

Peter Handke: Suuri putous | Maailmankirjat

Markku Nivalainen

SALTO MORTALE

Peter Handken (s. 1942), entisen kauhukakaran, viimeisin romaani *Suuri Putous* ilmestyi maaliskuussa 2011. Teos on päätössanojensa mukaan kirjoitettu Montanan Great Fallsissa saman vuoden heinä–syyskuussa. Sijoiltaan on siis ajan lisäksi myös kustantajan, kirjailijan, kertojan ja lukijan välinen luottamussuhde. Teoksen alkukielinen nimi *Der Große Fall* on monimielinen: Fall tarkoittaa niin putoamista, kaatumista, lankeamista, oikeusjuttua kuin sairastapaustakin. Se on myös viitepiste, josta käsin teosta on houkuttelevaa lähestyä, sillä putoaminen, kaatuminen ja lankeaminen ovat teemoja, jotka toistuvat teoksessa kerta toisensa jälkeen.[i]

Suuressa Putouksessa ollaan matkalla, kuten oltiin myös *Moravalaisessa yössä* (2013), Handken edellisessä suomennetussa romaanissa. Siinä missä *Moravalaisessa yössä* matkaa teki kovasti Handkea muistuttava, mutta kirjoittamisesta luopunut kirjailija, suorittaa *Suuressa Putouksessa* vaellusta näyttelijä, joka ei halua näytellä. Ex-kirjailija kulki halki Euroopan, kun taas näyttelijän milloin kävelee ja milloin juoksee rauhallista juoksuaan suurkaupungin laitamilla sijaitsevasta talosta ydinkeskustaan.

Matka kytkee *Suuren Putouksen* Handken aiemman tuotannon lisäksi myös muihin kirjallisuuden matkakertomuksiin, vaikka yhteyksien näkeminen tai kuvitteleminen jää täysin lukijan vastuulle. Lieneekö esimerkiksi sattumaa, että kirjassa on yhdeksän lukua? Danten helvetissä on yhtä monta piiriä. Kahdeksannessa luvussa näyttelijä nousee maanalaisesta maan pinnalle tavataksaan naisen, joka ”odotti nyt häntä eräällä aukiolla tässä muinoin kuninkaan kaupunkina tunnetussa kaupungissa, ‘Bar du Destin’n’ edustalla, viereinen ‘Bar de l’Esperance’ ei ollut heitä kumpaakaan varten” (188). Toivon sijaan kyse on siis kohta-
lost, joka johtaa vääjäämättä Suureen Putoukseen.

Handkelle on tunnusomaista yhdistellä teoksissaan omaelämäkerrallisia viitteitä periaatteessa realistiseen tarinaan, jossa sekoittuvat kerronnan eri tasot. Kertoja viittaa ohimennen mutta toistuvasti ”minun näyttelijääni” kuvatessaan päähenkilön edesottamuksia. Tämä korostaa päähenkilön ja kertojan välisen suhteen ongelmallisuutta sekä tarinan fiktioluonnetta ja samalla rikkoo fiktiivisen sopimuksen. Toisaalta edellä mainittu, romaanin kirjoitusajankohtaan liittyvä parateksti vaikuttaa viittaavan siihen, ettei mitään sopimusta ole koskaan ollut tarkoitus solmiakaan.

Handken teoksissa toistuvat usein samat teemat, kuten isät ja pojat, koirat, metamorfoosit, kirjallisuus, elokuvat, väkivalta ja kyyninen suhtautuminen aikalaiskulttuuriin. *Suuressa Putouksessa* väkivalta on korostetusti esillä ja tarjoaa kiinnostavan näkökulman teokseen. Toisin kuin esimerkiksi *Moravalaisessa yössä*, ei päähenkilö tällä kertaa pelkästään koe oloaan uhatuksi ja todista väkivaltaisuuksia – vaikka hän muun muassa kokee nuorisou-

kon pesäpallomailat aseina, kunnes havaitsee heidän kantavan mukanaan myös räpylöitä – vaan hän valmistautuu näyttelemään amok-juoksijaa.

