

Marika Läspä

HÄVIÄVÄ RANSKAN KIRJALLISUUS?

Kirjallisuuden kriisi Richard Millet'n L'Enfer du romanin ja Tzvetan Todorovin La Littérature en périlin valossa

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2012

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty	Laitos – Department
Humanistinen tiedekunta	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author	
Marika Läspä	
Työn nimi – Title	
Häviävä Ranskan kirjallisuus? Kirjallisuuden kriisi Richard Millet'n <i>L'Enfer du romanin</i> ja Tzvetan Todoroin <i>La Littérature en péril</i> in valossa	
Oppiaine – Subject	Työn laji – Level
Kirjallisuus	Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year	Sivumäärä – Number of pages
Toukokuu 2012	81
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Pro gradu -tutkielman tavoitteena on tarkastella kirjallisuuskriisiä ilmiönä viimeaikaisessa kirjallisuuskurssissa, sen kielellistä rakentumista, siihen liittyviä tekijöitä ja yhteyttä laajempaan länsimaisen kulttuurin kriisiin. Näkökulma tässä tutkimuksessa on ranskalaisessa kirjallisuudessa. Analyysissa tarkastelun kohteena on Tzvetan Todorovin pamfletin <i>La Littérature en péril</i> (2007) ja Richard Millet'n manifestin <i>L'Enfer du romanin</i> (2010) retorinen rakentuminen ja erityisesti teoksissa esiintyvät metaforat, joita on tutkittu käyttäen hyödyksi retoriikan teorioita ja kognitiivista metaforateoriaa.</p> <p>Metaforien analyysissa tarkastelun kohteena on kirjallisuuden, kielen ja näiden tilojen kuvaukset. Todorovilla metaforat toimivat lähinnä retorisisina tehokeinoina ja yksittäisinä kiertoilmauksina, kun taas Millet'n kohdalla voimme puhua laajemmasta metaforiikasta, joka lainaa kuvastonsa muun muassa kristillisestä käsitteistöstä, kuolemasta, sodasta ja rappiosta ja jotka rakentuvat muutamien käsittemetaforien pohjalle. Erityisesti kognitiivisen metaforateorian tarjoama suuntametaforien malli osoittautuu hyödylliseksi työvälineeksi tarkasteltaessa kirjallisuuteen ja kieleen liittyviä arvostuksia. Näissä metaforissa HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja PAHA/HUONO ON ALHAALLA. Tämä metaforienanalyysi luo hyvän kuvan erityisesti Millet'n kirjallisuuskäsityksestä eli siitä, mitä kirjallisuus on ja mitä sen tulisi olla, kun taas Todorovin kirjallisuuskäsitys ilmenee paremmin teoksen sisällön tarkastelussa. Vaikka teokset ovat luonteeltaan hyvin erilaisia, molempien kirjallisuuskäsityksiä voisi luonnehtia traditionaaliseksi ja idealistiseksi.</p> <p>Kriisin syiksi nousevat niin erilaiset kirjallisuuskäsitykset ja kirjallisuuden estetiikkaan liittyvät näkemykset kuin laajemmat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset. Nämä kriisitekijät ovat luonteeltaan yleislänsimaisia. Ranskan kirjallisuuden kohdalla kriisissä on kyse huolesta maan kirjallisuustradition säilymisen puolesta ja sen asemasta länsimaisessa kirjallisuudessa tulevaisuudessakin. Suurimpana uhkatekijänä ranskalaiselle omaleimaisuudelle on tämän mukaan anglosaksinen romaanikirjallisuus. Yleisesti ottaen kirjallisuuskriisi liittyy läheisesti laajempaan kulttuurikriisiin ja huoleen tietyn sivistysperinnön jatkumisesta. Sen lisäksi että kriisi voi johtaa tilanteen entistä syvempään heikkenemiseen, se voi olla myös käännteentekevä muutos parempaan. Kirjallisuuden kohdalla tämä kriisi liittyy erilaisten kirjallisuuskäsitysten törmäykseen.</p>	
Asiasanat – Keywords	ranskankielinen kirjallisuus, kriisit, kognitiivinen kirjallisuudentutkimus, metafora, retoriikka
Säilytyspaikka – Depository	JYX-tietokanta
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimusaineisto ja aiempi tutkimus.....	3
1.2 Ongelmanasettelu ja tutkimusmenetelmät.....	4
2 KRIISIDISKURSSIT JA KIRJALLISUUDEN KRIISIT.....	6
2.1 Kriisidiskurssi ja kirjallisuuskäsitykset.....	6
2.2 Kirjallisuuskriisi.....	8
2.3 Esimerkkejä kirjallisuuden kriiseistä 1800-luvulta nykypäivään.....	11
3 KRIISIMETAFORAT JA RETORIikka.....	18
3.1 Todorovin argumentoiva retoriikka.....	21
3.2 Millet'n kielimanifesti.....	32
3.2.1 Helvetin romaani.....	36
3.2.2 Kielen rauniot.....	42
3.2.3 Kuolemansairas kirjallisuus.....	46
3.2.4 Kirjallisuuden orjuus.....	52
3.3 Kriisistä ja sen kielestä.....	55
4 KRIISIN TEKIJÄT JA KRIISIKULTTUURI.....	59
4.1 Kirjallisuuden rauniot.....	59
4.2 Kirjallisuuden muutosaineet.....	64
4.3 Ranskalaisen kirjallisuuden kuolinkamppailu.....	70
4.4 Kirjallisuuden kriisi osana laajempaa kulttuurikriisiä.....	72
5 YHTEENVETO.....	75
Lähdeluettelo.....	79

1 JOHDANTO

”Quel avenir pour la littérature ?”¹ kysytään ranskalaisen kirjallisuusaikakauslehdessä, *Le Magazine Littéraire*, joulukuussa 2007 (no: 470; 91–95) julkaistun artikkelin otsikossa. Viime vuosina Ranskan kirjallisuutta ja nykyromaanin koskevissa puheenvuoroissa on annettu hyvin erilaisia vastauksia siihen, millainen on ranskalaisen nykykirjallisuuden tila ja tulevaisuus. Toiset julistavat tarinoiden paluuta (mm. Kosonen, Meretoja & Mäkirinta teoksessa *Tarinoiden paluu*) ja esittävät, että ”[j]amais le roman français n'a été aussi vivant”² (Braudeau, Proguidis, Salgas & Viart 2002, 9). Toiset taas tuovat esiin synkemmän näkemyksen ja huolen Ranskan kirjallisuuden tilasta. He puhuvat kirjallisuuden rappiosta ja perikadosta siinä määrin, että voitaisiin jopa ajatella kirjallisuuden olevan kriisissä. Tutkimukseni tarkoituksena on pureutua Ranskan kirjallisuudesta käytyyn diskurssiin kriisin näkökulmasta ja tarkastella, millaisena ja miten tämä kriisi siinä esiintyy.

Huolen kirjallisuuden nykytilasta on ilmaissut muun muassa Ranskassa pitkän uran luonut kirjallisuudentutkija ja filosofi Tzvetan Todorov (s. 1939). Hän toteaa teoksessaan *La Littérature en péril* (2007), että ranskalainen kirjallisuus on vieraantunut maailmasta ja sen kuvaamisesta. Todorovin mukaan nykykirjallisuus on vain näppärää muodoilla leikkimistä, luonteeltaan nihilististä tai se tilittää yksityiskohtaisesti kirjoittajan yksilöllisiä tunteita. Hän esittää teoksessaan, miten sen nykyinen tila on jatkumoa kirjallisuuskäsitysten muutoksille aina valistuksen ajalta nykypäivään. Lisäksi hän pohtii teoksessaan sitä, miten 1900-luvun aikana kehitetyt kirjallisuudentutkimuksen suuntaukset, kuten strukturalismi, ovat vaikuttaneet nykyiseen kirjallisuuden opetukseen ranskalaisissa kouluissa ja sen seurauksena niin

1 Millainen on kirjallisuuden tulevaisuus? (suom. Marika Läspä; myöhemmin ML)

2 Koskaan ranskalainen romaani ei ole ollut yhtä elävä (suom. ML)

ihmisten asenteisiin kirjallisuutta ja lukemista kohtaan kuin nykyään julkaistavaan kirjallisuuteenkin. Tämän kritiikin kiinnostavuutta lisää se, että Todorov on itse tullut tunnetuksi yhtenä merkittävimmistä strukturalismin kehittäjistä, minkä lisäksi hän on työskennellyt semiotiikan ja kielifilosofian parissa (Parisier Plottel 2004, 497).

Hieman samoilla linjoilla jatkaa ranskalainen romaanikirjailija ja esseisti Richard Millet (s. 1953), joskin Todorovia huomattavasti kärjistetympin teoksissaan *Désenchantement de la littérature* (2007) ja *L'Enfer du Roman* (2010). Suurimmiksi uhkatekijöiksi ranskalaiselle kirjallisuudelle hän nostaa teoksissaan niin anglosaksisen romaanin hegemonian, arvojen romahtamisen, kirjallisuuden kielen rappioitumisen kuin kirjallisuuden kulttuurista ja perinteistä asemaa horjuttavat yhteiskunnalliset muutokset. Hän tarkastelee näitä seikkoja pääasiassa kirjailijan näkökulmastaan pohtien myös omaa kirjailijuuttaan ja suhdettaan ranskan kieleen ja kirjoittamiseen. Luvun alussa lainaamani otsikko kuuluu artikkelille, jossa Millet keskustelee näistä näkemyksistään, Ranskan kirjallisuudesta ja sen tulevaisuudesta, kirjailija ja kustannustoimittaja Philippe Sollersin (s. 1936) kanssa. Kirjailijanuransa lisäksi Millet työskentelee kustannustoimittajana Gallimardilla, ja hänelle on myönnetty Ranskan akatemian esseepalkinto 1994 (auteurs.contemporain.info).

Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni ei ole lähteä spekuloidaan Ranskan kirjallisuuden kohtaloa tulevaisuudessa, vaan kiinnostukseni kohdistuu pikemminkin kirjallisuusdiskurssin näkemysten ristiriitaisuuteen. Nämä päinvastaiset näkemykset suorastaan vaativat tutkimaan tarkemmin tätä diskurssia. Tutkimukseni kohteena on ennen kaikkea laajemman kirjallisuusdiskurssin sisällä käyty keskustelu, joka esittää huolensa ranskalaisen kirjallisuuden nykyisen tilan puolesta ja jota nimitän tässä tutkimuksessa kriisidiskurssiksi. Tarkastelemalla tätä kriisidiskurssia pyrin ymmärtämään, mistä kirjallisuuden kriisissä oikein on kysymys ja minkä vuoksi ylipäätään ajatellaan, että ranskalainen kirjallisuus olisi jonkinlaisessa kriisissä.

1.1 Tutkimusaineisto ja aiempi tutkimus

Koska kriisi tuntuu olleen viime vuosina medioiden lähes puhki kuluttama muotisana ja koska kirjallisuuden (romaanin, tekijän, jne.) kuolema -tyyppiset ilmaisut putkahtavat aina aika ajoin esiin kirjallisuuskurssissa, lähtöoletukseni oli, että myös kirjallisuuden kriisiä ja kriisidiskurssia olisi tutkittu enemmänkin. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että suoranaista kriisitutkimusta kirjallisuuden piirissä ei ainakaan Suomessa ole aiemmin tehty. Kirjallisuuden kriisi esiintyy lähinnä implisiittisesti tai viittauksenomaisesti kirjallisuutta käsittelevissä kirjallisuushistorioissa ja teksteissä puhuttaessa yleisesti kirjallisuudessa tai sen kentällä tapahtuneista muutoksista ja murroskohdista.

Mikko Lehtonen on pohtinut kirjallisuuden tilaa ja tulevaisuutta, kirjan asemaa ja sen kohtaamia haasteita näin medioitumisen aikakaudella teoksessaan *Post scriptum* (2001), mutta pääasiassa suomalaisen kirjallisuuden ja sen kentän näkökulmasta. Varsinaisemmin Ranskan kirjallisuuden kriisiä sivutaan ja siihen otetaan kantaa Päivi Kososen, Hanna Meretojan ja Päivi Märirinnan toimittaman esseekokoelman *Tarinoiden paluu* johdannossa (2008). Mutta kuten teoksen nimikin jo implikoi, ”ranskalainen nykykirjallisuus [ei] ole *passé*” (Kosonen et al. 2008, 40; kursivointi alkuperäinen). Teoksen esitellessä ja analysoidessa viime vuosituhannen vaihteen nimekkäimpiä ranskankielisiä kirjailijoita ja heidän tuotantaan nykykirjallisuudesta pyritään antamaan mahdollisimman monipuolinen ja puhutteleva kuva. Vastaavanlainen lähestymistapa on myös kokoomateoksessa *Le Roman français au tournant du XXIe siècle* (2004), joka artikkeleissaan käsittelee analysoi romaanikirjallisuutta ranskalaisten nykykirjailijoiden tuotannon kautta.

Suoranaisemmin kriisiä ovat käsitelleet muun muassa kirjallisuudentutkijat Ruth Cruickshank teoksessaan *Fin de Millénaire French Fiction* (2009) ja Alain Vaillant teoksessaan *La Crise de la littérature* (2005). Cruickshank tarkastelee teoksessaan paluuta kriisin kieleen ja estetiikkaan vuosituhannen vaihteen

ranskalaisessa kaunokirjallisuudessa ja esittää, kuinka kaunokirjallisuus heijastaa, haastaa ja jopa pahentaa 1990-luvun yhteiskunnallisia kriisejä osallistumalla omalla kriisiestetiikallaan tämänhetkiseen kriisidiskurssiin. Vaillant taas käsittelee teoksessaan 1800-luvun alkupuolen vallankumouksien ja yhteiskunnallisten muutosten synnyttämää kirjallisuuden kriisiä, kriisin ambivalenssia (kriisi tasapainottomuutena ja toimintahäiriönä sekä uutta luovana) ja sen vaikutusta aikakauden poetiikkaan ja merkittävimpien ranskalaiskirjailijoiden tuotantoon.

Edellä esiteltyjä teoksia käytän lähinnä tutkimukseni tukena, kun taas varsinaiseksi tutkimusaineistokseni olen valinnut jo aiemminkin johdannossa mainittujen Tzvetan Todorovin ja Richard Millet'n teokset *La Littérature en péril* (Todorov 2007) ja *L'Enfer du roman* (Millet 2010). Nämä teokset olen valinnut sillä perusteella, että ne lähestyvät Ranskan kirjallisuuden nykytilaa hyvin erilaisista lähtökohdista ja ovat ilmaisullisesti hyvin erilaisia teoksia. Molemmat teokset ovat kuitenkin kantaottavia ja jopa poleemisia, ja kirjailijoiden omat näkemykset ja ääni tulevat niissä vahvasti esille, mikä tekee teoksista kiinnostavia tutkimuskohteina. Näitä teoksia tutkimalla pyrin muodostamaan kuvaa niin tähän kriisidiskurssiin liittyvästä kielenkäytöstä kuin niistä tekijöistä, jotka aiheuttavat kirjoittajissa huolen Ranskan kirjallisuudesta.

1.2 Ongelmanasettelu ja tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni on kvalitatiivista tutkimusta, jonka ytimessä on Ranskan kirjallisuutta koskeva kriisidiskurssi. Tavoitteena on muodostaa kriisidiskurssista esiin nousevien havaintojen ja tulkintojen pohjalta kuvaa kirjallisuuden kriisistä ilmiönä ja selvittää, mistä kirjallisuuden kriisidiskurssissa oikeastaan on kyse: Mistä siis puhutaan, kun puhutaan kirjallisuuden kriisistä? Mitä tämä tarkoittaa Ranskan kirjallisuuden kohdalla? Onko Ranskan kirjallisuus kriisissä?

Lähestymistapani on ennen kaikkea hermeneuttinen ja pyrkii ilmiön, tässä tapauksessa kirjallisuuskriisin, mahdollisimman kokonaisvaltaiseen ymmärtämiseen.

Vaikka tutkimuskohteenani on osittain tämä kriisidiskurssi, tarkoitukseni ei ole tehdä suoranaisesti diskurssintutkimusta, vaan sen teorit toimivat lähinnä väljänä viitekehyksenä tutkimukseni taustalla. Tässä kohtaa olen soveltanut omassa tutkimuksessani pääasiassa Anna Hellen *Jäljet sanoissa* (2009) -väitöskirjan esitystä kirjallisuuskäsityksistä diskursiivisena muodostelmana.

Omassa analyysissäni tarkastelen ennen kaikkea Millet'n ja Todorovin teosten retoriikka ja metaforia. Retoriikan analyysissä käytän apuna Michael Hawcroftin kokoamaa retoriikan teoriaa, jota hän on soveltanut teoksessaan *Rhetoric: Readings in French Literature* (1999) ranskalaisen kaunokirjallisuuden lähilukuun. Metaforien analyysissä teoreettisena viitekehyksenä taas toimii *kognitiivinen metaforateoria*, jota muun muassa Anne Päivärinta on esittelyn ohella soveltanut runoanalyysiin artikkelissaan *Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkäranka? Dylan Thomasin "After the funeral" -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherentiuden haaste* (Avain, 2010/4). Kognitiivisen metaforateorian osalta itse käytän tässä tutkimuksessa pääasiassa George Lakoffin ja Mark Johnsonin teoksessa *Metaphors We Live By* (1980) esittämiä malleja, joiden avulla pyrin tarkastelemaan kohdetekstieni metaforien rakentumista. Sen lisäksi että pyrin analyysissäni muodostamaan konstruktioita näistä aineistossani esiintyvistä kirjallisuuskäsityksistä, pohdin myös sitä, miten Millet'n ja Todorovin teokset kuvatessaan ranskalaisen kirjallisuuden nykytilaa ja sen uhkakuvia mahdollisesti myös rakentavat todellisuutta ja luovat kriisiä diskursiivisesti niissä esiintyvän kielenkäytön kautta. Tavoitteenani on etsiä vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin: Millaisten metaforien ja vertauskuvien kautta kirjallisuudesta ja sen tilasta puhutaan? Miten kriisi ilmenee näissä teoksissa ja niiden kielenkäytössä? Millainen on teosten edustama kirjallisuuskäsitys?

Koska tutkimukseni päämääränä on kirjallisuuskriisin kokonaisvaltainen ymmärtäminen, on mielestäni tarkasteltava hieman myös kriisin syitä ja millaisia kirjallisuutta kriisiyttäviä tekijöitä sen taustalta on löydettävissä. Aivan lopuksi tarkoitukseni on sivuta myös sitä, miten tutkimuksessa esiin nousseet kriisikäsitteet ja -diskurssi suhteutuvat tällä hetkellä esiintyvään laajempaan kirjallisuus- ja kriisidiskurssiin.

2 KRIISIDISKURSSIT JA KIRJALLISUUDEN KRIISIT

Mitä tarkoitamme kriisidiskurssilla ja kirjallisuuskriisillä? Tarkoitukseni on määritellä tässä luvussa tarkemmin, mihin viittaaan tutkimuksessani, kun puhun kriisidiskurssista, sekä mitä tarkoitetaan diskursiivisesti muodostetuilla kirjallisuuskäsityksillä. Tämän lisäksi pyrin tekemään alustavaa määritelmää tutkimuksen aiheena olevasta kirjallisuuskriisistä. Tämän määritelmän tulisi kuitenkin tarkentua tutkimukseni edetessä sitä mukaa, kun ymmärrys kriisistä ilmionä syvenee. Lisäksi tässä luvussa esittämäni lyhyt historiallinen katsaus aikaisempiin kriisivaiheisiin kirjallisuudessa toimii nykyisen tilanteen taustoittajana ja samalla vertailupohjana mahdolliselle nykyiselle kirjallisuuskriisille.

2.1 Kriisidiskurssi ja kirjallisuuskäsitykset

Määritelläkseni, mihin viittaaan tässä tutkimuksessa puhuessani kriisidiskurssista, on syytä aluksi tarkastella itse diskurssin käsitettä ja esitellä lyhyesti tutkimukseni taustalla käytetty teoreettinen viitekehys. Diskurssin käsitteellä voidaan tieteenalasta riippuen viitata hieman erilaisiin seikkoihin. Diskurssista puhuttaessa sillä voidaan tarkoittaa niin ihmisten välistä vuorovaikutusta, joka tapahtuu todellisessa sosiaalisessa viestintätilanteessa (kielitieteellinen näkökanta), kuin diskurssia tiedon muotona ja todellisuuden konstruktiona (mm. Foucault'n teoriat). Vaikka Michel Foucault tuntuu erottavan diskurssin analyysin kielen yksikköjen analyysistä ja määrittelee diskurssin olevan erilaisten ja jopa keskenään ristiriitaisten lausumien kokonaisuus, jolla on omat sääntönsä, nämä diskurssin käsitteen kaksi näkökulmaa

voidaan katsoa myös täydentävän toisiaan. Näin on tehnyt muun muassa Norman Fairclough analysoidessaan tiedotusvälineiden kielenkäyttöä, johon hän viittaa diskurssin termillä ja jonka hän mieltää myös sosiaalisen käytännön muodoksi ja merkityksen tuottamiseksi. (Fairclough 1997, 31; Foucault 2005, 155.) Sanakirjamääritelmät taas tiivistävät diskurssin käsitteellä tarkoitettavan jostain aiheesta käydyn oppineen keskustelun lisäksi sitä, miten jostain asiasta puhutaan ja millaista kielenkäyttöä tähän puhuttuun tai kirjoitettuun keskusteluun eri tieteenaloilla liittyy. Foucault'n näkemys diskurssista tiedon muotona tiivistyy siinä, että diskurssilla voidaan viitata myös niihin merkityksellistämisyjärjestelmiin, joiden avulla todellisuutta pyritään representoimaan. (Childs et al. 2006, 57–61; Hosiaisuus 2003, 153–154.)

Anna Helle määrittelee kirjallisuuskäsitykset kirjallisuuskäsitteissä esiintyviksi diskursiiviseksi muodostelmiksi eli erilaisiksi tavoiksi ”artikuloida se, mitä kirjallisuus on, mitä sen pitäisi olla ja mikä on sen suhde ympäröiviin diskursseihin ja käytäntöihin” (Helle 2009, 25, 28). Helle lähestyy näitä diskurssissa esiintyviä kirjallisuuskäsityksiä analysoimalla teksteissä esiintyviä lausumia (Helle 2009, 15). Foucault kuvaa lausumaa ”diskurssin atomiksi” eli diskurssin yksiköksi, ja se kuuluu osaksi diskursiivisesta muodostelmasta. Hänen määritelmänsä mukaan diskursiivinen muodostelma on ”yleinen lausumisyjärjestelmä, jota jokin sanallisten performanssien ryhmä noudattaa”. (Foucault 2005, 108, 153–154.) Kuitenkin siinä missä Helle lähestyy näitä kirjallisuuskäsityksiä diskursiivisissa muodostelmissa esiintyvien lausumien kautta, oma lähestymistapani painottuu teosten kielenkäyttöön ja teoksissa esiintyviin metaforiin. Lähten tässä liikkeelle siitä ajatuksesta, että tutkimalla teksteissä esiintyviä metaforia, joiden avulla kirjoittajat pyrkivät kuvaamaan kirjallisuutta ja sen nykyistä tilaa, on mahdollista tehdä tulkintoja myös niissä esiintyvistä kirjallisuuskäsityksistä (etenkin, jos tekstissä käytetyt metaforat voidaan mieltää arvottavina). Analyysissa käytän keskeisimpänä työvälineenä kognitiivista metaforateoriaa soveltaen siinä ensisijaisesti George Lakoff ja Mark Johnson esittämiä malleja metaforisten käsitteistöjen erilaisista rakentumistavoista (näistä tarkemmin luvussa 3).

Puhuessani kirjallisuuden kriisistä näen tämän edustavan yhdenlaista kirjallisuuskäsitystä. Näin kriisidiskurssi on tätä käsitystä edustava näkökulma ja diskursiivinen muodostelma, joka antaa puhujalle (tai kirjoittajalle) tämän näkökulman lisäksi tavan puhua asioista. Se liittyy niin laajempaan kirjallisuuskäsitteeseen kuin nyky-yhteiskunnassa vallitsevan yleisen kriisidiskurssiin muodostaen näihin sisältyvän diskursiivisen kokonaisuuden.⁴ Helle ottaa tutkimuksessaan huomioon, että vallitsevan kirjallisuuskäsityksen lisäksi on olemassa yhtä aikaa ”rinnakkaisia ja osin päällekkäisiä kirjallisuuskäsityksiä” ja kiinnittää huomion näiden välisiin konflikteihin ja kamppailuun. Hän esittää myös, että ”[d]iskurssit ovat vallan ja voiman käytön kenttiä, joissa käydään kamppailua eri asemista käsin diskursiivisten muodostelmien puolesta tai niitä vastaan”. (Helle 2009, 30–31.) Näin johdannossani esitetyt erilaiset ja ristiriitaiset näkemykset Ranskan kirjallisuuden tilasta voitaisiin jo tässä vaiheessa ymmärtää erilaisten kirjallisuuskäsitysten valtakamppailuiksi ja yhteentörmäyksiksi.

2.2 Kirjallisuuskriisi

Sanakirjamääritelmien mukaan *kriisin* käsitteellä kuvataan lääketieteen, talouden ja politiikan kentillä tapahtuvia merkittäviä käännteitä, häiriötiloja tai epävarmoja aikoja. Lääketieteessä kriisillä viitataan taudin käännekohtaan, jolloin taudin kulku voi kääntyä joko parempaan tai huonompaan suuntaan (patologinen merkitys). Psykologiassa ja psykiatriassa kriisillä kuvataan traumaattista tilannetta tai kehityskulun muutoksia (esim. ikäkriisit). Kriisin käsitteellä voidaan kuvata niin talouden häiriötilaa, yhteiskunnallisia käännteitä ja murroskohtia kuin poliittisia erimielisyyksiä ja hajaannusta (esim. sota kriisinä ja talouden äkillisestä laskusta aiheutuva kriisi). Näiden tavallisimpien merkitysten lisäksi kriisin käsite on laajentunut kuvaamaan niin vaikeaa aikaa yksilön tai yhteisön elämässä kuin

4 Tutkielmassani viitataan kriisidiskurssilla ensisijaisesti kirjallisuuden kriisistä käytyyn keskusteluun ja siihen liittyvään kielenkäyttöön.

vaikeuksia esimerkiksi jonkun instituution toiminnassa ja sen toiminnan kulussa. Ranskan kielessä sanaa *une crise* voidaan käyttää myös viitattaessa äkilliseen tunteenpurkaukseen (esim. *une crise de larmes*, *une crise de fureur* tai *une crise de jalousie*⁵).⁶

Yleisesti ottaen näyttäisi siltä, että kriisistä puhutaan erilaisten elämässä ilmenevien käännteentekevien muutos- tai murrostilojen yhteydessä. Kriisiin ja kriittiseen tilaan liitetään usein negatiivisia konnotaatioita, ja kriisin tilannetta pidetään yleensä ongelmallisena. Kuitenkin etymologiselta merkitykseltään sana kriisi viittaa pikemminkin ratkaisuun tai päätökseen, joka voi johtaa huonompaan mutta myös parempaan suuntaan (Hosiaislouma 2003, 477–478).

Kirjallisuuskriisin voidaan ymmärtää osaksi yleisempää kulttuurikriisiä, jolla viitataan sivistysperinteen jatkuvuuden menettämiseen tai kulttuuriseen murrostilaan. Tätä nimitystä voidaan käyttää myös uusia kulttuurisia arvoja etsivästä tai vanhentuneita arvoja toistavasta kulttuurin tilasta.⁷ Tällainen kulttuurinen (ja yhteiskunnallinen) kriisi esiintyi esimerkiksi 1800-luvun lopun Ranskassa ja Euroopassa. Käsitteellä *fin de siècle* on kuvattu tätä kriisin ilmapiiriä, jonka vaikutuksesta kirjallisuudessa syntyi kuitenkin uusi modernistinen muotokieli vastaamaan romanttista ja realistista ilmaisua paremmin aikakauden muutoksiin (Vartiainen 2002, 430).

Alain Vaillant, joka on tutkinut 1800-luvulla ilmennyttä kirjallisuuden kriisiä, esittää kirjallisuuskriisin käsitteen olevan erityisen ongelmallinen kahdesta syystä: ensinnäkin koska se edellyttäisi käsitystä historiasta kollektiivisena menneisyytenä, johon kuuluu niin kehitys- ja laskukausia kuin kriisi- ja huippukausia, toiseksi koska se edellyttäisi, että on olemassa menetelmiä, joilla tätä menneisyyttä pystyttäisiin arvioimaan. Kuitenkin taiteen ja kulttuurin tulkintoihin liitetään helposti niin ideologisia kuin esteettisiäkin oletuksia. Vaillant myös toteaa, että

5 Esim. itku-, raivo tai mustasukkaisuuskohtaus

6 s.v. kriisi teoksissa *Grand Larousse Universel*, *Oxford English Dictionary* ja *Factum*.

