

Danielin ilmestyskirja

Autofiktio ja apokalyptisyys Daniel Sjölinin romaanissa *Världens sista roman*

Heta Marttinen
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Lokakuu 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Marttinen, Heta Sini Kristiina	
Työn nimi – Title Danielien ilmestyskirja. Autofiktio ja apokalyptisyys Daniel Sjölinin romaanissa <i>Världens sista roman</i> .	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Lokakuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 107 s. + lähteet 10 s.
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksessa analysoidaan ruotsalaisen tv-juontaja ja kirjailija Daniel Sjölinin uransa päätösteokseksi nimeää romaania <i>Världens sista roman</i> (2007) autofiktio ja apokalyptisyyden näkökulmista.</p> <p>Tutkimuksen ydinkysymyksenä on romaanin omaelämäkerrallisuuden ja omaelämäkerrallisen materiaalin tarkastelu Serge Doubrovskyn <i>autofiktio</i>-käsitteen kautta. Autofiktiivinen teos asettuu tietoisesti omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin välimaastoon hämärtäen ja venyttäen niiden rajoja. Pintapuolisesti Sjölinin romaani asettuu selkeästi fiktion alueelle mutta pinnan alla kirjailija käsittelee romaanissaan hyvin henkilökohtaisia aiheita: kirjailijanuran lopettamista ja oman lapsen menettämistä. Molemmat aspektit rakentavat romaanin keskeistä tematiikkaa ja niihin liittyy oleellisesti myös tutkimuksen toiseksi tärkeäksi kysymykseksi muodostuva apokalyptisyys sekä sille tyypillisen lopunajan tematiikan ilmeneminen Sjölinin romaanissa. Tutkimuksessa tarkastellaan sitä, kuinka romaani on nimensä mukaisesti ”maailman viimeinen romaani” ja millaisia keinoja luojajumalaan vertautuvalla kirjailijalla on sekä luoda maailmoja että tuhota ne. Lisäksi eritellään romaanissa esiintyvää apokalyptistä kuvastoa ja yhteyksiä <i>Raamatun</i> apokalyptisiin kirjoihin.</p> <p>Tutkimuksessa osoitetaan, ettei ”vain fiktiolta” vaikuttavassa teoksessa todellista kirjailijaa ja hänen henkilöhistoriaansa voida sulkeistaa luennan ulkopuolelle. Romaanin ensimmäisessä ja toisessa persoonassa kerrotut tarinalinjat voidaan palauttaa todelliseen kirjailijaan, minkä lisäksi ne kietoutuvat toisiinsa tavalla, jonka kautta ei hämärry ainoastaan toden ja fiktion suhde vaan myös se, mitä romaanin maailmassa todella on tapahtunut, kyseenalaistuu. Tarinamaailman ja koko fiktion tuhoutuminen vertautuu päähenkilön dementoituneen äidin kielen ja psyyken hajoamiseen.</p> <p>Analyyysin lähtökohtina autofiktio ja apokalyptisyys osoittautuvat toisiaan täydentäviksi ja motivoiviksi käsitteiksi. Ennen kaikkea Sjölinin romaani on juuri autofiktiivisyytensä nojalla mitä suurimmassa määrin apokalypsi, ”Danielin kirja”.</p>	
Asiasanat – Keywords Apokalyptiikka, autofiktio, fiktio, omaelämäkerrallisuus, Sjölin, Daniel	
Säilytyspaikka – Depository JYX-tietokanta	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	1
1.2 Tutkimuskohteena Daniel Sjölin ja <i>Världens sista roman</i>	8
2 OMAELÄMÄKERTA, OMAELÄMÄKERRALLINEN ROMAANI JA AUTOFIKTIO	15
2.1 Omaelämäkerta ja omaelämäkerrallinen romaani	15
2.2 Autofiktio.....	19
2.2.1 Autofiktio: faktaa, fiktiota vai ei-fiktiota?	19
2.2.2 Autofiktion käsite: määrittelyn ongelma	25
3 AUTOFIKTIIVINEN VÄRLDENS SISTA ROMAN	28
3.1 Nomen est omen? – samannimisyyden problematiikka.....	28
3.2 Danielin ”maailman viimeinen romaani” – omaelämäkerta, omaelämäkerrallinen fiktio vai autofiktio?.....	39
3.3 Danielin ja Barbron yhteinen kieli ja mieli.....	57
3.4 Murhetta vai melankoliaa? <i>Världens sista roman</i> surutyönä.....	72
4 APOKALYPTINEN VÄRLDENS SISTA ROMAN	81
4.1 Baabelista Babeliin, <i>Raamatusta Romaniin</i>	81

4.2 Fiktio maailman loppu	86
4.3 Hiljaisuus	102
5 PÄÄTÄNTÖ	105
LÄHTEET	108
KOHDETEKSTI.....	108
MUU KAUNOKIRJALLISUUS	108
TUTKIMUSKIRJALLISUUS	108
Painetut lähteet.....	108
Painamattomat lähteet.....	115

Men du, Daniel, skall hålla orden hemliga och försegla boken ända till den sista tiden. Många kommer att avfalla, men kunskapen skall tillta.

Mutta sinä, Daniel, lukitse nämä sanat ja sinetöi tämä kirja lopun aikaan asti. Monet sitä tutkivat, ja ymmärrys lisääntyy.

Dan. 12:4

God it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes.

Bernie Taupin & Elton John: "Daniel"

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Pro gradu -tutkielmassani tuon yhteen kaksi näkökulmaa, joilla ei äkkiseltään vaikuttaisi olevan mitään tekemistä toistensa kanssa: autofiktio ja apokalyptisyys. Apokalyptiikkaan liittyy olennaisesti lopunajan, maailmanlopun, tematiikka. Tutkimukseni kohdetekstin, ruotsalaisen tv-juontaja ja kirjailija Daniel Sjölinin kolmannen ja – toistaiseksi – viimeisimmän romaanin *Världens sista roman* (2007)¹ liittää tähän tematiikkaan jo sen nimi, ”Maailman viimeinen romaani”.

Maailmanloppua ja sitä edeltävää Jeesuksen toista tulemistä lienee odotettu pyöreästi viimeiset pari tuhatta vuotta. Viime vuosina kysymys maailmanlopusta on ollut erityisen ajankohtainen. Viimeksi maailmanlopun *piti* amerikkalaslakko Family Radio Worldwiden *Raamattuun* perustuneen ennustuksen mukaan tulla 21.5.2011 (perusteluista ks. esim. Roth 2011). Ilmeistä on, että näin ei käynyt.² Nyt odotetaan, tuleeko loppu 21.12.2012 – tämä ennustus perustuu maya-intiaanien kalenterin päättymiseen kyseisenä päivänä. Päivämäärä olisi kieltämättä erittäin sattuva niinkin merkittävälle tapahtumalle kuin maailmanloppu, mutta saksalaistutkija Andreas Fuls on ehtinyt julistaa myös tämän ennustuksen laskuvirheeksi: Fuls on omissa laskelmissaan päätenyt siihen, että mayojen kalenteri on noin 208 vuotta nuorempi kuin tähän asti on ajateltu, joten kalenterin todellinen päättymisvuosi olisikin tällöin 2220. (YLE 5.11.2009.) Lähitulevaisuuden maailmanlopuista voisin mainita myös perjantain 13.4.2036, jolloin asteroidi Apophis joidenkin arvioiden mukaan osuisi maapalloon. Nasa on kuitenkin kumonnut tämän ennusteen laskemalla, että asteroidin osumistodennäköisyys maapalloon on yksi 250 000:sta. (HS 8.10.2009.) Sir Isaac Newtonin jälkeenjääneistä papereista on puolestaan ilmennyt, että yksi Britannian kuuluisimmista tiedemiehistä oli aikanaan laskenut maailmanlopun koittavan vuonna 2060 (STT 25.2.2003). Näin ollen kehoitus elää jokainen päivä kuin se olisi viimeinen,

¹ Lainausten yhteydessä viitataan *Världens sista romanin* lyhenteellä *VSR*. Leipätekstissä käytän romaanin täydellisen nimen ohella myös lyhempää muotoa *Roman*.

² Ennustuksesta vastanneen Harold Campingin mukaan maan olisi tuhonnut jättimäinen maanjäristysten sarja, ”joka tempaisee uskovaiset taivaaseen ja jättää muut hävityksen kauhistukseen muutamaksi kuukaudeksi.” Ei ole ensimmäinen kerta kun herännäiskristitty saarnaaja Camping erehtyy laskelmissaan. Edellisen kerran hän oli ennustanut maailmanlopun koittavan vuonna 1994. (YLE/Reuters 20.5.2011.)

ei ole lainkaan huono vaihtoehto – antavathan ennustukset ymmärtää, että elämme jatkuvasti lopun kynnyksellä.

Daniel Sjölinin *Världens sista romanin* takakannen esittelytekstissä puolestaan muistutaan kirjan lukijaa toisesta vuosikymmeniä käynnissä olleesta keskustelusta: ”I fyrtio års tid har det spekulerats i romanens snara undergång”. Romaanin pian koittava loppu, *romaanin kuolema* – johon ”maailman viimeisen romaanin” voisi tulkita viittaavan – on ollut etenkin postmodernistisen debatin yhteydessä usein kuulunut ja kulunut trooppi, kaiken muun postmodernismiin liittyvän kuolemapuheen ohella (Hallila 2006, 67). Mutta onko Sjölinin kieltämättä mahtipontisella nimellä varustettu teos todellakin ”själva grundskottet”, lähtölaukaus romaanin tuhoon? Mikäli kirjailijan tarkoituksena olisi ollut kirjoittaa kirjaimellisesti maailman viimeinen romaani, se olisi jo nyt nelisen vuotta romaanin ilmestymisen jälkeen helppoa todeta yhtä epäonnistuneeksi tähänastiset ennustukset maailman tuhoutumisesta. Mutta *Världens sista roman* romaanin lopun lähtölaukauksena, romaanigenren ja kirjallisuuden rappion, vähä vähältä tapahtuvan täydellisen tuhoutumisen alkuna ei periaatteessa ole lainkaan poissuljettu vaihtoehto. Eihän maailmanloppukaan tule tapahtumaan silmänräpäyksessä, mikäli *Raamatun* Ilmestyskirjaan on uskomisen. En tietenkään toivo tämän olevan romaanikirjallisuuden kohtalo ja todennäköisempi oletus on, että Sjölinin romaanin nimen taakse jotain muuta – jotain, jonka kirjailija omien sanojensa mukaan kätki omaelämäkerrallisen seipitteen, alkoholismien ja muun vastaavan taakse (Eklund 2009).

Kyllä, *Romanin* päähenkilö ja minä-kertoja on kirjailija-tv-juontaja Daniel Sjölin. Mutta omaelämäkerrasta tai muistelmateoksessa tässä ei missään tapauksessa ole kyse – eihän? Ei ainakaan siinä mielessä, missä nämä lajit tavallisesti ymmärretään. Nimen lisäksi romaanin päähenkilön ja kirjailijan välillä on myös muita merkillepantavia yhteyksiä, mutta voiko tästä vetää suoraa johtopäätöstä, että kyseessä olisi omaelämäkerrallinen, edes joissain määrin todellisen kirjailijan elämään perustuva romaani? Kirjailijan taustaa ja aikaisempaa uraa tuntevalle tämä ei kenties tulisi heti mieleen. On kuitenkin muistettava, että Sjölinistä mitään tietämätön lukija voisi ainakin periaatteessa olettaa lukevansa Daniel Sjölinin todellisesta elämästä.

Sjölin on kertonut, että *Världens sista romanin* on tarkoitus olla hänen kirjailijanuransa viimeinen teos – tästä romaanin nimi: ”Den heter Världens sista

roman för det var min världs sista roman, ett medvetet försök att ha ihjäl mitt författarskap” (Eklund 2009; Cloarec 2008). Sjölinin romaani ei siis ole varsinaisesti tietoinen kommentti keskusteluun romaanin kuolemasta. Näinkin voisi toki olla kun otetaan huomioon *Romanin* itserefleksiivisyys ja romaanigenreä – ja oikeastaan kaikkea kirjallisuutta sekä mediakulttuuria – vastaan kohdistettu kritiikki, jota siitä esitetään.

Sjölin ei ole tarkoittanut *Romania* ainoastaan uransa päätösteoksekseen vaan tämän lisäksi romaani käsittelee kirjailijan mukaan alusta loppuun lapsen – hänen omansa – menettämistä ja menetyksen tuottamaa surua (Eklund 2009). Romaanin taustalla vaikuttavat siis varsin henkilökohtaiset ja kipeät syyt. Nämä seikat rakentavat myös romaanin keskeistä tematiikkaa, joka nähdäkseni ei kuitenkaan täysin avaudu lukijalle ellei hän ole tietoinen Sjölinin kirjoitusmotiiveista. Mutta toisaalta, kun ne tiedostaa, niiden voi myös huomata nousevan romaanissa jopa kohosteisella tavalla esille. Etenkin lapsen kuolemaa Sjölin käsittelee itse asiassa yllättävänkin avoimesti. Niinpä en aio tutkimuksessanikaan sivuuttaa niitä, vaikka *Världens sista roman* toisaalta mahdollistaisikin puhtaasti fiktiivisen luennan.

Analyysini perustuu kohdetekstin huolelliseen lähilukuun, jonka merkitys korostuu entisestään kun kyseessä on Sjölinin *Världens sista romanin* kaltainen kerronnaltaan haastava ja monisyinen teos. Romaani vaatineen paljon jo ruotsia äidinkielenään puhualta mutta katson itselleni vain eduksi sen, etten ole natiivi kielenpuhija. Väitän, että vieraan kielen aiheuttaman kitka herkistää tarkastelemaan romaanin kieltä ja kerrontaa sekä niiden luomia yhteyksiä ja merkityksiä. Tutkimukseni on leimallisesti subjektiivista; oletan että natiivi ruotsinkielinen lukisi ja tulkitsisi romaania hyvin eritavalla.

Tutkimukseni pääpaino on Sjölinin romaanin omaelämäkerrallisen materiaalin ja omaelämäkerrallisuuden analysoinnissa ranskalaiskirjailija ja -kirjallisuudentutkija Serge Doubrovskyn keskusteluun tuoman käsitteen *autofiktio* (*autofiction*) avulla. Autofiktion tärkeimpiä tunnuspiirteitä on samannimisyyden kautta luotu vaikutelma todellisen tekijän ja romaanin henkilön samuudesta. Tutkimuksessani kiinnitän erityistä huomiota juuri erisnimeen. En paneudu ainoastaan kirjailijan ja romaanihenkilön samannimisyyden problematiikkaan vaan myös siihen kuinka kirjailija – joko tietoisesti tai tiedostamattaan – hyödyntää ja varioi nimeään

korostaakseen omaa persoonaansa ja läsnäoloaan tekstissä, sekä siihen millaisia tulkintamahdollisuuksia ja näkökulmia tekstiin nimi avaa. Yksi näistä näkökulmista on nimenomaan apokalyptisyys, josta tarkemmin tuonnempana.

Sen jälkeen kun Doubrovsky lanseerasi käsitteensä nimeämällä vuonna 1977 ilmestyneen teoksensa *Fils* sen esipuheessa autofiktioksi, käsitettä on problematisoitu paljon ja määritelty uudelleen. Konsensukseen käsitteen määritelmästä ei kuitenkaan ole päästy. Analyysini lähtökohta on nimenomaan Doubrovskyn alkuperäinen määritelmä unohtamatta tietenkään muuta ilmiöön liittyvää teoretisointia.

Autofiktiivinen teos asettuu omaelämäkerran ja fiktion välimaastoon venyttäen molempien lajityypin rajoja. Autofiktio-käsitteellään Doubrovsky kommentoi erityisesti ajankohdan ranskalaista omaelämäkertadebattia kyseenalaistaen ennen kaikkea omaelämäkerran totuuden ja subjektin yhtenäisyyden. Vastaavanlaisiin on sittemmin puututtu myös modernin omaelämäkerran teoretisoinnin puitteissa. Yleisesti ottaen autofiktio on käsitetty leimallisesti ranskalaiseksi ilmiöksi niin kirjallisuudessa kuin kirjallisuudentutkimuksessa. Ranskasta autofiktio on levinnyt muihin maihin, joskaan ei väistämättä samaisessa muodossa. Esimerkiksi Suomessa autofiktiivinen kirjoittaminen on Päivi Koiviston mukaan yleistynyt 1990-luvun lopulta alkaen. (Koivisto 2011, 24–25.) Suomalaisella tutkimuskentällä autofiktio on kuitenkin verrattain vähän hyödynnetty käsite. Suomessa autofiktiosta on kirjoittanut erityisesti Päivi Koivisto, joka lukuisten artikkelien lisäksi käsittelee ilmiötä tuoreessa väitöskirjassaan *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja* (2011). Koiviston tekemä tutkimus autofiktio saralla muodostaakin tärkeän osan omasta tutkimusaineistostani. Doubrovskya ja autofiktiota ovat sivunneet myös muun muassa Lea Rojola (1995), Päivi Kosonen useammassa yhteydessä (mm. 1995, 2000, 2007) sekä Anna Makkonen (1996).

Suomen tilannetta vastaava tendenssi on havaittavissa myös Ruotsin kirjallisella kentällä. Daniel Sandström on todennut, että autofiktiivisistä kirjoittamisesta on tullut lähestulkoon normi etenkin nuorten ruotsalaiskirjailijoiden keskuudessa (Sandström 2007). Esimerkiksi yksi 2000-luvun huomattavampia ja kiitellyimpiä debyyttejä on Martina Lowdenin (s. 1983) vuonna 2006 ilmestynyt yli 600-sivuinen päiväkirjaromaani *Allt*, joka koostuu Lowdenin autenttisista päiväkirjamerkinnoista

vuosilta 2003–2006. Samankaltaisen trendin voisi olettaa vallitsevan myös muissa Pohjoismaissa, joskaan en ole tilanteeseen tarkemmin perehtynyt. Esimerkiksi yksi viime vuosien kohutuimpia ilmiöitä etenkin Norjassa ja Ruotsissa on ollut norjalaisen, Ruotsissa asuvan Karl Ove Knausgårdin autofiktiivinen romaanisarja *Min Kamp* (2009–2010),³ jossa kirjailija ruotii hyvin suorasanaisesti itseään, omia heikkouksiaan ja läheisiään (ks. Sjölin & Knausgård 19.4.2010; Rossi 2011).

Jo Daniel Sandströmin kommentti osoittaa, että ilmiönä autofiktio on Ruotsissa noteerattu, mutta havaintojeni mukaan siihen ei ruotsalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa ole juuri tartuttu. Itse asiassa koko autofiktio-käsite vaikuttaisi olevan Ruotsin tutkimuskentällä suhteellisen harvinainen, eivätkä sen vakiintuneemmilta vaikuta myöskään käsitteen ruotsinnos *självfiktion*, johon olen joissakin yhteyksissä törmännyt, tai näiden käsitteiden rinnalla esiintyvä lähinnä amerikkalaisesta kirjallisuudentutkimuksesta juontava *faktion* (*faction*). Laajimmin ja monipuolisimmin autofiktiosta lienee kirjoitettu Eva Ahlstedtin ja Britt-Marie Karlssonin toimittamassa antologiassa *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränlandet mellan självbiografi och fiktion* (2011). Merkille pantavaa kuitenkin on, että kokoelman 19 artikkelista yhdessäkään ei käsitellä ruotsalaista autofiktiota. Autofiktiota sivuavaa problematiikkaa ovat laajemmin käsitelleet myös ainakin Bo G. Jansson teoksessaan *Episkt dubbelspel: om faktionberättelser i film, litteratur och tv* (2006) ja Christian Lenemark väitöskirjassaan *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* (2009).

Yhtenä syynä autofiktio-käsitteen vähäiseen käyttöön kirjallisuudentutkimuksessa näen muun muassa sen, että romaania jota voitaisiin lukea autofiktiona, on luettu esimerkiksi modernina, konventioita rikkovana omaelämäkertana, omaelämäkerrallisena romaanina, tunnustus- tai dokumentaarikirjallisuutena. Myös päivälehtikritiikeissä autofiktio on usein luokiteltu lähinnä omaelämäkerralliseksi romaaneiksi. Edellä mainitsemani Lowdenin *Allt* puolestaan on määritelty muun muassa dokumentaariromaaniksi (ks. esim. Kalmteg 2007a). Mutta kuten tuonempana tutkimuksessani osoitan, autofiktio ja omaelämäkerrallisen romaanin välillä on merkittävä ero. Autofiktio käsitettä soisi hyödynnettävän enemmänkin

³ *Min kamp* (*Taisteluni*) käsittää kaikkiaan kuusi osaa, joista kolme ensimmäistä ilmestyi vuonna 2009 ja kolme viimeistä 2010. Sarjan ensimmäinen osa ilmestyi suomeksi Liken kustantamana syyskuussa 2011.

myös Pohjoismaissa. Käsitteen relevanssin puolesta puhuu mielestäni jo se, että tämänkaltainen kirjoittaminen on yleistynyt 1900-luvun lopulta lähtien.

Autofiktion perusta on siis omaelämäkerran teoriassa. Toisaalta, kuten edellä sivusin, autofiktion ja omaelämäkerrallisen romaanin välinen raja näyttää ajoittain veteen piirrettynä viivana. Tästä syystä hyödynnän tutkimuksessani autofiktion rinnalla myös sekä klassista että modernia omaelämäkertaa ja joissain määrin myös omaelämäkerrallista fiktiota koskevaa teoretisointia. Omaelämäkerrallisesta sopimuksestaan tunnetun teoreetikko Philippe Lejeunen ohella haen taustatukea myös Dorrit Cohnin fiktion erityisyyteen liittyvistä ajatuksista. Nämä kaikki käsitteet – autofiktio, omaelämäkerta ja omaelämäkerrallinen romaani – auttavat myös tarkastelemaan ja hahmottamaan Sjölinin *Världens sista romanin* tarinalinjojen, kehyskertomuksen ja kahden siitä erottuvan sisäkertomuksen, välisiä suhteita.

Ensisijainen hypoteesini on yksinkertaisesti se, että vaikka autofiktiivisessä teoksessa painottuisikin nimenomaan fiktion osuus – kuten *Världens sista romanin* tapauksessa vaikuttaisi tapahtuvan – ei todellista kirjailijaa ja hänen henkilöhistoriaansa voi eikä toisaalta myöskään tarvitse sulkeistaa tulkinnan ja luennan ulkopuolelle. Tarkoitukseni onkin eritellä sitä, kuinka Sjölin hyödyntää romaanissaan omaa persoonaansa, ikään kuin kirjoittaa itsensä romaaniin. Ilmeisimmillään Sjölin on *Romanissa* mukana ”pseudokaimansa” Danielin hahmossa mutta oletan, että myös romaanin muilla olennaisilla ja sitä leimaavilla elementeillä, esimerkiksi päähenkilön dementoituneella äidillä ja romaanin toisessa persoonassa kerrotulla tarinalinjalla, on merkittävä funktio Sjölinin henkilökohtaisen projektin, surutyön ja kirjailijanuran päättämisen, toteutumisessa. Oletan, että loppujen lopuksi *Världens sista roman* on palautettavissa intiimin, omaelämäkerrallisen kerronan alueelle. Tämä on myös tärkein syy sille, miksi yhdistän tutkimuksessani autofiktion ja apokalyptisyyden. Näen, että *Världens sista romanin* autofiktiivisyys ja omaelämäkerrallisuus liittyvät nimenomaan kirjailijan romaanin kautta tekemään surutyöhön. Sen sijaan Sjölinin tietoisessa valinnassa päättää kirjailijanuransa juuri kirjoittamalla ”maailman viimeinen romaani” toimii selkeänä linkkinä apokalyptisyyteen.

Tarkastelen myös sitä, kuinka Sjölinin romaani on nimensä mukaisesti ”maailman viimeinen romaani”, kuinka kirjailija käyttää jumalallista valtaansa luoda ja tuhota tarinamaailmoja. Romaanin maailma on kielellä luotu maailma; kielen tuhoutuessa

myös tämä maailma tuhoutuu. Kielen yhteys luomiseen ja tuhoon ilmaistaan romaanissakin kiintoisalla tavalla. Seuraavassa sitaatissa puhe on ruotsin kielen *u*-äänteestä:

Detta unika svenska fonem som bara påträffas här samt vissa isolerade delar av bokmålets Norge. Invandrare har alltid svårt med denna vår längsta, stuprördsystrande strupvokal. Det blir antingen Y eller O. *Ursprung. Uppenbarelse. Undergång*, munlukten är bedrövlig, där inne i gommen har liket redan tagit plats.

(VSR, 34; kursiiivit minun.)

On kiehtovaa, että kaikki sitaatissa mainitut esimerkit tällä ainutlaatuisella vokaalilla alkavista sanoista – *ursprung* (’alku’, ’alkuperä’, ’synty’), *uppenbarelse* (’ilmestys’, ’näky’) ja *undergång* (’tuho’, ’turmio’) – yhdistyvät ilmeisellä tavalla apokalyptiikkaan. Voitaisiinko siis sanoa, että kieli on jo itsessään apokalyptista, luovaa ja tuhoavaa yhtä aikaa?

Väitän siis, että autofiktiota ja apokalyptisyyttä yhdistää muukin kuin *ja*-konjunktio ja alkukirjain *A*. Tämän väitteen relevanttiuden pyrin tutkielmassani osoittamaan. On tosin mainittava, että jo näiden ilmeisten yhteyksien – *ja*-sanan ja *A*-kirjaimen – asema Sjölinin romaanissa on huomionarvoinen. *A*-kirjaimessa kityytyy yksi romaanin ydinajatuksista, *A är inte A!* ja ruotsin sana *ja* myöntävän vastauksen merkkinä on *Världens sista romanin* viimeinen sana, johon palaan tutkimukseni lopussa.

Yksi olennainen, joskin hieman yllättäenkin löytynyt tekijä, joka myös motivoi minua lähteä tutkimaan tarkemmin Sjölinin romaanin yhteyttä ensin *Raamattuun* yleensä, sitten fokuoituneemmin apokalypseihin, ansaitsee tulla mainituksi. Tämä selittää myös tutkimukseni ensimmäistä mottoa. Autofiktiivisenä teoksena *Världens sista roman* on mitä suurimmassa määrin ”Danielin kirja”; jokainen *Raamattua* tunteva tietää, että myös Vanhan testamentin neljästä profetiasta yksi on Danielin kirja. Ja mikä oleellista, kyseinen Danielin kirja on toinen *Raamatun* kahdesta apokalyptisesta kirjasta, Vanhan testamentin vastine monelle tutummalle ja Uuden testamentin päättävälle Johanneksen ilmestykselle. Tutkimukseni mottoon tämä liittyy seuraavasti: Sjölinin romaanin kertoja-päähenkilö Danielin saattokodissa asuvan

dementoituneen äidin huoneen numero on D124 – ja mottonihan on neljäs jae Danielin kirjan 12. luvusta (Dan. 12:4): ”Men du, Daniel, skall hålla orden hemliga och försegla boken ända till den sista tiden. Många kommer att avfalla, men kunskapen skall tillta.” Verbi *avfalla* merkitsee luopumista, jota *Världens sista romankin* tietyllä tapaa on. Verbistä juontuu substantiivi *avfall*, ’luopumus’, mutta sillä on myös toinen erittäin relevantti merkitys: ’jäte’, ’kuona’. Nimenomaan tässä jälkimmäisessä merkityksessä *avfall* on yksi *Världens sista romanin* keskeisistä motiiveista.

Seuraavaksi esittelen tutkimuskohteeni. Koska Daniel Sjölin on Suomessa etenkin kirjailijana varsin tuntematon, katson aiheelliseksi sivuta myös hänen aikaisempaa romaaniutuotantoaan. Aloitan siis samasta kysymyksestä, jonka *Dagens Nyheterin* Lars Linder (2010) on Daniel Sjölinistä esittänyt: ”vem är han egentligen, kulturens egen kameleont?”

1.2 Tutkimuskohteenä Daniel Sjölin ja *Världens sista roman*

Daniel Sjölin on yksi näkyvimpiä kirjallisuus- ja kulttuuri persoonia 2000-luvun alun Ruotsissa. Hän on opiskellut kirjallisuutta ja kielitiedettä Upsalassa, suorittanut journalistiikan ja viestinnän opintoja Tukholman yliopistossa sekä käynyt Biskops-Arnö -kansanopiston kirjoittajalinjan. Tätä nykyä Sjölin tunnetaan erityisesti SVT:n kirjallisuusohjelma Babelista, jonka juontajana hän aloitti vuonna 2005. Hänen päätymistään Babeliin voidaan pitää sattumana: Sjölin oli ollut radiossa puhumassa eräästä kirjasta ja Babelin tuottaja Eva Beckman sattui kuulemaan lähetyksen. Beckman piti Sjölinin äänestä ja niin kirjailija päätyi televisioon. (Cloarec 2008.) Sjölin on toiminut myös muun muassa *Svenska dagbladetin* ja *BLM:n*⁴ kirjallisuuskriitikkona sekä runouteen keskittyvän *Lyrkvännens*-lehden toimittajana. Uravalinta on kieltämättä mielenkiintoinen miehen tausta huomioonottaen.

Nykyään vaimonsa ja lastensa kanssa Tukholmassa asuva Sjölin syntyi vuonna 1977 – samana vuonna kuin Doubrovsky lanseerasi autofiktio-käsitteensä – Bålstassa, Håbon kunnan keskustaaajamassa Tukholman luoteispuolella. Parin vuoden vanhana

⁴ *BLM* eli *Bonniers Litterära Magasin* oli Bonnierien kustantamon vuosina 1932–2004 julkaisema uutta kirjallisuutta ja runoutta esittelevä aikakauslehti.

perheensä mukana Sollentunaan muuttanut Sjölin luki kertomansa mukaan lapsuudessaan lähinnä Aku Ankkaa ja lähimmäs kieltä hän pääsi ratkoessaan isoäitinsä kanssa ristisanatehtäviä; yrittäjäkodissa ei kirjallisuutta juuri harrastettu. Hän alkoi kirjoittaa vasta 19-vuotiaana kirjoittaa, ensin runoja ja sittemmin proosaa. (Cloarec 2008.)

