lukijalle ns. modernistista lukutapaa, jonka mukaan teksti on läpikotaisin merkityksellinen: kaikki sen piirteet ja yksityiskohdat ovat kokonaisuuden kannalta motivoituja¹² (ks. Kovala 2004, 80). Modernistisen lukutavan omaksuminen tekstin itsensä implikoimaksi ihanneluennan lähtökohdaksi perustelee seuraavan hypoteesin: ”Taivaanranta” on kertomus, jonka temaattisena ytimenä on Mutasen kuoleman arvoitus, ja kaikki kertomuksen yksityiskohdat ovat tämän arvoituksen kannalta ainakin potentiaalisesti merkityksellisiä.

Monet seikat tekstissä viittaavat siihen, että Mutanen on hukuttautunut tahallaan. Hän ottaa eräänä iltana itsemurhan puheeksi ja tunnustaa epäsuorasti harkinneensa sitä. Ennen Bomanin poislähtöä hän katselee itseään peilistä ja miettii, että hänen silmistään ”olisi kenenkään vaikea sanoa tai päätellä mitään” (TR, 116). Lukijalle ei paljasteta, mitä silmistä voisi olla pääteltävissä, mutta loppuratkaisun valossa näyttää luultavalta, että Mutanen on jo tässä vaiheessa tehnyt päätöksen kuolemastaan. Lisäksi kertomuksessa mainitaan poronsarviin ripustetut pelastusliivit, joita Boman ensimmäisen kerran mökkiin astuessaan säikähtää. Tšehovin tunnettua sääntöä mukailten voidaan todeta, että jos novellissa kuvataan seinällä roikkuvat pelastusliivit, niitä on myös käytettävä. Mutanen ei kuitenkaan tee näin, ja siitä voi päätellä, että hän vähintäänkin etsii kuolemaa lähtiessään huteralla veneellä tuuliselle merelle, ellei hukuttaudu tahallaan.

Mutasen kuoleman tulkitseminen itsemurhaksi on kuitenkin vasta perusteellisemmän tulkinnan lähtökohta. Miksi Mutanen haluaa lopettaa elämänsä? Avioero ja vastoinkäymi-

¹² Postmodernistisesta näkökulmasta vihjeen voisi tulkita myös ironiseksi, merkityksiä etsivän lukijan odotuksia kyseenalaistavaksi. Yhtä ainoaa oikeaa vastausta salaisuuksiinsa kertomus ei tarjoakaan, mutta tekstin yksityiskohdat rakentavat merkityksiä, joiden ansiosta kuvattujen tapahtumien kuvaamatta jäävää taustaa on mahdollista hahmottaa.

set uuden asunnon etsimisessä eivät tunnu riittävän pahoilta takaiskuilta tehdäkseen näin radikaalin ratkaisun ymmärrettäväksi. Tarkempi perehtyminen Mutasen menneisyyteen ja nykyiseen elämäntilanteeseen paljastaakin kuoleman taustalla olevan monia syitä, joista yhdessä muodostuu tragikoominen kuva epäonnistuneesta elämästä. Mutasen tragedia jäsentyy tekstin kuvaston ja alluusioiden kautta temaattisiksi viitekehyksiksi, joista kukin antaa omanlaisensa vastauksen itsemurhan arvoitukseen.

2.1 Todellisuuden moniselitteisyys

”Taivaanrannan” kerronta luo vaiivikkaa perspektiivistä todellisuuskuvaa vaihtelemalla kerronnan ajallista perspektiiviä ja näkökulmahenkilöä. Novellin alkukohtaukseen rakennetaan kaksi eri kerronnallista perspektiiviä, jossa sama länsisuomalainen maisema näytetään lukijalle kahtena aikana. Tarinan nykyhetkessä Boman lähestyy määränpäättään ja havainnoi tuttua ympäristöä, joka herättää hänessä muistoja edellisestä vierailusta paikkakunnalla. Muistot limittyvät imperfektissä kulkevaan kerrontaan pluskvamperfektissa kerrottuna takautumana, jonka katkelmat vuorottelevat perusaikatason kanssa, mutta niin huomaamattomasti, ettei perspektiivien välistä eroa tule heti havainneeksi. Samalla maisema hahmottuu kahdesta eri näkökulmasta: autoa ajava Boman tarkkailee maisemaa hallitsevaa vesitornia alhaaltapäin, kun taas takautumassa ollaan tornin huipulla, josta merimaisema levittäytyy Bomanin ja lukijan nähtäväksi.

Myös kerronnan näkökulmahenkilö vaihtelee huomaamattomasti koko kertomuksen ajan. ”Taivaanrannassa” on ulkopuolinen kertoja, joka kuitenkin pysyttelee lähellä henkilöitä ja kuvaa tapahtumia aina joko Mutasen tai Bomanin rajoittuneesta näkökulmasta. Näkökulmanmuutoksia osoittaa vain *hän-* ja *se-*pronomien huomaamaton vaihtelu. Kulloisestakin näkökulmahenkilöstä kertoja käyttää pronominia *hän*, ja toiseen, fokalisoijan tarkkailun kohteena olevaan henkilöön, viitataan *se-*pronominilla. Näin kumpikin henkilö-hahmo näyttäytyy kaksoisvalaistuksessa, sekä itsetietoisuutensa että tuttavien näkökulmista kuvattuna. Myös tämä kaksoisvalaistus jää helposti huomaamatta, sillä näkökulmien ero on vähäinen. Kummastakaan henkilöstä ei paljasteta toisen näkökulmasta kuvattuna mitään sellaista, mikä olisi räikeässä ristiriidassa tämän oman näkökulman kanssa, vaikka molemmat tarkkailevatkin lähinnä toistensa kielteisiä ominaisuuksia. Bomanin näkökulmasta paljastuvat Mutasen saamattomuus ja sosiaalinen taidottomuus, Mutanen taas panee merkille Bomanin oikullisuuden ja lyhytjännitteisyyden.

Kertomukseen rakentuu alusta saakka moniselitteisyyden viitekehys, joka on siis eräänlainen metaviitekehys: se vihjaa juuri vaihtoehtoisten viitekehysten moneuteen. Moniselitteisyys näkyy jo Mutasen kesäpaikan nimessä: Mutanen tulkitsee Aalholma-nimen juontuvan ankeriaista (ruots. *ål*). Yhtä hyvin nimen voi kuitenkin assosoida leppiin (ruots. *ahl*), joita rannassa kasvaa. Oikeastaan jo kertomuksen nimi viittaa moniselitteisyyteen ja subjektiivisuuteen, sillä taivaanranta, horisontti, määräytyy jokaiselle yksilöllisesti hänen kulloisenkin sijaintinsa mukaan. Lisäksi se on aina liikkeessä ja pakenee havaitsijaansa. Juuri tästä syystä Zygmunt Bauman (1991, 10) käyttää horisonttia vertauskuvana luonnehtiessaan totuuden, järjestyksen, varmuuden ja harmonian kaltaisia saavuttamattomia ihan-

teita, joiden avulla moderni yksilö yrittää suunnistaa ambivalentiksi paljastuneessa todellisuudessa.

Päähenkilöiden ammatit ovat moniselitteisyyden viitekehyksen kannalta merkityksellisiä: Mutanen on luonnontieteilijä, jonka tavoitteena on luonnonilmiöiden yksiselitteinen luokittelu. Boman puolestaan on taiteilija, joka on tuomittu näkemään aina ”heinäseipäissä muutakin kuin heiniä” (TR, 55), kuten hän itse kuvaa taiteen monitulkintaisuutta. Tieteen ja taiteen vastakkaiset tavat hahmottaa todellisuutta nousevat kertomuksessa toistuvasti esiin. Kun Boman luonnostelee vihkoonsa tervaleppää esittävää piirrosta, Mutanen osoittaa asiantuntemustaan mainitsemalla kasvin tieteellisen nimen *alnus glutinosa*. Boman puolestaan näkee puun alimmassa oksassa sanoin selittämätöntä herkkyyttä, jota Mutanen ei kykene kokemaan. Tarkemmin katsoessaan hän on kuitenkin näkevinään Bomanin piirroksessa myös ihmiskasvot; epätodennäköisen havainnon voi tulkita implikoivan, että todellisuuden taiteellinen representaatio sallii ihmisen nähdä todellisuudessa ”oman kuvansa”, toisin sanoen kokea maailman tuttuna ja merkityksellisenä.

Tunnistaminen on kuitenkin vain ihmismielen luoma harha, sillä muilla olioilla on maailmaan aivan oma näkökulmansa. Tämä käy ilmi Bomanin muistellessa jonain menneenä kesänä lintusaarelle tehtyä retkeä: ”[Saari] oli ollut täynnä lokiin ja muiden vesilintujen pesiä ja linnut olivat raivokkaasti osoittaneet heille etteivät he kuuluneet niiden maailmaan, vain Mutanen oli hengästyneenä selittänyt saaren luonnontieteellistä arvoa ja näyttänyt heille kahden harvinaisen lajin munia” (TR, 83–84). Vain luonnontieteilijä on kyllin ymmärtämätön ollakseen piittaamatta lintujen radikaalista toiseudesta ja kuvitellakseen, että kun lintulajit on tieteellisesti nimetty ja kuvattu, niistä on sanottu kaikki tarpeellinen. Kun Mutanen toisessa yhteydessä toteaa, että biologikin on ihminen, ironisoi Boman hänen luokittelutaipumustaan täsmentämällä: ”Homo sapiens” (TR, 57). ”Viisaan ihmisen” viisaus ilmenee luonnontieteilijän tapauksessa vääränä luottamuksena asioiden yksiselitteisyyteen.

Yksitotisessa luottamuksessaan tosiasioihin ja maailman tieteelliseen selitettävyyteen Mutanen on kuitenkin varsin harmiton hahmo. Koomisempana ja samalla kielteisempänä tapauksena näyttäytyy Mutanen mökkinaapuri Eerola, joka esittää ehdottoman varmoja kannanottoja arvokysymyksissä. Eerola tyrkyttää terveitä elämäntapoja ja isänmaallisuutta korostavaa maailmankatsomustaan joka käänteessä Mutaselle ja Bomanille, jotka vastailevat hänen saarnoihinsa vältellen ja kiusaantuneina. Eerolan maailmankatsomuksen soveltumattomuus modernin todellisuuden ristiriitojen käsittelemiseen ilmenee vertauskuvallisesti Mutanen kuoleman yhteydessä. Mutanen on ollut liikkeellä Eerolalta lainatulla kiikkerällä veneellä, joka on kaatunut ristiaallokossa: ”[Eerola] toisti tuulen olleen voimakkaan ja saaren lähetyvillä tällöin syntyvän ristiaallokon, johon hänen veneensä ei ollut tehty” (TR, 120). Ristiaallokko symboloi niitä ristiriitaisia vaatimuksia, joita moderni maailma yksilölle esittää. Eerolan vertauskuvallinen vene ei näissä olosuhteissa pelasta apua tarvitsevaa.

Arvojen ja maailmankatsomusten subjektiivisuus tuodaan toistuvasti esiin ”Taivaanrannassa” kuten koko Seppälän tuotannossa. Suorastaan hirtehisellä tavalla arvokysymysten monimutkaisuus ilmenee Mutanen kertomuksessa 1920-luvulla uponneesta sotalaivasta ja sen hukkuneesta miehistöstä: ”Mutanen kertoi paikallisessa lehdessä selitetyn että uppoaminen oli oikeastaan ollut myönteinen asia: nuorena tasavallassa oli sen jälkeen ym-

märretty myös meripuolustuksen tärkeys ja uudenaikaisempien alusten hankkimisen kii-reellisyys” (TR, 46). Isänmaallisen ideologian läpi katsottuna jopa kymmenien ihmisten kuolemaan johtava katastrofi voidaan nähdä siunauksena.

Myös mitattavissa olevien tosiasioiden objektiivisuus asetetaan kertomuksessa kyseen-alaiseksi. Tätäkin asiaa havainnollistetaan sotalaivan avulla. Boman ja Mutanen käyvät tutustumassa satamassa vierailevan laivastoyksikön alukseen, jonka komentohytissä ”[p]ursimies kertoi römeällä äänellä kymmenien ellei satojen taulussa olevien mittaritaulu-jen merkityksiä” (TR, 70). Pursimies kertoo ”jonkun mieshenkilön erään aikaisemman laivastovierailun yhteydessä osoittaneen mittariston jotain taulua kysyen mikä se oli. – Se on kello, pursimies oli vastannut.” (TR, 71.) Pursimiehen juttua kuuntelevat pikkupojat nauraa räkättävät mieshenkilön typeryydelle, mutta rivien välissä kertomus implikoi muu-ta; todellisuudesta voidaan mitata niin montaa asiaa, että tuttuakin ulottuvuus muuttuu ou-doksi ja kokonaisuus mahdottomaksi hahmottaa.

Todellisuuden moniselitteisyys saa ihmisen kuvittelemaan omaksi aikaansaannoksek-seen sellaista, mihin hänellä ei ole osaa eikä arpaa. Boman ihmettelee länsisuomalaisen maiseman tasaisuutta, ja Mutanen selittää syyn: ”Tämä on vanhaa meren pohjaa, Mutanen sanoi, ihminen on vallannut tämän viljelykseen.” Sitten hän kuitenkin huomaa virheensä: ”Tai siis meri on vetäytynyt ja maa on tullut näkyviin.” (TR, 20.) Lopulta molemmat tavat hahmottaa asia lienevät mahdollisia: meri on vetäytynyt ihmisistä riippumatta, mutta nämä ovat tarttuneet tilaisuuteen ja tehneet vanhasta merenpohjasta viljeltyä maisemaa.

Inhimillisen havaintokyvyn rajallisuus ilmenee Bomanille jopa mattojen tomuttamisessa: ”Pihalta alkoi kuulua maton hakkaamisen ääni, ja kun Boman meni ikkunalle, hän huomasi lyöjän käden olevan aavistuksen verran myöhässä tai päin vastoin [sic]” (TR, 121). Äänen ja valon nopeuden yhteismitattomuus vääristää kuulo- ja näköhavainnon väli-sen suhteen, ja havaitsijan ongelmana on päättää, kumpaa havaintokokemuksen kompo-nenttia hän pitää normina, kumpaa normista poikkeavana.

Tomutuskuvauksen ainoa funktio ei kuitenkaan ole luonnontieteellisten tosiseikkojen ja inhimillisen havaintokyvyn rajoitusten havainnollistaminen. Merkittävää on, että Bo-man tarkkailee mattojen hakkaajaa heti saatuaan tiedon Mutasen kuolemasta. Vaikka Ee-rola on puhelimesta korostanut, että Mutasen kuolemaan johtaneiden tapahtumien poliisi-tutkinta on vain henkivakuutusasioihin liittyvä ”muotoseikka”, leijuu kertomuksen lopun yllä syyllisyyden ilmapiiri. Tähän syyllisyyden ja vastuun tematiikkaan viitannee myös ”lyöjän käsi”, jonka liikettä Boman pysähtyy tarkkailemaan. Olisiko Boman voinut tehdä enemmän Mutasta auttaakseen? Onko hän kenties jopa tullut tehneeksi jotain, joka on ol-lut yllyttämässä Mutasta lopulliseen ratkaisuunsa? Näitä kysymyksiä Boman ja lukija jou-tuvat pohtimaan ryhtyessään selvittämään Mutasen kuoleman arvoitusta.

Mutasen kuoleman moniselitteisyyttä korostaa ”Taivaanrannan” intertekstuaalinen suhde F. E. Sillanpään romaaniin *Elokuu* (1941). Alluusion muodollinen osoittaja sisältyy Mutasen vastaukseen hellettä tuskailevalle Bomanille: ”Elokuu on usein tämmöinen, hau-tova” (TR, 19). Sellainen se on jo Sillanpään romaanissa. Sanan *elokuu* voi tulkita teok-sennimen avulla osoitetuksi alluusioksi *Elokuuhun*, sillä teksteillä on lukuisia jaettuja tee-moja ja motiiveja.

Sekä Seppälän että Sillanpään kertomuksessa elokuinen helle ennustaa rajuilmaa, jon-ka purkautuminen symboloi kertomusten jännitteisten ihmissuhteiden kärjistymistä kon-

fliktiksi tai ainakin sen partaalle. Sillanpään romaanissa päähenkilö, kanavanvartija Viktor Sundvall löydetään rajuilman laannuttua vartiokopistaan kuolleena. Hänen kuolemansa syy jää arvoitukseksi, vaikka puhelias sillanpääläinen kertoja tarjoileekin monia vaihtoehtoisia selityksiä. Kanavalla on iskenyt voimakas salama, mutta kertojan mukaan ”se ei ollut ainakaan välittömästi tappanut Viktor Sundvallia” (Sillanpää 1941/1990, 158). Väitettä täytynee uskoa, mutta jollain välillisellä tavalla salama on ilmeisesti voinut kuoleman aiheuttaa. Toisaalta Sundvall on alkoholisti ja kuollessaankin juovuksissa, joten sairauskohtaus on mahdollinen kuolinsyy. Lisäksi hän on juuri riidellyt pahasti vaimonsa kanssa, mitä ei voi sivuuttaa merkityksettömänä. Ennen kuolemaansa Sundvallin myös kerrotaan kokevan selvänäköisyyden hetken, jolloin hänen elämänsä päätyminen umpikujaan näytetään hänelle ”niinkuin salaman valossa” ja hän tajuaa ”että hän, Viktor Sundvall, nyt oli lopussa kaikin puolin” (mt., 168). Sitä, miten tämä oivallus on mahdollisesti vaikuttanut hänen kuolemaansa, ei kerrota. Itsemurhan mahdollisuuttakaan ei voi sulkea pois. Palaan pohtimaan Sundvallin ja Mutasen hahmojen välisiä tärkeitä yhteyksiä tarkemmin tulevissa alaluvuissa. Tässä vaiheessa riittää huomata, että Sundvallin moniselitteinen kuolema on osa Mutasen kuoleman intertekstuaalista taustaa.

Elokuuta eletään toisessakin ”Taivaanrannan” intertekstissä, Jorma Korpelan romaanissa *Martinmaa, mieshenkilö* (1948), jonka nimihenkilö jopa päättää maalata ”Elokuu”-nimisen taulun. Martinmaa on itsensä yli-ihmiseksi mieltävä, suurista teoista haaveileva mutta yrityksissään epäonnistuva antisankari, jolla on ajoittain mielenterveydellisiä ongelmia. Taiteen ja tieteen saroilla kilvoittelevan Martinmaan ristiriitojen raastama minuus on Seppälän käsissä revennyt kokonaan kahtia ja antanut aineksia sekä Mutasen että Bomanin hahmoihin. Vaikka ”Taivaanrannassa” ei ole yhtään yksiselitteistä alluusiota Korpelan romaaniin (ellei sitten laivan mittaritaulujen edessä hämmentyvää ”mieshenkilöä” lasketa sellaiseksi), on yhteisiä motiiveja ja teemoja niin runsaasti, että romaanien lukeminen rinnakkain on perusteltua.

”Taivaanrannan” tavoin *Martinmaa, mieshenkilö* tematisoi todellisuuden monitulkintaisuutta. Martinmaalla on taiteellisten ja tieteellisten pyrintöjensä lisäksi myös suuria maailmankatsomuksellisia visioita, jotka joutuvat ironiseen valoon. Sari Salinin (2002, 14) mukaan Korpelan romaanit heijastavat sota-ajan ja modernisaation kriisejä, ja niinpä *Martinmaassa* suuret kertomukset osoittautuvat mahdottomiksi: ”[M]aailma on paljon monimutkaisempi kuin minkään ideologian kautta on mahdollista käsittää” (Salin 2002, 49). Tämä käy ilmi, kun Martinmaa pyrkii toimimaan köyhän Josuan puhemiehenä ja ajamaan hänen asiaansa rikkaan metsänhoitaja Karhalan edessä. Tällöin paljastuu, että Josuan kertomus kurjuutensa syistä on yksipuolinen ja rajoittunut ja että metsänhoitajan toimilla on täysi oikeutus. Kuvio toistuu romaanissa kerran toisensa jälkeen: aluksi Martinmaa on vakuuttunut jonkin toimenpiteen tai parannuksen moraalista välttämättömyydestä, kunnes hän joutuu näkemään asiat toisesta perspektiivistä ja kadottaa varmuutensa. Hän päätyy pohtimaan elämän ”monikuteisuutta ja sen merkillisen yllättäviä käännteitä” (Korpela 1948, 49). Elämän ristiriitojen vertauskuvana toimii romaanissa ristiaallockko kuten ”Taivaanrannassakin” (mt., 50).

Martinmaa, mieshenkilössä on myös itsemurha, jonka syyt ovat moninaiset ja arvoitukselliset. Metsänhoitaja Karhala ampuu itsensä, ja hänen ystävänsä ihmettelevät tapausta lasin äärellä:

Vaikea tapaus! Sillä jotkut saattavat ampua kuulan ohimoonsa, koska maailma, järjetön maailma ei ymmärrä heitä, toiset taas, koska he eivät ymmärrä maailman järjettömyyttä, ja ne jotka syystä tai toisesta jäävät jäljelle voivat vain todeta tapahtuneen tosiasian ja korkeintaan ottaa kasvoilleen hyvin murheellisen ilmeen, ei muuta. Toista ihmistä on todella vaikea ymmärtää toisen ihmisen, pitää arvailla.

Kukaties metsänhoitajan suhteen asia on näin. Kukaties aivan toisella tavalla. (Korpela 1948, 201.)

Itsemurha on muutenkin vahvasti esillä Korpelan romaanissa. Karhala on jo kolmas itsemurhaaja suvussaan, sillä hänen isänsä on hirttäytynyt ja hänen sisarensa on hukuttautunut. Karhala on tosin naamioinut sisarensa kuoleman onnettomuudeksi vanhempiaan säästääkseen. Myös masennukseen taipuvainen Martinmaa suunnittelee itsemurhaa ratkaisuksi ongelmiinsa. Martinmaan pelastuksena on kuitenkin rakkaus, jota hän tuntee Karhalan Meri-rouvaa, lapsuudenystäväänsä, kohtaan. Merin ansiosta Martinmaan elämässä ”tapahtuu aina yhtä ja toista, jonka takia kannattaa elää ja pysytellä pinnalla silloinkin kun tuntuu olevan parasta sukeltaa syvyyksiin” (Korpela 1948, 189).

Mutasella ei ole Merin kaltaista innoituksen tuojaa, joka pitäisi hänet ”pinnalla” sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti. Eerola toteaa kuitenkin kuolleesta naapuristaan: ”Meri otti omansa” (TR, 120). ”Taivaanrannassa” jää epäselväksi, mitä Eerola sanoillaan tarkoittaa, mutta yhteys *Martinmaa, mieshenkilöön* tarjoaa mahdollisuuden ironiseen tulkintaan: Korpelan romaanissa Meri ei huoli Martinmaata miehensä kuoleman jälkeenkään, mutta Mutaselle on sentään samanniminen ottaja.

Korpelan romaanin valossa Mutasen kuolema näyttää entistä selvemmin itsemurhalta, mutta toisaalta *Martinmaa, mieshenkilön* tapahtumien julkilausuttu ja monella tasolla tematisoituva moniselitteisyys korostaa Mutasen itsemurhan syyn arvoituksellisuutta. Näiden merkitysulottuvuuksien lisäksi Korpelan romaani on intertekstinä tärkeä siksi, että se on eräänlainen metainterteksti; ”Taivaanrannan” yhteys *Martinmaa, mieshenkilöön* alleviivaa kertomuksen ja erityisesti sen henkilöhahmojen intertekstuaalista luonnetta, koska Martinmaa on avoimen intertekstuaalinen hahmo. Sari Salin kuvailee Korpelan varhaisteosten intertekstuaalisuutta: ”Korpelan kahden ensimmäisen romaanin henkilöt joko itse haluavat samastua kirjallisuuden fiktiivisiin henkilöhahmoihin tai jopa rakentuvat kuuluisista henkilöhahmoista. Heillä on intertekstuaalinen minuus, joka ei ole itsestään selvä ja omaperäinen, vaan syntyy lainaamalla, varastamalla ja kokoon kursimalla erilaisista teksteistä, tarinoista ja muista fiktiivisistä elementeistä.” (Salin 2002, 96.) Martinmaa vertaakin itseään läpi romaanin maailmankirjallisuuden, erityisesti Dostojevskin, hahmoihin, ja intertekstuaalisen identiteetin teema huipentuu romaanin lopussa Martinmaan tarkastellessa peilikuvaansa: ”Se on Juudas, se on Jago, se on kuningas Lear. Se on Ukri: kansat kaatui kahden puolen.” (Korpela 1948, 249.) ”Taivaanrannan” henkilöillä on vielä enemmän tekstuaalisia esikuvia kuin Martinmaalla. Salinin analyysi Korpelan hahmojen lainaaineksisuudesta sopii *mutatis mutandis* kuvaamaan myös Mutasen ja Bomanin rakentumista, vaikka he eivät itse tiedosta intertekstuaalisuuttaan.

Kolmas ”Taivaanrannan” monitulkintaisuutta taustoittava interteksti on Pentti Holapan novelli ”Boman” kokoelmasta *Muodonmuutoksia* (1959). Alluusiosuhteen ilmeisenä osoit-

tajana toimii epätavallisen Boman-nimen esiintyminen molemmissa kertomuksissa sekä se, ettei kummankaan Bomanin etunimeä mainita. Holapan Bomanille ei edes ole etunimeä, sillä se on koira. Sen nimi viittaa kertojan mukaan runoon, jossa puhutaan sivistyneestä eläimestä (Holappa 1959, 7). Boman onkin nimensä veroinen: Se oppii puhumaan ja jopa lukemaan. Se on monessa suhteessa ihmisen kaltainen ja toimii kuin itsenäinen yksilö omistajastaan riippumatta. Boman-koira ystäväystyy Pertti-nimisen pikkupojan kanssa, ja koska Pertti Bomanin mielestä kaippaa seikkailua, he karkaavat tutustumaan suureen maailmaan. Karkulaiset jäävät kiinni, ja Pertti lähetetään kasvatustalokseen. Päästäkseen katsomaan Perttiä Boman kasvattaa itselleen siivet ja opettelee lentämään. Matka Pertin luo koituu Bomanin kohtaloksi: sitä luullaan sudeksi, ja sen tappamiseksi järjestetään jahti. Novellin lopussa kertoja löytää kuolleen Bomanin portailtaan.

Holapan Boman on sekä Mutasen että Bomanin kirjallinen esikuva. Nimen synnyttämää kytkeä vahvistaa Bomanin osalta kertojan huomio, että hän raatelee grillattua broileria ”kuin koira” (TR, 53). Toisaalta myös sateessa kastuneen Mutasen hampaat kalisevat kuin koiralla (TR, 77), ja aiemmin hän on roikottanut käsivarsiaan ”sivuillaan niin kuin joitain ylimääräisiä kasvannaisia” (TR, 29). Näiden ”kasvannaisten” vastine Holapan novellissa ovat Boman-koiralle kasvavat siivet.

Holapan novellin aloitus korostaa kuvattujen tapahtumien monitulkintaisuutta:

Voisin aloittaa kertomukseni sanoen: Omistin kerran Boman-nimisen koiran. Mutta yhtä hyvin voisin alkaa: Kerran minut omisti Boman. Nämä lauseet sanovat kaksi erilaista totuutta samasta asiasta ja se on hyvä alku kertomukselle Bomanista, sillä Bomanin kohtalo on saanut ainakin minut monissa asioissa terveellisen epäilyn valtaan. (Holappa 1959, 7.)

Holapan Bomanin vaiheet ovat monitulkintaisia siksi, että Boman on monitasoinen allegoria inhimillisestä olemassaolosta. Se on yhtä aikaa ”siivellinen koira, puhuva koira ja aivan tavallinen koira” (Holappa 1959, 51). Se elää ”maailmassa, jossa näitä kaikkia kolmea tasoa ei voinut toteuttaa: yksi merkitsi vapautta, kaksi muuta kahletta” (mt., 57). Näin Bomanin hahmo tarjoaa kolme eri perspektiiviä inhimilliseen olemassaoloon: sen olemista määrittävät ruumiillisuus ja vietiit (aivan tavallinen koira), sosiaaliset suhteet ja roolit (puhuva koira) ja eksistentiaalinen vapaus (siivellinen koira). Olennaista on olemassaolon ulottuvuuksien yhteismitattomuus, jopa ristiriitaisuus, joka tekee Boman-koiran elämästä traagisen. Tässä suhteessa se taustoittaa modernin kriisikokemuksen tematiikkaa ”Taivaanrannassa”.

Alluusioiden lisäksi ”Taivaanranta” viittaa monitulkintaisuuteensa upotuksen, tekstin omaa rakentumista heijastavan yksityiskohdan, avulla: ”Boman alkoi touhuta kahvivettä kaasuliedelle. Letku kulki lieden takaa komeroon. Boman avasi oven ja tutki lattialla olevan kaasupullon korkin symboleja. Nuolia oli siinä molempiin suuntiin.” (TR, 15.) Outo detalji motivoituu monitulkintaisuuden viitekehyyksessä: eri suuntiin osoittavat nuolet vertautuvat tekstin moniin perspektiiveihin, ja nuolisymboleja tutkivan Bomanin tavoin tekstin symboleja ja viittauksia tutkiva lukija saa huomata, että tekstuaaliset vihjeet osoittavat moniin mahdollisiin tulkintoihin. Kertomuksessa kaikki on potentiaalisesti merkityksellistä, mutta ehjää kokonaisuutta sen merkityksistä ei synny.

2.2 Puolitoistakerroksisen omakotitalon merkitykset

Ilmeisin syy Mutasen itsemurhaan on talonostohankkeen epäonnistuminen. Mutanen on jo nuorena miehenä haaveillut talosta, jonka yläkerrassa hän voisi kirjoittaa väitöskirjansa. Hän etsii yhä puolitoistakerroksista taloa kuin muistona näistä haaveista. Puolitoistakerroksinen omakotitalo esiintyy Seppälän tuotannossa toistuvasti moniulotteisena symbolina, jota on syytä tarkastella hiukan perusteellisemmin; esimerkiksi *Suomen historiassa* (1998) puolitoistakerroksiseen omakotitaloon kiteytyvät julkilausuttuina ne suomalaisen elämänmuodon sosiaaliset, psykologiset ja eksistentiaaliset ulottuvuudet, jotka implisiittisemmin ovat myös Mutasen talonhankintaprojektin taustalla:

Pohjois-Hämeen nälkäkorvet tyhjenivät Tampereelle. Äitini vanhempien punaiset suvut valtasivat kaupungin tehtaat, rakennukset, leipomot ja puusepänerstaat. Maalta tulleet pitivät kaupungissa yhtä: isoisäni sisar meni naimisiin isoäitini veljen kanssa. Ympäristön outous, eksistentiaalinen ahdistus ja yksinäisyys pakotti juuriltaan revityt pakolaiset sukupuolesta riippuen uskomaan joko kommunismiin tai Jumalaan. Kanssakäymistä se ei haitannut, sillä tietyllä tavalla usko oli yhteinen.

Kaikki halusivat oman talon. Kaikilla äitini perheellisillä sukulaisilla oli puolitoistakerroksinen omakotitalo jossakin päin Tamperetta. Ne rakennettiin iltaisin ja öisin, ja niitä rakennettiin kauan, tilistä, lauta kerrollaan. Akka ja kakarat raahasivat kaupungilta ilmaista fylliä. Pari kertaa vuodessa miehet joivat itsensä humalaan ja silloin ymmärsivät pienimmätkin olla hiljaa. Maanantaiaamuna miehet puskiivat kiukkuisina pyörillään taas pimeän sekaan.

Noiden metafyyssisten rakennelmien pienissä kamareissa ja keittiöissä syötiin, riideltiin, nukuttiin, naittiin, luettiin läksyjä ja Raamattua, tultiin hulluksi, aikuistuttiin, sairastettiin, kuoltiin, pidettiin vuokralaista ja sota-aikana jopa sikaa. Ne olivat kolmessa kerroksessa kuin paratiisi, kiirastuli ja helveti. Ylimpänä vintti, taivaskaipuu, unelmat ja turva Jeesuksessa, keskellä läskisoosi, perintöryijy ja parempi matto, alustassa miestenpyörä, naulapussi, niittivasara ja sorkkarauta sekä korvesta kannettu kauna ja viha.

Kirkkoja ne olivat ja luostareita, pyhitetty ihmiselämälle, Eedenistä karkotukselle, hyvälle ja pahalle ja niiden ikuiselle taistelulle, monumentteja Jumalalle ja Perkeleelle joita molempia tarvittiin ja apuun kutsuttiin. (*SH*, 120–121.)

Talojen rakentamisen kautta toteutuu perheiden sosiaalinen nousu nälkäkorpien asukeista kaupunkilaisiksi. Talot toimivat inhimillisen olemassaolon näyttämönä kaikissa elämän vaiheissa ja käännekohtissa syntymästä kuolemaan. Ne ovat kuitenkin myös ”metafyyssisiä rakennelmia”, ja ihmisen arkinen olemassaolo saa niiden kautta mytologisen tulkinnan. Talot ovat ”kolmessa kerroksessa kuin paratiisi, kiirastuli ja helveti”, mikä viittaa Danten *Jumalaisessa näytelmässä* kuvatun (tuonpuoleisen) todellisuuden kolmeen tasoon. Danteallusio ei ole vain irrallinen, ironinen heitto, miltä se keskellä suomalaisen historian ku-

vausta saattaa helposti vaikuttaa. Mytologinen kolmitasoisen todellisuuden teema toistuu Seppälän tuotannossa ja määrittää subjektin olemassaolon ulottuvuuksia. Helvetti, kiiras-tuli ja paratiisi ovat sekä yksilön eksistentiaalisen että yhteiskunnallisen tilanteen vertauskuvia. Niitä ovat myös Jumalan ja Perkeleen hahmot, jotka niin ikään ovat ”Taivaanran-nan” mytologista taustaa ja joihin palaan kristillistä viitekehystä tarkastelevassa alaluvus-sa. Seppälän tuotannosta hahmottuvan mytologisen maailmankuvan kirjallista taustaa ja yhteiskunnallista merkitystä tarkastelen seuraavan pääluvun alussa.

Kolmitasoisen talon symboliikassa on mytologisen merkitystason lisäksi psykologinen ulottuvuus, sillä eri kerroksissa esiintyvien asioiden luettelossa mainitaan konkreettisten esineiden lisäksi tunteita, ajatuksia tai muita psyykkisiä tiloja. Vintillä ovat ”taivaskaipuu, unelmat ja turva Jeesuksessa”, alustassa taas ”korvesta kannettu kauna ja viha”. Näin ko-rostuu talon konventionaalinen rooli minuuden symbolina, ja koska talo on kolmitasoinen, sitä voidaan tarkastella erityisesti psykoanalyttisesti jäsenneen psyyken vertauskuvana. Vintti, asuinkerros ja alusta vertautuvat yliminään, minään ja idiin, jotka Sigmund Freudin teoriassa ovat ihmispsyyken rakennetekijät. Vintille sijoittuvat ihmisen ihanteet ja unel-mat, ja alustassa puolestaan ovat alhaiset ja kielletyt tunteet kuten kauna ja viha. Myös esineiden jakautuminen eri kerroksiin kuvastaa tietoisien minän ja torjuttuja impulsseja kätkevän idin välistä eroa. Minään vertautuvassa asuinkerroksessa ovat edustusesineet kuten perintöryijy ja parempi matto, alustassa taas karkeammat, elämän aineelliseen perus-taan välittömästi liittyvät esineet kuten naulapussi, niittivasara ja sorkkarauta.

Mutanen haaveilee vinttihuoneesta, jossa voisi toteuttaa korkeampia henkisiä pyrki-myksiään. Kun etsintä ei tuota tulosta, alkavat Mutasen ”kellarissa” piilevät aggression tunteet kuitenkin päästä voitolle, eikä ole yllättävää, että ne suuntautuvat pettymyksen tuottaneeseen kiinteistönvälittäjään: ”Autossa Mutanen katseli takaapäin Helistön kiiltävää päälakea ja ajatteli sen olevan kuin tehty jollakin tylpällä esineellä lyömistä varten. Hän kauhistui ajatustaan.” (TR, 40.)

Mutasen aggressiivisella ajatuksella on vastineensa *Martinmaa, mieshenkilössä*, jossa Martinmaa joutuu metsätietä kulkiessaan outojen ajatusten valtaan:

Hänelle tulee mieleen, miten verrattoman helppo takana kulkevan miehen olisi humauttaa kirveellä edellä kulkevaa kalloon. Ja hän muistaa kertomuksen miehestä, joka milloinkaan ei voinut kulkea kirveen kanssa toisen jäljessä kapealla metsätiellä, sillä hänet valtasi joka kerta merkillinen halu upottaa kirveen terä edelläkulkijan takaraivoon, se tuntui niin merkillisen houkuttelevalta, se ikäänkuin [sic] velvoitti suorastaan tuol-laiseen käsittämättömään tekoon. Eikä hän olekaan kuullut tuota kerto-musta, hän on itse keksinyt sen. Sillä hän tuntee tuon miehen: hän on itse se mies, hän, Martinmaa. (Korpela 1948, 83.)

Sekä Martinmaa että Mutanen onnistuvat tukahduttamaan kauhistuttavan aggressionsa toisia kohtaan, mutta Mutasen tapauksessa aggressio kääntyy lopulta häntä itseään vastaan kohtalokkain seurauksin.

Kun Mutanen ja Boman ensimmäisen kerran käyvät kiinteistönvälittäjän luona ja ilmoittavat Mutasen tarvitsevan talon, välittäjä toteaa ”vieksaasti”, että ”[t]aloja on monen-laisia” (TR, 34). Näin hänkin tulee epäsuorasti ilmaisseeksi, että talo kertoo omistajastaan

ja kuvastaa tämän identiteettiä. ”Taivaanranta” on siis vertauskuvallisella tasolla kertomus Mutasen yrityksestä löytää uusi identiteetti tilanteessa, jossa entinen elämä on romahtanut ja keski-ikäisen miehen olisi kyettävä aloittamaan jotain uutta. Useimmat Mutaselle tarjotut talot ovat huonokuntoisia ja muutenkin Mutaselle vastenmielisiä; ne eivät kuvasta häntä sellaisena kuin hän haluaisi itsensä nähdä. Tässä suhteessa Mutanen on vaativampi kuin Martinmaa, joka toteaa räjäisen talon oman minuutensa vertauskuvaksi:

Hän tulee erään talon kohdalle, huonon ja ränstyneen, likaisimman paikasta. Se on Martinmaa-talo, sellainen on hänelle omiaan, se on kuin luotu häntä varten! Ja on suuri kunnia hänelle, että se on edes sellainenkin. Hän seisoskelee kadulla ja katselee sitä taloa, nimikkoansa. Sellainen on siis hänen talonsa, talo, jossa asuu vain yhteiskunnan kurjimpia viettäen viheliäistä elämää poliisin yötä päivää vartioidessa. (Korpela 1948, 222.)

Martinmaa-talon tavoin myös Mutaselle tarjotut mörskät kuvastavat ostajakandidaatin identiteettiä. Mutanen ei näitä taloja kelpuuta, mutta Martinmaan tavoin myös hän on alemmuudentuntoinen ihminen, omissa silmissään huono, ränstynyt ja likaisin kaikista.

2.3 Suomalaisen miehen itsesäili

Mutasen traagiseksi kääntyvä hahmo on alusta saakka myös koominen. Hänestä muodostuu suomalaisen miehen karikatyyri, jossa ilmenevät Topeliuksen *Maamme kirjassa* maa-lailemat suomalaisen miehen ominaisuudet; suotta ei Mutasen etunimi ole Matti. Topeliuksen Matin tavoin Mutanen on jäykkä ja juro, ja kaimansa tavoin hän osoittautuu tanssihaluttomaksi. Mutanen on arka, pessimistinen ja yleensä saamaton mutta tarvittaessa myös itsepäinen. Onpa Mutanen symbolisella tasolla eräänlainen kivenvääntäjäkin, kuten tullaan näkemään, kun tuonnempana analysoin Mutasen hahmon suhdetta Sisyfoksen myyttiin. Topeliuksen Matin tavoin hän sietää aikansa vastoinkäymisiä nurkumatta, mutta kun mitta on lopulta täynnä, hän ratkaisee tilanteensa äärimmäisellä ja yllättävää päättäväisyyttä osoittavalla tavalla. Topeliuksen Matti ei tosin tapa itseään, mutta hänen veljensä hukutetaan ämpäriin, mitä voidaan pitää merkityksellisenä Mutasen kuoleman kannalta. (Ks. Topelius 1875/1985, 168–172.) Kaikkiaan itsesäilin viitekehys tematisoi ”Taivaanrannassa” monia kielteisiä tunteita: Mutasella on huono itsetunto, ja hän on altis tunteeseen häpeää ja syyllisyyttä. Mutasen elämä muistuttaa niitä suomalaismiesten omaelämäkertoja, joita Juha Siltala on analysoinut modernin miehen häpeää tarkastelevassa tutkimuksessaan *Miehen kunnia* (1994): Mutasen tarina kertoo siitä, ”miten vaikeaa on tulla mieheksi ja toimia miehenä huonoin lapsuuden eväin ristiriitaisten kulttuuri-ideaalien ja taloudellisen kilpailun paineessa” (Siltala 1994, 14–15).

Suomalaisessa kulttuurissa elää vahvana käsitys suomalaisten huonosta itsetunnosta. Käsitys on saanut ilmauksia niin vitseissä, lauluissa kuin kirjallisuudessakin. Tunnetussa vitsissä amerikkalainen, ranskalainen, saksalainen ja suomalainen kohtaavat norsun. Norsu herättää kaikissa ajatuksia, jotka kuvastavat kansallisia stereotyyppioita. Kun muiden kansakuntien edustajat ovat pohtineet, miten norsua voisi hyödyntää taloudellisesti, miltä sen

syöksyhampaat näyttäisivät seinällä ja mitä sen nahasta voisi valmistaa, miettii suomalainen, mitä norsu mahtaa hänestä ajatella. Suomalaisen iskelmämusiikin synkkyys puolestaan on poikanut eräänlaisen metatason synkistelylaulun, Eppu Normaali -yhtyeen ”Murheellisten laulujen maan”, jossa kuvataan suomalaisia näin: ”Katajainen kansa, jonka itsesäälän määrää / ei mittaa järki eikä Kärki määrää, / jonka lauluissa hukkuvat elämän valttikortit / ja kiinni pysyvät taivaan portit / Einari Epätoivosta ne kertovat.” (Eppu Normaali 1982.) Laulun intertekstuaalisessa sanoituksessa Juhani Aho ja Toivo Kärki yhdistävät voimansa suomalaisen huonon itsetunnon ja itsesäälän ilmentäjinä. Molempien teokset ovat myös ”Taivaanrannan” intertekstuaalista taustaa, kuten pian nähdään.

Suomalaisten huono itsetunto on James Phelanin termein kulttuurinen kertomus (*cultural narrative*). Kulttuurinen kertomus ”on käytössä niin laajasti, että sen tekijänä voidaan yksilön asemesta pitää laajempaa kollektiivia, jopa kokonaista yhteiskuntaa tai ainakin jotain sen merkittävää alaryhmää” (Phelan 2005, 8; suom. TJ). Kulttuuriset kertomukset taustoittavat yksittäisiä tekstejä, jotka puolestaan voivat suhtautua taustatekstiinsä joko myöntäen, kieltäen tai uudistaen (mp.). Kulttuurinen kertomus suomalaisen huonosta itsetunnosta ja taipumuksesta itsesäälisiin onkin ”Taivaanrannan” perustavin, diskursiivisen tason interteksti.

”Taivaanrannan” spesifeistä interteksteistä erityisesti Holapan ”Boman” ottaa avoimesti kantaa suomalaisen huonon itsetunnon ja synkkyuden kulttuuriseen kertomukseen. Kertoja kuvailee episodin, jossa Boman-koira tapaa itsemurhaa yrittävän nuorukaisen, ja intoutuu kohtauksen johdannoksi pohtimaan suomalaista kansanluonnetta. Lainauksessa esiintyy jälleen suomalaiskansallinen miehennimi Matti, vieläpä toisessa potenssissa:

Hirttäytyvä nuorukainen oli yksi niistä monista henkilöistä, jotka Boman kohtasi yksinäisillä vaelluksillaan. Aikoinaan oli hirttäytyminen kansamme lempiharrastuksia. Senhän osoittavat monet kansanlaulut ja kansantarinat. Missä ikinä Suomen kauniilla maaseudulla olenkaan liikunnut, ovat paikkakuntalaiset näyttäneet minulle jossain tienvarressa rauhoitettuna kasvavaa puuta sanoen: ”Tuohon puuhun hirttäytyi Matti Matinpöika sinä ja sinä vuonna syksyllä täydenkuun aikaan.” (Holappa 1959, 22–23.)

Kertoja jatkaa vertaamalla ulkomaiden elämäniloisia nuoria Suomen nuoriin, ”joiden perinteellinen velvollisuus on ainakin yrittää itsemurhaa” (mt., 23). Holapan ironinen suomalaisuuden esitys taustoittaa Mutasen stereotyyppisen hahmon ironisoitumista ja vahvistaa edelleen itsemurhatulkinnan uskottavuutta.

Mutasen hahmo alkaa rakentua jo kertomuksen ensimmäisessä luvussa, jossa kuvataan Bomanin automatkaa Helsingistä länsirannikolle. Matkan aikana Boman tarkkailee maisemia ja muuta liikennettä, ja aina välillä Mutanen ja tämän vaimo Pirkko nousevat hänen mieleensä. Boman pelkää hirvikolaria, sillä Mutanen on ”puhelimessa erityisesti varoittanut niistä [hirvistä]” (TR, 7). Määränpäätä lähestyttäessä savua taivaalle puskeva väkilannoitetehdas tuo taas Mutasen puheet Bomanin mieleen: ”[Tehtaan] piipusta valui ehtymätön valkoinen savu, jonka Mutanen oli kertonut tappavan kaikki kalat ja puut ja lyhyessä ajassa turmelevan talojen katot ja autojen pellit. Ihottumaansa se oli myös epäillyt tehtaan saasteiden aiheuttamaksi, vaikka Boman muisteli sen vaivanneen Mutasta jo opiskeluai-

koina.” (TR, 8.) Satamastakin Mutasella on ollut kielteistä kerrottavaa: ”Mutanen oli kertonut seudulla olevan vaarallista liikkuu iltaisin tai öiseen aikaan; merimiehet joivat viinaa laivoillaan ja kapakassa käyttäytyen sen jälkeen arvaamattoman väkivaltaisesti ulkopuolisia kulkijoita kohtaan” (TR, 9–10). Toistuvat varoitukset ja valitukset heti kertomuksen alussa saavat Mutasen vaikuttamaan pelokkaalta ja kielteisesti ajattelevalta henkilöltä jo ennen kuin hän on edes ilmestynyt lukijan näkyviin.

Perillä Mutasen hahmon rakentuminen jatkuu Bomanin katsellessa ympärilleen huvilan pihalla. Ympäristön hoitamattomuus kieli omistajan velttoudesta ja edustaa sekin metonyymisesti tämän minuutta: ”Tontti vaikutti hoitamattomalta. Puista syksyllä pudonneet lehdet ja risut oli jätetty keräämättä ja ne muodostivat nyt epätasaista maastoa kattavan likaisen kirjavan maton, jota siellä täällä puhkoivat kirkkaat luonnonkukat.” (TR, 12.) Mutasta ei näy pihalla, ja Boman yrittää kurkkia sisään huvilan ikkunasta, mutta verhot on suljettu liian tiiviisti. Näin vihjataan Mutasen sulkeutuneisuuteen ja yksinäisyyteen, jota symboloi maisemaa hallitseva yksinäinen saari meren ulapalla. Veranta on epäjärjestyksessä, ja huvilan sisätilat ovat niin ikään sotkuiset: takka on täynnä tuhkaa, sytykkeiksi revittyjä sanomalehtiä lojuu kaikkialla, ja pöytää kuorruttavat ruuantähteet ja tupakantuhka.

Lopulta Mutanen löytyy alkovista nukkumasta, mikä entisestään vahvistaa kuvaa passiivisesta henkilöstä. Bomanin (ja lukijan) ensimmäinen näköhavainto Mutasesta ei ole mairitteleva, sillä ”[s]elällään nukkuvalla miehellä oli mahaa huomattavasti enemmän kuin sillä Mutasella jonka hän oli viimeksi nähnyt” (TR, 13). Kun Mutanen havahtuu säikähtäneenä unestaan, hän paljastuu kaikin puolin nuhjuiseksi: ”Mutanen hieraisi parransänkeään ja sitten molemmin käsin silmiään. Niiden alla roikkuivat sinervät pussit.” (TR, 14.) Lihominen ja huolittelematon ulkoasu kielivät Mutasen henkisestä luovuttamisesta.

Mutanen ryhtyy toimittelemaan isännän velvollisuuksia ja lämmittämään saunaa. Saunanlämmityspuuhiien kuvaus jatkaa Mutasen surkukupaisan henkilöahmon rakentamista: ”Mutasen laiskat, jotenkin voimattomat kirveen iskut kuuluivat vaimena vajan suunnalta mökin takaa” (TR, 26). ”Mutanen ähki pesän kimpussa. Se työnsi savua sisään ja näytti siltä kuin Mutanen olisi itkenyt.” (TR, 27.) Saatuaan saunan pesän lopulta syttymään Mutanen sytyttää savukkeen ja yrittää puhallella savurenkaita, mutta nekin epäonnistuvat. Mutanen esitetään johdonmukaisesti miehenä, jolta ei onnistu mikään.

Bomanin vierailun syy ja siten koko kertomuksen lähtökohta on Mutasen avuttomuus ja epäkäytännöllisyys, sillä hän kaipaa apua uuden asunnon etsimisessä. Hän esittää muina miehinä ajatelleensa, ”että on mukavampi kun joku on siinä [talon etsimisessä] mukana” (TR, 15). Tosiasiassa hän on kuitenkin täysin Bomanin avun varassa ja käyttäytyy passiivisesti sekä kiinteistönvälittäjän toimistossa että myöhemmin asunonäytöillä. Boman toimii puhemiehenä, etsii vikoja esiteltävistä taloista ja torjuu sopimattomat ehdokkaat Mutasen seistessä vaivautuneena taustalla. (TR, 33–40, 60–64.) Mutasen itseluottamus ja omanarvontunto vaikuttavat täysin riittämättömiltä asuntokaupan kaltaiseen voimainkoitukseen.

Mutasen huonoa itsetuntoa ilmentää selvimmin tapa, jolla hän arvelee toisten ihmisten suhtautuvan häneen. Hän on huomaavinaan pilkallisuutta ravintolan ovimiehen ja tarjoilijan katseissa ja kuulevinaan vahingoniltoa kiinteistönvälittäjän äänessä tämän ilmoittaessa, että myytävänä ollut talo on jo myyty toiselle. Jo koululaisena hän on suhtautunut tove-

reihinsa epäluuloisesti ja epäillyt heidän pitävän häntä salaa pilkkanaan. Kun Boman on kertomuksen lopulla lähdössä takaisin Helsinkiin, hän käy vielä laiturilla katselemassa merelle, ja tilannetta kuvataan Mutasen näkökulmasta paljastavalla tavalla: ”Se [Boman] oli luomassa siellä viimeistä silmäystä aurinkoiselle merelle ja varmasti ajatteli hänestäkin [Mutasesta] jotain” (TR, 116).

Mutanen tuntuu muodostavan käsityksen itsestään sen perusteella, mitä muut hänestä ajattelevat tai näyttävät ajattelevan. Tässä suhteessa hän on kuin Korpelan romaanin Martinmaa, jonka itsetunto on täysin riippuvainen kanssaihminen hyväksynnästä. Taidetta ja taiteilijoita halveksiva Jormalainen saa Martinmaan aina pois tolaltaan: ”Joka kerta kun isäntä ilmestyy näkyviin Martinmaa tuntee kutistuvansa kokoon tuon kovapintaisen ihmisen ajatusten voimasta ja on sitä mieltä, että taiteen polku on ohdakkeinen, ei pitäisi kenenkään astua sille tielle” (Korpela 1948, 155–156). Mutasen mökkinaapuri Eerola puolestaan on terveyssaarnoillaan ”saanut Mutasen tuntemaan itsensä niin huonoksi ihmiseksi, että tämä oli ollut itsemurhan partaalla” (TR, 18). Loppuratkaisun valossa Mutasen ilmaus ei ole puhtaasti retorinen niin kuin ensin saattaisi luulla. Mutanen ja Martinmaa ovatkin kuin edellä mainitun vitsin suomalainen, joka tuntee alemmuutta jopa eläimen edessä. Tässä suhteessa paljastavia ovat ”Taivaanrannan” kertojan havainnot västäräkistä, joka keikuttaa pyrstöään ”kuin ivaten” (TR, 39), ja harakasta, joka nauraa kuusiaidan kätöistä ”pitkään ja käheästi” (TR, 48), ilmeisesti pilkkaamistarkoituksessa sekin.

Harakan nauru on suomalaisessa kirjallisuudessa perinteikäs motiivi (ks. Nummi 2007), joka kytkeytyy toistuvasti henkilöhahmojen kokemaan nöyryytykseen: Juhani Ahon *Rautatiessä* harakan nauru saattelee Mattia ja Liisaa kotiin epäonniselta junamatkalta (Aho 1884/1955, 124), ja Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian päätösosassa harakka räkättää Kiviojan Vikille, joka on nolannut itsensä soittelemalla Lauri-poikansa auton äänitorvea arvaamattomin seurauksin (Linna 1962, 167–168). Näiden kirjallisten kuvausten taustalla on kansanperinteen vaalima kielteinen käsitys harakasta epäonnen tuottajana ja ennustajana.¹³ Seppälä viittaa tähän käsitykseen romaanissa *Sydänmaa* (1994), jossa torpan vaimo kuulee, miten harakat räkättävät pihapuissa ja muistaa sananparren, jonka mukaan ”harakan nauru ja piian laulu eivät tiedä hyvää” (SM, 214). Pian tämän jälkeen vaimo katoaakin jäljettömiin, joten sananparsi pitää ainakin hänen kohdallaan paikkansa. Myös ”Taivaanrannassa” harakan nauru on loppuratkaisun valossa Mutasen kuoleman enne, vaikka se ilmentää samalla Mutasen koomista epäluuloisuutta ja huonoa itsetuntoa.

Onko Mutasen alituinen epäluulo niin liioiteltua kuin miltä se aluksi vaikuttaa? Kertomuksessa on monia osoituksia siitä, että kanssaihmiset suhtautuvat häneen kielteisesti tai ainakin välinpitämättömästi. Suorasukaisesti tämän osoittaa Pirkko, kun Mutanen ihmettelee tämän eroaiteita ja tiedustelee niiden syytä: ”Se [Pirkko] nauroi ja sanoi ettei luullut minun sentään niin tomppeli olevan vaikka tiesi kyllä minun sijoittuvan mukavasti jos siitä lajista kilpailut järjestettäisiin” (TR, 31). Vaimon käsitys miehestään ei tunnu kovin myönteiseltä, ja Mutasen mukaan Pirkko on opettanut lapsetkin vihaamaan isäänsä. Tämä saattaa olla katkeran miehen liioittelua, mutta Mutasen käsitystä tukee kuitenkin se,

¹³ Jyrki Nummi (2007, 108) tosin esittää päinvastoin, että kansanperinteessä harakan nauru tietää hyviä uutisia tai mieluisia vieraita.

ettei hänen poikaansa Timoa kertomuksen loppupuolella näy sovitulla tapaamispaikalla. Tapaus kuvataan lähdössä olevan Bomanin fokalisoimana: ”Timoa ei niiden kohtaamispaikalla vielä näkynyt. Jos se on jossain kulman takana, hän mietti, tai sitten se on unohtanut koko tapaamisen.” (TR, 117.) Bomanin ajatuksista voi päätellä, ettei hän pitäisi unohtusta suurena ihmeenä. Hän on itsekin huojentunut päästessään eroon Mutasesta, sillä seuraava virke kuuluu: ”Bomanin olo helpottui vasta ohitustiellä kaupungin ulkopuolella” (TR, 117). Ohitustie on paikkana symbolinen: se kuvastaa Bomanin pyrkimystä ohittaa henkisesti Mutanen ja tämän ongelmat. Kanssaihmissen välinpitämättömyys Mutasesta huipentuu kertomuksen loppukohtauksessa, kun Eerola toteaa Mutasen kuolinsyyn selvittelyn olevan muutoseikka. Kukaan ei ole kiinnostunut Mutasesta ihmisenä, kaikki kulkevat hänen ohitseen mahdollisimman nopeasti.

Tämä ei johdu vain ihmisten piittaamattomuudesta, vaan Mutasessa on syytä itsensänsäkin. Hänen sosiaaliset taitonsa ovat varsin puutteelliset: ”Valehtelua ja kykyä valehdella kutsuttiin seurustelutaidoksi, sen puutetta tylsyydeksi tai raskasmielisyydeksi. Pirkko oli moittinut häntä siitä. Kun he menivät kylään sen ystävien ja ystäväperheiden luo, hän ei osannut kuin istua nurkassa ja odottaa hetkeä jolloin oli soveliaista lähteä kotiin.” (TR, 39.) Mutanen ei osaa teeskennellä kiinnostunutta ja seurustella; hänestä irtoaa puhetta vain silloin, kun aihe on oikeasti hänen sydäntään lähellä. Tällöin vaarana tuntuu tosin olevan pitkäpiimäisyys ja pedanttisuus, mikä käy ilmi Bomanin kiinnostuessa joutsenista ja niiden paikkauskollisuudesta: ”Joutsenet olivat paikoillaan, ylväinä ja liikkumattomina kuin salmea vartioivat kaartilaiset. Boman muisti mielenkiintonsa [joutsenia kohtaan, kuvattu aiemmin], mutta ei viitsinyt kysyä mitään. Hän tiesi että Mutanen olisi puhunut aiheesta pitkään, selvittänyt seikkaperäisesti lintujen elintavat, mahdolliset muuttoreitit ja lajiominaisuudet. Juuri nyt sitä ei olisi jaksanut kuunnella.” (TR, 43.)

Seuramiehentaidoiltaan Mutanen muistuttaa Martinmaata, joka niin ikään on seurassa tavallisesti vetäytyvä ja arka: ”[Martinmaa] kävi osakunnassa, ei usein mutta joskus. Hän oli yleensä hiljainen ja arka, ei osannut puhua kuin toiset, ei olla kuin toiset.” (Korpela 1948, 41.) Samoin toteaa Mutanen itsestään: ”[M]inä en kuule koulussakaan oppinut olemaan niin kuin muut” (TR, 79). Toisaalta Martinmaan pahana tapana on saarnata mielipiteitään kuulijoiden tunteita tai mukavuutta huomioon ottamatta, kun aihe on sopiva.

Mutasen epäseurallisuus tai ”tylsyys” käy selvimmin ilmi kohtauksessa, jossa miehet viettävät iltaa tanssiravintolassa. Mutanen on lähtenyt ravintolaan vastahakoisesti, vaikka Boman on perustellut illanviettoa Mutasen omalla hyvinvoinnilla: ”Hyvää se vaan tekee sinullekin käydä kerran loman aikana hiukan tuulettumassa” (TR, 92). Näyttää kuitenkin siltä, että Boman haluaa päästä itse juomaan ja etsimään naisseuraa. Hän onnistuikin löytämään tanssipartnerin, ja Mutanen joutuu hankalaan tilanteeseen, kun myös naisen ystävävärtä pitäisi viihdyttää: ”Täydellisesti häkeltyneenä Mutanen oli seurannut naista parketille ja vasta siellä yrittänyt selittää ettei osannut tanssia. Nainen oli nauranut hänelle ja sanonut jokaisen osaavan sen verran kuin tässä paikassa oli tarpeen ja niin Mutanen oli kävellyt tungoksessa ympyrää naisesta kiinni pitäen kahden kappaleen ajan. Toista kertaa hän ei parketille erehtynyt.” (TR, 96–97.) Pöydässä hän ei kuitenkaan onnistu yhtään paremmin: ”Mutanen vaipui synkkään puhumattomuuteen eivätkä naisetkaan enää yrittäneet saada häntä mukaan Bomanin temuamiseen ja melskaamiseen. Mutanen poltti tupakkaansa väsyneenä ja punasilmäisenä ja seurasi kellostaan hitaasti kuluvaa aikaa.” (TR, 97–98.)

Ravintolakohtaukseen sisältyy sitaatilla osoitettu alluusio, joka ilmentää Mutasen vastuuta omasta tilanteestaan: ”Portsari nojaili baaritiskiä hihat käärittyinä ja sai tämän tästä tarjoilijat sen takana nauramaan. Levysoitin nurkassa huusi kovalla äänellä: se mun elämäni parhainta aikaa oli niin, oli niin.” (TR, 91.) Jukeboksen soittama kappale on Jamppa Tuomisen tunnetuksi tekemä Veikko Juntusen sävellys ja sanoitus ”Elämäni parhainta aikaa”. Laulu kertoo päättäneestä suhteesta, ja sen miespuolinen puhuja syyttää päättymisestä itseään: ”Miksi tunteeni herkimmat peitin? / Sinut torjuin mä vältellen pois.” Puhuja on Mutasen kaltainen stereotyyppinen suomalaismies, joka ei osaa näyttää tunteitaan eikä varsinkaan puhua niistä – tai ei ainakaan ole osannut tehdä sitä ajoissa. Nyt hän voi vain valittaa haikeana: ”Se mun elämäni parhainta aikaa / oli niin, oli niin. / Miten paljon menettää sainkaan / viimein sen huomata saan.” (Tuominen 1982.) Vaimonsa, lapsensa, asuntonsa ja jopa autonsa menettänyt Mutanen tietänee hyvin, miltä puhujasta tuntuu. Boman onkin oikeassa, kun hän hiukan myöhemmin toteaa, että Mutasen tarina on ”kuin suoraan jostain iskelmästä” (TR, 93).

Seurue siirtyy ravintolasta taksilla Mutasen huvilalle. Taksimatkan kuvaus on täynnä alluusioita, joista yksi taustoittaa Mutasen (ja miksei Bomaninkin) yksinäisyyttä ja rakentaa itsesäälin viitekehystä: ”Boman lauloi täysikuusta, jonka kelmeä valo tuli viistosti puiden takaa saaden harvoilla aukeilla paikoilla aikaan aavemaisen valkean tunnelman” (TR, 98). Laulun voi tulkita Reino Helismaan sanoittamaksi ja Toivo Kärjen säveltämäksi ”Täysikuuksi”, jossa avaruudessa kiertävä kuu toimii ihmisen yksinäisyyden metaforana: ”Saat nähdä vain sä rakkauden, sen hetket riemukkaat / mut kiertää kylmää tietäsi niin yksin sinä saat.” (Virta 1953.) Alluusio taustoittaa Mutasen avioeron jälkeistä yksinäisyyttä, mutta se myös ennakoii ironisesti lähitulevaisuutta: perillä Mutanen joutuu todistamaan sivusta, miten Boman viettää riemukkaita rakkauden hetkiä hänen alkovissaan. Mutanen nukkuu yönsä saunan pukuhuoneen kovalla penkillä: ”Mutanen meni pukuhuoneeseen ja sulki ovet perässään. Hän taitteli suurimman pyyheliinan pänsä alle ja asettui penkille selälleen. Hetken liikkumatta maattuaan hän työnsi kätensä housunkauluksesta sisään ja puristi niin että sattui.” (TR, 102.) Vaikuttaa siltä, että yksinäisyyden ja epäsosiaalisuuden aiheuttama nöyryytys ja turhautuminen saavat Mutasen rankaisemaan itseään kivuliaalla sukupuolielinten puristamisella. Eleestä kuvastuu itseen kohdistuva aggressio, jonka voi nähdä ennakoivan itsemurhaa.

Mutasen yksinäisyyttä ja hänen elämänsä rakkaudettomuutta taustoittaa myös toinen Helismaan ja Kärjen yhteistyönä syntynyt kappale. Kun Mutanen ensimmäisenä iltana astuu saunasta verannalle vilvoittelemaan, hän toteaa Bomanille: ”Aurinko laskee länteen” (TR, 32). Näin hän viittaa samannimiseen sävelmään, jolla Viktor Klimenko edusti Suomea Eurovision laulukilpailussa vuonna 1965 – huonolla menestyksellä, kuinkas muuten. Laulussa laskeva aurinko on varsin yllätyksettömästi päättyvän elämän metafora. Sanoituksen biografisena taustana on Helismaan vaikea sairaus ja lähestyvä kuolema, mutta kuolema esitetään siinä kuitenkin etäännyttynä ja iskelmämusiikin konventioihin sopivasti pikemminkin rakkauden ja unelmien viitekehyksessä: ”Aamulla aurinko nousi / tai vaani kirkastaen. / Purppurapilvissä sousi / täyttymys unelmien. / Nyt aurinko laskee länteen. / Saapunut ilta jo on. / Aurinko laskee länteen / aurinko rakkaudeton.” Laulun lyyriksen minä näkee sinisen linnun lentävän etelään ja toteaa: ”Näin sen ja ymmärsin sen /

poissa aika on rakkauden.” (Klimenko 1965.) Laulun yhteyttä Mutasen elämään korostaa se, että hän on juuri edellä lopettanut kertomuksen avioeroon johtaneista tapahtumista.

Mutasen yksinäisyydellä ja itsesäällillä on myös korkeakirjallisempi interteksti eli Kaarlo Sarkian runo ”Unen kaivo” samannimisestä kokoelmasta (1936). Sarkian runous ja persoona aktivoituvat interteksteinä, kun Mutanen kertoo Bomanille retkestä, jonka he Pirkon kanssa ovat tehneet Sarkian museoksi entisöityyn kotimökkiin. Opas on esitellety heille myös mökin ympäristöä: ”Käveltiin polkua sata metriä. Siinä oli lähde, oikein kirkasvetinen lähde. Mies sanoi että se oli unen kaivo, että Sarkia oli kirjoittanut sen nimisen runon ja tarkoittanut juuri tätä lähdettä.” (TR, 31.) Näin interteksti tulee mainittua eksplisiittisesti, eikä alluusiosuhteen olemassaolosta jää epäselvyyttä. ”Unen kaivo” kuvaa puhujansa elämänvierautta ja yksinäisyyttä. Vesi tarjoaa runon puhujalle suojapaikan, jonne ulkomaailman häiritsevät äänet ja näyt suodattuvat vain heikkoina haamuina. Runo on kuitenkin ambivalentti, sillä turvapaikan lisäksi unen kaivo näyttäytyy myös vankilana, jonne puhujaa kahlehtivat nilkkojen ja ranteiden ympärille kiertyvät oudot vesikasvit. Yhteys ihmisiin on katkennut lopullisesti: ”Unen kaivo, syvyyttäsi / ei voi yltää ihmiskäsi, / kuilus pyöräyttävän yli / turhaan viittoo ihmissyli” (Sarkia 1944/1996, 247). Sarkian kootujen runojen saatesanoiksi kirjoittamassaan kaunopuheisessa esseessä Kaarlo Marjanen kutsuukin unen kaivoa ”epätoivon kuiluksi” ja toteaa, että runon sanojen alta voi ”kuulla myös itsesäälin värähtelyä” (Marjanen 1944/1996, 24–25). Intertekstinä runo ennakoi Mutasen hukkumiskuoleman ja vihjaa sen olevan pakoa sietämättömän yksinäiseksi käyneestä elämästä.

Mikä Mutasen elämässä lopulta on mennyt vikaan? Tähän ei saada varmaa vastausta, mutta Mutanen itse syyttää vastoinikäymisistään lapsuudenkokemuksiaan ja ennen muuta traumaattista isäsuhdettaan. Mutasen ammatinvalintakin selittyy ongelmallisella isäsuhteella; hän on päättänyt kiinnostua tosiasiasta, koska isä on ollut saamaton haihattelija, jonka unelmat ovat kääntyneet elämänpettymykseksi ja alkoholismiksi. Humalassa isä on kyennyt puhumaan tunteistaan, jotka eivät ole mieltä ylentäviä. Isän humalan tragikoomisessa kuvauksessa kiteytyvät suomalaisen miehen itsesäälin keskeiset ulottuvuudet. Mutanen kertoo:

Isä oli saanut joltain naapurilta kotiviiniä. Se joi sitä pitkin iltaa. Aluksi se oli iloisella tuulella ja kertoi juttuja sodasta ja TK-komppaniastaan ja niistä kuuluisuuksista jotka olivat sen hyviä tuttuja niiltä ajoilta. Sitten se puhui romaanista jonka se vielä kirjoittaisi kaikesta siitä mitä silloin näki ja koki. Se oli sitä mieltä että kirja poistaisi kertaheitolla myös kaikki taloudelliset huolet. Se täytyisi vain jossain sopivassa raossa kirjoittaa, lomien aikana tai iltaisin ja öisin. Äiti käski sen mennä maata. Se alkoi laulaa. Se lauloi ensin Ilta Kannaksella ja Isän kirje kotiin ja Sotilaan rukous. Sitten se lauloi Jääkäriin morsiamesta Elon mainingit korkeina käyivät. Silloin se jo melkein itki. Syysillan tuuli oli kappale, jota se ei koskaan pystynyt laulamaan loppuun asti. – – Se alkoi puhua miten elämä jatkuisi sen kuoleman jälkeenkin ja miten se yrittäisi kykyjensä mukaan järjestää minulle ja äidille hyvät lähtökohdat elämään siihen mennessä. Äiti löytäisi kyllä vielä kunnan miehenkin joka huolehtisi myös

minusta ja olisi isänä häntä parempi. – – Isä pyyteli anteeksi sitä ettei ollut jaksanut uurastaa perheensä eteen sen paremmin, että talo oli vanha ja ränstynyt ja velaksi ostettu ja etten voinut saada kaikkea mitä luokkatoverini kaupungin herrojen kakaroitten koulussa. Se sanoi olevansa heikko ja väsynyt ihminen jota elämä oli pettänyt kerran toisensa perästä. (TR, 78–79.)

Nousuhumalan tuoma itsetunnon kohoaminen saa isän muistelemaan ylpeänä kuuluisia kulttuuripersoonia, joihin hänellä on ollut sota-aikana tilaisuus tutustua tiedotuskompaniassa palvellessaan. Isä ei vain tyydy kerskailemaan tuttavillaan vaan tahtoo myös samastua näihin, mitä ilmentävät ponnettomat romaanikirjoittamissuunnitelmat. Ironiaa tilanteeseen tuo se, ettei tiedotuskompaniassa palvelemista ja sotapropagandan tuottamista pidetty sota-aikana erityisen sankarillisena – esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntemattomassa sotilaassa* (johon isän kaavailema romaani vaivihkaa vertautuu) TK-miesten mahtipontiset ja rintamaelämän todellisuudesta vieraantuneet sanalliset tuotokset ovat jatkuvan pilkan aihe (ks. myös Niemi 1988, 102).

Tultuaan riittävän juovuksiin isä alkaa laulaa, ja siten hänen hahmoaan taustoittaviksi interteksteiksi saadaan koko joukko sota-ajan suosittuja sentimentaalisia iskelmiä, jotka lopulta kirvoittavat laulajasta itkun. Laulujen lannistamana isä alentaa itseään ja kuvailee nöyryytystään. Hän julistaa haluaan tarjota pojalleen parempi elämä kuin hänellä itsellään on ollut, mutta tahtomattaan hän tulee siirtäneeksi omat itsetunto-ongelmansa seuraavan sukupolven kannettaviksi. Mutasen kertomus isän humalasta jatkuu näin:

Se [isä] oli pienestä pitäen saanut tuntea olevansa muita huonompi. Se oli poikasena ajellut polkupyörällään ympäriinsä ja joutunut jotenkin naapurin pihaan. Se oli suuri talo. Sen poika oli ollut siellä pihassa, valkoinen paita päällä ja hihat käärityinä. Se oli joku rippikouluikäinen poika. Se oli tarttunut isän pyörään, kääntänyt sen ilmassa ja sanonut, että täällä ei mäkitupalaiset juhli. Kun isä sen sanoi, minä tunsin niin kuin minua olisi lyöty kasvoihin. Minusta tuntuu, että siinä jollakin tavalla käännettiin minunkin pyöräni kulkemaan johonkin väärään suuntaan. Että minä olen aina myöhemminkin törmäillyt ihmisiin joista minun mieleeni on heti tullut sen ison talon poika ja sen itsestään selvä oikeus kääntää minun pyöräni. (TR, 79.)

Isän kokemuksen kuvaus kääntyy Mutasen oman huonon itsetunnon selitykseksi. Isä ei ole tarjonnut Mutaselle ideaalia, johon samastua, joten samastumiskohteeksi on jäänyt vain tämän kokema nöyryytys. Teema toistuu Seppälän tuotannossa kerran toisensa jälkeen: vanhempien virheet ja puutteet periytyvät jälkeläisille, ja esi-isille langetettu kirous siirtyy pahimmillaan aina kolmanteen ja neljänteen polveen kuin Vanhassa testamentissa. Erityisen hyvin tämä ilmenee *Hyppynarussa* ja *Sydänmaassa*, mutta jo ”Taivaanrannassa” epäonnistuneen vanhemmuuden kierre näyttää jatkuvan myös Mutasen omassa perhe-elämässä. Lapset ovat jääneet hänelle vieraiksi, ja ravintolassa hän miettii, että ”[k]otoa lähtiessään hän oli tuntenut vihaavansa isäänsä ja tiesi tämän kärsimyksen siirtyneen omille harteilleen” (TR, 95). Näin suomalaisen miehen sukupolvesta toiseen periytyvä kärsi-

mys saa myyttiset mittasuhteet: kärsijän voi tulkita vertautuvan ristiään kantavaan Jeesukseen ja etäisemmin myös koko maailmaa hartioillaan kannattelevaan Atlakseen.

”Taivaanrannan” interteksteissä isältä pojalle periytyvän kärsimyksen ja epäonnistumisen teema esiintyy Korpelan *Martinmaa, mieshenkilössä*, jonka hahmoista metsänhoitaja Karhalaa yhdistää Mutaseen tekemättä jäänyt väitöskirja ja vihamielinen suhde henkisesti luhistuneeseen isään. Karhalan isä on ollut ”hermostunut, tyly, särmikäs, sielullisesti rikinäinen ja lopulta henkisesti luhistunut mies”, jota Karhala on halveksinut ja vihannut (Korpela 1948, 186). Mutasen tavoin Karhala selittää omaa epäonnistumistaan isän vaikutuksella: ”Turhaan hän Meriä syyttää, vaimoan. Syyt [epäonnistumiseen] ovat syvemmällä. Syyt ovat isässä. – Isänsä poikana hän ei olisi pitkään voinut jännittää voimiaan tieteenkään alalla, se on selvää.” (Mt., 176.) Isän vaikutuksesta Karhalasta on tullut ”toisenlainen kuin muut: vain sivullinen, vain ohikulkija” (mt., 187), ja tässäkin suhteessa hän muistuttaa Mutasta. Karhalan tapauksessa jää tosin epäselväksi, missä määrin isän tuhoisa vaikutus tarkoittaa perinnöllistä luonteenrakennetta, missä määrin taas vahingollista kasvatusa.

Mutasen näkemys lapsuusajan kokemusten ratkaisevasta merkityksestä ihmisen elämässä näyttäytyy naurettavana, kun hän ryhtyy pohtimaan, mikä merkitys hänen elämäleen on ollut sillä, että hänen kotitalossaan tapahtui henkirikos hänen ollessaan pieni vauva: ”Äiti oli kuullut äänet, jotka syntyivät siitä kun viisitoistavuotias poika puukolla tappoi vuotta vanhemman sisarensa. Minä makasin muutaman päivän ikäisenä noin kolme metriä tuota tapahtumaa ylempänä.” (TR, 56.) Boman ihmettelee oikeutetusti, mitä Mutanen juttullaan pyrkii todistamaan, eikä tämä osaa sanoa muuta kuin että tapaus on hänen mielestään ”merkillinen sattuma”. Mutanen on valmis turvautumaan vaikka millaisiin pseudo-psykologisiin ylitulkintoihin, jotta hänen alennustilansa saisi ymmärrettävän selityksen.

Itsesäälän viitekehyksessä Mutasen kuoleman voi tulkita yksinäisyyden ja näköalattomuuden motivoimaksi itsemurhaksi. Itsesäälän viitekehystä kertomuksessa rakentavat ennen muuta interteksteinä toimivat suomalaiset iskelmät, joissa unelmat särkyvät ja rakkaus kuolee. Unelmien ja todellisuuden väliseen kiuluun viittaa myös Boman torjuessaan kiinteistönvälittäjän katteettomat myyntipuheet. Kiinteistönvälittäjä kehottaa Mutasta sovittamaan yhteen haaveet ja todellisuuden, mutta Boman toteaa hämmentyneen Mutasen puolesta kuivasti: ”Tässä tapauksessa näyttäisi siltä että unelmien ja todellisuuden välinen etäisyys on kohtuuton” (TR, 38). Mainittu ”tapaus” viittaa ilmitasolla esiteltävään taloon, mutta symbolisella tasolla kyse on Mutasesta ja hänen pilalle menneestä elämästään.

Luovuttamisen kirkkain kuva kertomuksessa on Bomanin lähtöä edeltävässä kohtauksessa: ”Mutanen nousi ja kävi kaatamassa kylmenneen kahvinsa laskiämpäriin. Hän katsoi tyhjää mukia kädessään ja pudotti sen perässä hitaalla liikkeellä.” (TR, 115.) Kylmennyt kahvi, tyhjä muki ja laskiämpäri ovat merkityksensä menettäneen olemassaolon metaforia, ja Mutasta itseään kuvastaa verannalla lojuva snorkkeli, joka on ”auringon haalistama ja useasta kohdasta murtunut” (TR, 32). Murtunut snorkkeli on samalla tietysti hukkumiskuoleman metonyyminen enne.

”Taivaanrannassa” yksityiskohtien merkitykset ovat ylimääräytyneitä kahdella eri tavalla. Symboliset, metaforiset ja intertekstuaaliset yksityiskohdat kytkeytyvät usein moneen eri viitekehykseen: esimerkiksi murtunut snorkkeli rakentaa sekä psyykkisen murtumisen että hukkumiskuoleman viitekehystä. Toisaalta keskeisiä teemoja rakentavista mo-

tiiveistä esitetään lukuisia variantteja: esimerkiksi kylmä kahvi, tyhjä muki, laskiämpäri ja murtunut snorkkeli ovat kaikki epäonnistuneen elämän metaforia.

2.4 Sodan ideologiat

Yksi kertomuksen viitekehyksistä rakentuu sodan aihepiirin ympärille, ja suomalaiset sodan kuvaukset ovat ”Taivaanrannan” intertekstien tärkeä osajoukko. Miksi sota on näkyvästi esillä kertomuksessa, ja miten se valaisee Mutasen kuoleman arvoitusta? Mutanen edustaa suuria, heti toisen maailmansodan jälkeen syntyneitä ikäluokkia: ”Kun isä palasi sodasta, minä synnyin” (TR, 56). Mutasen elämä ja sota kytetään näin alusta alkaen toisiinsa, ja monen todellisen suomalaisen tavoin hän elää lapsuutensa sodan ja sen aiheuttamien traumojen varjossa. Tässä suhteessa Mutasen tarina on edustava. Sodan avulla on selitetty sekä sodassa taistelleen sukupolven että heidän lastensa kokemaa ahdistusta. Edellisessä aluvussa nähtiin, että Mutasen isä on juovuksissa piinannut perhettään sotakokemuksillaan, ja ravintolassa istuessaan Mutanen muistaa isänsä viettäneen aikaa samassa ravintolassa sotajuttuja kertomassa: ”Hän muisti isänsä käyneen ahkerasti juuri tässä ravintolassa ja hänenkin joskus hakeneen isänsä pois sieltä aivan vetämättömässä kunnossa. Se oli istunut siellä vanhojen miesten pöydässä missä oli juotu jaloviinaa ja kerrottu sotajuttuja. Sen sairaseläke oli huvennut siihen.” (TR, 95.) Sota on isälle kokemus, joka ei jätä häntä rauhaan vaan ajaa juomaan ja kertaamaan yhteisiä kokemuksia kohtalotoverien kanssa.

Mutasen ja Bomanin yhdessä viettämän viikon ohjelmanumeroihin lukeutuu laivastovierailu, jonka kunniaksi yleisö pääsee tutustumaan sota-aluksiin. Mutanen näkee ilmoituksen sanomalehdessä ja ehdottaa satamassa pistäytymistä Bomanille, jonka arvelee olevan kiinnostunut kaikesta inhimillisestä. ”Sodankäynti ei ole inhimillistä” (TR, 54), Boman vastaa. Seppälä leikkii *inhimillinen*-sanan monilla merkityksillä: Mutasen käyttämänä sana on moraalisesti neutraali, mutta Bomanin vastauksessa sillä on myönteinen arvovaraus, joka nostaa ihmisyyden ei-moraalisen eläimellisyyden yläpuolelle. Tällä tavalla määritellyn inhimillisyyteen sodankäynti ja tappaminen eivät kuulu. Kohtauksessa on kuitenkin epäsuorasti läsnä myös *inhimillinen*-sanan kolmas, kielteinen merkitys, joka viittaa ihmisen vajavaisuuteen; *errare humanum est*. Juuri tämä implisiittinen merkitys viittaa siihen inhimillisyyteen, jota ”Taivaanranta” kuvaa.

Bomanin epäilyksistä huolimatta miehet käyvät tutustumassa miinalaivaan. Näin päästään kuvaamaan rauhan ajan armeijan toimintaa, joka esitetään absurdina ja todellisuudesta vieraantuneena. Miekkaa kupeellaan kantava yliluutnantti ilmaantuu muutaman minuutin välein vailla näkyvää syytä kannelle teettämään matruuseilla asentoa ja ojennusta ja palaa taas sisälle laivaan. Kun mastoon nostettavat viirit kiertyvät kovassa tuulessa sykkyrälle vajjerinsa ympärille, yliluutnantti ratkaisee ongelman seisottamalla alaisiaan minuutin verran ojennuksessa. (TR, 68.)

Kun ihmiset päästetään laivaan, kertoja toteaa: ”Isät kantoivat poikiaan ja naiset tulivat viimeisinä” (TR, 69). Virkkeen alun voi tulkita alluusioksi ”Sillanpään marssilauluun”, jossa ”isät katsovat poikiaan” velvoittavasti ”kumpujen kätkestä”, vaatien nuoremmalta polvelta samaa uhrimieltä ja urhoollisuutta, jota edeltävät sukupolvet ovat osoittaneet

maata puolustaessaan (Sillanpää 1939/1941, 53). Alluusiosuhteesta riippumattakin kuvaus tematisoi militarististen asenteiden siirtymistä isiltä pojille ja osoittaa paikan, joka naiselle on tässä maailmanjärjestyksessä varattu.

Militaristisen yhteiskunnan metaforana toimiva sotalaiva on sisältä ahdas ja pimeä. Se herättää Bomanissa klaustrofobisia ajatuksia tukehtumisesta ja saa hänet kyynärpäitä käyttäen raivaamaan itselleen ja Mutaselle tien kohti portaiden suuaukkoa, josta näkyy taivas. Ulkona alkaa sataa, ja myös sadetta kuvataan sodan viitekehyksessä: ”Ensimmäiset suuret pisarat iskivät kiviin kuin luodit” (TR, 75). Jo aiemmin helteen uuvuttamien ihmisten apaattisuus ja piittaamattomuus vertautuu sotaväsymykseen: ”Ne näyttivät kaikki kuumuuden ja työn rasittamilta, ja Boman ajatteli niiden välinpitämättömyyden terveytensä ja liikenneturvallisuuden suhteen johtuvan siitä. Hän oli lukenut monista sotakirjoista, miten ihminen äärimmäisen fyysisen ja henkisen ponnistuksen jälkeen ei enää välittänyt mitä hänelle tapahtui.” (TR, 22.) Sota on kertomuksessa jatkuvasti läsnä; se ilmenee aihepiirin ja kuvaston tasolla ja tarjoaa jatkuvasti aineksia henkilöiden ja kertojan assosiaatioille. Ennen kaikkea sodan viitekehys toteutuu kuitenkin alluusioina suomalaisen sotakirjallisuuteen.

Viina on maistunut Mutasen isälle jo rintamalla, kuten hänen jutuistaan käy ilmi: ”[Mutanen] arveli isänsä joka ilta kertoneen bravuurinsa sota-ajalta, miten se oli Nurmoilassa kaksi päivää ja yötä ryypännyt Olavi Paavolaisen kanssa apteekkipriitä ja miten nuo tapahtumat olivat kenen tahansa todettavissa Synkässä yksinpuhelussa. – Isä oli pahoitellut Paavolaisen liian varhaista kuolemaa, tälle olisi ollut pieni homma saattaa sen muistelu noilta ajoilta painokuntoon.” (TR, 95.)

Olavi Paavolaisen ja hänen tunnetuimman teoksensa, sodanaikaisista päiväkirjoista muokatun dokumentin *Synkkä yksinpuhelu* (1946) mainitseminen taustoittaa ”Taivaanrannan” sotaviitekehysten tematiikkaa. Paavolaisen hahmo rakentaa sodan murtaman yksilön teemaa, sillä hän alkoholisoitui sodan jälkeen ja kuoli maksakirroosiin vuonna 1964; tähän isäkin viittaa puhuessaan Paavolaisen liian varhaisesta kuolemasta. Isä viittaa myös Paavolaisen rooliin monien sodanaikaisten kokoomateosten toimittajana.¹⁴ Paavolainen vaikeni kirjailijana saatettuaan *Synkän yksinpuhelun* julkisuuteen ja synnytettyään sillä suuren kirjasodan. Hän viittaa kärsineeseen työkykyynsä jo *Synkässä yksinpuhelussa* ja toteaa sodan katkaisseensa työnsä: ”Olen täynnä haikeutta ja resignaatiota. Viimeiset ’parhaat’ vuodet ovat kuluneet sotien merkeissä. Korvaamattomasti menetetty aika; olinhan juuri ennen sotia elämäni parhaassa työvireessä.” (Paavolainen 1946/1960, 279.)¹⁵

¹⁴ Paavolaisen toimittamia teoksia olivat rintamamiesten kertomuksia sisältävä *Jännittävin sotaelämykseni* (1942) sekä sotarunoantologia *Täältä jostakin* (1943).

¹⁵ Paavolaisen vaikenemiselle on tosin esitetty muitakin syitä kuin sota: Caius Kajannin mukaan Paavolaisen vaikeneminen johtui Synkän yksinpuhelun osaksi koituneesta ankarasta kritiikistä, erityisesti Rafael Koskimiehen teulauksesta (ks. Riikonen 1995, 14). H. K. Riikosen mukaan Paavolaisen työsuunnitelmat olivat paisuneet toteuttamiskelvottomiksi (mt., 26). Matti Kurjensaari (1975, 289) puolestaan esittää, ettei sodan jälkeinen epädraamaattinen elämänmuoto enää inspiroinut Paavolaista riittävästi. Näistä lisäselityksistä huolimatta Paavolaisen kirjailijakuva ”Taivaanrannan” historiallisena intertekstinä tukee sodan murtaman yksilön tematiikkaa kertomuksessa.

Samassa tarkoituksessa ”Taivaanranta” viittaa myös Yrjö Jylhän elämään ja teoksiin. Viittaus sisältyy ravintolaillan jälkeisen taksimatkan kuvaukseen. Boman ryhtyy taksin takapenkillä lausumaan Jylhän runoa ”Laulu Kuujärvestä”¹⁶: ”Se lausui runoa humalaisen mahtipontisella äänellä niin että naisetkin ymmärsivät suuren taiteen olevan kysymyksessä eivätkä nauraneet” (TR, 99). Boman heittäytyy juhlallisesta tunnelmasta nopeasti leikkisään sävyyn: ”Jylhä jäi Taipaleelle mutta me mennään perille asti, Boman uhosi takapenkillä ja taas ne tirskuivat” (TR, 99). Bomanin sanaleikki taipaleelle jäämisestä viittaa Jylhään Taipaleenjoella komppanianpäällikkönä taistelleena *Kiirastuli*-kokoelman (1941) juhliittuna kirjoittajana, joka sodan jälkeen kuitenkin vaikenä kirjailijana Paavolaisen tavoin, sairastui henkisesti ja teki lopulta itsemurhan. Varsinainen interteksti onkin Jylhän tapauksessa hänen kirjailijakuvansa, ei niinkään ”Laulu Kuujärvestä”, vaikka sitä kuvauksessa siteerataan. Sodan vaientamat kirjailijat ”Taivaanrannan” hahmojen interfiguureina¹⁷ vihjaavat myös Mutasen ja Bomanin jääneen ”taipaleelle”, puolitiehen; he eivät ole saavuttaneet niitä päämääriä, joihin ovat elämässään pyrkineet.

Paavolaisen ja Jylhän kirjailijakuva ja teokset ovat vain osa laajasta joukosta sotainter-tekstejä, joihin ”Taivaanranta” viittaa. Mikään näistä teksteistä ei edusta tendenssi- tai ainakaan teesikirjallisuutta, jonka ideologisen position voisi määritellä yksiselitteisesti. Silti kertomukseen syntyy ideologisesti sävyttynyt dialogi sodan merkityksestä suomalaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Tässä dialogissa Paavolaisen jatkosodan päiväkirja edustaa kriitiikin ääntä: *Synkässä yksinpuhelussa* käsitellään natsi-Saksan rinnalla taistelevan Suomen virallista ideologiaa ja poliittisia valintoja erittäin kriittisesti.¹⁸ H. K. Riiko-

¹⁶ Auton takapenkki lausuntaesityksen näyttämönä ei ole sattumaa, sillä Jylhän kerrotaan nähneen Kuujärven kylän juuri auton takapenkiltä (Karonen ja Rajala 2009, 282).

¹⁷ Paavolainen ja Jylhä esiintyvät hahmoina *Tunnetteko tyypin?* -kokoelman (1995) lyhytproosatekstissä ”Huhtikuu 1943”. Teksti on päiväkirjamuotoon kirjoitettu parodinen pastissi, joka jäljittelee *Synkän yksinpuhelun* tyyliä ja aihepiiriä. Paavolaiseksi tunnistuva minäkertoja kuvaa itäkarjalaisia maisemia ja työskentele-lyään tiedotuskompaniassa *Jännittävin sotaelämäykseni* -teoksen toimittajana. Huolta kertojalle tuottaa vasempaan pakaraan ilmaantunut kivulias paise, jota hän lopulta päättää näyttää palvelustoverilleen Jylhälle saadakseen tietää, miltä takapuolen tila vaikuttaa. Tästä seuraa kuitenkin katastrofi, ”[s]uuri fiasko ja elämän loppu” (TT, 31), kun esimies yllättää heidät: ”Majuri Huhtala saapui, koputtaen mutta nopeasti koputuksensa jälkeen huoneeseen astuen. Allekirjoittanut oli sängyllä nelinkontin, housut kinttuihin laskettuna, talvisodan sankarin seisoessa hänen takanaan ja tähystäessä hänen takapuoleensa. Huhtala jäykistyi paikalleen, pyysi anteeksi ja vetäytyi huoneesta.” (TT, 32.) Kohtaus pilaa Paavolaisen biseksuaalisilla taipumuksilla ja erityisesti sillä ihastuksella, jota Jylhän eksoottinen kauneus ja miehekäs fyysisyys herättivät nuorena Paavolaisessa (ks. Karonen ja Rajala 2009, 14). Seppälän parodiassa häpeän raastama Paavolainen lähtee kävelyille, mikä motivoi jälleen pitkän maalailevan maisemakuvauksen. Lopulta luonto rauhoittaa kynäsoitin mielenkuohon: ”Sain sieluuni rauhan. Häpeä ja kirvely vaipuivat pehmeään, tummaan katoavaisuuden tuntuun, joka henkii uneen vaipuneen Nurmoilan yllä.” (TT, 33.)

¹⁸ Päiväkirjamerkinnoissään Paavolainen myös säännöllisesti iloitsee liittoutuneiden voitoista, kuten Montgomeryn johtamien englantilaisten lyödessä Rommelin joukot El Alameinissa: ”On kuin sumu alkaisi väistyä. Maailmankuva alkaa taas selkiintyä. Suuret linjat alkavat näkyä. El Alamein, El Alamein! Tänään sinä tosiaankin soit korvissani kuin voittotorven törähdys.” (Paavolainen 1946/1960, 289.) Kirjan ilmestymistä seuranneessa polemiikissa Paavolaisen kritiikki tuomittiin tekopyhänä jälkiviisautena.

nen kiteyttää *Synkän yksinpuhelun* näkökulman todetessaan, että ”Paavolainen hahmottaa monipuolisen, kirpeän ja poleemisen kuvan sodan mielettömyydestä ja epäinhimillisyydestä mutta ennen kaikkea siitä arvostelukyvyyttömyydestä, jonka valtaan korkeimmallakin sivistystasolla olevat henkilöt ovat joutuneet” (Riikonen 1995, 136). Osansa saavat sekä oikeistolaisten ääriyhmien ideologia, kuten AKS:n suur-Suomi-ajattelu ja IKL:n antidemokraattisuus, että uskonnollisten piirien sotaisa päätös.

Yrjö Jylhän *Kiirastulen* rintamakokemuksista kumpuavissa, traagista kohtalontuntua ilmentävissä runoissa sota näyttäytyy suurena onnettomuutena ja inhimillisten voimavarojen tuhlauksena. Suhteessaan sotaan Jylhän runot ovat tosin monitulkintaisempia kuin Paavolaisen *Synkkä yksinpuhelu*. *Kiirastulen* runot eivät ota suoraan kantaa talvisodan syihin tai sen poliittiseen taustaan, vaikkakin hyökkäyksen kohteeksi joutunut Suomi esitetään uhrin asemassa. Kuitenkin *Kiirastullessa* on pasifistisia sävyjä saavan ”Kohtaus metsässä” runon rinnalla herooisia suomalaisen soturikunnan ylistyksiä, ja jatkosodan aikana kirjoittamissaan runoissa Jylhä propagoi äärioikeistolaisia arvoja marsalkka Mannerheimin miekantuippipäiväkäsken hengessä (ks. Karonen ja Rajala 2009, 253–254). Vesa Karonen ja Panu Rajala toteavat, että Jylhän tuotantoa on käytetty ”kaksisuuntaisesti”: ”[H]änen runoutensa muistutti kansan taistelusta ja uhrauksista, mutta varoitti samalla sodasta ja sen kauhuista. Jylhää voitiin lainata niin patrioottisen puolustustaistelun kuin myös rauhantyön hengessä.” (Mt., 329.)

Patrioottisen puolustustaistelun henkeä ”Taivaanrannassa” edustaa yksiselitteisemmin Eino Hosian talvisotakuvaus *Tuliholvin alla* (1940), jonka tuo kertomuksen maailmaan Mutasen mökkinaapuri Eerola. Keskustelu taiteesta johdattaa Eerolan moittimaan taiteilijoita silmäkääntäjiksi ja huijareiksi, ja myös kirjailijat pannaan samalla arvojärjestykseen:

Eerola ilmoitti käsityksensä ulottuvan myös kirjailijoihin, joita valtio nykyään palkitsi sitä enemmän mitä innokkaammin nämä latelivat kirjoissaan törkeyksiä ja halvensivat isänmaata ja kansallisia arvoja. Parhaat kirjailijatkin oli sota vienyt, niin kuin Eino Hosian joka oli kotoisin hänen synnyinseudultaan ja jonka ”Tuliholvin alla” hän osasi ulkoa. – Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää, se sanoi ja nosti taas ylväästi päätään. (TR, 52.)

Eerolan sanojen taustalla kuuluvat ne kirjasodat, joita synnyttivät yhtäältä sotien jälkeisten vuosikymmenien tunnetuimmat suomalaiset sotakuvaukset kuten *Synkkä yksinpuhelu*, Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954) ja Paavo Rintalan *Sissiluutnantti* (1963), sekä toisaalta Hannu Salaman *Juhannustanssit* (1964). Linnan ja Rintalan kiistellyt sotaromaanit koettiin konservatiivisissa piireissä epäisänmaallisiksi ja suomalaisia sotilaita ja ennen muuta lottia halventaviksi. (Ks. Tarkka 1966.) Näiden romaanien vastakohtaksi Hosian teos kelpaa sen vuoksi, että se mytologisoi suomalaisten puolustustaistelua vyöryttämällä *Raamattu*-viittauksia. Niiden ansiosta suomalaiset sotilaat vertautuvat ristiinnaulittuun Jeesukseen ja Suomen kansa Israelin valittuun kansaan, joka juuri erikoisasemansa vuoksi on velvoitettu kärsimään. Juhani Niemi (1988, 70) ei totea suotta, että ”[r]unsaat viittaukset Kristuksen kärsimykseen tai marttyyrinkuolemaan paisuvat teoksen mittaan kohtuuttomuuksiin”:

Kuinka paljon onkaan tämän maan ja kansan puolesta taisteltu ja verta vuodatettu! Häikäistyneinä katsomme tätä uhrin ja rakkauden suuruutta. Se on ylösnousemuksen näky, joka kasvaa silmissämme hetki hetkeltä. Se laajenee, paisuu, täyttää maan ja taivaan. Avaruudessa yllämme pauhaavat jättiläisurut. Ne soittavat surumarssia, kansamme vuosisataista surumarssia, joka vähitellen muuttuu voiton hymniksi. Koko maa on kuin vanha tuomiokirkko ja jokainen puu, joka nousee sen kamarasta, on kuin pylvä, joka kannattaa kirkon pyhää, humisevaa kattoa.

Totisesti: meillä on syytä ja aihetta viettää voiton juhlaa. Me olemme sitenkin voittajia. Turhaan ei kansamme kärsinyt sodan raskuuksia ja kauhaita vaivoja. Turhaan se ei noussut Golgatalle ja elänyt siellä ristin tuimissa kärsimyksissä, sillä ilman kärsimystä ei ole lunastustakaan. (Hosia 1940, 188–189.)