Rauhatonta rinnakkaiselo

Handke pohtii väkivallan syitä käyttäen tapausesimerkeinään juuri amok-juoksua sekä naapurisotaa, jossa purkautuu ”nimenomaan lähimpään naapuriin” (117). Ilmiö toistuu kaikkialla, mutta sille ei ole onnistuttu löytämään minkäänlaista selitystä: ”Perusteita näille sodille: Ei minkäänlaista, ei melu eikä mikään toinen kieli, ihonväri, uskonto, eikä myöskään se perinteinen *ei-voi-sietää-silmissään*.” (116) Tämän järjettömän väkivallan ja vihapidon piiriin kuuluvat muun muassa lehtipuhaltimet:

”Yksi oli rajalinjan tuntumassa sytyttänyt tuleen Luoja tietää minkäläistä jätettä ja puhalsi haisevaa savua vihollisen suuntaan helvetinkoneella, jollaisen avulla muutoin kaduilla, eikä ainoastaan siellä, pölyteltiin ylös ilmoille maahan pudonneet lehdet, kuka tietää miksi, yhdessä pölyn ja kaiken maailman rikkaruohon kanssa ja jotka sitten levittäytyivät takaisin maahan ties missä. Se oli lopun aikaa. Mutta siihen oli totuttu. Se aika ei tulisi koskaan loppumaan.” (118)

Handken ollessa kyseessä on vaikea olla ajattelematta, ettei ajatukseen naapurisodasta sisältyisi viittausta Jugoslavian hajoamissotiin, mutta kyse on myös jostain perustavammasta inhimillisen vihanpidon muodosta. Tukea tälle tulkinnalle tarjoaa kuvaus naapurin toiseen kohdistamasta lyönnistä, ”jollaista Kain olisi tuskin rajummin antanut veljelleen Abelille” (117).

Kyvyttömyys ymmärtää naapurisotia ja muita järjettömän väkivallan ilmauksia johtaa helposti niiden hyväksymiseen kulttuurin välttämättömäksi osaksi. Tätä prosessia Handke tuntuu kritisoivan kuvatessaan massamurhan irvokasta sisällyttämistä kulttuuriteollisuuden kirjavaan kuvastoon näyttelijän kokemuksen kautta:

”Oven ulkopuolelle jäänyt olisi hujauttanut häntä avainnippulla pitkin kasvoja ja olisi rynnännyt samaa kyytiä alas katua etsiäkseen jonkun, jonka hän voisi tappaa: näin hän juoksi omaa amokiaan. (Kertomuksen slapstick-komedia-versiossa, jonka näyttelijä oli lukenut aamulla, oli amok-juoksuun riittänyt yksi pieleen mennyt sitruunansiemenen metsästäminen, kengännauha, jonka solmu ei millään auennut kadulla, ja yksi yskänpastillin paperi, josta sankari ei heti välittömästi löytänyt paperin aukaisukohtaa.)” (115)

Lueteltuaan yhä useampia erilaisia naapurisodan muotoja, jotka mainitaan sanomalehtien ilmiölle omistetuilla palstoilla, Handke johdattaa näyttelijän osaksi tapahtumia:

”Yhden murhanhimo-sarjan kohdalla, eikä se ollut näistä sarjoista viimeinen, oli vähällä, että näyttelijäni puuttui tilanteeseen. Kiskaista hyökkääjän kädestä lihahirves, jolla tämä, tylsä puoli edellä, parhaillaan hakkasi naapurinsa pihagrillii – hyökkääjän pihassa seisoj samanmallinen grilli – ja halkaista kirveen terävällä päällä tämän kallo kahtia aina kurkuun saakka! Onneksi hänelle tuli mieleen viime hetkellä, ennen kuin ryhtyi tuumasta toimeen: ’nyt minä teen sen!’, yksi kohtaus amok-juoksijaa kuvaavasta käsikirjoituksesta, joka ei ollut lainkaan slapstick-tyyppinen, ja tunnistamatta erityisemmin onneaan hän käveli eteenpäin kaupungin suuntaan.” (118–119)

