

Fiktio totuus – faktan fantasia:

**postmoderni metafiktio Péter Esterházy'n romaaneissa
Sydämen apuverbit ja
Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse**

Eija Hallikainen

Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
kevät 2001

Tiedekunta

Humanistinen tiedekunta

Tekijä

Eija Hallikainen

Työn nimi

Fiktio totuus – faktan fantasia: postmoderni metafiktio
Péter Esterházy'n romaaneissa *Sydämen apuverbit* ja *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse*

Aika

Kevät 2001

Laitos

Kirjallisuuden laitos

Työn laji

Pro gradu

Oppiaine

Kirjallisuus (yleinen linja)

Sivumäärä

93

TIIVISTELMÄ – ABSTRACT

Pro gradu -työni aiheena on unkarilaisen nykykirjailija Péter Esterházy'n teosten *Sydämen apuverbit* ja *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse* suomenkieliset laitokset. Kumpikin teos on käsitelty erikseen metodologisena lähtökohtana postmoderni metafiktio, joka on määritelty työn toisessa luvussa. Työn ensimmäinen luku käsittelee Péter Esterházy'n tuotantoa sekä hänen asemaansa unkarilaisen nykykirjallisuuden kaanonissa.

Sydämen apuverbit – johdatus kaunokirjallisuuteen -teos rakentuu kahden spatio-temporaalisesti toisistaan erotetun fokalisaation vuorotteluun. Teoksessa esitetään rinnakkain sekä elävän pojan että kuolleen äidin fokalisoima kertomus eli kaksi toisilleen vierasta maailmaa. Reaalinen ja mahdollinen maailma esitetään tasavertaisina ja niiden välinen ero hämärtyy, mikä on tulkittavissa mimeettistä illuusiota vastaan rikkovaksi postmodernin metafiktio keinoksi. Kirjoittamisen aktin ja kirjailijan kommenttien nostaminen tasavertaiseen asemaan kertomuksen rinnalle on osoitus itsereflektiosta eli postmodernin metafiktio lingvistisen luonteen näyttämisestä tekstin sisällä. Pojan kirjoittamalla tuottama kuolleen äidin fokalisaatio on historiograafisen metafiktio keino, jolla kaunokirjallisuus osoittaa kirjoittamalla tuotetun historian fiktiivisen luonteen.

Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse -teoksen struktuuri on jaettu eri fokalisaatioiden kautta kertomuksen fiktiivisen maailman ja sen rinnalla etenevään kertomuksen tuottamisen maailmaan. Toisistaan erotettujen fokalisaatioiden vuorottelun ja usean eri tarinalinjan kuljettaminen rinnakkain kertomuksen sisällä on tulkittavissa itsetietoisena metafiktioksi liioitteluksi. Tarinan kronologinen eteneminen on korvattu Tonavalla eli keinotekoisella juonta organisoivalla periaatteella, mikä on niin ikään tulkittavissa metafiktiiviseksi keinoksi. Esiin nousee eksplisiittisesti myös kysymys nykyunkarilaisen kaunokirjallisuuden ja kirjailijan luonteesta, mikä sekin toteuttaa postmodernin metafiktio itsekkäistä luonnetta.

Asiasanat

Péter Esterházy, *Sydämen apuverbit*, *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse*, postmoderni metafiktio, itsereflektio, itsetietoisuus

Säilytyspaikka

Kirjallisuuden laitos

JOHDANTO	2
1. KIRJAILIJA JA HÄNEN TUOTANTONSA	5
2. METAFIKTIO	11
3. SYDÄMEN APUVERBIT	21
3.1 Kronologia, teleologia ja kausaalisuus tulkintaa ohjaavina	22
3.2 Äidin kuolema on kielen elämä	29
3.3 Mahdolliset maailmat	34
3.4 Lainausta assosiativisena yhteytenä	42
4. PITKIN TONAVAA ELI KREIVITÄR HAHN-HAHNIN KATSE	51
4.1 Itsetietoinen Hahn-Hahn	52
4.2 ”Minä olen ihminen, josta käytetään ilmausta minä.”	60
4.3 Tonava on Tonava - romaani on romaani	69
4.4 Matkustan kirjoittaakseni	76
4.5 Sosialistinen ihmistyyppe	80
PÄÄTÄNTÖ	88
LÄHTEET	90

JOHDANTO

Unkarilaista nykykirjallisuutta on käännetty suomeksi verrattain vähän, mikä sekä rajoittaa sen tuntemusta että vaikuttaa suoraan sen tutkimisen merkitykseen ja tehtävään Suomessa. Yksittäisten unkarilaisten nykykirjailijoiden tuotantoa käsittelevää laajempaa tutkimusta ei Suomessa ole juurikaan tehty. Paradigmaa käsittelevää kokoomateosta ei myöskään ole laadittu. Tämä pro gradu –tutkielma on tietävästi ensimmäinen Suomessa kirjoitettu laajempi tutkimus Péter Esterházy'n suomennetuista romaaneista *Sydämen apuverbit* (1991) ja *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse* (1996)¹. Kolmas Esterházy'n suomennettu romaani *Nainen* (1998) jää tämän tutkielman ulkopuolelle.

Vaikka lähtökohtanani on neitseellinen aihe, sen kiistaton marginaalisuus merkitsee työni suurinta ongelmaa. Oma suomalainen positioni vaikuttaa aiheen rajaamiseen siten, että suomalaisittain vaikeasti tunnistettavissa oleva kulttuurisidonnainen aines on jätettävä käsittelyn ulkopuolelle. Ulkopuolelle jää pakostakin unkarilaisesta näkökulmasta varsin merkittäviä piirteitä kuten esimerkiksi Esterházy'n teosten funktio unkarilaisen kirjallisuuden kielellisenä uudistajana. Koska keskityn tarkastelemaan Esterházy'n suomennettuja teoksia, jää teosten intertekstuaalisuuden kielellinen merkitys ja tehtävä sekä sen suhde edeltävään unkarilaiseen kaunokirjallisuuteen ymmärrettävästi vaille systemaattista tarkastelua.

Péter Esterházy'n tuotannon reseptio on Unkarissa tapana jakaa pinnalliseen ja syvään lukumetodiin. Ensimmäisellä tarkoitetaan lineaarisesti ja sana sanalta

¹ Katariina Grämer on vuonna 1998 kirjoittanut Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisella laitoksella pro gradu –tutkielman 'Transformatiivisuudesta Péter Esterházy'n Sydämen apuverbeissä'.

tapahtuvaa tekstintulkintaa. Jälkimmäisellä viitataan lukutapaan, joka pyrkii ottamaan huomioon myös sanojen ikonisuutta laajemmat viittaus- ja konnotaatiosuhteet. (Tolcsvai Nagy 1999, 202.) Tämän pro gradu -tutkielman metodologinen lähestymistapa noudattaa jälkimmäistä linjaa siten, että kieli käsitetään nimenomaan kerronnan välineeksi ja fiktion olemassaolon tyysijaksi eikä pelkästään merkin ja sisällön väliseksi suhteeksi. Esterházy'n teosten omaleimainen kieli, kerronnan rakenne ja klassiselle realismille ominaisesta mimeettisestä kerronnasta poikkeavat kerronnalliset elementit herättävät lukijan kummastelemaan niiden funktiota. Kieli kytkeytyykin voimakkaasti teosten struktuuriin, eikä sitä voi jättää tämänkään tutkimuksen ulkopuolelle.

Mimeettisen kerronnan ymmärrän Gerald Princen (1987, 52-53) narratologisen näkemyksen mukaan länsimaisen kirjallisuuden kriittisenä ja imitoivana esittämistapana, joka pyrkii minimoimaan ja häivyttämään kerronnallisten elementtien olemassaolon narraation sisältä. Mimeettisen näkemyksen mukaan taideteos paljastaa jotain yleistä, universaalialia ja olennaista asettamalla taiteen peilin luontoa vastaan. Kummassakin käsiteltävässä teoksessa nousee esiin kysymys kaunokirjallisen teoksen fiktiivisestä olemassaolosta juuri kielenä ja kerrontana. Perinteisestä mimeettisestä kerronnasta poiketen Esterházy'n teoksissa kerronnan objekti pitää sisällään myös sen tuottamisen eli itse kerronnan aktin, mikä laajentaa teokset selvästi Gérard Genetten (1980, 228) terminologian mukaan metadiegeettisiksi. Tiedostaessaan ja näyttäessään eksplisiittisesti oman kielellisen olemassaolonsa teokset todentavan Genetten huomion kerronnasta välttämättä mimeettisenä illuusiona, koska kaikki kerronta on kieltä (emt, 164). Kumpikin teos on edelleen luokiteltavissa metakirjallisuudeksi, sillä niiden objektina ja kriittisen tarkastelun kohteena on juuri kirjallisuus itse (Genette 1982, 3-4).

Tutkielmani metodologinen lähtökohta perustuu erityisesti Patricia Waughin, Linda Hutcheonin ja Carl Darryl Malmgrenin näkemykseen postmodernista metafiktiosta. Teosanalyseissäni keskityn tarkastelemaan sitä, kuinka kaunokirjallinen teos osoittaa olevansa olemassa juuri narraation ja kielen kautta. Postmoderni metafiktiivinen metodi tarjoaakin mahdollisuuden tarkastella ja tulkita Esterházy'n teosten kielen ja kerronnan ominaispiirteitä unkarilaisen kontekstin ulkopuolelta.

Työni jakautuu neljään lukuun, joista ensimmäisessä pyrin kartoittamaan sekä Péter Esterházy'n että hänen teoksiensa asemaa unkarilaisen nykykirjallisuuden kentällä. Lisäksi pyrin lyhyesti esittelemään varsinaisen analyysini ulkopuolelle jääviä Esterházy'n teoksia, joita ei ole suomennettu. Toisen luvun olen omistanut työssä käytettävän tutkimusmetodin eli metafiktion ja erityisesti postmodernin metafiktion määrittelemiselle. Lukujen laajuus suhteessa työni sivumäärään selittyy niiden marginaalisella asemalla suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä. Luvuissa kolme ja neljä tulkitsen erikseen romaanit *Sydämen apuverbit* ja *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse* postmodernin metafiktion näkökulmasta, kummallekin teokselle ominaisiin lähtökohdistaan käsin.

Analyyseissäni pyrin diskurssiin myös aikaisempien suomalaisissa kirjallisuustieteellisissä julkaisuissa ilmestyneiden teosanalyysien kanssa. Pyrin myös huomioimaan tuntemieni unkarilaisten tutkijoiden analyysejä sekä tulkintoja. Pitkin Tonavaa teosta lainatakseni: ”Mars matkaan, tomppeli”, jotta seikkailu Esterházy'n teoksille ominaiseen kieleen ja kerrontaan voisi alkaa.

1. KIRJAILIJA JA HÄNEN TUOTANTONSA

Péter Esterházy syntyi vuonna 1950 niin taloudellisessa kuin kulttuurisessakin mielessä vaikutusvaltaiseen unkarilaisen ruhtinassukuun, joka omisti aikanaan lähes puolet koko Unkarin maa-alasta. Aristokraattinen syntyperä ei kuitenkaan merkinnyt kirjailija Esterházylle etuoikeutettua lapsuutta, sillä ruhtinassukuun kuuluminen ei Kádarin ajan sosialistisessa Unkarissa herättänyt puolueen taholla juurikaan sympatiaa. Esterházy on varsinaiselta koulutukseltaan matemaatikko, joka debytoi kirjailijana unkarilaisessa kirjallisuuskustannusjulkaisu *Alföldissä* vuonna 1974 (Haverinen 1996, 507; Kulcsár Szabó 1996, 22, 102; Launonen 1991). Kaksi vuotta myöhemmin hän julkaisi ensimmäisen romaaninsa *Francsikó és Pinta*.

Sosialismin ajan virallinen kirjallisuuspolitiikka jakoi unkarilaisen kirjallisuuden 'kolmen t:n pyhään kolminaisuuteen', mikä tarkoitti konkreettista jakoa tuettuun (támogatott), siedettyyn (túrt) ja kiellettyyn (tilos) kirjallisuuteen. Tuettu kirjallisuus oli sidottu sosialistisen puolueen ideologisiin päämääriin, mikä tarkoitti kirjallisuuden esteettisten arvojen korvaamista puolueen päämäärien mukaisilla, yhteiskunnallisesti hyödyllisillä aiheilla. (Tábor 1997, 66; Szabó 1997, 425.) Tuetun kirjallisuuden rinnalla eli siedetty kirjallisuus, joka ylitti julkaisukynnyksen sosialistisen realismin ideologisia päämääriä myötäilemällä. Lähinnä Budapestin pienen underground-piirin rajoitetun lukijakunnan tuottama ja tuntema niin sanottu 'uusi avantgarde' puolestaan vastusti virallista kirjallisuuspolitiikkaa. Se luokiteltiin ymmärrettävästi kielletyksi, minkä vuoksi se vaikutti epävirallisesti pienen ja suljetun piirin keskuudessa. Maan alla kukkivasta kielletystä kirjallisuudesta kehittyi kuitenkin yksi 1970-luvun unkarilaisen kirjallisuuden tärkeimmistä esteettisistä suunnista, jonka pohjalta kehittyivät edelleen 1980-luvun unkarilaisen nykykirjallisuuden tärkeimpinä pidetyt teokset. (Tábor 1997, 63-68.)

Kirjallisuuskritiikin virallisesta sosialistisen realismin paradigmasta kehittyi 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla kaksipuolinen järjestelmä, joka virallisesti noudatti 70-luvun sosialistista ideologiaa mutta antoi samalla mahdollisuuden opposition muotoutumiselle (Kulcsár Szabó 1996, 16). Mikäli kirjailija mieli julkaista teoksensa virallisia teitä, hänen oli edelleenkin noudatettava virallista kirjallisuuspolitiikkaa ja vaiettava poliittisesti aroista aiheista kuten monipuoluejärjestelmästä, emigraatiosta ja vuoden 1956 kansannousun sankarista

Imre Nagysta. (Szabó 1997, 430.) Viime vuosisadan loppukymmeninä kukkaansa puhjenneen uuden unkarilaisen kaunokirjallisuuden katsotaan rakentuneen 1970-luvun vapautuvan kulttuuripolitiikan mahdollistamalle perustalle. Sen omaleimaiseksi piirteeksi muodostui tunnustuksellisen ja henkilökohtaisen lyyrisyyden sekä reflektiivisen, analyttisen ja kieleen kriittisesti suhtautuvan esseismin sekoitus. (Tábor 1997, 71.) Virallisen kirjallisuuspolitiikan rajojen horjuttaminen ei siis tapahtunut temaattisia tabuja rikkoen vaan uusia stilistisiä keinoja luoden ja hyväksikäyttäen. Juuri tähän virallisen kirjallisuuspolitiikan ulkopuolella jatkuvasti voimistuneeseen ja oppositioon kuului myös kirjailija Péter Esterházy.

Vaikka Esterházya arvostetaankin kirjailija nykyisin varsin varauksetta sekä Unkarissa että ulkomailla, hänen kirjailijanuransa alku oli kivinen. Kirjallisuudentutkija László Imre (1997, 16) kuvaa Esterházyn varhaisten kirjoitusten Unkarissa herättämää kummastusta seuraavasti:

Kuulin Péter Esterházyn nimen ensikertaa noin 20 vuotta sitten. Debreceniin kantautuneen huhun mukaan eräs kuuluisan unkarilaisen aristokraattisuvun nuorimmista jäsenistä, nuori kreivi, harrasti kummallisia kirjallisia kokeiluja, joita mikään kirjallisuuslehti ei huolinut sivuilleen. [...] Minä ja monet muut oudoksuimme näitä tekstejä; ne koostuivat pitkistä, epäunkarilaisen tuntuista lauseista ja hämäristä viittausten ja assosiaatioiden ketjuista, joita oli mahdotonta seurata ja joista puuttui perinteinen toiminta ja henkilökuvaus.

Kuten lainauksesta käy ilmi, Esterházyn varhaisten teosten varautunut vastaanotto juonsi juurensa Unkarissa vallinneen kirjallisuuspolitiikan lisäksi myös lukijoiden lukutottumuksista. 70-luvun unkarilainen kirjallisuuskritiikki ei kiinnittänyt sanottavaa huomiota Esterházyn tuotantoon, koska sillä ei juurikaan ollut tarjottavaa vallinneelle sosialistisen ideologian mukaiselle kirjallisuuden valtavirralle. Kritiikillä ei puolestaan ollut potentiaalia tunnistaa Esterházyn tuotannon esteettisiä ansioita, koska hänen teoksistaan puuttuivat klassiselle realismille tyypilliset elementit. (Kulcsár Szabó 1996, 16-17.)

Yksi tärkeä Esterházyn teoksista puuttuva elementti oli 1960-70-luvun unkarilaiselle sosialistisen realismin sääntöjä noudattavalle proosalle luonteenomainen identifikaation mahdollisuus. Perinteinen klassinen realismi tarjosi lukijalle mahdollisuuden samastua implisiittiseen lukijaan tekstin tarjoaman

sosiaalisten ja eettisten normien varaan rakentuneen samastumismahdollisuuden kautta. Klassisen realismin paradigmaan kuuluva teos jäljittelee niin kutsuttua historiallisten periaatteiden mukaan rakentuvaa maailmaa, mikä mahdollistaa kirjallisuuden kielen kääntämisen suoraan lukijan kielelle. Sosialistisen realismin paradigmaan kuuluvien teosten oli noudatettava ja lujitettava sosialistista todellisuutta, joka oli lukijoille tuttu yksipuoluejärjestelmän tarjoaman 'socialismin kielen' välittämän maailmankuvan kautta. Edellä mainittu samastumiskeino ei kuitenkaan tarjonnut mahdollisuutta Esterházy'n teosten tulkitsemiseen, koska implisiittinen ja 'todellinen' lukemistilanne eivät vastanneet toisiaan. (emt, 21.) Lukija ei enää tunnistanut teoksen maailmaa oman elämisen maailmasta tuttujen sääntöjen ja lainalaisuuksien nojalla eikä kyennyt henkilöimään implisiittistä lukijaa omien kokemuksiansa ja persoonansa kautta (vrt. Hutcheon 1980, 38).

Esterházy'n teosten suomentaja Hannu Launonen luonnehtii uutta kirjailijasukupolvea Esterházy'n mukaan lukien sodan aikana tai heti sen jälkeen syntyneeksi generaatioksi, jonka kysymyksiin jätettiin aikanaan vastaamatta. Launosen mukaan uusi kirjailijapolvi etsii nyt oman kirjallisen tuotantonsa kautta vastauksia kysymyksiin, joista oli aikaisemmin vaiettu. Esterházy on aikalaistensa tavoin kuvannut varhaistuotannossaan 1950–60-lukujen Unkarin vaikeita vuosia lapsen näkökulmasta. (Launonen 1991, 139.) Tähän paradigmaan kuuluu tärkeänä osana niin Esterházy'n esikoisteos *Francsikó és Pinta* (1976) kuin Péter Nádasin hiljattain suomennettu teos *Erään sukuromaanin loppu* (*Egy családregény vége*, 1977). Omaa lapsuuttaan Esterházy kommentoi kuin Launosen näkemystä täydentäen: "Olen kasvanut maassa, jossa ei voinut puhua. Siksi on ensisijaisen tärkeää tulkita hiljaisuutta." (Petäjä 1991).

Hiljaisuuden tulkitseminen ei kuitenkaan Esterházy'n kohdalla merkitse vaikenemista eikä vaikeiden kysymysten piilottamista rivien väliin. Päin vastoin. Kirjailija ei ole kaihtanut aikaisemmin vaiettujen asioiden käsittelemistä, vaan on työstänyt niitä edelleen myös parodian keinoin. Sosialistisen kirjallisuuden kaanonista sekä rakenteensa että kielellisten ominaisuuksiensa puolesta poikkeavat teokset onkin mahdollista tulkita jo sinällään puhtaaksi sosialistisen kaunokirjallisuusparadigman parodiaksi. Esterházy parodioi jo vuonna 1979 ilmestyneessä *Termelésiregény* -teoksessaan sosialistisen realismin suosimaa 'tuotantoromaanin' (*termelési regény*) lajityypin muotoa, joka kuvasi kaavamaisesti

aikakausia ja yhteiskunnan kerroksia. Sosialismin henkilökultin ja konsolidaation ajan kielenkäytön parodiointiin perustuu vuonna 1984 ilmestynyt romaani 'Pieni unkarilainen pornografia' (Kis magyar pornográfia). (Launonen 1991, 140; Szabó 1997, 427; Wernitzer 1994, 32, 36.)

Esterházyn ja hänen aikalaistensa panos Unkarin nykykirjallisuudelle tiivistyneekin Mihail Bahtinin ajatuksessa, jonka mukaan suuria vallankumouksia edeltää aina jokin niitä edeltävän tietoisuuden² karnevalisaatio. Ajatuksen laajentaminen teoksen maailmasta kirjallisuuden maailmaan antaa kirjailijalle uudenlaisen, puhtaasti dialogisen roolin. Hän toimii näin tietoisuutena, jossa samanaikaisesti ja rinnakkain karnevalisoituu se, mikä on olennaista sekä menneisyydessä että nykyisyydessä. Tietoisuuden karnevalisaation edellytyksenä on luonnollisesti sekä menneen että nykyisen käsitteleminen samanarvoisena ja autonomisena sekä keskenään jatkuvaa dialogia käyvänä: Toiselle ei voi nauraa toista makeammin eikä toista voi alentaa alentamatta samalla toista. Puhdas tietoisuuden karnevalisaatio ei arvota, hyväksy eikä paheksu. (Bahtin 1996, 46; vrt. Hutcheon 1999, 45.)

Koko Esterházyn tuotantoa leimaakin voimakas nykyisyyden ja menneisyyden karnevalisoimisen ajatus. Ehkäpä merkittävimpanä esimerkkinä edellä mainitusta toimii kirjailijan omaperäinen romaani *Tizenhét hattyúk*, jonka hän kirjoitti vuonna 1987 pseudonymillä Lili Csokonai. Kyseessä on päiväkirjamuotoon sommitellun 1700-luvun 'muistelmaromaanin' parodia, joka on sijoitettu 1980-luvun unkarilaiseen yhteiskuntaan (Wernitzer 1994, 37). Kuten aikaisemmasta László Imren luonnehdinnasta käy ilmi, jo Esterházyn varhaisten teosten vastaanotossa suurta hämmennystä herätti nimenomaan kieli. Kielitieteilijä Gábor Tolcsvai Nagy osoittaa teoksen yhteyden barokinaikaiseen kielenuudistukseen, joka tapahtui nimenomaan kielen vanhojen aineiden ja kansankielestä haetun materiaalin pohjalta. *Tizenhét hattyúk* yhdistää vanhaan ja uuteen kieleen vielä erilaisia korkeakirjallisuudelle epätyypillisiä kielenkäytön rekistereitä kuten katuslangin, rocklyriikan ja mainosten kieltä. Teos ei rajoitu pelkäksi barokki kielen parodiaksi, kielellisen arkaismin tai neologismin tavoitteluksi vaan saa Tolcsvai Nagyn mukaan

² Tietoisuuden käsite merkinnee Bahtinilla dialogiselle romaanille ominaisen henkilön tietoisuutta, joka rakentuu siitä, mitä henkilö itse itsestään kertoo ja kuinka hän itse itsensä tiedostaa - ei siis siitä, kuinka kertoja hänet kuvaa. (Bahtin 1991, 48-56.)

myös ajattomuuden dimension: Perinne sitoo samalla sekä menneeseen että tulevaan. (Tolcsvai Nagy 1999, 199-205; vrt. Kulcsár Szabó 1993, 146-7.)

Tizenhét hattyúk herätti heti ilmestyttyään varsin laajaa huomiota. Kriitikot rakastivat teosta ja etsivät kiihkeästi läpimurron tehnyttä nuorta 'naiskirjailijaa'. Totuuden paljastuminen tuotti kuitenkin useille – myös kirjailijalle itselleen – karvaan pettymyksen. Esterházy olisi muiden muassa suonut kaikkien suosion saavuttaneen naiskirjailijan löytyvän! (Petäjä 1991.) Salaperäinen kirjailijatar paljastui kuitenkin Péter Esterházyksi, joka oli rakentanut lukijoilleen varsin omaleimaisen ristisanatehtävän pseudonyminsa turvin. Salanimi sisältää nimittäin jo itsessään monimutkaisen sanaleikin. Csokonai viittaa yksiselitteisesti unkarilaiseen 1700-1800 -lukujen taitteessa eläneeseen Mihály Vitéz Csokonaihin, jonka elämäntyönä pidetään muun muassa unkarin kirjakielen kehittämistä uusilla ilmaisukeinoilla (Klaniczay 1986, 126). Csokonain ja Esterházy'n kirjailijantyötä yhdistävänä piirteenä voikin pitää ainakin aikansa unkarilaisen kirjallisuuden kielellistä rikastuttamista.

Teoksessaan Dostojevskin poetiikan ongelmia Mihail Bahtin selittää Venäjällä vallinneen uuden yhteiskunnallisen tilanteen mahdollistaneen Dostojevskille uuden, polyfonisen romaanityypin konstruoimisen. Tuota aikaa sävytti katastrofaalinen ristiriita, jonka sovittaminen ei enää onnistunut monologisen romaanityypin keinoin. Maaperä sekä auttoi että pakotti kirjallisuuden uuteen polyfonisen romaanin kauteen. (Bahtin 1991, 46.) Patricia Waughin (1984, 21) mukaan sekä moderni että postmoderni aika vahvistaa mielen konstruktivisia voimia fenomenologisen kaaoksen jaloissa. 1970–80-lukujen Unkaria voinee hyvällä syyllä kuvata kirjallisuuden näkökulmasta hedelmällisen sekasorron ajaksi, josta Esterházy'n kollegoidensa muassa onnistui ammentaa kirjallisia virikkeitä. 1970-luvulla alkunsa saanut sosialismia vieroksuva 'epävirallinen oppositio' vakiintui edelleen Gorbatschovin valtaan tulon myötä, kunnes perestroika antoi lopullisen siunauksensa reaaliosialismissa vallinneiden tabujen lopulliseen hylkäämiseen (Szabó 1997, 437; Tábor 140-143). Asioista, joista oli pitkään vaiettu, saattoi jo kirjoittaa.

Esterházy on itse kiteyttänyt oman suhteensa János Kadárin luotsaamaan Unkarin sosialistiseen järjestelmään iskulauseeksi: "Sosialismi jos mikä on kielellinen kultakaivos" (Launonen 1994, 116). Kannanotollaan kirjailija viittaa selvästi uuteen kaunokirjalliseen paradigmaan, joka ammentaa juuri siitä, mikä

aikanaan pakotti kirjailijan tulkitsemaan hiljaisuutta. Hannu Launosen (emt.) mukaan juuri reaalisosialismin maailma tarjoaa 1990-luvun kirjailijalle "kihisevän kokemusvaraston Kafkan hengessä: valtion virka ei suinkaan ole typeryyden vaan fantasian tyyssija."

Esterházyille 'hiljaisuuden kultakaivos' ei missään tapauksessa merkitse nostalgista romantiikkaa. Sosialistisen realismin hän kuvaa niin intensiivisen tyhjäksi typeryydeksi, etteivät minkäänlaiset lajityypin variaatiot riitä oikeuttamaan sitä. Sosialistinen realismi tarkoitti uhkaa ja mahdottomuutta, joka loi kaikesta – jopa itsestään – valehtelevaa kirjallisuutta. Unkarissa sosialistisen realismin edustamaa ahdasjärkisyyttä tuki vielä virallinen kirjallisuuspolitiikka, mikä teki kaaoksesta Esterházyin mukaan täydellisen. (Birnbau 1991, 32.)

Uuden unkarilaisen kirjallisuuden leimallinen piirre onkin 1970-luvun lopulla muotoaan etsiskellyt ja 1980-luvulla lopullisen muotonsa löytänyt kerrontatapa, jolle on luonteenomaista nimenomaan uusi itseään refleктоiva kielenkäyttö. Siinä missä sosialistinen realismi kiinnitti kaiken huomionsa kysymyksiin mistä ja mitä kerrotaan, nousee uuden proosan valokeilaan kysymys kielen käytöstä. Huomio kiinnittyy nyt siihen, millaisella kielellä kerrotaan. (Wernitzer 1994, 51; 53.) Uuden unkarilaisen proosan painopiste ei siis ole taantunut takaisin sosialismia edeltäneelle kaudelle vaan siirtynyt jo ennen rautaesiripun murtumista syntyneeseen ja hiljalleen vakiintuneeseen konstruktion ja kielen tuomien mahdollisuuksien hyväksikäyttämisen kauteen.

Kirjallisuudentutkija Ernő Kulcsár Szabó esittää nykyunkarilaisen kirjallisuuden uudistumisen räjäyttäneen kirjallisuuden kentän nimenomaan uuden kielenkäytön ilmiöiden avulla, ei hylkäämällä tai irtisanoutumalla kirjallisuuden perinteisestä paradigmasta. Kyseessä on oman lingvistikisyytensä tiedostavan kielenkäytön tuominen kirjallisuutta uudistavaksi tekijäksi siten, että koko tähänastisen perinteen uudelleenymmärtäminen olisi mahdollista. Kulcsár Szabón mukaan muotojen ja kielen yhteisleikki jatkaa unkarilaista kansallista paradigmaa. Näin uusi kirjallisuus rakentaa uudelleen sitä, mistä sen omat juuret eittämättä versovat. (Kulcsár Szabó 1993, 146-7.)

2. METAFIKTIO

Postmodernia metafiktiota koskeva terminologia on yhä edelleen pitkälti vakiintumatonta, vaikka se leimaa eittämättä ja vieläpä voimakkaasti nykyajassa kirjoitettavaa fiktiota. Terminologian määrittely on kuitenkin välttämätöntä, mikäli mielimme ymmärtää metafiktioita olemusta postmodernin kirjallisuuden tärkeänä erityispiirteenä.

Metafiktioita määrittely – puhumattakaan postmodernin metafiktioita määrittelmästä – puuttuu useimmista kirjallisuustieteellisistä sanakirjoista, koska sen luonne on varsin monisäikeinen ja vaikeasti erotettavissa modernin kokeellisen proosan lajeista. Metafiktiota on myös pitkään pidetty triviaalina kirjallisuuden genreä hajottavana ongelmana, joka yhdistettiin 1970-luvulla myös romaanin kuolemasta käytyyn keskusteluun. (Hutcheon 1980, 37; Lauzen 1996, 94.) Usein metafiktioon viitataan itsensä tiedostavan tai itseään refleктоivan kerronnan ja teoksen ominaisuutena. Useissa alan uusimmissakin käsikirjoissa metafiktio käsitetään yleensä romaaniksi, joka on kääntynyt itseään kohti, tai romaaniksi romaanin kirjoittamisesta, tai yksinkertaisesti vain romaaniksi, jossa kirjoittamisen akti on tavalla tai toisella ulotettu kerronnan sisään. Esimerkkinä mainittakoon vuonna 1992 ilmestynyt *A Dictionary of Literary Terms* -teoksen uudistettu painos määrittelee metafiktiivisen romaanin seuraavasti:

Metafiction. Fiction about fiction, in particular novels which examine the nature of novel-writing, most often by breaking away from the illusion of REALISM and the OMNISCIENT NARRATOR and addressing the reader directly, thereby drawing the attention to the act of fiction making (and reading). [...] Novels about novelists, which may be implicitly metafictional, are common in twentieth-century fiction [...] (Gray 1992, 173)

Postmodernin metafiktiivisen romaanin katsotaankin usein muistuttavan erityispiirteiltään anti-romaanina. Jean Rousset'n mukaan anti-romaanin nostaa päätään juuri silloin, kun romaani menettää uskonsa itseensä, muuttuu kriittiseksi, itsekriittiseksi ja pyrkii rikkomaan romaanigenren vallitsevia käytäntöjä. William Gass, yksi metafiktioita varhaisimmista määrittelijöistä, tulkitsee metafiktioita yhdeksi anti-romaanin tunnusmerkeistä. (McCaffery 1976, 181-2; vrt. Bolter 1993, 116.)

Tärkeä ero anti-romaanin ja metafiktion välillä on kuitenkin temaattinen: Metafiktiossa fiktion prosessiluonteen nostaminen kerronnassa etualalle on motivoitu ja tematisoitu (Malmgren 1985, 165). Anti-novellin voi määritellä kokeelliseksi fiktioksi, joka kieltäytyy käyttämästä hyväkseen ja seuraamasta traditionaalisessa romaanissa elinehtona pidettyjä elementtejä kuten vaatimuksia juonen, henkilöhahmojen karakterisaation ja kerronnallisuuden esittämisen suhteen (Currie 1992, 27). Metafiktiivinen romaani muistuttaa siis anti-romaania, mutta eroaa siitä selvästi keskittymällä suoraan ja välittömästi fiktion luomiseen eli kaikkeen siihen, mikä liittyy tavalla tai toisella teoksen ja tarinoiden kirjoittamisen konventioihin (McCaffery 1976, 182).