Hosian romaani sopii vahvistamaan Eerolan sotaa ja sotilaallisuutta ihannoivaa maailmankatsomusta. Hän saa tilaisuuden julistaa isänmaallisia arvojaan tullessaan katsomaan, miten Mutanen ja Boman ovat selvinneet edellisen päivän myrskystä. Miehet ovat viettäneet illan ravintolassa ja tuoneet mökille naisia, jotka ovat jo ehtineet lähteä. Bomanilla on paha krapula, ja häpeilevä Mutanen valehtelee tämän vilustuneen satamassa vierailleen laivastoyksikön sota-aluksiin tutustuessaan: ”Mutanen *alkoi selittää* Bomanin olevan vuoteenomana äkillisen sairastumisen johdosta. Hän kertoi ystävänsä vilustuneen laivastovierailun yhteydessä. Seurauksena oli ollut *korkea kuume* ja yskä.” (TR, 105.) Kohtaus on parodinen mukaelma *Synkässä yksinpuhelussa* kuvatuista tapauksesta, jossa ”vuosisadan ryyppäyksen” uuvuttama Jylhä peitellään vuoteeseen, kun kenraali Heinrichs yllättäen saapuu tarkastuskäynnille: ”Groteski näytelmä: humalainen Jylhä petataan vuoteeseen ja eräät tyypit viedään toiseen rakennukseen... Heinrichs haluaa luonnollisesti haastatella Jylhää, Taipaleen sankaria, mutta Haavio *kiiruhtaa selittämään*, että tällä on *korkea kuume*, mistä Jylhän pöhkömäiset vastaukset muka johtuvat.” (Paavolainen 1946/1960, 174.)

Samankaltaisen tilanteen lisäksi kohtauksia yhdistävät erityisesti kursivoimani maininnat selittelystä ja korkeasta kuumeesta. Poimimalla *Synkästä yksinpuhelusta* parodisen imitaation kohteeksi juuri tämän kohtauksen, jossa talvisodan sankarirunoilija Jylhä esittää alennustilassa, Seppälä onnistuu samalla kertaa implikoimaan isänmaallisten arvojen kritiikkiä ja sodanvastaisuutta mutta myös sen, että ”Taivaanranta” on moraalisen alennustilan kuvaus. Sota tuo esiin ihmisen huonoimmat puolet, mutta samat vajavaisuudet ovat olemassa ihmisessä myös rauhan aikana.

Heinrichsin rooliin joutunut Eerola ryhtyy jakamaan flunssanhoito-ohjeita ja pääsee pian rakkaaseen maanpuolustusteemaansa:

Sitten Eerola sanoi Mutaselle olevansa iloinen Mutasen ja Bomanin osoittamasta kiinnostuksesta maanpuolustustoimintaa kohtaan ja että Bomanin uhri ei ollut turha. Se jatkoi, että tämä oli selviytynyt vähällä: talvisodassa miehet olivat joutuneet seisomaan puutteellisissa kaivannoissa syömättä ja nukkumatta mistään sairauksista piittaamatta ja kaiken aikaa näitä oli uhannut varma kuolema. Myöskään kunnan merisoti-

las ei ollut kaatunut petiin minkään pikku vaivojen johdosta, ne olivat taanneet Mutaselle ja Bomanillekin vapauden asustaa tässä mökissä ja sairastaa niin paljon kuin tarve vaati. (TR, 105–106.)¹⁹

Eerolan harjoittama suomalaisella soturikunnolla rehvastelu ironisoituu, kun käy ilmi, ettei hän ole itse ollut rintamalla. Häneen sopiikin Paavolaisen kuvaus sota-ajan nuorison ideologiasta ja arvio sen psykologisista taustoista:

Keskikouluiässä olevien poikien ja tyttöjen suusta kuulee nykyään typerimmät ja kiihkoilevimmat suurkansalliset ja sotahullut fraasit. Ilmiö ei ole vain propaganda-tartuntaa, sillä on myös psykologinen selityksensä. Se pohjautuu yksinkertaisesti siihen alemmuuskompleksiin, jota nuoriso potee kotirintamalla, missä talkotoiminnat ja loma-aikojen työvelvollisuudet eivät pysty tyydyttämään sen kunnianhimoa saada todella olla ”mukana” hankkimassa sankarigloriaa. (Paavolainen 1946/1960, 330–331.)

Eerolan palopuheeseen sisältyy alluusio Linnan *Tuntemattomaan sotilaaseen*: hän toteaa, että ”Bomanin uhri ei ollut turha”. Alluusion kohteena on Linnan romaanin alkuluku, ironisen historiallisen perspektiivin tapahtumiin tarjoava ”kehyskertomus”, jonka mukaan vain joutilailla oli talvisodan jälkeen ollut aikaa pohtia, ”[o]liko uhrimme ollut turha”. Kansanihmisillä on toukotyöt tehtävänä, eikä heillä ole aikaa syventyä näin korkealentoisiin kysymyksiin. (Linna 1954/1955, 5.) Jyrki Nummen tulkinnan mukaan tämä alluusion kohteena oleva *Tuntemattoman sotilaan* jakso paljastaa, mikä on Suomen kansan selviytymisen perusta:

Todellinen syy suomalaisten voittamattomuuteen löytyy muualta kuin armeijan iskukyvyistä tai suomalaisten sotilaskuntoisuudesta: se löytyy miesten kyvystä hyväksyä arkielämän realiteetit, kokea ne sankaritarujen sijasta todelliseksi ja arvokkaaksi elämäksi. Työnteon, velvollisuuksien ja arkisten vastuiden kautta voi sotamies palata inhimillisen elämän piiriin. Vain tämä mahdollistaa uudelleen synnyttämisen, ”toukotyöt”, voiton sodasta, tuhosta ja kuolemasta. (Nummi 1993, 38.)

Linnan romaanin alkuluku Eerolan saarnan intertekstuaalisena taustana osoittaa näin ollen vaivihkaa, että saarnan välittämät arvot eivät ole ”Taivaanrannan” arvomaailman mukaisia. Eerola on jämähtänyt ”sankaritarujen” maailmaan, eikä tälle maailmalle ole vastinetta ”Taivaanrannan” kuvaamassa todellisuudessa.

Linnan romaaniin viittaa lisäksi Eerolan nimi, sillä *Tuntemattomassa sotilaassa* on Eerola-niminen hahmo. Hän esiintyy romaanissa vain kerran, joukkojensidontapaikan teltassa kuolemaa tekevänä ja hourailevana (Linna 1954/1955, 223–227). Vaikka Linnan Eerola ei olekaan teoksen keskeisiä henkilöitä, hänen kuolemansa ympärille rakennettu

¹⁹ Seppälälle epätyypillisen vapaan epäsuoran kerronnan, jonka avulla Eerolan puhe on tässä esitetty, voi talvisota-aiheen yhteydessä tulkita pastissiksi Antti Tuurin kerrontatekniikasta.

kohtaus on temaattisesti merkittävä. Se tuo esiin sodan mielettömyyden ja sen tragedian suuruuden, jota sota yksilölle ja hänen haaveilleen merkitsee. Kuolevan Eerolan edessä sotilaspastori joutuu toteamaan rukoustensa ja lohdutustensa ontouden ja voimattomuuden. Seppälän kirjallista ironiaa on se, että hän on antanut elinvoimaa uhkuvalle sotaintoiselle tervaskannolleen juuri Eerolan nimen ja laittanut hänen suuhunsa sanat, jotka *Tunte-mattomassa sotilaassa* ilmentävät isänmaallisten piirien vieraantumista todellisuuden vaatimuksista.

Toinen intertekstuaalinen ironian lähde Eerolan hahmon taustalla aktivoituu hänen aiemmin lainatun repliikkinsä ansiosta: ”Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää” on sitaatti Saukin eli Sauvo Puhtilan suomentamasta kappaleesta ”Ruusu on punainen” (”Die Rose war Rot”), jossa todetaan talvisodan sankarivainajista: ”Ette kuvia heistä kirjoissa nää, / *ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää.*” Laulu kertoo Suomen vuosina 1808–1809, 1918 ja 1939–1945 käymistä sodista pasifistisessa hengessä ja päättyy julistamaan: ”Niin ei käydä saa milloinkaan uudestaan / ei hulluutta päästää saa jatkumaan. / Meidän isämme isät ja isämme niin / ovat kaatuneet taistoihin mielettömiin. / Turhaanko? Ei, mutta tunnustakaa / nyt ei miekalla oikeutta saa.” (Palo 1967.) Näin ollen Eerolan sitaatti kääntyy hänen tarkoituksensa vastaan, kun viittauksen kohdetta luetaan tarkemmin.

Synkän yksinpuhelun ja *Tunte-mattoman sotilaan* lisäksi ”Taivaanrannan” interteksteihin lukeutuu kolmaskin kriittinen, kirjasodan synnyttänyt sotakuvaus, Paavo Rintalan romaani *Sissiluutnantti* (1963). Kohtaus, jossa Boman ja Mutanen ajavat taksilla Mutasen mökille kaksi ravintolasta löytynyttä naista mukanaan, jäljittelee erästä *Sissiluutnantin* kohtausta samalla tavoin kuin Bomanin krapulan kuvaus Jylhän krapulaa. Taksimatkalla esitetyt laulut ja runot aktivoivat intertekstuaalisen tulkintakehyksen, ja lisäksi kertoja vihjailee koko kohtauksen olevan intertekstuaalinen: Mutanen, jonka näkökulmasta taksimatka fokalisoituu, ajattelee ”kokeneensa tämän kaiken jo monta kertaa” (TR, 98). Lisäksi hänestä tuntuu siltä kuin ”auto olisi voinut olla matkalla mihin tahansa” (TR, 99), mikä niin ikään vihjaa kohtauksen olevan muualta tuttu. Rintalan romaanissa on vastaava kohtaus, jossa luutnantti Takala ja kapteeni Kokkonen ottavat huoltoportaasta kaksi lottaa mukaansa etulinjaan. Riehakas Takala istuu takapenkillä naisten välissä kädet näiden kaulalla, ja samoin tekee Boman:

Minä otin *molempia kaulasta* ja aloin *hoilottaa* Eldankaa (Rintala 1963, 128).

Boman istui takapenkillä naisten välissä pitäen kättä *kummankin kaulalla*. Ne kikattivat sen puheille ja *hoilotukselle*. (TR, 98.)

Paheksuva Kokkonen istuu etupenkillä kuljettajan vieressä, samoin tekee vastahakoinen ja kiusaantunut Mutanen. Samankaltaisen asetelman lisäksi alluusiota osoittavat erityisesti muutamat kohtauksille yhteiset sanat, kuten verbi *hoilottaa* johdannaisineen. Perillä etulinjassa Takala ”parittelee” toisen lotan kanssa saunan pukuhuoneen penkillä; ”Taivaanrannassa” pukuhuoneen penkille puolestaan päättyy Mutanen, kuten on jo käynyt ilmi, ja Boman pääsee käyttämään hänen vuodettaan.

Sissiluutnantissa on ”Taivaanrannan” intertekstinä olennaista se epäinhimillinen kuva, jonka romaani sodasta antaa. Sota tekee ihmisistä tunteettomia, psyykkisesti häiriintyneitä

tappajia, jotka eivät enää sovellu rauhanomaiseen elämään. Rintamalla kaukopartiosotilaiden elämään tuovat sisältöä vain viina ja naiset, joita heille järjestetään palkkioksi partiomatkojen välillä. Koska tahansa joku miehistä voi menettää järkensä ja ryhtyä tappamaan omia tovereitaan. Juuri ennen henkistä luhistumistaan miehet ovat tappajina parhaimmillaan, ja tällaisia ”taudin” ensioireita osoittavia miehiä Takala käyttääkin ”hie-noimpiin töihin” eli suurinta raakuutta edellyttäviin likvidointitehtäviin. Naiset puolestaan näyttäytyvät romaanissa sodan kiihottamina viettiolentoina, jotka hakeutuvat rintamalle seikkailun ja upseerien kanssa solmittavien sukupuolisuhteiden toivossa.²⁰ Romaanin isänmaallisissa lukijoissa (ja monissa sen lukematta jättäneissä) herättikin vastustusta erityisesti lotista annettu kuva, samoin kuin *Tuntemattoman sotilaan* tapauksessa vuosikymmentä aiemmin (Tarkka 1966, 7, 75, 77).

Sodan viitekehys rakentuu ”Taivaanrantaan” sekä kuvauksen (sotalaiva ym.), kuvaston (esim. pisarat kuin luodit) että alluusiosuhteiden tasolla. Sotaintertekstit jakautuvat kolmeen pääryhmään: 1) sota-ajan sentimentaaliset iskelmät, 2) talvisodan heroisoivat kuvaukset ja 3) kriittiset jatkosotakuvaukset. Viimeksi mainittuihin ja kertomuksen tematiikan kannalta tärkeimpiin interteksteihin kuuluvat Paavolaisen *Synkkä yksinpuhelu*, Linnan *Tuntematon sotilas* ja Rintalan *Sissiluutnantti*.

Sotaviitekehys taustoittaa Mutasen tragediaa sekä yksilöpsykologisesti, isän henkisen murtumisen kautta, että yleisemmin, sodan kulttuurisilla vaikutuksilla. ”Taivaanrannan” kuvaama todellisuus on kuin se dystopia, josta Paavolainen varoittaa *Synkässä yksinpuhelussa*: ”Me olemme kansana tehneet ennennäkemättömiä sankaritekoja, se on totta. Mutta on kuolemaksi meille, jos katseemme kansana kääntyy vain uhrien, vain vainajien, vain menneisyyden puoleen. Meidän nykyisen isänmaallisuutemme antama *tulevankin* historian tunnus on *elämä kuoleman varjossa*.” (Paavolainen 1946/1960, 208; kurssiivi alkuperäinen.) Sotaista menneisyyttä vaalivassa ilmastossa elää myös tuhoisa käsitys oikeanlaisesta maskuliinisuudesta; tosimies ei valita eikä hae apua ongelmiinsa edes vanhalta ystävältä. Itsemurha on suomalaisen miehen avunhuuto vielä vuosikymmeniä sodan jälkeen. Lisäksi sotaviitekehys kiinnittää huomion vihollisuuden teemaan ja saa pohtimaan, millainen Mutasen ja Bomanin suhde pohjimmiltaan on ja mitä syitä Mutasella on ollut kutsua Boman vierailulle. Tähän kysymykseen palaan tuonnempana, luvussa 2.8.

2.5 Puolivälin ihminen

Mutasen isän kokema nöyryytys suuren talon pihassa on perusteltu luokkaerolla: ”[T]äällä ei mäkitupalaiset juhli” (TR, 79). Mutanen on itsekin aloittanut elämänsä köyhän maalaisperheen poikana, mutta perhe on kaupunkilaistunut Mutasen ollessa kymmenvuotias. Ympäristönvaihdos herkässä iässä on yksi niistä syistä, joilla Mutanen selittää viihtymättömyyttään maailmassa: ”Hän ajatteli elämänsä päättyneen kymmenen vanhana jolloin hänet oli pantu autoon ja tuotu tänne” (TR, 101). Kiinteistönvälittäjän esittelemä ruma ja huono-

²⁰ Sari Salin (2007, 17–20) tosin tulkitsee, että lottien seksuaalinen aktiivisuus Sissiluutnantissa johtuu romaanin minäkertojan epäluotettavuudesta: luutnantti Takalan ”[s]eksikokemukset lottien kanssa vääntyvät hänen mielessään hänen oman tilanteensa paljastaviksi fantasiaiksi” (ma., 19).

kuntoinen talo tuo maaltamuuton ikävät muistot Mutasen mieleen: ”Mutasta se [talo] muistutti siitä vanhasta talosta kaupungin pohjoisosassa johon hänen perheensä oli viisikymmentäluvulla maaseudulta muuttanut. Mutanen oli ollut kymmenen vanha poika joka nopeasti oli ymmärtänyt tulleensa uuteen maailmaan, outoon ja vihamieliseen” (TR, 37). Näin ”Taivaanrannassa” välähtää esiin Seppälän seuraavan teoksen, *Silta*-romaanin (1988), aihe.

Mutaset ovat osa suurta suomalaista sotienjälkeistä muuttoliikettä maaseudulta kaupunkiin. Heidän elämänsä ei kuitenkaan ole muuttunut kaupungissa leveämmäksi; on eletty äidin pienellä palkalla, kun isä on kantanut sairaseläkkeensä ravintolaan. Sosiaalista nousua on kuitenkin tavoiteltu pojan välityksellä, ja Mutasta on koulutettu ”herrojen kaka-roitten koulussa”. Mutasen sosiaalinen nousu on kuitenkin jäänyt osittaiseksi ja siten ongelmalliseksi. Tässä suhteessa hänellä on lukuisia kirjallisia esikuvia, muiden muassa Korpelan Martinmaa, joka on Mutasen tavoin saanut käydä herrasväen koulua, vaikka onkin vain lossarin poika. Tämä on herättänyt huomiota, ja rovastikin on ennustanut, että ”lossari kiskoo pojastaan vielä herran” (Korpela 1948, 38). Martinmaa on kuitenkin jäänyt nousukkaaksi, jonka käytös on aitoa herrasväkeä edustavan Merin silmissä kummallista, samalla kertaa alkuperäistä ja sivistynyttä (mt., 72).

Aikuisena Mutanen, maisteri ja opettaja, kuuluu ainakin muodollisesti yhteiskunnan yläluokkaan. Hän on myös löytänyt vaimon ylemmästä sosiaaliluokasta, sillä Pirkon isä on ammatiltaan pappi. Avioliitto on kuitenkin saattanut Mutasen hankalaan välikäteen, kun omien vanhempien ja appivanhempien välinen sosiaalinen ja kulttuurinen kuilu on ollut liian leveä. Mutasen isä on halveksinut herraskaista miniäänsä ja tämän vanhempia. Halveksuntaansa osoittaakseen – tai ehkä pikemminkin alemmuudentuntoaan salatakseen – hän on nimitellyt Pirkkoa ”hienopieruksi” ja tämän vanhempia ”leipäpapiksi” ja ”hurri-ruustinnaksi”. (TR, 80.) Mutanen ei oikein tunnu itsekään sopeutuneen rooliinsa sivistyneistön jäsenenä, ja hänen uransa tiedemiehenä on jäänyt pahasti kesken.

Boman tuo esiin Mutasen elämäntarinan tyypillisyyden: ”Tätä kaikkea kutsutaan yhteiskunnalliseksi rakennemuutokseksi. Sinä olet sen uhri, Mutanen. Sinä et ole mukautunut muutokseen. Sinun maailmasi on jo mennyt. Sinä olet puolivälin ihminen.” (TR, 80.) Termi ”puolivälin ihminen” on peräisin F. E. Sillanpäältä, ja se kuvaa Sillanpään itsensä kaltaisia nousukkaita, jotka eivät ole enää rahvasta mutta eivät vielä oikein sivistyneistöäkään.²¹ Termin merkitys käy havainnollisesti ilmi Sillanpään ”Kodin helmasta” -novellin vertauskuvallisesta kuvauksesta kahden kerroksen väliin juuttuneesta ihmisestä:

Olin kuin ihminen, joka jostain luukusta kurkistaa ylempään kerrokseen, näkee siellä paljon viehättävää, jota jää katselemaan jaksamatta kohot-
tautua sinne kokonaan. Myöhemmin voi käydä niin, että hän kyllästyy ikävään asemaansa, yläkerta kadottaa näköviejätyksensä, kun ei siihen kumminkaan pääse koskemaan, ja hän painuisi jo takaisin alakertaansa, mutta ei mahdu enää luukusta. Hän jää iäksensä siihen riippumaan. Alas näkyy pelkät ilmeettömät jalat ja ylös tuskastunut pää, eikä kummalla-

²¹ Seppälä on viitannut Sillanpään käsitteeseen myös lehtihaastattelussa ja soveltanut sitä itseensä (Alftan 2001).

kaan kerroksella ole hänestä iloa, vaan haittaa. (Sillanpää 1917/1988, 73.)

Sillanpään puolivälin ihmisiin kuuluu *Elokuun* kanavanvartija Viktor Sundvall, jonka moniselitteinen kuolema on osoittautunut osaksi Mutasen kuoleman intertekstuaalista taustaa. Sundvall on syntyjään tavallista kansaa, mutta Sillanpään itsensä tavoin hän on saanut opiskella herrasväkeen kuuluvien suojelijoiden avustuksella: ”Herrasväet korjasivat ja kouluttivat, vanhat neidit, jotka eivät itse olleet lasta saaneet, ottivat ja auttoivat, mutta eivät perille asti opastaneet” (Sillanpää 1941/1990, 110). Kuten lainauksesta käy ilmi, ei Sundvall ole tyytyväinen siihen yhteiskunnalliseen asemaan, johon koulunkäynti on hänet saattanut. Kanavanvartijan toimi merkitsee puolivälin ihmisen asemaa: kansan silmissä Sundvallit ovat parempaa väkeä, joilla on palvelijoita käskettävänään, mutta tosiasiallisesti heillä ei ole asemaa sivistyneistön keskuudessa.

”Taivaanrannan” nousukkuuden viitekehykseen kuuluu myös Joel Lehtosen romaani *Kerran kesällä* (1917). Alluusiosuhteen tärkein osoittaja on henkilönnimien samankaltaisuus: nimet Mutanen ja Boman viittaavat yhdessä Lehtosen romaanissa esiintyviin nimiin Muttinen ja Bongman. Lisäksi tarinoita yhdistää kohtaaminen, jossa Mutanen lukee sanomalehdestä laivastovierailua koskevan uutisen. Lehtosen romaanissa kirjakauppias Aapeli Muttinen puolestaan lukee sanomalehdestä, että venäläinen torpedovenelaivasto tekee vierailun kaupungin satamaan. Uutinen tosin osoittautuu maisteri Bongmanin keksimäksi pilaksi, jolla hän kostaa kaupunkilaisille näiden naureskelun.

Nousukkuuden kannalta tärkein hahmo Lehtosen romaanissa on kuitenkin päähenkilö Lauri Falk, entinen maatalon poika, jolle isä on kustantanut mahdollisuuden opiskella. Ylioppilaaksi asti Falk onkin selvinnyt, mutta arkkitehdin opinnot ovat jääneet häneltä kesken. Sitten Falk on yrittänyt uraa säveltäjänä ja runoilijana, mutta hänen lahjansa ja tarmonsensa eivät ole riittäneet myöskään taiteilijaksi tulemiseen. Falk on viettänyt ajelut ja nautiskelevaa elämää Italiassa ja Ranskassa isänperintönä saamiensa rahojen turvin, mutta romaanin alkutilanteessa rahat ovat lopussa, ja Falk palaa maailmalta kotiseudulle tehdäkseen siellä itsemurhan.

Monet piirteet sekä Mutasen että Bomanin hahmossa viittaavat Falkiin. Mutasen hahmon kannalta olennaisia piirteitä Falkissa ovat tämän epäonnistunut nousukkuus ja itsemurha-aiheet. Boman puolestaan uusintaa Falkin irrallisuutta, liikkuvaa elämäntapaa ja keskinkertaista taiteilijuutta. Kaikkiaan Falk tuntuu hiukan olennaisemmalta Bomanin kuin Mutasen interfiguurina, mutta tässä alaluvussa keskityn kuitenkin hänen ja Mutasen välisiin yhteyksiin.

Myös Falk on puolivälin ihminen, joka ei enää kuulu kansaan muttei myöskään vielä sivistyneistöön. Avomielisyyden puuskassa hän analysoi itse tilannettaan Svea Könölinille, josta itsemurhahankkeen toteutumisen lykkääntyessä ehtii kesän kuluessa tulla hänen morsiamensa:

Niin, minun täytyy tunnustaa sinulle kaikki! Sinä ehkä olet nähnyt minussa uskoa taiteeseeni, mutta se on sulaa valhetta. Uhmassa ja epätoivossa olen antanut sinunkin sitä luulla. Katsos, jotain pientä minä ehkä osaankin, näpertelyä, mutta miksikään suureksi en koskaan jaksa, ne toiveet minä olen jättänyt monta vuotta sitten. Sillä: minähän en ole mikään

taiteilija, minä olen talonpoika, siinä kaikki! Täältä maasta irti temmaistu ja joutunut muualle. Ei minusta ole kokonaiseen, suureen, oikeaksi taiteilijaksi, kärsimään toivomatta; ei myöskään maailman kilpatantereille, sellaista touhua minä suorastaan vihaan, sinne en voi perustaa elämäni, ulkomaille nimittäin. Ja vielä vähemmän voin elää täällä; nuo meikäläiset, jotka tänäänkin olivat yleisöinä, eiväthän he edes kuulleet pientä hyvääni, vaan kyllä valitun huonon. Olen kasvanut heistä erileni. Niin olen revitty kahtaalle, murrospolvea, oi. (Lehtonen 1917/1994, 174–175.)

Falkin kahtalaisuus on jännitettä paitsi kansan ja sivistyneistön myös suomalaisen ja eurooppalaisen kulttuurin välillä. Oikeastaan Falk ei haaveilekaan sivistyksestä oppineisuuden vaan ylhäisyyden ja hienostuneisuuden merkityksessä. Todettuaan, ettei hän enää kykene sopeutumaan entisille olosijoilleen, hän keksii (uudelleen) selityksen ongelmaansa: ”Ah, keksi hän nyt kuin usein ennen, hän oli jo hienostunut, sairasta, sinistä verta!” (mt., 215).

Florettia heilutteleva ja värikkääseen kolibriviittaaan pukeutuva Falk onkin koomisempi hahmo kuin ”Taivaanrannan” maanläheiset henkilöt. Mutanen on kuitenkin Falkin tavoin ”maasta irti temmaistu”. Maaltamuutto on jättänyt hänet juurettomaksi ja vieraaksi maailmassa: ”Sen kerran kun minut revittiin poikasena irti siitä maasta missä olin siihen asti kasvanut minä en ole enää tiennyt mistä minä olen kotoisin. Nyt minä olen niin kuin kissa. Täällä on joitakin tuttuja ja turvallisia paikkoja jotka riittää minulle, muutama katu ja rakennus ja puisto ja tämä mökki. Tuskin minä täältä enää mihinkään lähden.” (TR, 43–44.) Mutasen sanat on tarkoitettu perustelemaan hänen väitettään, ettei nykyinen elinympäristö ole hänelle mitenkään tärkeä. Näin saattaa ollakin, mutta kuten Mutasen sanoista samalla ilmenee, on kotikaupungista kuitenkin tullut hänelle vuosikymmenien mittaan tuttu ja turvallinen. Tätä turvallisuudentunnetta on avioero ja kodin menettäminen järkyttänyt. Itsemurhan voikin nähdä myös tästä perspektiivistä: Mutasesta ei ole laittamaan elämänsä toistamiseen uuteen uskoon.

Falk selittää epäonnistumisestaan ”murrospolveen” kuulumisella, ja sama ajatus tuntuu sisältyvän Bomanin selitykseen yhteiskunnan rakennemuutoksesta Mutasen ongelmien syynä. Epäilemättä sekä vuosisadanvaihte että sotien jälkeinen aika ovat olleet Suomessa sekä kulttuurisen että yhteiskunnallisen murroksen aikoja; kuitenkin se, että eriaikaisten hahmojen epäonnistuminen selitetään murrokseen vetoamalla, osoittaa selityksen riittämättömyyden. Yhteiskunta on muuttunut aina, ja jotkut ovat menestyneet, toiset murskautuneet. Yksilön on turha yrittää vierittää vastuuta elämästään kokonaan yhteiskunnan harteilteille.

Falkin henkilökohtainen vastuu epäonnistumisestaan tuleeikin ilmaistua suoraan niissä kuvauksissa, joissa hän ei saa olla itse äänessä vaan kertoja ottaa kantaa hänen tilanteeseensa ja sen syihin:

Ei, ei ollut kulttuurisukua, kuten monilla muilla neuvomassa, koetti hän itseään myöhemmin puolustaa; ja jos hän huomasi muidenkin kansanpoikain löytäneen tuottavat uransa, niin tunsikin hän syyttelyt jättäen itsensä ainoastaan jollain merkillisellä tavoin harhautuneeksi silloin, kun oli

päättänyt lähteä säveltäjän ja runoniekan uralle, meillä melkein turhalle, sanoi hänen talonpoikaisvaistonsa, koska se ura oli toivoton. (Lehtonen 1917/1994, 12.)

Lainauksen alussa kuuluu jälleen Falkin oma, puolusteleuva ääni, joka vetoaa lähtökohtien kehnouteen. Sitten kertoja kuitenkin toteaa, että monet muut talonpoikaisylioppilaat ovat menestyneet elämässään. Falk tiedostaa tämän ja selittää menestymättömyytään väärällä uranvalinnalla; Suomessa kun ei ymmärretä taidetta. Silti hänen täytyy itsensäkin myöntää, ettei tämäkään käy koko totuudesta, vaan varsinainen syy menestymättömyyteen on Falkin lahjattomuus ja tarmottomuus, kuten jo aiemmin lainatusta, Svealle osoitetusta vuodatuksesta käy ilmi.

Mutanen ei olekaan vain yhteiskunnan rakennemuutoksen uhri, kuten Boman esittää. Hänen epäonnisen nousukkuutensa taustalla ovat samat yksilölliset syyt kuin Falkilla eli keskinkertaisuus ja tarmottomuus. Myös perheensä hajoamisesta hän saa syyttää osaksi itseään. Mutanen vaikuttaa mieheltä, joka on ollut liiaksi kiinnostunut ammatistaan ja siinä kehittyemisestä ehtiäkseen kiinnittää riittävästi huomiota perheeseensä. Tämä käy epäsuorasti ilmi, kun Boman pohtii Mutasen juomatapoja: ”Jo opiskeluaikana Mutanen oli ollut semmoinen lipittelijä, nuukakin. Väitti olleensa vain kaksi kertaa elämässään kunnolla juovuksissa, valmistuttuaan filosofian kandidaatiksi ja saatuaan tiedon valinnasta biologian vanhemman lehtorin virkaan. Ne olivat sen elämän tärkeimmät tapahtumat ainakin humalilla mitattaessa, Boman mietti.” (TR, 27–28.) Humalamittari antaa ymmärtää, että urala eteneminen on ollut Mutaselle tärkeintä elämässä. Siihen nähden hän on menestynyt melko vaatimattomasti: väitöskirja on jäänyt häneltä kirjoittamatta, ja hän on löytänyt paikan pikkukaupunkikoulun opettajana.

2.6 Eksistentialismi ja autenttinen olemassaolo

Kun Mutanen ja Boman jälleen kerran poistuvat tyhjin toimin asuntonäytöltä, Boman katselee rajussa vastatulessa ponnistelevaa Mutasta ja miettii, ”ettei ihmisen osa ollut niitä onnellisimpia asioita maan päällä” (TR, 64). Toistaiseksi olen tarkastellut Mutasen kuolemaa luvun otsikon mukaisesti nimenomaan suomalaisen miehen kuolemana ja etsinyt sille syitä suomalaisesta yhteiskunnasta ja kulttuurista. On aika laajentaa ja kaventaa perspektiiviä samanaikaisesti ja arvioida Mutasen ratkaisua eksistentialistisen filosofian viitekehysessä, yleisinhimilliseltä ja yksilölliseltä kannalta. Aiemmat viitekehykset ovat tarjonneet Mutasen kuoleman selitykseksi syitä hänen menneisyydestään ja nykyisyydestään, mutta eksistentialistinen näkökulma siirtää huomion tulevaisuuteen ja saa pohtimaan, mitä Mutanen voi odottaa tulevalta elämältään ja miten nämä odotukset vaikuttavat hänen ratkaisuunsa.

Millainen tarkemmin ottaen on ”Taivaanrannassa” se ”ihmisen osa”, johon Boman ajatuksillaan viittaa? Pidättyvä kertoja ei kommentoi tätä kysymystä suoraan, vaan kaikki on luettava rivien välistä. Jotain kertoo vaihteleviin säätiloihin sisältyvä vertauskuvallisuus. Aluksi henkilöitä ahdistaa paahtava helle, joka oli eksistentialistisen kirjallisuuden, myös suomalaisen 1950-lukulaisen eksistentialistisen proosan, tyypillinen keino ilmentää ole-

massaolon armottomuutta. Esikuvan suomalaismodernisteille tarjosi Albert Camus'n romaani *Sivullinen* (1942), jonka päähenkilö Meursault tappaa arabin helteisellä hiekkarannalla ja perustelee tekoaan auringon paahteella. (Makkonen 1992, 111; Karkama 1994, 225.)

”Taivaanrannan” äärisäätilat jatkuvat, kun helle vaihtuu myrskyksi.²² Mutanen ja Boman käyvät ihailemassa myrskyä luotsiaseman kallioilla, jonne on tunkenut runsaasti muitakin myrskybongareita. Myrskyn kuvaukseen sisältyy eksistentiaalista symboliikkaa: Tie luotsiasemalle kulkee pitkin aallonmurtajaa, jonka molemmiin puolin ahnas meri velloo uhkaavana. Aallonmurtaja on rakennettu suurista lohkarista, joihin jokaiseen on kiinnitetty teräksinen silmukka. Raastava tuuli ja louhikkoinen maasto tekevät kulkemisesta hankalaa. Pärskyvä vesi kastelee kulkijat. Kaikki realistiset yksityiskohdat symboloivat yleisemmin olemassaolon vaikeutta ja vaarallisuutta.

Boman, jonka fokalisoimana kohtaus kuvataan, ajautuukin pohtimaan eksistentiaalisia kysymyksiä: ”Näky teki kaikesta hänen toiminnastaan mitätöntä nikerrystä. Hän tiesi että ihmisen tulikin tuntea itsensä pieneksi suuren meren äärellä, mutta sen piti myös kohottaa irti arjesta ja tehdä kokijasta ikään kuin parempi, uudistunut ihminen.” (*TR*, 75.) Boman kaipaa oikeaoppista kantilaista subliimin kokemusta, mutta myrskyävä meri vain lannistaa hänet. Hän tuntee, että maalaaminen on jo pitkään merkinnyt petosta sekä itseä että muita kohtaan. Mutanen tylsä katse ilmentää samansuuntaisia tunteita: ”[Boman] oli näkevinään siinä surua ja epäonnistumista ja jotain vaikeammin selitettävää joka masensi häntä lisää ja sai hänet ajattelemaan kesän päättymistä ja mitä hän tekisi koko lopulla elämälään” (*TR*, 75). Näin tulee lausuttua julki henkilöiden tarve löytää elämälleen mielekäs päämäärä.

Ennen kuolemaansa Mutanen on ajautunut tilanteeseen, jossa elämän merkitys on joutunut kyseenalaiseksi hänen silmissään. Itsemurhan voikin nähdä Mutanen ratkaisuna klassiseen ongelmaan ”ollako vai ei olla”. Tähän kysymykseen eksistentiaalistisen filosofian edustajat ovat vastanneet monella tavoin, ja niinpä ”Taivaanrannan” eksistentiaalistinen viitekehys onkin kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Se ei tarjoa ratkaisua Mutanen kuoleman arvioimiseen; päinvastoin se saa kuoleman ongelman näyttämään entistä moniulotteisempana. Tähän mennessä kuolema on vaikuttanut vain luovuttamiselta ja epäonnistumisen myöntämiseltä, mutta eksistentiaalistisessa viitekehyksessä sen voi nähdä myös myönteisessä valossa, osoituksena suoraselkäisyydestä ja autenttisesta tavasta olla olemassa.

Eksistentiaalistinen viitekehys edellyttää aiempaa selvemmin Mutanen ja Bomanin henkilöahmojen vertaamista toisiinsa. Mutanen ratkaisut ja valinnat saavat osan merkitykseltään suhteessa Bomanin päinvastaisiin valintoihin. Tiedemiehen ja taiteilijan ammatillinen ero on vain yksi osa miesten vastakohtaisuudesta, sillä he ovat valinneet myös muissa suh-

²² Myös Seppälän muussa tuotannossa äärimmäiset säätilat symboloivat olemassaolon armottomuutta. *Sydänmaassa* erityisesti kova pakkanen ilmentää henkilöiden eksistentiaalista tilannetta. Pakkasillassa järven yli hiihtävä lapsi ymmärtää ensimmäistä kertaa, mistä olemassaolossa on kyse: ”Pimeys painoi päälle. Päivällä kastuneet lapaset ja liian pienet monot alkoivat olla umpijäissä. Se hetki, jolloin tajusi että kaikki on ponnistettava äärimilleen, ilman ajatusta, liikuteltava käsiä ja jalkoja, tuntevia taikka tunnottomia, on syöpyntynyt iäksi mieleen. Kukaan ei auta. Tähän palellut jos et itse jaksa.” (*SY*, 17.)

teissa vastakkaiset elämäntavat ja arvot. Mutanen on ollut perheellinen mies, Boman on poikamies, joka harrastaa vapaita naisuhteita. Mutanen on asettunut pikkukaupunkiin, Boman taas elää Helsingissä ja on viettänyt pitkiä aikoja ulkomailla. Myös luonteeltaan miehet ovat toistensa vastakohtia: Mutanen on sulkeutunut ja totinen, Boman seurallinen ja sulavakäytöksinen. Siinä missä Mutanen suhtautuu ihmisiin ja elämään epäluuloisesti ja jättäytyy suosiolla syrjään, Boman näyttää kulkevan elämän läpi kepeästi, hauskaa pitäen ja tilaisuuksiin tarttuen. Bomanin iloinen taiteilijaelämä paljastuu kuitenkin lopulta itsepetokseksi. Mutanen tavoin myös hän on ajautunut eksistentiaaliseen umpikujaan, ja olennaisin ero Mutanen ja Bomanin välillä onkin se tapa, jolla he suhtautuvat tarkoitukselliseksi muuttuneeseen olemassaolonsa.

Taiteilijana Boman voi jatkaa itsepetostaan ja haaveilla tulevista suurtoista. Tosiasioihin panostaneen Mutanen tilanne on totisempi. Tieteellisen uran kariuduttua hänen vaatimattomammaksi elämäntehtäväkseen on muodostunut perhosten keräily, ja tarinan nykyhetkessä hänen kokoelmansa alkaa olla valmis: ”Siinä on semmoinen juttu että ne [perhoslajit] alkaa olla kerättynä. Ehkä Lapista voisi vielä saada muutaman puuttuvan renkaan. Muuten minulla on ne kaikki.” (TR, 50.) Luonnontieteellisten tosiasioiden edessä ei käy pullikoiminen; Mutanen tietää työnsä olevan tehty, ja siinäkin mielessä hän on valmis luopumaan elämästään. Boman ei kuitenkaan halua uskoa tätä: ”Tuo ei voi olla totta. Ei Sisyfos saa kiveään koskaan vuoren laelle.” (TR, 50.) Boman viittaa näin kreikkalaisen mytologian hahmoon, joka petkuttaa jumalia ja tuomitaan kuoltuaan vierittämään manalassa suurta kiveä vuoren laelle. Aina kun Sisyfos saa kivensä huipulle, se vierii takaisin laaksoon, ja työ on aloitettava alusta.

Sisyfoksen myytti on yksi niistä modernin kirjallisuuden runsaasti hyödyntämistä kertomuksista, joita Pertti Karkama nimittää eksistenssimyyteiksi. Näiden ”[y]lleiseen ja yhteiseen länsimaiseen kulttuuriperintöön kuuluvien myyttien käyttö ilmentää nykyaikaista pyrkimystä tulkita kärsimyksen, ahdistuksen ja vierauden kokemukset ihmisenä olemisen universaaleiksi ja perustavaa laatua oleviksi määreiksi” (Karkama 1994, 196). Albert Camus on kirjoittanut Sisyfoksen myytistä tunnetun esseän, jossa Sisyfoksen hahmoa tarkastellaan ihmisen olemassaolon ajattomana vertauskuvana. Camus’n mukaan jumalattomaan maailmaan hylätty, absurdiin vapauteen tuomittu ihminen voi Sisyfoksen tavoin kohota kohtalonsa yläpuolelle halveksimalla sitä ja olemalla ”päiviensä herra” (Camus 1942/1962, 106). Olemassaololla ei ole tarkoitusta, mutta vaivalloinen pyrkimys itse asetettuun päämäärään on kylliksi. Camus toteaa esseensä loppuksi, että Sisyfosta on pidettävä onnellisena (mt., 107).

Juuri Camus’n Sisyfos-tulkintaa voidaan tarkastella ”Taivaanrannan” Sisyfos-alluusion ensisijaisena intertekstinä: Boman myötäilee Camus’n Sisyfos-tulkintaa ja väittää, että ”Sisyfos on ihminen yleensä, jokainen ihminen on Sisyfos” (TR, 50). Mutanen kuitenkin kieltäytyy samastumasta Sisyfokseen (”En minä mikään Sisyfos olekaan”), ja hänen lopullinen ratkaisunsa tuo esiin sen eron, joka Sisyfoksen ja ihmisen välillä aina on: ihmisen tuomio kärsitään manalan sijasta maan päällä, ja kuolema päättää sen. Laaksoon vierineen kiven voi aina jättää aloilleen, jos tuntuu siltä, ettei sen vierittäminen takaisin huipulle ole vaivan arvoista. Tämän Camus’kin toki tiedostaa, ja koko Sisyfos-vertauksen mieli onkin siinä, ettei Camus hyväksy itsemurhaa. Sisyfos-tulkinnallaan hän haluaa puolustaa elämän arvoa kaikissa olosuhteissa, ja ”Taivaanrannan” intertekstinä ”Sisyfoksen

myytti” kyseenalaistaa Mutasen ratkaisun. Camus’ n esseen valossa kannatettavampi on Bomanin valinta jäädä eloon ja jatkaa tarkoituksetonta ponnistelua. Boman ei tosin ole Camus’ n Sisyfoksen tavoin ylevä tai onnellinen, mutta kiven vieriminen takaisin laaksoon antaa hänelle kuitenkin mahdollisuuden elää edelleen.²³

Alluusiosuhde Holapan ”Boman”-novelliin taustoittaa ”Taivaanrannan” henkilöiden eksistentiaalisia valintoja. Holapan Bomanissa ”kaulapannalla varustettu ja siivitetty eläin” ovat ”alinomaisessa vuorovaikutuksessa” (Holappa 1959, 54–55). Kuten aiemmin on jo todettu, se on eksistentiaalinen vertauskuva ihmisestä, jonka olemista luonnehtivat toisaalta äärimmäinen vapaus, toisaalta tietyssä situaatiossa oleminen eli ne ulkoiset ja sisäiset rajoitukset, joiden puitteissa valinnat on tehtävä. Boman-koiran tulkitsemista ihmisyden allegoriaksi tosin häiritsee se, että novellin kertoja kyseenalaistaa ihmiskeskeisen ajattelun, jota hänen oppineet ystävänsä edustavat. Seppälän tavoin Holappa päätyy leikkimään *inhimillinen*-sanana merkityksillä:

Kiusalliseen asemaan minut saattoivat ne, jotka pitivät erityisenä ansio-
naan sitä, että olivat syntyneet ihmisiksi. Heidän puheensa oli ihmistä ja
vain ihmistä: ”Me ihmiset ... ihminen ihmiselle ... ihmisen arvoista ...
inhimillistä ... yleisinhimillistä ... yli-inhimillistä.” Vain joskus tämän
ihmisyyden virran katkaisi sana ”eläimellinen” ja silloin puhujan ääni
värähti vastenmielisyydestä. (Holappa 1959, 20–21.)

Näiden kertojan esittämien varausten ei kuitenkaan pidä antaa hämätä, sillä niiden tarkoituksena ei ole kieltää Boman-koiran vertauskuvalaista suhdetta ihmisyteen. Pikemminkin novelli kritisoi sovinnasta ja ahdasta käsitystä ihmisyydestä ja pyrkii tuomaan ihmisyteen uusia tasoja. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, Boman-koiran olemassaolo on kolmitasoista, ja samoin tulisi ymmärtää inhimillinen olemassaolo. Näistä kolmesta tasosta kertojan sovinnaiset ystävät ottavat huomioon vain sen, jota edustaa ”puhuva koira”, siis sosiaaliset roolit ja niissä toteutuvan arkisen olemisen. ”Siivellisen koiran” ja ”aivan tavallisen koiran” tasot eli vapauden ja vietit Holappa haluaa lisätä inhimilliseen olemassaoloon.

Taru Väyrynen (2001, 186–188) tulkitsee Bomanin siipien kuvaavan yhtäältä taiteen syntyä ja toisaalta viittaavan Platonin *Faidrokseen*, jossa kerrotaan myytti sielun liikkeistä aineellisen todellisuuden ja ideaalisen tosiolevan välillä. Kauneuden herättämä rakkaus saa Sokrateen mukaan sielun kasvattamaan itselleen siivet, joiden avulla se voi kohota katsomaan tosiolevaista. Samalla myös rakkauden kohde saa siivet nähdessään kauneutensa heijastuvan rakastuneesta. (Platon 1961b, 174–190.) Väyrysen (2001, 188) mukaan Boman-koiran ja sen omistajan suhde muistuttaa tätä vastavuoroista siipien lahjoitusta. Bo-

²³ Seppälä käsittelee kysymystä elämän itseisarvosta eksplisiittisesti *Tunnetteko tyypin* -kokoelman lyhytproosatekstissä ”Mies palasi kaupungista kusi housussa”. Mikäli kertojan kannanottoa pidetään tekijän omana näkemyksenä, voidaan katsoa, ettei Seppälä näe elämää pyhänä ja itseisarvoisena. Rappioalkoholistin kuvaus päättyy seuraavasti: ”Väitetään, että elämä on arvo sinänsä kaikissa olosuhteissa, mutta tämän tarinan opetus on päinvastainen: tässä laahustaa kusi housussa kaupungista kotiin mies joka ei koe elämällään olevan vähintäkään merkitystä. Hänellä ei ole sen jatkamiseen halua eikä kykyä ja hänen lähiympäristönsä on asiasta täsmälleen samaa mieltä. Vielä hetken pitää kuitenkin asennoitua niin kuin asevelvollisen palveluksen viimeisinä, tarkoituksettomina päivinä: olla täytyy.” (TT, 99–100.)

manin siipien kasvun edellytyksenä on tosin myös ruumiillinen rakkaus; se saa siipensä vasta annettuaan periksi eläimelle itsessään ja pariteltuaan tavallisten koirien kanssa. Siivekäs Boman-koira on siis vertauskuva ihmisestä, joka toteuttaa itseään sekä rakkauden että taiteen tai jonkin muun elämälle merkityksen antavan tehtävän avulla.

Myös Seppälän henkilöt pyrkivät siivilleen, mutta kuten Mutasen roikottamat käsivarret vihjaavat, yritys ei toteudu missään niistä merkityksistä, joita siivet Holapan novellissa saavat. Mutanen on kadottanut kykynsä kiinnostua naisista, vaikka Boman yrittääkin innostaa häntä mukaan ravintolasta löytyneiden naisten viihdyttämiseen. Tässä suhteessa Seppälän Boman muistuttaa Holapan Bomania, joka kehottaa kirjojen parissa viihtyvää omistajaansa olemaan laiminlyömättä juoksuaikaansa (Holappa 1959, 16). Seppälän Bomanin ravintolailta, yhden yön suhde ja seuraavan päivän paha krapula vertautuvat Holapan Bomanin yölliseen paritteluretkeen ja sen jälkeiseen alennustilaan, jonka tuloksena se kuitenkin saa itselleen siivet. Seppälän tarinassa tätä siipien kasvattamista vastaa Bomanin saama taiteellisen innostuksen puuska, jonka vallassa hän ryhtyy luonnostelevaan maalausta tervalepistä. Luova mielentila tuo hänen olemukseensa keskittyneisyyttä ja hartautta, jotka ovat Seppälän tuotannossa aina myönteisiä asioita: ne kertovat siitä, että yksilö suhtautuu olemassaoloonsa vakavasti ja kokee sen mielekkääksi. Bomanin inspiraatio lopahattaa kuitenkin melkein saman tien, ja luonnos jää kesken. Kaupunkiin palattuaan hän yrittää vielä toteuttaa ideaansa kankaalla, mutta tietää itsekkin, ”ettei kuva ollut totta” (TR, 119). Boman onkin ryhtynyt maalaamaan vain jotain tehdäkseen. Taiteen siivet ovat hänelle pelkkä irvikuva siitä, mitä ne voisivat olla.

Boman on aikoinaan, nuoruudessa tehdyillä polkupyöräretkillä, nimittänyt Mutasta ”jälkijoukon valvojaksi”, koska tällä on ollut tapana pyöräillä viimeisenä muiden jäljessä (TR, 42). Nimitys kuvastaa tietysti yleisemminkin Mutasen passiivisuutta ja epäitsenäisyyttä. Toisten ehdoilla eläminen on tehnyt Mutasen olemassaolosta epäautenttista. Hänen elämässään tapahtumat ovat ”seuranneet toisiaan vailla johdonmukaisuutta ja hänen omaa otettaan niistä” (TR, 101). Luonnehdinta on kuin kiteytys Martin Heideggerin *Oleminen ja aika* -teoksessa (1927) kuvatusta ”kenestä tahansa” (*das Man*), joka elää elämänsä kuten on tapana, sosiaalisten odotusten mukaisesti, ottamatta itse vastuuta olemassaolostaan (Heidegger 1927/2000, 164–169). Kuten tullaan vielä usein näkemään, Seppälän tuotannossa tällainen epäitsenäisyys ja elämänhallinnan kadottaminen on pahinta, mitä ihmiselle voi tapahtua. Se riistää yksilöltä hänen ihmisarvonsa ja tekee elämästä epätyytyttävää ja epätodellista. Sellaista on Mutasenkin elämä ollut jo pitkään: ”Naimisissa olon ja työn vuodet tuntuivat hänestä kuin unelta johon hän tahtomattaan oli vajonnut ja joka muodosti kuin katkoksen tai mustan aukon hänen elämässään” (TR, 101).

Mutanen on vajonnut syvälle epäautenttisuuden kuiluun: hänen olemassaoloaan luonnehtii heideggerilainen ”langenneisuus” eli liukuminen toisten ehdoilla eläväksi ”keneksi tahansa”. Heideggerille langenneisuus ei kuitenkaan ole vain kielteinen asia, sillä se on autenttisen olemassaolon välttämätön ehto. Vain langennut ihminen voi tunnistaa tarpeen muutokseen ja tavoitella autenttista olemassaoloa. (Heidegger 1927/2000, 222–228; Steiner 1978/1992, 97–98.) Myös Mutasessa oman olemassaolon epäautenttisuuden tiedostaminen synnyttää sisäisen muutoksen. Viimeinen talo, jota miehet käyvät katsomassa, on huonokuntoinen maalaistalo, joka ei kiinnosta Mutasta vähääkään. Välittäjä saa kuitenkin houkuteltua miehet vintille, joka on ”täysin avoin ja rakentamaton”. Välittäjän mielestä

tämä on hyvä asia, koska sellaisena vintistä voi rakentaa ”juuri sellaisen kokonaisuuden kuin haluaa”. (TR, 88.) Avoin vintti on tulkittavissa eksistentiaalistiseksi vertauskuvaksi autenttisesta ihmisestä, joka rakentaa itse itsensä ja on aina keskeneräinen ja tietoinen olemassaolon avoimuudesta. Kuten sanottu, Seppälän tuotannossa vintti symboloi yleensä myös ihmisen henkisiä pyrkimyksiä ja ihanteita. Onkin merkityksellistä, että Mutanen tuntuu juuri tällä avoimella vintillä tekemään ratkaisunsa ja ottavan uudella tavalla vastuun olemassaolostaan. Tätä muutosta heijastaa se, että miehet poistuvat vintiltä ”täsmälleen päinvastaisessa järjestyksessä kuin olivat sinne nousseet” (TR, 90). Mutanen on kiivennyt vintille viimeisenä, joten hän poistuu sieltä joukon kärjessä. Muutos jälkijoukon valvojasta aloitteentekijäksi vihjaa, että Mutanen elämään on luvassa suurempiakin ratkaisuja.

Vinttikohtauksen vertauskuvallisuutta rikastaa ikkunaa peittävä hämähäkinverkko, jossa kaksi vielä elävää kärpistä pörisee yrittäen päästä pakenemaan. Mutanen vapauttaa kärpäset, joista toinen lähtee heti lentoon, mutta toinen juuttuu hetken käveltyään ”vakaasti paikalleen” eikä suostu enää osoittamaan elonmerkkejä. (TR, 88–90.) Kärpäset symboloivat päähenkilöitä ja heidän valintojaan. Paikoilleen jäävä ja kuolleeksi heittäytyvä kärpänen kuvastaa luonnollisesti Mutasta, ja lentoon lähtevä kärpänen on kuin Boman, joka kykenee elämään myös ilman yhteiskunnan ja perheen tukiverkkoa.

Vinttikohtauksen symboliikka siis vihjaa, että Mutanen tulee tekemään elämässään omaehtoisen ratkaisun ja että tämä ratkaisu on kuolema. Eräänä iltana hän ottaa itsemurhan puheeksi ja yrittää viritellä asiasta keskustelua yleisellä eksistenssifilosofisella tasolla. Boman ei innostu puheenaiheesta ja vastaa vältellen. Mutanen ei kuitenkaan halua luovuttaa vaan jatkaa Bomanin olemassaolon perusteiden kartoittamista: ”Missä sinä olet? Mikä sinä olet?” (TR, 80.) Boman vastaa olevansa karkuri ja luopio ja viittaa mökkinaapuri Eerolan käsitykseen taiteilijoista huijareina. Hän tunnustaa olevansa juuri tällainen huijari, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että hän olisi Eerolan kanssa samaa mieltä taiteen olemuksesta; Boman on huijari eksistentiaalisessa katsannossa, sillä hänen maalaamisensa on enää vain itsepetosta, kuten aiemmin on käynyt ilmi.

Mutanen laittaa ”kämmenet päällekkäin niin kuin Boman tiesi vainajille tehtävän” ja vastaa, että ”[k]uolemaa ei voi huijata” (TR, 81). Näin Mutanen sekä asennollaan että sanoillaan ennakoii kuolemansa ja esittää samalla, että kuolema on olemassaolon perustavin tosiasia ja ainoa varmuus. Kuolema tuntuu olevan varmuutta ja tosiseikkoja arvostavalle Mutaselle myönteinen asia. Kun hän kuljeskelee yksin huvilansa pihalla lämpimässä elokuun yössä, kostean ruohon tuoksu tuo hänen mieleensä ”elokuisen hämärän maalla, tumman lämpöisen yön ja kuivureiden tasaisen huminan” (TR, 102). Kuolemaan viittaava yön ja elonkorjuun kuvasto antaa ymmärtää, että Mutanen kuolema on jotain luonnollista ja ajallaan tapahtuvaa. Mutanen on valmis kuin kypsytetty vilja, ja hänet korjataan; hän päättää lähteä horisontissa näkyvään lintusaareen heti, kun siihen on tilaisuus, ja saaren rannasta hänen hukunut ruumiinsa myöhemmin löytyy. Saari on Mutanen oma valtakunta, jossa muut eivät viihdy, joten hukkumiskuolema matkalla saareen saa kuoleman näyttämään saaren tavoin turvapaikkana, johon Mutanen voi paeta olemassaolon ristiriitoja ja tarkoituksettomuutta.

Pekka Tarkan (2000, 173) mukaan kuolema on Seppälän tuotannon hallitseva teema, jopa pakkomielle. Tarkan näkemyksen oikeuttavat sekä kuoleman alituinen läsnäolo Seppälän teoksissa että seuraavan, *Jumala oli mies* -romaanista peräisin olevan, lainauksen

kaltaiset kuoleman tematisoinnit: ”Niin kuin elämä annetaan, se voidaan ottaa, viedä ja haudata metsään ilman näkyvää syytä, ja kuka [sic] sitä ei tiedä, ei tiedä mitään. Kuka tietää, elää elämänsä sitä tietoa vasten.” (*JOM*, 77.) Samankaltainen näkemys kuoleman kaikenkattavasta merkityksestä esitetään *Sydänmaassa*, jossa kuolema on ”[m]usta portti, läpitunkematon ja armoton kehys, jota on katsottava hellittämättä, jonka rajoja pitkin kulkevat elämän mieli ja merkitys, jota vastaan oli jaksettava nousta yhä uudestaan, ryskytetävä, taottava, hakattava, ja aina portin takaa sai vastaansa mykän hiljaisuuden” (*SM*, 157). Seppälän teoksissa elämä eletään kuoleman varjossa, ja tätä seikkaa autenttisesti elävä yksilö ei saa eikä voi unohtaa.

Kuolemaa Seppälän tuotannossa yleensä ja siten myös Mutasen kuolemaa erityisesti voikin tulkita Heideggerin eksistenssifilosofian kehityksessä. Heideggerin mukaan kuolema on yksilön (*Dasein*) ”[o]min, riippumaton, sivuuttamaton ja varma mahdollisuus” (Heidegger 1927/2000, 324), jota kohti autenttisen olemassaolon tulee suuntautua. Tämä ei merkitse sitä, että Heideggerin mielestä itsemurha olisi yksilön ratkaisusta autenttisin. Yksilöllä on kuitenkin elämässään vain rajallinen määrä mahdollisuuksia, ja näistä mahdollisuuksista kuolema on se, joka selvimmin yksilöi ihmisen; Heideggerin mukaan jokainen ihminen on korvattavissa kaikissa muissa suhteissa, mutta jokaisen on itse kuoltava oma kuolemansa. Tätä velvollisuutta yksilö ei voi väistää eikä sysätä toisen kannettavaksi. Siksi suhde kuolemaan on se koetinkivi, jolla yksilön olemassaolon autenttisuus mitataan. Heideggerilaisessa tulkintakehityksessä Mutasen ratkaisu on osoitus autenttisuuden kaipeudesta. Valheellinen olemassaolo ei riitä hänelle niin kuin se riittää Bomanille, jonka eksistentiaalista tilannetta ilmentää vertauskuvallinen kohtaaminen kotimatkalta: ”Viimeisestä liikenneympyrästä erkani teitä moneen suuntaan. Boman piti rattia samassa asennossa ja kiersi tyhjän ympyrän kolme kertaa ennen kuin valitsi niistä yhden” (*TR*, 118). Symboliikka on suorastaan osoittelevaa: on aika päättää, mitä tehdä ”koko lopulla elämällä” (ks. *TR*, 75). Seuraavan luvun alussa Boman löytyy makaamassa kaupunkiasuntonsa sijainnottomalla vuoteella, joten mitään uutta ratkaisua hän ei ole kyennyt tekemään. Liikenneympyrän tyhjiys tosin antaa ymmärtää, ettei mitään mielekkäitä vaihtoehtoja olisi ollutkaan valittavana. ”Taivaanrannan” henkilöt ovat käyttäneet mahdollisuutensa elämässä, ja jäljellä on enää ”omimman” mahdollisuuden hyväksyminen tai tarkoituksettoman olemassaolon jatkaminen.

”Taivaanrannan” symboliikka, joka on jatkuvasti vihjannut Mutasen ratkaisun olevan suoraselkäinen ja autenttinen valinta, osoittaakin Bomanin kohdalla jatkuvasti päinvastaiseen suuntaan ja korostaa hänen selkärangattomuuttaan ihmisenä. Seppälän tuotannossa tyyppillistä vertauskuvallisuutta on autoilun ja pyöräilyn välinen vastakkainasettelu, jossa tasapainoa ja ruumiinkuntoa vaativa pyöräily edustaa autenttista olemassaoloa, ja autoilu on epäautenttisen olemassaolon metafora. ”Taivaanrannassa” Boman on automies, kun taas autoton Mutanen hoitaa kauppatankansa polkupyörällä. Pyöräily on aikoinaan ollut nuorten ystäväysten yhteinen harrastus, ja pyörän selässä on tutkittu koko Varsinais-Suomi. Nytemmin Boman muistelee ammoisia pyöräretkiä halveksien: ”Oli sekin aikaa. Joka viikonloppu piti ajaa vähintään sata kilometriä polkupyörällä. Kyllä ihminen on hullu.” (*TR*, 42.) Kertomuksen kokonaisuudessa nuoruuden hulluus näyttäytyy kuitenkin myönteisenä asiana; nuorina henkilöt ovat vielä jaksaneet innostua uusista asioista ja ympäris-

töstään. Kun Boman tunnustaa Mutaselle olevansa valheessa elävä huijari, hän päättää tunnustuksensa vertauskuvallisiin sanoihin ”[m]inä olen hypännyt pyörältä pois” (TR, 81).

Autoilu on siis jo sinällään kielteinen valinta, ja lisäksi Bomanin autoilutyylillä kieltä rohkeuden puutteesta. Alkukohtauksessa hän pelkää hirvikolaria ja on helpottunut päästes- sään ”suuren puutavararekan peesiin” (TR, 7). Tämä seurailunhalu kieltä metaforisesti yleisemmästä elämänrohkeuden puutteesta ja kyvyttömyydestä tehdä tärkeitä ratkaisuja. Kotimatkalta lähtiessään hän ajattelee ”hyvin hiljaa, niin kuin olisi jotenkin pelännyt perille tuloa” (TR, 117).

Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö* on merkityksellinen interteksti pohdittaessa itse- murhan ja autenttisen olemassaolon suhdetta ”Taivaanrannassa”. Vaikka Martinmaa on tähän saakka näyttäytynyt lähinnä Mutasen taustahahmona, hän vertautuu myös Bomaniin, sillä molemmat epäonnistuneet taiteilijat jäävät elämään siinä missä tinkimättömämpi tut- tava tekee itsemurhan. Korpelan romaanissa itsemurhantekijä on metsänhoitaja Karhala, Merin mies. Elämän tarkoituksettomuus on saanut myös Martinmaan pohtimaan itsemur- haa jo ennen Karhalan tekoa: ”Mitä tekemistä hänellä on maan päällä, koska hänen elä- mänsä on turha ja ihmiset eivät häntä ymmärrä? Eikö hänen velvollisuutensa silloin ole lähteä? Ainakin hänellä pitäisi olla oikeus siihen.” (Korpela 1948, 193.) Kun Karhala sit- ten näyttää esimerkkiä, saa Martinmaa tukea vakaumukselleen ja päättää lopettaa elämän- sä: ”Hän on päätöksensä tehnyt, hän ei halua olla metsänhoitajaa huonompi” (mt., 250). Näin ollen näyttää aluksi siltä, että Karhalan itsemurha on kuohuttavuudestaan huolimatta esikuvallinen teko; parempi mies uskaltaa kuolla, heikompi joutuu keräilemään rohkeut- taan lopulliseen ratkaisuun, joka kaiken lisäksi jää Martinmaalta tekemättä. Bomanin ta- voin hän pakenee takaisin kaupunkiin ja jatkaa valheellista elämäänsä. Sekä Martinmaa että Boman kuljeskelevat kaduilla, makailevat vuoteellaan ja tuskailevat puuttuvaa inspi- raatiota, mutta eivät tapa itseään.

Ainakin Martinmaan tapauksessa päättämättömyys kuoleman edessä näyttää lopul- ta myönteisenä asiana. Karhalan ja Martinmaan epätoivo johtuu katteettomien suuruusku- vitelmien romahtamisesta, mutta Martinmaa osaa lopulta nöyrytyä ja hyväksyä itsensä ta- vallisena puutteellisena ihmisenä. Martinmaan yli-ihmishaaveen vertauskuva on kurkiaura, jonka lintuihin hän romaanin alkukuvauksessa itseään vertailee. Tässäkin tapauksessa puuttuvien siipien motiivi saa toimia puuttuvan luovuuden vertauskuvana: ”Martinmaa miettii, hän on ihminen eikä kurki, siipiä hänellä ei suinkaan ole, ne ovat surkastuneet tu- hansien vuosien kuluessa. Kukaties hän silloin lensi, kukaties hän silloin oli yksi niistä, jotka lentävät kiilassa taivaan korkeudessa. Ja hän se oli, joka lensi auran kärjessä ensim- mäisenä ja halkaisi ilmaa, hän on muistelevinaan jotain sellaista...” (Korpela 1948, 5.) Martinmaa tahtoo nähdä itsensä suurena henkenä, joka johdattaa ihmiskuntaa kohti korke- ampaa tulevaisuutta. Nöyrytyttyään hän kuitenkin hyväksyy osansa yhtenä muista ja pääsee romaanin viimeisissä virkkeissä mukaan metaforiseen kurkiauraan: ”Lumet sulavat ja kur- jet saapuvat etelän maasta. Ne lentävät kiilassa kevään auringon alla ja huutavat riemunsa julki. Ja Martinmaa on se, joka lentää viimeisenä auran sakarassa hiljaisena ja epävarmoin siiveniskuun. Mutta mukana hän kuitenkin vielä on.” (Mt., 256.) Suuruushaaveet ovat Korpelan romaanissa vääranlaista ylpeyttä, ja niiden vuoksi tehty itsemurha on niin ikään tuomittava teko. Korpelan romaanin valossa myös Mutasen ja Bomanin ratkaisuja voi pohtia uudelleen. Onko Bomanin eksistentiaalinen joustavuus sittenkin myönteisempi piir-

re kuin Mutasen ehdottomuus? Tarkastelen seuraavaksi ”Taivaanrannan” kristillistä viitekehystä, jonka valossa Mutasen valinta on synneistä suurimpia.

2.7 Taivaan rannalla – itsemurha ja kristilliset arvot

Kristillinen viitekehys on aina vahvasti läsnä Seppälän teoksissa. Yleensä se syntyy Kristuksen ja paholaisen hahmoihin sekä paratiisiin ja helvetin topoksiin viittaavista yksityiskohdista, mutta 2000-luvun tuotannossa kristillisiä teemoja käsitellään myös eksplisiittisesti. Kristillinen viitekehys hallitsee erityisesti tutkimukseni kahdessa seuraavassa pääluvussa analysoitavia tekstejä, mutta jo ”Taivaanrannassa” on kristillistä kuvastoa, jonka tehtävänä on aktiovida kristillinen maailmankatsomus osaksi Mutasen kuoleman merkityksestä käytävää dialogia.

Talossymboliikan yhteydessä toin alustavasti esiin tulkintani Seppälän kuvaaman todellisuuden mytologisesta monitasoisuudesta, joka *Suomen historiassa* ilmeni omakotitalon kerrosten eksplisiittisenä vertaamisena paratiisiin, kiirastuleen ja helvettiin. ”Taivaanrannassa” omakotitalon kerrosten symboliikkaa täydentää luonnonelementtien symboliikka. Meri, maa ja taivas muodostavat kertomuksessa kolminaisuuden, jonka merkitystä ei ole helppoa määritellä yksiselitteisesti. Talon kerrosten tavoin luonnonelementeillä on mytologinen, psykologinen ja eksistentiaalinen ulottuvuutensa. Tässä alaluvussa painotan symboliikan kristillistä merkityspotentiaalia.

Kristillisessä symboliikassa vedellä on vastakkaiset merkitykset sen mukaan, onko kyseessä ”elävä” vai ”kuollut” eli makea vai suolainen vesi. Elävä vesi on elämän lähde, joka paratiisissa juoksee taukoamattomana virtana Jumalan valtaistuimesta (Ilm. 22:1). Suolainen vesi taas merkitsee kuolemaa ja kadotusta, josta Jeesus ja hänen seuraajansa metaforisesti kalastavat ihmisiä pelastukseen. (Frye 1982, 145; Leach 1987.) *Raamatussa* Jeesus kykenee kävelemään veden päällä, mikä symboloi hänen voittoaan kuolemasta. Mutanen sen sijaan kokee ulapan olevan ”este joka hänen piti ylittää mutta mihin hän ei pystynyt” (TR, 101). Hän ei lopulta onnistu pääsemään saareensa hengissä edes veneellä vaan hukkuu.

Merta ja taivasta kuvataan ”Taivaanrannassa” toistuvasti samassa yhteydessä, ja niiden vertautumista osoittaa se, että lämmin merivesi tuntuu Bomanista ”samalta kuin ilma” (TR, 112). Meren ja taivaan symbolinen liitto esiintyy myös Holapan ”Bomanissa”: ”Boman oli tavannut Pertin ensimmäisen kerran meren rannalla. Oli kaunis sunnuntaipäivä ja poika oli katsellut loistavin silmin purjeveneitä, jotka näyttivät lentävän taivaan sinessä, sillä kirkkaassa auringonpaisteessa ei veden ja taivaan rajaviivaa erottanut selvästi.” (Hollappa 1959, 19.) Taivaan ja meren rajaviiva, taivaanranta, on tärkeä motiivi myös ”Taivaanrannassa”, onhan se koko kertomuksen otsikko.

”Taivaanrannassa” meri ja taivas saavat kristillisen symboliikan mukaisia merkityksiä. Arvaamaton meri ja painostava taivas erottautuvat tukevasta maasta uhkaaviksi tuonpuoleisuuden ulottuvuuksiksi. Kuoleman vertauskuvina ne ympäröivät maan päällä eläviä ihmisiä sekä ylhäältä että alhaalta. Myrskyävä meri, joka uhkaa ihmisten turvallisuutta ja upottaa kokonaisia aluksia miehistöineen, lopulta myös Mutasen, on mytologisella tasolla

kuoleman valtakunta, tuonela tai helveti, joka vertautuu ja kontrastoituu taivaaseen.²⁴ Taivas on pelastuksen ja Jumalan valtakunnan vertauskuva, mutta pelastus jää kuitenkin ”Taivaanrannan” henkilöiltä saavuttamatta. He jäävät kertomuksen nimen mukaisesti taivaan rannalle.

Henkilöiden traagista tilannetta ja kuvatun maailman armottomuutta ilmentävät ”Taivaanrannassa” lukuisat ja moninaiset viittaukset helvettiin; maanpäällinen helveti on motiivi, joka toistuu kaikissa Seppälän teoksissa. Näkyvimmin helvettimotiivi esiintyy kirouksissa, ja *helveti* onkin ainoa kirosana, jota ”Taivaanrannan” henkilöt käyttävät. Bomanin mukaan sää on ”[h]elvetin kuuma” (TR, 19), ja Mutasen mielestä esiteltävässä talossa on kuuma ”kuin helvetissä” (TR, 38). Kuumuus onkin tietysti piirre, jolla helvetiä tavallisimmin luonnehditaan. Paha haju on niin ikään helvetille ominaista; esimerkiksi Danten *Jumalaisessa näytelmässä* kertoja joutuu totuttelemaan tuimaan katkuun ennen kuin kykenee laskeutumaan helvetin seitsemänteen piiriin (Dante 1999, 95). Seppälän teksteissä pahanhajuisen helvetin motiivia rakentavat toistuvasti autojen pakokaasut. ”Taivaanrannassa” pakokaasumotiivi esiintyy, kun henkilöt juuttuvat ruuhkaan: ”Autot seisoivat miltei kiinni toisissaan ja jonot purkautuivat hitaasti liikennevaloista. Kuumuus ja pakokaasut tekivät hengittämisen tukalaksi.” (TR, 24.) Liikenteen päästöjä täydentävät teollisuuden tuottamat saasteet: ”Raskas taivas oli tuonut kaupunkiin tehtaiden pahan hajun, jota hän [Boman] ei edellisenä päivänä ollut havainnut. Piippuja oli kaikkialla horisontissa, ja kaikista työntyivät harmaata tai melkein mustaa savua joka jäi makaamaan kaupungin ylle.” (TR, 36.)

Kaupungin kauppatorin kuvauksessa maanpäällinen helveti saa lisää ominaispiirteitä:

Tori oli vielä täynnä kauppiaita ja myyntikojuja ja toisiaan tuuppivia ihmisiä. Vihanneksista lähtevä mullan ja myytävien kalojen lemu sekoittui hien ja naisten deodoranttien imelään hajuun. Mukulakivinen maa oli viskottu täyteen roskia, joita röyhkeät lokit ja naakat yrittivät tungokses-
sa tavoitella. Satojen ihmisten puhe ja nauru ja lintujen rääkynä hermostutti Bomania.

– Mennään nyt helvetissä vähän sivummalle. (TR, 21.)

²⁴ Merelle on ”Taivaanrannassa” mahdollista antaa merkityksiä monessa eri viitekehyksessä. Saunan jälkeinen uinti tuo esiin meren myönteisiä ominaisuuksia psykologisessa viitekehyksessä: krapulainen Boman kelluu selällään ja tuntee, ”miten meri vähitellen muovasi hänestä jälleen ihmisen” (TR, 109). Tässä yhteydessä meren voi tulkita tiedostamattomien psyykkisten voimien symboliksi. Meressä kelluminen kuvastaa, miten Boman saavuttaa hedelmällisen yhteyden tiedostamattomaansa ja sen elähdyttäviin voimavaroihin. Eksistentiaalisessa viitekehyksessä meri on autenttisuuden symboli; myrskyävä meri saa Bomanin tajuamaan olemassaolonsa valheellisuuden. Kertomuksen alkukohtauksessa hän riisuu päästään kipparilakin, koska tajuaa, että sitä ”voisi käyttää vasta perille päästyä, meren rannalla” (TR, 9). Realistisella tasolla tämän voi ymmärtää siten, että Bomanin mielestä kipparilakki näyttää sisämaassa typerältä. Symbolisella tasolla kyse on kuitenkin siitä, että kapteenina voi esiintyä vain se, joka on ottanut merestä mittaa ja osoittautunut kapteeninhatun arvoiseksi.

Helveti-sanon käyttö vihjaa jälleen kuvauksen mytologiseen tasoon. Kuumuuden ja vastenmielisten hajujen lisäksi Bomanin henkilökohtaista helvettiä pahentavat äänien kakofonia ja väentungos.²⁵

Helvettimotiivia täydentää paholaissymboliikka, jota on myös monissa Seppälän kertomuksen interteksteissä. ”Taivaanrannassa” paholaisen hahmoon viitataan heti ensimmäisellä rivillä, kun Boman pelkää ”suuriruhoisen sarvipään hyppäävän tielle” (TR, 7). Sarvipää täsmentyy pian hirveksi, mutta alkuperäinen sanavalinta sisältää miltei huomaamattoman viittauksen myös paholaiseen. Viittaus voimistuu hiukan, kun Boman hetkeä myöhemmin katselee autonsa nostattamaa pölypilveä ja miettii, että ”[s]iinä olisi pirua nyt pyörämiehellä” (TR, 10). Kun Mutanen ilmestyy mukaan kertomukseen, alkavat paholaisviitteet henkilöityä hänen hahmoonsa. Hän kohentelee takkaa hiilihangolla (TR, 57), joka on konventionaalinen paholaisen metonymia, ja hiilihankoon hän tuijottaa myös itsemurhasta puhuessaan (TR, 78). Takan ääressä seisoessaan hän näyttää mustalta ja suurelta, ja Bomanille tulee mieleen, ”että Mutanen olisi juuri nyt saattanut tehdä mitä tahansa” (TR, 81).

Näin ollen Mutanen näyttäytyy jonkinlaisena parodisena paholaishahmona, ja vastavasti Bomanin hahmossa on viitteitä Jumalaan. Kun Mutanen Bomanin saavuttua havahdetaan unestaan, hän säikähtää ja huudahtaa: ”Herra Jumala”. ”Ei, Boman”, Boman vastaa. (TR, 14.) Puujalkavitsinsä ansiosta hän kuitenkin vertautuu juuri Jumalaan, ja kertomuksen loppukohtauksessa vertautuminen uusiutuu: Eerola tiedustelee puhelimessa, onko Boman sama mies, jonka hän on tavannut Mutasen huvilalla, ja Boman vastaa: ”Minä olen” (TR, 120). Samoilla sanoilla Vanhan testamentin Jumala määrittelee identiteettinsä, kun sitä häneltä kysytään (2 Moos. 3:14).

Kristilliset hyvän ja pahan voimat ovat edustettuina myös Mutasen ja Bomanin yhteisissä interfiguureissa. Martinmaa samastuu toistuvasti Kristukseen, mutta juovuksissa hänen kasvonsa muuttuvat ”kyynillisen pirulliseksi mefistonaamaksi” (Korpela 1948, 233). Puhuvaa Boman-koiraa luullaan eläinhahmoiseksi piruksi, mutta lopussa se paljastuu Kristus-hahmoksi, kun kertoja löytää sen kuolleen portailtaan: Pertti-pojan vapauden puolesta henkensä antanut Boman makaa siivet levitettynä ja kyljessään haava kuin ristinnaulitulla Jeesuksella (vrt. Väyrynen 2001, 193).

Ambivalentit kristilliset viittaukset ja symbolit ilmentävät sekä ”Taivaanrannan” että mainittujen intertekstien kaksijakoista maailmankuvaa, jossa hyvä ja paha taistelevat keskenään henkilöiden sielusta tai ainakin sielussa. Pohjimmiltaan kyseessä ei ole kristillisestä näkökulmasta puhdasoppinen Jumalan ja paholaisen kamppailu: vaikka esimerkiksi Korpelan romaanissa on vahva kristillinen pohjavire, Holapan novellissa raamatulliset vastavoimat symboloivat pikemminkin henkilöiden eksistentiaalista tilannetta. Näin on nähdäkseni laita myös ”Taivaanrannassa”. Kristillisessä viitekehyksessä on silti syytä poh-

²⁵ Tungosta vierova Boman on kuin kaimansa Holapan novellissa: ”Boman oli käynyt kanssani kaupungissa muutaman kerran eikä se ollut pitänyt noista matkoista. Se oli valitellut, että ihmiset astelivat sen varpaille ja muutenkin se oli osoittanut ylenkatsettaan joukoksi kerääntyneitä ihmisiä kohtaan.” (Holappa 1959, 34.)

tia, onko Mutasen kuolintapa osa kertomuksen kristillistä symboliikkaa.²⁶ Mutasen hahmon paholaisymboliikan voi tulkita muistuttavan, että itsemurhaa on kristillisessä maailmankatsomuksessa perinteisesti pidetty kadotukseen johtavana rikoksena Jumalan käskyjä vastaan.²⁷ Itsemurha on kristillisestä näkökulmasta tuomittava valinta, ja siten se näyttäytyy myös ”Taivaanrannan” kristillisessä viitekehyksessä kielteisenä ratkaisuna.

”Taivaanrannan” interteksteistä *Martinmaa, mieshenkilö* on se, jossa kristillinen arvo maailma on lähimpänä teoksen arvomaailmaa (tai sisäistekijän arvoja). Korpelan romaanissa itsemurhaa tarkastellaan eksplisiittisesti kristillisestä näkökulmasta, ja juuri Jumalan tahdolla Martinmaa perustelee itselleen päätöksensä luopua itsemurha-ajatuksistaan: ”Ei, itsemurhaa hän, Martinmaa ei tee, se on nyt varmaa. Sillä itsensä ja ihmiset hän ehkä voisi pettää, mutta ei Jumalaa, tuskin.” (Korpela 1948, 255.) Itsemurha näyttäytyy Martinmaalle petoksena Jumalaa kohtaan. Tätä voi tulkita siten, että kristitylle itsemurha osoittaa epäluottamusta Jumalaa kohtaan. Itsemurhan tekijä ei usko edes Jumalan voivan häntä auttaa. *Raamatussa* kuvatut itsemurhan tekijät, kuten Juudas Iskariot, ovat epätoivoiseen tilanteeseen ajautuneita yksilöitä, jotka tuntevat itsensä Jumalan hylkäämiksi.

Martinmaan päätös olla tappamatta itseään ja sen ylevä kristillinen perustelu tosin joutuvat ironiseen valoon, kun päätöksentekijän varmuus jälleen kerran kääntyy jo samassa virkkeessä epäroinniksi *tuskin*-lisäyksen myötä. Silti Martinmaan ajatus pohjustaa romaanin lopputulemaa, jossa ironinen etäisyys kertojan ja Martinmaan väliltä katoaa:

Mikä on totuus? Mikä on totuus, sitä hän ajattelee. Missä se on löydettyvissä? Ja äkkiä se hänelle selvenee, selvenee kuin salama, selvenee tuo yksinkertainen asia. Totuus on rakkaus, joka ei etsi omaansa. Vain sellainen rakkaus, joka ei etsi omaansa. Sillä totuus on Kristus, Ihmisen Poika, totuus on Mahatma Gandhi, erään ihmisen poika, totuus on Eljas, Elviiran äpäräpoika. Totuus on jokainen, joka itsensä unohtaen uhrautuu toisten hyväksi, jokainen, joka jaksaa rakastaa muita etsimättä omaansa. (Korpela 1948, 255.)

Korpelan romaanissa itsemurha on itsekkään ihmisen itsekäs ratkaisu. Itsemurhaaja pitää itseään ja omaa tilannettaan niin tärkeänä, ettei häneltä riitä myötätuntoa muita kärsiviä kohtaan. Eksistentiaalistille itsemurha voi olla osoitus autenttisesta suhteesta olemassa-oloon. Korpelan romaanissa henkilöhahmojen tuskaiset eksistentiaaliset pohdiskelut osoittautuvat kuitenkin epäolennaisiksi ja jopa harhaisiksi; loppuratkaisun valossa Kristus on

²⁶ *Raamatussa* hukkuminen symboloi kadotukseen joutumista: ”Sillä niin on Jumala maailmaa rakastanut, että hän antoi ainokaisen Poikansa, ettei yksikään, joka häneen uskoo, hukkuisi, vaan hänellä olisi iankaikkinen elämä” (Joh. 3:16).

²⁷ Eri kirkkokuntien suhtautumisessa itsemurhaan on tosin aste-eroja. Jyrkimmin itsemurhan tuomitsee katolinen oppi, jonka mukaan itsemurhaaja on kuin kuka tahansa murhaaja, joka tarvitsee Jumalalta synninpäästön voidakseen pelastua. Synninpäästö ei kuitenkaan ole enää mahdollinen, koska synnintekijä on jo kuollut. Niinpä hänen kohtalokseen koituu automaattisesti kadotus. Luterilainen kirkko pitää itsemurhaa syntinä muiden joukossa, eikä itsemurhan katsota johtavan väistämättä kadotukseen. Kuitenkin myös Suomessa oli aikoinaan tapana haudata itsemurhaajat siunatun maan ulkopuolelle.

ihanne, jonka esimerkkiä ihmisen tulisi toiminnassaan seurata. Ihmisen olisi herätettävä ja löydettävä Jumala itsessään, jotta itsekkyyden paholainen voitaisiin kukistaa (mt., 249).

”Taivaanrannan” kristillisen viitekehyksen kannalta olennaisissa interteksteissä hyvä tuntuu lopulta pääsevän voitolle pahasta: Martinmaa jää eloon ja löytää mielenrauhan, ja Boman-koira antaa henkensä hyvän asian puolesta. ”Taivaanrannassa” näin ei käy, sillä Mutasen kuolemassa ei ole kysymys sovituksista, ja eloon jäävän Bomanin mieltä tuntuu entisten sieluntuskien lisäksi jäävän painamaan syyllisyys ystävän kuolemasta. Paneudun seuraavaksi Bomanin syyllisyydentunteeseen, joka johdattaa vielä yhden uuden viitekehyksen jäljille. Tässä kehyksessä Mutasen ratkaisu näyttäytyy jälleen uudessa valossa ja saa uudenlaisen selityksen.

2.8 Aviorikos ja aisankannattajan häpeä

Kertomuksen loppukohtausta leimaa epämääräinen ja vaikeasti todennettava vaikutelma syyllisyydestä, jota Boman tuntee kuultuaan uutisen Mutasen kuolemasta. Vaikutelmaa luovat ainakin Bomanin vähäpuheisuus, Eerolan tunteeton, tarkemmin ajatellen lähes irvokas huomautus, että kuolinsyynytutkimus on muotoseikka, ja aiemmin mainittu vihje ”lyöjän” eli matonpiiskaajan kädestä, jonka liikettä Boman pysähtyy tarkkailemaan.

Tärkein vihje on kuitenkin jälleen intertekstuaalinen. Loppukohtaus on yksi niistä ”Taivaanrannan” palimpsestijaksoista, joilla on taustatekstinä kokonainen vastaava kohta-us jossakin kertomuksen interteksteistä. Seppälä on todennut haastattelussa, että hänen alkutuotantonsa hahmojen tuntema häpeä ja syyllisyys ovat ”salamalaisen moraalisen situaation kysymys” (Puttonen ja Pyysalo 2003, 72), ja loppukohtauksen taustalla oleva interteksti onkin Hannu Salaman romaani *Minä, Olli ja Orvokki* (1967). Romanin lopussa päähenkilö ja minäkertoja, kirjailija Harri Salminen, saa tietää naistuttavansa Orvokin löytyneen hukkuneena. Salminen ryhtyy miettimään, mitä tietää Orvokista, ja tähän tarina päättyy. Asetelma on siis sama kuin ”Taivaanrannassa” Bomanin ryhtyessä kertaamaan muistojaan hukkuneesta Mutasesta.

Samankaltaisen lopetuksen lisäksi Seppälän ja Salaman kertomuksissa on muitakin yhteisiä motiiveja. Mutasen mökin eteisessä olevat poronsarvet (*TR*, 13) komeilevat jo Salmisten eteisen seinällä (Salama 1967/1986, 11). Alkovi, jossa Mutanen kuulee Bomanin huohottavan ravintolasta löytyneen naisen kanssa (*TR*, 101), palvelee samankaltaisten tapahtumien näyttämönä Alhosen ryyppäjäisissä (Salama 1967/1986, 99). Mutasen ja Bomanin ravintolailtaa vastaa Harri Salmisen ja Haukan Ranen istuskelu ravintola Tantossa (mt., 89), ja naisten raahaaminen mökille muistuttaa Salmisen, Matsin, Ollin ja kumppaneiden ”sellumista” Orvokin, Pirkon, Paulan ja muiden ”huorien” kanssa Ollin huvilalla. Varmuuden vuoksi ”Taivaanrannan” naishahmot vertautuvat vielä oma-aloitteisesti Salaman naiseen allekirjoittamalla Mutasen pöydälle jättämänsä lapun nimimerkillä ”elokuun orvokit” (*TR*, 104). Epämääräisempien samankaltaisuuksien tueksi saadaan näin henkilönimen osoittama alluusio.

Aiemmissä viitekehksissä Mutasen ja jossain määrin myös Bomanin elämän ja kuoleman kysymykset ovat valottuneet sekä heidän yhteiskunnallisen identiteettinsä että itseidentiteettinsä kannalta. Kytkös Salamaan kannustaa pohtimaan hahmojen sosiaalista

identiteettiä, joka ilmenee arkisten ihmissuhteiden tasolla. Pertti Karkaman mukaan ”Salama tarkastelee ihmisiä ja elämää eettiseltä kannalta, ihmisten keskinäisten suhteiden, ihmisten hyvän ja hyvän elämän näkökulmasta dostojevskilaiseen tapaan” (Karkama 1994, 262). ”Sosiaalisessa elämässä on vain tekoja, jotka suhteessa tekijän kanssaihmiisiin ovat joko hyviä tai pahoja” (mt., 265). Yhteys Salaman romaaniin kannustaa tarkastelemaan ”Taivaanrannan” hahmojen keskinäisiä suhteita ja pohtimaan, löytyisikö niistä lisävalaistusta Mutasen ratkaisuun.

Harri Salminen joutuu Bomania selvemmin pohtimaan omaa vastuutaan tuttavansa kuolemasta. Orvokki on Salmisen ystävän Ollin ”morsian”, mutta Salminen ja Orvokki pettävät toistuvasti Ollia tämän selän takana. Salminen antaa Orvokille lupauksia vakavasta suhteesta, mutta hän on mitä ilmeisimmin kiinnostunut vain tilapäisestä sukupuolisuhteesta eikä aiokaan pitää lupauksiaan. Tuttaviaan kylmästi hyväksikäyttävä Salminen kokee lyhyen valaistumisen hetken ja ymmärtää, että hänen laskelmoiva pelinsä on Orvokille ”veristä totta” (Salama 1967/1986, 173). Hän ei kuitenkaan muuta tapojaan, ja kun Orvokki viimeisellä sivulla löytyy satama-altaasta, on Salmisella edessään itsetutkiskelun hetki kapakassa, jonne hän poliisilaitokselta lähtee. Syyllisyys paistaa rivien välistä Salmisen tajutessa, ettei hän ole koskaan tiennyt Orvokin sukunimeä. Pekka Tarkan sanoin Salmisen ”mielen pohjalle kertyy syyllisyyttä” (Tarkka 1973, 223). Tarkka nimittää Salmisen tilannetta individualismin haaksirikoksi ja G. H. von Wrightia lainaten vapauden traggiakaksi. ”Mikä on luvallista? Onko vapaudella rajoja, joiden ylittämiseen mikään päämäärä ei anna oikeutta? Nämä ovat paitsi Harri Salmisen myös *Rikoksen ja rangaistuksen* Ras-kolnikovin ongelmia.” (Mt., 224.) Loppukohtausten vertautuminen antaa ymmärtää, että nämä ovat myös Bomanin ongelmia.

Salmisen ”moraalisesta situaatiosta” tiedetään *Minä, Olli ja Orvokki* -romaanin lopussa yhtä ja toista, mutta mistä Bomanin syyllisyydessä on kyse? Tuntuuko hänestä siltä, ettei hän ole tehnyt tarpeeksi auttaakseen ystävänsä? Syyttääkö hän itseään Mutasen kuolemasta? Tekstin tutkiminen paljastaa, että jo ennen loppukohtausta annetaan vihjeitä Bomanin syyllisyydentunteesta Mutasen edessä. Bomanin kolkuttavan omantunnon metafora on mökin kattoa hakkaava puunoksa, jonka ääntä hän myrskyn aikana toistuvasti (*TR*, 54, 55, 57) pysähtyy kuuntelemaan. Oksan ääni häiritsee Bomanin nukahtamista, ja uneen päästyään hän näkee painajaista, jossa Mutanen ahdistelee häntä puukko kourassa (*TR*, 57).

Ilmeisesti Bomanin syyllisyys ei siis ole vain Mutasen kuoleman aiheuttamaa riittämättömyyden tunnetta. Vaikuttaa siltä, että Bomanilla on jo valmiiksi tunnollaan jokin Mutasta kohtaan tehty rikkomus. Pitkin kertomusta on ripoteltu vihjeitä siitä, että Mutasen ja Bomanin välillä on jotain salattua ja ongelmallista, jota kumpikaan ei lausu julki. Niin ei tee myöskään kertoja, joten juuri tämän asian selvittäminen tuntuu olevan se tulkinnallinen haaste, joka lukijalle kertomuksen lopussa esitetään. Kertomukseen sisältyvää informaatioaukkoa heijastaa myös tekstuaalinen *mise-en-abyme*: Mutanen katselee kiinteistövälittäjän seinällä olevaa humoristista kuvaa, jossa ”Jaska Jokunen sanoi Ressulle jotain englanniksi. Siinä oli yksi pitkä sana jota hän ei ymmärtänyt eikä siitä johtuen koko vitsin ydintä.” (*TR*, 34.) Jaska Jokusen repliikki ja ”Taivaanranta” vertautuvat teksteinä toisiinsa, ja niiden välinen upotussuhde vihjaa, että myös upotuksen heijastamasta tarinasta puuttuu jotain ymmärtämisen kannalta olennaista.

Jo ensimmäisessä henkilöiden välisessä dialogissa tulkitsija voi tarkkaan katsoessaan nähdä vihjeitä Bomanin tuntemasta syyllisyydestä:

Mutanen istahti sohvalle ja sytytti tupakan. Se nosti jalan toisen päälle.

- Tilanne on mikä on, se sanoi hiljaa.
 - En minä sinua syytä, Boman sanoi.
 - Mistä?
 - Noin, ylipäänsä. Ei ihminen ole mikään toista tuomitsemaan.
 - Pirkko minut jätti.
- Boman katsoi Mutasta.
- Ymmärrän.

Hän käveli lattialla edestakaisin miettivän näköisenä.

Mutanen ojentautui karistamaan tuhkaa tupakastaan. Pitkä pylväs tipahti matolle ja Mutanen peitti sen paljaalla jalallaan. (*TR*, 14.)

Pitkään erossa olleiden ystävysten kanssakäyminen alkaa töksähdellen. Lyhyet repliikit tuntuvat puhuvan toistensa ohi, minkä voi tulkita johtuvan siitä, että molemmat väistelevät sitä, mistä olisi tarpeellista puhua. Bomanilta lipsahtaa heti alkuun paljastava maininta syyttämistä tai pikemminkin syyttämättä jättämisestä, mikä tuntuu Mutasesta asiaan kuulumattomalta. Mistäpä häntä pitäisikään syyttää? Pikemminkin Bomanin repliikki tuntuisi viittaavan hänen omaan syyllisyyteensä, jota hän Mutasen edessä tuntee. Hän jatkaa paljastavaa puhettaan alluusiolla Vuorisaarnaan ja Jeesuksen kehotukseen jättää toiset ihmiset tuomitsematta. Tähän Mutanen vastaa hiukan epäsovasti Pirkon olevan vastuussa avioerosta. Bomanin repliikki ”Ymmärrän”, joka merkitsevästi toistuu kertomuksessa monissa eri yhteyksissä (*TR*, 14, 20, 121), vihjaa, että molemmat tajuaavat tilanteen salatut ja kiusalliset puolet, joiden metaforaksi on tulkittavissa Mutasen jalallaan peittelemä savukkeentuhkapylväs.

Fiktiivisen todellisuuden rajoissa pysyttelevien vihjeiden lisäksi kertomuksessa on historiallinen alluusio, joka viittaa ratkaisemattoman rikoksen motiiviin. Bomania kiinnostaa, mihin Mutasen vene on kadonnut, ja tämä vastaa: ”On siitä puolikas vielä tuolla puuvajas- sa. Joku Runar Holmström sen kävi toissa keväänä takomassa säpäleiksi, kirveellä oikein ajattele.” (*TR*, 17.) Allusion referenttinä on todellinen henkilö, Runar Holmström, jota 1960-luvun alussa epäiltiin useista henkirikoksista. Hänet pidätettiin Tulilahden naissurmien vuoksi, mutta hän teki itsemurhan sellissään, ja murhat jäivät ratkaisematta. Häneen kohdistuva viittaus luo kertomukseen ratkaisemattoman rikoksen viitekehysten. Lisäksi viittaus ennakoii Mutasen itsemurhan sekä sen, ettei ”Taivaanrannan” arvoitus missään vaiheessa ratkea yksiselitteisesti, vaikka lukijassa herätetäänkin tietynsuuntaisia epäilyksiä.²⁸

Myös Mutanen tuntuu olevan perillä siitä, ettei kaikki ole sitä miltä näyttää. Hän miettii, onko talonosto ollut ainoa syy siihen, että hän on pyytänyt Bomania kyläilemään (*TR*, 39). Tätä voi tulkita siten, että hän haluaisi vierailun aikana myös selvittää vanhoja asioita.

²⁸ Runar Holmström -alluusio osoittaa, että kirjallisen ja historiallisen allusion välillä ei ole olennaista eroa. Historiallista henkilöä tai tapahtumaa voidaan käyttää kaunokirjallisen teoksen teemojen syventäjänä kirjallisen henkilöhahmon tai tekstin tavoin.

Myrskyn yltyessä, Bomanin syyllisyyteen viittaavan oksan naputtaessa kattoon, Mutanen yrittääkin ottaa asioita puheeksi. Boman huomaa, että Mutasen tekee mieli sanoa jotain, ja kehottaa tätä puhumaan. Mutanen kysyy, onko Boman elänyt ”yksin kaikki nämä vuodet”. ”Se oli juuri sitä”, kertoja toteaa Bomanin ajatuksia lainaten. (TR, 54.) Mutasen kysymys näyttäisi saavan Bomanin varmistumaan siitä, että hänen naisiasiansa kiinnostavat tätä. Bomanin reaktio puolestaan paljastaa lukijalle, että aihe on arkaluontoinen.

Miksi Bomanin naisasiat vaivaavat Mutasen mieltä? Mitä naisiin liittyvää epäselvyyttä heidän välillään on? Ainoa mahdollisuus tuntuisi olevan, että ongelmana on Mutasen entinen vaimo Pirkko. Boman, Mutanen ja Pirkko ovat tunteneet toisensa jo nuorina, kuten miesten muisteluista käy ilmi. Pirkko on aikoinaan pitänyt taiteellisesta ja rennosti Bomanista, sosiaalisesti kömpelön miehensä vastakohtasta. Jossain vaiheessa Pirkon ja Bomanin suhteessa on kuitenkin tapahtunut muutos. Boman muistelee itsekseen edellistä oleskeluaan Mutasten vieraana. Hän on huomannut, ettei hänen vierailunsa pitkittyminen ole miellyttänyt Pirkkoa. (TR, 8.) Mutasen ajatusten mukaan Pirkko on alkanut pitää Bomania epäonnistuneena taiteilijana (TR, 42). Liittyykö Pirkon muuttuneeseen asenteeseen jotain, mitä Mutanen ei tiedä tai mitä kertoja ei muuten vain halua lukijalle paljastaa? Joka tapauksessa vastenmielisyys Pirkon ja Bomanin välillä tuntuu olevan molemminpuolista, sillä automatkan aikana Boman miettii, voisiko hän ”leikkisästi onnitella Mutasta tämän päästyä eroon semmoisesta naisesta kuin Pirkko oli” (TR, 10). Vaikka Boman ajattelee ajatuksensa leikin varjolla, se kielii kielteisestä suhtautumisesta Pirkkoon.

Millainen nainen Pirkko siis oikein on, jos ero hänestä on onnittelemisen arvoinen asia? Sanat ”sellainen nainen”, joilla usein viitataan naisen arveluttavaan sukupuolimoraliin, esiintyvät myöhemminkin kahteen otteeseen Pirkon yhteydessä. Boman kysyy, onko Mutasten eron syynä ollut se, että Pirkolla olisi ollut toinen mies. Mutanen kieltää ja väittää, että Pirkon ”ainut tavoite elämässä on enää opettaa äidinkielen pykäliä mahdollisimman monelle kovapäiselle kakaralle ja sen jälkeen kuolla kunniallisesti joku Tolstoi tai virkkuutyyny kourassa”. Tähän Boman vastaa, että ”[j]uuri sellaiset naiset ovat kaikkein ennalta arvaamattomimpia” ja voivat ”yhtäkkiä karata jonkun nuoren kauppaedustajan kanssa Espanjaan”. (TR, 47.) Mutasen mukaan Pirkko ei kuitenkaan ole ”sellainen nainen” eli uskonon ja ailahteleva miesten perässä juoksija, jollaiseksi Boman häntä epäilee.

Keskustelun ansiosta kertomuksesta paljastunut salattu rikos alkaa kuitenkin täsmentyä aviorikokseksi. Mutasen epäuskottava arvio Pirkon tavoitteista (”kuolla kunniallisesti joku Tolstoi tai virkkuutyyny kourassa”) sisältää kaiken lisäksi kirjailijan nimen osoittaman alluusion Leo Tolstoin tuotantoon. Sanat ”kuolla kunniallisesti” voi nähdä käänteisenä alluusiona erityisesti Tolstoin romaaniin *Anna Karenina* (1875–77), jonka nimihenkilö tekee aviorikoksen ja kuolee kunniaattomana, sosiaalisen yhteisönsä halveksimana naisena. Alluusion ansiosta Mutasen arvio vaimonsa uskollisuudesta ironisoituu; viittausta vahvistaa ja ironiaa lisää se, että Mutanen muistuttaa monessa suhteessa Annan aviomiestä Kareninia. Karenin on tunnollinen, työlleen omistautunut virkamies, joka ei kykene miellyttämään vaimoaan ja menettää tämän Vronskille, komealle ratsuväenupseerille. Alluusio Tolstoiin ja hänen romaaniinsa vihjaa Pirkon toivoneen Annan tavoin elämäänsä vaihtelua ja intohimoa.