Myös novelleja kirjoittaneen Sjölinin esikoisromaani *Oron bror* ilmestyi vuonna 2002. Seuraavana keväänä kirjailija palkittiin Ruotsin suurimmalla yksinomaan esikoiskirjailijalle myönnettävällä kirjallisuuspalkinnolla Borås Tidnings debutantprisillä. Varsinaisen läpimurtonsa Sjölin teki pari vuotta debyyttinsä jälkeen, vuonna 2004 ilmestyneellä *Personliga pronomen: en melodroman* -romaanillaan. Tutkimukseni kohdeteksti *Världens sista roman* valittiin ilmestymisvuotenaan 2007 ehdolle Ruotsin merkittävimmän kirjallisuuspalkinnon Augustprisetin saajaksi. Palkintoa ei tuolloin jo Babel-Sjölininä profiloituneelle kirjailijalle tullut vaan sen meni Carl-Henning Wijkmarkille (*Stundande natten*; suom. *Saapuva yö*). Kyseisenä vuonna Augustpriset-ehdokkaana oli myös sellaisia Suomessakin tunnettuja nimiä kuin Torgny Lindgren (*Norrlands akvavit*; suom. *Akvaviitti*) ja Åsa Linderborg (*Mig äger ingen*; suom. *Minua ei omista kukaan*). Sjölinin viimeisin julkaistu teksti on *Denio från Borås* -antologiaan (2010) sisältyvä novelli ”Osynliga händer”.⁵ Hänen voidaan nähdä edustavan 2000-luvun uutta ruotsalaista kirjailijasukupolvea, jotka asettavat tuotantonsa keskiöön sekä itsensä että kielen ja jotka etsivät traditiosta riippumattomana omaa ääntään ja omaa kieltään (Eklund 2010, 6, 8).

Sjölin on palkittu paitsi kirjailijana myös yleensä kulttuurivaikuttajana. Borås Tidnings debutantpris -palkinnon ja Augustpriset-ehdokkuuden lisäksi Sjölinille on myönnetty Ruotsin Penin jakama Bernspriset (2006), Örjan Linderbergerpris (2008), SVT:n Club 100 -pris (2010) sekä Hans Ingvar Hanssons informationspris 2010 (2011).

Punaisena lankana Sjölinin tuotannossa kulkee kielen aseman ja merkityksen pohdinta, problematisointi ja kritisointi. Kirjailija arvelee tämän juontavan

⁵ Antologia on Borås Tidnings debutantpris -palkinnon 10-vuotisjuhla-antologia, johon on koottu tekstejä palkinnon saaneilta kirjailijoilta. Daniel Sjölinin lisäksi antologiaan ovat kirjoittaneet Lotta Lotass, Maria Zennström, Jonas Hassen Khemiri, Ida Börjel, Sara Mannheimer, Martina Lowden, Viktor Johansson ja Andrzej Tichý. Vuonna 2010 palkinnon sai Johan Kling (romaani *Människor helt utan betydelse*) ja 2011 Helena Österlund (runokokoelma *Ordet och färgerna*).

taustastaan, kasvoihan hän perheessä jossa kieli ja kirjallisuus eivät olleet itsestäänselvyys (Eklund 2009, Mosander 2007). Kieli hallitsee ihmisen mieltä, ajatuksia ja tunteita. Yhtäältä ihminen tulee osaksi yhteisöä jossa elää juuri kielen kautta mutta toisaalta kieli myös erottaa ihmisiä toisistaan. Kielen avulla ihminen hallitsee ja systematisoi todellisuutta mutta samalla kieli myös vieraannuttaa todellisuudesta yksinkertaistamalla ja abstrahoimalla.

Oron brorissa aikuinen päähenkilö-kertoja palaa isoveljensä lapsuutensa maisemiin ja muistelee lapsuuttaan. Muistoissa – joiden alkuperän ja autenttisuuden kertoja kyseenalaistaa heti alkajaisiksi: ”jag mindes inget alls. Jag var bara ett sött köttstycke när vi flyttade härifrån [---]. Språklös, äkta, vit. Allt var nog bara en berättelse.” (*OB*, 10.) – tavataan kielen maailmaan astumassa oleva ja omaa persoonallisuuttaan rakentava muutaman vuoden ikäinen lapsi, persoonaton ”man”. *Personliga pronomenin* fokuksessa on vastikään muodostettu mutta jo nyt ristiriitojen repimä Sunesohnin uusperhe. Sisäisten konfliktien lisäksi perhe joutuu paikallisten maahanmuuttajanuorten terrorisoimaksi ja osalliseksi hämärissä olosuhteissa tapahtuneeseen murhaan – perheen tyttären äiti löytyy kuolleen puistonpenkiltä. Tapahtumia seurataan vuorotellen kunkin perheenjäsenen sekä myös nuorisjoukon näkökulmasta. Romaanin kerronnan kiehtovimpana piirteenä on se, että fokalisoijan vaihtuessa vaihtuu myös kerronnassa käytetty persoona. Kerronta etenee perinteisten hän- (hon) ja minäkerronnan lisäksi sinä-, me- ja te-muodossa. Samoin kielen rekisterit vaihtelevat kerronnan persoonan mukaan kielioppisääntöjä noudattelevasta kielestä yleis- ja puhekieleen ja jopa ruotsalaisittain transkriboituun englanttiin.⁶

Världens sista romanin päähenkilö, alkoholisoitunut kirjailija ja SVT:n kirjallisuusohjelma Babelin juontaja Daniel Sjölin, on väsynyt kieleen. Kieli on pahasta ja hän haluaa siitä eroon: ”Jag hade mitt språk men ville inte ha det. Jag ville ha någon annans språk. Jag ville ha Virginia Woolfs och Kjell Lönnås och CJ:s och Catherines språk. Och jag ville inte ut ur tystnaden, jag ville in i den. Känna den.” (*VSR*, 262.) Daniel etsii kieltä kielen toiselta puolelta, hiljaisuutta jonka hän kokee

⁶ En voi olla havainnollistamalla tätä pienellä esimerkkisitaatilla. Taustaksi kerron, että kohtauksessa ollaan Sunesohnien järjestämällä päivällisellä ja perheen pää, itse Sunesohn, on pitämässä avajaispuhetta: ”*Muah, jäss, aj gäss its tajm to wällkam jo all to Sunesohns ... ässpäschilli di Ambassador of di repabblik av dä Gambia, Mister Lammin Bacho and his bjutifäll vajf Mississ Lammin Bacho. Dej hävv tonajt kam ål dom väj främ Strandvägen Muhaha äs så mäny av jo rest. Så aj håp jo vill häv ö plässant tajm her tonajt ivän if jo ar in dä söbööb Muaha! ... Aj bid jo wällkam!*” (Sjölin 2010/2004, 121; kursivi alkuperäinen.)

mahdottomaksi saavuttaa. Hän etsii ihmettä, joka odottaa jokaisen romaanin lopussa. Samalla Daniel seuraa niin ikään alkoholisoituneen, sittemmin syöpään ja Alzheimerin tautiin sairastavan taiteilijaäitinsä mielen ja kielen vähittäistä tuhoutumista.

Seuraavassa pyrin muotoilemaan mahdollisimman selkeän kokonaiskuvan *Världens sista romanin* keskeisistä tapahtumista ja kerronnasta. En koe tässä yhteydessä tarkoituksenmukaiseksi selvittää romaanin tapahtumia ja jokaista sivupolkua perinpohjaisesti. Lisäksi veikkaan, että yksityiskohtainen mutta samalla selkeä esitys romaanista on kutakuinkin mahdotonta.

Daniel on kirjoittanut ”maailman viimeisen romaanin”, teoksen jossa ”fiktion on kuoltava”. Tässä omaelämäkerrallisessa teoksessa Daniel haluaa kertoa paitsi itsestään myös äidistään. Barbron ja Danielin tarinat muodostavat kaksi rinnakkain kehittyvää sisäkertomusta, jotka kietoutuvat ja lomittuvat toisiinsa huomiota herättävällä tavalla. Käytännössä *Romanin* tarinalinjojen tapahtumat voi tiivistää samalla tavalla: niin ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa kehys- ja sisäkertomuksissa – kutsun jatkossa jälkimmäistä lähinnä ”Danielin käsikirjoitukseksi” – kuin toisessa persoonassa kerrotussa tarinalinjassa, ”Barbron tarinassa”, tehdään matkaa Tukholmasta Mariefredin läheiseen metsään.

Världens sista romanin avausluvussa Daniel on matkalla äitinsä luo Dalenin saattokotiin lukeakseen tälle mainitun ”maailman viimeisen romaanin” käsikirjoitusta. Käsikirjoitus alkaa tilanteesta, jossa Daniel on kohdannut vuosien tauon jälkeen lapsuutensa ja nuoruutensa parhaan ystävän CJ:n, Carl-Johan Vallienin. Tapaamisen johdosta miehet tekevät uinti- ja sieniretken CJ:n omistamaan metsään Mariefredin lähistöllä. Mukaan otetaan myös CJ:n ja tämän avovaimon Catherinen – joka niin ikään on sekä Danielin että CJ:n lapsuuden- ja nuoruudenystävä – muutaman kuukauden ikäinen tytär, Pyttan. Matkan aikana Daniel muistelee Tukholman Östermalmilla vietettyä lapsuuttaan ja nuoruuttaan sekä entisiä ystäviään joihin CJ:n ja Catherinen ohella lukeutuivat Marcel, Claude ja Hampus. Toisessa persoonassa kerrotussa tarinalinjassa selvitellään Barbron menneisyyteen liittyviä salaisuuksia. Orpo, kasvattiperheessä lapsuutensa ja nuoruutensa viettänyt Barbro on elänyt kovan ja vaietun elämän, josta Daniel ei tiedä juuri mitään. Oletettavasti menneisyyteen kätkeytyy raiskaus, abortti ja pako kasvattivanhempien kodista. Myös Barbron tie vie

kolmen poliisin, Clauden, Marcelin ja Fjunior Hampussonin, kanssa Åkebyn metsään missä hänen onnistuu paeta.

Loppua kohti niin Danielin kuin Barbron tarinoihin alkaa ilmaantua hämmentäviä piirteitä ja herää kysymys onko näitä tapahtumia romaanin maailmassa koskaan tapahtunut – vai onko kyse vain Danielin ylikuumentuneiden aivojen tuotoksista. Esimerkiksi toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan lopussa ”sinä”, ”Barbro”, herää metsässä huomaten yllättäen muuttuneensa mieheksi. Daniel puolestaan eksyy kuumaan, savun peittämään metsään ja uhraa lopulta itsensä jättiläismäiselle sudenkorennonle. *Romanin* päätösluvussa Daniel on jälleen Åkebyssä, tällä kertaa kahden poliisin ja saattokodin vastaavan psykiatrin kanssa etsimässä Dalenista karannutta Barbroa. Ei liene yllätys, että Danielin seuralaiset ovat nimeltään Marcel, Hampus ja Claude Markusson.

Världens sista romanin ensimmäisillä sivuilla Daniel tiivistää luvussa olevat tapahtumat seuraavasti:

Här får ni hela skiten i alla fall. All jävla realism ni kan tänka er. Även om jag avskyr den – mer för hantverket än sanningarna. Alla jävla miljöschildringar man måste hålla verkliga. Och folk som ska prata naturtroget och göra vardagliga saker. Som att äta banan. Alla jävla typer som äter banan i realistiska böcker, medan tidsandan pågår omkring dem (helst i förorten) och psykbrottet lurar i buskarna (helst i undertexten). Men okej, luta er tillbaka och njut av mina privata tillkortakommanden. Min oförmåga att känna kärlek, att leva mig in, att bry mig om. Mina bananer.

(VSR, 7.)

Sjölinin romaanin kerronta on kaikkea muuta kuin minimalistista. Päinvastoin, se on äärimmäisen rikasta, polveilevaa ja vaikeaselkoista. Kerronta risteilee eri aikatasojen välillä ja ajoittain niin aikatasot kuin romaanin eri ”maailmat” sekoittuvat toisiinsa. Edellisessä sitaatissa on kuitenkin ilmeinen viittaus minimalismin merkittävään nimeen, Samuel Beckettiin ja yhteen hänen kuuluisimmista näytelmistään, vuonna 1958 ensi-iltansa saaneeseen *Krapp's Last Tapeen*. Banaani tai siihen johdattelevia assosiaatioita vilahtelee *Romanin* tarinalinjoissa: käsikirjoituksessa Daniel muistelee lastenohjelmaa ”Trazan och Banarne” (VSR, 258). Kun Barbro ollaan romaanin toisessa sisäkertomuksessa viemässä metsään, Fjunior Hampussonin

banaaninsyöntiprojektia kuvataan varsin seikkaperäisesti (VSR, 202–209). Muistetaan myös, että yksi *Romanin* jokaisessa tarinalinjassa esiintyvä hahmo on nimeltään Marcel. Tämä puolestaan voidaan nähdä viittauksena yhtäältä Marcel Proustiin, toisaalta jopa kirjailijapariskunta Sjöwallin ja Wahlöön rikospoliisi Martin Beckiin: ”Konstapel Kurt? Nej, Beck? Konstapel Martin? Maräng? Prosit? / [---] / Marcel. Konstapel Marcel.” (VSR, 199.) Toisaalla Daniel muistelee ystävänsä CJ:n menneitä valloituksia:

Och CJ tog dit sina kärlekar. Anna: turkos, rosa och gult. En hel pastellpalett matchades med skimrande pärlemorvitt vid inre ögonvrå. Hanna: skirt vitskimrande skugga och ögonpenna som matchades med blekrosa läppar och fräsch solkysst hy. Johanna: pärlemorlila ögonskuggor och läppglans till flickig persikohy med skimrande lyster.

(VSR, 108.)

Tässä on selvä viittaus Marianne Fredrikssonin romaaniin *Anna, Hanna och Johanna* (1994). Jo näiden muutaman esimerkin kautta lienee ilmeistä, että *Världens sista romanin* kerronta on kaiken muun ohella läpeensä intertekstuaalista.

Sjölinin tuotantoa ei ole aikaisemmin tutkittu käytännössä lainkaan – eikä myöskään käännetty muille kielille.⁷ En voi kuin ihmetellä tätä. Sjölin kirjoittaa persoonallista ja kokeilevaa proosaa – hän tosin vaikuttaisi itse karttelevan määrettä ”kokeellinen” (esim. Kalmteg 2007b). Kenties juuri Sjölinille luonteenomainen kerronta on yksi syy siihen, ettei hänen tuotantoonsa ole ruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä tartuttu.⁸ Kerronnan vaikeaselkoisuus ja hämäryys, erilaisten kielen rekistereiden ja

⁷ Poikkeuksena on juuri *Världens sista roman* joka on käännetty tanskaksi nimellä *Verdens sidste roman*.

⁸ Kenties taustalla voi vaikuttaa myös ruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen tila ylipäänsä. Ruotsissa on 2000-luvulla käyty vilkasta keskustelua humanististen tieteiden ”kriisistä” ja kirjallisuuden asemasta oppiaineena ja tutkimusalana. Hanne-Lore Andersson on väitöskirjassaan *Doxa och debatt. Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (2008) analysoinut ruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen tilaa vuosituhannen vaihteessa ja esittää, että tutkimus ei ole niin aiheiden kuin käsittelytapojen suhteen viimevuosikymmeninä juuri kehittynyt (ks. Nyqvist 2011). Ja rehellisesti sanoen tällaisen kuvan saakin kun silmäilee ruotsalaisissa yliopistoissa viime vuosina tehtyjä ja tekeillä olevia tutkimuksia. Tutkimus vaikuttaisi painottuvan huomattavissa määrin kirjallisuushistoriallisiin aiheisiin tai kansallisesti merkittävään tai klassikkoasemaan nousseisiin kirjailijoihin. Viimeaikaisia ja menossa olevia tutkimuksia on listattu esimerkiksi Linnéuniversitetin kotisivuilla: <http://lnu.se/amnen/litteraturvetenskap/nationella-hemsidan/disputationer-och-doktorandprojekt> (linkki tarkistettu 25.9.2011). Ruotsin kirjallisuudentutkimukseen liittyvästä debatista myös esim. Arping & Williams 2009.

kerronnan tasojen sekoittaminen eivät ole ominaisia ainoastaan *Världens sista romanille* vaan myös Sjölinin muille romaaneille. Täyttä varmuutta siitä, liikkuuko kerronta romaanin aktuaalissa todellisuudessa vai kenties henkilöhahmojen mielissä tai mitä romaanin maailmassa todella on tapahtunut ja mitä ei. *Världens sista romanian* lukiessa tämän kaltaisia pohdintoja ei voi välttää; kenties kaikki romaanissa kerrottu, onkin tapahtunut ainoastaan Danielin – ja hänen äitinsä – mielessä.

2 OMAELÄMÄKERTA, OMAELÄMÄKERRALLINEN ROMAANI JA AUTOFIKTIO

Omaelämäkerrallisuus on olennainen *Världens sista romania* määrittävä käsite. Romaanin kertoja Daniel toteaa heti avausluvussa muun muassa seuraavaa: ”Jag vet att det går en trend med självbiografisk fiktion just nu, men ärligt talat orkar jag fan inte undvika eller förekomma eller tajma några fler trender.” (VSR, 10). Käsitteenä omaelämäkerrallisuus on hyvin laaja kattaen koko joukon erilaisia ensimmäisessä persoonassa kerrottuja tekstejä, joita Päivi Kosonen kutsuu ”minäkirjoitukseksi” (*’écriture du moi’*). Omaelämäkerrallisen kirjoituksen piiriin kuuluu sekä referentiaalista kirjallisuutta kuten omaelämäkerrat, muistelmat ja henkilökohtaiset päiväkirjat, että ei-referentiaalisia teoksia, fiktiivisiä omaelämäkertoja, päiväkirjamuodossa kirjoitettuja romaaneja, erilaisia ”omaelämäkerrallisia hybridejä” ja niin edelleen. (Kosonen 2007, 20.)

2.1 Omaelämäkerta ja omaelämäkerrallinen romaani

Omaelämäkerta, *autobiografia*, juontuu kreikan kielen sanoista *auton* (’itse-’), *bios* (’elämä’) ja *graphein* (’kirjoitus’) (esim. Olney 1980, 6). Kyse on siis oman elämän kirjoittamisesta. Yhden tunnetuimmista ja sovelletuimmista omaelämäkerran määritelmistä on muotoillut ranskalainen teoreetikko Philippe Lejeune artikkelissaan ”Le Pacte autobiographique”. Tämän määritelmän mukaan omaelämäkerta on todella olemassa olevan henkilön kirjoittama tavallisesti ensimmäisessä persoonassa kerrottu pääsääntöisesti retrospektiivinen ja proosamuotoinen kertomus, jonka fokus on kirjoittajan elämässä ja persoonallisuudessa: ”Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.” (Lejeune 1989a, 4–5.)

Omaelämäkertaa on teoretisoitu runsaasti ja käsitykset omaelämäkerrasta muuttuneet sitten 1970-luvun alun jolloin Lejeune määritelmänsä esitti, ja myös Lejeune itse on esittänyt tarkennuksia alkuperäiseen määritelmänsä muun muassa vuonna 1982 ilmestyneessä artikkelissa ”Le Pacte autobiographique (bis)”. Lejeunen klassinen määritelmä otetaan kuitenkin edelleen varsin usein lähtökohdaksi

omaelämäkerralliseksi luettua tekstiä analysoitaessa. Lejeunen teoretisoinnit muodostavat myös Doubrovskyn autofiktio-käsityksen perusta, mihin palaan tuonnempana.

Lukijan on mahdollista tunnistaa lukemansa teos omaelämäkerraksi Lejeunen muotoileman *omaelämäkerrallisen sopimuksen* nojalla. Sopimuksen myötä kirjoittaja lupautuu kertomaan omasta persoonastaan ja elämästään (Lejeune 1989a, 14), mutta Lejeune (mt., 22) myös huomauttaa, ettei tekijä suinkaan sitoudu esittämään absoluuttista totuutta vaan totuuden itsestään ja todellisuudesta nimenomaan sellaisena kuin se hänelle itselleen ilmenee, miten hän itse on asiat kokenut. Tästä subjektiivisesta näkökulmasta johtuen omasta elämästä kerrottaessa tosiasiat esitetään aina joissain määrin vääristyneinä ja virheellisinä. Vaikka kirjoittajan hyvinkin henkilökohtaisia kokemuksia voi olla vaikea todentaa, vakuutena teoksen statuksesta omaelämäkertana toimii tekijän, päähenkilön ja kertojan identtisyys. Lukijan on tunnistettava nämä kolme samaksi henkilöksi ja ilmeisin osoitus tästä tavallisesti on nimi. Samannimisyys yhtäläistää teoksen kirjoittajan, kertojan ja päähenkilön ja tätä yhtäläisyyttä on mahdollista vahvistaa edelleen muiden sekä eksplisiittisten että implisiittisten viittausten kautta. (Mt., 14.)

Dorrit Cohn (2006, 43) puolestaan muistuttaa, että omaelämäkerrassa totena esitettyjen asioiden ei tarvitse olla totta ja todennettavissa aktuaalissa todellisuudessa vaan olennaista on, että kirjoittaja itse uskoo – tai esittää uskovansa – kirjoittamaansa. Omaelämäkerran referentiaalisuuteen liittyen Cohn painottaa teoksen sisällön sijaan sen kertojan, subjektin, merkitystä ja toteaa, että ”[m]ikäli lajityyppi siis määritellään puhuvan subjektin totuudellisuuden perusteella, omaelämäkerta on yhtä autenttinen niin subjektin valehdellessa tai fantasioidessa menneisyydestään kuin hänen esittäessään tarkistettavissa olevia tosiasioita” (mp.). Kuten Lejeunen omaelämäkerrallisessa sopimuksessa myös Cohnilla merkittävämmäksi omaelämäkerta määrittäväksi tekijäksi muodostuu omaelämäkerran kertojan ja teoksen kannessa nimetyn tekijän välinen suhde: teos on omaelämäkerta, mikäli tekijä ja kertoja ovat samannimisiä.

Päivi Kosonen (2009, 287–289) on tarkentanut, että koska omaelämäkerran totuudellisuus palautuu sen kirjoittaneeseen subjektiin, ei se ole vain referentiaalinen vaan pikemminkin *autoreferentiaalinen* kirjallisuudenlaji. Omaelämäkerta siis eroaa

merkittävällä tavalla esimerkiksi historiankirjoituksesta, joka perustuu luotettavaan ja periaatteessa kenen tahansa tarkistettavissa olevaan lähdeaineistoon. Omaelämäkerrassa on mahdollista esittää hyvin subjektiivisia kokemuksia, kuten unia, ajatuksia ja muistikuvia, eikä tällaisia voida yksiselitteisesti luokitella joko faktaksi tai fiktioksi. Omaelämäkerta voi siis ”olla yhtä aikaa ’tarua ja totta’” (mt., 287) ja kirjoittaja vastaa esittämiensä asioiden totuudenmukaisuudesta. Koska kaiken kerrotun todenperäisyyttä ei aina ole mahdollista tarkistaa, kirjoittajan tehtäväksi jää myös eri keinoin ylläpitää ja vahvistaa tarinansa referentiaalisuutta kertomuksen eri vaiheissa (mt., 288).

Omaelämäkerran subjektiivisuuden takia myös Lejeunen käyttämää sopimusmetaforaa on paikallaan problematisoida. Omaelämäkerrallinen sopimus on ennen kaikkea vain ja ainoastaan tekijän itsensä luoma konstruktio. Lukijalla ei ole mahdollisuutta ”neuvotella” tästä sopimuksesta mutta hänen kuitenkin oletetaan hyväksyvän se mukisematta. Toisaalta asia on mahdollista nähdä myös niin, että viimekädessä – esimerkiksi tapauksissa joissa omaelämäkerran autenttisuus ja referentiaalisuus voidaan asettaa kyseenalaiseksi – päätösvalta jää teoksen lukijalle: lukeeko hän teosta referentiaalisena ja todenmukaisena omaelämäkertana vai esimerkiksi fiktiivisenä omaelämäkertana.

Lejeunen muotoileman omaelämäkerrallisen sopimuksen vastinparina on niin sanottu *fiktiivinen sopimus*, jonka alle sijoittuvat muun muassa autenttisia omaelämäkertoja muistuttavat *omaelämäkerralliset romaanit (autobiographical novel)*. Näissä omasta elämästään kertova päähenkilö on poikkeuksetta fiktiivinen henkilö – tai ainakin hänellä on eri nimi kuin teoksen tekijällä. (Lejeune 1989a, 12–13; ks. Cohn 2006, 44–45.) Tosin tällöinkin lukija voi Lejeunen (mt., 13–14) mukaan olettaa todellisen kirjailijan kertovan omasta elämästään, ja monissa tapauksissa omaelämäkerralliseen romaanin sisältyy viitteitä kirjailijan ja päähenkilön identtisyydestä. Omaelämäkerrallinen romaani kuitenkin poikkeaa autenttisesta omaelämäkerrasta siinä, että tekijän ja päähenkilön samuus joko täysin kielletään tai sitä ei ainakaan suoranaisesti vahvisteta. Dorrit Cohn (2006, 56) kuitenkin huomauttaa, että mikäli kirjailija haluaa lukijan käsittävän, että kyseinen autenttiselta omaelämäkerralta vaikuttava teos onkin fiktiota, hän osoittaa sen ennemmin tai myöhemmin tekemällä eron oman persoonansa ja teoksensa päähenkilön välillä. Cohn itse tekee eron

fiktiivisen omaelämäkerran ja omaelämäkerrallisen fiktion välille käyttäen kriteerinään kerronnan muotoa sen sisällön sijaan. Käsitteellä fiktiivinen omaelämäkerta Cohn viittaa fiktiivisen tekijän selostukseen omasta elämästään, joka ei perustu todellisen kirjailijan elämään. Sen sijaan omaelämäkerrallisissa fiktioissa kirjailija hyödyntää vaihtelevissa määrin omaelämäkerrallista materiaalia. (Cohn 2006, 212 nootti 28.)

Tässä yhteydessä on paikallaan pistää merkille vielä yksi omaelämäkerrallisen kirjoittamisen muoto, *kvasi-* tai *pseudo-omaelämäkerta*. Pseudo-omaelämäkerran kirjoittaja kirjoittaa omasta elämästään mutta on ”piiloutunut” toisen (fiktiivisen) hahmon taakse, esimerkiksi mies voi omaksua naisen hahmon. (Renza 1980, 292; Stickney 2006, 466.) Käytännössä tämä ei nähdäkseni eroa juurikaan omaelämäkerrallisesta fiktiosta. Toisaalta John R. Rosenberg on argumentoinut, ettei pseudo-omaelämäkerta eroa lainkaan varsinaisesta omaelämäkerrasta, sillä molemmat hyödyntävät viimekädessä fiktiivisen kerronnan keinoja (ks. Stickney 2006, 465).

Kenties näin onkin, mutta mielestäni on kuitenkin liioittelua piirtää täydellinen yhtäläisyysmerkki omaelämäkerran ja omaelämäkerrallisen fiktion/romaanin välille; ”likimäärin” olisi kenties tarkoituksenmukaisempi. Omaelämäkerrallisen romaanin omaelämäkerrallisuudessa voi näet olla erilaisia ”asteita”, mikä ei omaelämäkerran tapauksessa ole mahdollista: teos joko on omaelämäkerta tai ei ole (Lejeune 1989a, 13). Vastaavasti Cohn (2006, 48) on esittänyt, että erityisesti ensimmäisessä persoonassa kerrotut tekstit yleensä luetaan joko omaelämäkertoina tai romaaneina, ei sekä-että. Sisällön perusteella omaelämäkerta ja omaelämäkerrallista romaania ei kuitenkaan voida erottaa toisistaan, teoksen genre selviää vasta kun tarkasteluun otetaan mukaan sen paratekstit. Omaelämäkerrallisen romaanin tekijä ja päähenkilö ovat – kuten edellä mainitsin – erinimisiä, minkä lisäksi fiktiivisyys voidaan osoittaa esimerkiksi alaotsikon kautta nimeämällä teos *romaaniksi* (Lejeune 1989a, 13).

Lejeune havainnollistaa kirjailijan ja päähenkilön nimien suhteen ja erilaisten ”sopimusten” muodostamia kombinaatioita taulukon muodossa (Lejeune 1989a, 16). Hänen mukaansa kirjailijan ja päähenkilön samannimisyys sulkee pois fiktion mahdollisuuden, mutta toisaalta hän ei kuitenkaan täysin kiellä mahdollisuutta, etteikö tällaisessakin tilanteessa kuvatut tapahtumat voisi olla sepitteellisiä tai liioiteltuja. Tällöin ei kuitenkaan ole Lejeunen mielestä kyse fiktiosta vaan omaelämäkerran

kehyksissä tapahtuvasta ”valehtelusta”: ”Even if the story is completely false, it will be on the order of the *lie* (which is an ”autobiographical” category) and not of fiction” (mt., 17; kursiivi alkuperäinen). Niinpä myös Lejeunen laatimassa taulukossa kohta, jossa päähenkilö ja kirjailija ovat nimiltään identtiset mutta tekstissä tehty sopimus fiktiivinen, on jätetty tyhjäksi. (Ks. myös Ireland 1993b, 44–45.) Sittenkin tämän tyhjän aukon tuli täyttämään juuri Daniel Sjölinin *Världens sista romanin* kaltaiset teokset, autofiktio.⁹

2.2 Autofiktio

2.2.1 Autofiktio: faktaa, fiktiota vai ei-fiktiota?

Lejeunen ”Le Pacte autobiographique” -artikkelissaan tekemä kategorinen jaottelu omaelämäkertaan ja fiktiiviseen romaaniin voidaan nähdä haasteena, johon ranskalainen kirjallisuudentutkija ja kirjailija Serge Doubrovsky vastasi lanseeraamalla vuonna 1977 ilmestyneen *Fils*-romaanin myötä käsitteen *autofiktio* (*autofiction*). Doubrovsky ei luonnollisestikaan ollut ensimmäinen autofiktiiviseen tapaan kirjoittanut mutta hän antoi ilmiölle nimen määritellessään *Filsin* romaaniksi ja kutsumalla sitä sen esipuheessa autofiktioksi. Hän mainitsee ranskalaisina edeltäjinään muun muassa Louis-Ferdinand Célinen *D’un Château l’autren* (1957) ja Jean Geneten *Journal du voleurin* (1949) (Ireland 1993b, 45).

Autofiktiollaan Doubrovsky kyseenalaistaa kaksi klassiselta omaelämäkerralta odotettua piirrettä: omaelämäkerrallisen totuuden ja omaelämäkerran subjektin vakauden ja yhtenäisyyden. Määritelmässään hän painottaa autofiktioita fiktiivisyyttä eikä tarkoittanut nimeämäänsä ilmiötä ”uudeksi omaelämäkerraksi”. Ei voida kuitenkaan kieltää, etteikö Doubrovsky autofiktioineen osallistuisi olennaisella tavalla 1900-luvun jälkipuoliskolla omaelämäkerrasta käytyyn keskusteluun. Hänellä ei myöskään kertomansa mukaan ollut taustallaan varsinaista omaelämäkerran teoriaa vaikka myöntääkin olleensa yhteydessä Lejeuneen ja keskustelleen muun muassa mahdollisuudesta määritellä omaelämäkerran keskeisen tunnusmerkin, samannimisyyden, täyttävä teos fiktioksi:

⁹ Lejeune ottaa tämän itsekin huomioon alkuperäistä esseettä täydentävässä ja täsmentävässä kirjoituksessaan ”Le Pacte autobiographique (bis)” (ks. Lejeune 1989b, 134–135).

In fact, it was actually during an exchange of letters that Lejeune one day asked the question: could someone write a text in which the protagonist has the same name and characteristics as the author and yet call it a novel? [---] And, of course, that was exactly what I was doing.