Pelkkä konventioiden rikkominen ja hylkääminen ei riitä metafiktion määritelmäksi. Postmodernin metafiktiivisen romaanin fokukseseen nousee romaanin tunnusmerkkien kriittinen työstäminen ja tarkasteleminen. Postmodernin metafiktiivisen romaanin tunnusmerkiksi ei riitä esimerkiksi palasiksi pätkitty rakenne, joka on hajotettu näennäisen satunnaiseen järjestykseen. Ollakseen metafiktiivinen nykyromaanin on käytettävä systemaattisesti hyväkseen omaa fiktiivistä statustaan tehostavia elementtejä nostamalla ne tasavertaisiksi konventionaalisten elementtien rinnalle. Esiin nousee eksplisiittisesti kysymys romaanin ominaisuudesta: Onko olemassa tietty rakenteellinen ominaisuus, joka tekee romaanista romaanin? Miksi juuri tämä rakenne on romaanille ominainen, ja miksi jokin toinen vaihtoehto puolestaan ei? Metafiktiivinen nykyromaanin voi käsitellä kaikkia romaanitraditiolle luonteenomaisena pidettyjä ominaisuuksia. Tärkeimmäksi metafiktion ominaisuudeksi nousee kuitenkin romaanitradition kriittinen tarkastelu, joka kohdistuu myös metafiktiiviseen teokseen itseensä. (Lauzen 1996, 94.)

Jo 1970-luvulla metafiktio määritelmä täsmentyiikin hiljalleen fiktioksi, joka on tietoinen omasta fiktiivisyydestään. Fiktion itsensä tiedostamisen ymmärrettiin ulottuvan yli kyseessä olevan teoksen omien rajojen, ja sen katsottiin viittaavan koko romaanin ja edelleen koko fiktiivisen kirjallisuuden paradigmaan. (Currie 1995, 1-6.) Näin löydettiin eräs metafiktiolle ominainen piirre: avoimuus. Romaani ei pyri sulkemaan sisäänsä kokonaisuutta, koska se ei tyydy olemaan olemassa suljettuna, tarkalleen määriteltynä kokonaisuutena. Metafiktiivinen romaani ei pitäydy perinteisen romaanin sisäisten ja ulkoisten voimien kahleissa, vaan imee sisälleen

myös sen, mikä mimeettisen kerronnan paradigmassa jää fiktion ulkopuolelle (Hutcheon 1980, 42)³. Metafiktiivisen kerronnan objekti voikin pitää sisällään esimerkiksi sen kirjoittamisen maailmaan liittyviä henkilöitä ja tilanteita kuten kustantajan ja kirjallisuuskriitikoiden näkökulman, romaanin kirjoittamistilanteeseen liittyviä tapahtumia ja kirjallisuuteen yleensä liittyviä huomautuksia sekä kerrontaan ja kerronnan kieleen liittyviä kommentteja. Postmodernin metafiktion merkittävä piirre onkin se, että fiktion prosessiluonne on tuotu kerronnan etualalle. (Malmgren 1985, 165.)

Usein metafiktiota selittää määrittelemällä metafiktiiviseksi teksti, joka on 'tietoinen itsestään' ja joka 'reflektoi itseään'. Vaikka kumpikin määrite kuuluu metafiktiiviselle tekstille ominaisten piirteiden joukkoon, ne ovat usein valitettavan sisällöttöminä termeinä jokseenkin vaatimaton lähtökohta postmodernin metafiktiivisen romaanin määrittelemiseksi. Linda Hutcheon (1980, 22-23) on määritellyt termit varsin kattavasti ja osoittanut konkreettisesti ja ymmärrettävästi niiden välisen tärkeän eron. Hutcheonin mukaan teksti, joka on tietoinen itsestään, on ennen muuta tietoinen omasta narratiivisesta luonteestaan⁴. Itsetietoisuus paljastaa lukijalle, että kerronta on fiktiivisen maailman rakentamista ja että tekstin henkilöt kuuluvat fiktiiviseen kerronnan avulla rakennettuun maailmaan. Itsereflektio liittyy puolestaan postmodernin metafiktion lingvistisen luonteen näyttämiseen tekstin sisällä. Itseään reflektoiva teksti osoittaa eksplisiittisesti koostuvansa kielestä ja olevansa olemassa kielen ehdoilla. Teksti paljastaa ja korostaa, että fiktiivinen maailma on sekä kielen mahdollistama ja että sen rajoittama maailma. Hutcheonin nostaa näin esiin postmodernin metafiktion kaksi merkittävää tunnusmerkkiä, jotka ovat fiktion tietoisuus sekä kerrontansa konstruktio-olonteesta että olemassaolonsa kielellisestä riippuvuudesta.

Tekstuaalisen itsetietoisuuden voi luokitella metafiktion kapeahkoksi alalajiksi, kuten esimerkiksi Sarah E. Lauzen artikkelissaan huomauttaa. Hutcheonin määrittelemän metafiktion toinen puoli eli itsereflektio on niin ikään yksinään liian kapea käsite koko paradigman määrittelemiseksi, vaikka sitä käytetäänkin laajalti metafiktion synonyymina. Lauzen huomauttaa edelleen, että sekä itsereflektio että

³ Hutcheon (1980, 43) viittaa Aristotelesiin huomauttaessaan, että diegesis on osa mimesitä. Näin metafiktion laajentaa mimesiksen käsitteen pitämään sisällään myös kerronnan aktin, jonka perinteinen mimeettinen kerronta jätti oikeutuksetta kerronnan ulkopuolelleen.

⁴ Hutcheon kutsuu itsetietoisuutta Platonin näkemystä mukaellen diegeettiseksi, jonka Lauzen (1996, 96) tulkitsee siten, että teksti tiedostaa oman eksistenssinsä narratiivisena prosessina.

itsetietoisuus on ymmärrettävä pikemminkin metafiktion indikaattorina tai tendenssinä kuin ulkoisena jakona metafiktion kategorioiksi. Lauzenin mukaan metafiktiota ja Steven Connorin mukaan koko postmodernin kaanonin määrittäneen kuitenkin nimenomaan tekstin tietoisuus itsestään⁵. Itsetietoisuus voi Connorin mukaan olla jopa lähtökohta koko postmodernin kaanonin määrittelemiseksi. (Lauzen 1996, 94; Connor 1997, 4-5.)

Metafiktiivinen romaani kyseenalaistaa yhdysmerkit, jotka klassisen realismin mimeettinen perinne edellytti elämisen maailman ja fiktiivisen maailman välille. Mimeettisessä perinteessä kerronta imitoi ulkoista todellisuutta häivyttämällä sen rekonstruoimisen välineen eli itse kerronnan ja kielen (Genette 1993, 6-7). Postmodernin kirjallisuuden metafiktiiviset tekniikat perustuvatkin mimeettisestä perinteestä poikkeavaan epistemologiseen todellisuuteen, joka ei usko edes mahdollisuuteen, että maailmasta voisi tietää jotakin. Näin itseään refleктоiva ja itsestään tietoinen fiktio hyökkääkin harkitusti mimeettisen perinteen ohella myös itse fiktiota kohtaan, sen tarvetta kohtaan ja edelleen fiktion muotoa kohtaan (Malmgren 1985, 166).

Rikkoessaan, tai pikemminkin ylittäessään realistisen romaanin vakiinnuttamat 'romaanin rajat' postmoderni metafiktio pitää sisällään välttämättä myös kirjallisuuskritiikin aspektin. Kirjailijan tunkeutuminen fiktion rajojen sisäpuolelle kommentteineen ja huomautuksineen on osoitus kriittisestä kirjallisuuden sulkeutunutta kaavamaisuutta kohtaan. Teoksen sisään on mahdollisesti myös konstruoitu kirjailijan ja lukijan välinen kommunikaatio, josta tuttu esimerkki on Italo Calvinon romaanista Jos talviyönä matkamies. Vieraiden tekstien, eteenkin sitaattien ja lainausten, hyväksikäyttäminen fiktion konstruktioaluonteen paljastamiseksi on sekin eräs postmodernin metafiktion keinoista avata romaanin rajat. Mark Currie kuvaakin sattuvasti metafiktiivisen romaanin kirjoittajan toimivan Kirjallisuusmaailmassa, jossa tekstit ja tulkinta muodostavat yhdessä kokemusmaailman, jota kirjailija tietoisesti tai tietämättään edustaa. Kirjailijakriitikko onkin dialektinen hahmo, joka toimii sekä kirjallisuuden tuottajana että sen vastaanottajana sekä lukijan että kirjailijan hahmossa (Currie 1995, 1-6). Fiktion avoimuus aktivoi siis välttämättä myös kirjailijan roolin: jos fiktion rajat aukenevat, täytyy kirjailijankin roolin muuttua.

⁵ Molemmat jättävät myös potentiaalin kautta tilaa vastaväitteelle.

Tuodessaan fiktion sisälle elementtejä, jotka mimeettinen kerronta jättää itsensä ulkopuolelle, metafiktiivinen kerronta kyseenalaistaa reaalista elämää ja fiktiota erottavan rajan. Kyseenalaistaminen kohdistuu samalla myös taidetta ja maailmaa erottavaan muuriin. Erityisesti kirjailijan ja lukijan ulottaminen osaksi kirjallista teosta merkitsee maailman ja maailmassa sijaitsevan teoksen välisen kuilun kaventumista: kirjoittaminen ja lukeminen kuuluvat yhtä luonnollisesti sekä kirjallisuuteen että reaalisen elämän maailmaan. Metafiktiivinen teos tuo eksplisiittisesti esille oman fiktiivisen olemassaolonsa keinotekoisena taideteoksena, ei todellisuuden mimeettisenä representaationa. Samalla lukijan asema muuttuu paradoksaaliseksi: lukijan on osallistuttava teoksen konstruoimiseen kirjallisuuden kielen fiktiivisten elementtien varassa. (Hutcheon 1980, 5, 27.) Avoimuus merkitsee näin sekä fiktion itsensä ulottamista mimeettisten rajojen ulkopuolelle että lukijan ja kirjoittajan aktivointia uuteen työtoveruuteen.

Lukijan aseman sisällyttäminen teoksen ja sen kirjoittajan rinnalle muuttaa lukemisen luonteen välttämättä passiivisesta vastaanottamisesta aktiiviseksi tuottamiseksi. Lukemisesta tulee osa kertomistilannetta. (Hutcheon 1980, 37.) Lukija joutuukin uuteen tilanteeseen, jossa hänen on sisäistettävä oma asemansa uudelleen. Lukeminen haastaa lukijan määrittelemään uudelleen sekä romaanin fiktiivisen olemassaolon että oman positionsa romaanin konstruoijana (Malmgren 1985, 187,190). Ollakseen metafiktiivinen, romaani ei siis voi jättää lukijaa romaanin ulkopuolelle. Sarah E. Lauzenin (1996, 95) mukaan täysin metafiktiivinen romaani aktivoi itsensä rinnalla myös lukijan. Näin se viestii meille, että:

'art is artifice'; we are made conscious in some way that any message comes us via processing of language by both author and reader. In a metafictional work, the device that points to itself (and us) has some significant weight in the novel as whole.

Lauzen huomauttaakin artikkelissaan, että täysin metafiktiiviseksi luokiteltavan teoksen on käytettävä hyväkseen runsaasti erilaisia metafiktiivisiä keinoja, jotka aktivoivat myös lukijan osaksi teoksen metafiktiivistä maailmaa.

Postmodernin metafiktion asema nykykirjallisuuden kentällä saadaan määriteltyä, kun romaanissa aktualisoituva postmodernin teoksen individuaali kieli ajatellaan Ferdinand de Saussuren terminologiaa lainaten paroleksi ja romaanitradition konventionaalinen kieli puolestaan langueksi. Postmoderni

metafiktio sijoittuu siis itse romaanin muodon sisään ja ilmenee konventionaalisten romaanisääntöjen rikkomisena esimerkiksi juuri rakenteen, kerronnan, kielen, lukijan ja kirjoittajan itsestään selvän aseman ja tehtävän kyseenalaistamisena. Metafiktiivinen romaani asettaa tietoisesti oman yksilöllisen parolensa romaanitraditiota, fragmentoituneita kulttuurisia koodeja eli edeltäneen romaanikonvention *langue'*ia vastaan. Samalla metafiktio ehdottaa, että asettamalla taiteen peilin sen omaa lingvististä tai/ja representatiivista muotoa vastaan voidaan mahdollisesti oppia ainakin yhtä paljon kuin mimeettisen tradition tilanteessa, jossa fiktio pyrki peilaamaan luonnonmukaisesti maailmaa, 'totuutta'. (Waugh 1984, 11.)

Metafiktiivinen romaani tarkastelee eksplisiittisesti ja kriittisesti kielen avulla kuvatun maailman ja reaalisen elämisen maailman välistä sidettä, jonka mimeettinen konventio tulkitse peilaavaksi. Osoittaessaan suoraan, että romaanin maailma ei voi olla mitään muuta kuin kielen avulla tuotettu keinotekoinen maailma, metafiktiivinen romaani pakottaa lukijan pitämään mielessä, että myös romaanin tapahtumat tapahtuvat kielessä, ja niiden kokeminen tapahtuu näin välttämättä kielen välityksellä (Malmgren 1985, 163, 179). Näin metafiktiivisen romaanin kyseenalaistaa realistisen romaanin tradition, jota Roland Barthes kutsuu kaunokirjallisuuden ideologiaksi. Barthesin mukaan eräs ideologian funktioista on nimenomaan yhteiskunnallisen todellisuuden tekeminen luonnolliseksi. Näin myös realismi vaatii osaltaan kirjallisuutta vaalimaan ja vahvistamaan kirjallisuuden luonnon kaltaista viattomuutta ja muuttumattomuutta. Pitäytymällä ainoastaan riippumattoman illuusion välittäjänä, totaalisesti välittämänsä merkityksen muodostumisen ulkopuolella, sen ainoaksi tehtäväksi jää siis esittää täysin jotakin muuta kuin mitä se itse asiassa on (Eagleton 1997, 169-170)

Siinä missä mimeettinen perinne pyrkii kielellisen aspektin häivyttämisellä luomaan ja välittämään illuusion kirjallisuuden ja luonnon välisestä samankaltaisuudesta, metafiktiivinen kirjallisuus kyseenalaistaa ja tematisoi sen. Se sijoittuu näin realismin traditiota vastaan ja vaatii sekä lukijaa, kaunokirjallista teosta että sen kirjoittajaa astumaan uuteen kriittiseen ja temaattiseen positioon. Näin lukija ei voi olla teoksen tuottaman riippumattoman mimeettisen illuusion passiivinen vastaanottaja, eikä kirjoittaja liioin kirjallisen illuusion tuottaja. Huomio kääntyy nimenomaan siihen, että kirjallisuus sijaitsee kirjallisuuden maailmassa ja myös

presentoi näin välttämättä fiktiivistä ja kielen avulla konstruoitua kirjallisuuden maailmaa, jonka ulkopuolelle ei voi jäädä itse teos, kirjoittaja eikä lukija liioin.

Linda Hutcheon viittaa myös de Saussuren *langue/parole* -jakoon hahmotellessaan modernin ja postmodernin metafiktiivisen fiktion välistä eroa. Hän näkee postmodernin 'parolen kostona', jossa modernin parrasvaloissa paistatelleen *languen* ja *parolen* välisen keinotekoisien yhteyden tilalle nousee kielen käyttäminen. Kieli toimii kommunikaatiokanavana maailman ja sen kirjallisen esittämisen välillä, mikä korostaa pikemminkin kielen prosessiluonnetta kuin sen jähmettämistä pelkäksi tuotokseksi. (Hutcheon 1999, 82, 168; Hutcheon 1980, 39.) Lingvistisen, jatkuvasti muuttuvan olemassaolonsa korostamisen lisäksi postmoderni metafiktio korostaa myös kielen asemaa fiktion välittäjänä.

Postmodernin metafiktio kriittisyys kohdistuu näkymättömäksi tekeytyvään realistisen romaanitradition kieleen, joka pitää sisällään yhden ainoan totuuden ja johdattaa yhden ainoan lukemistavan kautta päämääräänsä. Metafiktiossa kieli on teoksessa läsnä ja sen välittämä 'totuus' on avoimesti kyseenalaistettu, mikä antaa lukijalle sekä vapauden että mahdollisuuden ymmärtää kielen välittämä informaatio eri tavoin ja eri lukukerroilla yhä uudelleen. Sekä fiktio kirjallisuudenajana, että kieli jolla ja jossa fiktio sijaitsee lähtee kuvannollisesti liikkeelle. Metafiktiivinen romaanin korostaa kielen käyttöluonnetta vaatimalla sekä lukijaltaan aktiivista osallistumista romaanin konstruointiin että itse romaanilta avoimuutta.

Eräänlaisena metafiktio lingvistisen olemassaolon lähtökohtana voinee pitää Paul de Manin käsitystä kielestä luonteeltaan aina metaforisena, trooppien ja figuurien kautta toimivana. Hänen mukaansa nimenomaan kaunokirjallisuuden kielelle on luontaista se, että se horjuttaa alinomaan omaa merkitystään, koska metaforat ovat aina pelkkää merkkisarjojen korvaamista toisilla merkeillä. Näin ei kieli voi siis milloinkaan olla kirjaimellisesti sananmukaista. Kaikkein selvintä kielen monimielisyys on juuri kaunokirjallisuuden alueella, koska kaunokirjallisuus tunnustaa implisiittisesti oman retorisen asemansa. (Eagleton 1997, 180.) Metafiktio ammentaaakin voimansa tematisoimalla juuri sen, mikä on Paul de Maninkin mukaan kaunokirjallisuuden elinehto ja luonne: kieli. Ilman kieltä ei voi olla fiktion maailmaa, eikä ilman fiktion maailmaa voi olla kaunokirjallista ideologiaa. Kielen retorisen luonteen tunnustaminen on metafiktiiviselle kaunokirjallisuudelle elinehto. Metafiktiivinen kirjallisuus poikkeaa kuitenkin merkittävästi de Manin tulkinnasta

siinä, että metafiktio tunnustaa retorisen asemansa täysin eksplisiittisesti tematisoimalla sen.

Siirtyessämme modernista metafiktiosta lähelle nykypäivää, on välttämättä huomioitava yhteiskunnassa ja sitä kautta kirjallisuudessa tapahtuneet muutokset, joiden valossa on koko metafiktion paradigmaa täysin mahdotonta pitää yhtenäisenä. Modernin romaanin taistelu yksilön riippumattomuuden puolesta oli mahdollista oppositiossa vallitseviin staattisiin sosiaalisiin instituutioihin ja konventioihin. Yhteiskunnan porvarillisten arvojen, konventioiden ja instituutioiden monimutkaistumisen myötä monimutkaistuvat välttämättä myös modernin kirjallisuuden mahdollistavat oppositiot. Näin postmoderni kirjailija ei kykene enää ongelmitta identifioimaan ja esittämään objektejaan niiden välisten oppositioiden kautta. (Waugh 1994, 10.)

Robert Scholes (1970, 23) kuvaa edellä mainittua ongelmaa yhdistämällä reaalisessa maailmassa ja fiktiossa tapahtuneet muutokset ihmisen eksistenssissä tapahtuneisiin muutoksiin, joita molempia leimaa niiden sijoittuminen aikaan. Ihmisen käyttäytymiselle on ominaista muuttuminen mutta siitä huolimatta hänen essentiansa säilyy lähes muuttumattomana tai muuttuu äärettömän hitaasti. Scholesin mukaan myös fiktion muodot muuttuvat, mutta sen ideat ovat sidoksissa ihmisen essentiaan ja muuttuvat vain, mikäli ihmisen essentia muuttuu:

All revolutionary crises, including the present one, can be seen as caused by the profound malaise that attacks men when the forms of human behaviour lose touch with the essence of human nature. It is similar with fiction. Forms atrophy and lose touch with the essence of human nature.

Siirtyminen modernista metafiktiosta postmoderniin metafiktioon merkitsee kirjailijoiden huomion siirtymistä fiktiivisen muodon ja reaalisen elämän staattisten suhteiden tarkastelusta kaunokirjallisen teoksen ilmaisutavan tarkasteluun. Sen sijaan, että kirjailija etsisi tai tutkisi reaalisen ja fiktiivisen maailman vastaavuutta, hän siirtyy tarkastelemaan fiktiivisen muodon ja sosiaalisen maailman suhdetta. (Waugh 1994, 10-11.) Näin postmodernissa metafiktiivisessä teoksessa tarinan olemassaolo tekstinä heijastaa jatkuvasti omaa fiktiivistä sisältöään ja sen tekstuaalista olemassaoloa. Metafiktiivisen tekstin postmoderni rakenne siis tähdentää sitä, että kysymyksessä on konstruktio, tekstuaalinen maailma ja tuo tämän ominaisuuden fiktion sisään.

Eräs metafiktio hahmottamisen liittyvistä kiperimmistä kysymyksistä viittaa siis rajanvetoon modernin ja nykyisen metafiktiivisen romaanin välillä. Nykykirjallisuudelle ominainen metafiktio erottaminen edeltäneestä metafiktiosta ei sisällään tuota tutkijoille ongelmia. Kysymyksessä on pikemminkin nykykirjallisuuteen kuuluvan metafiktio nimeämisestä: postmoderni ei tunnetusti miellytä kaikkia.

Vaikka käsite postmoderni metafiktio on laajalti käytetty ja kuvaa varsin yksiselitteisesti juuri nykykirjallisuudelle tyypillistä metafiktiivistä paradigmaa, on kuitenkin pidettävä mielessä, ettei se ole terminä täysin vakiintunut. Carl Darryl Malmgren puhuu postmodernista tai nykyisestä metafiktiosta – mielestäni erittäin ansiokkaassa – teoksessaan *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Linda Hutcheon (1980, 3) taas kritisoi 'postmodernia' nykykirjallisuudelle ominaisen metafiktio attribuuttina sen merkityksen ahtauden vuoksi. Lisäksi postmodernin käsite on sekä Hutcheonin (emt.) että Szegedy-Maszákkin (1990, 42-3) mukaan kulttuurisesti rajoittunut: postmodernin tunnusmerkit voivat eri kulttuurisissa konteksteissa poiketa toisistaan hyvinkin voimakkaasti. Postmodernin tilalle Hutcheon esittääkin käytettäväksi termiä 'narsistinen' metafiktio, jonka hän samannimisessä teoksessaan määrittelee Narkissos myytin avulla nimenomaan tekstiksi, joka on tietoinen omasta tekstuaalisesta olemassaolostaan.

Metafiktiivista romaania tulkittaessa onkin välttämättä otettava huomioon sekä metafiktiiviset piirteet että teoksen sijoittuminen aikaan kuten Sarah E. Lauzen (1996, 94) erittäin ytimekkäässä metafiktio määritelmässään huomauttaa:

Metafiction is characterized by the prominence of metafictional devices. A metafictional device or element is one that foregrounds some aspect of the writing, reading, or structure of the work that the applicable canons of standard (realistic) practise would expect to be backgrounded; or is such a foregrounded element itself. Metafiction uses techniques to systematically heighten its own status as fiction. Metafiction is therefore more a formal term than a historical one, and it is not solely postmodern (or modern) possession.

Metafiktiivisyys ei ole yksistään postmodernin romaanin ominaisuus. Postmoderniksi metafiktioksi on luokiteltava romaani, joka pitää sisällään myös oman itsetutkiskelunsa ja itsearviointinsa keinot sekä nykykirjallisuuden muotoihin

kohdistuvan kriittisen suhtautumisen (emt.; Malmgren 1985, 164; Hutcheon 1980, 45).

Käsillä olevassa työssä en osallistu postmodernista metafiktiosta käytävän diskurssiin. Péter Esterházy'n suomennettujen romaanien tulkinnassa päämääränäni on teosten metafiktiivisyyden tulkitseminen edellä esiteltyjen metafiktion teoreettisten tunnusmerkkien avulla. Esterházy'n tapauksessa tulkitsenkin metafiktion nimenomaan postmoderniksi kyseisten romaanien lähes kiistattoman postmodernin statuksen sekä metafiktion kriittisen, systemaattisen sekä sen runsaiden elementtien läsnäolon perusteella.

3. SYDÄMEN APUVERBIT

A Szív segédigei - Bevezetés a szépirodalomba ilmestyi Unkarissa vuonna 1985. Kuusi vuotta myöhemmin vuonna 1991 teos ilmestyi Suomessa Hannu Launosen suomentamana nimellä *Sydämen apuverbit - Johdatus kaunokirjallisuuteen*. Teos on ensimmäinen Esterházyyn suomennettu romaani.

Sydämen apuverbit kuuluu kiinteänä osana Esterházyyn teossarjaa, jonka kirjoittaminen sijoittuu unkarilaisen kirjallisuuden voimakkaaseen muutoksen aikaan eli vuosien 1978-85 välille. Kaikille näille teoksille on yhteistä omaperäinen alaotsikointi *Bevezetés a szépirodalomba* eli *Johdatus kaunokirjallisuuteen*, joka tuli vuonna 1986 yksiin kansiin kootun kokoelmateoksen nimeksi. Alaotsikoinnin funktio on ymmärrettävästi herättänyt kiinnostusta ja Esterházyilta on ironisesti tivattu, koska hän pääsee johdatuksesta itse asiaan eli kaunokirjallisuuteen. Kysymykseen kirjailija vastaa vähintäänkin yhtä ironisesti huomauttamalla, että jokainen johdatukseksi otsikoitu teos on automaattisesti alan oppikirja. (Petäjä 1991; vrt. Wernitzer 1994, 29.) Vastauksessa piilee taatusti ironia kaunokirjallisuuden dogmaattisuutta kohtaan. Ehkäpä suomentaja Hannu Launonen (1994, 119) on osunut lähelle 'johdatuksen' merkitystä pohtiessaan Sydämen apuverbit teoksen funktiota seuraavasti: "Asetan hypoteesin: kyseessä on merkittävä teos. Ja lisäksi: merkittävyys tarkoittaa tässä tapauksessa taiteellista uudistusta." *Johdatus kaunokirjallisuuteen* sisältää taatusti vähintäänkin romaanin uudistumisen vaatimuksen!

Sydämen apuverbit on siis romaani, joka on varsinaisen nimensä lisäksi otsikoitu johdatukseksi kaunokirjallisuuteen. Se alkaa prologilla, josta käy ilmi teoksen kirjoittamisen motiivi: esipuheen fokalisoijana toimivan kirjailijan äidin kuolema on herättänyt kirjailijassa kirjoittamisen tarpeen. Johdanto sijoittuu ajallisesti sitä seuraavan neljästä jaksosta koostuvan kertomuksen jälkeen. Varsinaisen kertomuksen ensimmäisessä jaksossa äiti tekee kuolemaa sairaalassa, jonne kertoja saapuu sisarineen häntä katsomaan. Nopeassa tempossa kerronta etenee toiseen jaksoon, jossa äiti on jo kuollut, ja suku kokoontuu hänen hautajaisiinsa. Jakso päättyy kliimaksiin, jossa fokalisoija muuttuu yllättäen äidiksi ja aloittaa kolmannen jakson, jossa hän sekä muistelee omaa elämäänsä että puhuttelee edellisessä jaksossa fokalisoijana toiminutta poikaansa. Seurauksena on täydellinen polyfonia, sillä

kahden fokalisoijan ääni pysyy täysin toisistaan erossa. Romaanin lopussa, neljännessä jaksossa, fokalisaatio muuttuu takaisin pojalle, joka vierailee jälleen äitinsä luona sairaalassa ja kertoo äidin vanhuuden ja raihnaisuuden herättämistä ristiriitaisista tunteistaan.

3.1 Kronologia, teleologia ja kausaalisuus tulkintaa ohjaavina voimina

Kaikki romaanin neljä jaksoa ja kaksi täysin autonomista fokalisaatiota on erotettu toisistaan pelkästään painoteknisin keinoin. Lukijaa ei mitenkään muuten valmistella fokalisoijan, ajan tai paikan muuttumiseen. Kaksi ensimmäistä jaksoa seuraa kiinteästi toinen toistaan, ainoana erotuksena kuolema: ensimmäisessä jaksossa äiti on elossa, toisessa kuolema on jo ollut läsnä. Toinen ja kolmas jakso on erotettu toisistaan mustalla aukeamalla⁶ sekä lyhyellä tekstikatkelmalla: 'Olen helisevä vaski ja kilisevä kulkunen. Kaikki, kaikki mädäntyköön! Minä vihaan sinua. (65)', joka viittaa selvästi Raamatun 1. Korinttolaiskirjeeseen. Neljäs jakso puolestaan jatkaa kiinteästi kolmatta jaksoa. Vain fokalisoijan ja sivun vaihtuminen ilmoittaa jakson vaihtuvan.

Romaani ei siis käytä perinteisen romaanikonvention keinoja kuten esimerkiksi teoksen jakamista lukuihin tai takautumia ja ennakoiteja indikoimassa fokalisaation muuttumista, mikä pakottaa lukijan omaksumaan teoksen aktiivisen tuottajan roolin. Lukijan on siis lukukokemuksensa ja oman lukijanhistoriansa pohjalta tulkittava tarinan kulku teoksen tarjoaman informaation varassa. Tarinan tuottamiseen teos ei tarjoa perinteistä syy-seuraussuhteeseen tai tapahtuminen kulkuun perustuvaa karttaa, vaan lukijan on yksin taisteltava tiensä jaksosta toiseen ja muodostettava yhteys niiden välille. Sydämen apuverbit antaakin lukijan tulkinnalle yhtä aikaa sekä ylenpalttisen vapauden että hämmentävän vastuun.

Romaanin neljästä jaksosta sekä kerronnan lomaan ripotelluista lainauksista koostuva kokonaisuus perustuu siis johonkin täysin muuhun kuin klassisen realismin kaanonista tuttuun teleologisuuteen, kausaalisuuteen ja kronologiaan. Äkkiseltään

⁶ Aukeama on tosin suomalaisessa versiossa musta teksti valkealla pohjalla.

olisikin mielekästä väittää, että tarina on kerrottu lopusta alkuun: Lopun sairaalaepisodi tapahtuisi loogisesti ensin, sillä siinä äiti on yhä elossa. Sitä seuraisi kronologisesti äidin muistelujakso, sillä realistisessa kerronnan konventiossa vain elävä ihminen voi omalla suullaan kertoa muistojaan. Viimeisenä tapahtuisi puolestaan hautajaiset, mikä olisi kronologian vaatimuksen nojalla tarinan looginen loppu. Kronologia, teleologia ja kausaalisuus ovatkin perinteisiä kerronnallista tekstiä järjestäviä ominaisuuksia, jotka niiden olemassaoloon tottunut lukija lukee automaattisesti osana tekstiä (Szegedy-Masák 1990, 44).

Myös kirjailija Esterházy itse tähdentää, että tarinan lineaarisuuden vaatimus on eräs kirjallisuuden ratkaisemattomista ongelmista. Vaikka elämässä tietyt tapahtumat järjestyisivätkin toistensa rinnalle, kirjassa kaikki tapahtuu lineaarisesti: tapahtuma seuraa tapahtumaa. Näin tarinan ajallinen järjestys ei voi milloinkaan vastata ihmisen odotushorisonttia, jossa mennyttä aikaa seuraa tuleva aika. Vaikka kirjailija itse pyrkii ratkaisemaan ongelmaa tapahtumien limittämisellä toinen toisensa lomaan, avoimeksi jää 20. vuosisadan kaunokirjallisuutta voimakkaasti karakterisoiva kysymys: Milloin tarina loppuu? (Birnbaum 1991, 24-26.) Koska kirjallisuuden lukeminen tapahtuu lineaarisesti, sanan luetaan toisensa perään, jää tapahtumien järjestysvyyhti niin ikään aina ratkaisematta (Bolter 1991, 116).

Sydämen apuverbit -teos laajentuu näin selvästi perinteisen tulkintaa ohjaavien, alkua ja loppua indikoivien raamien ylitse, sillä siitä puuttuvat edellä mainitut klassiselle realismille ominaisen tapahtumien loogiset ja teleologiset motiivit. Lisäksi teoksen tapahtumien syy-seuraus -suhteet jäävät tyystin vaille klassisesta realismista tuttuja perusteluja. Teos eroaakin selvästi Unkarin kirjallisuuden metonymisen kertomuksen (metonimikus elbeszélés) perinteestä, joka tähtää nimenomaan maailman todenmukaiseen esittämiseen. Tälle 1960–70-luvuilla hallinneelle klassisen realismin romaaniperinteelle on ominaista toiminnaltaan yhtenäisen, alun ja lopun välille sulkeutuneen tarinan huolellinen kerronnallinen perustelu. Lisäksi metonyyminen kertomus noudattaa ajan ja paikan käsittelyssä empiirisyyden periaatetta eli tarinan kesto ja sen lukemiseen tarvittava aika vastaavat toisiaan. (Dobos-Lahdelma 2001.)

Tarinan kronologinen, kausaalinen ja teleologinen avoimuus nouseekin teoksen merkittäväksi metafiktiiviseksi keinoksi, joka asettaa lukijan hämmentävän haasteen eteen: teksti velvoittaa lukijan etsimään totutun tulkintatavan tilalle uuden, juuri

tähän tekstiin sopivan tavan. Toisin sanoen romaania ei ole mielekästä tulkita perinteiseen, maailman todenmukaisen esittämisen traditioon tukeutuen, koska teksti ei asetu klassisesta realismista tai metonymisestä kertomuksesta tutun luennan raameihin.