Tolstoi-alluusio kannustaa pohtimaan, voisiko myös ”Taivaanrannan” henkilöiden välisissä suhteissa olla kysymys kolmiodraamasta. Pirkko on itse kertonut Mutaselle Bomanin kosketelleen kerran salaa hänen polveaan ravintolan pöydän alla:

Joskus myöhemmin Pirkko oli kertonut Bomanin silittäneen sen polvea ravintolan pöydän alla hänen [Mutasen] ollessaan miestenhuoneessa.

– Että semmoinen ystävä sinulla siinä miehessä on, se oli sanonut voitonriemuisena.

– Ja sinä annoit sen tapahtua, papin tytär, hän oli iskenyt takaisin.

Joutsenet olivat paikoillaan, ylväinä ja liikkumattomina kuin salmea vartioivat kaartilaiset. (TR, 43.)

Vaikuttaa siltä, että Pirkko on paljastuksellaan pyrkinyt herättämään miehessään mustasukkaisuutta ja kenties jopa rikkomaan tämän välit vanhaan ystäväänsä. Mutanen ei provosoidu toivotulla tavalla, mutta lukijan mielessä alkaa herätä epäily, että Pirkon ja Bomanin välillä on aikoinaan saattanut tapahtua muutakin. Ilmeisesti sama epäily tai jopa varmuus kalvaa kaikesta huolimatta myös Mutasen mieltä, vaikkei Mutasten avioero varmasti olekaan Bomanin aiheuttama; jos jotain luvaton on tapahtunut Pirkon ja Bomanin välillä, siitä on jo vuosia aikaa.

Pirkon paljastus nostaa ”Taivaanrannan” hahmojen ongelmallisten suhteiden mahdollisen syyn ainoan kerran tekstin pintatasolle. Aviorikoksen viitekehys rakentuu lainauksessa myös vähemmän näkyvästi symboliikan ansiosta; takaumaa seuraa tarinan nykyhetkeen sijoittuva havainto joutsenista. Joutsenet ovat uskollisuuden symboli, ja Boman onkin pohtinut jo alkukohtauksessa, ovatko joutsenet kottaraisen tavoin paikkauskollisia. Tunnetumpia joutsenet ovat kuitenkin aviollisen uskollisuuden symboleina, vaikka käsitys niiden yksiavioisuudesta onkin osaksi virheellinen. Välittömästi Pirkon tunnustuksen jälkeen kuvatut joutsenet ovat ironinen viittaus aviollisen uskollisuuden teemaan ja rakentavat käänteisesti aviorikoksen viitekehystä.

Joutsensymboliikkaa tukee aviorikosviitekehysten kannalta olennainen alluusio. Mutanen kääntää Pirkon esittämän koskettelussytyksen tätä itseään vastaan: ”Ja sinä annoit sen tapahtua, papin tytär”. Sanat ”papin tytär” osoittavat alluusiosuhdetta Juhani Ahon romaaniin *Papin tytär* (1885) ja saavat Pirkon vertautumaan sen päähenkilöön Elliin. Ahoalluusio havainnollistaa, että alluusion kohteena voi samanaikaisesti olla useampia tekstejä: Kaikki se, mitä Ellistä olemme saaneet lukea, on Pirkon hahmon kannalta ainakin potentiaalisesti merkityksellistä. *Papin tyttären* lisäksi alluusiosuhteen tulkinnassa onkin syytä ottaa huomioon myös Ellin tarinaa jatkava romaani *Papin rouva* (1891).

Seppälän ja Ahon kertomusten henkilöasetelmissä on monia yhtäläisyyksiä. Molemmista tarinoissa on kolme keskushenkilöä, nainen ja kaksi miestä. Nainen on papin tytär, miehet ovat opiskeluaikaisia tuttavuuksia, ja nainen on naimisissa toisen miespuolisen keskushenkilön kanssa. ”Taivaanrannassa” Pirkkoa ei kuvata juuri lainkaan; hän esiintyy vain joissain Mutasen katkeransävyisissä kommentteissa ja Bomanin nuoruusmuistoissa. Näin ollen hänen vertaamisensa Elliin on vaikeaa, mutta Mutanen ja Boman muodostavat samankaltaisen parivaljakon kuin Ahon romaanien Mikko Aarnio ja Olavi Kalm. Mutanen ja Aarnio, avioon päätyneet miehet, esitetään yksitotisina hahmoina, jotka eivät kykene miellyttämään vaimoaan. Elli suorastaan inhoaa rahvaanomaista miestänsä, ja sama tuntuu

pätevän Pirkkoon, joka on ainakin avioliiton loppuaikoina surutta haukkunut Mutasta tylsämieliseksi tomppeliksi. Mieheensä sijasta Elli on rakastunut maailmaa nähneeseen ja henkevästi keskustelemaan Olaviin. ”Taivaanrannan” Boman, ulkomailla työskennellyt taiteilija ja levoton sielu, muistuttaa Olavia monessa suhteessa, ja Aho-alluusion valossa vaikuttaa siltä, että hän on Olavin tavoin ollut ystävänsä vaimon rakkauden todellinen kohde.

Onko Pirkolla ja Bomanilla siis ollut salattu suhde Mutasen selän takana? Suhde tarjoaisi luontevan selityksen miesten ongelmallisille väleille. Ahon Elli tosin päättää tyytyä platoniseen rakkaussuhteeseen Olavin kanssa, koska ei halua pettää eikä jättää miestä, jolle on tullut lupautuneeksi. Ellin suunnitelma on tietysti mahdoton toteuttaa, ja turhautunut Olavi katoaakin hänen elämästään *Papin rouvan* lopussa, ilmeisesti ainaiseksi. Pirkko sen sijaan kykenee ainakin jättämään, ehkä siis myös pettämään. Siinä missä Elliä jo omalla aikanaan moitittiin epäuskottavasta ja ei-toivottavasta passiivisuudesta ja ihanteellisuudesta, Pirkko tulee esitettyksi jopa misogyniseen sävyyn. Tätä selittää toki se, ettei ”Taivaanranta” ole kuvaus perheensä jättävästä naisesta vaan jätetyksi tulleesta miehestä. Koska kertoja pysyttelee johdonmukaisesti (mies)henkilöidensä näkökulmassa, värityy Pirkon hahmo heidän puolueellisista, katkeruuden ja syyllisyyden täyteisistä ajatuksistaan. Bomanin ja Pirkon salattuun suhteeseen vihjaaminen tarjoaa lukijalle olennaista tietoa muuten vähälle huomiolle jätetystä Pirkosta ja mahdollistaa Pirkon ja Ellin henkilöahmojen rajatun vertailemisen. Vertailu tuo esiin Ahon ja Seppälän tekstien olennaisesti erilaisen naiskuvan.

Papin tyttärenä Pirkko on lenkki pitkässä intertekstuaalisessa ketjussa, jonka alkua en edes yritä jäljittää. Jo Ahon Elli on intertekstuaalinen hahmo, joka viittaa J. L. Runebergin *Hannan* nimihenkilöön (ks. Lyytikäinen 1991, 172). Tällaisia ketjuja henkilöahmosta toiseen on tietysti kirjallisuudessa loputtomasti; kiinnostavaa Pirkon tapauksessa on se, että hän rinnastuu Hannan hahmoon myös suoraan ja tekee näin näkyväksi kirjallisuuden hahmojen monikerroksisuutta. Suora yhteys Hannan tarinaan syntyy lähteellä, jota Pirkko ja Mutanen käyvät katsomassa museovierailulla. Lähde on tuttu kirjallinen topos; usein se on saanut palvella rakastumisen näyttämönä, olipa kyse sitten myyttisen Narkissoksen traagisesta autoerotiikasta tai onnellisemmasta kohtaamisesta. Runebergin Hanna kohtaa lähteellä veljensä koulutoverin, johon hän rakastuu. Seppälän lähdekohtaus vääntyy koko tämän lähteellä rakastumisen tradition, mutta papin tyttären hahmon kautta ennen muuta Runebergin runoelman, parodiaksi, kun Pirkko ilmoittaa kotimatalla Mutaselle, että hän tahtoo avioeron.²⁹

Tolstoi- ja Aho-alluusioiden, jotka ainakin ”Taivaanrannan” omalla mittapuulla mitattuna ovat varsin näkyviä, kiinnittävät huomion siihen, mistä kertomuksessa on salatusti kyse: se on tarina 1800-luvun realistiselle ja naturalistiselle kirjallisuudelle tyypillisestä, traagisiin

²⁹ Runebergin kuvaamalla lähteellä vierailaan *Mitä sähkö on?* -kokoelman novellissa ”Lähde” (*MSO*, 116). Lähteellä on novellissa sama tehtävä kuin ”Taivaanrannassa”: sen kautta luodaan ironinen kaksoisvalotus novellin kuvaaman pariskunnan väljähtyneeseen suhteeseen, jonka piristykseksi kaavaillaan parinvaihtoleikkejä tuntemattomien kanssa.

seurauksiin johtavasta aviorikoksesta (vrt. Maijala 2008, 79).³⁰ Aviorikoksen viitekehys laajenee kuitenkin 1800-luvun lopun kirjallisen kontekstin ulkopuolelle. Kuten on jo käynyt ilmi, uskottomuus on tärkeä aihe myös Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* -romaanissa. Romaanin jännitteet syntyvät pääasiassa Salmisen pyrkimyksestä vietellä ystävänsä Ollin morsian Orvokki, missä hän onnistuu helposti. Ongelmana näyttäytyy lähinnä se, miten suhdetta voitaisiin pitää yllä salassa Ollilta. Salaman ”ihmiskieroilua” (Salama 1967/1986, 263) ja elämän raadollisuutta kuvaavaan romaaniin sisältyy useita muitakin pettämisesitelmia, joissa Salminen on yleensä pääosassa. Hänellä on romaanin kuluessa suhde myös toisen ystävänsä Ranen morsiamen kanssa. Kaiken lisäksi Orvokki ilmoittaa odottavansa Salmisen lasta.

Salaman romaanin ja ”Taivaanrannan” henkilösuhteet vertautuvat samalla tavoin kuin Ahon romaanien tapauksessa. Taiteilijat Salminen ja Boman vertautuvat toisiinsa, samoin huvilanomistajat Olli Alhonen ja Mutanen. Bomanin unessa puukkoa heiluttava Mutanen vertautuu entistä selvemmin Olliin, jonka tuttavat tietävät herkäksi tarttumaan puukkoon. Bomanin painajainen rinnastaa hänet Ollin kosta pelkäävään Salmiseen.

Aviorikoksen motiivi esiintyy myös monissa niistä interteksteistä, joita on käsitelty muiden viitekehysten yhteydessä. Sillanpään *Elokuussa* tärkein jännityksen lähde on keskuhenkilöiden välinen kolmiodraama; Sundvallien avio-onnea uhkaa Maija Länsilehto, kaupungissa matkustajakotia pitävä iloluontoinen nainen, jolla on ennen Sundvallien liittoa ollut suhde Viktorin kanssa. Taloudellisista syistä Maija ei kuitenkaan ole halunnut mennä naimisiin Viktorin kanssa, ja suhde on jäänyt satunnaisen hauskanpidon asteelle. Sellaisena suhde on säilynyt, vaikka Viktor on löytänyt Saiman vaimokseen ja Maija itselleen miehen. Maija on ystäväystynyt myös yksinkertaisen ja hyväuskoisen Saiman kanssa ja esiintynyt perhetuttavana. Saima on lopulta ryhtynyt epäilemään miehensä ja tämän vanhan ystäväntären suhteen laatua, ja naisten välit ovat viilenneet. Kokonaan ne eivät kuitenkaan ole katkenneet, sillä Sundvallit ovat kiitollisuudenvelassa Länsilehdoille, ja romaanin alussa Maija Länsilehto saapuu kyläilemään Sundvallien luokse.

Vierailusta muodostuu jännitteinen. Saima on jo kadottanut harhakuvitelmansa miehensä uskollisuudesta ja suhtautuu vieraaseen mustasukkaisesti ja katkerasti. Tilannetta pahentaa konjakkipullo, jonka Maija tuo tuliaisiksi alkoholisoituneelle Viktorille. Saima takavarikoi ja kätkee pullon, mutta Maija paljastaa kätkön Viktorille. Illan mittaan Viktor juo salaa ja lähentelee juovuksissa Maijaa. Ihmissuhteiden jännitteitä heijastavan rajuilman puhjetessa myös henkilöiden välit leimahtavat avoimeksi konfliktiksi, ja Viktor lähtee pullonsa kanssa kanavanvartijan koppiin, josta hänet aamuyöllä löydetään kuolleena.

Sillanpään romaanilla ja ”Taivaanrannalla” on näin ollen useita yhdistäviä motiiveja myös aviorikoksen viitekehyksessä. Kaupungista saapuva vieras, vanhojen ystäväysten väliset jännitteet, näitä jännitteitä heijastava painostava helle ja rajuilma. *Elokuussa* Saima suhtautuu karsaasti vieraaseensa, ja samoin on Pirkko aikoinaan pitänyt Bomania vieraana

³⁰ Viittaamalla aikakauden tunnetuimpiin aviorikostarinoihin sekä kotimaisessa kirjallisuudessa (Aho) että maailmankirjallisuudessa (Tolstoi) Seppälä kytkee ”Taivaanrannan” laajemminkin 1800-luvun lopun kirjalliseen kontekstiin. Kareninin ja pastori Aarnion lisäksi Mutanen hahmossa voikin nähdä muistumia myös esimerkiksi Dostojevskin *Ikuisen aviomiehen* (1870) Pavel Pavlovitšista, joka joutuu naisasioissa toistuvasti ystävänsä pettämäksi.

vastentahtoisesti. Kun Viktor löytyy kuolleena kopistaan, joutuu Maija pohtimaan omien toimiansa moraalisuutta kuten Boman ja Harri Salminen. Vaikka hän yrittääkin kovasti puolustella tekojaan itselleen, kertoja toteaa, että ”[p]ienen pieni oka kuitenkin siinä suhteessa jatkuvasti pisti hänen tuntoaan” (Sillanpää 1941/1990, 127). Sillanpään puhelias kertoja ilmoittaa suoraan sen, minkä Seppälä ja Salama antavat lukijan vain aavistaa.

Tärkein ero tarinoiden välillä on se, että Sillanpäällä kaupungista saapuva vieras on nainen, jolla on salattu suhde isännän kanssa, kun taas Seppälällä vieras on mies, jolla on mahdollisesti ollut salattu suhde entisen emännän kanssa. Sillanpään romaani on tarina miehen uskottomuudesta, Seppälällä ongelmana on potentiaalisesti vaimon petollisuus. Eroa vähentää kuitenkin se, että ainakin Sillanpäällä uskottomia ovat lopulta kaikki, sukupuolesta ja yhteiskuntaluokasta riippumatta: Viktor flirttailee avoimesti myös muiden naisten kuin Maija Länsilehdon kanssa. Hänellä on silti otsaa olla mustasukkainen Saimalle vieraista miehistä, joista epäilee tämän haaveilevan; jää tosin epäselväksi, onko syytöksissä perää. Maija Länsilehto on aina ollut valmis pitämään hauskaa kiinnostavan miehen kanssa riippumatta siitä, onko hän ollut naimaton, naimisissa vai leski. Hän on itsekin saanut alkunsa aviottomasta suhteesta. Aviottoman lapsen motiivi kertautuu kansan parissa, sillä Sundvallien palvelijatar kasvattaa lasta, jonka isäksi kaikki tietävät Kamraatin talon vanhimman pojan. *Elokuu* esittää seksuaalisuuden mahtina, jonka edessä heikot ihmisyksilöt ovat voimattomia. Vietti hallitsee elämää, ja yhteiskunnan sanelemat moraal säännöt sekä yleiset eettiset periaatteet jäävät sen jalkoihin. ”Taivaanrannan” intertekstinä *Elokuu* vahvistaa merkittävästi tulkintaa Pirkon ja Bomanin salatusta suhteesta miesten välisen jännitteen ja Bomanin syyllisyudentunteen aiheuttajana.

Myös *Martinmaa, mieshenkilö* -romaanissa on keskushenkilöiden välinen kolmio-draama. Martinmaan saapuminen maalaiskylään järkyttää metsänhoitaja Karhalan ja Merin avioliittoa, joka on jo valmiiksi viilentynyt tottumuksen vaikutuksesta ja ennen kaikkea metsänhoitajan etäisen ja intohimottoman luonteen vuoksi. Martinmaa on päättänyt valloittaa nuoruudenrakastettunsa ja onnistuukin kehittämään lemmenkohtauksen, jonka lopputulos tosin jätetään kolmen ajatusviivan kätköihin: ”He syleilevät toisiaan, syleilevät palavasti, intohimoisesti. He syleilevät hyvin pitkään, metsänhoitajaa eivät muista ollenkaan. – – –” (Korpela 1948, 171.) Myöhemmin Meri kertoo miehelleen kohtauksesta ja sanoo Martinmaan ”ottaneen” hänet. Pian hän kuitenkin peruu puheensa ottamisen osalta, joten jää epäselväksi, miten pitkälle luvaton suhde on mennyt. Joka tapauksessa se jää yhteen kertaan, sillä Karhala tekee pian itsemurhan, ja miehensä kuoleman jälkeen Meri ei Martinmaata huoli.

Lehtosen *Kerran kesällä* -romaanissa kuvataan uskottomuuden seurauksia sekä kansan että yläluokan parissa. Romaanissa on kaksi miespuolista henkilöahmoa, jotka kasvattavat vieraan miehen lasta. Kansanomaisempi heistä on Vaskilahden kartanon entinen peh-tori Matti Muikkunen, jolle hänen työnantajansa on testamentannut kartanon. Kartanon-herrana esiintyvä nousukas on päästänyt talonsa rappeutumaan, ja kun Lauri Falk saapuu vierailulle, hän löytää Muikkusen nukkumassa vuoteessaan keskellä päivää. Tähän kohtaukseen vertautuu Bomanin saapuminen Mutasen huvilalle ja Mutasen löytyminen vuoteen pohjalta. Matti Mutanen ja Matti Muikkunen vertautuvat tietysti toisiinsa myös samankal-taisten nimiensä ansiosta. Muikkusella on vaimo, Aina Kustava (huomaa nimen kaksimie-lisyys), joka on valmis pettämään miestään milloin suutarin, milloin taas kauppaneuvos

Könölinin kanssa. Muikkusten tyttären juurutaankin olevan tosiasiaa suutarin tekosia, kuten Muikkusen palveluseuron sekavista pakinoista ilmenee: ”Kuulkaahan, yöleä on tämä emäntä, köyhänä tämä Matti sen nai. Työnty Matille, kun Matilla oli tällainen hovi. Ja nyt sitä syödään ja vaatteita tehdään, rouvaksi tiukkaa sanomaan itseään. Phyi, rouvaksi, sekin Aina Kustava, kun olisi tyttö edes Matin, hatut ja liperit sillä on päässä; mutta suutarinpa tuo on tyttö, Aatamiina.” (Lehtonen 1917/1994, 35.) Matti Muikkusen hahmo Mutasen hahmon taustalla vahvistaa jälleen kuvaa Mutasesta miehenä, joka on saanut riesakseen uskottoman vaimon.

Lehtosen romaanin nousukkaista on korkeimmalle onnistunut kohoamaan kauppaneuvos Könölin, alun perin Könönen. Hän on raivannut tiensä kansanmiehestä kauppaneuvokseksi kykyjensä ja häikäilemättömyytensä avulla mutta myös rikkaan suosijansa, liikemies Adlerin, tuella. Tuen ehtona on ollut avioliiton solmiminen Adlerin raskaana olevan rakastajattaren Maj-Lisin kanssa. Näin Könölin on ottanut kasvatettavakseen vieraan miehen lapsen. Svea-tytär tosin on koko Könölinin perheen kaunistus sekä ulkoisesti että sisäisesti, mutta Maissi-rouvasta ei ole ollut muuttamaan löyhää sukupuolimoraaliaan. Kaupungilla hän vilkuilee kiihottuneena vieraita herroja, ja koko romaanin huipentavassa katastrofikohtauksessa hän jää kiinni yrittäessään vietellä Lauri Falkin, tyttärensä sulhasen. Moninkertaiseksi aisankannattajaksi joutunut Könölin ei kestä vaimonsa petosta, joka sattuu samaan aikaan taloudellisen konkurssin kanssa, vaan kuolee sydänkohtaukseen. Falkin ja Svean kihlaus purkautuu. Seksuaalisuus tuottaa pelkkää onnettomuutta myös Lehtosen romaanissa.

Tarkastelin aiemmin sotaviitekehyksessä Eerolan repliikkiä ”[n]e vahvimmat miehet ei ehjiksi jää” ja tulkitsin sen viittaavan Saukin sanoitukseen ”Ruusu on punainen”. Tähän lauluun viittaa otsikossaan myös Paavo Haavikon näytelmä *Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää eli äiti tietää kaiken paremmin* (1976). Eerolan repliikki luo alluusiosuhteen myös Haavikon näytelmään, joka on merkittävä interteksti aviorikoksen viitekehyksessä. Sen tapahtumat sijoittuvat huvilalle ”läntisellä Uudellamaalla, järven rannalla”. Huvilan omistaa hahmo, jota kutsutaan vain isäksi. Isällä on kaksi aikuista tytärtä ja poika kahdesta päättyneestä avioliitosta sekä uusi ”seuralainen”. Kaikilla isän lapsilla on puoliso, ja myös he, etenkin tyttärien miehet, kuuluvat näytelmän keskushenkilöihin.

Näytelmän teemana ovat sukupuolten väliset suhteet ja niiden ongelmallisuus etenkin modernissa maailmassa, jossa ikaikaiset sukupuoliroolit ovat murtuneet. Isä pyrkii johtamaan perheyhteisöä patriarkalisella otteella. Hän laatii säännöt ja edellyttää muilta tottelevaisuutta perinnön menetyksen uhalla. Vävyjään hän piikittelee siitä, että sukupolvensa edustajina nämä ovat kadottaneet auktoriteettiasemansa suhteessaan naisiin:

No, pojat, naisten miehet. Ennen sanottiin että isä tekee aina oikein. Ainakin se oli sadun nimi. Nyt sanotaan että äiti tietää kaiken paremmin. Se ei olekaan satua, se. Mutta teidän sukupolvenne miehet ei ikinä uskalta myöntää että niitten kävi huonosti. Niitten kävi erityisen huonosti. Kysytte, että onkohan se nyt ihan niin, kysytte. Te aina kysytte, erityisen monimutkaisella tavalla te aina kysytte naisilta ja lapsilta, ette vaadi, ette sano miten asiat ovat, vaan te kysytte, kysytte, ettei teitä heti nolattaisi. Ja teidät nolataan aina. (Haavikko 1976/1997, 376.)

Isän kaltaisen patriarkan silmissä vävyt ovat menettäneet miehuutensa alentueksaan tasa-arvoiseen suhteeseen naisen kanssa. Tasa-arvo ei ilmeisesti isän mukaan ole edes aito mahdollisuus miehen ja naisen välisessä suhteessa, sillä jos naiselle antaa periksi, tämä nolaa ja häpäisee miehen välittömästi. Sukupuolten välinen suhde on isälle valtasuhde ja nollasummapelit, jossa yhden tasa-arvoisuus on toiselta pois.

Näytelmän todellisuudessa tosin tuntuu siltä, että isä on ainakin jossain määrin oikeassa. Hänen tyttärensä todella pitävät miehiään pilkkanaan, tai ainakin nämä kokevat tilanteen näin. Nuorempi tytär Marjatta pettää akateemista miestänsä metsänhoitajan kanssa; alluusiosuhde D. H. Lawrencen *Lady Chatterleyn rakastajaan* on ilmeinen. Omasta näkökulmastaan Marjatta tosin toimii vain avioliittonsa hyväksi miestänsä pettäessään, naisen luonto kun on sellainen, että se vaatii syrjähyppyjä:

Jos naisella ei ole toista miestä, tulossa, menossa, tiedossa, tilauksessa, varauksessa, unessa, pöytälaatikossa, jos ei nainen ole kuulolla koko ajan, vaikka leikillä, niin varmasti ottaa sen yhden ja ainoan miehensä niin tärkeästi, ettei siitä tule mitään. Avioliitto joutuu liian kovalle koetukselle. (Haavikko 1976/1997, 371.)

Myös isosisko Pirkko, jolla on siis sama nimi kuin Mutasen entisellä vaimolla, tuntuu luottavan kolmanteen pyörään parisuhteen ylläpitämisen apukeinona, vaikka hänen tapauksessaan uskon onkin ollut aviomies Eero. Eero kertoo uskottomuudestaan Marjatan miehelle Eskolle, ja käy ilmi, että myös tässä tapauksessa nainen on onnistunut kääntämään tilanteen voitokseen ja nolannut miehen:

Toissa kesänä oli se kuuma kesä. Sitä kuumeni itsekukin. Minä lähetin Pirkolle sähkeen, joka kuului näin: ”Olen löytänyt elämäni naisen. Tule heti.” Ei se kurja siitä välittänyt, ei lähtenyt tulemaan, ja loman loputtua Pirkko itse asiassa kuultuna sanoi, sanasta sanaan sanoi näin, Pirkko: ”Miksi minä olisin tullut. Moni avioliitto on alkanut kukoistamaan kun sen taakkaa on saatu kantamaan joku kolmas.” En tänä päivänä tiedä oliko se tosissaan, vai harjoitteliko se. (Haavikko 1976/1997, 378.)

Kaikkiaan avioliittoa luonnehtii Haavikon näytelmässä molempien sukupuolten uskottomuus. Eero toteaaakin elämänohjeenaan, ettei miehen pidä koskaan tulla kotiin aiemmin kuin on ilmoittanut. Tämän kultaisen säännön rikkomiseen on moni onnellinen liitto hänen mukaansa loppunut. On parempi olla tietämättä puolison uskottomuudesta. Uskottomuuden ei Eeron mielestä pidä antaa pilata myöskään miesten välisiä ystävyyssuhteita: ”Minä aina ihmettelin miltä se tuntuu kaverista kun sen vaimo on ollut toisen kanssa, lähinnä minun, ja kaveri tapaa minut. Ei silti, kaikki ne kaverit on aina käyttäytyneet minua kohtaan korrektisti.” (Mt., 383.) Jos tulkinta Pirkon ja Bomanin salatusta suhteesta katsotaan todistetuksi, on Eeron tilanne sama kuin Bomanin, joka myös joutuu kohtaamaan pettäjänsä ystävän. Mutanen taas suhtautuu tilanteeseen ”korrektisti” kuten Eeron petetyiksi tulleet tuttavat.

Eeron mukaan miehen ei kuulu pillastua vaimonsa uskottomuudesta. Hänen on helppoa ajatella näin, koska hän on itse avioliittonsa uskon osapuoli. Petetyksi joutuneen

Eskon näkökulmasta tuodaan esiin, miksi mies kärsii uskottomuudesta enemmän kuin nainen: ”Katso, nainen ei koskaan ymmärrä yhtä asiaa. Mies ei koskaan tiedä miten moni hänen lapsistaan on hänen. Moni mies miettii sitä. Mutta ei tahdo penkoa sitä asiaa. Joka viides lapsista on jonkun toisen tekemä, kumma kyllä.” (Mt., 384.) Nainen voi aina olla varma äitiydestään, mutta miestä kalvaa huoli siitä, kenen lapsia hän itse asiassa kasvattaa. Eskon huoli johdattaa kohti ”Taivaanrannan” arvoituksen ratkaisua.

Aviorikoksen viitekehys tarjoaa intertekstien ansiosta runsaasti tukea tulkinntalle, jonka mukaan Pirkon ja Bomanin välillä on joskus ollut luvaton ja salattu suhde. Tämän suhteen intertekstuaaliset vertailukohdat ovat kuitenkin moninaisia ja ulottuvat Martinmaan ja Merin pitkästä syleilystä ja Ellin platonisesta rakkaudesta Harri Salmisen ja Orvokin laskelmoivaan petokseen ja brutaaliin yhdyntään Ollin huvilalla isännän nukkuessa seinän takana. Aviorikoksen viitekehys ei siis tarjoa yksiselitteistä vastausta kysymykseen, millainen Pirkon ja Bomanin suhde on ollut, miten se on päättynyt ja millaisia seurauksia sillä on ollut. On palattava intertekstien verkosta tutkimaan ”tekstiä itseään” ja katsottava, millaisia vihjeitä kertomus alluusioiden lisäksi antaa.

Ensin on kuitenkin syytä panna merkille aviottoman lapsen motiivi, joka toistuu useimmissa aviorikoksen viitekehukseen kuuluvissa interteksteissä. *Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää* -näytelmän Esko on huolestunut isyydestään; *Kerran kesällä* -romaanissa on kaksi miestä, jotka kasvattavat aviotonta lasta; *Elokuussa* puolestaan on kaksi aviotonta lasta kasvattavaa naista; *Minä, Olli ja Orvokki* -romaanin Orvokki odottaa kuollessaan salarakastajansa Harri Salmisen lasta; Anna Karenina synnyttää lapsen rakastajalleen Vronskille. Aviottoman lapsen motiivin yleisyys ”Taivaanrannan” intertekstuaalisessa kontekstissa kannustaa pohtimaan, miten mahtaa olla Mutasen isyyden laita. Onko hän omien lapsiensä biologinen isä, vai onko hän päättänyt kasvattamaan jonkun muun lasta tai lapsia? Jos jälkimmäinen vaihtoehto paljastuisi todennäköiseksi, ei todellista isää tarvitsisi hakea kaukaa. Samalla Bomanin syyllisyydentuntoisuus saisi aiempaa konkreettisemmän selityksen.

Mitä ja miten ”Taivaanrannassa” kerrotaan Mutasen lapsista? Lapset nousevat keskustelun aiheeksi muutaman kerran, ja tällöin Mutanen aina korostaa, kuinka vieraita lapset hänelle ovat. Tämä ei sinänsä todista mitään mutta luo kuitenkin perustaa epäilyksille siitä, ettei Mutanen ole lastensa todellinen isä. Toisaalta erään keskustelun perusteella voisi tulkita, että ainakin Timo, lapsista nuorempi, on todella Mutasen siittäjä. Kun Mutanen kuvailee, kuinka etäiset välit hänellä on Timoon, hän toteaa, että ”[j]oskus tuntuu ihmeelliseltä ajatella että se kuitenkin on minun poikani, että minulta jää semmoinen”. Tähän Boman vastaa, että ”[s]e on biologinen totuus”. (TR, 113.)

Huomiota herättävää keskustelussa on se, ettei kumpikaan miehistä mainitse Tiinaa tässä yhteydessä sanallakaan. Näin ollen hän ei ehkä kuulu puheena olevan ”biologisen totuuden” piiriin, vaan hänen isänsä on joku muu kuin Mutanen, siis ilmeisesti Boman. Näyttää siltä, että molemmat tietävät, kuka on Tiinan todellinen isä, ja siksi tytär voidaan unohtaa Mutasen biologisesta jälkikasvusta puhuttaessa.

Tiinasta miehet ovat keskustelleet jo kertomuksen alkupuolella, ja kun keskustelua tarkastelee esittämiäni epäilysten valossa, se vihjaa Bomanin isyyteen. Lainausta alkaa Mutasen repliikillä:

– Lapsia olen käynyt tapaamassa pari kertaa kuussa, tai Timoa lähinnä. Tiinalla on jo kauan ollut omat menonsa.

Boman kuunteli ja odotti.

– Niin sehän on jo...mitäs se on, hän sanoi kuitenkin.

– Kuusitoista. Viime kesänä pääsi ripille.

– Joo-o, Boman sanoi.

Mutanen tumppasi tupakkaansa pöydän reunalla olevaan puiseen tuhkakuppiin. Se oli kuin lapsen hollannikas, jostain ulkomailta tuotu. Boman yritti katsoa oliko Mutanen katkeran näköinen. Se oli täysin ilmeetön.

– Sinähän olit Tiinaa hakemassa laitokselta, se sanoi.

– Niin olin. Aika kuluu perhana ja housut rientää. (TR, 28–29.)

Mutasen ensimmäisestä Tiinaa koskevasta maininnasta käy alustavasti ilmi isän ja tyttären välinen vieraantumisen, joka vahvistuu kertomuksen loppupuolella, kun Mutanen toteaa, että ”Tiinaa minä en tunne ollenkaan eikä se minua” (TR, 93). Kun Tiina tulee puheeksi, Boman kuuntelee ja odottaa, mitä tuleman pitää. Hän ei selvästikään ole innokas syöksymään mukaan keskusteluun, mikä käy ilmi erityisesti johtolauseesta ”hän sanoi *kuitenkin*”. Mutanen ei jatka aiheesta pitemmälle, joten Bomanin on reagoitava jotenkin. Hänen repliikkinsä antaa ymmärtää, ettei hän ole perillä Tiinan asioista eikä edes muista tämän ikää. Repliikin yllättävän suunnanmuutoksen toteamuksesta kysymykseksi voi kuitenkin tulkita siten, että Boman päättää vasta kesken lauseensa heittäytyä muistamattomaksi. Syntyy vaikutelma, että hän muistaa Tiinan iän oikein hyvin, mutta haluaa teeskennellä Mutasen edessä muuta. Epäröivä, aidon puheen katkonaisuutta esittävä repliikki tuntuu merkitykselliseltä siitäkin syystä, että ”Taivaanrannassa” tai muissakaan Seppälän teksteissä ei yleensä tämän tyyppisiä repliikkejä ole. Oikeassa keskusteluaineistossa tai vaikkapa Väinö Linnan romaanissa repliikki ei antaisi aihetta pitkälle meneviin tulkintoihin, mutta Seppälän tuotannon kontekstissa epäröivä puheenomaisuus tuntuu merkitykselliseltä vihjeeltä lukijalle.³¹

Boman yrittää katsoa, onko Mutanen Tiinasta keskusteltaessa katkeran näköinen. Mutasen mahdollinen katkeruus voisi olla vain perheensä menettäneen miehen katkeruutta, mutta toisaalta kysymys voi olla myös siitä, että Boman pelkää Mutasen olevan katkera hänelle, tyttären todelliselle isälle. Mutanen ei ainakaan näytä katkeruuttaan, mutta juuri täydellisen ilmeettömyyden voi tulkita kielivän kätkeytyistä tunteista. Merkityksellistä on sekin, että Mutanen toteaa Bomanin olleen hakemassa Tiinaa synnytyslaitokselta.

Ravintolassa humalaiselta, naisseuran innostamalta Bomanilta lipsahtaa varomaton lause: hän toteaa Mutaselle ”olevansa siinä kunnossa että tekisi nyt vaikka ihmisen toisen sisään” (TR, 97). Tämän jälkeen Mutanen vaipuu ”synkkään puhumattomuuteen” eikä piristy enää koko iltana. Ilmeisesti Bomanin sanat osuvat häntä arkaan kohtaan. Edellä käsiteltyjen vihjeiden ja intertekstien valossa on perusteltua tulkita, että aihe on arka, kos-

³¹ Geoffrey Leech ja Mick Short (2007, 133) esittävät, että kirjallisessa dialogissa ”epäsujuvuuspiirteet” on aina tulkittava eri tavalla merkityksellisiksi kuin aidossa keskustelussa.

ka juuri näin Boman on aikanaan toiminut: tehnyt ”ihmisen toisen sisään” Mutasen vaimon kanssa.

Aviorikoksen viitekehyksessä saavat selityksen myös Bomanin syyllisyydentunne sekä ”Taivaanrannan” lukuisat viittaukset tuomitsemisen tematiikkaan. Boman toteaa Mutaselle heti saapuessaan, ettei ”ihminen ole mikään toista tuomitsemaan” (TR, 14). Asuntonäytöllä kiinteistönvälittäjä ja myyjä seisovat ”kuin tuomiolla” (TR, 89), ja tuomiolla seisomisen motiivi toistuu vihjeiden tasolla loppukohtauksessa, kun Boman kohottautuu seisomaan puhuessaan Eerolan kanssa puhelimesta ja saadessaan tiedon Mutasen kuolemasta (TR, 120).

Eerola ei julista Bomanille tuomiota vaan näennäisen armahduksen todetessaan, että Mutasen kuolema ja sen aiheuttamat tutkimukset ovat muutoseikka. Omantuntonsa tuomiota Boman ei kuitenkaan näin helpolla kykene väistämään. Tuomio koskee siis Bomanin todennäköisen petoksen mahdollista osuutta Mutasen ilmeiseen itsemurhaan. Koska ”Taivaanranta” ei tematisoi tätä ongelmaa eksplisiittisesti, on turvaututtava jälleen intertekstien apuun. Millaisia seurauksia interteksteissä kuvatuilla aviorikoksilla on? Millaisena niissä esitetään aviorikoksen tekijöiden moraalinen vastuu?

Kuten ”Taivaanrannassa”, myös monissa sen interteksteissä synnin palkkana on jonkun kuolema. Anna Karenina ja Orvokki tekevät itsemurhan, samoin metsänhoitaja Karhala. Viktor Sundvallin kuolinsyy jää epäselväksi, mutta hän menettää henkensä uskottomuutensa synnyttämän riidan jälkeen. Harri Salminen näyttää tuntevan syyllisyyttä Orvokin kuolemasta, ja Maija Länsilehdon tuntoa jää painamaan ”pienen pieni syyllisyyden oka”, vaikkei kummankaan hahmon syyllisyys nouse teosten maailmassa puheenaiheeksi. Kiinnostavin tapaus ”Taivaanrannan” ja Bomanin syyllisyyden kannalta on *Martinmaa, mieshenkilössä* kuvattu Martinmaan, Merin ja Karhalan välinen kolmiodraama, sillä Karhala on itsemurhan tehneistä romaanihenkilöistä ainoa, joka Mutasen tavoin on petetyksi joutunut osapuoli. Kaikissa muissa romaaneissa kuollut on jompikumpi pettäjistä. Lisäksi Korpelan romaanissa käsitellään eksplisiittisimmin jälkeen jääneiden tuntemaa syyllisyyttä. Martinmaa ottaa Karhalan kuoleman raskaasti ja epäilee olevansa vastuussa toisen epätoivoisesta teosta:

Hänkö on syyllinen?

Hänelle tulee hirveä hätä. Hän koettaa selittää, ettei hän ole syyllinen, että syyllinen on aivan toinen mies ja etsittävä muualta. Mistä muualta? Mistä hän sen tietää! Hakekaa helvetissä...

Ja hänelle tulee mieleen, ettei hän oikeastaan olekaan syyllinen metsänhoitajan murhaan, hänhän voi näyttää alibinsa. Se helpottaa hiukan. Ja sitten hän huomaa, ettei hän todella olekaan syyllinen, on aivan naurettavaa sellaista ajatellakaan. Hölmö, ajattelee hän itsestään ja koettaa olla rauhallinen.

Mutta miksi hän sitten puolustautuu? Miksi hän sanoo: ei *oikeastaan* ole syyllinen?

Onko sittenkin jotakin olemassa? Salaista, salaperäistä? Joka puolustautuu, se on syyllinen, ainakin tutkintotuomarin on oletettava sellaista.

Hän on syyllinen tai syytön, viisikymmentä prosenttia molempiin suuntiin mahdollista. (Korpela 1948, 205.)

Martinmaalle tyypillinen henkinen soutaminen ja huopaaminen jatkuu vielä monen sivun ajan ja paisuu koomisiin mittoihin. Mistä Martinmaa lopulta oikein syyttää itseään? Sari Salin (2002, 233) tulkitsee, että syyllisyydentunteen taustalla on Martinmaan puoleksi tiedostamaton toive Karhalan kuolemasta. Tähän on kuitenkin lisättävä Martinmaan ja Merin välisen illanvieton konkreettiset tapahtumat, millaisia ne sitten ovatkin. Martinmaa ei saa ajatuksistaan selvyyttä, ja asia jää painamaan hänen tuntoaan. Lopulta Meri kuitenkin vapauttaa Martinmaan sekä syyllisyydestä että rahahuolista: ”Meri oli auliisti antanut huomattavan lainan. Mutta mitä hänen miehensä kuolemaan tulee, niin Martinmaa oli erehtynyt tykkänään. Hänen ei tarvinnut kantaa omantunnontuskia sen tähden, itsemurha oli tapahtunut aivan muista syistä, Martinmaalla ei siihen ollut mitään osuutta.” (Korpela 1948, 245.) Karhalan itsemurhan syy on perinnöllinen ja parantumaton henkinen sairaus, eikä Martinmaa ole teoillaan kyennyt tilannetta olennaisesti pahentamaan.

Kysymystä Bomanin moraalista vastuusta ei tietenkään voi ratkaista pelkästään Martinmaan tapauksen perusteella. Se kiinnittää kuitenkin huomiota siihen tosiseikkaan, että myös Mutasen mahdolliselle itsemurhalle on luennassani paljastunut lukuisia mahdollisia syitä, joista Bomanin mahdollinen petos on vain yksi eikä luultavasti tärkein. Sama epävarmuus koskee Mutasen ratkaisun arvioimista: se, onko itsemurha hyväksyttävä vai tuomittava teko, riippuu maailmankatsomuksesta. On vain kysymyksiä, vastauksia ei ole.³² Tulkitsijan omista arvostuksista taas riippuu, onko tämä Seppälän tekstien paras vai huonoin ominaisuus.

³² ”Taivaanrannasta” esittämäni tulkintaa tukevia intertekstuaalisia vihjeitä voi löytää myös Seppälän omasta tuotannosta: ”Takla Makanin” nimettömän minäkertojan suhde vanhaan opiskelutoveriinsa Erkkiin on hypertekstuaalinen transformaatio Bomanin ja Mutasen välisestä suhteesta. Erkillä on mökki meren rannalla kuten Mutasella, ja päähenkilö vierailee mökillä Bomanin tavoin. Mökkirannasta avautuvaa maisemaa hallitsee yksinäinen saari kuten Mutasen mökillä. Miehet käyvät katselemassa merta rantakallioilta kuten Mutanen ja Boman myrskyä: kohtauksia yhdistäviä yksityiskohtia ovat erityisesti aallonmurtaja ja luotiasema. Päähenkilö pitää Erkkiä ”tunnollisena ja ikävänä” ihmisenä; Boman voisi epäilemättä luonnehtia Mutasta samoilla sanoilla. Kiinnostavaa ”Taivaanrannan” tulkinnan kannalta on se, että Erkki tekee itsemurhan, ja kertoja myöntää tunteneensa syyllisyyttä tapahtuneesta ja tunnustaa halunneensa Erkin vaimoa. ”Takla Makanin” opiskelutovereiden suhteeseen sisältyvät siis julkilausutusti kaikki ne ongelmat, jotka olen tulkinnut Mutasen ja Bomanin suhteen salatuksi taustaksi. Erojakin toki on: Erkki ampuu itsensä, ja kertoja toteaa syyllisyytensä olevan perusteetonta ja kumpuavan ”olinko tehnyt tarpeeksi -pohjalta” (TM, 12). Hän ei myönnä suhdetta Erkin vaimoon, vaikka tunnustaakin halunneensa tätä. ”Takla Makan” ei siis tarjoa yksiselitteistä vahvistusta tulkinnalleni, vaikka kertojan ja Erkin suhde tulkittaisiinkin jälkikäteen kirjoitetuksi lukuohjeeksi ”Taivaanrantaa” varten. Kiinnostavaa on kuitenkin myös se, että ”Takla Makanin” minäkertoja toteaa itsestään ja Erkistä: ”En vielä tiennyt, että persoonallisuutemme on ’eri aineksista koottu armeija’, kuten Marcel Proust kirjoittaa” (TM, 86). Virkkeen voi tulkita vihjaavan Seppälän henkilöahmojen intertekstuaaliseen rakentumiseen.

”Taivaanrannasta” esittämäni luennan lähtökohtana oli Mutasen yllättävä kuolema ratkaisua vaativana arvoituksena. Lähtökohtani motivaationa tarinan maailmassa oli poliisin Bomanille esittämä pyyntö toimittaa kirjallisesti tietoja, joista voisi olla apua kuolinsyyn tutkimuksissa. Kertomus päättyi Bomanin ryhtyessä kirjaamaan tietojaan Mutasesta ja edellisen viikon tapahtumista. Näin Bomanin muistiinpanot, joihin oli määrä päätyä vain merkityksellisiä asioita, vertautuivat edeltävään kertomukseen ja yllyttivät tulkitsemaan huolella tekstin yksityiskohtia.³³

Monet ”Taivaanrannan” yksityiskohdista ovatkin luennassani paljastuneet alluusioiksi, joiden kohteena ovat tunnetut kaunokirjalliset teokset ja myytit mutta myös iskelmien kaltaiset populaarikulttuurin tekstit. Olen tulkinut näitä alluusiosuhteita ensi sijassa interfiguraalisesti: ”Taivaanrannan” niukasti kuvattuja henkilöitä on nähdäkseni määrä verrata interteksteissä kuvattuihin hahmoihin, jotka tarjoavat taustan ”Taivaanrannan” hahmojen tulkinnalle. Myös Mutasen arvoituksellista kuolemaa voi selittää ja arvioida intertekstien valossa.

Luentani on osoittanut yhden mahdollisen tavan hyödyntää alluusioita merkitystä rakentavasti: Aukkoinen, arvoituksellinen ja vihjaileva teksti kylvetään täyteen alluusioita teksteihin, joissa viittaavan tekstin vihjaamia teemoja käsitellään avoimesti. Intertekstit vastaavat lukijan tarpeeseen löytää vastauksia kysymyksiin, jotka viittaavassa tekstissä jäävät avoimiksi. Kyseessä on siis ennen kaikkea lukemisen strategia, joka syntyy lukijan omista tarpeista ymmärtää tekstiä. Tämä ei silti merkitse sitä, että lukijalla olisi rajaton vapaus yhdistää tulkittavaa tekstiä haluamiinsa interteksteihin. Perusteet tulkinnalle on aina löydettävä tekstien välisistä vastaavuuksista, joita ihannetapauksessa tukee jokin selvä kielellinen allusion osoittaja, esimerkiksi sitaatti.

Eksplisiittisimmissä tapauksissa interteksti mainitaan nimeltä: Olavi Paavolaisen *Synkkä yksinpuhelu*, Eino Hosian *Tuliholvin alla* sekä lukuisat sota-ajan suosittu iskelmät ovat tällaisia epäilyksettömiä intertekstejä. Varsin kiistattomia ovat myös sellaiset alluusiosuhteet, joissa intertekstin nimi esiintyy henkilöiden repliikeissä, vaikka he eivät ensi sijassa tai lainkaan viittaa kyseiseen tekstiin. Tällaisia ovat allusiot Reino Helismaan lauluun ”Aurinko laskee länteen”, Juhani Ahon *Papin tyttäreeseen* ja Paavo Haavikon näytelmään *Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää*. Viimeksi mainittu viittaus on samalla sitaatti Saukin sanoituksesta ”Ruusu on punainen”, jota jo Haavikon näytelmä otsikossaan siteeraa. Siteerattuja ja siten avoimesti osoitettuja intertekstejä ovat myös Yrjö Jylhän runo ”Laulu Kuu-järvestä” ja Veikko Juntusen iskelmä ”Elämäni parhainta aikaa”.

Eksplisiittisiä mainintoja, otsikoiden vaivihkaista kierrättämistä ja sananmukaisia sitaatteja tulkinnanvaraisempia viittauksia on ”Taivaanrannassa” paljon. Näistä helpoimmin havaittavia on Bomanin henkilöitä nimen osoittama allusio Pentti Holapan novelliin ”Boman”; oikeastaan tämän allusion voisi luokitella edellä mainittuihin sitaatin kaltaisiin tapauksiin, joissa aiemman tekstin nimi esiintyy vaivihkaa viittaavassa tekstissä. Allusioita Holapan novelliin osoittavat myös toistuvat koiravertaukset sekä käsien vertaaminen

³³ Bomanin muistiinpanojen ja ”Taivaanrannan” välinen upotussuhde muistuttaa alluusiosuhdetta, sillä se rinnastaa kaksi tekstiä ja saa lukijan etsimään yhteisiä piirteitä. Erona on vain se, että toinen teksteistä on fiktiivinen ja sitä kuvataan hyvin rajoitetusti. Joka tapauksessa lukija on oikeutettu olettamaan, että se vähä, mitä Bomanin muistiinpanoista kerrotaan, koskee myös kertomusta kokonaisuudessaan.

ylimääräisiin kasvannaisiin (vrt. Boman-koiran kasvattamat siivet Holapan novellissa). Bomanin nimen lisäksi muidenkin henkilöhahmojen nimet ovat tunnistettavasti sitaattisia: Eerolan nimi ja hänen sotaisia ideologiansa kytkevät hänet Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* samannimiseen hahmoon. Yhdessä nimet Mutanen ja Boman luovat alluusion Joel Lehtosen romaanihahmoihin Muttinen ja Bongman; tätä nimien luomaa alluusionsuhdetta vahvistaa molemmissa teksteissä esiintyvä sanomalehdessä mainostetun laivastovierailun motiivi.

Epävarmimpia tapauksia ovat viittaussuhteet, jotka eivät perustu varsinaiselle alluusion osoittajalle vaan joissa tekstien välisen yhteyden synnyttää joukko yhteisiä motiiveja ja teemoja. Tällainen on erityisesti ”Taivaanrannan” suhde Jorma Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö* -romaniin. Yhteisiä motiiveja ovat tiedemiehen ja taiteilijan ammatit, fantasiaan päänsurkastamisesta, huonokuntoinen talo minuuden symbolina, ristiaallokko todellisuuden moniselitteisyyden metaforana, nousukkuus, ulkopuolisuus, itsemurha ja kolmiödraama – sikäli kuin ”Taivaanrannassa” sellainen on; intertekstuaalista tulkintaa tehdessään joutuu jatkuvasti liikkumaan hermeneuttisessa kehässä ja perustelemaan tekstien välistä yhteyttä esimerkiksi kolmiödraamalla samalla kun perustelee kolmiödraamaa tekstien välisellä yhteydellä.

Vaikka tiettyyn intertekstiin kohdistuvan alluusion osoittajia tai jaettuja motiiveja voi olla monia, ovat useimmat ”Taivaanrannan” viittaukset kuitenkin useimmiten tekstuaalisesti paikallisia, yksittäisten yksityiskohtien varaan rakentuvia. Tekstuaalisesti hiukan laaja-alaisempia ilmiöitä ovat muutamat kokonaisten kohtausten transformaatiot. Näistä kohtauksista tunnistuu intertekstuaaliseksi helpoimmin Bomanin salailua vaativan krapulan kuvaus, jonka esikuva on Olavi Paavolaisen *Synkässä yksinpuhelussa* kuvattu Yrjö Jylhän krapula ja kenraali Heinrichsin yllättävä tarkastuskäynti, sillä interteksti mainitaan ”Taivaanrannassa” nimeltä. Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* varaan rakentuva taksillaajokohtaus lukijan on tunnistettava intertekstuaaliseksi ilman intertekstin mainintaa, mutta tällöinkin tunnistusta helpotetaan vihjaamalla tilanteen olevan tuttu. Lisäksi kohtaukseen sisältyvien sitaattien ansiosta aktivoitua sotakirjallisuuden viitekehys auttaa intertekstiä etsivää lukijaa oikeaan suuntaan.

Yksittäiset alluusioiden ja niiden referentteinä olevat intertekstit jäsenyivätkin luennassani temaattisiksi viitekehyksiksi, jotka avasivat eri näkökulmia Mutasen elämään ja kuolemaan. Viitekehukset valaisivat Mutasen fiktiivistä persoonallisuutta sekä hänen itseidentiteettinsä (itsesääli, eksistentiaalisuus, kristinusko), ihmissuhteidensa (avioirikos) että yhteiskunnallisen identiteettinsä (sota, nousukkuus) kannalta. Monissa viitekehyksissä tulkintani avartui spesifien tekstien välisten temaattisten yhteyksien toteamisesta interdiskursiivisuuden suuntaan, maailmankatsomusten ja arvojen vertailuksi.

Kuhunkin viitekehukseen kuuluu useita intertekstejä. Esimerkiksi aviorikoksen viitekehys rakentuu alluusioista, joiden kohteita ovat Juhani Ahon *Papin tytär* ja *Papin rouva*, Joel Lehtosen *Kerran kesällä*, F. E. Sillanpään *Elokuu*, Jorma Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö*, Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki*, Paavo Haavikon *Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää* ja Leo Tolstoin *Anna Karenina*. Toisaalta monet intertekstit ovat rakentamassa useampaa kuin vain yhtä viitekehystä. Esimerkiksi Korpelan *Martinmaa, mieshenkilö* on merkityksellinen interteksti sekä itsesäälin, nousukkuuden, aviorikoksen että elämäntilanteiden tematiikan kannalta.

Osa viitekehysistä ja niiden avaamista perspektiiveistä Mutasen kuolemaan on samansuuntaisia: esimerkiksi itsesäälin, nousukkuuden ja sodan viitekehukset tukevat ja täydentävät toisiaan. Ne pyrkivät selittämään Mutasen kuolemaa ja tarjoavat selitykseksi varsin yhteensopivan joukon sosiaalisesti edustavia syitä. Omanlaisensa selityksen tarjoaa aviorikoksen viitekehys. Eksistentiaalinen ja kristillinen viitekehys eivät niinkään pyri selittämään Mutasen kuolemaa kuin tarjoamaan maailmankatsomuksellisia välineitä itsemurhan ongelman arvioimiseksi. Näin ollen ne eivät ole ristiriidassa selityksiä tarjoavien viitekehysten kanssa. Sen sijaan ne ovat ristiriidassa keskenään: valinta, joka eksistentiaalistisesta näkökulmasta voisi olla autenttinen, on kristillisessä viitekehyksessä kadotukseen johtava synty.

Jotkin viitekehukset ovat rakennusaineiksina toimivien intertekstien lukuisuudesta huolimatta sisäisesti varsin ristiriidattomia. Esimerkiksi aviorikoksen viitekehysten monet intertekstit pyrkivät samaan päämäärään eli vihjaamaan Bomanin ja Pirkon väliseen suhteeseen. Toiset viitekehukset taas ovat sisäisesti dialogisia. Eksistentiaaliseen viitekehyseseen kehittyi dialogi Heideggerin ja Camus'n kuolemakäsityksen välille. Sodan viitekehys törmäyttää vastakkaisia arvoja edustavia sotakuvauksia. Isänmaallisia arvoja puolustaviin interteksteihin tosin viitataan tavalla, joka saa ne ironisoitumaan, joten "Taivaanrannan" militarisminvastainen asenne ei suhteellistu aidosti.

Sitaattisuuden hallitsevasta asemasta huolimatta viitekehukset eivät koskaan perustu vain alluusiosuhteiden varaan. Lisää rakennusaineita viitekehyksille tarjoavat kertomuksen metaforiset (mm. pisarat kuin luodit), metonymiset (mm. hiilihanko, snorkkeli) ja symboliset (mm. joutsenet) vertauskuvat. Onkin syytä korostaa, etteivät intertekstit "Taivaanrannan" luennassani ole tuoneet tekstiin mitään kokonaan uutta teemaa. Ne ovat vain vahvistaneet ja rikastaneet tekstin omaa tematiikkaa. Intertekstuaaliset viitekehukset toimivat "Taivaanrannassa" eräänlaisina äänenvahvistimina. Se, että tietyt aiheet ja teemat toistuvat monissa interteksteissä, toimii signaalina lukijalle: nämä teemat ovat tärkeämpiä kuin ensi silmäyksellä saattaisi ajatella.

Viitekehukset vahvistavat ääniä mutta hävittävät samalla nyansseja. Viitekehysten näkökulmasta tarkasteltuna käy helposti niin, että kaikki alluusioiden ovat yhtä tärkeitä ja toimivat samalla periaatteella. "Taivaanrannan" alluusioita analysoidessani ja tulkitessani en ole juurikaan turvautunut niihin deskriptiivisiin kategorioihin, joita alluusiotutkimus on kehittänyt moniulotteisen kohteensa erittelyyn (ks. esim. Hebel 1991). Temaattisen viitekehysanalyysini kannalta on usein merkityksetöntä, syntyykö kytös intertekstiin sitaatin vai alluusion keinoin, onko viittaus sananmukainen vai muunneltu, lainataanko otsikkoa, henkilöhahmon nimeä vai muuta tekstiainesta, sijoittuuko alluusio tekstin alkuun vai loppuun, kerrontaan vai repliikkiin. Olennaista on vain se, että yhteys syntyy ja tarjoaa perusteen vertailla tekstien tematiikkaa, erityisesti henkilöhahmojen toimintaa ja heidän toimintansa motiiveja.

Millä termillä "Taivaanrannan" runsasta sitaattisuutta voisi luonnehtia? Merkitseekö kokonaisvaltainen sitaattisuus sitä, että "Taivaanranta" edustaa jotain sitaattisuuden varaan rakentuvaa lajityyppiä? Viittasin johdannossa lyhyesti yhdistelmäpastissin käsitteeseen; termin ongelmana on kuitenkin Jamesonin pastissikäsitteen synnyttämä assosiaatio merkityksettömään leikkiin. Toinen lajitermi, joka kuvastaa tekstin sitaattisuutta, on perinteikäs *cento*, olemassa olevien tekstien palasista koostettu sitaattikollaasi (ks. esim. Ver-

weyen ja Witting 1991). Aivan näin pitkälle ”Taivaanrannan” intertekstuaalisuus ei kuitenkaan mene, vaikka tekstissä onkin kymmeniä alluusioita. Lisäksi *centon* lajityyppiin kuuluu olennaisesti kielellisen aineksen siteeraaminen, kun ”Taivaanrannassa” alluusioiden perustuvat pikemminkin motiivitason yhtäläisyyksille. Yhteistä *centolle* ja ”Taivaanrannalle” on kuitenkin se, että sitaattisuus ei riko siteeraavan tekstin yhtenäisyyttä. Molemmilla lainatut ainekset jäsennetään päällisin puolin johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi, jonka sitaattisuutta lukija ei välttämättä tule heti huomanneeksi. Koska tutkimukseni tavoite ei ole tekstien luokittelu vaan niiden tulkitseminen, jätän kysymyksen ”Taivaanrannan” lajityypistä avoimeksi. Pääasia on, että ”Taivaanrannan” intertekstuaalisuus on luennassani paljastunut pikemminkin merkitystä rakentavaksi kuin sitä hajottavaksi tekijäksi.

Postmodernismin vaikutus alkoi näkyä suomalaisessa proosassa 1980-luvun alussa, mutta Seppälän tuotantoon postmodernismin periodikoodi ilmestyy vasta *Super Marketin* parodioiden myötä, neljä vuotta ja teosta *Taivaanrannan* jälkeen. Miten ”Taivaanranta” ja sen tekstuaaliset strategiat sitten tulisi sijoittaa suhteessa kirjallisuuden periodeihin? Nähdäkseni Seppälän varhaisiin teoksiin sopii Pertti Karkaman (1994, 298–299) luonnehdinta modernista suomalaisesta kirjallisuudesta realistisia ja modernistisia ”tendenssejä” yhdistävänä. ”Taivaanrannassa” ovat läsnä sekä realistinen, modernistinen että postmodernistinen periodikoodi. Kertomuksen perspektiivistä todellisuuskuvaa tulkittaessa modernismi näyttää kuitenkin hallitsevana koodina: Epistemologiset kysymykset ovat siinä keskeisiä, ja sen hallitseva teema on ihmisen puuteellinen kyky saada yksiselitteistä tietoa maailmasta ja toisista ihmisistä. Todellisuuden kokeminen ristiriitaisena ei ole Mutaselle ja Bomanille ilon ja vapautumisen asia, vaan siitä seuraa tragedia. Modernismille luonteenomaisena pidettyyn tapaan ”Taivaanranta” esittää modernin maailman ristiriidat ongelmana, joka estää yksilöä saavuttamasta kaipaamaansa ehjää minuutta. Pohdin seuraavaksi tarkemmin, missä määrin Seppälän varhaisia teoksia voidaan tulkita modernismin poetiikan edustajina.

3 Kristus astuu kaapista ("Pääsiäinen")

Modernistisen virtauksen hallitsevaa roolia Seppälän 1980-luvun lopun teoksissa ilmentää myyttien laajamittainen käyttö. Monet tämän vaiheen teksteistä rakentuvat ns. mytologisen motiivin (ks. White 1971, 7) varaan. Ne ovat (yleensä raamatullisten) myyttisten kertomusten transformaatioita: myyttinen tarina on niissä sovitettu kirjoitusajankohdan historialliseen kontekstiin. Tässä ja seuraavassa luvussa analysoin tekstejä, jotka esittävät 1980-luvun Suomea muistuttavaan ympäristöön sijoitetun muunnelman Jeesuksesta kertovista myyteistä. Novelli "Pääsiäinen" (1989) rakentuu todistettavasti piinaviikon tapahtumien varaan. Romaanissa *Hyppynaru* (1990) kuvauksen intertekstiksi on mahdollista hahmottaa koko Jeesuksen julkisen toiminnan vaihe erämaassa koetuista kiusauksista aina hänen toiseen tulemiseensa saakka; vähintäänkin romaanin päähenkilö on interfiguraalisessa suhteessa Jeesuksen hahmoon. Tällä suhteella on ratkaiseva merkitys romaanin tulkinnalle. Genetten termein tällaiset toisten tekstien "päälle" kirjoitetut tekstit ovat hypertekstuaalisia. Tarkemmin määriteltynä "Pääsiäinen" ja *Hyppynaru* ovat hypotekstiensä diegeettisiä transpositioita: tarinarakenne on säilytetty, mutta tapahtumien miljöö on vaihdettu toiseksi. Samalla myös kuvatut tapahtumat ovat vaihtuneet toisiksi, joten kyseessä on myös pragmaattinen transpositio. (Genette 1982/1997, 294.)

Myytin hyödyntämistä komposition keinona pidetään tyypillisenä modernismille. John J. Whiten (1971, 16) mukaan myyttien tehtävä modernissa proosassa on toimia lukukokemuksen jäsentäjinä ja tulkinnan apuvälineinä: modernistiset teokset käyttävät myyttejä korvaamassa kaikkitietävää kertojaa, josta luopuminen on nähty yhtenä modernistisen proosan tunnusomaisimmista piirteistä. Seppälä viittaa tähän poeettiseen metodiin romaanissa *Jumala oli mies*, jossa kuvataan hänen itsensä oloista ja samankaltaisen tuotannon kirjoittanutta kirjailijaa:

Välillä söin ja kävin juoksemassa, satoi, kosteassa havupuiden tuoksussa mietin romaanin kompositiota, joka uhkasi vääntyä mekaaniseksi myytin sovellukseksi: nuorukainen kävi vankilan muurien sisällä kamppailua itsydestään ja henkilökohtaisesta vapaudestaan. Hänen maamerkkeinään toimivat kaksi muuta vankia, kristushahmoinen Merimies ja pahuuden personoituma Sjöberg (huomatkaa nimien symboliikka!), jotka taistelivat sekä keskenään että päähenkilön sielusta. (*JOM*, 55–56.)

Myytteihin erikoistunut kirjallisuudentutkimus on antanut myyttien käytölle myös erityisiä metafyysisiä ja ideologisia merkityksiä. "Myyttistä metodia" (ks. Eliot 1923/1975, 178) käytti T. S. Eliot runoelmassaan *Autio maa* (1922), ja hän on myös esittänyt tunnetuimman tulkinnan metodin merkityksestä James Joycen *Odysseus*-romaanista (1922) käsittelevässä esseessään. Eliotin mukaan Homeroksen *Odysseia*-eepos tarjoaa Joycellle keinon "kontrolloida, jäsentää ja antaa muoto ja merkitys aikamme historian valtavalle turhuuden ja anarkian panoraamalle" (Eliot 1923/1975, 177; suom. TJ). Näkemyksen mukaan ainoa järjestys maailmaan syntyy taiteesta itsestään: modernismi jäsentää kaoottista todellisuutta.

Eliot korostaa myytin roolia ajattomana muotona, historiallisen muutoksen vastakoh- tana. Hänen käytössään myytit palvelevat nostalgisia ja reaktionaarisia tarkoituksia, ja modernismia on yleisemminkin pidetty konservatiivisena ja elitistisenä suuntauksena. Myyttejä voidaan kuitenkin käyttää myös toisenlaisia päämääriä tavoiteltaessa; niiden ideologista ulottuvuutta pohdittaessa voidaan kysyä, onko niiden suhde vallitseviin ajatte- lun ja yhteiskuntajärjestyksen muotoihin vahvistava, dekonstruoiva vai uutta luova. Ihan- noidun menneisyyden asemesta myytit voidaan suunnata myös kohti tulevaisuuden mah- dollisuuksia. Tällöin myytin merkitystä ei ankkuroida menneisyydestä löydettävään ihan- teeseen tai ilmiömaailman takana sijaitsevaan totuuteen, vaan uusien merkitysten ja tulkin- tojen mahdollisuus säilytetään avoimena. Vaihtelevissa historiallisissa tilanteissa myytin loputon merkityspotentiaali aktivoituu yhä uusin tavoin. (Coupe 1997, 106–115.) Tästä on kyse myös ”Pääsiäisen” ja *Hyppynarun* mytologisuudessa: ne eivät haikaile myytin alku- peräisen merkityksen ja sen synnyttäneen elämänmuodon perään vaan etsivät myytin mer- kityspotentiaalia uudenlaisessa kontekstissa. Etenkin ”Pääsiäisen” tapauksessa tämä mer- kitsee sitä, että *Raamatun* myyttien merkitystä perinteisesti hallinnoinut kristillinen ideo- logia käännetään nurin ja osoitetaan pätemättömäksi. Genetten termein (1982/1997, 294) novelli on raamatullisen hypotekstinsä semanttinen transpositio (diegeettisen ja pragmaat- tisen transposition lisäksi).

Myyttien ja modernismin kiinteää suhdetta on selitetty myös syvyyspsykologian muo- dikkuudella 1900-luvun alussa (White 1971, 5), olihan jo Freud käyttänyt myyttejä psyko- analyyttistä teoriaansa tukevana todistusaineistona. Tästä näkökulmasta onkin kiinnosta- vaa, että raamatullisen hypotekstin ohella freudilainen viettiteoria on tärkeä interteksti molemmille analysoimilleni hyperteksteille. Ensisilmäyksellä Seppälän tekstejä tuntuisi luonnehtivan syvyyspsykologian asemesta pikemminkin behaviorismi, joka on liitetty suomalaiseseen modernistiseen proosaan ja erityisesti 1950-luvulla vaikuttaneen ns. uuden koulun kirjailijoihin (ks. Makkonen 1992, 108). Tulkintani osoittavat kuitenkin, että hen- kilöiden ulkoisen toiminnan kuvailuun keskittyvä ja tajunnantilojen kuvausta karttava ker- ronta ilmentää Seppälällä behavioristisen, tunteet ja muut psyykkiset yllykkeet sulkeista- van ihmiskäsityksen asemesta psykoanalyyttistä näkökulmaa ihmismieleen. Tietoisuutta ei jätetä kuvaamatta siksi, että psyykkiset tapahtumat olisivat epäolennaisia, vaan siksi, että ne ovat olennaisilta osin tiedostamattomia ja siten mahdottomia kuvata sellaisinaan. Sep- pälän tekstit voi tästä huolimatta kytkeä 50-lukulaiseen estetiikkaan: Anna Makkosen (mp.) mukaan myöskään uuden koulun kirjailijoilla ”ihmisen sisäinen maailma ei tieten- kään katoa minnekään, lukijan on vain tehtävä enemmän työtä sen hahmottamiseksi, luet- tava rivien välistä. Psykologina toimii lukija, ei kertoja.” Tämä sopii hyvin lukuohjeeksi myös Seppälän teksteihin.

3.1 *Riikinkukon sulka*: murroskertomuksia ja epäluotettavia kertojia

Kahta ensimmäistä novellikokoelmaa seuranneen pienimuotoisen romaanin (*Silta*, 1988) jälkeen Seppälä palasi kuvaamaan yksinäisiä ihmisiä novellin keinoin. Kokoelma *Riikin- kukon sulka* (1989) on Seppälän kirjoittamaksi teokseksi harvinaisen tasa-aineksinen. Se ei

sisällä yllättäviä lajin tai tyyllilajin vaihdoksia, ja myös novellimuoto on perinteisempi kuin kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa. *Tornin* lyhyiden novellien ja *Taivaanrannan* pienoisoromaani + lyhyitä novelleja -kokeilun asemesta *Riikinkukon sulka* koostuu kuudesta noin 20–30 sivun laajuisesta juoninovellista, jotka rakentuvat yllättävän käänteen varaan.

Yksi kokoelman läpäisevistä teemoista on työ. Novelleissa kuvataan ihmisiä työuran kaikissa vaiheissa. ”Valon juhla” kertoo nuorukaisen kokemuksista ensimmäisessä kesätyössään, ja ”Kasvukausi” kuvaa ikääntyvän naisen ensimmäisiä eläkekuukausia ja työelämästä pois jäämisen herättämiä tuntemuksia. ”Riikinkukon sulan” ja ”Pääsiäisen” päähenkilöt taas ovat keski-ikäisiä miehiä, jotka esitetään työntekijöinä ja työyhteisön vakiintuneina vaikkakin ongelmallisina ja ulkopuolisiksi jääneinä jäseninä. Seppälän kuvaamille työyhteisöille on ominaista yhteisöllisyyden puute, ja niissä tehtyä työtä luonnehtivat vieraantuneisuus ja merkityksettömyys.

Hierarkiat ovat Seppälän kuvaamilla työpaikoilla vahvoja. Tämä näkyy selvimmin hierarkian pohjalta kuvatussa ”Valon juhlassa”, jossa pääasiassa naisista koostuvaa puuvilla-tehtaan työyhteisöä hallitsevat aikuiset miehet, ja nuoret kesäpojat muodostavat hierarkian alimman kastin. Työnjohtaja tosin alkaa jo valmistella päähenkilöä tulevaan rooliinsa täysivaltaisena miehenä: ”Me pärjäämme täällä kyllä kahdestaan, ollaan kukkoina tunkiolla naisten seassa” (*RKS*, 93). Hierarkisuus on lähtökohtaisesti läsnä myös muissa kokoelman yhteisöissä, ”Yöllä”-novellin kuvaamassa armeijan yksikössä sekä vankilassa, jonka elämänpiiriä sivutaan novellissa ”Viulu yksin soitti”. Tyypillinen kielikuva kokoelmassa vertaa jotakin sotilaisiin: kaatuneita tai muotoon järjestyneitä sotilaita muistuttavat sammuneet juhannuksenviettäjät (*RKS*, 113), myrkytetyt kirvat (*RKS*, 153) sekä merenrannan kaislat (*RKS*, 156). Novelleissa toistuvat myös vankeuden kuvat. ”Riikinkukon sulka” -novellissa eläintarhan eläimet ovat ilmeisiä metaforia ihmisen maailmassa-olemisesta, ja Seppälälle tyypillisesti ihanteeksi annetaan yksilö, joka säilyttää arvokkuutensa ja ylpeytensä myös vangittuna: ”[Päähenkilö] saattoi jäädä seuraamaan vuohia tunniksikin puistoa kierrellessään. Vankeudesta huolimatta ne olivat säilyttäneet taistelijan, voittajan luonteensa. Hän kadehti niitä.” (*RKS*, 21.)

Novellit jakautuvat kahteen ryhmään, vaikka jakoa ei olekaan osoitettu erillisillä osastoilla. ”Riikinkukon sulka”, ”Pääsiäinen” ja ”Kasvukausi” ovat kaikki kuvauksia keski-ikäisen tai jo vanhuutta lähestyvän ihmisen henkisestä murroksesta, joka saa hänet muuttamaan elämänsä, tekemään jonkin pitkään kypsytetyn ratkaisun: perheestään vieraantunut mies päättää aloittaa uuden elämän, työyhteisön kiusaama esimies tunnustaa homoseksuaalisuutensa alaisilleen ja eläkkeelle jäänyt nainen löytää yhteyden luontoon ja olemassaolonsa perustaan. Novellien välistä yhteyttä korostaa se, että kaikissa on ulkopuolinen kertoja erotuksena kolmen muun novellin minäkertojista. Kaikissa kuvataan kylmää, hitaasti kesäksi kääntyvää kevättä, ja vuodenaikojen vaihtuminen alleviivaa henkilöiden psyykkistä murrosta.

Minämuodossa kerrotuissa novelleissa tematisoituu murroksen asemesta yksilön näkökulman rajallisuus ja epäluotettavuus. Ne pakottavat lukijan pohtimaan, mikä tarinassa on ”totta”, mikä kuvitelmaa tai fiktiota, mikä taas ”valhetta” ja harhautusta. ”Yöllä”-novellissa päähenkilö-kertojan lukijalle suuntaama kuvaus ja hänen ystävälleen kirjoittamansa kirjeen epäluotettava tarina sekoittuvat huomaamatta toisiinsa. ”Viulu yksin soitti”

-novellin minäkertoja puolestaan on joutunut ravintolassa kuuntelemaan tuntemattoman pöytätoverinsa harhaanjohtavaa tarinaa, ja hän antaa tapauksesta kertoessaan vahingon kiertää niin että myös lukija harhautuu ja tulee lopussa yllätetyksi. ”Valon juhlan” päähenkilö taas kokee ”Taivaanrannan” Mutasen kohtalon ja joutuu tyttöystävänsä ja ystävänsä pettämäksi, mikä lopuksi selviää sekä hänelle itselleen että lukijalle. Seppälä ei harrasta draamallista ironiaa, jossa lukija pääsisi naureskelemaan henkilöiden tietämättömyydelle omasta paremmintietävästä näkökulmastaan. Kortit paljastetaan vasta lopuksi, ja tällöinkin lukijalle jää aina koko lailla tulkittavaa.

Kokoelman metafiktiiviset novellit antavat selvän viitteen siitä, mistä suunnasta lukijan kannattaa etsiä viitekehystä tulkinnoilleen. ”Yöllä”-novellin minäkertoja kirjoittaa kirjettä psykologiaa opiskelevalle ystävälleen, ja ”Viulu yksin soitti” -novellissa vapautuneena murhaajana esiintyvä tuntematon mies paljastuu lopussa vankimielisairaalan psykiatriksi. Molemmat novellit tematisoivat mielen yöpuolen problematiikkaa, mikä yllyttää tulkitsemaan myös kokoelman muita novelleja psykologisessa tai rajatummin psykoanalyttisessä viitekehyksessä.

3.2 ”Pääsiäinen” murroskertomuksena

Olen valinnut yksityiskohtaisen analyysin ja tulkinnan kohteeksi novellin ”Pääsiäinen”, joka on yksi kokoelman kolmesta kehitys- tai pikemminkin murroskertomuksesta. Analysoin ”Pääsiäisen” suhdetta freudilaisen psykoanalyysin ihmiskäsitykseen, Raamatun kertomuksien välittämään kristilliseen maailmankatsomukseen ja eksistentiaaliseen filosofiaan. Tarkastelen aluksi novellin päähenkilön psyykkistä problematiikkaa novellin intertekstuaalisena viitekehysenä toimivaa Freudin teoriaa vasten. Sen jälkeen analysoin novellin muuta intertekstuaalista taustaa, jonka muodostavat erityisesti Uuden testamentin kertomukset pääsiäisviikon tapahtumista. Lopuksi esitän tulkinnan eksistentiaalistisen, kristillisen ja psykoanalyttisen ihmiskäsityksen välisistä suhteista novellissa.

Novellin tapahtumat sijoittuvat pääsiäisviikolle nimeltä mainitsemattomassa suomalaisessa rannikkokaupungissa. Novellin päähenkilö on niin ikään nimettömäksi jäävä keskiikäinen mies, joka työskentelee lähettämön esimiehenä kuljetusliikkeen terminaalissa. Hän on perheetön ja yksinäinen ja tuntee itsensä sivulliseksi sekä työyhteisössä että elämässä ylipäänsä.

Päähenkilö esitetään alusta alkaen psyykkisesti jähmettyneenä, ympäristöstään eristyneenä hahmona, jota vaivaa jokin sisäinen ristiriita: ”Pääsiäisviikon maanantaina hän avasi kaihtimen tasan kello kuusi niin kuin jokaisena arkipäivänä. Yöllä oli satanut lunta, ja kerrostalon piha näytti helmikuiselta maisemalta.” (RKS, 57.) Ensikuvauksesta käy ilmi päähenkilön urautuminen tuttuihin rutiineihin, ja kaihtimen raosta tirkisteleminen alkaa rakentaa hänen hahmonsensa ulkopuolisuutta. Ikkunasta avautuva ankea lähiönäkymä kuvaa myös päähenkilön mielenmaisemaa; sopii tietysti pohtia, onko maiseman ensisijainen tarkoitus olla päähenkilön psyykkisen tilanteen selitys vai metafora. Päähenkilön parveke on taloyhtiössä ”ainut josta puuttui puinen ristikko kasvien kesällä kiipeillä” (RKS, 64). Muutenkin novellin kuvasto tukee psyykkisen autiuden ja jähmettyneisyyden esitystä alkaen omaksi

kappaleekseen erotetusta avausvirkkeestä, joka lakonisuudessaan hakee vertaistaan: ”Kevät oli kylmä” (RKS, 57).

Kanssaihmiisiinsä päähenkilö suhtautuu epäluuloisesti kuten ”Taivaanrannan” Mutanen. Hän tuntuu lähtökohtaisesti olettavan, että muut ajattelevat hänestä pahaa. Erityisesti työpaikalla hän kokee asemansa uhatuksi: hän mieltää hankintapäällikkö Kallion viholliseksi, ja alaistensa hän arvelee pilkkaavan häntä takanapäin. Pääsiäisviikon työkiireiden keskellä päähenkilö saakin pilkanteosta konkreettisen todisteen: joku on käynyt iskemässä naulalla homoeroottisen kuvan hänen toimistonsa korkkitauluun. Hän heittää kuvan roskakoriin ja yrittää esiintyä alaistensa edessä normaalisti, mutta tapaus aiheuttaa hänelle eksistentiaalisen kriisin, jonka ratkaisemisessa on kyse hänen ihmisarvostaan ja koko hänen elämänsä merkityksestä. Työviikon päätyttyä hän vetäytyy pääsiäisen pyhiksi isänsä vanhalle kalamajalle meren rantaan miettimään, pitäisikö hänen sanoa itsensä irti pitkäaikaisesta työpaikastaan. Viikonlopun kuluessa asiat selviävät hänen mielessään, ja ensimmäisenä arki-aamuna hän ottaa kuvan roskakorista ja kiinnittää sen takaisin ilmoitustaululle. Päähenkilön yllättävän ratkaisun motiivia ei missään vaiheessa paljasteta lukijalle, ja sen pohtiminen onkin tulkintani lähtökohta.

Kuvan takaisinkiinnittämistä voisi pitää yleisluontoisena uhmakkuuden osoituksena, jonka tarkoituksena on vain näyttää, ettei päähenkilö välitä kiusaamisesta. Kiinnostavampaa on kuitenkin tulkita teko ”kaapista astumiseksi”, aiemmin salatun seksuaalisen suuntautumisen avoimeksi tunnustamiseksi (vrt. Rouhiainen 2004, 77), sillä homoseksuaalisuus ja sen miehissä herättämä ahdistus tematisoituvat kokoelman muissakin novelleissa. Niminovellin keski-ikäinen miespäähenkilö kiusaantuu lukiessaan sillan kaiteeseen kirjoitetun solvauksen ”Jykä on homo” (RKS, 23–24). Mikko Rouhiainen (2004, 78) on tulkinut päähenkilön reaktiota oman homoseksuaalisuuden herättämänä ahdistuksena. ”Viulu yksin soitti” -novellissa murhamiehenä esiintyvä psykiatri puolestaan kertoo tappaneensa ”munille tulleen” tuttavansa (RKS, 129) ja tullessa itse myöhemmin pahoinpidellyksi torjuttuaan itseään suuremman ja vahvemman miehen seksuaaliset vaatimukset (RKS, 135). Teoksen maailmassa homoseksuaalisuus näyttäytyy vakavana uhkana ”miehen kunnialle”. Työläismiesten yhteisössä homoseksuaalisuus ei kelpaa muuhun kuin leikinlaskun aiheeksi tai pahimmillaan työtoverin pahantahtoiseen häpäisemiseen. (Vrt. Siltala 1994.)

Vaikuttaa kuitenkin siltä, etteivät päähenkilön ongelmana ole niinkään työtoverit kuin hänen kuolleet vanhempansa. Päähenkilö on nuorena miehenä yrittänyt, nähtävästi vanhempiaan miellyttääkseen, opiskella papiksi, mutta lopulta isän kuolema on vapauttanut hänet ”petoksesta” (RKS, 59), ja hän on keskeyttänyt opintonsa ja palannut kotikaupunkiinsa kuljetusliikkeen kirjuriksi. Tässä suhteessa hän muistuttaa ”Riikinkukon sulka” -novellin päähenkilöä, joka niin ikään on joutunut tyytymään tavalliseen työhön epäonnistuttuaan ensin ideologioiden maailmassa, tässä tapauksessa vasemmistopoliitikkona. Kuten sanottu, Seppälän henkilöt eivät löydä vastauksia olemassaolonsa ongelmaan ideologioista vaan joutuvat etsimään yksilöllisiä ratkaisuja.

Erityisesti äidin muisto ja äidin edessä tunnettu syyllisyys ja riittämättömyys näyttävät piinaavan päähenkilöä:

Hän muisti viimeisen tapaamisen äitinsä kanssa. Hän oli seisonut sanatomana sängyn vieressä ja katsellut äitinsä riutuneita kasvoja ja luuran-

komaisia käsiä peitteen päälle asetettuina. Se oli sanonut kuolevansa ja pyysi häneltä apua heikolla äänellä. Minä kuolen, auta minua, se oli sanonut. Hän oli pannut kätensä sen käden päälle eikä ollut pystynyt lausumaan ainuttakaan sanaa. Tajuttomuus oli tullut, ja yöllä kuolema. Ehkä äitikin oli lopulta aavistanut jotain. (RKS, 79–80.)

Sitä, mitä tämä ”jotain” voisi olla, ei kerrota, mutta loppuratkaisun valossa voi tulkita, että seksuaalinen poikkeavuus on ollut se salaisuus, jota päähenkilö ei ole uskaltanut vanhemmilleen paljastaa ja jonka vuoksi hän on tuntenut itsensä kelvottomaksi papin uralle. Hän ei ole myöskään kyennyt toteuttamaan äidin toivetta perheen perustamisesta ja lasten hankkimisesta, joihin äidin mielestä sisältyy ”elämän perimmäinen tarkoitus” (RKS, 59). Päähenkilön kyvyttömyyteen toteuttaa elämässään kodin kristillisiä arvoja viittaa ironisesti myös yllä olevassa lainauksessa esiintyvä alluusio kristilliseen parantamismenetelmään, kätten päälle panemiseen. Päähenkilö panee kätensä äidin käden päälle, mutta ei kykene olemaan avuksi eikä edes lausumaan yhtään lohdutuksen sanaa. Syyllisyys jää kalvamaan häntä, ja hän tukahduttaa seksuaaliset taipumuksensa ja eristäytyy yksinäisyyteen.³⁴ Äidin ote hellittää hänestä vasta novellin käännekohdassa, jossa hän syöksyy saunasta jäiseen mereen vilvoittelemaan. Kun hän nousee merestä, ”vesi avautu[u] hänen tieltään valtavan, jäisen kohdun seinämien lailla” (RKS, 78). Puhe avautuvasta kohdusta viittaa päähenkilön uudestisyntymiseen, vapautumiseen äidin tukahduttavasta otteesta, joka on saanut hänet häpeämään itseään.

3.3 Freudilainen viitekehys ja Oidipus-kompleksi

Tarkastelen päähenkilön hahmoa freudilaisen psykoanalyysin viitekehyksessä, sillä novelli sisältää useita viitteitä Oidipus- ja kastroatiokompleksiin, jotka ovat Freudin teorian kulmakiviä. Sitä ennen on kuitenkin syytä täsmentää, millainen rooli psykoanalyysillä on tutkimuksessani. Tutkimukseni ei edusta psykoanalyttista kirjallisuudentutkimusta, sillä en tarkastele kaunokirjallisia tekstejä tekijänsä tiedostamattomien psyykkisten prosessien tuloksina. Lähestyn psykoanalyysia Seppälän tuotannon teoreettisena intertekstinä ja esitän, että tutkimani henkilöahmot tematisoivat Freudin teorian mukaisia tukahtuneen viettielämän aiheuttamia ongelmia. Näkökulmani eroa perinteiseen psykoanalyttiseen kirjallisuudentutkimukseen korostaa se, että freudilaiset tutkijat Morton Kaplan ja Robert Kloss

³⁴ Mitä sähkö on? -kokoelman (2004) novellissa ”Kultalampi” kuvataan ”Pääsiäisen” päähenkilön kaltaista, tosin naispuolista, yksineläjää ja hänen traumaattista suhdettaan vanhempiinsa. ”Kultalammessa” homoseksuaalisuus esitetään eksplisiittisesti päähenkilön yksinäisyyden ja ongelmallisten perhesuhteiden syyksi. Myös hän pohtii, ovatko vanhemmat aavistaneet hänen seksuaalisen suuntautumisensa, ja epäilee näiden pyrkineen sitomaan hänet kodin piiriin, jottei hän pääsisi toteuttamaan syntisiä taipumuksiaan: ”Eivät ne olleet niin tyhmiä ja sokeita, eivät voineet. Eivät ne pelänneet jäädä yksin, oman onnensa nojaan, unohtumaan ja kuolemaan. Hätä ei koskenut heitä itseään vaan minua. Pyynnöt ja anelut johtuivat pelosta, että lähtisin johonkin suureen kaupunkiin ja hukkuisin sen ihmismassaan, jossa kukin saattoi elää niin kuin halusi. Sellainen olisi ollut (yllellisyyttä ja) vastoin Herran tahtoa.” (MSO, 73–74.)

nimenomaan torjuvat kirjallisuuden, jossa psykoanalyysia hyödynnetään tietoisesti. Heidän mukaansa tietoinen psykoanalyyttisten ilmiöiden representaatio kahlitsee tekijän luovuutta ja tekee kuvauksesta epäaidon. Henkilöhahmojen toiminnan tiedostamattomien motiivien tulee kummuta spontaanisti tekijän omasta tiedostamattomasta, jotta ne olisivat psykoanalyttisesti orientoituneen tutkijan vaivannäön arvoisia. (Kaplan ja Kloss 1973, 41–42.) Sopii tietysti kysyä, kuinka psykoanalyysin tietoinen hyödyntäminen ja tiedostamaton myötäileminen erotetaan luotettavasti toisistaan.

Yhteys Freudin teoriaan osoitetaan Seppälän teksteissä alluusioiden avulla, ja teoriasta tulee interteksti muiden joukossa. Tästä näkökulmasta olisi mahdollonta esittää psykoanalyttista tulkintaa Sofokleen *Kuningas Oidipuksesta* tai Shakespearen *Hamletista*, jotka on kirjoitettu kauan ennen psykoanalyysin syntyä. Kuitenkin, kun Freud (1900/1995, 223–228) on tällaiset tulkinnat näytelmistä esittänyt, on mahdollista lukea Seppälän tuotannossa esiintyvät Sofokles- tai Shakespeare-alluusiot osaksi tekstien psykoanalyttista viitekehystä. Seppälän ja Sofokleen tekstien väliseen alluusiosuhteeseen on tällöin otettava kolmanneksi pyöräksi mukaan Freudin Sofokles-tulkinta ja laajemmin koko Freudin teoria, joka hahmottuu alluusion varsinaiseksi referentiksi. Viittaus Oidipus-kompleksiin perustelee koko Freudin tuotannon hyödyntämisen intertekstinä.

Freudin teoria on intertekstinä rajoiltaan epämääräisempi kuin yksittäinen kaunokirjallinen teksti. Lisäksi se on intertekstinä monessa suhteessa ristiriitainen, sillä Freudin käsitteet olennaisistakin kysymyksistä muuttuivat vuosikymmenten aikana. Tämä asettaa tulkinnalle erityisiä haasteita mutta ei kuitenkaan ole ylipääsemätön ongelma. Seppälän tekstien kannalta olennaisen Oidipus-kompleksin merkitys säilyy Freudin teoksissa varsin muuttumattomana. Perustelen tulkintani tapauskohtaisesti ja parhaan harkintani mukaan tulkittavasta tekstistä käsin; parempaan en pystyisi, vaikka interteksti olisi ristiriitaton ja yksiselitteisesti rajattavissa. Tulkitsija joutuu aina tekemään valintoja sen suhteen, mikä intertekstissä on tulkinnan kannalta olennaista, ja olisi tekopyhää kuvitella, että kun interteksti on riittävän selvästi rajattu, ollaan varmalla ja objektiivisella perustalla.

”Pääsiäisen” näkyvin kytkös freudilaiseen tematiikkaan sisältyy päähenkilön uneen, jota kertoja kuvailee seuraavasti:

Hän oli lojunut avuttomana maassa ja sankka joukko ihmisiä oli seisonut hänen ympärillään. Ne olivat hohottaneet suureen ääneen irvokkain, vääristynein kasvoihin. Hän oli ollut täysin alasti ja oli molemmin käsin yrittänyt peittää sukupuolielintään. Hän muisti ainakin Kallion ja Rankin punoittavat naamat. Hänen siittimensä oli jäykistynyt ja ne olivat tavoitelleet sitä. (RKS, 71.)

Unen voi tulkita ilmaisevan päähenkilön työpaikallaan kokemaan uhkaa mutta myös (isän taholta uhkaavan) kastration pelkoa: työtoverit tavoittelevat hänen siittintään, mahdollisesti repiäkseen sen irti. On merkittävää, että siittintä tavoittelevat juuri Kallio ja Ranki, jotka molemmat toimivat unessa isän symboleina. Kallio edustaa isää esimiesasemansa vuoksi ja Ranki siksi, että päähenkilö itse mieltää hänet isähahmoksi: ”Hän oli joskus laskenut, että Ranki miltei olisi sopinut hänen isäkseen, ja avioparin luona istuskellessaan hänen mielessään oli käväissyt ajatus, että hän oli poikennut katsomaan vanhempiaan” (RKS, 61).

Kastraatiokompleksiin on viittaus myös kohtauksessa, jossa päähenkilö kalamajalla oleskellessaan ryntää saunasta jäiseen mereen: ”Vaikka kuolen, hänen päässään jyskytti, kuolen tähän paikkaan, alastomana, jäädyn tähän ja korpit nokkivat silmäni ja repivät paisuvan lihani irti kuin saastaisen raadon ja olen vapaa!” (RKS, 78). Paisuvan lihan irti repiminen viittaa kastraatioon, ja viittausta täydentää silmien nokkiminen, sillä silmän puhkaiseminen symboloi Freudin mukaan kastraatiota. Esimerkkinä silmien puhkaisemisen symbolisuudesta Freud käyttää Oidipus-myyttiä, jonka päähenkilö sokaisee itsensä rangaistukseksi erehdyksistään (tai psykoanalyttisesta näkökulmasta pikemminkin tiedostamattomien toiveidensa toteuttamisesta) eli isänsä surmaamisesta ja äitinsä naimisesta. (Freud 1919/2005, 45.)

”Pääsiäisen” päähenkilön kastraatiokompleksin kannalta paljastavia ovat myös ilmaiset ”saastaisen raadon” ja ”olen vapaa”. Tuntuu siltä kuin hän suorastaan toivoisi lihansa irti repimistä. Mikäli mätänevään ruumiiseen viittaavan ”paisuvan lihan” tulkitaan vihjaavan myös jäykistyvään penikseen, päähenkilön kohdalla olisikin kastraatiohdistuksen sijasta puhuttava syyllisyyden aiheuttamasta kastraatioiveesta: seksuaalisuus on muodostunut hänelle niin vaikeaksi ja tuskalliseksi asiaksi, että hän haluaisi päästä siitä kokonaan eroon.

Novellista voi löytää psykoanalyttista taustoitusta myös päähenkilön homoseksuaalisuudelle. Edellä kuvatussa unessa päähenkilön jäykistyvä siitin vihjaa, että nöyryytysuni on hänelle Freudin uniteorian mukaisesti tiedostamattoman infantiilin toiveen toteutuma. Isähahmojen ”punoittavat naamat” puolestaan vihjaavat sukupuoliseen kiihkoon. Päähenkilön uni perustelee freudilaisessa viitekehyksessä tulkinnan, jonka mukaan päähenkilö on lapsuuden oidipaalivaiheessa omaksunut sukupuolikohteeseen isän äidin asemesta ja kehittynyt näin homoseksuaaliksi. Lisäksi näyttää siltä, että päähenkilön seksuaalisuutta luonnehtii masokistinen isän antaman rangaistuksen kaipuu. Masokismitulkintaa tukee kuvaus päähenkilöstä ostamassa kaupasta lampaanpaistia: hän panee merkille, miten ”[r]äikeästi maalatun kassatytön punaiset kynnet näyttivät painuvan lihaan sen käännellesä paistia” (RKS, 65). Havainnon voi tulkita kielivän päähenkilön toiveesta saada kynnet omaan lihaansa, vaikka se Seppälälle tyypillisesti jätetäänkin vaille selitystä: kertoja ei ilmoita, millaisia ajatuksia tai tunteita havainto päähenkilössä herättää.³⁵ Novellin freudilainen viitekehys kuitenkin motivoi kuvauksen ja auttaa tulkitsemaan sitä osana päähenkilön luonnekuvan rakentamista.

Freudin mukaan homoseksuaalisuus on välivaihe yksilön seksuaalisuuden kehityksessä lapsen narsistisesta autoeroottisuudesta ”normaaliin” heteroseksuaalisuuteen. Homoseksuaalinen aikuinen on epäonnistunut viimeisen kehitysaskelen ottamisessa ja muistuttaa

³⁵ Tämän Seppälän tuotannon ominaispiirteen voi katsoa olevan 1950-luvun modernismin peruja. Auli Viikari (1992, 64) kuvailee 50-lukulaisen proosan tajunnankuvauksen niukkuutta näin: ”Kertoja havainnoi henkilöitä tulkitsematta heidän tunteitaan tai välittää henkilön havaintoja, muisti- ja mielikuvia osoittelematta niiden sisäisiä lähtökohtia. Lukijan vaistottavaksi jää, mitä esimerkiksi havainnot Meren ”Kujalan jouluaaton” konttoristin koleasta äänestä, pukeutumisesta, liikehdinnästä kertovat havainnoijasta ja havaintojen kohteesta. Samalla tavoin Vartion *Se on sitten kevät*-romaanin [sic] henkilön sisäinen todellisuus on tulkittava ennen muuta hänen tekojensa ja havaintojensa pohjalta: miksi vieraaseen taloon saapuva karjakko on pannut merkille raskaana olevan naisen ja muistaa hänet vielä unen rajalla.”

narsistia valitessaan libidolleen itsensä kaltaisen, siis samaa sukupuolta olevan, kohteen. (Freud 1917/1932/1964, 373.) Päähenkilö osoittaa narsistisia piirteitä kohtauksessa, jossa hän riisuu sateen kastelemat vaatteensa peilin edessä. Novelli vihjaa, että riisuutumisen lisäksi peilin edessä tapahtuu jotain muutakin: ”Yksinäisyyden ja häpeän tunne vyöryi jälkeinpäin hänen päälleen niin kuin aina, mutta hän oli oppinut repäisemään itsensä siitä irti ryhtymällä heti johonkin puuhaan” (RKS, 66). Novelli ei kerro suoraan – se ikään kuin torjuu, kieltäytyy tiedostamasta – mihin sana *jälkeinpäin* viittaa, mutta olisi vaikeaa olla tulkitsematta kohtausta muuten kuin että päähenkilö masturboi ja katselee samalla itseään peilistä. Tällainen narsistisesta seksuaalisuudesta kielivä toiminta täydentää kuvaa päähenkilön ”invertoituneesta” seksuaalisesta suuntautumisesta.

Viittaukset homoseksuaalisuuteen, masokismiin, narsismiin, kastraatiokompleksiin ja puhkaistavien silmien kautta myös Oidipus-myyttiin vihjaavat, ettei päähenkilö ole onnistunut ratkaisemaan oidipaalidraamaansa ”normaalilla” tavalla. Heteroseksuaalisuuteen johtavan isään samastumisen asemesta hän on omaksunut alistuvan, passiivisen ja pelokkaan asenteen isäänsä kohtaan. Freudilaisen asetelman täydentää pienen pojan läheinen äitisuhde, joka tuodaan novelliin yhtä viitteellisesti kuin kaikki muukin: päähenkilön mieleen nousee muistikuva ”jostain kaukaa, kahvin tuoksu, siniruutuinen esiliina, viulun soittoa särisevästä radiosta. Karheat, mutta lämpöiset kädet, pehmeä kosketus, hyväily. Yhtäkkiä ilmavirta kylmäsi häntä.” (RKS, 64.) Muisto äidin kanssa koetusta läheisyydestä on aluksi lämmin ja turvallinen, mitä korostaa se, että se tulee päähenkilön mieleen hänen seistessään auringonvalon synnyttämällä ”lämpöisellä läikällä paljain jaloin” (RKS, 64). Muiston sävy muuttuu kuitenkin äkkiä uhkaavaksi kylmävään ilmavirran myötä. Jotain ahdistavaa siis liittyy äidin ja päähenkilön suhteeseen. Tämäkin vihje kielii päähenkilön ratkaisemattomasta Oidipus-kompleksista.

Psykoanalyttisen viitekehyksen mahdollistamaa tulkintaa ei ole välttämätöntä viedä näin yksityiskohtaiselle tasolle. Yleisemmin voidaan silti tulkita, että päähenkilöä vaivaa ristiriita, joka vallitsee hänen homoseksuaalisesti suuntautuneen sukupuoliviettinsä ja ankaran yliminänsä välillä. Yliminä on tietoisesta minästä eriytynyt psyyken rakennetekijä, joka toimii yksilön minäihanteena ja valvoo hänen tekojaan ja ajatuksiaan. Alkunsa se saa vanhempien auktoriteetista, jonka yksilö kehittyessään sisäistää. (Freud 1917/1932/1964, 458.) Päähenkilön tapauksessa yliminästä on muotoutunut erityisen tuomitseva. Hänen Oidipus-kompleksiinsa kuuluu henkinen riippuvuussuhde, ns. inestinen suhde (ks. Fromm 1950/1986, 73), kuolleisiin vanhempiin, joiden arvovaltaa hän ei ole koskaan kyennyt karistamaan yltään. Hän ei hyväksy seksuaalista suuntautumistaan, koska ei usko vanhempiensa sitä hyväksyvän, ja siksi hän on tukahduttanut seksuaalisuutensa ja luopunut lähes kaikista ihmissuhteistaan.