7 s.v. kulttuurikriisi teoksessa *Factum*.

[e]n outre, la possibilité d'un tel diagnostic implique qu'on se soit doté d'une définition claire et concrète de la littérature, qui permette de déterminer ce que devrait être son fonctionnement optimal.⁸ (Vaillant 2005, 8.)

Kuitenkin jo itsessään kirjallisuuden käsitettä määrittellessämme törmäämme erilaisiin kirjallisiin ilmaisumuotoihin, kirjallisuuden lajeihin, suuntauksiin sekä kirjallisuuden ”kaksinapaisuuteen” (ks. Vartiainen 2002, 426), eli kirjallisuuden jakautumisen toisaalta ylevään ja elitistiseen toisaalta taas arvottomampana pidettyyn populaari- ja viihdekirjallisuuteen.

Kriisi on siis mahdollista ymmärtää anomaalisena tilana, joka saattaa johtaa niin kriisiytyneen asiantilan entistä suurempaan rappioitumiseen tai päinvastoin kokonaan uudistumiseen. Tämä kriisin käsitteen moniselitteisyys näkyy myös Vaillant'n määritelmässä:

La notion de crise est donc marquée du sceau de l'ambiguïté : elle traduit un état incontestable de déséquilibre et de dysfonctionnement, dont l'historien doit mener le diagnostic à son terme, mais elle est aussi source de renouvellements et d'inventions formelles.⁹ (Vaillant 2005, 22)

Kriisin kaksiselitteisyyden lisäksi merkille pantavaa on, että käsite näyttäisi implikoivan myös jonkinlaisesta normaali- tai ihannetilasta, jonka muutos- tai häiriötila kriisi on. Kirjallisuuden kohdalla tämä näyttäytyy melko problemaattisena, koska tuollaisen tilan määrittely edellyttäisi jonkinlaista yleisesti tunnustettua ja hyväksyttyä käsitystä kirjallisuudesta. Kuitenkin kirjallisuuden luonteeseen kuuluu jatkuva uusiutuminen, uudenlaisen ilmaisun kehittäminen ja aikakauden hengen kuvaaminen. Näin ollen kirjallisuuskriisi vaikuttaa liittyvän kirjallisuuskäsitteen yhtenäisesti esiintyvien ja erilaisten kirjallisuuskäsitteiden yhteentörmäykseen.

8 Sitä paitsi tällaisen diagnoosin mahdollisuus edellyttää kirjallisuuden selkeää ja konkreettista määritelmää, joka sallii sen optimaalisen toiminnan määrittämisen. (suom. ML)

9 Kriisin käsite on siis merkitty kaksiselitteisellä leimalla: se ilmaisee tasapainottomuuden ja toimintahäiriön kiistämätöntä tilaa, josta historioitsijan on lopulta tehtävä diagnoosi, mutta se on myös uudistumisen ja muodollisten keksintöjen lähde. (suom. ML)

2.3 Esimerkkejä kirjallisuuden kriiseistä 1800-luvulta nykypäivään

Historiallisesti katsottuna kirjallisuudessa on ollut erilaisia vaihteita ja murroskausia, joita voidaan nimittää kriiseiksi tai jopa vallankumouksiksi¹⁰. Näiden muutosten taustalla näyttäisivät vaikuttaneen muun muassa tarve uudenlaiseen ilmaisuun ja estetiikkaan (kirjallisuuden sisäinen uusiutumisen pyrkimys) samoin kuin laajemmin yhteiskunnassa ja kulttuurissa ilmenneet muutokset ja tekniset kehitykset. Yhdeksi kirjallisuuden varhaisemmista kriiseistä on esitetty 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa ilmennyt kulttuurista siirtymävaihetta, jolloin kriisi ilmeni kiistana vanhojen ja uusien välillä (*la querelle des anciens et des modernes*). Kun vanhan puolustajat näkivät ”taiteen huippujen jo saavutetun antiikin aikaisissa töissä”, niin ”[u]uden edustajat [- -] ajoivat edistyksen ja uudistumisen asiaa” enteillen valistuksen vuosisadan alkua. (Vertainen 1998, 14–15.) Toisena esimerkkinä kirjallisuuden kriiseistä voidaan esittää 1700-luvun valistuksen aikakaudella ilmennyt runouden kriisi, kun proosa nousi hallitsevaksi kirjallisen ilmaisun muodoksi. Tämän seurauksena lähes sataan vuoteen runoutta ei juuri julkaistu. (Vertainen 1998, 15; Tran Huy 2007, 94.)

Nämä ennen 1800-lukua olleet kirjallisuuskriisit ja -kriisit näyttävät kuitenkin anakronistisena, jos yhdyimme Vaillant'n näkemykseen. Hänen mukaansa kirjallisuuden kriisistä voidaan puhua vasta 1830-luvun tienoilla syntyneen modernin kulttuurin yhteydessä, joka syntyi vallankumousten seurauksena ja joka on muodostunut kulutuskulttuurin, vapaa-aikateollisuuden ja joukkoviestinjärjestelmän ympärille. Näin nykyiset kausittain esiintyvät kriisikeskustelut tulisi mieltää vain jatkumoksi tuolloin syntyneelle kriisidiskurssille. (Vaillant 2005, 7.) Tämän kirjallisuuskriisien historian tarkastelun taustalla on siis lähtöoletus, että jotta

10 Vartiainen (2002, 427–429) esittää tällaisina kirjan vallankumouksina kirjapainotaidon kehittämisen 1500-luvulla sekä romaanin aseman vakiintumisen 1800-luvulla porvarillisena taidemuotona. Kirjan kolmantena vallankumouksena voidaan eittämättä pitää 1900-luvun lopun uuden teknologian tarjoamia mahdollisuuksia. Tämä ajatus näkyi muun muassa Musée des arts et métiersin 2000-luvun alkupuolella pitämässä näyttelyssä *Les trois révolutions du livre* (2002–2003; mm. <http://livre.arts-et-metiers.net/index.html>).

voimme ymmärtää paremmin nykyistä kriisidiskurssia, sille on haettava pohjaa 1800-luvulla kirjallisuuden kentällä ja kirjallisuuskäsityksissä tapahtuneista radikaaleista muutoksista, jotka 1900-luvulla ilmenneiden muutosten ja kokeilujen ohella heijastuisivat mahdollisesti myös tähänhetkiseen kirjallisuuskeskusteluun.

Suurin, jopa vallankumouksellinen, kirjallisuuden luonteeseen vaikuttanut muutos tapahtui 1800-luvun kuluessa, kun kirjallisuus siirtyi klassisesta mimeettisyydestä ja diskursiivisuudesta yhä selkeämmin esteettisen nautinnon ja tekstuaalisuuden piiriin. Juuri tämän tekstuaalisen viestinnän siirroksen on nähty vaikuttaneen osittain tuon ajan kirjallisuuskriisin syntyyn yhdessä sen ajan yhteiskunnallisten mullistusten kanssa. Tämän siirroksen myötä kirjallisesta teoksesta tuli itsenäinen esteettinen objekti (*l'art pour l'art*), jonka suljettu ja koherentti maailma nähtiin taiteilijan luomana. Sen päämääränä ei ollut enää ”ni d'imiter la nature, ni d'instruire et de plaire, mais de produire de la beauté”¹¹ (Todorov 2007, 40), kun aikaisemman estetiikan mukaan teoksen maailma pyrki jäljittelemään sen ulkopuolista maailmaa ja todellisuutta teoksen kauneuden löytyessä tästä totuudesta. Tällä kirjallisuuden muuttumisella tekstuaaliseksi on nähty olleen vaikutuksia sekä kirjoitustaiteeseen että kirjallisuuden lajeihin sen nostaessa romaanin merkittävimmäksi kirjallisuuden lajiksi. (Vaillant 2005, 15, 20–21; Todorov 2007, 37–40.)

Tämän muutoksen aiheuttajiksi on esitetty 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun yhteiskunnallisia mullistuksia ja ennen kaikkea Ranskan vallankumouksia (1789, 1830 ja 1848), joita Vaillant ei pidä vain poliittisina vallankumouksina vaan myös kirjallisina todeten, että:

[c]haque spasme révolutionnaire tend à relégitimer et à réactiver l'idéal de la littérature-discours, contre le cours du temps ; chaque échec révolutionnaire marque, par là même, celui du modèle littéraire auquel il a été associé¹² (Vaillant 2005, 29).

11 ei matkia luontoa eikä ohjata tai miellyttää, vaan tuottaa kauneutta (suom. ML)

12 Jokainen vallankumouksellinen kouristus pyrkii uudelleen legitimoimaan ja aktivoimaan kirjallisuuskriisin ihanteen ajankulkua vastaan; jokainen vallankumouksellinen tappio merkitsee tässä juuri kirjallisen mallin tappiota, johon se on liitetty. (suom. ML)

Ranskan suuri vallankumous (1789) tuhosi vanhan hallitusmuodon (*l'Ancien régime*) aikaisen aristokratian, joka oli toiminut kirjallisuuden mesenaattina ja jonka verkostot olivat siihen asti taanneet kirjallisuuden diskursiivisia muotoja korostaneen kirjallisen viestinnän lukemisen merkitessä ”écouter la parole de l'autre”¹³ (Vaillant 2005, 17). Tämän seurauksena kirjallisuus siirtyi aristokratian yksityisistä salongeista samaan aikaan porvariston aseman vahvistumisen ja merkitystä kasvattavien kirjallisuusinstituutioiden kehityksen myötä kirjamarkkinoiden julkiselle kentälle (Vaillant 2005, 17).

Toisena merkittävänä seikkana 1800-luvun kirjallisuuskriisin taustalla oli 1830-luvulta lähtien ilmennyt juopa kirjailijoiden ja lukevan yleisön välillä, jossa on selvästi nähtävillä erilaisten kirjallisuuskäsitysten yhteentörmäys. Toisin kuin romantiikan runoilijat olivat odottaneet, uuden lukijakunnan muodostama porvaristo ei ollut niinkään kiinnostunut heidän uudenaikaisista runokokoelmistaan tai draamoistaan, vaan se halusi pikemminkin saada tietoa ja hauskuutta. 1800-luvun puolivälissä alkanut taloudellinen kasvukausi ja koulutuksen myötä lisääntynyt lukutaito mahdollistivat sen, että yleisö pystyi lukemaan ja kuluttamaan sitä, mitä se halusi. Tämä ilmeni romaanikirjallisuuden ja sanomalehtien kasvavana kysyntänä, kun taas julkaistujen nimikkeiden joukossa runous ja draama kärsivät laskusta. Uuden lukijakunnan myötä kehittyivät viihdekirjallisuuden lajit, kuten rikos-, seikkailu- ja rakkausromaanit. Kirjallisuus jakautui yhä selkeämmin niin sanottuun korkeakirjallisuuteen ja kaupalliseen viihdekirjallisuuteen. Kirjailijan arvostus alkoi näkyä myyntiluvuissa ja painosmäärissä. Kirjasta tuli teollisesti valmistettu kulutushyödyke ja tästä lähin kustantajat, kirjakauppiaat ja kriitikot määrittivät kirjallisuuden arvon. 1800-luvun lopun lehdistön merkityksen kasvun sekä lehtien monipuolistumisen ja säännöllisen ilmestymisen myötä useat ajan kirjailijat julkaisivat teoksiaan ensiksi jatkokertomuksen muodossa: ”l'idéal étant, bien sûr, que le roman se fonde dans le journal, avec l'invention, en 1836, du roman-feuilleton”¹⁴ (Vaillant 2005, 19). (Vertainen 1998, 22–24; Vartiainen 2002, 429–430; Vaillant

13 Kuunnella toisen puhetta (suom. ML)

14 Koska ihanteena tietysti oli, että romaani pohjautui sanomalehteen 1836 jatkoromaanin keksimisen myötä (suom. ML)

2005, 18–20, 29.) Tämä kriisi heijastui romantiikan kirjailijoiden tuotannossa henkisenä väsymyksenä, pettymyksenä, ymmärtämättömyyden ja tyhjyyden tunteina, johon on viitattu *mal du siècle* ja *l'ennui* -käsitteillä (Vertainen 1998, 24; Meretoja 2008a, 18).

Aikaa leimasi *fin de siècle* ilmapiiri ja ajan kulttuuri nähtiin yleisesti rappioituneeksi (Vertainen 1998, 117). Uudistumisen tarve ilmeni muun muassa runoudessa siirtymisenä mitallisuuden hylkäämiseksi, sillä kuten Kuisma Korhonen on kuvannut:

[s]itten François Malherben 1600-luvun alussa muotoileman poetiikan ei Ranskan runouden kieli ollut kokenut mainittavia muutoksia. Klassinen, heksametriin perustuva aleksandriini oli niin hallitseva, että jo Victor Hugon uudistus, kolmiosainen aleksandriini (trimetri), synnytti aikanaan hämmennystä. Parnassolaisen koulukunnan mukaan proosan ja runouden välillä oli ylittämätön kuilu. (Korhonen 2000, 155.)

Tämän uudistuksen yhtenä alulle panijana toimi avantgardeliikkeitä edeltäneen symbolistisen runokielen luoja ja liikkeen keskushahmo Stéphane Mallarmé (1842–1898), joka nimitti tätä runouden tilaa *säkeen kriisiksi* (*crise de vers*) saman nimisessä kirjoituksessaan¹⁵. Kuisma Korhonen on luonnehtinut, että tässä ”ei ole kysymys vain tietyn runomitan kriisistä, vaan uudesta lähestymistavasta kieleen ja kirjoitukseen” (Korhonen 2000, 156). Sen sijaan että Mallarmé suoranaisesti olisi kritisoinut mittaan sidottua runoutta, hän pikemminkin toteaa sen tulleen tiensä päähän ja pyrkii tuomaan tässä manifestissaan esiin uutta lähestymistapaa runouteen ja sen kielenkäyttöön niin fragmenteissa käytetyssä kielessä kuin niiden sisällössä.

Tästä kriisistä kehittyi modernistinen muotokielen hajanaisuus, joka ilmeni erilaisina 1900-luvun alun ja maailmansotien välillä vaikuttaneina avantgardistisina liikkeinä¹⁶, jotka pyrkivät etsimään uusia kirjoittamisen tapoja ja ilmaisun keinoja

15 *Säkeen kriisi* koostuu vuosien 1886–1896 aikana kirjoitetuista lyhyistä ja eri teosten yhteydessä julkaistuista fragmenteista, jotka Mallarmé kokosi 1897 julkaistuu teokseensa *Divagations*.

16 Katajamäki ja Veivo esittävät teoksessaan *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* (2007, 11–12) historiallisiksi ja kanonisoiduiksi avantgardeliikkeiksi 1900-luvun alun futurismin, dadan ja surrealismin. Muiden 1900-luvulla vaikuttaneista kirjallisuuden liikkeet ja epäkonventionaalisen taiteen he määrittävät pikemminkin neutraalimman ”kokeellisuuden”-käsitteen alle.

vanhentuneiden tilalle (Katajamäki et al. 2007; 11). Nämä avantgardeliikkeet erottivat kirjallisuuden viimeistään sen aiemmasta suhteesta maailmaan ja tekivät siitä tekstuaalisten (kielellisten ja muodollisten) kokeilujen kentän (Todorov 2007, 62). Näiden pyrkimys uudistaa taidetta ja ilmaisua on koettu kulttuurisessa oppositiossaan jopa ”vastustavan ja pilkkaavan perinteistä taidetta instituutioina” sekä hyökkäävän sen ideologiaa ja arvoja vastaan (Hautamäki 2007, 22–24). Näin valtakulttuuria ja -kulttuureita vastustavina nyt jo kanonisoidun aseman saavuttaneet avantgardeliikkeet on voitu luonnehtia aikanaan nihilistisiksi – käsitteellä, jota Todorov ja Millet käyttävät kritisoidessaan nykyistä kirjallisuustrendiä.

1800-luvun puolivälin jälkeen kirjallisuuden kenttää oli hallinnut vahvasti porvarillista maailmankuvaa edustava realistinen romaani, jonka tehtävänä oli kuvata ajan yhteiskuntaa. Vuosisadan vaihteessa koettiin, että realistinen ja naturalistinen romaani eivät kyenneet enää eheällä kokonaisuudella, objektiivisuudella ja yhtenäisellä juonenkululla kuvaamaan yksilön kokemusta muuttuneesta yhteiskunnasta. Kaupungistuminen, teollistuminen, teknologian kehitys ja yhteiskunnan modernisoituminen olivat muuttaneet jo 1800-luvulla ihmisten maailmankuvan hajanaisemmaksi ja pirstaloituneemmaksi, mikä vain syveni seuraavalle vuosisadalle tultaessa. (Meretoja 2008a, 19; Vartiainen 1998, 429.) Tämä sai aikaan sen, että ”[p]uhuttiin jopa romaanin kriisistä” (Vertainen 1998, 198). Modernistinen romaani ja muotokieli pyrkivät vastaamaan tähän hajonneeseen maailmankuvaan kuvaamalla yksilöiden sisäistä todellisuutta tajunnanvirtatekniikalla ja murtamalla juonen kausaliteetin. Lisäksi kerronnassa tapahtui muutoksia myös kielen tasolla syntaksin hajottamisen ja kerronnassa hyödynnetyn puhekielen myötä. (Meretoja 2008a, 19; Vertainen 1998, 198; Vartiainen 2002, 430.) Nämä modernistisen romaanin uudistukset sotien välisenä aikana olivat jopa niin radikaaleja, että

on kysytty voidaanko edes puhua samasta genrestä eli kirjallisuudenlajista. 1900-luvun alun modernistien romaanin parissa työskentelevät tunsivat joutuvansa määrittelemään lajin uudelleen (Vertainen 1998, 198).

Sotien jälkeen tämä eurooppalaisen ihmiskuvan ja länsimaisen kulttuurin kriisi vain syveni entisestään, mikä ilmeni muun muassa yhtenäisen todellisuuskuvan ja

todellisuuden hallinnan kyseenalaistamisena. Toisen maailmansodan jälkeen absurdi teatteri ja eksistentiaalinen kirjallisuus pyrkivät löytämään uusia muotoja kuvata sodan aiheuttamaa epävarmuutta sekä voimattomuuden ja sivullisuuden kokemusta. 1900-luvun puolivälin romaanin kriisiin vastasi myös uusi romaani (*nouveau roman*). Sen kirjailijat vaativat, että ”romaanin tuli luopua menneessä aikamuodossa tapahtuvasta tarinankerronnasta ja psykologisesti uskottavilta tuntuvien henkilöhahmojen rakentamisesta”, sillä tämä ei vastannut enää ihmisten nykyistä kokemusta maailmasta, ja että sen tulisi etsiä uusia muotoja, ”jotka ilmentävät kokemusta todellisuuden hallitsemattomuudesta, käsittämättömyydestä ja inhimillistä merkityksenantoa pakenevasta luonteesta”. (Meretoja 2008a, 20–21.)

1900-luvun lopun kirjallisuuteen viitataan usein virheellisestikin postmodernin käsitteellä, koska kaikki nykykirjallisuus ei suinkaan ole piirteiltään postmodernia. Ranskassa ei ole nähtävissä selkeää siirtymää postmodernistiseen kirjallisuuteen: sen piirteitä on nähty jo 1950-luvulla syntyneessä uudessa romaanissa ja toisaalta taas on esitetty, että se olisi alkanut vaikuttaa Ranskassa vuoden 1968 tapahtumien ja opiskelijamellakoiden tai viimeistään 1970-luvun alun öljykriisin jälkeen. Itse postmodernin käsite ei myöskään ole saanut Ranskassa samanlaista jalansijaa kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa. Tämän vuoksi on esitetty, että ranskalaisen kirjallisuuden kohdalla olisi luontevampaa puhua pikemminkin myöhäismodernista kuin postmodernista. (Vertainen 1998, 336; Meretoja 2008a, 23.)

Tämän postmodernin piirteitä ilmentävän kirjallisuuden myötä on puhuttu jopa tarinoiden kriisistä, jonka juuret on nähty olevan juuri 1700–1800-lukujen vaihteen kriisissä kirjallisuuden vieraantuessa maailmasta ja moraalista muuttuen omaksi suljetuksi esteettiseksi kokonaisuudeksi. Uuden romaanin ja uuden uuden romaanin (*nouveau nouveau roman*) on nähty tuovan kokeellisuudessaan esille, ”ettei romaanissa ole kyse sen enempää edeltävän todellisuuden jäljittelystä kuin kirjailijan itseilmaisustakaan vaan uusi merkityksiä tuottavasta kielellisestä konstruktioityöstä”. (Meretoja 2008a, 21.) Toisaalta viime aikoina Ranskassa myös perinteisempi, historiallinen lukuromaani on kasvattanut suosiotaan, minkä seurauksena on puhuttu taas ”tarinoiden paluusta” (Meretoja 2008a, 23.), kun kirjallisuudessa on siirrytty kokeellisuudesta kohti perinteisempää tarinankerrontaa ja juonen kulkua.

Kriisiytyminen näyttäytyy lähes luonnollisena ja normaalina taiteen tilana sen jatkuvassa uusiutumisosessissa. Kirjallisuuden kohdalla kriisiytymistä voisi luonnehtia jopa sykliseksi tapahtumaksi, jossa ilmaisun uusiutumistarve ja kielenkäytön rajojen koetteleminen vain kiihtyi 1900-luvun kokeellisuuden huumassa. Sen lisäksi että kriisiä voitaisiin pitää ehkä jopa taiteelle ominaisena ja normaalina tilana (tarve murtaa vanhoja ilmaisutapoja ja kehittää uusia), sillä näyttäisi olevan yhteyksiä myös laajempiin yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin ja ideologisiin muutoksiin. Muutosten myötä ennen kaikkea romaanikirjallisuudessa on etsitty uusia tapoja kuvata muuttunutta maailmaa, yhteiskuntaa ja sen arvoja sekä siinä elävää ihmistä. Näin nykykirjallisuudenkin voidaan katsoa pyrkivän aikansa ja aikakauden arvojen kuvaamiseen omalla ilmaisullaan. Toisaalta romaanikirjallisuudessa nykyinen kiinnostus tarinankerrontaan ja juonellisuuteen on mahdollista tulkita myös kyllästymisenä ja vastareaktiona kokeellisen kirjallisuuden kikkailuihin ja itsetarkoituksellisuuteen.

Jos kriisiä voidaan pitää taiteelle luonnollisena tilana, niin minkä vuoksi kuitenkin Ranskan kirjallisuuden on nähty olevan perikadon partaalla tai vetävän viimeisiä kuolinkouristuksia? Tähän Ranskan kirjallisuuden nykyiseen epätoivoiselta kuulostavaan tilaan pureudun tarkemmin seuraavissa luvuissa.

3 KRIISIMETAFORAT JA RETORIikka

Olen valinnut tutkimuskohteeksi kaksi keskenään hyvin erilaista ja erilaisen kirjoittajan kirjoittamaa teosta, jotta pystyisin muodostamaan mahdollisimman laajan kuvan kriisidiskurssista ja siihen liittyvästä kielenkäytöstä. Siinä missä Millet lähestyy aihetta kirjailijan ja kustannustoimittajan näkökulmasta hyödyntäen ilmaisussaan kaunokirjallisia keinoja, kirjallisuudentutkijana Torodovin lähestymistapa on esseistinen ja argumentoiva. Aineistojen eroavaisuuksista johtuen analyysini ja käsittelyni tulevat painottumaan enemmän Millet'n teokseen. Tämä johtuu siitä, että Millet ottaa teoksessaan laajemmin kantaa nykykirjallisuuteen ja -yhteiskuntaan käyttäen esityksessään huomattavasti Todorovia runsaammin metaforia ilmaisun apuna, kun taas tämän jälkimmäisen teos keskittyy käsittelemään pääasiassa lukemisen ja kirjallisuuden opetuksen kysymystä Ranskassa ja on siksi aineistona suppeampi.

Analyysini kohteena on molempien teosten kielenkäyttö ja niiden retorinen rakentuminen. Retoriikalla tarkoitetaan taitoa suostutella ja vedota yleisöön puheen tai kirjoituksen avulla (Hawcorft 1999, 10) ja sen teoriassa merkittävässä roolissa ovat erilaiset vaikuttamisen keinot. Omassa analyysissäni hyödynnän Hawcroftin ranskalaisen kaunokirjallisuuden lähilukuun soveltamaa koostetta perinteisistä retoriikan teorioista ja käsitteistä. Retoriikan analyysissäni kiinnostukseni kohdistuu siis teosten vaikuttamisen keinoihin, strategioihin ja argumentoinnin rakentamiseen näiden strategioiden pohjalta. Lisäksi tarkastelen hieman myös teosten *dispositiota* (*disposition*) eli sisällön jäsentymistä ja niiden retorisia tyylejä sivuten myös niissä käytettyjä tehokeinoja, joista metaforat nousevat analyysissäni keskeisimpään rooliin. Koska tutkimukseni kohteena on kirjallisuuskriisi, analyysini kohdistuu ensisijaisesti kirjallisuutta ja sen tilaa kuvaaviin metaforiin.

Yksinkertaistetusti metaforalla tarkoitetaan vertauksen kaltaista kielikuvaa, jossa jotain käsitettä kuvataan tai siihen viitataan jonkin toisen, eri kategoriaan kuuluvan käsitteen kautta (Hawcroft 1999, 25). Kognitiivisen metaforateorian mukaan metaforat eivät kuitenkaan ole vain kaunokirjallinen ja retorinen ilmiö, vaan keskeinen osa arkista ajattelumme ja ihmismielelle ominainen tapa hahmottaa käsitteellisiä asioita. (Lakoff et al. 1980, 3; Päivärinta 2010, 7–8.) George Lakoff ja Mark Johnson ovat muun muassa demonstroineet, kuinka ajattelumme taustalla vaikuttavat erilaiset *käsittemetaforat* (conceptual metaphors), kuten ARGUMENTTI ON SOTA tai AIKA ON RAHAA. Ne heijastuvat kielenkäytössämme ja ilmaisussamme näihin liittyvänä sanastona. Käsittemetaforien lisäksi analyysissäni merkittävään osaan nousevat Lakoffin ja Johnsonin esittämät *suuntametaforat* (orientational metaphors), jotka ilmentävät abstraktien tai vieraiden asioiden tilallista suuntautumista (ylös–alas, lähellä–kaukana, matala–syvä, jne.) fyysisen kokemisen kautta ja samalla ne liittyvät kulttuuriseen kontekstiinsa heijastaen sen arvoja. Heidän näkemyksensä mukaan kulttuurissamme jo esiintyvien *konventionaalisten metaforien* (conventional metaphors), jotka ovat tulleet kiinteäksi osaksi arkista kielenkäyttöämme ja näin lähes näkymättömiksi, merkittävässä roolissa ovat myös uutta luovat ja epätavanomaiset käsittemetaforat, joiden kautta voimme luoda uusia merkityksiä. Metaforien avulla emme siis vain kuvaa olemassa olevaa todellisuutta, vaan myös luomme sitä uusien metaforisten käsitteiden kautta. (Lakoff et al. 1980, 3–6, 14–25, 139–146.)

Siitä huolimatta, että kognitiivinen metaforateoria soveltuu paremmin arkikielen metaforisen rakentumisen tarkasteluun, teoriaa on hyödynnetty myös kaunokirjallisuuden tulkinnassa. Näin on tehnyt esimerkiksi Anne Päivärinta, joka on soveltanut teoriaa Dylan Thomasin vieraannuttamisen keinoilla pelaavan runon *After the funeral* analyysiin ja tulkintaan.¹⁷ Hänen mukaansa kognitiivista metaforateoriaa voidaan käyttää haastavankin runouden tulkintamallina siinä tapauksessa, että

17 Päivärinta täydentää analyysiaan artikkelissaan *Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärangan?* Mark Turnerin ja Gilles Fauconnierin kognitiivisen metaforateorian piirissä kehittämällä *blending*-mallilla, jonka Turner itse on määritellyt seuraavasti: ”Roughly [- -], conceptual blending is the mental operation of combining two mental packets of meanings – two schematic frames of knowledge or two scenarios, for example – selectively and under constraints to create a third mental packet of meaning that has new, emergent meaning” (Turner 2002, 10).

”perusmetaforien”¹⁸ luetteloinen sijaan teoria ymmärretään ”tulkinnallisena kehyksenä, joka yhdistää ja siten avaa yksittäisiä ilmauksia” (Päivärinta 2010, 18). Malli ei siis sovellu aivan ongelmitta kaunokirjallisten tekstien ja uutta luovien metaforien tulkintaan, vaan tämän lisäksi tarvitaan myös laajempaa ymmärrystä esimerkiksi sanojen monimerkityksisyydestä niin runon kuin sen kulttuurisessa kontekstissa, tekstin sisältämistä alluusioista ja ymmärrystä hyperbolisuudesta (Päivärinta 2010, 9–12), tai vaikka ironisuudesta. Vaikka Päivärinta on nostanut teoriasta esiin muutamia ongelmakohtia erityisesti kaunokirjallisuuden tulkinnassa, koen Lakoffin ja Johnsonin esittämän mallin soveltuvan analyysini työvälineeksi, koska kohdeteksteinäni ei ole moderni runous ja lähtökohtani metaforien tulkintaan on hieman toinen. Kohteena ei ole niinkään sanatason metaforien syvälinen tulkinta vaan ennemminkin niiden rakentuminen, niiden avulla ilmaistut arvot ja merkitykset.