Uudenlaisen tulkinnan vaatimuksen ohella teos sisältää eittämättä ajatuksen teoksen muodon ja teleologian välisen suhteen universaalista ratkaisemattomuudesta. Teksti vaatii meitä tiedostamaan yksinkertaistavan, kaunokirjallisuuden ideologian mukaisen maailman ja fiktion samaistavan lukutapaamme. Teksti vaikuttaa meihin joko siten, että etsimme syitä ja tarkoitusta itsepäisesti, vaikkei niitä tekstistä löytyisikään, tai se auttaa meitä hyväksymään teleologian ja kausaalisuuden niin fiktiossa kuin maailmassammekin heikentyvänä voimana. Hyväksymmepä kronologian ja teleologian heikentymisen tai emme, pääasia on, että luennassamme huomaamme ja tiedostamme uuden tilanteen ja sen vaatimuksen. Mihály Szegedy-Masák (1990,46) kiteyttää ajatuksen seuraavasti:

[...]it is a truism that the postmodern strategies of disrupting narrative make it difficult to piece together a story, to decide what actually happens and what is memory, dream, hallucination, or simply part of the narrative act, but it is probably less often realized that all these strategies are successful only if they both activate and disrupt the reader's sense of teleology.

Millainen tulkinta sitten olisi mahdollinen, jos hyväksymme kronologian, kausaalisuuden ja teleologisuuden riittämättömänä teoksen tulkintaa ohjaavana voimana? Lähtökohtana tulkinnalle toimii romaanin esipuhe, josta käy ilmi, että kirjailijana toimiva kertoja päättää kirjoittaa kertomuksen niistä tunteista, joita äidin kuolema hänessä herätti. Kirjoittamiseen ajavana voimana toimii äidistä kirjoittamisen himo, jolla kertoja avaa verbaalisen muistojen arkkunsa:

On vierähtänyt melkein kaksi viikkoa siitä, kun äiti kuoli, ja minun täytyy käydä työhön käsiksi, ennen kuin tuo äidistä kirjoittamisen himo, hautajaisten aikaan vielä niin mahtava, ennen kuin tuo himo taas muuttuu typeräksi sanattomuudeksi, joka minussa sikisi, kun kuulin hänen kuolemastaan. (esipuhe.)

Kysymyksessä on siis kertojan elämässä tapahtunut asia, josta hän esipuheen mukaan 'ei puhu, ei liioin ole vaiti' vaan kirjoittaa kertomuksen. Kertoja ei missään

vaiheessa pyri uskottelemaan lukijalle kertovansa totuutta äitinsä kuolemasta niin kuin se tapahtui. Päin vastoin. Postmodernille metafiktiiviselle tekstille ominaisella tavalla kertoja ilmoittaa, että teoksessa on kysymys nimenomaan kirjoitetulla kielellä esitetystä maailmasta. Romaanin maailma ei siis ole realistisen elämän maailma, vaan pelkästään kertomuksen maailman, jonka teoksen esipuhe eksplisiittisesti esittää: ”Tämä on kirjallisuutta, tavalliseen tapaan, muisti- ja käsitteistöä varten vieraannutettua ja esineellistettyä.”.

Pakottaessaan lukijan tiedostamaan, että kertomus sijaitsee kielen ja edelleen kaunokirjallisen konvention sisällä, kertojan kritiikki kohdistuu myös kuolemaan ja suruun liittyvään sovinnaisuuden vaatimukseen:

Minkä takia olisi muka perverssiä kirjoittaa hänestä, kun taas nuhteetonta olisi pitää suu supussa?! Tai tehdä mitä tahansa muuta! Seistä haudalla! Mitä se sitten on?! [...] ääää ä ä Aikamies ei piereksi suruaan maailmalle.
Joudun kauhun valtaan, ja se tekee terää: ajan kuluminen ei merkitse mitään.
(esipuhe.)

Äidistä kirjoittamisen himo on siis rakkaan ihmisen menettämisen muassaan tuoman surun kirjoittamista eli konvention valossa 'piereksimistä' maailmalle. Kertoja kirjoittaa surusta, koska juuri kirjoittaminen lienee kirjailijalle kaikkein luontevin tapa tehdä surutyötä. Surutyötä pidetään nykykulttuurissamme kuitenkin henkilökohtaisena ja hiljaisena prosessina, joka aikuisen – erityisesti aikuisen miehen – olisi soveliasta toimittaa hiljaa ja itsekseen. Romaanin kirjoittaminen johtaa kuitenkin surun julkaisemiseen ja on näin julkista surutyön tekemistä, mihin viittanee kritiikki vaikenemista kohtaan.

Surun ja surutyön tulkitseminen romaanin teemaksi antaakin yhden mahdollisen avaimen romaanin monimutkaisen narratiivisen rakenteen tulkinnalle. Rakkaan ihmisen menettämisen muassaan tuoma suru on vaikea ja moniportainen prosessi, jonka läpikäyminen on kuoleman hyväksymisen edellytys. Surutyössä usein ensin kiellämme koko tapahtuman, välillä kyseenalaistamme sen, syytämme vuoroin itseämme vuoroin Jumalaa, kohtaloo, lähimmäisiämme jopa menettämäämme henkilöä. Juuri tähän viittanee myös fokalisaatioita erottava Raamatunlainauksen negaatio:

Olen helisevä vaski ja kilisevä kulkunen. Kaikki, kaikki mädäntyköön! Minä vihaan sinua. (65)

Vaikka minä puhuisin ihmisten ja enkelien kielillä, mutta minulla ei olisi rakkautta, olisin minä vain helisevä vaski tai kilisevä kulkunen. (1kor 13:1.)

Orvoksi jäänyt poika kokee itsensä äitinsä hylkäämäksi ja jäävänsä ilman rakkautta. Suru kaihtaa kaikkia kronologian, teleologian ja logiikan sääntöjä, sillä voimakkaan tunteen edessä järki on avuton. Tunteet saavat meidät kyseenalaistamaan kaiken sen, johon arkisessa elämässämme tukeudumme ja uskomme. Käytyämme läpi surutyön tuskallisten vaiheiden olemme lopulta valmiita alistumaan: rakkaamme on poissa eikä asian hyväksi ole tehtävissä muuta kuin kuoleman hyväksyminen. Juuri näin Sydämen apuverbitkin rakentuu: lähtökohtana on kuolema, jonka edessä sekä kertojan järjen että kirjoittajan työskentelytavan oikeuttama syyn, ajan tai järjestyksen motivointi kadottaa tarpeellisuutensa ja käyttökelpoisuutensa.

Läpi romaanin sekä pojan että äidinkin fokalisoimana on läsnä vaikeus hyväksyä rakkaan menettäminen mukanaan tuoma orpous. Esimerkiksi romaanin alussa, jolloin poika sisarineen kokoontuvat tapaamaan kuolevaa äitiään, he kaikki käyttäytyvät tilanteeseen sopimattomalla tavalla:

Unohdimme, miksi olimme tulleet, me vain hulluttelimme. [...] Orpouden ja itsepetoksen rajalla, oikeastaan jo orpouden ja itsepetoksen puolella olisi ollut paikallaan surullisempi, alistuneempi luottamus. (15)

Lainauksesta käy ilmi, että fokalisoija toki ymmärtää tilanteen asettaman sovinnaisuuden vaatimuksen, muttei surultaan kykene sitä noudattamaan. Kuolema vaatii poikaa käymään läpi ja hyväksymään surun tuoman itkuisuuden, joka ”matelee minussa kuin mikäkin iljettävä elukka. Karvainen niljakas möykky, niin kuin haisunäätä. Tai sakaalin pentu. Tai ihrainen rotta. (58)”. Poika hakee lohtua niin sisarruksiltaan, isältään, satunnaiselta naisseuralaiselta kuin humalastakin, mutta mikään ei auta: ruma ja inhottava suru on käytävä läpi yksin, käsittämätön orpous on otettava haltuun yksin, sillä molemmat ovat äärimmäisen henkilökohtaisia tunteita, joiden jakaminen ei onnistu edes kielen välityksellä.

Jo esipuheessa kirjoittaja perustelee henkilökohtaisen tunteen jakamisen mahdottomuuden:

[...] minä tarvitsen tunteen siitä, että kaikki, mitä koen, on käsittämätöntä, jakamatonta: vain siten kykenen uskomaan, että tämä kauhu on todellinen ja merkityksellä ladattu.

Teos kiinnittää huomion juuri siihen, minkä metafiktiivinen romaani polemisoi: Vaikka kieli on maailman käsittelemiseen ja työstämiseen oivallinen väline, se ei voi rakentaa maailmaa tai välittää sitä sellaisenaan edelleen. Meillä ei ole mitään perusteita olettaa, että elämisen maailma sijaitsisi kielessä, mikäli emme pysty – joko halua tai sitten yksinkertaisesti kykene – nimeämään sen avulla edes perimmäisiä inhimillisiä tunteitamme. Tässä tapauksessa kysymyksessä on suru, tuska ja ahdistus. Tarjotessaan mahdollisuuden kuvata tunteita esimerkiksi juuri iljettäväksi elukaksi tai merkityksellä ladatuiksi, kieli välittää vaillinaisen informaation. Kertojan kokemuksen merkityksestä lukijalla voi olla vain sosiokulttuurisen kokemuksensa perusteella tulkittu aavistus. Lukija tunnistaa kertojan tunteiden kielellisen ilmaisuuden vertaamalla niitä omiin kokemuksiinsa ja omaan kieleensä (Tolcsvai Nagy 1999, 227). Lukijalla voi olla vain kokemuseräinen aavistus siitä, miltä kuoleman kohtaaminen teoksen kertojasta tuntuu.

Surutyön kliimaksi sijoittuu kertojan surkeuden maksimointiin: hän hortoilee äitinsä hautajaisten jälkeen humalaisena puistossa ja määrittelee itsensä äidin menettämisen kautta uudelleen.

- minä työpöyhjänä, pölyisenä, päänsärkyisenä, tuolla puolen! kaikista rooleista kirvonneena, omastani, joka on luonnollinen, ei ollut mitään jäljellä, huomioon otettavaksi, sisäisesti, itselleni, yksikseni: olin orpo. (58)

Uuden asemansa, orpouden, hyväksyminen tarkoittaa välttämättä entisen hylkäämistä. Aikaisemmasta roolista on enää jäljellä vain muisto ja uuden haltuunotto – olipa se kuinka tyhjä tahansa – on äidin kuoleman kautta väistämättä alkanut. Ensimmäinen, pojan fokalisoima jakso alkaa kuoleman tuoman orpouden kieltämisellä ja päättyy viimein molempien humalaiseen hyväksymiseen. Lähtökohtana surutyölle on siis kieltäminen, jonka romaani ulkopuolisen kertojan eli lainausten muassa ilmaisee: ”Kiellämme apuverbeillä (70)”. Kuoleman kieltäminen onnistuu vain välillisesti: kuolema on ja pysyy vaikka tahtomme pyristelisi kuinka sitä vastaan.

Surutyön kaikkia mahdollisia konventioita ja normeja rikkova luonne nostaa teoksen fokukseen eittämättä kysymyksen kaunokirjallisuuden ideologian

mahdollisuudesta: Jos suru ei noudata minkäänlaisia luonnonlakeja, kuinka silloin kaunokirjallisuus voisi niitä noudattaa? Jos suru ei rakennu kronologisuuden, kausaalisuuden ja teleologisuuden perustalle, kuinka siitä kertova kaunokirjallinen teos voisi sille rakentaa?

Miklós Györffy (1997, 189-190) tulkitsee koko teoksen motoksi sen alussa sijaitsevan Ludwig Wittgensteinin lainauksen 'Puhua voi se, joka voi toivoa, ja päinvastoin'. Györffyn mukaan teoksen kirjoittaja ei kykene puhumaan, koska hänen äitinsä on kuollut. Näin teoksen valokeilaan nousee kysymys siitä, kuinka elämää määrittävästä totuudesta, äidin kuolemasta, syntyy kirja? Ongelmaksi laajenee edelleen kirjan mahdollinen syntyminen silloin, kun toivoa ja sitä kautta kykyä puhua ei ole. Esterházy ei käytä kieltä, ei puhu eikä kuuntele, kuten teoksen kirjoittajakin esipuheessaan toteaa. Esterházy kirjoittaa eli odottaa, että apuverbit parantaisivat sydämen, ja hän kykenisi jälleen toivomaan ja puhumaan. Györffy tulkitseekin johdatuksen kaunokirjallisuuteen merkitsevän yritystä tuottaa kirjallisuutta uudelleen kirjoittamisen alkuperäisestä päämäärästä käsin. Hänen mukaansa kirjallisuus syntyy ilmauksen kielellisestä pakosta, kivun ja mielihyvän äänestä, jonka muuttuminen ymmärrettäväksi puheeksi laukaisee toivon mahdollisuuden.

Surutyö, joka on elävässä elämässämme väistämätön prosessi, on romaanissa kuvattu korostaen omaa rajoittuneisuuttaan eli kielellistä olemassaoloa kirjallisuutena ja käyttäen hyväksi elämän oikeuttamaa kausaalisuuden, kronologia ja teleologian hylkäämistä. Näin romaani hylkää täysin mimeettisen tradition edellyttämän illuusion luonnon ja kirjallisuuden välisestä yhdenmukaisuudesta ja kohdistuu kirjallisuuteen itseensä kuten Györffyn tulkinta kuolemasta kirjoittamisen mahdollistavana voimana osoittaa. Tästä näkökulmasta äidin kuoleman rinnastuu kirjallisuuden uuden ja vanhan kaanonin väliseen muutosprosessiin. Uusi kaanon syntyy dialogissa vanhan kaanonin kanssa mutta tarkoittaa väistämättä vanhan kaanonin kuolemaa ja uuden syntymistä.

3.2 Äidin kuolema on kielen elämä

Metafiktiiviselle kaunokirjallisuudelle ominainen kirjoittamisen luonteen kriittinen tarkastelu kyseenalaistaa jo sinällään mahdollisuuden autenttisen totuuden välittämisestä kirjoittamalla. Koska metafiktio ei pyri tavoittelemaan kielen ja maailman välistä yhteyttä realismin mimeettisen perinteen tavoin, se kyseenalaistaa automaattisesti asenteen, jolla länsimaisessa kulttuurissa suhtaudutaan historiaan sekä menneisyyden ja nykyhetken väliseen suhteeseen.

Siinä missä klassinen realismin perinteeseen nojaava romaani pyrkii noudattamaan oletettuja elämisen maailman sääntöjä, kyseenalaistaa metafiktiivinen romaani sekä mimeettisyyden merkityksen että sen tehtävän. Metafiktiossa onkin kyseessä realistisen konvention työstäminen uudelleen itsereflektion kautta, jotta löydettäisiin nykylukijoille kulttuurisesti relevantti ja ymmärrettävä fiktiivinen muoto. Oman kielellisen olemassaolon tiedostamisen avulla metafiktio osoittaa, että fiktion maailma sijaitsee kielessä. Samalla metafiktio auttaa meitä ymmärtämään, että myös maailma, jossa me elämme, on sekin rakentunut fiktion tavoin. (Waugh 1984, 18.) Kertomus onkin ensisijaisesti inhimillinen toiminto (Lauzen 1996, 93). Kirjallisuus ei pyri heijastamaan maailmaa eikä sen sääntöjä vaan kääntyy tarkastelemaan itseään, omia sääntöjään.

Metafiktiivisessä kaunokirjallisuudessa nousee eksplisiittisesti esiin fiktion tuottamisen aspekti. Se pyrkii osoittamaan kirjallisuuden fiktiivisen olemuksen totuuden tuottajana ja edelleen tarkastelemaan tätä olemusta kriittisesti. Heti Sydämen apuverbit -teoksen esipuheessa kertoja ilmoittaa yksiselitteisesti tuottavansa fiktiivistä maailmaa eli kirjoittavansa juuri käsissämme olevaa kertomusta. Teoksessa on jatkuvasti ja eksplisiittisesti esillä kirjoittamisen akti. Näin romaani pakottaa lukijan alusta alkaen ottamaan huomioon, että kirjoittaminen on romaanissa läsnä, se on yksi romaanin kantavista teemoista. Romaanin viimeiset sanat: "KAIKESTA TÄSTÄ MINÄ VIELÄ KERRAN KIRJOITAN TÄSMÄLLISEMMIN (138)". kytkee romaanin takaisin esipuheeseen ja palauttaa näin huomion jälleen kirjoittamiseen. Lukemamme oli nimenomaan kirjoittamalla tuotettu subjektiivinen totuus, joka on mahdollista kertoa sekä uudelleen että täysin erillä tavalla. Metafiktio paljastaa oman konstruktioaluonteensa havainnollistamalla, että tämä kertomus on vain yksi tapa kertoa loputtomien mahdollisuuksien joukossa (Malmgren 1985, 165).

Ero kokemuksen ja lingvistisen maailman välillä tulee esille myös äidin fokalisaatiossa, jossa hän viittaa elämänsä uudelleenkokemisen mahdottomuuteen seuraavasti:

En pysty kokemaan näitä tunteita, poikani, vain nöyryyttäviä sanoja tulvii mieleeni. Mutta sanat pitävät paikkansa, siinäpä se. "Minkä takia te luotatte sanoihin?" isäsi kysyi. "Mihin minä sitten luottaisin, senkin tyhmeliini, teihinkö muka?" "Herra varjelkoon!" (110)

Lainauksesta käy selvästi ilmi sekä fiktion muodostavan kielen vaatimus että sen rajoitus: Kieli mahdollistaa vain kokemuksesta kertomisen. Fiktiivisen henkilön kokemus on näin ollen aina kielellinen kokemus. Samalla tavalla fiktion tapahtumien vastaanotto on kielellisen kokemuksen vastaanottamista. Näyttämällä eksplisiittisesti sen, että kyseessä on fiktiivinen konstruktio, metafiktiivinen teksti osoittaa, että teoksen kertojat eivät vain konstruoi omaan maailmaansa vaan ovat hekin verbaalisia konstruktioita (Waugh 1984, 26). Lukiessaan lukija ei ota vastaan tarinan kertojan kokemusta, vaan ottaa vastaa sanojen avulla rakennetun totuuden: tarinan totuus ei siis ole fiktiiviseen henkilöön vaan sanoihin luottamista.

Kirjoittaminen rajoittuu vain ja ainoastaan kielen mahdollisuuksiin kuten Sydämen apuverbeissä äidin fokalisoima osuuden rikkova kirjoittajan kommentti osoittaa:

[...] enkä minä ole vapaa, en kirjoita mitä minä haluan vaan mitä voin, mitä lause sallii. - Helpottaa, jos sijoitan sen menneeseen aikaan tai monikkoon. Melkein uskomatonta! (78)

Kirjoittaminen on mahdollista vain ja ainoastaan kielen avulla, joka rajoittaa kertomisen kielen sisälle. Pojan kirjoittama tarina välittyy lukijalle kielen kautta. Kielessä on samalla myös kertomuksen tyyssija: sekä äidin kuolema että siitä kirjoitetun tarina tapahtumat sijoittuvat vain ja ainoastaan kieleen. Vaikka fiktion rajat ovatkin teoriassa temaattisesti äärettömät – mitä tahansa saattaa tapahtua – kahlitsee kieli fiktion aina omien rajoitustensa sisälle. Kirjoittaminen on samalla sekä fiktiivisen maailman kielellistä tuottamista että sen alistamista kielen vaatimuksiin.

Unkarilainen kielitieteilijä Gábor Tolcsvai Nagy (1999, 239-240) tulkitsee äidin kuolemasta kertomisen nimenomaan kielen tarjoamana mahdollisuutena. Hänen mukaansa Sydämen apuverbit –teosta leimaa tyylillinen pluralismi. Kahden fokalisaation välinen ero toteutuu eri kielellisiä rekistereitä hyväksikäyttäen. Siinä

missä pojan rekisteri on löyhä, eri tyyleistä rakentunut kielisekoitus, äidin kieli noudattaa keskiluokkaisen ja sivistyneen kertojan rekisteriä. Näin kahden kerronnan merkittävä kielellinen ero indikoi kuoleman selittämättömyyttä, ja selittämättömyys puolestaan kertomisen mahdottomuutta. Sekä kuolema että äiti etäytyvät pojasta verbaalisesti. Juuri äidin ja pojan kielellisten rekistereiden välinen ero mahdollistaa Tolcsvai Nagy mukaan äidin kuolemasta kertomisen.

Kirjoittamisen mahdollistava kieli toimiikin tarinan kertomisen edellytyksenä, joka kahlitessaan tarjoaa myös loputtoman kertomuksen muokkaamisen ja uudelleenkertomisen mahdollisuuden. Aivan teoksen loppuun on sijoitettu lainaus Blaise Pascalilta: "KUN KIRJOITAMME MITÄ TAHANSA KIRJAA, KEKSIMME VASTA AIVAN LOPUSSA; MITEN SE OLISI PITÄNYT ALOITTA: ISÄN JA POJAN - (136)". Kaunokirjallisuudessa juuri tarinan tekstuaalinen olemassaolo mahdollistaa totuuden muokkaamisen kirjoittamalla se uudelleen, mikä tulee konkreettisesti esiin romaanin esipuheen jälkeisen kerronnan alkaessa juuri sillä, mihin edellinen lainaus päättyy eli sanoilla ISÄN JA POJAN -. (vert. Wernitzer 1994, 47; Tolcsvai Nagy 1999, 233.)

Lukijalla ei siis ole mitään perusteita olettaa, että tarinan tapahtumat ovat tapahtuneet de facto kuten kertoja ne meille esittää. Kysymyksessä on puhtaasti muistojen kielellisen rekonstruoinnin osoittaminen klassisen realismin toteuttaman menneisyyden ja nykyhetken muuttumattoman suhteen vakiinnuttamisen sijaan. Siinä missä kokemuksen maailma koostuu teoista rakentuu lingvistinen maailma puhtaasti sanoista, jotka kirjailija on kirjoittanut ja jotka lukija ottaa haltuun lukemalla. Äidin kuolema on esipuheen mukaan pojan omien tunteiden motivoiva kertomus. Näin myös äidin fokalisoima osuus on teoksen sisäisen kirjoittajan tuottama.

Asetelma on tyypillinen postmodernille metafiktioille. Fiktiivisen kirjailijan tuottaessa kertomusta ja toimiessa samalla kertojana tarinan tuottamisen diskurssi dominoi välttämättä tarinan sisältöä. Yksikön ensimmäisessä persoonassa tapahtuva kirjoittaja-kertojan narraatio nousee välttämättä myös muiden kertojien yläpuolelle, koska juuri kirjoittaja päättää tarinansa elementeistä. Vaikka kaikki tarinan komponentit ovat alisteisia kirjoittaja-kertojalle, myös hän sijoittuu kertojana ja kirjoittajana fiktion sisään ja on välttämättä myös rakenteellinen osa tarinan fiktiivistä maailmaa. (Malmgren 1985, 185)

Myös Sydämen apuverbit –teoksessa sekä äiti että fokalisoima kertomus ovat pojan tuottamia verbaalisia konstruktioita, joiden tapahtumista kirjoittajana toimiva poika päättää. Näin äidin fokalisoimalla tarinalla ei ole mitään tekemistä sen kanssa, mitä äiti itse asiassa ajattelee tai mitä hänelle on reaaliossa maailmassa tapahtunut. Historiograafisen metafiktion periaatteen mukaan pojan kirjoittamalla konstruoima äidin fokalisaatio kiinnittääkin huomion fiktion ja totuuden väliseen suhteeseen. Pojan kirjoittama 'totuus' äidistä on osoitus autenttisen totuuden olemassaolon kyseenalaistamisesta: yhden mahdollisen totuuden sijasta on olemassa mahdollisten totuuksien paljous. (vrt. Hutcheon 1999, 109.) Luemme äidin historiaa, joka on pojan kirjoittama ja konstruoima.

Kirjallisuuden reseptio on aina kirjoittamalla tuotetun totuuden vastaanottamista. Lukijalla tarinan vastaanottajana ei siis ole mitään takeita siitä, mitä itse asiassa on tapahtunut tai siitä mitä on kirjoittaja on jättänyt kertomatta tai kertomukseen lisännyt. Kerronnan totuus on näin täysin riippuvainen kertojasta, eikä meillä ole mitään syytä olettaa että kertomus olisi staattinen. Muisteleavan kerronnan totuudenmukaisuuden mahdottomuus tulee avoimesti esille Sydämen apuverbit -teoksessa tarinan oheen liitetyn lainauksen kautta. Lainaus viittaa suoraan esipuheen kirjoittamisen motivointiin ja onkin näin tulkittavissa tarinan kirjoittajana toimivan pojan puheenvuoroksi, joka keskeyttää äidin fokalisaation:

EI OLE TOTTA, ETTÄ KIRJOITTAMINEN OLISI AUTTANUT MINUA. ASKARTELIN VIKKOKAUPALLA KERTOMUKSENI PARISSA, MUTTA VASTAAVASTI MYÖS KERTOMUS ASKARRUTTI MINUA HERKEÄMÄTTÄ. KIRJOITTAMISESTA EI TULLUT SITÄ; MIKSI SEN ALKUJAAN KUVITTELIN, SE EI OLLUT TAAKSEJÄÄNEEN ELÄMÄNI ESIIN MANAAMISTA VAAN AINOASTAAN MUISTOJEN ALITUISTA VÄÄRENTELYÄ: LAUSEET VAIN TEESKENTELIVÄT, ETTÄ NE MUKA SISÄLSIVÄT TODELLISIA NÄKÖALOJA. (97)

Lainaus osoittaa, että niin kaunokirjallisuudessa kuin reaaliossa elämisen maailmassakin totuus on äärimmäisen riippuvainen sen kertomisesta. Kertominen puolestaan vääristää totuuden aina omalla tavallaan. Tematisoidessaan kirjoittamisen molemmat teos tematisoi automaattisesti myös totuuden kirjoittamisen mahdollisuuden. Onko siis ylipäättään relevanttia edellyttää kirjallisuudelta totuudenmukaisuutta?

Fiktiivinen maailma ei siis kiinnity suoraan tekstin ulkopuoliseen maailmaan vaan kaikki sen elämämme maailman perusteella tunnistettavissa olevat elementit on

muutettu fiktion rakenneosiksi (Genette 1993, 26). Äidin fokalisaation liittäminen osaksi kertomusta korostaa menneisyyden olemassaolon todellisuutta fiktion sisällä. Linda Hutcheon (1999, 153) jatkaa Genetten ajatusta määrittelemällä fiktion referentiaalisen suhteen fiktion itseensä historiograafiselle metafiktion ominaisuudeksi: ”(...) auto-presentation or self-reference suggests that language cannot hook directly onto reality, but is primarily hooked onto itself.” Näin myös Sydämen apuverbit -teoksen totuus on olemassa vain kertomuksen sisällä. Vaikka äidin kertomus on pojan konstruoima ja välittämä, sen totuus fiktion sisällä, fiktion totuutena on vankkumaton.

Metafiktion fokukseen nousee näin poststrukturalismista tuttu totuuden kertomisen mahdollisuus/mahdottomuus sekä historiankirjoituksessa että romaanitraditiossa. Historia on sekin aina vain esitystä historiasta, kirjoittamalla kerrottua historiaa (Hutcheon 1999, 105). Juuri tähän historian sekä laajemmin tapahtumien totuudenmukaisen kertomisen mahdollisuuteen antaa metafiktiivinen romaani oman panoksensa pyrkimällä kiinnittämään huomiomme romaanin mahdollisuuksiin sen rajoitusten alleviivaamisen sijaan. Pitkin Tonavaa kiinnittääkin lukijan huomion jatkuvasti aikaisempaan klassisen realismin mukaiseen romaanitraditioon, jossa menneisyyden ja nykyisyyden välinen problematiikka jää vaille huomiota. Mimeettisyyden vaatimus, toisin sanoen maailman luonnonmukaisen heijastamisen vaatimus, liittyy totuudenmukaiseen menneestä kertomisen mahdollisuuteen, jonka Sydämen apuverbit kyseenalaistaa sekä monimutkaisella rakenteellaan että äidin historian kertomisena pojan konstruoimana.

Realistisen romaanin konventiot tarjoavat sekä sisällön että muodon puolesta mahdollisuuden toteuttaa edellä mainittu yksinkertaisesti avaamalla romaanin kehykset sekä nostamalla romaanin fokukseen fiktion fiktiivisyyden. Loppujen lopuksi kysymyksessä on sekä historian että romaanin käsitteen ymmärtäminen ja työstäminen edelleen. Metafiktiivisessä teoksessa historia ja fiktio käsitetäänkin diskursseiksi, joiden avulla meillä on mahdollisuus ymmärtää mennyttä: Merkitys ei siis sinällään sisälly historiallisiin hetkiin vaan systeemiin, joka tekee historiallisista hetkistä faktoja (Hutcheon 1999, 89). Totuus on aina subjektiivisesti tuotettu ja näin sen kyseenalaistaminen on pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Näin subjektiivisen totuuden vastaanottaminen sisältää sekin aina kyseenalaistamisen aspektin.

3.3 Mahdolliset maailmat

Sydämen apuverbit -teoksessa näyttää ensi lukemalta olevan läsnä vain konventioiden rikkomisen kaaos. Kertojien asetelma välittää lukijalle vaikutelman hulluudesta, jossa kuollut äiti siirtyy yllättäen kertojan asemaan ja kohdistaa sanansa aikaisemmassa jaksossa kertojana toimineelle pojalleen.

Fokalisaation muuttuminen pojalta äidille tapahtuu äidin hautajaisten jälkeen. Äidin kuoleman järkyttämä ja pälinka-viinan sekoittama poika kohtaa puiston hämärässä muistojensa äidin. Kohtaus on elokuvamaisen klassinen kuvaus menetetyn rakkaan etsimisestä vieraan kasvoilta:

Äkkiä puisto muutti muotoaan; nurmikko, leivoset, unikat olivat kuin vati tulvillaan pikimustaa kermaa [...]

Äiti oli yhtäkkiä edessäni. Hän lepäsi kyljellään läpikuultavan valkoisena, polvet koukussa [...]

Mutta kuka siinä oikein on: esine, hahmo, jotakin harmaata mustassa aukossa? Niin tuttu... Rakas tuttu... (62)

Jakson vaihtuessa äiti saa puheenvuoron ja kertoo itse elämästään. Äidin fokalisaation kautta teos saa kaksi tasa-arvoista fokalisoijaa. Äiti ei ole pelkästään tarinan objekti vaan myös sen narratologinen komponentti; metafiktiivinen keino, jolla teoksen fiktiivinen olemassaolo korostuu.

Äidin fokalisoima jakso alkaa niin ikään puiston kuvauksella: ”Yhtä veristä puuroa on tämä puisto (67).”, minkä voi tulkita yhdistävän fokalisaatiot toisiinsa. Äidin fokalisaatio päättyy rivinmittaiseen kappaleeseen: ”Poikani (122).”, jossa fokalisaatio siirtyy takaisin pojalle:

On jo yö. Kaikki täällä on niin kummallista, en pysty enää tunnistamaan edes autojen ääntä. Tuijotin kuvaasi ja mietiskelin: jos tuonpuoleinen on olemassa ja jos sinä olet vielä olemassa tavalla tai toisella, molekyylit eivät enää ikimaailmassa tule järjestymään niin että... Väsyttää. En ymmärrä onnettomuuttani, minä hyväksyn sen. (122)

Puisto ei kuitenkaan riitä selittämään fokalisaation äkillistä muuttumista. Edes kerronnan ajan muuttuminen pojan kerronnan imperfektistä äidin kerronnan

preesensiin ei oikeuta äidin fokalisaatiota mimeettisen konvention valossa – pikemminkin päinvastoin! Kuolema nousee samalle jalustalle elämän kanssa, mikä hämääryttää menneisyyden ja nykyhetken välisen rajan. Eritoten juuri tämä kuoleman ja elämän fantasialta maistuva erottamattomuus on herättänyt teoksesta esitettyjen tulkintojen kirjossa huomiota: mitä itse asiassa tapahtuu ja miksi.

Jos unohtamme hetkeksi perinteistä kertomusta järjestävän teleologian ja kausaalisuuden vaatimuksen ja luemme teosta postmodernin kirjallisuuden metafiktiivisen paradigman näkökulmasta, vastausten etsiminen edellä esitettyihin kysymyksiin ei olekaan enää relevanttia. Kysymyksien herääminen puolestaan paljastaa, että tarkastelemme teosta automaattisesti tuttua konventiota vasten: Olemme tottuneet tulkitsemaan mimeettisiä vaatimuksia toteuttavaa romaania teleologisena (Szegedy-Maszák 1990, 44). Vaikka kuinka yritämme irrottautua konventiosta, se ei voi olla vaikuttamatta tapaan, jolla konstruomme tekstille merkitystä. Vaikka käsitämme konventionaalisen metodin riittämättömäksi, sen vaikutuksen mitätöiminen ei tapahdukaan automaattisesti. Tässä valossa Sydämen apuverbit –teoksen tapahtumat leimautuvat automaattisesti irrealistisiksi, ja samalla teoksen sijainti kaunokirjallisuuden kentällä kyseenalaistuu.