Kuvatut sotatoimet ilmentävät sekä ihmisten pinnan alla kytevää käsittämätöntä vihaa että surkuhupaisaa kyvyttömyyttä käsitellä sitä. Sotaan osallistuvien naapurusten teot ovat absurdeja: "Yksi polki maahan sotahuutojen säestämänä eräänlaista kompassiruusua, jonka hän oli lassoilla saanut revityksi irti naapurinsa katonharjalta. Yksi toinen taas esitti sotatanssin naapurinsa jättiläissuuren lämpömittarin päällä. Yksi lorotteli tikkailta käsin vihollisen kesäkurpitsapenkkiin." (118)

Ahdistava kulttuurimme

Slapstick-väkivaltaa seuraa uskonnollinen jakso, jossa näyttelijä osallistuu messuun Heranhuoneessa, jonka katolla oleva risti "olisi voinut olla televisioantenni" (123). Risti toimii tulkinnallisena avaimena *Suuressa Putouksessa* esitettyyn näkemykseen perinteiden ja kulttuurin välisestä jännitteestä. *Suuressa Putouksessa* on useita viittauksia yksilön ja yhteiskunnan, tai yksityisen ja yleisen, väliseen ongelmalliseen suhteeseen. Surrealistisia sävyjä saava kuvaus metrojunan matkustajista tiivistää oivallisesti Handken näkemyksen teknologisoituvan kulttuurimme absurdeimmista puolista ja hänen ironisesta suhtautumisestaan niihin:

"Metrojunissa, kuten muutenkin kaupungin useissa julkisissa liikennevälineissä, oli voimassa uuden pormestarin ohjeistus, jonka mukaan jokaisen, joka, miten sitä aikoinaan kutsuttiinkaan, halusi soittaa kaukopuhelun, täytyi vetää päähänsä erityinen kypärä, jonka ansiosta puhelimeen puhujaa ei ulkopuolinen kuullut; perusteluna tälle oli se, että puhuminen puhelimeen häiritsi yleistä järjestystä ja sosiaalista rauhaa yhtä paljon kuin jos joku tekisi tarpeensa toisten silmien edessä. Sen tähden hän kohtasi nyt jotakin aivan uutta ensimmäisellä kaupunkivaelluksellaan moneen vuoteen: Junavaunussa matkustajat istuivat mykkinä joko pleksilasin takana tai jonkin-sen-kaltaisen-kypärän takana kasvot vääntyneinä tai, kuten vähemmistö tuolla, ilman kypärää tai korvakuulokkeita." (158)

Metrojunan "matkustajien kasvot, myös niiden jotka puhuivat puhelimiinsa, ja erityisesti niiden jotka olivat puhuvinaan, vaikuttivat [näyttelijästä] syvimmän surullisuuden kyllyydestä" (160). Matkustajien kesken vallitsee illuusio jonkinlaisesta yhteydestä toisiin mutta välittyneesti puhelimiensa kautta, jokaisen jäädessä lopulta yksin. Surullisimpia ovat ne, joiden on yritettävä näyttää siltä kuin he olisivat osa tätä uutta järjestystä ja teeskennellä puhumista.

"Kukaan ei sanonut mitään. Edellisellä kerralla, kun hän oli matkustanut keskikaupungin halki, useat matkustajat olivat vielä lukeneet kirjoja, useimmiten paksuja, joiden lukemisessa he olivat edenneet pitkälle, ikään kuin he olisivat ajelleet jo pitkään maan alla ja heidän ainoa tehtävänsä olisi tavata sinnikkäästi – heidän huultensa liikkuessa tauotta – ja yrittää saada selvää sanoista ja lukea. Tällä kertaa hän näki yhden ainoan, jolla oli kirja käsissään, ja tämä ainoa istui klaffipenkillä vaunun takaosassa, jossa valo oli niin heikkoa, että täytyi olla aikamoinen kaipausta tai tiedonjano pystyäkseen syventymään kirjaan." (159)