(Dobrovsky Irelandin haastattelussa; Ireland 1993b, 44.)

Dobrovskyn autofiktiot ovat ensimmäisessä persoonassa kerrottua proosaa, päähenkilö on kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Dobrovsky ja romaaneissa kerrotut tapahtumat ovat todella Dobrovskyn elämästä. Näin ollen ne siis täyttävät Lejeunen omaelämäkerrallisen sopimuksen; autofiktion tärkein tunnusmerkki on juuri todellisen kirjailijan ja romaanin päähenkilö-kertojan samannimisyys. ”Omaelämäkerrallisuuteen” ja omasta itsestä kirjoittamiseen viittaa myös käsitteen ensimmäinen osa, *auto-*. Ruotsin kielessä *autofiktion*-käsitteen rinnalla esiintyy myös ruotsinno *självfiktion*, suomen kieleen on vakiintunut *autofiktio*. Mikäli käsite suomennettaisiin, mitä se voisi olla? ”Minäfiktio”, ”itsefiktio” vai autobiografia-omaelämäkerta -kaavaa mukaillen ”omafiktio”? Yhtäkaikki, kaikki käsitteet ilmaisevat autofiktion perusajatuksen yhtä epämääräisesti: kirjoittaessaan autofiktiota kirjailija kirjoittaa fiktion keinovaroja hyödyntäen enemmän tai vähemmän omaelämäkerrallista ja todenmukaista tarinaa, jossa ”hän itse” on pääosassa.

Dobrovskyn määrittelemänä autofiktio vaikuttaa varsin tarkasti rajatulta ja suppealta genreltä. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus. Alkuperäinen dobrovskyilaista määritelmä on kehittynyt ja sitä vastaan on kohdistettu kritiikkiä (Mortimer 2009, 22–23). Debattia on käyty ennen kaikkea Ranskan kirjallisuudentutkimuksen kentällä, missä käsitettä on myös eniten hyödynnetty. Kuten jo johdannossa mainitsin, autofiktio onkin usein mielletty nimenomaan ranskalaisen kirjallisuuden ilmiöksi.

Yksi hanakimmin Dobrovskyn määrittelemää vastustaneista on Gérard Genette. Genetten teoksessaan *Fiction & Diction* muotoilemat ajatukset autofiktiosta poikkeavat huomattavasti monen muun autofiktiota teoretisoineen näkemyksistä. Genetten (1993, 77, erit. nootti 31) mukaan aidossa autofiktiossa päähenkilö on todellisen kirjailijan kanssa samanniminen mutta tapahtumat niin yksiselitteisesti fiktiivisiä, ettei sitä tarvitse arvuutella tai päätellä esimerkiksi teoksen parateksteistä joilla on taipumus muuttua. Esimerkiksi teokselle annettu alaotsikko on yksi tekijä,

jonka kautta lukija voi päätellä erityisesti tekijän omat intentiot teoksensa lajityypin suhteen. Kaikilla teoksilla ei alaotsikkoa kuitenkaan ole, eikä tällaista löydy Sjölinin *Världens sista romaninkaan* nimiösivulta. Lukijan ei kuitenkaan tarvitse raottaakaan kirjan kantta saadakseen vihjeen siitä kuinka sitä tulisi lukea; jo varsinaisessa nimessä esiintyvä sana ”roman” implikoi vahvasti siihen, että kyseessä olisi ennen kaikkea kaunokirjallinen, enemmän tai vähemmän fiktiivinen teos.

Markku Lehtimäki (2005, 9) kuitenkin huomauttaa väitöskirjassaan *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*, että fiktiivisyys ei välttämättä edes määritä romaania. Binaarinen jako fiktiiviseen ja ei-fiktiiviseen ei ole lainkaan yksiselitteinen vaan pikemminkin hyvin kompleksinen (mt., 5). Lehtimäki käyttää termiä *ei-fiktio (non-fiction)* puhuessaan teoksista, joiden retoriikka tai reseptio perustuu faktuaaliseen tai dokumentaariseen kenttään. Hän erottaa ei-fiktiivisen romaanin omaksi itsenäiseksi faktan ja fiktion välimaastossa olevaksi kirjallisuudenlajiksi, jonka kerronnallisia ratkaisuja ei voida selittää vetoamalla perinteisiin fiktiivisen tai faktuaalisen kerronnan kriteereihin. (Mt., 3, 50.)

Ei-fiktiivisillä romaaneilla on siis kiistaton yhteys todellisuuteen ja ne hyödyntävät dokumentaarista materiaalia. Niinpä myös monet autofiktiot voidaan mielestäni määritellä myös ei-fiktioiksi. Itse asiassa tästä näkökulmasta Doubrovskyn käsite autofiktio on mielestäni joissain määrin harhaanjohtava. Mikäli tämänkaltaisissa teksteissä, joihin Doubrovsky käsitteellään viittaa, fokuksessa on siis (enemmän tai vähemmän) kiistattomasti faktapohjaiset tapahtumat mutta niitä käsitellään fiktiolle ominaisin keinoin, eikö tällöin olisi relevantimpaa puhua pikemminkin *auto-ei-fiktiosta*? En esitä, että jo ennestään hyvin heterogeenistä genreä¹⁰ tulisi hämmentää edelleen tällä kieltämättä varsin omituiselta vaikuttavalla käsitteellä mutta väitän kuitenkin, että useissa tapauksissa, esimerkiksi juuri Sjölinillä, sen käyttö voi osoittautua perustelluksi.

Palaan pieneltä sivupolulta takaisin Genetteen, joka ei *Fiction & Dictionissa* autofiktiosta kirjoittaessaan mainitse sanallakaan Doubrovskya. Kuitenkin hän tuomitsee juuri Doubrovskyn autofiktioiden kaltaiset todellisiin tapahtumiin perustuvat ja autofiktioiksi määritellyt romaanit. Genette väittää, ettei näissä

¹⁰ Autofiktion heterogeenisyydestä ja määrittelyn problemaattisuudesta lisää luvussa 2.2.2.

tapauksissa ole kyse romaaneista – puhumattakaan autofiktioista – vaan pikemminkin vääristellyistä tai peiteltyistä omaelämäkertoista, jotka tekijän on määritellyt fiktioksi välttääkseen joutumasta oikeuteen. (Genette 1993, 77.) Doubrovsky myöntääkin pelänneensä tätä kirjoittaessaan ihmisistä näiden oikeilla nimillä ja samalla paljastaessaan intiimejä asioita (Ireland 1993b, 48). Genetelle todellisia autofiktioita edustavat esimerkiksi Danten *Jumalainen näytelmä* ja Jorge Luis Borgesin novelli ”Alef”. Genette muotoilee eräänlaisen ”autofiktiivisen sopimuksen”, joka kuvastaa sekä autofiktiota että sen tekijän, kertojan ja päähenkilön välisiä ristiriitaisia suhteita: autofiktiossa kirjailija sitoutuu kertomaan tapahtumista, joiden sankari hän itse on mutta joita ei koskaan ole tapahtunut hänelle. Eli: Genetten mukaan autofiktiossa toisaalta kirjailija ja päähenkilö, toisaalta kertoja ja päähenkilö jakavat saman identiteetin mutta kirjailija ja kertoja eivät. (Genette 1993, 74–77.)

Miten tahansa autofiktio käsitetäänkin, se on genre joka herättää pohtimaan faktan ja fiktion suhdetta. Omaelämäkerta on perinteisesti käsitetty todenmukaisena kuvauksena kirjoittajan elämästä mutta kuten esimerkiksi Lejeune ja Cohn ovat omalla tavallaan antaneet ymmärtää, omaelämäkertoissa fokus on kirjoittajan sisäisten tilojen kuvauksessa, eikä omaelämäkerran totuutta ei voida näin ollen pitää absoluuttisena ja tarkistettavissa olevana totuutena. Riittää että tekijä itse uskoo kertomaansa. Lejeune (1989, 26) joka tapauksessa esittää, että omaelämäkerrallinen sopimus edellyttää kertojan pyrkimystä rehellisyyteen.

Viimeisten vuosikymmenten aikana omaelämäkerran teorioissa on puututtu kysymykseen omaelämäkerran fiktiivisyydestä. Samalla on myös määritelty uudestaan faktan ja fiktion osuutta omaelämäkertoissa. (Löschnigg 2010, 256). Poststrukturalistisen ajattelun vanavedessä on kyseenalaistettu kysymys omaelämäkerran totuudesta ja autenttisuudesta ja näiden sijaan etusijalle on noussut kerronnallisuuden merkitys omaa identiteettiä rakennettaessa.

Faktan ja fiktion suhteen problemaattisuus ei rajoitu ainoastaan joko selkeästi rajan jommallekummalle puolelle sijoittuviin tai tietoisesti niiden rajalla häilyviin genreihin. Se on universaali kysymys, joka on jakanut, jakaa ja tulee jakamaan mielipiteitä. Yhdessä ääripäässä ovat ne, jotka tekevät jyrkän erottelun näiden välille, toisessa puolestaan ne, jotka eivät tällaisia rajanvetoja tee. Esseessään ”Le Discours de l’histoire” (1967; suom. ”Historian diskurssi” 1993) Roland Barthes päätyy kolmea

osa-alueita – ilmaisuaktia, lausumaa ja signifikaatiota – tarkastelemalla lopputulokseen, että diskurssin tasolla historiankirjoitus ei poikkea fiktiosta (Barthes 1993a). Barthesin ja muiden faktan ja fiktion yhtäläistävien tutkijoiden näkemyksiin kriittisesti suhtautuva Lubomír Doležel onkin todennut, ettei Barthesin loppupäätelmä ole yllättävä koska on vaikea kuvitella sellaista tekstiä, josta Barthesin käsittelemät osa-alueet puuttuisivat. Doleželin mukaan Barthesin tarkastelemat erilaisten diskurssien universaalit ominaisuudet eivät luonnollisestikaan voi toimia erottavina tekijöinä. (Doležel 1999, 248.)

Toisinaan saattaa olla paikallaan täsmentää mitä fiktiolla tarkoitetaan. Periaatteessa tässä asiassa ei ole mitään epäselvää. Sanaa fiktio viljellään ahkerasti ja mitä erilaisimmissa konteksteissa, useimmille sanan merkitys on itsestäänselvyys. Mutta, kuten esimerkiksi Dorrit Cohn on huomauttanut, käytännössä fiktio on käsitteenä äärimmäisen monimerkityksinen, eikä aina voi olla täysin varma siitä, että kaikki osapuolet mieltävät sanan merkityksen samalla lailla.

Fiktio mielessä Cohn (2006, 12–20) erottelee neljä vallitsevaa ja keskenään kilpailevaa fiktion määritelmää. Fiktio on hänen mukaansa käsitetty tavallisesti joko epätotena tai käsitteellisenä abstraktiona mutta myös yleistäen kaikenlaisena kirjallisuutena tai kertomuksena. Cohnin oma näkemys poikkeaa näistä kaikista määritelmistä. Hänelle fiktio on ainutlaatuinen ilmiö, jolla hän tarkoittaa erityistä kirjallisuuden lajityyppiä, kaunokirjallista ei-referentiaalista kertomusta (*nonreferential narrative*) (mt., 22). Kertomuksen Cohn määrittelee sarjaksi lausumia, ”jotka käsittelevät syysuhteessa olevia, inhimillisiä olentoja koskevia tapahtumaketjuja” (mp.) Ei-referentiaalisuudella hän puolestaan tarkoittaa sitä, että fiktio voi mutta sen ei tarvitse viitata todellisuuteen: ”fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen” (mt., 23–25). Henrik Skov Nielsen määrittelee fiktion samansuuntaisesti artikkelissaan ”The Impersonal Voice in First-Person Fiction”: ”[---] the sentences of first-person narrative fiction do not form statements about reality. Instead, they produce a fictional world that does not exist independent of these sentences.” (Nielsen 2004, 145.) Kielen lausumat luovat fiktiivisen maailman, ilman niitä sitä ei ole olemassa.

Perustavanlaatuisen määritelmänsä lisäksi Cohn erittelee kolme fiktiolle tunnusmerkillistä tekijää:

- 1) Tarinan ja kerronnan erottaminen (analyysin taso).
- 2) Kerronnalliset tilanteet. Fiktiivisen tarinan kertojalla on kyky sukeltaa henkilöhahmojen mieliin ja kuvata näiden sisäistä elämää tavalla joka ei historiallisissa teksteissä ole mahdollista.
- 3) Kertojan ja tekijän väliset erot. Fiktiossa ”kertova ääni” on jakautunut, toisin sanoen kertoja ja todellinen tekijä on mahdollista erottaa toisistaan. Eifiktiossa he ovat identtisiä. Tekijä-kertoja-erottelu korostuu etenkin ensimmäisessä persoonassa tapahtuvassa homodiegeettisessä kerronnassa.

(Cohn 2006, 130–154; ks. myös Mikkonen 2006, 256–259.)

Cohnin formalistisella ja tekstilähtöisellä näkökulmalla fiktion erityisyyteen on kieltämättä ansionsa. Mutta korostaessaan fiktion ainutlaatuista luonnetta hän pitää fiktion ja faktan jyrkästi erossa toisistaan, mikä nähdäkseni voi monesti osoittautua ongelmalliseksi. Esimerkiksi nykykulttuurissa pyritään tietoisesti häivyttämään faktan ja fiktion välistä rajaa ja autofiktiivisille romaaneille tällä rajalla häilyminen on tunnusmerkillistä.

Erityisesti kolmas Cohnin fiktiolle määrittelemä ominaispiirre osoittautuu autofiktiivisia tekstejä tarkasteltaessa ongelmalliseksi. Koska autofiktio perustuu tekijän ja kertojan identtisyydelle, heidän erottaminen toisistaan saattaa osoittautua haasteelliseksi tai jopa mahdottomaksi. Lisäksi tekstissä kertoja-päähenkilön ja tekijän äänet voivat myös sekoittua: vaikka kertoja olisikin fiktiivinen todellisen kirjailijan kaima, myös kirjailijan todellinen ääni, mielipiteet ja ajatukset voivat tunkeutua kerrontaan.

Mielestäni Marie-Laure Ryan on artikkelissaan ”Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality” kuvannut faktan ja fiktion suhdetta erinomaisella tavalla vertaamalla sitä mustan ja valkoisen suhteeseen: kahden ääripään väliin mahtuu lukematon joukko erilaisia harmaan sävyjä ja sen osoittaminen missä vaiheessa musta vaihtuu valkoiseksi, on yksiselitteisesti mahdotonta (ks. Nielsen 2010, 282 jossa Ryan 1997, 165). Yhtäläillä faktuaalisten ja fiktiivisten kertomuksien välille mahtuu suuri kirjo eriasteisia kertomuksia, jotka voivat sisällyttää itseensä sekä tosiasioihin perustuvia että täysin fiktiivisiä elementtejä, olla sekä faktaa että fiktiota. Tällaiselle alueelle sijoittuu myös autofiktio.

2.2.2 Autofiktion käsite: määrittelyn ongelma

Autofiktion käsitteen hyödyntämistä vaikeuttaa usein koko käsitteen epämääräisyys. Konsensusta siitä miten autofiktio tulisi määritellä ja ymmärtää, ei ole löytynyt. Lähtökohta kaikissa teoretisoinneissa ja määrittely-yrityksissä on kuitenkin sama: autofiktion keskeiseksi määrittäväksi tekijäksi tavataan ottaa todellisen tekijän ja päähenkilön samannimisyys. Jacques Lecarme on kuitenkin huomauttanut, että tämä merkitsee väistämättä autofiktion lajityypin kasvamista kattamaan laajan joukon niin tyyliään kuin tematiikaltaan erilaisia teoksia (ks. Koivisto 2005, 181). Lecarme on määritellyt neljä autofiktion kategoriaa:

- 1) Omaelämäkerroiksi luettavat rajatapaukset.
- 2) Tiukat autofiktiot, jotka määritelmällisesti lähenevät eniten Doubrovskyn autofiktio-käsitystä.
- 3) Laajat autofiktiot, joissa etualaistuu fiktion osuus.
- 4) Puhtaat romaanit.

(Koivisto 2004, 20).

Frank Zipfel (2008, 36) puolestaan on eritellyt kolme tapaa määritellä autofiktio:

- 1) Autofiktio niin kuin Doubrovsky on sen määritellyt.
- 2) Muun muassa Gérard Genetten edustaman hyvin laaja näkemys, jolloin autofiktiolla tarkoitetaan mitä tahansa fiktioksi määriteltyä kertomusta jonka homodiegeettinen kertoja ja kannessa nimetty tekijä ovat samannimisiä.
- 3) Autofiktion genrenä, joka tekee lukijan kanssa sekä autobiografisen että fiktiivisen sopimuksen: autobiografisen sopimuksen puitteissa kirjoittaja lupautuu kertomaan totuuden elämästään mutta fiktiivinen sopimus mahdollistaa sepitteellisen materiaalin sisällyttämisen kertomukseen.

Etenkin Lecarmen tiukkoihin lajirajoihin viitaten Päivi Koivisto kyseenalaistaa tällaisten rajojen määrittelyä. Hänen mukaansa ”tiukat lajirajat eivät tee oikeutta sen enempää avoimelle lajikäsitykselle kuin autofiktiolle lajina” (Koivisto 2004, 21).

Koivisto esittää, että autofiktioon on hedelmällisempää soveltaa sumearajaista lajikäsitystä ja vetoaa Alaistair Fowlerin ehdotukseen siitä, että kirjallisuudenlajeihin sovellettaisiin Wittgensteinin perheyhtäläisyyden käsitettä. Kirjallisuuden tradition muodostamassa verkostossa tiettyyn genreen kuuluvat teokset voivat olla monin tavoin yhteydessä toisiinsa ilman yhtä tiettyä, kaikkia teoksia yhdistävää piirrettä: ”Lajille ominaiset piirteet sekoittuvat eri tavoin toisiinsa, ovat joissakin teoksissa vahvempina, toisissa heikompina.” (Mp.). Autofiktiossa tämä tarkoittaisi Koiviston mukaan muun muassa sitä, että

päähenkilön ja kirjailijan yhteinen nimi tai muu vastaavuus yhdistyneenä romaani-lajimääritelmään on yksi lajirepertuaarin piirre, mutta sen ollessa heikko muut lajirepertuaarin piirteet voivat astua sen sijaan. Epäsuorat väitteet kertojan ja kirjailijan samuudesta vaikuttavat lukukokemukseen, sekoittavat romaanin lajiasemaa fiktiona. Yhdistyneenä kirjailijan ja markkinoinnin tuottamiin parateksteihin, joissa vakuutetaan teosten olevan tosipohjaista fiktiota, kirjailijan ja kertojan samuudesta vihjailevat tekstin kohdat vievät teoksia kohti autofiktiota.

(Koivisto 2004, 21.)

Erilaisten autofiktion määritelmien runsaus ja ajoittainen ristiriitaisuus asettaa jokaisen käsitettä hyödyntävän ongelmallisen tilanteen eteen: kehen teoreetikoon tulisi vedota? Käsitteen epämääräisyyttä lisää entisestään se, etteivät myöskään autofiktiota teoretisoineet tutkijat ole aina pitäytyneet omissa määritelmässään. Eva Ahlstedt (2011) huomauttaa, että autofiktion keskeisimmät teoretikot ovat esimerkiksi saattaneet myöhemmin vetää määritelmänsä takaisin, esittäneet määritelmänsä yhteydessä jota ei voida laajentaa yleispäteväksi esitykseksi, soveltaneet kaikin puolin moitteetonta määritelmänsä teokseen joka ei alkuunkaan vastaa määritelmää, mikä vesittää koko määritelmän, tai perustaneet määritelmänsä muiden teoreetikoiden väärintulkintoihin. Näin ollen on perusteltua sanoa, että viimekädessä jokaisen autofiktion käsitettä hyödyntävän tehtäväksi jää itse määritellä se, kuinka itse käsitteen ymmärtää ja kuinka sitä soveltaa.

Oma käsitykseni autofiktiosta lähenee Henrik Skov Nielsenin *ylimäärittyneiden tekstien (overdetermined texts)* kategoriaa. Tällaiset tekstit esittävät itsensä ristiriitaisesti samanaikaisesti sekä fiktiona että ei-fiktiona, ja Nielsen esittää tämän kategorian lähenevän Doubrovskyn autofiktio-käsitystä. Esimerkkiteksteinä Nielsen

mainitsee juuri Doubrovskyn *Fils*-teoksen sekä Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* (2005).¹¹

Nielsenin ylimäärityneet tekstit kuitenkin eroavat Doubrovskyn tiukasta määritelmästä merkittäväällä tavalla. Kuten edellä on todettu, Doubrovsky edellyttää autofiktiolta kerrottujen tapahtumien perustumista todellisuuteen ja omakohtaisiin kokemuksiin. Sen sijaan Nielsenin määritelmässä ylimäärityneet tekstit yhdistelevät sekä todistettavasti omaelämäkerrallista että yksiselitteisesti fiktiivistä materiaalia ja teos – kuten autofiktiot yleensä – tekee siis lukijan kanssa omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen sopimuksen samanaikaisesti. Ylimääritynyt teos ei kuitenkaan ole vain omaelämäkertaa ja fiktiota yhdistelevä hybridi, niin kuin autofiktiota usein luonnehditaan, vaan myös teos, joka yhdistää *sekä* Doubrovskyn *että* Genetten näkemykset autofiktiosta.

Autofiktiivisiä tekstejä – miten tahansa autofiktion määritteleekin – voidaan lukea joko fiktioina tai omaelämäkerrallisesti. Väitän, toisin kuin esimerkiksi Dorrit Cohn, että näiden lukutapojen yhdistäminen on mahdollista, jollei jopa välttämätöntä. Daniel Sjölinin *Världens sista roman* on hyvä esimerkki teoksesta, jolla selvästä fiktioluonteestaan huolimatta on yhteys todellisuuteen ja kirjailijan henkilöhistoriaan, eikä sitä voi teoksen ymmärtämiseksi jättää huomioimatta.

¹¹ Ylimäärityneiden tekstien vastinparina ovat *alimäärityneet tekstit* (*underdetermined texts*), jotka eivät määritä itseään sen kummemmin fiktioksi kuin ei-fiktioksikaan. Tällöin päätös siitä lukeako teosta fiktiona vai esimerkiksi omaelämäkertana jää viime kädessä lukijalle. Alimäärityneisiin teksteihin lukeutuvat muun muassa sellaiset teokset kuin Jean-Paul Sartren *Les Mots* (1964; suom. *Sanat*) ja James Freyn *A Million Little Pieces* (2003; suom. *Miljoonia sirpaleita*). (Nielsen 2010, 284–285.)

3 AUTOFIKTIIVINEN VÄRLDENS SISTA ROMAN

3.1 Nomen est omen? – samannimisyyden problematiikka

Kuten Doubrovskyn autofiktiot, myös Daniel Sjölinin *Världens sista roman* on pääasiassa ensimmäisessä persoonassa kerrottua proosaa. Romaanin minäkertoja ja päähenkilö esitellään jo romaanin takakansitekstissä ja samalla tiivistetään sen merkittävimmän tapahtumat: ”I huvudrollen: Daniel Sjölin. Som sig själv? Knappast. En alkoholiserad författare som jagar sin förvirrade mor från Dalens hospice till Mariefred.” (VSR, takakansi.) Tässä kertoja-henkilö nimetään siis suoraan samannimiseksi kuin todellinen kirjailija ja samannimisyys vahvistetaan itse leipätekstissä. Merkille pantavaa kuitenkin on, ettei päähenkilöä takakannen esittelytekstiä lukuun ottamatta missään muussa yhteydessä nimetä suoraan juuri Daniel Sjöliniksi.

Päähenkilön etunimi ei tuottane vastaväitteitä, sillä päähenkilö nimetään Danieliksi paitsi tämän itsensä myös muiden romaanihenkilöiden toimesta. Ensimmäisen kerran nimi Daniel mainitaan *Romanin* toisessa luvussa Danielin selvittäessä ystävänsä CJ:n ja oman nimensä alkuperiä. CJ oli ”perinyt” nimensä isältään, omasta nimestään kertoja toteaa: ”Själv döptes jag efter Friesdorfs gummibåt, som i sin tur döptes efter Elton Johns hit *Daniel my brother*” (VSR, 61; kursiivi alkuperäinen). Ei ehkä ole kovin mairittelevaa tulla nimetyksi taidegalleristin kumiveneen mukaan mutta mikäli kumivene on saanut nimensä Elton Johnin kappaleen mukaan, nimeä ja sen alkuperää tuskin tarvitsee pahemmin hävetäkään. Elton Johnin ”Daniel”-kappaleesta, vuonna 1973 julkaistun albumin *Don't Shoot Me I'm Only the Piano Player* singlelohkaisusta, kehkeytyi yksi artistin suurimmista hiteistä. Tällä ei kuitenkaan liene mitään tekemistä sen kanssa, että Daniel oli yksi 1970- ja 1980-lukujen suosituimpia vastasyntyneille annettuja nimiä Ruotsissa.¹² Niinpä myöskään siinä, että kirjailijan tavoin 70-luvun loppupuolella syntyneen päähenkilön nimi on Daniel, ei ole mitään epätavallista.

Sen sijaan Danielin sukunimi on astetta ongelmallisempi tapaus, sillä sukunimi Sjölin liitetään yksinomaan joko Danielin äitiin tai tämän lähiomaisiin:

¹² 1970-luvulla 16 671 ja 1980-luvulla 19 111 ruotsalaista vastasyntynyttä sai nimekseen Daniel, sittemmin nimen suosio on kuitenkin ollut laskussa (ks. SCB).

Hennes far, min morfar alltså, dog hastigt i hjärnblödning och modern kort därpå. Möjligen drunkning. Troligen Huddinge. *Sjölin i efternamn* i alla fall – mamma har sagt någon gång att hon ”tog namnet tillbaks”.

(VSR, 23; kursivi minun.)

Danielin sukunimi on pääteltävissä ensisijaisesti tämän dementoituneen äidin kautta. Koska Barbron sukunimi on Sjölin, voidaan olettaa että se on myös Danielin sukunimi. Tämä päättelyketju olisi mahdollista kiistää vetoamalla siihen, että sukunimi liittyy nimenomaan Danielin *äidinpuoleisiin* sukulaisiin. Sukunimen matrilineaarinen periytyminen motivoituu kuitenkin ymmärrettävällä tavalla: Barbro oli yksinhuoltaja ja Danielin isä – ainakin Danielille itselleen – ”okänd och frågetecken – eller snarare parentes” (VSR, 24). Danielilla ei ole minkäänlaista tietoa isästään, hän voi vain esittää arvauksia:

Min egen far har jag försökt hitta i spegeln. Jag har jämfört mina drag med mammas. Där är en liten näsa och en haka som inte kan vara hennes. Där är en okänd skitstövels skugga i min egen haka, skuggan av hans faderliga existens. Och så förstås, mitt blonda ack så blonda hår.

(VSR, 61.)

Autofiktio keskeinen määrittävä kriteeri, samannimisyyden kautta luotu vaikutelma kirjailijan ja romaanihenkilön identtisuudesta, siis täyttyy Sjölinin romaanissa. Mutta, kuten Dorrit Cohn muistuttaa, todellisuudesta tutun nimen esiintyminen fiktiivisessä tekstissä ei väistämättä merkitse sitä, että kyse olisi todellisesta, historiallisesta henkilöstä. Erisnimen käyttöön liittyy lukuisia ongelmia, mikä konkretisoituu myös Sjölinin *Romanin* ja lukuisten muiden autofiktioiden kohdalla. Muistutuksena tästä toimii myös edellä mainitsemani Elton Johnin ”Daniel”-kappale ja etenkin sen säe ”God it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes”. Tästä näkökulmasta onkin erityisen kiintoisaa, että Daniel mainitsee nimensä juontavan nimenomaan kyseisestä kappaleesta. Yllä siteeraamani säe muistuttaa omalla tavallaan harhasta, joka autofiktiossa samannimisyyden ja muiden samankaltaisten piirteiden kautta luodaan. Niiden puitteissa olisi helppo olettaa kirjailijan ja romaanihenkilön olevan muissakin suhteissa täysin identtisiä. Tämä muutamaan yhtäläiseen tekijään perustuva illuusio

on kuitenkin poikkeuksetta enemmän tai vähemmän virheellinen, vaikka Danielit tässä tapauksessa ”näyttävätkin samalta”, he eivät välttämättä ole sitä – ainakaan täysin. Merkille pantava yksityiskohta tässä yhteydessä on Danielin *Romanin* kehyskertomuksessa itsestään tekemä huomio: ”Mitt ansikte har aldrig dugt bra som igenkänning. Jag tycker att jag ser så olika ut varje gång.” (VSR, 184; kursiivi minun.) Danielin ulkonäkö on jatkuvassa muutoksessa ja omasta mielestään häntä on ulkonäön perusteella hankala tunnistaa.

Yksi erisnimeen ja sen käyttöön liittyvistä ongelmista onkin nimenomaan se, että erisnimestä ”ei voi tehdä puhdasta ja yksinkertaista viittausta” (Foucault 2006, 11). Toisin sanoen samalla nimellä voidaan viitata useisiin henkilöihin. Tämähän ei ole lainkaan ennen kuulumatonta, maailma on pullollaan ihmisiä, jotka ovat kaimoja sekä etu- että sukunimeltään. Nimi Daniel Sjölin viittaa siis sekä todelliseen kirjailijaan että tämän romaanissa esiintyvään henkilöön – kuin myös lukuisiin muihin Daniel Sjölin -nimisiin henkilöihin – mutta se ei väistämättä tarkoita, että he olisivat sama henkilö. Tämä mahdollisuus tuodaan esiin paitsi epäsuorasti viittaamalla ”Daniel”-kappaleeseen myös edellä siteeraamassani takakansitekstissä pikkusanan *knappast*, ’tuskin’, kautta. Yleisesti ottaen autofiktiivisissä teksteissä havainnollistuu se, että kirjailijan on mahdollista kirjoittaa ensimmäisessä persoonassa kerrottu proosamuotoinen kertomus, jonka päähenkilönä on hänen kanssaan samanniminen henkilö, kirjoittamatta välttämättä itsestään. Sitä ei kuitenkaan voi kieltää, etteikö samannimisyyttä luettaisi viittauksena todelliseen kirjailijaan, eikä häntä voida mielestäni missään tapauksessa myöskään sulkeistaa luennan ja tulkinnan ulkopuolelle.