3.4 Raamattu ja kristillinen viitekehys

Päähenkilön sisäistämä minä-ihanne ei ole ideologisesti neutraali, vaan sitä luonnehtii poikaansa papin uralle painostaneiden vanhempien kristillinen arvomaailma. Kristillinen maailmankatsomus on päähenkilölle tukahduttava voima, jonka mukaiset arvot ja ihanteet

hän on sisäistänyt kykenemättä niitä kuitenkin elämässään toteuttamaan. Hänen traumaattista suhdettaan kristinuskoon kuvastaa muisto pyhäkouluajoilta:

Joskus pikkupoikana se [äiti] oli vienyt hänet pyhäkouluun, jota vanhan kansakoulun luokahuoneessa piti tavattoman lihava nainen. Hän oli toisten lasten lailla joutunut mukaan kuvaelmaan, joka esitti pääsiäisen ajan tapahtumia. Heillä oli ollut käsissään oikeita palmunlehviä, joita he heiluttelivat Jeesuksen ratsastaessa kaupunkiin. Nainen oli opettanut, että kaikki ihmiset olivat luonnostaan pahoja ja että sen vuoksi Jeesuksen oli pitänyt kuolla. Hänen palmunlehvänsä oli katkennut ja häneltä oli tullut itku. (RKS, 80.)

Pyhäkoulunopettajan opetuksissa kiteytyy ihmiskäsitys, joka korostaa ihmisen synnynäistä pahuutta ja turmeltuneisuutta. Erich Fromm (1941/1976, 71) yhdistää tämän ihmisen pahuutta korostavan opin erityisesti luterilaisuuteen.

Raamattu ja kristilliset arvot eivät ole novellissa vain pääsiäiskuvaelman eksplisiittisen kuvauksen varassa, sillä novelliin rakentuu intertekstuaalinen raamatullinen viitekehys. Pyhäkoulun kuvaelma on upotus, joka paljastaa novellin hypertekstuaalisen rakenneperiaatteen. Kuvaelman tavoin myös itse novelli rakentuu raamatullisen intertekstin varaan: ”Pääsiäinen” on transformaatio evankeliumeissa esitetyistä pääsiäisviikon tapahtumista, jotka ovat novellin hypoteksti. Tällä kertaa päähenkilölle on kuvaelmassa tarjolla Jeesuksen osa, mutta muitakin vaihtoehtoja on. Novellin suhde raamatulliseen hypotekstiinsä on monimielinen ja vaikeasti määriteltävä. Novellin *Raamattu*-alluusiot ovat pääsääntöisesti ambivalentteja tai muodostavat myönteisesti ja kielteisesti latautuneista viittauksista koostuvia vastakohtapareja. Näin novellissa kuvatuille henkilöille, tapahtumille tai elämänilmiöille annetaan joko myönteinen tai kielteinen arvovaraus, usein molemmat.³⁶ *Raamattu*-alluusiot toimivat novellissa arvottamisen välineenä: niiden avulla osoitetaan, mitkä asiat ja ilmiöt ovat arvokkaita ja mitkä arvottomia, mitkä valinnat ovat oikeita ja mitkä vääriä.

Työyhteisön kokoonpano muistuttaa Jeesusta ja hänen opetuslapsiaan: päähenkilöllä on kaksitoista alaista, jotka lukumääränsä ansiosta vertautuvat Jeesuksen opetuslapsiin. Kasaantuvia töitä murehtivalle Lahtiselle päähenkilö vastaa: ”En minäkään pysty ihmetekoihin” (RKS, 60). Näin hän vertautuu käänteisesti Jeesukseen, jolta ihmeteot luonnistuvat. Samaa ironista interfiguraalista suhdetta Jeesuksen hahmoon edustaa päähenkilön aiemmin mainittu kyvyttömyys parantavaan kosketukseen. Itsekseen päähenkilö ajattelee lähettävänsä ”tavaraa täältä jokaiseen paikkaan tässä maassa ja ulkomaille asti, kaikkeen maailmaan” (RKS, 62). Sanat ”kaikkeen maailmaan” saavat tavaroiden lähettämisen rinnastumaan lähetyskäskyyn, jonka Jeesus antoi opetuslapsilleen: ”Ja hän sanoi heille: ”Menkää *kaikkeen maailmaan* ja saarnatkaa evankeliumia kaikille luoduille – –.” (Mark. 16:15).

Myös päähenkilön psyykkiset kärsimykset rinnastetaan alluusion avulla Jeesuksen ristiinnaulitsemiseen: nähdessään korkkitaululleen naulalla kiinnitetyn kuvan päähenkilö sävähtää ”niin kuin naula olisi lyöty hänen lävitseen” (RKS, 67). Maatessaan myöhemmin

³⁶ Myös *Raamatun* kuvasto muodostaa pareja, joissa pelastuksen apokalyptista kuvaa vastaa demoninen kadotuksen kuva (Frye 1982, 145).

kotona sohvalla hänestä tuntuu ”siltä kuin toinen, rinnalla lepäävä käsi olisi ollut raskas paasi joka teki hengittämisen vaikeaksi” (RKS, 70). Näin päähenkilö vertautuu kivipaadella suljetussa haudassa makaavaan Jeesukseen. Jeesuksen haudassa viettämään aikaan vertautuvat myös ne kaksi päivää, jotka hän kuluttaa syrjäisellä kalamajalla ennen paluutaan työpaikalle.

Yksityiskohtien raamatullinen symboliikka on paikoin suorastaan osoittelevaa: saunoessaan kalamajalla päähenkilö levittää puhtaat valkoiset alusvaatteet valmiiksi odottamaan: ”Hän asetti ne kuluneelle sohvanpuolikkaalle siten että näytti kuin joku olisi maannut siinä selällään, jalat suorina ja kädet levitettyinä” (RKS, 77). Asento on ilmeinen viittaus ristiinnaulittuun. Valkoiset vaatteet puolestaan ovat *Raamatussa* kuoleman voittaneiden, ikuisen elämän arvoiksi osoittautuneiden tunnusmerkki (Ilm. 3:4, 7:9, 7:13–14).

Kiiristorstain yönä, jonka Jeesus vietti Getsemanen puutarhassa valvoen ja rukoillen, päähenkilö makaa sohvalla päättäneenä valvoa koko yön, mutta hänestä ei taaskaan ole Jeesukseksi, vaan hänelle käy niin kuin opetuslapsille, jotka eivät mestarinsa käskystä huolimatta pysyneet hereillä: ”Aamuyön tunteina hän oli kuitenkin nukahtanut” (RKS, 71). Kohtausta yhdistää Getsemaneen myös alluusio hikipisaroihin, jotka Jeesus ”suuressa tuskassa” vuodatti (Luuk. 22:44): ”Vasta nyt hän huomasi, miten kamalilta hänen sukkansa ja kainalonsa haisivat. Tuskan hiki, hän ajatteli ja katkera hymy nousi hänen suupieliinsä.” (RKS, 70.) Ruumiin ja asunnon likaisuus symboloivat novellissa päähenkilön psyykkistä tilannetta, ja toistuva peseytyminen sekä viikon mittaan suoritettu asunnon ja kalamajan pihapiirin siivoaminen puolestaan kuvastavat hänen vähittäistä vapautumistaan syyllisyyden ja häpeän tunteista.

Päähenkilön paluu työpaikalle ja astuminen ”ulos kaapista” on vastine Kristuksen ylösnousemukselle. Uudelleen taululle kiinnitetyn kuvan ensimmäisenä näkevä Ranki tuijottaa päähenkilöä ”kuin haudasta noussutta” (RKS, 83). Näin päähenkilö vertautuu Jeesukseen paitsi ”kärsijänä” ja ”kontrapunktisena Kristuksena” (ks. Envall 1985, 120, 127) myös ”voittoisana Kristuksena”. Hän voittaa pelkonsa ja häpeänsä, kuten Kristus voitti kuoleman, ja uskaltaa astua ihmisten eteen omana itsenään.

Vihjailevan kuvan korkkitauluun naulanneelle henkilölle kuuluu novellissa kavaltaja-Juudaksen rooli. Toisin kuin Jeesus, päähenkilö ei tiedä kavaltaajansa henkilöllisyyttä, mutta hän ajattelee että on ”samantekevää, kuka kuvan oli kiinnittänyt” (RKS, 70). Merkitystä onkin vain sillä, miten hän itse päättää suhtautua asiaan. Novellin lopussa hän osoittautuu voittoisaksi Kristukseksi, mutta toisinkin olisi voinut käydä: kalamajalla oleskellessaan hän avaa puuvajan oven, ja sen päälle lyödystä naulasta valahtaa ”rispaantunut köydenpää heilumaan hänen silmiensä eteen kuin lehmän häntä” (RKS, 76). Pääsiäisviikon viitekehäyksessä köysi on alluusio Juudakseen, joka petoksensa tehtyään hirttäytyi. Allusion merkitys on yksiselitteinen: jos päähenkilö päättäisi erota työstään ja jatkaa homoseksuaalisuutensa salailemista, hän pettäisi itsensä, sen mitä sisimmässään todella on, ja olisi itse Juudas. Siksi on samantekevää, kuka kuvan on kiinnittänyt.

Vesi on monissa mytologisissa järjestelmissä ambivalentti vertauskuva, sekä elämän synnyttäjä että sen tuhoaja (Biedermann 1989/1996, 406). *Raamatussa* elävän ja kuolleen veden vastakkainasettelu on Northrop Fryen (1982, 145) mukaan ensisijaisen tärkeä. Myös ”Pääsiäisen” runsas vesikuvasto sisältää sekä myönteisen että kielteisen ulottuvuu-

den, jotka heijastavat päähenkilön psyykkistä ja eksistentiaalista tilannetta. Novellissa toistuvat vastenmielisen ja likaavan veden kuvat:

Hän puhdisti pöydän ja kaatoi lopun kahvin viemäriin. Pannua huuhdellessaan hän näki veden valuvan kraanasta harmaana ja vaahtoisena, sen näköisenä ettei sitä olisi tehnyt mieli juoda. Talvisten aamu-uintiensa jälkeenkin hänestä hallilla tuntui, ettei sillä saanut itseään puhtaaksi altaan kloorin löyhkästä. (RKS, 59.)

Pitkällä suoralla sade yltyi. Hän kiihdytti vauhtiaan entisestään, mutta pihaan ajaessaan hän tunsu puseron ja housujen reisistä kastuneen läpi asti. Pyörä oli ruokottomassa kunnossa, samoin kengät. (RKS, 66.)

Hän kaatoi kanisterista mukillisen vettä; siinä maistui vesijohtoveden vastenmielinen maku joka toi hänen mieleensä metallisen lavuaarin, tiskit, kaupungin, yksinäisyyden muiden keskellä. (RKS, 80.)

Vesi saa kuitenkin myönteisempiä, aistillisia ja jopa eroottisia vivahteita, kun sateessa kastunut päähenkilö ”laitt[aa] suihkun valumaan ja seiso[o] hetken lämpöisen veden hyväilyssä” (RKS, 66). Veden eroottinen sävy vain vahvistuu, kun päähenkilö kalamajalla saunoessaan heittää löylyä, ja ”kuuma höyry puristu[u] hänen ympärilleen kuin ihon kosketus” (RKS, 78).

Huipennuksensa vesimotiivi saa päähenkilön rynnätessä saunasta hyiseen mereen. Veden symbolisuutta rakennetaan jälleen *Raamattu*-alluusioiden kautta. Kertojan mukaan vesi leikkaa päähenkilön ihoa ”kuin lasi tai tuli” (RKS, 78). Sanat viittaavat Ilmestyskirjaan, jossa hyveelliset viimeisellä tuomiolla seisovat lasisella merellä (Ilm. 15:2), kun taas pahuuden edustajat heitetään tuliseen järveen (Ilm. 19:20; 21:8 ym.). Hyinen meri, johon päähenkilö sukeltaa, voi osoittautua kummaksi tahansa näistä raamatullisista vesistöistä. Päähenkilö nousee merestä autenttisen valinnan tehneenä, uudesti syntyneenä, mihin vihjaa vertaus vedestä avautuvana kohtuna. Veden myönteistä ulottuvuutta korostaa myös meren vertaaminen taivaaseen: ”Hän makasi yhä vatsallaan; jäinen, vihertävän valkea horisontti avautui hänen silmiensä tasalta kuin taivas olisi auennut” (RKS, 78). Toisaalta kuvassa silmiin myöten jäisessä vedessä palelevasta päähenkilöstä voi nähdä alluusion myös Danten *Jumalaiseen näytelmään*, jossa petturuudesta tuomitut sielut kärsivät rangaistustaan helvetin alimmassa piirissä, ns. Juudaan helvetissä, Kokytyksen virtaan jäätyneinä. Näin päähenkilö voi olla joko taivaassa tai alimmassa helvetissä. Valinta ratkaisee, ja hän valitsee oikein. Sekä *Raamattuun* että Danten runoelmaan kohdistuvat alluusiot tuovat esiin päähenkilön psyykkisesti ja eksistentiaalisesti ambivalenttia tilannetta, jossa yhdestä valinnasta riippuu suunnattoman paljon.

Uintikohtaus on novellin käännekohta sekä leikkauspiste, jossa sivuavat toisiaan kaikki ne viitekehykset, jotka novellin kudoksessa risteilevät. Interdiskursiivinen dialogi syntyy tekstiin muutaman symbolisen yksityiskohdan ansiosta. Vesi toimii syntymän symbolina sekä psykoanalyttisen että kristillisen tulkinnan mukaan, ja symboliikkaa vahvistetaan vielä kohtuvihjeellä. Kohtaukseen kytkeytyvistä interteksteistä on mainittu jo Ilmestyskirja ja *Jumalainen näytelmä*. Lisäksi avautuva vesi sisältää alluusion *Raamatun* kertomuk-

seen Israelin kansan paosta Egyptin orjuudesta; siinä Jumala jakaa Punaisen meren kahtia, jotta Mooseksen johtamat pakolaiset pääsevät sen poikki turvaan vainoajiltaan (2 Moos. 14:21). Viittaus tähän Vanhan testamentin tarinaan ei tietenkään ole satunnainen: pääsiäistä tähän viettävät kristittyjen lisäksi (ja alun perin juuri) juutalaiset Egyptistä vapautumisensa muistoksi. Päähenkilö vertautuu näin paitsi Jeesukseen myös tämän vanhatestamentilliseen prefiguraatioon Moosekseen, joka johdatti kansansa orjuudesta kohti luvattua maata.³⁷

Viittaaminen molempien testamenttien keskeisimpiin tapahtumiin, henkilöihin ja symboleihin perustuu *Raamatun* typologiseen tulkintaan. Northrop Frye erottaa *Raamatusta* seitsemän kerrontasekvenssiä, jotka ovat keskenään hengellisesti identtisiä. Näistä tärkeimmät ovat juuri israelilaisten pako Egyptistä luvattuun maahan ja Kristuksen ylösnousemus (Frye 1982, 171–173). Nämä kertomukset rinnastuvat myös Seppälän novellissa, jonka interteksteinä ne toimivat ja vahvistavat, että päähenkilö on syntynyt sisäisesti uudelleen ja vapautunut orjuuttavista pelon ja häpeän tunteista.

Veden ohella puu on tärkeä raamatullinen symboli. Vesi ja puu esiintyvät yhdessä sekä *Raamatun* alussa että lopussa, paratiisissa ja Uudessa Jerusalemissa, jossa elämän vesi ja puu annetaan jälleen ihmisten nautittaviksi. ”Pääsiäinen” hyödyntää *Raamatusta* tuttujen puiden symbolimerkityksiä:

Mökin edustalla kasvoi kolme matalaa, käkkyräistä ja kaarnaista omenapuuta. Hänen äitinsä oli ne aikoinaan istuttanut, jokaiselle oman. Niihin tuli syksyisin pieniä kitkeränmakuisia omenoita, jotka eivät tah-toneet kelvata linnuillekaan. Niistäkin hän taitteli irti kaikkein kuivimmat oksat. (*RKS*, 76.)

Omenapuit viittaavat paratiisiin hyvän ja pahan tiedon puuhun ja siten lankeemukseen. Toisaalta puiden lukumäärä on pääsiäiskertomuksen viitekehyksessä alluusio Golgatan risteihin. Näin puissa yhdistyvät lankeemuksen ja pelastuksen vertauskuvat. Äidin istuttamien puiden hedelmät ovat syötäväksi kelpaamattomia, minkä voi tulkita vihjaavan äidin maailmankatsomuksen hedelmättömyyteen.³⁸ Kielteisesti arvottuneita vertauskuvia ovat myös pois taiteltavat kuivat oksat, jotka Jeesuksen viinipuuvertauksessa (Joh. 15:5–6) symboloivat kadotukseen joutuvia väärintekijöitä. ”Pääsiäisessä” kuivat oksat edustavat

³⁷ Myös tällä vanhatestamentillisellä alluusiolla on käännteinen puolensa. Vapauttajahahmo Mooseksen lisäksi päähenkilö vertautuu myös Joosefiin, joka myytiin orjaksi Egyptiin. Egyptiin joutuneen Joosefin olinpaikkaa ei tiedä kukaan; samoin päähenkilö kalamajalla ajattelee, että ”vain Ranki saattaisi tietää missä hän oli, eikä sekään heti” (*RKS*, 80). Joosef joutuu Egyptissä syyttömänä vankilaan (1 Moos. 39:20), johon ”Pääsiäisen” kalamaja vertautuu: ”Huoneessa oli yksi ainut ikkuna. Hän kumartui katsomaan siitä ulos. Ikkunan takana rosoiset jääpuikot roikkuivat räystäältä pitkinä ja ohuina kuin kalterit” (*RKS*, 75). Joosefin tarinasta ovat peräisin päähenkilön merkitykselliset unet, jollaisia myös nuori Joosef näkee (1 Moos. 37:5–10). Ainoa päähenkilön uni, jonka sisältö kuvataan, olikin helppo tulkita kastraatiopelon tai -toiveen aiheuttamaksi. Sen lisäksi hän näkee ”paljon unia” (*RKS*, 81), joiden sisältöä ei kerrota, mutta joiden vihjataan olevan osasyynä hänen uuteen, rohkeaan elämänsenteeeseensa.

³⁸ Alluusion kohteena näyttäytyy myös Jeesuksen tunnettu vertaus, jonka mukaan puu tunnetaan hedelmistään (Matt. 12:33).

niitä kielteisiä tunteita ja tiedostamattomia pidäkkeitä, joista päähenkilön on päästävä eroon, ja niiden karsiminen on osa päähenkilön vertauskuvallista puhdistautumisoperaatiota.

3.5 Eksistentialismi ja autenttisuuden ihanne

Vaikka ”Pääsiäisen” päähenkilön vihjataan olevan homoseksuaali, ei novelli kuitenkaan ole ensi sijassa homoidentiteetin kuvaus. Päähenkilössä ei ole mitään erityisen ”queeriä”; hän ei poikkea missään olennaisessa suhteessa Seppälän kuvaamista heteromiehistä. Homoseksuaalisuus ei tunnu olevan itsessään novellin kiinnostuksen kohteena, vaan sitä tarvitaan vain päähenkilön sisäisen ristiriidan toisena osatekijänä, kristillisyyden vastapoolina. Sama pintapuolisuus koskee kristillisyyden kuvausta, sillä päähenkilön uskonnollisia tunteita tai ajatuksia ei esitetä. Tärkeää novellissa on vain päähenkilön ristiriitatilanne, eivät sen osatekijät, jotka voisivat periaatteessa olla mitkä tahansa. Olennaista novellissa onkin sen eksistentialistinen tematiikka, joka rakentuu mainitun ristiriidan ja sen ratkaisuyritysten ympärille.

Novellin eksistentialistisen tematiikan jäljille johdattaa tulkinta päähenkilöstä voittoisana Kristuksena. Alluusio ylösnousseeseen Jeesukseen paljastaa, miten lukijan tulee päähenkilöön ja hänen tilanteeseensa suhtautua. Ulkoapäin tuleva sysäys, taululle kiinnitetty kuva, on rikkonut sen psyykkisen kauhun tasapainon, jonka hän on onnistunut kehittämään viettiensä ja ihanneminänsä vaatimusten välille, ja pakottanut hänet hylkäämään lukkiutuneen tilanteen, jossa hän on vuosikausia elänyt. Hän tietää salaisuutensa paljastuneen, ja sen myötä hän on joutunut eksistentialistisen valintatilanteen eteen: ollako rohkeasti sellainen kuin on, vai paetako häpeää uuteen työhön tai työttömyyteen? Paluuta entiseen ei ole, ja uutta tilannetta kuvaa hyvin Jean-Paul Sartren väite, että myös valitsematta jättäminen on valinta (Sartre 1946/1965, 33). Päähenkilö kuitenkin selviää kokeesta kunnialla. Hän voittaa häpeänsä, määrittelee itse itsensä ja saavuttaa autenttisen olemisen tavan. Äidin maailmankatsomus, jonka mukaan elämän tarkoitus on perheen perustaminen, edustaa novellissa kristillisen maailmankatsomuksen lisäksi yleisemmin essentialistisia käsityksiä ihmisestä pyrkiessään määrittelemään, miten ihmisen tulisi elää. Päähenkilö puolestaan on eksistentialistinen sankari, joka kykenee itse antamaan merkityksen elämälleen. Jos hän toimisi alkuperäisen aikomuksensa mukaan, siis eroaisi työstään ja jatkaisi homoseksuaalisuutensa salailemista, hän pettäisi itsensä. Hän päätyy kuitenkin tunnustamaan salaisuutensa, ja se ”villi riemu ja voima” (RKS, 82), jota hän tuntee kiinnittäessään paljastavaa kuvaa takaisin korkkitauluunsa, antaa ymmärtää, että hän on kokenut todellisen sisäisen muutoksen. Merkittävää on, että päähenkilön uudestisyntymistä saapuu ensimmäisenä todistamaan juuri Ranki, isän sijainen päähenkilön elämässä. Näin päähenkilö saa vertauskuvallisesti voiton isästään, ja tähän henkiseen isänmurhaan ratkeaa hänen Oidipus-kompleksinsa.

”Pääsiäisessä” toistuu ”Taivaanrannasta” tuttu pyöräilyn ja autoilun vertauskuvallinen vastakkainasettelu, ja myös ”Pääsiäisessä” pyöräily on autenttisen olemassaolon metafora. Päähenkilö taittaa päivittäiset työmatkansa polkupyörällä. Pyöräilyn poikkeuksellisuutta korostetaan kontrastoimalla se työtovereiden autoiluun: ”Yhtään pyörää ei ollut vielä teli-

neessä, autoja parkkipaikalle oli pysäköity monta. Kallion uusi, musta Volvo seisoj viimeksi tullessa ja kiilteli suurena ja pitkänä kuin ruumisauto.” (RKS, 67.) Ruumisauton mielikuvan avulla autoiluun kytketään kielteisiä konnotaatioita. Kaupassakäynnin kuvaus puolestaan toistaa ”Taivaanrannasta” tutun pakokaasujen infernaalisen motiivin: ”Markettin parkkipaikka oli täynnä autoja ja pakokaasuja. Hän lähti vaappuen liikkeelle. Raskaat kassit kummassakin pyöränsarvessa tekivät ajamisen hankalaksi, mutta vauhtiin päästyään hän löysi niille oikean asennon ja tasapainon.” (RKS, 65.) Eksistentiaalisen symbolimerkituksen ohella pyöräilyyn kytketään tällä kertaa myös psykologista symboliikkaa: Päähenkilön tasapainoa horjuttavat raskaat kassit pyöränsarvissa symboloivat hänen henkistä tasapainoaan uhkaavaa ristiriitaa viettien ja yliminän välillä. Samalla kuvaus kuitenkin jo ennakoij novellin loppuratkaisua, jossa tasapaino löytyy myös päähenkilön sielunelämään.

Kuinka uskottava tällainen henkinen uudestisyntyminen on psykoanalyttisesta perspektiivistä tarkasteltuna? Neuroosit ovat tunnetusti vaikeita parantaa, ja psykoanalyttinen terapia kestää tavallisesti vuosia. Päähenkilö sen sijaan kykenee kahdessa päivässä pääsemään eroon pelkotiloistaan ja alemmuudentunnostaan. ”Pääsiäisen” loppuratkaisu tuntuukin, psykologisia termejä käyttäen, varsin ratkaisukeskeiseltä. Olennaista ei ole psyykkisten ongelmien alkusyiden analysoiminen. Sen sijaan tarvitaan luja ja tietoinen päätös muuttaa totuttuja toimintamalleja. Tosin myös tiedostamaton elementti on vahvasti läsnä päähenkilön ratkaisun kypsymistä ilmentävässä kuvauksessa unien, aavistusten ja ”toisen maailman” muodossa:

Hän ei syönyt juuri muuta kuin leipää, voita ja vettä. Hän näki paljon unia, ja herätessään ja verannalle astuessaan hänestä tuntui siltä kuin uni olisi yhä jatkunut ja ollut totta. Hän laskeutui alas rantaan, ja tuulessa ja rannan väkevässä tuoksussa seisoessaan hän ajatteli että siitä alkoi jokin toinen maailma jonka olemassaolon hän saattoi vain aavistaa, yhtä hänen uniensa kanssa. (RKS, 81.)

Seuraavaksi päähenkilö tavataankin jo kiinnittämässä kuvaa takaisin korkkitauluunsa. Novellissa ilmenee Seppälän teksteille tyypillinen ristiriita psykoanalyttisen ja eksistentiaalisen ihmiskäsityksen välillä. Eksistentiaalisuus, etenkin sartrelaisessa muodossaan, korostaa ihmisen radikaalia vapautta ja sen myötä tulevaa ääretöntä vastuuta (Sartre 1946/1965, 14), kun taas psykoanalyysi tarkastelee niitä sisäisiä rajoituksia, jotka pyrkivät asettumaan vapauden tielle. Eksistentiaalisuusiinkin kuuluu toki ymmärrys tilanteesta, siitä konkreettisesta tilanteesta, jonka asettamissa rajoissa ihmisen vapaus toteutuu. Mikä siis on tilanteen ja vapauden suhde ”Pääsiäisessä”?

Lähestyn ongelmaa kiertotietä. Päähenkilön ratkaisun – ja näin ollen myös tekstin arvomaailman – voi nähdä ilmentävän eettistä ihannetta, jota Charles Taylor (1991/1995, 46) nimittää autenttisuudeksi, uskollisuudeksi omaa sisäistä vakaumusta kohtaan. Taylorin mukaan autenttisuuden ihanne on romantiikan aikakauden tuote, ja se on luonteenomainen moraalisen ajattelun muoto yksilöllisyyttä korostavassa länsimaisessa nyky-yhteiskunnassa. Ihanteeseen kuuluu Herderin ajatus, että ”jokaisella on omaperäinen ihmisenä olemisen tapansa” (mt., 58) ja että tämän ainutlaatuisen tavan mukaisesti jokaisen myös tulisi elää. Näkemys muistuttaa Sartren ihmiskuvaa sikäli, että molempien mukaan ihminen määrittelee itsensä yksilöllisesti. Erona on se, että Sartren eksistentiaalisuudessa

määrittelemine tapahtuu ainoastaan tekojen avulla, ilman niitä ihminen ei ole mitään (Sartre 1946/1965, 27). Autenttisuuden ihante sisältää ajatuksen, että ihmisellä on yksilöllinen olemus, joka hänen täytyy löytää ja jonka mukaan hänen tulee toimia.

Taylor tarkastelee autenttisuuden ihanteen väljähtyneitä muotoja, pehmeää relativismia eli näkemystä, jonka mukaan kukaan ei voi arvostella toisen tekemiä valintoja, ja itsemääräämiseen perustuvaa vapauskäsitystä, jonka mukaan ihminen toimii vapaasti vain silloin kun ei ota valinnoissaan huomioon mitään ulkopuoleltaan tulevia rajoitteita. Taylor hylkää nämä ajatustavat sisäisesti ristiriitaisina ja korostaa, että itsensä ja elämäntapansa valitseminen edellyttää kaikkien tai ainakin useimpien jakamia yleisiä merkitysnäkökenttiä, joita vasten yksilöiden valinnat näyttävät mielekkäinä ja arvokkaina. Valinta itsessään ei takaa valitun elämäntavan arvokkuutta. Kiinnostavaa on, että Taylor käyttää esimerkkinä juuri homoseksuaalisuutta. Seksuaalisen poikkeavuuden varaukseton hyväksyminen on hänen mukaansa osoitus pehmeästä relativismista, joka kieltää yhteiset merkitysnäkökentät. Tällainen ajattelutapa aiheuttaa sen, että ”seksuaalisen suuntautumisen valinta menettää erityismerkityksensä” (Taylor 1991/1995, 66). Taylor toteaa, että ”[h]omoseksuaalisen suuntautumisen arvo tulee määritellä – tarkastelemalla homo- ja heteroseksuaalien kulttuuria ja elämäntapaa. Asiaa ei voi ratkaista *apriorisesti* julistamalla kaikki ihmisten tekemät valinnat ilman muuta hyväksi.” (Mt., 67.)

Taylorin esimerkki on kuitenkin huonosti muotoiltu, sillä seksuaalinen suuntautuminen ei ole yksilön valittavissa sillä tavoin kuin hän antaa ymmärtää. Ainoa valinta, jonka esimerkiksi ”Pääsiäisen” päähenkilö voi ja joka hänen myös täytyy tehdä, on suhtautuminen omaan seksuaalisuuteensa. Hän voi joko hyväksyä tai kieltää sen, ja se yleinen merkitysnäkökenttä, josta hänen valintansa saa sisältönsä, on seksuaalisuuden keskeinen osuus ihmiselämässä ja tästä kumpuava eettinen periaate, jonka mukaan jokaisella on oikeus seksuaalisuuteensa. Seksuaalisen tasavertaisuuden periaate ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys; on yhä olemassa ideologioita, jotka vastustavat sitä, ja tässä kamppailussa Seppälän novellia voi lukea puolustuksen puheenvuorona.

Autenttisuuden ihanteen valossa voidaan arvioida myös tiluatiion ja vapauden problematiikkaa ”Pääsiäisessä”. Taylor toteaa (1991/1995, 69), että ”[a]utenttisuus ei ole minän ulkopuolelta tulevien vaatimusten vihollinen vaan nimenomaan edellyttää sellaisia vaatimuksia”. Vaatimukset muodostavat sen merkityshorisontin, jota vasten identiteetin määrittelemine on mahdollista. Päähenkilön valinta on merkityksellinen juuri siksi, että se on niin vaikea. Jos asia olisi hänelle itselleen ja muille samantekevä, se ei tarjoaisi mahdollisuutta autenttiseen itsemäärittelyyn. Päähenkilön uudestisyntyminen saattaa realistisesti arvioituna vaikuttaa liian hyvältä ollakseen totta, mutta novellin maailmassa ei tarvita psykoanalyttikkoa parantamaan päähenkilön ongelmia, tarvitaan vain rohkea päätös olla ylpeä itsestään sellaisena kuin on. Näin päähenkilö tekee omaehtoisen valinnan ja sitoutuu siihen eksistentiaalisiin tavoin, toteuttaa itseään autenttisuuden ihanteen mukaisesti ja katkoo ne psyykkiset siteet, jotka ovat olleet hänen henkisen itsenäistymisensä esteenä.

Päähenkilön alkuperäinen arvomaailma, psykoanalyttisin termein yliminä, on tulosta vanhempien auktoriteetista, jonka hän on sisäistänyt. Se edustaa kristillisiä arvoja ja tuomitsee päähenkilön seksuaalisuuden. Päähenkilön uusi arvomaailma, ja samalla koko novellin arvomaailma, edustaa päinvastaista näkemystä. Sen mukaan päähenkilön tulee hyväksyä itsensä ja osoittaa tämä muille. Novelli hylkää päähenkilön vanhempien ahtaan

kristillisen maailmankatsomuksen ja puolustaa eksistentialismin ja autenttisuuden ihanteen mukaista itsemäärittelyä. Se osoittaa, että päähenkilön tekemä valinta on oikea, ja vahvistaa hänen ihmisarvonsa. Poikkeavuutta ei tule käsittää kielteiseksi piirteeksi, josta joko pitäisi päästä eroon tai jota pitäisi oppia suvaitsemaan: päinvastoin se on päähenkilölle mahdollisuus, se tarjoaa hänelle tilaisuuden olla jotain muuta kuin keskimääräinen ”kuka tahansa”. Luonnollisestikaan seksuaalinen poikkeavuus ei ole ainoa asia, jonka avulla itsensä voi määritellä, mutta päähenkilölle se on se nimenomainen koetinkivi, jolla hänen rohkeutensa ja itsenäisyytensä mitataan.

”Pääsiäinen” on sikäli harvinainen Seppälän teksti, että se tuntuu tarjoavan vastauksen, vaikka vain implisiittisen, esittämäänsä ongelmaan. Tästä seuraa, että novelli päättyy myönteiseen ratkaisuun eikä kenenkään tarvitse kuolla traagisen umpisolmun aukaisemiseksi. Päähenkilön uhmakas transgressio on ”Pääsiäisessä” poikkeuksellisesti elämää edistävä teko.

Kristillisen ja eksistentialistisen maailmankatsomuksen selkeää vastakkainasettelua ja sen siistiä ratkaisua on kuitenkin lopuksi syytä kyseenalaistaa. Novellin eksistentialistisen arvomaailman ja raamatullisten hypotekstien välittämän kristillisen maailmankatsomuksen välinen suhde on epäilemättä monimutkaisempi kuin olen tähän saakka antanut ymmärtää. Pekka Tammi toteaa, että teksti voi suhtautua subteksteihinsä (eli tämän tutkimuksen termin interteksteihinsä) kolmella eri tavalla: subteksti voi a) toimia ”yksinkertaisena impulssina” uutta tekstiä kirjoitettaessa”, b) tukea viittaavan tekstin sanomaa tai c) olla polemiikin kohteena (Tammi 1991, 66). Tähän mennessä ”Pääsiäisen” suhde *Raamatun* kertomuksiin on näyttäytynyt poleemisena eli tyyppin c) mukaisena. Homoseksuaalinen Kristus-hahmo ei kuitenkaan ole pelkkä provokaatio, vaan päähenkilön ja Jeesuksen vertaaminen toisiinsa kertoo molemmista jotain olennaista. Novellin ja *Raamatun* suhde on siis myös tyyppiä b), mikä onkin jo implisiittisesti käynyt ilmi kun olen tulkinnut päähenkilöä voittoisana Kristuksena.

Näin novellista paljastuu uusi ristiriita: se kritisoi kristillistä maailmankatsomusta, mutta hyödyntää kristinuskon tärkeintä myyttiä tätä kritiikkiä esittäessään. Tämä merkitsee sitä, että novellin suhde taustamyttiinsä on radikaalin typologinen. Siinä missä *Raamatun* ortodoksinen typologinen tulkinta tyytyisi tuomaan esiin Egyptistä vapautumisen ja Jeesuksen ylösnousemuksen välisen hengellisen identtisuuden ja pitäisi ylösnousemusta Vanhan testamentin lupausten täyttymyksenä, radikaalin typologinen tulkinta projisoi ylösnousemusmyytin merkityksen tulevaisuuteen ja säilyttää uusien antityyppien mahdollisuuden aina avoimena. (Coupe 1997, 106–115.) Päähenkilön ratkaisu merkitsee uudenlaista täyttymystä, hän lunastaa Jeesuksen hahmoon ja opetukseen sisältyvän lupauksen nykyisessä historiallisessa tilanteessa relevantilla tavalla.

Erich Fromm jakaa uskonnot autoritaariisiin ja humanistisiin sen mukaan, millaisena ne näkevät ihmisen suhteen hänet ylittäviin voimiin. Autoritaariseen uskontoon kuuluu ajatus, että ”korkeammalla voimalla on valta pakottaa ihminen palvomaan häntä, että tottelemattomuus ja kunnioituksen puute ovat syntiä” (Fromm 1950/1986, 38). Autoritaarinen uskonto pitää ihmistä arvottomana ja merkityksettömänä, kun taas humanistinen uskonto ”keskittyy ihmiseen itseensä ja tämän omiin voimiin” (mt., 40). Kristinuskon sisällä vaikuttaa sekä autoritaarisia että humanistisia suuntauksia (mt., 43), ja molemmat suhtautumistavat esiintyvät myös *Raamatussa*. Jeesuksen opetukset edustavat Frommin mukaan

(mt., 40) humanistista uskontoa, ja tästä näkökulmasta voidaan ymmärtää Jeesuksesta kertovien myyttien merkitys ”Pääsiäisen” hypotekstinä. Novelli ei hylkää kristillistä myyttiä ja sen arvoja kokonaan, vaan tarjoaa uutta tulkintaa. Toisin kuin Fromm antaa ymmärtää, Jeesuksen hahmo on *Raamatussa* ristiriitainen. Hänen opetuksensa sisältävät sekä autoritaarisia että humanistisia juonteita, joista ”Pääsiäinen” kuitenkin Frommin tavoin päätyy painottamaan jälkimmäisiä. Päähenkilön alkuperäinen, ankara yliminä on sisäistänyt kristinuskon sen autoritaarisessa, synnintuntoa ja ihmisen arvottomuutta korostavassa muodossa; novellin intertekstuaalinen *Raamattu*-suhde sen sijaan tuo esiin Jeesuksen ja hänen opetustensa humanistista potentiaalia.

4 Rakkauden ja epätoivon hyppy (*Hyppynaru*)

”Pääsiäinen” ei enää runsasta vuosikymmentä myöhemmin mahtunut mukaan Seppälän valittujen novellien kokoelmaan *Oikku ja vapaus* (2001). Tästä voinee päätellä, ettei se tekijänsä mielestä kuulu novellituotannon parhaimmiston. Hiukan pateettisen ja asetelmallisen novellin hylkäämisen voi hyvin ymmärtää, mutta ”Pääsiäiselle” on silti mahdollista antaa merkitys osana tuotannon kokonaisuutta, virstanpylväänä kehittyvän kirjailijan uralla. Jälkikäteen arvioituna ”Pääsiäistä” voi lukea ennen muuta harjoitelmana psykoanalyttisen ja eksistentiaalisen tematiikan yhdistämisestä mytologiseen hypertekstuaaliseen tarinarakenteeseen. Laajemmassa muodossa Seppälä hyödynsi tätä ratkaisua jo seuraavana vuonna ilmestyneessä romaanissa *Hyppynaru* (1990), joka on traaginen kuvaus ydinperheen kamppailusta ja tuhoutumisesta työttömyyden ja parisuhdeongelmien puristuksessa. ”Pääsiäisen” tavoin romaanin pinnanalainen merkitysavaruus perustuu päähenkilön Kristus-hahmoisuudelle, mutta siinä missä ”Pääsiäinen” on symboliseen ylösnousemukseen päättyvä myönteinen kasvukertomus, *Hyppynaru* keskittyy vertaamaan toisiinsa Jeesuksen ja romaanihenkilöiden kärsimystä ja kuolemaa.

Romaanin kertojana toimiva, nimettömäksi jäävä päähenkilö on nuori perheenisä, joka on valmistunut humanististen tieteiden kandidaatiksi mutta ei ole löytänyt koulutustaan vastaavaa tai muutakaan työtä. Hänen vaimonsa Anna joutuu tekemään matalapalkkaista tilapäistyötä, ja perheen taloudellinen tilanne on huono. Perheeseen kuuluu myös kouluikä lähestyvä Mari-tytär, jonka hoivaaminen on päivänsä kotona viettävän päähenkilön tärkein elämänsisältö. Päähenkilön hoivavietillä on syynsä: hän on itse tullut lapsena hylätyksi. Hänen äitinsä on tullut raskaaksi vahingossa, eikä isä ole suostunut ottamaan vastuuta aviottomasta lapsesta. Äiti ei ole jaksanut hoitaa lastaan yksin vaan on jättänyt päähenkilön oman äitinsä kasvatettavaksi ja muuttanut itse ulkomaille – Ruotsiin, kuten tarinasta voi päätellä, vaikka myöskään äidin uutta kotimaata ei koskaan nimetä.

Kertomuksen alussa päähenkilö on perheineen laivalla, matkalla äidin kotimaahan. Matkan päällimmäinen syy on Annan loma sähkölaitokselta; Annalla on päähenkilön arvion mukaan tarve matkustella työtoveriensa tavoin. Silti myös päähenkilöllä on toiveita matkan suhteen. Hän haluaisi tavata äitinsä, jota ei ole koskaan nähnyt. Äiti on pitänyt yhteyttä lapseensa vain kirjeitse, ja hän on jäänyt päähenkilölle joulupukin kaltaiseksi salaperäiseksi olennoiksi, joka lähettää rahaa ja jouluksi paketin. Isästään päähenkilö ei tiedä mitään. Hän yrittää romaanin kuluessa kirjeissä kysellä tietoja isästä äidiltään, mutta saa vain epämääräisiä vastauksia ja epäselvän valokuvan. Matkan aikana päähenkilö ei kykene ottamaan yhteyttä äitiinsä, joten toivottu tapaaminen jää toteutumatta.

Myös kotimaassa elämä on täynnä vastoinkäymisiä. Päähenkilön käynnit työvoimatoimistossa jäävät tuloksettomiksi, ja tilanne turhauttaa erityisesti Annaa, joka haluaisi leveämpää elämää ja mahdollisuuksia rentoutua. Taloudelliset vaikeudet kiristävät puolisoiden välit räjähdyspisteeseen, ja lisää ahdistusta päähenkilölle tuottaa Marin osittainen siirtyminen pois kodin piiristä koulun alkaessa. Lopulta joulustressi saa aikaan väkivaltaisen konfliktin, jonka jälkeen päähenkilö kuristaa Marin kuoliaaksi ja nielee purkillisen unilääkkeitä.

Kertomus surmatöihin päättyvästä joulunvietosta on suomalaisesta todellisuudesta valitettavan tuttu. Käsitys suomalaisen miehen väkivaltaisuudesta aviomiehenä ja isänä on

osa ”Taivaanrantaa” käsittelevässä luvussa mainittua kulttuurista kertomusta suomalaisen miehen ongelmista. On kuitenkin syytä huomata, ettei Seppälän romaani tyydy vain toistelemaan kansallisia kliseitä vaan esittää moniulotteisen tutkielman ihmisen pahoinvoinnin yhteiskunnallisista, psykologisista ja eksistentiaalisista syistä. Luentani tavoite on selvittää, mitä nämä syyt ovat. Kuvatuista vastoinkäymisistä huolimatta päähenkilön epätoivoinen teko tulee yllätyksenä ja tuntuu täysin kohtuuttomalta. Miksi rakastava isä surmaa lapsensa, ja millaisia arvovaroja lapsenmurhalle romaanissa annetaan? Perspektiivinen romaani tarjoaa lukuisia, osin yhteismitattomia näkökulmia loppuratkaisun asettamaan tulkinnalliseen ongelmaan. Näiden vaihtoehtoisten näkökulmien hahmottaminen edellyttää myös *Hyppynarun* tapauksessa alluusioiden varaan rakentuvien intertekstuaalisten suhteiden huomioon ottamista.

Luentani etenee seuraavasti: Aluksi tarkastelen romaanin kerrontaratkaisua, joka on mahdollisesti ristiriidassa romaanin realistisen todellisuuskuvauksen kanssa ja perustelee todenkaltaisuuden tuolle puolen yltävien merkitystasojen konstruoimisen romaaniin. Tämän jälkeen tulkiten romaania kristillis-mytologisessa viitekehyksessä ja analysoin sen suhdetta Uuden testamentin kertomuksiin Jeesuksesta sekä Danten *Jumalaiseen näytelmään*. Lisäksi tarkastelen yksittäisiä mutta temaattisesti merkityksellisiä alluusioita antiikin mytologiaan. *Hyppynarun* mytologisen taustan analyysi toimii lähtökohtana romaanin freudilaisen tematiikan tarkastelulle, joka paljastaa päähenkilön surmateon kätketyt motiivit. Lopuksi luen romaania suhteessa Søren Kierkegaardin tulkintaan Aabrahamista, jonka valmius surmata ainoa poikansa Iisak näyttäytyi Kierkegardille uskon sankaruutena. Intertekstuaalinen suhde Kierkegaardin eksistentiaaliseen ääritulkintaan tuo esiin *Hyppynarun* ambivalenssin kauhistuttavimmillaan: olemassaolon perimmäisten valintojen äärellä jokainen on yksin, ja elämän ja kuoleman rajalla arkinen järki ja moraali kohtaavat voimattomuutensa.

4.1 Kuolleen kertojan ongelma

Hyppynaru vaikuttaa ensilukemalta kaikin puolin realistiselta romaanilta – moni olisi epäilemättä valmis kuvailemaan sitä inhorealistiseksi. Suomalaisen arkielämän kuvauksena romaani onkin erittäin tunnistettava, mutta tarkemmin ajatellen sen realismi problematisoituu, mikäli oletetaan, että päähenkilö-kertoja onnistuu itsemurhayrityksessään. Tällöin herää kysymys, miten on mahdollista, että hän voi kertoa oman tarinansa menneessä aikamuodossa. Päähenkilön tulisi olla kerronnan hetkellä kuollut, mikä realistisessa romaanissa olisi mahdotonta.

Ongelmaan voi antaa kolme erilaista vastausta. Ensimmäinen ja ilmeisin (tai ainakin realistisin) mahdollisuus on se, että päähenkilön itsemurhayritys syystä tai toisesta epäonnistuu. Kenties Anna löytää hänet ajoissa eteisen lattialta ja hälyttää apua. Kuolemaa tehdessään päähenkilö kuulee korvissaan ”meren kohinan”; kuulohavainto vertautuu useisiin aiemmin kuvattuihin tilanteisiin, joissa päähenkilö kuuntelee, miten Anna kohisuttaa suihkua kylpyhuoneessa. Kenties ”meren kohina” loppukohtauksessa vihjaa, että myös Anna on kotona ja sotkee päähenkilön itsemurhasuunnitelmat viime hetkellä.

Toinen ja kenties todennäköisin vaihtoehto on, että romaanin realismi ulottuu vain tapahtumien tasolle, eivätkä todenkaltaisuuden vaatimukset rajoita näiden tapahtumien kertomista. Kuollut voi toimia kertojana siinä missä eläväkin. Tämä on kirjallisuudessa lopulta varsin tavallista. Esimerkkejä ei tarvitse hakea kaukaa, sillä jo Seppälän omassa myöhemmässä tuotannossa on useita esimerkkejä kuolleista kertojista. Romaanissa *Ei kenenkään maa* (2006) yksi minäkertojista on hiekkakuopalla huumevelan vuoksi tapettu nuori mies, ja kertojanääni annetaan myös abortoidulle sikiölle, joka saa toimia kaikkien syntymättömien äänitorvena. *Hyppynarun* aikoihin tällaiset avoimen epärealistiset kerrontaratkaisut olivat toki vielä tulevaisuudessa, mutta *Hyppynarua* voi tulkita Seppälän ensimmäisenä kokeiluna kuolleen kertojan hyödyntämisestä.

Kuitenkin myös kolmas, yliluonnollinen tulkinta on mahdollinen. Tämä käy ilmi, kun tarkastellaan romaanin mytologista taustaa. ”Pääsiäisen” tavoin *Hyppynarun* voi tulkita rakentuvan Jeesuksesta kertovien *Raamatun* myyttien varaan. Päähenkilön ja Jeesuksen tarinoiden vertautuminen ei ole millään lailla ilmeistä, sillä intertekstuaalinen suhde rakentuu huomaamattomammille vihjeille ja alluusioille kuin ”Pääsiäisessä”, jossa kristillinen viitekehys aktivoitui jo novellin nimen ja pääsiäisviikon kuvauksen ansiosta. *Hyppynarun* intertekstuaalisuuden havaitseminen edellyttääkin paneutuvaa lukemista ja käytännössä useampia lukukertoja. Päähenkilön ja Jeesuksen välisen interfiguraalisen suhteen perusteella ei myöskään voi automaattisesti olettaa, että yliluonnollinen tulkinta olisi oikea ja että päähenkilö nousisi kuolleista ryhtyäkseen romaanin kertojaksi. *Hyppynarun* myyttisen taustan selvittäminen vaikuttaa silti ratkaisevalla tavalla yllättävän ja järkyttävän loppuratkaisun tulkintaan. Osoitan seuraavaksi, miten päähenkilön ja Jeesuksen tarinat kytkeytyvät toisiinsa, ja pohdin sen jälkeen, miten kytkentä auttaa selittämään ja arvottamaan päähenkilön käsittämättömältä tuntuvaa tekoa.

4.2 Jeesus interfiguurina

Hyppynarussa arkisen suomalaisen todellisuuden kuvaus hyödyntää kristillisen symboli-merkityksen sisältäviä ja *Raamatun* kertomuksiin viittaavia yksityiskohtia. Kärsimystä kuvaavassa romaanissa esiintyy erityisesti viittauksia Jeesuksen kärsimykseen ja ristinkuolemaan. Yhteys evankeliumien kertomuksiin nostaa esiin romaanin tärkeimmät teemat ja auttaa jäsentämään ja syventämään niiden analyysia. Tässä alaluvussa tarkastelen *Hyppynarun* kristillistä viitekehystä ja pohdin, miten *Raamattu*-alluusioiden sarja mahdollistaa päähenkilön ratkaisun arvioimisen yllättävistä näkökulmista. Lähden liikkeelle yksiselitteisimmin osoitetuista alluusioista ja pyrin sen jälkeen osoittamaan, että vaikeammin havaittavien *Raamattu*-alluusioiden sarja kattaa koko romaanin ja tekee sen tarinarakenteesta hypertekstuaalisen transformaation raamatullisesta hypotekstistä.

Tässä suhteessa *Hyppynaru* muistuttaisi siis Joycen *Odyssseusta* (1922) – tai *Ulyssesta*, kuten romaanin alkukielisen version ja uudemman suomennoksen otsikko kuuluu. Myös Joycella mytologiset alluusioidet ovat niin hienovaraisia, että ilman romaanin otsikkoa vain harvoilla lukijoilla olisi edellytyksiä niitä havaita. *Hyppynarun* tapauksessa hypertekstuaalisuus on vielä tulkinnanvaraisempaa, koska romaanin otsikko ei johdata lukijaa hypotekstin jäljille. Otsikon sijasta tulkinnan avaimina toimivat näkyvämmät *Raamattu*-alluusioidet,

jotka kannustavat tulkitsemaan huomaamattomampiakin samankaltaisuuksia osina romaanin intertekstuaalista kokonaisuutta.³⁹

Näkyvin Kristus-alluusion osoittaja ovat Marin piirroksat, joissa ”kaikki ihmishahmot seisovat samanlaisina, tikkuvartaloisina ja kädet suoraan sivulle ojennettuina kuin ristillä” (HN, 22). Motiivi toistuu muuntuneena lumiukossa, jonka päähenkilö ja Mari tekevät pihalle: ”[S]e seisoi niin kuin Marin piirroshahmot kädet kohtisuoraan sivulle ojennettuina” (HN, 105). Hiukan huomaamattomammin ristiinnaulitsemismotiivi esiintyy seuraavassa päähenkilön kuvauksessa: ”Levitin käteni, ojensin ne suoriksi, henkäisin raskaasti ja tyhjenen kuin vanha säkki” (HN, 58). Kuvauksissa toistuu kätensä suoriksi sivuille ojentanut hahmo, ja ensimmäisessä esimerkissä ristillä oleminen mainitaan eksplisiittisesti.

Viittaus ihmisten synnit kannettavakseen ottaneen Jeesuksen kärsimykseen on päähenkilön kuvaus Marista, jota pelottavat koulun liikuntatunnilla tehtävät telinevoimistelutempot: ”Sen kasvot näyttivät siltä kuin sillä olisi ollut kaikki maailman kärsimys harteillaan” (HN, 90). Itseen kuvaillessaan päähenkilö niin ikään viittaa ristiä harteillaan kantavaan Jeesukseen, jota Simon Kyreneläisen täytyi lopulta auttaa: ”Marista oli kaikkialla kova paimentaminen eikä se jaksanut kävellä itse kuin ensimmäisen tunnin ajan. Sen jälkeen minun oli kannettava sitä selkäreppussa, ja vaikka se ei painanut paljon kahtakymmentä kiloa enempää, selkäni ja pohkeistani kivisti niin että olin nääntyä taakkani alle.” (HN, 16.)

Ristiinnaulitsemismotiivi toistuu huomaamattomampana muunnelmana myös romaanin huippukohtadissa, jossa päähenkilön ja Annan välinen aggressio purkautuu: ”Yritin hengittää rauhallisesti ja katsoa suoraan eteeni kirjahyllyn puiseen pystypuuhun”, kertoo päähenkilö (HN, 116). Redundantti ilmaus ”puiseen pystypuuhun” korostaa *pystypuu*-sanan merkityksellisyyttä ja implikoi poikkeavuutta pystypuun täydentäjäksi. Kohtauksen voi tulkita siten, että vaikeuksissaan umpikujaan joutunut ja epätoivoiseen tekoonsa valmis päähenkilö näkee vertauskuvallisesti ristin edessään.

Viittaus veden päällä kävelevään Jeesukseen (Matt. 14:25–33) on merta katselevan päähenkilön ajatus: ”Jos olisin lähtenyt kulkemaan harmaana vaahtoilevaa vettä pitkin ja kyennyt sivuuttamaan kaikki saaret ja luodot ja ylittämään salakavalat matalikot ja karit, olisin saapunut kaupunkiin jossa äitini asui” (HN, 82). Sanat ”jos olisin kyennyt” tekevät kuitenkin jälleen kerran eroa päähenkilön ja Jeesuksen välille. Kuten ”Taivaanrannassa” ja ”Pääsiäisessä”, myöskään *Hyppynarussa* ihmisellä ei ole Jeesuksen yli-inhimillisiä ominaisuuksia. Jäljelle jää vain kärsimys.

Kun lukijan huomio on näkyvimpien *Raamattu*-alluusioiden ansiosta kiinnittynyt Jeesukseen päähenkilön esikuvana (mutta myös vastakohtana), voi koko romaanin hahmottaa sarjaksi kohtauksia, jotka miltei huomaamattomasti jäljittelevät Jeesuksen kärsimysnäytelmää. Käyn nämä kohtaukset ja niiden raamatulliset vastineet läpi järjestyksessä.

Jo romaanin ensimmäinen lyhyt luku päättyy raamatullisissa tunnelmissa. Päähenkilö seisoo laivan partaalla näkymiä katsellen ja kuvailee kokemustaan: ”Tuntui kummalliselta seisoa siinä kuin hitaasti liikkuvan vuoren laella – – . Ajattelin, että siitä käsin olisi ollut

³⁹ Hypertekstuaalisuuden todistaminen ei ole tulkintani kannalta elämän ja kuoleman kysymys. Romaanin ilmeinen *Raamattu*-kytkös riittää perustelemaan tulkintani, ja kytkennän mahdollinen kokonaisvaltaisuus on ylimääräinen ulottuvuus, jonka kukin voi joko hyväksyä tai hylätä taipumustensa mukaan.

helppo hallita kaikkea ympärillä olevaa.” (HN, 8.) Tässä vaiheessa lukijalla ei vielä ole edellytyksiä lukea kohtausta raamatullisessa viitekehyksessä, mutta myöhemmin päähenkilö tuo jumaluuden motiivin mukaan kohtaukseen muistellessaan tilannetta: ”Suljin silmäni ja ajattelin sinisenä välkehtivää merta vailla rantoja, korkeaa taivasta, vuoren lailla etenevää laivaa, jonka laella ihminen saattoi tuntea itsensä Jumalaksi” (HN, 23).

Kuvauksen taustalla kangastaa vuoren, jumaluuden ja kaiken hallitsemisen motiivien ansiosta Jeesuksen kiusaaminen korkealla vuorella.⁴⁰ Mahdollisesta alluusiosta riippumattakin kohtaus pohjustaa päähenkilön patologista tarvetta kontrolloida sekä omaa elämäänsä että erityisesti tyttärensä elämää. Hylätyksi tuleminen on jättänyt hänet pysyvästi vaille perusturvallisuuden kokemusta, ja kun hänen elämänhallinnan tunteensa romaanin loppua kohti katoaa, hän menettää henkisen tasapainonsa tuhoisin seurauksin. Tätä ennakoidaan vertauskuvallisesti jo alkukohtauksessa: ”Tuuli repi hiuksia jo parrasta kävellessäni, ja noustuani metallisia portaita välikannelle se tuntui horjuttavan tasapainoani” (HN, 8).

Romaanin kuvasto korostaa päähenkilön eristyneisyyttä, pelokkuutta ja kontrollin tarvetta. Hänet kuvataan toistuvasti katselemassa ihmisiä ylhäältä päin: hotellihuoneen ikkunasta, kotinsa parvekkeelta ja ikkunasta, hoitokodin ikkunasta ja tavaratalon ylimmästä kerroksesta. Lisäksi hänen ja toisten välissä on usein jokin konkreettinen tai kuvaannollinen eristäjä, kuten ikkunaruutu, kaihdin, verho, ovisilmä, nukkelaatikon muovinen kansi tai musta suorakaide, jonka hän tuntee itsensä ja todellisuuden välissä. Pimeä ikkunaruutu toistuu tämän mielikuvan konkretisoitumana kerran toisensa jälkeen.

Yksi päähenkilön ongelmista on kyvyttömyys suhtautua tyttärensä itsenäisenä yksilönä. Hän on isänä ylisuojeleva ja näkee kaikkialla Mariin kohdistuvia uhkia. Kun tytär aloittaa koulun ja päähenkilö jää yksin kotiin, hän ajautuu ahdistuksen ja lopulta vainoharhaisten ajatusten valtaan. Aluksi yksinäisyys herättää hänessä levottomuutta, jota hän yrittää torjua keksimällä itselleen tekemistä Maria odotellessaan:

Tein mekaanisesti taloustöitä, siivoilin, tiskailin, kävin kaupassa, yritin silittää räpäiäkin jotten olisi pysähtynyt kuuntelemaan hiljaisuutta ja itseäni. Seurasin kellon viisareiden matelua toisella silmällä, rämpyttelin ajatuksettomasti kitaraa, ja hyvissä ajoin ennen Marin tuloa valmistin sille välipalan.

Seisoin ikkunalla odottamassa. Kun näin sen tulevan puolijuoksua ensimmäisten joukossa, minusta tuntui kuin olisin taas palannut elämään: Mari syöksyi aukiolle puiden takaa kuin aurinko pilvien keskeltä. (HN, 57.)

Kuten lainauksesta käy ilmi, Marin läsnäolo on välttämätöntä päähenkilön psyykkiselle hyvinvoinnille. Sairaalloisen kontrollintarpeen teema on romaanin loppuratkaisua leimaavan ambivalenssin kielteinen osatekijä.

Päähenkilön surmatyössä on silti mahdollista nähdä myös myönteinen ulottuvuus. Myönteistä on isän ja tyttären välinen läheisyys ja se aito rakkaus, jota päähenkilö tytär-

⁴⁰ ”Taas perkele otti hänet kanssansa sangen korkealle vuorelle ja näytti hänelle kaikki maailman valtakunnat ja niiden loiston ja sanoi hänelle: ’Tämän kaiken minä annan sinulle, jos lankeat maahan ja kumarrat minua.’” (Matt. 4:8–9.)

tään kohtaan tuntee. Päätettyään lopettaa elämänsä hänen on otettava tyttärensä mukaan, sillä hän ei halua hylätä lastaan, kuten hänen omat vanhempansa hylkäsivät hänet. Seppälä on itse haastattelulausunnossa luonnehtinut päähenkilön surmatyötä rakkauden teoksi (Puttonen ja Pyysalo 2003, 70). Romaanissa on loppuratkaisua ennakoiva upotus, jossa Marin äidinkielen läksyt herättävät keskustelun sudesta ja sammakosta. Mari väittää, että susi voi suuttuessaan syödä sammakon. Päähenkilö vastaa, että ”sammakko voi sukeltaa, ja siihen susi ei pysty” (HN, 57). Näin päähenkilö ja Mari ovat kuollessaan kuin turvaan sukeltava sammakko, ja susi on paha maailma (vrt. HN, 41: ”– Miks maailma on niin paha”), jota he pakenevat. Yksi surmateon motiiveista onkin tyttären suojeleminen. Maria uhkaava pahuus on silti suurelta osin päähenkilön oman mielikuvituksen tuotetta ja ”rakkauden teko” lopulta vain häiriintyneen ihmisen epätoivoinen ratkaisu.

Raamatun kuvauksen voi siis nähdä kangastavan vuoreen vertautuvan laivan kannelle sijoitetun alkukohtauksen taustalla. Toinen samankaltainen kohta romaaniin sijoittuu korkealle mäelle äidin kotikaupungissa. Kaupungilla kierrellyt perhe on pysähtynyt mäen päälle lepäämään. Kaukaa kuuluu kirkonkellojen soittoa, joka tuntuu tukahtuvan ja loitto-nevan. Mari poimii kukkia, ja päähenkilö ajattelee äitiään ja vaihtaa muutaman lauseen Annan kanssa. Tässäkään kohtauksessa ei ole mitään sellaista alluusion osoittajaa, joka saisi lukijan ensimmäisellä lukukerralla kiinnittämään huomiota mahdolliseen intertekstuaalisuuteen. Kristus-kytkennän valossa kohtauksen tematiikka on kuitenkin mahdollista lukea suhteessa Jeesuksen pitämään Vuorisaarnaan.

Vuoreen vertautuvalla mäellä istuessaan päähenkilö pohtii suhdettaan äitiinsä: ”Vasta lukioikäisenä olin alkanut kiinnostua siitä, minulle ventovieraasta ihmisestä, joka oli minun synnyttänyt. Mummu oli vähäpuheinen, ei halunnut puhua koko asiasta koska ei halunnut tuomita, enää, ainakaan minun kuulteni.” (HN, 17–18.) Tuomitsemisen välttäminen viittaa jo ”Taivaanrannan” analyysissä esiin nousseeseen Vuorisaarnan kehotukseen ”Älkää tuomitko, ettei teitä tuomittaisi; sillä millä tuomiolla te tuomitsette, sillä teidät tuomitaan; ja millä mitalla te mittaatte, sillä teille mitataan” (Matt. 7:1–2). Tuomitsemisen sijasta Jeesus kehottaa ihmisiä antamaan anteeksi. Samoin Anna kehottaa päähenkilöä soittamaan äidilleen puistossa olevasta puhelinkopista ja kertomaan, että on antanut hylkäämisen anteeksi:

Silmäilin turmeltua puhelinkoppia: kaukaa katsoen näytti siltä kuin johonkin olisi koneen juuresta revitty poikki. Marin kirkas hellehattu kohosi rinteestä suuren kukan lailla.

– Sano vaikka että sä et vihaa sitä. Että sä olet antanu anteeksi.

Kirkonkellot vaikenivat. (HN, 18.)

Päähenkilön kuvaukseen sisältyvistä vertauskuvallisista yksityiskohdista voi päätellä, ettei hänestä ole toimimaan Jeesuksen opetusten mukaisesti. Puhelin on rikottu; yhteys äidin ja pojan välillä on peruuttamattomasti katkennut. Päähenkilö ei vastaa Annan sanoihin, mutta vaikenivat kirkonkellot kielivät samaa kuin rikottu puhelin: hän ei ole antanut anteeksi vanhemmilleen. Tästä kertoo myös se, että hän tarinan kuluessa vertauskuvallisesti hylkää heidät molemmat repimällä isäänsä esittävän valokuvan (HN, 67) ja potkaisemalla äidin lähettämästä joulupaketista ilmoittavan pakettikortin kirjahyllyn alle (HN, 117). Päähenkilön suhde vanhempiinsa ja vaimoonsa on kuin parodiaa Jeesuksen sanoista ”minä olen

tullut nostamaan pojan riitaan isäänsä vastaan ja tyttären äitiänsä vastaan ja miniän anoppiansa vastaan; ja ihmisen vihamiehiksi tulevat hänen omat perhekuntalaisensa” (Matt. 10:35–36). Vaikka päähenkilö kirjeessä vakuuttaa äidilleen, ettei tällä ole ”mitään syytä syyllisyyteen” ja että ”vanhempani ovat kuin tyhjä kohta elämässäni, mutta korostan: tyhjä, ei kipeä” (HN, 35), eivät hänen vakuuttelunsa ole uskottavia. Päähenkilön kirjeen epäluotettavuutta korostaa se, että kirjeen alkuosa on äidin mieliksi keksittyä valhetta olemattomasta työpaikasta ja kirjantekosuunnitelmista.

Toinen Vuorisaarnan tärkeimmistä teemoista on kielteinen asenne omaisuuden haalimiseen ja maallisesta hyvästä huolehtimiseen. Jeesus asettaa seuraajilleen esikuvaksi tavaan linnut ja kedon kukat, jotka eivät tee työtä eivätkä kokoa aittoihin (Matt. 6:25–34). Ironiseksi vuorisaarnakytkennän tekee jälleen se, että Seppälän henkilöt toimivat täsmälleen päinvastoin kuin saarnassa kehoitetaan. Päähenkilö joutuu kyllä työttömyytensä vuoksi olemaan toimettona, mutta huolettomuus on kaukana hänestä ja varsinkin Annasta, joka halveksii miehensä saamattomuutta. Jeesuksen suosituksen sijaan henkilöt ovat sisäistäneet ns. protestanttisen työmoraalin, ja joutilaisuus on heille kauhistus.

Ironiasta huolimatta *Hyppynaru* ei aseta esikuvaksi Jeesuksen oppia huolettomuudesta. Rajatussa mielessä Jeesuksen opetuksia muistuttaa vain päähenkilön isän elämäntapa. Isälle ”koko elämä oli leikkiä, kilpa-ajoa, bensan polttamista vailla sen syvempiä merkityksiä” (HN, 47), kuten äiti kirjeessään kertoo ja jatkaa: ”Molemmat olimme naurettavia lapsia. Minusta ei ollut vastuun ottajaksi, ja minusta tuli vielä paljon isääsi suurempi rikollinen.” Isän huoleton ja vastuuta välttelevä elämäntyyli näyttäytyy ”rikollisena” mielihyväperiaatteelle antautumisena; hyvään elämään tuntuisi kuuluvan todellisuuden vaatimusten ottaminen huomioon ja vastuun kantaminen, ennen muuta jälkeläisten hyvinvoinnista.

Tässä suhteessa päähenkilö on huomattavasti omia vanhempiaan esikuvallisempi. Hän pitää huolta tyttärestään ja kodistaan. Ongelmaksi muodostuu se, että hänen tapansa kantaa vastuuta on Annan mielestä väärä. Puolisoiden sukupuoliroolit ovat keikahtaneet epätyypillisiksi, kun vaimo käy työssä kodin ulkopuolella ja mies hoitaa kotia ja lasta. Anna häpeää miehensä naisellista alennustilaa, ja käyttäytyy itse tavalla, joka yleensä mielletään miehiseksi: ”Munkos pitäis täällä ruveta heti johonkin palvaamiseen kun mä tuun töistä ja sä oot maannu täällä koko päivän?” Kun päähenkilö luettelee päivän mittaan tekemänsä kotityöt, on Annalla vastaus valmiina: ”Siinä on oikein miehen päivätyö. Onpa upeeta!” (HN, 65.) Annan mukaan päähenkilön tilanne näyttäytyy säälittävänä myös ulkopuolisten silmissä: ”Tiedät sä mitä yks muija tänään multa kysy. Se kysy että mitä sun miehes tekee. Mä sanoin että se on lapsen kanssa kotona. Se kysy että minkä takia. Mä sanoin ettei sillä oo työtä. Onpa kamalaa, se sano.” (HN, 54.)

Hyppynarun suhde Vuorisaarnaan taustoittaa näin ollen kahta päähenkilön ongelmaa. Toinen näistä on viha, jota hän ei tunnusta eikä luultavasti edes tiedosta. Toinen ongelma on se, ettei vallitseva yhteiskuntajärjestys sukupuolirooleineen salli hänen toteuttaa itseään haluamallaan tavalla: kotityöt ja lastenhoito riittäisivät hänelle mielekkään olemassaolon edellytyksiksi, mutta hänen ei anneta tyytyä niihin.

Tehtävänsä valmistautuvan ja saarnaajantointaan harjoittavan Jeesuksen edesottamuksiin vertautuvien kohtausten jälkeen romaanissa on sarja kohtauksia, joiden voi tulkita viittaavan Jeesuksen kärsimyksen, kuolemaan ja ylösnousemukseen. Ensimmäinen näistä kohtauksista on jo aiemmin mainittu kuvaus päähenkilöstä kantamassa Maria, jossa tytär

vertautuu ristiin ja päähenkilö taakkansa alle nääntyvään Jeesukseen. Heti tämän jälkeen seuraa kohtaus, joka on tulkittavissa transformaatioksi Uuden testamentin Golgatakuvauksista. Perhe on majoittunut hotelliin, ja henkilöt lepäävät vuoteella kaupungilla vietetyn päivän jälkeen. Päähenkilö on aiemmin todennut, ettei huone ”tuntunut hotelli-huoneelta vieraan maan vieraassa kaupungissa” (HN, 13), mikä vihjaa realismiin ylittävään ulottuvuuteen. Varsinaisia Golgata-muistumia sisältävässä kohtauksessa huone muuttuu hämäräksi, ja ikkunasta käyvä ilmavirta liikuttelee raskasta lattiaan saakka ulottuvaa verhoa (HN, 19). Hämäryyden ja verhon motiivit voi nähdä minimaalisena alluusiona Luukaan evankeliumin kuvaukseen Jeesuksen kuoleman hetkestä: ”– – Niin yli kaiken maan tuli pimeys, jota kesti hamaan yhdeksänteen hetkeen, sillä aurinko oli pimentynyt. Ja temppelein esirippu repesi keskeltä kahtia.” (Luuk. 23:44–45.)

Kadulta alkaa kuulua huutoa. Joku huutaa taukoamatta ”Lili, Lili”. Päähenkilö kuvaillee huutoa: ”Miehellä täytyi olla suuri epätoivo ja hätä, niin tuskainen ja itsepintainen hänen huutonsa oli. Kukaan ei vastannut hänelle.” (HN, 19.) Huudon taustalla kangastaa kuolevan Jeesuksen huuto ”Eeli, Eeli, lama sabaktani?” eli ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?” (Matt. 27:46). Kuten sanottu, myös päähenkilö on lapsena hylätty. Hän on siis eräänlainen ”hylätty Kristus” (ks. Envall 1985, 137). Vaikka huutaja ei olekaan päähenkilö itse, viittaa huuto ensisijaisesti juuri hänen Kristus-hahmoisuuteensa. Tätä korostaa se, että huudon lakattua hänen katseensa osuu hyllyllä lepäävään puhelinluetteloon, jossa kerrotaan olevan hänen äitinsä nimi ja puhelinnumero. Näin huuto ja äiti kytketään temaattisesti toisiinsa, ja huudon vertautuminen Jeesuksen huutoon saa äidin vertautumaan Jumalaan, joka on hylännyt poikansa. Päähenkilön, hänen vanhempiensa ja äidin uuden kotimaan nimien puuttuminen romaanista korostaa henkilöahmojen ja paikkojen mytologisuutta, mutta samalla se havainnollistaa päähenkilön tilannetta, johon viittaa myös virke ”[k]ukaan ei vastannut hänelle”: hän yrittää saada äidiltään vastauksia menneisyytensä aukkokohtiin ja samalla oman identiteettinsä ongelmiin, mutta jää vaille vastauksia.

Tähän mennessä Kristus-hahmoisuus on näyttäytynyt ennen kaikkea päähenkilön ominaisuutena, mutta ristiinnaulitsemiseen viittaavassa hotellihuonekohtauksessa on myös toisensuuntaisia vihjeitä, joiden ansiosta Mari-tyttärestä tulee romaanin toinen Kristus-hahmo. Henkilöt makaavat hotellihuoneen vuoteella rinnakkain siten, että Mari nukkuu vanhempiensa välissä. Kolmen henkilön asetelma vertautuu Jeesukseen ja kahteen rikolliiseen, jotka ristiinnaulittiin hänen molemmille puolilleen. Päähenkilö on kieltäytynyt ottamasta Marille lisävuodetta sillä perusteella, että ”[h]on är så liten att hon kan sova mellan oss” (HN, 15). Kristus-viitteiden valossa voi päätellä, että Marin pienuus ei tarkoita vain hänen ikäänsä tai fyysistä kokoaan. Lapseus, lapsen viattomuus, tekee hänestä Kristuksen kaltaisen.⁴¹ Tähän suuntaan vihjaa myös päähenkilön aiemmin mainittu huomio, että Marilla näyttää olevan ”kaikki maailman kärsimys harteillaan”. Samalla kun Marista tulee Kristus-hahmo, päähenkilön Kristus-hahmoisuus suhteellistuu tai jopa kyseenalaistuu. Maria ympäröiville vanhemmille jää Golgata-asetelmassa rikollisen rooli.

⁴¹ Lapsen viattomuus toistuu Seppälän teksteissä yhä uudelleen. *Sydänmaassa* teemaa ilmentää päähenkilön Piia-tyttären nimipäivä, joka on samalla viattomien lasten päivä. Latinalaisperäisen Piia-nimen merkitys onkin *hurskas* (lat. *pia*).

Rikollisia ovat myös päähenkilön vanhemmat. Äiti tunnustaa rikollisuutensa päähenkilölle lähettämässä kirjeessä, jossa hän soimaa itseään: ”Minusta ei ollut vastuun ottajaksi, ja minusta tuli vielä paljon isääsi suurempi rikollinen” (HN, 47–48). Rikollisuus on siis jotain kaikkiin romaanin aikuisiin liitettyä ja kontrastoitua lapsen viattomuuteen. Aikuisen rikollisuus on romaanissa monisyinen vyyhti teemoja, joiden kautta rakentuu kuva ihmisen vajavaisuudesta ja elämän raadollisuudesta. Keskityn ongelmallisen seksuaalisuuden teemaan. Seksuaalisuus on Seppälän henkilöihahmoille miltei aina syvästi problemaattinen, koko heidän olemassaoloaan hallitseva voima. ”Pääsiäisessä” ongelmana oli seksuaalinen poikkeavuus ja sen aiheuttama yksinäisyys sekä alemmuuden ja syyllisyyden tunne; *Hyppynarussa* samat tunteet koetaan heteroseksuaalisessa parisuhteessa.

Hotellihuonekohtauksessa päähenkilö ja Anna harrastavat seksiä Marin nukahdettua. Tilanne alkaa olla harvinainen, eikä seksuaalinen kanssakäyminen suju ongelmitta: ”Edellisestä kerrasta oli ainakin kolme viikkoa, ja nytkin kaiken aikaa oli jokin tunkemassa väliin, häiritseviä ajatuksia paluusta, vuokratoksiosta, öisestä itkusta ja riitelystä” (HN, 14). Päähenkilöllä on vaikeuksia keskittyä toimitukseen, kun arjen ongelmat pyrkivät hallitsemaan hänen ajatuksiaan, mutta hän tekee parhaansa:

Yritin keskittyä ja unohtaa ihmisen allani, aloin liikkua sen sisällä ja ajattelin kyrvän ja vitun kieltä, ne himoitsivat ja hankasivat toisiaan kuin vanhat tutut, toinen janoamassa limaista mäihää poimujensa täytteeksi ja toinen valmiina sylkemään sitä naisenperseen täydeltä. Vittu haisi ja lotisi, toistelin sanoja mielessäni, ajattelin levitettyä persettä edessäni. Vittu haisi ja lotisi, haisi ja lotisi, rytmi oli hyvä ja vitun ote kyrvästä kiinteä, kuin tutti suussa. Kuljin syvemmälle, roikuin sanoissa ja mielikuvis- sa nyttyttären tihenevään tahtiin, lihakset jännittyivät, ja ovisummerin pi- rahtaessa säikähdin. (HN, 15.)

Groteskista kuvauksesta ilmenee, että sukupuoliakti on päähenkilölle lähes täysin fyysinen suoritus. Minkäänlaista henkistä yhteyttä hänen ja Annan välillä ei tilanteessa ole: ”Yritin – – unohtaa ihmisen allani”, korostaa päähenkilö etäisyyttään vaimoonsa. Yhdyntä eristää hänet omiin taantuneisiin (”kuin tutti suussa”) mielikuviinsa⁴², ja vieraantunutta vaikutelmaa lisäävät sukupuolielinten alatyyliset nimitykset.

Päähenkilön ja Annan yhdyntä jää kesken, kun kaksi hotellin työntekijää ilmestyy oven taakse häiritsemään, eikä sitä heidän poistuttuaan enää voida jatkaa, sillä Mari on herännyt. Myöhemmin kotimaassa Marin läsnäolo estää otolliseen mielentilaan päässeiden vanhempien yhdyntäaikaet hiekkarannalla (HN, 42). Useimmiten väsymys ja urautuminen arjen rutiineihin riittävät estämään niin henkisen kuin ruumiillisenkin kohtaamisen: ”Kun se [Anna] illan suussa tuli, se meni lepäämään eikä jaksanut puhua, tai halunnut, ja sen jälkeen sen oli käytävä suihkussa. Siellä se oli kauan ja sitten se söi. Pian syömisien jäl-

⁴² Yhdyntän aikana tapahtuva taantuminen tematisoituu julkilausutummin esikoisteos *Tornin* novellissa ”Pako”: ”Lantioni liike kiihtyi sen alkaessa elää omaa elämäänsä. Rynnin läähättäen loppua kohti niin että raskas sänky tuntui liikkuvan. Käsin ja jaloin se [kertojan tyttöystävä] tiukensi otettaan minusta ja voihkais- ten syöksyin kirpaisevaan pimeyteen, sen kohtuun ja omaan lapsuuteeni.” (T, 136.)

keen oli mentävä nukkumaan, tuli yö ja aamu, jolloin se lähti. Muistin ajan kahdeksan, yhdeksän vuotta sitten.” (HN, 43–44.)

Sanat ”tuli yö ja aamu” ovat alluusio *Raamatun* luomiskertomuksessa toistuviin sanoihin ”tuli ehtoo, ja tuli aamu”; alluusio saa henkilöt vertautumaan Aadamiin ja Eevaan, joiden paratiisi vaihtuu lankeemuksen seurauksena arkiseen raadantaan ja sukupuolisuuden häpeään ja vaivoihin. Päähenkilön ja Annan elämässä kadotettua paratiisia vastaa aika ”kahdeksan, yhdeksän vuotta sitten”, jota päähenkilö ryhtyy välittömästi luomiskertomusalluusion jälkeen kuvaamaan. Rakastunut pari on kävellyt puistossa, rakastellut rannalla ja pyöräillyt pitkiä matkoja: ”Kesäisenä yönä neljäkymmentä kilometriä ei tuntunut miltään; pyörämme kulkivat ajassa ja tilassa, joka ei ollut kotoisin tästä maailmasta” (HN, 44). Se, etteivät rakastuneiden aika ja tila ole ”kotoisin tästä maailmasta”, saa heidän olemassaolonsa vertautumaan lankeemusta edeltävään paratiisilliseen aikaan. Seksuaalisuus tarjoaa henkilöille elämän suurimman onnen mutta myös syvimmän katkeruuden ja nöyryyksen.

Sukupuolielämän lakattua päähenkilön on turvaututtava masturboimiseen tyydyttäkseen seksuaaliset tarpeensa:

Kun nostin pyykkikorin kannen, kylpyhuoneeseen tulvahti hien, virtsan ja naisen haju. Annan pitsillä koristellut pikkuhousut olivat korissa päällimmäisinä. Otin ne käteeni, käänsin kiilan paremmin esiin ja nuuhkin niiden tuoksua. Vapaalla kädellä revin housujani alas. Kun kalu jökötti paljaana ja suorana, panin pöksyt sen varteen kuin naulaan roikkumaan.

Kuulostelin, pelkäsin ovikellon soivan, mutta pääsin oikeaan vireeseen ja vein lypsyn nopeasti loppuun. Istahdin pytyn kannelle rauhoittumaan ja tasaamaan hengitystäni. Tuntui surkealta, melkein itketti; survoin vaatteita rumpuun kuin vihan vimmoissa, viimeisenä töhnäiset housut. Kun kohottauduin seisomaan, vältin katsomasta peiliin. (HN, 33.)

Kuvaukseen sisältyy romaania hallitseva ristiinnaulitsemismotiivi: Päähenkilö ripustaa alushousut penikseensä ”kuin naulaan roikkumaan”. Kiihottuneen peniksen vertaaminen naulaan vihjaa seksuaalisuuden olevan yksi niistä nauloista, joilla ihminen naulitaan olemassaolonsa ristille. Yhdyntäkuvauksen tavoin itsetyydytyksen kuvauksessa nousevat esiin seksuaalisuuden vastenmieliset ja alentavat piirteet kuten eritteiden haju ja ”töhnäiset housut”. Kiihkon lauettua päähenkilö tuntee tilanteensa nöyryyttävyyden; olo on surkea, eikä hän halua nähdä itseään peilistä.

Nöyryytyksen kokemus voimistuu, kun päähenkilö masturboituaan lähtee kauppaan ja törmää rappukäytävässä naapuriasunnon naiseen: ”Tervehdimme jäykästi, ja minusta näytti kuin sen hymy olisi ollut tietävä, jopa pilkallinen. Rappujen jyrkästä mutkasta näin polvisukat ja pitkälti paljasta reittä ennen kuin ovi lokahti kiinni.” (HN, 33–34.) Seksuaalisesti latautunut havainto paljaasta reidestä yhdistyy alemmuuden kokemukseen, ja kiinni lokahtava ovi kuuluu ihmisten keskinäistä vierautta ilmaisevaan kuvastoon. Samat teemat esiintyvät myös kuvauksessa kaupungille uskaltautuneesta päähenkilöstä: ”Naiset liikkuvat vähissä vaatteissa, ja yritin olla katsomatta ohuiden T-paitojen alta pönköttäviin nänneihin ja liian pienillä shortseilla kiristettyihin takamuksiin, kiiltäviin peililaseihin ja itsetietoisii silmiin niiden takana” (HN, 31). Naisten itsetietoinen seksuaalisuus herättää pää-

henkilössä alemmuudentunteen, ja kiiltävät peililasit eristävät heidät hänen ulottumattomiinsa.

Romaanin loppupuolella on myös toinen itsetyydytyskuvaus, joka vertautuu kiinnostavalla tavalla ensimmäiseen:

Eri ikäiset [sic] myyjättäret näin niin usein, että tajuntani seuloi kustakin muistiini yksityiskohdat joita tarvitsin kotiin palattuani. Kaikki kelpasivat vuorollaan: lihatiskin isorintainen viisikymmentävuotias, vähän nuorempi leipähyllyjen tumma ja hoikka jonka kesällä näin pyllistävän ilman alushametta työtakkinsa alla niin että housut selvästi piirtyivät näkyviin, karkea ja suuri liikkeenhoitaja jonka aina kuvittelin tekevän aloitteen ja suunnilleen raiskaavan minut sekä molemmat vaaleat kassatyöt, joiden hennot, lakatut kynnet väikkyivät mielessäni huohottaessani kalu pystyssä kylpyhuoneessa tai makuuhuoneen sängyllä peili kädessäni, mikä lisäsi kiihkoani. Annaan en ollut kajonnut pitkiin aikoihin. (HN, 77–78.)

Ensimmäisessä kuvauksessa itsetyydytys on päähenkilölle nöyryyttävää korviketoimintaa, johon hän turvautuu vain siksi, ettei ole saanut tilaisuutta tyydyttää tarpeitaan vaimonsa kanssa. Hänen halunsa kohdistuu yhä Annaan, mitä osoittaa se että hän käyttää tämän alushousuja kiihottuakseen. Toisessa kuvauksessa Anna on jäänyt kokonaan päähenkilön ajatusten ulkopuolelle: kaupan myyjättäret ovat ottaneet hänen paikkansa, ja samalla päähenkilö on lakannut mieltämästä itsetyydytystä konkreettisen sukupuoliaktin häpeällisenä korvikkeena. Kun hän ensimmäisessä kuvauksessa vielä välttelee peiliin katsomista, hän toisessa kuvauksessa nimenomaan katsoo peiliin ja kiihottuu itsensä katselemisesta. Masturbaatio ja narsismiin viittaava peilimotiivi kytketään jälleen yhteen kuten ”Pääsiäisessä”. Novellin päähenkilö oli joutunut tukahduttamaan seksuaalisuutensa ja taantumaan narsistiseen itsetyydytykseen ainoana mahdollisena seksuaalisuuden muotona, ja samoin *Hyppynarun* päähenkilön normaali seksuaalisuus kuihtuu ja korvautuu sisäänpäin kääntyneillä fantasioilla ja itsepeilailulla.

Hotellihuonekohtausta seuraavan luvun alussa perhe on palannut kotiin, ja päähenkilö opettelee uudelleen arkisia rutiineja, jotka matkan jälkeen tuntuvat aluksi oudoilta: ”Selasin nopeasti pääotsikot [sanomalehdestä], ja siitä jäi kummallinen olo: niin kuin olisin muutaman päivän ollut elämästä pois” (HN, 22). Päähenkilön sanavalinta on jälleen alluusion Jeesuksen kärsimysnäytelmään ja saa Ruotsin-matkan vertautumaan niihin kahteen päivään, jotka Jeesus vietti kuolleena haudassaan. Vastaavasti kotiinpaluu vertautuu Jeesuksen ylösnousemukseen, paluuseen kuoleman valtakunnasta.

Tämän jälkeen *Hyppynarun* kangastavaksi intertekstiksi vaihtuu evankeliumien asemesta Ilmestyskirja. Ilmestyskirjaan assosioituu erityisesti kohta, jossa perhe katselee myöhäissyksyistä merta rantakallioilla. Maisema kuvataan Johanneksen ilmestykseen viittaavin yksityiskohdin:

Merenkäyntiä ei juuri ollut. Taivas näytti oudolta ja uhkaavalta. Lähes vastakkaiset värit sekoittuivat siellä toisiinsa; grafiitinharmaa yhdisti turkoosia ja aniliinia, valkea läikkä paistoi keskellä mustanpuhuvaa pil-

veä. Pilvi näytti siltä kuin siitä olisi voinut sataa lunta. Kaiken takana piileksi aurinko luoden rannattoman ulapan ylle kummitusmaisen lopullisuuden kajon. Minusta tuntui yhtäkkiä, että sinä päivänä kun kaikki päättyy, maailma on tämän näköinen. Hetki ennen räjähdystä. (HN, 81.)

Kuvauksessa esiintyvät meri ja taivas, jotka ovat keskeisiä myös Johanneksen näyssä, sillä hänkin seisoo meren rannalla taivaalle katsellen. Mustan pilven keskellä näkyvä valkea läikkä, jota seuraavalla sivulla (HN, 82) nimitetään myös reiäksi, viittaa taivaan auenneeseen oveen, jonka Johannes näkee (Ilm. 4:1, 19:11). Lopullisuuden kajo ja kaiken päättyminen viittaavat kuvauksen eskatologiseen ulottuvuuteen, ja sanat ”[h]etki ennen räjähdystä” ennakoivat, että romaanissa on luvassa raamatullisiin lopun aikoihin vertautuvia draamaattisia ja väkivaltaisia tapahtumia.

Hyppynarussa kuvataan ihmissuhteita, jotka kääntyvät rakkaudesta, tai ainakin halusta, vihaan ja aggressioon. Näin käy jo päähenkilön vanhemmille. Kun hänen äitinsä kertoo raskaudestaan tulevalle isälle, joka kieltäytyy tunnustamasta vastuutaan, äiti raivostuu: ”Muistan vieläkin hänen naurunsa, miten iloinen, viaton ja vapaa se oli. Silloin yritin kurristaa hänet vaaleanpunaiseen vauhtiliinaansa, revin ja potkin.” (HN, 47.) Aggressio ja väkivallan uhka leijuvat myös päähenkilön ja Annan katkeroituneen suhteen yllä. Romaanin alkupuolella heidän vierautensa ja eripuransa ilmenee katsekontaktin välttelynä ja tyytymättöminä huomautuksina. Ensimmäinen viittaus väkivallan mahdollisuuteen on avoimeksi yhteenotoksi leimahtava riita romaanin puolivälin tienoilla. Anna moittii päähenkilöä saamattomaksi ja väittää tämän pilanneen hänenkin elämänsä. Päähenkilö raivostuu:

Nousin seisomaan, veri pakkasi päähäni.

– Jumalauta! Mikä sä olet. Hemmoteltu kakara jolla ei oo mitään käsitystä elämästä. Heti jos kaikki ei suju sä lyöt hanskat tiskiini ja alat kirkua jotain paskaa! Sun työs loppuu vuoden vaihteessa ja mitä sitten? Kenen syy se on? Mun varmaan, eiks niin?

Olin kävellyt lähemmäksi sitä ja oviaukkoa.

– Älä koske muhun, se kirkui.

Menin melkein kiinni siihen ja huusin:

– En jumalauta varmaan koske, älä pelkää. En oo koskenut kuukautteen. Koskeminen on kortilla tässä huushollissa. (HN, 65.)

Lainauksessa *koskea*-verbin monimielinen käyttö viittaa seksuaalisuuden ja väkivallan läheisyyteen. Niiden välinen yhteys konkretisoituu heti Ilmestyskirjaan viittaavan kuvauksen jälkeen kohtauksessa, jossa aviopuolisoiden välinen sukupuolisuhde leimahtaa viimeisen kerran. Päähenkilö yllättää alastoman Annan kylpyhuoneessa ja pakottaa tämän yhdyntään. Aluksi Anna vastustelee, ja päähenkilö turvautuu väkivaltaan: ”[P]ainoin sitä niskasta yhä lujemmin ja minut valtasi tunne että taistelin jonkin pedon kanssa elämästä ja kuolemasta” (HN, 84). Hetken vastaan taisteltuaan Anna kuitenkin mukautuu päähenkilön pyrkimyksiin: ”Aluksi se yritti kiemurrella irti ja sulkea jalkojaan, mutta sitten se alkoi pysyä paikoillaan ja ihmeekseni levitti niitä lisää” (HN, 84). Yhdynnästä muodostuu lyhyt ja eläimellinen viettipurkaus: ”Minuuttia kauempaa se ei kestänyt, mylväisyini sekoittuivat sen kimeämpiin kurkkuääniin ja putosimme yhtä aikaa lattialle kuin ammutut eläimet,

vapisten ja koristen” (HN, 85). Mistään todellisesta kohtaamisesta ei ole kysymys, vaan väkivaltainen yhteenotto vain alleviivaa puolisoiden välistä vierautta: ”Makasimme vie-rekkäin. Katsoimme hetken toisiamme kuin kaksi ventovierasta ihmistä. – – Annan sil-missä välähti. Se nousi kiivaasti rinnat tähtäen, ja ennen astumistaan ovesta sähähti: – Mä vihaan sua!” (HN, 85.)

Kohtaukseen sisältyy aiempaa selvempi alluusio Ilmestyskirjaan: päähenkilö tuntee taistelevansa ”jonkin pedon kanssa elämästä ja kuolemasta”, mikä viittaa Kristuksen ja Ilmestyskirjan pedon väliseen taisteluun lopun aikoina. Alluusio korostaa puolisoiden vä-lisen aggression kärjistymistä väkivallan kynnykselle ja osittain sen ylikin. Molemmi-puolinen halu kanavoi aggression kuitenkin groteskiksi seksuaaliseksi kohtaamiseksi.

Myös romaanin loppukohtaus on tulkittavissa osaksi hypertekstuaalista rakennetta. Kuristettuaan tyttärensä kuoliaaksi ja otettuaan tappavan annoksen vaimonsa unilääkkeitä päähenkilö kertoo vielä: ”Asetuin selälleni matolle ja vedin Marin itseäni vasten. Sininen, kirkas taivas kohosi yllämme korkeana. Se häikäisi niin, että silmät väkisin painuivat um-peen. Kuulin meren kohinan.” (HN, 123.) Eteisen katon muuttuminen häikäisevän kirk-kaaksi taivaaksi voi olla kuolevan päähenkilön aistiharha, mutta romaanin *Raamattu*-kytkentä ohjaa lukijaa etsimään kuvaukselle vastinetta Kristuksen ja pedon taistelun jäl-keisistä Ilmestyskirjan luvuista, ja tällöin kohtauksen raamatulliseksi taustaksi tarjoutuu kuolleiden ylösnousemuksen kuvaus. Romaanissa mainitun meren kohinan vastine Ilmes-tyskirjassa on ”paljojen vetten pauhina”, joka esiintyy Johanneksen näyn kuvauksessa kolmeen kertaan. Kuolleiden ylösnousemuksen kuvauksessa paljojen vetten pauhinaan vertautuu ylösnousseitten taivaassa veisaama virsi (Ilm. 14:2). Kuuleeko kuoleva päähen-kilö juuri tätä autuaitten laulua? Merkitseekö tämä vertauskuvien tasolla sitä, että hyvä on saanut romaanin maailmassa voiton pahaa vastaan käymässään taistelussa? Juuri tämä tuntuisi olevan hypertekstuaalisen *Raamattu*-kytkennän merkitys, sillä *Raamattu* on myyt-ti pelastumisesta, ja se kuvaa ihmiskunnan kohoavaa liikettä lankeemuksen jälkeisestä alennustilasta kohti uutta paratiisia. Myönteisen tulkinnan puolesta puhuvat *Raamattu*-kytkennän ohella Seppälän oma lausunto päähenkilön ratkaisusta rakkauden tekona sekä se harras ja kaunis tunnelma, johon ahdistava teos päättyy. Päähenkilön itsemurha voidaan tulkita siten, että hän kieltäytyy Jeesuksen tavoin tekemästä pahalle vastarintaa ja uhraa itsensä. Tästä näkökulmasta tyttären surmaaminen on vain itsemurhan välttämätön liite, joka johtuu päähenkilön halusta suojella lastaan ja olla yhdessä tämän kanssa.

Loppuratkaisu on kuitenkin peruuttamattomasti ambivalentti, sillä tyttären surmaami-nen on samalla lenkki sukupolvien yli kantavassa väkivallan ketjussa. Marin surmaamisen yhteyttä aiempien sukupolvien pahoihin tekoihin korostaa se, että päähenkilö kuristaa hä-net vaaleanpunaisella hyppynarulla, mikä saa teon vertautumaan päähenkilön äidin yrityk-seen kuristaa isä vaaleanpunaisella vauhtiliinalla. *Raamattu* onkin vain yksi romaanin mo-nista viitekehyksistä, ja muissa viitekehyksissä päähenkilön hahmo ja hänen ratkaisunsa näyttävät päinvastaisessa valossa.

4.3 Helvetistä paratiisiin: *Jumalainen näytelmä*

Hyppynarun kristillistä viitekehystä koskevan analyysini päätteeksi tarkastelen romaanin suhdetta Danten *Jumalaiseen näytelmään*. Danten runoelma on vilahtanut jo molemmissa edeltävissä analyysiluvuissa sekä ”Taivaanrannan” että ”Pääsiäisen” intertekstinä; edellisessä tapauksessa kyse ei tosin ollut niinkään juuri Danten teoksesta kuin yleisemmästä myyttisestä monitasoisen tuonpuoleisuuden motiivista. Jälkimmäisen novellin kohdalla taas tarkastelin yksittäistä alluusiota, jonka merkitykseksi tulkitsin petturuuden teeman taustoittamisen. *Hyppynarun* tapauksessa Seppälälle tyypillinen tuonpuoleisuusmotiivi rakentuu nimenomaan suhteessa Danten fiktiiviseen todellisuuteen, ja suhde on yksittäistä alluusiosuhdetta laajempi, romaanin *Raamattu*-kytkentää läheisesti muistuttava. Kytkös syntyy jälleen varsin huomaamattomien alluusion osoittajien ansiosta, mutta näitä kangastavia viittauksia on sen verran monta, että tulkinta on perusteltu, etenkin kun otetaan huomioon helvettimotiivin toistuvuus Seppälän teoksissa.

Romaanin alussa päähenkilö perheineen kuvataan matkalla vieraaseen maahan. Freudilaisessa unisymboliikassa matkalle lähtö symboloi kuolemaa, matkaa kuoleman maahan. Päähenkilön matkan tulkitsemista tämän symbolimerkityksen mukaisesti tukee se, että hän kotimaahan palattuaan tuntee olleensa ”muutaman päivän – – elämästä pois” (HN, 22). Päästäkseen vieraaseen maahan hänen on ylitettävä vesi, joka erottaa maat toisistaan; Pohjanlahden ylitys on variantti tutummasta manalan virran ylittämisen mytologisesta motiivista.

Hyppynarussa on kaksi varsin tulkinnanvaraista viittausta Danten runoelman alkukohtaukseen, jossa runoilija toteaa ehtineensä elämänsä puolimatkaan ja eksyneensä synkkään metsään: ”Elomme keskimatkaan ehtineenä / samoilin synkkää metsää, koska olin / pois harhautunut tieltä oikealta.” (Dante 1999, 3.) Petojen ahdistamana hän saa avukseen antiikin runoilijamestari Vergiliuksen, jonka on lähettänyt Beatrice, Danten nuorena kuollut rakastettu. Vergilius opastaa Danten halki helvetin ja kiirastulen aina paratiisin porteille, jossa Beatrice ottaa hänet huostaansa ja esittelee hänelle autuaitten asuinsijat.

Danten keskimatkassa olemiseen vertautuu se, että päähenkilö on romaanin alussa laivamatkan puolivälissä: ”Napin painalluksesta taulu alkoi vilkuttaa yhtä pientä lamppuaan suunnilleen puolivälissä reittiä” (HN, 7–8). Tässä vaiheessa lukijalla ei tietenkään ole mitään mahdollisuutta yhdistää kuvausta Danteen, mutta myöhempien Dante-alluusion osoittajien ansiosta sen voi jälkikäteen tulkita alustavaksi viitteeksi siihen, mitä tuleman pitää. Päähenkilön äiti puolestaan vertaa kirjeessä elämäänsä eksyksissä oloon ja esittää toivomuksen, jonka voi tulkita minimaaliseksi Dante-alluusion osoittajaksi: ”Kenties saatat hieman opastaa minua?” (HN, 26). Äidin toivomus on turha, mutta osaltaan sekin kiinnittää huomiota tekstienväliseen kytkentään ja luo Danten runoelman alkukohtauksen mukaista kuvaa elämästä epätoivoisena harhailuna vailla päämäärää ja korkeampaa tarkoitusta.