Toisin kuin retoriikassa, jossa metafora mielletään lähinnä diskurssin ornamentiksi, tutkimukseni kannalta kiinnostavaa on myös Lakoffin ja Johnsonin edellä mainittuun näkemys, jonka mukaan metaforat tarjoaisivat meille uusia merkityksiä ja uutta tietoa kokemuksistamme sekä loisivat kielenkäytön osana todellisuutta. Vaikka omat kohdetekstitni näyttävät olevan kielenkäytöltään suhteellisen konventionaalisilta, esimerkiksi käsittemetafora (NYKY)ROMAANI ON HELVETTI tai PAHA ei esiinny luonnollisesti kulttuurisessa ajattelussamme, vaan on pelkästään Millet'illä esiintyvä käsittemetafora, jonka ympärille hän rakentaa esityksensä ja johon liittyvillä termeillä hän kuvaa nykyromania. Näin se esittää jotain uutta tietoa romaanista tai uuden käsityksen. Tässä heijastuu myös ajatus siitä, että diskurssi ei vain pyrkisi representoimaan todellisuutta vaan myös osallistumaan aktiivisesti todellisuuden luomiseen kielenkäytön kautta. Lisäksi jos teoksissa esiintyviä metaforia voidaan tarkastella suuntautuneina ja näin arvottavina, ennakkokäsitykseni mukaan niiden pohjalta voisi siinä tapauksessa olla mahdollista tehdä tulkintoja teosten sisältämistä kirjallisuuskäsityksistä (mitä kirjallisuus on ja mitä sen pitäisi olla).

18 Huom. Päivärinta näyttää käyttävän artikkelissaan käsittemetaforan sijaan näistä metaforista termiä *perusmetafora* (primary metaphor) Lakoffin ja Johnsonin uudemman teoksen *Philosophy in Flesh* (1999) käytännön mukaan.

3.1 Todorovin argumentoiva retoriikka

La littérature en périliä voidaan luonnehtia subjektiiviseksi esseeksi tai pamfletiksi, jossa Todorov ottaa kantaa kirjallisuuden opetukseen ja siihen, miten opetus on vaikuttanut niin nykykirjallisuuden luonteeseen kuin lukijoiden suhtautumiseen kirjallisuutta kohtaan. Hänen mukaansa kirjallisuuden merkitys on siinä, että se avaa ymmärrystämme ja auttaa ymmärtämään paremmin maailmaa, ihmistä ja ihmisen suhdetta maailmaan. Tätä näkemystä vasten hän kritisoi nykykirjallisuutta, joka irrottaa kirjallisuuden maailmasta köyhdyttäen ja rajoittaen sen vain muodollisten ja kielellisten kokeilujen kentäksi, negaation kuvaukseksi tai työtilaksi, jossa yksilö (kirjoittaja) voi tarkastella pienimpiäkin mielenliikkeitään. Lisäksi kirjallisuuden opetus on hänen mukaansa vain syventänyt kirjallisuuden vieraannuttamista maailmasta keskittyessään liikaa kirjallisuudentutkimuksesta lainattujen metodien opettamiseen merkitysten opettamisen sijasta. (Todorov 2007, 17–68.) Mielenkiintoiseksi tämän kritiikin tekee, että Todorov itse on ollut kehittämässä näitä narratologian, strukturalismin ja semiotiikan teorioita ja niihin pohjautuvia tutkimusmenetelmiä.

Todorov on rakentanut teoksensa esityksen ja argumentoinnin perinteisen retoriikan mallien mukaan. Retoriikassa dispositio rakentuu tyypillisesti neljästä osasta: *johdanto (exordium)*, selostus tai *kerronta (narration)*, *vahvistaminen (confirmation)* ja yhteenveto tai *tiivistelmä (peroration)*. Johdannossa perinteisesti pyritään voittamaan yleisö puolelleen ja esitellään esityksen aihe. (Hawcroft 1999, 20–21.) Todorovilla tämä ilmenee siten, että hän kuvaa omaa suhdettaan kirjallisuuteen ja esittelee lukijalle oman näkemyksensä, jonka mukaan kirjallisuus on elävää diskurssia ja ymmärrettävä suhteessa maailmaan, ja suhteensa kirjallisuuteen myös tutkijana. Lisäksi johdantoon voidaan lukea vielä *väittäjä (proposition)*, joka ilmenee tässä ongelman asetteluna: kouluopetuksen liiallinen metodipainotteisuus ja sen seurauksena ihmisten vieraantunut suhde kirjallisuuteen ja lukemiseen. (ks. Todorov 2007, 7–25.) Kerronnassa keskeistä on asiaankuuluvan

tiedon ja faktojen selostaminen (Hawcroft 1999, 20), mikä näkyy Todorovin teoksessa selostuksena siitä, miten kirjallisuudentutkimus ja yliopisto-opetus ovat olleet antamassa suuntaa nykyiselle kirjallisuuden opetukselle kouluissa, miten tämä nykyinen kirjallisuuskäsitys, joka tarkastelee tekstiä omana maailmasta irrallisena kokonaisuutena, on ymmärrettävä seurauksena modernin estetiikan synnyttämästä *l'art pour l'art* -käsityksestä. 1900-luvulla vaikuttaneet avantgardeliikkeet ovat vain vahvistaneet tätä käsitystä tehden teksteistä kielellisten ja muodollisten kokeilujen kentän. (ks. Todorov 2007, 27–68.) Argumentaationsa retorinen vahvistaminen tapahtuu tuomalla esiin pari tunteisiin vetoavaa esimerkkiä kirjallisuuden merkitystä ja Todorovin pitämässä lyhyessä apologiassa kirjallisuuden puolesta (ks. Todorov 2007, 69–78). Lopun tiivistelmässä tai yhteenvedossa hän vielä palaa takaisin kirjallisuuden kouluopetukseen, jonka tulisi opettaa avulla ymmärrystä ihmisyydestä ja edistää kirjallisuuden tuntemusta (ks. Todorov 2007, 79–90). Vaikka teoksesta on löydettävissä kaikki retoriikan disposition osa-alueet niin, koska se ei rakennu selkeästi neljään osaan tai neljästä luvusta, näiden osa-alueiden rajanvedossa on olemassa pientä tulkinnallista liukumavaraa.

Esitysstrategiassa on nähtävissä niin kirjoittajan subjektiivinen ote aiheeseen kuin vahvaa argumentointia hänen tuodessa esiin kirjallisuuden nykyiseen tilan johtaneet syy-seuraussuhteet. Hän tuo heti kättelyssä esiin oman melko idealistisen kirjallisuuskäsityksensä ja kuvaa oman asemansa yhtenä strukturalismin kehittäjistä ja kirjallisuusteoreetikkona. Retoriikassa tällaista lukijaan (tai kuulijaan) vaikuttamista kirjoittajan (tai puhujan) luonteen kuvauksen ja luonnehdinnan kautta tarkoituksena lisätä omaa uskottavuuttaan ja luotettavuuttaan puhujana nimitetään termillä *ethos* (Hawcroft 1999, 14). Vaikuttamisen keinoista ehkä keskeisimpään rooliin nousee näkemysten ja väitteiden todentaminen vahvalla ja järkipäisellä argumentoinnilla (*logos*), jotka saavat tukea niin kirjallisuushistoriallisen kehityksen näkökulmasta, lainauksista ja esimerkeistä kuin kirjoittajan asiantuntemusta ja asemasta merkittävänä kirjallisuusteoreetikkona. Lähtökohdat aiheen pohtimiseen kuitenkin nousevat melko henkilökohtaisista ja jopa lukijan tunteisiin vetoavista (*pathos*) syistä:

Je n'ai pas enseigné au lycée en France, à peine plus à l'université ; mais, devenu père, je ne pouvais rester insensible aux appels à l'aide que me lançaient mes enfants à la veille des contrôles ou des remises de devoirs. Or, même si je n'y mettais pas toute mon ambition, je commençais à me sentir un peu vexé de voir que mes conseils ou interventions entraînaient des notes plutôt médiocres !

¹⁹ (Todorov 2007, 17.)

Tämä laskeutuminen kirjallisuuden ammattilaisesta isän rooliin ja arvosanojen myötä keskinkertaisuuteen saa kirjoittajan vaikuttamaan helpommin lähestyttävältä, mikä yhdessä teoksen kielen ja rakenteen selkeyden ja yksinkertaisuuden kanssa voidaan nähdä hänen sanomansa yhtenä argumenttina: kirjallisuuden pitäisi kuulua kaikille.

Retoriset tyylit jaetaan perinteisesti kolmeen eri kielelliseen rekisteriin: ylätyyliseen, keskityyliseen ja alatyyliseen (Hawcroft 1999, 23). Tyyliltään Todorovin teos on esseistinen ja vahvan argumentoiva. Se liikkuu kielellisesti pääasiassa keskityylisessä rekisterissä, jota Hawcroft kuvaa seuraavasti:

This style uses sentences of average length, with less obvious contrivance in their construction and words that are neither elevated nor colloquial. It is the kind of style appropriated to clear explanatory or narrative writing. (Hawcroft 1999, 23.)

Retorisiksi tehokeinoiksi Hawcroft nimeää muun muassa troopit eli erilaiset kielikuvat, erilaiset äänteiden, sanojen tai syntaksin tasolla ilmenevät toistot sekä tunnetta ilmaisevat keinot (*figures of emotion*), joihin hän sisällyttää erilaiset huudahdukset, kysymykset, sarkasmin, liioittelun ja sopimattoman kielenkäytön (Hawcroft 1999, 24–41). Erityisesti teoksen alkupuolella huomio kiinnittyy erilaisiin retorisiin kysymyksiin:

Dans toute matière scolaire, l'enseignant est confronté à un choix – si fondamental qu'il lui échappe la plupart du temps [- -] : enseignons-nous un savoir portant sur la discipline elle-même ou bien sur son objet ? Et donc, dans

19 En ole opettanut Ranskan lukioissa, tuskin enempää yliopistoissa, mutta tultuani isäksi en voinut suhtautua välinpitämättömästi avunpyyntöihin, joita lapseni esittivät minulle kokeita tai tehtävien palautuksia edeltävänä päivänä. Vaikka en paneutunutkaan niihin koko kunnianhimmollani, minua alkoi hieman ärsyttää huomattessani, että ohjeeni tai väliintuloni aiheuttivat pikemminkin keskinkertaisia arvosanoja! (suom. ML)

notre cas : étudie-t-on, avant tout, les méthodes d'analyse, qu'on illustre à l'aide d'œuvres jugées essentielles, en utilisant les méthodes les plus variées ? Où est le but, et où le moyen ? Qu'est-ce qui est obligatoire, qu'est-ce qui reste facultatif ?²⁰ (Todorov 2007, 19.)

Osaan näistä kysymyksistä Todorov ilmaisee kantansa lähes välittömästi. Ne toimivatkin lähinnä johdatteluna aiheen yksityiskohtaisempaan pohdintaan ja kuljettavat esitystä eteenpäin. Toiset taas jäävät lähinnä leijumaan yleisen pohdinnan tasolle, eikä niihin ole löydettävissä yksiselitteisiä vastauksia. Ne pikemminkin haastavat ja herättelevät lukijaa pohtimaan omaa kantaansa aiheeseen.

Tekstiä rytmittävänä tehokeinona Todorov hyödyntää toistoa, esimerkiksi kohdassa, jossa hän vertaa käsityöläisen ja taiteilijan eroja:

Or, si l'on se place du côté de leur produit, l'artisan s'oppose à l'artiste, l'un créant des objets utilitaires, l'autre des objets à contempler pour le seul plaisir esthétique, l'un obéissant à son intérêt, l'autre demeurant désintéressé ; l'un se plaçant dans la logique d'*user*, l'autre dans celle de *jouir* ; et en fin de compte l'un restant purement humain, l'autre s'approchant du divin²¹ (Todorov 2007, 42 —43; kursivointi alkuperäinen)

Tässä toisteisuus ilmenee niin sanatason toistona *l'un – l'autre* kuin syntaksin tasolla sivulauseessa toistuvana partisiippiirakenteena. Esimerkissä huomio kiinnittyy erityisesti siinä ilmenevään antiteesiin eli taiteilijan ja käsityöläisen vastakkain asettelu ja sen korostamiseen toistolla. Tällaista syntaksista toistoa voidaan nimittää myös termillä *parison*, jonka Hawcroft toteaa esiintyvän yhdessä usein juuri anaforan kanssa eli lauseen, sivulauseen tai säkeen alussa toistuvan sanan tai sanojen kanssa (Hawcroft 1999, 29, 31) edellä esitetyn esimerkin tapaan. Eräänlaisena toistona

20 Kaikissa oppiaineissa opettaja joutuu valinnan eteen – niin perusteellisen, että suurimman osan aikaa hän unohtaa sen [- -]: opetetaanko tietoa, joka kohdistuu itse tieteeseen vaiko kohteeseen? Siis tässä tapauksessa: opiskellaanko ennen kaikkea analyysimenetelmiä, jota selitetään eri teosten avulla? Vai opiskellaanko olennaisina pidettyjä teoksia hyödyntäen siinä mitä moninaisimpia menetelmiä? Mikä on päämäärä ja mitkä ovat keinot? Mikä on pakollista, mikä säilyy vaihtoehtoisena? (suom. ML)

21 Kuitenkin jos asetamme rinnakkain heidän tuotteensa, käsityöläinen on taiteilijan vastakohta, sillä toinen valmistaa käyttöesineitä, kun taas toinen esineitä katseltavaksi pelkästään esteettisen nautinnon vuoksi, koska toinen tavoittelee hyötyä toisen jäädessä pyyteettömäksi; sillä toinen sijoittuu *käytön* logiikkaan, kun taas toinen *nautinnon*, ja loppujen lopuksi koska toinen pysyy puhtaasti inhimillisenä toisen läheystyessä jumalallista. (suom. ML)

voidaan pitää myös sisällön toiston, kun jotain asiaa painottaakseen se ilmaistaan uudelleen joko hieman eri sanoin tai käyttäen havainnollistamisessa apuna vertauskuvallisempaa ilmaisua. Esimerkkinä Todorovin teoksessa tällaisesta aiheen toistosta voidaan esittää seuraava katkelma:

Il est vrai que le sens de l'œuvre ne se réduit pas au jugement purement subjectif de l'élève, mais relève d'un travail de connaissance. Pour s'y engager, il peut donc être utile à cet élève d'apprendre des faits d'histoire littéraire ou quelques principes issues de l'analyse structurale. Cependant, en aucun cas l'étude de ces *moyens* d'accès ne doit se substituer à celle du sens, qui est sa *fin*. Un échafaudage est nécessaire pour élever le bâtiment mais il ne faudrait pas que le premier remplace le second : une fois le bâtiment construit, l'échafaudage est destiné à disparaître.²² (Todorov 2007, 23; kursivointi alkuperäinen)

Tässä hänen tapansa käyttää kielikuvia havainnollistavina esimerkkeinä ja argumentaation tehosteena. Painottaessaan näkemystä, että apuvälineet ja menetit ovat vain keino päästä päämäärään, hän kuvaa tätä prosessia talon rakentamisena. Jos näemme tämän vertauskuvan takana käsittemetaforan IHMINEN ON TALO, niin se voidaan tulkita oppilaan ymmärryksen kasvattamiseksi erilaisten keinojen ja menetelmien avulla. Näin *rakennustelineet* (*un échafaudage*) vertautuvat erilaisiin kasvatus- ja opetusmenetelmiin ja *talon pystyttäminen* (*élever le bâtiment*) oppilaan ymmärryksen *kasvattamiseen*, kuten ranskan kielen verbi *élever* (suom. mm. pystyttää, kasvattaa) vihjaa²³. Toisaalta Todorovin opetukseen kohdistuvan kritiikin kontekstissa tämän vertauskuva voidaan tulkita myös verraten rakennustelineitä analyysim metodeihin ja analyysi prosessina talon pystyttämiseen. Päämäärä molemmissa on sama yksilön ymmärryksen kasvattaminen, minkä Todorov näkee myös kirjallisuuden merkittävimpänä tehtävänä.

22 Tosin teoksen merkitys ei rajoitu oppilaan puhtaasti subjektiiviseen näkökantaan, vaan on tiedon työtä. Sitoutuakseen siihen voi oppilaalle siis olla hyödyllistä oppia kirjallisuushistoriallisia seikkoja tai joitain struktuurianalyysin perusteita. Kuitenkaan missään tapauksessa näiden *keinojen* opiskelun ei pitäisi korvata merkityksen opiskelua, joka on sen *tarkoitus*. Rakennustelineet ovat tarpeellisia talon pystytyksessä, mutta ne eivät saa korvata sitä. Kun talo on rakennettu, rakennustelineiden on määrä hävitä. (suom. ML)

23 Tästä verbistä on johdettu myös ranskan kielen oppilasta tarkoittava sana *un(e) élève*.

Kielikuvallisina tehokeinoina Todorov käyttää jonkin verran perifrääsejä eli kiertoilmaisuja, kuten ilmauksessa ”la fonction première de la littérature *soit d’assécher les larmes*” (Todorov 2007, 80; kursivointi oma). Kirjaimellisesti se tarkoittaa, että kirjallisuuden päätehtävä on *kuivattaa kyynleet*, joka voitaisiin ilmaista yksinkertaisemmin *lohduttaa*-verbillä (ranskaksi esim. *consoler* tai *réconforter* hieman painotuksesta riippuen). Kiertoilmaukset eivät ilmene pelkästään kiteytyneinä ilmaisuina, vaan ne voivat olla jopa pidempiä kuvauksia, kuten Todorovin verratessa kirjallisuuden tuntemusta tieksi laajempaan ymmärrykseen:

La connaissance de la littérature [est] *une des voies royales* conduisant à l’accomplissement de chacun. Le chemin dans lequel est engagé aujourd’hui l’enseignement littéraire, qui tourne le dos à cet horizon [- -] risque, lui, de nous conduire *dans une impasse* [- -].²⁴ (Todorov 2007, 25; kursivointi oma.)

Kirjallisuus on siis *kuningastie* eli suurin ja nopein reitti tämän ymmärryksen saavuttamiseksi, jonka nykyopetus kuitenkin on ajamassa *umpikujan*. Tämän kiertoilmaus liittyy käsittemetaforaan LUKEMINEN ON MATKA, mikä toistuu myös ajatuksessa kirjallisuuden maailmoista (Todorov 2007, 15), jonne lukija voi tehdä oman löytöretkensä.

Todorovilla kiertoilmaukset ilmenevät siis asian esittämisenä kuvainnollisemmin, jolloin raja kiertoilmaukseksi ja metaforaksi tai vertauskuvaksi tulkittavan ilmauksen välillä on usein melko häilyvä. Esimerkiksi myös ”[à] libérer la littérature du corset étouffant dans lequel on l’enferme”²⁵ (Todorov 2007, 85) voidaan lukea kiertoilmaisuna kirjallisuuden asettamisesta muotteihin tai tiettyyn malliin, toisaalta taas sitä voidaan lähteä tulkitsemaan metaforana, jossa kirjallisuutta verrataan korsettiin ahdettuun naiseen liittäen tähän kuvaan ja tulkintaan myös erilaisia mieleen nousevia konnotaatioita. Toisinaan nämä vertauskuvat ja kiertoilmaukset esitetään kärjistävinä tai jopa hieman ironisiksi tulkittavina kommentteina, esimerkiksi kun hän kuvaa, kuinka *museon tai gallerian ripustuslista*

24 Kirjallisuuden tuntemus [on] yksi kuningasteistä, joka johtaa jokaisen täyttymykseen. Tie, jolle tälle horisontille selkensä kääntävä kirjallisuuden opetus on nykyään ajettu [- -], saattaa kuljettaa meidät umpikujan [- -]. (suom. ML)

25 Vapauttaa kirjallisuus tukahduttavasta korsetista, johon se suljetaan (suom. ML)

(*la cimaise du musée ou de la galerie*) on alkanut toimia keskeisimpänä taiteen määrittäjänä teoksen esteettisen merkityksen korostumisen myötä. Tämä on myös esimerkki metonymiasta, jossa jotain asiaa kuvataan siihen liittyvän ominaisuuden, tunnusmerkin tai yhteyden kautta (Hawcroft 1999, 26), toisin sanoen tässä teoksen esille asettaminen ja paikan merkitys taiteen määrittäjänä kulminoituu hyvin käsinkosketeltavasti ripustuslistassa.

Kuitenkin Todorov käyttää näitä erilaisia retorisia tehokeinoja melko säästeliäästi ja metaforatkin toimivat pääasiassa argumentaation tukena ja tehosteena. Kieli itsessään on hallitsevan asiallista. Hienovaraisia muutoksia on havaittavissa lähinnä silloin, kun Todorov kuvaa omaa suhdettaan kirjallisuuteen ja pohtii kirjallisuuden merkitystä. Uppoutuessaan kirjoitusten ja kirjallisuuden kielen maailmaan myös Todorovin kieli muuttuu tyylillisesti asiallisen argumentoivasta aavistuksen verran kuvailevammaksi ja vertauskuvallisemmaksi, jopa lähes ajatuksenvirtamaiseksi hänen ketjuttaessaan lauseita. Tällainen hienovarainen muutos on havaittavissa muun muassa seuraavassa teoksen otteessa:

Je n'ai rien vécu d'aussi dramatique que Charlotte Delbo, je n'ai même pas connu les affres de la dépression décrites par John Stuart Mill, pourtant je ne peux me passer des mots des poètes, des récits des romanciers. Ils me permettent de donner forme aux sentiments que j'éprouve, d'ordonner le fleuve des menus événements qui constituent ma vie. Ils me font rêver, trembler d'inquiétude ou désespérer. Quand je suis plongé dans le chagrin, je ne peux lire que la prose incandescente de Marina Tsvetaeva, tout le reste me paraît fade. Un autre jour, je découvre une dimension de la vie seulement pressentie auparavant et je la reconnais pourtant immédiatement comme vraie : je vois Nastassia Philipovna à travers les yeux du prince Mychkine, « l'idiot » de Dostoïevski, je marche avec lui dans les rues désertes de Saint-Pétersbourg, poussé par la fièvre d'une imminente attaque d'épilepsie. Et je ne peux m'empêcher de me demander : pourquoi Mychkine, le meilleur des hommes, celui qui aime les autres plus que lui-même, doit-il terminer son existence réduit à la débilité, enfermé dans un asile psychiatrique ?

La littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre. Ce n'est pas qu'elle soit, avant tout, une technique de soins de l'âme ; toutefois, révélation du monde, elle peut aussi, chemin faisant, transformer chacun de nous de l'intérieur. La littérature a un rôle vital à jouer ; mais pour cela il faut la prendre en ce sens large et fort qui a prévalu en Europe jusqu'à la fin du XIX^e siècle et qui est marginalisé aujourd'hui, alors qu'est en train de triompher une conception absurdement réduite. Le lecteur ordinaire, qui continue de chercher dans les œuvres qu'il lit de quoi donner sens à sa vie, a raison contre les professeurs, critiques et écrivains qui lui disent que la littérature ne parle que d'elle-même, ou qu'elle n'enseigne que le désespoir. S'il n'avait pas raison, la lecture serait condamnée à disparaître à brève échéance.²⁶ (Todorov 2007, 71—72.)

Katkelman toista kappaletta erityisesti voisi luonnehtia eräänlaiseksi kirjallisuuden ja lukemisen apologiaksi. Kuvattuaan ensin kirjallisuuden merkitystä ja vaellettuaan hetken kirjallisuuden maailmassa aivan otteen loppupuolella voidaan havaita

26 En ole koskaan elänyt yhtä dramaattisesti kuin Charlotte Delbo, enkä ole tuntenut masennuksen tuskia, joita John Stuart Mill on kuvannut, silti en tule toimeen ilman runoilijoiden sanoja, kirjailijoiden kertomuksia. Ne mahdollistavat sen, että voin antaa muodon kokemilleni tunteille, että voin järjestää elämäni vähäisten tapahtumien virran. Ne saavat minut uneksimaan, vavahtamaan levottomuudesta tai epätoivosta. Kun olen surun syövereissä, voin lukea vain Marina Tsvetajevan valkohehkuista proosaa, kaikki muu vaikuttaa minusta lattealta. Jonain päivänä huomaan, että jonkin elämän alue on vain aavistettu aikaisemmin, ja tunnistan sen kuitenkin viipymättä oikeaksi : näen Nastasja Filippovna ruhtinas Myškinin silmin, Dostojevskin ”idiotin”, kuljen hänen kanssaan Pietarin autioilla kaduilla, uhkaavan epilepsiakohtauksen vimman yllyttämänä. Enkä voi olla pohtimatta : miksi Myškinin, miehistä parhaimman, hänen, joka rakastaa enemmän muita kuin itseään, täytyy päättää elämänsä vajaamielisenä suljettuna psykiatrikseen sairaalaan?

Kirjallisuus voi paljon. Se voi ojentaa meille kätensä, kun olemme syvästi masentuneita, ohjata meidät kohti muita ympärillämme olevia ihmisiä, auttaa meitä ymmärtämään paremmin maailmaa ja auttaa meitä elämään. Se ei ole ainoastaan sielunhoidon tekniikka, vaan maailman paljastaminen voi matkan varrella muuttaa meitä kaikkia myös sisäisesti. Kirjallisuudella on tässä merkittävä rooli, mutta sitä varten se on ymmärrettävä tässä laajemmassa ja suuremmassa merkityksessä, joka pääsi voitolle Euroopassa 1800-luvun lopulta lähtien ja joka on nykyään marginalisoitunut, sillä aikaa kun järjestömästi supistunut käsitys on saavuttanut voiton. Tavallinen lukija, joka etsii edelleen lukemistaan teoksista sitä, mikä antaisi merkityksen hänen elämälleen, on oikeassa verrattuna opettajiin, kriitikoihin ja kirjailijoihin, jotka sanovat hänelle, että kirjallisuus kertoo vain itsestään tai että se opettaa vain epätoivoa. Jos hän ei olisi oikeassa, lukeminen olisi tuomittu katoamaan lyhyessä määräajassa. (suom. ML)

ilmaisun paluu takaisin asiatyylisiin, joka hallitsee Todorovin kielenkäyttöä ja koko esitystä.

Metaforat näyttävät Todorovilla toimivan ennen kaikkea argumentaation tukena ja retorisenä tehokeinona, joiden analyysia olen jo hieman sivunnut lähinnä retoriikan näkökulmasta. Mutta miten teoksessa sitten kuvataan kirjallisuutta ja sen tilaa näiden metaforiensä kautta? Kuten jo aikaisemmin analyysin yhteydessä on noussut esiin, Todorov kuvaa kirjallisuutta muun muassa tienä, jonka esitin liittyvän käsittemetaforaan LUKEMINEN ON MATKA, ja personifioi sen nykyisessä muodossa korsettiin ahdetuksi naiseksi. Toinen tällainen rajoittamista kuvaava metafora esiintyy Todorovin kuvatessa kirjallisuuden kritiikkiä *formalistisena ghettona*:

[N'avons-nous pas tout intérêt à] libérer la littérature *du corset étouffant dans lequel on l'enferme*, fait de jeux formels, complaints nihilistes et nombrilisme solipsiste ? Cela pourrait à son tour entraîner la critique vers des horizons plus larges, en la sortant *du ghetto formaliste* qui n'intéresse que d'autres critiques [- -].²⁷ (Todorov 2007, 85; kursivointi oma.)

Kritisoidessaan solipsista kirjallisuutta hän toteaa kirjallisuuden olevan sille vain *laboratorio* tai *työtila* (*un laboratoire*), jossa kirjoittaja tutkii itseään (Todorov 2007, 35). Näiden kielikuvien valossa nykykirjallisuus näyttäytyy niin steriilinä kokeiden kenttänä kuin nihilismin, solipsismin ja formalismin alistamana ja rajoittamana. Nämä nykykirjallisuuden luonnetta kuvaavat metaforat ovat kuitenkin yksittäistapauksia ja niiden taustalle on vaikea löytää mitään yhtenäisempään kielenkäyttöön ja kielikuviin ohjaavaa käsittemetafora.