Samannimisyys ei ole ainoa piirre, jonka kautta *Världens sista romanissa* luodaan vaikutelmaa todellisen tekijän ja henkilöahmon identtisyydestä. Sitä vahvistaa myös muun muassa se, että myös *Romanin* Daniel on kirjailija ja Babel-nimisen tv-ohjelman juontaja. Todellisen kirjailijan tavoin romaanin päähenkilö on kirjoittanut kaksi romaania ja työstämässä kolmattaan. Lisäksi Daniel kertoo aloittaneensa kirjailijanuransa lyriikan parissa (esim. VSR, 28), kuten todellinen Daniel Sjölinkin, ja mainitsee ohimennen keskeneräiseksi jääneen dekkarin (VSR, 167) – mikäli todellisella kirjailijalla on joskus ollut tällainen hanke, en ole siitä tietoinen. Aikaisempia romaanejaan Daniel ei nimeltä mainitse mutta kuvailee niitä esimerkiksi

Romanin avausluvussa seuraavasti: ”Den första handlade helt om mig själv – det är viktigt att ta ett första steg och se sig själv utifrån. Den andra var full av karikatyrer, vilket var ett första trevande försök att beskriva någon annan.” (VSR, 8.) Myöhemmin samassa luvussa Daniel palaa jälleen esikoisromaniinsa tarkentaessaan muissa yhteyksissä omasta elämästään antamia tietoja – on huomattava, että nämä ”faktat” eivät ole täysin yhtäpitäviä todellisen Sjölinin omaelämäkerrallisten tietojen kanssa – sekä kerratessaan esikoisteoksensa syntyvaiheita:

Vi flyttade från Sollentuna när jag var två. Först för några år sedan tog jag pendeln till Sollentuna centrum en dag och gick omkring. Åkte sedan hem och lät folkföraktet och fördomarna grassera på dataskärmen. Det blev en bok. Fast egentligen var jag inte arg på samhället utan på min förläggare som betett sig arrogant och avvisande på bokmässan. Nåja, jag tillbringade ändå mina första år i Sollentuna, men har egentligen inga minnen därifrån. Ett fragment om ett hörn av en tomt bara. Och en brevlåda. Någon bror fanns det i alla fall inte.

(VSR, 23.)

Fragmentaariset muistot tontinnurkasta ja postilaatikosta sekä muistojen olemattomuus ja kyseenalaistaminen yleensä, ovat merkittäviä elementtejä Sjölinin *Oron bror* -esikoisromaanissa. Mainittakoon myös, että todellinen Daniel Sjölin on kertonut närkästyneensä kustantajalleen, jonka mielestä *Oron bror* oli hauska: ”Jag ansåg att jag skrivit en mycket mörk roman och ville ha ett svart omslag. Istället hade förlaget gjort ett med en smurf på.” (Mosander 2007.) Daniel käsikirjoituksessa *Oron brorista* puolestaan muistuttaa Danielille tuntemattoman esikoiskirjailijan, David Boëthiuksen, romaani *Kapseln*¹³, johon hän mariefrediläisessä kirjakaupassa tutustuu: ”Ludde växer upp i nittiotalets Sundbyberg norr om Stockholm. Där kastar han pil och som vuxen försöker han förstå varför det inte blev något kvar av familjen i en rad dråpliga och surrealistiska återblickar.” (VSR, 272.) *Oron brorin* päähenkilö pysyttelee käytännössä läpi romaanin anonyymina, ilmeisesti hänenkin nimensä on kuitenkin Ludde (Sjölin 2010/2002, 89).

¹³ Mielenkiintoinen anekdootti on, että vuonna 2008 Borås Tidningin esikoiskirjailijapalkinnon saaneen Viktor Johanssonin debyyttirunoteos vuodelta 2007 on nimeltään *Kapslar*.

Todellisen kirjailijan ja teoksen päähenkilön välisten yhteyksien ei kuitenkaan tarvitse olla näinkään selvästi eksplisoiituja. Myös monin implisiittisten, enemmän tai vähemmän tietoisten elementtien kautta voidaan luoda vaikutelmaa heidän samuudestaan. Sjölinin romaanissa tällaisia mielenkiintoisia yksityiskohtia on lukuisia. Barbro on Dalenin saattokodissa osastolla D huoneessa 124, ”den sista slussen innan rymden” (VSR, 48). Pohtiessaan asemaansa julkisuudenhenkilönä Daniel luokittelee itsensä D-julkkikseksi (VSR, 187). Matkallaan Åkebyhyn Barbro ja poliisit ohittavat Citroënin mallia DS19 – ”som ser ut som en ilsket röd giftpadda” (VSR, 207). Arvioidessaan Tina Nordströmin valmistamaa lasta¹⁴ Knut Knutson käyttää ilmaisua ”sjölinblå” luonnehtimaan tiettyä sinisen sävyä (VSR, 311).¹⁵ Yhdessä Barbron nonsenserunon säkeessä esiintyy sana ”sjålinn” joka assosioi Sjöliniin (VSR, 31). ”Ekosystemets generella organisation, CJS – DKS – CJV – MMAA – näringskedjan från död till riska till tordyvel till trast och vråk” (VSR, 338; kursii vi minun); tästä on havaittavissa kirjailijan nimikirjaimet, Sjölinin kokonimi on Daniel Kjell Sjölin. Lisäksi yksi romaanissa taajimmin toistuvista motiiveista on *alg*, ’levä’. Esimerkiksi kokki-Tinan lapsen valmistamiseen käyttämien raaka-aineiden joukossa on säilöttyä levää Itämerestä: ”De här algerna gör allt för att leva och när de blandas med näckrosskyn så – ja, det blir en reaktion så att hela koket tar fart – om det funkar” (VSR, 305). Levästä, etenkin sille lähes synonyymisestä sanasta *sjögräs* (tarkemmin ’vesiheinä’) – voidaan johdatella ”järvipellava”, *sjö-lin*: ”Detta var blodets förtunning i min bark och *linet* som spätt ut *sjön* i lillhjärnan, hela flödigheten” (VSR, 339; kursii vit minun).

Merkille pantavaa kuitenkin on, että omassa tarinassaan Daniel on ainoa aktiivinen ja toimiva henkilö, jolla on vastineensa todellisuudessa. Tosin toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan lopulla tapahtumien keskiöön astuvat tv:stä tutut Tina Nordström, Tomas Tengby ja Knut Knutson. Näen heidät kuitenkin ensisijaisesti

¹⁴ Tämä jokseenkin groteskilta vaikuttava tapaus vaatinee lisäselvitystä. Romaanin viimeisessä toisessa persoonassa kerrotussa luvussa metsässä heräävä ja hämmästykseseen mieheksi muuttunut ”sinä” (tästä lisää luvussa 3.3) päätty metsäaukealla järjestetyille markkinoille. Yhtenä ohjelma numerona tv:stä tuttu kokki Tina Nordström valmistaa ruokaa markkinaväelle ja ”sinän” sattuessa paikalle vuorossa on ”kukkapalattu”, sovellus vanhoista södermanlantilaisista ja kiinalaisista ruoanlaittoerinteistä. Toisin sanoen Tinan tarkoituksena on ”valmistaa” lapsi: ”Av det här vanliga snoken ska jag göra både orm och mor, både dotter och person. Och till det ska jag göra en kompot av vanligt avfall.” (VSR, 302.) Ja toden totta, kun ”ruoka” on hautunut ja Tina on lukenut välttämättömät loitsut, kaalinlehtiin kiedotusta nyytistä ensivilkaisulta moitteeton tyttölapsi, jolle ”sinä” menettää sydämensä. Sivuan tätä kohtausta vielä tutkimukseni myöhemmissä vaiheissa.

¹⁵ Vastaavanlaiseen värisävyn luonnehdintaan olen törmännyt *Världens sista romanin* ohella vain kerran – Sjölinin *Oron brorissa* (Sjölin 2010/2002, 135).

statisteina, ja muilla keskeisessä roolissa olevilla henkilöillä, ennen kaikkea Barbrolla ja CJ:llä, ei vastaavanlaista selkeää tosielämän vastinetta ole. Lubomír Doležel (1999, 257) esittää, että yksikin fiktiivinen henkilö riittää muuttamaan muutoin faktuaalisen tekstin fiktioksi, joten näin ollen *Romanin* status fiktiona ei ole kyseenalainen.

Mutta kuinka on Danielin laita – voidaanko häntä käsitellä historiallisena henkilönä vai onko hänkin fiktiota? Koska *Världens sista roman* siis on viimekädessä määriteltävissä fiktioksi ja fiktio on ei-referentiaalinen laji, todellisuuden kohdistuvien viittausten ei tarvitse olla todennettavissa. Fiktion puitteissa historiallisiinkin henkilöihin on mahdollista liittää attribuutteja, joita heidän todellisilla vastineillaan ei ole. (Cohn 2006, 22–26; Doležel 1999, 257.) Yhtäältä voidaan sanoa, että näin on myös *Världens sista romanin* Danielin tapauksessa. Hän on historiallinen henkilö, johon on fiktion tuomin valtuuksin liitetty todellisuudesta poikkeavia piirteitä. Kysymys kuuluukin, riittääkö yksikin mitättömältä ja merkityksettömältä vaikuttava seipiteellinen, liioiteltu tai muutoin todellisuudesta poikkeava ominaisuus muuttamaan historiallisen henkilön puhtaasti ja yksiselitteisesti fiktiiviseksi hahmoksi. Tällöin *Världens sista romaninkin* päähenkilö olisi ilmeisellä tavalla erotettavissa todellisesta kirjailijasta ja määriteltävissä fiktiiviseksi hahmoksi.

Erisnimen problematiikkaan liittyen Foucault tosin huomauttaa, että erisnimeä määrittävien ominaisuuksien muuttuessa nimi viittaa joka tapauksessa edelleen samaan yksilöön (Foucault 2006, 11). Mikäli siis ilmenisi esimerkiksi että todellisella Daniel Sjölinillä todellakin on alkoholiongelma, nimi viittaa kuitenkin edelleen samaiseen henkilöön. On myös muistettava, ettei autofiktio Doubrovskyn mukaan tarkoita sitä, että tekijä antaisi nimensä täysin fiktiiviselle hahmolle, jokin yhteys todellisen ja romaanihenkilön välillä on oltava.

Jälkistrukturalistina Doubrovsky kyseenalaistaa 1600-luvulla alkunsa saaneen käsityksen niin sanotusta kartesiolaisesta subjektista. Tämän ajattelutavan mukaan subjekti käsitetään ”ykseytenä ja alkuperänä, ajattelun ja merkityksen itseriittoisena lähtöpisteenä, jonka ulottuvilla merkitys ja merkityksenanto aina ongelmitta on” (Kosonen 1995, 201 nootti 8). Nimenomaan jälkistrukturalistit ja antihumanistit ovat Freudia, Marxia ja Nietzscheä seuraillen kuitenkin kyseenalaistaneet ”vakaaksi entiteetiksi” tulkitsemansa kartesiolaisen subjektin sekä siihen liittyvän jaottelun ruumiiseen ja mieleen sekä tietoisuuden dominanssin. Antihumanistisessa ajattelussa

subjekti on hajonnut tai jakautunut sekä ”oman tietoisuuden yli ja ohi” menevien rakenteiden hallitsema.¹⁶ (Kosonen 1995, 179, 181–182; Lyytikäinen 1995a, 8–10.) Kyseenalaistaessaan autofiktiollaan omaelämäkerrallisen totuuden mahdollisuuden ja minän eheyden Doubrovsky osallistuu etenkin Ranskassa 1960- ja 1970-luvuilla käytyyn debattiin subjektin kuolemasta (ks. Lyytikäinen 1995a, 9–10; 1995b, 160–161).

Ensimmäisen ja toisen persoonan pronominit – *Världens sista romanin* kerronnan persoonat – ovat luonteeltaan deiktisiä, niin sanottuja puheaktipronomineja. Toisin sanoen ne eivät viittaa mihinkään tiettyyn ja pysyvään kohteeseen vaan kytkevät ilmauksen kontekstiinsa, aikapaikallisiin kehyksiinsä. (Benveniste 1971, 219.) Doubrovsky esittää, että klassisten omaelämäkertojen tavoitteena on vakauttaa minä-pronominin merkitys ja täyttää sen ”kieliopillinen tyhjyys” niin, että kaikkien mahdollisten joukosta se voisi viitata vain yhteen tiettyyn *minään* (Doubrovsky 1993, 27). Tämä johtaa väistämättä olettamaan, että omaelämäkerran subjekti olisi yksi, kokonainen ja muuttumaton entiteetti jonka on mahdollista tavoittaa ja kertoa totuus itsestään: ”Classical autobiography believes in scriptural parthenogenesis: the subject therein is born of one person only. Self looking at self, self narrated by self, the same is always born of the same.” (Mt., 36.)

Huomataan kuitenkin, että yhtäältä jo Lejeunen klassinen omaelämäkerrallinen sopimus perustuu subjektin jakautumisen tiedostamiselle. Edelleen moderneissa omaelämäkerran teorioissa korostuu ajatus siitä, ettei kertova ja kerrottu minä ole täsmälleen sama henkilö, heitä erottaa jos ei muu niin ajallinen etäisyys. Kertova *minä* ei ole koskaan sama kuin *minä* josta kerrotaan. Benveniste esittää, ettei ole olemassa mitään sellaista erityistä konseptia kuin *minä* vaan *minä*, jonka voi lausua kuka tahansa, saa merkityksensä ja viittauskohteensa tietystä puhetilanteesta: ”’Ego’ is he who says ’ego’” (Benveniste 1971, 226; kurssiivi alkuperäinen). Benvenistea mukaillen Lejeune esittää, että subjekti, joka lausuu *minä* tarkoituksenaan kertoa jotain itsestään, jakautuu aina ilmaisuaktin minään ja lausuman minään. (Lejeune 1989, 33.)

¹⁶ Kososen (1996, 182) mukaan subjektin toimintaa määräävät esimerkiksi kieli, kulttuuri, historia, ideologia sekä tiedostamaton.

Omaelämäkertoille ja niiltä vaikuttaville teksteille ominainen tapa esittää subjektin jakautuneisuus on yksikön ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä vuorotteleva kerronta. Tällöin eri persoonilla viitataan siis periaatteessa samaan mutta ajallisen etäisyyden erottamaan yksilöön. Persoonan vaihtelu kiinnittää huomiota siihen, ettei kertova *minä* ole täysin sama kuin kokeva *minä* ja samalla välimatka kerronta- ja kokemishetkien välillä korostuu. Kolmannen persoonan käyttö myös dramatisoi minä-pronominin liittyvän epävakauden. Hän-pronominin myötä kertojan menneestä minästä tulee objekti, kohde, jota kertoja tarkastelee ulkopuolelta, nykyisyydestään käsin. (Lejeune 1989, 32–35; ks. Koivisto 2005, 184.) Tämän kaltaista vaihtelua minä- ja hän-pronominien välillä esiintyy muun muassa Pirkko Saision autofiktiivisessä trilogiassa (ks. esim. Koivisto 2005, 183–186; 2011, 38–44). Palaan tähän kysymykseen vielä tuonnempana tutkielmassani.

Sjölinin romaanissa ei esimerkiksi Saision romaanien kaltaista persoonien vaihtelua esiinny. Niin *Romanin* kehyskertomus kuin siitä erottuva Danielin oletettu elämäntarina on kerrottu yksikön ensimmäisessä persoonassa, tosin sillä erotuksella, että kehyskertomuksen aikamuoto on presens, sisäkertomuksen imperfekti. Olisikin perusteltua olettaa, että romaanin sisäkertomus, Danielin käsikirjoitus, sijoittuisi kokonaisuudessaan aikaan ennen romaanin varsinaista alkua, siis hetkeä jolloin Daniel sen avausluvussa saapuu käsikirjoituksineen Barbron luo. Pääpiirteittäin tämä oletus päteekin mutta jotkin yksityiskohdat herättävät kyseenalaistamaan *Romanin* tarinalinjojen suhteen.¹⁷

Esimerkiksi avausluvussa Danielin avatessa Barbron huoneen ikkunan havahtuu korento, joka haluaa ulos. Se ei kuitenkaan ymmärrä lentää ulos ikkunasta ja iskeytyy uudestaan ja uudestaan ikkunalasiin. ”Suck, en typisk scen för en roman eller en film av smalare karaktär: ljuset reflekteras så att rutan får en speglande effekt. Slända ser en svag bild av sig själv i glaset, genomlyst av naturen utanför.” (VSR, 43.) Käsikirjoituksessa romaanin loppupuolella Daniel pohtiessaan *sielun* olemassaoloa muistelee hyvin vastaavankaltaista tilannetta:

¹⁷ Käsittelen romaanin ensimmäisessä persoonassa kerrottujen tarinalinjojen suhdetta ja ”Danielin käsikirjoituksen” asemaa tarkemmin seuraavassa luvussa.

Jakten på ”själen” är bara jakten på oss själva. Som en instängd slända jag såg en gång, dunkande mot ett fönster. Ljuset reflekterades så att rutan fick en svagt speglade effekt. Slända såg en svag bild av sig själv i glaset, genomlyst av naturen utanför. [---] Men fastän jag öppnade hela fönstret på vid gavel fattade den inte att friheten låg åt alla andra väderstreck än bildens. Den bara fortsatte att försöka tränga sig in i sin egen bild, genom glaset och ut.

(VSR, 277–278.)

Tämä voitaisiin tietenkin selittää siten, ettei Daniel ole koko ajan istunut Barbron luona lukemassa vaan on välillä ollut jatkamassa käsikirjoituksensa kirjoittamista ilman että tästä olisi kerrottu. Tekstuaalisen subjektin problematiikkaan liittyen on myös muistettava, että kirjoitettua kieltä leimaa ruumiillisen subjektin poissaolo ja tällöin kyseenalaistuu myös kertovan *minän* alkuperä (Lejeune 1989, 8–11; Laitinen 1995, 43–46).¹⁸ Heijastava ikkuna vertautuu peiliin. Kuvataiteissa *vanitas*-esineistöön lukeutuva peili näyttäytyy allegoriana kaiken turhuudesta, sillä se mitä peilin kautta näemme, on katoavaista ja maallista, mutta myös totuudesta: peili heijastelee todellisuutta tarkasti ja yksityiskohtaisesti. (Lukkarinen 2004, 164.) Mutta samalla on myös muistettava että peilistä heijastuva kuva on nimenomaan *peilikuva*, ja näin ollen ei täysin yksi yhteen todellisuuden kanssa. Peilistä katsoja näkeekin ”jotakin mikä ei ole siellä missä se näyttäisi olevan” (mt., 166). Myös autofiktio toimii tällaisena peilinä. Tekstissä lukija ”näkee”, lukutavasta riippumatta, kirjailijan. Tämä kirjailija on poikkeuksetta fiktiivinen henkilöahmo, joka ilmentää todellista henkilöä monesti yksityiskohtia myöten. Tässä mielessä todellinen kirjailija on tekstissä sekä läsnä- että poissaoleva. Läsnäoleva romaanihenkilön hahmossa, poissaoleva sikäli, että tuo fiktiivisen henkilöahmon ilmentämä kuva on aina joissain määrin valheellinen ja vääristynyt, peilikuva.

Edellä käsittelemäni esimerkin lisäksi subjektin poissaolo tekstissä konkretisoituu Danielin yrittäessä tulkita viikkolehden välistä löytämänsä Barbron kirjelappua:

¹⁸ Benveniste analysoi pronomien käyttäytymistä ensisijaisesti suullisessa ja kasvokkain tapahtuvassa kommunikaatiotilanteessa, jolloin minä- ja sinä-pronomien viittaussuhteiden epävakaus ja vaihtelu eivät muodostu ongelmaksi, sillä henkilö, joka lausuu ”minä”, voidaan konkreettisesti nähdä.

Det blir mer och mer nonsens i brevet nu. Vet inte om det är trötthet eller om hon lyckats fyllna till på något sätt under skrivakten. Hon har bytt penna igen, det kan vara skrivet senare men fortsätter på samma rad. Det kan vara en minut eller flera dagar senare.

(VSR, 190.)

Suhteellisen järkevänä kirjeenä alkanut viesti muuttuu lopulta hyvin vaikeaselkoiseksi, lähinnä muistilistaksi. Välillä Barbro on vaihtanut kynää. Onko viesti kirjoitettu yhdellä kertaa vain useammassa jaksossa pitkälläkin aikavälillä, sitä on mahdoton tietää. Jokseenkin sama pätee myös Danielin käsikirjoitukseen ja romaanin kehyskertomukseen. Vaikka kysymys romaanin kronologiasta ja tarinalinjojen keskinäisistä suhteista tästä näkökulmasta olisikin mielenkiintoinen, jätän sen tässä yhteydessä avoimeksi. Sivuan tosin sitä vielä joissakin yhteyksissä.

Minuuden alkuperän kyseenalaistuminen on nähdäkseni seurausta siitä, että esimerkiksi omasta elämästään kirjoittava *ei* kykene esittämään täysin realistista ja täydellistä kuvaa itsestään. Ensinnäkin kirjoittaja elää ja muuttuu kirjoitusproessin aikana, toisaalta koko elämän ja persoonallisuuden täydelliseen haltuunottoon ja kuvaamiseen yksi ihmiselämä tuskin edes riittäisi. Omasta elämästään kertova tai kirjoittava joutuu väistämättä valitsemaan paitsi tapahtumat, joista hän kertoo, myös ne piirteet omasta itsestään, joiden pohjalta hän omakuvansa rakentaa. Periaatteessa myös todellinen omaelämäkerta on aina väistämättä joissain määrin fiktiivinen. Tekstuaalinen henkilö sen sijaan – oli kyse historiallisesta tai fiktiivisestä henkilöstä – on aina pikemminkin todellisen, fyysisen ihmisen kopio tai kaksoisolento kuin hänen täydellinen vastineensa (Doležel 1999, 257).

Kopion ei tietenkään tarvitse olla täydellinen ollakseen uskottava ja todenmukainen. Joka tapauksessa *Romanin* Danielista muotoutuu romaanin myötä kuva, jota on hyvin vaikea saada sopimaan yhteen sen kuvan kanssa, joka todellisesta kirjailijasta eri medioiden välityksellä muodostuu – ja todellisen kirjailijan kannalta tämä kuva on mitä suurimmissa määrin epäsuotuisa. Niin romaanin arvosteluissa kuin kirjailijan haastatteluissa on palattu näiden kahden Daniel Sjölinin samuuteen ja usein todettu, ettei heillä nimeä ja ammattia lukuun ottamatta ole käytännössä mitään yhteistä. Esimerkiksi haastattelussa, joka tehtiin *Världens sista romanin* ilmestymisen aikoihin, *Svenska Dagbladetin* toimittaja Lina Kalmteg (2007b) luonnehtii ”miellyttävästi

hymyilevän” kirjailija Sjölinin muistuttavan lähinnä ”kilttiä koiraa”: ”Nej, Daniel Sjölin i soffan på Vaxholm är inte otrevlig som roman-Sjölin. Han är mer åt Babel-Sjölin, den som ler behagligt och ibland påminner om en snäll hund.”

Voidaan tietenkin protestoida ja kysyä, kuinka todellinen medioiden – eritoten television ja lehdistön – kautta välittynyt kuva Daniel Sjölinistä on. Voihan kyseessä olla pelkkä maski tai hyvin harjoiteltu rooli, aivan kuten Danielkin *Romanissa* myöntää (VSR, 10.) Toisaalta voisin myös kysyä, onko kyseistä henkilöä edes olemassa. Yhdysvaltalaiskirjailija Paul Austerin vieraillessa Sjölinin juontamassa Babel-ohjelmassa toukokuussa 2011 Sjölin asetti itsekin oman olemassaolonsa kyseenalaiseksi. Hän kertoi Austerille tuntemuksista joita tämän New York -trilogian ensimmäisen osan *Lasikaupungin* lukeminen hänessä herätti:

Mitä enemmän luin, sitä vainoharhaisemmaksi tulin. [---] Päähenkilö on kirjailija nimeltä Daniel, aivan kuin minä! Kirjassa Sirin ja Paulin poika on nimeltään Daniel – ja yksi tärkeä symboli on Baabelin torni... Ja nyt sinulla on täysin samanlaiset kengät kuin isälläni... [---] Olenko kenties vain sivuhenkilö jossain sinun romaaneistani? Kiltti, kerro! Kuinka minulle käy?¹⁹

Austerin vastaus tähän oli yksinkertainen: ”Älä lue sitä kirjaa enää niin kaikki menee hyvin!” (Sjölin & Auster 19.5.2011; suomennos minun.)

Tarkoitukseni ei ole mennä sen syvemmälle tähän kirjailijan eksistenssiä koskevaan problematiikkaan. Huomautan vain, että koska en ole henkilökohtaisesti kyseistä henkilöä tavannut, en voi olla hänen olemassaolostaan *täysin* varma. Olen kuitenkin jokseenkin luottavainen sen suhteen että kyseinen kirjailija-juontaja todellakin vaikuttaa Ruotsissa, eikä hän ole ainoastaan fiktiivinen henkilöahmo Paul Austerin romaanissa.

Lisäksi, kun kyseessä on autofiktiivinen teos, jossa illuusio tekijän ja päähenkilön välisestä näennäisestä samuudesta on merkittävässä asemassa, kysymys todellisen tekijän olemassaolosta on relevantti. Toki *Världens sista romanilla* on todellinen, romaanin kannessa nimetty tekijä mutta entä jos ilmenisi, että tämä tekijänimi, Daniel

¹⁹ Austerilla todellakin on Daniel-niminen poika, tosin kirjailijan ensimmäisestä avioliitosta Lydia Davisin kanssa.

Sjölin, olisikin esimerkiksi pseudonyymi? Tämä ei olisi lainkaan mahdoton vaihtoehto ja Sjölin – sikäli kuin on olemassa – on itsekin väläytellyt tällaista mahdollisuutta: ”Jag har ofta drömt om att jag egentligen är en pseudonym och har en massa pengar på banken” (Eklund 2009). Samalla tämä kuitenkin merkitsisi romaanin lajin muuttumista: kyse ei olisi enää tarkalleen ottaen autofiktiosta vaan vaikkapa fiktiivisestä omaelämäkerrasta.

Sjölinin tekemä huomautus itsestään Paul Austerin romaanin henkilönä on relevantti myös *Världens sista romanin* päähenkilö-Danielin kannalta. Kehyskertomuksessa Daniel lukee käsikirjoitusta, jonka päähenkilönä hän itse on – lähtökohtainen oletus on, että kyse on omaelämäkerrasta. Mutta onko käsikirjoituksen Daniel romaanin maailmassa todellinen vai vain romaanihenkilö?

3.2 Danielin ”maailman viimeinen romaani” – omaelämäkerta, omaelämäkerrallinen fiktio vai autofiktio?

Daniel näki unen, päänsä näyn, vuoteessansa. Sitten hän kirjoitti tämän unen.

Dan. 7:1

Fiktion mielessä Dorrit Cohn (2006, 45) esittää, että fiktiiviset omaelämäkerrat tarjoavat lukijalle niin sanotun ”sisäkkäisen kaksoissopimuksen”, toisin sanoen omaelämäkerrallinen sopimus on ”upotettu” fiktiiviseen sopimukseen. Fiktiivinen henkilöahmo sitoutuu kertomaan totuuden itsestään ja elämästään. Tämä on myös Sjölinin *Romanin* lähtökohta. Romaanin ensimmäiset rivit antavat olettaa, että luvassa on Danielin todellinen elämäntarina: ”Amen kom igen. Orka läsa inledningen åtminstone. Den är lättsmält och otroligt öppen hjärtigt. Den är kanske jättejätte viktig också. Proppad med skvaller och skval.” (VSR, 5.)

Daniel on kirjoittamassa ”maailman viimeistä romaania”, jossa fiktion on kuoltava. Tämä on tulkittavissa kahdella tavalla. Ensinnäkin voidaan nähdä, että fiktio on jo kuollut ja että romaani on alusta alkaen totta. Tästä näkökulmasta romaanissa kerrottu tarina on siis relevanttia tulkita Danielin autenttiseksi omaelämäkerraksi mutta

huomataan, ettei Daniel *Romanin* kehyskertomuksessa missään vaiheessa suoranaisesti määritä kirjoitustaan omaelämäkerraksi. Toinen mahdollisuus on tulkita lausahdus siten, että fiktio ”tapetaan” romaanin aikana eikä se siis vielä ole kuollut. Tarkastelen ja pohdin jatkossa näitä molempia vaihtoehtoja.

Aloitan siis oletuksesta, että Danielin lähtökohtainen pyrkimys on ollut kirjoittaa omaelämäkerta. Hän vakuuttaa pyrkivänsä realismiin, jota ei kuitenkaan pidä tulkita yksiselitteisesti pyrkimyksenä totuudenmukaisuuteen:

Ja, det ska fram nu. Realismen. Det riktiga. I världens sista roman måste fiktionen då. Fantasin ska skäras av och skrapas bort. Efter två litet mer skruvade böcker kommer nu det jävla helvetet. [---]

[---]

Här får ni hela skiten i alla fall. All jävla realism ni kan tänka er. Även om jag avskyr den – mer för hantverket än sanningarna. [---] Men okej, luta er tillbaka och njut av mina privata tillkortakommanden. Min oförmåga att känna kärlek, att leva mig in, att bry mig om.

(*VSR*, 6–7.)

Huomionarvoista kuitenkin on, että vakuutellessaan realistisuuspyrkimyksiään Daniel myös toteaa, ettei voi taata kertomansa todenmukaisuutta: ”Så här är det bara; jag kan inte nog försäkra att det är sant och har hänt” (*VSR*, 10). Näin ollen *Världens sista romanissa* siis todellakin tehdään ”sisäkkäinen kaksoissopimus”, mutta ei Cohnin tarkoittamassa mielessä.

Myöntäessään, ettei voi taata sitä, että kerrottu on totta ja tapahtunut, Daniel tekee pikemminkin *autofiktiivisen* sopimuksen niin kuin Genette (1993, 76) sen on muotoillut: ”I, the author, am going to tell you a story of which I am the hero but which never happened to me”. Danielin tarinassa hän itse on kyllä pääosassa mutta tapahtumat, joista hän kertoo, eivät välttämättä ole koskaan tapahtuneet – muualla kuin Danielin mielessä. Niinpä Daniel käsikirjoitus ei tiukasti ottaen ole omaelämäkertaa eikä edes omaelämäkerrallista fiktiota niin kuin Daniel itse esittää vaan pikemminkin autofiktiota ja tämä johtaa siihen, että *Världens sista roman* on kaksinkertainen autofiktio: todellinen kirjailija Daniel Sjölin kirjoittaa fiktiota

kirjailijasta nimeltä Daniel Sjölin, joka puolestaan on kirjoittanut fiktiivisen teoksen, jonka pääosassa on kirjailija Daniel Sjölin.

Se onko Daniel käsikirjoitus omaelämäkerrallista fiktiota vai autofiktiota voi vaikuttaa pilkunviilaukselta. Ratkaisevaksi tekijäksi tässä määrittelyssä nousee tekijän ja päähenkilön nimien suhde. Fiktiivisissä omaelämäkertoissa päähenkilö ja tekijä ovat erinimisiä. Sen sijaan Danielin kehyskertomuksessa työstämän ja lukeman ”världens sista romanin” keskiössä on Daniel-niminen henkilö. Vai onko? Tämäkin on näet mahdollista asettaa kyseenalaiseksi. Käsikirjoituksessa nimi *Daniel* näet esiintyy ainoastaan päähenkilön nimensä alkuperään liittyvissä pohdinnoissa ja tällöinkin Elton Johnin hittikappaleen yhteydessä, kuten aikaisemmin mainitsin. Sen sijaan muut käsikirjoituksessa esiintyvät henkilöt, päähenkilön ystävä CJ etunenässä, kutsuvat häntä ”Danneksi”: ”Du har fan sackat ihop helt, Danne!” (VSR, 287). ”Danne” voidaan kuitenkin mielestäni perustellusti tulkita Danielin lempinimeksi, ovathan käsikirjoituksen päähenkilö ja CJ olleet läheisiä ystäviä lapsuudestaan asti.