Näitä parhaimmillaankin epävarmoiksi jääviä viittauksia selvemmin romaani kytkeytyy Danten runoelmaan luomalla aiemmin analysoiduista novelleista tutun kolmitasoisen todellisuuden ja korostamalla jälleen erityisesti helvetin kuvastoa. Ensimmäisen kerran tähän ratkaisuun turvaututaan äidin kotikaupungin kuvauksessa:

Pyyhkäisin otsalle kihonnutta hikeä ja vilkaisin korkeiden talojen reunustamalle, siniselle ja utuiselle taivaalle niin kuin kartta olisi jatkunut siellä: torin ylle kaarsi valtava parvi puluja ja putosi näkyvistä äkkiä kuin filmissä josta oli leikattu pätkä pois. Pakokaasujen katku tuntui kuumuudessa pistävänä ja vastenmielisenä. – – Nostin painavan kassin maasta ja hamusin vasempaan käsipuoleeni Marin laihan lapsenkäden, sekin tuntui kostealta. Ylitimme kadun puolijuoksua ja pääsimme suureen markiisien alle. Ihmisiä kulki sankkana joukkona molempiin suuntiin ja jo lyhyellä matkalla kuulin niiden solkkaavan monta eri kieltä. Mustia miehiä tuli vastaamme. (HN, 9–10.)

Päähenkilö tutkii karttaa ja vilkaisee taivaalle ”niin kuin kartta olisi jatkunut siellä”. Näin rakennetaan monitasoista todellisuutta ja potentiaalisesti viitataan Danten teokseen, jossa todellisuuden eri tasot sijaitsevat kuvaannollisesti samalla kartalla. Taivaalla näkyy parvi puluja (siis kyyhkysiä, pyhän hengen symboleja), joka merkitsevästi putoaa pois näkyvistä. Seuraavassa lauseessa alkaa tuttujen helvettiin viittaavien piirteiden kuvaus: ”Pakokaasujen katku tuntui kuumuudessa pistävänä ja vastenmielisenä.” Nämä tutut helvetin tuleen ja Danten kuvailemaan tuimaan katkuun rinnastuvat epämukavuudet kiusaavat päähenkilöä myös kotikaupungissa (HN, 30), ja yllä lainatussa äidin kotikaupungin kuvauksessa hän kuulee ihmisten ”solkkaavan monta eri kieltä”. Tämän mytologisen kielten sekoituksen motiivin alkuperä on *Raamatun* kertomuksessa Baabelin tornista (1 Moos. 11), jossa kielten erottaminen toisistaan on Jumalan rangaistus ihmisten röyhkeydestä – ja käänteisesti Pyhän Hengen näkyvin vaikutus Uudessa testamentissa on se, että se saa ihmiset jälleen ymmärtämään vieraita kieliä (Apt. 2:4). Dante käyttää kielten sekamelskaa helvetissä kuvauksessa (Dante 1999, 24), joten hänen helvettikuvauksensa voidaan tulkita Seppälän kieltensekoituksen ensisijaiseksi referentiksi. Myös virke ”Mustia miehiä tuli vastaamme” tuntuu tässä helvetillisyyden viitekehityksessä sisältävän vihjeen mustuuden ja demonisuuden välisestä yhteydestä, niin poliittisesti epäkorrekti kuin tällainen tulkinta onkin.

Kaupunkikuvauksen vähäeleiset helvetti-alluusiot jäävät ensilukemalla helposti huomaamatta, mutta jo paria sivua myöhemmin kuvattu näkymä hotellihuoneen ikkunasta vahvistaa helvettimotiivia:

Katu kulki korkeiden talojen välissä kapeana, syvänä kuiluna, jonne aurinko tuskin koskaan paistoi. Jalkakäytävillä liikkuvat ihmiset näyttivät mitättömän pieniltä ja avuttomilta olennoilta. Suuri moottoripyörä kääntyi kulmasta suoralle, ja kiviseinät voimistivat sen kiivaan kiihdytyksen äänen kuin helvetilliseksi tuskan ja epätoivon huudoksi, jota kesti muutamaman sekunnin ajan. (HN, 11.)

Danten kuvaaman helvetin tavoin katu on pimeä kuilu, jossa tuskanhuudot kaikuivat.⁴³ Tässä kuvauksessa *helvetillinen*-adjektiivin käyttö eksplikoi helvettimotiivin läsnäolon. Moottoripyörä ja helvettiin vertautuva kuilu esiintyvät romaanissa myöhemminkin yhdessä, kun päähenkilö saa äidiltään kirjeen mukana isänsä kuvan. Surmanajajaksi ryhtynyt isä on kuvassa työssään. ”Kuvan laidasta laitaan ulottui kuin suuri puinen tai betoninen sammio, joka kapeni pohjaa kohti” (*HN*, 49). Danten helvetin yhdeksästä piiristä muodostuva kuilu kapenee surmanajajan sammion tavoin pohjaa kohti.

Helvettimotiivin kautta tematisoidaan monentyypisiä olemassaolon ongelmia. Ensimmäisessä kuvauksessa motiivi rakentuu ennen muuta ihmisen fyysisen olemassaolon konkreettisten epämuikavuuksien varaan ja niitä korostaen: kuumuus saa henkilöt hikoilemaan, pakokaasut tekevät hengittämisestä tuskallista, tungoksessa on hankalaa liikkua. Jälkimmäisessä kuvauksessa ote on vertauskuvallisempi ja siten psykologisempi ja eksistentiaalisempi. Kuvaus tuokin esiin avuttomuuden ja epätoivon kaltaisia tunnetiloja, jotka näyttäytyvät tyypillisinä paitsi päähenkilölle myös ihmiselle yleensä. Romaanissa on vielä kolmaskin helvettiin vertautuva miljöö, jonka kuvauksessa yhdistyvät ruumiillinen, psykologinen ja eksistentiaalinen ahdistus. Päähenkilö etsii jouluruuhkaisessa tavaratalossa puhuvaa nukkea lahjaksi Marille:

Ihmiset tungeksivat edestakaisin kolmessa kerroksessa. – – Kuumuus ja huono ilma tekivät olon tukalaksi ja meteli ja ihmismassan synnyttämä sekasortoinen puheen ja naurun paljous ottivat korviin. Ajelehdin joukon kuljettamana sinne tänne ja välillä minun teki mieli huutaa, tyrkkiä ihmisiä kumoon ja raivata tieni ulos raikkaaseen ilmaan ja pakkaseen, mutta minun oli löydettävä puhuva nukke.

Pääsin pohjakerrokseen ja sen leluosastolle, jossa liikkuminen ja hengittäminen oli vielä vaikeampaa kuin muualla. – – Kaikki pohjakerrokseen ahtautuneet ihmiset näyttivät haluavan puhuvan nukken. Seinän kokoisesta, kattoon ripustetusta mainoksesta näin nurkan jossa niitä oli, ja siellä oli suurin ahtaus.

Hetken yritin vain seisoa paikallani, mutta sekin oli lähes mahdotonta. Ihmisten paine tunki minua eteenpäin ja sivulle, käsitin etten voinut itse määrätä mihin kulkeuduin sen jälkeen kun olin tänne hakeutunut, ja nukken olin päättänyt saada. (*HN*, 108–109.)

Kuvauksessa toistuvat maanpäällisen helvetin tutut osatekijät: kuumuus, huono ilma, tungos ja sekasortoinen puhe. Helvetillistä ovat siis ruumiillisuuden vaivat ja toisten ihmisten liiallinen läheisyys, mutta myös eksistentiaalinen epäautenttisuus on symbolisesti läsnä, kun päähenkilö ajelehtii joukon vietävänä, kykenemättä itse kontrolloimaan tekemisiään ja kulkemistaan. Epäautenttisuudelle osoitetaan myös selvä syy: Tavaratalo miljööinä konkretisoi helvettisymboliikan osaksi kapitalistisen yhteiskunnan ja kulutuskuulttuurin kritiikkiä. Päähenkilö ajelehtii vellovan ihmisjoukon puristuksessa voimattomana ja kulkeutuu sen

⁴³ *Tornin* novellissa ”Lokinpyydystäjä” on samankaltainen kuvaus, jossa vankilan pihaa verrataan helvettiin: ”Linnut raakkuivat alhaalla mielettömässä hurmiossa ja siihen sekoittuva miesten huuto kuumassa, kuilumaisessa pihassa toi mieleen helvetin” (*T*, 129).

mukana kohti yhteistä, markkinavoimien tarjoilemaa tavoitetta. Tätä *Hyppynarussa* vielä varsin pinnallista kapitalismikritiikkiä Seppälä on sittemmin jatkanut yhä julkilausutumuissa muodoissa ja laajemmasta perspektiivistä. *Hyppynarua* seuranneessa *Super Markettissa* teema on läsnä jo teoksen otsikossa; Jussi Ojajärvi (2006) onkin analysoinut kokoelman nimitettä juuri kuluttamisen ja markkinavoimien tematiikan näkökulmasta. *Yhtiökumppaneista* (2002) alkaen Seppälä on jättänyt kulutuskulttuurin moralisoimisen vähemmälle ja keskittynyt analysoimaan rahan varaan rakentuvaa yhteiskuntaa aiempaa asiantuntevammasta ja kulttuurifilosofisesti kunnianhimoisemmasta näkökulmasta. Palaan aiheeseen tutkimukseni seuraavassa, *Yhtiökumppaneita* tarkastelevassa, pääluvussa.

Hyppynarussa tien ulos helvetistä tarjoaa isän ja tyttären välinen suhde. Päähenkilö ei osaa opastaa äitiään elämisen taidossa, mutta hän omaksuu Vergiliuksen roolin suhteeseen Mariin. Tätä roolinottoa ilmentää kuvaus yhteisestä sadunlukuhetkestä:

Pidin lyhyitä taukoja; mikään ei ehtinyt särkyä ja Mari hyväksyi ne. Kuljimme yhdessä kappale kappaleelta kuin vuoritietä ylös, ja lopulta pääsimme huipulle:

’Liekit paloivat kirkkaampina ja pikku tanssijatar leimahti liekkeihin kadoten hetkessä. Tinasotilas oli sulanut lyijypalaksi. Seuraavana aamuna palvelijan siivotessa tuhkaa pois hän löysi tinasotilaan jäännökset: pienen tinasydämen. Sen vieressä oli mustaksi palaneena tanssijattaren ainoa kiiltävä koru.’

Marin silmissä hehkui liekki, joka valaisi marraskuisen iltapäivän hämärän. (HN, 92.)

Alluusio Danten runoelmaan on jälleen huomaamaton. Sen osoittajia ovat vain kuva vuoritien kiipeämisestä ja huipulla odottavat liekit. Vertauksen outous yllyttää kuitenkin etsimään kuvaukselle intertekstiä. Vuoritietä kappale kappaleelta kiipeävät päähenkilö ja Mari ovat kuin Dante ja hänen oppaansa Vergilius kiipeämässä osasto osastolta Kiirastulivuoren rinnettä. Vuoren huipulla Danten on kuljettava läpi puhdistavan tulen (Dante 1999, 501–503), johon sadun liekit vertautuvat. Sen jälkeen Dante saapuu paratiisiin ja kohtaa kuolleen rakastettunsa Beatricen. Tämän säteilevistä silmistä kerrotaan useaan otteeseen sekä ”Kiirastulen” loppulauluissa että ”Paratiisissa” (esim. Dante 1999, 540). Vastaavasti satua kuuntelevan Marin silmissä hehkuu liekki, joten hänessä yhdistyy viitteitä sekä Danten että Beatricen hahmoon. Marin vertautumista Beatriceen tai ainakin yleisemmin taivaalliseen olentoon vahvistaa se, että koulusta palaava tytär tuntuu päähenkilön mielestä olevan ”kuin aineeton olento, joka olisi irronnut maasta ja kohonnut taivaalle ellen olisi ollut sen kädestä kiinni” (HN, 53).

”Kiirastuli”-alluusion havaitsemista ja tulkitsemista alluusioksi helpottavat edeltävät helvettiiviittaukset, jotka ovat jo kiinnittäneet huomion tuonpuoleisuusmotiiviin. Dantealluusioiden järjestys *Hyppynarussa* vastaa intertekstin rakennetta samalla tavoin kuin *Raamattu*-kytkennän tapauksessa ja ohjaa tulkitsijaa etsimään uusia alluusion osoittajia oikeasta paikasta. ”Helvettiin” ja ”Kiirastuleen” viittaavien kohtausten kannustamana luki ja ryhtyy etsimään viittausta ”Paratiisiin”, ja sellaiseksi tulkittavissa oleva kuvaus löytyykin sopivasti ”Kiirastuli”-alluusion jälkeen.

Pian sadunlukemiskohtauksen jälkeen sataa ensilumi, jota päähenkilö ja Mari lähtevät ulos ihmettelemään. Kuvaukseen sisältyy viitteitä siitä, että henkilöt ovat vertauskuvallisesti jättäneet maan piirin ja siirtyneet taivaaseen: ”Kävelimme kuin ilmassa; askeleista ei kuulunut mitään ääntä” (HN, 99). Mari kysyy, mitä lumi on, ja annettuaan ensin tieteellisen selityksen päähenkilö ryhtyy puhumaan vertauskuvin: ”Tai sitten se voi olla taivasta, joka pienen pieninä hiutaleina sataa alas maahan silloin kun koko maailma muuten on aivan musta ja valoton. Se kaunistaa ja valaisee likaisen maailman, että ihmisten olisi parempi elää siellä ja että ne paremmin näkisivät toisensa.” (HN, 99.) Siinä missä maanpäällinen helvetti merkitsee muun muassa aikuisten välistä vieraantuneisuutta sukupuolisuu-den ja materialististen pyyteiden likaamissa suhteissa, maanpäällinen taivas symboloi rakauden täyttämää kohtaamista ja toisen ”näkemistä” eli ottamista huomioon ja hyväksymistä omana itsenään. Tällainen ihanteellinen, paratiisillinen suhde voisi olla mahdollinen lapsen ja vanhemman välillä, mikäli päähenkilön monet ongelmat eivät särkisi maanpäällistä taivasta. Ei ole sattumaa, että helvettimotiivi on ainakin romaanin omalla mittapuulla pitkälle kehitelty, kun taas viittaukset pelastuksen ulottuvuuden sisältäviin tuonpuoleisen tasoihin jäävät yksittäisiksi. Käänteiseksi ”Paratiisi”-alluusioksi voi tosin tulkita toistuvat maininnat siitä, että aurinko häikäisee päähenkilöä. Danten ”Paratiisissa” sielut voivat katsoa kirkkauteen häikäistymättä, joten päähenkilön jatkuva häikäistyneisyys tuntuu luovan tarkoituksella eroa hänen ja paratiisin asukkaiden välille. Hän kuuluu pikemminkin kadotettujen joukkoon. Näin yhteys *Jumalaiseen näytelmään* tuntuu puhuvan sen puolesta, että päähenkilö tulkittaisiin kielteiseksi hahmoksi ja että hänen epätoivoinen tekonsa tuomittaisiin.

4.4 Sadut ja antiikin myytit

Laajamittaisesti hyödynnettyjen, kristilliseen viitekehykseen kuuluvien intertekstien lisäksi *Hyppynarussa* on myös lukuisia yksittäisiä alluusioita antiikin mytologiaan. Whiten (1971, 9–10) mukaan tällaiset alluusiot eivät ole tulkinnan kannalta olennaisia; vain täysimittaiset ja rakenteellisessa roolissa toimivat ”mytologiset motiivit” rikastavat mytologisen romaanin merkityksiä. Whiten näkemys on kuitenkin peräisin ajalta ennen intertekstuaalisuuden teorian läpimurtoa ja sen tuottamaa uudenlaista ymmärrystä alluusioiden merkityksestä. Kuten ”Taivaanrannan” yhteydessä on nähty, ovat yksittäisetkin alluusiot Seppälän teksteissä aina temaattisesti merkityksellisiä. *Hyppynarussa* niiden merkitys on tosin sikäli rajattu, että ne kohdistuvat tiettyihin mytologian henkilöihin ja taustoittavat jotain päähenkilön luonteenpiirrettä tai hänen kohtaloonsa vaikuttavaa tekijää. Näin ollen niiden merkitys käy tavallisesti ilmi hahmojen välisessä vertailussa, eikä niiden tulkitseminen edellytä kokonaisten tekstien rakenteellista ja temaattista vertailua. Antiikin mytologiaan kohdistuvilla alluusioilla ei myöskään ole *Raamattu*-kytkennän kaltaista ideologista merkitystä, sillä antiikin myytit eivät ole osa mitään nyky-yhteiskunnassa vaikuttavaa maailmankatsomusta.

Päähenkilön lukuisat häikäistymiset merkitsevät sitä, että aurinko mainitaan romaanissa useasti. Aurinko on erityisesti Seppälän varhaisessa tuotannossa yleinen, symbolimerkityksillä ladattu kuvauksen kohde. Usein se toimii ajan symbolina ja rakentaa mytologista

käsitystä ajan syklistyydestä.⁴⁴ Myös *Hyppynarussa* aurinko ja aika kytketään toisiinsa. Äidin kirje, jossa pohditaan ajan kulumista, alkaa auringonnousun kuvauksella:

’On varhainen aamu. Vietän tänään vapaapäivää keskellä viikkoa. Kun istun keittiön pöydän ääressä, näen auringon kohoavan kattojen takaa punaisena ja räikeänä. Vuodet ja vuodenaajat kulkevat nykyään niin nopeasti, että kesäkin on ohi ennen kuin siihen ehtii havahtua. Täytin viime viikolla neljäkymmentäseitsemän vuotta, ja se on jo ikä jossa aika tavaltaan menettää merkityksensä. Silloin alkaa oivaltaa, että elämä on pian takana päin [sic] ilman että siihen oikeastaan ehti mukaan ja ilman että ehti ymmärtää mikä siinä olisi ollut tärkeää ja olennaista. – –’ (HN, 25.)

Kirjeen epäluonteva aloittaminen auringon kuvauksella korostaa auringon symbolisia merkityksiä, jotka määrittelee lainauksen loppuosa. Auringonnousu saa näkijässään aikaan oivalluksen ajan armottomuudesta, elämän lyhydestä ja olemassaolon tarkoituksettomuudesta tai ainakin tämän tarkoituksen kätkeytymisestä ihmiseltä.

Aurinko esiintyy Seppälän tuotannossa yleisesti myös elämän symbolina, mutta se ei ole koskaan antelias elämän lähde ja uudistaja. *Hyppynarussakin* se hiostaa ja häikäisee, ja toinen auringonnousun kuvaus, joka huipentaa romaanin aurinkokuvaston, tuntuu sisältävän metafysisen kannanoton ihmisen asemasta todellisuudessa, joka ei tarjoa hänelle sen paremmin turvaa tai huolenpitoa kuin merkitystä hänen olemassaololleen: ”Hetki ennen auringon nousua matalaan kiertoonsa oli henkeä salpaava, kylmä, kirkas ja armoton. Katsoin lumoutuneena aurinkoon, joka sytytti ikkunan jääkukat punaisiin lieskoihin ja lävisti minut tuoliini.” (HN, 103.) Aurinko on yhtä armoton kuin elämä, johon ihmiset on heitetty kärsimään. Armottoman auringon nousu paljastaa päähenkilölle hänen tilanteensa vailla illuusioita: ”Minun olisi pitänyt lähteä kauppaan. Ensimmäisen kerran tajusin selvästi, että pelkäsin mennä sinne, pelkäsin ihmisiä.” (HN, 103.)

Olemisen ja ajan lisäksi auringolla on *Hyppynarussa* myös kolmas symbolimerkitys, johon pääsee parhaimmin käsiksi palaamalla Seppälän esikoisteoksen alkuun. Koko Seppälän proosatuotanto käynnistyy paahtavan auringon kuvauksella, *Torni*-kokoelman avaavan ”Reikä”-novellin ensimmäisellä virkkeellä: ”Keskipäivän aurinko porotti hellittämättömästi” (T, 5). Pikkupojan ahdistavasta ulostamiskokemuksesta kertovassa novellissa porottava aurinko saa merkityksen, joka toistuu Seppälän myöhemmässä tuotannossa. Kadotuksella uhkaava Jumala, rangaistuksella uhkaava isä ja hellittämättömästi porottava aurinko vertautuvat lapsen hätäntyneessä kokemuksessa, joka näin toistaa auringolle eri mytologioissa annettua merkitystä jumalana ja ”suurena isänä” (vrt. Armstrong 1989, 58). Merkille pantavaa onkin, että *Hyppynarussa* äidin kirje, joka alkaa nousevan auringon kuvauksella ja ajan sekä elämän armottomuuden pohdinnalla, jatkuu maininnalla päähenkilön isästä. Näin kirjeen aiheissa yhdistyvät kaikki auringon symbolimerkitykset.

Auringon, jumaluuden ja isän mytologis-symbolinen kolmiyhteys tuo esiin poissaolevan isän roolin osana päähenkilön tragediaa. Tuhoisan isä–poika-suhteen teemaa taustoitetaan alluusiosuhde kahteen intertekstiin, jotka ovat peräisin antiikin Kreikan mytologiasta:

⁴⁴ *Sydänmaassa*, jonka kansikuvana on auringon taivaalla tekemä kaari, puhutaan eksplisiittisesti ajan kierrosta (SY, 142) ja auringon kierrosta (SY, 161).

kertomuksiin Ikaroksesta ja Faëthonista. Molemmat tarinat esiintyvät Ovidiuksen *Muodonmuutoksia*-kokoelmassa, ja ne päättyvät päähenkilön kuolemaan: Ikaros lentää isänsä rakentamalla siivillä liian lähelle aurinkoa, joka sulattaa siipien vahan, ja hän hukkuu mereen (Ovidius 1997, 261). Faëthon taas haluaa ajaa isänsä, auringonjumala Foibos Apollonin vaunuja taivaankannen poikki. Pitkään vastusteltuaan isä suostuu lopulta antamaan vaununsa pojan ajettaviksi, mutta seuraukset ovat onnettomat: hevoset pillastuvat kokeemattoman ohjastajan käsissä, ja Faëthon syöksyy maahan ja saa surmansa. (Mt., 74–84.)

Näiden alluusioiden osoittajat ovat yhtä huomaamattomia kuin *Raamattu*- ja Dante-alluusioiden. Molempiin myytteihin viittaa unisatu, jonka päähenkilö improvisoi Maria nukuttaessaan. Sadun alussa pieni tyttö matkustaa merta pitkin laivalla, joka keinuu kuin kehto. Aurinko lämmittää, ja tytön on hyvä olla. Tyttö nukahtaa, ja unessa valkoinen lintu saapuu noutamaan häntä ja vie hänet mukanaan auringon kotiin. Seuraava virke sisältää monilähteisen alluusion osoittajan: ”Yhdessä ne [tyttö ja lintu] liitelivät pitkin taivaan lakea ja aina lähemmäs aurinkoa” (HN, 13). Lisäksi kumpaankin myyttiin on erillinen alluusio: Päähenkilön isä on ollut ammatiltaan surmanajaja, mikä on alluusio Faëthonin myyttiin. Ikaroksen tarinaan viittaa päähenkilön havainto, että ”vastapäisen talon profiili kulki viivoiltaan epäselvänä, kuin sulanut ja vähän tippunut vaha” (HN, 90). Nämä esimerkit osoittavat hyvin, kuinka pienistä ja erillisistä osoittajista Seppälän alluusioiden rakentuvat: lukijan on yhdistettävä toisiinsa muutamia merkityksellisiä sanoja tai ilmaisuja, jotka saattavat sijaita kymmenien sivujen päässä toisistaan. Niiden merkityksellisyttä tosin usein korostaa niiden outous suhteessa läheisimpään tekstinsisäiseen kontekstiinsa (ks. Riffaterre 1978, 12); edellisissä esimerkeissä tällaisia kohosteisuuden keinoja ovat vahavertauksen silmänpistävyys muuten varsin niukasti vertauksia sisältävässä tekstissä (myös miltei kaikki muut romaanissa esiintyvät *kuin*-sanan sisältävät vertaukset ovat samalla mytologisen alluusion osoittajia), ja isän ammatin erikoisuus.⁴⁵

Romaanin kielteisesti sävyttyneen aurinkokuvaston sekä aurinkoon ja isään kytkeytyvien myyttien merkitys romaanissa on korostaa poissaolevan isän osuutta päähenkilön psyykkiseen romahdukseen. Tuhoisan isä–lapsi-suhteen teemaa voi lähestyä tarkastelemalla auringosta kertovan ja myytteihin viittaavan unisadun muita yksityiskohtia. Satua

⁴⁵ Faëthonin myytillä taustoitettu tuhoisan isä–poika-suhteen teema esiintyy Seppälän tuotannossa myös romaanissa *Luru* (1993), joka kertoo mieleltään sairaan Teemu-pojan traagisen tarinan. Teemun sairastumisen täsmällisiä syitä ei tiedetä, mutta puoliksi implisiittinen selitys Teemun kohtalolle on se, että hänen isänsä on ollut tunteeton psykopaatti. Isä on tosin kuollut jo pian Teemun syntymän jälkeen, joten hän ei ole ehtinyt vahingoittaa poikaansa kuin korkeintaan välillisesti äidin kautta. Toinen mahdollinen selitys Teemun häiriintyneisyydelle voisivat olla epäsuotuisat perintötekijät, mutta tämän mahdollisuuden äiti kerronnassaan kiistää ja toteaa, ettei isänsä psykopatia ollut synnynnäistä vaan tälle oli tapahtunut jotain pahaa, joka oli rikkonut hänet sisäisesti. Äiti osaa lopulta antaa poikansa sairaudelle ja kuolemalle vain myyttisen selityksen: syynä on sukupolvelta toiselle periytyvä kirous, esi-isien pahat teot kostetaan jälkeläisille aina seitsemänten polveen kuten *Raamatussa*. *Lurussa* Faëthon-alluusion osoittajana toimii äidin kerrontaan sisältyvä kielikuva, jonka outous saa lukijan etsimään sille intertekstuaalista selitystä. Äiti on lähdössä katsomaan Teemua sairaalaan ja kuvailee kaatosateen ääntä katolla näin: ”Katolla humisee kuin siellä ajettaisiin suurilla vaunuilla” (L, 41). Kaukaa haettu kielikuva yhdessä silmiinpistävän aurinkomotiivin kanssa perustelee assosiaation auringon vaunuihin ja Faëthonin myyttiin.

voi lukea upotuksena, joka esittää pienoiskoossa vertauskuvallisen version romaanin tapahtumista ja niiden syistä. Sadun aurinko ottaa vieraansa ystävällisesti vastaan, tarjoaa heille ”kultaista juomaa kultaisista lasseista” ja alkaa tanssia aurinkotanssia. Tämän jälkeen sadun sävy vaihtuu turvalliseksi uhkaavaksi, ennen kuin se jää kesken Marin nukahdettua:

Tanssi jatkui ja jatkui. Kun aurinko tanssi, se unohti kokonaan että sillä oli vieraita. Se oli lumoutunut omasta tanssistaan ja säihkeestään eikä enää nähnyt ympärilleen. Vieraat siirtyivät pikku hiljaa kohti ovea ja pujahtivat siitä ulos. Ne jättivät auringon jatkamaan tanssiaan ja... (HN, 13.)

Satu on monitulkintainen, mutta eri tulkintavaihtoehdot viittaavat silti samaan tematiikkaan. Pikkutytty ja valkoinen lintu vertautuvat Mariin ja päähenkilöön. Heidän nousunsa taivaalle voi nähdä ennakoivan heidän kuolemaansa, mutta toisaalta lyhyt vierailu auringon kodissa on heidän lyhyeksi jäävän elämänsä vertauskuva. Aurinko paljastuu lopulta itsekeskeiseksi ja välinpitämättömäksi, ja tytön ja linnun ratkaisuksi jää pujahtaa ovesta ulos, mikä luonnollisesti ennakoi heitä vastaavien romaanihenkilöiden kuolemaa. Näin tulkittuna satu esittää päähenkilön ratkaisun samankaltaisessa valossa kuin Marin kuvitelma sudesta ja sammakosta: se on pakoa pahasta ja välinpitämättömästä maailmasta. Auringon voi tulkita symboloivan päähenkilön narsistista isää, joka on kiinnostunut vain itsestään, mielihyvästään ja vapaudestaan. Toisaalta omasta tanssistaan lumoutuva aurinko on kuin omien vaikeuksiensa sokaisema päähenkilö, joka menettää lopulta kykynsä ottaa toiset ihmiset huomioon.

Päähenkilön keksimien satujen ja niiden interteksteinä toimivien myyttien aurinkosymboliikka on siis tyypillisen ambivalenttia: se tarjoaa mahdollisuuden arvioida päähenkilön ratkaisua päinvastaisilla tavoilla. Auringon tulkitseminen päähenkilön isän symboliksi tuo esiin päähenkilön roolin hylättynä lapsena ja antaa hänelle osittaisen synninpäästön. Tulkinta auringosta päähenkilön itsensä symbolina taas painottaa Marin surmaamisen turhuutta ja järjettömyyttä. Joka tapauksessa aurinkokuvasto korostaa, että romaanin kuvaamat isä–lapsi-suhteet ovat tavalla tai toisella epäonnistuneita, olkoonpa suhteen ongelmana välinpitämättömyys tai ylisuojelevuus. *Hyppynarun* kuvaamat isä–lapsi-suhteet edustavat kahta tuhoisaa ääripäätä, joiden välille ei löydy tervettä keskitietä. Vanhempien ja lasten välisiä suhteita sopii pohtia tarkemmin romaanin psykoanalyttisen viitekehyksen yhteydessä.

Pohjustan psykoanalyttisen viitekehyksen analyysia tarkastelemalla *Hyppynarun* interteksteihin lukeutuvaa todellista satua, johon viittasin jo aiemmin. Päähenkilön Marille lukema satu, jonka hahmoja ovat pikku tanssijatar ja tinasotilas, on H. C. Andersenin ”Vakaa tinasotamies”. Sadulle tyypillisesti (ks. Bettelheim 1975/1985) se tematisoi rakkauden ja aggression kaltaisia emootioita ja auttaa siten lasta ymmärtämään ja hallitsemaan omia kompleksisia ja siten ahdistavia tunteitaan ja viettilylykkeitään. Satu kertoo yksijalkaisen tinasotamiehen rakkaudesta tanssivaan paperinukkeeseen ja molempien onnettomasta kohtalosta. Tinasotilas putoaa ikkunasta kadulle, kokee monia seikkailuja ja päättyy viimein kuin ihmeen kautta takaisin kotiinsa ja tanssijattaren luo. Toinen perheen pojista kuitenkin heittää tinasotamiehen takkaan, ja ovesta tuleva tuulenpuuska lennättää paperinukkeen sen seuraksi liekkiin. Sadusta lainataan romaanissa sen viimeiset virkkeet:

”Liekit paloivat kirkkaampina ja pikku tanssijatar leimahti liekkeihin kadoten hetkessä. Tinasotilas oli sulanut lyijypalaksi. Seuraavana aamuna palvelijan siivotessa tuhkaa pois hän löysi tinasotilaan jäännökset: pienen tinasydämen. Sen vieressä oli mustaksi palaneena tanssijattaren ainoa kiiltävä koru.” (HN, 92.)⁴⁶

Paperinukke ja tinasotilas vertautuvat Mariin ja päähenkilöön ja ennakoivat heidän kuolemaansa. Tätä korostaa se, että Mari lukee satua uudelleen juuri silloin, kun päähenkilö saapuu hänen huoneeseensa tappamaan hänet. Satu taustoittaa temaattisesti päähenkilön surmatyötä, mutta myös sen valossa päähenkilön ratkaisu jää ambivalentiksi. Yhtäältä vertautuminen tinasotilaaseen antaa ymmärtää, että päähenkilö on itse uhri: Tinasotilas on alun perin viallinen, koska se on valmistettu viimeiseksi eikä siihen ole riittänyt kylliksi raaka-ainetta. Tämä tinasotilaan piirre korostaa päähenkilön lähtökohtien heikkoutta. Viallisuudestaan huolimatta tinasotilas on vastoinkäymisissään urhea ja rakkaudessaan horjumaton. Kuvitellessaan tuhoutuvansa ja lopulta todella tuhoutuessaan se näkee silmissään vain rakkautensa kohteen. Sotilas sulaa sydämen muotoiseksi, mikä saa sen symboloimaan rakkautta, jota se ja niin ollen myös päähenkilö tuntevat. Toisaalta tuo sydän on kovaa metallia, tinaa (tai lyijyä, mikäli sadun mystiseen alkuaineesta toiseksi muuttumiseen voi luottaa⁴⁷); päähenkilökin on rakkaudessaan kovasydäminen ja julma.

Tähän suuntaan vihjaa sekin, että sadussa rakastavaiset tuhoaa pikkupojan mielivaltainen aggressio, jonka voi tulkita vertautuvan päähenkilön ratkaisuun: ”Samassa toinen pikkupojista sieppasi sotamiehen ja viskasi hänet suoraan uuniin tietämättä itsekään minkä vuoksi. Nuuskarasian peikolla oli varmaan sormensa pelissä.” (Andersen 1963/1975, 132.) Aggression syyt jäävät toimijalle hämäräksi; lukijalle selitykseksi tarjotaan nuuskarasian peikon vaikutusta. Peikko on tiedostamattomassa piilevien aggressiivisten yllykkeiden ilmeinen symboli, mikä kannustaa etsimään tiedostamattomia syitä myös päähenkilön ratkaisun taustalta.

4.5 Päähenkilön kaksisuuntainen Oidipus-kompleksi

Hyppynaru on kuvaus päähenkilön vähittäisestä psyykkisestä romahduksesta, jossa arkisten vastoinkäymisten synnyttämä epämurkavuus pahenee ahdistuneisuudeksi, pelkotiloiksi ja lopulta harhaisuudeksi. Päähenkilö tarkkailee itseään varsin terävänäköisesti, joten romaanin psykologinen tematiikka tulee myös lausuttua julki. Seuraavista lainauksista käy ilmi päähenkilön tilan huonontuminen:

Kotiin palattuani istuin taas paikallani ja kuuntelin merkillistä, tiheänä sykkivää hiljaisuuden kehää, joka minuutti minuutilta tuntui kuin puris-

⁴⁶ En ole onnistunut löytämään sadusta tätä romaanin siteeraamaa suomennosta. Viittaan seuraavassa Maila Talvion tarkistettuun suomennokseen teoksessa *Andersenin Satukirja* (Andersen 1963/1975).

⁴⁷ Käyttämässäni Talvion suomennoksessa ei lyijyä mainita: ”Tinasotamies suli möhkäleeksi, ja ottaessaan seuraavana päivänä tuhkaa uunista palvelustyttö löysi sotamiehen, joka oli muuttunut pieneksi tinasydämeiksi” (Andersen 1963/1975, 133).

tuvan pääni ympärille ja lopulta kiristävän sitä joka taholta niin että minun oli pakko tarttua siihen ja hypätä pystyyn. (HN, 77.)

Toisinaan minut valtasi hiljaisessa huoneistossa äkillinen levottomuus tai suoranainen kauhu. Yhtäkkiä pelkäsin tukehtuvani ja ryntäsin kiskaisemaan ikkunan auki. Minusta tuntui kuin maailmani olisi kaventunut ahtaaksi, kapeaksi onkaloksi; olin kuin tungettu johonkin kokoiseeni koeputkeen joka oli vain yläosastaan avoin. – – Joskus havahduin eteisen läpi kulkiessani luuloon, että joku seisoi oven takana ja pystyi tarkkailemaan minua ovisilmän läpi. (HN, 97–98.)

Asunto muuttui häkiksi ja minä sen laitoja kiertäväksi eläimeksi. Vilkuilin kelloon, luin joululahjainoksia, kurkistin komeroihin ja katsoin ovisilmästä käytävään. Minun olisi pitänyt lähteä kauppaan. Ensimmäisen kerran tajusin selvästi, että pelkäsin mennä sinne, pelkäsin ihmisiä. (HN, 103.)

Lainauksista käy ilmi, kuinka henkinen ahdistuneisuus muuttuu ruumiillisiksi tukehtumisen kokemuksiksi ja alkaa lisäksi saada tarkkailuharhan piirteitä. Päähenkilöstä tuntuu, että joku vakoilee häntä ovisilmästä, vaikka todellisuudessa hän on itse se, joka toistuvasti tiirailee ovisilmästä rappukäytävään.⁴⁸

Päähenkilö tarkkailee paitsi kuviteltuja vakoilijoita myös itseään ja raportoi tilanteensa vähittäisen huonontumisen, muttei tahdo tai kykene antamaan selitystä syöksykierteelleen. Päähenkilön romahtamisen syyn selvittäminen on osa sitä tulkinnallista haastetta, jonka romaani lukijalle esittää. Toistaiseksi tarkasteltuja enemmän tai vähemmän ilmeisiä syitä ovat olleet päähenkilön työttömyys ja sen aiheuttama nöyryytys sekä rahahuolet, isän poissaolo ja mahdolliset epäsuotuisat perintötekijät, jotka altistavat päähenkilön narsistiselle minäkuvalle ja itsetuhoiselle käytökselle, sukupuoli-vietin turhautuminen seksittömäksi muuttuneessa parisuhteessa sekä ennen muuta varhaislapsuuden hylkäämiskokemus, joka on jättänyt päähenkilön minän hauraaksi ja turvattomaksi. Monet näistä teemoista implikoivat psykoanalyttista tulkintakehystä, joka on tuttu jo edeltävästä ”Pääsiäisen” luennastani. *Hyppynaru* muistuttaa ”Pääsiäistä” suhteessaan *Raamattuun*, joten sopii kysyä, onko romaanissa myös ”Pääsiäisen” päähenkilön homoseksuaalisuutta ja Oidipus-kompleksia muistuttavia kätkeytyjä psykoanalyttisia motiiveja.

Tuhoavan perheen teema kannustaa tarkastelemaan romaania psykoanalyttisessa viitekehyksessä, sillä Freudin teoriaan kuului perheenjäsenten välisen eroottisen latauksen lisäksi myös tämän latauksen aggressiivinen ja jopa murhanhimoinen kääntöpuoli. Oidipuksen rikos on äidin naiminen mutta myös isän surmaaminen. Freud käytti antiikin tra-

⁴⁸ Toistuva ovisilmästä kurkisteleva tuo romaaniin yksisilmäisyyden teeman. Teemaan liittyvä motiivi on myös päähenkilön kitara, sillä sen kerrotaan seisovan nurkassa ”kuin yksisilmäinen olento” (HN, 22). Yksisilmäisyyden, ahdasmielisyyden vertauskuvan, voi tulkita myös alluusioksi kyklooppiin, joka *Odysseia*-eepoksessa pitää Odysseusta ja hänen miehiään vankinaan ja uhkaa näiden henkeä. Alluusio korostaa päähenkilön kielteisiä ominaisuuksia ja ennakoii hänen henkisen tilansa muuttumista vaaralliseksi.

gedioita teorian havainnollistajana ja myös todistusaineistona sen oikeellisuudesta, ja Freudin jälkeen moni muukin on lähestynyt tragediää psykoanalyttisesti. Bennett Simonin mukaan tragedian ydin on alusta saakka ollut perheenjäsenten välinen taistelu ja se uhka, jonka tämä taistelu aiheuttaa suvun jatkuvuudelle. Tragediassa vanhemmat ja lapset, puoliset ja sisarukset kääntyvät toisiaan vastaan tuhoisin seurauksin. (Simon 1988, 8.)

Kysymys Seppälän tekstien ja tragedian lajin suhteesta nousee tarkastelun kohteeksi seuraavassa, *Yhtiökumppanit*-romaanin analysoivassa luvussa, sillä *Yhtiökumppaneissa* yhteys tragedian lajiin syntyy alluusiosuhteiden ansiosta. Tässä luvussa keskityn tragedian lajin asemesta *Hyppynarun* psykoanalyttiseen tematiikkaan. Romaanin kuvaamille tuhoisille perhesuhteille voidaan etsiä syitä Freudin teorian postuloimista tiedostamattomista vieteistä. Simonin (1988, 8) mukaan tragediassa muoto heijastaa tavallisesti sisältöä, ja myös Seppälän tekstien niukkaa ja aukkoista esitystapaa voi perustella sillä, että se ilmentää teksteissä tematisoituvaa tiedostamattoman valtaa tietoisesti yli. Ei ole sattumaa, ettei *Hyppynarun* päähenkilö kykene antamaan selitystä tragedialleen. Selitys ei ole hänen itsensä tavoitettavissa, joten lukijan on jälleen ryhdyttävä psykoanalyttiseksi, tosin samoin ehdoin ja rajoituksin kuin ”Pääsiäisen” tapauksessa.

Psykoanalyttisen teorian hyödyntäminen intertekstinä paljastaa myös *Hyppynarun* päähenkilön olevan oidipaalin hahmo. Kuten Kaplan ja Kloss (1973, 32) toteavat, oidipaalisia henkilöitä on kirjallisuudessa vaikka kuinka paljon; kiinnostavaksi henkilöihahmon oidipaalisuus muuttuu vasta siinä tapauksessa, että teos on arvoituksellinen ja että oidipaalin selitys auttaa arvoituksen ratkaisemisessa. *Hyppynaru* ja sen oidipaalin tematiikka täyttävät Kaplanin ja Klossin asettaman ehdon: päähenkilön oidipaalisuus on *Hyppynarussa* olennaisen tärkeää loppuratkaisun ymmärtämiseksi.

Freudilainen psykoanalyysi keskittyy erityisesti varhaislapsuuden kokemuksiin ja niiden merkitykseen yksilön myöhemmälle elämälle. Päähenkilön tapauksessa ratkaiseva ja hallitseva lapsuuskokemus on tietysti hylätyksi tuleminen, ja psykoanalyttisessä viitekehksessä olennainen kysymys kuuluu, millaisia jälkiä äidin katoaminen on jättänyt pienen pojan psyykeen. Päähenkilö itse toteaa äidille lähettämässään kirjeessä, että vanhemmat ovat tyhjä kohta hänen elämässään: ”mutta korostan: tyhjä, ei kipeä” (HN, 35). Päähenkilö kieltää kärsineensä tai vaurioituneensa hylkäämisen vuoksi, mutta toisessa yhteydessä kertomus kuitenkin tarjoaa vihjeitä, jotka sotivat hänen väitettään vastaan. Kun Maria rokotetaan neuvolassa, päähenkilöstä tuntuu ”kuin sitä [neulaa] olisi painettu omaan lihaani, niin että kipu tuli jostain kaukaa ja niin syvältä että olin parahtaa ääneen” (HN, 43). Lihaan työntyvä neula on jälleen yksi ristiinnaulitsemisalluusion osoittaja, ja siten se kytkee kuvauksen temaattisesti päähenkilön hylätyksi tulemiseen. ”Kaukaa” ja ”syvältä” tuleva kipu vihjaa ruumiillisen kivun asemesta henkiseen kipuun, jonka alkuperä on lapsuudessa ja joka on torjuttu tiedostamattomaan. Äitiin kohdistuvien tunteiden torjutuksi tulemisesta kielii myös se, että päähenkilö säilöo äidin lähettämät kirjeet ”kirjoituspöydän alimpaan laatikkoon”, jonka hän pitää ”aina lukittuna” (HN, 26). Alin ja lukittu laatikko on tiedostamattoman ilmeinen metafora.

Päähenkilön äitiään kohtaan tuntema katkeruus kävi ilmi jo aiemmin, mutta voisiko psykoanalyttinen tulkinta paljastaa joitain muita äitiin kohdistuvia tunteita päähenkilön tiedostamattomasta? Nähdäkseni voi, sillä romaanin suhde Jeesuksen tarinaan mahdollistaa freudilaisen tulkinnan päähenkilön äitisuhteen oidipaalisesta luonteesta. ”Pääsiäisen”

päähenkilön oidipaalisuuteen verrattuna *Hyppynarun* päähenkilön Oidipus-kompleksi on huomattavasti kompleksisempi tapaus sekä temaattisesti että tekstuaalisesti.

Olen toistaiseksi jättänyt tarkoituksellisesti pohtimatta romaanin henkilönnimien merkitystä. Nimettömien hahmojen lisäksi romaanissa on kaksi nimettyä henkilöä, Mari ja Anna, päähenkilön tytär ja vaimo. Romaanin *Raamattu*-kytkentä saa nimet viittaamaan Jeesuksen perheeseen, neitsyt Mariaan ja tämän äitiin pyhään Annaan. Nimet toimivat osaltaan todistusaineistona *Raamattu*-tulkintani puolesta, mutta niille on mahdollista antaa vielä täsmällisempi ja pitemmälle kantava merkitys pohtimalla romaanihenkilöiden perheasetelmaa suhteessa Jeesuksen perheeseen.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta on kiinnostavaa, että Kristus-hahmoisella päähenkilöllä on tytär, jonka nimi viittaa Jeesuksen äitiin. Tarkoittaako tämä sitä, että tytär on tavalla tai toisella ottanut äidin roolin ja täyttänyt päähenkilön elämässä sen paikan, jonka äiti on jättänyt tyhjäksi hylkäämällä poikansa? Näyttäisi tosiaan siltä, että kertoja on tiedostamattaan suunnannut tyttärensä ne tunteet, joita lapsi yleensä tuntee äitiään kohtaan. Lopun surmatyössä äidin tekojen herättämä katkeruus ja viha purkautuvat tyttäreeseen, ja psykoanalyttisen teorian mukainen tunnesiirto äidistä tyttäreeseen auttaa selittämään, miksi näin tapahtuu.

Kyse ei kuitenkaan välttämättä ole vain vanhojen rikkomusten kostamisesta. Näyttää luultavalta, että surman syynä on pikemminkin uuden hylkäämiskokemuksen pelko. Freud toteaa ahdistuksen syntyvän ”kahdesta lähteestä: joko traumaattisen elämyksen seurauksena taikka merkinä siitä, että traumaattinen elämys uudelleen on uhkaamassa” (Freud 1917/1932/1964, 488). Äiti on jo aiheuttanut päähenkilölle trauman hylkäämällä hänet, ja uusi potentiaalisesti traumaattinen vaihe päähenkilön elämässä on Marin vähittäinen itsenäistyminen. Päähenkilö korostaa rakkauttaan ja haluaan suojella tyttärtään maailman pahuudelta, mutta loppua kohti käy yhä selvemmin ilmi, että hän on itse suhteen tarvitseva osapuoli ja kykenemätön päästämään irti kasvavasta tyttärestään.

Ongelmana ei ole vain se, että tytär on päivät poissa kotoa. Romaanissa kuvataan Marin kasvua, johon kuuluu erilaisten taitojen kehittyminen. Mainoslehtinen, josta päähenkilö etsii joululahjaideoita, kuvailee merkitsevästi ”isojen tyttöjen” ikäryhmää: ”[T]aitojen kehittyessä omatoiminen askartelu tuo yhä suurempaa tyydytystä” (*HN*, 101). Tärkein kaikista Marin hankkimista taidoista on lukutaito, sillä se vapauttaa Marin lukemaan itse, eikä isän ja tyttären yhteisille satuhetkille enää ole tarvetta. Vaikka päähenkilö romaanin alkupuolella vielä kuvaa tuskastumistaan konemaiseen lukemiseen (*HN*, 22), alkaa hänen suhtautumisensa huomaamatta muuttua, kun Marin lukutaito kehittyy: ”Se [Mari] luki jo hitaasti ja takellellen lyhyitä lauseita, jotka olivat vielä irrallisia eivätkä muodostaneet ymmärrettävää kokonaisuutta, vaikka niissä esiintyi kappale kappaleelta samoja hahmoja, ainakin siili ja jänis. Minä sain vieläkin lukea ääneen sadut ja kertomukset.” (*HN*, 78.) Vaikka päähenkilön käyttämä *sain*-verbi tuntuu ensi sijassa toimivan merkityksessä *jouduin*, se vihjaa myös, että hän alkaa kokea ääneen lukemisen etuoikeutena, jota tyttären kehittyvä lukutaito uhkaa. Paljastavaa on erityisesti se, että päähenkilö surmaa Marin välittömästi saatuaan selville, että tämä on oppinut lukemaan satuja itse: ”Se [Mari] luki hiljaisella äänellä, johon koko ajan tuli lisää voimaa ja varmuutta. Kuuntelin sanoja, jotka tulivat kauniisti ja tasaisena virtana sen suusta kuin sileä, suora tie. – – Mari sulki kirjan.

Sen silmissä loisti hymy, sitten hämmästys ja sillä hetkellä säikähdys kun kiedoin narun sen kaulan ympärille ja puristin.” (HN, 122.)

Marin kohtaloksi koituu näin viime kädessä päähenkilön tiedostamaton tunnesiirto äidistä tyttäreen. Monien vaikeuksiensa ahdistama päähenkilö taantuu romaanin loppua kohden yhä enemmän lapsenomaisten objektisuhteiden tasolle ja tulee riippuvaiseksi tyttärestään samalla tavoin kuin on aikoinaan ollut riippuvainen äidistään. Esitin edellä, että kyse on samalla Oidipus-kompleksista, mutta en ole toistaiseksi osoittanut muuta kuin tunnesiirron olemassaolon. Mikä tekee tästä tunnesiirrosta luonteeltaan oidipaalisena?

Päähenkilön äitisuhdetta ei romaanissa juurikaan kuvata, ja vähätkin kuvaukset ovat joko vältteleviä (sisältyessään päähenkilön kerrontaan) tai jopa valheellisia (jos ne ovat osa päähenkilön kirjeitä äidille). On siis lähdettävä liikkeelle tulkinnasta, että Maria kohtaan tunnetut tunteet ovat samalla niitä tunteita, jotka päähenkilö todellisuudessa kohdistaa äitiinsä (ja päinvastoin). Millaisena isän ja tyttären suhde kuvataan ja mikä tässä kuvauksessa oikeuttaa kutsumaan suhdetta oidipaaliseksi?

Aloitin tarkastelemalla suhdetta Marin näkökulmasta. Viimeistään Freudin tutkimuksista saakka on ollut tiedossa, etteivät lapset ole sellaisia epäseksuaalisia ja itsekkäistä ja aggressiivisista yllykkeistä vapaita viattomia olentoja, jollaisina heidän vanhempansa mielellään haluaisivat heidät nähdä (ks. Freud 1917/1932/1964, 270–271). Freudin teorian valossa olisi odotuksenmukaista, että Marin esitettäisiin kohdistaneen isäänsä lapsenomaisia eroottisia tunteita, vaikka hän seitsenvuotiaana alkaakin olla hiukan vanha Elektran rooliin. Onko Mari freudilainen hahmo, ja jos on, miten tämä sopii yhteen sen kanssa, että olen aiemmin tulkinnut Marin olevan epäseksuaalinen viaton lapsi, sukupuolisuuden riivaamien aikuisten vastakohta?

Kristus-hahmoisuuden lisäksi Marin viattomuuden puolesta tuntuisi puhuvan myös hänen nimeensä sisältyvä alluusio neitsyt Mariaan. Hänen hahmossaan on kuitenkin myös päinvastaisia vihjeitä, jotka pakottavat tulkitsemaan, että hänen viattomuutensa on pikemminkin päähenkilön häneen projisoimaa kuin todellinen asiointi – samoin voi Annan vertaamisen petoon tulkita olevan päähenkilön kielteisten tunteiden projektiota. Kun Marin hahmoa tarkastellaan irrallaan Kristus- ja neitsyt Maria -viitteistä ja niiden implikoidusta viattomuudesta, hän näyttää Freudin teorian mukaisesti viettiolenona, jossa sukupuoli- ja aggressiivinen kuolemanvietti vaikuttavat.

Ensimmäisen kerran Marin pimeä puoli ilmenee hotellihuoneessa, kun hän innostuu kadulta kuuluvasta moottoripyörän kiihdytyksestä, jota päähenkilö luonnehtii ”helvettiliseksi tuskan ja epätoivon huudoksi”, ja alkaa pomppia vuoteella (HN, 11). Päähenkilö kieltää tylysti Maria hyppimästä, ja rivien välistä voi lukea, että kiellon pohjimmainen syy on tyttären sopimattoman reaktion päähenkilössä herättämä vastenmielisyys. Toisen kerran Marin viattomuus joutuu kyseenalaiseen valoon, kun hän osoittaa pettymystä ikkunaan lentäneen pikkulinnun henkiinjäämisestä (HN, 68). Marin reaktioista ilmenee kuoleman ja kärsimyksen kiehtovuus, freudilainen kuolemanvietti. Kuvaavaa päähenkilön suhtautumiselle on, että hän myöhemmin äidilleen lähettämässään kirjeessä esittää pikkulintukohtauksesta täysin erilaisen, sovinnaisen käsityksensä mukaisen version, jossa lintu kuolee ja Mari itkee kuolleen linnun nähdessään (HN, 94).

Mari ilmaantuu toistuvasti häiritsemään vanhempiensa sukupuolielämää, mitä voi pitää vihjeenä siitä, että hän – Freudin teorian mukaisesti – suhtautuu mustasukkaisesti näiden

suhteeseen ja pyrkii ottamaan äitinsä paikan itselleen. Myös isän ja tyttären yhteisen sadunlukuhetken kuvaus sisältää vihjeitä suhteen oidipaalisuudesta:

Alahyllyllä oli valtavan paksu puhelinluettelo. Nostin sen rintani päälle ja aloin selata.

– Luetaan tästä unisatu, jookko?

– Joo, Mari innostui.

Se kohensi asentoaan kyljessäni, hyppynaru oli sen kainalossa kerällä kuin käärme. Tartuin siihen.

– Pannaan se lattialle.

– Ei, se tarrautui naruunsa, ei panna!

– Ei panna, hyvä on. (HN, 12.)

Suhteen oidipaalisuutta ilmentävät vihjeet ovat yksittäisiä symbolisia, allusiivisia tai muuten merkityksellisiä sanoja, jotka lyhyeen tekstikatkelmaan pakattuina kiinnittävät huomion romaanin psykoanalyttiseen viitekehykseen ja oidipaalisuuden teemaan. Lainauksessa Marin suosikkiesinettä ja romaanin nimimotiivia hyppynarua verrataan käärmeeseen, ja vertaus toistuu implisiittisesti myöhemmin, kun Mari poimii kukkia ”hyppynaru perässään luikertaen” (HN, 18). Käärme on psykoanalyttisessa viitekehyksessä kliseinen seksuaalisymboli, ja lisäksi se tuo kuvaukseen kristillisen viitekehyksen, erityisesti luomiskertomuksen ja syntiinlankeemusmyytin. Luomiskertomusalluusion osoittajana toimii myös se, että Marin kerrotaan olevan päähenkilön ”kyljessä”, luodaanhan nainen *Raamatun* mukaan miehen kylkiluusta. Alluusio vihjaa päähenkilön ja Marin välisen suhteen olevan paitsi isän ja tyttären myös miehen ja naisen suhde. Kristilliseen viitekehykseen osoittavat alluusiot toimivat romaanin psykoanalyttisen viitekehyksen palveluksessa ja vihjaavat suhteen oidipaaliseen luonteeseen. Vihjausta täydentää puhekielessä sukupuoliyhdyntään viittaavan *panna*-verbin toistelemine isän ja tyttären keskustelussa. Heidän suhteensa voikin tulkita noudattavan Freudin kuvausta pienen tytön Oidipus-kompleksista, johon kuuluu isän omaksuminen ensimmäiseksi miespuoliseksi sukupuoli-kohteeksi.

Marin ikäisissä ”isoissa tytöissä” piilevään naiseuteen vihjaa leluesite, josta päähenkilö etsii joululahjaideoita: ”Myös omaan ulkonäköön liittyvät lelut ovat suosittuja – korut, laukut, meikkisetit, parfyymit kuuluvat näiden nuorten ’naisten’ mieliesineisiin” (HN, 102). Marin orastavaa naiseutta ja sukupuolisuutta kuvastaa niin ikään puhuva nukke, jonka päähenkilö ostaa hänelle joululahjaksi mutta kokeillessaan sitä rikkoo sen ”väärällä käsittelyllä” (HN, 114). Nukke vertautuu itsestään selvästi Mariin, ja sen rikkoutuminen ennakoii Marin kuolemaa ja ilmentää nukkea väärin käsitelleen päähenkilön syyllisyyttä. Puhuvan nukken kuvaus vihjaa ahdistukseen, jota Marin orastava naiseus päähenkilössä herättää: ”Kun käänsin sitä [nukkea] vaakasuoraan asentoon, se sanoi: leikitään, niin että säpsähdin. Ääni oli aikuisen naisen ääni, joka yritti tekeytyä lapsellisemmaksi kuin oli” (HN, 112). Naiseuden ja lapsellisuuden yhdistyminen Mariin vertautuvassa nukessa, ehkä myös nukken vaakasuora asento ja kehoitus ”leikkiä” sen kanssa, ja tämän yhdistelmän säpsähdyttävyyden kielivät Marin seksuaalisuudesta ja ahdistuksesta, jota tyttären kehittyminen päähenkilössä herättää. Vai onko kyse sittenkin päähenkilön omista tiedostamattomista tarpeista?

Päähenkilön ahdistuksen voi tulkita myös torjutun halun herättämäksi syyllisyydeksi. Mari ei ehkä olekaan isän ja tyttären välisen suhteen ainoa tai edes ensisijainen oidipaallinen osapuoli. Marin nimen sisältämä alluusio Jeesuksen äitiin vihjaa, että ilman vanhempia kasvanut päähenkilö on tiedostamattaan kohdistanut tyttärensä myös niitä eroottisia, lapsenomaisia tunteita, joita ei ole voinut lapsena kokea äitiään kohtaan. Tähän suuntaan vihjaa myös itkevä nukke, joka puhuvan nukan tapaan toimii Marin korvikkeena ja kanavana niille kielletyille seksuaalissävytteisille tunteille, joita päähenkilö tuntee tyttärtään kohtaan:

Mari nukahti autossa uudestaan. Kotiin päästyämme kannoin sen herättämättä sisälle, riisuin ja peittelin vuoteeseen. Ojensin kättäni sammuttaakseni Marin lampun. Huomasin sen kietoneen hyppynarunsa itkevän nukan kaulaan niin että naru näytti kuin alkuasukasnaisen leveältä kaulakoristeelta, jonka molemmin puolin roikkuivat muoviset kahvat.

Irrotin narun ja puristin sen myttyyn jonka tungin nukan jalkojen väliin. Sammutin lampun. (HN, 83.)

Itkevän nukan kaulaan kiedottu hyppynaru ennakoii Marin kuristamista ja saa nukan vertautumaan Mariin. Lainauksen alussa kuvatut päähenkilön hellät toimet saavat uuden sävyn, kun hän tunkee aiemmin käärmeeseen verratun hyppynarun ”nukan jalkojen väliin”. Seksuaalista vihjausta voimistaa se, että välittömästi tämän jälkeen päähenkilö yllättää Annan kylpyhuoneesta ja ryhtyy tunkemaan väkisin siitintään tämän jalkojen väliin. Äiti, vaimo ja tytär tuntuvat olevan keskenään vaihdettavissa olevia kohteita, joihin päähenkilön sukupuoli-vietti ja aggressiot vaihtelevasti kohdistuvat. Heidän lisäksi ja saman periaatteen mukaisesti tulevat vielä kaupan myyjättäret, joista ”[k]aikki kelpa[a]vat vuorolleen” tarjoamaan aineksia päähenkilön itsetyydytysfantasioihin (HN, 77).

Hyppynarun psykoanalyttisessä viitekehyksessä nousevat esiin päähenkilön surmatyön tiedostamattomat psykologiset syyt. Isän ja tyttären suhde, joka kristillisessä viitekehyksessä näyttäytyi ihanne-esimerkkinä pyyteettömästä rakkaudesta, alkaa psykoanalyttisessä kehyksessä vaikuttaa raadolliselta ja itsekkäältä viettisuhteelta. Näin ollen romaanin kristillisen ja psykoanalyttisen viitekehysten välillä vallitsee Seppälän teoksille tyypillinen ratkeamaton ristiriita, joka pakottaa tekemään kaksi vastakkaista tulkintaa: päähenkilön ja Marin suhde on *sekä* inestinen *että* ihanteellinen. Tätä ristiriitaa ei tarvitse ymmärtää siten, että romaanin tapahtumat olisivat ”epärealistisia” tai mahdottomia todellisessa elämässä. *Hyppynaru* on mimeettinen romaani; se ei riko todellisuuskenttäänsä vaan päinvastoin esittää väitteen inhimillisen olemisen moniulotteisuudesta. Se, että ihminen on ruumiillinen viettiolento, ei estä häntä pyrkimästä pyyteettömään ja ihanteelliseen rakkauteen, ja lähimmäs tätä voidaan päästä vanhempien ja lasten välisissä suhteissa, mikäli vanhemmat vain ovat ehjiä ja vastuullisia persoonia. *Hyppynarun* tragedia syntyy sukupolvelta toiselle periytyvästä psyykkisestä vammasta, joka estää tasapainoisen perhe-elämän toteutumisen.

Kristillisen ja psykoanalyttisen viitekehysten välisen suhteen kompleksisuus ilmenee myös siten, että viitekehukset kietoutuvat toisiinsa tekstin kudoksessa ja ennen kaikkea tulkinnan tasolla monin tavoin. Viime kädessä psykoanalyttisen viitekehysten konstruointi on mahdollista vain *Raamattu*-alluusioiden ansiosta, vaikka romaanissa käsitel-

lään psykologista tematiikkaa myös irrallaan *Raamattu*-kytkennästä. Ratkaiseva vihje on kuitenkin Marin nimeen sisältyvä alluusio Jeesuksen äitiin, joka yhdessä päähenkilön Kristus-hahmoisuuden kanssa johdattaa tulkitsijan romaanin oidipaalisena tematiikan jäljille.

”Pääsiäisessä” kristillisen ja psykoanalyttisen viitekehyksen välisen ristiriidan varaan rakentui novellin eksistentiaalinen perspektiivi. *Hyppynaru* on romaani elämän ja kuoleman kysymyksistä, yksilön äärimmäisistä valinnoista kuoleman edessä, joten päähenkilön ratkaisun arvioiminen edellyttää jälleen eksistentiaalisen perspektiivin ottamista huomioon. Sitä ei *Hyppynarun* tapauksessa tarvitse johtaa muista perspektiiveistä, vaan se toteutuu itsenäisenä intertekstuaalisena viitekehyksenä, jota luentani lopuksi tarkastelen.

4.6 Aabrahamin uhri

”Taivaanrannan” eksistentiaalinen perspektiivi syntyi alluusiosta Camus’n Sisyfos-tulkintaan ja Holapan ”Boman”-novelliin sekä heideggerilaisesta autenttisen olemassaolon, kuolemaa kohti olemisen ja langenneisuuden tematiikasta. ”Pääsiäisessä” eksistentiaalisen perspektiivin muodostivat Sartren ajattelun mukainen valitsemisen pakollisuus ja autenttisuuden etiikkaa noudattava pyrkimys olla uskollinen yksilölliselle olemukselle. *Hyppynarussa* päähenkilön tilanne kytketään alluusioiden Søren Kierkegaardin ajatteluun, erityisesti teokseen *Pelko ja vavistus*. Teoksessa Kierkegaard tarkastelee Vanhan testamentin kertomusta Aabrahamista, jota Jumala koettelee kauhistuttavalla tavalla. Jumala on valinnut Aabrahamin valitun kansansa kantaisäksi ja päättää ottaa selville, onko tämä osakseen tulleen kunnian arvoinen. Hän käskää Aabrahamia uhraamaan ainoan poikansa Iisakin (1 Moos. 22:2). Aabraham osoittautuu kuuliaisesti ja valmistautuu surmaamaan poikansa, kunnes Jumala peruuttaa viime hetkellä määräyksensä. Aabrahamin kuuliaisuuden voi typologisesti tulkita vertautuvan Jumalan valmiuteen uhrata ainoa poikansa ihmiskunnan syntien sovittamiseksi (Saarisalo 1965/1985, 6).

Hyppynaru ei viittaa Aabrahamin tarinaan suoraan vaan Kierkegaardin teoksen kautta. Romaani lähestyy siten Aabrahamia eksistentiaalisesti tulkittuna hahmona. Kierkegaard tarkastelee Aabrahamin valintatilannetta ja korottaa hänet uskon ritariksi, joka Jumalasuhteensa nimissä on valmis heittäytymään yleisten moraalisääntöjen tuolle puolen, oman subjektiivisen uskonsa varaan. Kierkegaard vertaa Aabrahamia traagiseen sankariin, kuningas Agamemnoniin, joka on valmis uhraamaan tyttärensä Ifigeneian maansa sotaponnistusten tukemiseksi. Traaginen sankari suorittaa tekonsa yhteisön eduksi ja sen nimissä, kun taas uskon ritari toimii vain oman sisäisen äänensä varassa, vastoin yleistä käsitystä oikeasta ja väärästä. (Kierkegaard 1843/2001, 78–84.) Kaiken lisäksi uskon ritari luottaa siihen, ettei uhria lopulta vaadita häneltä, vaikka onkin sen tarvittaessa valmis antamaan. Juuri tässä järjenvastaisessa luottamuksessa Jumalan väliintuloon on Kierkegaardin mukaan Aabrahamin esikuvallisuus. (Mt., 47.)

Hyppynarun alluusiot Kierkegaardin teokseen ovat tyypillisen huomaamattomia. Tulkintani lähtökohtana on molemmissa teoksissa esiintyvä Kristuksen uhrikuolemaan vertautuva lapsenmurha (tai murhayritys), jonka moraalisia ja eksistentiaalisia ulottuvuuksia sekä Kierkegaard että Seppälä tarkastelevat. Kierkegaard tosin tekee kysymyksestä filoso-

fisen tarkastelun aiheen siinä missä Seppälä jättää tulkinnan lukijan vastuulle. Eksplisiittisempi teksti saa jälleen toimia vihjailevan tekstin intertekstinä.

Yhteisen aiheen lisäksi *Hyppynarussa* on monia yksityiskohtia, jotka ovat peräisin *Pe-losta ja vavistuksesta*. Kierkegaard tarkastelee teoksessaan ”äärellisyyden ja äärettömyyden liikkeitä”, valintoja ja tekoja, jotka ilmaisevat yksilön suhdetta ja kiinnittymistä joko maallisiin tai iäisiin arvoihin. Näitä liikkeitä verrataan moniin konkreettisiin liikkeisiin kuten nuorallatanssiin, uimiseen ja katosta roikkumiseen, kun Kierkegaard kuvaa omaa kyvyttömyyttään sekä äärellisyyden että äärettömyyden liikkeiden tuolle puolen yltävän, absurdiuden nojalla tapahtuvan uskon hypyn tekemiseen:

Osaan tehdä komean ponnauslautahypyn, jonka avulla siirryn äärettömyyteen; selkäni on kuin nuoralla tanssijan, vääntynyt lapsuudessani, siksi minusta tuntuu helpolta kävellä yks kaks päälläni tässä elämässä, mutta seuraavaa vaihetta en hallitse, sillä ihmeitä en osaa tehdä, vaan vain hämmästellä niitä nähdessäni (Kierkegaard 1843/2001, 48).

Minä – – osaan kuvata uskon liikkeen, mutta en osaa tehdä sitä. Jos haluaa oppia tekemään uimaliikkeitä, voi ripustautua valjaista kattoon. Sillä tavoin voi esittää, miten liikkeet tehdään, mutta uimiseksi sitä ei voi kutsua. (Mt., 50.)

Tätä [uskon] liikettä en siis kykene tekemään. – – Voin uida elämässä, mutta sellaiseen mystiseen leijumiseen olen liian raskas. (Mt., 67.)

Kierkegaardin vertauskuvalliset liikkeet toistuvat *Hyppynarussa*, jossa Mari opettelee erilaisia liikunnallisia taitoja kuten naruhyppelyä, uimista ja telinevoimistelua. Nuoralla tanssijaan Maria verrataan kohtauksessa, jossa vertauskuvallisesti ilmenee ihmisen eksistentiaalinen yksinäisyys ja hänen olemassaolonsa epävarmuus: ”Oli jo myöhä. Pihassa oli hiljaista ja tulin levottomaksi Marista. Heti parvekkeen ovelta kuitenkin näin sen. Se oli yksin. Se oli vetänyt hyppynarunsa suoraksi asfaltille ja käveli sitä pitkin kuin nuorallatanssija, joka koko ajan on vaarassa menettää tasapainonsa ja suistua tyhjyyteen.” (HN, 34.)

Uimaliikkeitä Mari harjoittelee hotellihuoneen vuoteella (HN, 11) ja myöhemmin meressä yhdessä päähenkilön kanssa (HN, 42). Kierkegaardin vertauksessa uiminen symboloi autenttista olemassaoloa, ja samoin *Hyppynarun* uintikohtaus korostaa Marin ja päähenkilön yhdessä kokemaan onnea: ”Mari nauroi voipunutta tirskeettä, suukottelin sitä poskille ja otsaan ja sain suolan maun suuhuni. Puristin sitä olkapäistä niin että se sanoi ai.” (HN, 43.) Lainauksen loppu tosin ennakoii onnen muuttumista tragediaksi, ja samaan suuntaan vihjaa uimisen päättävä säätilan muutos: ”Olin unohtanut pilven. Yhtäkkiä koko maailma leikkautui pimeäksi, meri muuttui tumman harmaaksi ja tuuli kylmäsi ihoa.” (HN, 43.)

Valjaista kattoon ripustautumisen kielteinen vertauskuva on *Hyppynarussa* muuntunut pelottavaksi renkaissa roikkumiseksi, jota Marilta edellytetään koulun liikuntatunnilla (HN, 90). Rengasliikkeet näyttäytyvät romaanissa oppilaiden tarkoituksettomana nöyryyttämisenä, johon päähenkilö lupaa puuttua, jos Mari yritetään siihen pakottaa. Toisaalta Mari tuntuu kykenevän myös siihen ”mystiseen leijumiseen”, johon Kierkegaard väittää olevansa liian raskas: Mari on päähenkilön mielestä ”kuin aineeton olento, joka olisi ir-

ronnut maasta ja kohonnut taivaalle, ellen olisi ollut sen kädestä kiinni” (HN, 53). Kaikki liikkeet ovat romaanissa Kierkegaardin vertausten tavoin olemassaolon vertauskuvia, ja niissä toistuu tietty uhkaavuuden elementti: sekä nuoralla tanssija, uimari että renkaissa roikkuja ovat vaarassa joko pudota tyhjyyteen tai vajota syvyyteen, mikä kuvastaa olemassaolon uhanalaisuutta ja perustattomuutta.

Lisäksi⁴⁹ Kierkegaard-alluusiota osoittaa *hyppy*-sanan näkyvä esilläolo Seppälän romaanin nimessä, sillä Kierkegaard nimittää Aabrahamin tekoa uskon hypyksi. Hypyn käsite on osa Kierkegaardin eksistentiaalifilosofista terminologiaa, ja se merkitsee siirtymistä eksistenssin tasolta toiselle. Kierkegaardin ”järjestelmässä” – sana on lainausmerkeissä, koska Kierkegaard nimenomaisesti kiistää ajattelunsa olevan järjestelmällistä – tärkeimmät eksistenssitason tasot ovat esteettinen, eettinen ja uskonnollinen taso. Esteettisen tason olemassaoloa luonnehtii keskittyminen aistimaailmaan, esimerkiksi mielihyvään tai omaisuuteen, eettisellä tasolla elävä huolehtii ennen muuta yhteisöllisistä velvollisuuksistaan, ja korkeimmalla eli uskon tasolla elävä keskittyy yksilölliseen Jumala-suhteeseensa ja asettaa olemassaolonsa perustan uskon paradoksin varaan. (Lehtinen 1990, 64–132.)

Kierkegaard korostaa ristiriitaa, joka vallitsee eettisen ja uskonnollisen eksistenssitason välillä. Aabrahamin tapauksessa tasojen välinen ristiriita merkitsee sitä, että hän on yhtä aikaa sankari ja murhaaja: ”Jos asia ilmaistaan eettisesti, Abraham aikoi murhata Iisakin; jos se ilmaistaan uskonnollisesti, hän aikoi uhrata Iisakin, mutta juuri tähän ristiriitaan sisältyy ahdistus, joka voi tehdä ihmisen unettomaksi; eikä Abraham vailta tätä ahdistusta kuitenkaan ole se, mikä hän on” (Kierkegaard 1843/2001, 39).

Eksistenssitason välisen ristiriidan tematisoiminen Kierkegaardin teoksessa merkitsee perspektiivisyyttä, samankaltaista näkökulmien moneutta, jota tutkimukseni jäljittää Seppälän teoksissa. Kierkegaardin teokset voidaankin liittää siihen intertekstuaaliseen kontekstiin, josta Seppälän perspektiivisyyden poetiikka juontuu. *Pelossa ja vavistuksessa* perspektiivisyys ilmenee selvimminkin jo johdantoluvussa ”Tunnelman viritys”, jossa Kierkegaard esittää neljä erilaista kuvitelmaa siitä, miten Aabraham tarkemmin ottaen on tekonsa tehnyt. Ensimmäisessä kuvitelmassa Aabraham naamioi tekonsa epäjumalan palvelemiseksi, jotta Iisak ei kadottaisi uskoaan Jumalaan; toisessa kuvitelmassa Aabraham

⁴⁹ Viittaus *Pelkoon ja vavistukseen* on myös päähenkilön muusikonammatti ja siihen liittyvä kitaransoittoharrastus, joiden vuoksi Anna pitää häntä saamattomana ja epämiehekkäänä: Kierkegaard luonnehtii antiikin mytologian sankaria Orfeusta sanomalla, että tämä on ”sitransoittaja eikä mies” (Kierkegaard 1843/2001, 36). Kierkegaard viittaa Platonin *Pitoihin*, jonka suomennoksessa Orfeusta verrataan kitaransoittajaan (lainaus Faidroksen puheesta): ”Mutta Oiagroksen pojan Orfeuksen he [jumalat] antoivat poistua tyhjin toimin Hadeesta, näyttivät hänelle vain sen naisen varjon, jota hän oli tullut hakemaan, mutta eivät vaimoa itseään, koska Orfeus oli velton näköinen – hän olikin vain kitaransoittaja – eikä uskaltanut kuolla rakkauden takia niin kuin Alkestis vaan keksi viekkaan keinon mennä elävänä Hadekseen” (Platon 1961a, 81). Annan mielipide päähenkilöstä toistaa Kierkegaardin ja Faidroksen arvion Orfeuksesta; olisikin mahdollista pohtia, missä määrin ”kuoleman maahan” tuloksetta äitinsä perässä matkustava oidipaalinen päähenkilö vertautuu manalasta rakastettuaan etsivään Orfeukseen, mutta jätän tämän johtolangan jäljittämisen maininnan tasolle. En myöskään ryhdy tarkastelemaan *Hyppynarun* ja *Pitojen* välistä suhdetta, jonka tutkimiseen veltoilevan kitaransoittajan hahmo voisi tarjota perusteen. Tässä yhteydessä riittää todeta, että lopulta päähenkilö on valmis kuolemaan rakkauden tähden, mutta ei rakkaudesta vaimoiaan tai äitiään vaan tytärtään kohtaan.

katkeroituu siitä uhrauksesta, jota häneltä on vaadittu; kolmannessa kuvitelmassa hän joutuu jälkikäteen hämmennyksen ja syyllisyyden valtaan epäillessään oman tekonsa oikeutusta ja motiiveja; neljännessä kuvitelmassa hän osoittaa tehtävää suorittaessaan epäroimisen merkkejä ja saa Iisakin kadottamaan uskonsa. Kukin kuvitelma siis lähestyy lapsen uhraamista ja lapsesta luopumista eri näkökulmasta ja tuo esiin erilaisia temaattisia vaihtoehtoja. (Kierkegaard 1843/2001, 15–19.)

Jokainen kertomus päättyy aforistiseen kiteytykseen, jossa kauhistuttavan uhraamistarinan opetus yleistetään koskemaan jokaisen lapsen osaksi tulevaa vieroittamista äidin rinnasta; vieroittaminen puolestaan todetaan vertauskuvaksi jostakin yleisemmän tason eksistentiaalisesta tai uskonnollisesta totuudesta. Näiden aforismien avulla korostetaan vanhemman ja lapsen välisen rakkauden ja sen asianmukaisen säätelyn ongelmallisuutta niin lapsen kuin vanhemmankin näkökulmasta. Ongelmallisen vieroittamisen teema on tietysti *Hyppynarun* kannalta äärimmäisen merkityksellinen, vaikka Kierkegaardin uskonnolliset teemat eivät sellaisinaan olekaan *Hyppynarussa* läsnä.

Pelon ja vavistuksen tärkein anti Hyppynarulle on kuitenkin lapsenmurhan moraalisten ja eksistentiaalisten ulottuvuuksien taustoittaminen. Kierkegaard korostaa Aabrahamin tilanteen ja valinnan vaikeutta ja kauhistuttavuutta. Rakastetun lapsen surmaaminen korkeamman päämäärän hyväksi on jo sinänsä kohtuuton koettelemus, mutta vaikeinta on luottaa oman ratkaisun oikeutukseen, koska mitään objektiivisia mittapuita valinnan arvioimiseen ei ole: ”Lähemmän tulkinnan siitä, mitä Iisakilla tarkoitetaan, joutuu kukin aina tekemään itse” (Kierkegaard 1843/2001, 97).

Kierkegaard korostaa ahdistusta autenttisen olemassaolon tunnusmerkkinä: ”[V]ain se, joka on ollut ahdistunut, löytää levon; vain se, joka astuu alas manalaan, pelastaa rakastetunsa, vain se, joka tarttuu veitsemiensä, saa Iisakin” (mt., 35). Kierkegaardille usko on se voima, joka paradoksaalisesti pyhittää Aabrahamin teon. *Hyppynarussa* ei uskon ulottuvuutta ole, vaan korkeinta ja pyhintä sen maailmassa on isän ja lapsen välinen rakkaus. Myös Kierkegaard korostaa rakkauden osuutta Aabrahamin teossa. Ilman todellisen ja kestäväen rakkauden antamaa vakaumusta Aabrahamin teko olisi ollut vain anteeksiantamaton rikos:

Jos rakkaus latistetaan häilyväksi tunnelmoinniksi, heikumalliseksi sielunliikkeeksi, niin puhe rakkauden teoista asettaa vain ansoja heikolle ihmiselle. Ohimeneviä mielenliikutuksia on kai kellä tahansa, mutta jos jokainen sen vuoksi ryhtyisi tuohon kauhistuttavaan toimeen, jonka rakkaus pyhitti kuolemattomaksi teoksi, niin kaikki olisi menetetty, sekä teko että siihen hairahtunut ihminen. (Mt., 41.)

Todellinen rakkaus voi tehdä jopa lapsenmurhasta ”rakkauden teon”; Kierkegaard käyttää Aabrahamin teosta samaa nimitystä kuin Seppälä päähenkilönsä ratkaisusta. Aabrahamin tapauksessa rakkaus oli se voima, joka teki hänen kauhistuttavasta valinnastaan uskon hypyn. Surmateon oli oltava tuskallisinta, mitä Aabraham saattoi kuvitella, jotta siihen ryhtyminen osoittaisi hänen suuruutensa ihmisenä. Aabrahamin tavoin *Hyppynarun* päähenkilö tekee päätöksen kaikkein rakkaimman ihmisen surmaamisesta, ja tämän valinnan eksistentiaaliseen ulottuvuuteen viittaa *hyppynarun* rooli surma-aseena. Narun avulla päähenkilö suorittaa oman rakkauden ja epätoivon hyppynsä lain ja moraalin tuolle puolen.

Hyppynarun yhteys *Pelkoon ja vavistukseen* vahvistaa ambivalenssia, joka päähenkilön tekoa kaikkien muidenkin viitekehysten valossa luonnehtii. Se tuo esiin rakkauden yhtenä teon tärkeimmistä motiiveista, mutta se korostaa myös teon kauhistuttavuutta ja sitä, ettei sen oikeutusta voida koskaan perustella: yleisen moraalilain piirissä teko on murha ja sellaisena se pysyy.

Luentani on paljastanut, että *Hyppynarun* tärkeä interteksti ovat Uuden testamentin kertomukset Jeesuksen elämästä. Yhdessä ”Pääsiäistä” ja *Hyppynarua* analysoivat luvut muodostavat tutkimuksessani kokonaisuuden, sillä ne analysoivat samankaltaisia, *Raamatun* kertomusten varaan rakentuvia tekstejä, joissa molemmissa temaattisen painopisteen muodostavat psykoanalyttinen ja eksistentiaalinen perspektiivi. Tässä suhteessa ”Pääsiäinen” ja *Hyppynaru* eroavat ”Taivaanrannasta”, jossa vaihtoehtoisia perspektiivejä Mutasen kuolemaan oli runsaammin ja jonka intertekstuaalinen konteksti koostui kymmenistä eri teksteistä. ”Pääsiäisen” ja *Hyppynarun* tulkintani perustuu ensi sijassa yhden ratkaisevan tärkeän intertekstin tarjoamiin merkityksenantomahdollisuuksiin.

Raamattu-kytkennän merkitys ei ole *Hyppynarussa* yhtä ilmeinen kuin ”Pääsiäisessä”, jossa kritiikin kohteeksi joutui tietty kristillinen tulkinta hyvästä elämästä. *Hyppynarun* henkilöiden elämässä kristillisuus ei ole merkittävä tekijä, eikä kristillisen ideologian sekoittaminen tulkintaan ole aiheellista. Romaani ei puolusta eikä vastusta kristillisiä arvoja, ja *Raamatun* lisäksi romaanilla on myös muita mytologisia intertekstejä. Eri kulttuuripiiristä peräisin olevien myyttien merkityspotentiaalini hyödyntäminen on peruste antaa myytille korkeintaan yleinen maailmankatsomuksellinen rooli. Niiden voi tulkita kommentoivan modernistiselle kirjallisuudelle tyypillistä pyrkimystä muodostaa todellisuuden mielekkääksi selittävä maailmankatsomus myyttien avulla. Jo varhaiset modernistit olivat tietoisia tällaisen maailmankatsomuksen perustattomuudesta (Bell 1997, 12), ja Seppälän perspektiiviseen strategiaan suhteutettuina myytit täytyy myös *Hyppynarun* tapauksessa tulkita pikemminkin erilaisia näkökulmia avaaviksi kuin yhtenäistä maailmankatsomusta rakentaviksi elementeiksi.

Mytologisten intertekstien tärkein tehtävä onkin toimia tarinan yksittäisten kohtausten ja henkilöhahmojen temaattisena taustana, joten kunkin alluusion täsmällisempi merkitys on tulkittava erikseen. Useat alluusiot valottavat romaanin psykoanalyttista tematiikkaa, kuten henkilöhahmojen tiedostamattomia tunteita ja tunnesiirtoja: Päähenkilön Kristus-identifikaatio tuo esiin hänen narsismiaan ja kontrollintarvettaan. Marin vertautuminen neitsyt Mariaan vihjaa sekä hänen rooliinsa äidin korvikkeena päähenkilön tunne-elämässä että päähenkilön tarpeeseen nähdä hänet viattomana ja epäsuukupuolisena. Annan vertaaminen Ilmestyskirjan petoon kielii päähenkilön misogyniasta ja siitä, että hän projisoi vaimoonsa omat kielteiset tunteensa, ja kaikkien aikuisten vertautuminen ristiinnaulittuihin rikollisiin korostaa heidän sukupuolielämänsä ja parisuhteensa ongelmia. Lisäksi päähenkilön Kristus-hahmoisuus johdattaa tulkitsijan vertailemaan Jeesuksen ja päähenkilön tarinoiden yhteisiä teemoja kuten hylätyksi tulemista ja syntyperän sanelemaa kärsimystä sekä joitain kristillisiä ja yleisemmin uskonnollisia teemoja kuten anteeksiantoa, aggressiion turmiollisuutta sekä uhraamista tai uhrautumista sovituksen tuojana.

”Taivaanrannan” lukuisat viitekehukset esiintyivät tulkinnassani rinnakkain ja tasa-arvoisina, mutta hyperteksteihin konstruoimani perspektiivit ovat osin hierarkkisia ja tois-

tensa varaan rakentuvia; esimerkiksi ”Pääsiäisen” eksistentiaalinen perspektiivi on olemassa vain kristillisen ja psykoanalyttisen perspektiivin ja niiden välisen ristiriidan ansiosta. Päähenkilö on tulkittava oidipaaliseksi homoseksuaaliksi ja Kristus-hahmoksi, jotta hänen eksistentiaalisen tilanteensa kaikki ulottuvuudet olisi mahdollista nähdä. *Hyppynarun* psykoanalyttinen perspektiivi puolestaan rakentuu osaksi kristillisen viitekehäyksen varaan, mutta se on osaksi myös itsenäinen. Päähenkilön ahdistuneisuus ja neuroottisuus on mahdollista tulkita tekstistä esiin ilman Kristus-alluusioitakin, mutta olennaisen tärkeä oidipaalinen tunnesiirto Mari-tyttäreeseen paljastuu parhaiten vertailemalla päähenkilön ja Jeesuksen perhesuhteita.

Yhteistä kaikille tähän mennessä analysoiduille teksteille on tiettyjen perspektiivien yhteismitattomuus ja jopa ristiriitaisuus. *Hyppynarun* tapauksessa ratkeamatta jää esimerkiksi se, onko Mari viaton ja puhdas lapsi vai freudilainen viettiohento. Luentani tulokseksi jää myös päähenkilön ratkaisua ja siten koko tekstin merkitystä koskeva ambivalenssi. Päähenkilön teko näyttäytyy yhtä aikaa isällisen rakkauden ja hirviömäisen omistamistarpeen sanelemana. Siinä ilmenee ”paradoksi, joka voi tehdä murhasta pyhän” (Kierkegaard 1843/2001, 72); siinä saa ilmaisunsa sisäistä totuuttaan moraalilakien tuolle puolen seuraavan ihmisen kauhistuttava sankarillisuus. Tai kuten Nietzsche asian ilmaisee: ”Mitä tehdään rakkaudesta, se tapahtuu aina hyvän ja pahan tuolla puolen” (Nietzsche 1886/1966, 78).

5 Kapitalistin tragedia (*Yhtiökumppanit*)

Romaania *Yhtiökumppanit* (2002) voi pitää monessakin suhteessa käännekohtana Seppälän tuotannossa, josta käänteitä ja yllätyksiä ei muutenkaan ole puuttunut. *Yhtiökumppanit* aloitti Seppälän aktiivisen yhteiskunnallisen osallistumisen kauden, joka on jatkunut hänen muissakin 2000-luvun teoksissaan. Tyyllillisesti romaani yhdistää Seppälän tuotannossa aiemmin erillisinä esiintyneet realistis-modernistisen ja postmodernistisen linjan; Seppälän edeltävistä romaaneista ja novelleista tuttuun pyrkimykseen kuvata tunnistettavasti todellisuutta ja sitä kokevaa ihmistä yhdistyy 1990-luvun lyhytproosatuotannosta tuttuja postmodernistisia tekstuaalisia strategioita kuten parodian, tyylipastissin ja näyttävästi merkittyjen alluusioiden kaltaisia intertekstuaalisuuden muotoja.

Kapitalismikritiikki on tematiikan tasolla ollut Seppälän tuotannossa mukana alusta saakka. Alkutuotannossa se ilmenee ennen muuta kielteiseen sävyyn esitetyissä kuluttamisen kuvauksissa, jollaisia ovat esimerkiksi ”Pääsiäisen” ja *Hyppynarun* helvettimotiivia kierrättävät tavaratalokuvaukset. *Super Market* -kokoelmaan sisältyvässä lyhytproosapallassa äänen saivat markkinavoimat, joiden kuluttajalle esittämää seireeninkutsua Jussi Ojajärvi (2006) on tarkastellut. Vaikka Seppälän aiempien kapitalismikuvausten moralistinen ote on *Yhtiökumppanit*-romaanissa ennallaan, saa kapitalismi kuitenkin osakseen aiempaa monipuolisemman käsittelyn.

Seppälän aiemmissa teoksissa yhteiskunnallinen tematiikka palveli yksilön kuvausta ja oli sille alisteinen; modernin yksilön ongelmat selittyivät osaltaan yhteiskunnallisilla tekijöillä. *Yhtiökumppaneissa* yhteiskunnallinen analyysi saa itseisarvoisen aseman, ja samalla kuvauksen ”dominanttina” aiemmin toiminut yksilön tematiikka asettuu yhteiskuntakritiikin palvelukseen. Tavoitteena ei ole enää realististen, ”pyöreitten” henkilöhahmojen luominen. Pikemminkin romaanihenkilöistä tulee teoreettisia abstraktioita, joiden tehtävänä on havainnollistaa, millainen olisi puhtaaksi viljelty kapitalistisen talousteorian mukainen subjekti. Pääosan romaanissa varastaa itse kapitalismi, ja luentani keskittyykin kapitalismin monitasoisen representaation analysoimiseen. Samalla perspektiivisyys muuttaa luonnettaan aiemmin analysoituihin teoksiin verrattuna. Kun representaation ensisijaisena kohteena eivät enää ole yksilön perustattomat elämänvalinnat ristiriitatilanteessa, eivät perspektiivikään näyttäydy yhteismitattomina tai ristiriitaisina vaan pikemminkin toisiaan täydentävinä.

Kapitalismin kulttuuristen vaikutusten ohella romaani analysoi rahan eksistentiaalisia ja psykologisia vaikutuksia yksilötasolla. Kaikesta huolimatta romaanin henkilöhahmoilla on yhä perustavat inhimilliset tarpeensa, jotka asettuvat vastustamaan edellä mainittua teoreettista abstraktiopyrkimystä. Lopputulemaksi jää kuitenkin teorian ja abstraktion voitto realismista ja samastuttavuudesta. Tämä piirre selittänee osaltaan romaanin saamaa varauksellista vastaanottoa. Ehkä aihevalinta tuntui monien kriitikoiden mielestä ylipäänsä kummalliselta tai jopa taiteen arvolle sopimattomalta, sillä vuosituhannen vaihteessa suomalaista kirjallisuutta ei ollut totuttu lukemaan kapitalismikriittisestä näkökulmasta; kirjallisuudessa ilmennyt kapitalismikritiikki oli jäänyt tutkijoilta ja kriitikoilta pääosin huomaamatta (Ojajärvi 2006, 14).

Yhtiökumppanit näytti tietä 2000-luvun suomalaiselle yhteiskuntakriittiselle proosalle kuvatessaan syrjäytyneiden ihmisten sijasta menestyjiä, kapitalistisen yhteiskunnan suojis-

sa rikastuneita nousukkaita. Vuosikymmenen kuluessa Seppälä sai useita seuraajia kapitalismin ja kapitalistin kuvaajana. Niljakkaan uusliberalistin hahmoja ovat Seppälän jälkeen kuvanneet ainakin Arto Salminen (2005), Tommi Melender (2007), Hannu Vuorio (2007), Pasi Lampela (2009) ja Karo Hämäläinen (2011). Raha ei tuo onnea kirjallisuudessa edes sen vertaa kuin todellisessa elämässä, ja niinpä myös *Yhtiökumppanit* kuvaa kärsiviä yksilöitä, jotka uhraavat mielenterveytensä ja jopa henkensä rikkauden alttarille. Ongelmien luonne on toinen kuin vaikkapa *Hyppynarun* työttömällä perheenisällä, jolta puuttuivat hyvinvoinnin materiaaliset edellytykset ja samalla kaikki muukin. *Yhtiökumppaneissa* kapitalismin suurimmaksi ongelmaksi ei esitetä yhteiskunnallista eriarvoisuutta tai kulutuskulttuurin vahingollisuutta esimerkiksi ympäristön kannalta. Kulutuskulttuurin latteutta kritisoivasta otteesta huolimatta ongelmallisempänä romaanissa näyttäytyy tilanne, jossa rahaa ei enää kerätä kuluttamista varten vaan sen itsensä vuoksi. Keinosta tulee näin päämäärä: ”Minulla ei ollut erityistä ajatusta, mihin olisin rahaa käyttänyt tai tarvinnut. Meillä oli työllä hankittu kerrostalokolmio johon mahduimme hyvin, kummallakin oli työpaikka, en sitten kapinavuosieni ollut harrastanut tuhlaamista. En halunnut vaihtaa rahalla itselleni mitään enkä näyttää kenellekään, että minulla oli sitä.” (YK, 55.) Rahakkailta ei puutu materiaa tai ainakaan mahdollisuuksia sen hankkimiseen, mutta siitä huolimatta asioiden ja siten koko olemassaolon merkitys on heiltä kadoksissa.

Ajankuvan ohella romaanissa etsitään vertauskohtia nykykapitalismille historiasta ja mytologiasta; rinnastukset eri ilmiöiden välillä ovat historialliselta kannalta arvioituina kyseenalaisia, eikä niiden tarkoituksena näyttäisikään olevan kapitalismin todellisen syntyt historian esittäminen. Sen sijaan metaforiset rinnastukset kuvaavat kapitalismin monia ulottuvuuksia ja niitä ristiriitaisia merkityksiä, joita sillä on nykyelämässä. Rinnastuksia luodaan ennen muuta eräänlaisella montaaiteknikalla, asettamalla eri ilmiöiden kuvauksia toistensa lomaan ja rinnakkain. Kuvauksista puhuminen on tosin ehkä hiukan liioittelevaa, sillä fragmentaarinen romaani koostuu pikemminkin vain viittauksista eri elämänilmiöihin, tulkintakehyksiin ja teksteihin. *Yhtiökumppaneissa* alluusion poetiikka on näkyvämpää kuin aiemmin tarkastelemisani teksteissä. Huomaamattomien yhtäläisyyksien asemesta alluusioiden merkityksen näyttävästi ja niitä on entistä enemmän, jolloin tekstin realistinen pintataso murtuu kerran toisensa jälkeen monenlaiseksi metatekstuaaliseksi leikiksi: sitaateiksi, pastisseiksi, typografisiksi kokeiluiksi ja lajihybridisyydeksi.

”Taivaanrannan” ja *Hyppynarun* tavoin *Yhtiökumppanit* päättyy yllättävään katastrofiin. Romaanin päähenkilö Pertti eli Pete (kaikilla romaanin henkilöihahmoilla on vain etunimi) on nuorehko, naimisissa oleva kahden lapsen isä. Hän työskentelee pienessä sisälöntuotantofirmassa, joka suunnittelee grafiikkaa it-sovelluksiin. Pete on lähtenyt mukaan yritykseen, vaikka se ei taloudellisista syistä olisikaan ollut välttämätöntä. Hänellä on jo valmiiksi rahaa yli tarpeen, sillä hän on harrastanut menestyksekkästä sijoittamisesta opiske- luajoista saakka ja kuuluu Nokia-miljonäärien valittuun joukkoon. Työ tarjoaa kuitenkin ammatillisesti kiinnostavia haasteita sekä mahdollisuuden tehdä lisää rahaa. Juuri rahan kerääminen, sen ”kesyttäminen” ja ”alistaminen”, on aina kiinnostanut Peteä, joka on jo lapsena tallettanut kaikki kolikkonsa tunnollisesti Roope-lippaaseen.

Yrityksen toimitusjohtajana ja myöhemmin myös omistajana häärii Peten opiskeluai- kainen tuttava Olli, joka on pyytänyt tietokonealan rautaiseksi ammattilaiseksi tietämänsä Peten avukseen käärimään rahaa tulevaisuuden ruusuisilla markkinoilla. Firman taloudel-

linen tilanne ei kuitenkaan ole kehuttava. Romaani kuvaa ilmestymisajankohtansa taloudellista kriisiä, it-alan osakkeiden pörssikuplaa seurannutta romahdusta. Kilpailu vapailla markkinoilla on armotonta, ja huonot ajat sekä Ollin taitamaton liikkeenjohto ajavat yrityksen lopulta vararikkoon ja Ollin itsemurhaan. Laskelmoiva Pete ei yritä estää konkurssia vannon suunnitteleen ottavansa kaatuneen yrityksen haltuunsa ja jatkavansa liiketoimintaa rationalisoidulta pohjalta, mikä tarkoittaisi seuraavaa: ”*Maksaisin velkoja pois. Tarjoaisin pojalle töitä kilometritehtaalta, Susannalle kertoisin mitä tarkoitetaan toiminnan rationalisoinnilla, jonkin aikaa firma olisi yhtä kuin minä ja Kirsi.*” (YK, 227; kursiivi alkuperäinen.)

Yrityksen sihteeri Kirsi herättää Peten sukupuolivietin, joka on ollut pitkien työpäivien ja perhe-elämän rutiinien turruttama. Pete ja Kirsi aloittavat suhteen, ja Pete kaavailee jättävänsä perheensä, kunnes lopussa yllättäen paljastuu, että hän on Kirsin setä. Kirsi kertoo Petelle, että hänen tuntemattomaksi jäänyt isoisänsä oli suomalainen sotilas, jolla jatkosodan aikana oli lyhyt suhde hänen isoäitinsä kanssa. Sotilaalla oli onnenamulettina kuparikolikko vuodelta 1799. Pete tunnistaa kuvauksesta oman isänsä ja kolikon, jota hän itse nyttemmin kantaa lompakossaan onnea tuomassa. Hän poistuu Kirsin asunnosta vähin äänin.

Aiemmissä luvuissa analysoiduista teksteistä poiketen *Yhtiökumppaneissa* tulkintaa vaativana arvoituksena eivät näyttäyty niinkään loppukatastrofin syyt kuin sen seuraukset. Romaani jättää avoimeksi sen, mitä inestiin erehtyneille päähenkilöille tapahtuu, mutta se sisältää monia pahaenteisiä vihjeitä ja kuoleman enteitä. Ensimmäisillä treffeillään Pete ja Kirsi syövät ja juovat ”hartaasti kuin viimeisellä ehtoollisella” (YK, 187); alluusion Jeesuksen viimeiseen ateriaan voi tulkita ennakoivan lähestyvää kuolemaa. Lähtiessään lopussa Kirsin luota taksilla Pete tarjoaa (epä)onnenkolikkoaan kuskille kuin maksua kuoleman lautturille (”Vietkö tällä yli?”) ja laittaa sen sitten kielensä päälle kuin vainajan suuhun (YK, 235). Kohtaus vihjaa näin ollen, että Pete päätyisi Ollin tavoin itsemurhaan.

Romaanissa on useita kursivoituja, parenteseissa esitettyjä tekstikatkelmia, eräänlaisia totuuden tai torjutun paluun hetkiä, joissa henkilöt kertovat mitä oikeasti asioista ajattelevat. Usein ne sisältävät jälkiviisaita kommentteja, ja ne myös ennakoivat tulevia tapahtumia. Loppuratkaisun kynnyksellä Pete vertaa Kirsiä tällaisessa parenteesikommentissa sfinksiin, naispuoliseen kuoleman demoniin:

Kirsillä oli leijonan ruumis, ihmisen pää. (*Juuri tällä hetkellä en vielä tiennyt että kreikkalaiset tekivät siivin varustettuja naissfinksejä. Ne kuvasivat naispuolisia kuoleman demoneja jotka vaanivat ohikulkijoita, esittivät heille arvoituksen ja nielaisivat jokaisen, joka ei kyennyt vastaamaan niiden kysymyksiin. En nähnyt siipiä, en tiennyt että Kirsi oli tuo kysymys.*) (YK, 230–231.)