Argumentoidessaan kirjallisuuden merkityksestä ja lukemisen puolesta Todorov esittää kaksi esimerkkiä. Ensimmäisen esimerkin hän lainaa englantilaisen filosofin John Stuart Millin omaelämäkerrasta. Hän kertoo esimerkissään, kuinka Mill löysi kirjallisuudesta apua vakavaan masennukseen, mihin mistään muista lääkkeistä ei ollut apua. Toinen esimerkki vie lukijan ranskalaiskirjailija Charlotte

27 [Eikö meillä ole mitään kiinnostusta kirjallisuuden vapauttamiseen tukahduttavasta korsetista, johon se on suljettu muodollisissa kikkailuissaan, nihilistisissä ja solipsistisesti omaa napaansa tuijottavissa valituksissaan? Tämä voisi vuorostaan innostaa kritiikkiä siirtymään kohti laajempia näkymiä sen poistuessa formalistisesta getosta, joka ei kiinnosta kuin toisia kriitikkoja [- -]. (suom. ML)

Delbon mukana keskitysleirin vankeuteen. Hän salakuljetutti vankiselliinsä kirjoja, joiden henkilöt olivat siellä hänen seuranaan. (Todorov 2007, 69–71). Vaikka esimerkkien kielenkäyttö on pikemminkin kertovaa kuin kuvainnollista, nämä esimerkit implisiittisesti vertaavat kirjallisuutta lääkkeeksi, seuraksi tai ystäväksi. Hän summaa esimerkkien näkemykset kirjallisuudesta personifioidessaan sen opastajaksi tai auttajaksi:

Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre. Ce n'est pas qu'elle soit, avant tout, une technique de soins de l'âme ; toutefois, révélation du monde, elle peut aussi, chemin faisant, transformer chacun de nous de l'intérieur.²⁸ (Todorov 2007, 72.)

Nämä metaforat kuvaavat kirjallisuutta hyvin positiivisessa valossa ja liittävät siihen myös positiivisia konnotaatioita. Edellä mainitut metaforat voitaisiinkin oikeastaan tiivistää yhdeksi nämä merkitykset kattavaksi käsittemetaforaksi: KIRJALLISUUS ON APU.

Tehostaakseen argumenttiaan kirjallisuuden vaikutuksista Todorov rinnastaa nämä seuraukset metaforisen käsitteistön avulla luonnonmullistuksiin:

L'œuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle [- -] provoque un mouvement dont les ondes de choc se poursuivent longtemps après le contact initial²⁹ (Todorov 2007, 74).

Kirjallisuuden vaikutukset ovat järisyttävät. Se voi mullistaa lukijan koko maailman, mikä negatiivisista maanjäristyksiin ja sen tuhoihin viittaavista konnotaatioistaan huolimatta on siis tulkittava tässä yhteydessä positiivisena asiana. Samalla lailla kuin sen vaikutukset voivat järisyttää maata ja aiheuttaa tuhoa, ne voivat sysätä myös liikkeelle jotain uutta. Tässä on nähtävissä myös yhtymäkohtia kriisin käsitteen kanssa, joka siihen usein liitetystä negatiivisista konnotaatiosta huolimatta voidaan nähdä myös käännteentekevänä ja uudistavan muutoksena.

28 Se voi ojentaa meille kätensä, kun olemme syvästi masentuneita, ohjata meidät kohti muita ympärillämme olevia ihmisiä, auttaa meitä ymmärtämään paremmin maailmaa ja auttaa meitä elämään. Se ei siis ole ennen kaikkea sielunhoidon tekniikka, mutta maailman tajuaminen voi matkan varrella myös muuttaa meitä kaikkia sisäisesti. (suom. ML)

29 Kirjallinen teos aiheuttaa merkitysten järjestyksen, se saa aikaan liikkeen, jonka paineaallot jatkuvat kauan alkukosketuksen jälkeen. (suom. ML)

Yleisesti ottaen Todorovin kirjallisuutta kuvaavat metaforat ovat luonteeltaan positiivisia, mutta ne vaikuttavat olevan lähinnä yksittäistapauksia, minkä vuoksi kielenkäyttöä ohjaavia käsittemetaforia tai metaforisia rakenteita ei juuri tekstissä ole nähtävissä. Oikeastaan selkeimmin tällainen käsittemetafora nousee hänen esittämiensä esimerkkien kautta, joiden mukaan KIRJALLISUUS ON APU. Kirjallisuuden ja kirjallisuuskritiikin nykyistä tilaa kuvatessa korostuivat lähinnä sen rajoittuneisuutta kuvaavat metaforat.

Kuitenkin Todorovilla esiintyy kannanottojen yhteydessä kielenkäyttöä, jota voidaan luonnehtia alaspäin tai erilleen suuntautuneina, vaikka nämäkin ovat melko yksittäistapauksia. Kirjallisuuden opetuksessa on nähtävissä *kehityksen lievä muutos* tai *lasku* (*un infléchissement*). Kirjallisuuden vieraantumista maailmasta kuvataan termillä *une rupture*, joka voidaan kääntää *välirikoksi* tai kuvainnollisemmin *katkokseksi*. Tämä vaikuttaa myös populaari- ja korkeakirjallisuuden välisen *kuilun syvenemiseen* (*un abîme [qui] se creuse*). (Todorov 2007, 21, 62–63.) Näiden alaspäin tai erilleen suuntautuneiden kuvien kautta kirjallisuuden kehityksessä ja opetuksessa tapahtuneet muutokset näyttäytyvät negatiivisina, koska taustalla on nähtävissä ajatus HUONO ON ALHAALLA tai KAUKANA. Vaikka tämä antaisi olettaa, että puhuessaan kirjallisuuden ja lukemisen merkityksestä Todorov käyttäisi vastaavasti ylöspäin suuntautuvia metaforia, sellaista ei suoranaisesti esiinny hänen teoksessaan, ellei sitten positiiviseksi mielletäviä metaforia tulkita ylhäällä oleviksi ajatuksella POSITIIVINEN ON YLHÄÄLLÄ ja NEGATIIVINEN ALHAALLA. Tämä tuntuu kuitenkin melko kaukaa haetulta, koska mitään yhtenäistä linjaa näiden metaforien ja niihin liittyvän kielenkäytön välillä ei teoksessa erityisemmin esiinny.

Analyysin perusteella metaforien käyttö Todorovin teoksessa näyttäisi toimivan ennen kaikkea argumentaation tukena. Kielikuvat ja metaforat toimivat tekstissä pääasiassa retorisina ornamentteina. Ne ovat yksittäisiä, usein kiertoilmaisuja ja vertauksia, jotka sinne tänne sijoiteltuna toimivat tehostamassa viestiä ja ilmaisua, sen sijaan että muodostaisivat yhtenäistä, yhteen tai useampaan käsittemetaforaan pohjautuvaa kuvastoa ja sanastoa, joiden avulla kirjoittaja pyrkisi kuvaamaan kirjallisuutta ja sen tilaa. Ne ovat melko yllätyksettömiä ja jopa kliseisiä vertauksia, minkä vuoksi niiden pohjalta on vaikea tehdä tulkintoja Todorovin

omasta kirjallisuuskäsityksestä, joka tulee esille paremmin sisällön kuin kielen tasolla kielenkäytön nojautuessa vahvasti perinteisen retoriikan malleihin. Arvottaminen kohdistuu lähinnä kouluopetukseen, jonka kehityksen laskun taustalla on suuntametafora HUONO ON ALHAALLA. Metaforien ja kirjallisuuden tilan kuvaamisen sijasta Todorovin teoksessa nouseekin keskeisemmäksi se, miten kirjoittaja argumentoi kirjallisuuden opetukseen ja nykykirjallisuuteen kohdistuvan kritiikkinsä sekä oman näkemyksensä kirjallisuuden merkityksestä.

3.2 Millet'n kielimanifesti

L'Enfer du roman on ranskalaisen kirjallisuuden ja kielen manifesti. Kirjallisuudessa manifestilla tarkoitetaan julkista mielipidejulistusta tai puheenvuoroa, joka etenkin 1900-luvun taidemanifesteissa kytkeytyi usein läheisesti klassiseen retoriikkaan (Mehtonen 2007, 45–46). Teoksen retoriikassa Millet hyödyntää demonstratiivista esitystapaa. Tälle esitystavalle ominaista on jonkun asian tai henkilön ylistäminen mutta myös syyttäminen (Hawcroft 1999, 13). Millet'llä ylistys kohdistuu ranskalaiseen kirjallisuustraditioon ja ranskan kieleen, mutta teoksen painopiste vaikuttaa olevan kielenkäytön ylistämisen ohella vahvasti myös nykykirjallisuuteen ja -romaniin kohdistuvissa syytöksissä ja näiden täydellisen rappion julistuksissa. Millet'n teos jatkaa tätä manifestikirjoittamisen perinnettä hänen julistaessaan omaa kristillistä ja moraalista kirjallisuuskäsitystään niin itse tekstin sisällön kuin sen rakenteen ja kielenkäytön kautta.

Rakenteeltaan *L'Enfer du roman* ei ole samalla tavalla yhtenäinen, loogisesti etenevä ja argumentointiin nojaava esitys kuten Todorovilla, vaan se koostuu 555 fragmentista, jotka pituudeltaan ovat vaihtelevia ja tyyliiltään kaunokirjallisia. Fragmentteja on yhtä monta kuin italialaisen barokkisäveltäjän Domenico Scarlattin (1685–1757) sonaatteja (Millet 2010, 11). Kenties jonkinlaisia yhteyksiä on

vedettävissä Millet'n kirjailijanrooliin ja Scarlattin sivustakatsojan rooliin välille³⁰. Ainoa suora viittaus tähän säveltäjään on kuitenkin vain tämä Millet'n esittämä formalistinen muotoperiaate, jonka pakotteena toimii Scarlattin sonaattien lukumäärä, vaikka Millet sanookin kirjoittavansa suurten ranskalaisten kirjailijoiden varjossa ja pyrkii asettumaan juuri tähän sivustakatsojan rooliin korostamalla useaan otteeseen, kuinka hän vetäytyy kirjoittamaan yksinäisyyteen ja ranskan kieleen (mm. Millet 2010, 87). Siinä missä fragmenttien lukumäärä viittaa Scarlattin sonaatteihin, manifestin fragmentaarinen rakenne luo vahvoja yhteyksiä Mallarmén *Säkeen kriisiin*. Näiden teosten välillä yhteneväisyyksiä on myös teoksen aiheen ja sisällön tasolla, sillä molemmat käsittelevät teoksissaan ranskan kieltä ja kielenkäyttöä. Vaikka lähtöasetelmat poikkeavatkin toisistaan (Mallarmén puhuessa metriikkaan sisältyvän runouden kielen pysähtyneisyydestä ja kielen käytön uudistamisen puolesta, kun taas Millet'n lähtökohtana on tämä ranskan kirjakielenkielen säilyttäminen puhekielen haitallisilta vaikutuksilta), molemmat korostavat muun muassa muotoa ja tyyliä sekä ilmentävät näitä käsityksiään omassa kielenkäytössään. Mallarmén sanat ”à savoir que la forme appelle vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style”³¹ (Crise de vers, 205) voisi melkein mieltää Millet'n lausumiksi, vaikka teosten kirjoittamisen välillä on kulunut yli sata vuotta. Huomattavana erona on kuitenkin Millet'n huomattavasti hyökkäävämpi asenne, nykykirjallisuutta käsittelevä laaja kritiikki ja kirjoittajien eri perspektiivit: siinä missä Mallarmé kirjoittaa kirjallisuuden ja kielenkäytön uudistamisen puolesta, Millet haikailee menneeseen ja vetoaa kirjallisuuden kielen ja tyylin säilyttämisen puolesta.

Ranskan kieli ja kielenkäyttö nousevat siinä määrin keskeiseen rooliin Millet'n teoksessa, että sitä voisi jopa kutsua ranskan kielen ja ranskalaisen kirjallisuuden kielen manifestiksi. Sen lisäksi että Millet'n tuo esiin oman

30 Scarlattia on kuvattu luonteeltaan syrjäänvetäytyvä sivustakatsoja, joka on antanut mieluummin muiden loistaa huomion keskipisteenä. Hän kärsi myös koko elämänsä tunnetun säveltäjäisänsä maineesta, ja hänen on kerrottu säveltäneen ensimmäiset teoksensa tämän ”jalanjäljissä” vailla erityistä omaleimaisuutta. (Mustonen 2005, 42.)

31 [- -] että muoto, jota kutsutaan säkeeksi, on yksinkertaisesti kirjallisuus itse; että säe syntyy samalla hetkellä kun ilmaisu painottaa itseään, rytmi taas silloin kun tyyli. (suom. Kuisma Korhonen)

näkemyksensä kirjallisuuden kielenkäytöstä tekstin sisällössä, hänen voidaan tulkita myös omalla kielenkäytöllään kritisoivan nykykirjallisuuden latteaa kielenkäyttöä. Tämä Millet'llä esiintyvä teeman (ranskan kielen palauttaminen nykykirjallisuuden kielen rappiosta) ilmentäminen myös esityskeinona ja muotona on ollut tavallinen ilmiö jo 1900-luvun avantgardemanifesteille:

Siinä missä varhaisemmat manifestit olivat suorastaan akateemisen kuivakkaasti *nimenneet* kielellisiä esityskeinoja, myöhemmät 1900-luvun manifestit *toteuttivat* niitä kielellisessä toiminnassaan (Mehtonen 2007, 48; kursivointi alkuperäinen).

Vaikka avantgarden taidemanifestien retoriikalle Mehtosen mukaan oli leimallista retoriset puhetapojen, puheenomaisuuden ja esityksellisyyden korostuminen (Mehtonen, 2007; 45–46), Millet'n lähestymistapa on pikemminkin korostetun ylätyylinen, jolle ominaista ovat pitkät lauseet ja kirjalliset ilmaukset (Hawcroft 1999, 23), kritiikkinä juuri nykykirjallisuuden puhekielisyyttä kohtaan. Hän esimerkiksi hyödyntää ilmaisuissaan lähinnä ranskan sanaston kirjakielisiä ja muutenkin harvinaisilta vaikuttavia ilmaisuja (mm. erilaisia johdoksia, joita kaikki sanakirjatkaan eivät aina tunnista). Lauseiden pituutta kasvatetaan ylätyyliin ja eleganttiin kielenkäyttöön kuuluvilla polveilevilla lauseenvastikkeilla ja relatiivilauseilla (usein myös relatiivilauseet korvattu partisiippirakenteilla). Kirjallista ilmaisua korostavat vaillinaiset lauseet (lauseesta puuttuu subjekti, predikaatti tai molemmat), mikä vyöryvien vertausten, kiertoilmaisujen ja kielikuvien kanssa haastaa nykylukijan kielitajua. Toisaalta retoriikan puheenomaisuuden voi nähdä nousevan esiin Millet'n esittämässä retorisisissa kysymyksissä, itseään täydentävänä ja korjaavana, julistavana, toistavana ja epäjatkuvana fragmentaarisenä tekstinä sekä muutamassa fragmentissa käydyssä hypoteettisessa vuoropuhelussa (ks. Millet, 2010; 15, 65).

Käyttäen kärjistystä yhtenä merkittävimmistä tehokeinoistaan ironian ja hyperbolan lisäksi Millet pyrkii provosoimaan, jopa ärsyttämään, lukijaa ja ehkä herättelemään näin kirjallisuuskeskustelua. Siinä missä Todorov siis pohjaa esityksensä vahvaan argumentointiin (*logos*), Millet'n retoriikan strategiana toimii *pathos* eli tunnereaktioiden herättäminen kuulijassa tai lukijassa (Hawcroft 1999, 14–

15). Näkemysten ja väittämien looginen argumentointi jää olemattomaksi kirjoittajan oman aseman kuvaamisen (*ethoksen*) ja kirjailijuuden pohdinnankin toimiessa pikemminkin tunnereaktion vahvistajana.

Tässä Millet'n valitsemassa strategiassa samoin kuin retoristen tehokeinojen ja kielikuvien jopa ylettömässä käytössä on kuitenkin omat vaaransa. Kun jokainen 555 fragmentista on ahdettu täyteen kiertoilmauksia ja kielikuvia, voidaan mielestäni perustellusti pohtia, eivätkö ne ala syödä toistollaan omaa tehoaan tullen jopa latteiksi ja itsetarkoitukselliseksi. Kun esityksen pääosassa ovat syytökset nykyromaanin ja -kirjailijoita kohtaan, tällä tuskin haetaan positiivisia tunnereaktioita. Palveleeko teos tarkoitustaan, jos sen sijaan että Millet pyrki voittamaan lukijan puolelleen ja huolestumaan kirjallisuuden ja ranskan kielen tilasta, hän herättää lukijassa lähinnä vain tunteen siitä, että hänen kaikista vakuutteluistaan huolimatta teos on pikemminkin katkeroituneen ja väärinymmärretyin marttyyrin henkilökohtaisen angstin ilmaus?

Retorisista keinoista metaforien ja vertauskuvien analyysi nousee tutkimukseni erityismielenkiinnon kohteeksi juuri kielenkäytön ja merkitysten luomisen näkökulmasta. Siinä missä Todorov on siis käyttänyt kielikuvia lähinnä argumentointinsa tukena ja tehokeinona säästeliäästi, Millet'n teos on jatkuvien trooppien ja metaforien kuvasarja. Tämä jättää myös huomattavasti enemmän tulkinnanvaraa lukijalle samoin kuin teoksen rakenteen ja ilmaisun fragmentaarisuus. Näin esittämäni kirjallisuuden ja sen tilan kuvaukset samoin sekä teokseen sisältyvät kirjallisuuskäsitykset ovat hyvin pitkälle näiden fragmenttien pohjalta muodostettuja konstruktioita. Lisäksi olen rajannut analyysin kohteeksi ennen kaikkea ne metaforat, joiden avulla Millet pyrkii kuvamaan kirjallisuutta, nykyromaanin ja näiden tilaa. Toisin kuin Todorovilla, Millet'n kielenkäytön ja kielikuvien taustalla on selkeämmin nähtävissä niiden polveutuminen muutamista käsittemetaforista, joiden pohjalle olen rakentanut tämän metaforien käsittelyn ja analyysin.

3.2.1 Helvetin romaani

*Chaque roman qui paraît est un pavé dans l'enfer des bonnes intentions littéraires.*³² (Millet 2010, 269)

Kuten *L'Enfer du roman* eli *romaanin helvetti* teoksen nimenä vihjaa, Millet'n metaforat ja metaforiset käsitteet pohjaavat vahvasti kristinuskon käsitteistöön ja kielenkäyttöön. Tämä uskonnollinen kuvasto on teoksessa selkeästi hallitsevin. Tämä tulee ilmi jo heti ensimmäisessä fragmentissa, jossa Millet toteaa:

Je ne brûle pas ce que j'ai adoré. L'apostasie n'est pas mon fort. Je ne pêche pas la mort, ni ne veux consoler, bercé d'illusions ou de regrets. Je dis les choses telles qu'elles sont [- -].³³ (Millet 2010, 15.)

Millet'n näkemys kirjallisuutta ja romaania kohtaan tuodaan välittömästi esille: hän ei aio luopua palvomastaan ja jumaloimastaan kirjallisuudesta eikä saarnaa sen kuolemaa, vaikka romaani rinnastuukin johonkin hävitettävään ja jopa helvetilliseen. Metaforien käyttö ja kielikuvat rakentuvat juuri tälle kahtiajaolle hyvään ja pahaan, joista erityisesti pahaan liittyvät ja moraalittomuutta kuvaavat metaforat nousevat merkittävämpään rooliin Millet'n ottaessa näin kantaa nykykirjallisuuden ja sen kielenkäytön luonteeseen.

Millet kuvaa nykykirjallisuutta termillä *postlittérature*, jolla hän viittaa kirjallisuuden jälkeiseen kirjallisuuteen. Ennen kaikkea tämä halveksunta kohdistuu nykyromaaniiin, jota Millet luonnehtii amerikkalaisvaikutteiseksi kansainväliseksi romaaniksi. Nykyromaanin on *huijaus (l'imposture)*, *yleinen valheen väline (un instrument du mensonge général)*, *valhe (le mensonge)* ja *väärennös (falsification)* (Millet 2010, 13, 38, 98). Eräänlaisina *vääränrahantekijöinä (des faux-monnayeurs)* toimivat muun muassa kustantajat (muokatessaan ja uudelleen kirjoittaessa teoksista poliittisesti korrekteja). Nykyromaanin *rikostovereina (ses complices)* taas toimivat sen kaksi vihollista elokuva ja sosiologia samoin kuin kaikki, jotka yhtyvät yleiseen

32 Jokainen ilmestyvä romaani on katukivi kirjallisuuden hyvien aikeiden helvetissä. (suom. ML)

33 En polta sitä, mitä palvoin. Uskosta luopuminen ei ole vahvuuteni. En saarnaa kuolemasta enkä halua lohduttaa tuudittautuen harhaluuloihin ja katumuksiin. Sanon asiat niin kuin ne ovat [- -]. (suom. ML)

mielipiteeseen sitä kyseenalaistamatta. Nykykirjailijat tavoitellessaan julkisuutta osallistuvat *mediaprostituutioon (la prostitution médiatique)*, esiintyvät internetin *huoraavissa tiloissa (les espaces prostitutionnels)* tai ovat *huijareita (des imposteurs)*. (Millet 2010, 32, 56, 157, 209.) Näiden metaforien kautta korostuu nykyromaanin nihilistinen luonne; se on moraaliton ja kääntänyt selkensä perinteisille arvoille. Se on *nihilismen kamasutra (un kamasoutra du nihilisme)* (Millet 2010, 202).

Nykyromaani on siis helvetillinen ja paha. Se on *helvetin kokemus (une expérience de l'enfer)*, joka ei tarjoa enää lukijoille totuutta, vaan kilpailee journalismin kanssa maailman (ts. totuuden) väärentämisestä (Millet 2012, 13, 85–86). Tätä romaanin helvetillisyyttä Millet kuvaa vertaamalla muun muassa romaanien toistoa ja asioiden vavomista *helvetin eteiseen (le vestibule de l'enfer)* ja sen täydellistä arvottomuutta *pahuuden hahmona (figure du Mal)* (Millet 2010, 98). Hän esittää romaanin olevan syntynyt ”de la fragmentation de la totalité, de l'écho [- -] de la mort de Dieu”³⁴, minkä vuoksi se on vieraantuneen totuudesta (Millet 2010, 98–99, 189). Millet väittää nykykirjallisuuden olevan lähes kokonaisuudessaan paholaisen ja pahan palveluksessa ja esittää romaanin olevan *jälkikirjallisuushelvetin pikkupiru (un diabolin de l'enfer postlittéraire)*, joka ”prétend tutoyer le Diable et le bon Dieu”³⁵ (Millet 2010, 100, 265). Se on pahan palveluksessa tiedostamattaan, koska ”il ne croit plus au Diable – par conséquent au Mal”³⁶ (Millet 2010, 100) ja romaani on osoitus tästä pahan yleismaallisuudesta: ”un genre qui a connu toutes les grimaces de la possession et de l'exorcisme”³⁷ (Millet 2010, 149). Se on pahan riivaama.

Siinä missä ennen eroottisen viihdekirjallisuus on muistuttanut helvettiä, uusi helvetti löytyy romaanien nykytuotannosta: ”production internationale qui a ses imitations dans toutes langues et qui constitue *le grand fleuve de l'enfer*

34 kokonaisuuden fragmentoitumisesta ja Jumalan kuoleman [- -] kaiusta. (suom. ML)

35 Uskoo kykenevänsä sinuttelemaan paholaista ja hyvää Jumalaa (suom. ML)

36 Se ei usko enää paholaiseen – eli pahaan. (suom. ML)

37 Laji, joka on tuntenut kaikki henkien manaamiset ja riivattuna olemisen irvistyksiset (suom. ML)

*romanesque*³⁸ (Millet 2010, 31, 69, 111; kursivointi oma) eli se muodostaa *romaanihelvetin suuren virran*. Tämä kirjallisuuden runsas lisääntyminen on *pahan läsnäolo kaikkialla (une omniprésence du pire)* ja juuri jälkikirjallisuuden tuotanto on *painajainen (le cauchemar)*, jossa heijastuu vain *tyhjiys eli helvetti (le vide – autre nom de l'enfer)* (Millet 2010, 120, 166).

Näiden metaforien mukaan nykyromaani ei näyttäydy ylimpänä pahuutena, itse paholaisena, vaan kaikessa helvetillisyydessään se on vain tämän pahuuden olemassaolon ilmentymä ja (apu)väline, joka toimii nykymedioiden ja journalismin ohella yhtenä tämän moraalittomuuden levittäjänä. Tämän logiikan mukaan varsinaiseksi paholaiseksi näyttäisi nousevan pikemminkin aikakauden yleinen henki, joka ”tolère tous les vices, les déviations, les mélanges contre nature, l'universalité du mensonge, à commencer par la fausse monnaie romanesque”³⁹ (Millet 2010, 160), ja uusi moraalinen maailmanjärjestys (*Nouvel Ordre moral*), jolla Millet tuntuu viittaavan ennen kaikkea amerikkalaiseen eettisyyden jälkeiseen (*postéthique*) moralismiin (Millet 2010, 13). Vaikuttaisi siltä, että näin pahuus tiivistyy ennen kaikkea juuri amerikkalaisuudessa ja sen levittämässä vaikutteisissa. Näitä ovat muun muassa tasa-arvoistumisen, medioitumisen, kansainvälistyminen, jota Millet vertaa *kadotukseen* tai *kiroukseen (damnation)*, globalisaatio, jota hän pitää *kuoleman työnä (une œuvre de mort)* ja *jäljittelyhelvetin yhtenä muotona (une figure de l'enfer mimétique)* (Millet 2010, 13, 195, 238), sekä ennen kaikkea Millet'n halveksima kansainvälinen romaani. Nämä kaikki uhkaavat kansallista omaperäisyyttä, toisin sanoen tässä tapauksessa ranskalaisuutta, ranskan kieltä ja kirjallisuutta.

Tämä näkemys nykykirjallisuudesta alhaisena ja moraalittomana heijastuu myös Millet'n käyttämässä *postlittérature* käsitteessä. Jälkikirjallisuus edustaa tätä halveksittavaa kirjoittamisen muotoa, jopa niin helvetillistä, ettei se ansaitse kirjallisuuden nimeä. Tämä sama ajatus toistuu myös siinä, että tämän *postlittérature* termin lisäksi Millet viittaa nykyromaaniiin myös termillä *romanesque*, jolla hän

38 Kansainvälisessä tuotannossa, jolla on jäljittelynsä kaikissa kielissä ja joka muodostaa romaanihelvetin suuren virran (suom. ML)

39 Sietää kaikki paheet, poikkeamat, luonnottomat sekoitukset ja valheen yleisyyden alkaen romaanin väärentämisestä. (suom. ML)

viittaa nykyromaaniiin jonain romaaninkaltaisena. Vaikka Millet ensimmäisessä fragmentissaan kieltäytyi saarnaamasta ja polttamasta kirjoja, hän joka tapauksessa päätyy saarnaamaan tuomiota romaanille:

L'indication « roman », la photo putassière de l'auteur, la déclinaison des élonges fournis par une presse stipendiée, tout ça est à ce point malséant, répugnant, obscène, même, qu'on souhaite voir le feu du Ciel s'abattre sur le milieu prétendu littéraire, nous laissant, nous autres écrivains, dans la solitude du témoin pour qui nul lecteur ne témoignera.⁴⁰ (Millet 2010, 270.)

Tässä fragmentissa tiivistyy Millet'n oma nykykirjailijoita ja -kirjallisuutta kohtaan tuntema halveksunta hänen uskonnolliseen kielenkäyttöönsä ja kielikuviin hänen itsensä ottaessa lähes profeettallisen aseman saarnatessaan Jumalan tuomiota ja tuhoa nykykirjallisuudelle, jonka pahuus näin vertautuu muun muassa Sodomian ja Gomorran pahuuteen⁴¹. Koska kirjallisuus on enää pelkästään tätä helvetillistä romaanikirjallisuutta, mikä muistuttaa *painajaista*, Millet'n mukaan ”pour la première fois, nous pourrions nous dire heureux de voir brûler des livres”⁴² (Millet 2010, 114). Tämä kirjojen polttaminen ja siitä johtuva onnellisuus siitä voidaan lukea äärimmäisen vahvana halveksunnan ilmaisuna, sillä juuri teoksen alussa Millet'hän kieltäytyy polttamasta sitä, mitä jumaloi (ks. Millet 2010, 15).

Käsitemetaforana, joiden pohjalle tämä kuvasto rakentuu, vaikuttaisi olevan sellainen metafora kuin (NYKY)ROMAANI ON PAHA. Tätä hän pyrkii kuvaamaan pahuutta kuvaavien metaforien avulla, jotka hänen tapauksessaan lainaavat käsitteensä kristillisestä pahuuskäsityksestä eli helvetin kuvastosta. Helvettiin liittyvät konnotaatiot viittaavat myös syntisyyteen ja näin moraalittomuuteen, mikä tulee myös esille näiden pahuuskäsitysten yhteydessä. Käsitukseen helvetistä liittyy suuntametafora HELVETTI ON ALHAALLA, ja koska kristillisessä kulttuurissa helvetti

40 Merkintä ”romaanii”, tekijän huoraava valokuva ja lahjotun lehdistön esittämä kehujen deklinaatio, kaikki tämä on tässä kohtaa jopa niin säädyttöntä, vastenmielistä ja hävyttöntä, että haluaisimme nähdä taivaan tulen iskevän niin kutsutun kirjallisuuden keskelle, samalla kun meidät muut kirjailijat jätetään yksinäisyyteen todistajana, jonka puolesta yksikään lukija ei tule todistamaan. (suom. ML)

41 ks. 1. Moos. 19:24.