Lisäksi Danielin käsikirjoitus on autofiktiota nimenomaan Doubrovskyn käsittämässä mielessä, vaikka *Roman* kokonaisuutena ei Doubrovskyn tiukkaan määritelmään istukaan. Doubrovskyn mukaan autofiktio fiktiivisyyttä ei voi osoittaa esimerkiksi vertailemalla tekijän omaelämäkerrallisia faktoja ja teoksessa esitettyjä ”tosiasioita” toisiinsa ja osoittamalla niiden välisiä poikkeavuuksia. Niin Danielin käsikirjoituksessa kuin romaanin kehyskertomuksessa kerronnan fokuksessa ovat pitkälti samaiset asiat. Etenkin *Romanin* avausluvussa Daniel muistelee paljon lapsuuttaan ja nuoruuttaan sekä äitinsä taiteilijanuraa ja sairastumista. Kehyskertomuksen toisessa luvussa Daniel menee entistä syvemmälle äitinsä menneisyyteen ja lopulta äidin ja pojan elämänvaiheet kietoutuvat Danielin aivoituksissa huomionarvoisella tavalla toisiinsa. Niinpä käsikirjoituksen ja kehyskertomuksen vertaaminen tässä suhteessa on jokseenkin mahdotonta. Ensisijaisesti autofiktio määrittely fiktioksi perustuu tekijän intentioihin teoksensa lajista. On huomionarvoista, että Daniel itse vaikuttaa etenkin *Världens sista romanin* kehyskertomuksessa olevan jokseenkin epävarma kirjoittamansa statuksesta. Hän nimittää teostaan yhtäältä avomieliseksi tunnustukseksi tai omaelämäkerraksi, toisaalta omaelämäkerralliseksi fiktioksi, yksinkertaisesti romaaniksi tai jopa pelkäksi kirjaksi.

Kehyskertomuksessa Daniel kertookin rakastavansa tunnustuksellisia romaaneja – niin, huomataan että tässä yhteydessä Daniel todellakin puhuu *romaneista* – mutta hänelle ne ovat mahdottomia. Hänen mukaansa ne eivät teeskentele eivätkä salaa mitään, kaikki oleellinen kerrotaan jo ensimmäisillä sivuilla. Tunnustuksellisten romaanin luonteesta Daniel jatkaa itsensä ja oman kirjailijuutensa ruotimiseen:

Men dit kommer jag, arme ordbajsare, aldrig att komma. Ty sådana romaner skrivs av kärlek till mänskligheten. Och det kräver tystnadens konst. Att man tiger när man ska. Bara då kan det finnas ett mirakel vid romanens slut. Om det så är med romanens sista ord, måste det finnas ett mirakel. Men jag kan inget om mirakler, och jag kan inte tiga.

(VSR, 178.)

Nämä romaanit, joita Daniel arvostaa, kirjoitetaan ”rakkaudesta ihmisyyttä kohtaan” ja tuolloin on osattava vaieta. Omien sanojensa mukaan Daniel ei osaa vaieta, hänessä ei ole hiljaisuutta, ”allt är skval”. Mutta eikö Daniel jo heti *Romanin* avausluvussa paljastakin, kuinka lopulta tulee käymään? ”I världens sista roman måste fiktionen dö”, maailman viimeisessä romaanissa fiktion on kuoltava (VSR, 6).

Esitin aikaisemmin, että on kaksi tapaa tulkita kyseinen lause. Itse ymmärrän sen nimenomaan siten, että romaanin alussa fiktio ei vielä ole ”kuollut” vaan se tavallaan tuhotaan romaanin kuluessa. Kuten pyrin tutkielmassani osoittamaan, Danielin luoma fiktiivinen maailma murenee *Romanin* molemmissa sisäkertomuksissa ja viimeisetkin murut lakaistaan pois ja hävitetään päätösluvussa Danielin kohdatessa dementoituneen äitinsä Åkebyn metsässä – mikäli tuota äitiä onkaan. Lisäksi romaani päättyy vaikenemiseen ja hiljaisuuteen, jonka pitäisi olla Danielille mahdottomuus. Tutkielmani lopussa osoitan, että tämä hiljaisuus artikuloituu romaanin päätöskohtauksessa monella tasolla.

Mutta pysytellään vielä *Romanin* avausluvussa. Heti aluksi Daniel näet myös kieltää teeskentelevänsä: ”Det är sig själv och sin egen förträfflighet författaren söker. Allt annat är hyckleri. [...] Därför hycklar jag inte. Jag skriver självbiografiskt, som alla andra – fast utan omsvep.” (VSR, 7.) Tässä onkin selkeä ristiriita: *Romanin* avausluvussa Daniel vakuuttaa kirjoittavansa avoimesti ja tunnustuksellisesti, myöhemmin hän käytännössä kieltää tämän väittämällä ”tunnustuksellisten

romaanien” kirjoittamisen olevan hänelle mahdotonta. Molemmat tapaukset sijoittuvat romaanin kehyskertomukseen, samalle ontologiselle tasolle, joten ristiriitaa ei voi selittää samalla tavoin kuin kehyskertomuksen ja Danielin käsikirjoituksen välisiä ristiriitoja, joihin palaan tuonnempana. Kyseessä on mielenkiintoinen yksityiskohta, jota en kuitenkaan aio tässä yhteydessä tämän enempää spekuloida. Voidaan nimittäin sanoa, että loppujen lopuksi *Världens sista roman* todella on ”tunnustuksellinen” – joskin varsin implisiittisellä tavalla. Tästä tarkemmin luvussa 3.4.

Palaan jälleen käsikirjoituksen genrestatukseen suhteessa *Romanin* kehyskertomukseen. Kehyskertomuksessa Daniel vaikuttaisi siis olevan epävarma ”tämän kirjan” lajista. Herää tietenkin kysymys, viitataanko ”tällä kirjalla” *Världens sista romaniin* kokonaisuutena vai nimenomaan Danielin lukemaan käsikirjoitukseen. Yhtä kaikki, itse käsikirjoituksessa sen status nimenomaan romaanina kuitenkin nousee hyvin kohosteiseen asemaan. Tällöin myös Daniel on erittäin tietoinen siitä, että on mukana *itse* kirjoittamassaan *romaanissa*. Esimerkiksi matkalla Tukholmasta Mariefrediin Daniel tokaisee CJ:lle kaiken käsittelevän häntä itseään, sillä ”[d]et här är ju liksom *min roman*” (VSR, 245; kurssiivi minun). Samoin seuratessaan esikoiskirjailijaa ja tämän tyttöystävää mariefrediläisen kirjakaupan ulkopuolella Daniel miettii millainen henkilöahmo kirjailijan tyttöystävä olisi ollut ”tämän kaltaisessa romaanissa”: ”*I en roman som den här* skulle hon ha varit miljöpartist om jag vetat vem hon var egentligen” (VSR, 266; kurssiivi minun). Tosin vain hieman sen jälkeen, kun Daniel on selvittänyt CJ:lle, että kyseessä on romaani ja ettei CJ:tä ole – ”du är bara den jag vill att du ska vara” (VSR, 245) – Daniel kuitenkin kysyy itseltään: ”Är detta ännu en självbiografi?” (VSR, 247). Tällainen ambivalenssi ja häilyvyys ovat leimallisia autofiktiolle. Autofiktiossa lukijalle tarjotaan sekä omaelämäkerrallista – toisin sanoen referentiaalista – sopimusta että fiktiivistä – ei-referentiaalista – sopimusta. Toisin sanoen autofiktion kertoja paitsi väittää kertovansa totuuden myös samalla myöntää pettävänsä lukijaa (Koivisto 2004, 17), aivan kuten Daniel *Romanissa* tekee.

Omaelämäkerrasta Danielin käsikirjoitusta etäännyttävät myös tietyt kerrontaan liittyvät ominaispiirteet. Konventionaalisen minäkerronnan malli on peräisin tosielämän diskurssimuodoista, esimerkiksi muistelmista ja omaelämäkertoista.

Tällöin minäkertojaa koskevat samat rajoitukset kuin ketä tahansa todellista puhujaa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, ettei minäkertoja periaatteessa voi raportoida yksityiskohtaisesti ja luotettavasti toisten henkilöiden ajatuksista tai tapahtumista, joita ei itse ole ollut todistamassa.

Pääsääntöisesti Daniel pysyttelee minäkertojalle asetettujen rajojen sisällä. Muista henkilöihahmoista ja heidän ajatuksistaan hän kertoo tavallisesti vain mitä hänelle on kerrottu tai mitä hän arvelee muiden tehneen tai ajatelleen. Vaikkei Danielia voidakaan varsinaisesti pitää niin sanottuna kaikkietävänä kertojana, hänen tietämyksensä laajuus on huomionarvoinen. Daniel venyttää merkillepantavalla tavalla minäkerronnan rajoja muun muassa inhimillisen tietämykseen ja muistikapasiteetin suhteen. Piirteet, jotka yhtäältä tekevät hänestä kertojahahmona epäluonnollisen, ovat toisaalta yksikertaisesti luonnollistettavissa: Daniel on – kuten moneen kertaan olen maininnut – kirjailija.

Jo *Romanin* avausluvussa Daniel toteaa pohtiessaan edellytyksiään selvittää äitinsä menneisyys, ettei tiedä siitä juuri mitään mutta ”man kan gissa, man blev ju i alla fall författare” (*VSR*, 23). Daniel ottaakin kaiken hyödyn irti kirjailijuuden tuomista etuoikeuksista ja vapauksista, kuten kirjailijan erityislaatuisesta kyvystä nähdä luomiensa henkilöihahmojensa sisään ja paljastaa mitä heidän ”läpinäkyvässä mielessään” liikkuu. Vaihtoehtoisesti kirjailija voi tehdä tämän ”kaikkietävän” kertojan kautta. (Cohn 1978, 3–4.)

Danielin asema kirjailijana ja tekstinsä henkilöiden hallitsijana – samoin kuin käsikirjoituksen asema romaanina – etualaistuu nimenomaan käsikirjoituksessa. Matkalla Mariefrediin Daniel muistelee unta, jonka hän nuoruudessaan näki ja joka sittemmin on kummastuttanut häntä. Unessa Daniel seisoi ikkunan tai lasioven takana ja katsoi kun CJ ja Catherine söivät päivällistä. Tilanne vaikutti kaikin puolin tavanomaiselta mutta aterioijat oli halkaistu kahtia. Daniel näki heidät läpileikkauksena ja mitä heidän sisässään tapahtui heidän syödessään. Danielin seurattua aikansa ulkopuolisena tapahtumia CJ huomasi hänet ja kävi hakemassa hänet heidän seuraansa. Liityttyään ystäviensä joukkoon myös Daniel jakautui ja samalla alkoi nähdä myös itsensä ulkoa päin. Nähdäkseni tässä voidaan soveltaa suoraan Cohnin ajatusta romaanin henkilöihahmojen läpinäkyvyydestä. Kuvaus talon ulkopuolella olevasta ja ystäviään seuraavasta Danielista tuo mieleen kuvan fiktion

talon ulkopuolella kiertelevästä kirjailija- tai kertojahahmosta, jolla on pääsy henkilöidensä mieliin ja ajatuksiin. Kuinka Daniel unessa kävi, se jäi arvoitukseksi. Daniel kertoo heränneensä siihen että CJ:n ryntäsi huoneeseen, jossa hän nukkui. Uni jäi siis kesken tilanteessa, jossa Daniel oli juuri astunut sisään taloon ja jakautunut. Tulkitsen tämän vertauskuvaksi siitä, kuinka Daniel on jäänyt ikään kuin luomansa fiktion vangiksi, tullut lukituksi sisään fiktion taloon.

Unen asetelmaa vastaava tapaus sattuu myös Daniel käsikirjoituksessa. Odottaessaan CJ:tä Mariefredissä Daniel pysähtyy kirjakaupan näyteikkunan ulkopuolelle tarkkailemaan kaupassa olevaa esikoiskirjailijaa ja tämän tyttöystävää. Samalla hän muuttuu lähes kaikkietäväksi heterodiegeettiseksi kertojahahmoksi: ”Jag bestämde mig genast för att äga dem. / [---] Nej, jag skulle erövra dem. Det är min tillskansade rätt som författare att äga vemhelst jag behagar. / Jag skulle ta en strumpa och äga dem med den[.]” (VSR, 266.) Tätä seuraa neljän sivun mittainen kolmannessa persoonassa kerrottu jakso kirjakaupan pariskunnan elämästä (VSR, 266–270).

Vaikka Fludernik Stanzeliin vedoten esittääkin, että kertojan kaikkietävyyden (nollafokalisaation) ja homodiegeettisen kerronnan yhdistäminen on luonnollisen narratologian viitekehyksessä mahdotonta, fiktiivissä teksteissä tämä on täysin mahdollista (Tammi 2010, 70; ks. Fludernik 2001, 621). *Världens sista roman* on fiktiivinen teos, joten Danielin minäkerronnan rajoituksia venyttävä ja rikkova kerronta on ymmärrettävissä. Mutta toisaalta voidaan myös ajatella, että mikäli romaanin ensimmäisessä persoonassa kerrottu sisäkertomus olisi Danielin todellinen omaelämäkerta, hänen olisi periaatteessa pitäydettävä todellisten omasta elämästään kertovien henkilöiden rajallisessa ja rajoitetussa tietämyksessä. Hän ei myöskään voisi esimerkiksi selostaa sanatarkasti menneisyydessään käymiään dialogeja saatikka muiden ihmisten keskusteluja jotka hän on sattunut kuulemaan niin kuin Daniel tekee raportoidessaan mariefrediläisen hotellin ravintolassa kuulemansa keskustelun ravintolan työntekijän ja kahden asiakkaan välillä (VSR, 256–262). On toki huomattava, ettei kyseinen keskustelu loppujen lopuksi ole järin monisanainen, vaan suhteellisen yksinkertainen sekä jopa koomisia ja absurdeja piirteitä saava ja sikäli ikimuistettava. Joka tapauksessa tämänkaltaisten tekijöiden perusteella on mahdollista argumentoida, että Danielin käsikirjoitus fiktiivinen teksti suhteessa romaanin

kehyskertomukseen, ei Danielin autenttinen omaelämäkerta, jollaisena sitä myös voitaisiin lukea.

On kuitenkin paikallaan pohti sitä, missä raja autofiktion ja modernin omaelämäkerran välillä kulkee. Päivi Koivisto on näet huomauttanut, että Doubrovskyn autofiktio on syntynyt 1970- ja 1980-lukujen ranskalaisessa kontekstissa ja kommentoi nimenomaan tuon ajan käsitystä omaelämäkerrasta. Tämän jälkeen omaelämäkertaa on teoretisoitu runsaasti ja modernit omaelämäkertateoriat poikkeavat huomattavasti klassisista määritelmistä, joissa omaelämäkerralta odotetaan lineaarisuutta ja koherenttiutta. (Koivisto 2005, 180.)

Jo vuonna 1977 – siis samana vuonna kuin Doubrovsky lanseerasi autofiktion käsitteen – Robert Sturrock esittää artikkelissaan ”The New Model Autobiographer” ajatuksen ”uuden mallin omaelämäkertojasta”. Sturrockin mukaan omasta elämästään kertovan pyrkimyksenä ei ole tavoittaa ja esittää referentiaalista totuutta itsestä vaan kirjoittaja pyrkii muotoilemaan kirjoitusprosessin myötä elämänsä psyykkisesti uskottavaan muotoon. Sturrock ottaa omaelämäkerran kirjoittamisen malliksi psykoanalyttisen terapiaistunnon käytänteet: kirjoittaminen on oman itsen analysointia.²⁰ (Sturrock 1977, 54.) Toisin kuin elämäkerran kertoja, joka kuvaa kohdehenkilöään ulkopuolelta kuin mitä tahansa objektia tarkoituksenaan muodostaa kyseisen yksilön historiallinen, kronologisesti etenevä tarina, omaelämäkerran kirjoittaja ei ymmärrettävistä syistä esittämään *koko* elämänsä, kuvaamaan ”valmiista” itsestään vaan on – kuten psykoanalyttikko – keskittynyt tiettyihin merkittäviin jaksoihin elämässään. Omaelämäkerran kirjoittaja elää ja kehittyy kirjoitusprosessin aikana, hän reflektoi menneisyyttään nykyhetken kautta, joten on ymmärrettävää että kronologisuuden vaatimus on omaelämäkerran tapauksessa kohtuuton. Luonnollisempaa on, että omaelämäkerran kerronta liikkuu edestakaisin menneisyyden ja kirjoitushetken välillä. (Mt., 53–54).

Sturrock arvelee myös, että omaelämäkertakirjallisuudelle olisi vain hyväksi, mikäli se myöntäisi läheisen yhteytensä fiktion. Hänen mukaansa omaelämäkerta on usein samastettu elämäkertaan, joten siltä myös odotetaan samoja piirteitä kuin elämäkerralta, kuten juuri kronologisuutta ja kertomuksen koherenttiutta. Oletus

²⁰ Doubrovsky puolestaan esitti, että autofiktion kirjoittaminen on analoginen psykoanalyysin kanssa. Pалаan tähän tuonnempana.

omaelämäkerran ja elämäkerran analogisuudesta on kuitenkin virheellinen ja omaelämäkerran kannalta jopa vahingollinen. Elämäkertaan verrattuna omasta elämästä kerrottaessa on mahdollista ottaa erinäisiä vapauksia, joilla Sturrock ei tietenkään tarkoita suoranaisten valheiden sepittämistä vaan viittaa mahdollisuuteen vapautua omaelämäkertaa sitovista ”teknisistä pakotteista”. (Sturrock 1977, 52–53.) Omaelämäkerroissa juuri kirjoittajan tekemät valinnat ja painotukset yhtäältä avaavat tietä fiktiolle ja toisaalta etäännyttävät omaelämäkertaa absoluuttisesta ja objektiivisesta todellisuudesta. Niinpä jokainen omaelämäkerta on periaatteessa mahdollista nähdä (potentiaalisena) autofiktiona. Doubrovsky (1993, 34) toteaaakin, että ainoastaan todelliset mahtimiehet kirjoittavat todellisia omaelämäkertoja, muiden on ”tyydyttävä” autofiktioon.

Modernin omaelämäkerran teoriassa nimenomaan tapahtumien kausaalisia tai loogisia suhteita korostavat määritelmät muodostavat vartenotettavan vaihtoehdon ajallista jatkuvuutta ja kronologisuutta painottaville kertomusmääritelmille. Päivi Kososen mukaan ”syysuhteita painottavan kertomusmääritelmän etuna on, että se tavoittaa modernin omaelämäkerran hengen: omaelämäkertojan pyrkimyksen *luoda elämälleen merkityksellinen kulku*” (Kosonen 2009, 282; kurssiivi alkuperäinen). Tällaisella linjalla on myös muun muassa Martin Löschnigg (2010).

Löschnigg muistuttaa, ettei omaelämäkerta ole mimeettinen kuvaus jo muotoutuneesta persoonallisuudesta eikä se välitä ainoastaan illuusiota itsestä, vaan se ilmentää identiteetin rakentumisen jatkuvuutta ja projektiluonteisuutta. Sturrockin tavoin myös Löschniggin mukaan omaelämäkerrassa on kyse ennen kaikkea siitä, miten kirjoittaja nykyhetkestä käsin näkee itsensä ja menneisyytensä. Omaelämäkerran sisältöä ei tule arvioida sen totuudenmukaisuuden ja autenttisuuden kautta vaan siitä näkökulmasta mikä merkitys sillä on sen kirjoittaneelle subjektille; omaelämäkerta on ”kerronnallista itsen rakentamista”. Näin ollen jako fiktiivisiin ja faktuaalisiin omaelämäkertoihin ei ole relevantti eikä näin ollen myöskään aitojen ja vääristettyjen tai valheellisten omaelämäkertojen erottelu toisistaan sillä fiktio ei ole *valehtelua*. Sen sijaan ero tehdään Löschniggin mukaan erilaisten todellisuuksien välille: eletyn todellisuuden ja kerrotun todellisuuden. (Löschnigg 2010, 267–269.)

Yhtäältä Danielin epävarmuus kertomansa todenmukaisuudesta on ymmärrettävissä tyypillisenä modernin omaelämäkerran piirteenä. Mutta toisaalta omaelämäkerrallisen totuuden ja sen esittämisen mahdollisuuden kyseenalaistaminen osuvat täydellisesti doubrovskylaisen autofiktio-käsityksen ytimeen. Omaelämäkerralta perinteisesti vaaditun referentiaalisuuden ja totuudenmukaisuuden esittäminen on Doubrovskyn mukaan mahdotonta jo siitä syystä, että omaelämäkerrallinen totuus on – kuten sekä Lejeune ja Cohn antavat ymmärtää – suhteellinen käsite. Yhtäältä omaelämäkerran totuudenmukaisuudesta vastaa omaelämäkerran kirjoittaja mutta toisaalta sen totuuden arvioijana ja määrittelijöinä toimivat viimekädessä lukijat. Kärjistäen voidaan sanoa, että omaelämäkerran sitoo totuudellisuuteen ja todellisuuteen ainoastaan tekstissä tekijän toimesta tehty omaelämäkerrallinen sopimus. Autofiktio nousee juuri totuuden suhteellisuudesta ja subjektiivisuudesta. (Doubrovsky 1993, 29–30, 37–38; ks. myös Ireland 1993, 1.)

Doubrovsky näkee, että kirjallisessa muodossa elämän totuutta on mahdotonta jäljitellä. *Romanin* Daniel rinnastaa realismin käsityöhön, ”mer för hantverket än sanningarna” (*VSR*, 7). Realismissa on kyse enemminkin käsityöstä kuin totuudesta. Yhtäläillä romaani voidaan ymmärtää käsityön tuotteeksi. Doubrovskyn käsityksen mukaan kirjailija hyödyntää todellisia ja omakohtaisia tapahtumia kuvatessaan fiktion keinoja. Hän hajottaa oman elämänsä komposition ja järjestää siitä uudenlaisen kokonaisuuden. Nimenomaan kompositiollaan autofiktiivinen teos rikkoo realistisen esittämisen konventioita vastaan antaen sijaa kielen poeettisille funktioille. (Doubrovsky 1993, 32–34; Doubrovsky & Ireland 1993, 45–46; ks. myös Koivisto 2005, 179.) Poeettinen funktio vie osaltaan lukijan huomion pois referentiaalisesta funktiosta. Venäläisten formalistien termillä *kirjallisuudellisuus* tarkoitetaan juuri ilmiötä, jonka kautta huomio kiinnitetään sisällön sijasta ilmaisuun. (Lehtimäki 2005, 7–8).

Tällaiseksi tosielämän kompositiosta ja todellisesta tapahtumakulusta irrottautumiseksi voidaan tulkita myös Daniel tarinaan liittyvät ristiriitaisuudet, joihin olen jo aikaisemmin viitannut. Esimerkiksi käsikirjoituksessa Daniel muistelee tapausta jolloin CJ:n isä löi häntä ja toteaa, että CJ:tä isä ei lyönyt koskaan (*VSR*, 121). Myöhemmin romaanin kehyskertomuksessa Danielin kuitenkin kertoo päinvastaista: ”Men det var ju CJ som fick ta våldet. Fick ta smärtan av honom. [---]

Mig vågade CJ senior aldrig röra.” (VSR, 194–195.) Ristiriitaisuuksia sisältyy tosin myös Danielin käsikirjoitukseen. Käsikirjoituksen alkupuolella Daniel kertoo CJ:n vanhempien häipyneen pian sen jälkeen, kun CJ ja Daniel olivat tulleet ylioppilaiksi: ”Vart hans föräldrar tog vägen har jag aldrig hajat. De försvann när vi tog studenten, han fick hela rasket.” (VSR, 71.) Tuonnempana, tavatessaan Catherinen ja Lissin Daniel selvittää CJ:n vanhempien eronneen, äidin lähteneen Madridiin ja isän New Yorkiin (VSR, 115).

Yhtäältä voidaan myös sanoa, että inhimillinen kieli – johon Daniel suhtautuu lievästi ilmaistuna skeptisesti – tekee tyhjäksi pyrkimyksen esittää täydellinen totuus. Kieli erottaa ihmiset todellisuudesta. Robert Scholes esittää, että kielen käyttökelpoisuus välineenä perustuu erilaisiin kieliopillisiin ja foneettisiin eroihin. Nämä erot eivät itsessään ole todellisuudesta lähtöisin; kieli ja viittaussuhteet ovat konventionaalisia ja mielivaltaisia. Kieli on kuitenkin ihmisen tapa hahmottaa todellisuutta ja tämä johtaa siihen, että kieli syrjäyttää suorat havainnot. Todellisuus ei välity meille puhtaana vaan olemme kielen vankeja. (Scholes 1980, 206.)

Danielille kieli on eräänlaista jätettä (*avfall*), siis jotain turhaa ja jotain josta täytyy päästä eroon. Mutta samalla tämä merkitsee myös sitä, että kielellä ja sanoilla on ainakin joskus ollut Danielille merkitystä. Mikä tahansa ei ole jätettä ja periaatteessa mikään ei voi alusta asti olla jätettä. Esimerkiksi Gummeruksen *Uuden suomen kielen sanakirja* määrittelee *jätteen* arvottomaksi tai alkuperäiseen tarkoitukseensa käyttökelvottomana pidetyksi tavaraksi. *Norstedts svenska ordbokin* mukaan *jäte*, *avfall*, puolestaan on ”öönskad rest eller biprodukt som blir kvar så man har tagit till vara det nyttiga.” Toisin sanoen, jotta jostain voisi tulla jätettä sillä on ensin oltava ainakin valmistusvaiheessa aiottu käyttötarkoitus. Myös joutuessaan väärään paikkaan tietystä asiasta tulee jätettä. Tai, kuten Daniel esittää, vasta sana *jäte* tuottaa sen, jokin on jätettä vasta kun se on nimetty ja määritelty jätteeksi. Ja koskaan ei voi tietää milloin jätteellä on käyttöä. Kirjailijalle kieli on jätettä mutta ”maailman viimeistä romaania” kirjoittaessaan hän tarvitsee sitä. Tietyllä tapaa jäte tuottaa myös elämää. ”Kväve och avloppsvatten är i sig att betrakta som avfall och utsläpp. Med algerna, cyanobakterierna är det annorlunda. De är produkter av avfallet. De är liv.” (VSR, 362.) Niin myös kirjailija kielen ja sanojen avulla luo tarinamaailmoja, antaa elämän henkilöhahmoilleen.

Kuten edellä esitin, unessaan Daniel on astunut sisään luomaansa fiktiomaailmaan ja jäänyt sen vangiksi. Siispä Danielin todellisuus on yhtäältä ”vain” kieltä ja hän on kielen vanki, aivan kuten Scholes ehdottaa. Mutta toisaalta, nimenomaan kielen avulla tuon maailman voi myös tuhota, Daniel voi ”vapautua” fiktiosta juuri kirjoittamalla itsensä ulos siitä, käyttämällä kielensä loppuun, tekemällä siitä jätettä.

Kun Danielin käsikirjoitus ymmärretään autofiktioksi, selittyy myös nähdäkseni se, miksei Daniel hyödynnä omaelämäkerran tarjoamaa mahdollisuutta korostaa kertovan ja kerrotun minän eroa hyödyntämällä pronominiin vaihtelua. Eron tekeminen ei tässä tapauksessa ole tarpeen, sillä kehyskertomuksen Daniel ei varsinaisesti kirjoita itsestään ja todellisista omakohtaisista kokemuksistaan, vaan henkilöstä joka on hyvin hänen kaltaisensa sekä tapahtumista jotka eivät omaelämäkerrallisesta pohjavireestä huolimatta kenties koskaan ole hänelle romaanin todellisuudessa tapahtuneet. Yhtäältä kehyskertomus ja käsikirjoitus pidetään selkeästi erillään toisistaan. Se, että käsikirjoitus on romaani, tuodaan siis varsin selväsanaisesti esille. Kehyskertomus puolestaan on korkeintaan ”kertomus”, ”där den som allting handlar om inte är här” (VSR, 178), mutta ennen kaikkea se on Danielin ”todellisuus”:

I en bra roman skulle jag nu se mig om efter fyrtiotalisten och hennes mamma, liksom för att ringa in allting. [---]

Kapitlet borde sluta med en sådan utblick. Typ att den gamla dementa damen nu sitter med marsipan runt hela sin cirkulära mun, som ett barn.

Och så skulle jag ha dragit ännu en parallell till barnet. Det hade fanimej varit litterärt.

Men det här är verkligheten.

(VSR, 196; kursivi minun.)

Mutta kuten pian osoitan, Danielin käsitys todellisuudesta osoittautuu loppujen lopuksi hyvin ongelmalliseksi. Tähän liittyen on jälleen paikallaan palata pohtimaan sitä, missä itse asiassa kulkee toden ja fiktion välinen raja. Kun kyseessä on sellainen kirjallisuudenlaji kuin autofiktio, jolla – Doubovskya siteeratakseni – on jalkansa molemmissa leireissä, joka tietoisesti häilyy romaanin ja omaelämäkerran rajapinnalla, kysymys on enemmän kuin relevantti. Tähän liittyy myös olennaisesti kysymys totuudesta. Elämän komposition hajottamisen edellyttämien poeettisten

funktioiden haltuunoton myötä avautuu myös mahdollisuus ottaa vapauksia ja irtautua omaelämäkerralta vaaditusta totuudenmukaisuudesta. Asettumalla kahden lajin, omaelämäkerran ja romaanin, välimaastoon autofiktio pakeneekin yrityksiä muodostaa pysyvä totuus. Autofiktiivinen totuus on ennen kaikkea tekstuaalinen konstruktio, jota huolimatta kaikista yrityksistä ottaa se haltuun ja vakiinnuttaa, leimaa ratkaisemattomuus: kuka vastaa autofiktion totuudesta, tekijä, kertoja vai lukija? (Dobrovsky 1993, 32–34, 37–41; Ireland 1993b, 45–46; ks. myös Koivisto 2005, 179.)