Myös tämä mytologinen alluusio tuntuu vihjaavan Peten kuolemaan ja Kirsin osuuteen asiassa. Kriittisen lukijan ei tarvitse hyväksyä alluusion implikoimaa kielteistä kuvaa naisen vaarallisesta sukupuolisuudesta, mutta on tietysti ymmärrettävää, että Pete tahtoo syyttää Kirsiä kokemastaan katastrofista.

Jo paljon aiemmin esitetyn vihjeen perusteella sopii lisäksi epäillä, ettei Pete tapa vain itseään vaan tekee jonkin nykyajalle tyypillisen, näyttävämmän ja julkisuutta saavuttavan

veriteon. Yksi kerrontaa rikkovista paljastavista parenteseista lipsahtaa Peten kuvaukseen seivästetystä rotasta, jonka hän on lapsena nähnyt: ”Se teki minuun vaikutuksen, piirros rotasta talikonpiikissä oli ensimmäisiä joita minulla oli vieläkin tallella (*mikä oli virhe sillä se edusti juuri sen kaltaisia yksityiskohtia joilla persoonallisuuttani myöhemmin pyrkivät selittämään ja miksi, mutta kommentti tuo mieleen viime vuosien koulu- ja ostoskeskusammuskelujen tai perhesurmien jälkipyykit, joissa surmaajan mielentilaa ja persoonallisuutta arvioidaan tiedotusvälineissä.*)” (YK, 20). Missään vaiheessa ei selviä, ketkä Peten persoonallisuutta myöhemmin pyrkivät selittämään ja miksi, mutta kommentti tuo mieleen viime vuosien koulu- ja ostoskeskusammuskelujen tai perhesurmien jälkipyykit, joissa surmaajan mielentilaa ja persoonallisuutta arvioidaan tiedotusvälineissä.

Peten mahdolliseen väkivaltaisuuteen on romaanissa useita vihjeitä. Jo alkukohtaukseen lipsahtaa parenteseihin sijoitettu uhkaus, kun nöyryytyksen kokenut Pete poistuu numismaatikon liikkeestä: ”Ovikello kilahti takanani kuin vanhassa elokuvassa. (*Se kilahtaa kun palaan, paskamaha, katkaistun haulikon kanssa ja syötän luettelon sinulle!*)” (YK, 8.) Myös loppuratkaisu saa uhkaavia sävyjä, kun Pete taksissa laittaa kolikon suuhunsa: ”Katsoin miestä silmiin. Kun vedin kolikon kieleni mukana suuhuni, kuljettaja alkoi selvästi pelätä.” (YK, 235.) Nämä ovat Peten viimeiset sanat romaanissa, joten emme saa tietää, onko kuljettajalla todella aiheita pelkoon.

Todennäköisimpiä uhreja olisivat Peten tapauksessa kuitenkin vaimo ja lapset. Tämän suuntainen vihje sisältyykin hetki sitten siteerattuun lukuun, jossa Kirsiä verrataan leijonanruumiiseen sfinksiin. Itseään Pete vertaa urosleijonaan pohtiessaan suhdettaan poikiinsa, jotka aikoo hylätä: ”[Pojat] lausuivat vuorosanansa oikein, kummatkin jollakin tasolla oivalsivat että olin paitsi heidän isänsä samalla vahvempi uros joka oli murskaamassa heidät, syömässä omat pentunsa jotta mahdollisilla tulevilla olisi paremmat elämisen edellytykset” (YK, 230). Peten luonnontuntemus ei tee suurta vaikutusta, mutta hän yrittäneekään viitata urosleijonien tapaan tappaa uuden naaraansa vanhat pennut, jotta naaras olisi nopeammin valmis parittelemaan. Pete kuitenkin puhuu omien pentujensa syömisestä, ja vaikka syöminen onkin tässä vaiheessa vain hylkäämisen metafora (ja kenties myös alluusio lapsensa syövään Kronokseen/Saturnukseen), saattaa kielikuva jossain vaiheessa Peten psyykkistä romahdusta konkretisoitua todelliseksi lastenmurhaksi *Hyppynarun* malliin. Jokin merkitys on syytä antaa kaikille näille pahaenteisille vihjeille, joita romaani vyöryttää ja jotka loppua kohti käyvät yhä näkyvämmiksi.

Tulkintani ei kuitenkaan keskity tämän loppuratkaisun synnyttämän arvoituksen selvittämiseen. Henkilöiden ja heidän valintojensa sijaan perspektiivisen kuvauksen pääkohteenä romaanissa on näiden valintojen yhteiskunnallisena ja ideologisena taustana toimiva kapitalismi. On syytä korostaa, etten pyri johdonmukaisesti kontekstualisoimaan romaania yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja siitä esitettyihin sosiologisiin ja taloustieteellisiin teorioihin. Turvaudun niihin vain silloin, kun ne aidosti auttavat havainnollistamaan tai perustelemaan romaanin tematiikasta ja poetiikasta esittämiäni tulkintoja. Tulkintani pyrkii kontekstualisoimaan romaanin intertekstuaalisesti, suhteessa niihin kirjallisiin, mytologisiin ja filosofisiin teksteihin, joihin romaani itse alluusioiden avulla luo yhteyden.

Romaanin loppuratkaisu on siis Seppälän teoksille tyypillisesti dramaattinen ja monia kysymyksiä avoimeksi jättävä. Loppukohtausta huipentaa romaanin johtomotiivin, vanhan kuparikolikon, kehittelyn, josta tarina myös alkaa. Romaanin ensimmäisessä luvussa Pete käy numismaatikon luona kysymässä asiantuntijan arviota kolikostaan. Käy ilmi, että aarteeksi kuvitellun kolikon arvo on kaksi ja puoli markkaa, alle viisikymmentä senttiä. Koh-

taus ennakoi, mistä koko romaanissa on kyse: yhtäältä *Yhtiökumppanit* on romaani rahasta, toisaalta se arvioi modernia länsimaista elämänmuotoa ja toteaa sen monessa suhteessa arvottomaksi.

Arvoton se on ennen muuta siksi, että se on rakennettu rahan varaan, eikä raha ole mitään todellista. Tämä käy ilmi jo Peten numismaatikolle antamasta kaksihakmotteisesta vastauksesta: ”Tajusin, ettei keskustelua kannattanut jatkaa. Sanoin, että olin ollut kiinnostunut tietämään rahan arvon ja olin sen nyt kuullut.” (YK, 7.) Vaikka ilmitasolla kyse onkin arvioitavana olevan kolikon arvosta, sisältyy Peten sanoihin kätkeytyä myös toteamus kaiken rahan mitättömyydestä. Myöhemmin romaanissa rahan arvottomuus lausutaan julki kiertelemättä: ”Rahan omistaminen tuntui sinänsä yhdentekevältä. Sen tekeminen oli ollut hauskaa ja se oli stimuloinut elämääni, mutta tietyllä tavalla se oli osoittautunut pettymykseksi, substanssiltaan tyhjäksi. – Raha oli pelkkä sopimus, järjestely tai määrittely omistussuhteiden perustaksi. Se ei ollut mitään todellista.” (YK, 55.) Vertauskuvallisella tasolla rahan perustattomuutta ilmentää Peten kuparikolikon kruunapuolelle kuvattu maapallo: ”Rahan alkuperää ei kukaan tuntenut. Maapallo oli leijunut avaruudessa jo kolmattasataa vuotta ja leijuisi aina, ajasta aikaan.” (YK, 44.) Vaikka kuvaus koskee jälleen ennen muuta tiettyä kolikkoa, on kyse samalla metonymisesti myös rahasta yleensä: sen alkuperä on tuntematon ja se on muutenkin vailla perustaa kuten taivaankappaleet, jotka leijuvat avaruudessa suhteellisuusteorian lakien mukaisesti vailla kiintopistettä.

Ensimmäisellä sivulla kuvatussa kohtauksessa alkaa erilaisten arvon lajien analyysi, kun numismaatikko vastaa Peten toteamukseen: ”Semmosta. Muistoarvo.” (YK, 7.) Myöhemmin Pete tarttuu ajatukseen ja jatkaa sitä pitemmälle: ”Muistoarvo. (*Sen ja käyvän arvon väliin repeävä kuilu päti epäilemättä myös ihmisiin: useimmat meistä merkitsevät paljon harvoille, useimmille me olemme arvottomia.*)” (YK, 18.) Muistoarvo, käypä arvo ja henkilökohtainen merkityksellisyys ovat erilaisia arvon lajeja, joilla voi analysoida rahan lisäksi myös ihmissuhteita. Viimeksi mainitut näyttäytyvät romaanissa kaikkein hauraimpina. Rahan repivä vaikutus tekee ihmissuhteista välineellisiä ja vieraantuneita.

Peten kolikko ei tee vaikutusta numismaatikkoon, ja myös seuraava hahmo, jolle rahaa esitellään, suhtautuu siihen väheksyvästi. Pete löytää seminaarimatalla ravintolasta naisseuraa, ja tehdessään myöhemmin lähtöä naisen hotellihuoneesta hän näyttää tälle kolikkoaan. Tilanne muodostuu farssimaiseksi väärinymmärrysten ja ohipuhumisten sarjaksi:

Tunsin käteeni lompakon housujen takataskussa. Haparoin yöpöydän lamppua, löysin katkaisimen. Vilkaisin taakseni: pörröinen, tumma pää, minua vanhempi ihminen. Kun lompakko oli kädessäni, nainen kysyi:

- Mitä sä suunnittelet?
- Grafiikkaa it-sovelluksiin.
- Mä en tapaa ottaa tämmösestä maksua.
- Mä näytän sulle jotain.

Säikähdin, sitten muistin [että kolikko on irrallaan taskussa]. Käivoin kolikon housuntaskusta ja nostin sen naisen silmien tasalle.

- Tää on kuparia, helvetin vanha.
- Sou?
- Kato sitä.

- Se kohottautui kyynänpäänsä varaan ja katsoi rahaa.
- Minua vanhempi.
 - Tiedätsä mitä kupari on?
 - Metallia, alkuainetta.
 - Siinä on lämpö ja valo, se on Kyproksen vaski.
 - Mä oon käynyt siellä.
 - Se on tehty Afroditen vaahdosta. Näitä rahoja on pantu morsiusvuoteisiin.
- Nainen naurahti, vähän epävarmasti. (YK, 12–13.)

Dialogi alkaa väärinymmärryksillä. Ensin nainen tulkitsee väärin Peten aiheet: hän kuvittelee tämän etsivän lompakostaan rahaa maksuksi seksistä. Sitten Pete ymmärtää väärin naisen kysymyksen, koska hän tulkitsee naisen käyttämän *suunnitella*-verbin tietotekniikka-alan seminaarin ja sisällöntuotannon viitekehyksessä. Ohipuhumisen syyt ovat ymmärrettäviä, ”realistisia”; mimeettinen funktio on vahvasti läsnä. Toisaalta dialogilla ja sen ohipuhumisilla on myös selvä temaattinen funktio: ohipuhumisen avulla aletaan heti romaanin ensimmäisillä sivuilla rakentaa todellisuutta, jossa ihmiset eivät voi kohdata vaan ovat tuomittuja puhumaan aina jollain tasolla toistensa ohi.

Henkilöt lähestyvät kuparin merkityksiä eri näkökulmista; näin dialogia käydään myös heidän erilaisten maailmankuviensa välillä. Perustavin ero Peten ja naisen näkökulmissa koskee henkilökohtaisuuden astetta: Pete pyrkii puhumaan rahan ja kuparin merkityksistä yleisellä tasolla, mutta nainen vetää keskustelun toistuvasti henkilökohtaiselle tasolle; rahan iän hän hahmottaa suhteessa omaan ikäänsä, ja Kypros kiinnostaa häntä ensisijassa siksi, että hän on sattunut käymään siellä. Vain omakohtainen kokemus tuntuu tarjoavan naiselle merkityksiä.

Lisäksi Peten ja naisen keskustelusta nousee esiin myyttisen ja tieteellisen maailmankuvan ristiriita. Nainen omaksuu kupariin luonnontieteellisen näkökulman, josta tarkasteltuna kupari on alkuainetta toisten joukossa. Alkuaineilla on jaksollisen järjestelmän mukainen atomirakenteensa, eikä niistä ole sanottavissa muuta. Peten mytologisesta näkökulmasta kupari edustaa lämpöä, valoa ja rakkautta, ja se kykenee antamaan merkitystään ja energiaansa myös niille, joiden vuoteeseen kuparikolikko laitetaan. Peten ja naisen välinen kohtaaminen on irvokasta parodiaa tällaisesta rakkaussuhteesta, jossa ei ole kysymys vain yksilöiden fyysisten tarpeiden tyydyttämisestä vaan joka saa merkityksensä osana kokonaisen yhteisön jakamaa kulttuuria ja maailmankatsomusta.

Viittaus maksulliseen seksiin antaa ymmärtää, että *Yhtiökumppaneissa* eletään maailmassa, jossa kaikki on kaupan mutta millään ei ole todellista arvoa. Pete arvioi tilannetta mielessään: ”Jotakuta vierasta haaskaa naimalla yritin liata Kirsin kuvan, päästä irti kokemuksesta, että joku ihminen merkitsi minulle enemmän kuin joku toinen” (YK, 13). Kyse ei siis olekaan siitä, ettei millään olisi Petelle arvoa. Kirsiä kielletään arvo siksi, että se helpottaa Peten oloa ristiriitatilanteessa, jossa Kirsiä kohtaan tunnettu rakkaus kamppailee perheen edessä koettua syyllisyyttä vastaan. ”Haaskan” avulla Pete koettaa todistaa itselleen, että myös Kirsi on hänelle arvoton syrjähyppy, joka ei uhkaa hänen perhe-elämänsä rutiineja.

Pete esittelee rahaansa naiselle, joka ei kuitenkaan innostu, vaan vastaa välinpitämättömästi ”Sou?” Vastaukseen sisältyy merkityksellinen sanaleikki, sillä väheksyvä ”sou” (entä sitten?) on samalla vanhan ranskalaisen rahayksikön nimi. Sanaleikissä aikoja sitten käytöstä poistunut ja alun perinkin vähäarvoinen sou edustaa metonymisesti rahaa yleensä, ja sen nimeen englannin kielen kautta liitetty väheksyttävyyden konnotaatio vihjaa kaiken rahan arvottomuuteen. Pete yrittää vedota kuparin arvokkaisuun ominaisuuksiin ja tulee näin kontrastoinneeksi rahan abstraktin arvon metallin konkreettiseen arvoon, vaikka kuparin arvokkaista ominaisuuksista tuodaankin esiin lähinnä myyttisiä merkityksiä. Kupari rakkauden jumalattaren Afroditen symbolina tuo ironiaa tilanteeseen, jossa kaksi toisilleen merkityksetöntä ihmistä ovat yhdessä vain tyydyttääkseen fyysisiä tarpeitaan.

Afrodite-alluusio esiintyy romaanissa myös toisessa yhteydessä ja tuo jälleen esiin, miten raha vääristää sukupuolisuhteet kylmiksi ja välineellisiksi: ”Meren vaahdosta ensimmäinen nainen ei syntynyt. Vanha seppä laahusti huonoin jaloin pajaansa ja takoi sen. Palkkioksi saamansa rahan se pani ensin suuhunsa ja vasta sitten siniseen peltirasiaan, jonka kannesta osasin lukea vain NIVEA CREME P. Beiersdorf & CO. A.–G. HAMBURG, vaikka todellisuudessa siinä luki Pandoran lipas.” (YK, 210.) Tämä varsin kryptiseksi ja lyhyeksi jäävä luku on malliesimerkki moniäänisyydestä, joka syntyy monilähteesen alluusion avulla. Luvun ensimmäinen virke on alluusio Afroditeen, jonka kerrotaan syntyneen meren vaahdosta. Toisessa virkkeessä alluusio haarautuu *Kalevalaan*, jossa seppä Ilmarinen takoo pajassaan kultaisen naisen korvaamaan kuollutta vaimoan. Fragmentin lopussa mainitaan vielä kreikkalaisen mytologian Pandora, jonka Zeus valmisti savesta ja lähetti maan päälle viettelemään ja tuhoamaan Prometheuksen. Prometheus ei langennut Zeuksen ansaan, mutta hänen veljensä Epimetheus otti Pandoran vaimokseen ja avasi hänen antamansa lippaan, josta kaikki maailman vitsaukset karkasivat kiusaamaan ihmiskuntaa. (Henriksson 1958/1999, 277.)

Myönteisiä arvoja sisältävä Afrodite-alluusio esiintyy lainauksessa merkitsevästi kielteisessä muodossa; ensimmäinen nainen *ei* ollut rakkauden jumalatar. Sen sijaan häntä luonnehtivat *Kalevalan* kultaisen naisen sekä Pandoran kielteiset ominaisuudet eli Ilmarisen tuotoksen kylmyys ja elottomuus, Pandoran petollisuus ja vaarallisuus sekä molempien keinotekoisuus ja epäaitous. Tätä parodista ja varsin misogyynistä versiota naisen luomisen mytologisesta motiivista on syytä tulkita kapitalismikritiikin kontekstissa. Raha esineellistää ihmisen ja siten myös sukupuolten väliset suhteet. Afroditen edustamalle rakkaudelle ei jää sijaa, ja ihmissuhteita (joista Seppälälle tyypillisesti korostuvat sukupuolisuhteet) sopivat symboloimaan vain kielteiset naishahmot.

Yhtiökumppaneissa on kolme eri minäkertojaa, jotka kukin kertovat oman tarinansa. Romaanin nykyhetkeen sijoittuvan päätarinan kertomisesta vastaa Pete. Peten tarina on kuvaus informaatioteknologiayrityksen selviytymistaistelusta valloilleen riistäytyneiden markkinavoimien kynsissä sekä Peten vieraantumisen leimaamasta perhe-elämästä ja traagiseksi kääntyvästä syrjähyypystä sihteerinsä Kirsin kanssa. Toista tarinaa kertoo Peten isä, joka kuvaa kokemuksiaan jatkosodassa. Hyökkäysvaiheen aikana isä on koulutuksessa sisämaassa, ja asematavaiheessa hänet siirretään Viipuriin, jossa hän toimii järjestyspartiossa ja on mukana erilaisilla vapaaehtoisilla työkomennuksilla. Neuvostoliiton suurhyökkäyksen alettua kesällä 1944 isä joutuu rintamalle ja osallistuu torjuntataisteluihin Äyräpäässä. Kolmannen tarinan kertoo Kirsi, joka kuvaa elämänsä varhaisimmista muis-

tikuvistaan aina romaanin nykyhetkeen, jossa hänen ja Peten tarinat kiertyvät yhteen. Kirsin tarinassa pääosan saa hänen seksuaalinen kehityksensä. Hänen varhaiset sukupuoliset kokemuksensa ovat traumaattisia, pelon ja nöyryytysten leimaamia. Kirsin elämän suurin onnettomuus on kuitenkin isän varhainen kuolema, joka saa hänet vuosiksi masennuksen ja vihan valtaan.

Kerronta on pilkottu lyhyiksi, fragmentaariseksi luvuiksi, ja koska kertojat vuorottelevat jatkuvasti, heidän sinänsä erillisiltä vaikuttavat tarinansa vertautuvat merkityksensä puolesta toisiinsa jo paljon ennen loppuratkaisua, jolloin paljastuu, että kertojien vaiheet kietoutuvat toisiinsa myös konkreettisemmalla ja kohtalokkaalla tavalla. Kaikissa tarinoissa on kyse epätoivoiseen tilanteeseen joutuneen yksilön selviytymistaistelusta. Isän henkeä uhkaa vihollinen ja tilanteen muuttuttua epätoivoiseksi myös omat upseerit, jotka ampuvat pakenevia rivimiehiä. Perääntymisvaiheen sekava ja raadollinen toiminta vertautuu Peten kuvaamaan nykyhetkeen, jossa entiset yhtiökumppanit lopulta joutuvat taistelemaan toisiaan vastaan. Kirsin tarina vertautuu näihin moraalisien rappion kuvauksiin, sillä hän paikkaa itsessään olevaa monimielistä ”reikää” harrastamalla tunteettomia sukupuolisuhteita lukemattomien miesten kanssa.

Kaikille tarinoille on yhteistä myös rahan merkityksen painottaminen. Peten elämää raha hallitsee täysin, ja myös hänen isänsä elämä on keskittynyt rahan keräämiseen. Isä on jo sodassa kiinnostunut ennen muuta rahasta ja omaisuudesta: Muonatupakoita myymällä voi hankkia vähän lisätuloja, ja metsätyökomennuksella kätevä mies ehtii tehdä ylimääräisiä halkomotteja, joista maksetaan palkkio. Perääntymisvaiheen aikana isää huolettaa ennen muuta pakoon lähtevien siviilien omaisuuden kohtalo. Koulutuskeskuksessa eräs koulutettavista jää kiinni tupakavereiden rahojen varastamisesta, ja muut pahoinpitelevät hänet joukolla. Isä osallistuu ilomielin hakkaamiseen: ”Minä pidin sitä pahana että kaverilta varastettiin ja annoin solkipäätä niin paljon kuin pystyin” (YK, 48). Myöhemmin pahoinpidellään samalla tavalla vielä toinenkin palvelustoveri, jonka sopimaton käytös uhkaa lopettaa miesten edullisen maitotingin. Kirsi ei ole miesten kaltainen rahan haalija, ja hänen tarinassaan raha onkin läsnä vain käänteisesti, ainakin kun kyse on seksistä: ”Mutta en mä ollu huora. Mä en kertaakaan ottanu siitä rahaa.” (YK, 166.) Mieshahmojen rahanahneuden rinnalla jo tämä vaatimaton ansio saa Kirsin näyttämään suorastaan hyveelliseltä. Ironiaa ei *Yhtiökumppaneissa* pihistellä, vaikka saitureita kuvataankin.

Oma tarinakokonaisuutensa romaanissa on Peten kertomukseen sisältyvä, romaanin keskivaiheille sijoittuva kuvaus viikonlopusta, jonka yhtiön työntekijät viettävät perinnesäätiöltä vuokratussa lomamökissä tietokonepeliä suunnitellen. Olli ei paljasta matkan päämäärää työntekijöilleen etukäteen, vaan toteaa salaperäisesti heidän olevan matkalla ”maan alle” (YK, 117). Näin viikonlopusta muodostuu alusta saakka eräänlainen parodinen vierailu manalassa, jota voi lukea suhteessa menippolaisen satiirin lajirepertuaariin. Menippeian karnevalisoituneiden manalakuvausten tapaan (ks. Bahtin 1963/1991, 195, 200–206) Seppälän manalassa käyttäydytään epäsovinnaisesti: Matkan aikana henkilöt juovat itsensä lähes tolkuttomaan humalaan ja paljastavat juovuksissa kiertelemättä, mitä ajattelevat toisistaan ja yrityksen tilanteesta. Lopulta Pete ja Olli päätyvät uhkailemaan toisiaan revolverilla, jolloin symbolinen manalassakäynti muuttuu todelliseksi kynnystilanteeksi, kuoleman rajalla tasapainoiluksi.

Peten mukaan pelintekoyritys on ”viimeinen ponnistus” ja tekeillä oleva peli ”salainen ase”, jonka avulla yhtiön syöksykierre on määrä pysäyttää (YK, 117). Peten luonnehdintoihin sisältyvät ironiset viittaukset tuovat esiin tilanteen toivottomuutta: markkinasuhdanteet ovat ajaneet pienkapitalistit umpikujaan, joka kansainväliseen työväenlauluun kohdistuvan alluusion ansiosta vertautuu 1800-luvun proletaarien ahdinkoon. ”Salainen ase” puolestaan rinnastaa henkilöiden pyristelyn siihen epätoivoiseen optimismiin, jolla saksalaiset odottivat käänteentekevää salaista asetta pysäyttämään liittoutuneiden etenemisen toisen maailmansodan lopputaisteluissa. Näihin taisteluihin myös Peten isä osallistuu, joten viittaus salaiseen aseeseen saa isän ja pojan tilanteen vertautumaan toisiinsa entistä selvemmin.

Asioiden metaforinen vertautuminen on *Yhtiökumppaneiden* poetiikan hallitseva periaate. Pete lausuu periaatteen julki kertoessaan Kirsille vertauskuvallisen tarinan lemmikkirottansa kuolemasta. Kun Kirsi ei ymmärrä, mihin kertomus liittyy, Pete vastaa: ”Kaikki liittyy. Kaikkeen.” (YK, 208.) Niin kuin liittyykin: kapitalismin kahlehtimille ja rahan koukuttamille yksilöille annetaan romaanissa rotan lisäksi myös lukemattomia muita vertauskuvia. *Yhtiökumppaneiden* rakentumista sopii kuvaamaan montaasin käsite. Romaanin fragmentaariset, toisiinsa lomittuvat ja vertautuvat tarinat muistuttavat elokuvan montaasitekniikkaa, joissa lyhyitä otoksia leikataan toistensa lomaan nopeiksi kuvasarjoiksi. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna ei ole sattumaa, että jo romaanin ensimmäisessä kohtauksessa numismaatikon oven päällä roikkuva kello kilahtaa ”kuin vanhassa elokuvassa” (YK, 8).⁵⁰

Intertekstuaalisuutta tai sitaattisuutta romaanin johtavana rakentumisperiaatteena on toisinaan verrattu montaasitekniikkaan: esimerkiksi Thomas Mann kutsui sitaatti- ja viittaustekniikkaansa montaasiksi. Liisa Saariluoma (1998, 51–52) huomauttaa, että Mannin ”montaasitekniikka” ei ole montaasia sanan yleisessä merkityksessä, koska romaanin yhtenäisen muoto ei lainojen tuloksena rikkoudu. Tässä suhteessa Mannin tekstit muistuttavat Seppälän varhaisempaa tuotantoa. Sen sijaan *Yhtiökumppaneissa* sitaattisuus yhdistyy juuri rakenteen fragmentaarisuuteen ja on sitä osaltaan rikkomassa, joten *Yhtiökumppaneiden* intertekstuaalisuutta voisi tarkastella osana montaasiromaanin poetiikkaa.

Kun siirrytään komposition tasolta tarinoiden tasolle, näyttäytyy romaanin hallitsevana rakenneperiaatteena kaikkiin sen tarinoihin sisältyvä käänne. Käänteet sijoittuvat suunnilleen romaanin puoliväliin, sen neljännen osan alkuun. Romaani on jaettu kuuteen osaan, joista kolme ensimmäistä kehittelevät rinnakkaisia tarinoita kohti käännettä, ja neljännen osan kuvaamien käänteiden jälkeen viides osa johtaa kaikki tarinat kohti romahdusta. Lyhyt kuudes osa on varattu Peten ja Kirsin suhteen todellisen luonteen paljastamiseen.

Heti neljännen osan alussa kuvataan käänne Peten ja hänen vaimonsa Terhin suhteessa: ”Mistä lähti liuku, eriytyminen, irralleen kasvu?” (YK, 103), Pete kyselee ja ennakoi samalla huonompaan suuntaan johtavien käänteiden olevan edessä muissakin tarinoissa. Heti seuraavassa luvussa tapahtuu kaksi käännettä Kirsin elämässä: hänen seksuaalinen kehityksensä ”huipentuu” neitsyyden menettämiseen. Kokemuksesta muotoutuu nöyryytys, ja

⁵⁰ *Paholaisen haarukassa* (2008) romaanin elokuvallista rakennetta tematisoidaan jo näkyvämmiin, jopa niin, että jotkin kohtaukset on otsikoitu INT- ja EXT-tunnuksilla kuvitteellisesta elokuvakäsikirjoituksesta lainatuiksi.

kun nolattu Kirsi palaa kotiinsa, on isä saanut sairauskohtauksen, joka pian paljastuu parantumattoman syövän aiheuttamaksi. Tämän jälkeen kuvataan käänne Peten isän sotatarinassa, kun puna-armeijan suurhyökkäys alkaa, ja suomalaiset aloittavat kaoottisen vetäytymisen vallatusta Karjalasta. Seuraavaksi kuvataan tarinan nykyhetkessä tapahtuva käänne Peten ja Kirsin suhteessa, kun Pete pyytää sihteeriään illalliselle ja tämä suostuu. ”Se kääntyi ja käveli huoneestani tavalla, josta näki että me olisimme lähimmän kahden viikon kuluessa sukupuoliyhteydessä keskenämme” (YK, 113), toteaa Pete, ja *kääntyä*-verbiä käyttämällä hän vihjaa käänteen tapahtuneen.

Myös yhtiön vaiheet tulevat jonkinlaiseen käännekohtaan, kun pelintekomatka, viimeinen ponnistus, alkaa neljännen osan alkupuolella. Mökillä vietetystä viikonlopusta kehkeytyy viinanhuuruinen farssi, jonka huipennukseksi Pete ja Olli mittailevat toistensa pelottomuutta revolverilla uhkaillen. Kirsi ihmettelee revolveria, jonka Olli on kaivanut esiin, ja tämä selittää tekoaan: ”Käännettä vähän. Niinku elokuvissa ja näytelmissä, pitäähän tässäkin olla, juonta ja sen kehittelyä.” (YK, 133.) Näin Olli lausuu julki käänneiden tärkeyden romaanissa, vaikka juopuneiden henkilöiden puheista onkin välillä vaikea saada selvää, puhuvatko he omasta tilanteestaan vai pelistä, jota suunnitellaan. Romaanin metafiktiivisen tematiikan kannalta tämä on oireellista: fiktion tasot pyrkivät jatkuvasti vertautumaan ja sekoittumaan.

Muun moniaineeksisuutensa ohella *Yhtiökumppanit* on lajihybridi, joka leikittelee kirjallisten lajien konventioilla ja mainitsee eksplisiittisesti joitain lajeja kuten farssin, murhenäytelmän ja tragedian. Romaania hallitsevan Peten minäkerronnan osalta *Yhtiökumppanit* voidaan luokitella realistiseksi tai naturalistiseksi romaaniksi. Isän tarina on lajiltaan sarja sotajuttuja, jollaisia sodankäyneet miehet ovat palattuaan kertoneet kotona, kapakoissa ja yleisissä saunoissa. Isän tarinassa Seppälä kierrättää kaksi *Super Market* -kokoelman ”Sota”-osaston lyhytproosatekstia: ”Äyräpää 1” ja ”Katujuyrässä Viipurissa” on lainattu lähes sanasta sanaan, vain hiukan yleiskielisemmiksi stilisoituina. Molemmissa teoksissa sotajutut pyrkivät ilmentämään arvoja, jotka ovat nykyisen uusliberalistisen yhteiskuntaelämän henkisenä taustana, siis itsekkyyttä ja armotonta taistelua, ja niistä seuraavaa moraalista rappiota. Kirsin puhekielisen kerronnan kontekstia ei romaanissa eksplikoida, mutta hänen käsittelemänsä teemat antavat mahdollisuuden tulkita kerrontatilanteeksi psykoanalyttisen terapian ja yleisöksi psykoanalyytikon.

Kertovien tekstilajien lisäksi romaanissa on myös draamallisia genrejä edustavia jaksoja, kuten sarja monologimuotoon kirjoitettuja henkilöhahmojen puheita, joissa pääsevät ääneen muutkin kuin romaanin kolme minäkertojaa (YK, 153–162). Nämä esitykset on merkitty monologeiksi ilmoittamalla aluksi näytelmästä tutulla tavalla, kuka puhuu. Esimerkiksi: ”PETE: Mä odotan kiihkeesti viikonloppua tai lomaa, kun se tulee mä meen niin nopeesti mökille kun mä pystyn. – –” (YK, 153.) Myös puhekielisyys erottaa tekstin Peten proosakerronnasta, joka on aina kirjakielistä.

Kun kaikki keskeiset henkilöt ovat pitäneet monologinsa, romaani vaihtaa noin kymmenen sivun (YK, 167–177) ajaksi kokonaan esitystapaa ja etenee näytelmänä, jossa dialogia katkovat ohjeet näyttämöllepanosta. Näytelmäjakson päätteeksi muut poistuvat ja Olli ampuu itsensä (tosin veriteko tapahtuu näyttämön takana, antiikin tragedioiden konventioita noudattaen), minkä jälkeen seuraa sana LOPPU. Romaani ei kuitenkaan vielä pääty, ja maanantaina Ollikin on taas hengissä, kunnes lopulta hirttää itsensä skannerin

johtoon. Näin ollen näytelmäjaksoa ei voi pitää samalla tavalla ”totena” kuin muuta romaania, vaikka se tavallaan kertoo, mitä pelintekomatalla tapahtuu. Näytelmäkohtausta on siis varsin monitasoinen: yhtäältä se kertoo samaa tarinaa kuin muukin romaani, toisaalta se on upotus, ”näytelmä näytelmässä”, jossa romaanin keskeiset teemat ja ratkaisevat tapahtumat kertautuvat pienoiskoossa. Lisää metafiktiivisiä tasoja kohtaukseen tuottaa se, että siinä suunnitellaan tietokonepeliä, joka heijastaa romaanin teemoja uudesta näkökulmasta. Jo genrenvaihdos sinänsä rikkoo romaanin todellisuusefektiä ja viittaa tekstin fiktiivisyyteen. Se, että kyse on juuri näytelmästä, ei kuitenkaan ole sattumaa: *Yhtiökumppaneiden* tärkeimmät intertekstit ovat peräisin teatterin maailmasta.

5.1 Aristoteleen *Runousoppi* ja tragedia

Teatterin genrejä edustavat tekstikatkelmat kiinnittävät huomion *Yhtiökumppaneiden* traagisiin teemoihin. Itsemurha, incestinen suhde ja hajonnut perhe ovat kaikki tragedian traditiosta tuttuja motiiveja. Ne jatkavat Seppälän edeltävien teosten muodostamaa onnettomiin kohtaloiden linjaa, mutta tällä kerralla romaani on kytketty tragedian lajiin aiempaa näkyvämmiin. Alluusiot Aristoteleen tragediateoriaan ja moniin tunnettuihin ja eri aikakausia edustaviin tragedioihin rakentavat romaaniin viitekehysten, johon kuuluu viime kädessä koko tragedian lajitradiotio ja kaikki ne erilaiset tulkinnat, joita tragedialle on länsimaisessa kulttuurissa annettu viimeisten kahden ja puolen vuosituhannen aikana. Intertekstuaalinen luentani muodostuukin *Yhtiökumppaneiden* tapauksessa ensi sijassa lajiluenaksi.

Tragedioihin kohdistuvat alluusiot *Yhtiökumppaneissa* ovat geneerisiä alluusioita, vaikkakaan eivät Alastair Fowlerin (1982/2002, 88–92) tarkoittamassa merkityksessä, osoittamassa Seppälän romaanin kuulumista tragedian lajiin. Sen sijaan tragedia on yksi niistä viitekehyksistä, joista *Yhtiökumppanit* noutaa merkityksiä. Tragedian lajiviitekehys tarjoaa tulkitsijalle perspektiivin sekä yksilön että kulttuurin ajankohtaiseen problematiikkaan sellaisina kuin ne on *Yhtiökumppaneissa* esitetty. Rahan saavuttama monopoli merkityksen markkinoilla on tietystä mielessä traagista, mutta samalla aristoteelinen tragedia joutuu uhanalaiseksi.

Aristoteles korosti *Runousopissaan* tragedian päähenkilön eettisiä ominaisuuksia yleisön kokeman puhdistavan *katharsiksen* edellytyksenä (Aristoteles 1997/2000, 171), ja modernilla aikakaudella tragedian on yleisesti nähty artikuloivan perustavanlaatuisia kulttuurisia arvoja (Williams 1966/1987, 45). Modernin tragedian mahdollisuus on usein kiistetty juuri tästä syystä; nykyajan on katsottu romuttaneen tragedian olemassaololle välttämättömät yleispätevät arvot ja merkitykset (ks. Williams 1966/1987, 51; Eagleton 2003, 64). Juuri tämän ”tragedian kuoleman” problematiikan tarkasteluun *Yhtiökumppanit* tarjoaa aineksia. Se tematisoi useimpia niistä nykykulttuurin piirteistä, jotka George Steinerin (1961) mukaan ovat syitä tragedian kuolemaan modernilla ajalla: rationalismi ja tieteen kehitys, myyttisen maailmankuvan mureneminen, uskonnon ja teatterin (tai laajemmin kirjallisuuden) välisen siteen katkeaminen, demokratia ja keskiluokan nousu, kulttuurin viihteellistyminen, rahan keskeinen asema ihmisten elämässä.

Yhtiökumppanit ei esitä yksioikoista tulkintaa modernin tragedian luonteesta ja olemassaolon mahdollisuudesta. Sen sijaan se leikittelee erilaisilla merkityksillä ja tulkinnoilla, joita tragedialle on annettu. Näin tehdessään se tarjoaa mahdollisuuden pohtia, mitkä näistä tulkinnoista ovat päteviä kuvaamaan kapitalistisen kulttuurin problematiikkaa. Tragedialle annetusta määritelmästä riippuen kapitalistinen yhteiskunta näyttäytyy romaanissa joko syvästi traagisena tai päinvastoin tragedian ja siihen liitettyjen arvojen hautausmaana.

Tragedia, murhenäytelmä ja traagisuus mainitaan romaanissa eksplisiittisesti useaan otteeseen (YK, 128, 157, 221), ja romaanin sanasto vihjailee muutenkin tragedian lajiin. Sana *hirveä* ja varsinkin sen puhekielinen muoto *hirvee* toistuvat kerran toisensa jälkeen niin että hirveys alkaa lopulta kääntyä vastakohtakseen koomisuudeksi. Kirsi kutsuu lapsuudentraumaansa nimellä ”Hirveä” (YK, 19), mummin hautajaisissa hänellä on ”hirvee olo” (YK, 61), työnteko on hänestä ”hirveen raskasta” (YK, 183) ja Ruotsin-laivalla hän ihmettelee Tukholman saariston ”[h]irveitä linnoja” (YK, 211). Menestyneen tietokonepeelin nimi on Ollin mielestä suorastaan ”vitun hirvee” (YK, 127). Koomiset mittasuhteet hirveyden motiivi saavuttaa viimeistään silloin, kun pelintekomatalla syödään hirveä (YK, 126). Myös Peten vanha kaveri Hirvonen on osa romaanin moniulotteista hirveyden motiivia.

Hetki, jolloin Pete saa tietää todellisen suhteensa Kirsiin, on aristoteelisen tragediateorian mukainen tunnistaminen, juonen kohokohta, jossa päähenkilöiden traaginen erehdys paljastuu sekä Petelle että lukijalle. Käänteiden ja tunnistamisen, kahden aristoteelisen tragediateorian tärkeimmän käsitteen, keskeisyys romaanin juonessa kytkee *Yhtiökumppanit* Aristoteleen *Runousoppiin*. Lisäksi romaanissa on alluusio vielä kolmanteenkin Aristoteleen käsitteeseen. Pete vertaa itseään tietokoneeseen kuvatessaan kiireistä elämänrytmiään ja pohtii: ”Jossain vaiheessa koneen ois luullu huutavan: FATAL ERROR, FATAL ERROR” (YK, 153). Tämä tietokonekieleen kuuluva ”kohtalokas virhe” viittaa *hamartian* eli traagisen erehdyksen käsitteeseen ja ennakoii Peten ja Kirsin inestistä suhdetta, vaikka ilmitasolla kyse onkin Peten työnarkomaniasta ja muista vääristä elämänvalinnoista.

Kytkentä Aristoteleen tragediateoriaan saa merkityksensä suhteessa arvojen rapautumisen tematiikkaan. Aristoteleen eettinen näkökulma tragediaan perustuu yleisön jakamaan arvomaailmaan. Sen pohjalta tragediassa kuvatut tapahtumat herättävät katsojissa nautinnollisia pelon ja säälin tunteita, jotka sitten loppuratkaisun ansiosta ”puhdistuvat” *katharsiksessa*. Pelkoa herättää Aristoteleen mukaan vain sellaisten hahmojen onneton kohtalo, joihin katsoja tai lukija voi samastua. Sääliä taas saavat osakseen ne onnettomuuteen joutuneet, jotka eivät ole liian hyveellisiä tai paheellisia. Täysin nuhteettoman henkilön kokema onnettomuus tuntuisi liian epäoikeudenmukaiselta ja herättäisi säälin asemesta vastenmielisyyttä, ja paheellisen henkilön onnettomuus on oikeudenmukainen ja jättää siten sivustakatsojan välinpitämättömäksi. Juuri tästä syntyy *hamartian* eli traagisen erehdyksen välttämättömyys, sillä traagisen hahmon onnettomuus ei saa johtua hänen moraalisesta kehnoudestaan muttei myöskään olla kokonaan vailla syytä. (Aristoteles 1997/2000, 171.)

Viittaukset Aristoteleeseen kutsuvat lukijaa arvioimaan romaanin henkilöahmojen edesottamuksia. Viittausten ironinen mieli syntyy siitä, etteivät rahalle elämänsä omistaneet henkilöahmot täytä vaatimuksia, jotka Aristoteles asettaa tragedian päähenkilöille. Pete ei tosin viettele sukulaistyttöään perverssiyttään vaan tietämättömyyttään, ja suhteen

todellisen luonteen paljastuttua hän on kauhuissaan tapahtuneesta. Toisaalta hän pettää vaimoaan aina tilaisuuden tullen, ja antauduttuaan suhteeseen Kirsin kanssa hän valmistautuu myös hylkäämään pienet poikansa uuden suhteensa vuoksi, mikä vähentää hänen samastuttavuuttaan. Kaiken kaikkiaan Pete on kuvattu opportunistiksi, joka käyttää muita ihmisiä oman menestyksensä ja mielihyvänsä välineinä. Sama koskee Ollia, joka on jo ulkoiselta olemukseltaan niljakas naistenkaataja ja joka ”polkee” naisia ”kuin tulpatonta mopoa” (YK, 41).

Viittaukset Aristoteleen tragediateoriaan korostavat romaanin epäaristoteelista luonnetta. Teemaan sopivasti loppukohtauksen tunnistaminen on toteutettu Aristoteleen (1997/2000, 175) huonoimmaksi arvioimalla tavalla, tuntomerkin avulla. Päähenkilöt eivät tunnista toisiaan aiempien tapahtumien seurauksena, vaan Kirsi vain sattuu mainitsemaan isoisästään ja kolikosta. Romaani ei näin täytä Aristoteleen vaatimusta, että kääntein ja tunnistamisen on seurattava ”edeltävistä tapahtumista joko välttämättöminä tai todennäköisinä” (mt., 169). Samalla loppuratkaisu osoittaa Aristoteleen olleen oikeassa, sillä se todellakin tuntuu ensilukemalla epäonnistuneelta. Vasta romaanin intertekstuaalinen ja ironinen suhde tragedian lajiin ja Aristoteleen teoriaan antaa mahdollisuuden nähdä tämän lattean ”loppuhuipennuksen” mieli. Romaanin epäaristoteelisuuteen vihjaa myös Peten arvoituksellinen väite, että raha ”ei ollut samaa kuin toiminta” (YK, 55). Tragedia on Aristoteleen mukaan olemukseltaan juuri toiminnan jäljittelyä, joten Peten sanat implikoivat, ettei rahasta ja sen haalimisesta kertova romaani voi olla tragedia termin aristoteelisessä merkityksessä.

Yhtiökumppanit ei tarjoa lukijalleen *katharsista*, mutta koska se viittaa useimpiin Aristoteleen tragediateorian käsitteisiin ja soveltaa niitä, on kiinnostavaa pohtia myös säälin ja pelon ilmenemistä romaanin maailmassa. *Yhtiökumppanit* kuvaa todellisuutta, jossa säällille ei ole sijaa, mutta pelko on yksi romaanin keskeisistä teemoista. Pete pelkää elämän paljastuvan tarkoituksettomaksi (YK, 74–75), ja Kirsin ensimmäisiä seksuaalisia kokemuksia leimaa pelko (YK, 91, 107). Taksikuski pelkää Peteä, joka laittaa kolikon suuhunsa. Romaaniin sisältyvä näytelmäjakso alkaa revolveria heiluttelevan Ollin repliikillä ”Mä haluan että te pelkätte.” Kun Susanna tiedustelee, mitä pitäisi pelätä, Olli jatkaa: ”Mars-tähteä kiertää kaksi kuuta. Elämässä on helvetisti syitä pelkoon. Kaikki on pienestä kiinni, milleistä, senteistä, sekunneista. Aina kun kuolema tulee, se tulee yllättäen. Kun se käy, ihmiset pakkautuu toistensa lähelle kuin kanaparvi silloin kun haukan lentokuvio vilahtaa taivaalla.” (YK, 167.)

Luonnontiede ei ole romaanin hahmojen vahvinta osaamisaluetta, mutta Olli onnistuu silti luomaan alluusion Mars-planeetan suihin, Phobokseen (pelko) ja Deimokseen (kauhu).⁵¹ Pelkoa ja kauhua ihmisen elämään tuntuu Ollin mielestä tuovan ennen muuta kuo-

⁵¹ Marsin kutsuminen virheellisesti tähdeksi johtuu siitä, että Ollin repliikki on muunneltu sitaatti Olavi Paavolaisen *Synkästä yksinpuhelusta*. Siinä vuoden 1944 tapahtumia käsittelevän osan mottolause kuuluu: ”Mars tähteä kiertää kaksi pientä kuuta. Toisen nimi on Phobos, pelko, toisen nimi Deimos, kauhu.” (Paavolainen 1946/1960, 467.) Sekä Paavolaisen että Seppälän teksteissä Mars-planeetta on alluusio Marsiin sodan jumalana. Mottolause on Paavolaisen kirjassa merkitty sitaatiksi, mutta en ole onnistunut selvittämään sen alkuperää. Sitaatin motivoi Paavolaisen kirjassa vuoden 1944 tapahtumien dramaattisuus: Neuvostoliiton

leman väistämättömyys. Hän yrittää todistaa tämän painamalla aseensa Peten ohimolle, mutta tämä ei suostu osoittamaan pelkoa vaan pilkkaa Ollia: ”Sinä myöhästyit. Tyhmit on myöhässä. Jossain oli tilasto, mun ikänen on nähnyt ihmistä uhattavan aseella keskimäärin viistoista tuhatta kertaa ja ihmisen kuolevan ammuttuna keskimäärin kakstoista tuhatta kertaa.” (YK, 169.) Pete perustelee pelottomuuttaan sillä, että nykyihminen on jo nähnyt kaiken, vaikkapa vain televisiossa, eikä siksi pelkää enää mitään. Peten asenteeseen vertautuvat hänen isänsä tunnot, kun sota on ohi ja kotiutus viimein koittaa: ”Mieli oli ihan tyhjä, mutta huomasin ajattelevani että nyt saa tapahtua mitä hyvänsä. En pelännyt mitään. Meitä semmoisia miehiä oli juna täynnä.” (YK, 226.) Sota-aika ja nykyaika vertautuvat jälleen. Isän sanoista voi löytää syyn siihen, miksi maailma romaanin nykyhetkessä on sellainen kuin on. Sen ovat rakentaneet nämä isän kuvailemat miehet, joiden sisältä pelko ja kenties muutkin inhimilliset tunteet ovat kuolleet.

Jokin Peteäkin sentään pelottaa. Treffeillä, kun Kirsi yllättäen pyytää: ”Älä mee pois”, Pete tuntee paksun möykyn kurkussaan: ”En voinut kysyä mitä Kirsi tarkoitti koska tiesin mitä se tarkoitti ja tiesin mitä sen kysymykseen ja minun vastaukseeni sisältyi; jotakin mikä pelotti minua, jotakin mistä en ollut varma, jotakin mitä en ollut kyennyt elämässäni tähän asti täyttämään” (YK, 188). Peten Kirsiä kohtaan tuntema pelko ilmenee Kirsin näkökulmasta näin: ”Pete oli [töissä] ihan erilainen kuin laivalla. Joko se pelkäs jotain tai petty muhun. Se kartteli, kulki ja katso mun ohi. Hirveintä mitä ihmiselle voi tehdä on katsoa sen ohi, niinkun sitä ei olis olemassa. Mä rauhotuin vähän kun tajusin että pelkoa se oli.” (YK, 220.) Pelottavinta romaanissa onkin toisen ihmisen aito kohtaaminen, kapitalismin välineellisiksi muuttamien ihmissuhteiden vastakohta. Kohdatuksi ja rakastetuksi tuleminen on Kirsin perustavin tarve, jota rahan ja ohimenevän nautinnon perässä juokseva Pete ja muutkin miehet pelkäävät tyydyttää.

Kohtaaminen on pelottavinta romaanissa, ja sen vastakohta, ohi katsominen, on ”[h]irveintä mitä ihmiselle voi tehdä”. Kohtaamisen pelon ja kohtaamattomuuden hirveyden välinen noidankehä on yksi niistä monista ulottuvuuksista, joita tragedialla *Yhtiökumppaneissa* on. Kohtaamisen pelko aiheuttaa sen, että ”ihminen jätetään yksin”; tämä avainfraasi toistuu romaanissa useamman kerran (YK, 141, 147, 148, 160). Kaikki henkilöt myös lopulta jäävät yksin. Pete pettää Ollin ja jättää tämän vastaamaan yksin firman taloudellisista tappioista korjatakseen itse hedelmät. Yksin jäävät myös Pete ja ennen kaikkea Kirsi, rakkautta etsivä ja erehtyvä olosuhteiden uhri. Hän on isänsä kuoleman jälkeen tuntenut itsensä hylätyksi ja kärsinyt vuosia masennuksesta. Hän on taistellut itsensä taas elämän syrjään kiinni, mutta kohtaa onnettomuudekseen Peten ja tulee uudelleen hylätyksi, kun Pete poistuu hänen asunnostaan mitään puhumatta, kertomatta syytä pakenemiseensa. Kirsi on henkilöahmoista aidoimmin traaginen, ja hän saakin viimeisen sanan romaanissa, joka päättyy hänen pettymyksensä ja tuskansa minämuotoiseen kuvaukseen. Vaikka yllätyksellinen tunnistaminen jää tunnearvoltaan latteaksi, jättää loppuluku lukijalle kuitenkin jonkinlaisen tunteen olemassaolon traagisuudesta.

Tragediaan on tapana yhdistää ajatus kohtalosta, traagisten tapahtumien väistämättömyydestä. Kohtalon keskeisyys tragedian teoriassa on todellisten tragedioiden valossa

suurhyökkäys, Saksan romahdus ja Suomen tappion varmistuminen. Ollin repliikissä alluusio Paavolaisen teokseen ilmentää kuvatun tilanteen epätoivoisuutta ja ennakoi firman väistämätöntä tuhoutumista.

osin perusteetonta (Eagleton 2003, 101–103), mutta *Yhtiökumppanit* viittaa kohtalon käsitteeseen monin tavoin. Peten ja Kirsin tapaaminen laivalla voidaan nähdä kohtalon aikaansaannoksena, mutta tärkeämpiä romaanissa ovat kuitenkin kohtalon modernit muodot, vallan ja halun kaltaiset voimat, jotka ovat ”yhtä kuolettavia, oikukkaita ja leppymättömiä kuin kiista Olympos-vuorella” (Eagleton 2003, 129; suom. TJ) ja jotka sieppaavat yksilön pihteihinsä sekä ulkoa- että sisältäpäin. Kun kapitalistiset markkinat ottavat vallan, niistä muodostuu kohtalonomainen voima, jonka edessä yksilöt ja yhteiskunnat ovat avuttomia. Koko Seppälän 2000-luvun tuotanto voidaan nähdä analyysina tilanteesta, jossa valta siirtyy poliitikoilta ylikansallisille yhtiöille. Niiden päätökset puolestaan sanelee markkinoiden logiikka: syö tai tule syödyksi, kasva tai kuole. ”*Yritys, joka kehittyy hitaasti, tekee hidasta kuolemaa*” (YK, 83), ymmärtää Pete, kun se on liian myöhäistä. Kasvun puute ei tosin ole johtunut siitä, ettei siihen olisi pyritty: ”Ahneuteen me pystyimme. Me söimme niin kauan kuin ruokaa oli tarjolla. Me söimme kunnes meidät liki pitäen syötiin.” (YK, 83.)

Yhtiökumppanit heijastaa ilmestymisajankohtansa taloustilannetta, ”jossa koko toimiala [eli informaatioteknologia] kännyköiden valmistajista ja verkko-operaattoreista niin sanottuihin sisällöntuottajiin, joihin mekin kuuluimme, valahti lopullisesti kuralle Amerikan markkinan perässä” (YK, 200). Pete esittää siis yrityksen ongelmien syyksi katastrofaalisen markkinatilanteen. Toisaalta heidän liiketoimintansa ei ole ollut riittävän kaukonäköistä, teknologian kehitys on ajanut heidän ohitse: ”Me hirttäydyimme lankaan vaiheessa, jossa kaikki toiminnot olisi pitänyt siirtää langattomiksi. Informaatio muuttui palveluiksi. Me emme muuttuneet miksiäkään. Me emme liikkuneet. Me seisoiimme paikallamme kuin PC pöydällä.” (YK, 82.) Lopulta kaikki olisi kuitenkin ollut turhaa: ”*Voisin sanoa onnemme olleen, että meillä oli lanka johon hirttäytyä, langattomina olisimme myöhemmin kokeneet vielä tuskallisemman, pitkittyneen nälkäkuoleman*” (YK, 82). Markkinat eivät tarjoa Ollin ja Peten firmalle muuta tulevaisuutta kuin väistämättömän tuhon, onnistumisen mahdollisuutta ei ole. Globalisoitua kapitalistinen talousjärjestelmä on pienyrittäjälle armoton.

Historiallisen vertauskohdan globaaleille markkinoille tarjoaa jälleen Peten isä, joka kuvaa Äyräpään sillanpääasemaan saapumista: ”Ihan niin kuin meidät olisi päästetty sinne suosiolla sen takia, että tarvittiin lisää lihaa myllyyn. Otettiin siellä hiekkaharjulla vastaan tohjoksi ammutut kuopat ja katseltiin ympärillemme.” (YK, 136.) Sodan mylly jauhaa yksilöt sääliittä: ”Aamuyöstä alkoi soida taas musiikki, musiikkimiehiä oli ryssissä aina. Viideltä sitten alkoi toisenmoiset ämyrit soittaa, ensin katjuusat ja kranaatinheittimet ja tykit, sitten alkoi tulla miestä ja vaunua ja lentokonetta maailman täydeltä. Kyllä me sitä mieltä oltiin, että siinä oli meidän hauta.” (YK, 136.)

Isä kuitenkin selviää sodasta hengissä. Selviämistä auttaa se, ettei hän pyri tekemään sankaritekoja vaan pysyttelee matalana kun tilanne sitä vaatii. Myös Pete on tarpeeksi ovela ja varovainen toimimaan oman aikansa sotakentällä eli liikemaailmassa. Hän antaa Ollin ottaa taloudelliset riskit; omat rahansa hän sijoittaa osakkeisiin ja rahastoihin, joilta voi odottaa varmaa tuottoa (YK, 54–55). Kun väistämätön sitten tapahtuu ja firma on kypsä konkurssiin, voi Pete suunnitella rauhassa uusia liiketoimia. Ollin ratkaisuksi jää itsemurha.

Olli toteuttaa itsemurhansa tavalla, joka kytkee hänen hahmonsa 1800-luvun saksalaiseen traagisen filosofiaan. Hänen kuolemansa yhdistää kohtalon ja vapaan tahdon tavalla, joka muistuttaa Schellingin, Hegelin ja muiden saksalaisten idealistifilosofien teorioita objektiivisen ja subjektiivisen yhteen lankeamisesta tragediassa. Schellingin mukaan traaginen sankari tahtoo väistämättömästi tuhoutumistaan ja siten tuhoutuessaan vahvistaa paradoksaalisesti oman vapaan tahtonsa toteutumisen. (Szondi 1961/2002, 7–10.) Hirttäytymällä skannerin johtoon Olli konkretisoi Peten kielikuvan ”lankaan hirttäytymisestä” eli vanhentuneeseen teknologiaan panostamisesta, ja näin hän valitsee tietoisesti kohtalon, jota ei enää muutenkaan voisi välttää.

Pete eksplikoi Ollin kuoleman lajityypillisyyden: ”Siinä oli kaikki suuren tragedian ja suuren farssin ainekset. Siihen sisältyi ihailtavaa tyylitajua ja insinöörin ivatuinta fakki-idiotismia. Vuosiin en ollut jaksanut enkä ehtinyt käydä teatterissa, jonkin hassun elokuvan katsoin joskus telkkarista vuokravideoiden lisäksi, ja nyt elämä pelasi teatteria silmie- ni edessä.” (YK, 221.) Peten sanat osoittavat samalla, että kohtaaminen on Seppälän teoksille tyypillisesti ambivalentti: kyseessä on paitsi tragedia myös farssi. Peten tulkinta Ollin kuolemasta onkin kuin parodiaa schellingiläisen traagisen sankarin uhmasta: ”[N]äin kuolee it-pioneeri, saappaat jalassa ja skannerin johto kaulassa jumalauta!” (YK, 222)⁵²; ”Poliisit veivät minut ja Susannan sivummalle, kyselivät kaikenlaista, sanoin että firma oli kussut pitemmän aikaa ja luotto oli mennyt ja että tämä oli suomalaisen it-yrittäjän protesti” (YK, 223). Olli on tehnyt kohtalokkaan virheen, mutta kuolemallaan hän nousee kohtalonsa yläpuolelle ja halveksii sitä kuin Camus’n Sisyfos – kuten Mutasen, myös Ollin tapauksessa tämä toki pätee vain *mutatis mutandis*, koska itsemurha sotii Sisyfos-esseen arvoja vastaan.

5.2 Halu kohtalona: psykoanalyttinen viitekehys

Kapitalistinen talous ja markkinoiden suhdannevaihtelut muodostavat *Yhtiökumppaneissa* kohtalonomaisten voimien, joka pilkkaa pienyrittäjän ponnistuksia. Kapitalistinen talous on kohtalonomainen ja kohtalokas järjestelmä myös siksi, että se perustuu jatkuvalla kasvulla ja johtaa kuluttamisen pakkoon. Jotta ihmiset saataisiin kuluttamaan jatkuvasti enemmän, heidät on saatava haluamaan erilaisia hyödykkeitä ja palveluita, ja tätä halua on mainosten avulla ruokittava ja lietsottava yhä kovemmille kierroksille. Kun yksilö saadaan koukuun, muodostuu hänen omasta halustaan hallitsematon voima, joka koituu kohtaloksi. *Yhtiökumppaneissa* halun kohtalonomaisuus tematisoituu näkyvästi, ja vaikka rahan ja materian herättämästä halusta edetään nopeasti kuvaamaan seksuaalista halua, on seksuaalisuuskin romaanissa kapitalismiin kuuluvan pakonomaisuuden ja välineellisyyden läpikäynnä.

⁵² Professori H. K. Riikonen on esittänyt Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallisen tutkijakoulun työseminaarissa, että Peten sanat viittaavat Wehrmachtin kenraali Alfred Jodlin viimeisiin sanoihin ennen Nürnbergin sotarikostuomioistuimen langettaman hirttotuomion täytäntöönpanoa. Allusion merkitys on tässäkin tapauksessa kolmannen valtakunnan romahduksen ja romaanin nykyhetken epätoivoisuuden rinnastaminen.

Toistuva puhe halusta rakentaa romaaniin myös tutkimukseni aiemmista luvuista tuttua psykoanalyttista viitekehystä, joka tällä kerralla on tavallista näkyvämpi. Se ei rakennu vain joidenkin merkityksellisten sanojen varaan kuten ”Pääsiäisessä” tai intertekstuaalisten henkilösuhteiden kautta kuten *Hyppynarussa*, vaan sitä kehitellään monin tavoin myös tekstin pintatasolla. Psykiatrin tai psykoanalyttikon vastaanotolla käyvät sekä Kirsi (YK, 52) että Pete (YK, 67). Pete toteaa Ollista, että tämän luonteessa on jotain ”neuroottista tai hysteeristä” (YK, 41); nämä psykoanalyttiseen diskurssiin kuuluvat termit ovat romaanin psykoanalyttisen viitekehysten julkilausutuimpia aineksia.

Halun asemaa kohtalonomaisena voimana taustoittaa romaanin intertekstuaalinen suhde Sofokleen tunnetuimpaan tragediaan, *Kuningas Oidipukseen*. *Yhtiökumppaneissa* Oidipuksen tarinan intertekstuaalinen relevanssi osoitetaan huomattavasti näkyvämmiin kuin ”Pääsiäisessä” ja *Hyppynarussa*. Alluusiosuhteen tärkein osoittaja on romaanin läpäisevä sfinksin motiivi. Sofokleen näytelmässä Oidipus on noussut Theban valtaistuimelle ratkaistuaan kaupunkia piinanneen sfinksin esittämän arvoituksen. *Yhtiökumppaneihin* sfinksin hahmo ilmaantuu heti alussa, kun tylsistynyt Pete piirtelee seminaarissa muistiinpanopaperille kuin lapsena koulutunneilla: ”Paperille tuli jopa samoja kuvioita kuin muinoin. Kehittelin erilaisia muunnelmia firman logosta, joka oli minun suunnittelemani ja josta erotti tyylytellyn sfinksin pään.” (YK, 10–11.) Lainauksessa myös sana *muinoin* viittaa antiikin maailmaan, vaikka ilmitasolla kyse onkin Peten lapsuudesta. Uudelleen sfinksi esiintyy romaanin loppupuolella, ensin Ollin kuoleman yhteydessä (”Olli tuli liian lähelle, sfinksi kysyi siltä eikä se kyennyt ratkaisemaan arvoitusta!” (YK, 222–223)) ja sitten kohtauksessa, jossa Kirsi näyttäytyy sfinksin arvoituksena.

Oidipus-viitteitä on myös suunnitteilla olevan tietokonepelin kuvauksessa. Olli selittää ideaansa: ”Mä ajattelin että ne [pelihahmot] on vielä samaa sukua. Pelaajalle tulis tunne että se pääsee ikään kuin hallitsemaan yhteisöä. Niinku kuninkaaks.” (YK, 128.) Pelihahmojen sukulaisuus ja pelaajan asema kuninkaana viittaavat Oidipuksen tarinaan, ja sukulaisuus ennakoi romaanin loppuratkaisua, jossa romaanin kaikki kertojat paljastuvat sukulaisiksi kuten *Kuningas Oidipuksen* keskeiset hahmot.

Oidipus kykenee ratkaisemaan sfinksin arvoituksen, muttei oman identiteettinsä arvoitusta. Pete viittaa epäsuorasti tähän Oidipuksen epäonnistumiseen puhuessaan suhteestaan rahaan: ”Ymmärsin, että jos halusin tietää kuka olin, minun oli perehdyttävä rahaan” (YK, 41). Ilmitasolla kyse on rahasta yleensä ja Peten suvun pakkomielteestä sen keräämiseen, mutta samalla virke on ironinen viittaus kolikkoon, jonka ansiosta Petelle paljastuu hänen ja Kirsin sukulaisuus. Inestinen suhde onkin tietysti merkittävin yhtäläisyys *Kuningas Oidipuksen* ja *Yhtiökumppaneiden* välillä. Kun totuus suhteesta selviää Petelle, hän kuvaillee tuntemuksiaan: ”Minua palelsi, olin kuin horkassa. Seisoin paikallani ja odotin. Olisin antanut puhkoa silmäni.” (YK, 235.) Silmien puhkominen varmistaa lopullisesti Peten roolin Oidipuksena, joka rankaisi itseään rikoksistaan sokaisemalla itsensä.

Oidipuksen tarina on siis lopulta varsin selvästi läsnä *Yhtiökumppaneissa*, ja alluusiot kytkevät Peten ja Oidipuksen hahmot toisiinsa. Halun ja syyllisyyden teemat ovat osa *Kuningas Oidipuksen* merkitysvaruutta ennen muuta Freudin tulkinnan ansiosta. Sofokleen tragedian lisäksi *Yhtiökumppaneiden* interteksteihin lukeutuukin jälleen myös Freudin tulkinnan kautta aktivoitua psykoanalyttinen teoria. Sen valossa *Yhtiökumppaneiden*

Kuningas Oidipus -suhdetta voi tulkita nimenomaan freudilaisessa, inestistä halua painottavassa viitekehyksessä.

Peten oidipaalisuuden lisäksi myös Kirsin psykoanalyttisesti latautuneessa kasvutarinassa on monia viitteitä hänen isäsuhteensa oidipaalisuuteen. Ensimmäinen näistä vihjeistä sisältyy Kirsin varhaisimpaan muistikuvaan. Pienenä tyttönä Kirsi on ollut isänsä kanssa puistossa kävelyllä, ja he ovat nähneet puun oksalla laulavan peipon. Kirsi kuvailee peippoja paljastavasti: ”Se oli punanen ja paksu ja kun se laulo se paisu ja pullistu koko ajan lisää” (YK, 14). Kuvauksen seksuaalinen konnotaatio on ilmeinen, ja sen voi tulkita viittaavan Kirsin oidipaaliseen, lapsenomaiseen sukupuoliseen kiinnostukseen, jota hän isäänsä kohtaan tuntee. Peippo laulaa ”kuin mieletön” ja on ”pakahtua” lauluunsa, mikä ilmentää seksuaalisuuden pakottavaa voimaa ja irrationaalista luonnetta. Vietit ajavat myös ihmisen järjenvastaisiin tekoihin ja johtavat lopulta katastrofiin. Peipon rooli seksuaalisymbolina varmistuu myöhemmin, kun Kirsi ja Pete lähtevät ravintolasta Kirsin asuntoon ja Pete kertoo: ”Oli toukokuu. Lähdimme kävelemään. Puistossa lauloi peippo, se lauloi hillittömästi. Olimme piikissä.” (YK, 188.)

Seksuaalisuus muodostuu lapsesta saakka Kirsin elämän tärkeimmäksi sisällöksi. Tähän on ainakin osaksi syynä traumaattinen lapsuudenkokemus, jota Kirsi kutsuu nimellä Hirveä. Hänen ensimmäistä, psykoanalyttisesti vihjailevaa kerrontaosuuttaan seuraa pian toinen lapsuuskuvaus, joka niin ikään vihjailee seksuaalisesti. Viisivuotias Kirsi joutuu kotitalossaan hissiin tuntemattoman miehen kanssa. Hän kertoo olleensa aiemmin peloton lapsi, mutta hissimatkan aikana tapahtuu jotakin, joka saa hänet suunniltaan:

Olin painanut pysäytysnappia ja odotin. Hissi tuli. Yläkerroksesta tuli samaan aikaan mies ja veti oven auki ennen kuin se ehti lähteä. Se hymyili. Hissi lähti alaspäin. Aluksi mä pystyin huutamaan, mutta sitten musta ei enää tullut ääntä, mä luulin tukehtuvani. Se ei koskenut muhun koko aikana mutta mä olin varma että mä kuolen. Kun pääsin kotiin en pystynyt selittämään mitä oli tapahtunut. Huusin vaan suoraa huutoa. Vielä sairaalassakin mä huusin. Sinne tuli poliisit. (YK, 19.)

Nuori Kirsi ei kykene selittämään kokemustaan, eikä hän vielä tapauksesta kertoessaan paljasta, tapahtuuko hississä jotain erikoista. Lukijan on näin ollen tehtävä tilanteesta oma tulkintansa. Kuvaus antaa mahdollisuuden kuvitella jonkinasteista seksuaalista häirintää, vaikkei mies ”koko aikana” koskekaan Kirsiin. Viittaako ”koko aikana” vain hissimatkaan vai johonkin, mitä mies tekee? Kirsi kertoo toisaalla (YK, 71) tajunneensa murrosiässä, ”mistä Hirveässä oli ollut kysymys” nähdessään ensimmäisen kerran elämässään pornolehtiä. Tämä vihje antaa mahdollisuuden tulkita, että mies paljastaa itsensä hississä lapselle, joka ei kykene käsittämään eikä käsittelemään kokemaansa vaan traumatisoituu. Hissikohtaus kummittelee myöhemmin Kirsin elämässä, ja kymmenvuotiaana Kirsi kärsii pitkään unettomuudesta. Unettomuusjakso päättyy, kun hän hetkeksi nukahdettuaan näkee unta Hirveästä: ”Yhtenä yönä mä taas ennen pitkää näännyin uneen ja näin unta Hirveästä. Kun heräsin hiestä märkänä huutooni, isä ryntäsi mun huoneeseen. Mä sanoin sille että mä tiedän miks mä en oo saanu nukuttua ja isä ymmärsi mua.” (YK, 53.) Uni toimii Freudin teorian mukaisesti traumaattisten lapsuuskokemusten ja tiedostamattomien toiveiden työ-

tämisen välineenä ja saa Kirsin jo tässä vaiheessa ymmärtämään jotain kokemastaan, vaikka lopullinen ymmärrys tulee vasta myöhemmin pornolehtien myötä.

Romaanin vihjailevassa ja hiukan vainoharhaiseksi tekevässä kontekstissa myös painajaisesta heräämisen kuvauksessa voi nähdä merkityksellisiä yksityiskohtia ja sanavalintoja. Se, että juuri isä ryntää sisään Kirsin huoneeseen, tuntuisi kytkevän hänet osaksi Kirsin unen sisältöä, sen ilmentämiä tiedostamattomia toiveita tai toiveiden synnyttämiä pelkoja. Erityisesti sanat ”ja isä ymmärsi mua”, joihin kuvaus ja koko luku päättyvät, herättävät epäluulon Kirsin ja isän välisen suhteen laadusta. Kenties todellinen syy Kirsin traumaan onkin isä eikä hissin mies, joka on saattanut joutua syntipukiksi tahtomattaan. Hirveän arvoitus ei koskaan lopullisesti selviä lukijalle; se säilyy torjuttuun luonteeseensa sopivasti kätkeytyneenä loppuun saakka.

Vaikka isän käytöksessä Kirsiä kohtaan ei olisikaan moitteen sijaa, tulee Kirsin oidiopaalinen kiinnostus häntä kohtaan ilmi useassa muussakin yhteydessä kuin linnun ja paisuvan siittimen rinnastavassa puistokohtauksessa. Kirsi kuvaa isäsuhdettaan esimerkiksi näin:

Isän vuoroista aamu oli paras, silloin se tuli kotiin pian mun jälkeeni ja me oltiin pari kolme tuntia kaksin ennen kuin äiti palas. Me katottiin isän kanssa mun läksyt ja lähdettiin lintuja syöttämään tai pyöräilemään tai mitä tahansa. Jos se oli kotona, sillä oli aina aikaa mulle. Sunnuntai-aamuisin mä makasin pitkään äidin ja isän sängyssä niiden välissä, joskus tehtiin yhdessä sanaristikoita. (YK, 42.)

Kuvauksesta käy ilmi paitsi Kirsin lämmin isäsuhde myös pyrkimys sulkea äiti tämän suhteen ulkopuolelle (”ennen kuin äiti palas”) ja työntyä vanhempien väliin näiden vuoteessa. Kirsin murrosikä kapinakin suuntautuu ensi sijassa äitiä vastaan: ”Musta tuli hirvee, varsinkin äidille. Meille alko tulla riitaa kaikesta mahdollisesta. Tein kaikkee sellasta mistä mä varmasti tiesin sen ärsyntyvän.” (YK, 70.) Isän sairaus ja kuolema kärjistää äidin ja tyttären konfliktin pahimmillaan ruumiillisen väkivallan asteelle (YK, 165).

Kirsin seksuaalinen kehitys kietoutuu toistuvasti hänen isänsä elämään ja kuolemaan. Tärkein osoitus yhteydestä on Kirsin neitsyyden menettämisen ja isän sairauden puhkeamisen samanaikaisuus. Vaikuttaa siltä kuin Kirsi saisi rangaistuksen siitä, että on ollut uskonon isälleen. Näin hän ainakin itse tuntuu asiaan suhtautuvan, sillä isän kuolema laukaisee hänessä itsetuhoisen käyttäytymisen kierteen, joka kielii tiedostamattomasta syyllisyydestä. Sen tärkein ilmentymä on Kirsin pakonomainen heittäytyminen kymmeneen tilapäisiin sukupuoli-suhteisiin, joista puuttuvat sekä rakkaus että nautinto. Kirsin kuvaus omasta käytöksestään tuo esiin ristiriitaisen tavan, jolla hän toimintansa motiivit kokee. Yhtäältä hän korostaa vapaata tahtoaan, toisaalta toimintansa pakonomaisuutta: ”Mä olin – – vapaata riistaa. Mä halusin olla.” ”Mun täytyy elää monta vuotta niinkun mä elin siks että mä olisin tiennyt olevani elossa.” (YK, 164.) Ensimmäinen lainaus korostaa vapaata toimijuutta, toinen toimintaa välttämättömyyden sanelemana asiana. Sama vapaan tahdon ja pakon samanaikaisuus ja vastakkainasettelu nousevat esiin myöhemminkin, kun Kirsi kertoo toipumisestaan: ”En mä hävennyt mitään, en tuntenut tehneeni mitään väärää. Emmä ollu oikeestaan tehnyt mitään. Mulle oli tapahtunut jotakin.” (YK, 183.) Laivamatkaa, jonka aikana hän tapaa Peten ensimmäisen kerran, Kirsi kuvaa Peten kerronnan lomaan

lipsahtavassa parenteesissa: ”(Se oli elokuuta. Silloin mun täytyy päästä laivalle. Silloin on vesi lämpimintä. Silloin on yöt sinistä samettia. Mä olen noussut merestä elokuussa. Siitä mä olen varma, aikojen alussa.)” (YK, 202.) Näin romaani viittaa jälleen Afroditen myyttiin ja myyttiseen naiseuteen, joka saa Kirsin toimimaan vaistomaisesti, pakonomaisesti, viettiensä ajamana. Vapaan tahdon ja pakonomaisuuden välisen ristiriitaisen samanaikaisuuden kautta manifestoituu kysymys Kirsistä joko vapaana toimijana tai uhrina, jotka tosin voivat olla yhtä lailla traagisia, mutta traagisuus ja tragedian olemus hahmottuvat eri tapauksissa eri tavoin. Ollin kuoleman yhteydessä mainittu saksalaisen idealismin tragediatulkinta, jossa vapaa tahto ja välttämättömyys yhtyvät, sopii kuvaamaan myös Kirsin traagiseksi kääntyvää sukupuolielämää. Kirsin on pakko toimia niin kuin hän toimii, mutta hän tekee välttämättömyydestä hyveen ja valitsee osansa ”vapaana riistana”, miesten seksuaalisen halun purkautumiskanavana.

Useimmat Kirsin miehistä ovat häntä itseään huomattavasti vanhempia ja toimivat näin isän korvikkeina, lievittämässä orpouden tunnetta, jonka metaforana toimii kaksimielinen ”reikä” Kirsissä: ”Musta tuntu silloin ja tuntuu vieläkin, että se oli ihan konkreettinen juttu: mussa oli tiettyssä kohdassa reikä jota mä yritin täyttää jollakin ja mä käytin niitä [miehiä] apuna, mutta vaikka sitä tukittiin koko ajan, se ei auttanut.” (YK, 165.) Reikä on sekä emätin että isän poissaolon jättämä tyhjiys, joita kumpaakin Kirsi yrittää seksisuhteillaan paikata, kunnes hänestä tulee ”yksi suuri kävelevä reikä” (YK, 166). Reikä vertautuu romaanin muihin tyhjiyden metaforiin ja ilmentymiin, ennen muuta tietysti rahaan. Samalla Kirsin naiseutta, sukupuolisuutta ja koko persoonaa luonnehtivaa reikänä oloa voi tulkita viittauksena Freudin käsitykseen naisen sukupuolisuudesta peniskateuden leimaamana puutteellisuutena suhteessa miehen positiiviseen fallisuuteen. Missä määrin romaanin suhde freudilaiseen naiskäsitykseen on ironinen, jää lukijan päätettäväksi. Ainakin Kirsi itse tuntuu olevan vakavissaan itseään analysoidessaan.

Kun murrosikäinen Kirsi pornolehden nähtyään ymmärtää, ”mistä Hirveässä oli ollut kysymys”, hän toteaa: ”Se oli jotain kamalaa ja pelottavaa ja samalla pakottavaa.” (YK, 71.) Romaanin kapitalismitematikan kannalta on merkityksellistä, että Kirsi saa sukupuolilistuksensa juuri pornolehdestä. Porno esitetään *Yhtiökumppaneissa* kapitalistisen kulutusyhteiskunnan vitsauksena, joka koukuttaa kuluttajansa kuin huume. Pete ja Terhi yrittävät pelastaa hiipuvan avioliittonsa pornoelokuvia katselemalla, ja aluksi keino tuntuikin toimivan:

Palasimme Terhin kanssa seksuaaliseen nuoruuteemme, seurustelumme kiihkoisiin alkuvaiheisiin. – – Näkemämme stimuloi selvästi meitä molempia yhtä häpeämättömään kiimaan. Minkäänlaisia estoja emme tunneet, olimme yhteisellä asialla yhteisestä, vapaasta tahdostamme ja nautimme toisistamme alusta loppuun, joka usein tuli vasta myöhään yöllä kun hikisinä ja tyhjinä makasimme vierekkäin olohuoneen lattialla. (YK, 103–104.)

Lainauksessa nousee jälleen esiin vapaan tahdon ongelma. Kaikkiaan yksilön vapaan tahdon julistukset ovat romaanissa vahvasti ironisoituja; ne esitetään osana vallitsevaa kapitalistista ideologiaa, joka saa ihmiset kuvittelemaan, että he ovat vapaita toimijoita vaikka he tosiasiallisesti ohjautuvatkin ulkoapäin, markkinavoimien ehdoilla. Pornografia esitetään ka-

pitalistisena seksuaalisen riiston muotona. Kasvun rajat tulevat yksilötasolla kuitenkin nopeasti vastaan, kun koukutuksen uhrin kyllästyvät tyhjäksi osoittautuvaan tuotteeseen: ”Mutta yö yön ja viikonloppu viikonlopun jälkeen tyhjyyden tunne lisääntyi. – – Vähitellen touhusta alkoi mennä maku, ja muutaman viikon kuluttua Terhi sanoi että hän ei enää halua katsoa niitä. En olisi itsekään välittänyt enemmästä.” (YK, 104.) Vaikka porno alkaakin kuvottaa Peteä ja Terhiä, ei siitä luopuminen merkitse heille paluuta tervehenkempään seksuaalisuuteen: ”Kasetit olivat vedenjakaja, josta lähtien suhteemme taittui etäisemmäksi, herättämästään kiihkosta huolimatta ne eivät saattaneet meitä lähemmäs toisiamme. – – Rakkautemme viimeinen kuva oli möhömahainen mies joka ähräsi liki kuusikymppisen naisen kimpussa kameroiden edessä. Se ei ollut kaunis kuva.” (YK, 104.)

Porno ei tietenkään ole yksin syyllinen Peten ja Terhin rakkauden kuolemaan. Se vain kiihdyttää sitä halun ja rakkauden hiipumisen prosessia, joka esitetään Seppälän teoksissa parisuhteen väistämättömänä lopputuloksena. Pete antaa ymmärtää, että kasetit ovat pikemminkin parisuhdekriisin seuraus kuin syy: ”Emme kokeneet tehneemme mitään arveluttavaa, emme ajatelleet että tämä [pornon katsominen] olisi merkinnyt sitä että emme enää riittäneet toisillemme sellaisina kuin olimme, kuin ennen, kuin aina” (YK, 104). Juuri tästä on kuitenkin selvästi kyse, ja kyllästyminen sekä avioliittoon että sen pelastajaksi kaavailtuun pornoon saa Peten etsiytymään uuteen suhteeseen. Aluksi myös Kirsi näyttäytyy Petelle pornografian vääristävän linssin läpi: ”Kun Kirsi oli tullut, huomasin muistavani yllättävän tarkasti monet kasetit kaikkia yksityiskohtia myöten. Jokaisen naisen paikalla oli Kirsi. Se tuntui kipeältä, katkeralta, mutta samalla äärimmäisen houkuttelevalta.” (YK, 105.) Vähitellen Petessä kuitenkin herää myös muunlaisia tunteita Kirsiä kohtaan: ”Yritin estää sen mikä oli tapahtumassa. Saattoi kulua päivä, ettemme katsoneet toisiamme kuin kerran silmiin, mutta se riitti ja oli liikaa. Näin edelleen sen vahvat, lihaksikkaat reidet ja kutsuvan raskaat rinnat, mutta enää en olisi halunnut suin päin tarttua niihin. Olin halunnut puhua sille, mutta en oikein tiennyt mitä – – .” (YK, 84.) Peten halu puhua Kirjelle kertoo siitä, että Kirsi on hänelle tärkeä ihminen; romaanin muita, merkityksettömiksi muuttuneita henkilösuhteita kun luonnehtii puhumattomuus, mitä muistetaan korostaa kerran toisensa jälkeen (YK, 21–22, 23, 65, 75, 78, 165–166, 181, 197).

Traagista tilanteesta on se, että suhteen merkityksellisyys perustuu lähisukulaisuuteen. Kirsin isän velipuolena Pete on Kirjelle isän korvike, ja myös Peten osalta suhteesta on oidipaalinen viritys, mikä käy ilmi paitsi Oidipus-alluusiosta myös Peten toteamuksesta, että vaikka Kirsi on häntä vain yksitoista vuotta nuorempi, hän kävisi silti Kirsin isästä (YK, 88–89). Hän yrittääkin omaksua isällisen tai isoveljellisen asenteen Kirsiä kohtaan, mutta epäonnistuu pahasti:

En ollut tungetteleva. Pyrin olemaan asiallinen ja auttavainen, ja kun saatoin panna merkille että se oli oikea strategia, noudatin sitä. Huomasin herättäväni Kirjessä luottamusta. Se oli normaalia, parittelemaan pyrkivän uroksen käytöstä, aluksi. Kun tunnistin sen, kiusaannuin vähitellen omasta käytöksestäni ja yritin ottaa etäisyyttä tilanteisiin, joissa jouduin päivittäin kohtaamaan sen. Ajattelin, että sillä oli vaaleat nän-ninpihat. Aivan, tiettyinä hetkinä en olisi halunnut mitään niin paljon kuin nuolla sen tissejä. Opastin, pidin yllä tietyn välimatkan, en osoitta-

nut ylimääräistä kiinnostusta, mutta seurasin tilannetta silmä, nimenomaan silmä kovana. Isoveli valvoi. (YK, 89.)

Peten hyveellisyyden vakuuttelujen sekaan livahtaa koominen toive tissien nuolemisesta, ja myös Peten väite tilanteen seuraamisesta ”nimenomaan silmä kovana” on kaksimielinen: Pete pyrkii kontrastoimaan silmän penikseen, joka siis ei pääsisi tilanteessa kovettumaan, mutta koska freudilaisessa symboliikassa silmä on juuri peniksen symboli, kääntyy tämäkin vakuutteluyritys ironisesti vastakohtakseen ja alleviivaa Peten Kirsiä kohtaan tuntemaa halua. Fraasinomainen Orwell-viite lainauksen lopussa ei ole niinkään tekstienvälinen alluusio kuin tekstinsisäinen vihje Peten ja Kirsin sukulaisuudesta ja sukulaisuuden merkityksestä halun synnyttäjänä.

Yhtiökumppaneiden psykoanalyttiseen viitekehykseen kuuluu myös romaanin ylenpalttinen ulostekuvasto. *Paska* on yksi romaanin yleisimmistä sanoista, ja se luonnehtii milloin mitäkin elämänilmiötä. Ulosteen hallitseva asema rahasta kertovan romaanin kuvastossa ei ole sattumaa: freudilaisessa symboliikassa uloste on rahan vertauskuva, joten samalla kun paskakuvasto alleviivaa kuvatun todellisuuden arvottomuutta, se vihjaa rahan olevan syyllinen yleiseen arvojen tuhoutumiseen. Ulosteen ja rahan yhteys osoitetaan jo ensimmäisessä luvussa, jossa Pete kertoo miten on lapsena vahingossa nielaissut suvussa kulkevan kuparikolikon: ”Seuraavan vuorokauden istuin äidin ja isän välissä potalla, oli kesä, lämmin tuuli pyöritteli suuria koivunoksia ylläni, ja kaikki mitä ulostin tutkittiin kuin olisi etsitty kultaa” (YK, 8).

Romaanin alkukohtauksessa Pete nimittelee lihavaa numismaatikkoa mielessään paskamahaksi, ja vähitellen paskaan vertautuvat niin koulunkäynti, sovinnainen *small talk* kuin tietokonepelitkin. Kun Peten isä lähtee sotaan, ”[s]onta hais[ee] pelloilla” (YK, 25). Rintamalla miehet tukikohtaa vaihtaessaan sahaavat käymälän riu’un lähes poikki uusien tulijoiden kiusaksi: ”Ensimmäisenä meni riu’ulle uuden porukan luutnantti ja putosi sinne paskamonttuun. Meidät komennettiin takaisin Viipuriin.” (YK, 80.) Upseerin myötä tahrietaan ulosteella symbolisesti koko Suomen armeija. Ennen muuta paskaa on kuitenkin Peten ja kumppaneiden tuottama ”sisältö”, merkityksetön mainoshöttö, jolla kääritään tyhmiltä asiakkailta rahat. Lopulta, näytelmäjäksossa, jossa monet salaisuudet ja totuudet lausutaan julki, paskaa ovat niin ihminen kuin elämäkin:

SUSANNA (*lähtee kävelemään, menee pullon sirpaleiden luo ja ottaa yhden hauraan kaislan käteensä*): Kukaan ei osta tätä peliä. Ei kukaan. Tähän on ihan... tää on sekopäistä paskaa.

PETE: Sä tarkoitat niinkun ihminen. Niinkun ihminen on. Tai elämä. Sekopäistä paskaa. Sitä se on. (YK, 174.)

Peten isä puolestaan tahtoo lopettaa maanviljelyn eli ”paskan tonkimisen” ja ryhtyy myyntiedustajaksi. Uusi ammatti ei kuitenkaan vaikuta entistä arvokkaammalta, päinvastoin: ”Häpesin sen typerää ammattia, koska jokainen joka sen kuuli kysyi mitä se edusti” (YK, 21). Isän hahmo muistuttaa myyntimies Willy Lomanin hahmoa Arthur Millerin *Kauppamatkustajan kuolemassa*. Sekä Peten isä että Loman edustavat kauppaamiensa tuotteiden lisäksi kapitalistista rahan haalimisen ihannetta, joka saa heidät uhraamaan kaiken arvok-

kaan rikastumisen alttarille. Peten isä ei koskaan pääse eroon ”paskan tonkimisesta”, sillä myös rahan haaliminen on sitä symbolisella tasolla: ”Isä nosti talikon ja alkoi metsästä ihmisten sieluja ja niille määriteltyä hintaa. Se alkoi säästää rahaa.” (YK, 21.) Rahaa käsitellään romaanissa talikolla kuin lantaa navetassa.

5.3 Virtuaalisen kapitalistin tyhjä eksistenssi

Kirsin toimintaa leimaava vapaan tahdon ja pakonomaisuuden ristiriitainen samanaikaisuus tematisoi romaanin psykoanalyttisen ja eksistentiaalisen perspektiivin välistä kitkaa, joka on tuttu jo ”Pääsiäisen” analyysistä. ”Pääsiäisessä” yksilö kykeni voittamaan psyykkiset takertumansa ja valitsemaan vapaasti autenttisemman olemassa olemisen tavan, mutta *Yhtiökumppanit* on traagisemmalla linjalla: vapaa tahto voi toteutua vain, jos se pakotetaan mukautumaan kohtalon ikeeseen.

Eksistentiaalinen perspektiivi ottaa romaanissa yhteen myös toisen kohtalon modernin muodon eli kapitalismin kanssa. Kahden maailmankatsomuksen kamppailua ilmentää romaanissa kapitalistisen ja eksistentiaalisen diskurssin jatkuva yhteenkietoutuminen. Eksistentiaalisen ajattelutavan mukainen valintojen tekeminen on romaanin olennaisinta tematiikkaa, mutta teemaa kehitellään räikeän ironisesti.⁵³ Pete korostaa omaa ja vaimonsa vapaata tahtoa, kun he päättävät virkistää kuihtuvaa sukupuolielämänsä katsomalla pornoteollisuuden tuotteita (”olimme yhteisellä asialla yhteisestä, vapaasta tahdostamme”) (YK, 104), ja vapaan tahdon osoituksena hän esittää myös Kirsin päätöksen syödä ravintolassa pizzaa: ”Olin harkinnut kiinalaista tai venäläistä, Kirsi halusi muuta. Minusta tuntui, että valinnassa toteutui sen vapaa tahto. Söimme vetistä pizzaa ja joimme sameaa hanaolutta mutta Kirsin silmät olivat kirkkaat.” (YK, 187.)

Valintojen merkitys elämässä korostuu tietokonepelin yhteydessä. Olli kuvailee peli-ideaansa: ”Me voidaan simuloida elämää, päättää kohtaloista. Elämä nousee ja laskee. Kaikesta seuraa aina jotain. Nää on roolihahmoja, niiden elämä koostuu valinnoista, ja pelaaja saa pelatessaan tehdä ne valinnat.” Pete kysyy, onko jokainen valinta peruuttamaton, ja Olli vahvistaa näin olevan: ”Niinkun elämässä aina” (YK, 129). Pelihahmojen puolesta tehtävät valinnat tosin tuntuvat melko merkityksettömiltä: hahmolle nimeltä Sarita valitaan ensin hiusten väri, sitten vaatetus. Lopulta päästään pohtimaan, miksi Sarita on yhä sinkku. Koska peli heijastaa romaanihenkilöiden tilannetta, se kiinnittää huomiota myös heidän elämänvalintojensa pinnallisuuteen.

Kulutukseen ja talouskasvuun perustuvassa yhteiskunnassa olennaisimmat valinnat tehdään tuotemerkkien välillä; niiden avulla kuluttajasubjektit rakentavat identiteettiään: ”Ja vallankumouksen tekijät oli nähty, niitten suurin ja tärkein ongelma kulki lopulta Sandeman Old Invalidin ja Cockburn’s Specialin tai Davidoffin ja Tommy Hilfigerin välillä”, Pete kiteyttää yhteiskunnallisen muutoksen mahdottomuuden (YK, 142). *Yhtiökumppaneissa* kapitalismi on ottanut selkävoiton eksistentiaalisista, mikä on osa romaanissa ku-

⁵³ Ensimmäisen kerran valitseminen tematisoituu, kun Pete päätyy seminaarimatalla vuoteeseen ”vieraan haaskan” kanssa. Aktin päätyttyä Pete ei saa humalaiseen tajuntaansa, missä on ja kenen kanssa: ”Terhi, sanoin pimeään, sitten Kirsi”. Pimeästä kuuluu vastaukseksi: ”Valitse vielä kerran.” (YK, 11–13.)

vattua tragediata. Kapitalistinen yhteiskunta banalisoi yksilön elämänvalinnat ja tekee samalla tämän olemassaolosta arvotonta. Kapitalismin ja eksistentialismin välillä vallitsee romaanissa traagisen filosofian periaatteita noudattava ristiriita: molemmat ismit korostavat yksilön vapautta ja valinnanmahdollisuuksia (tai valitsemisen pakollisuutta), mutta silti niiden tavoitteet sulkevat toisensa pois.

Peten ja muidenkin henkilöhahmojen eksistentiaalista tilannetta taustoittaa alluusiosuhde Samuel Beckettin näytelmiin, joita on koomisuudesta huolimatta usein tulkittu myös moderneina tragedioina. Alluusion osoittaja sisältyy romaanin näytelmäjakssoon ja sen revolverikohtaukseen. Aikansa uhkailtuaan Olli laskee aseensa pöydälle, mutta Pete ottaa sen ja alkaa vuorostaan uhkailla Ollia: ”Tää on *leikin loppu*, peli on pelattu. *Se ei tule huomenna*, se tulee nyt.” (YK, 173.) Peten repliikkiin sisältyy sellaisenaan Beckettin *Leikin loppu* -näytelmän nimi, ja repliikin loppuosa on miltei yhtä ilmeinen viittaus näytelmään *Huomenna hän tulee*. Alluusiosuhde paljastaa koko alluusion osoittajaa ympäröivän näytelmäjaksos pastissiksi: eripuraiset henkilöt puhuvat toistensa ohi niin että lopputulos on jossain määrin absurdi.⁵⁴

Patrick Murrayn mukaan Beckettin näytelmät ilmentävät ”elämänkatsomusta, joka on yhtä synkeän deterministinen kuin kreikkalaisilla konsanaan” (1970, 46; suom. TJ). *Leikin loppu* kuvaa ”viimeisiä eloonjääneitä lopun partaalla olevassa autiossa maailmassa” (mt., 43; suom. TJ). *Huomenna hän tulee* esittää Raymond Williamsin tulkitsemana ”lähes täysin staattista maailmaa, jossa minkäänlaiselle inhimillisesti mielekkäälle toiminnalle on erittäin niukasti tilaa” (Williams 1966/1987, 154; suom. TJ). Näytelmän päähenkilöt, kulkurit Vladimir ja Estragon, jotka päivästä toiseen epätoivoisesti odottavat salaperäistä Godot’ta saapuvaksi, suunnittelevat jatkuvasti hirttäytyvänsä, vaikka eivät saakaan aikomustaan toteutettua. Tässä suhteessa *Yhtiökumppaneiden* maailma näyttää dynaamisempaan kuin Beckettin, sillä Olli saa sentään itsensä hengiltä todettuaan olemassaolonsa mielettömäksi.

Toisaalta Vladimir ja Estragon suunnittelevat itsemurhaa yhdessä ja kantavat huolta toistensa kohtalosta. Vladimir on joskus jopa pelastanut Estragonin hengen tämän heittäytyttyä Rhône-jokeen (Beckett 1953/1990, 68). *Huomenna hän tulee* -näytelmän maailmassa on solidaarisuutta ja kenties myös ripaus toivoa, jota *Yhtiökumppaneiden* henkilöille ei jää. Seppälän henkilöiden tarkoituksetonta olemassaoloa kuvastaa parhaiten Peten arvio vanhempiensa kuolemasta: ”Äiti kuoli ikävään, isä siksi ettei ollut mitään syytä elää” (YK, 34).

Pete onnistuu toimimaan menestyksekkäästi rahamarkkinoilla, mutta vaurioita hänkään ei selviä. Konkurssin sijasta hän saa ”vahingon sielulle” eikä siten ”enää ole ihminen”. Tämä merkitsee sitä, että ”[k]aikki mun ratkasut on tapahtunu jotenki mun ulkopuolella, ne on kusipaskaratkasuja. Se on samaa kuin synty.” (YK, 154.) Sielulle saatu vahinko ja synty ovat osa romaanin kristillistä viitekehystä, jota tarkastelen myöhemmin. Ensi si-

⁵⁴ Näytelmäjaksos tyylit ja teemat kytkevät romaanin myös Sartren näytelmiin. Olli, joka lopulta anelee Peteä ampumaan hänet, on kuin *Likaisten käsien* Hugo, joka juopuneena yllyttää kommunistipuolueen pysymiehiä samanlaiseen tekoon (Sartre 1948/1966, 87). Kohtauksessa on muistumia myös Hugon ja kommunistijohtaja Hoedererin henkien taistosta, jonka päätteeksi Hugo surmaa esimiehensä (mt., 118–127). Lopulta Petekin laukaisee aseensa, mutta hän ei tapa Ollia vaan rikkoo tietokoneen.

jassa ne kuitenkin ovat epäautenttisuuden vertauskuvia. Pahinta, mitä ihmiselle voi tapahtua, on Peten näkökulmasta se, ettei hän enää hallitse elämäänsä ja tee itse omia ratkaisujaan ja valintojaan. Peten tilanne onkin samankaltainen kuin ”Taivaanrannan” Mutasella: hänestä on tullut heideggerilainen ”kuka tahansa”, jonka valinnat sanelee maan tapa ja tottumus.

Humalaisessa tajunnassani olin äkkiä oivaltavinani, että pahinta joka tapauksessa oli riippumattomuus. Kaikkein pahinta oli se jos joku oli itsenäinen, muokkasi elämää mielensä mukaan, poissa ihmisten silmistä niin kuin vanha seppä (*se oli pääsyä käsiksi luonnon salaisuuksiin, avioitumista langenneiden enkeleiden kanssa, niiden kahdensadan jotka opettivat vaimoilleen taidon loitsia ja lumota ja tekivät ihmiset tietoisiksi salaisuuksistaan*).⁵⁵ Sitä ei kukaan antanut anteeksi. (YK, 142.)

Se mikä autenttisesti elävän ihmisen näkökulmasta olisi arvokkainta, siis riippumattomuus ja itsenäisyys, on yleisen mielipiteen edustajien silmissä pahinta ja anteeksiantamattominta.

Rahan ja talouden ylivalta on romaanin kuvaamassa todellisuudessa niin täydellinen, ettei kyse enää ole realistisesta todellisuuden kuvaamisesta vaan pikemminkin teoreettisesta kokeesta, mahdollisesta maailmasta, jossa kaikki toimii puhtaasti uusliberalistisen talouden logiikan mukaan. Toisaalta, jos uskomme James G. Carrierin (1998) ja Daniel Millerin (1998) yhteiskunta-analyysia, juuri tämä abstraktisuus on realismia. Heidän mukaansa länsimaisissa kapitalistisissa yhteiskunnissa vaikuttaa lisääntyvästi virtualismiksi nimetty kehitystrendi. Taloudellinen virtualismi merkitsee sitä, että taloustieteen teoriat eivät enää mallinna todellisuutta vaan määräävät, mihin suuntaan yhteiskuntaa kehitetään. Virtualismi tekee yksilöistä ”virtuaalisia kuluttajia”: talousteoria määrittelee heidän olemassaolonsa tarkoitukseksi pyrkimyksen yhä suurempaan kuluttamisen vapauteen, ja tätä päämäärää yhteiskunnalliset päätöksentekijät edistävät parhaansa mukaan. (Carrier 1998.) *Yhtiökumppaneissakin* yksilön olemassaolo redusoituu kuluttajasubjektin epäautenttiseen rooliin: ”Näyteikkunat heijastivat kulkuni, olin epämääräisesti vilahteleva kuvajainen mainosten seassa” (YK, 8).