Samanaikainen konventiosta irrottautumisen pyrkimys sekä sen mahdottomuus johtaa ymmärryksemme rajojen kohtaamiseen ja nostaa esiin edellä mainitut kysymykset: mitä tapahtuu ja miksi. Tilanne on tyypillinen metafiktiiviselle romaanille, jossa 'realistisen' ja 'irrealistisen' maailman välinen jännite toimii yhtenä kertomuksen polttopisteistä. (Waugh 1984, 38.) Ymmärrämme tilanteen mahdottomuuden, mutta emme kykene omin avuinemme patitilannetta ratkaisemaan. Olemme lukijana täsmälleen samankaltaisessa tilanteessa kuin romaanin äitinsä menettänyt poika elämää kuvailee: ”Täällä me rimpuilemme, oman onnemme varassa. Sikamainen juttu! (25)”.

Molemmille tarjoutuu apua kaikkein lähimmästä eli omasta itsestään. Vaikka kertoja pyrkiikin turvautumaan kaikkeen mahdolliseen selvitäkseen äidin kuoleman käsittämättömyydestä, osoittautuu ulkopuolinen apu edellisen lainauksen mukaan tyystin tarpeettomaksi. Romaanihenkilön kohdalla apu löytyi konkreettisesta itsestä eli kuoleman ja orpouden hyväksymisestä. Lukijalle avun tarjoaa romaani itse. Romaanin alussa poika pystyy kohtaamaan äitinsä vain sisarusparvensa tukemana. Vasta kasvettuaan surunsa mittaiseksi, hän on valmis kohtaamaan äidin muiston

aivan yksin: apujoukkoja tai apuverbiä ei enää tarvita. Lukijalle avun tarjoaa romaanin esipuheen julistus ”Tämä on kirjallisuutta”. Toisin sanoen romaanin hyväksyminen fiktiona, reaalista maailmaa imitoimattomana yksikkönä tarjoaa kohtaamaamme kaaokseen ratkaisun. Vapauttaessamme teoksen maailman lainalaisuuksien peilaamisen vaatimukselta ja lukiessamme sitä kielessä tapahtuvana ja kielen avulla tuotettuna löydämme sille relevantin tulkinnallisen kehysten: apuverbejä eli mimeettisen kerronnan vaatimusta ei luennassakaan tarvita.

Metafiktiossa pätee postmodernille kirjallisuudelle ominainen keskustan ja marginaalin välisen rajan kyseenalaistaminen. Siinä missä realistinen romaani hyväksyy ja toteuttaa selvän rajan reaalisen maailman sekä mahdollisten maailmojen välille, metafiktiivinen romaani toteuttaa näiden rajojen uudelleenarvioinnin. (Hutcheon 1999, 58) Fokukseen siirtyä fantasian ja realismin häilyvän rajan työstäminen. Tämä tarkoittaa sitä, että mahdollinen menettää potentiaalinsa ja reaalinen puolestaan indikaatiivinsa: todesta tulee yhtä mahdollista kuin mahdollisesta totta. Linda Hutcheonin (emt.) mukaan toden ja mahdollisen välisen rajan olemassaolon oletaminen oikeuttaa molempien olemassaolon: ”[---] if one world exists, then all possible worlds exist: historical plurality replaces atemporal eternal essence.”. Kirjallisuudessa, joka ei peilaa elämisen maailman lainalaisuuksia, on niin ikään mahdollisuus useammalle keskustalle, useammalla mahdollisella maailmalla.

Vaikka fantasiassa on reaalille maailman säännöistä poiketen lähes kaikki mahdollista, on sen kuitenkin noudatettava tiettyjä vaatimuksia. Kyetäkseen nimeämään ja hahmottamaan fantasian tapahtumat sekä lukijan että kirjailijan on välttämättä jaettava samoja maailmaan liittyviä kokemuksia ja maailmaa koskevaa tietoa. Ymmärtääkseen fiktion kieltä lukijan on edelleen jaettava kirjailijan kanssa tietty kirjallisuuteen liittyvä koodijärjestelmä. Silti fantasian kerronnan ajan ja tilan ei tarvitse vastata lukijan reaalisen maailman kokemuksia, vaan se voi sijoittua täysin irrealistisiin puitteisiin ja hyvinkin etäälle nykyhetkestä. (Hutcheon 1980, 29.) Kysymyksessä on monimutkainen sääntöjen kenttä, jonka sekä lukijan että kirjailijan on kyettävä hahmottamaan samalla tavalla. Lukijan on osattava sijoittaa fantasian tapahtumat oikeille paikoilleen fantasiaa järjestävien sääntöjen nojalla. Kirjailijan on puolestaan fantasiaa tuottaessaan otettava huomioon täsmälleen samat rajoitukset.

Jotta lukija ymmärtäisi ja kokisi mielessään fantasian tapahtumat, hänen on kyettävä kuvittelemaan ne. Pitääkseen ne erossa reaalista maailmasta lukijan on

lisäksi pystyttävä tekemään selkeä ero fantasian ja reaalisen maailman välille. Vaikka näiden sääntöjen ehdoilla lukijan kokemusmaailma ja fiktion kuvitteellinen maailma pysyvät fantasian lukemisen aktissa selvästi toisistaan erillään, ne kilpailevat lakkaamatta toisiaan vastaan. Näin fantasia ei voi milloinkaan olla täysin vastakkainen konstruktio reaalille maailmalle, vaan on jossakin määrin välttämättä aina referentiaalisessa suhteessa siihen. (Hutcheon 1980, 76-77.) Ollakseen kuviteltavissa ja edelleen mahdollista mutta ei välttämättä totta, fantasian tapahtumien on oltava sekä tarpeeksi lähellä että selvästi reaalista tapahtumista erillään.

Kun luemme Sydämen apuverbit -teosta edellä mainittujen sääntöjen pohjalta rakentuvana fantasiana, meillä ei ole pienintäkään ongelmaa kuvitella kuolleen äidin ilmestymistä elossa olevalle pojalleen. Kathryn Hume (1984, 43) olettaakin, että jotkut meitä syvimmin liikuttavista kokemuksista olisivat peräisin nimenomaan meille vieraista maailmoista, ja niiden esittäminen kirjallisuudessa tapahtuu juuri fantasian avulla. Fantasia ei siis sellaisinaan hämmennä meitä, mikäli se pysyy stabiilin koodistonsa rajoissa, fantasian mahdollisessa maailmassa, ja erottuu samalla selvästi reaalista maailmastamme.

Sydämen apuverbien kuolleen puhe on peräisin oudosta maailmasta, jonka ymmärtäminen on sekä mahdotonta että välttämätöntä. Kuoleman synnyttämä väkevä tunne on pakottanut pojan kirjoittamaan siitä, ja sen vieraus taas pakottaa lukijan pohtimaan sitä. Elämän ja kuoleman, reaalisen ja mahdollisen maailman välinen koodisto ei kuitenkaan pysy rajojensa kahleissa, mikä johtaa teoksen hämmennystä herättävään tulkitsemattomuuteen. Äidin ilmestyminen kertojaksi ei tunnu selittyvän millään. Fiktio ja reaalinen maailma sekä fantasia ja realistinen kerronta muodostavat selvittämättömän solmun. Enää emme tiedä, mihin karsinaan teoksen sijoittaisimme, koska kahden eri kaunokirjallisuuden lajin välinen koodisto on sekoitettu samalla kun elämän ja fiktion välinen raja aita on purettu.

Tilanne on rinnastettavissa massamedian laajentamaan maailmankuvaan, jossa tiedotusvälineet räjäyttävät maailmankuvaamme tuomalla vieraat ja mahdottomatkin maailmat ulottuvillemme. Samalla oman ja vieraan välinen raja hämärtyy ja syntyy rajattomien mahdollisuuksien maailma, joka elää autonomisena kokonaisuutena mielessämme edelleen. (Wernitzer 1994, 14.) Emme osaa enää erottaa mikä on tuttua ja mikä on vierasta, mikä on mahdollista ja mikä epätodennäköistä. Näin myös

Sydämen apuverbit –teoksessa kahden kertomuslinjan koodisto liukuu toinen toisensa rinnalle, ja vieras rinnastuu täysin tasa-arvoiseksi tutun kanssa, samalla kun mahdottomuus järjestää maailmankuvaamme uudelleen. Fantasian maailma sekoittuu realistisen maailman sääntöihin, ja näin realistisen ja mahdollisen maailma välinen raja hämärtyy täysin. Ristiriidan pohjalta syntyvällä mahdollisella maailmalla ei ole koodistoa, jonka pohjalta osaisimme sitä tulkita.

Teoksessa irrationaaliselta tuntuva kuolleen äidin puhe hämmentää lukijaa, koska se nousee selittämättömästä syystä yhdenvertaiseksi rationaalisen kerronnan kanssa. Teoksen kahden ensimmäisen jakson tarina vastaa lukijan realistisen maailman kokemuksia ja niiden pohjalta syntyviä oletuksia: poika kertoo äidin kuolemasta ja sen tuomasta surusta. Fokalisaation yllättävä muuttuminen tuo kerrontaan outouden komponentin: reaalisen maailman koodistoa noudattavassa romaanissa eivät vainajat nouse kertomaan elävistä lähimmäisistään. Reaalisen maailman vainajalla ei yksinkertaisesti ole mimeettistä perinnettä noudattavan proosan sääntöjen nojalla oikeutta toimia fokalisoijana vainajan roolissa. Suhteutamme automaattisesti vieraan kokemusmaailman realistiseen maailmaamme, koska kerronnan pitäytyminen reaalisessa koodiston ei anna meille aihetta olettaa, että kyseessä olisi kuvitelma tai uni. Mikään ei liioin viittaa siihen, että kyseessä olisi pila tai huumorilla höystetty kuvaus viinan vaaroista.

Romaanissa mahdollinen, toinen maailma nousee väistämättä yhdenvertaiseksi reaalisen maailman rinnalle, koska se esitetään reaalisen maailman esittämisen koodein. Ajatus siitä, että 'kuviteltu' maailma voi jopa rinnastua 'oikeaan' maailmaan, tähdentää molempien maailmojen olemassaolon epävarmuutta (Waugh 1984, 15). Samalla se luo väistämättä myös epävarmuuden tunteen omaan olemassaoloomme. Tutun konvention hajottaminen kyseenalaistaa yhden ja ainoan mahdollisen maailman olemassaolon ja muistuttaa meitä siitä, että maailmamme on aina subjektiivisesti konstruoitu ja näin ainoan mahdollisuuden konstruktion stabiilius murenee lukemattomien mahdollisuuksien labyrintiksi. Samalla subjekteja yhdistänyt konventioverkko hajoaa mahdollisuuksiksi, jotka kyseenalaistavat välttämättä reaalisen ja irreaalisen välisen rajan. Romaani viittaa myös suoraan tähän nimenomaiseen mahdollisuuksien olemassaolon käsittämättömyyteen ensimmäisen fokalisoijan siskon kokemuksella:

”Loppu”, hän sanoi. Tuon hetken mahdottomuus, uskomattomuus [...] juuri se oli saanut hänet ajattelemaan kevytmielisesti: jos sitä mitä on, ei ole olemassa, silloin kaikki on mahdollista, hän oli tuntenut itsensä tyhjiöksi, hän sanoi, hän oli ollut kuin musta aukko, ilmaan koverrettu. (21)

Historiallisen metafiktio näkökulmasta fantasian sekoittaminen todellisuuteen huojuttaa suljettua, hierarkioiden varaan rakentunutta maailmankuvaamme, jossa keskustan ja marginaalin välinen raja on vankkumaton. Nostamalla kuoleman yhdenvertaiseksi elämän kanssa metafiktio kyseenalaistaa samalla inhimillisen halumme lokeroida kuoleman erilleen elämästä ja näin täysin sen ulottumattomiin. Kyseenalaistaminen ei kuitenkaan tarkoita edellä mainitun rajan kieltämistä, vaan osoittaa pikemminkin sen konstruktioaluonteen: kysymyksessä on nimenomaan sääntöjen verkosta, jonka on rakennettu eikä missään nimessä luonnollinen. (Hutcheon 1999, 41-42.)

Toisaalta teoksen teemana oleva kuolema ja sen hyväksyminen oikeuttaa kaaoksen olemassaolon: onhan kuolema ehkäpä ihmiselämän henkilökohtaisin kokemus yhdessä syntymän rinnalla. Näin meillä kaikilla on väistämättä toisistamme eroava näkemys siitä, mitä se viime kädessä merkitsee. Näkemystämme yhdistää tosin yhteinen uskonnollinen taustamme, joka lohduttaa meitä ajatuksella kuolemanjälkeisestä iankaikkisesta elämästä. Näin ollen kuolleen äidin sanoille löytyy kuin löytyykin oikeutus sekä kristillisen perinteen ja sen konventioiden että mukailtujen Raamatun lainausten kautta: kuolemanjälkeisen elämän mahdollisuuden tuoma lohdutus. Romanista ei kuitenkaan oikeuta tulkitsemaan äidin fokalisaatiota ajasta iäisyyteen siirtyneen henkilön fokalisaatioksi. Oikeutuksen tulkinnalle tarjoaa yhteinen kulttuurinen taustamme sekä tunnistettavien Raamatunkatkelman synnyttämä assosiaatio.

Mihály Szekedy-Maszák (1990, 44) tulkitsee Sydämen apuverbit -teoksen kirjailijan äidin muiston uskonnolliseksi ja uljaaksi tunnustukseksi. Hänen mukaansa teoksessa on yhdistetty ontologisesti erilaiset mahdolliset maailmat siten, että niiden välisten mahdollisten siteiden löytäminen on jätetty tarkoituksellisesti lukija vastuulle. Mahdollisten siteiden löytyttyä teoksen rakenne olisikin konstruoitavissa sekä kausaalisesti että teleologisesti.

Reaalisen ja mahdollisen maailman rinnastamisessa tapahtuu kehysten rikkominen⁷. Termi perustuu ajatukseen normaalille elämälle käsittämämme kehysten siirtämisestä edelleen rajaamaan myös fiktiota. Erotamme todellisuuden ja mahdollittoman selvästi toisistaan ja oletamme edelleen niiden välille selvän, erottavan rajan. Samaa normia sovellamme automaattisesti myös fiktion. (Waugh 1984, 31.) Sydämen apuverbeissä realistista ja irrealistista rajaava kehys liukuu kuitenkin väistämättä toistensa päälle vieden tulkinnaltamme perustelun: Äidin fokalisaatio on vähintäänkin yhtä mahdollinen kuin pojankin – toisin päin taas pojan fokalisaatio on yhtä epätodennäköinen kuin äidinkin. Romaani ei enää tarjoa lukijalle mahdollisuutta fiktiivisen maailman rajaamiseen todellisuuden raamien ulkopuolelle, mikä vaatii uusien tulkinnallisten työkalujen etsimistä.

Fiktiivisen ja reaalisen sekoittuminen luennassa pakottaa meidät edelleen tiedostamaan, että fiktio on verbaalisti konstruoitu maailma. Samalla se kyseenalaistaa fiktion sekä reaalisen maailman rajoittamisen ainoiden mahdollisina pidettyjen rajojen sisään. Teoksessa tematisoituu selvästi metafiktiivisen romaanin kyseenalaistama 'rajatun' ja 'rajaamattoman' suhde, jonka Patricia Waugh (emt.) esittää teoksessaan 'Metafiction' seuraavasti:

Sometimes overt frames involve a confusion of ontological levels through the incorporation of visions, dreams, hallucinatory states and pictorial representations which are finally indistinct from the apparently 'real'. --- Such infinities of text within texts draw out the paradoxical relationship of 'framed' and 'unframed' [between which] there is ultimately no distinction.

Lukiessamme romaania tiedostamme, että sen tapahtumat eivät tapahdu 'oikeassa maailmassa', mutta tehostaaksemme lukemisen tuomaa mielihyvää meillä on taipumus lukea fiktiota ikään kuin se tapahtuisi 'reaalisessa maailmassamme' (emt). Rikkomalla todellisen ja fiktiivisen maailman raamit, metafiktiivinen romaani pyrkii sekä kyseenalaistamaan edellä mainittujen rajojen olemassaolon mahdollisuuden että herättämään lukijan huomaamaan reaalisen maailman mahdollisuuden fiktion sisällä. Kysymyksessä on fiktiivisen fiktion ja maailman välisen fundamentaalisen eron esittäminen teoksen rakenteessa.

Kehysten rikkomiseen liittyy myös lainauksien muokkaamisen funktio. Redusoidut, muunnellut ja jopa täysin keksityt lainaukset kiinnittävät lukijan

⁷ Engl. frame-breaking (suom. E.H.)

huomion lainausten alkuperän ja uuden kohteen välisen suhteen selvittämisen sijaan itse lainaamisen funktion pohtimiseen. (Wernitzer 1994, 69-70.) Liittyykö lainattujen tekstien tai sanojen alkuperä ja totuus ylipäättään toisiinsa? Eikö jokainen sana ole aina lainattu, ja eikö sen korvaaminen toisella sanalla ole aina mahdollista? Kyse on rajojen vetämisestä tekstien ja alkuperäisten sanojen väliin. Muunnellut lainaukset puolestaan liu'uttavat myös kaunokirjallisten tekstien väliset rajat toistensa päälle ja mahdollistavat näin jo kirjoitetun 'realistisen maailman' uudelleenkirjoittamisen 'mahdollisessa maailmassaan'.

Kirjallisuuden klassisen realismin konvention, mimeettisyyden juuret ovat puretuneet syvälle kaunokirjallisuuteemme ja sitä kautta edelleen lukutottumuksiimme. Tapamme arvostaa luonnontieteiden vaalimaa objektiivisen havainnoinnin vaatimusta näkyy myös kirjallisuuden kaanonissa: mimeettisten sääntöjen varaan rakentunut romaani määrittellään 'korkeakirjallisuudeksi' samalla kun fantasia on saanut lehdilleen viihdekirjallisuuden stigman. (Hume 1984, 39.) Sydämen apuverbit -teos horjuttaa mimeettistä ja lujaa kirjallisuuden kahtiajakoa 'arvostettuun ja hyvään' sekä 'toisarvoiseen ja viihteelliseen' postmodernin metafiktioin keinoin. Kyseessä on kahden kirjallisuuden konvention sekoittaminen ja tätä kautta välttämättä myös kritiikki kirjallisuusmaailman luokkajakoa kohtaan. Linda Hutcheon (1980, 47) tiivistää metafiktioin ja mimeettisen kerronnan välittämän totuuden totuuden autenttisuuden seuraavasti:

By claiming that it is nothing but art, nothing but imaginative creation, metafiction becomes more "vital": it reflects the human imagination, instead of telling a secondhand tale about what might be real in another world.

3.4 Lainaus assosiatiivisena yhteytenä

Sekä Sydämen apuverbit -teokselle että kaikille Johdatus kaunokirjallisuuteen -alaotsikon alle sijoitetuille teoksille on yhteistä lainaustekniikka, joka karttaa kaikkia lainaamisen ja viittaamisen konventioita. Yksin Sydämen apuverbit sisältää 'sananmukaisia tai vääristeltyjä lainauksia' yli 40 kirjailijan teoksista (Esterházy 1991, johdanto; Launonen 1991, 140). Yksiin kansiin kootun Johdatus kaunokirjallisuuteen -teossarjan loppuun kirjailija on kerännyt viisisataa tekijää, joiden tekstejä hän on vailla lähdeviitteitä ja paikoin voimakkaasti mukaillen lainannut läpi mammuttiteoksen 717 sivun (Erdödy 1995, 106; Esterházy 1986).

Läpi romaanin, fokalisoidun vaihtumisesta huolimatta, kulkevat yksittäiset ja varsinaisesta kerronnasta erillään pysyvät lainaukset, joiden funktiota tai alkuperää ei teksti millään tavalla ilmoita. Typografisesti lainaukset on sijoitettu selvästi tarinasta erilleen sekä tyhjää riviä että kirjasintyyppiä hyväksi käyttäen. Lainausten typografinen erottaminen jakaa teoksen väistämättä tarinan epälineaarista kulkua voimakkaammin (vähintäänkin) kahtia ja pakottaa lukijan miettimään, kuinka lainaukset liittyvät sekä konkreettisesti että temaattisesti kertomukseen, ja mitä tarkoitusta ne palvelevat. Tunnistaessaan erilliset tekstinpätkät lainauksiksi lukija ei voi välttyä lainausten alkuperän etsimiseltä, edellyttäähän perinteinen lainaamisen konventio vähintäänkin implisiittistä viittausta lähdeoteeseen.

Esterházyn lainaamistekniikan omaperäisyys on innostanut tutkijat ja kriitikot jos jonkinmoisiin tulkintoihin. Esimerkiksi teoksen suomentaja Hannu Launonen (1991, 140) on pohtinut lainaamisen arvoitusta. Hän tulkitsee lainausten palvelevan teoksen taiteellisia päämääriä ja toimivan löyhää tarinalinjaa yhteen sitovana voimana: "Ikään kuin tarinan ulkopuolisen kertojan välihuomautuksena, joka sitoo neljästä jaksosta koostuvan kertomuksen yhteen.". Myös Gizella Labádi-Bertényi (1992, 73) tulkitsee lainausten toimivan teoksen sisäisenä voimana sen nimen mukaisesti apuverbien tavoin. Apuverbi on merkitykseltään vaillinainen teonsana, joka ainoastaan yhdessä pääsanansa kanssa edustaa "sisäisesti sidoksissa olevaa, ulkoisesti jakamatonta kokonaisuutta". Yksin apuverbi on aina vaillinainen. Labádi-Bertényi tulkitseekin lainausten osoittavan, että "kysymyksessä on olemisen perustilanne, yhteinen ja ikuinen inhimillinen kokemus: kuolema."

Molemmat tulkinnat pyrkivät palauttamaan lineaarista ja kausaalista tarinakonventiota vastaan rikkovan teoksen lähemmäksi perinteistä kiinteän alun, keskikohdan ja lopun välisen kerronnallisen kiinteyden määrittämää romaanikaanonia. Tulkinnoissa nousee voimakkaasti esiin teoksesta puuttuvan koherentin tarinan 'punaisen langan' kutominen sinne, mistä se on perinteisesti löydettävissä. Teos ei kuitenkaan tarjoa lukijalle edes pientä implisiittistä vihjettä lainausten tarinaa kokoavasta funktiosta, mikä kyseenalaistaa välttämättä edellisten kaltaiset tulkinnat. Tulkintojen muodostaminen on kuitenkin osoitus siitä, että erikoinen lainaamisen konventio saa jopa kokeneenkin tutkijan hämilleen ja etsimään vastausta kysymykseen itse kysymyksen havainnoimisen sijaan.

Lainauksen alkuperän jättäminen mainitsematta, sekä niiden mukailu ja toistaminen nousevat väistämättä yhdeksi avaimiksi Sydämen apuverbit –teoksen tulkitsemisessa. Teoksen lainauskonvention voi poikkeavuudestaan huolimatta tulkita toteuttavan myös 'perinteisen lainaamisen' konvention selittävää, painottavaa, vakuuttavan voimistavaa tai tekstiä kirjallisuuden klassikoihin integroivaa funktiota. Perinteen lisäksi viittaukset jatkavat Launosen ja Labádi-Bertényin huomion mukaisesti välttämättä modernin avantgarden linjaa, joka pyrki voimistamaan teoksen omaa autonomiaa kuitenkin voimakkaasti perinteeseen nojaten. Edellisten rinnalle (ja välttämättä myös) ohitse nousee kuitenkin postmodernin viittaustekniikan perinteen haastava konventio, jonka nojalla Esterházy osaltaan toteuttaa ja voimistaa uutta kielenkäytön mahdollisuuksilla perinteestä selvästi eroon halajavaa linjaa. (Wernitzer 1994, 40.)

Vaikka Esterházy teoksien voi tuki spekuloida avautuvan 'täydellisesti' vain lainauksen alkuperän tunnistavalle lukijalle, ei lainauksen kaunokirjallinen merkitys voi enää piillä pelkästään lainatuissa lähteissä (vrt. Erdödy 1995, 107; Györffy 1997, 186). Intertekstuaalisuuden eli lainauksien lähteiden tunnistavassa luennassa tapahtuva tekstuaalinen laajentuminen kyseenalaistuu kuitenkin suoraan lähteiden mainitsematta jättämisellä. Julia Wernitzer (1994, 65-66) kohdistaa huomionsa lähteistä itse tekstiin, johon lainaukset on sijoitettu: Esterházy kieltä uudelleen muokkaava voima piilee hänen mukaansa nimenomaan lainauksen uudessa sijainnissa kohdetekstissään. Sijainnin lisäksi tematisoituu lainauksien variaation ja kombinaation kautta välttämättä myös itse lainaaminen. Esiin nouseekin kysymys lainaamisen luonteesta ja siihen liittyvistä konventioista yhtenä kaunokirjallisuutta

identifioivana piirteenä. Näin kriittinen huomio kohdistuu sekä perinteiseen että postmoderniin lainaamisen konventioon metafiktiivisen itsereflektion kautta.

Kirjailija kommentoi kirjavan lainaustekniikkansa synnyttämää vilkasta keskustelua muun muassa Marianne D. Birnbaum haastatteluteoksessa *Esterházy kalauz, Marianne D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel*. Esterházyn mukaan lukijan ei tarvitse identifioida ja tunnistaa jokaista lainausta, vaikka epäileekin täysin lainaamisen huomiotta jättävän lukemisen jäävän tekijän intention ulkopuolelle. Joskin jokainen taitava lukija osannee väkisinkin sijoittaa muutaman lainauksen alkuperäiseen kontekstiinsa. Esterházy huomauttaa – mielestäni täysin aiheellisesti – pelkän lainausten lähteitä kalastavan lukemisen ohittavan niin ikään lainaamisen funktion. Lainausten tunnistamisesta muodostunutta tulkintaparadigmaa ironialleen uskollinen Esterházy luonnehtii budapestiläiseksi quiz-visaksi, jossa lukijat ja kriitikot kilpailevat hurjasti siitä, kuka kenet tai minkäkin lainauksen alkuperän tunnisti. (Birnbaum 1991, 6.)

Lainausten alkuperän tai vääristämisen sijaan kirjailija itse nostaa Julia Wernitzerin tavoin lainausten polttopisteeseen niiden vaikutuksen itse tekstissä. Hän kuvailee tekstiin upotetun vieraan tekstin vieraaksi ruumiiksi, joka säilyttää kaikista integrointipyrkimyksistä huolimatta loppujen lopuksi aina vierautensa. Vierauden säilymisen seurauksena syntyvää vaikutusta Esterházy kuvaa tekstin huojunnaksi. Pelkkä lainauksen mukautuminen tekstiin – tai yhtä hyvin sen mukautumatta jääminen – on kirjailijan mielestä sellaisenaan täysin yhdentekevää. Lainauksen ja tekstin kombinaatiossa syntyvä huojunta vapauttaa lainauksen alkuperäisistä vaikutuksistaan. Lukija, joka ei havaitse lainauksen ja tekstin muodostamaa jännitystä, ei kirjailijan mukaan myöskään havaitse sitä, mitä hän itse pitää lainaamisen funktiossa tärkeänä. (emt, 8.) Näin kirjailijan näkökulma eroaa ratkaisevasti edellä esitetystä Launosen ja Labádi-Bertényin lainauksen ja tekstin synnyttämän tulkinnallisen keinunnan vakauttamispyrkimyksestä. Vakauttamisen sijasta kirjailija kiinnittää huomiomme nimenomaan sen puuttumiseen.

Lainaaminen ei Esterházyllä rajoitu pelkästään kollegoiden teksteihin, vaan kohdistuu myös kirjailijan aikaisempiin omiin teoksiin⁸. Itsensä toistuva lainaaminen viittaakin yksittäisen kertomuksen tai jopa romaanin loppumisen mahdottomuuteen

⁸ Unkarinkielisiä teoksia tuntemattomalle tai unkarinkieltä taitamattomalle lukijalle jäävät Esterházyin omiin teoksiin kohdistuvat lainaukset mitä ilmeisemmin huomiotta ja näin myös vaille vaikutusta, sillä Sydämen apuverbit on ensimmäinen Esterházyin suomennettu romaani.

ja nostaa etualalle fiktion avoimuuden ja konkreettisen romaanin lopun mahdottomuuden. Näin esimerkiksi useat Francsikó és Pinta –teoksesta lainatut katkelmat liittävät Sydämen apuverbit edeltävän teoksen tarinaan ja avaavat näin molemmat uudelle tulkintamahdollisuudelle. Viittaaminen osoittaa eksplisiittisesti kaunokirjallisen teoksen välttämättömän ja suoran suhteen aikaisempiin teoksiin. Samalla lainattu vieras teksti muuttuu sekin itsensä lainaamiseksi ja luo tunteen kerronnan jatkumisesta myös teoksen kansien ulkopuolella. (Wernitzer 1994, 26-27.)

Esterházy itse kommentoi omien tekstiensä lainaamisen taustoja mielenkiintoisella tavalla. Tekstin kappaleiden irrottaminen aikaisemmista teksteistä ja sijoittaminen uusiin toimii kirjailijan mukaan tietokoneohjelman tavoin. Hän kuvaa järjestelevänsä vaeltelevia sanoja, tekstinpätkiä tai kertomuksia uudelleen. (Birnbau 1991, 22.) Erityisesti tietokonepeleissä on nimenomaan kyse erilaisten tarinalinjojen järjestämisestä aina uudelleen jokaisen uuden pelaamiskerran myötä (vrt. Bolter). Näin jokainen uusi peli noudattaa aina erilaista mutta samoista komponenteista rakentuvaa linjaa.

Johdatus kaunokirjallisuuteen –teossarjan toteuttama lainaamiskonvention rikkominen saa näin jopa kirjailijan itsensä siunaaman elektroniselle kirjallisuudelle ominaisen hypertekstuaalisen luonteen. Hypertekstissä tarina pilkotaan osiin sähköisen topografisen segmentoinnin kautta. Toisin sanoen kirjailija erottaa ensin tekstinkatkelmat toisistaan ja yhdistää toisistaan erotetut tekstisegmentit haluamallaan tavalla aktivoimiensa hyperlinkkien avulla. Näin lukijalle tarjoutuu mahdollisuus usean konkreettisen tarinalinjan konstruointiin eri lukukertojen aikana. Valitsemalla haluamansa linkitetyn sanan, lauseen, kuvan tai muun objektin lukija liikkuu tekstinkatkelmasta toiseen. Siinä missä painetun kirjan konkreettisen sivujärjestyksen dominoiva kanoninen järjestys on välttämättä lineaarinen, hyperteksti nostaa kanoniselle järjestykselle alisteiset tarinan järjestämismahdollisuudet edellisen veroisiksi. (Bolter 1993, 21-22.)

Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että painetun kirjan toinen toistaan järjestyksessä seuraava sivu, kappale, lause ja sana pakottaa lukijan seuraamaan yhtä mahdollista tarinalinjaa. Painetun kirjan konkreettinen lineaarisuus alistaa lukemisen aktissa muodostuvan assosiatiivisen tarinajärjestyksen välttämättä sekundaariseksi, assosiatiiviseksi mahdollisuudeksi. Hypertekstissä sekundaarista järjestystä ei ole, koska elektronisten linkkien mahdollistamat useiden toisistaan konkreettisesti

erotettujen tekstisegmenttien kombinaatiomahdollisuudet ovat monipuolisemmat kirjaileijan tarjoamien valmiiden linkkien ja joissakin tapauksissa myös lukijan tuottamien linkkien välityksellä. (Bolter 1993, 117, 126.) Painetun kirjan mahdollistamat assosiativiset tarinajärjestykset ovat hypertextissä konkreettisia kanonisena järjestyksenä eli tarinan konkreettisesta ensimmäisestä segmentistä vihon viimeiseen.

Jay David Bolter (1993, 22) tulkitsee assosiaation olevan läsnä kaikessa lukemisessa: sana heijastaa aina toista sanaa, lause ja kappale muistuttaa aina edeltäjästään ja ennustaa seuraajaansa. Tilanne on välttämättä tämä myös hypertextissä: vaikka mahdollisuuksia on monia, joka lukukerralla konkretisoituva linja on kuitenkin dominoiva. Kappaleiden, jaksojen ja lukujen muodostama hierarkia on Bolterin mukaan:

[...] an attempt to impose order on verbal ideas that are always prone to subvert that order. The associative relationship define alternative organizations that lie beneath the order of pages and chapters that a printed text presents to the world. [...] If all texts are ultimately networks of verbal elements, the computer is the first medium that can record and present these networks to writers and readers.