42 Ensimmäistä kertaa voisimme sanoa, että olemme onnellisia nähdessämme, kun kirjoja poltetaan. (suom. ML)

edustaa äärimmäistä pahuutta, näin tähän voidaan rinnastaa suuntametafora PAHA ON ALHAALLA tai yleisemmin HUONO ON ALHAALLA. Näin Millet'n käyttämät metaforat implikoivat siis, että nykykirjallisuus on jotain todella alhaista, moraalitonta ja arvotonta. Erityisen vaaralliseksi romaanin tekee Millet'n mukaan se, että se on kääntänyt hyvän ja pahan kategoriat päinvastaisiksi turmellen totuuden (Millet 2010, 145). Romaanin nimeen vannovat näyttäytyvät näin vain *kadotukseen tuomittujen kansana (peuple des damnés)*, joka romaania palvoessaan *palvoo kultaista vasikkaa (d'adorer le veau d'or du tout-romanesique)* toisin sanoen epäjumalaa⁴³ (Millet 2010, 65, 217).

Vaikka nämä pahuuden kuvaukset ja halveksunta nykykirjallisuutta kohtaan nousevatkin siis vahvemmin esille, tämä kristillinen käsitteistö ja suuntametafora PAHA/HUONO ON ALHAALLA antavat olettaa, että tälle suuntametaforalle on olemassa pari, jonka mukaan HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ. Siinä missä nykyromaani on paha, niin KIRJALLISUUS itsessään ON HYVÄ, jopa jumalallinen. Näin voimme päätellä, että hyvä kirjallisuus pitää yllä ennen kaikkea kristillisiä arvoja, eli se on moraalista ja pyrkii totuuteen. Esimerkkien perusteella hyvä kirjallisuus mukailee länsimaisen kirjallisuuskanonin arvostamia teoksia, toisaalta taas esille nousee Millet'n henkilökohtaiset arvostukset ja halveksunta nykyromaania kohtaan: nykyromaani tai tämä kansainvälinen romaani eivät ole kirjallisuutta.

Toinen seikka, joka näyttää erottavan hyvän ja huonon kirjallisuuden, on niiden kieli. Nykykirjallisuuden kieli on Millet'n mukaan moraaliton. Se uskottelee, että ”sa veulerie est l'expression d'une morale naturelle”⁴⁴ ja näin ”elle compose avec les puissances du mal”⁴⁵. (Millet 2010, 55.) Kielen moraalisuus näyttäisi siis tarkoittavan hänellä sellaista kirjallisuuden kieltä, jossa korostuvat tyyli, sävyn tarkkuus, rakenne ja joka on ranskan kielen kieliopin mukaista:

[- -] écrire, c'est s'efforcer d'atteindre à cette justesse de ton, dont tout dépend, et qui se confond peut-être avec la hauteur (autre nom de la pureté)⁴⁶ (Millet 2010, 67).

43 vrt. 2. Moos. 32.

44 Sen velttous on luonnollisen moraalin ilmaus (suom. ML)

45 Se neuvottelee pahan voimien kanssa. (suom. ML)

Tällainen kieli on siis ylevää, puhdasta ja lähes jumalallista totuuden ilmetessä juuri *tyylin voimassa (par la seule force du style)* (Millet 2010, 257). Tämän ylevän kielenkäytön, tyylin ja muodon katoamisen myötä romaanikin näyttää sortuneen kadotukseen. Millet mukaan:

Le « nouveau roman » est sans doute l'ultime acte de foi dans ce genre, et la dernière occurrence de l'obsession française de la forme. Après lui, le roman déchoit dans les revendications contradictoires, néoclassiques, ou faussement avant-gardistes, et bien entendu sociales – parfois tout cela ensemble, et sans style, donc américaines.⁴⁷ (Millet 2010, 252.)

Tämän mukaan uusi romaani voidaan siis nähdä eräänlaisena vedenjakajana kirjallisuuden ja jälkikirjallisuuden välillä sen edustaessa tyyliltään ja muodoltaan viimeisimpänä sitä, mitä voidaan kutsua vielä kirjallisuudeksi. Tätä jälkikirjallisuuden kielen maailmaa Millet kuvaa *Jumalan hylkäämäksi maailmaksi (un monde abandonné de Dieu)* ”sur lequel Dieu a jeté ses foudres, comme sur les villes maudites de l'Ancien Testament”⁴⁸ myös tämän maailman ollessa *helvetin kuva (une figure de l'enfer)* (Millet 2010, 152).

Vaikka kieleen liittyvissä metaforissa on nähtävissä suuntametaforien kohdalla käsitys HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja HUONO ON ALHAALLA, samanlaista kahtiajakoa, joka erottaa romaanin kirjallisuudesta, ei sen kohdalla oikeastaan voida esittää. Sitä näyttäisi pikemminkin määrittelevän käsittemetфора KIELI itsessään ON PYHÄ tai raamatullisemmassa muodossaan JUMALA ON SANA ja yhteydessä kaiken luomiseen. Se on Jumalan lailla valo pimeydessä, hyvää ja parhaimmillaan korkein totuus. (ks. Päivärinta 2010, 4; Joh 1:1–5.) Nykykirjallisuudessa tämä kieli on sortunut pimeyteen ja yleisessä pahuudessaan alentanut tämän kielen pyhyiden:

46 Kirjoittaminen, joka yrittää yltää tähän sävyn tarkkuuteen, josta kaikki riippuu ja joka sulautuu ehkä korkeuteen (puhtauteen). (suom. ML)

47 ”Uusi romaani” on todennäköisesti äärimmäinen uskon teko tässä lajissa ja viimeinen esiintyminen ranskalaisesta pakkomielleestä muotoon. Sen jälkeen romaani sortuu ristiriitaisiin, usklassisiin tai virheellisesti avantgardistisiin ja jopa sosiaalisiksi ymmärrettyihin vaatimuksiin – joskus kaikkea tätä yhdessä ja ilman tyyliä, siis amerikkalaisittain. (suom. ML)

48 Johon Jumala on iskenyt salamansa niin kuin Vanhan testamentin kirottuihin kaupunkiin (suom. ML)

J'ai naguère avancé que le roman est chrétien [- -]. [- -] Il se peut que l'histoire du roman ne soit que celle de sa déchristianisation, ou de la dégénérescence du sacré [- -].⁴⁹ (Millet 2010, 89.)

Tässä pyhän rappeutuminen voidaan tulkita arvojen ja moraalin rappeutumisen lisäksi viittaavan edellä mainitun metaforan mukaisesti myös kielen rappioitumiseen. Rappion, *rappeutumisen* tai *turmeltumisen* (*se dégrader*) ja *romahtamisen* (*effondrement*) metaforilla (Millet 2010, 16, 106) kuvataan tätä kielen ja nykykirjallisuuden alennuksen tilaa: ”Le roman postlittéraire n'est que du scénario potentiel : un passe-temps dégradé, qui cherche son salut”⁵⁰ (Millet 2010, 68), ja tässä alhaisessa tilassa se on vain halveksittava.

3.2.2 Kielen rauniot

Kielen rappiosta puhuessaan Millet käyttää usein metaforaa kielen rauniot. Tämä metafora laajenee myös koskemaan kirjallisuutta ja kulttuuria, kun puhutaan kirjoittamisesta kirjallisuuden raunioilla ja kielen säilyttämisestä Euroopan kulttuurin raunioilla (Millet 2010, 70, 91). Nämä metaforat liittyvät käsittemetaforaan KIELI ON RAKENNUS tai KAUPUNKI. Millet ajoittaa tämän syntaksin latistumisen ja kielen raunioitumisen maailmansotien välille. Romaanin kielen latteus on Millet'n mukaan asettunut *vanhan retoriikan ja kielen raunioille* (*sur les ruines de l'ancienne rhétorique* ja *sur les ruines de la langue*) (Millet 2010, 53–54, 219) aivan kuin maailmansotien tuhot olisivat jättäneet jälkeensä tuhoja myös kirjallisuuden ja kielen kentällä. Tämän nykyisen kielenkäytön heikkouksiksi hän listaa muun muassa syntaksin epäsäännöllisyydet, yleensä kielessä esiintymättömien taivutusmuotojen käytön, kielen kömpelyyden, karkeat kielivirheet, epämääräisen oikeinkirjoituksen ja niin semanttisen kuin etymologisen tietämättömyyden. Tällaisena kielenkäyttö on vain *matelua kielen raunioissa* (*une reptation pathétique dans les décombres de la*

49 Jokin aika sitten esitin, että romaani on kristitty [- -]. [- -] Voi olla, että romaanin tarina on vain sen kristillisyydestä luopumisen tai pyhän rappeutumisen tarina [- -]. (suom. ML)

50 Kirjallisuuden jälkeinen romaani on vain potentiaalinen käsikirjoitus: rappeutunut ajanviette, joka etsii pelastustaan. (suom. ML)

langue), kielitietoisuuden rappeutumista (*la dégradation du sentiment linguistique*) ja sellaisena alhaista ja halveksittavaa. (Millet 2010, 54.)

Rapistumiseen ja rappioon liittyvät konnotaatiot viittaavat rakennuksen ränsistymiseen, huonoon kuntoon, heikkenemiseen ja hitaaseen kasaan painumiseen, jonka lopputuloksena on sortuneet rakennukset ja raunioituminen, mutta myös rappioon arvonalentumisena ja turmeltumisena eli kielenkäytön moraalisenä rappiona (vrt. ROMAANI ON PAHA). Näin kielen rapistuminen ja raunioituminen ovat tulkittavissa alaspäin suuntautuneena metaforana ja se voitaisiin ilmaista suuntametaforana KIELENKÄYTTÖ ON ALHAALLA. Tätä näkyy myös Millet'n kuvauksessa, kun hän vertaa kielen entisen loiston katoamista *kirjallisuuden kielen raunioihin (la ruine des langues littéraires)* (Millet 2010, 59). Kielen raunioihin liittyy helposti myös konnotaatioita vanhoihin sivilisaatioihin ja niiden kukoistavien kaupunkien ja merkittävimpien monumenttien tuhoutumiseen luonnonmullistusten, sairauksien, sotien tai pelkästään ajan rappeuttavan vaikutuksen myötä. Kieli on mahdollista ymmärtää yhtenä tällaisena korkeakulttuurin monumenttina ja sen kulttuurinen merkitys on niin suuri, että voitaisiin jopa sanoa, että sivilisaatio on kieli. Hienoista paradoksaalisuutta tässä ranskan kielen rappion huolella on se, että ranskan itse on syntynyt latinan eräänlaisen rappioitumisen, murteellistumisen, ja lopulta tämän alueellisen kielimuodon standardoinnin seurauksena⁵¹.

Rappioitumisessa sotaan liittyvät metaforat ovat merkittävässä roolissa ja Millet'ille maailmansodat vaikuttava kulminoituvan käännteentekeväksi ajankohdaksi ja suoranaiseksi aiheuttajaksi tässä kirjallisuuden ja kielen rappiossa. Näin puhekielisyyden ja puheelle kuuluvan kielenkäytön lisääntyminen kirjallisuuden kielenkäytössä on *saapuvan tuhon tunnusmerkki (caractère de ruine à venir)* ja *kielenkäytön tappio (la défaite du langage)* (Millet 2010, 79, 215). Tämän *kielen murentuessa (la langue se délite)* Millet vertaa itseään *kielen maanpakolaiseksi (exilé linguistique)* (Millet 2010, 76). Tämä manifesti vaikuttaa olevan ennen kaikkea sodanjulistus kielen puolesta. Tässä on nähtävissä viitteitä Lakoffilla ja Johnsonillakin esiintyvään käsittemetaforaan ARGUMENTTI ON SOTA (ks. Lakoff et al.

51 Ranskan kielen kehityksestä latinasta standardikieleksi on kirjoittanut muun muassa Lodge teoksessaan *French : from dialect to standard* (1993).

1980, 4), mikä heijastuu Millet'n sotaisana argumentaationa hänen näkemystensä ja kannattaman kirjallisuuskäsityksen puolesta. Millet'n muun muassa vertaa itseään edellä mainituksi maanpakolaiseksi, mutta myös kirjallisuuden puolustajana *soturiksi* (*le guerrier*) ja *elonjääneeksi* (*le survivant*) (Millet 2010, 12, 71) tässä etukäteen hävityssä taistelusta. Tämän taistelun tappion osoituksena ovat romaanin valta-asema ja kirjakielen rappio: ”Mais c'est dans la langue que nous poursuivons un combat perdu d'avance”⁵² (Millet 2010, 92). Millet puhuu *kielenkäytön tappiosta*, jonka *kansanvalta* vie päätökseen (*la démocratie accomplissant la défaite du langage*). Tällä hän kritisoi sitä, että kirjoittaminen on tullut mahdolliseksi lähes kaikille omakustanteiden ja Internetin myötä. (Millet 2010, 79.) Kaikki voivat kirjoittaa, mikä johtaa kielenkäytön heikentymiseen.

Huomionarvoista tässä kielen taistelussa on kuitenkin se, että se ei kohdistu pelkästään kielenkäyttöön ja sen rappioon ranskalaisessa kirjallisuudessa, vaan se on myös ranskan ja englannin kielten sota ja jatkoa Englannin ja Ranskan väliselle ikivanhalle kilpailulle:

Le français *brisé* dans lequel on écrit aujourd'hui et qu'on parle généralement est tout ce qui reste d'une vieille tension esthétique décuplée par la rivalité fondamentale franco-anglaise [- -]. Cette rivalité s'achève dans le roman international qui marque la défaite de la morale du goût au profit l'éthique démocratique anglo-saxonne.⁵³ (Millet 2010, 207; kursivointi alkuperäinen.)

Kärjistetyksi Millet jopa näkee ranskan kielen kuoleman olevan sama asia kuin Euroopan kulttuurin kuolema toisen maailmansodan jälkeen, kun amerikkalaiset vaikutteet, toisin sanoen *englantia puhuva barbaarisuus* (*la barbarie anglophone*), alkoivat levitä Eurooppaan taaten englannin kielen ja kansainvälisen romaanin *voittokulun* (*le triomphe*) (Millet 2010, 91, 182). Millet'n mukaan tämä kansainvälisen romaanin *maailmanvalloituksen* (*conquérir du monde*) taustalla

52 Mutta kielessä me jatkamme etukäteen hävittyä taistelua (suom. ML)

53 *Särkynyt* ranska, jolla nykyään kirjoitetaan ja jota yleisesti puhutaan, on kaikki mikä jää jäljelle vanhasta esteettisestä jännitteestä, jonka ranskalais-englantilainen peruskilpailu on kymmenkertainnut [- -]. Tämä kilpailu loppuu kansainvälisessä romaanissa, joka merkitsee tappiota maun moraalista anglosaksisen demokraattisen etiikan hyväksi. (suom. ML)

yhtenä tekijänä on luovankirjoittamisen kurssit, joihin hän tuntuu suhtautuvan yhtä halveksivasti kuin nykyromaanin (Millet 2010, 188).

Kielen lisäksi taisteluun liittyvillä metaforilla kuvataan myös kirjallisuuden ja kansainvälisen romaanin suhteita. Samalla kun tämä taistelu on kahden maan välinen kilpajuoksu, se voidaan tulkita hyvän ja pahan välisenä taisteluna samoin kuin kahden eri kirjallisuuskäsityksen yhteenottona – jopa pyhänä sotana Ranskan kirjallisuuden ja kirjakielen puolesta. Romaanin *tärkeimpänä aseena (son arme majeur)* on Milletin mukaan merkityksettömyys, ja sen sisältämä nihilismi taistelee kirjallisuutta ja moraalisuutta vastaan vertautuen jopa terrorismiin, kun taas kirjallisuuden maun osoittaminen on *sota-askel (avancée guerrière)* romaania kohtaan (Millet 2010, 59, 66, 91, 255). Näiden käsitteiden taustalla vaikuttaisi olevan käsittemetafora, jossa KIRJALLISUUS ON SOTAKENTTÄ ja KIRJOITTAMINEN ON SODANKÄYNTIÄ – tai vielä abstraktimmalla edellä mainittu käsittemetafora ARGUMENTTI ON SOTA. Tämä sodankäynti tulee esiin myös anglosaksisten kirjailijoiden vertaamisessa kirjallisuutta ja elokuvaa valloittavaan sotajoukkoon:

Vers quoi se précipite la grosse cavalerie anglo-saxonne, Américains en tête, suivie de l'infanterie anglaise, de voltigeurs australiens et néo-zélandais, de gurkhas indiens et de tirailleurs africains ? Vers les lieux de capitalisation symbolique, Londres, New York, et Hollywood, le cinéma étant, à l'ère du faux, le destine du processus planétaire par lequel les romans ne s'écrivent plus que pour devenir des films [- -].⁵⁴ (Millet 2010, 154.)

Samoin argumentoinnin yhteys sotaan näkyy ajatuksessa *kirjoittamisen sotaista luonteesta (la nature guerrière de l'écriture)* (Millet 2010, 160). Ranskan kirjallisuuden kannalta Millet antaa tästä taistelusta lohduttoman kuvan kansainvälisen romaanin edustaessa *tappiota sekä ranskalaisen kirjallisuuden kuolemaa*:

54 Mitä kohti suuri anglosaksinen ratsuväki syöksyy, kärjessä amerikkalaiset, joita seuraavat englantilainen jalkaväki, australialaiset ja uusiseelantilaiset kommandosotilaat, intialaiset gurkhat ja afrikkalaiset tunnustelijat? Kohti Lontoota, New Yorkia ja Hollywoodia, symbolisen kapitalisoinnin paikkoja, sillä elokuva on epäaidon aikakaudella yleismaailmallisen kehityskulun tulevaisuus, minkä vuoksi romaaneja kirjoitetaan enää vain elokuviksi [- -]. (suom. ML)

[-] deux siècles plus tard, le roman postlittéraire entérine cette *défaite*; si bien qu'on pourrait dire que la postlittérature est *la mort de la littérature française*, donc d'une certaine idée de la littérature⁵⁵ (Millet 2010, 107).

Tämä tappio taas on erityisen katkera, koska se on ranskalaisen kirjallisuuden ja kirjallisuuskäsityksen tappio anglosaksiselle, ja näin Ranskan tappio Englannille maiden välisessä ikivanhassa kilpailussa.

3.2.3 Kuolemansairas kirjallisuus

Kuolemaan liittyvissä metaforissa on havaittavissa kahdenlaista näkemystä: toisaalta Millet esittää, että kirjallisuus on kuollut, toisaalta toteaa sen olevan kuolematon. Kuolema on kohdannut ainakin kirjallisuuden monimuotoisuutta eli sen eri lajeja. Millet puhuu muun muassa eri kirjallisuuden lajien ja luokittelemattomien tekstien *lähes kliinisestä kuolemasta* (*la mort quasi clinique*) ja sadun *asettamisesta arkkuun genrenä* (*une mise au tombeau du conte comme genre*) (Millet 2010, 18, 81). Hänen mukaansa kirjallisuus on jopa *sammumassa* tai *kuolemassa sukupuuttoon* (*être en train de s'éteindre*), koska romaanista yksistään on tullut hallitseva kirjallisuudenlaji (Millet 2010, 20).

Tämä kansainvälinen ja englanninkielinen romaani näyttäytyy kirjallisuuden ja erityisesti ranskalaisen kirjallisuuden suurimpana uhkana, jopa yhtenä sen surmaajista: ”la postlittérature est la mort de la littérature française, donc d'une certaine idée de la littérature”⁵⁶ (Millet 2010, 107). Englantia puhuvaa globalisaatiota Millet vertaa *kuolemantyöhön* (*une œuvre de mort*) ja kansainvälinen romaani *kätkee* hänen mukaansa *kuoleman välineen* (*dissimuler un instrument de mort*), sillä englanti romaanin ainoana kielenä ja kielenkäytön mallina on *kuoleman kieli* (*langue de mort*), minkä seurauksena kirjallisuus tulee kuolemaan. Nykyromaania voidaan kuvata jopa *kielten kuolemisen tarinana* (*histoire de la mort des langues*). (Millet

55 Kaksi vuosisataa myöhemmin jälkikirjallisuuden romaani laillistaa tämän tappion; joten voitaisiin sanoa, että jälkikirjallisuus on Ranskan kirjallisuuden kuolema, siis yhden tietyn kirjallisuuskäsityksen. (suom. ML)

56 Jälkikirjallisuus on ranskalaisen kirjallisuuden kuolema, siis yhden tietyn kirjallisuuskäsityksen. (suom. ML)

2010, 13, 25, 137, 143.) Mitä tulee ranskan kieleen, Millet toteaa sen olevan: ”une langue quasi morte : une langue posthistorique, vidée d'elle-même, un simple idiome de communication hanté par la version américaine de l'anglais”⁵⁷ (Millet 2010, 169). Näissä kielen kuolemaan liittyvissä näkemyksissä kielen kuolema on yhtä kuin kirjallisuuden kuolema.

Kielen kuoleman ja rappioitumisen ohella (Millet 2010, 20, 54) Millet esittää kirjallisuuden yhdeksi uhaksi alan muuttumisen entistä naisvaltaisemmaksi, mitä hän kuvaa seuraavasti:

la littérature, qui est de plus en plus perçue comme l'apanage des femmes, c'est-à-dire une activité de seconde zone, voire méprisable, les femmes constituant ainsi une seule et même voix, sorte de Schéhérazade monstrueuse et diverse, universelle et inaudible, entérinant la mort de la littérature au sein même du sentimentalisme postlittéraire, en un redoublement féminin du monde : sa vocalisation infinie qui, loin de retarder le moment de la mort, nous y précipite.

⁵⁸ (Millet 2010, 95.)

Vaikka tässä lainauksessa Millet'n halveksunta kohdistuu hyvin voimakkaasti naiskirjailijoihin, jotka syöksevät kirjallisuuden kuolemaan, kirjallisuuden surmaajiksi esitetään yleisesti näitä jälkikirjallisuuden romaanikirjailijoita, joita Millet vertaa *haudankaivajiin* (*des fossoyeurs*). He kaivavat omaa hautaansa (*creuser leur propre tombe*) halveksien lukeneisuutta ja julkaistessaan huonolla kielellä kirjoitettuja romaaneja. (Millet 2010, 155–156.)

Kirjallisuuden kuolemaan liittyviä metaforia ja vertauskuvia esiintyy myös romaanin yhteydessä; yhtä lailla kuin kirjallisuus on kuollut, on romaanikin. Tosin siinä missä Millet kirjallisuuden yhteydessä puhuu siitä pelkästään kuolleena, romaaniin liittyvät kielikuvat ovat huomattavasti värikkäämpiä hänen pyrkiessään

57 Lähes kuollut kieli : jälkihistoriallinen kieli, joka on tyhjennetty itsestään, kommunikaation yksinkertainen idiomi, jota englannin amerikkalainen versio vainoaa. (suom. ML)

58 Kirjallisuus, joka havaitaan yhä enemmän naisten erioikeudeksi eli toisen luokan jopa halveksittavaksi toiminnaksi naisten muodostaessa siis yhden ja saman äänen, eräänlaisen hirviömäisen ja vaihtelevan, universaalien ja kuulumattoman Scheherazaden laillistaen kirjallisuuden kuoleman juuri jälkikirjallisuuden sentimentalismissa maailman naisellisuuden kaksinkertaistumisena: sen loputtomana vokalisaationa, joka kaukana kuoleman hetken viivästyttämisestä syöksee meidät siihen. (suom. ML)

kuvamaan nykyromaanin rappiota myös kuoleman kuvissa, jotka ovat melko makaabereja irvokkuudessaan ja kammottavuudessaan. Hän kuvaa nykyromaania *romaanivainajaksi ajanvietteen hautajaisissa ja muumioksi*:

[- -] *le corps mort du roman, fardé, apprêté pour le salon funéraire du divertissement : une momie qu'on mènerait à un bal [- -], et dansant la dernière valse en des costumes taillés selon les nouvelles normes éthico-juridiques*⁵⁹
(Millet 2010, 16; kursivointi oma).

Vaikka nykyromaanin on jo kuollut, siitä on jäljellä vielä sen *mätänemisen (décomposition du genre romanesque)* prosessi ja *mätänevä ruumis*: ”Nous reniflons son cadavre, manions des membre décomposés, contemplons des fosses communes”⁶⁰ (Millet 2010, 27, 187; kursivointi oma). Tämä mätänevä ruumis, joka tanssii viimeisen valssin, muistuttaa kuolemantanssi (*danse macabre*) -aiheisten kuvien eri yhteiskunnallisissa asemissa olevia ihmisiä tanssittavia luurankomaisia raatoja. Nämä kuvat muistuttavat elämän katoavaisuudesta ja jokaisen kuolemasta asemaan katsomatta, ja niihin liittyvä uskonnollinen didaktiikka korostaa myös Millet'n peräänkuuluttamaan moraalisuutta. Ominaista näille romaanin kuolemaan liittyville metaforille on abstraktin asian fyysiseksi ja elolliseksi tekeminen personifikaation käytöllä eli tässä tapauksessa romaanin esittäminen ihmishahmoisena, josta nyt on enää jäljellä tämä nykyromaanin mätänevä ruumis. Romaanin kohdalla käsittemetaforana näyttäisi siis olevan ROMAANI ON (IHMIS)RUUMIS.

Ruumiin lisäksi romaania verrataan *hautakammioon* tai *-muistomerkkiin (le tombeau)* sekä yksinkertaisesti *hautaan (le tombe)* (Millet 2010, 171, 173). Se esitetään myös *muistona (le souvenir)*, *kielen kummituksena* tai *haamuna (le fantôme d'une langue)* (Millet 2010, 241). Millet puhuu myös *romaanin haamusta*:

le spectre du roman qui se survit dans une forme défunte, et hante et terrorise la littérature au point de rendre les lecteurs eux-même fantômes⁶¹ (Millet 2010, 270; kursivointi oma).

59 Romaanivainaja, joka on ehostettu ja laitettu kuntoon ajanvietteen hautajaisia varten: mummio, jota viedään tanssiaisiin [- -], samalla kun tanssitaan viimeistä valssia vaatteissa, jotka on leikattu uusien eettisjuridisten normien mukaan. (suom. ML)

60 Haistelemme sen ruumista, käsittelemme mädänneitä jäseniä ja tutkimme yhteisiä hautoja. (suom. ML)

Näiden *romaani on aave* -metaforien tulkinta on hieman kompleksisempi, sillä romaanin käyttö terminä tässä on hieman epäselvä: viittaako Millet tässä romaanilla tämän kirjallisuuden lajin menneisiin ilmentymiin, jotka kummittelevat tai heijastuvat vielä nykykirjallisuudessa, vai olisiko tämä tulkittava niin, että nykykirjallisuus on vain tämän menneisyydessä kukoistaneen kirjallisuuden lajin kalpea muisto? Kuvaahan Millet sitä tämän varsinaisen kirjallisuuden *varjo*, joka voidaan tulkita yhdeksi kiertoilmaisuksi aaveelle: ”[I]a littérature française n'est plus que *l'ombre* d'elle-même [- -]”⁶² (Millet 2010, 34; kursivointi oma). Samoin nämä nykyiset romaanikirjailijat ovat vain *varjoja* (*des ombres*) ja kirjoittavat *varjon kielellä* (*le langage de l'ombres*) (Millet 2010, 34). Samoin kuin hän jatkaa myöhemmin, että ”[n]ous n'écrivons jamais que *les fantômes de livres* voués à nous hanter et à n'être lus que par des revenants en quête d'inédit”⁶³ (Millet 2010, 273; kursivointi oma), nämä *kirjojen haamut* ovat jälleen vain kirjallisuuden suurten teosten tai platonilaisittain itse kirjan tai kertomuksen idean varjo. Käsittemetaforana Millet'illä näyttäisi olevan tässä metafora KIRJALLISUUS ON ELÄVÄ KUOLLUT tai ehkä jopa abstraktimmalla tasolla oleva SIELU/HENKI ON KUOLEMATON, jos sielu tässä ymmärretään kirjallisuuden ja romaanin henkenä ja sen kuolemattomuutena. Toisaalta Millet'n kritiikin yhteydessä tämä henki vaikuttaa kuolemattomuudessaan ilmentyvän lähinnä riivattuna nykyromaanin rappioituneissa muodoissa, minkä vuoksi nämä *aave* ja *varjo* -metaforat rakentuvatkin kenties paremmin käsittemetaforan KIRJALLISUUS ON HENKI pohjalle ja henkenä kirjallisuus näyttäisi olevan riivattu.