Virtuaalisuus onkin romaanin julkilausuttua tematiikkaa – tosin eri merkityksessä kuin Carrierilla ja Millerillä. Kun Pete uhkailee Ollia revolverilla eksistenttialistista saarnaa suoltaen, hän tulee lausuneeksi muun muassa: ”Sinä kuolet, ihminen Olli. Ei mitään henkilökohtasta, mutta ennen kaikkee ei mitään virtuaalista. Inhimillinen perusreaktio.” (YK, 171.) Hetken päästä hän vielä toistaa: ”Ennen kaikkea: ei mitään virtuaalista”, ja Olli pääsee leikkimään ylimääräisen pilkun tuottamalla merkityksen vastakkaisuudella: ”Ei. Ei mitään, virtuaalista.” (YK, 172.) Näin romaanin maailman ja sen hahmojen vihjataan olevan virtuaalisia, mitä ne kirjallisina luomuksina tietysti lukijan näkökulmasta ovatkin. Samalla romaani kuitenkin antaa ymmärtää, että myös todellisuus on vaarassa muuttua virtuaalitodellisuudeksi, ei-miksikään, tyhjäksi avaruudeksi, johon sisällöntuottajien on pakonomaisesti tuotettava sisältöä oikeiden päämäärien puuttuessa: ”Me tuotetaan sisäl-

⁵⁵ Allusion kohteena on tässä apokryfinen toinen Eenokin kirja.

töö. Se tarkoittaa sitä että sitä ei ole, että sitä täytyy tehdä, että ihmiset on tyhjiä, että elämässä ei oo sitä. Me täytetään niiden pää paskalla.” (YK, 133.)

Vaikka kuluttamiskulttuurin kritiikki on osa *Yhtiökumppaneiden* kapitalismikritiikkiä, romaani kuvaa ensi sijassa ihmistyyppejä, jota Carrierin ja Millerin analyysia mukaillen voisi nimittää virtuaaliseksi kapitalistiksi. Hän toteuttaa kapitalismille luonteenomaista jatkuvan kasvun logiikkaa. Pääoman ainoa tehtävä kapitalistisessa talousteoriassa on lisääntyä, ja tämän pääoman kasvattamistehtävän Pete ja Olli ovat omaksuneet kutsumukseen. Virtuaalisen kapitalistin traaginen tai pikemmin tragikoominen tilanne käy kirkkaimmin ilmi Ollin monologista, jossa niin ikään korostuu ironisesti yksilön vapaa tahto ja sartrelaisen eksistentiaalismin mukainen tekojen kautta toteutuva itsemääritys: ”Minä määrittelen itse itseni omilla teoillani” (YK, 158). ”Mä haluan tehdä mun duunia. Se on mun vapaa tahtoni.” (YK, 159.) Ollin ”duunia” on rahan tekeminen. Se on hänelle kutsumusammatti, suorastaan elämän tarkoitus, kuten hän vakuuttaa ja kysyy: ”Missä sanotaan ettei rahan tekeminen voisi olla elämän ainut tarkoitus? Vuosituhansia, miljoonia on koekeltu ja etsitty parempaa. Onko sitä löytynyt? Jos ei kukaan saatana tiedä mikä on elämän tarkoitus niin miksei se silloin voi olla vaikka rahan tekeminen.” (YK, 158.)

Rahasta ei kuitenkaan ole elämän tarkoitukseksi, mikä käy ilmi Ollin omasta vuodatuksesta. Raha edustaa tyhjiyttä, abstraktiota, ja rahaan keskittyvän ihmisen eksistenssin allegoria on Ollin kuvaus omasta pilkkimisharrastuksestaan:

Se on mun elämän suuri häpeä: istua meren jäällä, nypyttää kättäni näin, istua styroxalustalla typerä haalari päällä ja huppu niskassa. Siinä mä istun ja tuijotan eteeni jääsohjoiseen reikään. Kalat heitän takas tai annan muille jäällä istujille. Mä en halua niitä. Mä en halua saada niitä mutta niitä tulee joskus. Mun ympärillä on valkosta ja kirkasta ja hahmotonta, tyhjää. (YK, 158.)

Kalojen voi tulkita symboloivan elämän autenttista sisältöä, mielekkäitä päämääriä, jotka eivät Ollia kuitenkaan kiinnosta. Jäljelle jää tarkoitukseton jäällä istuminen, siis rahan haaliminen, ja maiseman tyhjiys ja valkoisuus symboloi rahan varaan rakennetun eksistenssin tyhjiyttä. Samalla ihmissuhteet redusoidut minimiin. Vaikka Olli luovuttaa kalansa muille, hän ei tee sitä ihmisrakkaudesta vaan silkasta välinpitämättömyydestä: ”Mulle ihmiset on mustia pisteitä merenjäällä, jotka ilmestyy sinne aina tammi-helmikuussa ja näkyy siinä joskus huhtikuulle asti” (YK, 159).

Pete, jolta puuttuu Ollin traaginen uhma, suhtautuu eksistentiaaliseen tilanteeseensa analyttisemmin. Hänen kerronnastaan välittyy kuva illuusiottomasta yksilöstä, joka tajuaa kirkkaasti olemassaolonsa tarkoituksettomuuden ja tämän tarkoituksettomuuden syyt ja seuraukset. Pete ymmärtää, ettei autenttista olemassaoloa voi perustaa rahan varaan:

Jos ihmisellä on pelkästään rahaa, hänellä ei ole paljon. Jos elää rahan varassa, ei elä minkään varassa. Se ei motivoi pitkälle. Eri asia on, jos rahaa karttuu kaiken sen kautta, missä elämän voima, virtua, ilmenee (*jos ihmisellä on onnea rahassa ja rakkaudessa, niin kuin olin jostain kuullut*). (YK, 56.)

Elämän voima, virttu, asetetaan näin ironisesti virtuaalisuuden vastakohtaksi.⁵⁶ Peten tapauksessa tämä aito ja motivoiva sisältö on aikanaan merkinnyt luovan työn antamia haasteita ja pyrkimystä yhä suurempaan ammattitaitoon. Vähitellen sisällöntuottajan ammatti on kuitenkin osoittautunut pettymykseksi: työ on rutiiniluontoista ja sen lopputulos useimmiten tyhjänpäiväinen. Rakkaus työtä kohtaan on kadonnut, ja rahasta on tullut Petelle uusi intohimon kohde, kunnes sekin on muuttunut merkityksettömäksi.

Valheellisen ja merkityksettömäksi muuttuneen elämän teemaa *Yhtiökumppaneissa* taustoittaa intertekstuaalinen suhde Richard Yatesin romaaniin *Revolutionary Road* (1961). Romaani kertoo keskiluokkaisesta Wheelerien perheestä, joka elää rauhallisessa Revolutionary Hillin lähiössä New Yorkin liepeillä. Kolmekymppinen Frank Wheeler käy toimistotyössä Manhattanilla, ja hänen vaimonsa April hoitaa kotona pariskunnan kahta lasta. Vajaa vuosikymmen aiemmin Frank on ollut lahjakas nuori mies, jolla on tuntunut olevan kykyjä mihin tahansa ja edessään loistava tulevaisuus. April on kiinnostunut Frankista juuri näiden tulevaisuuden lupauksen vuoksi, mutta kun hän on tullut vahingossa raskaaksi, on Frankin pitänyt ottaa tilapäinen työ elättääkseen tulevan perheensä. Väliaikaiseksi on tarkoitettu myös muutto lähiöön. Tilapäisyys on vähitellen päässyt muuttumaan pysyväksi olotilaksi, mikä vaivaa erityisesti Aprilia. Tavallinen elämä tavallisten ihmisten naapurina ei riitä näyttelijän urasta haaveilleelle Aprilille, ja hän ryhtyy painostamaan miestään tekemään elämänmuutoksen, ennen kuin kaikki on lopullisesti myöhäistä. Wheelerit ryhtyvät suunnittelemaan muuttoa Pariisiin, missä Aprilin on määrä elättää perhettä, jotta Frank saisi rauhassa etsiä itseään ja todellista kutsumustaan. Frank suostuu vaimonsa mieliksi suunnittelemaan, vaikkei hänellä enää olekaan nuoruuden uskoa omiin kykyihinsä. Frankin vastahakoisuutta lisää se, että hänelle tarjotaan mahdollisuutta edetä parempaan asemaan nykyisessä työssään. Kohtalo puuttuu peliin, kun April tulee jo toistamiseen vahingossa raskaaksi, ja suunnitelmasta on luovuttava. April tekee viimeisen epätoivoisen yrityksen pelastaa tilanne mieleisekseen ja yrittää raskauden keskeytystä salaa ja kotikonstein. Lopputulos on katastrofi: April saa sisäisen verenvuodon ja kuolee. Murtunut Frank antaa lapsensa sukulaistensa kasvatettaviksi ja jatkaa elämäänsä sisäisesti kuolleenä ihmisenä, jota tuttavat eivät enää tunnista entisekseen.

Yhtiökumppaneissa ei ole yhtään selvästi alluusioksi tunnistuvaa viittausta Yatesin romaaniin, jollei sellaiseksi lasketa Peten aiemmin mainittua kommenttia vallankumouksen tekijöistä, jotka on jo nähty ja todettu saamattomiksi (YK, 142). Juuri tällaisia ironisoituja ”vallankumouksellisia” ovat Wheelerit, jotka asuvat Revolutionary Hillin alueella Revolutionary Roadilla ja halveksivat keskiluokkaisuutta, mutta ovat lopulta aivan yhtä sovinnaisia kuin kaikki muutkin kaltaisensa. Selvästi osoitetun alluusion asemesta romaanien välillä on niin lukuisa joukko huomaamattomampia yhtäläisyyksiä, ettei suhteen intertekstuaalisuudesta termin spesifissäkään merkityksessä jää epäilystä.

Suurin osa yhtäläisyyksistä on Frank Wheelerin ja Peten hahmojen välillä. Molempien isä on ollut ammatiltaan myyntimies, jonka ammattia poika on hävennyt. Sekä Frankin että Peten vanhemmat ovat saaneet poikansa vasta keski-ikäisinä, ja Frankin lopen uupu-

⁵⁶ Sanan *virttu* voi tulkita myös alluusioksi Niccolò Machiavellin yhteiskuntateoriaan, jonka keskeisiä käsitteitä se on. Machiavelli painottaa teoriassaan hyvän hallitsijan oveluutta ja häikäilemättömyyttä, ja näitä ominaisuuksia Pete osoittaa juoniessaan Ollin selän takana yritystä haltuunsa.

neiden vanhempien kuolema puolen vuoden välein muistuttaa Peten vanhempien hiljaista elämästä luopumista. Peten nuoruuden isäkapinaa, juopottelua ja ”arvojen kieltämistä” vastaava jakso löytyy myös Frankin nuoruudesta: ”Eikö jokaisen merkkimiehen elämäkerassa kerrottu juuri tällaisesta nuoruusvuosien hapuilusta, samanlaisesta kapinasta isää ja isän elämäntapaa vastaan?” (Yates 1961/2008, 33). Peten isä on pitänyt poikaansa luopiona ja narrina (YK, 35), ja vastaavasti Earl Wheeler on moittinut itseään etsivää poikaansa: ”Mokoma kiittämätön, häijy ja rääväsuinen väty, joka ryyppäsi ja rellesti Greenwich Villagessa ties missä seurassa. Kelvoton renttu, ei mitään häpyä.” (Yates 1961/2008, 93.)

Sekä Frank että Pete päätyvät elämässään kuitenkin lopulta isänsä linjoille. Pete ryhtyy ennen pitkää opiskelemaan teknistä alaa isänsä toiveiden mukaisesti, ja Frank löytää työpaikan samasta yhtiöstä, jossa hänen isänsä on tehnyt uransa. Knox on tietokonealan yritys, joten Frank ja Pete ovat saman alan miehiä. Frankin työnkuva on myyninedistäminen eli mainonta, ja Pete on mainosmies kahdessakin mielessä: hän suunnittelee firmoille mainoksia ja joutuu samalla mainostamaan omaa työnantajaansa potentiaalisille asiakkaille. Frankin työpaikka Knox on ”[v]anha, hidas, konservatiivinen” (Yates 1961/2008, 231); tässä suhteessa se muistuttaa Ollin johtamaa yritystä, joka hirttäytyy lankaan langattomuuden aikakaudella.

Sekä Frankilla että Petellä on avioliiton ulkopuolinen sukupuolisuhte alaisensa kanssa. Peten ja Kirsin suhdetta vastaa Frank Wheelerin syrjähyppy Maureen Grube -nimisen konekirjoittajan kanssa. Molempien suhteiden kehittyminen kuvataan samankaltaisesti. Frank ihailee työpaikalla Maureenin kävelyä: ”Pakarat keinuivat viehättävästi flanellihaameen alla” (Yates 1961/2008, 100). Vastaavasti Kirsin kiusoittava kävely herättää Petessä toiveita: ”Se kääntyi ja käveli huoneestani tavalla, josta näki että me olisimme lähimmän kahden viikon kuluessa sukupuoliyhteydessä keskenämme” (YK, 113). Maureen kumartuu viettelevästi Frankin työpöydän ylle (Yates 1961/2008, 101), ja samoin Kirsi tulee Peteen ”melkein kiinni” tuodessaan papereita kuitattaviksi (YK, 112). Frank haluaisi ”haukata suun täydeltä ensin yhtä, sitten toista” Maureenin rinnoista (Yates 1961/2008, 100), mitä vastaa Peten toive saada nuolla Kirsin tissejä (YK, 89).

Lopulta molemmat pyytävät alaisensa syömään. Ensitreffit ravintolassa muistuttavat toisiaan monessa suhteessa: Maureen ja Kirsi puhuvat, Frank ja Pete kuuntelevat. Frankia huolestuttaa se, tuleeko hän nähdäksi vieraan naisen seurassa, mutta Peteä tämä asia ei vaivaa: ”Minusta tuntui yhtä yhdentekevältä näkikö joku meidät, ajatustakaan moiselle mahdollisuudelle en uhrannut” (YK, 187). Mieshahmojen päinvastaisesta asenteesta huolimatta nähdäksi tuleminen motiivi yhdistää kohtauksia toisiinsa. Peten ja Kirsin tapaamisessa on lisäksi yksityiskohtia myös toisesta *Revolutionary Roadin* kohtauksesta. Siinä April Wheeler ja perhetuttava Shep Campbell istuvat ravintolassa ennen kuin päätyvät auton takapenkille humalaisiin yhdyntäpuuhiin. Kertoja luonnehtii ravintolaa olut- ja pizzapaikaksi, ja vastaavasti Kirsi ja Pete syövät pizzaa ja juovat olutta. He istuvat loosissa, samoin April ja Shep. Ravintolasta lähdettäessä kohtauksen intertekstuaaliseksi taustaksi vaihtuu kuitenkin jälleen Frankin ja Maureenin suhteen kuvaus. Pete ja Kirsi lähtevät Kirsin asunnolle, Frank ja Maureen lähtevät Maureenin vuokrahuoneeseen. Kirsin yksiön kerrotaan olevan korkea ja kolea, Maureenin huone on korkea ja hiljainen. Molemmat parit ryhtyvät kiihkeinä repimään vaatteita yltään heti sisään päästyään, ja molemmat yh-

dynnät kuvataan pakottavan fyysisen tarpeen rajuna, tyydyttävänä purkautumisena. (YK, 187–188, 194; Yates 1961/2008, 115–120, 287, 294–305.)

Kun suhde Maureenin muuttuu Frankille rasiitteeksi, hän lopettaa sen tylysti. Lähdettyään viimeisen kerran Maureenin luota Frank istuu rautatieaseman baarissa odottamassa junaa ja juomassa itsensä humalaan. Tätä vastaa *Yhtiökumppaneissa* kohta, jossa krapulainen ja vaimoan tuntemattoman ”haaskan” kanssa pettänyt Pete istuu rautatieaseman baarissa ottamassa loiventavia junan lähtöä odotellessaan. (YK, 15; Yates 1961/2008, 316.)

Varsin monet *Yhtiökumppaneiden* yksityiskohdat ovat siis lainoja tai mukaelmia *Revolutionary Roadin* maailmasta. Yksityiskohtia tärkeämpiä ovat kuitenkin romaanien yhteiset teemat. Olennaisinta *Yhtiökumppaneiden* kannalta on Yatesin romaanin eksistentiaalinen tematiikka: henkilöhahmojen olemassaoloa leimaava autenttisen identiteetin kaipuu ja tunne elämän valheellisuudesta, jonka Seppälän henkilöhahmot jakavat Wheelereiden kanssa. Autenttisen itseyden etsintä motivoi Wheelereiden haaveen elämänmuutoksesta ja uuden elämän aloittamisesta Euroopassa. Se, että uuden elämän näyttämöksi kaavailaan kliseisesti juuri Pariisia, saattaa Wheelereiden suunnitelman alusta saakka ironiseen valoon. Yksilöllistä olemassaoloa etsitään paikasta, josta niin monet muutkin sitä ovat etsineet. Joka tapauksessa April uskoo, että amerikkalainen lähiöelämä estää ihmistä tulemasta omaksi itsekseen. Kun elämä on pelkkää toimeentulon tavoittelua vailla korkeampia päämääriä, ihminen kuolee sisäisesti ja kadottaa itsensä lopullisesti. Kun Frank epäilee, ettei hänellä ole riittävästi lahjoja eikä siten syytä etsiä itseään, April toteaa itseksi tulemisen olevan jokaisen velvollisuus:

Frank. Et kai sinä tosiaan ole sitä mieltä, että ainoastaan taiteilijoilla ja kirjailijoilla on oikeus omaan elämään? Kuuntele: Vähät minä siitä vaikka sinä et tekisi viiteen vuoteen mitään. Vähät minä siitä, jos sinä päätätkin viiden vuoden päästä, että haluat ruveta muurariksi tai mekaanikoksi tai pestautua merimieheksi kauppalaivalle. Etkö sinä ymmärrä mitä minä yritän sanoa? Tämä ei liity mitenkään määriteltäviin ja mitattavissa oleviin lahjoihin – se minkä tämä paikka tukahduttaa on sinun *perimmäinen* minäsi. Se mitä sinä olet – sen tämä elämäntapa riistää sinulta yhä uudestaan ja uudestaan. (Yates 1961/2008, 138; kursivointi alkuperäinen.)

April kantaa huolta ennen kaikkea Frankin perimmäisestä minästä, mutta myöhemmin käy ilmi, ettei hän ole löytänyt vielä omaansa. Autossa harjoitetun sukupuoliyhteyden jälkeen Shep Campbell tunnustaa rakastavansa Aprilia, mutta April torjuu hänen tunteensa. Kun Shep epäilee torjunnan syyksi sitä, että April pitää häntä idioottina, tämä vastaa: ”Kyse ei ole siitä. Ihan totta. Minä en vain tiedä kuka sinä olet. – – Ja vaikka tietäisinkin, April sanoi, siitä ei valitettavasti olisi mitään apua, koska minä en tiedä kuka olen itse.” (Yates 1961/2008, 304–305.) Toisen ja itsen tuntemattomuuden teema kertautuu *Yhtiökumppaneissa*: Peten ja Kirsin tutustumista kuvaava dialogi käsittelee toisen tuntemisen mahdollisuutta, ja dialogissa toistuu merkittävästi toteamus keskustelukumppanin tuntemattomuudesta (YK, 202, 203, 205, 212, 216). Myös tuttu ihminen jää viime kädessä vieraksi, kuten Pete toteaa suhteestaan vaimoonsa:

Kun mä palaan työmatkalta ja tyhjennän laukut ja istun sohvalle vastapäätä mun vaimoa, mun tekis mieli itkeä. Laitan parfyymit ja pulлот pöydälle. Me katotaan toisiamme niiden yli kuin vieraat ihmiset, niinkun me ruvettais hieromaan niistä kauppaa. Se kysyy millasta oli ja mä vastaan, aina samalla lailla. Me istutaan ja katotaan. Me ei tiedetä missä toinen on vaikka se on kahden metrin päässä. Mä en vittu yhtään tiedä kuka siellä pöydän toisella puolella istuu. (YK, 155.)

Siinä missä *Revolutionary Road* esittää ihmisten välisen vierauden syyksi keskiluokkaisen elämäntavan ontton, *Yhtiökumppanit* vihjaa kaupallisuuden ja kapitalismin vieraannuttavaan vaikutukseen. Tämä osoitetaan henkilöiden välille aseteltujen kulutushyödykkeiden avulla. Pete ei tunne itseään yhtään sen paremmin kuin vaimoaan, mikä tuodaan esiin pelihahmo Nissen kautta: ”Se [Nisse] ei tiedä mitään itsestään, se ei tienny edes keväällä kakstuhatta kun se tienas Perloksen ja Elcoteqin papereilla kerrostalon kokosen pinon kiekko ja korkosijotti sen läjän mutta Nissellä ei oo hajuakaan mitä se tekis sillä kaikella paitsi ostais veneen ja villan Marbellasta” (YK, 132). Myös itsestä vieraantumisen syyksi esitetään näin ollen raha. Toisaalta Pete pohtii, että ”jos halusin tietää kuka olin, minun oli perehdyttävä rahaan” (YK, 41). Tavattuaan Kirsin laivalla Pete esiintyy salaperäisenä muukalaisena, mutta Kirsi väittää tietävänsä, mikä Pete on miehiään. Kuvailtuaan Peten kaltaisia miehiä hän toteaa: ”Nyt sä tiedät kuka sä olet” (YK, 205). Identiteettipohdintojen taustalla on traaginen ironia, sillä kumpikaan hahmoista ei tiedä keskustelewansa lähisukulaisensa kanssa. Yhteiskuntakritiikin ohella romaani tematisoi näin samalla yleisemmin ihmisen kyvyttömyyttä tuntea itseään ja toista ihmistä riippumatta siitä, millaisessa yhteiskunnassa eletään.

Onko ihmisessä edes lopulta mitään, minkä voisi tuntea, sitä perimmäistä minää, jonka kadottamisesta April Wheeler on huolissaan? Ainakin Kirsi tuntuu uskovan tällaiseen itseyyteen, sillä hän kuvailee hidasta parantumista masennuksesta itseyyden jälleenlöytämisenä: ”Ensimmäistä kertaa niin pitkiin aikoihin että mä en edes muistanu musta tuntu siltä että mä olen joku, ihminen, joku ihan itteni kaltainen jolla on jonkinlaiset rajat” (YK, 198). Kirsin löytämä itseys on jakautunut, mitä ilmentää se, että hän tuntee olevansa itsensä kaltainen, ja kiinteän ytimen asemesta siinä painottuvat rajat. Jonkinlainen aito ja pysyvä minuus tuntuu kuitenkin Kirsin mielestä olevan olemassa, sillä jätetyksi tultuaan hän pohtii: ”Mä luulin että Pete on kiinnostunut musta ihmisenä ja ihan mun itseni takia, just sellase-na kuin mä olen” (YK, 236). Kirsi uskoo loppuun saakka perimmäisen minänsä olemassa-oloon ja toivoo tulewansa rakastetuksi juuri tämän minänsä vuoksi. Kirsin uskomukset eivät välttämättä edusta koko romaanin näkemystä minuuden luonteesta, sikäli kuin moniäänisessä romaanissa sellaista edes on. Psykoanalyttinen ja eksistentiaalinen perspektiivi tuntuvat jälleen kiskovan tulkitsijaa eri suuntiin. Perimmäisen minuuden olemassaolon puolesta tuntuu kuitenkin puhuvan myös se salaperäinen ääni, joka ottaa puheenvuoron hiukan ennen romaanin loppua ja yllyttää Peteä tekemään valintansa perheen ja äänensä olevan minän välillä:

Milloin aiot kertoa ihmiselle, jolla on rinnat ja vagina ja kohtu jonne olet laittanut siemenesi? Milloin kerrot pojille jotka tuo ihminen on synnyttänyt? Milloin kerrot hänelle että minä olen olemassa, että minunkin kal-

taiseni on olemassa ja että minä olen ihminen? Minä tiedän että se on pelottavaa, mutta sinun on tehtävä se. Sinun on. (YK, 228.)

Ensilukemalla tämä lyhyt luku tuntuisi olevan yksi Kirsin kertomista luvuista ja puhuva minä siten Kirsi, joka vaatii Peteä jättämään perheensä ja aloittamaan uuden elämän hänen kanssaan. Tarkemmin ajatellen tätä tulkintaa vastaan puhuu se, että katkelman tyyli on täysin toinen kuin Kirsin kertomissa luvuissa, jotka ovat tyyliään puhekielisiä ja sisällöltään arkisia. Lisäksi katkelmassa toistuu monta kertaa sana *ihminen*, joka esiintyy kohosteisesti myös muualla romaanissa ja tuntuu aina viittaavan juuri aitoon itseyteen virtuaalisuuden ja simulaation vastakohtana. Näin on esimerkiksi revolverikohtauksessa, jonka tuoksinassa Pete vaatii ihmistä astumaan esiin: ”Ihminen esiin. Ihminen astuu esiin ja haistattaa simuloinnille pitkän vitun. Haloo, ihminen, onko täällä ketään, missä sinä olet?” (YK, 171.) Aittoa ihmistä etsivä Pete vertautuu kyynikkofilosofi Diogeneeseen⁵⁷, jonka kerrotaan kulkeneen provokatiivisesti päivänvalossa lyhty apunaan etsimässä rehellistä ihmistä. Diogenes-alluusio saa ihmisen etsimisen näyttäytymään toivottomana puuhana, mutta *ihminen*-sanan toistuminen salaperäisen ja itseään ihmiseksi nimittävän äänen puheessa vihjaa, että puhujana saattaisi Kirsin asemesta olla pikemminkin Peten aito, perimmäinen minä, joka vihdoin on löytymässä ja vaatii oikeuksiaan. Se vaatii Peteä hylkäämään keskiluokkaisen elämänvalheen, jonka hän jakaa *Revolutionary Roadin* Wheelereiden kanssa. Traagista tai ”pelottavaa” tilanteessa on se, että perimmäisen minän vaatimukset ovat ristiriidassa Peten perheen ja ennen kaikkea hänen pienten lastensa hyvinvoinnin kanssa.

Traaginen on myös *Revolutionary Roadin* kertoma tarina Wheelereiden onnettomasta elämästä. Romaani viittaa *Yhtiökumppaneiden* tavoin eksplisiittisesti tragedian lajin tulkinalliseen relevanssiin. Aprilin kuoltua, Frankin harhaillessa sekavana ja epätoivoisena pitkin lähiön katuja, kertoja toteaa, että ”Revolutionary Hillin asuinalueella ei ollut suunniteltu tragedian näyttämöksi” ja että ”[n]äillä kaduilla juokseva epätoivoisen surun riivaama mies oli säädyttömällä tavalla väärässä paikassa” (Yates 1961/2008, 372). Romaanin suhde tragedian lajiin on samalla tavalla ambivalentti kuin *Yhtiökumppaneiden*: yhtäältä kuvattut tapahtumat ovat järkyttäviä ja surullisia, mutta toisaalta miljöö tai laajemmin yhteiskunnallinen ja kulttuurinen konteksti eivät tarjoa mahdollisuutta nähdä näitä tapahtumia klassisen tragedian ylevässä kontekstissa.

Yhtiökumppaneissa tragedian vaihtoehdoksi tarjotaan paitsi farssin myös saippuaopperan lajia. Olli kuvaa peli-ideaansa ja julistautuu jumalaksi, joka oikullisuudessaan ja mielivaltaisuudessaan vertautuu antiikin tragedioiden pahansuopiin jumaliin: ”Tää on luomisen aamu. Me tehdään ihmishahmoja ja niille ihan mitä me halutaan. Me voidaan haluta saippuaa, me voidaan haluta murhenäytelmää, mitä vaan.” (YK, 128.) Mainitut vaihtoehdot lajityypit, murhenäytelmä ja ”saippua”, ovat viittaus *Revolutionary Roadiin*, jossa Wheelereiden murhenäytelmä muuttuu saippuaopperaksi juoruilevan Milly Campbellin suussa. Milly kertoo Wheelereiden onnettomuudesta uusille naapureille tavalla, joka saa hänen miehensä raivon valtaan:

⁵⁷ Vrt. YK, 162: ”Sitä tulee piittaamattomaksi, kyyniseksi vanhaksi mieheksi.”

Shep mumisi jotakin lasien täyttämisestä ja käytti sitä verukkeena paeta keittiöön, jossa hän alkoi kolistella jääpalamuuttia tiskialtaassa jotta ei kuulisi Millyn ääntä. Minkä ihmeen takia Millyn täytyi muuttaa koko juttu sellaiseksi tolkkottomaksi saippuaopperaksi? Jos kerran oli mahdollonta kertoa tarina sellaisena kuin se oli, vaikka ihmiset olivat halukkaita kuuntelemaan, miksi helvetissä kertoa yhtään mitään? Vai muka urhea! Mitä ihmeen typerää ja merkityksetöntä... (Yates 1961/2008, 380.)

Millyn virhe on Shepin silmissä se, että hän kertoo Frankin kestäneen onnettomuutensa urheasti. Shep taas ymmärtää, että näennäisestä tyyneydestään huolimatta Frank on sisäisesti kuollut ihminen, ”liikkuva, kävelevä ja hymyilevä mutta eloton mies” (mp.). Tämä traaginen totuus ei kuitenkaan sovellu kerrottavaksi sovinnaisessa keskustelussa keski-luokkaisten naapureiden kanssa. Revolutionary Hilliä ei todellakaan ole suunniteltu tragedian näyttämöksi, ja *Yhtiökumppaneiden* intertekstinä *Revolutionary Road* tukee kyseenalaiseksi saatetun tragedian teemaa Seppälän romaanissa.

Vaikka tragedian mahdollisuus kyseenalaistetaan sekä *Yhtiökumppaneissa* että *Revolutionary Roadissa*, sitä ei kummassakaan romaanissa yksiselitteisesti kiisteta. Richard Ford (2000/2008, 393) toteaa Yatesin romaanista, että ”Wheelereiden kiinnekohta heidän tavoittelemansa hyvään elämään lakkaa olemasta ensin vähitellen, sitten äkillisesti, rajusti ja traagisesti”. Ford siis tulkitsee romaanin olevan traaginen, mutta traagista on hänen tulkinnassaan vain Aprilin yllättävä kuolema. Traagisena voidaan kuitenkin pitää jo kuolemaa edeltävää ja siihen johtavaa tilannetta, jossa hyvän elämän edellytykset vähitellen katoavat. Aprilin traaginen kuolema ja sitä edeltävän epätoivoisen tilanteen traagisuus edustavat tragedian kahta eri tyyppiä. Ensimmäistä ja perinteisempää tragedian tyyppiä luonnehtii äkillinen suuri onnettomuus, kun taas toisessa tragedian tyyppissä traagista on ”tiettyjen toivottomien, epämääräisten olosuhteiden hellittämätön ankeus, kuin haalea mustelma lihassa”. (Eagleton 2003, 10; suom. TJ.) Terry Eagletonin luonnehdinta kiteyttää Wheelereiden turhauttavan lähielämän, ja vielä paremmin se sopii kuvaamaan Peten merkityksetöntä olemassaoloa. Yatesin ja Seppälän romaanit ovat traagisia molemmissa Eagletonin mainitsemissa merkityksissä; *Revolutionary Road* tosin on tragediana toimivampi, koska tarinan suuri onnettomuus, Aprilin turha kuolema, on tarkoitettu yksiselitteisen järkyttäväksi. Siihen ei ole sekoitettu parodisia elementtejä, joilla Seppälä maustaa romaaninsa ja sen loppuratkaisun. *Yhtiökumppaneiden* lukija ei ehdi murehtia henkilö-hahmojen kohtaloa, koska hänen huomionsa suunnataan interteksteihin ja metatason pohdiskeluihin. Lukija, joka ei näitä tasoja huomaa, kokee todennäköisesti vain jonkinlaisen antiklimaksin.

Peten eksistentiaalisen tilanteen esitystä taustoittaa myös Axel Munthen omaelämäkerrallinen teos *Huvila meren rannalla* (1929). Munthen teos, joka yhdistelee faktaa, fiktiota ja fantasiaa, kertoo ruotsalaislääkärin elämäntarinan. Munthe opiskelee Pariisissa kuuluisan Charcot'n alaisuudessa Sigmund Freudin tavoin, ja päätyy niin ikään Freudin tavoin hoitamaan neuroottisia tai ”luulosairaita” potilaita. Hän ei pyri kehittämään metodiaan tieteelliseksi teoriaksi kuten Freud, vaan tyytyy luottamaan intuitioonsa. Potilaikseen Munthe saa Euroopan hovien jäseniä, mikä kohottaa hänet maineeseen ja rikkauksiin. Rikkaus ei kuitenkaan suo Munthelle tyydytystä, ja hän eristäytyy Caprin saarelle kuin

aikanaan keisari Tiberius, vieläpä Tiberiuksen asumuksen päälle rakennettuun huvilaan, jossa hän pyhän Fransiskuksen tavoin kantaa huolta heikoimmista lähimmäisistään kuten linnuista ja muista ihmisten kaltoin kohtelemista eläimistä.

Alluusiosuhteen osoittajana toimii Munthen teoksen nimen fraseologinen adaptaatio, joka esiintyy sellaisenaan tai hiukan muuntuneena *Yhtiökumppaneissa* kolme kertaa, kerta kerralta sanatarkempana sitaattina. Ensin Pete kertoo isästään, joka on omistautunut rahan haalimiseen, vaikei raha tämän elämässä näykään. Joitain hankintoja isä sentään tekee: ”*Huvilan* se osti muutaman vuoden päästä *meren rannalta*, myöhemmin pari asunto-osaketta ja palan metsää kotikylästä” (YK, 21). Aikanaan huvila periytyy Petelle: ”Äidin kuoltua perin ikonin ja *huvilan meren rannalta*” (YK, 63). Viimein Munthen kirjan nimi lainataan sanatarkasti sijamuotoja myöten, kun Pete huvilan laiturilla maatessaan listaa omistuksiaan: ”Minä olin rikas mies. Minulla oli paljon rahaa, sijoitusvarallisuutta, pääomatuloja, osinkoja. Asunto-osake, tämä *huvila meren rannalla*.” (YK, 74.) Yhteyttä vahvistaa se, että Peten ajatuskulku mukaillee Munthen teoksen minäkertojan ajatuksia: ”Selvää oli, että ansaitsin paljon. Jos tarvitsin rahaa johonkin, niin sitä oli aina riittävästi. Minulla oli kaunis asunto, hienot ajoneuvot, mainio keittäjä – –. Minä olin pari kertaa käväissyt Caprissa, toisen kerran ostamassa mastro Vincenzon talon, toisen kerran tarjoamassa suurta rahasummaa San Michelen pienen kappelin tuntemattomalle omistajalle – –. Avenue de Villiers’n varrella olevan asuntoni huoneet olivat täynnä uusia ja vanhoja taide-teoksia – –.” (Munthe 1929/1961, 236.)

Lähes kaikki *Yhtiökumppaneiden* keskeiset motiivit ja teemat ovat lainoja Munthen teoksesta, tai pikemminkin *Yhtiökumppanit* kierrättää samoja kulttuurisesti latautuneita motiiveja kuin *Huvila meren rannalla*. Oidipus-myytti ja sfinksin motiivi sen metonymisena osoittajana läpäisee Munthen teoksen. Sfinksi on myös Munthen ”logo”, sillä hän aikoo hankkia huvilansa puutarhaan egyptiläisen jättiläissfinksin (Munthe 1929/1961, 32). Sfinksin yhteys Oidipuksen taruun aktivoituu myös Munthella näön menettämisen ja silmien puhkaisemisen motiivin kautta. Kova työnteko ja pyrkimys suuruuteen vievät Muntelta ”unen⁵⁸ ja melkein näönkin” (mt., 35) ja myöhemmin hän ammattiaan harjoittaessaan joutuu kuolleen potilaan epätoivoisen omaisen hyökkäyksen kohteeksi: ”Teillä ei ollut mitään oikeutta viedä hänet pois, ennen kuin minä hänet näin, huusi hän raivoissaan. Hän oli minun silmiäni valo, te olette ryöstänyt valon silmistäni! – – Pyhä Lucia, ota häneltä hänen silmiensä valo, niinkuin hän on ottanut valon minun silmistäni! Puhkaise hänen silmänsä, niinkuin puhkaisit omat silmäsi, pyhä Lucia!” (Mt., 148.)⁵⁹

Vanha mutta arvoton kolikko, jota säilytetään amulettina, on jo Munthelle kuuluvaa rekvisiittaa: ”Edessäni kaivoi kananpoika maata etsien matoja ja raapi mullasta esiin rahan. Minä otin sen ja tunsin heti Augustuksen jalon pään. ’Divus Augustus Pater.’ Mastro Vincenzo sanoi, ettei se ollut baiocconkaan arvoinen. Raha on vielä nytkin minun hallussani.” (Mt., 27.) Kohtaus, jossa Pete lapsena nielaisee kolikon (YK, 8), on niin ikään lainaa Muntelta: lääkärintointa harjoittaessaan Munthe joutuu hoitamaan muiden muassa ystävänsä lasta, joka on nielaissut kahden frangin rahan ja uhkaa kuolla suolisulkuun (Munthe 1929/1961, 82).

⁵⁸ Myös Pete kärsii liiallisen työntöön aiheuttamasta unettomuudesta.

⁵⁹ Toive toteutui, kun Munthe tuli vanhemmiten sokeaksi.

Parodinen kuolleiden ylösnousemus, jonka Peten isä näkee rintamalla tykistökeskityksen osuttua hautausmaalle, viittaa Munthen kokemuksiin Sisilian maanjäristyksen kaaoksessa: ”Hautuunmaa oli myllätty ylös, luita ja hautakiviä oli levällään pitkin mäkeä” (YK, 136). ”Hautausmaa oli täynnä särkyneitä ruumiskirstuja, jotka olivat sananmukaisesti lentäneet ylös haudoistaan” (Munthe 1929/1961, 352). Teoksilla on lukuisia muitakin yhteisiä motiiveja, ja osa niistä tulee vielä puheeksi myöhemmin. Olennaisimpia ovat kuitenkin temaattiset yhteydet, joista useimmat kiteytyvät seuraavassa lainauksessa:

Elämä on sama kuin ennen, siihen eivät koske aika ja kohtalot, se ei väliä ihmisten suruista ja iloista, se on salaperäinen ja tutkimaton kuin Sfinks. Mutta maailmaa, jossa me elämme, näyttämöä, jolla ikuista murhenäytelmää esitetään, muuttaa alinomia Suuren Ohjaajan mestarin käsi, niin etteivät katselijat väsy tähän yksitoikkoiseen melodraamaan, jossa mielettömästi tavoitellaan onnea ja jossa Kuoleman vanha kulunut teema lakkaamatta toistuu. (Munthe 1929/1961, 10–11.)

Elämä Sfinksin arvoituksena, salaperäisenä ja vaarallisena; elämä teatterina; elämä murhenäytelmänä; elämä mielettömänä onnen tavoitteluna; elämä kuoleman varjossa; kaikki nämä ovat myös *Yhtiökumppaneiden* teemoja, ja Munthen teos antaa niille uusia ulottuvuuksia.

Tärkein teoksia yhdistävä teema on rahan tuhoisa vaikutus. Mielellön onnen tavoittelu merkitsee Seppälän romaanin maailmassa ennen muuta rahan haalimista, mutta raha näyttelee keskeistä roolia jo Munthen teoksessa. Kuten sanottu, Munthe tekee Peten tavoin numeron rikkaudestaan ja omaisuudestaan, vaikka väittääkin suhtautuvansa rahaan kielteisesti, jopa niin, että ottaa lääkärinpalkkionsa vastaan posket häpeästä punoittaen (Munthe 1929/1961, 237). Rahan haalijoista hän toteaa:

Kyky tehdä kaikesta rahaa on erikoinen, moraaliselta arvoltaan epäilyttävä kyky. Henkilöille, joilla tämä taito on, pitäisi tosin myöntää täydellinen toimintavapaus, mutta sillä nimenomaisella ehdolla, että heiltä samoin kuin mehiläisiltä säännöllisesti otettaisiin heidän kultaista hunajansa, joka olisi jaettava niille, joilla ei ole hunajaa leivälle levitettäväksi. (Mt., 238.)

Näin Munthe tulee esittäneeksi modernin länsimaisen hyvinvointivaltion toimintaperiaatteen, jossa kapitalismin tuottamia voittoja jaetaan verotuksen kautta vähäosaisille. Toisaalta kapitalisteille olisi hänen mielestään annettava täydellinen toimintavapaus; hyvinvointivaltion ihanteeseen yhdistyy liberalistinen vapaan kaupan periaate. Munthen ihanneyhteiskunta onkin kaikessa ristiriitaisuudessaan samankaltainen sekamuodoste kuin nyky-Suomi, jossa vaikuttavat sekaisin vanha hyvinvointivaltio-ajattelu ja uusliberalistiset talousopit.

Munthe ei tahdo rikastua itse, ei edes jakaakseen rahansa pois: ”Minä en muuten tahdonutkaan saada paljon rahaa, en tietänyt, mitä sillä tekisin. Minä pelkäsin rahaa, vihasin sitä. Tahdoin elää yksinkertaista elämää, yksinkertaisten, luonnollisten ihmisten joukossa.” (Mt., 279.) Munthen suhde rahaan on kuitenkin varsin ambivalentti. Jo esipuheensa

ensimmäisellä sivulla hän pahoittelee, että on antanut alun perin yksityiseksi tarkoitettun kirjoituksensa julkaistavaksi, ja selittää tekoaan: ”Mutta rahan valta on suuri! Minä en ole kestänyt kiusausta. Olen myynyt käsikirjoitukseni enemmän tarjonneelle, olen myynyt itseni.” (Mt., 5.) Raha näyttäytyy kiusauksena, joka teoksen mittaan saa yhä raamatullisempia sävyjä. Elämänsä loppupuolella Munthe on jo päätyneet käsitykseen, että ”[r]ahat kuuluvat paholaiselle, joka istuu yötä päivää kultasäkkiensä takana ja tekee kauppaa ihmisieluilla” (mt., 335). Munthella onkin kokemusta paholaisen liiketoimista, sillä nuorena miehenä hän on kohdannut Caprin huipulla ”kuolemattoman hengen”, paholaisen, joka lupaa hänelle maallisen onnen. Ehtona on Faust-tradition mukainen sielusta luopuminen. Tosin Munthe pyytää saada säilyttää kykynsä tuntea sääliä, mikä hänelle suodaankin, tosin varoituksen saattamana: ”[O]lisi itsellesi paljon parempi, jos sen sinulta veisin” (mt., 30). Tunnetermeillä arvioituna *Huvila meren rannalla* onkin kertomus säälistä siinä missä *Yhtiökumppaneissa* tematisoituu pelko. Kumpikin teos käsittelee oman osansa tragedian klassisesta tunneskaalasta.

Paholainen lupaa Munthelle ”kaiken, mikä tekee elämän elämisen arvoiseksi” (mp.), mutta lopulta elämän antimet tuntuvat rajoittuvan ulkoiseen menestykseen ja omaisuuteen. Sisäisesti Munthe ei tunne olevansa kunnossa, mikä käy ilmi hänen keskustelustaan oman kaksoisolentonsa, ambivalenttia sisäistä jakautuneisuutta ilmentävän ”Doppelgängerinsä”, kanssa: ”Kuule ystäväni, sanoin minä tälle toiselle minälleni, kun lähdimme St. James’ Clubista käsikynkässä. Tahtoisin saada selville, miten oikeastaan on laitasi sisäisesti.” (Mt., 280.) Käy ilmi, että kaksoisolennolla on vikaa ”sydämessä”, toisin sanoen hän on Peten tavoin saanut rahasta vahingon sielulle. Tämän osoittaakseen Munthe kuljettaa kaksoisolentoaan Lontoon hienoimpien liikkeiden näyteikkunoiden ohi ja kehottaa tätä tarkastelemaan niiden tarjontaa: ”Kaikki mitä voi rahalla ostaa, tulee olemaan silmiesi edessä, kätesi ulottuvilla. Sinä saat lahjaksi jokaisen esineen, jonka haluat omaksesi, sinun ei tarvitse muuta kuin sanoa, että haluat sen saada. Mutta yhdellä ehdolla; se, mitä valitset, sinun pitää säilyttää itseäsi varten, omaksi hyödyksesi tai huviksesi, et saa antaa sitä pois.” (Mt., 281.) Näin kaksoisolento joutuu punnitsemaan kaikkien näkemiensä esineiden itseisarvoa, kun vaihtoarvo on niiltä riistetty. Lopulta hän ei löydäkään muuta valitsemisen arvoista kuin omenan ja kielokimpun. Ruumiin ravinto ja yksinkertainen kauneus voittavat kalliin turhuuden.

Omaisuus näyttäytyy Munthen romaanissa tarpeettomana ennen kaikkea siksi, ettei se pelasta ihmistä kuolemalta: ”Pidä kuparilanttisi, jos niin tahdot, mutta pane kultarahasi pienten sisarten säästölaatikkoon tai heitä se katuojaan, siellä on sen oikea paikka.”⁶⁰ Mitä hyötyä on siitä, että kasaat rahaa, se otetaan kuitenkin pian sinulta pois. Kuolemalla on toinen avain sinun kassakaappiisi”, opastaa Munthe lukijaansa. (Mt., 335.) Kuolema onkin rahan ohella toinen Munthen teoksen ja *Yhtiökumppaneiden* tärkeistä yhteisistä teemoista. Munthen tavoin Pete pohtii rahan voimattomuutta kuoleman edessä: ”Raha ei saanut minua unohtamaan kuolevaisuuttani, päinvastoin se oli muistutus, osoitus siitä” (YK, 56). Raha muistuttaa kuolemasta kahdellakin tapaa. Se edustaa kaikkea sitä, mistä ihminen joutuu kuollessaan luopumaan. Lisäksi raha on *Yhtiökumppaneissa* tyhjyyden ja perustat-

⁶⁰ Vrt. YK, 13: ”Heitä se raha Kankkulan kaivoon.”

tomuuden representaatio ja muistuttaa siten olemassaolon perustattomuudesta ja kuolemasta, tyhjyydestä olemassaolon ytimessä.

Kuolema on rahan tavoin negaatiota ja poissaoloa, mutta toisaalta myös kaikkein todellisinta ja konkreettisinta, sillä vetäessään pistoolin esiin Olli ilmoittaa tahtovansa ”vähän substanssia tähän juttuun” (YK, 135). Aseen edustaman kuoleman näyttäytyminen kaivattuna substanssina kytkee romaania eksistentialistiseen ajatteluun ja tietäntyyppiseen moderniin tragediaan, jota Raymond Williams nimittää umpikujan ja pattitilanteen tragediaksi. Tässä modernin tragedian tyypissä, jota esimerkiksi Beckett Williamsin katsannossa edustaa, ”[a]inoa tosiasia, jota todellisuuden yleinen epäileminen ei saata kyseenalaiseksi, on kuolema, joka merkittävän usein on väkivaltainen ja sattumanvarainen” (Williams 1966/1987, 152; suom. TJ).

Rahan ja kuoleman välisellä kytköksellä on Seppälän ja Munthen teoksissa yhteinen vertauskuva, vainajan suuhun lauttamaksuksi laitettava kolikko. *Yhtiökumppaneissa* motiivi esiintyy vain vihjeenä, kun Pete laittaa taksissa kolikon suuhunsa, mutta Munthella kyse on motiivin autenttisesta esiintymästä: ”Istuttaessamme Villa d’Esten sypressejä kappeliin johtavan polun varrelle, löysimme haudan, jossa oli miehen luuranko. Sillä oli suussaan kreikkalainen hopearaha. Luuranko jätettiin paikalleen, mutta pääkallo on minun kirjoituspöydälläni.” (Munthe 1929/1961, 287.) Pöydällä pidettävä pääkallo kuvastaa Munthen kuolemaa kohtaan tuntemaa loputonta kiinnostusta. Lääkärinä Munthe tuntee tarvetta ratkaista kuoleman arvoituksen, voittaa vastustajansa, kunnes hän kiinnostuu kuolemasta elämän väistämättömänä osana ja olemassaoloa hallitsevana voimana. Kuolema on taustalla kaikissa ihmisen toimissa, ennen muuta rakkaudessa: ”Järkähtämättömän luonnonlain ajamina miehet ja naiset vaipuvat toistensa syliin himon huumaamina, tietämättä, että kuolema on sytyttänyt tulen heidän suoniinsa ja on nyt vartiossa heidän häissään, toisessa kädessä lemмен eliksiiri, toisessa unijuoma. Kuolema, elämän synty, elämän surma, alku ja loppu.” (Mt., 153.) Seksuaalisuus ja kuolema, eros ja thanatos, kietoutuvat näin Munthen ajattelussa toisiinsa Freudin viettiteoriaa muistuttavalla tavalla.

5.4 Viimeisen ihmisen apokalypsi

Yhtiökumppaneiden henkilöhahmoja ei kannata lukea niinkään yrityksinä ”pyöreiksi” tai realistisiksi yksilön representaatioiksi kuin teoreettisina kokeina siitä, millaisia olisivat puhtaaksiviljelty kapitalistinen subjekti ja se todellisuus, jossa tällainen subjekti on mahdollinen. Marxilaisin termein ilmaistuna romaanin esittämät kysymykset voisivat kuulua: Millainen on kulttuurinen päällysrakenne yhteiskunnassa, jossa talouden muodostama perusta on saavuttanut kaikkivaltiaan aseman ja samalla kadottanut materiaalsen luonteensa ja muuttunut abstraktioista eläväksi huomio- ja mielikuvataloudeksi? Mitä yksilölle tapahtuu tällaisessa kulttuurisessa ilmastossa? Vastausta ei tarvitse kaivaa rivien välistä, vaikka alluusiosuhteiden huomioiminen tuokin teemaan lisää näkökulmia: uusliberalismin seurauksia ovat kulttuurin viihteellistyminen ja pinnallisuus, elämän mielekkyyden katoaminen ja myös ”suuren tyylin” mahdottomuus, elämän muuttuminen pieneksi ja latte-

aksi.⁶¹ Elämän latistuminen esitetään romaanissa vakavimman luokan ongelmana, mitä ilmentää teeman ympärille kehitelty apokalyptisin, lopun aikojen, viitekehys.

Firmalle etsitään pelastusta suunnittelemalla uutta tietokonepeliä, mutta ongelmaksi muodostuu mahdottomuus keksiä aihetta, joka kutkuttaisi viihdeteollisuuden ja shokeeraavan mainonnan turruttaman nykyihmisen jännityksenkaipuuta:

Joo mutta mikä on visio, mitä huomenna tulee – jos tää paska kaatuu... Jotain sairasta sen pitää olla, ei ne muuten jaksa, ne ei kestä arkee, jotain helvetin anomalioita ja patologioita. Maasika ei kestä arkea. Nyt kaavietaan jo kaukalon pohjaa, kaikki on kammattu läpi, naiset nuolee naisia ja miehet miehiä, kaikki haluaa olla homoja ja lesboja, narkkareita, kuteita myydään kuolemaantuomituilla ja aidiin kuolevilla ja keskitysleirivangeilla. Millä vitulla me voidaan ylittää ne? – – Mä haluan jotain suurta. Jotain todella isoo, lopullista. Mä haluan että helikopterit tulee taivaalta niinkun heinäsiirkkarparvi ja Wagner soi. Maasika ei kestä arkea ja silloin tarvitaan meitä. (YK, 140–141.)

Alluusioita vilisevä vuodatus maalaillee kuvaa kulttuurisista lopun ajoista, umpikujaan ajautuneesta elämänmuodosta, johon olisi tarkoitus tuottaa jonkinlainen loppukaneetti, tuomion pasuunan toitahdus, ”[j]otain – – lopullista”. Hetkeä myöhemmin Pete tosin kertoo kaipaavansa ”uusia näkyjä, uusia silmiä, uutta energiaa” (YK, 141), mikä tuntuisi kertovan siitä, että toivo ei ole kokonaan kuollut. Peten ristiriitaiset toiveet lopusta ja uudistumisesta viittaavat huomaamatta Ilmestyskirjaan, jossa Jumala ensin tuhoaa vanhan maailman ja julistaa sitten: ”Katso, uudeksi minä teen kaikki” (Ilm. 21:5). Alluusio on toki ironinen, ja sitä täydentää kaksi pessimistisempää alluusiotta maallisiin apokalyptisiin, jotka *Yhtiökumppaneiden* tavoin kuvaavat kulttuurista kriisiä vailla ulospääsyä.

Raamatulliseen heinäsiirkkarparveen vertautuvat helikopterit, jotka tulevat taivaalta Wagnerin soidessa, ovat alluusio Francis Ford Coppolan elokuvaan *Ilmestyskirja. Nyt* (1979). Elokuvan tunnetuimmassa kohtauksessa amerikkalaiset helikopterit tuhoavat vietnamilaiskylän Richard Wagnerin ”Valkyyrioiden ratsastuksen” soidessa taustalla. Erityisen makaaberin kohtauksesta tekee se, että eversti Kilgore on määrännyt kopterit hyökkäykseen turvatakseen lainelautailunsa läheisellä hiekkarannalla. Elokuvan absurdit tapahtumat ilmentävät apokalyptisia, joka elokuvan nimen mukaisesti on jo koittanut; lopun aikaa ei tarvitse projisoida tulevaisuuteen. Laurence Coupe (1997, 84) toteaa, että apokalyptisi on Coppolan elokuvassa irtaantunut kaitselmusmyytin paradigmasta, joka raamatullista apokalyptisia luonnehtii. Postmoderni apokalyptisi kuvaa kriisiä ja kaaosta, jota ei voi yrittää ottaa haltuun edes myytin avulla, kuten vielä T. S. Eliotin kaltaiset modernistit toivoivat.

⁶¹ Elämän latistumista uusliberalistisen talouden ja sosiaalidemokraattisen politiikan yhteisvaikutuksesta Seppälä käsittelee myös *Routavuodessa*, jossa yhteiskuntakritiikkiä esitetään poliittisista terroriteoista haaveilevan syrjäytyneen nuoren miehen näkökulmasta. *Routavuodessa* esiin nousee entistä vahvemmin Seppälän tuotannosta alusta saakka tuttu rajalla kulkemisen ja rajan ylittämisen, transgression, tematiikka. Todelliseen transgressioon valmiin Kaarlen rinnalla näyttäytyvät latteina keskivertoihmiset, joilla rajojen rikkomisen rajoittuu parinvaihtoon ja sadomasokistisiin leikkeihin.

Kaitselmusmyytin asemesta *Ilmestyskirja*. Nyt kytkeytyy Coupen mukaan käänteisesti ja siten ironisesti hedelmällisyysmyytin paradigmaan. Elokuvan keskeiset hahmot, Kam-bodžan viidakossa alkuasukkaiden jumalaksi ryhtynyt mielisairas eversti Kurtz⁶² ja häntä tappamaan lähetetty kapteeni Willard, uusintavat hedelmällisyysmyytille tyypillistä kuolevan ja ylösnousevan jumalan motiivia. Motiivi osoitetaan kuitenkin kuvattuun todellisuuteen sopimattomaksi: Kun Willard Kurtzin surmattuaan joutuu alkuasukkaiden palkonnan kohteeksi, hän kieltäytyy Jumalan roolista. Sen sijaan hän ilmoittaa Kurtzin piilopaikan koordinaatit amerikkalaisjoukoille ja tilaa tuhoamisiskun. (Vrt. Coupe 1997, 21, 29, 75.) Hedelmällisyysmyytin keskeisen motiivin nurinkääntäminen vihjaa kuvattua todellisuuden hedelmättömyyteen, kulttuurisiin lopun aikoihin, joita jo Eliot runoissaan kritisoi. Eversti Kurtz lausuukin elokuvassa Eliotin runoa ”The Hollow Men”, jonka puhuja elää kuolleessa maailmassa: ”This is the dead land / This is cactus land” (Eliot 1925/1948, 76). Hän ja muut hänen kaltaisensa oljilla täytetyt ”ontot miehet” ovat liian mitäänsanomattomia ollakseen edes kadotettuja: ”Those who have crossed / With direct eyes, to death’s other Kingdom / Remember us – if at all – not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men.” (Mt., 75.) Lisäksi elokuvan alkukohtauksen taustalla soi Jim Morrisonin sanoittama The Doors -yhtyeen kappale ”The End”, joka niin ikään tematisoi lopun aikojen koittamista kuivuuden ja hedelmättömyyden motiivien kautta.

Kiinnostavaa on, että Coppolan elokuva on *Yhtiökumppaneiden* maailmassa nostalgisen kaipuun ja kateuden kohde; Peten näkökulmasta *Ilmestyskirja*. Nyt on kyennyt ilmaisemaan omana aikanaan jotain merkityksellistä ja pysäyttävää, ”lopullista”. Pete ei usko pystyvänsä sisällöntuottajana samaan kuin Coppola, koska kulttuurinen apokalypsi on 2000-luvulle tultaessa ehtinyt ottaa uusia askeleita ja tehnyt ihmisten hätkähdyttämisestä mahdotonta. Vaikka Coppolan elokuva kuvasi kaoottista ja mieletöntä sotaa, se ilmestyi todellisuuteen, jossa tavalliset ihmiset eivät vielä olleet nähneet inhimillisen pahuuden koko banaaliutta televisioruuduiltaan. Peten kannalta on ironista, että *Ilmestyskirja*. Nyt on yksi niistä kulttuurin tuotteista, jotka ovat olleet paaduttamassa televisionkatsojia nykyiseen tilaansa.

Coppolan elokuvan ohella Peten vuodatuksella on toinenkin apokalyptinen sotainterteksti: toistuva puhe maasiasta, joka ei kestä arkea, on alluusio Paavo Rintalan *Sissiluutnanttiin*, jota on jo aiemmin tarkasteltu yhtenä ”Taivaanrannan” interteksteistä. Myös Rintalan romaani kuvaa sodan absurdina kokemuksena, jonka seuraukset yksilön mielenterveydelle ja moraalille ovat tuhoisat. Peten saarna vertautuu *Sissiluutnantin* loppuhuipennukseen, jossa päähenkilö, luutnantti Takala, rauhan tultua paljastuu mieleltään järkkyyneeksi; sodasta ja tappamisesta on tullut hänelle normaali olotila, ja rauha uhkaa jättää hänet vaille tehtävää, jolle hän on omistautunut. Hän kuitenkin lohduttaa itseään ja miehiään saarnalla, johon romaani päättyy:

Pojat, älkää välittäkö ... tulee uusi sota. – – ... *maasika ei jaksa elää rauhaa*, ei iankaiken niin ... ei ole koskaan jaksanut ... päivästä toiseen samaa junnaamista: pennut ja akka, velat ja lyhennykset, vekselit ja

⁶² Nimi osoittaa alluusiota Joseph Conradin romaaniin *Pimeyden sydän* (1899), jonka transpositio Coppolan elokuva on.

vuokranmaksut ... *ei maasika sitä kestä* missään maapallolla ... ja kun se kyllästyy ... *meitä tarvitaan* pojat ... (Rintala 1963, 223.)

Tähän saarnaan viittaa Peten virke ”Maasika ei kestä arkea ja silloin tarvitaan meitä”. Maasika, joka *Sissiluutnantin* lopussa muuttuu jalkaväkimiehen nimityksestä keskivertoihmisyyden kuvaksi, saa saman merkityksen myös *Yhtiökumppaneissa*.

Seppälän keskivertoihminen kaipaa olemassaolonsa tarkoituksettomuuden paikkaajaksi viihdettä, jota yhtiökumppaneiden suunnittelema peli ja laajemmin koko suunnattoman tuottoisa peliteollisuus edustavat. Osansa kritiikistä saa myös televisio, joka ei enää välitä ihmisille tärkeää tietoa, vaan nostaa esiin itse luomiaan tyhjämpäiväisiä sankareita:

Ei Jumalaa ole. Markkinat pani sen viralta. Siitä saa huonon tuoton. Mä avasin yks ilta telkkarin. Siellä talk show -juontajan vieraana oli toisen talk shown juontaja. Toinen haastatteli toista suorassa lähetyksessä, yhtä hyvin ne olis jumalauta voineet runkata toisiaan. Mä oon varma että niitä vituttaa kun ne ei voi pyytää Jumalaa suoraan lähetykseen. Jos Jumala suostuis tulemaan, se tietäis että sen pitäis etukäteen opetella joitain nokkeluuksia. Jos se ei olis hauska, sitä ei toista kertaa pyydetäis. Koska se ei tule, sitä ei ole. (YK, 154.)

Kuvitelma Jumalasta suorassa talk show -lähetyksessä pyrkii osoittamaan, kuinka arvoton ja sisällyksetöntä on suosikkiohjelmien tekonokkela sanailu. Jumala ei kuitenkaan suoraan lähetykseen ilmesty, mikä merkitsee huomiotalouden lait sisäistäneelle nykyihmiselle todistetta hänen olemattomuudestaan: ”Koska se ei tule, sitä ei ole.” Jumala on kuin *Huomenna hän tulee* -näytelmän Godot, joka lykkää ilmestymistään loputtomiin ja joka on usein tulkittu juuri olemattoman tai ”kuolleen” Jumalan vertauskuvaksi (Murray 1970, 53). Nietzscheläinen Jumalan kuoleman ajatus ilmenee jo lainauksen ensimmäisissä virkkeissä, joissa markkinoiden kerrotaan olevan vastuussa Jumalan syrjäyttämisestä.

Tuoton tavoittelun ja viihtymisen elämän korkeimmiksi päämääriksi kohottanut aika-kausi ei kykene kokemaan perinteisempiä pyhyden muotoja. Tragedian kuolemaa tematisoivassa romaanissa viihdeteollisuuden kritiikki näyttäytyy suhteessa Steinerin analyysiin tragedian rappiosta: 1800-luvulla tapahtunut teatterin viihteellistyminen ja muuttuminen yhdeksi ajanvietteen muodoksi toisten joukossa on Steinerin mukaan tragedian kuoleman tärkeimpiä syitä. Modernille ihmiselle teatteri ei ole enää todellisempaa kuin todellisuus, toisin sanoen teatterin kytkös uskonnolliseen maailmankuvaan on katkennut. (Steiner 1961, 115–116.) Sekä Jumala että tragedia uskonnollisena rituaalina ovat kuolleet, ja Seppälän romaani esittää, että viihdeteollisuus on ottanut haltuunsa niiden tyhjäksi jättämän paikan.

Jumalan kuoleman teeman lisäksi *Yhtiökumppanit* viittaa Nietzschen *Näin puhui Zarathustra* -teoksen esittämään visioon viimeisestä ihmisestä. Alluusio sisältyy Peten kuvaukseen Nissestä, pelihahmosta, joka toimii hänen alter egonaan tietokonepelin virtuaali-maailmassa:

Nisse herää aamuyöstä vieraassa hotellissa kusihätään tai siihen että seisoo. Se että on kusihätä tai että seisoo on merkki siitä että se on vielä

ihminen, jollakin tasolla, niitä viimesiä. Niiden täytyy hoitaa koko ajan kuntoaan, tuloskuntoaan, ja ne on sellasessa kunnossa että ne voi kolmi-kymppisinä viedä johonkin laitokseen. Ne saa yhteyden toisiinsa joka paikasta sekunnissa mutta niillä ei oo mitään sanottavaa. Kun niiltä menee kaikki, ne ei tiedä mitä niiltä meni. Koska ne ei tiedä mitä niillä oli. (YK, 132–133; kursivointi TJ.)

Kuvausta on kiinnostavaa verrata Nietzschen alkuperäiseen kuvaukseen viimeisestä ihmisestä:

Katsokaa! Minä näytän teille *viimeisen ihmisen*.

”Mitä on rakkaus? Mitä on luominen? Mitä on kaipaus? Mitä on tähti?” – näin kysyy viimeinen ihminen räpyttäen silmiänsä.

Maa on silloin kutistunut pieneksi, ja sen päällä hyppii viimeinen ihminen, joka tekee kaiken pieneksi.

– –

Työtä vielä tehdään, sillä työ on huvia. Mutta pidetään huoli siitä, ettei huvi rasita.

Ei enää rikastuta eikä köyhdytä: kumpikin on liian vaivalloista. Kuka tahtoo vielä hallita? Kuka vielä totella? Kumpikin on liian vaivalloista.

– –

On pieni nautinto päiväksi ja pieni nautinto yöksi: mutta terveyttä kunnioitetaan. (Nietzsche 1885/1961, 13; kursivointi alkuperäinen.)

Zarathustra esittää kuvauksen aikalaisilleen varoitukseksi siitä, millaiseksi ihmiskunta saattaa muuttua, ellei se pyri jatkuvasti jalostamaan itseään kohti korkeampaa ihmisyyttä. Viittaamalla Zarathustran visioon *Yhtiökumppanit* vihjaa paljastavansa, missä määrin tämä visio on toteutunut kapitalistisella aikakaudella: Maa on todellakin kutistunut pieneksi, kun ihmiset ”saa[vat] yhteyden toisiinsa joka paikasta sekunnissa”. Heillä ei kuitenkaan ole toisilleen ”mitään sanottavaa”, siis mitään sanomisen arvoista sanottavaa. *Yhtiökumppanit* allekirjoittaa Nietzschen käsityksen, jonka mukaan viimeinen ihminen ”tekee kaiken pieneksi”, siis arvottomaksi ja merkityksettömäksi. Hän ei osaa rakastaa, mikä käy ilmi Peten ihmissuhteista, eikä myöskään luoda mitään tärkeää, vaikka innovaatio onkin päivän iskusana.

Seppälän ja Nietzschen viimeisten ihmisten elämässä on silti myös olennaisia eroja. Tärkeintä on erilainen suhde työhön. Nietzsche arvelee mukavuudenhaluisen viimeisen ihmisen työskentelevän vain huvikseen, itseään liikaa rasittamatta. Tämä ennustus ei kuitenkaan ole toteutunut Seppälän kuvaamassa uusliberalistisessa kilpailuyhteiskunnassa. Seppälän viimeinen ihminen ei ehdi arvostaa ja vaalia terveyttään kuten nietscheläinen esikuvansa. Pete kuvaa saapumistaan töistä kotiin: ”Edellisenä iltana tulin kotiin, en puhunut mitään, en jaksanut, menin sohvalle selälleni. Terhi katsoi telkkaria niin kuin ei olisi huomannut saapumistani, Veksin huoneesta kuului vaimeaa musiikkia. Toosassa keskusteltiin syömishäiriöistä. – – Anorektikon äiti sanoi, että tytär oli painanut kuollessaan kolmekymmentä kahdeksan kiloa.” (YK, 72.) Kuvauksessa tematisoituu liiallisen työnteon aiheuttama väsymys ja välinpitämättömyys, yleinen henkinen nuutumisen, johon vertau-

tuu televisiossa käsitelty anorektikon ruumiillinen kuihtuminen. Fyysinen ja psyykinen pahoinvointi ovat toistensa kääntöpuolia; Seppälän viimeinen ihminen on sairas sielu sairaassa ruumiissa. Samalla apaattinen sohvaperuna ja kuolemaa tekevä anorektikko ovat merkityksettömäksi muuttuneen kulttuurin vertauskuvallisia edustajia.

Kapitalistisen yhteiskunnan kuvaukseen sisältyvän viitteen viimeisiin ihmisiin voi tulkita alluusioksi myös Francis Fukuyaman teokseen *Historian loppu ja viimeinen ihminen* (1992). Teoksessaan Fukuyama esittää maailmanhistorian tulleen päätepisteeseensä kapitalismin voitettua kommunismin. Näkemys on peräisin Neuvostoliiton romahduksen jälkeiseltä ajalta, jolloin kapitalismi saattoikin hetken vaikuttaa ainoalta ajateltavissa olevalta ideologialta, ainakin Yhdysvalloissa. Sittemmin on toki käynyt ilmi, ettei maailmanhistoria (ideologioiden kamppailuksi hahmotettunakaan) ole päättynyt. *Yhtiökumppaneita* voi lukea Seppälän puheenvuorona keskustelussa kapitalismin suhteesta kilpaileviin ideologioihin ja sen oletetusta ylivoimaisuudesta niiden rinnalla.

Fukuyaman mukaan historia päättyy, jos yhteiskunnassa ei enää ole perustavanlaatuisia ristiriitoja, jotka hajottaisivat sen sisältäpäin, siis jos yhteiskunta tyydyttää ihmisten perusolemuksen tärkeimmät vaatimukset. Fukuyama hahmottaa maailmanhistoriasta esiin kaksi suurta kertomusta, jotka merkitsevät ihmiselle lisääntyvää mahdollisuutta tyydyttää näitä olennaisia tarpeita ja taipumuksiaan. Toinen on luonnontieteen kehityksen mahdollistama rationaalinen teknologinen kehitysprosessi, jonka perimmäisenä pyrkimyksenä on ihmisten aineellisten tarpeiden ja halujen tyydyttäminen. Ihmispsykyssä on kuitenkin myös tahtova, *thymoottinen* osa, joka kaipaa ensi sijassa muiden antamaa tunnustusta. Hegeliä myötäillen Fukuyama näkee tunnustuksen kaipuun ihmisen olennaisimpana psyykinenä tarpeena. Niinpä historiaa ohjaa teknologian kehityksen ohella ihmisten kamppailu tunnustetusta asemasta. Fyysisten tarpeiden tyydyttämisen rinnalla tunnustuksen kaipuu näyttäytyy irrationaalisenä pyrkimyksenä, joka häiritsee talouden tasaista kasvua purkautuessaan toistuvasti sotina ja vallankumouksina.

Molemmat historian suurista tendensseistä huipentuvat Fukuyaman mukaan liberaalissa demokratiassa, jonka olennainen osa ovat vapaat kapitalistiset markkinat. Liberaali demokratia tarjoaa yksilölle parhaan mahdollisuuden tavoitella tunnustusta ja siten tyydyttää psyykensä tahtovaa osaa. Vaikka liberalistinen yhteiskunta väistämättä käytännössä onkin epätasa-arvoinen, sen tarjoama hyvä periaatteessa tyydyttää ”ihmisen *ihmisenä*” (Fukuyama 1992, 182) taatessaan suurimmalle mahdolliselle ihmisjoukolla tunnustetun aseman. Lisäksi ”[t]aloudellinen liberalismi tarjoaa parhaan mahdollisen tien vaurauteen jokaiselle kansalle, joka haluaa käyttää sitä hyväkseen” (mt., 291).

Yhtiökumppanit haastaa Fukuyaman käsityksen liberaalista demokratiasta ja vapaasta markkinataloudesta ihmisen syvimpien tarpeiden tyydytyksen takaajana, vaikka käsitys vapaan kapitalismin ylivoimaisuudesta tuottavuudesta pitäisikin paikkansa. Seppälän suhde Fukuyaman teokseen ei silti ole yksinomaan kriittinen. Tämä johtuu siitä, että Fukuyama ei ole sinisilmäinen optimisti, joka suhtautuisi kapitalismiin ja liberalismiin yksipuolisen ihannoivasti. Seppälän nykykulttuurista maalaaman kauhukuvan ainekset ovat olemassa jo Fukuyaman teoksessa, jossa viimeinen ihminen on nietzscheläisen esikuvansa tavoin vaarassa sortua tavoittelemaan silkkaa aineellista hyvinvointia. Kuten Fukuyama huomauttaa, liberaali yhteiskunta ei anna kansalaisilleen vapauden ohella mitään muita päämääriä, se ei kerro mitä yksilön tulisi vapaudellaan tehdä: ”Kun myönteiset ’korkeammat’ tavoitteet

puuttuvat, lockelaisen liberalismien sydämen tyhjyyden täyttää tavallisesti rajaton rikkauksien tavoittelu, joka on nykymaailmassa vapautunut perinteisistä tarpeiden harkinnan ja niukkuuden rajoituksista” (Fukuyama 1992, 207). Liberaalin yhteiskunnan tuote on uudenlainen yksilö, porvari, ”joka keskittyy kapeasti vain oman välittömän itsensäilytyksensä ja aineellisen hyvinvointinsa asioihin” (mp.).

Oman alkuperäisen teesinsä vastaisesti Fukuyama löytääkin lopulta myös liberaalista demokratiasta sisäisen ristiriidan, joka saattaa johtaa uuteen dialektiseen hyppyyn historian portailla: Tarpeiden liian täydellinen tyydytys on vaarallista, koska se tekee ihmisestä eläimen kaltaisen ja estää häntä olemasta aidosti ihminen. Tarvitaan puutetta ja epäoikeudenmukaisuutta, sillä kamppailu niitä vastaan tuo ihmisestä esiin sen, mikä hänessä on parasta. Fukuyama päätyy myöntämään, ettei mikään yhteiskuntajärjestelmä kykene tyydyttämään kaikkia ihmisen olennaisia tarpeita. Jopa liberaali demokratia jättää kansalaisensa tyydyttämättömiksi: ”Kyseessä ei ole demokraattisen vallankumouksen epätäydellisyys eli se, ettei vapauden eikä tasa-arvoisuuden siunauksia ole saatu kaikkien ihmisten ulottuville. Tyytymättömyys nousee sen sijaan juuri siellä, missä demokratia on saavuttanut täydellisimmät voittonsa: se on tyytymättömyyttä *juuri* vapautteen ja tasa-arvoisuuteen.” (Fukuyama 1992, 407.) Fukuyama näkee liian miellyttäväksi ja turvalliseksi käyneen elämän voivan johtaa jopa valtaviin sotiin, kuten ensimmäiseen maailmansotaan, johon Euroopan kansat hänen mukaansa ryhtyivät ennen muuta jännityksen ja kuolemanvaaran toivossa (mt., 400–403). Maasika ei kestä arkea, tuntuu Fukuyamakin uskovan.

Seppälän 2000-luvun alkupuolen tuotanto tarkastelee Fukuyaman hahmottelemia ongelmia eli liberaalin demokraattisen yhteiskunnan aineellisen hyvinvoinnin kätkössä piilevää henkistä pahoinvointia, tyhjyyden ja tarkoituksettomuuden tunnetta. *Routavuosi* (2004) keskittyy liberaalin demokratian poliittiseen aspektiin. Siinä suurten tekojen ja tunnustuksen kaipuu johtaa nuoren miehen halveksimaan demokratiaa ja markkinataloutta ja haaveilemaan poliittisesta terroristista. *Yhtiökumppanit* puolestaan tarkastelee ensi sijassa liberalismien taloudellista puolta. Fukuyaman tavoin se korostaa teknologian kehitystä kapitalismin nousun taustatekijänä. Ei ole yllättävää, että teknologian vaikutus moderniin elämään esitetään kielteisessä valossa. Pete on joutunut tekemisiin teknologian kanssa jo lapsena, koska hänen isänsä on kasvatustyössään painottanut teknologisen osaamisen tärkeyttä. Sama tendenssi hallitsee vielä lapsenlastenkin kasvatusta:

Kun pojat menivät kouluun, isä muistutti niille lähes jokaisella tapauksella teknisen alan merkityksellisyydestä. Erityisesti sähköalaa se suositteli aakkosia opettelevalle lapselle.

Muistin omasta lapsuudestani pienet haisevat sähkömoottorit, joita erivärisillä johdoilla yhdisteltiin paristoihin ja saatiin ne vailla mitään järjestelmällistä tarkoitusta surisemaan. Miten vihasinkaan noita moottoreita, rahaa, säästämistä ja nuukuutta. Nuoruudessani se merkitsi alituista riitelemistä, arvojen kieltämistä, juopottelua ja karkailua kavereiden luokse. Piirtelin ja luin sen sijaan että olisin purkanut ja koonnut sähkömoottoreita tai edes mopoja. (YK, 34.)

Moottorit ja raha, teknologia ja talous kytkeytyvät Peten katkerassa mielessä kiinteästi toisiinsa. Teknologiaa luonnehtii hänen mukaansa sama tyhjiys ja merkityksettömyys kuin rahaa. Moottorien surina on vailla merkitystä, vaikka isä onkin vakuuttunut teknisen alan merkityksellisyydestä. Tämä ei tietenkään ole yksin isän mielipide vaan heijastus aikakauden yleisistä arvostuksista. Juuri näiden ”arvojen kieltämistä” teini-ikäinen Pete tavoittelee isäkapinallaan ja juopottelullaan. Aitoa merkitystä sisältyy Peten mielessä piirtämiseen ja lukemiseen, siis laajemmin ajatellen kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen, jotka merkkejä hyödyntävinä ja merkityksiä luovina kommunikaation muotoina kontrastoituvat teknologiaan ja sen tuottamiin itsessään merkityksettömiin laitteisiin. Pete päätyykin teknologian orjaksi kiertotietä, graafikonopintojen kautta. Merkitykselliseksi koettu työ pakottaa hänet kiinnostumaan myös teknologiasta, kunnes teknologia lopulta muuttuu huomaamatta pääasiaksi: ”Aluksi oli kysymys välttämättömyydestä, sitten koneet veivät mukanaan” (YK, 35). Kielteisinä esitetyt asiat kuten koneet ja raha näyttäytyvät romaanissa säännöllisesti kiusauksina, jotka turmelevat ihmisen. Jos pahalle antaa pikkusormen, se vie koko käden.

5.5 ”Joutukaa, sielut, on aikamme kallis” – kapitalismi ja kristilliset arvot

Vaikka Jumala on romaanin henkilöahmoille kuollut, hänestä puhutaan usein. Aiemmin analysoitujen tekstien tapaan *Yhtiökumppaneissa* lähestytäänkin kuvattua todellisuutta myös kristillisestä perspektiivistä. Ennen kaikkea kristillisyyttä tematisoidaan suhteessa kapitalismiin. Suhde on tunnetusti ongelmallinen: Jumala ja rahan haaliminen eivät sovi yhteen, minkä jo Jeesus toteaa sekä tunnetussa neulansilmävertauksessaan (Luuk. 18:25) että muuallakin (esim. Matt. 6:24). Tästä huolimatta kapitalismi ja kristillisuus ovat historian saatossa kietoutuneet toisiinsa. Tarkastelen seuraavaksi, miten tämä epäpyhä liitto ilmenee *Yhtiökumppaneiden* kuvauksessa luterilaisesta nyky-Suomesta.

Edellisessä alaluvussa käsittelin viihteellistyneen kulttuurin ja Jumalan yhteensopimattomuutta nietscheläisessä Jumalan kuoleman viitekehyksessä, osoituksena pyhinä pidettyjen arvojen yleisestä rappiosta. Ongelma tematisoituu myös kristillisessä viitekehyksessä, kun romaanissa ironisoidaan kristillistä näkemystä ihmisestä Jumalan kuvana. Peten työtoveri Susanna pohdiskelee monologissaan, miltä Jeesus ja Jumala näyttävät: ”Mun ajatuksissa sillä [Jeesuksella] on kapee lantio. Aina kun Jeesuksesta on tehty leffaa, se on ollu makeen näkönen jätkä, joku juppimalli jumalauta. Mulla on Jumalastakin kuva, se on karhee mies jolla on syvä basso, jostain Matti Salmisen ja John Waynen väliltä.” (YK, 156–157.)

Jumalan puhemiehenä tai jopa itse Jumalana toimiva jääkärikillan talonmies Lasse tarttuu omassa monologissaan Susannan ajatuksiin pahastuneena: ”’Karhee mies, jostain Matti Salmisen ja John Waynen väliltä.’ Voi jumalauta. Jos minä loin ihmisen omaksi kuvakseni, niin en minä ihan Matti Salmista tarkottanut. Itseäni minä. Mutta Jumalallakin on oikeus epäonnistua. Silloin puhutaan ihmisestä.” (YK, 162.) Viihteen kyllästävässä kulttuurisessa ilmastossa Jumalan ja ihmisen suhde on keikahtanut pääläelleen, ja Jumalasta on tullut ihmisen kuva; hänet hahmotetaan suhteessa tunnettuihin mieshahmoihin. Pääasi-

assa Jumala ja Jeesus näyttäytyvät tunnettujen filmitähtien jäljitteinä. On päädytty kauas siitä pyhydestä, joka alun perin suojeli Jumalaa nähdyksi ja kuvatuksi tulemiselta.

Romaanin maailmassa langaton viestintä on päivän sana, vaikka mitään sanottavaa ei olisikaan. Rukous rinnastetaan romaanissa ironisesti modernimpiin langattoman viestinnän muotoihin, ja tällä rinnastuksella perustellaan ihmisen vieraantumista Jumalasta. Kirsi pohtii, miksi on lakannut rukoilemasta: ”Enää mä en osais rukoilla, mihin mä sen suuntaisin, koko maailma on täynnä jotain aaltoja ja värinöitä, umtseja ja dataa ja sähkösiä vibraatioita. Sopisko mun rukoukseni sinne sekaan ja mihin se joutuis.” (YK, 160.) Nykyihmisen yhteys tuonpuoleiseen on katkennut. Näennäisesti katkos johtuu siitä, että rukous sekoittuu muihin avaruudessa risteileviin signaaleihin. Kuvaus vihjaa kuitenkin, että tosiasiassa rukouksen ja sen edellyttämän maailmankatsomuksen ja mielentilan on tehnyt mahdottomaksi tyhjän informaation paljous, joka vieraannuttaa ihmisen tärkeämmistä asioista.

Kirsi on tosin vieraantunut Jumalasta myös siksi, ettei hänen rukouksiinsa ole vastattu hänen ollessaan lapsi: ”Niin mulle tuli vakikaava: suojele sitä ja sitä ja anna sen ja sen tapahtua, aamen. Ja kuiteski mummi ja isä kuoli.” (Mp.) Kirsiä askarruttaa klassinen teodikean ongelma: jos Jumala on hyvä ja kaikkivaltias, miksi maailmassa on pahaa kuten sairaudet ja kuolema? Kirsi ei voi uskoa Jumalaan nähtyään isänsä tuskallisen ja irvokkaan kuolinkamppailun. Jos Jumala ei auta ihmistä, häntä ei kenties ole olemassa, tai ainakaan häneen ei maksa vaivaa turvautua. Kirsi on löytänyt kuolleen isänsä lompakosta lehtileikkeen, ”Päivän sanan”, jossa on lainattu jae Joosuan kirjasta: ”Muista, että olen sanonut sinulle: Ole rohkea ja luja, älä pelkää äläkä lannistu. Herra, sinun Jumalasi, on sinun kansasi kaikilla teilläsi.” (YK, 169–170; Joos. 1:9.) Kun Kirsi kertoo lehtileikkeestä työtovereilleen, se herättää hysteeristä hilpeyttä:

Susanna alkaa nauraa, aluksi pidätellysti ja hillitymmin, sitten tirskahtellen ja lopulta lähes hysteerisesti.

SUSANNA (*naurunsa lomassa*): Mitä se tarkoittaa? Mitä vittua se tarkoittaa?

PETE: Se on kuva.

SUSANNA (*synkistyen*): Mä tiedän, se ei tarkoita mitään. (YK, 170.)

Jumalaan turvaaminen näyttäytyy henkilöille absurdina ja *Raamatun* teksti merkityksettömänä. Susannan jälkimmäisessä repliikissä esiintyvät merkitykselliset sanat ”Mä tiedän”, jotka toistuvat Jumalasta puhumisen yhteydessä. Tieto kontrastoituu implisiittisesti uskoon. Kaikki henkilöt tietävät tai luulevat tietävänsä, mistä Jumalassa on kyse, mutta kukaan ei usko häneen.

Peten näkökulmasta Jumalassa on toisentyypisiä ongelmia, jotka etäännytetään jälleen pelihahmo Nissen kautta ilmaistaviksi: ”Mä tiedän. [vrt. ed.] Annetaan Nisselle Jumala. Draama loppuu siihen. Jumala tarkoittaa samaa kuin ’perillä’. Tai ’ohi’, passé. Jumala on umpikuja. Nisse löytää harmonian, that’s it. Sisäinen rauha muistuttaa erehdyttävästi kuolemaa.” (YK, 140.) Peten näkökulmasta se, miksi Jumalan yhteyteen tavallisesti pyri-

tään, näyttäytyy kielteisenä. Mielenrauha ja turva Jumalassa eivät ole hänen kannaltaan toivottavia vaihtoehtoja useastakaan syystä.

Ilmeisin näistä syistä on metafiktiivinen. Pete on tunnettuihin tragedian sankareihin viittaava romaanihahmo, joten ”draaman loppuminen” olisi hänen kannaltaan kohtalokasta. Pete toistaa näin traditionaalisen ajatuksen kristillisen tragedian mahdottomuudesta; ”aidossa” tragediassa maailmaa hallitsevat irrationaaliset voimat ja pahansuovat jumalat (vrt. Steiner 1961, 8–9), joten kristinuskon armollisella Jumalalla ei voi olla mitään tekemistä tragediassa tai ylipäänsä dramassa, joka elää jännitteistä ja keskeneräisyydestä.

Pete on myös kapitalistin representaatio, joten hänen on syytä pelätä liiallista, pysähtyneisyyteen johtavaa tyytyväisyyttä. Kapitalisti saa voittonsa kuluttajien tyytymättömyydestä ja halusta hankkia yhä uusia hyödykkeitä, ja yleinen mielenrauha Jumalassa merkitsisi paitsi draaman myös taloudellisen kasvun loppumista. Kapitalismin ja kristinuskon välisen ristiriidan ruumiillistaa romaanissa irvokkaalla tavalla Ollin ja Peten firman alkuperäinen rahoittaja, ”pitkällä aikavälillä lähinnä vatsaansa kasvusijoittanut Jumalan mies” (YK, 55). Ironinen nimitys ”Jumalan mies” johtuu siitä, että rahoittaja on lehdessä julistanut uskoaan Jumalaan. Usko ei estä häntä myymästä vaikeuksiin joutunutta yritystä Ollille, joka on riittävän tyhmä tai itsepäinen ostaakseen konkurssikypsän firman.

Lopulta Jumalan tarjoama rauha ei ole Petelle vain ei-toivottava vaan myös mahdoton mielentila, sillä hän on menettänyt kykynsä rauhoittua ja irrottautua hektisestä työelämästä. Tämä käy ilmi, kun Pete kuvailee tyypillistä vapaa-ajanviettoaan: ”Mä odotan kiihkeästi viikonloppua tai lomaa, kun se tulee mä meen niin nopeesti mökille kun mä pystyn. Siellä mä istun ja odotan että jotain tapahtuis. Panen kännyn pois päältä mut lopulta katon tunnin välein onko joku tavotellu mua. Jos ei ole, mua ei oo olemassa.” (YK, 153.) Työn uuvuttama Pete odottaa vapaa-aikaa kiihkeästi, mutta ei osaa käyttää sitä mihinkään vaan ahdistuu. Ahdistus johtuu ennen muuta siitä, että tavallista ihmistä koskevat romaanissa samat berkeleylaiset huomiotalouden lait kuin Jumalaa: jos ei tule huomatuksi, ei ole olemassa. Ihminen ei voi hetkeksikään irrottautua oravanpyörästä, koska takaisin pääsemisestä ei ole takeita. Selvimmin nämä työnarkomaanin vieroitusoireet ilmenevät pääsiäisen pitkinä pyhinä:

Pääsiäinen on kaikkein helvetillisin, kiirastorstai, pitkäperjantai, lankalauantai, ensimmäinen pääsiäispäivä, toinen pääsiäispäivä. Viis päivää rätäsadetta, haisevaa, märkää maata ja vitutusta. Lomaa. Kerran mä lähdin pääsiäistä karkuun, Skotlantiin. Tiesin että siellä ei vietetä pääsiäistä. Join neljä päivää mallasviskiä ja odotin kannykkä kourassa. Kun palasin duuniin, en oo koskaan ollu niin puhki. (YK, 153.)

Pakollinen vapaa-aika ja koko yhteiskunnan hiljentyminen kristillisen juhlan viettoon on Petelle niin ahdistavaa, että kuoleman ja kadotuksen voittamisen juhlasta tulee Petelle helvetillinen koettelemus.

Pääsiäinen paljastaa romaanissa yksilön vieraantumisen Jumalasta. Lisäksi pääsiäisen kuvaus kritisoi kollektiivisten uskonnollisten rituaalien viihteellistymistä ja pinnallistumista. Kritiikin ja parodian kohteeksi joutuu erityisesti Helsingin vuotuinen Via Crucis -kulkue, jota kuvataan yllättäen itsensä Jumalan näkökulmasta. Jumalan roolihahmon omaksuu jääkärikillan huvilan talonmies Lasse:

Minä olin pässi. Minä annoin niille ainokaisen poikani. Nyt Jumalan poikaa kuljetetaan kadulla pääsiäisenä. Se, että valvotaan yö ja leikitään ristien tietä, on elämys, elämysteollisuutta. Se on saatanan rehellistä, matkan varrelle pystytetään kohta makkarakojut ja olutteltat ja seurataan Jeesuksen menoa niinkun formulakisaa, Jeesus kaartaa Snelkulle ja eikun hanaa ja sitten tiukka jarrutus Suomen Pankin kohdalla, se on sopiva paikka lätkästä pojalle kakku. En voi syyttää poikaa siitä että se vihaa isäänsä.

En jaksa enää, en välitä. Sitä tulee piittaamattomaksi, kyyniseksi vanhaksi mieheksi. Minä vain katson sivusta kun poika sponsorien tukemana kulkee Senaatintorilla kohti kuolemaansa ja ihmiset hurraa enkä minä pysty tuntemaan mitään. En yhtään mitään. (YK, 162.)

Ristikulkueen parodiseksi paisuteltu kuvaus on samalla travestia, jossa todellinen Jeesus ottaa häntä esittävän näyttelijän roolin itselleen ja josta kertoessaan Jumala käyttää kirosanoilla höystettyä puhekieltä.⁶³ Travestia motivoituu rahan alentavalla kosketuksella, sillä kuvaus vilisee taloudellisia motiiveja: Pääsiäiskulkue ei ole vain elämys vaan elämysteollisuutta, mikä kytkee sen kapitalismin viitekehukseen. Kulkue kuvataan markkinakojujen ympäröimänä, mikä luo assosiaation (joskaan ei suoranaista alluusiota) Jeesukseen kaatamassa rahanvaihtajien pöytiä temppelin esipihalla ensitöikseen Jerusalemiin saavutuaan (Matt. 20:12). Asetelma on tosin käännetty nurin, sillä Seppälän Jeesus ei vastusta markkinamiehiä vaan kulkee sponsoreiden tukemana. Sponsorit saavat Jeesuksen vertautumaan urheilutähtiin, nykyajan jumaliin, ja kulkue esitetäänkin formulakilpailuna, MTV3:n selostajien vakiofraaseja imitoiden (”ja eikun hanaa”). Formula 1 -kilpailut ovat ammattiurheilun mittapuulla mitattunakin erityisen kaupallinen laji, joten myös lajinvalinta korostaa rahan ylivaltaa nykymaailmassa. Formula-Jeesus suorittaa jarrutuksen Suomen Pankin kohdalla kuin tehdäkseen kunniaa kaikkivaltiaan rahan mahdille.

Kristillistä kuvastoa parodioivia kohtauksia on romaanissa jo aiemminkin. Mökillä Olli ja Pete menevät saunaan ja keskustelevat siellä suhteestaan ja siitä, miksi Olli on aikanaan valinnut Peten apurikseen. Peten kuvaus puhetilanteesta sisältää raamatullisen alluusion: ”Puhuimme toisillemme siten, että katsekontakti tuli välillä huuruun vetävän ovilasin kautta. Olli istui kuin pilvessä, jonka seasta välillä erotin sen, välillä en.” (YK, 119.) Pilvi on *Raamatussa* toistuvasti Jumalan kätkeytyvän läsnäolon merkki. Jumala suojautuu pilveen, koska ihmisen ei *Raamatussa* ole mahdollista nähdä Jumalaa kasvoista kasvoihin ja jäädä eloon. Tähän ihmisen ja Jumalan välisen katseen tabuluonteeseen viittaa se, että Peten ja Ollin katsekontakti tapahtuu epäsuorasti ovilasin kautta. Alluusion kohteeksi hahmottuu erityisesti kohtaus, jossa Jumala antaa Moosekselle lain Siinain vuoren huipulla pilviverhoon kätkeytyneenä. Firman omistaja ja toimitusjohtaja Olli on pilveen kätkeytyneenä kuin Jumala, ja hänen lähimmäksi miehekseen kutsutulla Petellä on Mooseksen rooli. Olli ja Pete ovat vetäytyneet saunaan käymään neuvottelut kuten Jumala ja Mooses

⁶³ Tämä on travestian ensimmäinen esiintymä Seppälän romaaniutuotannossa. Aiemmin travestiaa on hyödynnetty vain lyhytproosakokoelmissa, erityisesti *Suomen historiassa*, jossa se on hallitseva lajityyppi.

vuorellaan, ja firman muut työntekijät odottelevat takkahuoneessa kuin Israelin kansa vuoren juurella.

Kohtausten välinen alluusiosuhde ei anna aihetta kovin yksityiskohtaiseen tulkintaan. Liikemiesten banaalin sananvaihdon rinnastaminen jumalallisen lain ilmoittamiseen on osaltaan rakentamassa romaaniin ironista kristillistä perspektiiviä, joka tuo esiin rahan ja uskonnon vastakkaisuutta. Sama ironinen rakennustyö jatkuu takkahuoneen puolella, kun pelinkehittelypalaveri varsinaisesti käynnistyy. Puhetta johtava Olli pitää ”käsiään vastakkain kuin pappi” ja toteaa avaussanoikseen: ”Seurakunta koolla” (YK, 126). Näin kristillinen viitekehys on jälleen ironisesti läsnä kuvauksessa. Olli aloittaa hengennostatusluennon peliteollisuuden realiteeteista, ja edeltävien vihjeiden ansiosta luento näyttäytyy eräänlaisena pilasaarnana, joka asettuu osaksi kotimaisen kirjallisuuden rikkaasta pilasaarnaperinnettä. Puhe uhkaavasta markkinatilanteesta ja työmoraalin lietsonta vertautuvat kristillisistä saarnoista tuttuihin helvetillä pelotteluun ja hyveisiin kannustamiseen.

Kokonaisten kohtausten lisäksi kristillisen ja kapitalistisen maailmankatsomuksen välistä kitkaa ilmentävät myös yksittäiset motiivit ja alluusiot. Näkyvin alluusio on Peten isälle kuuluneen *Uuden testamentin* sisäkanteen kömpelösti siteerattu jae Johanneksen evankeliumista: ”Olkaa turvallisin mielin sillä minä olen voittanu mailman” (YK, 32). Lainaus on merkityksellinen sekä kapitalismin että tragedian viitekehyksessä, ja molemmissa kehyksissä sitaatti on ironinen. Lainattu jae on osa Jeesuksen jäähyväispuhetta, ja kokonaisuudessaan se kuuluu: ”Tämän minä olen teille puhunut, että teillä olisi minussa rauha. Maailmassa teillä on ahdistus; mutta olkaa turvallisella mielellä: minä olen voittanut maailman.” (Joh. 16:33.) Tragedian yhteyteen asetettuna sitaatti pyrkii kieltämään traagisen maailmankatsomuksen ja lohduttamaan ihmistä: maailman pahuus on vain näennäistä ikuisen autuuden rinnalla. Kuten on jo nähty, romaani kuitenkin kuvaa elämän traagisia, kohtalonomaisia voimia, ja lisäksi se kieltää erityisesti kapitalistilta Jeesuksen lupaaman rauhan Jumalassa. Peten isän kirjoittamana lainaus on lisäksi kaksinaismoralistinen, sillä isä ei ole itse koskaan edes pyrkinyt voittamaan maailmaa. Päinvastoin hän on tehnyt parhaansa menestyäkseen maailmallisissa pyrinnoissa.

Isän hahmoon yhdistyy myös toinen kristilliseen viitekehykseen osoittava sitaatti, jonka ansiosta isän hahmo ironisoituu. Isä kuvailee sota-ajan koulutuskeskuksen opetusmetodeja: ”Petintekoa opetettiin niin että varmasti oppi, ja jos yksikin roska löytyi, sitä vietiin miehissä haudattavaksi ja laulettiin että joutukaa sielut, on aikamme kallis” (YK, 37). Koulutettavilla laulatettu laulu on virsi numero 408 (vuoden 1938 virsikirjassa numero 325) ”Joutukaa, sielut, on aikamme kallis”. Virsi korostaa elämän lyhyyttä ja kehottaa ihmistä käyttämään vähäisen aikansa oikealla tavalla. Tämä oikea tapa on näennäisesti Jeesuksen opetusten mukainen maailman vieroksuminen ja tuonpuoleiseen turvautuminen: ”Maailman rakkaus mielestä heitä, / riemuiten riennä jo kotia päin”. Virsi on kuitenkin ambivalentti suhteessaan maalliseen rikkauteen, mitä ilmentää jo otsikossa ajan arvioiminen kalliiksi. Tietyt virren säkeet ovatkin varsin kaukana Vuorisaarnan huolettomuuteen kannustavasta asenteesta, ja hengellinen kilvoittelu näyttäytyy työn ja ansaitsemisen viitekehyksessä: ”Kunnian kruunua veltto ei voita, / turhaan ei aikaansa tuhlata saa. / Kun joutuvi yö, / on jo myöhäistä työ, / kiiruhda, kohta jo hetkesi lyö.”

Virren alkusäkeistöt ilmentävätkin niin sanottua protestanttista etiikkaa, jota Max Weber on analysoinut tutkimuksessaan *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki* (1904). Weberin kuvaus protestanttisen etiikan suhteesta aikaan on kuin suoraan virrestä 408:

Vain toiminta palvelee Jumalan selvästi ilmoitetun tahdon mukaan hänen kunniansa lisäämistä, ei joutilaisuus ja nautinto. *Ajan haaskaus* on siis ensimmäinen ja periaatteessa raskain kaikista synneistä. Elinaika on hyvin lyhyt ja kallisarvoinen ihmisen oman kutsutuksi tulemisen ”kiinni lyömiseksi”. – – Vielä ei sanota niin kuin Franklin, että ”aika on rahaa”, mutta toteamus pitää tietyssä määrin paikkansa hengellisissä asioissa: aika on loputtoman arvokasta, koska jokainen menetetty hetki on poissa työstä Jumalan kunnian palveluksessa. (Weber 1904/1980, 116; kursivointi alkuperäinen.)

Protestanttisen etiikan raamatullisena perustana on Jeesuksen vertaus palvelijoista, joille isäntä antoi omaisuuttaan säilytettäväksi ja palkitsi myöhemmin ne palvelijat, jotka olivat kartuttaneet haltuunsa uskotut leiviskät kaksinkertaisiksi, mutta karkotti luotaan sen, joka oli vain säilyttänyt leiviskänsä maahan kätkeytyneenä (Matt. 25:14–30; Weber 1904/1980, 120). Tätä vertausta varhaiset protestantit tulkitsivat kirjaimellisesti ja pyrkivät kasvattamaan omaisuuttaan Jumalan kunniaksi. Weber näkee protestanttisen etiikan kapitalismille ominaisen omaisuuden itsetarkoituksellisen kartuttamisen taustalla: kalvinismin ja puritanismin oppien mukaan maanpäällinen menestys oli osoitus ihmisen kuulumisesta pelastukseen valittujen rajalliseen joukkoon, minkä vuoksi näiden liikkeiden piirissä tavoiteltiin hanakasti taloudellista voittoa. Tästä henkisestä maaperästä kasvoi moderni kapitalismi, kun uskonpuhdistuksen synnyttämä alkuperäinen hengellinen innostus oli laantunut, ja jäljelle jäi pelkkä taloudellinen toimintamalli (Weber 1904/1980, 130).