Vaikka Sydämen apuverbit –teos on konkreettisen sivujärjestyksen dominoiva kertomus, sen konventiosta poikkeavat, lainaamis- ja kerrontatavan mahdollistamat assosiativiset tarinajärjestykset tuovat eittämättä mieleen Bolterin kuvaaman hypertextin. Lainausten alkuperän tunnistama luenta aktivoi assosiativisen linkin, joka tuo teoksen sisälle vieraan aineksen ja synnyttää Esterházyn kuvaaman tekstuaalisen huojunnan. Esimerkiksi Raamatunkatkelma tuo fiktion uskonnollisen tekstin sävyn, mikä synnyttää huojunnan kahden tyylillisesti ja temaattisesti täysin erilaisen tekstityypin välille. Hypertexti teos ei kuitenkaan painettuna kirjana voi missään nimessä olla. Lineaarisuuden rikkominen tuo kuitenkin teokseen sähköistä kirjoitusta muistuttavan piirteen, joka muistuttaa edelleen hyvin paljon Jacques Derridan teosta *Glas*. Edellä mainitun teoksen Bolter tulkitsee antikirjaksi, jonka erikoinen typografiolla horjuttaa käsitystämme siitä, miltä kirjan tulee näyttää (emt, 116).

Siinä missä Sydämen apuverbit teoksen tarina ja lainaukset on jaettu kahtia tyhjällä rivillä ja kirjasintyyppillä, *Glas* –teoksessa jokainen sivu on jaettu kahteen

palstaan. Derridan teoksen vasemmanpuoleinen palsta sisältää katkelmia Hegelin teoksista ja siihen liittyviä kirjoittajan kommentaareja. Oikealla puolella sijaitsee kommentaari ranskalaisesta kirjailija Genet’stä. Sydämen apuverbien tavoin sekään ei tarjoa lukijalle lineaarista tai kausaalista perustelua topografialleen, eikä se myöskään tarjoa lukemiselle minkäänlaisia viitteitä järjestyksen tai syy-seuraus-suhteen mahdollisuudesta. Bolter tulkitsee Glas -teoksen kuuluvan elektronisen kirjallisuuden genreen, koska se nostaa konkreettisesti esille perinteisessä painetussa kirjassa kanonisena järjestykselle alisteiseksi jäävän assosiatiivisten yhteyksien verkon. (emt, 116-117.) Sydämen apuverbit jättää niin ikään tekstinosien välisen kombinaatio- ja järjestysmahdollisuuden täysin lukijan oman mielikuvituksen ja päättelyn varaan. Lainaukset voi lukea tarinan ohessa, tai ne voi jättää lukematta. Lisäksi lainaukset voi kombinoida tarinan osaksi, tai niiden sisältämän informaation voi sivuttaa. Näin myös Sydämen apuverbit -teos on mahdollista tulkita Glas -teoksen tavoin lähelle elektronisen kirjallisuuden genreä vaikka molemmat kuuluvat vielä välttämättä painetun genren piiriin.

Lukiessamme emme voi milloinkaan paeta sanojen ja tekstinkatkelmien aktivoimia assosiatiivisia linkkejä: sanat ja tekstit tuovat auttamatta mieleen toisia sanoja, tekstejä, teoksia ja edelleen tapahtumia ja tunteita omasta elämästämme. Bolter kutsuu edellä mainittua assosiatiivisten yhteyksien verkoksi, joka on ominaista kerronnalle sekä suullisessa, painetussa että sähköisessä muodossa. Painettu kirjallisuus kykenee välittämään pelkästään rivien väliin piilotettuja referentiaalisia kytkeitä ja viittauksia, ja vasta tietokone tuo assosiatiiviset linkit konkreettiseksi osaksi tekstiä. (Bolter 1991, 13.)

Esterházyyn vieraat sanat toimivat näin kirjailijan tarjoamina assosiatiivisina linkkeinä käsillä olevan teoksen ulkopuolelle. Esimerkiksi helposti tunnistettavan Korinttolaiskirjeen katkelman välittämän uskonnollisen assosiaation torjuminen lienee vähintäänkin hankalaa. Kysymyksessä on hypertextistä poiketen linkin johtaman määränpään tuominen konkreettiseksi osaksi tekstiä. Linkki itse jää tyystin hämärän peittoon, sillä Esterházy ei ilmoita yhdenkään lainauksen alkuperäistä osoitetta edes sivumennen. Riippumatta lainauksien olemassaolosta, lukija ei vältty milloinkaan tuomasta lukemaansa tekstiin metatekstiä, joka on peräisin hänen omaa ymmärtämistään ohjaavasta kulttuurisesta kontekstistaan (Malmgren 1985, 160).

Konnotaatiot ja assosiatiiiviset yhteydet eivät liity vain fiktion vaan kuuluvat kiinteästi kaikkienlaisen kirjoitetun tekstin vastaanottamiseen.

Sydämen apuverbit –teoksessa lainausten ja kertomuksen välinen raja on yhtä selkeä kuin kahden toisistaan eroavan fokalisaation raja. Siinä missä lainaukset aktivoivat lukijan etsimään siteitä tai Bolterin kuvaamia assosiatiiivisiä linkkejä eri tekstien välille, aktivoi kahden fokalisaation fundamentaali erottaminen etsimään samaa kaavaa seuraten fokalisaatioita yhdistäviä voimia. Esterházy'n mainitsemat vaeltelevat tekstit on järjestetty uudelleen siten, että niiden kombinoiminen ja aktivoitujen yhdistelmien oikeuttaminen nousee luennassa esille mutta säilyttää samalla epävarmuutensa ja huojuntansa. Edellisen perusteella teoksen intertekstuaalisuuden voikin tulkita toteuttavan hyperkirjallisuudelle ominaisten linkkien tuomista painetun kirjan sisään siten, että linkit jäävät hypertextistä poiketen täysin ilman osoitettaan mutta linkin määränpää konkretisoituu jo itse tekstissä. Siinä missä hypertextin valmiita linkkejä seuraava lukija on passiivinen kirjailijan rakentaman valmiin linkkipolun seuraaja, Sydämen apuverbit aktivoi lukijan. Teos näyttää pelkästään linkkien määränpään ja pakottaa lukijan muodostamaan linkit itse.

Kahden eri fokalisaation oikeuttamisen voi tulkita toimivan niin ikään perinteisen lainaamisen konvention ehdoilla. Kuolleen henkilön fokalisaatiota ei voi perinteisen kaunokirjallisuuden konvention sääntöjen nojalla oikeuttaa tasavertaiseksi elävän henkilön fokalisaation rinnalle. Siltä puuttuvat nimenomaan Bolterin kuvaamat assosiatiiiviset linkit, jotka selittävät tai näyttävät syyn kahden erilaisen fokalisaation rinnastamiseen. Mikäli kuolleen äidin fokalisaatio tapahtuisi pojan kertomana tai saisi oikeutuksen esimerkiksi pojan unen tai houreen kautta, olisi kyseessä nimenomaan rivien väliin sijoittuva assosiatiiivinen linkki. Sama pätee tekstin ja lainauksien välistä yhteyttä: mikäli kertoja liittäisi vieraaseen sanaan joko sen alkuperäisen sijainnin tai selityksen sen uudelle sijainnille, olisi romaanin sijoittaminen kaunokirjallisuuden konventioon huomattavasti helpompaa.

Riippumatta lainauksien merkityksen tulkinnoista, on selvää, että edellä kuvattu monimutkainen teosten välinen intertekstuaalisuus sisältää konvention rikkomisen lisäksi selkeän vaatimuksen kaunokirjallisten konventioiden uudistamiselle. Lainaus muistuttaa siitä, että yksittäisen teoksen merkitys muodostuu aina ja välttämättä koko romaanigenren kautta. Myös Miklós Györfy (1997, 190) kiinnittää

huomiomme siihen, että kirjallisuuden tuottaminen sen omasta kielellisestä olemuksesta käsin tarkoittaa Esterházyn kohdalla nimenomaan olemassa olevan kirjallisuuden käyttämistä uuden materiaalina. Esterházy käyttää sanoja, valmiita lauseita ja kappaleita kirjallisuutensa kivijalkana. Kirjallisuus on kirjoittamisen ehtymätön lähde. Teoksen suomentaja Hannu Launonen (1998, 73) päätyy Györfyn linjoille tarjotessaan lainauksille varsin pragmaattisesen merkityksen: Omaa tekstiä ei tarvita, mikäli asian on jo aikaisemmin sanonut taitavasti toinen kirjailija. Konventiosta poikkeava lainaaminen osoittaa ennen kaikkea sen, että kaunokirjallinen teos muodostuu aina kommunikaatiossa edeltävien ja jopa olemassa olemattomienkin teosten kanssa – olipa edeltäjiä sitten suoraan lainattu tai mukailtu, hänen nimensä mainittu tai mainitsematta jätetty.

Bevezetés a szépirodalomba –sarjaan kuuluvassa *Függő* –teoksessa nousee niin ikään konkreettisesti esille intertekstuaalisuuden funkto esteettisen vaikutuksen luojana kirjoittajan sanojen ja lainattujen sanojen yhdistymisen kautta (Erdödy 1995, 105). *Függő* merkitsee riippuvaista, epäitsenäistä, mikä jo teoksen nimenä osoittaa sen muodostuvan toisistaan riippuvaisten tekstien yhteisvaikutuksen kautta. Näin *Függő* –teoksessa jo nimi osoittaa lukijalle, että kirjoittaja yhtyy Wittgensteinin käsitykseen kielenkäytön luonteesta: kirjallisuus on olemassa vain tekniikkansa kautta. (Kulcsár Szabó 1993, 157.) Merkitys taas syntyy kielenkäyttäjien vuorovaikutuksen kautta. Lainaamisen näkökulmasta merkityksen voi tulkita syntyvän intertekstuaalisen vuorovaikutuksen kautta, joka on kirjallisuuden olemassaolon oikeutus ja tae.

Topografisesti poikkeavan lainaamisen funkto sisältää postmodernille metafiktiolle ominaisen vaatimuksen kaunokirjallisen teoksen avoimuudesta: merkitys ei piilotele suljetuissa tai tiukkarajaisissa teksteissä, vaan muodostuu aina kielenkäytön kautta sekä kirjoittamisen että lukemisen aktissa. Yhtä ja ainoaa tulkintaa tai lukemismahdollisuutta ei ole, vaan tulkinnan muodostaa kielen, kirjoittamisen ja lukemisen monimutkainen suhde. Siinä missä kirjoittaminen on sanojen vangitsemista eri konteksteihin, lukeminen on sanojen muodostaman kokonaisuuden pyydystämistä aina uudelleen ja uudelleen. Genren konventio puolestaan ohjaa molempia akteja osoittamalla, mikä on genrelle ’sallittua’ ja mikä puolestaan ylittää genren rajat.

Kaunokirjallisen genren rajojen ylittäminen johtaa automaattisesti niiden kyseenalaistamiseen. Sydämen apuverbit identifioi jo nimessään itse itsensä osaksi mainittua genreä, mikä johtaa välttämättä myös itsekritiikkiin. Kritiikki riistää tarinan yksiselitteisyydeltä dominoivan viitan, kuten lineaarisuuden, autonomisuuden, topografian ja eteenkin lainaamisen konventioiden rikkominen on osoittanut. Valokeilaan nousee näin välttämättä myös ironian funktio, jonka erityisesti lainausten manipuloiminen paljastaa. Jälleen on kuitenkin tärkeä pitää mielessä teoksen metafiktiivinen itsensä tiedostaminen: ironia kohdistuu tätä kautta väistämättä myös teokseen itseensä.

4. PITKIN TONAVAA ELI KREIVITÄR HAHN-HAHNIN KATSE

Unkarissa vuonna 1991 ilmestynyt romaani *Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán* – ilmestyi Suomessa Hannu Launosen kääntämänä vuonna 1996 nimellä *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse*. Kansainväliseen maineeseen suomenkielinen laitos ylsi vuonna 1997, jolloin Hannu Launonen saavutti käännöstyöllään Euroopan Unionin myöntämän Aristeion käännöspalkinnon toisen palkinnon (Helsingin Sanomat 1997).

Romaani lähtee liikkeelle täsmällisesti määritellystä hetkestä ja paikasta: 28. päivänä kesäkuuta vuonna 1963, jolloin kertovan minän ensimmäinen matka pitkin Tonavaa alkaa. Jo hyvin varhain kertojan muuttuu pikkupojasta aikuiseksi mieheksi, joka matkustaa niin ikään pitkin Tonavaa. Kertoja ääni vuorottelee matkan varrella lakkaamatta lapsen ja aikuisen fokalisaation välillä, vaikka kerronta tapahtuu läpi romaanin yksikön ensimmäisessä persoonassa ja menneessä ajassa. Kahden kertovan minän fokalisaation yhdistää toisiinsa Tonava sekä nuoren matkustavan minän matkakumppani Roberto-setä, jota aikuinen kertova minä matkallaan etsii.

Kertovan minän lisäksi romaanissa toimii fokalisoijana myös kirjoittaja ja matkailija. Molemmat kommentoivat kirjoittamisen ja matkustamisen motiiveja sekä itse matkustamis- ja kirjoittamisprosessia. Kirjoittaja toimii kertomuksen aktiivisena tuottajana tarinan sisällä. Häneen liittyy kiinteästi matkailija, jonka tehtävänä on nimensä mukaisesti matkustaminen. Matkan ja kirjoittamisen edistymisen rinnalla saa äänensä kuuluviin myös Toimeksiantaja (Vuokraaja), joka reagoi sekä kirjailijan tuottamaan tekstiin että kirjoittamisen edistymiseen sähkeiden välityksellä esittämillään suorilla vaatimuksilla; joskus kirjoittajaa uhkaillen ja välillä jopa maanitellenkin. Toimeksiantajan (Vuokraajan) kanssa käytävä dialogi kontrolloi ja motivoi kirjoittajan ja matkailijan työtä, mikä puolestaan horjuttaa romaanin sisälle rajoittuvan kertomuksen ja sitä tuottavan kerronnan välistä rajaa.

Romaanin edetessä lineaarisesti pitkin Tonavaan, Schwartzwaldista joen varrella sijaitsevien kaupunkien kautta aina Mustallemerelle saakka, vaihtelee kerronnan fokalisaatio sekä sen sijoittuminen aikaan paikkakuntien ja kirjoittamisprosessin edistymisen mukaan. Romaanin lähestyessä loppuaan nuori kertova minä katoaa ja äänessä ovat vuoron perään sekä muisteleva minä aikuisena että kirjoittaja ja

matkailija. Yhdistävänä tekijänä kahden maailman välillä toimii sekä Tonava että nuoren kertovan minän matkakumppanina toimiva Roberto-setä.

4.1 Itsetietoinen Hahn-Hahn

Romaanin kahden eri muistelevan minän identiteetin välinen suhde nousee automaattisesti romaanin tulkinnalliseen keskipisteeseen. Fokalisaatioiden alituinen vaihtelu johtaa väistämättä eri kertojien äänien sekoittumiseen, mikä kiinnittää lukijan huomion nimenomaan kertojien väliseen suhteeseen. Sydämen apuverbit – teoksesta poiketen tulkintaa ei niinkään häiritse fokalisoijan eksplisiittisesti selittämätön äkillinen muuttuminen, vaan pikemminkin kerronnan huojunta eri fokalisaatioiden välillä.

Heti romaanin alussa tarinan ajallisen koordinaatin äkillinen muuttuminen rikkoo tarinan struktuurin kronologisuuden, kun muistelevan minän itsestään antama informaatio alkaa riidellä aikaisemman informaation kanssa. Romaanin alkusivuilla muisteleva minä kertoo saapuvansa 13-vuotiaana pikkupoikana kesälomalle sukulaistensa luokse Wieniin. Sitä välittömästi seuraavassa kappaleessa kertova minä puolestaan ilmoittaa pistäytyneensä muutamia vuosia sitten itse autoa ajaen suvun vanhan kotkanpesän biblioteekissä. Siinä missä romaanin alussa fokalisoijana toimiva kertova minä on lapsi, kirjastossa pistäytynyt kertoja puolestaan paljastuu aikuiseksi mieheksi. Näin romaanin alusta saakka rinnakkain kulkee kaksi alituisesti yhteen lankeavaa ja toisiinsa sekoittuvaa mutta samalla toisistaan erillään pysyvää fokalisaatiota.

Molemmat fokalisaatiot muistuttavat toisiaan paikan ja kertovan minän itsestään käyttämän pronominin 'minä' suhteen niin, että kertojan henkilöys hämärtyy. Ainoaksi vihjeeksi muistelevan minän uudesta sijainnista jää huomautus 'muutamia vuosia sitten'. Irrallinen ja epämääräinen viittaus menneisyyteen ei vielä tarinan alussa tarjoa tarpeellista vihjettä siitä, mistä hetkestä mainittuja muutamia vuosia olisi alettava laskea. Ensimmäisen fokalisoijan ilmoittaessa sijoittuvansa täsmälliseen

aikaan, kesäkuun 28. päivään vuonna 1963, toisen fokalisoijan vastaavat koordinaatit paljastuvat vähä vähältä kerronnan edetessä.

Fokalisoijien välinen suhde on siis määriteltävissä keskittymällä tarkastelemaan kerronnan sijoittumista aikaan. Ajan hahmottaminen onnistuu ainoastaan kertomuksen ulkopuolisen maailman eli kirjoittamisen ja matkustamisen kommentoinnin ja raportoinnin tarjoaman informaation turvin. Kirjoittajan ja matkailijan temporaalinen sijoittuminen fiktiiviseen maailmaan on puolestaan sidoksissa kaunokirjallisuuden maailman ulkopuoliseen maailmaan, jonka turvin lukija kykenee suhteuttamaan tarinan omalle aikajanelle. Kertojien, kirjoittajan ja matkailijan monimutkaisen ja hämmentävän suhteen konstruointi tarjoaa lukijalle tarkkaa lukemista vaativan salapoliisitehtävän, joka on ratkaistavissa teoksen narratiivisen struktuurin hahmottamisen kautta.

Romaanissa on kautta linjan esillä kaksi toinen toiseensa kytkettyä mutta samalla selkeästi toisistaan erillään pysyvää maailmaa: fiktion fiktiivinen maailma ja fiktion tuottamisen maailma. Kummankin kertovan minän kertomus matkasta pitkin Tonavaa kuuluu fiktion sisäiseen eli fiktiiviseen maailmaan. Fiktion ulkopuolelle jäävä maailma toimii puolestaan kertomuksen tuottamisen fiktiivisenä maailmana. Jälkimmäiseen sijoittuva teoksen sisäinen matkustava kirjoittaja konstruoi kertomuksen fiktiivistä maailmaa keräämällä ja analysoimalla aineistoa, jonka pohjalta hän sekä kirjoittaa romaania että kommentoi sen kirjoittamista. Teoksessa on näin rinnakkain läsnä kaksi kerronnan tasoa ja edelleen kaksi fiktion tasoa.

Fiktion tuottamisen maailmaan liittyvä kirjoittamisen ja matkustamisen maailma nousee selvästi kertomuksen tärkeäksi rakenteelliseksi elementiksi heti romaanin alkupuolella. Kirjoittaja esittäytyy ensimmäistä kertaa tarinan lomaan liitettyssä matkailijan raportissa 'LIITE MATKAILIJAN ESITTÄYTYMISEEN', jossa hän yksiselitteisesti ilmoittaa raapustelevansa näitä rivejä joulun aikoihin 1989 (37-39). Matkailijan esittäytyminen on fiktion fiktiivisestä maailmasta irrallinen elementti, jonka kautta fiktion ulkopuolinen maailma nousee fiktiivisen maailman rinnalle mutta pysyy siitä rakenteellisesti erillään läpi koko teoksen. Matkailija esittäytyminen sitoo kirjoittamisen maailman kertomuksen nyt-hetken, joka sijoittuu ajassa jotakuinkin 35 vuotta muistelevan minän ensimmäistä Tonava-matkaa myöhemmäksi, keskelle Unkaria ja koko Itä-Eurooppaa ravistavaa poliittisen tilanteen muuttumista. Ajallinen koordinaatti on kuitenkin vain suuntaa antava, sillä

tarinan edetessä kirjoittaja häilyy ajassa ennen ja jälkeen vuoden 1989 järjestelmänvaihdoksen tapahtumia riippumatta siitä, mihin vaiheeseen Tonavaa kerronta milloinkin sijoittuu.

Muistelevan minän suhde matkailijaan ja kirjailijaan muodostaa seuraavan tulkinnallisen solmun. Matkailijan tarina liittyy tiiviisti vanhemman kertovan minän tarinan rinnalle mutta selvästi fiktion fiktiivisen maailman ulkopuolelle. Muistelevan minän tarinan lomaan sijoitetuissa kommentteissaan matkailijana olemista kuvataan seuraavasti:

Matkailija lähti matkaan. Hän loi uneliaan katseensa Donaueschingeniin. Hän oli ammatiltaan reissumies, matkustaminen oli hänen leipäpuunsa. Nuoruusvuosinaan hän oli haaveillut kirjailijan urasta, hän oli riipustellut jotakin kotimaassaan, jota sanottiin Unkariksi, jossa asuu unkarilaisia, jotka puhuvat unkaria, [...] Karpaattien syleilyssä, siellä hän oli riipustuksillaan hankkinut itselleen hiukan nimeä, mutta kun sitten kävi ilmi, että Luoja oli luonut hänet matkailijaksi, sitten ei muuta kun mars matkaan.

*

Hän matkusti toimeksiannosta, ja kun ylivermainen mahti tai rähjäinen maa oli pestannut hänet, ei muuta kuin mars matkaan. (37)

*

Kuten lainauksesta käy ilmi, kerronta matkailijasta tapahtuu yksikön kolmannessa persoonassa, mikä erottaa hänet selvästi kahden ensimmäisen kertojan positiosta. Samalla matkailijasta käytetty yksikön kolmannen persoonan pronomini etäännyttää matkailijan tehtävän sekä kertovan minän että kirjoittajan tehtävästä. Viittaus matkailijan aikaisempaan kirjailijan uraan paljastaa myös matkailijan ja kirjailijan välisen suhteen, joka on tosin vielä tarinan alkuvaiheessa täysin tulkinnanvarainen. Siinä missä muisteleva aikuinen minä kertoo omalla suullaan matkustavansa pitkin Tonavaa, matkailijan tekemisistä ja olemisesta kertoo ulkopuolinen kertoja. Näin matkailija on minä-kertojan kerronnalle alistainen fokalisaation kohde, jonka kirjoittaja konstruoi omnipotenttisen kerrontansa kautta (vrt. Malmgren 1985, 185). Matkailijan identiteetti, jonka voi tulkita edelleen fiktion tuottamisen maailmalle alistaiseksi narratiiviseksi komponentiksi, etäännyttää matkailijan sekä kirjoittajasta että kertovasta minästä.

Tarinan edetessä paljastuu, että matkailija matkustaa pitkin Tonavaa toimeksiannosta, joka velvoittaa hänet kirjoittamaan juuri käsillämme olevan teoksen. Tehtävänannon mukaan Tonavaa koskevan raportin on oltava:

”omaan tuiki persoonalliseen tyyliin kirjoitettu, ironialla höystetty kuvaus koko matkalta, ääripäänä Schwartzwald ja mustameri”, kun matkailija siis sai tuon toimeksiannon, hänen mieleensä juolahti toinen tapaus: Hän oli muinoin saanut sisältään ylioppilaslahjaksi Tonavan-matkan. (39)

Matkailijan matkan tarkoituksena on siis yksiselitteisesti kirjan kirjoittaminen annetusta aiheesta ja toimeksiannosta. Matkasta kirjoittaminen puolestaan kytkeytyy edellä mainittuun omakohtaiseen kokemukseen eli lahjaksi saatuun Tonava-matkaan. Raportin laatiminen edellyttää sekä konkreettista matkustamista että Tonavasta kertovaan lähdemateriaaliin tutustumista. Aikuinen kertova minä tuo tarinan lomassa eksplisiittisesti esille sekä matkustamisen etenemisen että Tonavaa koskevaan lähdemateriaaliin kuten kalastusoppaisiin sekä muiden kirjailijoiden Tonava-kuvauksiin ja –matkoihin tutustumisen. Näin itse fiktion sisäisestä fiktion konstruomisesta tulee konkreettinen osa romaania.

Fiktion tuottamisen ulkopuolelle jäävään maailmaan sijoittuvan Toimeksiantajan (Vuokraajan) tehtävänä on kontrolloida, matkailijan toimeksiannon täyttämistä. Romanin kahdeksannessa luvussa esitetään yksityiskohtaisesti toimeksiannon ehdot ja vaatimukset:

Matkailijan tulee säännöllisesti tehdä matkoistaan selkoa Toimeksiantajalle (Vuokraajalle). Raportit on laadittava kirjallisesti. Niiden tulee olla asiallisia, opettavaisia ja jännittäviä. (Opettavaisuus ja jännittävyys pudotettiin sittemmin pois.)

[...]

Matkailijan täytyy noudattaa Toimeksiantajan (Vuokraajan) pienempiäkin oikkuja. Mikään inhimillinen ei saa olla matkailijalle vierasta. (49-50)

Fiktion tuottamisen maailma jakautuu fiktion aktiivisen kirjoittamisen sekä fiktion materiaalin keräämisen ja työstämisen maailman kautta edelleen sen kriittiseen tarkasteluun täysin fiktion ulkopuolisen henkilön eli Toimeksiantajan (Vuokraajan) silmin. Toimeksiannon ilmoittaminen näyttää eksplisiittisesti fiktion fiktiivisen ja tuottamisen maailman välisen yhteyden.

Lahjaksi saatu Tonava-matka viittaa romaanin alun lapsen kokemukseen ja yhdistää näin matkustajan teoksen alun muistelevan minän asemaan ja tehtävään. Matkailija toimii näin tarinan rakennetta selkeyttävänä siltana fiktion fiktiivisen ja sen tuottamisen maailman välillä. Edelleen matkailijan voi tulkita muistelevan minän ja kirjoittajan alteregoksi, joka kytkee fiktion eri maailmat toisiinsa. Matkailija on näin fiktion sisäinen konstruktio, joka samalla kertaa sekä perustelee fiktion tuottamisen motiivit että on sen tulos.

Matkailijan paljastuessa fiktion sisäisen kirjoittajan alteregoksi matkustamisen funktio liittyy erottamattomasti kirjoittamiseen. Romaanin kahdeskymmenes luku 'Totuus' paljastaa nimensä mukaisesti kertovan minän, matkailijan ja kirjoittajan välisen suhteen:

Yhä useammin samaistin kirjoittamisen (tai omahyväisesti sanottuna: kirjailijana olemisen) matkustamiseen (ja matkasta kirjoittaminen kiinnosti minua yhä vähemmän, tai se ei ottanut kiinnostaakseen), ja niin minä itsekriittisesti jouduin toteamaan että en ole matkailija! [...]

Huono omatunto johtui siitä, että en koskaan asettanut itselleni rajoja kun kirjoitin (rajat asettuvat itsestään), matkustaessani minä taas asetin rajoja, koska olin vain matkustavinani – ja itse asiassa minä vain kirjoitin. [...]

Kirjoittaminen edistyi ja tuon edistymisen myötä saavuin Budapestiin. (207-208)

Katkelma oikeuttaa viimein yksiselitteisesti tulkitsemaan matkailijan vanhemman kertovan minän rooliksi, jonka kirjoittaja on konstruoinut tuottamansa fiktion sisään.

Lapsen ja aikuisen kertovan minän henkilöahmon yhdistäminen toinen toiseensa saa sekin fiktiivisen oikeutuksensa kirjoittajan ja matkailijan välisen yhteyden kautta. Aikuinen fokalisoija paljastaa suoraan suhteensa romaanin alun muistelevan minän lapsen positioon seuraavasti:

Kävin katsomassa paikkoja, jotka liittyivät oleskeluuni täällä vuonna 1963. Minusta tuntui, että en löytänyt mitään, vaan – ja juuri se on tyypillistä näille asioille - muut olivat löytäneet minut, ja saamani kirjelappu merkitsi juuri sitä Big Brother. En saanut näkyviini silloisia tarjoilijoita, taksikuskeja enkä myyjiä. Minulla ei ollut enää tallelokeroa pankissa. Paluumatkalla kävelin Tonavan rannalle, pidin kasvojani kuuden tuuman päässä vedestä ja etsin tankkia, turhaan, mutta poissa oli myös kuutamo. (138-139)

Lainauksessa muisteleva minä aikuisena viittaa perinteisen kaunokirjallisen keinon eli takauman avulla romaanin aikaisempaan tapahtumaan, jotka nuori kertova minä

on tässä samassa paikassa aikaisemmalla Tonava-matkallaan kokenut. Kohta paljastaa lukijalle, että matkustava minä lapsena ja matkustava minä aikuisena on itse asiassa yksi ja sama henkilö ”minä”. Heidän välillään on puhtaasti kerronnallinen ero: He kertovat eri ajassa ja eri tilanteessa. Aikuinen matkailija konstruoi kirjoittajana Tonavaa koskevaa toimeksiantoaan liittämällä tarinaan muistoja matkalta, jonka nuori minä vuonna 1963 Roberto-sedän kanssa teki.

Tätä kautta teoksen monimutkainen kertojagalleria on mahdollista tulkita edelleen yhden ja saman henkilön useaksi erilaiseksi rooliksi. Kertomus on siis toimeksianto, jonka kirjoittaja on saanut toimeksiantajaltaan. Ennen kertomuksen kirjoittamista hänen on luonnollisesti otettava selvää tehtävästään, mikä edellyttää sekä Tonavasta kirjoitettuihin dokumentteihin perehtymistä että konkreettista matkustamista pitkin Tonavaa. Matkan varrella hänen mieleensä palautuvat luonnollisesti tapahtumat, jotka hän on fiktiivisen henkilön fiktiivisinä poikavuosinaan fiktiivisen maailman nimenomaisissa paikoissa kokenut. Kertoja näyttää näin kerronnassaan eksplisiittisesti kaikki neljä eri rooliaan erottamatta niitä toisistaan realistisesta romaanista tutun muistelevan minän tavoin. Teoksen narratiiviset komponentit on edelleen erotettu toisistaan itsenäisiksi fiktion tasoiksi eli kirjoittajaksi, kertojaksi, kerrottavaksi ja kertomukseksi.

Eri kertojien kuuluminen fiktion eri tasoille kiinnittää huomionne selvästi fiktion narratiivisen rakenteen lisäksi kertojan tehtävään. Ensimmäisen kertovan minän suhde aikuiseen minään ja kirjoittajan suhde matkailijaan on erotettu selvästi sekä ajallisesti että tehtävänsä puolesta. Lapsen matka on fiktion sisäisen kirjoittajan konstruoima vaikkakin lapsen fokalisoima. Matkailijan matka on puolestaan fiktion sisäisen kirjoittajan konstruoima ja kaikkietävän kerronnan kautta välittämä. Näin lapsen ja matkailijan välinen ero on ymmärrettävissä fiktion ja kirjoittamisen maailman kautta. Lapsen maailma on matkailijan tehtävän tavoin fiktion sisäinen fiktiivinen konstruktio. Kirjoittajan ja matkailijan maailma on puolestaan fiktion tuottamisen tyyssija.

Romaanin narratiivinen rakenne on näin jaettavissa puhtaasti kahteen kerronnan maailmaan, joiden sisällä ne jakautuvat edelleen kahteen fokalisaation tasoon. Tarinan maailmaan sijoittuu muistelevan minän kerronta itsestään sekä lapsena että aikuisena. Romaanin sisäiseen fiktiiviseen kirjoittamisen maailmaan puolestaan kuuluu sekä matkustaminen että kirjoittajan kirjoittamiseen liittyvät kommentit.

Toimeksiannosta raportoiminen fiktion tuottamisen maailman ulkopuoliselle taholle eli Toimeksiantajalle (Vuokraajalle) tuo fiktion kiistatta vielä kolmannen fiktiivisen tason.

Toimeksiantajaa (Vuokraajaa) liittäminen osaksi fiktion tuottamisen maailmaa konkretisoi fiktion maailman suhteen itsensä ulkopuolelle. Vaikka kysymyksessä on edelleen fiktion sisäinen ulkopuolisuus, joka on olemassa vain teoksen sisäisessä maailmassa, viittaa se välttämättä myös teoksen rajojen ulkopuolelle. Näin Toimeksiantajaa (Vuokraajaa) kommentit ovat olemassa vain kielessä ja niiden totuus on rajoittuu näin oman vaihtoehdoisen maailmansa sisään, jonka luomiseen ne osallistuvat. (vrt. Waugh 1984, 100; Malmgren 1985, 168.) Fiktiivinen maailma ja sen sisällä limittäin ja rinnakkain olemassa olevat kertomuksen tasot, eri fiktiiviset maailmat, ovat kaikki kielellisiä konstruktoita ja vaikuttavat toinen toisensa olemassaoloon. Toimeksiantajaa (Vuokraajaa) sähköiset ovat suoria reaktioita fiktion maailman tuottamiseen, joihin kirjoittaja vastaa välillä sähköin ja välillä muokaten kertomusta haluttuun suuntaan. Varsinkin jälkimmäisessä tapauksessa Toimeksiantajaa (Vuokraajaa) edustama fiktion ulkopuolinen maailma osallistuu konkreettisesti tarinan konstruointiin ja on näin ensisijassa osoitus sen kielellisestä olemassaolosta (vrt. Waugh 1984, 97). Toimeksiantaja (Vuokraaja) osallistuu teoksen kielellisen maailman konstruointiin aktiivisesti läpi teoksen.