Menneisyyden kirjailijoista ja ajatteliijoista puhuessaan Millet puhuu myös *kirjailijoiden haamuista* (*des fantômes d'écrivains*) ja *elävistä kuolleista* (*ces morts-vivants*) sekä nimittää kirjallisuuden dialektiikkaa aikaisempien (jo kuolleiden) kirjailijoiden kanssa *haudantakaisiksi vuoropuheluiksi* (*les vrais dialogues d'écrivains sont d'outre-tombe*) (Millet 2010, 74–75, 87). Tosin näissä haamut ovat lähinnä kiertoilmaus kuolleille kirjailijoille ja elävät kuolleet viittaavat pikemminkin

61 romaanin haamu, joka säilyy hengissä manalle menneissä muodoissa sekä kummittelee ja terrorisoi kirjallisuudessa niin paljon, että tekee itse lukijat aaveiksi. (suom. ML)

62 Ranskan kirjallisuus on vain varjo itsestään [- -]. (suom. ML)

63 Kirjoitamme aina vain kirjojen haamuja, jotka on omistettu kummittelemaan meille ja olemaan vain haamujen lukemia etsiessämme julkaisematonta. (suom. ML)

näiden kirjailijoiden kuolemattomuuteen kuin siihen, että ne olisivat varjon kaltaisia ja sellaisena jotain alhaisempaa. Tässä nämä siis ilmentävät pikemminkin juuri kirjallisuuden kuolemattomuutta sen ollessa *kuoleva, joka ei kuole (mourant de ne pas mourir)* (Millet 2010, 54), koska niin kauan kuin kirjoitetaan tämä kuolema ei ole täysin mahdollista.

Kuoleman metaforat vaikuttaisivat olevan syvennetty ja ääripäähän viety tuhon ja rappion kuvaus. Siinä missä KIELENKÄYTTÖ ON ALHAALLA, kirjallisuuden kohdalla tätä alennustilaa kuvataan äärimmäisenä KIRJALLISUUS ON KUOLLUT -metaforalla, jonka yhdeksi muunnokseksi käsittemetaphora ROMAANI ON IHMISRUUMIS voidaan tulkita. Lakoff ja Johnson esittävät, että suuntametaphorissa elämä ja terveys mielletään yleensä kielenkäytössä olevan ylhäällä kun taas vastaavasti KUOLEMA ON ALHAALLA sairauden kanssa (Lakoff et al. 1980, 15). Siinä missä SIELU ON KUOLEMATON on yhdistettävissä suuntametaphoraan ELÄMÄ ON YLHÄÄLLÄ ikuisen elämän kautta, riivattuna tämä henki on tuomittu kadotukseen, minkä vuoksi myös tämä voidaan tulkita alaspäin suuntautuneena. Näin kuolemankuvienkin kautta esiintyy käsitys kirjallisuuden tämän hetkisestä heikosta tilasta niin itse kirjallisuuden kuin nykykirjallisuuden kohdalla. Vaikka Millet on monessa kohtaa tuonut näiden metaforien kautta esille, että kirjallisuus ja erityisesti ranskalainen kirjallisuuskäsitys ovat kuolleet nykykirjallisuuden myötä, hän esittää myös, että: ”[p]ostlittéraire signifie non pas que la littérature soit morte mais qu'elle connaît dans le roman un processus continu de dévalorisation [- -]”⁶⁴ (Millet 2010, 247). Tässäkin korostuu jälleen tämä nykykirjallisuuden alhaisuus ja halveksittavuus jopa Millet'n *postlittéraire*-käsitteen myötä.

Yhdeksi kuoleman metaforien verkostoon liittyväksi metaforaksi käsitteistöksi voidaan nimetä sairauten liittyvät metaforat, jotka muodostuvat käsittemetaphoran ROMAANI ON SAIRAUUS pohjalle. Millet puhuu *romaanin pandemiasta (la pandémie romanesque)*, *romaanisyyhystä (un prurit romanesque)*, *romaanista postmoderniuden tautina (cette maladie de la postmodernité)* ja *loputtomana etäpesäkkeenä (une métastase infinie de la postmodernité)* (Millet 2010, 60, 170,

64 Kirjallisuuden jälkeinen ei merkitse, että kirjallisuus olisi kuollut vaan että se tuntee romaanissa arvon alentamisen jatkuvan prosessin [- -]. (suom. ML)

188, 275). Vaikuttaakin siltä, että Millet vertaa nykyromaanin sairautena syöpään; romaani on siis kirjallisuuden syöpäkasvain. Kun Millet puhuu *romaanin liikakasvuisesta kehityksestä* (*l'hypertrophique développement du roman*), jonka hän näkee edustavan kirjallisuuden kuolemaa (Millet 2010, 89), myös tässä konnotaatiot tuovat mieleen syöpäsolujen leviämisen ja jokaisen romaanin tai kirjan olevan yksi tällainen pahanlaatuinen syöpäsolu kirjallisuuden ruumissa. Metaforana syöpä saa aikaan myös konnotaatioita, joissa nykyromaanin näyttäytyy salakavalasti leviävänä, tappavana ja pelottavana, jopa kuolemaan johtavana ja häpeällisenä tautina. Muut sairauteen liittyvät metaforat vertaavat kirjallisuutta ja nykyromaanin muun muassa *muistin tautiin* (*cette maladie de la mémoire*) ja *sielun sairauteen* (*une maladie de l'âme*) (Millet 2010, 16, 226) lähinnä kai sen merkityksettömyyden vuoksi.

Nämä sairauteen liittyvät metaforat jäävät pääasiassa melko vähäisiksi maininnoiksi Millet'illä ja ovat pikemminkin vain täydentämässä kuolemaan liittyviä metaforia. Yhteistä näille metaforille on personifikaatio, joka myös sairausmetaforien kohdalla on implikoidusti läsnä: jos romaani on sairaus, se on sairaus kirjallisuuden ruumissa. Syöpä jopa samastetaan niin helposti kuolemaan, että siitä on tullut lähes sen synonyymi, samoin kuin sairauteen liitetään yleensä pelon mielikuvia mädäntyneisyydestä, rappiosta, saastumisesta ja heikkoudesta (Sontag 1991, 13–14, 62). Nämä näkyvät myös Millet'n kielikuvissa ja käsityksessä kirjallisuuden rappioituneesta tilasta. Nämä sairauteen liittyvät metaforat tarjoaisivat mielenkiintoisen lähestymisen myös kirjallisuuden kriisin kielelliseen esittämiseen, jos kirjallisuuden nykytilaa verrattaisiin sairauden kriisitilaan (vrt. kriisin käsite). Kuitenkin kuten jo esitin nämä varsinaiset kirjallisuutta sairautena kuvaavat metaforat jäävät melko marginaalisiksi, joten niiden pohjalta tällaisia yhteenvetoja on vaikea esittää. Kuten termi *postlittérature* antaa ymmärtää, sen sijaan että kirjallisuus olisi sairauteen verrattavassa kriisissä, se näyttäytyy pikemminkin jo kuolleena ja joutuneena romaanin helvettiin näiden sen pahuutta ja helvetillisyyttä ilmentävien metaforien muodostaessa teoksen keskeisimmän kuvakielen.

3.2.4 Kirjallisuuden orjuus

Tähän mennessä olen käsitellyt kaikkein selkeimmin teoksesta esiin nousevia metaforia, joiden käsitteistöjen kautta Millet on luonnehtinut kirjallisuutta ja sen tilaa sekä tuonut esiin oman suhtautumisensa näihin. Näiden lisäksi teoksessa esiintyy pienemmässä roolissa sellaisia metaforisia käsitteistöjä, jotka tarkastelevat kirjallisuutta ja sen kieltä musiikin (vrt. Mallarmén *Säkeen kriisi*) sekä luonnonilmiöiden kautta. Näistä luontoon liittyvistä metaforista voisi mainita muun muassa kielen häiriön vertaamisen ironisesti ilmastohäiriöön ja romaanin seurauksia ilmaston lämpenemisen aiheuttamiin ongelmiin ja saastumiseen⁶⁵ (ks. Millet 2010, 15–16, 38, 63). Näiden lisäksi teoksessa esiintyy metaforia, joiden käsitteistö liittyy valtaan ja talouteen. Vaikka myös nämä metaforat ovat melko marginaalisia, katson niiden tarkemman analyysin olevan paikallaan juuri kriisin käsitteen kannalta, koska kriisin käsite liittyy läheisesti sairauden tilan lisäksi taloudellispoliittisten muutos- ja häiriötilojen kuvaamiseen.

Kuten aikaisemmin analyysin kohteena olleet metaforat, myös valtasuhteisiin liittyvä hierarkisointi ja talouteen liittyvät muutos- ja häiriötilat kuvaavat kirjallisuuden alentunutta tilaa. Romaanin valta-asemaa kirjallisuudessa Millet kuvaa erilaisten orjuuteen liittyvien metaforien avulla. Käsittemetaforana tässä asetelmassa on KIRJALLISUUS ON (ORJA)YHTEISKUNTA. Kirjallisuus eri lajien muodossa on tässä asetelmassa hallitsevan romaanin orjuuttama ja alistama. Säilyttääkseen tämän *valta-asemansa (l'hégémonie romanesque)* romaani on liittänyt kaikki muut kirjallisuudenlajit omaan *järjestelmäänsä (au système)*, minkä seurauksena kirjallisuudesta on tullut pääasiassa romaanikirjallisuutta (Millet 2010, 59). Kirjallisuus on siis kuolemassa, koska se on *solminut orjaliiton (un pacte servile)* romaanin kanssa ja suostunut *vapaaehtoiseen orjuuteen (servitude volontaire)* (Millet 2010, 20, 33), mikä ilmenee ulkomaalaisen ja erityisesti tämän kansainvälisen anglosaksisen kirjallisuuden saamasta asemasta :

65 Esimerkkinä: « Il y a en effet un rapport obscur mais indéniable entre le dérèglement climatique et celui des langues – comme entre la surpopulation et cette fonte des glaces romanesques [- -] » (Millet 2010, 15–16).

la France étant devenue un « débouché culturel » qui ne peut que la placer dans une position néocoloniale, les journalistes littéraires accueillant ces livres avec une componction, une déférence, une servilité, une putasserie qui fait de nous, pauvres écrivains français, des auteurs de seconde zone, des mendiants aux marches de l'Empire⁶⁶ (Millet 2010, 116).

Tässä orjaliitossa kansallinen kirjallisuus on selvästi alistetussa asemassa ja isännän asemassa on kansainvälinen toisin sanoen amerikkalainen romaanikirjallisuus ja englannin kieli, kun taas ranskan kielestä on tullut vain *eräänlainen orja isännälle* (*une sorte d'esclave pour un maître*) (Millet 2010, 69). Luonteeltaan nämä metaforat ovat hyvin imperialistisia ja näin tämä ranskalaisen kirjallisuuden ja anglosaksisen romaanin välinen valtataistelu näyttäytyy jatkumona ja allegoriana Englannin ja Ranskan väliselle ottelulle maailman valloittamisesta, johon viittasin jo sotametaforien yhteydessä.

Toisaalta orjuus ei Millet'n teoksessa rajoitu vain kirjallisuuden sisäiseen eri lajien ja maiden kirjallisuuden väliseen valtakamppailuun, vaan laajemmin samanlaista valtakamppailua on nähtävissä eri kulttuuri-instituutioiden välillä. Tässä asetelmassa koko kirjallisuus (nykykirjallisuus mukaan lukien) olisi elokuvan orjuuttama: ”[elle] n'existe que pour servir l'industrie cinématographique”⁶⁷ (Millet 2010, 154). Tästä näkökulmasta katsottuna kirjallisuus ei ole vain romaanille alisteinen, vaan myös elokuvalla, mikä jälleen on hyvin äärimmäinen kuvaus kirjallisuuden alentuneesta tilasta.

Sama alisteisuus ja alaspäin suuntautuneisuus ilmenee myös vertauskuvissa ja metaforissa, jotka ammentavat käsitteensä talouden saralta. Millet puhuu romaanin *inflaatiosta* (*l'inflation d'un genre hégémonique, le roman* sekä *l'inflation romanesque*) ja *konkurssista* (*la faillite du roman*) (Millet 2010, 18, 20, 45). Toisin sanoen kirjallisuuden arvo sen nykyisessä ilmenemismuodossa on heikentynyt jyrkästi tai se on jopa menettänyt arvonsa:

66 Kun Ranskasta on tullut ”kulttuurinen markkina-alue”, joka asettaa sen vain uuskolonialistiseen asemaan, samalla kun kirjallisuusjournalistit ottavat vastaa nämä kirjailijat teennäisellä arvokkuudella, kunnioituksella, orjuudella ja huoruudella, joka tekee meistä kurjista ranskalaiskirjailijoista toisen asteen tekijöitä, kerjäläisiä Maailmanvallan markkinoilla. (suom. ML)

67 Se on olemassa vain palvelukseen elokuvateollisuutta. (suom. ML)

Il y a heureusement la régulation [- -] à ceci près que l'inflation de la denrée romanesque ne semble enrayable par aucune loi du marché : la crise est son mode d'être. Non pas la « crise » mallarméenne, ni même celle du genre, mais cette fuite en avant que sont le mensonge et l'aveuglement.⁶⁸ (Millet 2010, 248.)

Tässä lainauksessa kriisi näyttäytyy kirjallisuuden jatkuvana häiriötilana, sen sijaan että sillä tarkoitettaisiin Mallarmén kriisiä kirjallisuudelle luontaisena ja sen prosessiin kuuluvana jatkuvana kriisin tilana (Korhonen 2010, 155). Muutoin Millet kuitenkin lähinnä kieltää koko kriisin olemassa olon (Millet 2010, 112).

Tässä kapitalismin sanelemassa yhteiskunnassa kirja ja romaani ovat ennen kaikkea tuote, jopa *hävitettävä kulutustuote (une produit de consommation courante, voire jetable)* (Millet 2010, 53), mikä kuvaa edelleen kirjallisuuden arvon alenemista ja alistamista markkinatalouden vaihteluihin. Millet puhuu *kirjallisuuden likvidoinnista*, joka voidaan ymmärtää sen lopullisen arvon selvittämiseksi ja ”dont la connotation financière rappelle que le marché est roi, le livre un produit, l'écrivain une marque ou un logo produit par l'objet-livre sur un marché où il est en cours de liquidation”⁶⁹ (Millet 2010, 133; kursivointi alkuperäinen). Tässä kirjallisuus on osa markkinataloutta, jolla on omat lakinsa. Siinä missä kirjailijan nimi on merkki tai logo, Millet näkee myös frankofonisen kirjallisuustuotannon pikemminkin *tavaramerkkinä (un label)* kuin taiteena (Millet 2010, 102). Valta-asemastaan huolimatta Millet esittää näiden talousmetaforien kautta sen arvon heikentyneen. Kirjallisuus on myös tuote ja näin osa markkinataloutta, kärjistetyksi ajatellen jopa sen orjuuttama. Poikkeuksena yleiseen kirjallisuuden ja nykyromaanin erotteluun tässä yhteydessä hän tuntuu käyttävän kirjallisuuden käsitettä sen laajassa merkityksessä ja sisällyttävän siihen myös halveksimansa nykykirjallisuuden. Ainoastaan kuvatessaan romaanin valta-asema Millet tekee siis selkeän eron kirjallisuuden ja nykyromaanin välille, ja tässä suhteessa kirjallisuus näyttäytyy alisteisena nykyromaanille.

68 Onneksi on säännöstelyä [- -] paitsi että romaanitarvikkeen inflaatiota ei tunnut pysähdyttävän yksikään markkinalaki: kriisi on sen olemisen tapa. Ei Mallarmén ”kriisi” eikä lajin vaan tämä ratkaisujen siirtäminen, jota ovat valhe ja sokeus. (suom. ML)

69 Jonka taloudellinen konnotaatio muistuttaa, että markkinat ovat kuningas, kirja tuote ja kirjailija merkki tai logo, jonka kirjaobjekti on tuottanut markkinoille, jossa on meneillään *likvidointi*. (suom. ML)

Näille valtaan ja talouteen liittyville metaforille yhtenäistä on kirjallisuuden alhaisen aseman kuvaaminen nyky-yhteiskunnassa. Taloudellisten metaforien yhteydessä tämä ilmeni selkeinä alaspäin suuntautuneina kuvauksina kirjallisuuden arvon heikkenemisestä ja sen arvon inflaatiosta. Useimmiten kirjallisuutta verrattiin orjaan, jonka isäntänä vaihtelevasti toimi niin nykyromaani, elokuva kuin markkinatalouden lait. Suuntametaforina voitaisiin tätä hierarkisointia kuvata ORJA ON ALHAALLA ja ISÄNTÄ ON YLHÄÄLLÄ. Kuitenkin toisin kuin aikaisempien metaforien analyysissä, tässä näitä metaforia on vaikeampi rinnastaa suuntametaforiin HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja HUONO ON ALHAALLA. Näin tässä asetelmassa keskeisimmäksi nousee pikemminkin kirjallisuuden yleisen alhaisen aseman ja arvostuksen korostaminen nyky-yhteiskunnassa ja -kulttuurissa.

3.3 Kriisistä ja sen kielestä

Kuten retoriikan ja metaforien analyysi osoittaa, teosten kielenkäyttö poikkeaa toisistaan huomattavasti. Todorovin teos rakentuu vahvan ja asiallisen argumentoinnin ympärille ja hänen käyttämät metaforat toimivat ensisijaisesti retorisisina tehokeinoina ja argumentoinnin tukena, kun taas Millet pelaa kielikuvilla ja metaforilla niiden pyrkiessä kuvaamaan ennen kaikkea nykykirjallisuuden ja kielen rappiota ja alennuksen tilaa. Muutoinkin Millet'n kielenkäyttö on provosoivaa ja hänen eri käsittemetaforien pohjalle muodostuvat metaforiset verkostot vievät nämä kärjistyksen viedä ilmaisun äärimilleen ja paisuvat hyperbolisiksi ilmaisuiksi. Kysymys kuuluukin: Mitä voimme teosten pohjalta päätellä ranskalaisen kirjallisuuden tilasta ja ilmeneekö kriisi teosten kielenkäytössä ja kielikuvissa? Voidaanko näiden esitysten pohjalta puhua erityisestä kriisin kielestä?

Cruickshank esittää, että vuosituhanen lopussa ranskalaiset ajattelijat ja kirjoittajat ovat pyrkineet reagoimaan niin kielen, esittämisen ja legitimoimisen kriiseihin kuin joukkoviestinnän ja uusien maailmanmarkkinoiden luomiin haasteisiin, mihin myös näiden teosten voidaan nähdä ottavan kantaa. Cruickshankin

mukaan kieli myös itse synnyttää ja ilmaisee oman kriisinsä. (Cruikshank 2009, 5.) Kirjallisuuskriisiä käsittelevän diskurssin kohdalla voitaisiin siis olettaa, että kriisi ilmenisi myös teoksissa kielen tasolla, esimerkiksi tiettyinä kriisiä kuvastavina metaforina ja vertauskuvina, ja että se olisi osittain jopa tämän diskurssin synnyttämä konstruktio. Näin voisi olettaa myös etenkin Millet'n teoksen kohdalla, sillä manifestoidessaan ranskan kielen ja tyylin puolesta hän nostaa teoksessaan juuri kielenkäytön ja kielikuvat itse sisältöä tärkeämpään rooliin siinä, missä Todorov taas painottaa tekstin sisältöä ja sen todentamista argumentoinnillaan. Siksi tässä kriisin kielen pohdinnassa Millet'n teos nousee pääasiallisen mielenkiinnon kohteeksi.

Kriisin käsitteen näkökulmasta mielenkiintoisimmiksi metaforiksi nousevat kirjallisuuden sairauden tilaa kuvaavat metaforat samoin kuin talouden ja politiikan sanastot, koska kriisin käsitteen määritelmät viittaavat ensisijaisesti näihin. Erityisesti sairauteen ja sen tilaan liittyvät käsitteistöt näyttäisivät taipuvan luontevasti kriisin metaforiksi, kirjoittaahan esimerkiksi alussa lainaamani 1800-luvun kriisiä tutkinut Alain Vaillant'kin kriisistä *tilana (un état)* ja siitä tehtävästä *diagnosista (diagnostic)*, samoin kuin itse tutkiessani kirjallisuuden kriisiä tarkastelen sen *tilaa*. Molemmilla kirjoittajilla esiintyy sairauteen tai lääketieteeseen liittyviä metaforia. Todorovilla kirjallisuus on *lääke*, mutta se on lääke lähinnä sielun sairauteen. Samoin hän viittaa kirjallisuuden opetuksen muutokseen talouden piiristä lainatulla *kehityksen laskulla*, mutta kuten jo aikaisemmin olen tuonut esiin, nämä ovat yksittäistapauksia, eivätkä muodosta laajempaa kielenkäytön linjaa. Sen sijaan Millet'llä esiintyy enemmänkin sairauteen ja talouteen liittyviä metaforia. Sairauteen liittyvien trooppien pohjalta rakentuu mielikuva romaanista sairauteen (*syöpänä*) kirjallisuuden ruumiissa. Talouden kannalta katsottuna taas kirjallisuuden arvo on romahtanut tai kärsinyt ainakin inflaatiosta. Kuitenkin näiden pohjalle rakentuvat metaforat jäävät Millet'lläkin melko marginaalisiksi, minkä vuoksi niiden pohjalta vedetyt yhteydet kriisin käsitteeseen tai erityiseen kriisin kieleen vaikuttavat hieman liian suoraviivaisilta, vaikka juuri niiden pohjalle rakennettu kielenkäyttö ja metaforiikka antaisi mahdollisuuden puhua kriisin kielellisestä rakentamisesta diskurssissa. Sen sijaan, että Millet pelaisi esimerkiksi sairauteen liittyvillä metaforilla ja loisi rinnastuksia kirjallisuuden ja sairauden kriisin välille, hänen

kielenkäyttönsä ja metaforansa pikemminkin implikoivat, että kirjallisuus on jo ohittanut tuon kriisin vaiheen, kuollut ja joutunut romaanin helvettiin – tai ainakin kärsii näistä viimeisistä kuolintuskista rappion tilassaan. Siinä missä kriisin käsite itsessään sisältää ajatuksen käännekohdasta, jonka jälkeen tilanne voi joko huonota tai muuttua paremmaksi, Millet'n teos antaa ymmärtää, että tämä kohta olisi ohitettu jo aikoja sitten huonompaan suuntaan kirjallisuuden ollessa nykyään vain omassa alennuksen tilassaan. Tätä ilmentää myös hänen *postlittérature*-käsitteensä. Tältä kannalta katsottuna murroskohta olisi ollut jo 1900-luvun puolivälissä ja nykytila olisi vain tämän rappeutunut seuraus, kenties jopa vain jatkumoa 1800-luvulla alkaneelle kriisidiskurssille.

Tällaiset suorat yhteenvedot ovat siis ongelmallisia ja tässä tapauksessa melko keinotekoisia, sillä ne eivät saa riittävästi tukea itse teksteistä. Välillä olen joutunut pohtimaan, voidaanko näiden tekstien pohjalta perustellusti edes puhua kirjallisuuden kriisistä tai tarkastella osana kriisidiskurssia. Miten tämä kriisi ilmenee teoksissa, kun Millet'kin vain toteaa: ”[i]l n'y a pas de crise de la littérature et de la langue : l'idée de crise est une ruse de l'optimisme nihiliste”⁷⁰ (Millet 2010, 112)? Retoriikan ja kielikuvien analyysin perusteella Todorovin teoksesta on vaikea löytää merkkejä kriisistä. Millet'n teos taas manifestoi *hyvän kielenkäytön* puolesta ja edustaa kielellisesti ylätyylistä tekstiä ja rappiokin esiintyy hänellä ainoastaan kielikuvissa ja teoksen sisältämässä kritiikissä, ei kielessä itsessään. Kielellisesti katsottuna kriisi ilmenee siis pikemminkin valituissa metaforissa rappion ja alennuksen tilan kuvausten muodossa, mutta niiden ymmärtäminen erityisenä kriisin kielenä vaikuttaa melko kaukaa haetulta.

Kuitenkin jos lähestymme näitä teoksia kirjallisuuskriisin näkökulmasta ja esitämme niiden ilmentävän sitä, tätä kriisiä olisi tarkasteltava ehkä ennen kaikkea yleisenä kirjallisuuskulttuurin laskuna, joka näin ilmenisi Millet'n metaforissa ja kielikuvissa nykykirjallisuuden ja kielen rappioituneena, alhaisena ja halveksittavana tilana. Kulttuurikriisin pelko siitä, että sivistysperinne on vaarassa katketa, voidaan nähdä heijastuvan molempien kirjoittajien näkemyksessä siitä, että ranskankielinen

70 Ei ole kielen ja kirjallisuuden kriisiä : kriisin ajatus on vain nihilistisen optimismin juoni. (suom. ML)

kirjallisuus ja sen perintö olisivat uhattuina. Tältä pohjalta on todettavissa, että teoksia on mahdollista tarkastella kriisidiskurssin näkökulmasta.

Kirjallisuuskriisiä määritellesäni (ks. luku 2.2) esitin, että tämä kriisin käsite ei ole lainkaan ongelmaton. Esitin silloin, että puhuessamme kriisistä implikoimme samalla, että on olemassa jonkinlainen normaali- tai ihannetila, johon tämä kriisi suhteutuu ja mitä vasten nykyistä tilannetta voitaisiin peilata, jotta ylipäättään olisi mahdollista puhua jonkin asian kriisiytymisestä. Teosten retoriikan ja ennen kaikkea niissä esiintyvien metaforien analysointi on osoittanut niissä oleva vastakohta-asetelman. Todorovin teoksessa kirjallisuutta kuvaavat metaforat korostavat kirjallisuuden positiivisia vaikutuksia, kun taas nykytilanne esitetään kirjallisuutta rajoittavien metaforien välityksellä. Selkeämpi vastakkainasettelu on löydettävissä Millet'n teoksen metaforista. Vaikka ne ovat hallitsevasti alaspäin suuntautuneita ja negatiivisia hänen puhuessa nykykirjallisuudesta ja -romaanista, suuntametaforina tarkasteltuna ne paljastavat myös jotain niiden ylhäällä olevasta vastakohtadasta. Juuri näiden suuntametaforien HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja HUONO ON ALHAALLA pohjalta on mahdollista tehdä tulkintoja kirjoittajan kirjallisuuskäsityksestä (siitä mitä kirjallisuus hänen mielestään ja mitä sen tulisi olla) ja arvostuksista. Samalla ne implisiittisesti vertaavat näitä henkilökohtaisia käsityksiä muihin rinnakkaisiin kirjallisuuden kentällä esiintyviin joko muihin yksilöllisiin tai laajemmin kirjallisuusinstituutioiden ajamiin vallitseviin kirjallisuuskäsityksiin. Se, mitä pidetään hyvänä kirjallisuutena, vaihtelee aikakauden ihanteiden ja yksilön omien näkemysten mukaan.

Teosten tarkastelu on osoittanut, että Millet'n ja Todorovin kirjallisuuskäsitykset ja -ihanteet eroavat tämän hetken vallitsevista kirjallisuuskäsityksistä. Tämän nykykirjallisuus näyttäytyy huonona alhaalla, kun taas kirjallisuus itsessään (traditiona) on arvostettua ja merkityksellistä. Näin suuntametaforat paljastavat ainakin, että kyseessä on eriävien ja kilpailevien kirjallisuuskäsitysten ja -estetiikan yhteentörmäys.

4 KRIISIN TEKIJÄT JA KRIISIKULTTUURI

Tähän mennessä olen tarkastellut kriisiä lähinnä siltä kannalta, miten sitä rakennetaan kielellisesti diskurssissa ja miten kirjallisuuskriisi vertautuu ennen kaikkea laajempaan kulttuurikriisiin. Edellisen luvun lopussa esitin, että kirjallisuuskriisissä kyseessä olisi ennen kaikkea erilaisten kirjallisuuskäsitysten ja -estetiikan yhteentörmäys. Nämä esteettiset kysymykset ovat kirjallisuuden sisäisiä. Kuitenkin kuten kriisien tarkastelu historian näkökulmasta osoitti, monet yhteiskunnalliset muutokset ovat vaikuttaneet myös näihin esteettisiin kysymyksiin kirjallisuuden ulkopuolelta käsin. Näin kirjallisuuskriisin taustalla olevat syyt saattavat siis johtua joko sisäisistä tai ulkoisista tekijöistä. Nimitän näitä erilaisia syitä yleisesti kriisitekijöiksi, joita tarkastelen tässä luvussa tarkemmin syventääkseni kuvaa tutkimusaineistossani esiintyvistä kirjallisuuskäsityksistä ja ymmärtääkseni sitä kautta paremmin kirjallisuuskriisiä ilmiönä.