Daniel on alkoholisti ja nikotiiniriippuvainen. Tämän lisäksi hän kärsii erinäisistä fobioista kuten kosketus- ja napakammosta. Ja edelleen, hän vaikuttaa täydellisen asosiaaliselta ja jopa misantropiaan taipuvaiselta – yhdessä vaiheessa hän toteaa: ”Detta var innan jag lärde mig att *hata människor*” (VSR, 156; kursiviivi minun). Hän nimittää itseään psykopaatiksi ja vaikuttaa jopa olevan ylpeä siitä. Hän tuntee jatkuvaa häpeää, jonka alkuperä on yksinkertaisesti hänen olemassaolonsa: ”Jag skäms inte för något speciellt mer än för min närvaro. Det är liksom mitt grundhumör, så fort något inträffar reagerar jag med att skämmas. När andra inte skäms för sin existens dömer jag dem som oansvariga. De borde skämmas.” (VSR, 175.) Ihmisten, jotka eivät häpeä olemassaoloaan, pitäisi hävetä. Daniel ei myöskään tunne minkäänlaista tuskaa: ”Självt bär jag inte på någon smärta. Jag har inte en jävla aning om vad smärta är. Jag kan inte ens föreställa mig en smärta.” (VSR, 255.) – ja myös tätä hän toistaa läpi romaanin. Näen Danielin vertautuvat 1800-luvun lopun dekadenssikirjallisuudelle tyypilliseen erityisen rappioituneeseen henkilöhahmoon, joiden kautta välittyi aikakaudelle tyypillinen ilmapiiri (Lyytikäinen 1999, 207). Kenties Danielinkin hahmo kertoo meille jotain nyky-yhteiskunnan tilasta.

Mikäli Barbro ei dementoitumisensa myötä ole enää täysin kiinni todellisuudessa, perustellusti voidaan sanoa, että niin ei ole Danielkaan. Yhtäältä Daniel kuitenkin tiedostaa ja myöntää sen, ettei välttämättä tule kertomaan totuutta. Toisaalta hän korostaa sitä, että mikäli hän tulee poikkeamaan totuudesta ja sortuu sepittelyyn, hän ei itse välttämättä tiedosta sitä:

Det värsta med oss drickare är att vi aldrig begriper att vi ljuger. På det viset kan jag tänka mig fyllo är den bästa författare av alla. Självlögnaren lever helt och hållet inuti den fiktion han skapat, diar sin inbillningskraft för att stilla sitt begär efter bevekelsegrunder.

(VSR, 39.)

Daniel kieltämättä käyttää tässä yhteydessä varsin voimakkaita ilmauksia mutta sitaatti kuvaa tilannetta jossa Daniel on. Alkoholisti ei itse ymmärrä tai huomaa valehtelevansa ja näin ollen tavallaan valehtelee myös itselleen uskomalla itse puhuvansa totta. Niinpä hän ”elää täydellisesti luomassaan fiktiossa”. Tällöin ei eroa fiktion, hyvin laajasti ymmärrettynä, ja todellisuuden välillä ole; kirjailijalle – ja alkoholistille – ne ovat yhtä todellisia.

Omaelämäkerroissa tekijä toimii esittämänsä totuuden takeena, riittää että hän itse uskoo kertomaansa. Daniel myöntää, ettei voi taata kertomansa todenmukaisuutta mutta hän tunnustaa myös olevansa taipuvainen uskomaan omia valheitaan (VSR, 16). Toisaalla hän myös toteaa, että jossain vaiheessa valheesta tulee joka tapauksessa totuus (VSR, 190). Todellisuuden ja epätodellisuuden välisessä erossa on kyse lähinnä aste-erosta: ”Upplivelser av overklighet är bara en förhöjd och intensivare verklighetskänsla” (VSR, 349). Epätodellisuus on näin ajateltuna siis todellisempaa kuin todellisuus. Tähän vertautuu myös Danielin käsitys unen ja valheen välisestä erosta. Romanin avausluvussa (VSR, 45–46) Daniel kertoo tilanteesta, johon usein lapsena joutui: hän heräsi mutta ei saanut silmiään auki. Hän oli jo täysin hereillä ja tietoiden todellisuuden olemassa olosta mutta edelleen pimeyden ympäröimänä. Hän oli kahden keskenään kamppailevan maailman, uni- ja valvemaailman rajalla. Myöhemmin Daniel muistelee tunnetta kun silmät lopulta avautuivat ja sitä miltä maailma sen jälkeen vaikutti:

Ja just det, det var den här världen också. Det var det här som var den andra, på andra sidan drömmen.

En till värld, trovärdig men uppenbart sekundär.

En reservvärld där jag var jag, förvisad från den värld där jag var bild.

(VSR, 155)

Todellisuus oli Danielille nyt unimaailmaan verrattuna ”toinen”, eräänlainen vara- tai lisämaailma: todentuntuinen ja uskottava mutta silti toissijainen.

On huomautettava, että tämä unen ja valveen problematisointi muistuttaa Northrop Fryen kirjassaan *The Great Code* (1983) esittämästä metaforasta, jolla hän selittää *Raamatun* Genesisistä. Frye (mt., 108) näkee Genesisissä kuvatun luomistapahtuman metaforana eräänlaiselle heräämisen hetkelle. Kyse on siitä, että herätessä siirrytään toisesta, epätodellisesta unimaailmasta todelliseen, tai vähemmän epätodelliseen, valvemaailmaan. Tätä ei kuitenkaan voi suoraan soveltaa Danielin ajatteluun, sillä Fryellä hereillä olo vastaa todellisuutta ja uni epätodellisuutta. Danielilla asetelma on pikemminkin päinvastoin. Joka tapauksessa Danielin voidaan näinkin nähdä häilyvän kahden maailman – unen ja valveen, fiktion ja todellisuuden – välillä kykenemättä erottaa niitä toisistaan.

Yhtäältä Danielin ajattelumallissa toteutuu Doubovskyn näkemys siitä, että autofiktion totuus on rikkaampaa ja täydellisempää kuin perinteisen omaelämäkerran totuus. Autofiktiossa totuus on kirjoitusprosessin kautta ja sen aikana rakennettu konstruktio, joka ei vastaa absoluuttista totuutta. Doubovskyn mukaan se saattaa kuitenkin olla tietyllä tapaa todenmukaisempi kuin esimerkiksi klassisen omaelämäkerran totuus, jota vastaan Doubovsky hyökkää. Analyytinen totuus, johon autofiktion totuus vertautuu, voi tavoittaa jotain sellaista mihin ei absoluuttisen totuuden esittämiseen pyrkimällä pääse käsiksi. (Doubovsky 1993, 40–41.)

Niinpä on täysin mahdollista että Daniel – vaikka hänen tajunnantilansa epäilyksiä herättääkin – kertoo todemman totuuden näin kuin yksiselitteisesti totuudenmukaisuuteen pyrkimällä. Pohtiessaan intentioitaan kirjoittaa ”omaelämäkerrallisesti” Daniel arvelee kirjoittamisen olevan hänelle keino pyrkiä abstrahoimaan ongelmansa:

Säga att jag närmar mig problemet som vore det fiktion. Skulle någon läsa detta kommer jag säkert att försvara mig med att detta bara är ett utkast, eller en inledning, på ett nytt romanprojekt. Påhitt.

(VSR, 39.)

Danielin ongelma on siis – ainakin *Romanin* avausjakson perusteella – hänen ja Barbron yhteinen rakkaus, joka ei tiedä rajoja, ”[d]en hittar alltid omvägar, ursäkter, bortförklaringar, för att få finnas och existera. Åtminstone kärleken till alkohol.” (VSR, 6.) Hän myös tiedostaa kuinka kulunut aihe oman alkoholiongelman ruotiminen on. Kenties juuri tästä syystä hän päätyykin käsittelemään ongelmiaan fiktion keinoin. Näkisin, että tämä lähenee jo sitä, mistä Genette doubrovskylaista autofiktiokäsitystä – tosin Doubrovksya mainitsematta – kritisoi. Tällöin kirjoitetaan omasta elämästä mutta määritellään teksti kuitenkin fiktioksi. Genette väittää, että määrittelemällä teoksensa fiktioksi kirjailija voi tehdä paljastuksia itsestään ja läheisistään joutumatta vastuuseen sanomisistaan – Doubrovsky myöntää tiedostaneensa tämän ja toteaa John Irelandin haastattelussa: ”The fact is that writing is a profoundly immoral act” (Ireland 1993b, 48). Genettelle Doubrovskyn autofiktioiden kaltaiset teokset eivät olleet muuta kuin vääristeltyjä tai peiteltyjä omaelämäkertoja.

Daniel ei kuitenkaan kiellä, etteivätkö hänen käsittelemänsä ongelmat olisi todellisia, ja mikäli joku sattuisi lukemaan tekstin Daniel olettaa siis kykenevänsä puolustautumaan vetoamalla siihen, että kyse on fiktiosta, romaaniluonnoksesta. Ainakin itseäni hämmästyttää, miksi Danielin pitäisi ikään kuin suojautua ja vedota kirjoittamansa sepitteellisyyteen, mikäli hän todella haluaa tunnustaa ja pyrkii olemaan rehellinen. Mutta toisaalta hänellä on *imago* – ”Och där, där såg man mig. Där såg man mitt ansikte drypa av lyster. Garnish of a boy. Jag sken genom kopparen, krigen, oljan, flamskyddsmedlen och kristallerna. / Ett fynd.” (VSR, 54.) Vaikka etenkin *Romanin* avausluvussa Daniel on suunnannut sanansa lukijoille tai yleisöagentille hän kuitenkin arvelee kirjoittavansa ensisijaisesti itselleen. Hänen käsittelemänsä asiat ja tapa, jolla hän sen tekee, saattaisivat olla hänen imagolleen haitaksi. Tästä imagosta muistuttelee myös Danielin ystävä CJ:

”Vaf... sitter du och löser korsord! Du är fan sjuk i huvet. Så jävla asocialet. Jag försökte faktiskt föra ett samtal här! Fan, vi har ju inte setts på skitlänge och så sitter du bara och ... alltså du behöver inte tjura bara för att jag har en Porsche.”

[---]

”[---] Vet alla brallisar på bloggen om att du är en jävla mes som löser korsord så fort du kommer åt. Va? Har du inte en image att tänka på nu?”

(VSR, 238–239.)

CJ näkee Danielin ristisanatehtäviä ratkovana nynnynä, joka onnistuu alinomaan sotkemaan asiansa. Mutta sen sijaan että kannustaisi Danielia tämän valitsemalla uralla hän patistaa ystäväänsä panostamaan maalaamiseen: ”Och ärligt talat Danne, det där med måleriet måste du fan göra upp med. Jag säger det för att du är min bästa vän: du är en jävel på att måla. [---] Varför skriva smalt och obegripligt när man kan måla bra?” (VSR, 287.) Mielenkiintoista sinänsä, että tämä on ainoa kerta kun tästä Danielin taiteellisesta taipumuksesta mainitaan, muutoin taiteilijuus yhdistetään yksinomaan Barbrohon.²¹

Mainittakoon, että monet Danielin ratkoman ristikon avainsanoista ovat *Romanin* olennaisia elementtejä:

”FLOTTAST I FLOTTAN”, ”SOLSTAN”, ”CHARTERÖ”,
”BAKOM LOKET”, ”SNICKARMÄSTARE 1675–1760”, ”EN
STARKARE KÄRLEK”, ”LEGERAR”, ”JAPANSK FRANSKA”,
”UPPENBAR”, ”LÖN”, ”NALLEKLASSEN”, ”FASCISTAPA”.

[---]

Amiral, Karlstad, Ibiza, kolvagn, Vallien, agape, alpacka, japonaise,
eklatant, apanage, Bamseklubben, nazigoreng.

(VSR, 239.)

Joitakin esimerkkejä mainitakseni Daniel muistelee Östermalmilla asunutta vanhaa ja seniiliä amiraalia ja Karlstadista kotoisin olevaa tyttöä, jolta hän ja CJ saivat ”standardisanansa” ”vä”. CJ:n sukunimi on Vallien ja Daniel palaa alituisesti CJ:n, Clauden, Marcelin ja Hampuksen kanssa Ibizalle vuonna 1994 tekemäänsä matkaan.

Psykoanalyttisessa katsannossa avomielisuus, jota Daniel *Romanin* ensimmäisten sivujen perusteella antaa odottaa – huolimatta siitä, että siis toisaalta myös myöntää mahdolliset poikkeamat totuudesta – on epäilyttävä. Psykoanalyysissa lähtökohtainen oletus on, ettei potilas kerro suoraan varsinaista totuutta, niistä tekijöistä jotka neuroosiin tai vastaavaan ovat johtaneet. Kaikki, mitä potilas istunnon aikana tunnustaa, voidaan asettaa kyseenalaiseksi ja psykoanalyttisen totuuden kannalta

²¹ Daniel Sjölin on eräässä yhteydessä maininnut kuvataiteilijan olevan yksi hänen toiveammateistaan – krocketinpelaajan ja ydinfysiikan ohella (ks. SvB).

merkittävää onkin nimenomaan se, mitä jätetään sanomatta. (Brooks 2000, 52–53.) Perimmäisenä tarkoituksena psykoanalyysissa ei olekaan selvittää sitä mitä todella on tapahtunut vaan pyritään muodostaan mahdollisimman uskottava ja todenmukainen kuva siitä, mitä on saattanut tapahtua. Tämä johtaa väistämättä siihen, että analysoitava on poikkeuksetta aina epäluotettava kertoja.

Autofiktion totuus on analoginen psykoanalyttisen totuuden kanssa. Niinpä kun yksinkertaistetaan asiaa, autofiktion kerronta voidaan poikkeuksetta käsittää epäluotettavaksi. Wayne C. Boothin määritelmän mukaan kertoja on luotettava, kun hänen kertomuksensa myötäilee teoksen, implisiittisen tekijän, normeja, epäluotettava silloin kun kerronta on ristiriidassa näiden normien kanssa (Booth 1991, 158–159). Yleisellä tasolla kerronta voidaan siis määritellä epäluotettavaksi silloin kun kertoja kertoo erilaista tarinaa kuin tekstistä kokonaisuutena välittyy.

Tietenkään epäluotettavuus ei merkitse sitä, että kertoja suoranaisesti ja tarkoituksenmukaisesti valehtelisi tai muuntelisi totuutta – ja näinhän Daniel ei todellakaan tee, mikäli hän sortuu valehteluun tai sepittelyyn johtuu se ennen kaikkea siitä, että hän on niin täydellisesti kiinni luomassaan fiktiossa. Epäluotettavuus tarkoittaa nimenomaan sitä, että lukijan on syytä suhtautua tietyin varauksin kerrottuun ja kyseenalaistaa sen paikkansapitävyys. Danielin epäluotettavuuden taustalla on ennen kaikkea se, että hän havainnoi, tulkitsee ja arvottaa omaa ympäröivää todellisuuttaan väärin tai puutteellisesti. Tietyissä mielessä hän on kertojana epäluotettava kaikilla kuudella James Phelanin erittelemällä tavalla. (Ks. Phelan 2005, 49–53.)

Voidaanko siis olettaa, että Daniel Sjölinin romaanin ”totuus” on jotain muuta kuin se, mikä pelkkää tekstin pintaa lukemalla välittyy? Kuten olen jo aikaisemmin antanut ymmärtää, mielestäni kyllä. Ennen kuin menen perusteellisemmin tähän kysymykseen, käsittelen toista *Världens sista romanin* keskeistä henkilöä ja kerrontalinjaa, siis Danielin äitiä Barbroa ja toisen persoonan kerrontaa.

3.3 Danielin ja Barbron yhteinen kieli ja mieli

”Tehän olette näköjään tavanneet. Daniel, tämä tässä on Daniel”, Auster sanoi ensin pojalle ja sitten Quinnille taas pilkallisesti hymyillen: ”Daniel, tämä tässä on Daniel.”

Poika purskahti nauruun ja sanoi: ”Kaikkien nimi on Daniel!”

”Aivan niin”, Quinn sanoi. ”Minä olen sinä ja sinä olet minä.”

(Auster 1988, 113.)

Världens sista romanin kahdestatoista luvusta neljä on kerrottu toisessa persoonassa. Käsitellessään kerronnan niin sanotusti ”outoja” tai epäluonnollisia persoonia Monika Fludernik nimeää sinä-pronominin oudoista persoonista kaikkein oudoimmaksi mutta samalla se on myös niistä tavallisin persoona (Fludernik 1996, 226). Lisäksi sinäkerronta on kerrontamuotona tavattoman monimuotoista.

Tätä monimuotoisuutta erittelee muun muassa Brian Richardson kirjassaan *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006). Varsinainen toisen persoonan kerronta tulee kuitenkin erottaa sitä muistuttavista kerrontamuodoista kuten heterodiegeettisen yleisön puhuttelusta, homodiegeettiselle yleisölle suunnatusta monologista sekä apostrofeista (mt., 18). Richardson jakaa toisen persoonan kerronnan kolmeen kategoriaan. *Standardimuoto* (*standard form*) on hänen mukaansa kerrontamuodoista tavallisin ja lähimmin yhteydessä perinteiseen – joko yksikön ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa – tapahtuvaan kerrontaan. Standardimuodossa pronominin ja viittauskohteen suhde on kerrontamuodoista epävakain: *sinä* viittaa ennen kaikkea päähenkilöön mutta tämän lisäksi mahdollisesti myös kertojaan, yleisöagenttiin tai jopa todelliseen lukijaan. Kerronnan aikamuotona on yleensä preesens.²² *Autotelinen muoto* (*autotelic form*) lähenee standardimuotoa siinä, että kerronta tapahtuu preesensissä ja sinä-pronominin viittauskohde häilyy henkilöhahmon ja todellisen lukijan välillä: yhtäältä pronomini viittaa yksiselitteisesti henkilöön, toisaalta lukijan on mahdollista ikään kuin ”lukea itsestään” tai viittauksia itsestään. Sen sijaan ero kertojan ja yleisön välillä on melko yksiselitteinen. Richardson esittää, että autotelista toisen persoonan kerrontaa esiintyy niin sanotusti

²² Tunnettuja esimerkkejä standardimuotoisesta sinäkerronnasta on muun muassa Michel Butorin *La Modification* (1957; suom. *Tänä yönä nukut levottomasti*), Georges Perecin *Un Homme qui dort* (1967) ja Jay McInerneyn *Bright Lights, Big City* (1984; suom. *Manhattanin valot*).

puhtaana ainoastaan äärimmäisen lyhyissä teksteissä, pitemmissä teksteissä se on lomittunut muihin kerrontamuotoihin.²³ Selkeä ero kertojan ja yleisön välille tehdään myös *hypoteettisessa* toisen persoonan kerronnassa (*hypothetical form*). Alun perin Richardson kutsui tätä kerrontamuotoa *subjunktiiviseksi* tai *konjunkttiiviseksi* (*subjunctive*); konjunktiivi on kuviteltua, mahdollista tai epätodellista tekemistä ilmaiseva tapaluokka. Muista toisen persoonan kerronnan muodoista hypoteettinen muoto eroaa aikamuodon, joka on useimmiten futuuri, sekä kerronnassa hyödynnetyn imperatiivin myötä.²⁴ (Richardson 2006, 19–32.)

Sjölinin romaanissa toisen persoonan kerronta noudattelee ensisijaisesti kerronnan standardimuotoa. Kuten tälle viittaussuhteiltaan epävakaalle kerrontamuodolle on ominaista, myös *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrottu tarinalinja herättää paljon kysymyksiä. *Du*-pronominin etäisyys todelliseen lukijaan on melko selkeä lukuun ottamatta joitakin lyhyitä jaksoja ensimmäisen persoonan kerronnassa, jolloin Daniel on osoittanut sanansa suoraan joko ”lukijoille” tai ”kriitikoille”: ”Varsågoda kära kritiker: sähär kul är det med realism!” (VSR, 33). Vastaavasti romaanin loppupuolella Daniel puhuttelee aivan tiettyä ”sinää”: ”Och där, på botten av mitt bittraste självhät, fick jag äntligen se ditt oförställda ansikte. / Din lilla mun var snipig. / Dina sorgsna ögonlock var slutna i en ensamhet som var total och oändligt isande. / Du grät av död.” (VSR, 344.) Mutta tämäkaltaisissa tapauksissa ei siis ole kyse varsinaisesta toisen persoonan kerronnasta. Richardsonia mukailleen yllä olevista esimerkeistä edellisen voisi luokitella lähinnä heterodiegeettisen yleisön puhutteluksi, jälkimmäisen apostrofiksi. Sen sijaan kerronnassa hämärtyy se, kuka kertoo, kenelle ja kenestä kerrotaan.

Päällimmäiseksi kysymykseksi Romanin toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan tapauksessa nousee se, kerrotaanko tässä Danielin äidin todellista elämäntarinaa vai voidaanko myös ne katsoa kuuluviksi Danielin käsikirjoitukseen, jolloin se olisi enemmän tai vähemmän sepitettä. Ensimmäisessä tapauksessa ”du” viittaisi nimenomaan tarinan päähenkilöön ja fokalisoijaan eli Barbroon. Jälkimmäisessä

²³ Pisimmälle vietyjä, taidokkaimpia ja useimmiten siteerattuja esimerkkejä autotelisesta kerronnasta on Italo Calvinon romaanin *Jos talviyönä matkamies* (1979) aloitus: ”Olet aloittamassa Italo Calvinon uutta romaania *Jos talviyönä matkamies*. Rentoudu. Keskity. Karkota mielestäsi kaikki ajatukset. Anna sinua ympäröivän maailman haihtua hämärään. [...]” (Calvino 1983, 5.)

²⁴ Hypoteettista toisen persoonan kerrontaa esiintyy esimerkiksi useissa Lorrie Mooren *Self-Help*-kokoelman novelleissa.

tapauksessa kyseessä olisi pikemminkin Danielin yritys rekonstruoida äitinsä menneisyys, ja ”du” viittaisi sekä henkilöön josta kerrotaan että henkilöön jolle kerrotaan. Toisin sanoen Barbro olisi sekä Danielin lukeman tarinan vastaanottaja että sen henkilöahmo.

Jälkimmäinen vaihtoehto vaikuttaa monessakin mielessä varsin perustellulta. Heti *Romanin* ensimmäisillä sivuilla Daniel kertoo kirjoittamansa käsikirjoituksen käsittelevän paitsi häntä itseään myös äitiään, vaikkei tehtävä helppo olekaan: ”Okej, jag säger så här: min mamma är en tom burk. Hur mycket människoporträtt går det att göra av en tom burk? Jag har alkoholproblem, hur kul är det att skriva om? Vad fan vill ni ha av mig?” (VSR, 6–7.)

Danielin halua kertoa äitinsä tarina vaikeuttaa eniten se, ettei hän tiedä juuri mitään äitinsä menneisyydestä. Sen hän tietää, että vanhempiensa kuoltua Barbro kasvoi ottolapsena varakkaassa östermalmilaisessa perheessä – ”som barn/piga/barn. Gränsen var väl flytande” (VSR, 24) – kunnes tuntemattomasta syystä ajautui teini-ikäisenä erimielisyyksiin perheen kanssa ja joko heitettiin ulos tai häipyi omaehtoisesti. Danielin spekuloiikin mahdollisuudella restauroida äitinsä psyyke Barbron Danielille kirjoittamien viestien kautta ja näin hän ikään kuin rakentaisi uudelleen Barbron elämäntarinan. Daniel kuitenkin epäilee itsekin tällaisen ratkaisun toimivuutta: ”det skulle bli en allt för vriden bild. Bara för att hon kommer ihåg ordet mahongy betyder inte det att just det ordet varit viktigt. Hon bara råkade komma ihåg det (av alla hon glömt)[.]” (VSR, 15.)

Joka tapauksessa Daniel on siis ottanut tehtäväkseen selvittää äitinsä menneisyyteen liittyvät salaisuudet. Kehyskertomuksessa, esimerkiksi pitäessään taukoa käsikirjoituksensa lukemisesta, Daniel pohtiikin paljon juuri äitiänsä elämää ja sen yhteyttä häneen itseensä. Barbro itse ei elämästään voi enää kertoa sillä hänen Alzheimerin myötä hänen kielensä on hiljalleen tuhoutunut ja muistot sirpaloituneet. Voidaankin sanoa, että mikäli Daniel kokee kielen todellisuudesta vieraannuttavana jätteenä, samoin sanoista on Barbrolle tullut eräänlaista ”jätettä”. Ruotsin kielen sana *avfall*, joka on muodostettu prepositiosta *av* ja verbistä *falla*, merkitsee kirjaimellisesti ”poisputoajaa” (*Norstedts etymologiska ordbok* s.v. ”Avfall”).

Yhtäältä Barbron vaikeneminen, toisaalta sanojen poispuotoaminen aiheuttavat tyhjiön ja hiljaisuuden, jotka Daniel haluaa täyttää: ”Hon har tigit om sin uppväxt och sina utflykter. Det är okej. Men det är upp till mig att bearbeta det nu. Tigande skruvar sig genom generationer.” (VSR, 24). Tämänkaltainen hiljaisuuteen ja menneisyydestä vaikenemiseen liittyvä tematiikka vaikuttaa yleiseltä piirteeltä kirjailijoiden – niin todellisten kuin fiktiivisten – tuotannossa. Esimerkiksi yhdysvaltalaiskirjailija Nicole Krauss, joka vieraili Sjölinin juontamassa Babel-ohjelmassa toukokuussa 2011, sanoi pitävänsä tärkeänä sitä, että kannamme vastuun siitä mitä jätämme perinnöksi tuleville sukupolville. Kun Sjölin kommentoi hiljaisuudella olevan tapana periytyä sukupolvelta toiselle, Krauss tarttui tähän ja jatkoi: ”Mikäli perii paljon hiljaisuutta, täytyy olla mielikuvitusta käsitellä sitä. Hiljaisuuden täyttäminen on inhimillistä, emme vain hyväksy sitä. Kuvittelemme tarinan jota ei kerrota.” Mielikuvitus täyttää hiljaisuuden aikaansaaman tyhjiön ja tässä tilassa – Kraussin mukaan – syntyy kirjailija. (Sjölin & Krauss 12.5.2011; suomennos minun.)

Kirjailijana Daniel katsoo oikeudekseen varman tiedon puutteessa myös sepittää äitinsä tarinaa ja turvautua omiin johtopäätöksiinsä ja hypoteeseihinsa. Tämä on myös ensisijainen syy sille, että Daniel olisi äitinsä elämäntarinan kertojana väistämättä epäluotettava. Ei sillä, etteikö hän haluaisi kertoa ja selvittää asioiden todellista kulkua, vaan hän ei yksinkertaisesti kykene siihen. Varma tieto on Danielin saavuttamattomissa ja Barbron epämääräisten vihjausten ja paljastusten tulkintaan liitty epäilemättä mahdollisuus väärintulkintaan.

Tietty hypoteettisuus leimaa *Romanin* toisen persoonan kerrontaa alusta asti kuten seuraavasta sitaatista käy ilmi:

Du är annekterad i familj, i våndan med vanilj som tapetval. Ingen liten kammare. Ett riktigt rum med rymd och stuck. Där borde finnas en säng och ett skrivbord. Du kan skriva. *Kanske* finns där en gjutjärnssäng med tvångande fjädrar, påfågelsprål, hans håriga arsle, eller en sekretär.

(VSR, 126–127; kursiiivit minun.)

Barbron huoneessa on sänky ja kirjoituspöytä, *ehkä*. Niiden *pitäisi* olla siellä. Olisi aivan mahdollista, että Daniel tässä arvuuttelee äitinsä entisen huoneen sisustusta –

josta hänellä ymmärrettävästi ei ole aavistustakaan. Toisaalta kohtaus voidaan tulkita niin, että Barbro on muistelemassa entistä kotiaan ja huonettaan; hän ei ole täysin varma, mitä huoneessa tarkalleen ottaen oli, hän ei muista sitä. Yllä oleva sitaatti on toisesta sinä-muodossa kerrotusta luvusta. Mikäli kerronta tässä luvussa noudattelee samaa periaatetta kuin ensimmäisessä toisessa persoonassa kerrotussa luvussa, on perusteltua olettaa, että nyt ollaan Barbron dementoituneessa mielessä, hänen muistoissaan. Ensimmäisessä sinä-muodossa kerrotussa luvussa kerronta on näet ilmiselvästi fokalisoitunut hänen dementoituneen ja fragmentoituneen mielensä kautta:

Vill du att jag ska läsa något för dig, mamma?

Du tittar upp.

Där sitter den där.

Han ja. Javisst ja. Hurra! Den är den där jävla ... helvetes ... helvetesjäveln! Han är snäll. Han är son?

Ja, det är din son som är en annan som är vem som helst. Staffan Ling, Kjell Lönnå, han är på teve den där pojken, är det dig han pratar med?

(VSR, 73; kursiiivi alkuperäinen.)

Kauttaaltaan tässä toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan aloittavassa luvussa kuvastuu se tila, jossa Barbro on: aikaa ei enää ole, muistot ja nykyhetki, elävät ja kuolleet kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Tekstissä romaanin nykyhetki, sen aktuaalissa todellisuudessa lausutut repliikit ja Danielin luenta, on erotettu Barbron kautta fokalisoituneesta kerronnasta kursiivilla. Kuten Daniel toteaa: ”Det är den stora presenssjukan hon sugits in i. Att allt sker mer eller mindre samtidigt nu.” (VSR, 47.)

Romanin ensimmäisessä toisessa persoonassa kerrotussa luvussa ollaan vielä Dalenin saattokodissa, Barbron potilashuoneessa – ainakin fyysisesti. Huoneessa vierailee käsikirjoitustaan lukevan Danielin ja hoitohenkilökunnan lisäksi muun muassa Barbron vuosikymmeniä sitten kuolleet vanhemmat ja Kjell Lönnå, ruotsalainen säveltäjä, kuoronjohtaja ja tv-kasvo. Samalla Barbron mieleen palautuu välähdyksen omaisia muistoja lapsuudesta. ”’Numero aaderton!’ Far som är karl tjoar och kastar

hatten i luften. Mor som heter Huddinge och som är mor tjoar och flippar raggmunken i luften.” (VSR, 80.) Kaiken tämän taustalla Daniel lukee käsikirjoitustaan:

Brunkol och erövrade olja som förbränts till kraftigt ilskna vätskor, elektronik.

Uäääh!

”Äh, hon vill inte äta opp bara!” Det är i väggen som karln ryter. Hans röst är tung och varm, stryker över din rygg. Du ryster till med axlarna av hans varma frossa. ”Om alla andras unga kan äta kål kan hon också! Dä ä å sjåpa sä annars!”

Uäääh, brunkålen!

Nejdå, mamma. Du får äta vad du vill. Du kan få järpar om du vill ... lyssna nu. [---]

”Kom fram därifrån så får du raggmunk istället! Mä sylt, sval å rik!”

Hetlevrade och tunga bredde molnen ut sina vassa skuggor över Skånes rapsfält ...

”Det ska va Skåne tä raggen!”

(VSR, 76; kursivitet alkuperäiset.)

Tässä ilmenee hyvin konkreettisella tavalla se, kuinka Barbron dementoituneessa maailmassa omien muistojen rippeet ja ulkomaailmasta tulevat ”ärsykkeet” sekoittuvat toisiinsa. Daniel puhuu ruskohiilestä (”brunkol”), Barbro ymmärtää sen brunkål-nimisen²⁵ ruokalajina, joka selvästikin herättää Barbrossa huonoja muistoja. Kaksi homofonista sanaa, jotka siis eroavat kirjoitusasultaan mutta lausutaan samalla tavalla, sekoittuvat Barbron mielessä – tässä esimerkki kielen käyttökelpoisuuteen liittyvistä eroista joihin Scholes viittaa sekä siitä kuinka keinotekoisia ja toisinaan käyttökeltvottomiakin ne ovat.