Metafiktiivisen romaanin rakenteelle onkin tyypillistä perinteisen lineaarisen struktuurin hajottaminen erilaisten juonikehysten ja -tasojen leikiksi. Yksinkertaisimpana esimerkkinä rikastetusta struktuurista Sarah E. Lauzen mainitsee tarinan tarinan sisällä, joka ei sinällään vielä välttämättä sisällä metafiktiivisiä elementtejä. Metafiktiiviseksi teoksen tekee kertomuksen struktuurin hajottaminen eri tasoihin, ja eri tasojen välisen leikin jättäminen ratkaisemattomaksi. (Lauzen 1996, 104.) Myös Pitkin *Tonavaa* -teoksen struktuurin jako eri tarinoiksi eli fiktion fiktiiviseen maailmaan ja sen tuottamisen maailmaan sekä edelleen fiktion ulkopuoliseen vastaanoton maailmaan muistuttaa edellä mainittua juonikehysten ja -tasojen välistä jatkuvaa leikkiä, jossa eri maailmat huojuvat lakkaamatta toinen toisensa rinnalla.

Matkailija pysyy tiiviisti fiktion tuottamisen maailmailman rakenteellisena elementtinä, vaikka motivoi kiistatta fiktion fiktiivisen maailman olemassaolon. Myös fiktion fiktiivisen maailman kertojana toimiva lapsi ja fiktion tuottamisen

maailman Toimeksiantaja (Vastaanottaja) pysyvät molemmat tiukasti omilla fiktion tasoillaan. Maailmojen välinen leikki toteutuukin muisteleva minän ja kirjoittajan liikkussa vapaasti ja varottamatta fiktion tasolta toiselle. Vaikka molemmat muistelevat pysyvät välttämättä teoksen sisällä, juoni- ja tarinatasojen välisen rajan hämärtää sekä muistelevan minän että kirjoittajan liikkuminen fiktiivisten maailmojen välillä. Maailmat eivät suostu asettumaan paikoilleen ja toisistaan erilleen, sillä niiden välinen yhteys on yhtä selkeä ja tärkeä kuin niiden välinen erokin. Täysin selvää ei ole, milloin fokalisoijana toimii kirjoittaja ja milloin taas muisteleva minä. Kertojan sijoittaminen fiktion sisäisiin maailmoihin ei sekään ole ongelmatonta.

Kirjallisuuden koordinaattien määrittäminen reaalisen maailman kentällä sekä edelleen kirjallisuuden subjektin problematisointi nousee teoksessa selvästi autonomiseksi ja eksplisiittiseksi teoksen teemaksi. Samaan asemaan nousee myös kaunokirjallisuuden tuottamisen aspekti: siinä missä realistisen romaanin lähtökohtana toimii reaalisen ja kirjallisuuden tuottaman maailman välinen identiteettisyys, Pitkin Tonavaa tematisoi edellä mainitun eron teoksen sisällä ja tutkii sen mahdollisuutta kaunokirjallisuuden tuottamisen välittömänä lähtökohtana. Romaanin 'tapahtumat' ja niiden 'tuottaminen' sijoittuvat mimeettisyyden perinnettä noudattavasta romaanista poiketen yhdenvertaiseen asemaan teoksen ja tarinan sisälle.

Tuomalla fiktion tuottamisen maailman kerronnan sisään, teos osoittaa eksplisiittisesti olevansa konstruoitu kertomuksen maailma, jonka tärkein elementti on välttämättä narraatio. Teoksessa kertomuksen fiktiivisen maailman ja sen rinnalla etenevän kertomuksen tuottamisen maailman näyttäminen tasaveroisina ja rinnakkain kertomuksen sisällä on itsestään tietoisien metafiktiivisen kertomuksen prototyyppinen esimerkki. Kun narraatio nousee romaanin rakenteessa etualalle yhtä vahvasti ja monipuolisesti kuin Pitkin Tonavaa –teoksessa tapahtuu, on teoksen metafiktiivisyys yltänyt itsetietoisuuden liioitteluun saakka. (vrt. Hutcheon 1980, 28-33; Lauzen 1996, 98.)

Kertojen osalta teos eroakin selvästi perinteisen mimeettisestä kerronnasta. Klassisen realismin paradigmassa teoksen implisiittinen tekijä todentui luennassa kertomuksen sisälle rekonstruoituna oletuksena. Metafiktiivinen proosa puolestaan häiritsee mimeettisyyden illuusiota tuomalla tekijän eksplisiittisesti osaksi

kertomusta. Pitkin Tonavaa -teoksen tapauksessa tekijä on läsnä kirjoittajan, matkustajan sekä muistelevan minän kulloisessakin tehtävässä. Romaani sisältää useita fiktion eri tasoille kuuluvia kertojia, mikä edustaa metafiktiolle tyypillistä kerrontatekniikan liioittelua hajottamalla yksi kertoja moneksi. Kertojien paljous puolestaan rikkoo kerronnan totuudenmukaisuuden illusiota tarjoamalla useita jopa keskenään ristiriitaisia vaihtoehtoja osaksi kerrontaa. (Lauzen 1996, 97.)

Siinä missä Sydämen apuverbit -teos kiinnittää lukijan huomion kaunokirjallisuuden ideologian mahdottomuuteen, Pitkin Tonavaa kyseenalaistaa sen lisäksi kerronnan ja eteenkin omasta itsestä kertomisen mahdollisuuden loogisena, kausaalisenä ja teleologisena kokonaisuutena. Erottamalla narraation komponentit yksinkertaisesti eri henkilöhahmoiksi ja tarinan struktuurin useaksi eri tasoksi romaani toteuttaa varsin kattavasti metafiktiivisen itsetietoisuuden periaatetta. Toisin sanoen tarinassa on sekä henkilöhahmojen että struktuurin kautta eksplisiittisesti esillä romaani narratiivinen rakenne. Narratiiviset komponentit on erotettu lähes toisistaan riippumattomiksi mutta romaanitraditiosta riippuvaisiksi komponenteiksi. Näin Pitkin Tonavaa -teoksen struktuuri postmodernin metafiktion tarjoamin keinoin kaunokirjallisuuden kaunokirjallista luonnetta, ei romaanitradition perinteistä elämän ja kirjallisuuden välistä ideologiaa (vrt. Waugh 1984, 11).

4.2 ”Minä olen ihminen, josta käytetään ilmausta minä.”

Muistelevan minän kerronta tapahtuu romaanin alusta lähtien yksikön ensimmäisessä persoonassa huolimatta siitä, että toisistaan ajallisesti ja toiminnallisesti eroavat minän fokalisaatiot vuorottelevat. Ongelmaksi nousee sekä ontologinen minuus että minä pronominin deiktisyys.

Arkipäiväisessä kielenkäytössä deiktisten pronomien, ’eri minäin’ erottaminen toisistaan ei tuota ongelmia, mikäli vaatimus selvästä viittaussuhteesta aikaan, paikkaan ja persoonaan toteutuu. Ymmärrämme ilman aktiivista järkeilyä, että sama pronomini voi viitata fyysisesti eri persoonaan, koska pronomini saa merkityksensä vasta käyttäjältä ja käyttötilanteesta. Toisin sanoen sinullakin on minuus, joka ei kuitenkaan sulje pois eikä edes kyseenalaista minun minuuttani. Pitkin Tonavaa –

romaanissa minä –pronominin vaatima viittaussuhde aikaan ja paikkaan sekä fyysinen ero eri persoonien välillä jää kuitenkin vaillinaiseksi tai puuttuvat tyystin. Näin romaanissa tematisoituu automaattisesti ja eksplisiittisesti minuuden olemassaolon ja sitä kautta omasta itsestään kertomisen mahdollisuus. Minuuden itsestään selvä deiktisyys muuttuu aktiiviseksi prosessoinniksi, joka konkretisoituu saman henkilön hajauttamisena eri kertojiksi.

Kysymys minuudesta tulee konkreettisesti esille heti romaanin alkupuolella muistelevan minän kommentoimissa omaa fiktiivistä minuuttaan:

Menin ja tulin, ja sillä välin aika kului – toisin sanoen: vettä virtasi Tonavassa – olin käynyt monissa paikoissa, minulle oli tapahtunut yhtä ja toista, vaikka en pystynyt sanomaan, että olisin silloin ollut juuri sellainen ja nyt olisin taas tällainen. (45)

Lainauksessa huomio kiinnittyy Tonava-vertauksen kautta minuuden alituisen muuttuminen ajassa. Romaanin henkilön minuus on ajassa karttuneiden fiktiivisten tekojensa summa. Lainaus osoittaaakin kaunokirjallisen subjektin minuuden määrittelemiselle yksinkertaisen lähtökohdan: kysymyksessä on romaani, Tonavasta kirjoitettava raportti eli kaunokirjallinen teos, jonka kansien väliin kertovan minän eksistenssi rajoittuu. Metafiktiivisessä teoksessa fiktiivisen maailman keinoitekoisuuden – sen narratiivisen ja lingvistisen olemassaolon – motiivointi pakottaa lukijan määrittelemään kertovan minän minuuden käsillä olevan kaunokirjallisen subjektin minuudeksi (Malmgren 1985, 164). Kertovan minän eksistenssi määräytyy sekä ajassa että teoissa vain fiktion sisällä, mikä konkretisoituu romaanin eri minäin täydellisenä erottamisena toisistaan.

Aikuinen minä on tekojensa, aikaan sijoittuvien koordinaattiansa ja autonomisen fiktiivisen eksistenssinsä vuoksi konkreettisesti erillään lapsen minuudesta. Romaanissa toteutettu eri minuuksien erottaminen eri fiktiivisiksi henkilöiksi kyseenalaistaa sekä romaanikaanonin että elävän elämän minuuden deiktisyyden myös silloin, kun kyseessä on saman persoonan eksistenssi ajallisesti nykyhetkestä kauempana. Romaanissa itsensä löytäminen jää täysin sekundaariksi ja minänä olemista koskevien kysymysten esittäminen nousee primaariksi tarkastelun kohteeksi. Itsenäisten fokalisaatioiden kautta teoksen valokeilaan nousee minuuden universaali ongelma: Onko minä sama minä kirjoittajana ja pikkupoikana, vai onko

35 vuotta ja sen varrella sattuneet tapahtumat ja kokemukset muuttaneet minää niin ratkaisevasti, että kyseessä on pikemminkin kaksi eri henkilöä?

Kirjoittaja palaakin pohtimaan minuuden määrittelemisen ongelmaa toistuvasti kerronnan edetessä. Ratkaisun tarjoamisen sijasta kirjoittaja kiinnittää huomionsa minuuteen alituisena muutostilana. Romaanihenkilön minuus on reaalisessa maailmassa elävän henkilön minuudesta poiketen pelkästään kielen leimaama:

Várhegy huomauttaa aiheellisesti: Sinun täytyy vain tehdä päätös, jos mielit olla joku tässä maailmassa. Ja juuri tämän päätöksen voit lyödä lukkoon sillalla, joka yhdistää kaksi uudelleen löydettyä lausetta. [...] Tämä nyt on parodiaa siis moinen päätös: nyt minä olen se ja se. (17)

Teoksen henkilöhahmojen minuus on – jokaisen yksikön ensimmäisellä persoonalla viitatus henkilön tavoin – täysin kielellinen konstruktio: kielen ulkopuolella ei ole olemassa minä tai edes sinä –pronominia sanana puhumattakaan sille sovitusta merkityksestä. Fiktiivisen subjektin minuutta määrittää elävästä henkilöstä poiketen pelkästään kielen konstruktio-olonne, sillä kaunokirjallinen henkilö elää vain kirjailijan kielen avulla konstruoimassa kaunokirjallisessa maailmassa.

Kun kirjailijan kirjoittaa kirjoittamisesta ja hänen teoksessa fokalisojana toimii muisteleva minä, syntyy kieltämättä kiusaus verrata fiktiivistä kirjoittajaa konkreettiseen kirjailijaan. Muistelevan minän, kirjoittajan ja vieläpä matkailijan elämänvaiheiden muistuttaessa tarpeeksi fyysisen kirjailijan elämää, rinnastuu sisäinen fiktiivinen kirjoittaja auttamatta romaanikirjailija Péter Esterházyin. Kaikki romaanin kertojat ja vieläpä kerronnan kohteeksi alistettu matkailijakin tarjoavat itsestään tietoa, joka tuo mieleen kirjailija Esterházyin elämänvaiheet ja erikoisen aatellisen taustan. Matkustava minä aikuisena kuvailee jopa ulkonäköään tavalla, joka muistuttaa eittämättä kirjailija Esterházya. Pohtiessaan realistisen romaanikirjallisuuden minän ongelmaa, kirjoittaja jopa paljastaa nimensä alkukirjaimet: "EP c'est moi! (150)".

Tekstin voi toki tulkita rohkaisevan kertojien kaunokirjallisen subjektin ja fyysisen kirjailija Esterházyin yhteen liittämiseen, kuten esimerkiksi tutkija Szekedy-Maszák varsin rohkeasti tekeekin (ks. Szekedy-Maszák, 1990). Kaunokirjallisen henkilön minuutta tarkastellessa kyse on kuitenkin fiktiivisestä konstruktiosta, joka on mahdollisesti syntynyt kirjailija Esterházyin oman kokemuksen

myötävaikutuksella. Konkreettisen ja fiktiivisen henkilön samankaltaisuutta yhdistää ja rajoittaa ainoastaan kieli: toisin sanoen minä-pronominin käyttö viittaamassa yksikön ensimmäiseen persoonaan.

Metafiktiolle on tyypillistä suoraan elävästä elämästä kaapattujen henkilöiden karakterisoiminen tarinan sisälle. Muuttuessaan tarinan henkilöksi elävä, 'lihaa ja verta' oleva ihminen muuttuu kuitenkin kieleksi ja edelleen tarinan rakenneosaksi. Esimerkiksi juuri kirjoittajan – samoin kuin Toimeksiantajan – ilmaantuminen fiktion sisään on jälleen eräs metafiktion tavoista osoittaa ja kritisoida fiktiolle ominaista konventionaalista luonnetta eli mimeettiselle perinteelle tyypillistä fiktionaalisen ja kokemusperäisen maailman samankaltaisuuden vaatimusta. (vrt. Malmgren 1985, 168.) Vaikka fiktion sisäinen kirjoittaja kuinka muistuttaisi Péter Esterházya, ei fiktiivisen hahmon yhdistäminen fyysiseen henkilöön ole mutkatonta: toinen elää, toimii ja ajattelee reaalisessa maailmassa toinen puolestaan kielessä.

Kirjailijan kirjoittama teos kirjailijasta, joka kirjoittaa teosta, ei kuitenkaan ole pelkkä metafiktion keino, eikä se yksistään riitä perusteluksi fiktion sisäisen ja sen ulkopuolisen kirjoittajan yhdistämiseksi samaksi henkilöksi. Itsestään kertominen ei tarkoita itsenä olemista, kuten myös Julia Wernitzer (1994, 73-74) aiheellisesti tähdentää. Huomio nousee romaanissa esiin muistelevan minän ajatuksena siitä, että hänen olemassaolonsa alkaisi vasta silloin, kun häntä voitaisiin puhutella nimeltä (10). Lopulta muisteleva minä päätyy määrittämään minuutensa puhtaasti kielellisenä olemassaolona: ”Minä taas olen ihminen, joka laahustaa baaritiskiltä puhelinkoppiin ja takaisin, tai paremminkin olen se, josta käytetään ilmausta minä (104).”. Matkailijasta, muistelevasta minästä tai nuoresta minästä ei teoksen missään vaiheessa käytetä erisnimeä, vain kirjoittaja vilauttaa nopeasti puumerkkinsä. Kertova minä on näin määriteltävissä läpi teoksen vain ihmiseksi, johon yksikön ensimmäisellä persoonalla viitataan.

Aktivoidessaan lukijan konkreettisesti pohtimaan kirjailijan ja fiktiivisten henkilöihahmojen minuuden mahdollista (tai aivan vastaavasti mahdotonta) yhteyttä romaani ylittää selvästi fiktiivisen maailman rajat. Tästä huolimatta fiktiivisen henkilön eksistenssi rajoittuu välttämättä vain lauseilla konstruoidun maailman sillalle, jonka kirjoittaja on lyönyt lukkoon (Malmgren 1985, 173). Kielen rajat rajoittavat näin Wittgensteinin sanoin konkreettisesti myös kaunokirjallisen subjektin minuutta. Kaunokirjallisen subjektin minuus ei kuitenkaan rajoitu fiktiivisen

subjektin omaan fiktiiviseen kieleen, vaan kirjailijan päätöksiin konstruoida fiktiivisestä subjektista tietyn kaltainen.

Julia Wernitzer (1994, 54-55) kutsuu kielellisten koordinaattien keskellä sijaitsevaa ja kielen rajoittamaa maailmaa kieliopilliseksi kentäksi, jossa sijaitsee niin minän elämänhistoria, sanojen, apuverbien kuin lauserakenteidenkin historia. Kieliopillinen kenttä toimii kirjailijan vapauden varmistajana, jonka avulla hänellä on mahdollisuus osoittaa sanansa lukijalle ja saada tämä luottamaan niihin. Luomallaan vapaalla arenalla, kirjallisuuden ja sen objektin keskellä, syntyy kirjailijan tuottama ainoa mahdollinen kirjallinen maailma. Wernitzerin määrittelemä kieliopillinen kenttä toimii näin fiktiivisen minuuden rajaajana, fiktiivisen eksistenssin määrittäjänä.

Pitkin Tonavaa -teoksessa edellä mainittu kielellinen kenttä on eksplisiittisesti läsnä teoksen ainoana mahdollisena kaunokirjallisena maailmana. Narratiivisen itsetietoisuuden ja kielellisen itsereflektion osoittaminen ei kuitenkaan merkitse pelkästään teoksen olemassaolon ainoaa mahdollisuutta. Pikemminkin perinteisesti annettuna otetun kielellisen maailman uskottavuuden eli mimeettisen illuusion kyseenalaistaminen tarjoaa metafiktiivisen teoksen kielellisen olemassaolon puitteet. Siinä missä kaunokirjallisuuden ideologia vaatii kielellisten komponenttien hyväksymistä kaunokirjallisuuden subjektin rajaajaksi reaalisen subjektin tavoin, Pitkin Tonavaa -teos tematisoi ja ulottaa myös Wernitzerin määrittelemän kaunokirjallisen areenan rakenteensa sisään.

Fiktio sisään konstruoitu kirjailija palvelee teosta elementtinä, joka osoittaa lukijalle kirjoittamansa tarinan kielellisen maailman. Samalla se osoittaa mainitun kieliopillisen kentän mahdolliseksi ainoastaan kaunokirjallisena maailmana, jonka rakenne säilyy välttämättä teoksen kansien sisään rakennettujen kaunokirjallisten subjektien maailmana ja edelleen kielen maailmana. Aktivoidessaan lukijan kaunokirjallinen arena ulottuu yli fiktion tuoden sen sisään myös lukijan kielen. Näin kaunokirjallisen subjektin minuus aukeaa välttämättä myös lukijan kielen rajoittamaksi: lukija konstruoi oman kielensä kautta fiktiivisen subjektin käyttäen hyväkseen teoksen kielen tarjoamia komponentteja (Hutcheon 1999,168).

Eri minäin erottaminen rakenteellisesti itsenäisiksi kaunokirjallisiksi subjekteikseen kiinnittää huomion subjektin itsensä määrittelemisen mahdottomuuden. Samalla fiktiivisen ja elävän subjektin sekoittuminen toisiinsa

horjuttaa jälleen fiktion ja reaalisen maailman välistä rajaa, mimeettistä illuusiota. Staattinen minuus kyseenalaistuu sekä konkreettisesti fiktiossa että mahdollisuutena ylipäätään. Kertojana toimivan puhuvan subjektin minuus ja kerronnan kohteena olevan subjektin minuuden konkreetti erottaminen on historiograafisen metafiktion keino, joka ei pyri ratkaisemaan subjektina olemisen ongelmia, vaan nostaa esille itse ongelman (Hutcheon 169-170).

Ajan kulumisen ja sen mukana tuomat alituiset muutokset merkitsevät fiktiivisenkin subjektin kohdalla väistämättä jatkuvaa minuuden uudelleenmäärittelyä. Vaikka itseen viittaava pronomini 'minä' säilyy rakenteena, sen sisältö on päätettävä ja lukkoon lyötävä aina uudelleen ajan kuluessa ja subjektin tekojen myötä. Näin minuuden aktiivinen uudelleenmäärittely jää eittämättä minän eksistenssin ainoaksi mahdollisuudeksi. Pitkin Tonavaa liittyikin näin kiinteästi unkarilaisen kaunokirjallisuuden uuteen 1970-luvulla muodostuneeseen paradigmaan, joka keskittyi kaunokirjallisen subjektin määrittämiseen uudelleen. Luonteenomaista kaanonille tekstin sisäisen ja ulkopuolisen dimension huojunnan lisäksi minän sulautuminen ja häviäminen fiktion kulkuun. (Wernitzer 1994, 73.) Pitkin Tonavaa -teoksessa kaunokirjallinen subjekti assimiloituu teoksen rakenteeseen alistuessaan narratiiviseksi komponentiksi, minkä voi sekä Hutcheonin (1980, 23) että Lauzenin (1996, 94) teorian perusteella tulkita peittelemättömäksi itsetietoisuudeksi.

Onko kaunokirjallisen subjektin minuuden ja temporaalisten elementtien välistä suhdetta näin ollen edes järkevää pohdiskella? Pitkin Tonavaa -teoksen rakenteellisiksi konstruktioiksi erotellut henkilöahmon eri temporaaliset komponentit 'minä nyt' ja 'minä vuonna 1963' sekä minän erilaiset roolit 'minä kirjoittajana', 'minä nuorena', 'minä aikuisena' ja 'minä matkustelijana' osoittavat selvästi eri roolien yhteensulaumasta koostuvan minäkäsityksen olevan vähintäänkin kyseenalainen yhtälö. Homogeenisesta ja stabiilista minuudesta muodostuu näin auttamatta paradoksi – voipa minän hajo(tt)amisen osiin tulkita jopa homogeenisen minuuden parodiaksi. Huomio kiinnittyy minänä olemisen omnipotenssiin, joka takaa sen, ettei kukaan muu tiedä minusta enempää ja paremmin kuin minä itse. Sama sääntö pätee ehkä myös kirjailijana rooliin: kuka muu voisi määritellä kaunokirjallista subjektia kuin fiktion tuottaja, metafiktiivisen teoksen tapauksessa fiktion sisään 'tunkeutunut' kirjoittaja.

Pitkin Tonavaa teoksessa aikaisempien kokemusten autonomisuuden ongelma heijastuu suoraan minuuden kohrenttiuden tematisoinnissa sekä minän eri roolien erottamisena kaunokirjallisiksi subjekteiksi. Siinä missä lapsi minän ja aikuisen minän erottaminen toisistaan vaatii romaanin alussa tarkkaavaisuutta, vaatii sitä myös lapsen ja aikuisen kokemuksen erottaminen. Muistellessaan lapsuutensa kokemuksia, sekoittuu niihin aikuisuus erottamattomasti. Muisteleva minä sekä kommentoi lapsuutensa kokemuksiaan että kyseenalaistaa suoraan niiden totuuden. Teoksessa muisteleva kerronta liittää menneisyyden osaksi nykyhetkeä ilmoittaessaan tietäneensä jotakin ilmeisesti jo tuolloin tai ymmärtäneensä jotakin vasta myöhemmin. Muisteleva minä näyttää eksplisiittisesti muistojen muuttuvan elämäkokemuksen karttuessa.

Klassiselle realismille tyypillinen muistelevan minän kerronta oikeuttaa ajallisesti vanhempien muistojen kommentoinnin myöhemmän kokemuksensa turvin. Kertoja muuttuu epäluotettavaksi silloin, kun hän antaa kerronnassaan ymmärtää valehtelevansa tai uskottelevansa lukijalle jotakin 'totuudesta' poikkeavaa. Postmodernin metafiktio kyseenalainen⁹ kertoja muistuttaakin klassisen realismin epäluotettavaa kerrontaa, mutta eroaa siitä selvästi kyseenalaistaessaan kertomansa eksplisiittisesti käyttämällä ilmaisuja mahdollisesti, ehkä, kenties jne tai paradoksaalisesti niiden vastakohtia varmasti, tietysti, ehdottomasti jne. Metafiktiivinen kyseenalaistava kertoja poikkeaa traditiosta kyseenalaistamalla eksplisiittisesti omien muistojensa totuuden. (Lauzen 1996, 98.)

Muistelevan minän kyseenalaistaessa avoimesti oman luotettavuutensa menneisyys värityy nykyhetkellä ja saa nykyhetkestä uutta merkitystä. Minää ei ole syytä erottaa maailmasta, kuten matkailija kommentoi:

[...] en etsinyt uutta ja tuntematonta vaan vanhaa ja tuttua; halusin tunnistaa sen, mikä tunnisti minut. Kun matkustan, olen elämän suojelusenkeli. Etsin asioita itsestäni ja maailmasta - eikä minää ja maailmaa ole syytä erottaa toisistaan, se on työhypoteesini -, etsin malleja, joita vasten voin verrata omia kokemuksiani. (109)

Kertovan minän minus muodostuu sekä ajallisesti etäällä toisistaan olevien että nykhetkessä sijaitsevien erilaisten roolien muuttumisen ja vaihtelun myötä. Ongelmaksi nousee näin yleispätevän ajallisen muuttumisen sijaan minuuden ja erityisesti minän

⁹ Engl. suspect narrator (suom. E.H.)

eri roolien välinen alituinen muuttuminen. Roolien kautta konkretisoitua minuus kyseenalaistaa suoraan koherentin minuuden.

Erilleen toisistaan konstruoitujen kirjoittajan ja matkailijan roolien määrittäminen onnistuu varsin yksinkertaisesti fokalisaation kautta sekä: kirjoittaja kertoo omalla suulla itsestään siinä missä matkailijan on tyytyminen kerronnan kohteeksi eli kertojan omnipotenssiin alistumiseen. Matkailijana oleminen ei ole minänä olemista, vaan sitä motivoi ulkoinen vaatimus. Minän eri roolien välinen hierarkia nousee näin tärkeäksi minuuden määrittäjäksi.

Kirjoittaja ei kirjoita omana itsenään, omasta vapaasta tahdostaan vaan 'työnsä puolesta' matkailijan roolissa, mikä selittää kerronnan ensimmäisen ja kolmannen persoonan käytön: minän ja annetun minä-roolin välille tehdään näin selvä, joskin puhtaasti kielellinen ero. Kertovan minän määrittäminen ei kuitenkaan onnistu edellisten tavoin: minä on vain minä, jonka tehtävä on vain ja ainoastaan olla minä. Minuutta ei motivoi tehtävä tai toimeksianto, joka olisi edellisten tavoin helposti käsitteellistettävissä. Tämän pohjalta yhden, ehjän ja muuttumattoman minuuden yksiselitteinen konstruointi osoittautuu mahdottomaksi, minkä romaani tematisoi erottamalla muistelevan minän ja muistelun kohteen konkreettisesti eri subjekteiksi. Näin teos kyseenalaistaa suoraan muistelevan minän kerronnan.

Jäljelle jää jatkuvasti ajassa muuttuva sekä alituisesti kiinnostava who is who – leikki, kuten kirjoittaja asian esittää muistelemalla Robertson kanssa käymäänsä keskustelua:

Ja kun nuo kertomukset nyt muistuvat mieleeni, en näe itseäni, en katalaa Robertoa, näen jonkun, jonka tunnistan, [...] hän on milloin tämä, milloin taas tuo, joku, jossa ei ole hitustakaan minua, minulle kuuluu vain kokonaisuus, joka ei ole sympaattinen eikä vastenmielinen, se vain on [...] joku jonka tuo oleminen on pannut kokoon, joku (hienostelevasti sanottuna: juuri se joku) jonka tämä läpimätä kahdeskymmenes vuosisata on luonut omaksi kuvakseen, joku, josta on samanaikaisesti tullut kysymys ja kyseenalainen. Nuo tarinat toivat mieleen äidin kertomat sadut, [...] myös silloin olisin halunnut kysyä, kuka kukin on, kuka noista hahmoista olin minä. (36)

Matkailija ja kirjailijan minuus on helposti määriteltävissä lainauksen pikkulapsen käyttämällä tekniikalla eli vertaamalla niitä arkkityyppeihin: matkailija on se, joka matkustaa – kirjoittaja on se joka kirjoittaa. Minuus puolestaan osoittautuu

jatkuvaksi etsimiseksi, vertaamiseksi ja viimein sen määrittämättömyyden hyväksymiseksi.

Minuuden jatkuva muuttuminen tematisoituu näin minä-kirjoittaja-matkailija-vuokrakalun itsestään käyttämien eri nimien ja roolien yhdistämisen ja erottamisen vaikeudessa. Kirjoittaessa minän rooli on kirjailijan rooli, joka eroaa ymmärrettävästi fiktion fiktiiviseen maailmaan kuuluvasta minän roolista. Matkailijana minä matkustaa eikä tämä rooli kuulu fiktion fiktiiviseen maailmaan eikä sen kirjoittamisen maailmaan. Nimitys vuokrakalu puolestaan ironisoi matkailijan roolin, koska matkailijan matkustaminen tapahtuu Toimeksiantajan (Vuokraajan) vuokraamana (217). Muistelevan minän tarinan maailmaan ja romaanin sisäisen kirjoittamisen maailmaan liittyvien eri roolien välinen ero on siis varsin kattava ja kiinnittää lukijan huomion suoraan minuuden ongelmaan konkretisoimalla minän eri roolit teoksen rakenteen eri elementteinä.

Sekä tarinan struktuurin että henkilöiden viipaloiminen useaksi eri komponentiksi kyseenalaistaa edelleen kertomisen mahdollisuuden kokonaisuudessaan. Teoksen sisään on näin itsetietoiselle metafiktiolle luontaiseen tapaan sisällytetty kaunokirjallisuuden monisäikeinen konstruktorakenne: Tuomalla kaikki teoksen elementit konkreettiseksi osaksi teosta sekä polemisoimalla niitä systemaattisesti läpi teoksen, kerronta laajenee yli perinteisen realistisen fiktion koordinaattien.

Ernö Kulcsár Szabó huomauttaa yksikön ensimmäisen persoonan nousevan myös Esterházyn aikaisemmassa tuotannossa merkittäväksi teemaksi. Esimerkiksi *A papái vizeken ne kalóskodj!* –teoksessa¹⁰ Esterházy käyttää hyväkseen yksikön ensimmäisen persoonan tarjoamaa moniäänisen ja etäistävän polyfonisen kerronnan mahdollisuutta, joka liittyy nimenomaan kertovan minän kerronnan mahdollisuuksien tarkastelemiseen. Francsikó és Pinta teoksessa itsensä määrittelyn ongelma kohdistuu puolestaan ajallisuuteen, joka tarjoaa mahdollisuuden ainoastaan itsensä lopullisen määrittämättömyyden hyväksymiseen. (Kulcsár Szabó 1996, 35-36.) Wernitzer (1994, 81) jatkaa Kulcsár Szabón ajatusta vielä pidemmälle kyseenalaistamalla koko tarpeen ja kyvyn sekä itsestään että todellisuudesta puhumiseen. *A papái vizeken ne kalóskodj!* –teoksessa Esterházy lainaa H.E. Nostsackia ja kirjoittaa: ”Pyydän, lukijani, ettet kuvittele minua itseriittoiseksi. En

¹⁰ 'Paavin vesillä älä rosvoile' Romania ei ole suomennettu.

usko itsekään, että minulla on oikeus määritellä: tällainen on todellisuus! Tai edes: katso, tällainen minä olen.¹¹” (Esterházy 1977, 133.) Sama ajatus sisältyy myös Sydämen apuverbit teoksen esipuheeseen: ”Minä en käytä kieltä, en halua löytää totuutta, saati sitten tarjoilla sitä Teille. Ei juolahda mieleenikään, että ryhtyisin nimeämään maailmaa – ”.

4.3 Tonava on Tonava - romaani on romaani

Itsestään kertomisen mahdollisuuden rinnalla romaani problematisoi myös Tonavan, Keski-Euroopan legendaarisen joen. Romaanin Tonava ei kuitenkaan ole mikä tahansa Tonava jossakin Keski-Euroopassa vaan nimenomaan Tonava-matkailijan sopimukseen liittyvä oikeus: ”Minä itse määrittelen, mikä on Tonava (42).”. Tosin matkailija päätyy jo saman kappaleen lopussa pyörtämään sanansa, koska: ”jos kuka tai mikä tahansa (jne.) voi olla Tonava, silloin lienee parasta, että Tonava on Tonava (42).”. Kirjoittaja-matkailija pyrkimyksenä ei siis ole määritellä Tonavaa, vaan juuri se Tonava, josta hän kirjoittaa. Kirjoittamisen tuloksena puolestaan syntyy Tonavan uudelleenmäärittely, joka palvelee kyseistä tarkoitusta eli toimeksiantoa.