4.1 Kirjallisuuden rauniot

Kuten metaforien analyysin yhteydessä nousi esiin, Millet'n kritiikki kohdistuu ensisijaisesti kansainväliseen romaaniin ja sen ajamaan estetiikkaan, toisaalta myös kirjallisuuden moraalittomuuteen ja kieleen. Todorovilla taas nykykirjallisuuden ilmenemismuotojen rajoittuneisuuteen. Tämän kritiikin pohjalta voidaan nostaa keskeisimmiksi kirjallisuuden sisäisiksi kriisitekijöiksi nykyinen estetiikka, kirjallisuuden sisältämät arvot (tai niiden puute) sekä kielenkäytön myötä ilmaisulliset seikat.

Nykykirjallisuuden kohdalla kritiikki liittyy niin romaanin hallitsevaan asemaan kirjallisuuden lajina kuin sen ajamaan estetiikkaan. ”[L]a littérature ne se réduit pas au roman”⁷¹ (Millet, 2010; 13) Millet muistuttaa teoksensa esipuheessa, vaikka 1800-luvulta lähtien romaani on vain vahvistanut asemaansa kirjallisuuden kentällä nousten merkittävimmäksi ja valtaapitäväksi kirjallisuudenlajiksi. Siinä missä 1800-luvulla ja vielä pitkälle 1900-luvulla lyriikka ja draama edustivat kirjallisuuden kokeellisinta linjaa ja toimivat välineenä kirjallisen tunnustuksen saamiseksi, niin nykyään romaani hallitsee lähes koko kirjallisuuden kenttää. Samanlainen romaanin valtakausi oli viimeksi 1700-luvulla, jolloin runoutta ei juuri julkaistu (ks. luku 2.3). Erityisenä kritiikin kohteena Millet’illä on amerikkalainen romaanikirjallisuus, jota jäljittelevää kirjallisuutta hän kutsuu *kansainväliseksi romaaniksi*. Tällä käsitteellä Millet antaa ymmärtää, että tämä romaanin kritiikki koskee oikeastaan laajemmin länsimaista kirjallisuutta, joka ammentaa vaikutteita amerikkalaisesta ja helposti käännettävissä olevalla kielellä kirjoitetuista viihteellisistä romaaneista. Tämä uhkaa erityisesti ranskalaista kirjallisuutta, jonka omaleimaisuus nojaa 1800-luvun merkittävimpien ranskalaiskirjailijoiden ja avantgarden ajan kirjailijoiden tuotantoon (Cruikshank 2009, 8) ja jonka viimeisimmäksi arvostetuksi romaanitaiteen edustajaksi Millet nimeää uuden romaanin (*nouveau roman*). Tätä taustaa ja kirjallisuustraditiota vasten peilataan myös nykykirjallisuutta ja nykyistä tilannetta.

Pamfletissaan Todorov esittää kirjallisuuden arvon ja merkityksen nousevan siitä, että sen avulla jokainen lukija voi oppia ymmärtämään paremmin ihmistä ja maailmaa ”pour y trouver une beauté qui enrichisse son existence”⁷² (Todorov 2007, 24–25) samoin itseään. Nykykirjallisuus on kuitenkin vieraantunut formalistisena, nihilistisena ja solipsistisena tästä sen tärkeimmästä tehtävästä koulussa saaman metodipainotteisen opetuksen myötä, minkä johdosta esimerkiksi toimittajakriitikot ja nykykirjailijat ovat omaksuneet käsityksen, että kirjallisuus ”ne parle que d’elle-même”⁷³ (Todorov 2007, 33) ja merkitys löytyy sen rakenteista. Tämän seurauksena

71 Kirjallisuus ei rajoitu romaaniin. (suom. ML)

72 löytääkseen siitä kauneutta, joka rikastuttaa hänen olemassaoloaan (suom. ML)

73 Puhuu vain itsestään (suom. ML)

kirjailijat sitten pyrkivät teoksissaan ilmentämään tätä kirjallisuuskäsitystä saadakseen kriitikkojen arvostuksen. Todorov esittääkin tämän yhdeksi syyksi sille, ettei ranskalainen nykykirjallisuus herätä enää niin suurta kiinnostusta maan rajojen ulkopuolella. (Todorov 2007, 33–36.)

Todorovin tapaan Millet'kin kokee ranskalaisen nykykirjallisuuden olevan luonteeltaan nihilististä ja narsistista ja näin hylkäävän esittämisen olemuksen ja totuuden (Millet, 2010; 13). Kirjallisuuden luonne ja sen estetiikka näyttävät siis muuttuneen. Toisaalta jos kirjallisuuden luonteelle ominaiseksi piirteeksi ajatellaan sen pyrkimystä kuvata omaa aikaansa, voidaan pohtia, heijastaako sen muuttunut luonne juuri tämän aikakauden henkeä. Tätä aikakautta Millet kutsuu kriittisesti ja ehkä hieman pilkallisestikin *jälkikirjallisuuden ajaksi (l'ère postlittéraire)*, jolle tunnusomaista on vain kirjallisuuden yleinen rappio ja alennustila (Millet 2010, 18). Toisaalta taas esimerkiksi Kosonen ja Meretoja korostavat, että ranskalainen nykykirjallisuus pyrkii käsittelemään teemoissaan ajankohtaisia aiheita ja kuvaamaan nyky-yhteiskuntaa ja siihen liittyviä kysymyksiä (Kosonen et al. 2008, 39). Tämän pohjalta olisi ehkä esitettävissä, että kritiikin kohteena ei olisikaan yksistään kirjallisuuden sisäinen nykyromaanissa ilmenevä rappio ja arvojen romahtaminen, vaan tämä rappio olisi ymmärrettävä enemmänkin laajempaan yhteiskunnalliseen ilmiöönä, yleisesti kulttuurin rappiona ja muuttuneina arvo- ja moraalikäsitteinä.

Romaanissa tämä rappio vaikuttaisi heijastuvan sen viihteellistymisessä ja asemassa ajanvietekirjallisuutena samoin kuin sen itseään jäljittelevässä luonteessa, mutta myös moraalittomuudessa ja perinteiset arvot (tosin sanoen maun) hylkäävässä esitystavassa. Millet'n mukaan romaanista on tullut pelkästään sosiaalisen nousun väline nuorille kirjailijoille julkisen tunnustuksen saamiseksi sen sijaan, että se olisi itsessään kirjallisen työn päämäärä (Tran Huy 2007, 92). Hän kutsuu näitä jälkikirjallisuuden kirjailijoita *kirjailijoiksi ilman kirjallisuutta (un écrivain sans littérature)* ja *käsikirjoittajiksi (scénariste)* erottaen heidät *todellisista kirjailijoista (l'écrivain véritable)*. Hän näyttää viittaavan *käsikirjoittaja*-nimityksellä myös nykykirjallisuuden elokuvista ja televisiosta saamien vaikutteiden lisäksi näkemykseen, että nykyromaanin on kuin elokuvakäsikirjoitus tai tiivistettävässä tämän synopsiskeen. (Millet 2010, 134.) Lisäksi nykyromaanin vain teeskentelee

syvällisyyttä ja romaanit ovat vain toistensa kopioita ja muistuttavat kaikkia aiemmin luettuja romaaneja, mikä aiheuttaa lukijassa usein pelkästään pettymyksen tunteen. Siitä on tullut mitäänsanomaton kulutustuote, joka edustaa vain pinnallisia arvoja ja hylkää perinteiset arvot nihilistisyydessään. (Millet 2010, 21, 41, 53, 89–90.) Maun ja moraalin hylkääminen kirjallisuudessa on viety jopa siihen pisteeseen, että se sallii kaikenlaiset irstailut kirjallisuuden korostaessa pelkästään vain nykyetiikan hedonistista puolta. Tällaisena se on vain halpamaista ajanvietettä ja vailla totuutta ja suhdetta muuhun kuin lehdistön propagandan luomaan todellisuuteen. (Millet 2010, 135, 212.) Tämä hyökkäävä kritiikki vaikuttaa kuitenkin ilmentävän enemmänkin Millet'n omaa kirjallisuuskäsitystä kuin varsinaisesti kuvaavan nykykirjallisuuden todellista luonnetta.

Ainoaksi pelastukseksi tästä rappiosta Millet esittää paluuta tyyliin (hyvään kielenkäyttöön ja muotoon) ja hyvää makua eli moraalia osoittavaan kirjallisuuteen (Millet 2010, 11), mikä on nähtävissä ennen kaikkea vetoomuksena uudenlaisen esteettisen ajattelun (tai vanhan hyvän ajan ilmaisumuotojen takaisin tuomisen) puolesta. Kielen rappio tarkoittaa Millet'ille juuri tätä tyylin ja maun rappiota, mikä näkyy nykyään välinpitämättömänä suhtautumisena ranskan kieltä ja sen kielioppia kohtaan. Yhtenä tekijänä ranskan kielen rappeutumisen taustalla englannin kielen vaikutusten lisäksi on kirjallisuuden kielenkäytön puhekielestä ammentamat vaikutteet, minkä Millet kokee johtuvan muun muassa koulutuksen heikentymisestä ja nopeasta tiedonsiirrosta tällä internetin valtakaudella. Kun taas Millet'n suosima ranskan kieli kaikessa puristisuudessaan mielletään usein liian *kirjalliseksi*, vaikeaksi ja jopa aristokraattiseksi. (Millet 2010, 17, 21, 53.) Toisaalta Millet myös esittää, että tämä huonosti kirjoittaminen ei ole uusi ilmiö, vaan se on alkanut jo 1800-luvulla romaanin myötä, jonka kehitys on läheisesti yhteydessä kielen rappion kehityksen kanssa. (Millet 2010, 55, 202, 255.) Millet'n mukaan luopuessaan ranskan kielestä nykykirjailijat samalla hylkäävät myös kirjallisen perintönsä ja kadottavat Ranskan kirjallisuudelle ominaisen kielen ristiriitaisuuden ja dialektiikan. Tästä syntyy katkos nykyisen ja aiemman kirjailijasukupolven välille. (Tran Huy, 92, 94.)

Koska tutkimukseni lähtökohtana oli alkuun muodostaa kriisiä tutkimalla samalla myös kuvaa Ranskan nykykirjallisuudesta, ajattelin pitkään tämän

kirjallisuuskriisin kohdistuvan pelkästään nykykirjallisuuden rappioituneeseen tilaan ja kielen rappioon, vaikka suurimpana sisäisenä kriisitekijänä kyseessä vaikuttaa olevan pikemminkin kahden eriävän kirjallisuuskäsityksen yhteentörmäys – *la querelle des anciens et des modernes*. Tämän vuoksi rappiokin on itsessään melko tulkinnanvarainen ja sidottu tiettyyn näkökulmaan. Vastakkaisena käsityksenä onkin esitetty muun muassa ranskalaisesta nykykirjallisuuden merkityksestä näkemys, jonka mukaan se ottaa kantaa ”paitsi minuuden ja identiteetin kysymyksiin”, kuvaa nyky-yhteiskuntaa ja sen ongelmia, joihin ”ei ole enää selkeitä vastauksia” (Meretoja, 2008b; 27).

Tässä kirjallisuuden estetiikkaan ja olemukseen liittyvissä kysymyksissä käsitys kirjallisuuden kriisistä liittyy selkeästi kirjallisuuskäsitykseen eli käsitykseen siitä, mitä kirjallisuus on ja mitä sen pitäisi olla. Erityisesti Millet'n näkökulmasta nykykirjallisuus ei vastaa hänen kirjallisuuskäsitystään, minkä vuoksi se edustaa rappiota tai häiriötilaa ja voidaan tulkita oireena kirjallisuuden kriisistä. Vaikuttaakin siltä, että Millet puhuu pikemminkin vanhan säilyttämisen kuin kirjallisuuden uusiutumisen puolesta. Millet'n ajama traditionaalinen kirjallisuuskäsitys näyttääkin edustavan ja toistavan kirjallisuuden jopa vanhentuneiksikin miellettyjä arvoja, kun taas toisesta näkökulmasta katsottuna voitaisiin ehkä esittää, että tämä ranskalainen nykykirjallisuus pyrkii uudistamaan ilmaisua ja kieltä sekä kuvaamaan paremmin aikakauden luonnetta. Tästä näkökulmasta katsottuna kirjallisuuden kriisikin voisi näyttäytyä aivan toisenlaisessa valossa tai ”puheet nykykirjallisuuden kriisistä – saati perikadosta – eivät näytä perustelluilta” (Kosonen et al. 2008, 39) ja kirjallisuuden sisäiset kriisitekijät olisivat mahdollisesti myös lähtökohdiltaan hieman toisenlaiset.

4.2 Kirjallisuuden muutospaineet

Kirjallisuuden suurimpina haasteina näin 2000-luvun alussa ja eniten keskustelua herättäneinä aiheina ovat olleet medioitumisen ja maailman sähköistymisen luomat paineet muutokseen myös kirjallisuuden kentällä. Lisäksi keskustelua on herättänyt

kysymys lukemisen vähentymisestä, jonka Todorovkin nostaa teoksessaan esiin ongelmana yhdessä kouluopetuksen kanssa. Samanaikaisesti kirjoja kuitenkin tuotetaan enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Tämän vuosituhannenvaihteen kriisin on nähty myös heijastavan pelkoa kirjallisuuden kentän fragmentoitumisesta ja romaanin muutoksesta kulutustuotteeksi, jolloin kirjallisuuden kriittinen diskurssi on vaarassa kadota (Cruikshank 2007, 10). Tämän kaupallistumisen juuret juontavat kuitenkin jo 1800-luvulle, jolloin uudet kirjallisuusinstituutiot ja kirjallisuuden kysyntä edistivät sen kaupallistumista ja kirjan muuttumista kulutushyödykkeeksi. Samoin teknologisen kehityksen ensimmäiset merkit ja medioituminen lehdistön synnyn myötä voidaan ajoittaa tapahtuneeksi samoihin aikoihin. Näin nykyinen tilanne ja muutokset voidaan ymmärtää jatkumona 1800-luvulla alkaneelle kehitykselle, kuten Vaillant on esittänyt tutkiessaan 1800-luvun yhteiskunnallisten muutosten vaikutusta samaan aikaan esiintyneeseen kirjallisuuskriisiin (ks. luku 2.3). Millet tuntuu pitävän tämän kaupallistumisen kiteytymänä kansainvälistä romaania, joka on ottanut vallan kirjallisuuden kentällä. Sen sijaan että hän ajattelisi kirjallisuuden kentän jotenkin fragmentoituneeksi, hänen mukaansa kirjallisuus ennemminkin toistaa yhtä ja samaa kansainvälistä romaania, minkä vuoksi kansallisista lähtökohdista kirjoitetut romaanit ovat marginalisoituneet. Tämä voidaan nähdä Milletillä myös Ranskan kirjallisuuden kohdalla sen muuttuneena asemana länsimaisen kirjallisuuden kentällä. (Millet 2010, 33, 194, 214–215.)

Siinä missä 1800-luvulla yhteiskuntaa ravistaneet vallankumoukset olivat lähinnä sosiaalipoliittisia, viimeaikaisimpana ja maailmaa ratkaisevasti mullistanut vallankumous löytyy pikemminkin teknologian puolelta: medioitumisen, tietotekniikan kehityksen ja Internetin käytön yleistyminen 1900-luvun lopulla sekä talousmarkkinoiden globalisoituminen. Tämä globalisoituminen on mahdollistanut kulttuurivaikutteiden entistä nopeamman ja laajemman siirtymisen. Tämä voidaan kokea myös uhkatekijänä eri maiden ja alueiden kulttuurien omaleimaisuudelle. Kirjallisuudessa tekniikan kehitystä pidetään toisaalta mahdollisuutena. Esimerkiksi digitalisoitumisen ja verkkojulkaisemisen myötä kirjapainanta on helpompaa ja tuotantokustannukset ovat alenneet, mikä on mahdollistanut ”kirjojen kukoistuksen”, ja jopa kirjan kolmantena vallankumouksena (Lehtonen 2001, 14; Les trois

révolutions du livre). Toisaalta se on koettu suoranaisena uhkana yhdessä tositelevisioiden sekä iltapäivälehtien, televisiodokumenttien ja rikosfiktion pohjalle perustuvien amerikkalaisten faktaohjelmien vaikutusten kanssa Ranskassa sen kansalliselle identiteetille ja sosiaalisille rakenteille samoin kuin kirjallisuudelle (Chruickshank 2009, 42). Ranskalaiskirjailija Philippe Sollers on väittänyt muun muassa, että teknologian muutosten myötä ihmisten ei tarvitse enää nähdä muistamisen tai lukemisen vaivaa (Tran Huy 2007, 95). Nykyään Millet'n mukaan taas tuotetaan kirjoja, joista pelkästään puhutaan tai joita selitetään sen sijaan, että niitä luettaisiin (Millet 2010, 68). Nämä tekniset muutokset ovat pakottaneet kysymään, mikä on kirjallisuuden rooli tässä muutoksessa ja miten se reagoi näihin muutoksiin.

Kirjanpainannon helpottuminen ja kustannusten aleneminen ovat kasvattaneet julkaistujen nimikkeiden samoin kuin kirjailijoiden määrää viime vuosikymmenten kuluessa⁷⁴. Tämä herättää ainakin Millet'ssä negatiivisia tunteita hänen puhuessaan *omakustannuksen ja sen Internetissä jakelun painajaisesta (le cauchemar de l'autoédition et de sa diffusion sur Internet)*. Kirjailijaksi pääsy on helpottunut samoin kuin kirjallisuuden kentälle pääsee helpommin myös huonosti kirjoitettujakin tekstejä, jotka edistävät kielenkäytön ja kirjallisuuden rappiota. Sen sijaan siis että kirjailijan maine perustuisi hänen teostensa laatuun, tunnettuus ja kiinnostavuus luodaan eri medioiden ja niissä näkyvyyden kautta tai toisinpäin: ”kunnostautuminen muussa mediassa voi tehdä jostakusta varteenotettavan myös kirjailijana” (Lehtonen 2001, 151; Millet 2010, 79, 157).

Paradoksaalisesti vaikuttaakin siltä, että samalla kun kirjailijoiden määrä on kasvanut, kirjallisuuden lukijat sen sijaan vähenevät ja erityisesti niin sanotut suuret lukijat, joilla Millet viittaa kirjallisesti sivistyneisiin, usein kirjallisuusinstituutioissa toimiviin ammattilukijoihin, jotka eivät itse toimi kirjailijoina (Millet 2010, 19, 193). Tämä kaikki on pakottanut arvioimaan uudelleen kirjallisuuden luonnetta ja kirjan osaa näiden muutosten keskellä sekä pohtimaan, miten näihin haasteisiin voitaisiin

74 Inseen tilaston mukaan esimerkiksi Ranskassa julkaistujen uutuusnimikkeiden määrä on kasvanut viimeisen parinkymmenen vuoden aikana lähes puolella. Vaikka tässä on huomioitu kaikki julkaistu kirjallisuus (ei pelkästään ranskalainen tai -kielinen kaunokirjallisuus), se havainnollistaa kuitenkin kirjapainannon kehitystä. (ks. Production de livres)

vastata, jotta pelkona ei olisi, että kukaan ei lue enää kirjallisuutta muutaman vuosikymmenen kuluttua. Medioitumisen myötä huoli lukemisen vähentymisestä ylipäättään on noussut kirjallisuuskeskustelussa vahvasti esiin, kun kirjallisuus joutuu kilpailemaan muiden nykyajan hektiseen luonteeseen paremmin sopivien, nopeatempoisempien medioiden kanssa ihmisten vapaa-ajasta.

Personne ne lit plus aujourd'hui, ou plutôt personne n'entend plus ce qu'il lit, ce qui revient au même⁷⁵ (Tran Huy 2007, 92).

Kuten Sollersin lausumasta sitaatista käy ilmi, huoli ei kohdistu pelkästään lukemisen vähenemiseen vaan myös luetun ja sen kulttuurisen kontekstin ymmärtämiseen. Lukutaitojen ja luetun ymmärtämisen heikentyminen heijastuu myös kirjoittamiseen, sillä kirjallisuuden ensisijainen lukija on kirjailija: ”[é]crire et lire, c'est la même chose”⁷⁶ (Tran Huy 2007, 95). Millet jakaa tämän huolen kirjallisuuden ja sen kaanonin säilymisestä ja välittymisestä nykylukijalle. Hänen mukaansa juuri kielellisten arvojen romahtamista on seurannut se, että jotkut ranskalaisen kirjallisuuden merkkiteokset ovat muuttuneet vaikeatajuisiksi nykylukijoille. Näin teosten sisältö ei enää välity lukijoille, mikä on johtanut siihen, että aiempi kirjallisuus on lakannut käymästä dialogia nykykirjallisuuden kanssa. (Tran Huy 2007, 94–95; Millet 2010, 21.) Tähän liittyy myös Millet *Le Magazine Littéraire*n artikkelissa esittämä retorinen kysymys: ”Vous [Sollers] sous-entendez qu'on ne lit pas ; moi je me demande si dans vingt ans, on saura encore lire...”⁷⁷ (Tran Huy 2007, 94). Tässä lukemiseen liittyvässä keskustelussa huoli vaikuttaisi kohdistuvan kuitenkin pääasiassa korkeakirjallisuuteen eli kirjallisuuden kaanoniin kuuluvien teosten lukemiseen ja ymmärtämiseen, eikä niinkään kevyeen viihde- ja ajanvietekirjallisuuteen, jollaisena nykyinen romaanikirjallisuus Millet'n kritiikin perusteella näyttäytyy. Siinä missä Millet vaikuttaa siis olevan huolissaan erityisesti korkeakirjallisuuden lukemisesta, Todorov sen sijaan painottaa kaikenlaisen

75 Kukaan ei lue enää nykyään, tai pikemminkin kukaan ei enää ymmärrä lukemaansa, mikä on sama asia. (suom. ML)

76 Kirjoittaminen ja lukeminen, ne ovat sama asia. (suom. ML)

77 Vihjaillette [Sollers], että ei lueta; minä kysyn, osataanko vielä lukea kahdenkymmenen vuoden kuluttua... (suom. ML)

kirjallisuuden lukemisen tärkeyttä, myös viihdekirjallisuuden, jos se kannustaa ylipäättään kirjojen lukemiseen ja maailmasta muodostamamme käsityksen rakentumiseen (Todorov 2007, 78).

Todorovinkin kannanotto kohdistuu juuri lukemiskysymykseen ja kouluopetukseen ennen kaikkea lukemisen ja kirjallisuuden merkityksen näkökulmista. Hän kritisoi sitä, että kirjallisuuden opetus Ranskassa näyttäisi keskittyvän pikemminkin muodollisiin seikkoihin ja kirjallisuuden käsitteiden ja analyysimenetelmien opetukseen kuin merkityksen ja sisällön. Toisaalta hän myöntää, että sisällön ja merkityksen ymmärtämisen kannalta on kuitenkin tärkeää oppia myös niin kirjallisuushistorian vaiheita kuin rakenteen analyysin periaatteita, mutta korostaa, että ne eivät saisi korvata merkityksen opetusta:

le lecteur non professionnel, aujourd'hui comme hier, lit ces œuvres non pas pour mieux maîtriser une méthode de lecture, ni pour en tirer des informations sur la société où elles ont été créées, mais pour y trouver un sens qui lui permette de mieux comprendre l'homme et le monde [- -]⁷⁸ (Todorov 2007, 24–25).

Koska kouluopetus ei tähtää ammattilukijuuteen, kuten yliopisto-opetus, vaan se on osoitettu kaikille, opetuksen tulisi merkitystä korostamalla osoittaa, mitä kirjallisuudella on tarjottavana siitä vieraantuneille nykylukijoille, ja näin edistää myönteistä suhtautumista lukemiseen ja kirjallisuuteen. Metodipainotteisessa opetuksessa oppilaat oppivat, että kirjallisuudella ei ole mitään suhdetta muuhun maailmaan, mikä vaikuttaa kirjallisuuteen kohdistuvana jatkuvasti kasvavana mielenkiinnon puutteena. Tämä näkyy myös yliopistojen kirjallisuudenopiskelijoiden määrän supistumisena viimeisten vuosikymmenten aikana Ranskassa ja käsityksessä, että kirjallisuuden opintojen kautta voi tulla ainoastaan kirjallisuuden opettajaksi tai ajautua työttömäksi. (Todorov 2007, 23–25, 31, 33.)

Lisäksi muut ajanvietteen muodot, kuten elokuvat, televisio, internet ja tietokonepelit, koetaan uhkaksi niin kirjallisuudelle kuin kirjojen myynnille

78 Nykyään kuten ennenkin ei-ammattimainen lukija ei lue näitä teoksia hallitakseen paremmin lukemisen metodia tai saadakseen niistä tietoa yhteiskunnasta, jossa ne on luotu, vaan löytääkseen niistä merkitystä, joka sallii hänen ymmärtää paremmin ihmistä ja maailmaa [- -]. (suom. ML)

(Cruickshank 2009, 56). Ennen kaikkea vaikuttaa siltä, että juuri elokuvasta on tullut yksi suurimmista kirjallisuuden kilpailijoista ihmisten vapaa-ajanvietossa:

Le cinéma satisfait en deux heures le besoin de tuer le temps propre à l'homme posthumaniste. L'ennui a disparu [- -] et, avec l'ennui, les gros lecteurs, et [- -] la littérature en tant qu'elle faisait l'objet d'un consensus qui pouvait recevoir le nom de civilisation. Au fond, nous devrions nous réjouir que le cinéma nous débarrasse du roman, rendant la littérature à elle-même [- -]. Le roman postlittéraire n'est que du scénario potentiel : un passe-temps dégradé, qui cherche son salut par nostalgie dans l'art qui l'a détrôné⁷⁹ (Millet 2010, 68).

Vaikka Millet kritisoikin vahvasti elokuvan ja kirjallisuuden yhteistyötä ja romaanin alistamista nykyään pelkäksi potentiaalisesti elokuvakäsikirjoitukseksi, toisaalta näiden kahden yhteistyö on nähtävissä myös positiivisena seikkana elokuvan edistäessä myös niistä tehtyjen kirjojen myyntiä ja lukemista. Lehtonen esittää, että ”[m]uut viestimet eivät mitenkään välttämättä kaiva maata kirjojen alta, vaan saattavat usein pikemminkin lisätä kiinnostusta niitä kohtaan” (Lehtonen 2001, 21) ja puhuu kulttuurille ominaisesta intermediaalisuudesta, joka ei ole vain tämän päivän ilmiö. Tällä hän viittaa taiteiden ja eri medioiden väliseen vuorovaikutukseen, joka hyödyntää ja kierrättää erilaisia kulttuurisia ja kirjallisia resursseja (esim. henkilöahmot, juonikaavat, genret). (Lehtonen 2001, 92.) Lisäksi kustantamot tekevät nykyään jopa läheistä yhteistyötä elokuvateollisuuden kanssa niin sanottujen *tie-inien* välityksellä.

[N]e ovat kumpienkin mainosstrategioiden keskeisiä osia. Kirja voidaan julkaista puolta vuotta ennen elokuvan ensi-iltaa kovakantisena, mutta jo tämän painoksen kannessa voidaan kertoa, että kirjasta on tekeillä elokuva. Kun elokuva sitten saa ensi-iltansa, kirjasta julkaistaan pokkarilaitos, jonka kannessa on still-kuva elokuvasta. [- -] Ensin kirja tekee elokuvaa tunnetuksi, sitten

79 Elokuva tyydyttää kahdessa tunnissa posthumanistiselle ihmiselle ominaisen tarpeen tappaa aikaansa. Ikävystyminen on kadonnut [- -] ja ikävystymisen myötä suuret lukijat ja hieman lyhyemmällä tähtäimellä kirjallisuus kulttuuriksi kutsutun yksimielisyyden kohteena. Oikeastaan meidän täytyisi riemuita siitä, että elokuva vapauttaa meidät romaanista ja palauttaa kirjallisuuden sille itselleen [- -]. Kirjallisuuden jälkeinen romaani on vain potentiaalinen käsikirjoitus: rappeutunut ajanviete, joka etsii pelastustaan nostalgiasta sen syrjäytyneessä taiteessa. (suom. ML)

elokuva puolestaan mainostaa kirjaa ja antaa sille ikään kuin toisen elämän.
(Lehtonen 2001, 148.)

Lehtonen myös esittää, että kustantamot eivät enää tähtäisi tuomaan pelkästään teoksia kirjamarkkinoille, vaan pikemminkin sisältöjen tuottamiseen, jotka voisi myydä useammassa eri mediassa (Lehtonen 2001, 149). Tämä kuvastaakin paineita kirjallisuuden ja tekstien luonteen muutoksesta kenties kielellisistä ja muodollisista kokeiluista ja taiteesta peruslähtökohdaltaan eri medioihin helposti adaptoitavaksi tekstiksi.