Danielin luennan tavoin myös hänen kasvonsa sekoittuvat Barbron mielessä ”menneisyyden haamujen” kasvoihin, hänen äänensä heidän ääniinsä:

Han [Daniel] suckar på nytt och klämmer fram ett ansträngt leende, slår sig ner där din far redan sitter.

Ja, han sätter sig i sin morfars kropp. Ansiktena fäster i varandra, en bronsering i näsroten, de har samma rynkor i ögonvråarna, som Clintan när de kisar, solfjädersveck, du skulle behövt lacka det

²⁵ *Brunkål* on perinteinen ruotsalainen valkokaalista, siirapista ja silavasta valmistettu ruoka, jota tarjotaan etenkin joulupöydässä.

länge. Du kunde ha målat det här. Men nu läser de, nu läser sonen genom Lönnås röst.

(VSR, 82.)

On kuitenkin mielenkiintoista, että muutaman kerran Daniel kommentoi Barbron sisäisiä tiloja ja ajatuksia, ikään kuin hän havaitsisi mitä hänen äitinsä mielenmaailmassa tapahtuu.

Det är någon fjärde här i rummet. En karl som halar och drar ner loskan gul i halsen. Halsen var röd som granit minns du, eller var det hans gravsten, med de gula klickarna i prästkragarnas mitt, med mor som krattade och grät och inte fick störas, Sven-Erik Sjölin 1918–1945.

Det är fars!

[Daniel:] *Ja! Haha! Det kan man säga. En fars! Det handlar ju om oss. Försök hänga med litet nu. [---]*

(VSR, 75; kursiiivi alkuperäinen.)

Tässäkin nähdään sanojen monimerkityksisyys: Barbro muistaa isänsä hautakiven, ”det är fars”, Daniel naurahtelee, että heidän tarinansa voi todella sanoa olevan *farssi*, ”en fars”.²⁶ Daniel käsikirjoituksineen on hyvin ilmeisellä ja oleellisella tavalla läsnä tapahtumissa. Mikäli *Romanin* toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa olisi alusta asti kyse Danielin äidilleen ja äidistään kirjoittamasta tarinasta, tuntuisi oudolta että hän kirjoittaisi myös itsensä niin selkeästi mukaan tarinaan. Olen siis kaikesta huolimatta taipuvainen tulkitsemaan, että toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan alkupuoliskolla todella liikutaan Barbron muistoissa ja hänen mielenmaailmassaan, jossa nykyhetki ja menneisyys sekoittuvat toisiinsa – tai pikemminkin maailmassa, jossa aikaa ei enää ole: ”Detta är inte tid, bara ett slags utrymme i den” (VSR, 131).

Tai kenties asian voisi ilmaista paremminkin niin, että Barbron muistot sulautuvat Danielin lukemiin tapahtumiin. Barbro ikään kuin sisäistää ne osaksi omaa menneisyyttään, jolloin Danielin luenta toimii eräänlaisena muistojen

²⁶ Sanojen monimerkityksisyydellä pelataan romaanissa jatkuvasti. Loistava esimerkki on myös romaanin loppupuolella Tina Nordströmin ja Tomas Tengbyn käymä dialogi: ”[---] Men Tomas då, hihi! Värst vad du är petig!’ / ’Rätt ska vara rätt!’ / ’Ja, och nu är det en mycket gammal *rätt* vi ska laga!’” (VSR, 306; kursiiivi alkuperäinen.) Sana *rätt* esiintyy tässä merkityksissä ’oikein’ (*rätt ska vara rätt*) ja ’ruokalaji’ (*en mycket gammal rätt*).

rakennusaineena. Samalla tavoin kuin unien syntyä selittämään pyrkivän ärsykteorian mukaan erilaiset ärsykkeet ja häiriötilat, jotka eivät sinällään kuulu uniin mutta tuottavat niitä, *Världens sista romanissa* Danielin luenta, hänen kielensä toimii ärsykkeenä tai häiriötekijänä,²⁷ joka tunkeutuu Barbron uneen ja tuottaa hänen muistonsa ja todellisuutensa. Tällöin kieli ei heijasta todellisuutta vaan edeltää sitä, tuottaa ja korvaa todellisuuden. Huomataan myös, että Daniel luonnehtiikin Barbroa ”nukkuvaksi delfiiniksi”, ”[å]tminstone ena hjärnhalvan är alltid aktiv!” (VSR, 18). Daniel selostaa, kuinka Barbron unihormonituotanto on pitkään jatkuneen juomisen seurauksena häiriytynyt ja Barbro ikään kuin uneksii myös valveilla ollessaan.²⁸ ”Det är som om hennes hjärna vill ta igen för alla odrömda drömmar. Allt som inte blev sagt eller bearbetat under hennes liv kastas nu ut i ett virrvarr.” (VSR, 18.)

Barbron oma kieli on suurilta osin tuhoutunut. Lukiessaan Daniel ei varsinaisesti anna hänelle kieltä uudelleen – kuten Daniel kehyskertomuksessa spekuloi: ”Att tro att om jag läser för henne, läser med alla de ord hon saknar, alla de ord hon glömt och alla de ord hon aldrig fick lära sig, att jag liksom ’laddar henne’ med språk? Att jag ger henne språket åter, tusenfalt.” (VSR, 182.) – vaan pikemminkin Danielin kieli korvaa Barbron hajonneen kielen. Danielin luennasta tulee väylä, jonka kautta Barbron muistot välittyvät. Ilmeisimmin tämä välittyy *Romanin* sisäkertomusten välillä vallitsevan toisteisuuden kautta, ne ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa, ikään kuin vuotavat toisiinsa.

Kielen ja kerronnan tasolla toisto ilmenee selvimmin yksittäisten repliikkien kautta. Seuraavassa sitaattiparissa ollaan ensin Danielin mukana hakemassa Pyttania CJ:n ja Catherinen Tysta gatanin asunnolta, jälkimmäisessä Barbron ja tämän kasvattiperheen seurassa päivällisellä: ”’Du, jag tror inte att CJ blir så glad om du stjäl hans unge bara sådär!’ sa jag och förställdes rösten uppåt och åt det löjlige i skalan”; ”’Du, jag tror inte att Barbro blir så glad om vi stjäl hennes unge bara sådär’, menar Junior.” (VSR, 119; 140.) Edellisen kaltaisissa tapauksissa toisteisuus on silmiinpistävää. Myös

²⁷ Ärsykteorian mukaan ”[i]hminen ei näkisi unia, ellei hänen nukkumistaan jokin häiritsisi” (Freud 2010, 25). Ärsykkeet eivät kuitenkaan ilmene unissa sellaisinaan vaan esimerkiksi aamulla soivan herätyskellon ääni voi varioitua lukuisina erilaisina unina unitilan säilyttämiseksi (mt., 30–31).

²⁸ Daniel tarkoittanee pimeähormonilla melatoniinia (melatonin) mutta puhuu ”melanomiinista” (”melanomin”) (VSR, 17). Tämä johdattaa ajatukset kahtaalle, molemmissa tapauksissa tosin lääketieteen suuntaan. Ensinnäkin ”melanomin” assosioi melanoomaan (’melanom’). Kenties relevantimpi vaihtoehto on kuitenkin erottaa sanasta sen loppuosa (mel-) *anomi*, ’anomia’. Palaan tähän luvussa 3.4.

useassa muussa kohtauksessa tekstiaines ja pitemmät toistuvat joko täysin tai lähes sanasta sanaan samanlaisina.

Danielin käsikirjoituksessa Daniel ja CJ käyvät ennen suuntaamista Mariefrediin Östermalmilla hakemassa CJ:n muutaman kuukauden ikäisen Pyttan-tyttären. Lapsen hakeminen hoitajaltaan tulee Danielin tehtäväksi. Lastenhoitajan erillisessä ”piiankamarissa” Daniel huomaa yhteyden sen ja CJ:n ja Catherinen koko muun kerroksen kattavan huoneiston välillä ja tunkeutuu Pyttan sylissään naapurihuoneistoon osuen keittiöön, jossa ovat Catherine ja CJ:n äiti Liss. Daniel kuvaa vaikutelmaansa CJ:n äidistä, jota hän ei ole nähnyt vuosiin:

Liss, modern i svart page, var klädd i svarta piratbyxor och vit, lång stickad fiskartröja med stor krage som välte som en liten haklapp eller en oändligt sur underläpp ner över bröstet. [---] *Svarta ögon, hästlika, som ter sig tjärndjupa och outgrundliga men som bottnar i en dy människan inte kan tränga igenom. En blockering, en djup resignation och vrede som i denna del av staden kallas integritet, skönhet.*

Hon såg mig ur sin ögonvrå, sänkte stekspaden, började vrida sin överkropp mot mig. *Först var munnen slö och halvt öppen, som på ett sovande barn eller en död, sedan omformade den sig, som om den ville infattas av en klyfta från en honungsmelon.*

(VSR, 102; kursivit minun.)

Toisessa esimerkissä ollaan Barbron muistoissa ja hänen nuoruuden kasvattikodissa.

On perheen pojan, Juniorin, ylioppilasjuhla:

Och nu går fadern fram till studenten. [---] Håren blänker kolmörka och kammade i samma bena, vänster, vax, håren tätä blåsvarta skalbaggspar. *Svarta ögon, kolmiladjupa hästlika, som ter sig tjärnlika och outgrundliga men som bottnar i en dy människan inte kan tränga igenom. En blockering, en djup resignation och vrede som i denna del av staden kallas integritet, skönhet.* [---] *Juniors mun först slö och halvt öppen, full, öppen som på ett sovande barn eller en död, men sedan omformande sig, som om den vill infattas av en klyfta från en honungsmelon.*

(VSR, 131–132: kursivit minun.)

Yllä siteeramissani lyhyissä katkelmissa toisteisuus on ilmeistä. On kuitenkin sanottava, että itse kerronnassa, osana tekstimassaa ja pitkäänkin jaksoon sulautettuna tämän kaltainen toisto voi helposti jäädä huolimattomalta lukijalta huomaamatta. Edellä erittelemäni tekstiaineksen lisäksi molemmissa tarinalinjoissa toistuvat hyvin samankaltaiset kohtaukset. Otan tästäkin pari esimerkkiä molemmista sisätarinalinjoista.

Danielin ollessa hakemassa Pyttania hän tunkeutuu piiankamarista CJ:n ja Catherinen keittiöön. Catherinen kanssa tapahtuneen, tunnelmaltaan ristiriitaisen ja kiusaantuneenkin kohtaamisen päätteeksi Daniel lähestulkoon riistää lapsen äidiltään. Rappukäytävässä Daniel kohtaa ongelman. Hissi tuntuu liian ahtaalta, rappujen kulkeminen lapsi kainalossa ja vaippakassi toisessa kädessä liian riskialttiilta – niinpä Daniel laittaa Pyttanin kassiin vaippojen ja lelujen sekaan:

Allt blev krångligare än jag tänkt. [---] Stoppade henne därför i blöjpåsen, vilket kändes respektlös tills jag insåg att min bild av hur man egentligen ska sköta ungar helt baserades på teve. Säkert var det här inget ovanligt. Det kändes rent av magiskt: att jag gick och bar på ett helt liv.

(VSR, 152.)

Barbron tarinassa kasvattiperheen keittiöön tunkeutuva mies ryöstää perheen päivällisen, Barbron valmistaman aladobin, rippeet. Perheen isä toteaa pojalleen: ”Junior, kalla hit en konstapel.’ / [---] ’Och säg till dem att komma genast, och hålla utkik på vägen efter en karl med aladåb i kasse. Haha, vår middag är stulen!’”(VSR, 143.) Mikä merkillepantavinta ja mielenkiintoisinta, tuon aladobin valmistukseen on käytetty myös Barbron abortoima sikiö (oletettavasti perheen poika Junior on raiskannut Barbron ja tämä huomattuaan olevansa raskaana tehnyt itselleen abortin vaateripustimella):

Barn i aladåb. Quelle surprice [sic], Kjell L. De små armarna och benen. Den blodröda bröstkorgen som färgar gelén rosa runtom den humusbruna ofödda längst in, en strimmig nimbus, en slaskgalax av infraröda färger, ett stilla darrande i aladåbens rymd. De knuffar ut dig i salen, skandalös operation. En liten livets sköterska med sitt eget hjärta på bricka till kirurgi.

(VSR, 136.)

Lukiessaan omaa tarinaansa Daniel samalla myös tuottaa Barbron elämäntarinaa ja muistoja. Vaikka Barbron dementoituneessa mielessään läpikäymänsä muistot eivät kenties olekaan täysin autenttisia, ne ovat yhtäkaikki ikään kuin totta, Barbro kokee ne todellisina:

Han [Daniel] harklar sig, halar in snor djupt ner i strupen. Harkleriet som en överdriven liten ceremoni, som om nyheterna han tänker läsa *kommer att ha inträffat i samma ögonblick som han stavar sig igenom dem. Som om han kommer att få dem att ha hänt.*

(VSR, 73; kursivi minun.)

Näkemyötä siitä, että toisessa persoonassa kerrotuissa luvuissa liikutaan Barbron mielessä ja muistoissa tukee myös toisen sinä-muodossa kerrotun luvun loppu. Nyt on siirrytty ajassa taaksepäin pois Dalenista ja 2000-luvulta, ollaan Barbron nuoruuden kasvattikodissa. Barbron tekemä abortti on tullut julki – ilmeisesti ”lapsi aladobissa” on paljastanut hänet – ja neljä henkilöä tulee hakemaan Barbroa viedäkseen hänet Åkebyn metsään, jonne hänen epäillään haudanneen sikiön. Kolmen poliisin lisäksi huoneeseen astuu ”lukija”. Voidaan päätellä, että tämä myöhemmässä vaiheessa poisjäävä hahmo on edelleen käsikirjoitustaan lukeva Daniel: ”’Barbro Sjölin?’ säger den ena. Det är den läsande. / Han är på teve den där karln.” (VSR, 147.) Poliisien esittäessä asiaansa lukija jatkaa taustalla lukemistaan ja luettujen katkelmien voidaan huomata olevan tuonnempaa romaanista, Danielin käsikirjoituksen loppuvaiheista. Katkelmat ovat vielä myöhäisemmästä vaiheesta kuin aikaisemmin mainitsemani korentokohtaus, mikä jälleen herättää kysymykset *Romanin* tarinalinjojen suhteesta. Joka tapauksessa, tämä kohtaus – johon palaan vielä tuonnempana – yhdistää *Världens sista romanin* sisäkertomukset, Barbron ja Danielin tarinat, toisiinsa.

Kolmannessa toisessa persoonassa kerrotussa luvussa se, onko kyseisen tarinalinjan fokus todella Barbron muistoissa ja tämän elämässä, alkaa vähitellen kyseenalaistua. Mainitut kolme poliisia, Claude, Marcel ja Fjunior Hampusson, sekä Barbro ovat nyt matkalla Åkebyhyn – vielä edellisen toisessa persoonassa kerrotun luvun lopussa vaikuttanut ”lukija” on siis nyt kadonnut. Barbro, joka on täysin epätietoinen siitä, mitä poliisit hänestä haluavat, saa pitkän tivaamisen jälkeen vastauksen

kysymykseensä. Ensin hänet viedään metsään, missä hänen tulee näyttää minne hautasi abortoimansa sikiön, tämän jälkeen – Fjunior valistaa – ”ska vi banka skiten ur dig, för du finns inte egentligen!” (VSR, 210). Tällä kertaa asia jää tähän mutta siihen palataan ja sitä täsmennetään tovin kuluttua. Äänessä on jälleen Fjunior: ”Du ä ju inte ens på riktigt ju.’ [---] / ’Du är bara en basfunktion i omloppet, ja själva pojken. Det är din son som bara tagit din skepnad ser du, för å bli mor. Sitter där inne och pölsörjer, garnish of ö boj.’” (VSR, 213.)

Siis, poliisin mukaan Barbroa ei ole. On vain hänen poikansa – siis Daniel – joka on ottanut äitinsä hahmon ”tullakseen äidiksi”. Jo *Romanin* avausluvussa Daniel julistaakin, että kaikki romaanihenkilöt ovat kirjailija itse ja heidän ajatuksensa kirjailijan omia ajatuksia: ”alla romangestalters tankar är till hundra procent författarens egna. Alla gestalter är författaren själv. Det är sig själva och sin egen förträfflighet författeren söker. Allt annat är hyckleri.” (VSR, 7.) Niinpä myös tuntematon esikoiskirjailija Boëthius tyttöystävineen Mariefredin kirjakaupassa on itse kirjailija – siis Daniel – ja Boëthiuksen esikoisromaanin yhtäläisyydet Danielin omaan esikoisromaanin – ja todellisen kirjailijan esikoisteokseen – selittyvät. Mutta onko Barbrokin siis ainoastaan romaanihenkilö ja onko tässä kyse edelleen Barbron tarinasta mutta sellaisena kuin Daniel on sen äitinsä epämääräisten vihjailujen, paljastusten sekä omien hypoteesiensa ja päätelmiensä perusteella muodostanut?

Monet seikat kerronnassa viittaavat siihen suuntaan, että ero äidin ja pojan välillä alkaa hämärtyä. Esimerkiksi tapahtuman ajankohta on enemmän kuin epämääräinen, eikä edes kertoja tunnu pääsevän siitä selvyyteen:

Ja, **sannerligen är det inte våren -57** och Moberg och Tingsten i republikanska klubben får det motigt nu när *Drottning Elisabeth hälsade på i en folkhemsvilla på Alsikevägen i Bromma*. [---] Ja, **ty det är maj -57** och det tyska kemiföretaget Grünenthal pumpar ut allt från extra fingrar och tår, till inga tummar alls, korta och felvinklade armar och ben eller inga armar alls.

(VSR, 206–207; kursivi alkuperäinen, korostukset minun.)

Luvussa päästään myös seuraamaan Såret-kuunnelman ensimmäistä osaa – samaa kuunnelmaa jota Daniel kuuntelee ensin käsikirjoituksessa odotellessaan CJ:tä Mariefredissä ja sittemmin *Romanin* päätösluvussa ollessaan etsimässä Barbroa ja

jonka kerrotaan olevan uusinta toukokuulta 2001 (VSR, 285). Barbroa kuljettavat poliisit havaitsevat ohjelmassa jotain outoa: ”Nä, det är något fel på radion”, gatar Marcel. ”Det är mitt emellan. Grundig, är det dubbelprogram på den här?” / ’Hör, ofödda. Lyssnar hon nu? Dä ä om henne!’” (VSR, 208–209.)

Voidaan sanoa, että kuten Marcel olettaa radiosta tulevan jonkinlaisen ”tuplaohjelman”, jossa kaksi eri ohjelmaa sekoittuu, niin myös *Romanin* kerronta on nyt sanoisinko ”mitt emellan”, häilyy jossain Barbron ja Danielin välimaastossa.

Lopulta, viimeisen toisessa persoonassa kerrotun luvun alkaessa *Romanin* ”du” herää metsässä ja vaikuttaisi läpikäyneen muodonmuutoksen:

Du vaknar i dina ögon i din tavla i din skog i din hjärna.

Du ligger på rygg i ett blåbärris. I ögonvrån ligger en emaljerad mugg. Den är tappad och utvält och kantstött i örat. Smultron förspillda.

Ett barndomsminne? Vems?

Du rullar över på mage och sträcker dig efter den.

Nej. Inte du.

En ilning drar genom ryggen när du greppar den.

Det är inte din hand som du har.

Det är en mans hand!

(VSR, 296; kursivi minun.)

”Du”, jota lukija on tähän asti pitänyt Barbrona, on – nähtävästi myös hahmon omaksi hämmästykseksi – muuttunut mieheksi. Lukijan ei tarvitse perustaa tätä tulkintaa ainoastaan hahmon omiin ulkoisiin havaintoihin itsestään – sisäisesti hän vaikuttaisi pitävän itseään edelleen naisena –, sillä myös muut luvussa esiintyvät henkilönnäkevät hänet miehenä.

”Jaha. Här finns spetsdukar och virkade. Här finns allt för unge herrns lilla trolovade!”

Det är dig hon pratar med, den lilla torra gumman i folkdräkt. Det är hennes bord du hänger vid. Hon ler gultandat och brett, du är så yr, hon lägger en duk i din hand.

”Men en sådan tunn herrskapshand han har! Inte virkar han själv! Hoho!”

Du tittar på din hand med broderiet: vän, len och ung. En stor manshand. Ja, och du har en rock på dig, precis som männen.
(VSR, 298.)

Yllättävän muodonmuutoksen lisäksi kerronnassa on tapahtunut ajallinen hyppäys 1950-luvulta 2000-luvulle, mistä osoituksena muun muassa SVT:n kokkiohjelmasta tuttujen Tina Nordströmin ja Tomas Tegnbyn sekä Antikrundan-antiikkiohjelman asiantuntijan Knut Knutsonin esiintyminen kyseisessä luvussa.

”Du” osuu metsäaukiolle keskellä markkinahulinaa. Tämä muistuttaa kyltistä, jonka Daniel oli nähnyt ollessaan CJ:n kanssa lähestymässä Mariefrediä: ”Utmed vägvallen såg vi kvarglömda skyltar. [---] Särskilt en skylt var osedvanligt skrämmande: ’To-sö Mariefreds GK: J-M Olazabal m.fl. British Open. Korv, tombola, Antikrundan och Mat-Tina – servering.’” (VSR, 251.)

Nyt voidaan myös havaita, että ”vuoto” ja toisteisuus, joka vallitsee *Romanin* kahden sisäkertomuksen välillä, toteutuu myös yksinomaan toisessa persoonassa kerrotussa tarinalinjassa sen kerronnan kehittyessä ja rajojen hämärtyessä. Seuraavassa siteeraan kaksi jaksoa joista ensimmäinen on toisesta sinämuodossa kerrotusta luvusta. Nyt ollaan siis vielä Barbron kasvattikodissa:

Membranen mellan år och lår upptar obalansen som en darring i tre plan, lagrar krabbkött mot skallbensväggen som lycka, mousserande i två blåsor som kontrollerar törst och fortplantning. Helt simulerade anklar, hela fiktionen av borgad människa och syndikal slända. Såväl bäggångarna som blåsorna är fyllda med trög vätska och täckta med hårceller på insidan. När huvudet rör sig flödar vätskan inne i bäggångarna, den kallas kärlek.
(VSR, 145.)

Toinen sitaatti on viimeisestä toisessa persoonassa kerrotusta luvusta, jossa Knut Knutson arvio Tina Nordströmin valmistamaa lasta:

”Det är membranen mellan år och hägring som inte blivit färdiga. De står och pressar mot skallbensväggen. De här blåsorna är egentligen lungor som inte har fått plats. Ser ni, det som ser ut som ruttan tång här på ryggen? De skulle kontrollera törst och

fortplantning, men en darrning håller hennes mjälte kvar på larvstadiet. [---] Titta: helt simulerade anklar, hela fiktionen kantrar här. Och bäggångarna och blåsorna är fyllda med en trög vätska och täckta med hårceller på insidan. [---] När jag vickar på hennes huvud flödar vätskan inne i bäggångarna, den kallas kärlek[.]”

(VSR, 312–313.)

Kuten aikaisemmissa esimerkkisitaateissa oletettujen Danielin ja Barbron tarinoiden välisestä vuorovaikutuksesta, myös näissä jaksoissa kerronta tapahtuu huomiota herättävän samankaltaisin sanankääntein.

Puhetilanteissa subjekti on aina vastavuoroisesti sekä *sinä* että *minä*. Niissä tilanteissa, joissa ei itse ole osallisena, subjekti on kuitenkin aina potentiaalisena mukana, ulkopuolelta tarkastelu kohde, joku josta puhutaan, toisin sanoen *hän*. Huomataan, että kahdessa ensimmäisessä *Romanin* toisessa persoonassa kerrotussa luvussa näin käy myös Danielille. Danielista tulee objekti, *hän*, jota Barbro tarkkailee:

Nej, *den jävla helvetesälsklingen som är sonen* som är på teve reser sig bara och suckar dumt. *Han* går fram till fönstret och tittar ut, blåser upp överläppen och suckar genom näsan. *Han* är inget sällskap. *Han* är vakt! En tråkig fan. Ser *han* inte!

(VSR, 81; kursiiivit minun.)

Niinpä myös *Världens sista romanin* keskeisimmästä henkilöstä Danielista muotoutuu yhdenlaisesta näkökulmasta tarkasteltuna kokonainen subjekti: kuten kehen tahansa muuhun, myös häneen sisältyvät kaikki persoonat. Kehyskertomuksessa ja kirjoittamassaan autofiktiivisessä käsikirjoituksessa Daniel on ”minä”, kerronnan fokalisoituessa Barbron dementoituneen mielen kautta Daniel on ”hän”, ja lopulta Danielista tulee myös ”sinä”. Toisen persoonan kerronnan liukuminen Barbron mielenmaailmasta Danieliin itseensä merkitsee myös sitä, että Daniel on paitsi kertomuksensa kirjoittaja myös loppujen lopuksi sen vastaanottaja. Toisin sanoen Daniel todellakin kirjoittaa ennen kaikkea itselleen, aivan kuten hän *Romanin* alussa arveleekin: ”Antagligen är det väl något slags självterapi” (VSR, 6).

Världens sista romanin toisessa persoonassa kerrotut jaksot voitaneen ymmärtää varsin monella tavalla. Omakaan tarkoitukseni ei ole tässä antaa ehdottoman varmaa

ja lopullista tulkintaa asiasta. Tulkitsem *Romanin* sinäkerronnan kehityksen siten, että sen fokus liukuu vähitellen Barbron mielenmaailmasta ja muistoista Danieliin itseensä. Jatkan Barbron ja Danielin suhteen käsittelyä vielä luvussa 4.2. Yhtäältä kerronnan voidaan nähdä liukuvan myös elämäkerrasta omaelämäkertaan.

Sen sijaan todellinen Daniel Sjölin on kerronnassa alusta alkaen läsnä, ei vain romaani-kaimansa kautta vaan tietyllä tapaa myös Barbron hahmossa. Toisin sanoen *Världens sista romanin* toisessa persoonassa kerrottu tarinalinja voidaan ymmärtää eräänlaisena pseudo-omaelämäkertana. Lopulta päädytäänkin siihen, että *Världens sista romanissa* kerronnan persoonat ovat kirjailijan ”naamioita”, persoonia sanan alkuperäisessä merkityksessä.²⁹

3.4 Murhetta vai melankoliaa? *Världens sista roman* surutyönä

Tähän loppuu kertomus. Minua, Danielia, peljättivät minun ajatukseni suuresti, ja minun kasvoni kalpenivat, ja minä kätkin asian sydämeeni.

Dan. 7:28

Toisen persoonan kerronta suhteessa omaelämäkertaan tai omaelämäkerralliseen tekstiin – mukaan luettuna autofiktio – yleensä näyttäytyy mielenkiintoisena. Kuten olen jo aikaisemmin todennut, omaelämäkerrallisissa teksteissä kerronnan vuorottelu ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä korostaa eroa kertovan ja kerronnan kohteena olevan *minän* välillä. Aikaisemmin kysyin, miksei Daniel hyödynnä tätä mahdollisuutta omaelämäkerrallisessa käsikirjoituksessaan ja argumentoin, että Danielin käsikirjoitus on ensisijaisesti autofiktiota, jossa fiktion osuus etualaistuu niin sanotusti omaelämäkerrallista taustavireestä huolimatta. Tällöin Daniel ei enää kirjoitakaan suoranaisesti itsestään eikä eron korostaminen menneisyyden ja nykyhetken minän välillä ole tarpeen.

Toinen persoona epävakaudessaan häivyttää erot kertojan ja kerronnan kohteena olevan subjektin – sekä toisinaan myös yleisön tai todellisen lukijan – välillä. Niinpä

²⁹ Antiikissa ”persoonalla” tarkoitettiin joko näyttelijän käyttämää naamia tai hänen tehtävänsä eli rooliaan (ks. esim. *Sivistyssanakirja* s.v. ”Persoona”).

eron tekeminen ylipäänsä tulee turhaksi. Näen näet, että tällöin mitään eroa ei käytännössä ole. Ajallisesta etäisyydestään huolimatta kertova ja kerrottu *minä* ovat yksi ja sama. Tai, kuten Barbro Danielille tiuskaisee tämän yrittäessä saada äitiään rauhoittumaan ja kuuntelemaan mitä hän on heistä kirjoittanut: ”*Så fan! Det är om bara dig och dig och dig. Och den som inte är här.*” (VSR, 96; kursivi alkuperäinen.) Puhe on vain ja ainoastaan Danielista sekä siitä ”joka ei ole täällä”.

Toisen persoonan kerrontaan liittyvä viittaussuhteiden ajoittainen epävakaas ja vaikeaselkoisuus, josta esimerkkinä toimii *Romanin* sinäkerronnan kehitys, kuvastaa nähdäkseni sitä häilyvyyttä, joka liittyy autofiktion subjektiin: ovatko kirjailija ja päähenkilö-kertoja identtisiä vai eivät. Benvenisten mukaan subjekti on aina sekä *sinä* että *minä*. Voidaan ajatella, että autofiktiossa kirjailija ja päähenkilö kietoutuvat toisiinsa yhtä kiinteästi kuin *minä* ja *sinä* subjektiin. Puhetilanteessa subjekti on siis aina jakautunut, hän on sekä *minä* että *sinä*. Ilman toista ei ole toista vaan ne ”synnyttävät” toinen toisensa.

Vastaavasti voitaisiin sanoa, että ilman kirjailijaa ei ole autofiktion päähenkilöä. Ensinnäkin, kirjailija on tietenkin luonut romaaninsa hahmot, mutta mikäli päähenkilö ei olisi samankaltainen kuin todellinen kirjailija, kyse ei olisi autofiktiosta, ainoastaan fiktiosta, fiktiivisestä omaelämäkerrasta tai muusta vastaavasta. Kirjailijan ja päähenkilön identtisyys, oli se kuinka näennäinen tai läpinäkyvä tahansa, synnyttää autofiktion.

Missä raja todellisen kirjailijan ja romaaninhenkilön välillä kulkee, on toisinaan vaikea määritellä yksinomaan ensimmäisessä persoonassa tapahtuvassa kerronnassa. Daniel Sjölinin romaanissa tämän eron epämääräisyyttä lisää myös toisen persoonan kerrontaan liittyvä epävakaas. Yhtäältä on verrattain yksinkertaistakin osoittaa, missä Sjölinin romaanissa kulkee raja faktan ja fiktion välillä. Sen sijaan sen osoittaminen, missä sijaitsee ero todellinen ja fiktiivisen Daniel Sjölinin välillä on ongelmallisempaa. Kun *Världens sista roman* ilmestyi loppukesällä 2007, Sjölin totesi sen ”totuuspitoisuuden” olevan 1,5 prosenttia (Kalmteg 2007b). Uskaltaudun kuitenkin väittämään, että todellisuudessa tämä luku on huomattavasti suurempi. Näen, että kirjailijan oma, todellinen ääni voimistuu etenkin *Romanin* viimeisissä luvuissa sekoittuen romaaninhenkilön ääneen.