Hetkellisen valonpilkahduksen hiljaisten, surullisten ihmisten keskuudessa tarjoaa hämärässä istuva lukija, joka erottuu joukosta muistumana menneistä ajoista ja kiinnittää tarkkailijan huomion. "Mitä kirjaa tuo ihminen mahtoikaan lukea lähes pimeässä, muista eristäytyneenä?" (159) Lukija on aktiivisesti eristäytynyt muista, kun taas muut

ovat toisistaan erillään kypäräpakon sanelemana, vaikkakin ilmeisen vapaaehtoisesti eristäytymiseen suostuvina.

Kaikki matkustajat pyrkivät yhteyteen poissaolevien kanssa, olemaan osa jonkinlaista yhteisöä – muut puhelimiensa, lukija kirjansa kautta. Yksinäinen lukija edustaa sekä kirjallisuuden lähes toivottomalta vaikuttavaa roolia nykykulttuurissa että kirjallisen kommunikaation mahdottomuutta ylipäänsä. Kertoja asettaa näyttelijänsä kautta suurta, melankolista toivoa kirjallisuudelle ja lukijoiden yhteisölle: “Jo tapa, miten tämä ylipainoinen mies, joka oikeastaan olisi tarvinnut istumiseen vielä toisen klaffipenkin, oli avannut kirjansa, kertoi herkkyystään, ujuudesta ja hartaudesta.” (159) Kertoja jatkaa:

“Minun näyttelijälleni tuli tarve saada tietää kirjailijan ja kirjan nimi, joten hän lähestyi huomamaattaan, niin kuin vain taisi, tätä lukijaa. Hänen ei kuitenkaan olisi tarvinnut tulla olleenkaan lähelle tätä toista, koska kirjaimet kirjan etukannesta pomppasivat jo kauempana hänen silmilleen, niin jättikokoa ne kirjaimet olivat ja lisäksi ne loistivat kuin neonvalot. Minkä niminen luvun alla oleva kirja siis oli ja kuka oli sen kirjoittaja? Riittää, kun mainitaan, että tuota kyseistä kirjaa pideltiin, sanotaan nyt vaikka lennolla Amsterdamista Edinburghiin, täpötäydessä lentokoneessa vähintäänkin joka toisen matkustajan polvilla, kirjaa jonka kannen peittivät ne neonvalokirjaimet.” (159)

Hämärässä ja eristyksissä kirjaansa paneutuva ulkopuolinen ja ylipainoinen mies lukee siis todennäköisesti jotain suosittua pökkaria. Näin hän on osa laajempaa kirjallista ja kulttuurista yhteisöä, mutta liekö kyseessä sellainen yhteisö, jonka näyttelijä toivoi kohtaavansa. Handke ei kommentoi lukevaa matkustajaa tai tämän kirjalintaa tätä suuremmin, vaan hän suorittaa äkillisen siirtymän kirjallisuudesta näyttelemiseen ja väkivaltaan.

Seuraavassa kappaleessa näyttelijä uskoo ensin näkevänsä kanssamatkustajan, joka aikoo suorittaa junassa amok-juoksun, mutta huomaakin sitten katsovansa peilikuvaansa. Näyttelijä on mies vailla ominaisuuksia ja kykenevä antamaan kasvot mille tai kenelle tahansa. *Suuren Putouksen* päähenkilö mukautuu jokaisessa kirjan luvussa ympäröivään todellisuuteen arkkityyppisen jokamiehen tavoin. Tämä on yhtäältä selviytymiskeino ja toisaalta välttämättömyys kriittisen etäisyyden saavuttamiseksi:

“Kuten joskus on todettu: ‘Sean Connery on James Bond’, ‘Sylvester Stallone on Rocky’, ‘Henry Fonda on Young Mr. Lincoln’, ‘Peter Lorre on M’, joten myös hänestä pystyi sanomaan: ‘X on se toinen.’ Ja jälleen tämä koski enemmän hänen elämänsä elokuvien ulkopuolella kuin hänen roolitöitään. Ja kunakin kertana tuo joku toinen ei ollut kukaan onnellinen tai voittaja, ei edes suurvoittaja, vaan yleensä juuri sellainen kuin se joku tässä ja nyt. Tuo seikka säästi hänet alas syöksyltä ja noiden toisten mukana kaiken ulkopuolelle joutumiselta: Joksikin toiseksi hän muuttui sen sijaan vain kyseisen tietyn hetken ajaksi. ‘Säästynyt tähän saakka.’ (Hän totesi jälleen itselleen.)” (85)

Metromatkalla näyttelijä todistaa tukahdutettua vihaa, joka vaikuttaa olevan läsnä kaikkiä, jopa metromatkustajien passiivisessa surullisuudessa. Tätä vasten edustaa amokjuoksun silmitön väkivalta Handkelle jonkinlaista yleisinhimillistä halua rikkoa totuttuja olemassaolon kaavoja. Kuten kertoja lakonisesti toteaa: “Hämmästyttävää oli se, että niin harvat lähtivät amok-juoksuunsa.” (160) Vastapainoksi tuhoamisvietille asettuu Suuri Pu-

tous, jonka yksi ilmenemismuoto on halu hypätä kuolemaan:

“Joka tapauksessa hän seisoj nyt jyrkän teellä, ja vaikutti siltä, että edes horisontissa olevat korkeimmat talot eivät yltäisi häneen sillä korkeudella, ja että kaupungin maaperä alhaalla hänen jalkojensa juuressa olisi niin syvällä alhaalla, että hänen ei olisi tarvinnut ottaa kuin yksi askel ja hän olisi syöksynyt alas tyhjiyteen. Ja miksi oikeastaan ei – ota se askel! – jolloin hänelle juolahti mieleen se, miten hän oli nuorena, juovuksissa tai ei, joskus joissakin pyöräyttävissä korkeuksissa, se saattoi olla vaikka näköalatornin terassi, leikkinyt ajatuksella heittäytyä alas hiljaa, ihan vain mielessään, mutta ei aivan vakavissaan. Mutta kerran hän mainitsi sen ääneen erään naisen seurassa: “Nyt aion hypätä!” ja sitten sanojensa jälkeen koko niin suurta velvollisuutta hypätä, että antoi lopulta naisen, kiittolisena tälle, mukisematta estää hänen aikeensa.” (142–143)

Tämä itsetuhoinen ajatus juolahtaa näyttelijän mieleen hänen kohdattuaan joutomaalla, kielletyllä alueella, kaksi omalaatuisesti käyttäytyvää ja erittäin epätyypillisesti pukeutunutta poliisia, jotka haluavat varmistaa, ettei näyttelijä ole aikeissa tappaa itseään tai presidenttiä, “joka saa alinomia uhkauskirjeitä, joista tulee esille kirjoittajan puutteellinen kieliooppi, aivan kuten teillä on”. (139)

Poliisin kommentti lienee itseironinen viittaus Handken tapaan rikkoa kielen ja kerronnan konventioita. Näyttelijän ja poliisien kohtaaminen on tyyli puhdasta absurdia komediaa. Julkilausuttu pelko näyttelijän aikeista osuu kohdalleen epäilyttävän hyvin. Herää kysymys, ovatko omalaatuiset poliisit kenties näyttelijän kuvittelemia. Onko *Suuressa Puutouksessa* todellisia henkilöitä lainkaan? Poliisien poistuttua paikalta näyttelijä tunnistaa itsessään halun hypätä kuolemaan ja pian sen jälkeen hän joutuu kasvotusten, paitsi oman murhanhimonsa, myös mainitun presidentin kanssa.