Romaanin viidennessä luvussa, jossa Matkailija tutkiskelee Tonavaan liittyviä kertomuksia, nousee Tonavan ja sen määrittelemisen funktion konkreettisesti esille:

Tonavaa ei ole, se on päivän selvää. Tonava ei ole yhtikäs mitään, Tonava ei ole vettä, ei vesimolekyylejä eikä umpikieroja rantatörmiiä, Tonava on kokonaisuus, Tonava on muoto. Muoto ei ole naamiaispuku, joka kätkee alleen jotakin tärkeämpää ja vakavampaa. (In concreto: vettä...) Mitä tarkoittaa, että kirja on kirjoitettu Tonavan muotoon? [...] Tähän kysymykseen vastaa nykyisin jokainen romaanin omasta puolestaan, ja määritelmät virtailevat lähteestä ränniin ja rännistä lähteeseen; ajallisesti ne osuvat yksiin, niitä ei ole ollut, niitä ei tule olemaan, ne vain ovat. (23.)

Tonava toimii romaanin struktuurin ulkoisena kokoajana osoittaen, että niin Tonava kuin romaanikin merkitsee arkipäiväisessä elämässämme jotain, jota emme yleensä kyseenalaista. Tonava on Tonava, siinä missä romaanin on romaani, eikä

¹¹ Suom. E.H.

kummankaan kohdalla ole (aikaisemmin ollut) tarvetta muodon kyseenalaistamiseen. Tavallinen elämämme on yksinkertaisesti totuuksien hyväksymistä silloin, kun meillä ei ole syytä niitä kyseenalaistaa. Pitkin Tonavaa asettaa polttopisteeseensä juuri totuuksien hyväksymiseen: Mikä on romaani, mikä on Tonava?

Klassisen realismin paradigmaan kuuluvalle romaanille on ominaista oletus kronologisesti vähintäänkin loogisesti johdonmukaisesta juonesta, jonka seuraaminen ja rekonstruointi on luennassa mahdollista. Metafiktio puolestaan aktivoi perinteisen proosan juonta koskevan vaatimuksen esimerkiksi pelkistämällä sen tai alistamalla se ulkoisen keinotekoisella juonta organisoivalla periaatteen muotoon (Lauzen 1996, 99, 102). Pitkin Tonavaa –teoksen tapauksessa konkreettinen Tonava-joki toimii teoksen kronologisen ja linearisen juonen tilalla tarinaa eteenpäin kuljettavana voimana. Matkailija huomauttaa suurta Széchenyin toteamusta mukaillen, että vesi on lineaarista, vaikka kirjoittaja kertookin pyörivänsä joen varrella kuin puolukka... (72; 29). Kronologisesti etenevän tarinan tilalla on selvästi lineaarisesti kohti Mustaamerta virtaava joki, jota seuraten eri tarinalinjat rakentuvat limittäin ja päällekkäin, toinen toistaan häiriten, kommentoiden ja täydentäen.

Romaanin tapahtumat jäsenyivät kertojan matkustuksen edetessä pitkin Tonavaa. Fyysinen Tonava toimiikin kerronnan järjestäjänä perinteisen realistisen proosan kronologisen, kausaalisen ja teleologisen järjestysperiaatteen sijaan. Näin perinteisen proosan tarinaa järjestävien elementtien tilalle nousee teoksen kerronnan geografinen lineaarisuus. Tarinan kronologia on korvattu Tonavan kululla, mikä oikeuttaa edelleen eri fokalisaatioiden välisten suhteiden konstruoimisen, niiden sijoittumisen aikaan sekä eri tapahtumien yhdistämisen toisiinsa joen avulla.

Teoksen kirjoittaminen Tonavan muotoon merkitsee klassisen realismin vaatiman sisäisen motivaation korvaamista ulkoisella organisaatioperiaatteella eli joella. Näin Tonavan ja romaanin käsitteiden välille syntyy selvä metonyyminen suhde, jossa romaanille perinteisesti tärkeä juoni on Lauzenin määritelmän mukaan korvattu konkreettisella mutta sitä muistuttavalla ulkoisella elementillä, joka on selvästi motivoitu teoksen alussa kuvatulla toimeksiannolla: matkailija on saanut tehtäväkseen kirjoittaa kuvauksen juuri Tonavasta. Näin teoksen lähtökohdaksi on loogisesti mutta kaunokirjallisuuden traditiolle vieraalla tavalla tulkittavissa Tonava sekä fiktion aiheena, motiivina että sen rakenteellisen elementin korvaajana.

Myös Péter Sárközy (1998, 81) tulkitsee juuri Tonavan yhdistävän erilleen virtavia maailmoja ja toisiinsa liukuvia aikatasoja. Hän tulkitsee Tonavan funktion kuitenkin mielestäni perusteetta ainoastaan kertomusta ajallisesti kokoavaksi elementiksi. Huomauttaessaan, ettei Esterházya kiinnosta luonto eikä joki, Sárközy lienee oikeassa. Hän jättää kuitenkin täysin huomiotta ensisijaisen tärkeän seikan: teoksen joen ja teoksen struktuurin välisen suhteen sekä teoksen motiivina että tarinaa järjestävänä rakenteellisena elementtinä. Teoksen sisäinen matkailija ilmoittaa toistuvasti, ettei matkakuvaus tai historia kiinnosta eikä motivoi häntä. Joen varrelle sijoittuvat tapahtumat järjestyvät nimenomaan Tonavan kautta, minkä voi tulkita vastaukseksi edellä esitetyn lainauksen kysymykseen romaanin kirjoittamisesta Tonavan muotoon. Tonava on näin määritelty vastaamaan kyseessä olevan fiktion tarkoitusperiä ei niinkään matkakirjallisuuden tai perinteisen kerronnan vaatimuksia, jonka Sárközy on myös ottanut huomioon.

Sárközyn mukaan Esterházyin lähtökohtana Pitkin Tonavaa -teoksen kirjoittamisvaiheessa oli luoda silmäys ja etsiä ratkaisu Itävallan kaksoismonarkian yhdistämien kansojen historiaan, menneen yhtenäisyyden ja nykyisyyden sekasorron tilaan. Kirjailija joutui kuitenkin muuttamaan alkuperäissuunnitelmansa, mikä johti myös teoksen rakenteen muuttamiseen. Suunnitelmien muuttumisen syynä oli kirjoittamisen aikaan sijoittunut Neuvostoliiton olemassaolon lakkaaminen ja eteenkin italialaisen Claudio Magrisin vastaavanlainen keskieurooppalaisen kirjallisuuden olemusta pohtivan Tonava-kirjan¹² ilmestyminen vuonna 1989. Siinä missä Sárközy kuvaa Magrisin teoksen kauniiksi, mielenkiintoiseksi todellisia kirjallisuustieteellisiä ja kulttuurihistoriallisia helmiä sisältäväksi matkakirjaksi Esterházyin ansioksi hän laskee kielellisen nokkeluuden kautta saavutetun merkittävän aseman Unkarin nykykirjallisuuden kentällä. Hänen mukaansa Pitkin Tonavaa -teos jää keskeneräiseksi ja sisältää vain alun. Varsin mielenkiintoisessa artikkelissaan unkarilainen tutkija sivuttaa täysin Esterházyin teoksen fiktion ja romaanin muotoon kohdistuvan itsetutkiskelun.

Mielestäni Sárközy ajautuu hakoteille Pitkin Tonavaa -teoksen tulkinnassaan, koska hänen käyttämänsä tutkimusmetodi on teokselle sopimatton: Perinteiseen

¹² Sárközy nimittää teosta mielestäni osuvasti Tonava-kirjaksi. Vaikka teoksen voinee luokitella matkakirjallisuudeksi, kuten esimerkiksi teoksen suomalainen kustantaja tekee, luokitus ei ole yksiselitteinen teoksen temaattisen ja rakenteellisen monipuolisuuden vuoksi. Teoksen luokituksiksi sopisi myös filosofia, kirjallisuustiede tai kaikkien kolmen yhdistelmä.

epiikan sääntöjä noudattamaton teos on eittämättä perinteiseen epiikan näkökulmasta epäonnistunut tehtävässään. Lisäksi Sárközy vertaa toisiinsa kahta teosta ottamatta huomioon, että Esterházyn romaani poikkeaa täysin Margrisin kirjasta. Vaikka molemmissa teoksissa matkailija matkustaa Tonavaa pitkin, vertaamisen ongelman muodostaa teosten eri lajityyppi ja ennen kaikkea Tonavan funktio. Esterházyn teos on selvästi romaani, jossa usean tarinan lineaarisuus sekä liittyminen toisiinsa on korvattu Tonavan lineaarisuudella. Esterházy tarkastelee kaunokirjallisuuden muotoa Tonavan kautta. Margrisin teoksessa Tonavan juoksua seuraava matkailija puolestaan kertoo paikoista, tapahtumista ja henkilöistä, jotka hän liittää tavalla tai toisella joen varrella sijaitseviin kaupunkeihin.

Romaanin ja Tonavan välisen suhteen ymmärtäminen metonymiseksi ei siis missään nimessä liitä Pitkin Tonavaa teosta 1960-70-luvun unkarilaiseen kausaalisuuteen ja kronologisuuteen perustavaan ns. metonymisen kertomuksen paradigmaan, kuten edellä esitetty Sárközykin analyysikin osoittaa. Teos eroaa selvästi edellä mainitusta klassisen realismin perinteestä, jolle on ominaista todellisuuden illuusion herättäminen ja kirjallisuuden kirjallisuusluonteen peittäminen (vrt. Dobos-Lahdelma 2001). Metonymia on Pitkin Tonavaa –teoksessa ymmärrettävä teoksen struktuurin ja ulkoisen elementin metonymisen suhteen kautta, ei teoksen maailmaan oletetun ulkoisen maailman empiirisen kuvaamisen tai aika- ja tapahtumajärjestyksen imitoimisena. Tämän lähtökohdan myös Sárközy on huomionnut mutta jättää sen tutkielmassaan jostakin syystä täysin sekundaariseksi pyrkien analysoimaan teosta mielestäni selvästi metonymisena kertomuksena.

Metafiktiiivisestä näkökulmasta tarkasteltuna teoksen polttopisteessä onkin sekä Tonavan että romaanin uudelleenmäärittäminen niiden omista lähtökohdista käsin. Romaanin käsite on toki myös postmodernissa yhteiskunnassa eittämättä jotakin, joka sopii kirjallisuustieteellisen määritelmän 'romaanin' alle. Romaanin ymmärretään noudattavan realistisen perinteen vaatimusta muodosta, joka koostuu alusta, lopusta ja keskivaiheesta, joihin kuhunkin sijoittuvat juuri romaanille tyypilliset tapahtumien sarjat ja niin edelleen. On kuitenkin päivänselvää, että ajan muuttumisen mukana muuttuu myös kaunokirjallisuuden paradigma sekä määritelmä 'romaanin'. Nykyromaanin kompositio ei enää rajoitu tiiviisti alun ja lopun väliin eikä se välttämättä sisällä napakkaa tapahtumaketjua. Vaikka romaanin rakenne on eittämättä muuttunut, siitä huolimatta se sijaitsee yhä kansiansa välissä ja

kirjallisuustieteellisen luokituksen 'romaani' alla yhdessä satojakin vuosia aikaisemmin kirjoitettujen edeltäjiensä kanssa.

Tonava on fyysisenä jokena niin ikään pysynyt enemmän ja vähemmän uomassaan, vaikka sen rannoilla on kirjallisuuden tavoin tapahtunut radikaaleja muutoksista. Geologin olisikin silkkää hulluutta uskoa romaanin sisältämää Heinrich Heinen kirjettä, jossa hän väittää Dielhelmin kertoneen, että: "Freibourgiin vievän tien poskessa sijaitsee merkillinen kapakka: talon rännit johtavat veden toiselta puolelta Reiniin, toiselta puolelta Tonavaan." (Esterházy 1996, 20; vrt. Margis 2000, 24-25). Hulluutta ei kuitenkaan ole uskoa lauseen sisältämää totuutta kyseessä olevan romaanin sisällä. Fiktiossa Tonavan alkulähde voi olla ränni tai täysin yhtä hyvin suihkulähde, kuten Matkailija eräässä Toimeksiantajalle (Vuokraajalle) lähettämässä raportissaan kirjoittaa. Romaanin Tonavan merkitys on teoksessa aivan jotakin muuta kuin vesimolekyylejä tai fyysisen pituuden ja tilavuuden empiiristä tarkastelua. Geologiset tai muut empiiriset menetelmät eivät sovellu fiktion määrittämisen välineiksi.

Tonava samoin kuin romaani ovat vain yläkategorioita, joista jokaisella romaanikirjailijalla, lukijalla samoin kuin joen rannan asukkaalla on oma kirjallisuustieteilijöiden ja geologien empiirisestä tutkimustiedosta poikkeava subjektiivinen kokemuksensa. Tämän kokemuksen perustella muotoutuu sekä romaanille että Tonavalle juuri kyseessä olevan fiktion määrittämä oma merkityksensä. Juuri tähän viitanee jo romaanin alkuun sisältyvä ironinen kohta:

Joku on sanonut - en muista, kuka ja missä - että Tonavan lähteille voi löytää seuraavasti: Etsi joki, josta todistettavasti käytetään nimeä Tonava, mene joen rannalle, jatka matkaa ja mutise herkeämättä: tämä on Tonava, tämä on Tonava. (Esterházy 1996, 30; vrt. Magris 2000, 21.)

Romaani Pitkin Tonavaa on huomattavan erilainen kuin Unkarin (tai minkä tahansa muun maan) perinteiset klassisen realismin perinteeseen pohjaavat romaanit. Näin lienee enemmän kuin oikeutettua vaatia romaanin käsitteen uudelleenmäärittämistä, kuten kirjoittaja läpi romaani tekee. Muussa tapauksessa meidän on tyytyminen avaamaan romaani siltä lehdeltä, jossa todistettavasti lukee luokitus romaani, ja mutisemaan herkeämättä: tämä on romaani, tämä on romaani. Tonavan ja romaanin vertaaminen rakenteensa puolesta toisiinsa osoittaa, ettei alun,

uoman ja lopun välinen suhde ole lainkaan niin yksioikoinen kuin kirjallisuustieteelliset sanakirjat tai edes kartat yrittävät meille uskotella.

Hahmottaakseen tarinan monimutkaisen henkilögallerian hahmojen väliset erot ja yhteydet, lukija on luettava yhtä aikaa ja päällekkäin kolmea eri tarinalinjaa. Hahmottaakseen kokonaisuuden lukijan on kyettävä sekä erottamaan eri kerrontalinjat toisistaan että huomaamaan eri tarinalinjojen toinen toisensa sivuamisen ja edelleen niiden liittymisen yhteen. Kokonaisuuden ja osien muodostama tarina sekoittuu alituisen kokonaisuuden ja osien välisessä yhteisleikissä nostaen ironisesti esiin poststrukturalismin tärkeimmän huomion: tarina ei voi olla pelkästään osiensa summa. Vasta eri tarinalinjojen erottamisen ja yhdistämisen jälkeen sekä oman henkilökohtaisen lukukokemuksen pohjalta on konstruotavissa tarina, joka ei noudata realistisen proosan lineaarisuutta. Tarina aktivoi lukijan huomaamaan, että tarina on aina kielellinen konstruktio, jonka määrittely ei ole ulkoisen ja valmiin käsitteen adoptoimista, vaan vaatii tilannesidonnaista ja aktiivista työstämistä.

Luennassa ensisijaisen tärkeä huomioida, että sekä fiktion kahdella eri maailmalla että Tonavalla on oma alku ja loppu. Alku, kuten loppukin, on kerronnan näkökulmasta yksinkertaisesti päätös aloittaa tarina jostakin ja lopettaa se johonkin. Kartalle piirretty Tonava puolestaan alkaa ja loppuu konkreettisesti. ”Wenn man nicht weiter kann, hört man einfach auf, sanoi Tonava, äidinkieli saksa, ja virtasi mereen mustaan (284)”, päättyy teoksen lineaarista strukturia tuuraavan Tonavan virtaaminen. Samaiseen suistoon päättyy myös fiktion fiktiivinen ja sen tuottamisen maailma – ei keinotekoisesti vaan Tonavan lopetettua virtaamisensa. Eteenpäin ei kerronta enää kulje, joki on päättynyt. Joki toimii näin kerrassaan ideaalisena tarinan struktuurin kokoajana: alkuna, keskikohtana ja loppuna.

Kertomuksen kielellisen ja narratiivisen ominaisuutensa tematisoiminen eksplisiittisesti oman rakenteensa kautta tekee romaanista antiromaanin. Teoksen lineaarinen ja typografinen rajoittuminen ensimmäisen ja viimeisen sivun väliin sekä toinen toistaan seuraavien kappaleiden järjestykseen (puhumattakaan teoksen kirjallisuustieteellisestä luokittelusta romaaniksi) kytkee teoksen välttämättä romaanikategorian alle, jonka sääntöjen nojalle sekä teoksen tuottaminen että sen vastaanotto tapahtuu. Antiromaanin tunnusmerkit nousevat esiin teoksen konventioon sopeutumattomuudessa. Oman kielellisen ja kerronnallisen

sopeutumattomuutensa aktiivinen työstäminen, tarkasteleminen ja kritisoiminen oikeuttaa puolestaan teoksen sijoittamisen edelleen postmodernin metafiktion paradigmaan alle. (vrt. Lauzen 1996, 94).

Sárközy (1998, 80-83) tulkitsee teoksen todellisen nimen löytyvän alaotsikosta: Pitkin Tonavaa. Hänen mukaansa teos kertoo nimenomaan siitä siitä, kuinka Keski-Euroopan pientenkansojen kodissa vallinnut kaaos on saanut alkunsa, ja pohtii sitä, mikä voisi olla Tonavan alku. Mielestäni teos ei missään nimessä keskity Keski-Euroopan kansojen elämäntragedian selvittämiseen eikä Tonavan alkulähteen etsiskelyyn, vaikka molemmat kysymykset nousevat teoksessa esiin. Magris tosin pohtii Tonava-teoksessaan joen alkulähteeseen liittyvää ongelmaa laajalti. Hän viittaa molempien Tonavan sivuhaarojen, Bregin ja Brigahin tiimoilta käytyä kiistaan ja toteaa lopuksi, että: ”Rännikysymys on toisin sanoen ollut *Leitmotiv*, johtomotiivi, joen lähteitä koskevassa kiistassa jo ammoisista ajoista lähtien (Magris 2000, 25).”. Esterházy’n romaanissa sekä alkulähde että joen sivuhaarojen mukaan nimetyt naiset – joita nuori matkaileva minä Roberto-setänsä kanssa hakkailee – palvelevat teoksen fiktiivisiä päämääriä.

Postmodernin metafiktion näkökulmasta teos keskittyykin tarkastelemaan ja kritisoimaan kaunokirjallisuutta kirjallisuutena ja kirjoittamisesta sen tuottajana. Tonava toimii matkustamisen tavoin vain apuvälineenä edellisten hahmottamiseksi. Teos on kreivitär Hahn-Hahnin katseen tavoin luonut silmänsä paperiin: kirjallisuuteen itseensä. Näin kääntäjän päätös teoksen nimen ja sen määritteen konkreettisesta kääntämisestä herättää edelleen kysymyksen kirjailijan muotoileman nimen ja sen määritteen välisen hierarkia huomioimisesta. Omasta näkökulmastani kääntäjä on jättänyt huomiotta teoksen fiktiivisen, ja erityisesti metafiktiivisen, ominaisuuden. Henkilökohtaisesti pidän Hannu Launosen Sárközyn linjauksen mukaista ratkaisua liian rohkeana, metafiktion näkökulmasta jopa harhaanjohtavana.

4.4 Matkustan kirjoittaakseni

Hahmottaessaan nuoren ja aikuisen kertovan minän kokemusten pohjalta kirjoitettua tarinaa, lukija ei voi jättää huomiotta matkustamisen ja kirjoittamisen tehtävää, jotka nousevat sekä teoksen että tarinan tärkeiksi elementeiksi. Useaksi eri subjektiksi hajotettu mutta saman pronominin yhdistämä 'minä' osoittautuu riittämättömäksi kokonaisen ihmiselämän kuvaamiseen. Samoin matkan ja kirjoittamisen käsite ei voi olla muuttumaton, vaan määrittyy tahtomattammekin uudelleen jokaisen 'toimeksiannon' ja sitä seuraavan tekemisen aktin kautta. Esiin nousee voimakkaasti tekojen ja eksistenssin sekä menneen ja nykyhetken lähentämisen problematiikka, jonka Péter Sárközy (1998, 77) tulkitsee näkyvän Esterházyn tuotannossa nimenomaan kirjailijan oman henkilöhistorian motivoimana.

Matkustaminen on romaanissa konkreettisesti läsnä ja tematisoituu kirjoittamisen tavoin kirjoittajan pohtiessa matkustamisen luonnetta. Kirjoittamisen pohdiskelu ei kuitenkaan ole minkä tahansa kirjoittamisen tarkastelua, sillä kirjoittaja on saanut toimeksiantajaltaan tehtäväkseen kirjoittaa osoitetusta aiheesta. Toimeksiannon tuloksena on edelleen syntynyt teoksen fiktiivinen kirjoittamisen maailma. Samalla tavalla kysymyksessä ei konkreettisen matkustamisen näkökulmasta kuitenkaan ole mikä tahansa matkustaminen, sillä matkailija matkustaa nimenomaan pitkin Tonavaa. Matkustamisen tuloksena puolestaan on teoksen sisäinen fiktiivinen matka. Molemmat tekemisen aktit liittyvät kuitenkin konkreettiseen tekojen sarjaan, joilla on edeltäjänsä ja seuraajansa. Näin sekä kirjoittaminen että matkustaminen ovat väistämättä oman ainutlaatuisuutensa lisäksi suhteessa myös itsensä ulkopuolelle, minkä romaani eksplisiittisesti osoittaa tarkastelemalla kirjoittamista matkustamisen rinnalla.

Kirjoittamisen tematisointi nostaa esille teoksen maailman lingvistisen olemassaolon kielellisen itsereflektion kautta. Lingvistinen maailma on kirjailijan kirjoittamalla konstruoima kielellinen maailma, joka romaanin välityksellä siirtyy edelleen lukijan luennassaan konstruoimaksi lingvistiseksi maailmaksi. Kirjoittaminen on siis monimutkainen ja samalla konkreettinen prosessi, jonka tuloksena syntyy kielellinen konstruktio. (Lauzen 1996, 94-95, 107.) Lingvistisen maailman ja kokemuksen maailman välinen konkreettinen ero nousee esiin myös Pitkin Tonavaa –teoksessa, minkä kirjoittaja ilmaisee seuraavasti:

Kirjoittaminen: tyhjän täyttämistä, Sanoo Pilinszky. Kirjoitus syntyy paperilla, ei päässä; matka syntyy matkoilla. Myös minun täytyy tunkeutua aiheeseeni yksityiskohtien halki, mutka mutkalta, rapakko rapakolta [...] (28)

Kohta rinnastaa kirjoittamisen matkustamiseen ja edelleen reaalisen maailmaa toimintoihin, jotka edellyttävät sekä valmistelua että toteuttamista. Teos irrottaa itsensä perinteisestä kaunokirjallisuuden ja sen tuottamisen välisestä riippumattomuuden illuusiosta, johon perinteinen luokitus 'romaani' pyrkii sen sulkemaan. Vaikka lingvistinen maailma sijaitsee kielessä, sen tuottaminen edellyttää kokemisen maailman toimintoja. Matkustamisen ja kirjoittamisen allegorinen suhde toimii teoksessa siteenä kokemisen maailmaa perinteisen maailmaa peilaavan kirjallisuuden illuusion asemasta. Allegorian tietoinen käsittely korostaa kaunokirjallisuutta itsensä reflektiona: teos on olemassa kokemuksen maailmassa, tarina puolestaan kielen maailmassa.

Tarina ei siis loju mystisesti tavoitetussa itseriittoisuudessaan vaan saa alkunsa kirjailijan kynästä, tarvitsee edeltäjiä ja huojuu edelleen vuoropuhelussa jo olemassa olevien sekä tulevien intertekstiensä kanssa. Siinä missä romaanin sisältämä tarina kuuluu puhtaasti lingvistiseen maailmaan, kuuluu romaani konkreettisena osana elämisen maailmaan. Kaunokirjallinen teos on kirjailijan tuottama kerronnallinen konstruktio eikä välittämä autonominen totuus kuten kirjoittaja toteaa: ” [...] yritin epätoivoisesti saada selville, sanoisiko kaupunki minulle jotakin. Tämä kaupunki vaikenä, niin kuin maailman kaikki pikkukaupungit vaikenevat. (28)”. Koska kaupunki on mykkä, kirjoittaja on konstruotava tarinan maailma yksityiskohtien halki, rapakko rapakolta eli tuotettava kertomus aktiivisesti.

Kirjoittajan rinnastaessa kirjoittamisen matkustamiseen hän rinnastaa kirjoittamisen vaikeuden matkustamisen fyysisen vaikeuteen. Matkustamisesta muodostuu näin kirjoittamisen allegoria. Allegoria onkin eräs metafiktio keinoista, jolla kirjailija voi purkaa kielen rajoittamien mahdollisuuksien aiheuttamaa turhautuneisuuttaan ajatusten, tunteiden ja jopa faktojen kuvaamisessa. Kirjailijan olisi kielen avulla pystyttävä esittämään maailma, jonka olisi aktualisoiduttava luennassa. Metafiktio tarjoaa pelkän kielen läsnäolon alleviivaamisen lisäksi mahdollisuuden aktualisoida kielen maailma allegorian keinoin. (vrt. Hutcheon 1980, 29.) Pitkin Tonavaa –teoksen kirjoittamisen allegoriana käyttämä matkustaminen

näyttää mainiosti fiktiivisen maailman fyysisen tuottamisen edellytyksen ja Hutcheonin mainitseman maailman ja ajatusten kielellisen välittämisen vaikeuden.

Teoksen kielellistä olemassaoloa kirjallisuutena vahvistavat myös viittaukset toisiin kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa, mikä kytkee romaanin osaksi Unkarin ja edelleen (Keski-)Euroopan romaanitraditiota. Teoksen nimi Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán eli Pitkin Tonava eli kreivitär Hahn-Hahnin katse viittaa jo nimenä suoraan edeltävään kaunokirjalliseen kaanoniin. Kuten teoksen sisään liitetystä Heinrich Heinen kirjeestä käy ilmi, kreivitär Hahn-Hahn on naiskirjailija (21). Saksalaisen varhaisromantiikan vahvaan naiskirjailijaparadigmaan sijoittuvan Ida von Hahn-Hahnin mielenkiintoinen ura johti lyhyen avioliiton kautta Mainzin luostarin. Heinen viittaus naiskirjailijan yksisilmäisyyteen selittyneekin sillä, että kreivitär keskittyi avioliittonsa kariuduttua kirjoittamiseen – kohdisti siis katseensa pelkästään paperiin – ja sittemmin uskontoon.

Koko teoksen motiiviksi naiskirjailijan harras katolisuus ei kuitenkaan riitä, vaikka esimerkiksi Mihály Szegedy-Maszák (1990, 52) profiloikin Esterházyn roomalaiskatolilaiseksi kirjailijaksi, jonka teoksiin Jumala on piilotettu syvemmälle kuin aikaisemmissa uskonnollisissa teoksissa. Pitkin Tonavaa -teokselle suurempi merkitys on kuitenkin Ida von Hahn-Hahnin matkakirjallisuus, joka sijoittuu kirjailijattaren uran keskivaiheille, ennen katolisuuteen kääntymistä (vrt. Metzler Autoren Lexikon 1986, 235-236).

Avioliiton päättyminen johti Ida von Hahn-Hahnin kirjailijanuran matkustamisen ja itsensä etsimisen vaiheeseen. Kirjeessä äidilleen kirjailijatar tunnustaa matkustavansa elääkseen: ”Ich reise, um zu leben”. Hänen matkakirjallisuutensa poikkeaa myös oman aikansa matkakirjallisuudesta kohdistumalla juuri kirjoittamisen tarkasteluun. Kreivittären teoksia kuvaa myös spontaanisuus, subjektiivisuus ja katkonaisuus. (emt, 236.) Ajatus matkustamisen ja elämän suhteesta nousee esiin myös Pitkin Tonavaa -romaanissa suoraan matkustamiseen liittyvänä pohdintana sekä matkailijan roolin erottamisena ja yhdistämisenä kirjoittajan rooliin. Sähkeessään Toimeksiantajalle (Vuokraajalle) matkailija viittaa jopa kirjailijattaren edellä esitettyyn repliikkiin kääntäen: ”En elä matkustaakseni (114).”, ja kommentoi myöhemmin matkustamisen funktiota laajemmin:

Ja hän mietiskeli tähän tapaan: Kysytkö sinä, matkustanko minä elääkseni menneisyyteni uudestaan? Toisin sanoen löytääkseni tulevaisuuteni? Vastaus olkoon tämä: Toisaalla on peilin negatiivi. Matkailija tunnistaa sen vähän mikä on hänen omaansa, kun löytää sen paljon mitä hänellä ei ole ollut eikä tule olemaan. (173)

Ida von Hahn-Hahnin perinteistä kaanonista poikkeava matkakirjallisuus ja tapa kirjoittaa toteutuu myös Esterházy'n teoksessa. Molempia profiloi selvästi perinteisen matkakirjallisuuden uudelleenmäärittely. Esterházy'n teoksen suora viittaus Ida von Hahn-Hahnin ja matkakirjallisuuteen toimii historiograafiselle metafiktiolle tyypillisenä kaanonin ironisena parodiana. Se näyttää oman riippuvuutensa kaanonista käyttämällä sen elementtejä hyväkseen ja paljastaa kapinansa kaanonin vastaan sen elementtien ironisen väärinkäytön myötä. (vrt. Hutcheon 1999, 130.) Myös Claudio Magrisin *Tonava*-kirjan rakenteen selvä parodinen hyväksikäyttö toteuttaa historiograafiselle metafiktiolle tyypillistä kirjoittamisen auktoriteetin kyseenalaistamista. Sijoittamalla fiktion ja historian diskurssin edeltävien teosten kautta yhä laajenevaan intertekstuaalisuuden kenttään teos pilkkaa ajatusta kirjallisen teoksen yhdestä ja ainoasta alkuperästä sekä yksinkertaisesta kausaalisuuden vaatimuksesta. Samalla se vaatii meitä harkitsemaan uudelleen ajatuksen fiktion alkuperästä ja sen ainutlaatuisuudesta (vrt. Hutcheon 1999, 11, 129). Tuomalla fiktion sisään ironisia matkakirjallisuuden kaanonin liittyviä elementtejä ja viitauksia teos laajenee selvästi kaanonin ironiseksi parodiaksi.

Tarinan kertominen – sekä *Tonavasta* että kaunokirjallisuudesta – edellyttää siis monimutkaista prosessia, jonka tuloksen mimeettinen proosa on tarjonnut lukijalle jättäen siihen johtaneen tuottamisen kontekstin teoksen ulkopuolelle. Liittämällä teoksen intertekstuaalisesti osaksi unkarilaista kaunokirjallisuutta, Ida von Hahn-Hahnin omintakeista matkakirjallisuuden kaanonin ja Claudio Magrisin *Tonava*-kirjaa sekä näyttämällä eksplisiittisesti oman prosessiluonteensa ja edelleen kyseenalaistamalla kerronnan ja itsensä teos aktivoi sekä teoksen, kirjoittajan, lukijan että edeltäjänsä ja seuraajansa. Näin se osoittaa lukijalle, että 'merkitys' on konstruoitu ensisijassa ulkoisen verbaalisen suhteen kautta, joka välityksellä se saavuttaa edelleen oman verbaalisen autonomiansa (vrt. Waugh 1984, 23). Merkityksen ulkoinen verbaalinen suhde edeltävään kaanoniinsa on näin eksplisiittisesti osa teosta, mikä vaatii lukijaa aktiivisesti huomioimaan myös mimeettisiä sääntöjä noudattavan proosan implikoiman ulkoisen suhteen.

4.5 Sosialistinen ihmistyyppi

Tuomalla kirjailijan konkreettisesti osaksi teosta Pitkin Tonavaa avaa implisiittisesti romaanin rajat ja antaa kirjailijalle uuden merkityksen sekä fiktion sisäisenä että sen ulkoisena voimana. Eksplisiittisesti kirjailijan rooli tematisoituu romaanin kirjoittajamatkailijan puheenvuoroissa, joissa hän ottaa kantaa Unkarin historiallisen minäkuvaan haastamalla sen tarkoituksenmukaisuuden nykyajassa. Esille nousee välttämätön vaatimus astumisesta uuteen, ironiseen kauteen, jossa myös kirjailijan on määritettävä koordinaattinsa uudelleen sekä kirjallisuuden sisällä että sen ulkopuolella vaikuttavana tahona.