Sitaatti virrestä 408 implikoi, että Peten isän ja romaanin nykyhetkessä elävien hahmojen kapitalistisen hengen taustalla on juuri protestanttinen etiikka. Romaanihakmot ovatkin parodiaa Weberin kuvaamasta protestanttisesta kapitalistista. Osoitan seuraavaksi, kuinka Weberin tulkinta protestanttisesta etiikasta ilmenee romaanihakmojen kuvauksessa. Weberiläisiä teemoja romaanissa ovat nousukkuus, askeettisuus, työnarkomania, ammattilaisuus ja tekniikan voittokulku.

Weberin mukaan kapitalistit ovat aina olleet nousukkaita (1904/1980, 47). Nousukkaina esitetään myös kaikki *Yhtiökumppaneiden* rahanahneet mieshahmot. Nousukkaista ensimmäinen on Peten isä, joka on ”lähtöisin vähän pienemmästä paikasta, yritteliäs ja kunnianhimoinen nuorukainen, jolle kynähommat luontuivat yllättävän hyvin siihen nähden että se oli käynyt pelkän kansakoulun” (YK, 30). Nuori mies edistää yhteiskunnallista ko-hoamistaan naimalla keskikoulun käyneen talontyttären. Nousukkuus jatkuu toisessa polvessa, kun Petestä tulee Nokia-miljonääri ja it-alan asiantuntija, joka kiertää Ollin kanssa Yhdysvalloissa saamassa oppia ja levittää sitä Suomessa hyvin palkattuna luennoijana. Peten ja Ollin nousukkuus kuitenkin näkyy kokemattomuutena, kuten Pete itseironisesti tekee selväksi: ”Me olimme maailmanniehiä jotka menolennolla [Amerikkaan] yritimme maksaa meille tuotuja drinkkejä” (YK, 51).

Olli tekee nousukkuutensa selväksi vielä avoimemmin: ”Mä olen plebeiji. Mä olen sitä itse. – – Olen nousukas ja ylpeä siitä, nousukas on se joka nousee, itse.” (YK, 158.) Olli

tuo esiin nousukkuuden myönteisen puolen: nousukas on saavuttanut asemansa omilla kyvyillään ja on siten ansiokkaampi kuin se, joka on saanut kaiken valmiina. Nousukkuus on demokraattista, sillä se tarkoittaa, että myös alhaista syntyperää olevalla ”plebeijillä” on mahdollisuus toteuttaa itseään haluamallaan tavalla. Olli ei tosin tarkastele nousukkuutta näin rakentavasti vaan keskittyy vihaamaan tarkemmin määrittelemättömiä ”niitä”, jotka nähtävästi tarkoittavat perinteisiä yläluokan edustajia: ”Mä en tunnusta niiden mittapuita. Niillä ei ole sellaista mulle. Mä en jäljittele ketään. Mun yläpuolellani ei ole kukaan. Siksi mä olen vaikea tapaus. Siksi ne pelkäävät. Ja vihaavat.” (YK, 158.) Olli arvelee ”niiden” pelkäävän ja vihaavan itseään, mutta tuntuu pikemminkin siltä, että hän projisoi oman pelkonsa ja vihansa yläpuolellaan oleviin, joiden ylemmyyttä hän ei halua tunnustaa.

Romaanin mieshahmot eivät haali rahaa minkään mielekkään päämäärän toteuttamiseksi, vaan rahan kasaaminen on päämäärä sinänsä. Tässäkin suhteessa he sopivat Weberin kuvaukseen. Weberin mukaan protestantin ei sopinut käyttää rahojaan nautiskeluun eikä muutenkaan omaksi hyväkseen, sillä ihmisen tuli *Raamatun* kertomuksessa mainittujen palvelijoiden tapaan tehdä leiviskästään tili Jumalalle: ”Ihmisellä on *velvoitus* hänelle uskottua omaisuutta kohtaan, hänet on alistettu sen palvelevaksi isännöitsijäksi tai suorastaan ’hankintakoneeksi’. Tämä ajatus painaa raskaana puritaanin elämää. Mitä suuremaksi omistus kasvaa, sitä raskaammaksi kasvaa vastuu siitä, jos askeettinen elämänvire kestää kokeen.” (Weber 1904/1980, 126; kursivointi alkuperäinen.)

Yhtiökumppaneiden hahmot eivät toki tunne raskaana painavaa vastuutaan suhteessa Jumalaan, mutta heidän kyvyttömyyttään nauttia rahasta voi silti tulkita protestanttisen etiikan kehyksessä. Erityisesti Peten isän elämä esitetään askeettisena ja ilottomana:

Se [isä] alkoi säästää rahaa. Mitä enemmän sitä oli, sitä vähemmän sitä käytettiin, sitä enemmän sitä piti saada ja sitä enemmän sisältyi elämään epämääräistä uhkaa, jonka varalle rahaa koottiin. Sitä oli mutta se ei näkynyt missään. Huvilan se osti muutaman vuoden päästä meren rannalta, myöhemmin pari asunto-osaketta kaupungilta ja palan metsää vanhasta kotikylästä. Kaikkia niitä piti hoitaa ja valvoa, en tiedä nauttiko se niistä muuta kuin tuloja. (YK, 21.)

Kun isä lopulta kuolee siksi, ettei hänellä ole syytä elää (YK, 34), hänen jäämistönsä vaikuttaa Peten mielestä siltä ”kuin isä ei olisi elänyt moneen vuosikymmeneen” (YK, 31). Koska kaikkien muidenkin hahmojen mielenmaisema on yhtä autio, näyttäytyy askeettinen rahalle omistautuminen romaanissa Weberin teorian mukaisena kulttuurisena käytäntönä.

Weber toteaa, että työ on protestantille yksi askeesin muoto ja Jumalan ennalta määräämä elämän itsetarkoitus. Vastaavasti työhaluttomuus on puuttuvan armontilan oire. (Weber 1904/1980, 117.) *Yhtiökumppaneiden* hahmot eivät laiskottele vaan tekevät pitkiä työpäiviä, joko protestanttisen etiikkansa mukaisesti tai ainakin pakon edessä, sillä markkinat ovat kuin Calvinin Jumala: ne eivät palkitse veltoilijaa. Olli on aikoinaan palkannut Peten muun muassa siksi, että on luottanut tämän työmotivaatioon: ”Mulla oli käsitys että sä pystyt tekemään duunia. Ja sä oot nähny, ettei tässä oo viimeeseen kahdeksaan vuoteen tehty muuta kuin duunia jumalauta.” (YK, 119.) Liiallinen työnteko onkin syynä Peten

psykkisiin ja eksistentialisiin ongelmiin ja hänen vieraantumiseensa perheestään. Työnteko ja sen aiheuttama uupumus ovat siinä määrin osa Peten mielenmaisemaa, että hän tulkitsee jopa seinällään olevaa vanhaa ikonia työuupumuksen viitekehityksessä:

Jumalan poika roikkuu siinä ristillä. Pää on oikealle kallellaan, näin. Se on helvetin väsynyt. – – Joskus mä pysähdyn katselemaan sitä siinä riipumassa. En oo koskaan ajatellu että se olis kuollut. Se ei näytä ollenkaan kuolleelta. Se on vaan helvetin väsynyt. Se on tehny kauan pitkää päivää. Sillä on pitkät kädet. (YK, 155.)

Peten samastuminen uupuneeseen Jeesukseen olisi ilmeinen ilman paljastavaa *näin-*adverbiäkin, jolla hän osoittaa jäljittelevänsä Jeesuksen asentoa ristillä. Ristiinnaulittu Jeesus on inhimillisen kärsimyksen vertauskuva, jolle kukin aika antaa oman merkityksensä. Globaalin kapitalismin ajalla tämä merkitys voi löytyä huonontuneen työelämän piiristä. Työnteko, joka protestanttisen etiikan syntyä aikana tapahtui Jumalan kunniaksi, on kääntynyt siinä määrin vastakohtakseen, että se saa Jumalan itseuhrin näyttämään nykykaisen työntekijän kärsimyksen parodialta. Samalla se ”suurempi voima” (YK, 63), jonka suojeluksessa Pete tuntee ikonin välityksellä olevansa, muuttuu kaksimerkitykseksi. Jumalan asemesta tämä suuri voima tuntuu olevan pikemminkin Jumalan aseman ottaneet markkinat.

Protestanttinen etiikka ei ihannoinut mitä tahansa raatamista vaan ennen muuta ammatillista osaamista edellyttävää työtä, joka sitoi harjoittajansa järjestyneen yhteisön jäseniksi (Weber 1904/1980, 60–62). Vastaavasti *Yhtiökumppaneissa* painotetaan ammattityön ja ammatillisuuden merkitystä. Jo myyttinen ja kaikkivoipa sepän hahmo Peten suvun kantaisänä tuo ammattityön teeman romaanin keskiöön: ”Se lepytti tulen ja alisti metallin, muovasi sitä mielensä mukaan. Se teki metallista mitä tahtoi.” (YK, 109.) Modernimmista hahmoista Kirsin isä on ensimmäinen, jolle aukeavat ammatillisuuden ovet: ”Isä oli hienomekaanikko. Vaikka se ei ollut varsinaisesti sotaorpo se pääsi sellaseen ammattikoulutukseen koska se oli syntynyt melkein sota-aikana eikä sillä ollut isää.” (YK, 33.) Kirsin isoäiti taas on ammatiltaan mudisti; hienostelevan kuuloinen ammattinimike kiinnittää huomion ammattien ja tittleiden keskeisyyteen romaanissa. Peten vaimo Terhi puolestaan on koulutukseltaan erikoishammashoitaja, ja Kirsin äidistä tulee aikuiskoulutuksen ansios- ta kaupungin puistotoimiston kanslisti. Ollin koulutus ei käy tarkemmin ilmi, mutta häntä luonnehditaan sekoitukseksi ”insinööriä ja sitä tyyppiä sähköasentajaa, jolla on öljytyt hiukset ja ranteessa paksu bismarck-keiju” (YK, 40).

Olellisinta romaanissa on kuitenkin Peten ammatillisuus. Pete hakeutuu alun perin graafikonopintoihin, minkä hänen isänsä kokee häpeälliseksi ja loukkaavaksi. Pojan hyväksi tehty työ tuntuu valuvan hukkaan arvottoman ammatinvalinnan myötä: ”Minä, neljän ällän ylioppilas, olin luopio, narri jonka hyväksi oli tehty turhaa työtä. – – Minusta olisi voinut tulla lääkäri tai diplomi-insinööri, minusta olisi voinut tulla jotain.” (YK, 35.) Ammateilla on siis ajan kuluessa muuttuvat hierarkiensa, eikä vanhan ajan mies arvosta nykyaikaista muotiammattia. Pete pääsee takaisin isänsä suosioon lähdettyään kolmevuotiseen tietotekniikka-alan koulutukseen, ja yhdistetyt opinnot alkavat myös tuottaa hänelle rahaa tilanteessa, jossa internetistä tulee viestinnän ja mainonnan tärkein väline. Olli on palkannut Peten, koska on tiennyt tämän olevan ”alan mies”: ”Mä tiesin että sä olit alan

mies. Tarvittiin alan miestä.” (YK, 119.) Olli tuntuu odottavan alan mieheltä myös lojaalittua työnantajaa kohtaan, sillä orastavan erimielisyyden hetkellä hän kyseenalaistaa valintansa: ”Muuten mun on syytä kysyä, miks mä kysyin just sua kahdeksan vuotta sitten. Koska mä luulin saaneeni ammattilaisen.” (YK, 119–120.)

Ammattilaisuus on päivän sana, mitä tahansa siihen sisältyykin. Osaamisestaan ylpeä Pete arvioi apurikseen palkatun nuorukaisen ammattitaitoa ja kykyjä väheksyvästi: ”Arvioin nopeasti, ettei siitä koskaan tulisi huippumiestä, mutta se oli ahkera ja tunnollinen ja yhteisellä päätöksellä annoimme sen jäädä pätkätöihin” (YK, 68). Peten lausunnosta käy ilmi, mihin suuntaan ammattityön merkitys on kehittynyt globaalin kapitalismin ajalla: Perinteiset hyveet kuten ahkeruus ja tunnollisuus eivät enää riitä takaamaan ihmiselle vakituista työtä. Jos ei ole huippumies, on vaarassa joutua pätkätyöläisen turvattomaan asemaan. Huippujen ihannoiminen on ristiriidassa sen kanssa, että nämä huippumiehet käyttävät osaamistaan tyhjänpäiväiseen sisällöntuotantoon, jota humalainen Pete suomii ankarasti. Olli puolustaa yrityksensä toimintaa: ”Se on ammattityötä” (YK, 133). Olli ajattelee ammattilaisuuden pyhittävän minkä tahansa työn, mutta Petelle protestanttinen etiikka ei riitä: ”Niin on. Me tehdään ammatiksemme paskaa.” (YK, 134.) Peten ammattiylpeyteen kuuluu vastuu siitä, että tuote on tuottamisen arvoinen. Ollille riittää kokemus siitä, että työtä on tehty lujasti ja työ on tuonut tekijälleen rahaa.

Työn näännyttämä Pete on Kristus-hahmon parodiaa, mutta Kirsin isän hahmossa Kristus-symboliikka saa vakavamman tulkinnan. Vaikka isän kuolema on vaikuttanut Kirsiin demoralisoivasti ja tappanut hänen lapsenuskonsa, tehdään isästä kuitenkin romaanin todellinen Kristus-hahmo raamatullisen alluusion keinoin: ”Meillä on kaamea lääkkeiden haju, johon sekoittuu hien ja ulosteiden ja kärsivällisesti odottavan ja joka hetki läsnäolevan kuoleman löyhkä. Ja yhtenä mustana iltana kuulen aivan selvästi kuinka isä pyytää juotavaa.” (YK, 143.) Myöhemmin (YK, 174) paljastuu, että pyyntö on jäänyt isän viimeiseksi sanoiksi. Viimeiseksi jäänyt pyyntö saada juotavaa on alluusio Jeesukseen, joka pyytää ristillä juotavaa ja kuolee heti hapanviiniä juotuaan (Joh. 19:28–30). Lisäksi Kirsistä itsestään tulee romaanin viimeisellä sivulla Kristus-hahmo, kun hän Peten lähdettyä huutaa tyhjässä huoneessaan ”suureen ääneen” (YK, 237). Huuto ja sitä luonnehtivat sanat viittaavat Jeesuksen kuolemaan, sillä sekä Matteuksen, Markuksen että Luukkaan evankeliumin vuoden 1938 käännöksen mukaan Jeesus huutaa ennen kuolemaansa ”suurella äänellä” (ks. esim. Matt. 27:46–50). Isän ja Kirsin Kristus-hahmoisuus laajenee yleisemmin kärsimykseen ja kuolemaan tuomitun ihmisen Kristuksen-kaltaisuudeksi ja toimii vastapainona työnarkomaanin ja ristiinnaulitun paradiselle rinnastukselle.

Kaiken kriittisyyden, ironian ja parodian ohella romaanissa on yksi kappale, jossa välähtää esiin kristinuskon myönteinen merkityspotentiaali. Kirsi päättää ”helvetillisen” rip-pileirinsä kuvauksen pohtimalla kirkon olemusta:

Konfirmaatio oli seuraavana päivänä. Musta tuntuu että kirkko turmeltiin heti kun siellä alettiin harjottaa uskontoa, kun ihmiset täytti sen ja otti sen haltuunsa. Harjottaminen kuulosti suorittamiselta. Se oli paikka jonka kaikkien ovien piti olla auki tuulen puhaltua ja satunnaisten kulkijoiden tulla ja mennä. Musta tuntuu että kirkko oli esine joka pyhitty merkitysten, tunteiden, toiveiden ja ajatusten tiheydestä. Kirkko oli paikka jos-

sa oli aina mystiikkaa. Mikään ei ole yhtä todellista kuin mystiikka, mikään ei ole yhtä vahvasti totta ja läsnä. Kirkossa ihminen oli ohikulkija, häiriötekijä. (YK, 96.)

Kirsin pohdinta poikkeaa siinä määrin hänen muusta puheestaan, että se vaikuttaa tyyllirikolta. Äänessä tuntuukin olevan itse tekijä, joka laittaa omat ajatuksensa Kirsin ajateltaviksi. Kirsin näkemys kun muistuttaa kovasti sitä, mitä totesin tutkimukseni alussa ihmisjoukon ja yksilön vastakohta-asetelmasta Seppälän tuotannossa. Jumala ei Seppälän mukaan ole läsnä siellä, missä ihmiset, kaksi tai kolme (ks. Matt. 18:20), kokoontuvat joukoksi harjoittamaan institutionalisoitua uskontoa; hänet voi löytää vain yksinäinen, satunnainen kulkija, joka ymmärtää merkityksiä ja mystiikkaa. Vaikka kirkon institutionaaliseen ulottuvuuteen suhtaudutaan Seppälän teoksissa aina kriittisesti, voi kirkko rakennuksena tarjota kävijälle myönteisen kokemuksen merkityksellisyydestä.

Myönteisen ja merkityksellisen uskonnollisuuden mahdollisuus jää romaanissa kuitenkin vain ohimeneväksi valonvälähdykseksi ironian ja synkkyuden keskellä. Kristillinen viitekehys saa jonkinlaisen huipennuksen aivan näytelmäjakson lopussa, kun ”Jumala” eli Lasse kieltäytyy ottamasta vastuuta ihmisten kohtalosta:

Olli hoippuu ulos samasta ovesta [josta muut ovat jo poistuneet]. Hetken kuluttua kuuluu revolverin laukaus. Lasse jää istumaan selin katsomoon siten että hänen hahmonsa piirtyy takan tulta vasten. Liekit rätisevät. Lasse kääntää katseensa sinun silmiisi.

LASSE: Jumala oli paikalla. Kukapa näkisi selkänsä taakse. Siellä kaikki tapahtuu, aina.

LOPPU (YK, 177.)

Kohtauksessa muut henkilöahmot hylkäävät Ollin, joka ampuu itsensä. Lassen suulla Jumalakin tunnustaa voimattomuutensa: kukaan ei voi nähdä selkänsä taakse, ja Jumalan selän taakse kohtauksessa jäävät paitsi henkilöahmot myös kuvitteellinen yleisö, johon kertoja kutsuu lukijaa samastumaan puhuttelemalla tätä sinäksi ja sijoittamalla tämän katsojien joukkoon. Tämä lukijan puhuttelu, johon yhdistyy tabua uhmaava katsekontakti Jumalan kanssa, on samalla lukijalle esitetty haaste pohtia, olisiko tämä valmis kantamaan vastuuta onnettomuuteen joutuneesta lähimmäisistä. Tilanteen epätoivoisuutta alleviivaavat rätisevät liekit, jotka kristillisessä viitekehyksessä assosioituvat helvetin lieskoihin. Jumalan luovuttamisesta kielivän repliikin jälkeen romaanissa ei enää tematisoida kristillisen uskon mahdollisuutta tai mahdottomuutta, ja kristillisestä viitekehyksestä jäävät jäljelle ainoastaan lukuisat kiro sanat, joiden frekvenssi on korkeimmillaan, kun Pete löytää Ollin hirttäytyneenä. Kiro sanojen laskeminen kirjallisista teksteistä on syystä pahamaineista puuhaa, mutta kun yhdellä vähätekstisellä sivulla esiintyy kaksi *saatanaa*, kaksi *helvettiä* sekä *perkele* ja *jumalauta*, voi lukija perustellusti tulkita, että teksti pyrkii sanaston tasolla ilmentämään kuvatus todellisuuden helvetillisyyttä ja Jumalan poissaoloa. Kristillinen perspektiivi kapenee ja päättyy umpikujaan yhdessä henkilöahmojen kanssa.

5.6 Irti aineen saastasta: alkemian viitekehys

Kuten Max Weber toteaa, kapitalismin henki ei merkinnyt rahanhimon ilmaantumista maailmaan vaan ainoastaan sen muuttumista joukkoilmiöksi. Pienemmässä mittakaavassa ”[t]ämä himo on yhtä vanha kuin tuntemamme ihmiskunnan historia” (Weber 1904/1980, 41). Ennen modernin tieteen syntymistä rikkautta tavoiteltiin usein alkemian keinoin. Luonnontieteen edeltäjänä alkemia oli heterogeeninen tutkimuskenttä, joka sisälsi nykytermein ilmaistuna luonnontieteellisiä, lääketieteellisiä, maagisia, uskonnollisia ja filosofisia oppeja. Vanhimmat näistä olivat peräisin Egyptin, Kiinan ja Intian muinaisista kulttuureista. Alkemia kukoisti hellenistisessä maailmassa ja siirtyi arabioppineiden välityksellä osaksi keskiajan ja renessanssin eurooppalaista sivistystä. Alkemistit pyrkivät jäljittelemään luonnon toimintatapoja ja nopeuttamaan sen prosesseja lähtökohtanaan käsitys aineiden keskinäisestä muuntuvuudesta toisikseen. Tunnetuin alkemistinen käytäntö oli pyrkimys valmistaa kultaa arvottomammista metalleista. Tämän aineellisen, eksoteerisen puolen lisäksi alkemialla oli myös esoteerinen ulottuvuus, joka keskittyi yksilön henkisen täydellistymisen tavoitteluun. Usein nämä pyrkimykset sekoittuivat toisiinsa ja miellettiin samaksi prosessiksi. Alkemiaa luonnehtikin käsitys aineellisen ja henkisen maailman yhteydestä ja asioiden välisistä symbolisista vastaavuuksista. Pohjimmiltaan kaikki oli uusplatonististen oppien mukaisesti yhtä, mistä seurasi alkemistien käyttämän kielen monitasoinen symbolistisuus. Tietyille keskeisille käsitteille, kuten kullan valmistuksen ja henkisen täydellistymisen mahdollistavalle viisasten kivelle, oli olemassa lukemattomia symbolisia ilmauksia. (Abraham 1998, xv–xxii; Linden 2003.)

Alkemia on yksi *Yhtiökumppaneiden* viitekehyksistä. Alkemiatulkintani perustuu pieniin tekstuaalisiin yksityiskohtiin, mutta laajenee lopulta käsittämään koko romaania jäsentäviä poettisia periaatteita. Kapitalismin representaatiota alkemia palvelee yhtäältä tarjoamalla historiallisen esikuvan maallisen hyvän tavoittelulle, ja toisaalta se kiinnittää huomion uusimman kapitalismin taipumukseen pyrkiä irti aineen rajallisuudesta kohti aineettoman tavaramuodon rajattomia markkinoita.

Vanha seppä, Peten isoisan isä, esitetään romaanissa alkemian viitekehyksessä. Seppä osaa hallita luonnonvoimia ja aineita: ”Se lepytti tulen ja alisti metallin, muovasi sitä mielensä mukaan” (YK, 109). Näkyvimmin *Yhtiökumppanit* kuitenkin viittaa alkemistiseen maailmankuvaan viisasten kiven motiivin avulla. Pete toteaa itseensä kohdistuvista paineista: ”Tiesin, että minulta odotettiin raflavaa ideaa, viisasten kiveä joka olisi pelastanut meidät, vaikka kukaan ei suoraan asiasta puhunut” (YK, 69). Viittaamalla viisasten kiveen Pete vertaa implisiittisesti nykypäivän rahan ahnehtijoita muinaisiin kullan valmistajiin. Kultaan on romaanissa merkityksellinen viittaus heti alussa, kun Pete nielee lapsena kolikon, ja sen jälkeen hänen ulosteensa tutkitaan ”kuin olisi etsitty kultaa” (YK, 8). Vaikka ”kultaa” ei valmisteta vaan etsitään, kullan mainitseminen alkaa jo rakentaa romaanin alkemistista viitekehystä.

Kultaa näkyvämmiin romaanissa on esillä kupari. Peten onnenkolikko on kuparia, ja Kirsin isä on työskennellyt ”tehtaassa, jossa tehtiin kuparista kaikkea” (YK, 33). Kun Pete esittelee kolikkoaan satunnaiselle sukupuolikumppanilleen, hän viittaa kuparin mytologisiin ominaisuuksiin ja kuparin ja Afroditen symboliseen ykseyteen, joka on osa alkemistista symboliikkaa: ”Siinä [kuparissa] on lämpö ja valo, se on Kyproksen vaski. – – Se on

tehty Afroditen vaahdosta.” (YK, 13.) Peten kunnioituksessa kuparia kohtaan heijastuu alkemistien käsitys metalleista elävinä substansseina, joilla on sielu (Linden 2003, 7, 13).

Kupari on alkemian viitekehyyksessä olennainen metalli, sillä sitä pidettiin helpoimmin täydellistettävänä, siis kullaksi muutettavissa olevana, metallina (Abraham 1998, 208). *Yhtiökumppaneissa* kuparista ei yritetä tehdä kultaa tarinan tasolla. Sen sijaan kuparin kullaksi muuttuminen toteutuu eräässä kohtauksessa huomaamatta tekstuaalisesti, yksityiskohtien metonyymisten ja metaforisten vertautumisten kautta. Baarissa istuessaan Pete tarkastelee kolikkoaan:

Lantin kuparinväri oli hyvin lähellä olutta, jota siemaisin korkeasta lasista. Sytytin tupakan. Nyt en laittanutkaan rahaa lompakkooni, vaan työnsin sen syvälle taskuuni. Savu kiemurteli lampun alla, when we walked in fields of gold, Sting lauloi. (YK, 11.)

Kuvaus alkaa kolikon konkreettisesta kuparista ja päättyy vertauskuvalliseen kultaan, josta Sting laulaa kappaleessa ”Fields of Gold” (1993). Seppälän tekstien monitasoista merkitysrakennetta ilmentää hyvin se tapa, jolla muutos kuparista kullaksi saadaan aikaiseksi kahden välivaiheen kautta. Ensimmäinen siirtymä kuparista kohti kultaa on metaforinen: kuparia verrataan olueen värinsä vuoksi. Tämän jälkeen tapahtuu toinen, metonyyminen siirtymä, jota tosin ei voi havaita tekstistä itsestään, sillä se perustuu katkelman intertekstuaaliseen suhteeseen Stingin kappaleen kanssa. Metaforiset ”Kultaniityt”, joista Sting laulaa, ovat tosiasiaa ohrapeltoja (”fields of barley”; Sting 1993). Näin syntyy merkityssiirtymä oluesta ohraan läheisyyden perusteella, onhan ohra oluen tärkein raaka-aine. Viimeinen, metaforinen siirtymä tapahtuu edelleen Stingin laulussa, jossa ohrapeltoa verrataan kultaiseen niittyyn, jälleen värin samankaltaisuuden vuoksi. Näin on saatu syntymään metaforis-metonyyminen vertautuvien aineiden ketju kupari-olut-ohra-kulta, ja tekstuaalinen viisasten kivi on löytynyt. Tekijä onnistuu siinä, missä romaanihenkilöt epäonnistuvat.

Vaikka kultaa ei romaanin maailmassa valmisteta, siinä kuvataan kuitenkin aineen muuttumista toiseksi ja kytketään kuvaus symbolin avulla alkemian viitekehyykseen. Peten merenrantahuvila palaa talvipakkasella maan tasalle, ja Pete kuvailee hävitystä:

Mustanharmaa tuhka pölyhteli mereltä käyvässä viimassa kuin maan uumenista, en nähnyt missään feeniksiä kohoamassa siivilleen. Jos se olisi sitä yrittänyt, se olisi pudonnut jäätyneenä maahan. Se ei olisi kyennyt lentämään vieraisiin maihin eikä kerätä [sic] hyvältä tuoksuja yrttejä pannakseen ne tuleen ja polttaakseen itsensä siinä tuhkaksi. Tuli oli hävittänyt aineen, joka palaneena löyhkäsi kuin vanha raato. (YK, 185.)

Feeniks-lintu on alun perin egyptiläinen symboli, jonka kulttuuriseksi pyrstöksi on kertynyt moninainen merkityslaahus. Lainauksessa viitataan feeniksin tapaan polttaa itsensä tuhkaksi ja nousta kolmantena päivänä tuhkasta uuteen elämään. Feeniks onkin elinvoiman ja ylösnousemuksen symboli. Alkemian symboliikassa se kuvaa aineiden muuttumista muiksi aineiksi ja alkuperäisen aineen häviämistä muutoksessa. Feeniks kuvaa myös tulen puhdistavaa vaikutusta. (Biedermann 1989/1996, 55.) Romaanissa feeniks loistaa vain poissaolollaan, joten kohtaukseen voi lukea käänteisesti feeniksin symboloimien

merkitysten vastakohtia. Tuli ei ole puhdistanut ainetta, vaan rakennuksen raunio löyhkää kuin raato. Myöskään elämänvoimaa tai ylösnousemuksen toivoa ei *Yhtiökumppaneiden* maailmassa ole, kuten feeniksin poissaolo antaa ymmärtää.

Romaanin kapitalismitematiikan ytimessä on jälkiteollisten yhteiskuntien talouden muuttuminen ns. immateriaalitaloudeksi, jonka tärkeimpiä myyntituotteita ovat tieto ja palvelut. Immateriaalitalous merkitsee talouden painopisteen siirtymistä pois aineellisesta tavarantuotannosta ja tavaramuodon ja yksityisomistuksen laajenemista uusille elämänaluille, jotka aiemmin ovat kuuluneet ihmiskunnan yhteisen ja yleisen hyödyntämisoikeuden piiriin. Immateriaalitalouden kauppatavaraa ovat patentit, tavaramerkit ja tekijänoikeudet. Immateriaalitalouden piirissä tieteen edistysaskeleetkaan eivät enää ole kaikkien vapaasti hyödynnettävissä, vaan tutkimustulokset muuttuvat välittömästi tutkimuslaitoksia rahoittaneiden yritysten yksityiseksi omaisuudeksi. (Bruun et al. 2009.)

Talouselämän muuttumiseen immateriaaliseksi viitataan romaanissa usein. Seminaarimatka vieraaseen kaupunkiin saa Pete muistelemaan opiskelutoveriaan, joka on sittemmin päätynyt työskentelemään ahtaajana kyseisessä kaupungissa. Pete ihmettelee, ”vieläkö koko ammattikuntaa oli olemassa” (YK, 17). Aineellisia hyödykkeitä käsittelevän ahtaajan työ tuntuu uhanalaiselta, koska talouden painopiste on siirtynyt aineettomuuden piiriin. On tultu kauas ”Pääsiäisen” todellisuudesta, jossa tavaran lähettäminen ”kaikkein maailmaan” toimi Jeesuksen lähetyuskäskyn ironisena vastineena. Peten maailmassa tehdään mainoksia ja pelejä, jotka leviävät verkossa aineettomina mutta yhtä globaalisti kuin aineellisetkin hyödykkeet ja turhakkeet.

Peten ja hänen immateriaalisen maailmansa vastakohtaksi asetetaan Peten isän sodan-aikainen elämä, joka koostuu konkreettisesta, erilaisia käytännön taitoja vaativasta toiminnasta materian parissa. Rintamalta saatu kotiloma kuluu rukiinleikkuussa, ja rintamalle palattuaan isä joutuu kokoamaan armeijalle sänkyjä (YK, 57). Hän pääsee osoittamaan käytännöllisyyttään myös heinäpellolla sekä hevostmiehenä metsätoissa. Kuitenkin isä on samalla se hahmo, joka aloittaa siirtymisen kohti aineetonta maailmaa, sillä sodan jälkeen hän ryhtyy kauppaamaan vakuutuksia. Aineen asemesta kauppatavaraksi tulee näin ollen turva. Peten aikana tilanne on edennyt jo niin pitkälle, että kauppatavarana on enää illuusio: ”Raskainta oli havaita, että työni oli alkanut muuttua samanlaiseksi kuin raha, yhtä aineettomaksi, etäiseksi. Tehtävämme oli myydä illuusio – illuusio oli se jonka asiakas meiltä osti.” (YK, 68.) Peten sanoja voi tulkita niin, ettei viime vuosien kehitys kohti immateriaalitaloutta ole hänen mielestään sattumaa; pyrkimys aineettomuuteen on alusta saakka läsnä rahan olemuksessa, ja rahatalous on siten olennaisesti immateriaalitaloutta.

Immateriaalitalouden avaruudessa elävälle aine näyttäytyy turvallisena tukipilarina, jonka varaan olemassaolon voi rakentaa. Tämä käy ilmi Peten suhteesta mielihaarukkaansa, jolla hän syö kaikki ateriansa: ”Persoonallisuuteni oli kytketty haarukan persoonallisuuteen, me olimme yhtä. (*Oliko takertumisessani tuohon yhteen, tiettyyn haarukkaan jotakin tiedotonta ikuisuuspyrkimystä, tukeutumista minua lujemman aineen häviämättömyyteen?*)” (YK, 24.) Aine ja ikuisuus kytketään toisiinsa, mikä on paradoksaalista tai ainakin epätyypillistä, sillä kristillisessä kulttuurissa ikuisuus on totuttu yhdistämään aineetomaan henkiseen todellisuuteen, ja aine on saanut edustaa katoavaisuutta.

Kristillinen aineen halveksunta ja hengen kohottaminen korkeuksiin perustuu ruumiin kuolevaisuuteen. Kuolevan ruumiin vastakohtana hengen on toivottu olevan ikuinen ja

takaavan persoonallisen olemassaolon jatkumisen myös ruumiin kuoleman jälkeen. *Yhtiökumppaneissa* myös tämä asetelma kääntyy nurin, kun kuolevaisen ihmisen lohduksi tarjotaan ajatusta siitä, että meren pohjassakin ruumis on yhä ainetta ja siten olemassa: ”Ei kukaan voi hävitä jäljettämiin. Jokainen on jossakin. Ihminen on ainetta.” (YK, 205.)

Pete kuvailee yritystään rentoutua mökillä, ja sisällyttää kuvaukseensa aineellisuuden ja aineettomuuden tematiikan kannalta merkittävän alluusion: ”Makasin laiturilla silmät ummessa, kuuntelin lokkien kirkunaa ja kuvittelin purjehtineeni Autuaiden saarille” (YK, 74). Autuaiden saaret ovat mytologinen topos, joka tunnettiin muodossa tai toisessa sekä klassisessa antiikissa, muinaisessa Kiinassa että kelttiläisessä kulttuurissa ja josta tuli osa kristillistä perinnettä. Roomalainen historioitsija Josefus Flavius esitti myytistä gnostilaisen, aineen ja hengen vastakkaisuutta korostavan tulkinnan, jonka mukaan Autuaiden saarille pääsivät ”materialistisuuden saastasta” vapautuneet sielut, kun taas puhdistamatta jääneet sielut päätyivät kuoltuaan pimeään rotkoon. (Biedermann 1989/1996, 31.) Imateriaalitaloutta kritisoivassa romaanissa alluusio Autuaiden saariin on siten kitkerää ironiaa: nykyaika on omalla tavallaan onnistumassa siinä, mitä aineen halveksijat ovat vuosituhan-sia tavoitelleet, mutta lopputulos ei ole alkuunkaan tyydyttävä.

Yksittäisten alkemististen symboleiden ja niiden kautta avautuvien teemojen lisäksi alkemian viitekehys on relevantti arvioitaessa koko romaanin poetiikkaa. Alkemian maailmankatsomusta ja diskurssia luonnehtivan monitasoisen symbolisten vastaavuuksien systeemin voi nähdä esikuvana *Yhtiökumppaneiden* montasitekniikalle, jossa kaikki liittyy kaikkeen (ks. YK, 208). Tämä vastaavuuksille perustuva merkitysten verkosto tarkoittaa romaanin komposition tasolla näkökulmien sulautumista erotuksena aiemmin analysoitujen tekstien yhteismitattomasta tai jopa ristiriitaisesta perspektiivisyydestä. Vaikka perspektiivisyys ristiriitoja korostavassa muodossaan onkin tähän saakka näyttäytynyt tutkimuksessani ilmentymänä olemassaolon ongelmallisuudesta, ei tätä uudenlaista harmonisempaa perspektiivisyyttä pidä tulkita osoitukseksi aiempaa myönteisemmästä maailmankuvasta. Pikemminkin asia on päinvastoin, sillä kaikki kapitalismiin tarjotut näkökulmat painottavat kuvatun ilmiön kielteisyyttä. Ristiriitoja ei ole, koska mitään myönteistä ei ole sanottavissa tai implikoitavissa. Perspektiivisyys laimenee ja kyseenalaistuu, koska kuvauksen kohteena on eräänlaisen yhtenäiskulttuurin paluu. Raha ja kaupallisuus tunkeutuvat kaikille elämänaloille ja tekevät kaikesta yhtä merkityksetöntä.

Alkemisteille kulta oli vertauskuva sielun täydellistymisestä ja puhdistumisesta. *Yhtiökumppaneissa* ei ole vastinetta tällaiselle sisäistyneelle kullalle, mutta intertekstuaalisuutensa ansiosta romaanilla on kuitenkin suhde myös alkemian esoteeriseen ulottuvuuteen. Munthen *Huvila meren rannalla* -teoksessa viitataan alkemian kullantekoprosessiin ja annetaan sille esoteerinen tulkinta. Teos päättyy jaksoon, jossa Munthe on joutunut taivaaseen; epäselväksi jää, näkeekö hän unta vai onko hän kuollut. Taivaassa hän kohtaa tuttavansa, pariisilaisen kadunlakaisijan Arcangelo Fuscon, joka on maan päällä tehnyt paljon armeliaita tekoja ja auttanut köyhiä omasta köyhyydestään huolimatta. Fusco kertoo Munthelle tutkimuksista, joihin taivaaseen pyrkivä sielu alistetaan. Taivaalliset tuomarit eivät ole olleet kiinnostuneita Fuscon tekemästä henkirikoksesta. Sen sijaan he ovat tahtoneet tietää, onko Fusco käsitellyt eläessään kultaa. Fusco on todennut saaneensa eläessään käsiinsä vain kuparia. Tämän jälkeen enkelit ovat kehottaneet Fuscoa pukeutumaan pyhävaatteisiinsa ja tuoneet hänelle laatikon:

– Avaa laatikko, sanoi enkeli, siinä ovat säästösi, kaikki kuparilanttisi, jotka lahjoitit toisille yhtä köyhille. Kaikki, mitä ihmiset antavat pois maan päällä, säästetään heille taivaassa, kaiken, minkä he maan päällä säästävät, he menettävät.

– Ja ajattele, säästölaatikossa ei ollut ainoatakaan kuparilanttia, kaikki kuparilanttini olivat muuttuneet kultarahoiksi. (Munthe 1929/1961, 439–440.)

Munthen teos antaa ymmärtää, että armeliaisuus ja anteliaisuus ovat se viisasten kivi, joka voi muuttaa maallisen kuparin taivaalliseksi kullaksi. Parasta, mihin ihminen maan päällä kykenee, on Vuorisaarnan mukainen elämä toimeentulosta huolehtimatta, rikkauksia kokoamatta. Tätä kristillistä ihannetta ei *Yhtiökumppaneiden* maailmassa tunneta; Fuscon taivaallisen säästölippaan vastine *Yhtiökumppaneissa* on vanhan sepän jäämistöön kuulunut lipas, jonka muistoarvo vähitellen haihtuu, ja jäljelle jää vain vaatimaton vanhojen rahojen kokoelma (*YK*, 44). Intertekstin kautta raamatullinen ihanne on kuitenkin epäsuorasti läsnä osoittamassa, missä suhteessa romaanin henkilöt toimivat väärin ja miksi he saavat ”vahingon sielulleen”. Munthen teoksen kautta aktivoituvassa kuvassa taivaallisista kultarahoista *Yhtiökumppaneiden* eksistentiaalinen, kristillinen ja alkemistinen viitekehys sulautuvat toisiinsa, ja kaikki liittyy kaikkeen.

Yhtiökumppanit on sikäli aiemmissa luvuissa analysoitujen tekstien kaltainen, että se kuvaa traagisia tapahtumia ja päättyy tavalla, joka jättää lukijan pohtimaan, miten näitä tapahtumia olisi tulkittava. Tulkinnanvaraisuus ei kuitenkaan koske tapahtumien syitä tai päähenkilön ratkaisuille annettua arvovarausta vaan itse tapahtumia. Tekeekö Pete itsemurhan? Tekeekö hän jotain pahaä perheenjäsenilleen? Miten käy Kirsin? Kysymyksiin ei ole vastausta, mutta monet vihjeet kannustavat lukijaa pessimistisen tulkinnan suuntaan. On perusteltua tulkita, että Peten kertoma tarina on Seppälälle tyypillinen kuolleen miehen kertomus. Muiden henkilöiden kohtalon spekuloinnille romaani ei tarjoa riittävästi perusteita. Arvuuttelu ei ole edes tarpeellista, sillä *Yhtiökumppanit* ei ole ensi sijassa kuvaus yksilöiden valinnoista ja kohtaloista. Representaation kohteena on pikemminkin raha ja kapitalistinen yhteiskunta. Yksilö on kiinnostava vain sikäli kuin hänet esitetään tahdottomana ja voimattomana subjektina, alamaaisena, jonka kohtalona on kärsiä ja musertua globaalin immateriaalitalouden koneistossa.

Vaikka romaanissa tarkastellaan talouselämän muutosta ja talouden merkityksen kasvua, motivoituu kapitalismin analyysi ennen kaikkea kulttuurihistoriallisesti. Millaisia asioita arvostetaan yhteiskunnassa, jossa ihmisten tärkeimmäksi tehtäväksi ymmärretään rikastuminen rikastumisen itsensä vuoksi? Mitä tapahtuu niille arvoille ja päämäärille, joita on kulttuurissamme perinteisesti pidetty aineellista hyvinvointia korkeampina?

Näitä kysymyksiä taustoitetaan romaanissa lukuisilla alluusioilla tragedian lajin klassisiin ja moderneihin edustajiin. Tragedian merkitys romaanin kulttuurihistorialliselle tematiikalle perustuu tragedian perinteiseen asemaan arvostetuimpana ja ”ylhäisimpänä” kirjallisuuden lajina, joka on varattu vakavimpien kysymysten käsittelyyn ja korkeaarvoisimpien ihmisten representaatioon. Vaikka moderni kirjallisuus on asettanut tragedian ja hallitsevan luokan välisen yhteyden kyseenalaiseksi, on aristoteelisessa tragediakäsi-

tyksessä parodioitunakin riittävästi voimaa ja merkitystä kohottamaan *Yhtiökumppanit* mukaan kulttuurin perimmäisiä arvoja koskevaan keskusteluun.

Aristoteelinen tragediakäsitys kyseenalaistetaan ja sen keskeisiä käsitteitä ja käytäntöjä parodioidaan tavalla, joka liittyy romaanin osaksi tragedian kuolemaa julistavaa perinnettä. *Yhtiökumppanit* on tosin ambivalentti suhteessaan modernin tragedian mahdollisuuteen: Yhtäältä se vihjaa, että yhteiskunnan keskiluokkaistuminen sekä talouden ja rahan hallitseva asema ovat tuhonneet korkeammat kulttuuriset arvot ja tehneet tragedian mahdottomaksi perinteisessä julkisessa ja yhteiskunnallisessa merkityksessä. Toisaalta se kuitenkin antaa ymmärtää, että yksityiselämässään ja ihmissuhteissaan myös nykyihmiset voivat kokea aidon tragedian. Tässä suhteessa Seppälä on samoilla linjoilla kuin Bennett Simon (1988): tragedia ei ole pohjimmiltaan julkinen asia vaan toteutuu perheen suljetussa piirissä, lähisukulaisten välillä.

Tragedian viitekehykseen liittyy kapitalismin representaatioissa lukuisia muita viitekehyksiä, jotka tuovat esiin traagisen eri ulottuvuuksia romaanissa. Tragediaan olennaisesti kuuluva ajatus kohtalosta manifestoituu sekä markkinavoimien että psykoanalyysin viitekehyyksessä. Eksistentiaalisesta perspektiivistä tarkasteltuna traagista on se tarkoituksettomuus ja abstraktisuus, joka leimaa rahalle omistautuneen ihmisen olemassaoloa. Lisäksi kapitalismi näyttyy eksistentiaalismin viitekehyyksessä sekä yksilön elämänvalintojen banalisoijana että elämänvalheen lähteenä. Kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta traagista on romaanissa se, että rahalle omistautuminen ei ole enää poikkeuksellista vaan normi, jonka mukaan yksilöiden oletetaan elämänsä elävän.

Romaani tarkastelee kapitalismia myös sellaisista perspektiiveistä, jotka eivät ole yhteydessä tragedian viitekehykseen. Kristillistä perspektiiviä kapitalismiin rakennetaan muun muassa viittaamalla kapitalismin henkisenä taustana tunnettuun protestanttiseen etiikkaan, jonka vastavoimaksi aktivoituu Axel Munthen *Huvila meren rannalla* -teoksen kohdistuvien alluusioiden ansiosta Jeesuksen ja Fransiskus Assisilaisen edustama köyhyyden ja armeliaisuuden ihanne. Kapitalismin historiallista kehitystä taustoittaa protestanttisen etiikan viitekehyyksen ohella alkemian viitekehys. Tästä perspektiivistä korostuu yhtäältä rikkauden tavoittelun ikiaikaisuus, toisaalta kapitalismin viimeaikainen kehitys kohti immateriaalitaloutta.

Kulttuurisen ja eksistentiaalisen köyhtymisen kuvauksena *Yhtiökumppanit* toteuttaa perspektiivisen representaation periaatetta eri lähtökohdasta kuin Seppälän aiemmat teokset. Romaanin monet viitekehyykset eivät enää ilmennä olemassaolon ristiriitaisista moniulotteisuutta vaan kuvastavat rahan köyhdyttävää vaikutusta kulttuurin ja elämän eri alueilla. Perspektiivisyys muuttuu näin ristiriitaisesta samansuuntaiseksi: kaikki perspektiivit ja niitä rakentavat viitekehyykset tukevat toisiaan ja ilmentävät ajatusta olemassaolon latisumisesta kapitalistisessa kulttuurissa. Joitain jäänteenomaisia ristiriidan mahdollisuuksia on yhä jäljellä kuvauksen keskittyessä yksilöön kulttuuristen ilmiöiden asemesta. Eksistentiaalinen ihmiskäsitys käy romaanissa tuttua kiistaansa yhtäältä psykoanalyttisen, toisaalta kristillisen ihmiskäsityksen kanssa. Kilpailevat ihmiskäsitykset ovat kuitenkin vain parodisia varjoja entisestään, ja niiden välinen kiistely on ponnetonta, lähestulkoon merkityksetöntä. *Yhtiökumppanit* ei ole romaani valinnoista vaan kohtalon moderneista muodoista. Eikä moderni kohtalokaan ole yksilöllinen vaan muistuttaa pikemminkin teol-

lista, massatuotettua kulutushyödykettä, jonka voi poimia kulttuurimme käytetyimpien intertekstien alennuskorista.

Kliseistenkään viittausten ei tarvitse automaattisesti merkitä viittaavan teoksen muuttumista postmoderniksi pastissiksi termin jamesonilaisessa mielessä. *Yhtiökumppanit* ei julistaudu latteaksi romaaniksi, vaikka se kuvaakin latistunutta todellisuutta ja tekee tämän tiettäväksi. Itse se on tekstinä yhä merkityksiä täynnä ja tarjoaa siten myönteisen esikuvan kritisoimalleen todellisuudelle. Enää olisi toteutettava Oscar Wilden vanha haave ja saata-va elämä jäljittelemään taidetta.

6 Johtopäätökset

Tutkimukseni lähtökohtana oli kaksi Seppälän tuotantoa koskevaa yleisluontoista huomiota:

1) Seppälän tekstit asettavat lukijalle tulkinnallisen haasteen jättämällä kertomatta jotain olennaista. Tutkimissani teksteissä päähenkilön kokemaa vastoinkäymisten kavalkadia seuraa äkillinen, usein katastrofaalinen ratkaisu, joka tuntuu yllättävältä tai jopa käsittämättömältä. Päähenkilön teon syyt ja merkitys jätetään lukijan arvioitaviksi.

2) Seppälän tekstit ovat olennaisesti intertekstuaalisia termin spesifissä merkityksessä: niissä vilisee sitaatteja ja alluusioita tunnetuihin kaunokirjallisiin teoksiin, myytteihin ja filosofisiin, psykologisiin ja yhteiskuntatieteellisiin teorioihin.

Hypoteesini oli, että mainittujen piirteiden välillä on yhteys: Vastaus Seppälän tekstien arvoituksiin löytyy interteksteistä. Intertekstit kertovat epäsuorasti sen, mitä tulkittavassa tekstissä ei sanota suoraan. Tämän hypoteesin katson todistaneeni oikeaksi. Vastauksen asemesta on tosin syytä puhua monikossa vastauksista. Seppälän tekstit ovat moniäänisiä: niiden esittämiin ongelmiin annetaan lopulta monia vastauksia, joista osa on toisiaan täydentäviä, osa yhteismitattomia, osa ristiriidassa keskenään. Moniäänisyyden merkitys Seppälän alkutuotannossa on modernismille tyypillinen olemassaolon ristiriitaisuuden ongelmallisuuden korostaminen. Postmodernistisessä *Yhtiökumppanit*-romaanissa ongelmana puolestaan esitetään perspektiivien välisen eron katoaminen, kun kaikki menettää merkityksensä rahan vaikutuksesta.

Perspektiivit toteutuvat tekstin tasolla intertekstuaalisina viitekehyksinä, jotka jäsenyvät jonkin päähenkilön eksistentiaalisten valintojen kannalta olennaisen teeman ympärille. Jotkin viitekehykset ja niiden kautta rakennetut teemat pysyttelevät siististi fiktion avaruudessa, toiset taas avautuvat väistämättä myös historialliseen todellisuuteen. ”Taivaanrannan” luennassani aviorikoksen viitekehys on intertekstuaalinen termin kapeassa merkityksessä: Se sisältää ensi sijassa evidenssiä Pirkon ja Bomanin salatusta suhteesta. Tulkitsija voi pysytellä fiktiivisten todellisuuksien rajoissa, eivätkä historialliset tai ideologiset tarkastelut ole tarpeen – mahdollisia ne toki ovat. Sen sijaan ”Taivaanrannan” sotaviitekehys on olennaisesti ideologinen ja törmäyttää kilpailevia tulkintoja Suomen käymien sotien merkityksestä.

Koska tutkimukseni fokuksessa ovat olleet Seppälän teosten päähenkilöt ja heidän valintansa, on syytä kysyä, millainen on Seppälän kuvaama subjekti. Kysymykseen voi antaa vain moniäänisyyden periaatetta kunnioittavan vastauksen: seppäläläinen subjekti voi näkökulmasta riippuen olla joko freudilainen yliminän, idin ja todellisuuden ristipaineessa rimpuileva hauras ego, heideggerilainen maailmaan heitetty *Dasein*, sartrelainen itsensä määrittelevä oleva-itselleen, camus’lainen absurdi Sisyfos tai taylorilainen autenttista itseyttä tavoitteleva yksilö. Kun näihin lisätään Kierkegaardin uskon ritari ja Weberin uuttera protestantti, ollaan todella moninaisen subjektikokoelman äärellä. Seppälän subjektikäsitteestä ei synny yhtenäistä kuvaa vaan moniulotteinen dialogi.

Henkilöhahmojen elämänvalintojen taustalle hahmottuu sekä yksilöllisiä, sosiaalisia, yhteiskunnallisia että yleisinhimillisiä tekijöitä. Toistuvia viitekehyksiä ovat psykoanalyttinen, eksistentiaalinen ja kristillinen viitekehys. Eksistentiaalisessa viitekehyksessä tematisoituu henkilöhahmojen pyrkimys mielekkääseen ja itsenäisesti määriteltyyn ole-

massaoloon mutta myös ja ennen kaikkea tämän pyrkimyksen epäonnistuminen. Psykoanalyttinen viitekehys tarjoaa yhden selityksen epäonnistumiselle: sen ansiosta tematisoituu freudilainen oivallus siitä, ettei ihminen ole ”herra omassa talossaan”. Tiedostamattomassa piilevät vietit vastustavat ihmisen tietoisia ja rationaalisia pyrkimyksiä ja tekevät ne pahimmillaan tyhjiksi. Erityisesti oidipaallinen seksuaalisuus on toistuvasti Seppälän henkilöhahmojen kompastuskivenä. Kristillisessä viitekehyksessä olennainen motiivi ovat erilaiset Kristus-hahmot. Niiden ympärille jäsentyvät erityisesti ”Pääsiäisen” ja *Hyp-pynarun* keskeiset teemat, jotka ovat sekä psykologisia, eksistentiaalisia että yhteiskuntakriittisiä.

Tutkimukseni tavoitteena on ollut osoittaa, että sitaattisuus on Seppälän teksteissä olennainen merkityksenannon keino, ja kartoittaa tutkittavien tekstien intertekstuaalista kontekstia. Tästä kontekstista voi esittää joitain yleistyksiä: Tyypillisiä Seppälän hyödynettäviä intertekstejä ovat *Raamatun* ja antiikin myytit, ranskalaisen eksistentialismin edustajien, kuten Albert Camus’n, Jean-Paul Sartren ja Samuel Beckettin, sekä tiettyjen suomalaisten (mies)kirjailijoiden, kuten Väinö Linnan, Hannu Salaman, Olavi Paavolaisen ja Paavo Rintalan, teokset. Usein käytössä on kuitenkin koko länsimaisen maailmankirjallisuuden perinne, ja intertekstejä voi löytää kaikilta aika- ja tyylikausilta sekä monilta kieli-alueilta. Kaikkia merkityksellisiä alluusiosuhteita en varmasti ole kyennyt huomaamaan, enkä myöskään ole kyennyt tuomaan esiin kaikkia niitä, jotka olen huomannut; pois on pitänyt jättää sellaisia merkityksellisen oloisiakin tapauksia, jotka eivät ole luontevasti sopineet konstruoimiini viitekehysiin.

Tästä huolimatta katson, että tutkimukseni tärkeä metodologinen innovaatio on juuri viitekehysanalyysin yhdistäminen alluusiotutkimuksen metodiin. Vaikka kaikkia alluusiosuhteita ei olekaan ollut mahdollista tarkastella, uskon kuitenkin löytäneeni tutkimieni tekstien olennaisimmat viite- ja tulkintakehykset. Metodini avulla olen osoittanut, ettei merkityksiä ja tulkintaa tavoittelevan lukijan tarvitse kavahtaa modernististen ja postmodernististen tekstien runsasta intertekstuaalisuutta. Intertekstuaalisuuden synnyttämää polysemiaa on mahdollista jäsentää hallittavaksi kokonaisuudeksi, mikäli tällainen tavoite vain soveltuu tutkijan ideologiseen positioon.

Viitekehysten käsite auttaa intertekstien avaruudessa harhailevaa alluusiotutkijaa monin tavoin. Yksittäisten alluusiosuhteiden asemesta tutkijalla/tulkitsijalla on vertailuaineistonaan laajempi intertekstien joukko, ja mikäli kaikista tai ainakin monista teksteistä nousee esiin jokin tietty aihe, motiivi tai teema, on perusteltua syventyä tarkastelemaan tämän aiheen/teeman esiintymistä tulkittavassa tekstissä. Lisäksi Seppälän vähäeleisten viittausten tulkitseminen alluusioiksi saa tukea viitekehysistä: kun epävarmoja alluusioita on riittävän paljon ja ne kaiken lisäksi esiintyvät merkityksellisessä järjestyksessä kuten kangastavat *Raamattu*-alluusiot *Hyppynarussa*, voi tulkitsija paremmin luottaa ensiintuitionsa ja ryhtyä rakentamaan intertekstuaalista tulkintaa. Viitekehysten konstruointi voi myös auttaa tutkijaa havaitsemaan uusia samaan aihepiiriin kytkeytyviä intertekstejä, jotka muuten olisivat jääneet huomaamatta. Näin viitekehys ohjaa tulkintaa ja auttaa tutkijaa perustelemaan tulkintansa muille.

Viitekehukset ovat aina limittäisiä ja päällekkäisiä, ja niiden välinen hierarkia on tulkinnanvarainen. Esimerkkinä voi käyttää *Yhtiökumppaneihin* tulkitsemani kohtalon temaattikkaa. Olisi ollut mahdollista konstruoida omaksi alaluvukseen kohtalon viitekehys, jossa

olisin tarkastellut erilaisia kohtalon muotoja romaanissa. Sen sijaan päädyin käsittelemään markkinavoimien kohtalokkuutta tragedian viitekehystä pohjustavassa Aristoteles-alaluvussa (5.1) ja erotin omaksi alaluvukseksi (5.2) psykoanalyttisen viitekehysten, jossa käsitteelin halua eräänä kohtalon modernina muotona. Vaikka tulkinnan osatekijät eli markkinavoimat, halu ja kohtalo ovat molemmissa tapauksissa samat, olisi erilainen jäsennyystapa varmasti muuttanut tulkintaani jollain tavalla.

Markkinavoimien viitekehys, halun viitekehys, kohtalon viitekehys, tragedian viitekehys – kaikkia ei voi nostaa samanarvoisiksi ja otsikkotasolle, vaan jokin niistä on valittava muut kattavaksi korkeamman tason viitekehyyksiksi. Minun tulkinnassani tragedia sai korkeimman sijan viitekehysten hierarkiassa: se on tulkintani lähtökohta, josta käsin useat alaluvut jäsentyvät. Sen alle sijoittuu muiden muassa kohtalon viitekehys, joka ei kuitenkaan saanut omaa alalukuaan vaan jakautui markkinavoimien ja halun viitekehyyksiksi.

Missä määrin intertekstuaalisuus on lopulta paljastunut Seppälän tekstien merkitystä rakentavaksi tekijäksi? Nähdäkseni intertekstien tulkinnallinen relevanssi on suuri, joskin vaihteleva. Tiettyihin viitekehyyksiin kuuluvat intertekstit tuovat Seppälän teksteihin aivan uusia ulottuvuuksia: Tällainen on esimerkiksi ”Taivaanrannan” aviorikoksen viitekehys, joka rakentuu lähes yksinomaan intertekstien varaan. Myös ”tekstissä itsessään” on muutamia vihjeitä salattuun ja ongelmalliseen asiaan, joka hiertää päähenkilöiden välejä, mutta vasta intertekstuaalinen viitekehys täsmentää salaisuuden aviorikokseksi. Toiset intertekstit taas painottavat jonkin muutenkin havaittavissa olevan viitekehysten merkityksellisyyttä: Tällainen tapaus on ”Taivaanrannan” sotaviitekehys. Se on olemassa myös ilman intertekstejä, mutta intertekstien paljous vihjaa, että aihepiiri on merkityksellisempi kuin ensisilmäyksellä saattaisi ajatella. Jotkin intertekstit puolestaan täydentävät viitekehystä, joka on ilman intertekstejäkin ilmeisen merkityksellinen. Tällainen on ”Taivaanrannan” itsesäälin viitekehys.

Tutkimissani teksteissä sitaattisuus toteutuu tekstin kokonaiskomposition tasolla erilaisina intertekstuaalisina strategioina. ”Taivaanranta” on alluusioiden mosaiikki, jossa jokaiseen sen monista viitekehyyksistä kuuluu lukuisia intertekstejä. ”Pääsiäinen” ja *Hyppynaru* ovat hypertekstejä, joiden intertekstuaalisuutta hallitsevat *Raamatun* kertomukset Jeesuksen elämästä sekä näiden kertomusten vanhatestamentilliset typologiset vastineet. *Yhtiökumppaneissa* valtaosa interteksteistä kuuluu tai kytkeytyy tavalla tai toisella tragedian lajitradiioon.

Yleisluontoisena huomiona voi esittää, että uudemmassa tuotannossa intertekstuaalisuus muuttuu näkyvämmäksi kuin ensimmäisissä teoksissa. Esimerkkinä voi käyttää Oidipuksen myyttiin kohdistuvia alluusioita tuotannon eri vaiheissa. ”Pääsiäisessä” ja *Hyppynarussa* viitteet ovat miltei huomaamattomia ja siten varsin tulkinnanvaraisia: kyse on pikemmin tekstikokonaisuuden implikoimasta freudilaisesta oidipaalisuuden temasta kuin mytologisista alluusioista.⁶⁴ *Yhtiökumppaneissa* alluusiosuhde osoitetaan selvemmin

⁶⁴ Jonkinlaisia kangastavia alluusioita *Kuningas Oidipukseen* voisivat *Hyppynarussa* olla päähenkilön kitaransoittoharrastus ja se, että Mari surmataan kuristamalla. Molemmat viittaukset ovat niin minimaalisia, että katsoin viisaimmaksi olla perustelematta tulkintaani niiden avulla. Kitaran voi kuitenkin oidipaalisuuden viitekehyyksessä tulkita alluusioksi Kithaironin rotkoon, josta hylätty Oidipus löytyy (Sofokles 1937, 65); Marin kuristaminen taas on mahdollista tulkita yhtä vähäiseksi alluusioksi Oidipuksen äidin Iokasten hirttäy-

sfinksin ja puhkaistavien silmien motiivien avulla. *Paholaisen haarukka* ei jätä enää tarkkaamattomintakaan lukijaa epätietoiseksi alluusiosuhteen olemassaolosta, sillä se mainitsee Sofokleen näytelmän nimeltä: ”*Oidipuksen* viimeisessä kertosaäkeessä muistutettiin: ’Älä sano ihmistä onnelliseksi ennen kuin hän on kuollut.’” (PH, 27). Allusion osoittamisen keino on *Paholaisen haarukalle* tyypillinen, sillä romaanissa mainitaan lukuisia muitakin kirjallisia teoksia (*Ensimmäinen ihminen, Levottomuuden kirja, Vesilaitos, Tom Sawyerin ja Huckleberry Finnin seikkailut*), elokuvia (*Chungking Express, Man of Steel, Cape Fear*), lauluja (”My Way”, ”Then I Kissed Her”, ”Kokomo”, ”Rockin’ in the Free World”), henkilöahmoja (Ruhtinas Myshkin, Ippolit, Franz Biberkopf, Suomisen Olli, Bernardo Soares, Sven Tuuva [Dufva], Bridget Jones, Ally McBeal), kirjailijoita (Aldous Huxley, Albert Camus, Friedrich Hölderlin, Ilmari Kianto, Bertolt Brecht, E. L. Doctorow, William Shakespeare, George Orwell, August Strindberg, Fernando Pessoa), elokuvaohjaajia (Ingmar Bergman, Peter Brook, Brian De Palma, Martin Scorsese) ja tiedemiehiä (Galileo Galilei, Christian Huygens, Franz Hinkelammert, Adam Smith, Milton Friedman). Lisäksi romaanissa on vähemmän selvästi osoitettuja allusioita ainakin Stendhalin romaaniin *Punaista ja mustaa*, Peter Handken romaaniin *Toiston pysyvyys*, Jean-Paul Sartren näytelmään *Likaiset kädet* ja Mika Waltarin pienoisoromaaniin *Kuun maisema*.

Postmodernistisen intertekstuaalisuuden merkityksettömyyttä julistavien teoreetikoiden hyväksi onkin myönnettävä, että näin ylenpalttisiin mittoihin paisuessaan intertekstuaalisuus alkaa vaikuttaa pikemmin tekstin merkitystä hajottavalta kuin sitä rakentavalta piirteeltä. *Paholaisen haarukan* intertekstuaalisuutta ei silti pidä julistaa merkityksettömäksi suoralta kädeltä, vaikka onkin luultavaa, ettei millekään sen monista kulttuurisista viittauksista voi antaa koko tekstin merkitysrakenteeseen olennaisesti vaikuttavan alluusiosuhteen statusta. Paikalliseen tekstinsisäiseen kontekstiinsa ne tuovat silti merkityksiä kulttuurin pirstoutuneelta kentältä, ja niitä olisi varmasti mahdollista tarkastella viitekehysanalyysin keinoin.

On tosin syytä epäillä, toisivatko viittaukset *Paholaisen haarukkaan* mitään sellaista yllättävää ulottuvutta kuin ”Taivaanrannan” aviorikoksen, *Hyppynarun* oidipaalisuuden tai *Yhtiökumppaneiden* tragedian viitekehukset olivat. *Paholaisen haarukan*, *Mr. Smithin* ja muiden Seppälän uusimpien teosten yhteiskunnalliset ja taiteelliset tendenssit on kirjoitettu niin selvästi näkyviin, ettei tulkinnalle synny tarvetta samassa mielessä kuin Seppälän aiempien teosten tapauksessa. Muun muassa tästä syystä olen rajannut tuoreimmat romaanit pääasiassa tutkimukseni ulkopuolelle. Sama koskee 1990-luvun lyhytproosaa: niissä olevista sitaatit, allusiot, pastissit ja parodiat eivät rohkaise kätkeytyneiden merkitysten jäljille, koska tekstit alleviivaavat teemojaan suorastaan räikeästi.

Mitä sitten pitäisi ajatella seuraavasta *Paholaisen haarukkaan* sisältyvästä kysymyssarjasta, joka on osa *Helsingin Sanomien* HS-raadin tyypistä kulttuurijournalismia parodioivaa kuvausta: ”Jääkiekko vai jalkapallo? Ollako vai eikö olla? Mitä sanotte? Laskurini näyttää tällä hetkellä olemisen (*Dasein*) puolesta *Ei-olemista* vastaan 67–33. Essentia vai

tymiseen: ”[J]a siellä riippuu kuningatar, kiertänyt / on paulan kaulaan. Kamalasti kiljahtain / mies koito hänet näkee, surmasilmukan / kireän kirvoittaa.” (Mt., 81.) ”Surmasilmukan” motiivi on tosin käännetty *Hyppynarussa* nurin: Oidipus irrottaa silmukan äitinsä kaulasta, mutta *Hyppynarun* päähenkilö päinvastoin kietoo silmukan äidin rooliin joutuneen tyttärensä kaulaan.

eksistenssi? Oleminen on miinussummapeliä. Mikä on kautta aikojen paras olemassaolon kokemukseenne? Kyllä ja ei?” (PH, 192.)

Lainauksessa edetään triviaalista avauskysymyksestä parodiseksi hahmottuvan Shakespeare-sitaatin kautta kilpailuttamaan Heideggerin ja Sartren versioita eksistentialismista ja edelleen eksistentialismia essentialististen ihmiskäsitysten kanssa. Lainauksessa tuntuvat tiivistyvän tutkimukseni lähtökohdat: intertekstuaalisuus, perspektiivisyys, olemiskysymyksen keskeisyys sekä ambivalenssi, joka kiteytyy loppukysymyksen ”Kyllä ja ei?” ja-konjunktioon. Tällaisena versiona suuret eksistentiaaliset kysymykset saattavat itsensä naurunalaisiksi eivätkä rohkaise etsimään vastauksia. Tulkinnoissani vastauksia on kuitenkin etsitty, ja vaikka niitä on alusta saakka löytynyt useampia, voi ainakin Seppälän alkutuotannon katsoa tarkastelevan olemassaolon ongelmaa vakavalta kannalta ja merkityksiä rakentaen.

Tekstienvälisten suhteiden tutkiminen on potentiaalisesti loputon suo, ja siksi näkökulma tekstienvälisyyteen on pitänyt rajata hallittavaksi. Keskittyminen spesifeihin alluusiosuhteisiin tarkoittaa sitä, että esimerkiksi kysymykset Seppälän tekstien lajista ja niiden suhteista kirjalliseen aikalaistekstiin on täytynyt jättää syrjään. Välttämätöntä rajauspäättöstäni on helpottanut luottamus siihen, etteivät nämä sinänsä huomionarvoiset näkökulmat tuottaisi mitään sellaisia tuloksia, jotka kumoaisivat tässä tutkimuksessa esitetyt väitteet. Sopii toivoa, että kuva Seppälän tuotannon intertekstuaalisista suhteista täsmentyy tulevaisuudessa myös tekstilajien ja aikalaistekstin osalta. Esimerkiksi Seppälän 1980-luvun teosten suhde niin sanottuun pahan koulukuntaan on tulevan Seppälä-tutkimuksen kiinnostavia haasteita (ks. Rouhiainen 2004, 68).

Alluusiot ja erityisesti viitekehysanalyysin avulla ryhmitellyt alluusiot tarjoaisivat otollista materiaalia semanttisten yhteisalueiden tutkijoille. Toistaiseksi semanttisia yhteisalueita on hahmoteltu lähinnä metaforatutkimuksen piirissä (ks. Turunen 2011), mutta metaforan yhdistämien semanttisten osa-alueiden tavoin myös alluusiosuhteen osapuolten yhteisiä piirteitä voidaan tarkastella semanttisena yhteisalueena. Esimerkiksi ”Taivaanrannan” aviorikosviitekehysten lukuisat intertekstit muodostavat yhdessä todella moniulotteisen ja antoisan semanttisen yhteisalueen, samoin mikä tahansa muu tarkastelemani viitekehys.

Kontekstualisoivaa kulttuurintutkimuksellista otetta edustaville tutkijoille tutkimukseni osoittaa, että historialliset kontekstit huomioiva luenta ei Seppälän tekstien tapauksessa voi tyytyä vain julkaisuajankohdan kontekstin tarkasteluun. Diakroninen, kirjalliseen ja kulttuurihistorialliseen traditioon suuntautuva intertekstuaalisuus pluralisoi väistämättä myös Seppälän tekstien historiallisen kontekstin. Esimerkiksi rahan ja kapitalismin teemoja ei *Yhtiökumppaneiden* tapauksessa voi tarkastella vain vuosituuhannenvaihteen yhteiskunnallisessa kontekstissa: Teemat kehitellään suhteessa tragedian lajiin ja sen yksittäisiin edustajiin, joten kontekstualisoivassa luennassa on huomioitava myös Aristoteleen ajan ateenalainen konteksti, romantiikan ajan saksalainen konteksti, toisen maailmansodan jälkeinen ranskalainen konteksti ja niin edelleen. Tällöin olisi kiinnostavaa pohtia esimerkiksi sitä, että antiikin Ateenassa kaupankäynti oli vapaan kansalaisen arvolle sopimatonta puuhaa, tai sitä, että romantiikan aikana koettiin porvariston nousu hallitsevaksi yhteiskuntaluokaksi. Tällaisista aineksista voisi lähteä kehittämään kontekstualisoiva luenta, joka tekisi oikeutta Seppälän romaanin merkitysrakenteen moniulotteisuudelle.

Lähteet

Juha Seppälän teokset

- SEPPÄLÄ, JUHA 1986: *Torni. Novelleja*. Helsinki: WSOY. (T)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1987: *Taivaanranta. Proosaa*. Helsinki: WSOY. (TR)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1988: *Silta. Pienoisromaani*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 1989: *Riikinkukon sulka. Novelleja*. Helsinki: WSOY. (RKS)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1990: *Hyppynaru*. Helsinki: WSOY. (HN)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1991: *Super Market*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 1992: *Luru*. Helsinki: WSOY. (L)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1993: *Lähtösavut. Novelleja*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 1994: *Sydänmaa*. Helsinki: WSOY. (SY)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1995: *Tunnetteko tyypin? Tapauksia, oikkuja, sattumuksia*. Helsinki: WSOY. (TT)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1996: *Jumala oli mies. Romaani rakkaudesta*. Helsinki: WSOY. (JOM)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1998: *Suomen historia*. Helsinki: WSOY. (SH)
- SEPPÄLÄ, JUHA 1999: *Super Market*. Uudistettu laitos. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 1999: *Kuun nousu ja lasku. Romaani*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2000: *Suuret kertomukset*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2001: *Oikku ja vapaus*. Valitut novellit. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2002: *Yhtiökumppanit*. Helsinki: WSOY. (YK)
- SEPPÄLÄ, JUHA 2004: *Routavuosi. Romaani*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2004: *Mitä sähkö on? Novelleja*. Helsinki: WSOY. (MSO)
- SEPPÄLÄ, JUHA 2006: *Ei kenenkään maa. Romaani*. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2008: *Paholaisen haarukka. Romaani*. Helsinki: WSOY. (PH)
- SEPPÄLÄ, JUHA 2009: *Oikku ja vapaus*. Valitut novellit, täydennetty laitos. Helsinki: WSOY.
- SEPPÄLÄ, JUHA 2010: *Takla Makan. Kaksi kertomusta*. Helsinki: WSOY. (TM)
- SEPPÄLÄ, JUHA 2012: *Mr. Smith. Romaani*. Helsinki: WSOY. (MS)

Kaunokirjallisuus

- AHO, JUHANI 1884/1955: *Rautatie eli kertomus ukosta ja akasta, jotka eivät olleet sitä ennen nähneet*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- ANDERSEN, HANS CHRISTIAN 1963/1975: *Andersenin Satukirja*. Alkuteos *Märchen*. Suom. Maila Talvio. Helsinki: WSOY.
- BECKETT, SAMUEL 1953/1990: *Huomenna hän tulee. Kaksinäytöksinen tragikomedialla*. Alkuteos *En attendant Godot*. Suom. Antti Halonen ja Kristiina Lyytinen. Helsinki: Love Kirjat.

- DANTE ALIGHIERI 1999: *Jumalainen näytelmä*. Alkuteos *Divina commedia*. Suom. Elina Vaara. Helsinki: WSOY.
- ELIOT, T. S. 1925/1948: *The Hollow Men. Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HAAVIKKO, PAAVO 1976/1997: *Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää eli äiti tietää kaiken paremmin. Sulka. 12 näytelmää*. Helsinki: WSOY.
- HOLAPPA, PENTTI 1959: *Muodonmuutoksia*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- HOSIA, EINO 1940: *Tuliholvin alla. Romaani sodasta*. Helsinki: Otava.
- HÄMÄLÄINEN, KARO 2011: *Erottaja*. Helsinki: WSOY.
- KORPELA, JORMA 1948: *Martinmaa, mieshenkilö*. Helsinki: WSOY.
- LAMPELA, PASI 2009: *Kuolemansairauksia. Novelleja*. Helsinki: WSOY.
- LEHTONEN, JOEL 1917/1994: *Kerran kesällä*. Helsinki: SKS.
- LINNA, VÄINÖ 1954/1955: *Tuntematon sotilas*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- LINNA, VÄINÖ 1960: *Täällä Pohjantähden alla 2*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- LINNA, VÄINÖ 1962: *Täällä Pohjantähden alla 3*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- MELENDER, TOMMI 2007: *Kunnian mies*. Helsinki: WSOY.
- MUNTHE, AXEL 1929/1961: *Huvila meren rannalla*. Alkuteos *The Story of San Michele*. Suom. J. A. Hollo. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS 1997: *Muodonmuutoksia*. Alkuteos *Metamorphoseon libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.
- PAAVOLAINEN, OLAVI 1946/1960: *Synkkä yksinpuhelu. Päiväkirjan lehtiä vuosilta 1941–1944. Valitut teokset 4*. Helsinki: Otava.
- PYHÄ RAAMATTU*. XI ja XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933/1938 käyttöön ottama suomennos. Suomen piipliaseura.
- RINTALA, PAAVO 1963: *Sissiliutnantti. Proosaa rinta- ja kurkkuäänille*. Helsinki: Otava.
- SALAMA, HANNU 1967/1986: *Minä, Olli ja Orvokki. Romaanit 2*. Helsinki: Otava.
- SALMINEN, ARTO 2005: *Kalavale. Kansallisepos*. Helsinki: WSOY.
- SARKIA, KAARLO 1944/1996: *Runot*. Helsinki: WSOY.
- SARTRE, JEAN-PAUL 1948/1966: *Likaiset kädet*. Alkuteos *Les Mains Sales*. Suom. Toini Kaukonen. Helsinki: Otava.
- SARTRE, JEAN-PAUL 1964/2005: *Sanat*. Alkuteos *Les Mots*. Suom. Raili Moberg. Helsinki: Otava.
- SILLANPÄÄ, F. E. 1917/1988: *Kodin helmasta. Kootut teokset 1. Elämä ja aurinko ja nuoruuden kertomukset*. Helsinki: Otava.
- SILLANPÄÄ, F. E. 1939/1941: *Marssilaulu. Aseveikko. Lauluja asemies- ja aseveli-iltoihin*. Porvoo: Propaganda-aseveljet ry.
- SILLANPÄÄ, F. E. 1941/1990: *Elokuu. Viimeiset romaanit. Kootut teokset 7*. Helsinki: Otava.
- SOFOKLES 1937: *Kuningas Oidipus*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY.
- TOPELIUS, [ZACHARIAS] 1975/1985: *Maamme kirja. Kansanpainos Paavo Cajanderin suomennoksen pohjalla ilmestyneestä loistopainoksesta*. Alkuteos *Boken om vårt land*. Toim. Vesa Mäkinen. Helsinki: WSOY.

VIRSIKIRJA. Hyväksytty kirkolliskokouksessa 13. helmikuuta 1986. Suomen evankelis-luterilainen kirkko.

VUORIO, HANNU 2007: *Syvä matala. Romaani*. Helsinki: WSOY.

YATES, RICHARD 1961/2008: *Revolutionary Road*. Suom. Markku Päckilä. Helsinki: Ota-va.

Elokuvat

BERTOLUCCI, BERNARDO 1972: *Viimeinen tango Pariisissa*. Alkuteos *Ultimo tango a Parigi*. Italia–Ranska: Produzioni Europee Associati–Les Productions Artistes Associés.

COPPOLA, FRANCIS FORD 1979: *Ilmestyskirja. Nyt*. Alkuteos *Apocalypse Now*. Yhdysval-lat: Paramount Pictures.

Musiikkikappaleet

EPPU NORMAALI 1982: Murheellisten laulujen maa. Säv. Mikko Syrjä, san. Martti Syrjä. *Tie vie*. Poko Records.

KLIMENKO, VIKTOR 1965: Aurinko laskee länteen. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Fazer Finnlevy.

PALO, TAUNO 1967: Ruusu on punainen. Säv. Gerd Natschinski, suom. san. Saukki. RCA.

STING 1993: Fields of Gold. *Ten Summoner's Tales*. A&M.

TUOMINEN, JAMPPA 1982: Elämäni parhainta aikaa. Säv. Veikko Juntunen, san. Vuokko Lindholm ja Veikko Juntunen. *Elämäni parhainta aikaa*. Levytuottajat Oy.

VIRTA, OLAVI 1953: Täysikuu. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Rytmi.

Muu kirjallisuus

ABRAHAM, LYNDY 1998: *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.

ALFTAN, MAIJA 2001: Tylyn miehen maineessa. *Helsingin Sanomat* 4.2.2001.

ALLEN, GRAHAM 2002: *Intertextuality*. London: Routledge.

ARISTOTELES 1997/2000: Runousoppi. *Aristoteles IX*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudemus.

ARMSTRONG, ISOBEL 1989: Tennyson's 'The Lady of Shalott': Victorian Mythography and the Politics of Narcissism. *The Sun is God. Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*. Toim. J. B. Bullen. Oxford: Clarendon Press. 109–123.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Alkuteos *Problemy poetiki Dostojevskogo*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BAKHTIN, M. M. 1975/1998: Discourse in the Novel. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Käänt. Caryl Emerson ja Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 259–422.

BAUMAN, ZYGMUNT 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

BELL, MICHAEL 1997: *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BEN-PORAT, ZIVA 1976: *The Poetics of Literary Allusion. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1*. North-Holland Publishing Company. 105–128.
- BERGER, PETER L. JA THOMAS LUCKMANN 1966/2003: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma. Alkuteos The Social Construction of Reality*. Suom. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- BERMAN, MARSHALL 1982: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.
- BETTELHEIM, BRUNO 1975/1985: *Satujen lumous, merkitys ja arvo. Alkuteos The Uses of Enchantment*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- BIEDERMANN, HANS 1989/1996: *Suuri symbolikirja. Alkuteos Knaurs Lexikon der Symbole*. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.
- BRUUN, OTTO, TEPPO ESKELINEN, ILKKA KAUPPINEN JA HANNA KUUSELA 2009: *Immateriaalilous. Kapitalismin uusin muoto*. Helsinki: Gaudeamus.
- CAMUS, ALBERT 1942/1962: ”Sisyfoksen myytti”. *Esseitä. Alkuteos Le mythe de Sisyphe*. Suom. Leena Löfstedt. Helsinki: Otava.
- CARRIER, JAMES G. 1998: Abstraction in Western Economic Practice. *Virtualism. A New Political Economy*. Toim. James G. Carrier ja Daniel Miller. Oxford–New York: Berg. 25–47.
- COUPE, LAURENCE 1997: *Myth*. London–New York: Routledge.
- DÄLLENBACH, LUCIEN 1977/1989: *The Mirror in the Text. Alkuteos Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Käänt. Jeremy Whiteley ja Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- EAGLETON, TERRY 2003: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Malden–Oxford: Blackwell.
- ELIOT, T. S. 1923/1975: Ulysses, Order, and Myth. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Toim. Frank Kermode. London: Faber and Faber. 175–178.
- ENVALL, MARKKU 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesus-aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- FORD, RICHARD 2000/2008: Jälkisana. Teoksessa Richard Yates: *Revolutionary Road*. Suom. Markku Päckilä. Helsinki: Otava. 389–403.
- FORNÄS, JOHAN 1995/1998: *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Alkuteos Cultural Theory and Late Modernity*. Suom. Mikko Lehtonen et al. Tampere: Vastapaino.
- FOWLER, ALASTAIR 1982/2002: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- FREUD, SIGMUND 1900/1995: *Unien tulkinta. Alkuteos Die Traumdeutung*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä–Helsinki: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1917/1932/1969: *Johdatus psykoanalyysiin. Alkuteokset Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse ja Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1919/2005: Das Unheimliche – epämuokavuuden elämyksestä. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia. Alkuteos Das Unheimliche*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino. 29–68.
- FROMM, ERICH 1941/1976: *Pako vapaudesta. Alkuteos Escape from Freedom*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Kirjayhtymä.

- FROMM, ERICH 1950/1986: *Psykoanalyysi ja uskonto*. Alkuteos *Psychoanalysis and Religion*. Suom. Riitta Sirola. Helsinki: Kirjayhtymä.
- FRYE, NORTHROP 1982: *The Great Code. The Bible and Literature*. London–Melbourne–Henley: Routledge & Kegan Paul.
- FUKUYAMA, FRANCIS 1992: *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Alkuteos *The End of History and the Last Man*. Suom. Heikki Eskelinen. Helsinki: WSOY.
- GENETTE, GÉRARD 1982/1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Alkuteos *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Käänt. Channa Newman ja Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HEBEL, UDO J. 1989: Introduction. *Intertextuality. Allusion and Quotation. An Intertextual Bibliography of Critical Studies*. New York: Greenwood. 1–18.
- HEBEL, UDO J. 1991: Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*. *Intertextuality*. Ed. by Heinrich F. Plett. Berlin–New York: Walter de Gruyter. 135–164.
- HEIDEGGER, MARTIN 1927/2000: *Oleminen ja aika*. Alkuteos *Sein und Zeit*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- HENRIKSSON, ALF 1958/1999: *Antiikin tarinoita 1–2*. Alkuteos *Antikens Historier*. Suom. Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984a: Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelshtam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times Author(s). *Poetics Today*, Vol. 5, No. 1. Duke University Press. 5–43.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984b: Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2. Duke University Press. 227–251.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- JAMESON, FREDRIC 1991: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London–New York: Verso.
- JENNY, LAURENT 1982: The Strategy of Form. *French Literary Theory Today*. Toim. Tzvetan Todorov. Käänt. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press. 34–63.
- JOPLING, DAVID A. 1992: Sartre's Moral Psychology. *The Cambridge Companion to Sartre*. Toim. Christina Howells. Cambridge: Cambridge University Press. 103–139.
- JUVAN, MARKO 2008: *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette: Purdue University.
- KANTOKORPI, MERVİ 2004: Shokkihoitoa alusta alkaen. *Helsingin Sanomat* 18.9.2004.
- KAPLAN, MORTON JA ROBERT KLOSS 1973: *The Unspoken Motive. A Guide to Psychoanalytic Literary Criticism*. New York: Free Press.
- KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- KARONEN, VESA JA PANU RAJALA 2009: *Yrjö Jylhä, talvisodan runoilija*. Helsinki: Otava.
- KIERKEGAARD, SØREN 1843/2001: *Pelko ja vavistus*. Alkuteos *Frygt og bæven*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY.
- KIRSTINÄ, LEENA 2007: *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- KOSKELA, LASSE 1987: Tylyä tyyliä ja kohtalaista hapuilua. *Parnasso* 6/1987.

- KOVALA, URPO 2004: Modernistinen lukutapa ja sen kritiikki. *Katkos ja kytös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg. Helsinki: SKS. 78–95.
- KURJENSAARI, MATTI 1975: *Loistava Olavi Paavolainen. Henkilö- ja ajankuva*. Helsinki: Tammi.
- LEACH, EDMUND 1987: Fishing for Men on the Edge of the Wilderness. *The Literary Guide to the Bible*. Toim. Robert Alter ja Frank Kermode. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. 579–599.
- LEECH, GEOFFREY JA MICK SHORT 2007: *Style in Fiction. A Linguist Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Longman.
- LEHTINEN, TORSTI 1990: *Søren Kierkegaard. Intohimon, ahdistuksen ja huumorin filosofi*. Helsinki: Kirjapaja
- LINDEN, STANTON J. 2003: Introduction. *The Alchemy Reader. From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*. Toim. Stanton J. Linden. Cambridge: Cambridge University Press. 1–23.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.
- MACHACEK, GREGORY 2007: Allusion. *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 122. 522–536.
- MAIJALA, MINNA 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: SKS.
- MAKKONEN, ANNA 1992: Kokeilijoita ja sivullisia. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 93–121.
- MARJANEN, KAARLO 1944/1996: Kaarlo Sarkian runouden kehitysviivoja. Teoksessa Kaarlo Sarkia: *Runot*. Helsinki: WSOY. 5–40.
- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- MILLER, DANIEL 1998: Conclusion: A Theory of Virtualism. *Virtualism. A New Political Economy*. Toim. James G. Carrier ja Daniel Miller. Oxford–New York: Berg. 187–215.
- MURRAY, PATRICK 1970: *The Tragic Comedian. A Study of Samuel Beckett*. Cork: Mercier.
- MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin–New York: Walter de Gruyter. 101–121.
- NIEMI, JUHANI 1988: *Viime sotien kirjat*. Helsinki: SKS.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1885/1961: *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään*. Alkuteos *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1886/1966: *Hyvän ja pahan tuolla puolen. Erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Alkuteos *Jenseits von gut und böse*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
- NUMMI, JYRKI 1993: *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.

- NUMMI, JYRKI 2007: Kaksi harakkaa: Juhani Aho ja K. A. Tavaststjerna. *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*. Toim. Yrjö Hosiainluoma et al. Helsinki: SKS. 101–122.
- NYQVIST, SANNA 2010: *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. Helsinki: University of Helsinki.
- OJAJÄRVI, JUSSI 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörrön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- ORR, MARY 2003: *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- PERRI, CARMELA 1978: On Alluding. *Poetics* 7. North-Holland Publishing Company. 289–307.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca–London: Cornell University Press.
- PIIKKILÄ, TUULA 1999: Kertomuksen maailmat, keskustelun kehykset ja kielen avaruus Juha Seppälän romaanissa *Luru. Laulujen lumossa*. *Kirjallisuudentutkijoiden ja kirjailijoiden seireenilauluja professori Yrjö Varpiolle hänen 60-vuotispäivänään 7.11.1999*. Tampere: Tampere University Press. 306–333.
- PIIKKILÄ, TUULA 2004: "Minua ei ole. Sinua ei ole." – Negaatio kerronnan vuorovaikutusta jäsentävänä periaatteena Juha Seppälän romaanissa *jumala oli mies. Laji, tekijä, instituutio*. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56*. Toim. Tuomo Lahdelma et al. Helsinki: SKS. 32–55.
- PLATON 1961a: Pidot. *Viisi tutkielmaa*. Suom. Päivö Oksala ja J. A. Hollo. Porvoo: WSOY. 67–142.
- PLATON 1961b: Faidros. *Viisi tutkielmaa*. Suom. Päivö Oksala ja J. A. Hollo. Porvoo: WSOY. 143–226.
- POUND, EZRA 1934/2000: Otteita teoksesta Lukemisen aakkoset. *Oi Runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Alkuteos *ABC of Reading*. Suom. Jaakko Anhava. Helsinki: SKS. 274–276.
- PUTTONEN, SEPPO JA JONI PYYSALO 2003: Ammatti, totuudellisuus, kirjailija. Juha Seppälän haastattelu Porissa 21.10.2002. *Parnasso* 1/2003. 62–76.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1978: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1984: Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquiry* 11/1984. 141–162.
- RIIKONEN, H. K. 1995: *Sota ja maisema. Tutkimus Olavi Paavolaisen 1940-luvun tuotannosta*. Helsinki: SKS.
- RUOHONEN, VOITTO 1999: Kirjallisuus ja arvokriisi. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 2
- SAARILUOMA, LIISA 1998: 'Siteeraamisen' funktiot Thomas Mannin 'montaasiromaanissa' *Tohtori Faustus*. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS. 51–81.
- SAARINEN, ESA 1983: *Sartre. Pelon, inhon ja valinnan filosofia*. Tampere: Fanzine.
- SAARISALO, AAPELI 1965/1985: *Raamatun sanakirja*. Helsinki: Kirjaneliö.
- SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaanissa*. Helsinki: WSOY.

- SALIN, SARI 2007: Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* epäluotettava kertoja. *Avain* 2/2007. 5–23.
- SARTRE, JEAN-PAUL 1946/1965: Eksistentialismikin on humanismia. *Esseitä I*. Alkuteos *L'Existentialisme est un humanisme*. Suom. Aarne T. K. Lahtinen. Helsinki: Otava. 7–58.
- SEVÄNEN, ERKKI 2011: Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: SKS. 247–297.
- SILTALA, JUHA 1994: *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava.
- SIMON, BENNETT 1988: *Tragic Drama and the Family. Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*. New Haven–London: Yale University Press.
- STEINER, GEORGE 1961: *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber.
- STEINER, GEORGE 1978/1992: *Heidegger*. London: Fontana Press.
- SZONDI, PETER 1961/2002: *An Essay on the Tragic*. Käänt. Paul Fleming. Stanford: Stanford University Press.
- TAMMI, PEKKA 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 59–103.
- TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere: Tampere University Press.
- TARKKA, PEKKA 1966: *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjasodan rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava.
- TARKKA, PEKKA 1973: *Salama*. Helsinki: Otava.
- TARKKA, PEKKA 2000: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Kuudes laitos. Helsinki: Tammi.
- TAYLOR, CHARLES 1991/1995: *Autenttisuuden etiikka*. Alkuteos *The Ethics of Authenticity*. Suom. Timo Soukola. Helsinki: Gaudeamus.
- TURUNEN, MIKKO 2011: Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna. *Avain* 1/2011. 24–37.
- VERWEYEN, THEODOR AND GUNTHER WITTING 1991: The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody. *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin–New York: Walter de Gruyter. 165–178.
- VIKARI, AULI 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 30–77.
- VUORIKURU, SILJA 2012: *Kauneudentemppelin ovella. Aino Kallaksen tuotanto ja raamatullinen subteksti*. Helsinki: Unigrafia.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/36695>
- VÄYRYNEN, TARU 2001: *Pentti Holappa. Kirjailijakuva vuoteen 1961*. Helsinki: Yliopistopaino.
- WEBER, MAX 1904/1980: *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Alkuteos *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Suom. Timo Kyntäjä. Helsinki: WSOY.

- WHITE, JOHN J. 1971: *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton: Princeton University Press.
- WILLIAMS, RAYMOND 1966/1987: *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.
- WRIGHT, ELIZABETH 1998: *Psychoanalytic Criticism. A Reappraisal*. Cambridge: Polity Press.

Painamattomat lähteet

- JUNTUNEN, TUOMAS 2005: Ikkunat auki traditioon. Intertekstuaalisia ilmiöitä Juha Seppälän tuotannossa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- MIETTINEN, ARTO 2008: Kansallisen uudet tulkinnat. Suurten kertomusten problematisoituminen Juha Seppälän tuotannossa. Lisensiaatintutkielma. Joensuun yliopisto.
- ROUHIAINEN, MIKKO 2004: Enemmän mies kuin mies. Piirteitä ja teemoja suomalaisessa itserefleksiivisessä miesproosassa. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- SEVÄNEN, ERKKI 2006: Reflecting on the Possibilities of a Meaningful Existence. A Study of Juha Seppälä's Prose Production. A Research Plan. Julkaisematon tutkimussuunnitelma.

English Summary

This dissertation surveys from an intertextual point of view the prose of Juha Seppälä (born in 1956). The aim is to demonstrate that Seppälä's realistic depictions of contemporary Finnish life are full of allusions to earlier literature and mythological stories. The thesis interprets Seppälä's work in its intertextual context and shows how intertextuality makes it dialogical, even ambivalent.

Theoretically and methodologically, the thesis connects modern allusion studies with a structuralism-based analysis of the textual frames of reference. Intertextual allusions are treated as meaningful references which form an essential part of the significance of Seppälä's texts. With the help of the concept of frame of reference, numerous intertexts can be studied at the same time to determine their common themes and various meanings in the context of the alluding text.

The study focuses on two short stories, "Taivaanranta" (1987) and "Pääsiäinen" (1989), as well as two novels, *Hyppynaru* (1990) and *Yhtiökumppanit* (2002). All four works depict a protagonist proceeding up a blind alley. Different kinds of misfortunes and failures lead each protagonist into a desperate situation, for which radical actions are necessary. The outcome is usually tragic, but also puzzling in one way or another. The reader is left wondering what really happened and why. The texts allow room for alternative interpretations with regard to the motives of the protagonists. Different interpretations usually imply opposing moral stances towards the action.

The hypothesis is that the two central characteristics of Seppälä's texts, intertextuality and sense of enigma, are connected. The analyses show that missing answers to the enigmas posed by the texts are to be found in intertexts dealing with reminiscent themes. Even so, the intertexts and therefore also the answers are always numerous, and the ambivalence cannot be explained away. The dialogue between the texts is open-ended.

Kiitokset

Väitöstutkimus, joka lähestyy tuotteliaan kirjailijan tuotantoa lukuisista eri näkökulmista, ei ymmärrettävästi valmistu koskaan. Jossain vaiheessa sen kirjoittaminen on silti lopetettava. Kun tämä hetki nyt on koittanut, täyttää mieleni alituisen itsekritiikin ohella kiitollisuus niitä kohtaan, jotka ovat auttaneet minua synnyttämään tutkimukseni. Heti kärkeen on syytä kiittää kirjailija Juha Seppälää, joka ei ole kirjoittanut kirjojaan minua varten mutta on silti antanut minullekin paljon. Olen kasvanut ymmärtämään kirjallisuutta Juha Seppälän teoksia lukien. Se ei ole ollut huono koulu.

Suurimmat kiitokset kuuluvat toki työni ohjaajille, professori Pirjo Lyytikäiselle ja professori Jyrki Nummelle. Pirjo on ohjannut tutkimustani jo pro gradu -vaiheessa, vuodesta 2003 lähtien. Näiden vuosien aikana hän on jaksanut uskoa työhöni silloinkin, kun oma uskoni ja motivaationi on horjahdellut. Kiitänkin Pirjoa asiantuntevan ohjauksen lisäksi moraalista tuesta ja kannustuksesta. Pirjo on ohjaaja, joka tutkimuksen valmistumisen ohella jaksaa kantaa huolta ohjattaviensa hyvinvoinnista ja kokonaisvaltaisesta kasvamisesta tiedeyhteisön jäseniksi. Jyrkiä kiitän erityisesti monista hyvistä ideoista, jotka ovat avanneet minulle tärkeitä näkökulmia Juha Seppälän tuotantoon vaikka eivät aina olekaan sellaisinaan päätyneet tutkimukseeni. Aivan tutkimuksenteon loppuvaiheessa käymämme antoisat keskustelut auttoivat vielä kirkastamaan sanottavaani. Suuri apu oli myös työni esitarkastajien, professori Kuisma Korhosen ja professori Pekka Tammen, paneutuneista lausunnoista, joista kiitän.

Kiitän myös yliopistonlehtori Juhani Sipilää, jonka proseminaariryhmässä aikoinaan aloitin Seppälä-aiheen tutkimisen. Juhanin kiinnostus aiheittani kohtaan ja hänen omat innostavat tutkimuksensa Antti Tuurin tuotannosta antoivat sysäyksen omalle tutkijantaipaleelleni.

Tutkijayhteisöjäni ovat olleet Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaine ja Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallinen tutkijakoulu. Kiitän kaikkia niitä, jotka erilaisissa työseminaareissa ovat kommentoineet tutkimustani. Jatko-opiskelutovereitani kiitän hauskoista hetkistä lukupiireissä ja muissa yhteisissä riennoissa. Erityiset kiitokset Katri Kivilaaksolle ja Lieven Amealille sekä pitkäaikaisille työhuonekavereilleni Silja Vuorikurulle ja Katja Seudulle: juttuseuraa, vertaistukea ja omaa rauhaa on vuosien mittaan ollut tarjolla sopivassa suhteessa.

Tutkimukseni on syntynyt pääosin Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallisen tutkijakoulun rahoituksella. Lisäksi tutkimustani ovat tukeneet rahallisesti Suomen Kulttuurirahasto ja Helsingin yliopisto. Kiitän kaikkia rahoittajia mahdollisuudesta viettää kuusi vuotta elämästäni kokopäivätoimisesti hyvän kirjallisuuden parissa.

Kiitokset kuuluvat myös Jarmo Papinniemielle (1968–2012), joka tarjosi minulle mahdollisuuden ilmaista itseäni *Parnasson* sivuilla ja hankkia samalla hiukan lisätuloja. Seppälää lukiessa erilaiset tragediat ovat tulleet tutuiksi, ja traagista ironiaa oli sekin, että jouduin ottamaan vastaan tiedon Jarmon yllättävästä kuolemasta kesken näiden kiitossanojen kirjoittamisen.

Lukemisen ja kirjoittamisen lisäksi tunnustan myös eläneeni. Kiitän lentopallojoukkue Castronautteja virkistävästä perjantai-illoista verkolla ja Ketussa (vast.). Lasse Koskela, pitkäaikainen edeltäjäni joukkueen kapteenina, on vuosien mittaan vaikuttanut elämäni juoksuun tekemällä tarjouksia, joista ei ole voinut kieltäytyä. Useimmiten en olisi halunnutkaan. Minä kiitän. Kiitän Katariina ja Eero Voutilaista monista hauskoista juhlista, illanvietoista, retkistä ja urheiluharrastuksista. Antti Ritvasta kiitän ystävyyden ohella tekstieni kommentoimisesta. Kiitän Mallaa ja Mattia kirjallisuudelle altistaneesta kasvatuksesta ja kaikesta saamastani tuesta. Ainoa kiitän työni kieliasun tarkastamisesta ja muista kommenteista, akateemisesta esikuvallisuudesta ja yhdessä eletyistä vuosista: ”Sinulle minun ei tarvitse sanoa mitään, kun me tiemme toisemme.”

Helsingissä, Vuorikatu 3:n työhuoneella 4.10.2012
Tuomas Juntunen