Kaupungin keskusaukiolla – joka on pyöreä, “kuten pääaukion kuuluikin olla (tai sitten ei)” – näyttelijä näkee suuren näyttötaulun, jossa pyörivät “alinomia vaihtuvat mainokset ja maailmantilannekatsaukset” (162). Uutisissa nimeämätön presidentti antaa sodanjulistuksen, “jota ei nimetty sillä nimellä, vaan sitä kutsuttiin ‘asioihin puuttumiseksi’, ‘väliintuloksi’, ‘vastaisuksi’, ‘reaktioksi’” (163). Ohikulkijoista koostuva yleisö suhtautuu presidentin puheeseen joko välinpitämättömästi tai avoimen kriittisesti:

“Yksi näkymättömissä pysyvä kävelijä huusi yhtäkkiä joukosta kovaa, ja kohdisti sanansa presidenttiä esittävälle kuvakavalkadille: ‘Ettekö te idiootit näe, että hänellä ei ole kasvoja? Eikä myöskään valtaa? Että ei ole enää olemassa valtaa, on vain vallan väärinkäyttöä? Ja tuo tuolla käyttää valtaa väärin! On häpeällistä, että hän on elossa. On hävettävä sitä, että me olemme tuon aikalaisia.’” (164)

On huomionarvoista, että presidenttiin kohdistuvat kriittiset äänet tulevat juuri “näkymättömissä pysyviltä” yleisön edustajilta, joista yksi esittää kiehtovan kysymyksen: “Kukahon onkaan mahtanut keksiä valtionpäämieskäyntitavan, tuon käyntitavoista kaikkien hurskastelevimman, tuon historianvääristeljän käynnin?” (164–165)

Suuren yleisön edustajan tokaisu koskien “valtionpäämieskäyntitapaa” on osoitus myöhäismodernin ideologian toimintaperiaatteesta ja läpätunkevuudesta. Siinä missä H.C. Andersenin sadussa

totuuden keisarin uusista vaatteista julistaa vilpitiön ja naiivi tarkkailija, viaton lapsi, esittää Handken romaanissa totuuden kyyninen aikuinen, joka ei pidä näkemäänsä totena, mutta jatkaa toimimista tavalla, joka auttaa ylläpitämään ja uusintamaan ideologiaa. Valta, sen väärinkäyttö, ei tarvitse uskoa tuekseen.

Lopuksi

Yksi vallan väärinkäytön ilmeinen muoto on väkivalta. Näyttelijää repii eri suuntiin halu hypätä jyrkanteeltä ja halu työntää joku toinen alas. Hän haluaa myös olla omasta elämästään vastuussa oleva yksilö ja ulkopuolinen tarkkailija, mutta kaipaa silti jonkinlaista yhteisöä, jotain jaettavaa kokemuksellista yhteyttä toisiin tai edes toiseen. Mutta mikä on se jokin, joka ihmisiä lopulta yhdistää ja mikä pitää heidät toisistaan erillään? Handke ei tarjoa kysymykseen suoraa vastausta – tai oikeastaan edes esitä kysymystä, vaan vastuu sen muotoilusta jää lukijalle.

Houkutus hakea vastausta Handken aiemman romaanin nimessä mainitusta puhtaan kokemisen hetkestä on suuri. *Suuressa Putouksessa*, kuten koko Handken tuotannossa, etsitään keinoja kommunikoida kielen ja kommunikaation rajoja. Koska tämä on lähtökohtaisesti mahdotonta, on ainoa ratkaisu sanoa, mitä sanottavissa on, ja saavuttaa raja kuluttamalla loppuun kielen ja puheen mahdollisuudet. Rajalle saavuttaessa on siirryttävä eleisiin. Handken ele lienee virne ja silmänisku.

Peter Handke: *Suuri Putous*. Suom. Arja Rinnekangas. Lurra Editions: Helsinki.

[i] *_Der Große Fall_* on myös vuonna 1944 ilmestyneen saksalaisen jännityselokuvan nimi. Elokuva perustuu maineensa Hitlerille vannotun uskollisuusvalan myötä myöhemmin menettäneen Georg Mühlen-Schulten romaaniin *Hölle Ahoi!* (1939).