Lähtökohtana uuden kirjailijatyypin vaatimukselle toimii sekä Unkarin historian että sen kirjallisuuden luonteenomaisin piirre, jota voi hyvällä syyllä kuvata muistojen kultaaman menneisyyden suruliputukseksi. Unkarin historia on vuosisatoja ollut alistetun kansankunnan kaipuuta menetettyyn vapauteen. Pitkin Tonavaa -teoksessa Esterházy kuvaa tilannetta seuraavasti:

Nämä ovat unkarilaisten kansallisia perusominaisuuksia: ollaan loukkaantuneita ja valitetaan valittamasta päästyä. Ensin ne kamalat turkkilaiset, sitten hirveät Habsburgit., sitten nöyryyttävä Trianon, englantilaiset ja kaiken kukkuraksi venäläiset. Niin, niin, onnettomuus onnettomuuden perään. (255)

Katkelmassa¹³ kuvattua unkarilaisuutta ruokki 1848 kansanousun sankariksi kohotetun kirjailija Sándor Petőfin loputtomaksi venyvä seuraajakaarti. Runoilijan tehtäväksi katsottiin kansallistunteen ja isänmaallisuuden vaaliminen sekä persoonallaan että tuotannollaan. Runoilijalla oli kansallinen, milteipä profetaalinen asema. (Launonen 1997, 16.)

Petőfin ja hänen seuraajiensa nimeen vannova unkarilainen kirjallisuus onkin aina viime vuosikymmeniin saakka ollut suurten runoilijoiden siivittämää lyriikan historiaa. Kansalliseepoksen puute suuntasi myös unkarilaisen epiikan sankarirunojen tielle, mikä johti proosakirjallisuudenkin vaalimaan vahvaa kansallistunnetta. Myöhemmin historiallisen romaanin vahva asema lujitti edelleen kansallisen jatkuvuuden perustaa. (Imre 1998, 9.) Endre Bojtár määrittelee historiallisen romaanin käänntekeväksi tapahtumaksi Esterházy

¹³ Pitkin Tonavaa -teokseen kuuluva katkelma 'Sosialistinen ihmistyyppi' on ilmestynyt Hannu Launoson suomentamana myös Parnasson numerossa 46/1996.

Termelésiregény-nimisen romaanin ilmestymisen vuonna 1979. Hän luonnehtii teosta sekä mestarilliseksi itä-eurooppalaisen elämän ironiseksi ensyklopediaksi että kirjallisuuden painopisteen muuttajaksi lyriikasta epiikkaan. Hän kuvaa muutoksen merkittäväksi erityisesti kansainvälisessä mielessä, sillä tähän saakka kielensä puolesta oppositioon joutunut unkarilainen lyyrisvoittoinen kirjallisuus sai viimein ansaittua tunnustusta myös epiikan puolella. (Bojtár, 1998.)

Vaikka historia näyttelee unkarilaisessa epiikassa merkittävää roolia, väite siitä, että unkarilaiset oppisivat historiastaan vähintäänkin yhtä paljon kirjallisuuden kuin koulun historian tuntien välityksellä, tuntuu liioitellulta (Pomogtás 1998b). Se osoittaa kuitenkin selvän vaatimuksen historiallisten tapahtumien käsittelemisen tarpeesta myös kaunokirjallisuuden keinojen avulla. Perinteinen eepinen proosa piti (ja pitää yhä edelleen) kansallissankareiden legendat elossa, ja samaa linjaa toivotaan myös nykykirjallisuuden jatkavan. Tässä valossa onkin täysin ymmärrettävää, että perinteinen historiallisen romaanin pitkä kaanon vahvistaa kirjallisuuden vastaanoton piirissä myös historian työstämisen vaatimusta (Pomogáts, 1998a).

Sosialismin murtumisen myötä aika, epiikka ja sen tehtävä on muuttunut. Vaikka sosialismin jälkeinen tilanne mahdollistaisi ”kansakunnan dramaattisten vaiheiden” käsittelemiseen epiikan perinteitä noudattaen – kuten Béla Pomogátsin (emt.) voi tulkita peräänkuuluttavan – murros on kirjallisuudessa jo tapahtunut. Uusi kirjallisuus ei lukijoiden ja kriitikoiden toivomuksesta huolimatta enää yksiselitteisesti voimista Esterházyn kuvaamia kansallisia perusominaisuuksia vaan ruotii juuriaan syvemmältä. Nykykirjallisuuden parissa on erottunut paradigma, jolle on ominaista tietoinen pyrkimys eroon sosialismia edeltänyttä kaanonia leimanneesta psykoterapeuttisesta tehtävästä.

Kysymyksessä järjestelmävaihdoksen mukanaan tuoman muutoksen ulottuminen välttämättä myös kirjallisuuden maailmaan ja edelleen proosakirjallisuuden kaanoniin. Muutos ei voi enää merkitä paluuta takaisin sosialistista realismia edeltäviin lähtökuoppiin kansan elämän ja historian peilaajaksi, vaikka sille olisikin selvä yhteiskunnallinen tilaus. Uusi yhteiskunnallinen tilanne on tuonut muassaan myös uuden proosakirjallisuuden kaanonin, joka ei suinkaan tarkoita regressiota vaan pyrkimystä eteenpäin. Juuri tähän vaatimukseen Esterházy vastaa teoksessaan täysin eksplisiittisesti sijoittamalla teoksensa jälkimmäiseen paradigmaan. (vrt. Tábor 1997, 144.)

Julianna Wernitzer (1994, 90) tulkitsee Pitkin Tonavaa -teoksessa elävän, konkreettisen Tonavan rannoille sijoittuvan Itä-Euroopan aikakäsityksen erikoiseksi dimensioksi, jota hän luonnehtii hiljaisuuden, vaiteliaisuuden ja yhteiskunnallisen amneesian ajaksi. Vapautuneille itäeurooppalaisille on yhteistä ajan kulumisen fragmentaarisuus ja impulsiivisuus – voipa se jopa pysähtyä paikoilleenkin. Saduista tuttu aloitus 'Olipa kerran... vaan ei ollutkaan' muuttuu Wernitzerin mukaan teoksessa 'Oltiinpa kerran... vaan ei oltukaan' –sanaleikiksi. Huomio nousee esiin voimakkaana kertomuksien aloituksina ja lopetuksina, muunnelmina ja koko struktuurin sirpaleisuutena. Wernitzerin profiloima 'oltiin – eipäs oltu' –leikki on niin ikään kannanotto historian työstämisen vaatimukseen: Totuuksia tuntuu olevan yhtä monta kuin kertojaakin, joten tarinanlinjojen erottaminen ja kerronnan kyseenalaistaminen lienee itäeurooppalaisen aikadimension näkökulmasta varsin sopiva kansallisen menneisyyden dokumentointitapa!

Péter Sárközy (1998, 81) tulkitsee teoksen sisäisen matkailijan kulkevan alas Tonavaa omaa identiteettiään etsien. Mielestäni kysymyksessä on selvästi kirjoittamisen ja matkustamisen välisen yhteyden kautta myös kirjailijan uuden identiteetin etsiminen, mihin Sárközy ei kiinnitä lainkaan huomiota. Hän ei tee eroa teoksen fiktiivisen kirjoittajan ja Péter Esterházy'n välille, vaan käyttää fiktiivistä kirjoittajaa ja fyysistä kirjoittajaa estotta toinen toisensa synonyymina. Sárközyn mukaan Esterházya kiinnostaa: ”Tonavassa ruumiillistuva historia, Trianon ja Mauthausen, Tonavaan ammutut Unkarin juutalaiset ja serbit, maasta karkotetut saksalaiset ja Transilvaniasta Tonavan eteläisille alueille pakkotyöhön raahatut unkarilaiset. Matkailijan on jatkuvasti taisteltava vihan tunnettaan vastaan (emt.)”.

Sárközyn tulkinta edustaa mielestäni perinteisen historiallisen proosan näkemystä Unkarin menneisyydestä eikä tee teokselle oikeutta. Uuden identiteetin etsiminen tulee teoksessa esiin matkailijan ja kirjoittajan välisen suhteen kautta ja ulottuu varmasti osittain myös kirjailijaan mutta säilyy fiktiivisen maailman motivoimana eteenkin teoksen sisällä. Kiinnostus historiaan ja lainauksen kuvaamiin 'vääryyksiin' nousee tärkeäksi, mutta ei suinkaan ainoaksi Tonavan välittämäksi merkitykseksi.

Vaikka perinteinen historiakäsityksen lähtökohta on romaanissa esillä, sitä eksplisiittisesti määrittävää oman suhtautumisensa tiedostamista ja

kyseenalaistamista ei kuitenkaan voi jättää huomiotta. Kysymys siitä, mitä Tonava merkitsee, nousee alituisesti esiin ja tuottaa jatkuvasti uusia vastauksia:

[matkailijalla] oli vastassaan päätös, joka ympäröi Tonavaa, mutta hän ei voinut käyttäytyä ikään kuin sitä ei olisikaan tai ikään kuin hän ei tietäisi siitä mitään, semminkin kun hänen täytyi vastahakoisesti myöntää, että tuossa sekasotkussa, nuhjuisessa tärkeydessä, muodikkaassa loruilussa, että tuossa kaikessa oli jotakin pontta ja perää. Tonava muistona. Uudelleen löydetty yhteenkuuluvuus. Kansaa yhdistävä valtatie. Että Tonava puhuu samaa kieltä kuin Olt. Että Tonava on Euroopan sine qua non. Monivaiheisen kulttuurin nestemäinen koodi. Maanosan valtasuoni. Historian virta. Ajanvirta. Kulttuurinvirta. Rakkaudenvirta. Kansoja yhdistävä kammita. Vapauden kahleet. (77)

Tulkitessaan teoksen ja Esterházyin väliin unkarilaisen epiikan perinteisen siteen Sárközy jättää huomiotta uutta etsivän, oman itsesäälinä ja vihansa tiedostavan ja sen ironisoivan kirjoittajan teoksen sisällä.

Vaikka teoksen voi toki lukea Unkarissa lyhyen ajan sisällä tapahtuneen kahden vallankumouksen väliseen aikaan sijoittuvaksi kansankuvaukseksi, kyseenalaistaa viimeistään teoksen sisään konstruoitu lyhyt 'kuvaus sosialistisesta ihmistyyppistä' edellisen pelkistetyn tulkinnan (vrt. Sárközy 1998). Kertova matkailija laskee myös itsensä katkelmassa kuvatuksi mailleen menneen järjestelmän saastuttamattomana vapauttamaksi sosialistiseksi ihmistyyppiksi, jonka ei enää tarvinnut olla varuillaan enempiä kuin 'tarpeeksi'. Kuvaus sijoittuu Tonavan viedessä matkailijan 'nimeltä mainitseamattoman' naapurimaan kurjuuteen. Huomatessaan, että kurjuus on naapurissa mitä ilmeisemmin kotimaatakin kovempi, kertova minä parodioi selvästi kansallisen itsesäälin vahvistamisen vaatimuksen. Historian terapeutin käsittelemisen sijaan nousee selvästi menneisyyden kriittinen työstäminen:

Mutta minun mielestäni kysymyksessä on tyyppillinen eurooppalainen kohtalon kierre. Aika ajoin kansakuntia tuhoutuu, niitä siirrellään kuin kaappeja paikasta toiseen, ja venäläiset tulevat aina, ennemmin tai myöhemmin. Ei meidän kohtalomme ole erityisen sääliittävä. (255)

Nykykirjallisuuden ja sitä tuottavan kirjailijan profiilin voi tulkita ironiseksi vastaukseksi kirjallisuuden kritiikin piirissä nousseiden kansallisten kysymysten työstämisen vaatimukseen.

Nykykirjailijan tehtävä ei enää vastaa edeltävien kirjailijoiden tehtävää. Matkailijan mukaan Tonavan alun ja lopun, Saksan ja Romanian välinen yhdysside

on nimenomaan Tonava, ei matkailija eikä kirjoittaja. Siitä huolimatta historia kuljettaa Tonavaa, ja historian paino on myös matkailijan kestettävä. Attila Jozsefin kuuluisaan Duna-runoon viitaten nykymatkailijan tehtävä ei ole historian taltioiminen ja käsitteleminen kirjailijan persoonassa vaan kirjallisuuden tuottaminen: ”Tonava merkitsee enemmän kuin se, joka istuu tavaralaiturin alimmalla portaalla ja tuijottaa veteen, kun meloninkuori lipuu ohi (77).”. Tonava romaanin allegoriana ilmoittaa, että teoksen asema nousee välttämättä kirjailijan totuuden ja historian taltioimistehtävän edelle.

Ironisen kirjailijakuvan voi näin tulkita viestittävän, että nykykirjallisuus ei pysty eikä halua kansallisen itsesäälin vaatimukseen vastata, sillä kirjallinen uudistuminen on postkommunistisessa Unkarissa alkanut jo hyvän aikaa ennen rautaesiripun romahtamista. Vaikka yhteiskunnallinen tilanne sallisikin viimein sosialismin aikana tabuiksi jääneiden aiheiden työstämisen, eivät nykykirjallisuuden keinot enää sovellu tehtävään. Pitäessään sisällään useita tarinalinjoja ja fiktion tasoja sekä tarjotessaan ja määrittäessään useita vaihtoehtoisia tarinoiden konstruoimismahdollisuuksia, teos kääntää huomion romaaniin muodon sisään. Se näyttää historiograafiselle metafiktioille tyypilliseen tapaan, ettei kirjailija eikä kertomus tee historiasta fiktiota kummempaa: se ei kiellä historian tapahtumia, vaan se tarjoaa vain mahdollisen näkökulman tapahtumiin (vrt. Hutcheon 1999, 127-129).

Kyseenalaistaessaan mimeettisen kerronnan ainoana mahdollisena vaihtoehtona metafiktiivinen romaani kyseenalaistaa samalla historian ainoana mahdollisena, lineaarisena ja kollektiivisena totuutena. Linda Hutcheonin (1999, 5) mukaan historiografinen metafiktio heijastaa sisäisesti itseään ja kyseenalaistaa samalla menneisyytemme historialliset hetket ja henkilöt. Se ymmärtää sekä fiktion että historian ihmisen aikaansaannokseksi, mikä mahdollistaa sekä menneisyyden sisällön että sen muodon työstämisen edelleen ja käsittelemisen uudelleen. Tärkeää on huomata, että kyseenalaistaessaan, kumotessaan ja väliaikaistaessaan konventioita, metafiktio toimii nimenomaan konvention sisällä. Näin sen vaikutus ei rajoitu pelkästään menneisyyteen vaan aina välttämättä myös siihen itseensä: historiografinen metafiktio onkin aina sekä subjekti että objekti.

Kirjallisuuden piirissä toivottua vallankumousta ei unkarilaiseen kirjallisuuteen ole odotettavissa, sillä se tapahtui jo hyvän aikaa ennen 1989 poliittista samettivallankumousta nimenomaan kirjailijan tehtävän siirryttyä Géza Ottlikia

lainaten kansallisesta tehtävästä puhtaasti kirjallis-lingvistisen maailmaan sijoittuvan kirjallisen todellisuuden luomiseen (Bojtár, 1998; Györffy 1997, 112).

Esterházy kommentoi kirjallisuuden ja politiikan toisistaan erottavaa yhteiskunnallista suuntausta puhtaasti terveeksi muutokseksi, joka oikeuttaa uuden kirjailijapolven position politiikan ja kirjallisuuden välisen suhteen kentällä:

Kirjallisuuden arvostus ja merkitys on vähentynyt, mikä on myönteistä, sillä aiempi tilanne oli epänormaali. Silloin kirjallisuus puhui menetetyistä vapaudesta, se oli ihmisille varaventiili. (...) Nyt parlamentti on ottanut kirjallisuuden tehtävän (...) kirjallisuus on jäämässä kirjallisuudeksi. Kieli, teksti ja koodi ovat syrjäyttäneet verhotun yhteiskuntakritiikin. (Petäjä 1991.)

Pitkin Tonavaa –teoksessa ironisesti omasta vapaudestaan humaltunut sosialistinen ihmistyyppi ei kansallisuustunteen vaalimistyössä voi enää onnistua, koska hänen fooruminsa ei ole enää tehtävään sopiva. Sekä aika että kirjallisuus on muuttunut. Kirjallisuus on sosialismin jälkeisessä yhteiskunnassa jäänyt kirjallisuudeksi ja maailmanmuuttaminen politiikan, parlamentin tehtäväksi (vrt. Tábor 1997, 138).

Nykykirjallisuuden ja nykykirjailijan identifioiminen kirjallisessa teoksessa, osoittaa selvästi postmodernin kirjallisuuden historiallisen ja poliittisen luonteen. Vaikka postmoderni tunnustaakin menneisyyden nykyisyyden osana, suhtautuu se menneisyyteen vailla nostalgiaa. Postmoderni käykin Linda Hutcheonin mukaan ironista dialogia sekä taiteen että yhteiskunnan menneisyyden kanssa työstäen molempia kriittisesti. (Hutcheon 1999, 6.) Historian läsnäoloa ei voi kieltää, koska se on osa sekä yhteiskunnan että taiteen kehitystä ja menneisyyttä. Molempien on kuitenkin kehityttävä edelleen, mikä vaatii historian ja nykyisyyden välisen suhteen uudelleenarviointia ja uuden kanavan menneisyyden läsnäolon tulkitsemiselle.

Unkarilaisen nykykirjallisuuden piirteeksi myös Esterházy'n kollegojen kohdalla nouseekin metafiktiolle tyypillinen perinteisen romaanin haastaminen, uhmaaminen (Czigány 1984, 471). Kun romaanin uudelleenmäärittelylle on näin esitetty selkeä vaatimus, kysymys kuuluu ymmärrettävästi, miksi sitä olisi sitten kutsuttava. Pitkin Tonavaa –teos antaa oman ironisen vastauksensa kysymykseen matkailija-kirjoittajan ja Toimeksiantajan (Vuokraajan) välisen 'sähkösanomasodan' kautta:

SÄHKE

Turha toivo, minä en ole idiootti! Onko tämä muka NAAMIOITU KEHITYSROMAANI? KAMPPAILU UNOHDUSTA VASTAAN? SUVAITSEVAISUUDEN OPAS? Vai peräti ANARKISTIN MATKAOPAS? Tarkoitus ei ole lainata teidän läksytystänne: MATKA ON VALHE! Miten aiotte riistää postmodernin itseihailun yltä sen salaperäisyyden verhon? Miten aiotte selittää itsepintaisen elämänhimon, joka versoo tuskaan liittyvän säälin tuolla puolen? Teidän ei tarvitse vastata minulle. – Toimeksiantaja (Vuokraaja) (54)

(...)

SÄHKE

Senkin postmodernisti! (55)

VASTAUSSÄHKE

Haista... (55)

Teos liittää näin itsensä postmodernista käytävään keskusteluun jättäen kuitenkin lopulliseksi koordinaatukseen määrittämisen avoimeksi.

Unkarilaisen nykykirjallisuuden tiimoilta käytävä debatti muistuttaakin vuosisadan alussa vaikuttaneen kirjallisuuden Nyugat-suuntauksen poliittista diskurssia. Myös tuolloin unkarilaista kirjallisuutta profiloi kahtiajako kirjailijan poliittisen vaikuttamisen puolesta ja sitä vastaan. Lyriikan saralla Endre Ady jatkoi perinteisen poliittisen runoilijan 'kutsumusta' ottaen kantaa aikansa poliittisiin kysymyksiin, Mihály Babits puolestaan pyrki tietoisesti välttämään poliittisen lyyriikon leimaa. Proosan puolella anti-poliittisiin kirjailijoihin kuului mm. Dező Kosztolányi. (Czigány 1984, 290–315.) Vaikkei nykyunkarilaisen kirjallisuuden tiimoilla käytävän keskustelun liittäminen 1900-luvun alussa vaikuttaneeseen Nyugat-liikkeeseen ole ongelmatonta, suuntaukset muistuttavat toisiaan nimenomaan kirjailija poliittisen osallistumisen puolesta ja sitä vastaa käytävän keskustelun puolesta.

Pitkin Tonavaa –teos kuuluu selvästi historiograafisen metafiktion paradigmaan kyseenalaistaessaan sekä unkarilaisen historiallisen epiikan että sen välittämän ja ylläpitämän kollektiivisen historiallisen totuuden. Virratessaan Tonavan mukana Saksasta Romaniaan laajenee teos yli kohtalon kolhiman unkarilaisuuden

taltioimisen ja kytkee itsensä ironisesti mutta selvästi osaksi eurooppalaisuutta. Tarkemmin sanottuna itä- ja keskieurooppalaisuutta:

Tiivistän: Länsieurooppalainen puhuu aina jostakin asiasta, ensin on asia, sitten hän tarkastelee sitä, joskus hyvinkin omakohtaisesti; itä- ja keskieurooppalainen puhuu omasta itsestään, ensin on hän, sitten tulee puhetta tästä teemasta asian varjolla.

Kysymys: Onko tämä totta, ja jos on, tuleeko minun paljastaa tuo totuus?

Vastaus: se on totta ja se täytyy viimeiseen saakka kiistää. (69)

Pitkin Tonavaa -teos osoittaa selvästi, että unkarilaisen nykykirjallisuuden painopiste on muuttunut menneisyyden että unkarilaisuuden vaalimisen tehtävästä keski- ja itäeurooppalaisen kirjallisuuden tuottamiseen.

PÄÄTÄNTÖ

Kirjoittaessani Pro gradu –tutkielmaani jouduin toistuvasti vastaamaan työni aiheeseen liittyviin kysymyksiin. Kun kerroin, että tutkin unkarilaisen nykykirjailija Péter Esterházy'n teoksia postmodernin metafiktioon näkökulmasta, ihmetystä herätti yhtäläillä sekä tutkimusmetodini että kirjailijan kansallisuus: Miksi ihmeessä juuri unkarilainen nykykirjallisuus, ja mikä ihmeen metafiktio? Olenkin läpi kirjoittamisprosessin joutunut aktiivisesti pohtimaan ja työstämään sekä unkarilaiseen kirjallisuuteen että postmoderniin metafiktioon liittyviä kysymyksiä.

Unkarilaisuuden rajaaminen analyysissä sekundaariseen asemaan ja jopa kokonaan sen ulkopuolelle askarrutti minua eniten. Juuri unkarilaisuus tuntui herättävän ihmisissä sekä kiinnostusta että kummastusta. Mietin alituisen, jääkö tutkimukseni ulkopuolelle sittenkin jotakin ensiarvoisen tärkeää, kun unkarilaisuuden merkitys minimoidaan. Analyysin kuluessa unkarilaisuus osoittautui kuitenkin vain yhdeksi teosten temaattisista ja rakenteellisista elementeistä. Postmodernin metafiktio tarjoama mahdollisuus tulkita fiktio oman lingvistisen ja kerronnallisen olemassaolon leimaamaksi häivytti viimein epäilyni. Koenkin juuri metodologisen lähestymistavan tuoneen teosanalyysiini selvästi esittelemistäni aikaisemmista tulkinnoista poikkeavan näkökulman, joka tarjoaa mahdollisuuden analysoida unkarilaista nykykirjallisuutta ulkomaalaisesta ja edelleen kulttuurisesti riippumattomasta positiosta.

Metafiktio tarjoaa monipuolisen metodologisen työvälineen, jonka keinoin nykyajassa kirjoitettava kaunokirjallisuus näyttäytyy kokonaan uudessa valossa. Erityisesti Esterházy'n teosten kohdalla kiinnostusta herättänyt kielellinen kokeilu löytää oikeutuksensa ja merkityksensä nimenomaan siitä, että ajassamme kirjoitettavan proosan maailma näyttää eksplisiittisesti sijoittuvansa lingvistiseen maailmaan. Samoin Esterházy'n teosten perinteisestä mimeettisen proosan periaatteista poikkeavat kerronnalliset ratkaisut – tarinan epälineaarisuus, kausaalisuuden ja teleologian puuttuminen sekä useat perinteisesti tarinan ulkopuolelle jätetyt kerronnalliset elementit – selittyvät nimenomaan metafiktiivisinä keinoina. Kaunokirjallisuuden kerronnallisen konstruktioluonteen tematisoiminen nousee teoksen lingvistisen olemassaolon korostamisen rinnalla Esterházy'n teoksien

omimmaksi mimeettisen paradigman haastavaksi ja sen uudistamista vaativaksi kaunokirjalliseksi keinoksi.

Teoksia analysoidessani ja tulkitessani pyrin mahdollisuuksieni mukaan huomiomaan myös teosten tiimoilta käytyä diskurssia. Molemmat analysoimani teokset sisältävät kosolti postmodernin metafiktion näkökulmasta selitettävissä olevia kerronnallisia ja temaattisia keinoja, joka ovat aikaisemmissa tulkinnoissa jääneet huomionarvoisiksi mutta selittämättömiksi kummallisuuksiksi. Itse arvioin metafiktion tarjonnan hyviä lähtökohtia esimerkiksi juuri Esterházy'n poikkeavan lainaamiskonvention, faktan ja fiktion sekoittamisen ja kirjoittamisen tematisoimisen ymmärtämiseksi. Analyysivaiheessa suurinta vaikeutta merkitsi pikemminkin metafiktiiviseksi määriteltävissä olevan aineksen paljous kuin sen analysoimisen vaikeus!

Käsillä olevan tutkimuksen tarkoituksena on kartoittaa käsiteltyjen teosten metafiktiivisiksi luokiteltavia ominaisuuksia, joita löytyi teoksista paljon – paljon jouduin jättämään myös huomioimatta. Jatkossa olisikin mielenkiintoista keskittyä yksityiskohtaisemmin ja analyttisemmin piirteisiin, jotka nousevat molemmissa teoksissa voimakkaasti esiin mutta jotka jouduin pro gradu –työn rajoitetussa puitteissa jättämään huomiotta. Molemmissa teoksissa esiintyviä metafiktiivisiä keinoja, joita tarkempi analyysi palvelisi, ovat esimerkiksi historian ja 'totuuden' esittäminen fiktion keinoin sekä kirjoittamisen sekä kaunokirjallisuuden uudelleenmäärittämisen vaatimus. Mielenkiintoista olisi myös laajentaa näkökulmaa vertailevan tutkimuksen suuntaan, joka tässä työssä rajoittui vain muutamiin Jacques Derridan ja Claudio Magrisin teoksiin liittyviin pinnallisiin huomioihin.

Mielestäni postmoderni metafiktio tarjoaa Péter Esterházy'n proosataiteeseen näkökulman, jonka jättäminen teosten merkityksestä ja ominaisuudesta käytävän keskustelun ulkopuolelle merkitsee puutetta. Toivonkin metafiktiivisen lähestymistapani rohkaisevan tähän saakka kulttuurisesti ja kielellisesti tiiviisti unkarilaiseen kontekstiin rajoittuvina, mielenkiintoisina ja vaikeina pidettyjen teosten vastaanottoon ja tulkitsemiseen myös Unkarin ulkopuolella.

PRIMAARILÄHTEET:

- Esterházy, Péter**, 1991, *Sydämen apuverbit - Johdatus kaunokirjallisuuteen*, (suom. Hannu Launonen) Juva: WSOY
- Esterházy, Péter**, 1996, *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hanin katse*, (suom. Hannu Launonen) Juva: WSOY

SEKUNDAARILÄHTEET:

- Bahtin, Mihail**, 1991, *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine), Kustannus Oy Orient Express (painopaikka ei mainittu)
- 1996, François Rabelais: *Keskiajan ja renessanssin nauru*, (suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine), Helsinki: Taifuuni
- Birnbaum, Marianna D.**, 1991, *Esterházy-kalauz*, Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel, Budapest: Magvető Kiadó
- Bojtár, Endre**, 1998, *Néhány szó m mai magyar irodalomról*, A Magyar Narancs elektronikus könyvtár, (http://www.net.hu/mancs/1_5/publ.html)
- Bolter, Jay David**, 1991, *Writing Space – The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates
- Connor, Steve**, 1997, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd
- Currie, Mark**, 1995, Introduction, teoksessa *Metafiction*, (ed. Mark Currie), Singapore: Longman
- Czigány, Lóránt**, 1984, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford: Clarendon Press
- Derrida, Jacques**, 1986, *Glas*, Lincoln: University of Nebraska Press
- Eagleton, Terry**, 1997, *Kirjallisuusteoria*, Tampere: Vastapaino
- Erdődy, Edit**, Magyar Miklós, Tverdota György (ed.), 1995, *Magyar irodalom a huszadik században*, I. Tanulmányok, Szolnok: a General Press Kiadó
- Esterházy, Péter**, 1977, *Papai vizeken ne kalózkodj!*, Budapest: Magvető Kiadó
- 1986, *Bevezetés a szépirodalomba*, Budapest: Magvető Kiadó
- Genette, Gérard**, 1980, *Narrative Discourse*, Oxford : Basil Blackwell
- 1982, *Figures of Literary Discourse*, New York : Columbia University Press

- 1993, *Fiction and Diction*, Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press
- Gray**, Martin, 1992, *A Dictionary of Literary Terms*, York: Longman
- Györffy**, Miklós, 1992, *Új magyar prózaszemle*, Pécs: Jelenkor Irodalmi és művészeti Kiadó
- Haverinen**, Jukka, 1996, *Alas Tonavaa*, Kanava 8/1996, s. 507-508
- Hume**, Kathryn, 1984, *Fantasy and Mimesis*, Response to Reality in Western Literature, London: Routledge
- Hutcheon**, Linda, 1980, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo: Wilfried Laurier University Press
- 1999, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge
- Imre**, László, 1997, *Péter Esterházyista henkilökohtaisesti* (suom. Pasi Koste), Suomi-Unkari 1/1997 s.16
- 1998, *Yksilöllinen ja yleinen eurooppalaisessa kirjallisuudessa: esimerkkejä Suomen ja Unkarin kirjallisuuden kansallisista paradigmoista*, Folia Hungarica 9. 1998, Helsinki: Yliopistopaino
- Klaniczay**, Tibor (toim.), 1986, *Unkarin kirjallisuus*, Helsinki: SKS
- Kulcsár Szabó**, Ernő, 1993, *A Magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest: Argumentum Kiadó
- 1996, *Esterházy Péter*, Pozsony: Kalligram Kiadó
- Labádi-Bertényi**, Gizella, 1992, *Esterházya lukiessa. Kirje ystävälle*, Parnasso 7/1992, s. 428-230
- Launonen**, Hannu, 1991, Jälkisanat (teoksessa Esterházy, Péter: *Sydämen apuverbit*) Juva: WSOY
- 1994, *Péter Esterházy'n proosataiteesta*, Folia Hungarica 7. 1994, s. 115-122
- 1997, *Unkarin kirjallisuus elää muutoksesta toiseen*, Hiidenkivi 2/1997 s. 16-17
- 1998, *Péter Esterházy ja nyky-Unkarin proosataide: suomentajan ja tutkijan havaintoja*, Folia Hungarica 9. 1998, s.67-75, Helsinki: Yliopistopaino
- Lauzen**, Sarah E., 1996, Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title, teoksessa *Postmodern Metafiction – A Bio-Bibliographical Guide* (ed. Larry McCaffery), Westport: Connecticut
- Magris**, Claudio, 2000, *Tonava*, Helsinki: WSOY

- Malmgren**, Carl Darryl, 1985, *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg : Bucknell University Press
- Metzler Autoren Lexikon**, 1986, *Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhaltung
- McCaffery**, Larry, 1976, The Art of Metafiction, teoksessa *Metafiction*, (ed. Mark Currie), Singapore: Longman
- Petäjä**, Jukka, 1991, *Romaanihenkilöiden kansannousu*, Helsingin Sanomat, 16. kesäkuuta 1991
- Pomogáts**, Béla, 1998a, *A korforduló kihívásai és konfliktusai a 20. század után*, Kortárs 1998, No. 03, <http://www.hungary.com/hunq/no151/043.html>
- 1998b, *Literature and the New Democracy*, The Hungarian Quaterly XXXIX * No. 151, <http://www.hungary.com/hunq/no151/043.html>
- Prince**, Gerald, 1987, *Dictionary of Narratology*, Aldershot : Scolar Press
- Pölöskei**, Ferenc, Gergely Jenő, Izsák, Lajos (ed), 1997, *20. századi magyar történelem 1900-1994*, Budapest: Korona Kiadó
- Sárközy**, Péter, 1998, *Claudio Magrisin ja Péter Esterházyin Tonava-kirjat*, Folia Hungarica 9. vol 54, s.77-85, Helsinki: Yliopistopaino
- Scholes**, Robert, 1970, Metafiction, teoksessa *Metafiction* (ed. Mark Currie), Singapore: Longman
- Szegedy-Maszák**, Mihály, 1990, Teleology in Postmodern Fiction, teoksessa *Exploring Postmodernism* (ed. Matei Calinescu & Douwe Fokkema), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Compan
- Tábor**, Ádám, 1997, *A Váratlan kultúra*, Budapest: Balassi Kiadó
- Tolcsvai Nagy**, Gábor, 1999, *“Nem találunk szavakat”* Nyelvértelmezések a mai magyar prózában, Pozsony: Kalligram
- Waugh**, Patricia, 1984, *Metafiction: the Theory and practice of self-conscious fiction*, London and New York: Methuen
- Wernitzer**, Julianna, 1994, *Idézetvilág – avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője*, Pécs: Jelenkor Kiadó

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET:

Dobos, Istvan – Lahdelma, Tuomo, 2001, *Unkarilaisen kirjallisuudentutkimuksen sanakirja*, käsikirjoitus, Jyväskylän yliopiston hungarologian yksikkö