Medioitumisen haaste on vaikuttanut myös kirjallisuusinstituutioihin horjuttaen kirjallisuuden portinvartijoiden asemaa. Tämä nousee esiin myös Lehtosen kommentissa:

Kirjallisuuden kriisi ei ole uusi asia. Se on puhuttu kuoliaaksi. Se ikävyyttää meitä. Ja silti [- -] on totta, että instituutioillemme on tapahtunut jotakin ja että olisimme naurettavia, elleimme myöntäisi tätä. Kirjallisuus on menettänyt painoarvoaan. Se on luovuttanut maaperäänsä muille. Sen merkitys ei ole entisellään. Myös siitä riippuvat alainstituutiot kokevat osansa sen ahdingosta. Kirjallisuuskriitikot tuntevat valtansa murenevan, kustannusalan pipit ja papit ovat luopuneet kruunuistaan ja kirjallisuuden professoreita vaivaavat kaikenlaiset turhautumat ja oman toiminnan mielekkyyteen kohdistuvat epäilyt. Heidän akateemiset linnakkeensa ovat kuin etuvartioasemia, joita kukaan ei enää yritä valloittaa ja joita ympäröi vain välinpitämätön sietäminen. (Lehtonen 2001, 113–114.)

Samalla myös kirjailijuuden luonne on muuttunut, kun kansanvalistajista on tullut eri medioissa toimivia erilaisten tekstien tuottajia. Lisäksi markkinatalous säätelee vahvasti myös kustantamoiden toimintaa, mikä on johtanut myynnin painottumisen viihteellisimpiin ja mahdollisiin bestsellereihin sekä huomion kohdistamiseen vain harvoihin teoksiin koko kirjatuoannossa samalla kun muunlainen, yleensä taiteellisia ansioita sisältävä kirjallisuus jää helpommin marginaaliin. (Lehtonen 2001, 141–167.) Vaikka Lehtonen kuvaa teoksessaan pääasiassa näitä muutoksia ja haasteita suomalaisten kirjallisuusinstituutioiden näkökulmasta, tilanne vaikuttaa kuitenkin yleislänsimaalaiselta. Vastaava tendenssi näyttäisi vaikuttavan ranskalaisissa

instituutioidenkin kohdalla jopa siinä määrin, että voitaisiin pohtia, onko kyseessä laajemmin kirjallisuusinstituution kriisi tässä muuttuneessa yhteiskunnassa, etenkin jos Millet ja Todorov ymmärretään ammatillisen asemansa (kirjailijan ja kustannustoimittajan sekä kirjallisuusteoreetikon) puolesta edustavan kirjoituksissaan tätä ranskalaista kirjallisuusinstituutiota.

4.3 Ranskalaisen kirjallisuuden kuolinkamppailu

Edellisessä luvussa käsittelemäni medioitumisen ja lukemiseen liittyvät kysymykset ovat olleet keskustelun kohteina aivan yleisesti länsimaisen kulttuurin piirissä, sillä muun muassa Lehtonen on käsitellyt näitä samoja aiheita Suomen näkökulmasta teoksessaan *Post scriptum* (2001). Näistä kirjallisuuden kriisitekijöistä merkittävin juuri Ranskan näkökulmasta on ranskalaisen kirjallisuuden aseman muuttuminen maailmankirjallisuuden kentällä, jota käsittelem tässä lyhyesti aivan omana lukunaan.

Anglosaksisen romaanin hegemoniaan kohdistuva kritiikki Millet'illä vaikuttaa liittyvän läheisesti juuri Ranskan muuttuneeseen asemaan länsimaisen kirjallisuuden ja kulttuurin kentällä. Ranskan antamat kulttuurivaikutteet ovat olleet kiistatta merkittäviä länsimaisen kulttuurin muotoutumiselle. Se on ollut kirjallisuuden suurvalta ja vaikuttanut vahvasti eurooppalaisen kirjallisuuden historiaan kirjallisuuden kehityslinjojen määrittelijänä aina keskiajalta *Rolandin laulusta* lähtien 1800-luvun ”ranskalaisen kirjallisuuden kulta-aikaan”, jolloin ”uudet tuulet ovat puhaltaneet muualle maailmaan” juuri Ranskasta. (Meretoja et al. 2008, 15, 17). Kuitenkin sotien jälkeen Ranska on joutunut luovuttamaan yhä enemmän valta-asemaansa kulttuurivaikuttajana länsimaisen kulttuurin kentällä talous- ja kulttuurimahdiksi nousseelle Yhdysvalloille, josta nykyään ammennetaan vaikutteita lähes kaikkialla. Näin kenties kirjallisuuskriisi tässä yhteydessä heijastelee laajemmin ranskalaisen kulttuurin kriisiä, jossa kuten Cruickshank on esittänyt, globalisaation ja medioitumisen myötä juuri ranskalaisen kulttuurin ja kirjallisuuden omaleimaisuus, *l'exception française*, on uhattuna (Cruickshank 2009, 2).

Vaikka kulttuuriset vaikutteet haettaisiinkin nykyään New Yorkista Pariisiin sijaan, ranskalainen kirjallisuus tuskin on menettänyt täysin kiinnostusta maan rajojen ulkopuolella, kuten Todorov on väittänyt (Millet 2010, 106; Todorov 2007, 34). Esimerkiksi *Tarinoiden paluu* -teos puhuu pikemminkin ranskalaisen nykykirjallisuuden puolesta ja esittää sen puhuttelevan lukijoita tarinoiden monimuotoisuudessa ja toimivan englanninkielisen maailman vastapoolina sekä ”vallitsevan järjestelmän kyseenalaistajana ja valtavirran arvomaailman näpäyttäjänä” (Mäkirinta 2008, 38; Kosonen et al. 2008, 40).

Kuitenkin sekä Millet että Todorov esittävät olevansa huolissaan ranskalaisesta kirjallisuusperinnöstä ja sen säilymisestä jälkipolville. Siinä missä muut kriisitekiäjät vaikuttavat olevan yleiseurooppalaisia ja koskevan yleisesti länsimaista kirjallisuutta, puhuttaessa kriisistä ranskalaisen kirjallisuuden kohdalla vaikuttaa siltä, että juuri Ranskan muuttunut asema nousee tässä merkittävimmäksi kriisitekijäksi. Erityisesti Milletin mukaan vaarassa on kirjallinen perintö, josta nykykirjailijat ovat vieraantuneet ottaessaan vaikutteita amerikkalaisesta ja englanninkielisestä romaanista sekä hylätessään ranskan kielen ylevyyden ja tyylin ja sortuessaan näin angloamerikkalaisen romaanin banaaliuteen ja latteuteen. Todorovin teosta tarkasteltaessa tästä näkökulmasta voidaan hänenkin todeta tuovan, tosin Millet'tä hienovaraisemmin, esiin huolensa perinteen katkoksesta, koska opetus keskittyy vain analyysimenetelmien ja käsitteistön opetukseen sen sijaan, että opetuksen kohteena olisi itse kirjallisuus. Hän toteaaakin teoksensa loppuksi:

À nous, adultes, incombe le devoir de transmettre aux nouvelles générations cet héritage fragile, ces paroles qui aident à mieux vivre⁸⁰ (Todorov 2007, 90).

Tämä ranskalaisen perinteen vaaliminen ja sen suuret kirjailijat, joihin muun muassa Millet vertaa nykykirjallisuutta ja -kirjailijoita, on ollut Ranskan ylpeyden aihe ja sen poikkeuksellisuuden ilmentymä, joka tämän diskursiivisen esityksen mukaan on nyt uhattuna. Sen lisäksi että kirjallisuuden kriisi ilmenee huolena sivistysperinteen jatkumisesta ja näin laajempänä kulttuurikriisinä, se voidaan ymmärtää myös kirjallisuuden uudistumispyrkimysten oireena ja vauhdittajana, kun

80 Meille aikuisille lankeaa tehtäväksi siirtää uusille sukupolville tämä hauras perintö, nämä sanat, jotka auttavat elämään paremmin. (suom. ML)

uudet kirjailijoiden hylkäävät edeltäjiensä edustaman estetiikan ja haastavat heidän kirjallisuuskäsityksensä etsiessään uusia ilmaisukeinoja ja tapoja kuvata alati muuttuvaa yhteiskuntaa, maailmaa ja todellisuutta.

4.4 Kirjallisuuden kriisi osana laajempaa kulttuurikriisiä

Cruickshank esittää kriisiajattelun syntyneen 1900-luvun kuluessa, kun taas Vaillant näkee sen juurten olevan jo 1800-luvulla vallankumousten ja yhteiskunnallisten muutosten luomassa modernissa kulttuurissa. Kirjallisuuden kriisi ja sitä koskeva diskurssi eivät ole siis uusia nykypäivän ilmiöitä, vaan huoli kirjallisuuden kohtalosta ja tarve uudistua on noussut ajoittain esille muun muassa modernismin, avantgardeliikkeet ja postmodernismin synnyttäneiden kriisien yhteydessä (ks. luku 2.3). 2000-luvun vaihteen maailman voimakasta medioitumista on verrattavissa 1800-luvun lehdistön aseman vahvistumiseen. Samoin kirjallisuuden kenttää ja instituutioita horjuttavissa tämän hetken yhteiskunnallisissa muutoksissa on nähtävissä yhtäläisyyksiä 1800–1900-lukujen aikana vain kiihtyneiden yhteiskunnallisten mullistusten kanssa, jotka ovat pakottaneet lähes jatkuvaan maailmankuvan ja todellisuuden uudelleen arviointiin. Esimerkiksi 1900-luvun puolivälissä uusi romaani pyrki löytämään uusia ilmaisukeinoja kuvaamaan paremmin maailmaa ja muuttunutta yhteiskuntaa. Myös nykyromaanin voidaan ajatella kuvaavan oman aikansa yksilön suhdetta todellisuuteen ja yhteiskuntaa nihilistisyydessään ja minäkeskeisyydessään.

Kulttuurifilosofi Matti Luoma, joka on pohtinut kriisiä historian, psykologian ja uskonnon näkökulmasta teoksessaan *Länsimaisen kulttuurin kriisi nyt* (1998), esittää tämän hetken kriisin liittyvän yksilöiden kokemukseen länsimaisen kulttuurikehityksen murrosvaiheeseen, päättymiseen ja lopun käsityksiin. Tämän taustalla on yleinen käsitys siitä, että juuri me elämme historiallisesti merkittävää ja ainutkertaista aikaa, johon liittyy suuri muutos tai mahdollinen lopullinen katastrofi (esim. ekokriisi). (Luoma 1998, 8–10, 70–71.) Ranskassa tämä yleinen kriisidiskurssi

on herännyt uudelleen 1990-luvun sosiaalisten, poliittisten ja taloudellisten kriisien (mm. työttömyyden kasvu, kritiikkiäkin saanut poliittinen konsensus, virkamiesten skandaalit, siirtomaa-ajan jälkeinen kriisi, kasvavat levottomuudet ja laajasti uutisoidut lakitaistelut muslimihuivien käytöstä kouluissa) myötä osoittaen, että ”France was experiencing more than a periodic moment of self-questioning” (Cruickshank 2009, 2). Tämä yleinen yhteiskunnallinen kriisin ilmapiiri vaikuttaa heijastuvan myös kirjallisuuden kentällä luoden ajatuksia mahdollisesta kirjallisuuskriisistä ja ranskalaisen kirjallisuuden lopusta.

Maailman globaalistuminen ja uusliberalismi yhdessä markkinoiden kasvun sekä maailmanlaajuisen kommunikaatiojärjestelmän kanssa, jonka tietotekniikan ja joukkotiedotusvälineiden kehitys ovat mahdollistaneet, ovat herättäneet Ranskassa amerikkalaisvastaista asennetta, mikä näkyy selvästi myös Milletin kritiikissä hänen vastustaessaan kansainvälisen (amerikkalaisen) romaanin hegemoniaa, sen liiallista vaikutusta länsimaisen kirjallisuuden kentällä sekä sen poliittisen korrektiuden ja tasa-arvoistumisen latistavaa vaikutusta. Tämän globaalistumisen myötä ranskalainen kulttuurin omaperäisyys ja kansallinen identiteetti ovat uhattuina, jopa ”the victim of global market forces, homogenized into a mass media product, and succumbed to the putative dominant aesthetic of postmodernism” (Cruickshank 2009, 3). Markkinointi ja media pyrkivät myös luomaan ja tuottamaan kriisiä esittämällä vaikeasti saavutettavia mielikuvia ja aiheuttaen näin erilaisten tuotteiden kysyntää vastauksena kriiseihin. Cruickshank esittää, että tositelevisiot tukevat vain tätä kriisituotantoa samoin kuin elokuvat, uutiset ja erilaiset rikosdraamat ruokkivat kuluttajien kiinnostusta traumaan. (Cruickshank 2009, 2–7, 47.)

Tämä vuosituhannen vaihteen kriisin ilmapiirin heijastuu myös kirjallisuusdiskurssissa. Vaikka Millet kritisoikin joukkotiedotusta ja lehdistöä, huomion arvoista on, että hän jossain määrin kuitenkin hyödyntää vertauskuvissaan uutisissa ja lehdistössä esiintyviä kriisikuvia (vrt. Millet'n talouden laskua, ilmastonmuutosta ja tuhoa kuvaavat metaforat). Toisaalta taas hän lähestyy aihetta lainaamalla jopa helvetillisiä ja jopa apokalyptisia kuvia kirjallisuuden ja sen maailman tuhosta. Samoin kuin iltapäivälehdistö pyrkii edistämään myyntiään provosoivilla uutisotsikoillaan, ovat sekä Millet että Todorov nimenneet teoksensa

provosoivasti: *L'enfer du roman* ("Romaanin helvetti") ja *Littérature en péril* ("Kirjallisuus perikadon partaalla"). Provosointi toimiikin Millet'illä systemaattisesti tehokeinona hänen koko teoksessaan. Tämä lähestymistapa voidaan tulkita joko pyrkimyksenä saada huomiota tai sitten ravistella kirjallisuuden ympärillä pyörivää keskustelua aktivoidakseen näin keskustelua ranskalaisen kirjallisuuden kohtalosta. Kirjallisuuden diskurssi näyttäisi siis heijastavan osaltaan tällä hetkellä laajemminkin yhteiskunnassa vallitsevasta (ja kuluttajien huomiota herättävästä) kriisidiskurssista ja kriisin ilmapiiristä.

5 YHTEENVETO

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen tutkinut kirjallisuuskriisiä ranskalaisen kirjallisuuden näkökulmasta: kriisin kielellisestä ilmentämisestä, kriisitekijöitä ja sen yhteyttä laajempaan länsimaisen kulttuurin kriisinilmapiiriin ja -diskurssiin. Tavoitteenani on ollut muodostaa kuvaa siitä, mitä kriisillä tarkoitetaan kirjallisuuden kohdalla. Tähän olen pyrkinyt saamaan vastauksia analysoimalla kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin pamflettia *La littérature en péril* sekä ranskalaiskirjailija Richard Millet'n manifestia *L'Enfer du roman*. Tutkimusmetodeina olen käyttänyt retoriikan teorioita ja kognitiivista metaforateoriaa.

Tutkimuskohteina nämä teokset ovat hyvin erilaisia niin kielenkäytöltään kuin lähestymistavoiltaan aiheeseen. Siinä missä Todorovin kielenkäyttö on vahvan ja asiallisen argumentoivaa ja retorista, Millet'n fragmentaarista teosta hallitsee provosointiin tähtäävä metaforiikka. Kuitenkin kumpikin kirjoittajista ottaa teoksissaan kantaa nykykirjallisuuden tilaan ja esittää omat huolenaiheensa kirjallisuudesta ja sen asemasta tässä muuttuneessa maailmassa. Todorov rajaa aiheensa ensisijaisesti kirjallisuuden kouluopetukseen ja lukemisen vähentymiseen Ranskassa, kun taas Millet pohtii ja kritisoi laajemmin nykyromaanin luonnetta, anglosaksisen kirjallisuuden vaikutusta ja kirjallisuuden kielenkäyttöön liittyviä seikkoja.

Analyysini kohdistui teosten retoriikkaan ja niissä esiintyviin kirjallisuutta, kieltä ja näiden tilaa luonnehtiviin metaforiin. Hypoteesinani oli, että teosten kielenkäyttöä analysoimalla voisin tehdä tulkintoja kirjoittajien edustamista kirjallisuuskäsityksistä, eli miten he teoksissaan artikuloivat sen, mitä kirjallisuus on ja mitä sen pitäisi olla, ja tarkastella kriisin kielellistä ilmentymistä teoksissa. Retoriikan mallien hyödyntäminen korostui Todorovin teoksen analyysissä, jonka

metaforatkin toimivat ensisijaisesti yksittäistapauksina, retorisisina tehokeinoina ja melko kliseisinäkin vertauksina ja kiertoilmaisuuina. KIRJALLISUUS ON APU lääkkeen tai ystävän muodossa, kun taas nykykirjallisuutta luonnehtivat metaforat kuvasivat lähinnä sen rajoittunutta luonnetta. Hänen idealistinen kirjallisuuskäsityksensäkin tuli esille enemmänkin teoksen sisällössä kirjallisuuden merkitystä korostettaessa kuin metaforien analyysin kautta.

Kielellisesti Millet'n teos oli Todorovin teosta huomattavasti monipuolisempi, minkä vuoksi yritin rajata analyysin kohteeksi vain kirjallisuuden ja kielen tiloihin viittaavat metaforat, jotka lainasivat vertauksensa kristillisestä kuvastosta, sodasta ja raunioitumisesta sekä kuolemasta. Tämän lisäksi tarkastelin myös kriisin käsitteeseen läheisesti liittyvää sanastoa, kuten sairauden, talouden ja vallan käsitteitä. Millet'n teoksessa analyysia olisi voitu lähestyä myös muista näkökulmista ja toisenlaisilla rajauksilla metaforien runsauden puolesta. Vaikka kognitiivisen metaforateorian soveltumista kaunokirjallisiin teksteihin ja runouden analyysiin on hieman kyseenalaistettu riittämättömänä ja todettu sen soveltuvan paremmin arkisen kielenkäytön metaforisuuden paljastajaksi, Millet'n analyysin kohdalla tämä metodi toimii hyvin, koska analyysi hänen kohdallaan tähtäsi teoksen metaforiikan rakentumisen ja kielenkäytön tarkasteluun. Erityisesti suuntametaforat tarjosivat tässä yhteydessä erittäin hyödyllisen työvälineen, koska tarkasteltuna näitä Millet'n metaforisten verkostojen taustalle muodostettavia käsittemetaphoria suuntautuneina saamme kuvan hänen kirjallisuuteen liittyvistä arvostuksista. Näin rajauksen puitteissa käsittemetaphoriksi nousivat muun muassa (NYKY)ROMAANI ON HELVETTI/PAHA ja tämän pohjalta konstruoitu KIRJALLISUUS ON HYVÄ, KIELI ON PYHÄ/JUMALA ON SANA, KIRJALLISUUS ON SOTAKENTTÄ/KIRJOITTAMINEN ON SODANKÄYNTIÄ tai vielä abstraktimman tason ARGUMENTTI ON SOTA ja kuolemaan liittyen KIRJALLISUUS ON KUOLLUT. Tässä on selkeä vastakkain asettelu, mikä ilmenee myös suuntametaforina ensisijaisesti toimivissa HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja PAHA/HUONO ON ALHAALLA. Tämän arvottamisen ja metaforien muodostaman vastakkainasettelun pohjalta voimme muodostaa kuvan Millet'n traditionaalisuutta ihannoivasta kirjallisuuskäsityksestä (mitä kirjallisuuden pitäisi olla) ja nykykirjallisuuden alhaisesta tilasta (mitä se nykyisellään on).

Vaikka juuri metaforat voisivat avata mielenkiintoisen lähestymisen kriisin kielelliseen ilmentämiseen ja jopa erityiseen kriisin kieleen, esimerkiksi sairauteen liittyvän käsitteistön kautta, näiden teosten kohdalla suhtaudun varauksella tällaisiin johtopäätöksiin, vaikka Millet'llä esiintyykin käsittemetafora ROMAANI ON SAIRAUS. Millet'n vahvat kannanotot kielen ja kirjallisuuden rappiosta voidaan tulkita implikoivan jonkinasteista kriisin tilaa, joka on verrattavissa ensisijaisesti kulttuurikriisiin, vaikka kumpikaan ei esitä suoraan kirjallisuuden olevan kriisissä. Yleisesti ottaen ristiriitaisissa näkemyksissä nykykirjallisuuden tilasta joko rappioituneena tai elinvoimaisena on kyse erilaisten kirjallisuuskäsitysten ja kirjallisuusestetiikan yhteentörmäyksestä. Näin ollen kirjallisuuden kriisi olisi siis ennen kaikkea näkökulmakysymys, jossa ratkaisevana tekijänä toimii yksilön tai yhteisön kirjallisuuskäsityksen suhde vallitsevaan kirjallisuuskäsitykseen. Jos kallistumme puhumaan kirjallisuuden kriisistä, silloin se on ymmärrettävä osaksi laajempaa kulttuurikriisiä, jolla tarkoitetaan tässä tapauksessa pelkoa sivistysperinteen jatkuvuuden mahdollisesta menettämisestä tai kulttuurista murrostilaa. Ranskan kirjallisuuden kohdalla huoli kohdistuu ennen kaikkea sen muuttuneeseen asemaan länsimaisen kirjallisuuden kentällä sekä maan kansallisen kirjallisuusperinnön säilymiseen, mikä nousi myös teosten analyysissä keskeisimpänä kriisin aiheena esille.

Ilmiönä kirjallisuuden kriisi ei siis ole uusi asia, vaan kirjallisuuden estetiikan näkökulmasta ja sisäisenä ilmiönä voisimme puhua kriisistä jopa kirjallisuudelle (samoin kuin yleensäkin taiteelle) luonnollisena tilana, jossa korostuu kriisin merkitys uudistavana voimana. Kuten monessa tapauksessa aikaisempien kirjallisuuskriisienkin kohdalla, lisäksi yhteiskunnalliset kriisit ja muutokset ovat vaikuttaneet myös kirjallisuutta kriisiyttävinä tekijöinä. Tämän hetken kirjallisuuden mahdollisen kriisin taustalla vaikuttaakin heijastuvan yleinen länsimaalaisen kulttuurin kriisi. Tähän ovat vaikuttaneet muun muassa vuosituhaten vaihteen nopeat muutokset (medioituminen ja globaalistuminen ehkä keskeisimpänä), minkä seurauksena kirjallisuus ja sen instituutioiden asema yhteiskunnassa ja kulttuurin kentällä ovat joutuneet uudelleen määrittelyn kohteeksi. Siinä missä nämä muutokset voidaan nähdä kriisitekijöinä kirjallisuuskäsitteissä, ne luovat samalla puitteet

laajemmalle kriisin ilmapiirille ja kriisidiskurssille, johon myös tämän kirjallisuuden kriisidiskurssin tuo oman näkökulmansa.

Tämän tutkimusaineiston pohjalta on mahdollista tehdä yhteenvetoja vain Millet'n ja Todorovin teosten edustaman kirjallisuuskäsityksen näkökulmasta. Kattavampien johtopäätösten teko Ranskan kirjallisuudesta ja sen tilasta vaatisi laajempaa aineistoa ja kirjallisuuskurssin tutkimista, mihin tämän tutkielman puitteissa ei ole ollut mahdollista paneutua. Lisäksi jos lähdetäisiin laajempaan ranskan kirjallisuuden tilan diagnosointiin, siinä tapauksessa tulisi tutkimuksessa huomioida myös nykykirjallisuutta puoltavat kirjoitukset ja perehtyä vielä syvemmin Ranskan kirjallisuuden kentän viimeaikaisiin tapahtumiin ja yleiseen kirjallisuuskurssiin. Kuitenkin tämän pro gradun tavoitteena oli ymmärtää kirjallisuuskriisiä ilmiönä, minkä se mielestäni on saavuttanut. Kriisi liittyy tässä tapauksessa ensisijaisesti eriäviin kirjallisuuskäsityksiin – käsitykseen siitä, mitä kirjallisuuden tulisi olla – ja näiden väliseen valtataisteluun.

LÄHDELUETTELO

Primaarilähteet:

Millet, Richard. 2010. *L'Enfer du roman*. Paris: Gallimard.

Todorov, Tzvetan. 2007. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.

Painetut lähteet:

Blanckemen, Bruno, Mura-Brunel Aline & Dambre, Marc (toim.). 2004. *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Press Sorbonne Nouvelle.

Braudeau, Michel, Proguidis, Lakis, Salgas, Jean-Pierre & Viart, Dominique. 2002. *Le Roman français contemporain*. Paris: Ministère des affaires étrangères, ADPF.

Childs, Peter & Fowler, Roger (toim.). 2006. *The Routledge dictionary of literary terms*. London: Taylor & Francis group.

Cruickshank, Ruth. 2009. *Fin de Millénaire French Fiction: The Aesthetics of crisis*. Oxford: Oxford University Press.

Fairclough, Norman. 1997. *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel. 2005. *Tiedon arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen (*L'archéologie du savoir*, 1969) Tampere: Vastapaino.

Grand Larousse universel : avec Actualia. 1992. Paris: Larousse.

Hautamäki, Irmeli. 2007. Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 21–41.

Hawcroft, Michael. 1999. *Rhetoric: reading in French literature*. Oxford: Oxford University Press.

Helle, Anna. 2009. *Jäljet sanoissa: Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Honkala, Juha (toim.). 2003. *Factum. Uusi tietosanakirja*. Espoo: Weiling & Göös.

Hosiaislouma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. 2004. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.

- Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri. 2007. Johdanto. Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Korhonen, Kuisma. 2000. Stéphane Mallarmé. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Oi, runous: romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 155–158.
- Kosonen, Päivi & Meretoja, Hanna. 2008. Tarinoiden aikakausi. Teoksessa Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.) *Tarinoiden paluu : Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 38–41.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lehtonen, Mikko. 2001. *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.
- Lodge, R. Anthony. 1993. *French : from dialect to standard*. London: Routledge.
- Luoma, Matti. 1998. *Länsimaisen kulttuurin kriisi nyt*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Mallarmé, Stéphane. 2000. Säkeen kriisi. Suom. Kuisma Korhonen. Teoksessa Tuula Hökkä (toim.) *Oi, runous: romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 159–168.
- Mehtonen, Päivi. 2007. Manifestien poetiikkaa ja retoriikkaa. Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 43–65.
- Meretoja, Hanna. 2008a. Suuruuden vuosista tarinoiden kriisiin. Teoksessa Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.) *Tarinoiden paluu : Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 17–23.
- Meretoja, Hanna. 2008b. Tarinoiden paluu: vastatarinoita ja -myyttejä, kertomuksia itsestä ja maailmasta. Teoksessa Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.) *Tarinoiden paluu : Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 23–28.
- Meretoja, Hanna & Kosonen, Päivi. 2008. Ranskalaisen nykykirjallisuuden jäljillä. Teoksessa Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.) *Tarinoiden paluu : Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 15–17.
- Mustonen, Elina. 2005. Scarlatti ja espanjalainen ääni. *Rondo. Klassisen musiikin erikoislehti* 10/2005, 42–43.
- Mäkirinta, Päivi. 2008. Nykykirjallisuuden yhteiskunnallisuus. Teoksessa Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.) *Tarinoiden paluu : Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 33–38.
- Parisier Plottel, Jeanine. 2004. Tzvetan Todorov. Teoksessa Alba Amoia & Bettina L. Knapp (toim.) *Multicultural writers since 1945: an A-to-Z guide*. Westport: Greenwood Press, 497–500.
- Pyhä Raamattu*. 1993. Helsinki: Kirjapaja: Suomen kirkon sisälähetysseura Raamattutalo.

Päivärinta, Anne. 2010. Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkäranka? Dylan Thomasin ”After the funeral” -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste. *Avain* 2010/4, 5–23.

Simpson, John & Weiner, Edmund. 1993. *Oxford English Dictionary: additions series*. Oxford: Clarendon Press.

Sontag, Susan. 1991. *Sairaus vertauskuvana & Aids ja sen vertauskuvat*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Tran Huy, Minh. 2007. Quel avenir pour la littérature ?. *Le Magazine littéraire* nro 470, joulukuu 2007, 90-95.

Turner, Mark. 2002. The Cognitive Study of Art, Language, and Literature. *Poetics Today* 23:1, 9–20.

Vaillant, Alain. 2005. *La crise de la littérature : Romantisme et modernité*. Grenoble: ELLUG.

Vartiainen, Pekka. 2002. *Kirjallisuuden länsimaista historiaa: antiikista modernismiin*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Vertainen, Tuija. 1998. *Ranskan kirjallisuuden historiaa: Esiromantiikasta postmoderniin*. Helsinki: Finn Lectura.

Sähköiset lähteet:

Auteurs.contemporain.info. URL: <http://auteurs.contemporain.info/richard-millet/>. (luettu: joulukuussa 2011.)

Crise de vers. 2010. Divagations par Stéphane Mallarmé, 204–218. In libro Veritas. URL: <http://www.inlibroveritas.net/lire/feuilletage/oeuvre28334-page204.html#page>. (luettu: huhtikuussa 2012.)

Production de livres. Insee : Institut national de la statistique. Taulukko. URL: <http://www.insee.fr/fr/default.asp>. (luettu: lokakuussa 2011.)

Les trois révolutions du livre. Musée des arts et métiers. URL: <http://livre.arts-et-metiers.net/index.html>. (luettu: lokakuussa 2011.)