Sjölin on muutamissa yhteyksissä selvittänyt *Världens sista romanin* olevan hänen maailmansa viimeinen romaani. Stefan Eklundin haastattelussa hän paljasti, että romaani käsittelee ensimmäisestä sanasta alkaen lapsen – hänen omansa – menettämistä. Tämä ei kuitenkaan välity romaanista kovinkaan ilmeisellä tavalla, joten ei liene mikään ihme, että sitä on luettu tietyllä tapaa ”väärin”. Sjölin itse kertoo olleensa jokseenkin tyytymätön *Världens sista romanin* saamaan vastaanottoon: ”om jag hade skrivit det som recensionerna beskrev, en slags besinningslös fantasiorgie, så hade jag varit galen, men så var det inte.” (Eklund 2009.) Yhtäältä tällainen väärinluenta on huvittavaakin, sillä *Romanin* avausluvussa Danielin julistaa, että tämän kyseisen kirjan – josta hän käyttää muun muassa nimitystä ”det jävla helvetet” – yhtenä tarkoituksena on selittää kahta aikaisempaa ”niille imbesilleille kriitikoille, jotka eivät ole oppineet lukemaan” (VSR, 6).

Totta onkin, että Sjölinin romaania lukiessa huomio kiinnittyy Sjölinille tunnusomaiseen, omaperäiseen, rikkaaseen sekä monia tyyllilajeja ja erilaisia kielenrekistereitä yhdistelevään kerrontaan sekä kirjallisuutta, kieltä ja nyky-yhteiskuntaa vastaan kohdistettuun satiirisuuteen, kriittisyyteen ja skeptisyyteen. Toisaalta lapsi on motiivi, joka esiintyy romaanissa hyvin monella tasolla

CJ:n tytär Pyttan, Såret-radiokuunnelman keskiössä olevan pariskunnan toivoma, odottama ja elinkelvottomaksi tuomittava lapsi, tv-kokki Tinan valmistama lapsi, Barbron nuoruudessaan abortoima sikiö, Danielin käsikirjoituksen lopulla metsässä vilaukselta näkemä ”pieni ihminen” sekä lukuisat muut kerronnassa vilahtelevat elävät ja kuolleet, syntyneet ja syntymättä jääneet lapset muodostavat motiiviketjun, jonka kautta voidaan nähdä ilmenevän Sjölinin oman lapsen menetys. Odotelleessaan CJ:tä Mariefredissä Daniel kuuntelee Pyttanin huutoa ja lapsen lopulta rauhoituttua toteaa: ”Jag satt liksom i hennes lunga som en fluga i en säckpipa. [---] Detta var ett trauma jag satt i.” (VSR, 282.)

Kirjoittaminen on keino käsitellä surua mutta se toimii niin hyvässä kuin pahassa. Eklundin haastattelussa Sjölin selvittää kirjallijan yhtäältä etuoikeututtujakin keinoja tehdä surutyötä:

I stunder när man ska hantera trauman så har författaren en gräddfil
ut ur traumat eftersom han kan sätta ord på det, men då abstraherar

man också traumat och man kanske kan säga att romanen behandlar krisen innan den blir sorg. Den är skriven mitt inne i ett trauma.
(Eklund 2009)

Toisaalta kirjoittaminen antaa surulle ja menetykselle muodon ja tekee ne näkyviksi. Tällöin kielellä on samankaltainen funktio kuin kuivatuilla korenoilla Tinan ”kokkailuissa”: ”de smakar nästan ingenting, men de blir klistriga när de blöts upp och *då hjälper de till att binda samman sorgen med minnet*” (VSR, 304; kursiivi minun). Mutta, niin ristiriitaista kuin se kenties onkin, samalla kun kirjoittaminen konkretisoi niinkin abstraktin asian kuin suru, se myös yksinkertaistaa ja – ettenkö sanoisi – banalisoi sen. Ja vaikka tämä romaanin aspekti onkin valtaosalta lukijoita ja kriitikoita jäänyt huomaamatta, kirjoittamalla ja konkretisoimalla surunsa ja menetyksensä kirjailija myös tekee siitä tietystä mielessä läpinäkyvän, kuten romaanihenkilöiden mielet – tai lapsi aladobissa, johon palaan pian.

För att skära bort en liten grej ur medvetandet måste man börja med att radera henne ur den gemensamma dialogen. Exempelvis ersätta ”barnet” med ”det”.

”Det är sjukt”, kan man säga.

”Det kan inte leva på egen hand.”

”Nej, tyvärr, jag skulle ha blivit pappa, men det gick inte så bra.”

”Skogen. Det gick åt skogen.”

Världens sista roman kan skrivas som denna språkliga nedbrytningsprocess i hjärnan.

Att bearbeta ”barn” till ”foster” till ”grej” till ”avfall”.

(VSR, 369.)

”Skogen. Det gick åt skogen.” Tämä idiomi on paljonpuhuva. Ensinnäkin koko *Världen sista roman* kiteytyy siinä jokseenkin kiehtovalla tavalla, toimiihan metsä romaanin ratkaisevien tapahtumien näyttämönä. Toisekseen ei nähdäkseni ole liioiteltua väittää, että se kaikessa koruttomuudessaan ja yksinkertaisuudessaan se kertoo myös Sjölinin henkilökohtaisesta tragediasta. Metsään meni.

Kuollut lapsi ”kummittelee” romaanissa eri tasoilla ja eri muodoissa. Tämä vertautuu ilmeisellä tavalla siihen, kuinka Barbron nuoruuden kokemukset, raiskaus, abortti, metsään haudattu sikiö, näyttäytyvät hänen taiteessaan. Daniel kertoo Barbron saaneen mukaansa Daleniin kaksi taulua, joista tämä ei koskaan voisi erota. Toinen niistä, ”Glänta”, esittää metsäaukiota ja toinen, ”Stensopp”, herkkutattia, ”[j]ag har alltid älskat hennes språkliga konkretion. Den har jag ärvt från henne.” (VSR, 43.) Daniel muistelee Barbron olleen usein maalaamassa nimenomaan Åkebyssä ja ihmettelee äitinsä kiintymystä paikkaan (VSR, 348).

Barbro on kantanut aborttoimaansa lasta mukanaan koko elämänsä ja vaiennut siitä mitä hänelle on tapahtunut – tai pikemminkin hänet on pakotettu vaikenemaan. Vaikenemalla hän turvasi samalla myös oman toimeentulonsa ja Danielin elämän – näin Daniel olettaa (VSR, 195). Niinpä tapahtumiin liittyvä mahdollinen surutyö on jäänyt kesken tai täysin tekemättä. Abortoitu sikiö jasiin liittyvät kokemukset kummittelevat Barbron maalauksissa. Tulkitsen, että niin Barbrolle rakas Åkeby kuin ”Glänta”-maalaukset muistuttavat Barbroa abortoidusta lapsesta ja paikasta, jonne hän sen hautasi. Metsästä on tullut hänelle tietyllä tapaa pyhä, muistolehto. ”Stensopp” puolestaan muistuttaa Barbron raiskanneesta kasvattiperheen pojasta, silloisesta Carl-Johan juniorista; herkkutatti, stensopp, tunnetaan Ruotsissa myös nimellä karljohan.³⁰ Yhtäältä Barbron vaillinaiseksi jäänyt surutyö on synnyttänyt ”aaveita” klasisella freudilaisella tavalla (Rickels 1988, 16)³¹ ja nämä lapsen haamut projisoituvat hänen maalauksiinsa. Toisaalta Barbro on juuri taiteensa kautta voinut puhua epäsuorasti kokemuksistaan ja näin ollen tehdä eräänlaista surutyötä. *Världens sista romanilla* voidaan tulkita olevan vastaavanlainen funktio todelliselle kirjailijalle.

Det är därför jag jagar min ljuva fiktion på flykten. Jag fördriver henne ur paradiset inuti min fantasi. Med rationalitet dräper jag henne som en hägring, jag skär ut henne ur psyket med mina abstraherande ord.

Mördar henne med orden. Ett efter ett är ett hugg i hennes sorgliga kropp.

³⁰ Nimi tulee Ruotsin nykyisen hallitsijasuvun, Bernadotten, ensimmäiseltä kuninkaalta, ranskalaiselta Jean Bernadottelta, joka käytti hallisijanimeä Karl XIV Johan (Kaarle XIV Juhana). Kuninkaan kerrotaan olleen hyvin tykästynyt herkkusieniin.

³¹ Freud esittää, että surutyöllä on erityinen psyykinen tehtävä. Hänen mukaansa aaveet, pahat henget ja demonit ovat itse asiassa syntyneet siten, että ihminen projisoi oman tiedostamattoman vihamielisyytensä kuolleeseen. Surun tehtävä on irrottaa ”jälkeenjääneiden muistot ja odotukset kuolleesta. Mikäli tämä työ on tehty, tuska hellittää ja sen mukana myös syyllisyudentunto ja itsesyytökset ja siten myös demonien pelko [---].” (Freud 1989, 80–85.)

(VSR, 277.)

Mutta onko Sjölinin tekemässä surutyössä kyse murheesta vai jopa melankoliasta? Sigmund Freud erottaa nämä yhden olennaisen ominaispiirteen perusteella. Molemmat ovat reaktioita rakkaan ihmisen tai jonkin abstraktion (isänmaa, vapaus, tietty ihanne ja niin edelleen) menetykseen. Sekä murheeseen että melankoliaan liittyy sellaisia sielullisia ominaisuuksia kuten syvän tuskallinen mieliala, ulkomaailman kiinnostavuuden katoaminen, rakastamiskyvyn katoaminen ja suorituskyvyn estyminen. Lisäksi melankolialle leimallisia ovat itsetunnon häiriöt, ”itsetunnon laskeminen, joka ilmenee itsemoitteina ja itsesyytöksinä ja kärjistyy rangaistuksen odotteluksi.” (Freud 2005b, 158–159.) Juuri tämä viimeksi mainittu erottaa melankolian murheesta.

Man måste tömma verkligheten på kärlek, för att visa att detta är ingenting att komma till. Att pappa har skövat jorden nu. Du behöver inte komma hit. [---] Här finns ingenting att leva för. Pappa har dräpt själen och perverterat faderskapet, moderskapet, hela människorasen. Pappa är en narcissistisk, alkoholiserad, människoföraktande psykopat. Ty en sådan är vad som har krävts av mig. Först begås dråpet. Med motivet blödande i ens händer återstår bara en sak. Skapa mördaren.

Pappa är inget att komma till. Det finns ändå inget att se på den här sidan av världen. Pappa har fördrivit dig ur sitt psyke. Med sina ord har han bearbetat dig till avfall.

(VSR, 369–370.)

Eikö yllä oleva katkelma täytäkkin melankolian tunnuspiirteet? Voidaan myös pohtia, kuinka mahdollinen itseinho ja itsesyytökset heijastuvat tekstiin ripotelluissa viitteissä itse kirjallijaan (ks. s. 32). Esimerkiksi ohiajavaa Citroënia luonnehditaan ”vihaiseksi, punaiseksi myrkkysammakoksi” ja Sjölinin nimikirjaimet, DKS, esiintyvät yhteydessä, jossa selvitetään myrkkujen rikastumista ravintoketjussa.

On toki muistettava, että yllä olevassa sitaatissa puhuja on fiktiivinen Daniel Sjölin mutta yhtä poikkeusta lukuun ottamatta (”Ty en sådan är vad som har krävts *mig*”) Daniel ei suoranaisesti viittaa itseensä vaan osoittelee kolmatta persoonaa, ”häntä”, ”isää”. Palaan jälleen tämänkin luvun alussa käsittelemääni kysymykseen

ensimmäisen ja kolmannen persoonan suhteesta omaelämäkerrallisessa kerronnassa. Fiktion painottuessa eron tekeminen ei ole tarpeen, koska kirjailija ei kirjoita itsestään. Mutta nyt hän tekee niin. Olisinkin yhtäältä taipuvainen näkemään, että romaanin kerronta tulee lähimmäs todellista Sjöliniä nimenomaan silloin, kun kerronta tapahtuu muussa kuin ensimmäisessä persoonassa.

Korostan, että tarkoitukseni ei ole kehittää Daniel Sjölinille menetyksen aiheuttamaa neuroosia tai mitään vastaavaa. *Världens sista romanin* tulkinnan kannalta oleellinen fakta kuitenkin on, että Sjölin on menettänyt lapsen. Totta on myös se, että hän on sanonut kirjoittaneensa maailmansa viimeisen romaanin. Todellinen kirjailija on tehnyt itsestään romaanihenkilön, joka antaa hänestä varsin epäedullisen ja valheellisen kuvan. On muistettava, että lukija, joka ei tiedä mitään itse kirjailijasta, voi periaatteessa aivan hyvin lukea *Romania* omaelämäkerran tapaan. Sjölin on päättänyt lopettaa kirjoittamisen omistautuakseen perheelleen, ollakseen parempi isä: ”Nu har jag barn och familj och jag kan inte kräva dem att vi ska leva i fattigdom för att jag ska kunna ägna mig åt skrivande” (Cloarec 2008). Mutta kenties tämä päätös ei olekaan todellinen ja ehdoton vaan melankolisesta surusta juontava keino ”rankaista” itseään. Vaikka Sjölin Stefan Eklundin haastattelussa (2009) kuvaa romaanin kauan kestänyttä kirjoitusprosessia ”hikiseksi” ja ”tuskalliseksi”, joksikin sellaiseksi mitä hän ei halua tehdä uudelleen, hän on myös epäillyt päätöstään ja sitä tekikö oikein. Hän on myös sanonut alkaneensa jopa kaivata kirjoittamista. (Esim. Cloarec 2008; Sjölin & Krauss 12.5.2011).³²

On tietenkin muistettava, että edelleenkin ei voida tehdä selväpiirteistä eroa todellisen kirjailijan ja hänen romaanihenkilönsä välille. Kuten aikaisemmin esitin, todellisen kirjailijan ääni sekoittuu romaanin henkilöiden – ei ainoastaan Danielin – ääniin. Toisaalta, kun tämän kerrontaa ensiarvoisella tavalla leimaavan piirteen tiedostaa, ei kerronnan eri äänten ja tasojen erottaminen välttämättä edes ole relevanttia.

³² Sjölinin lopettamispäätöstä on epäilty muillakin tahoilla, esimerkiksi Babelin toimituksessa. Ohjelman kevätkauden 2011 kynnyksellä tuottaja Marie Nyrröd kirjoitti ”Babelbloggen”-blogissa seuraavaa: ”Den enda som vi inte sett till ännu är vår programledare Daniel. [...] *Det skulle inte förvåna mig om han i smyg skriver på en bok, även om det inte var längesen han sa att han skrivit sin sista bok.*” (Nyrröd 2011; kursivi minun.)

Lapsen menettämisen tuottama suru artikuloituukin kenties selvimmin nimenomaan Danielin kautta. *Världens sista romanissa* kirjailija ”lähdeää” ”mielikuvitukseksi” jääneen lapsen ja lapsen muiston psyykestään: ”Den som förblev inbillning och som skulle fördrivas ur psyket i världens sista roman” (VSR, 361). Itse surutyö näyttäytyy kuitenkin kiintoisimmalla tavalla Barbron hahmon ja toisessa persoonassa kerrotun tarinalinjan kautta. Barbron eläessä nuoruuden kokemuksiin uudelleen muistoissaan mukana ovat hänen vuosikausia sitten kuolleet vanhempansa. Isän kaapiessa sikiötä ulos kohdusta äiti manaa vieressä:

”Men där ska ett barn bli fött och alltid ofött. Stjärnan ska bränna tung i tallens topp. Barnet utan jag eller du. Ett barn med fulla stänglar, fullt mörker. Också bortom tid och död ska det skrika. Ett enda skrik med navelsträngen slapp och aldrig lösgjord från sin skapare. Det ska vara avskalat, avskrapat, apa. Skrapat med galgen där. [---]”

(VSR, 135.)

Pian tämän jälkeen seuraa kohta, jota olen jo aikaisemmin sivunnut: ”Lägg’et i aladåben Klas-Andrian” (VSR, 136). Vaateripustimella (’galge’) ulos kaavittu sikiö heitetään aladobiin. Kuten sikiö ikään kuin säilötään aladobiin, samoin muisto lapsesta säilötään romaaniin.

Lisäksi tähän liittyy olennaisella tavalla aikaisemmin sivuamani anomian ajatus. Psykologiassa ja sosiologiassa *anomialla* tarkoitetaan normittomuuteen tai vieraantuneisuuteen. Lääketieteessä *anomia*³³ tiettyyn afasian muotoon (*aphasia amnestica*), joka ilmenee esimerkiksi vaikeutena muistaa sanoja tai nimiä; kyseessä on siis käytännössä nimisokeus. Menetetystä lapsesta ei saa tulla muistoa, se ei saa kiinnittyä kieleen, sille ei saa antaa nimeä:

Allt jag kan är att förvägra varelsen ett namn. Aldrig ska jag låta ett namn abstrahera och reducera det lilla hjärtat till en diagnos, till ett minne, till en tidsbestämd erfarenhet. Aldrig ska ett namn få förinta detta ansikte. Detta ansikte ska vara fritt från namnets tjära.

(VSR, 363.)

³³ *Anomia* juontaa kreikan sanoista *an-*(’ei’) ja *onoma* (’nimi’).

Niinpä kirjailija tekee tietoisesti väkivaltaa muistolleen. Osa aladobista jää syömättä, siitä tulee jätettä. Kirjailija antaessaan surulleen ja lapsen muistolle kirjallisen muodon tekee niistä jätettä. Tuhotessaan luomansa fiktion hän samalla ripustaa menettämänsä lapsen hirsipuuhun ('galge').

Edellä esittämäni puitteissa olisi siis liian yksinkertaistettua väittää, että todellista kirjailijaa ja romaanin päähenkilöä ei yhdistä kuin työ ja nimi, että vain 1,5 prosenttia romaanista perustuu todellisuuteen. Omaelämäkerrallisen materiaalin määrä on huomattavasti korkeampi kuin Sjölin heti *Romanin* ilmestymisen jälkeen tehdyissä haastatteluissa myöntää.

Världens sista romanissa Daniel pohtii kaiken muun ohella myös Jumalan ja sielun läsnä- ja olemassaoloa muun muassa seuraavasti: ”Det rör sig ofta om frågor kring matematiken (Gud), språket (Gud) eller Gud (Musiken)” (VSR, 167). Tämä voidaan yksinkertaistaa ja sanoa, että kaikki muu käsittelee Jumalaa paitsi Jumala itse. Samaa kaavaa soveltaen voidaan ajatella, että *Världens sista romanissa* kaikki muu käsittelee todellista ”kirjailijajumalaa”, Daniel Sjöliä – sekä ”sitä joka ei ole täällä” – paitsi ilmeisimmältä vaikuttava vaihtoehto, itse romaanin päähenkilö Daniel Sjölin. Joka tapauksessa Daniel ja Ba(a)bel -yhdistelmä avaa mielenkiintoisen yhteyden *Raamatun* ilmestyskirjallisuuteen.

4 APOKALYPTINEN VÄRLDENS SISTA ROMAN

4.1 Baabelista Babeliin, *Raamatusta Romaniin*

Världens sista roman voi perustellusti nimittää ”Danielin kirjaksi”, onhan sen kertoja ja tärkein henkilö nimeltään Daniel. Toinen tärkeä Danielin kirja löytyy kristittyjen pyhästä kirjasta, Raamatusta. Tämän Danielin kirjan nimi- ja keskushenkilön Danielin³⁴ kerrotaan olleen 500-luvulla ennen Kristusta elänyt juutalaisnuorukainen, joka joutui pakkosiirtolaiseksi Baabelin kuninkaan Nebukadnessarin hoviin. Danielilla oli profetaalisia kykyjä ja unientulkitsemisen lahja, ja Danielin kirja on Vanhan testamentin profetaalisten kirjojen joukossa. Varsinaisena profeettana häntä ei kuitenkaan ole perinteisesti pidetty. Kykyjensä ja lahjojensa ansiosta Danielin onnistui nousta orjuudesta kuninkaan suosioon tämän lähimmäksi mieheksi. Selitettyään kuninkaan unen suuresta kuvapatsaasta (Dan. 2) Nebukadnessar teki Danielista Baabelin maakunnan herran ja sen viisaiden miesten johtohenkilön. (Saarisalo 2005 s.v. ”Daniel”; Räisänen 1999, 41.)

Danielin kirja on toinen *Raamatun* kahdesta apokalyptisestä kirjasta – se toinen on useimmille tutumpi Uuden testamentin ja samalla koko *Raamatun* viimeinen kirja, Johanneksen ilmestys. Kreikan sanasta *apokálypsis*, ἀποκάλυψις, juontuva *apokalypsi* merkitsee kirjaimellisesti verhon nostamista tai poistamista. *Apokalyptiikalla* viitataan tunnetuksi tekemiseen, ilmestykseen tai totuuden paljastamiseen. Juutalais-kristillisessä perinteessä apokalypsilla tarkoitetaan ilmestystä, jonka Jumala välittää valitsemansa profeetan kautta. Usein nämä ilmestykset liittyvät luvassa oleviin lopunaikoihin, ihmiskunnan tuomioon ja maailmanloppuun. (A&Ö s.v. ”Apokalyptiikka”, ”Ilmestyskirja”; Saarisalo 2005 s.v. ”Ilmestyskirja”.) Tutkimukseni kohdetekstinä oleva ”Danielin kirja”, *Världens sista roman*, kytkeytyy tähän tematiikkaan jo nimensä, ”Maailman viimeinen romaani”, kautta.

Tietty apokalyptisyys, ihmiskuntaa koskettelevat katastrofit ja kriisit ovat kuuluneet kaunokirjallisuuden vakioaineistoon kautta kirjallisuuden historian. Tähän joukkoon lukeutuvat niin yksittäisiä ihmisiä koskevat tragediat kuin kokonaisten kulttuurien

³⁴ Daniel on heprealainen nimi joka merkitsee ”Jumala on minun tuomarini” (Saarisalo 2005 s.v. ”Daniel”).

rappiot ja 1900-luvun lopulla myös ajatus globaalista tuhosta, joka on seurausta teknologian kehityksestä. (Lyytikäinen 1999, 206.)

1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa kukoistaneeseen apokalyptiseen rappiokirjallisuuteen liittyy olennaisesti erityinen suurkaupunkitematiikka, jossa metropoleissa tuli rappion ja dekadenssin hornankattiloita. Näissä pahuuden ja paiheden pesissä aito ihmisuus turmeltui ja tuhoutui. (Lyytikäinen 1999, 213.) Nähdäkseni tällainen ajattelutapa juontaa nimenomaan *Raamatusta*, sillä entisaikojen juutalaisille Baabel³⁵, aikansa metropoli, merkitsi jumalattomuuden, ahneuden ja siveettömyyden keskuspaikkaa. Uudessa testamentissa sillä on samankaltainen merkitys mutta ennen kaikkea metaforisessa mielessä ja Ilmestyskirjassa Baabel/Babylon merkitsee aikojen lopussa perustettavaa antikristillistä maailmankaupunkia. (Saarisalo 2005 s.v. ”Baabel”.)³⁶

Världens sista romanissa muinaiseen – ja tulevaan – Baabeliin, jumalattomaan ja paheelliseen kaupunkiin, vertautuu ennen kaikkea Danielin työnantaja SVT mutta myös mediamaailma yleensä. Tässä maailmassa voidaan tehdä aivan mitä halutaan ja miten halutaan, esimerkiksi Daniel voidaan pistää kirjamesuilla kutsumaan Kerstin Ekmanin uutta romaania ”unohtumattomaksi lukukokemukseksi” vaikkei Daniel ole lukenut koko kirjaa (*VSR*, 353).

Kuitenkin nimenomaan media muodostaa Danielin ”perustan”: ”Botten i mig är media, det är härmade fraser och konversationsklichéer som jag glömt att jag lärt mig, glömt att jag härmat” (*VSR*, 262–263). Esimerkiksi hänen käsityksensä lastenhoidosta perustuu vain ja ainostaan siihen malliin, jonka hän on median kautta saanut (*VSR*, 152). Ihminen ylipäätään rakentuu Danielin ajatusmallin mukaan kielestä, opituista fraaseista ja kliseistä. Voidaan ajatella, että näin ymmärrettynä ihminen on se piste,

³⁵ Uusimmassa vuodelta 1992 peräisin olevassa raamatunkäännöksessä Baabel on suomennettu johdonmukaisesti Babyloniksi. Itse olen tutkielmassani käyttänyt lähteenä nimenomaan vanhempaa vuosien 1933/-38 suomennosta, joten käytän nimitystä Baabel.

³⁶ Baabelin saastaisuutta ja tuhoa enteillään esimerkiksi Vanhan testamentin Jesajan kirjassa, jossa kaupungista kerrotaan muun muassa että ”[e]rämaan eläimet lepäävät siellä, sen huoneet ovat täynnä huuhekajia, kamelikurjet asuvat siellä ja metsänpeikot siellä hyppelevät” (Jes. 13:21) Jesajan kirjan 34. luvussa jatketaan, että Baabelin ”perivät pelikaanit ja tuonenkurjet, kissapöllöt ja kaarnet asuvat siellä [---] sen palatsit kasvavat orjantappuroita, sen linnat polttiaisia ja ohdakkeita; siitä tulee aavikkosutten asunto, kamelikurkien tyyssija. Siellä erämaan ulvojat ja ulisijat yhtyvät, metsänpeikot toisiansa tapaavat. Siellä yksin öinen syöjätär saa rauhan ja löytää lepopaikan. Siellä nuolikäärme pesii ja laskee munansa, kuorii ne ja kiertyy kerälle pimentoonsa. Sinne haarahaukatkin kokoontuvat yhteen.” (Jes. 34:11, 13–15.)

jossa erilaiset moniaalle hajautuneet ”kielet” yhdistyvät ja niinpä myös eräänlainen ”jälleenrakennettu Baabelin torni”. Mutta kuten Baabelin torni on perinteisesti nähty vertauskuvana ”hybriksestä, ihmisen mielettömästä itsensä korottamisesta [---] kun hän haluaa inhimillisin keinoin nousta taivaaseen ja siten palauttaa syntiinlankeemuksessa särkyneen yhteyden taivaan ja maan välille” (Biedermann 1993 s.v. ”Baabelin torni”) ja sen hajottaminen Jumalan rangaistuksena, myös ihmisyyden perustaminen kieleen on jo ennalta tuhoon tuomittu. Sillä mitä enemmän ihminen omaksuu kieltä, mitä suurempi osa hänestä on kieltä, sitä varmemmin tämän kielen alkuperä hämärtyy. Kuitenkin ihminen luulee hallitsevansa tätä kieltä ja tällä kielellä ympäröivää todellisuuttaan. Lopulta se, jonka avulla ihminen uskoo lähentyvänsä todellisuutta ja saavansa otteen siitä, vie häntä itse asiassa kauemmas siitä.

Yhtäältä media, SVT ja Babel vertautuvat siis tuhoontuomittuun Baabelin. Toisaalta Danielin elämää kansallisen tv-yhtiön palkkalistoilla kirjallisuusohjelman juontajana voidaan verrata orjuuteen, joka alun perin uhkasi myös Vanhan testamentin Danielia. *Romanin* Danielin tulevaisuudenkuvat eivät kuitenkaan vaikuta lainkaan yhtä ruusuisilta kuin muinaisen kaimansa. Hän näet kertoo CJ:lle elämästään SVT:llä muun muassa seuraavaa:

”Jag röstar inte. Jag jobbar dessutom på SVT. Vi får inte rösta – det är nya programledardirektiv. Vi får inte rösta, inte synas på gatan med produktmärken, inte tillfrågas om åsikter, inte gå mot röd gubbe, inte svara på tilltal och absolut inte anställas. Du förstår, jag är ’mångfaldsanställd’. Det betyder att jag inte har några rättigheter, jag är bara med på brandlarmsövningarna, det är det närmsta trygghet man kommer.”

(VSR, 244–245.)

Danielilla ei omien sanojensa mukaan ole minkäänlaisia oikeuksia, työn ulkopuolella hänen on pidettävä matalaa profiilia ja vältettävä kaikkea mikä tavalla tai toisella saattaisi vaikuttaa hänen julkisuuskuvaansa. Kuten aikaisemmin mainitsin, Danielilla on imago, jota hänen täytyy varjella – siksi myös ”avomielinen tunnustus” tulee naamioida ”omaelämäkerrallisen romaanin” viittaa.

Daniel on kuitenkin kirjailijana varsin etuoikeutetussa asemassa, sillä luodessaan tarinamaailmoja ja antaessaan elämän romaanihenkilöille kirjailija vertautuu Jumalaan (ks. Robinson 1985, 7). On tietenkin totta, etteivät romaanihenkilöt inhimillisistä piirteistään ja todellisuuden kaltaisuudestaan huolimatta ole todellisia ihmisiä eikä kirjailija näin ollen voi koskaan kohota Jumalan tasolle. Vai onko näin? Romaanihenkilöt ovat, kuten Danielkin sen toteaa, kieltä, sanoja ja kirjaimia (VSR, 177). Kuten edellä kävi ilmi, myös ”todelliset” ihmiset ovat Danielin ajatusmallissa kieltä, opittuja ja matkittuja fraaseja ja niin edelleen. Näin ajateltuna, missä on ero todellisen ihmisen ja romaanihenkilön välillä? Ovatko romaanihenkilöt siis kuitenkin todellisia – vai olemmeko me, todelliset ihmiset, romaanihenkilöitä?

Moinen spekulointi jääköön toistaiseksi tähän. Vallitsevan mielipiteen mukaan romaanihenkilöt eivät missään suhteessa ole todellisia, mutta ne tulevat ikään kuin todellisiksi kirjailijan ja lukijan mielikuvituksessa. Ilman mielikuvitusta nämä kirjailijan luomukset jäävät epätodellisiksi, turmeltuneiksi ja elinkelvottomiksi – aivan kuten kokki-Tinan valmistama, ensivaikutelmaltaan päällisin puolin täydellinen lapsi. Romaani ei ole siis vain käsityötä (vrt. s. 48) vaan myös aivotyötä. On huomionarvoista että Knut Knutson toteaa lapsen epätäydellisyyden ja elinkelvottomuuden nimenomaan suorassa tv-lähetyksessä (VSR, 308–313). SVT:n kuvaaja ikuistaa Tinan groteskin luomuksen kaikkine puutteineen. Tämä vie ajatukset jälleen romaanin aikaisempiin vaiheisiin ja Danielin käsikirjoitukseen.

Muistellessaan tv-uransa alkuvaiheita Daniel kertoo Babel-työn saatuaan menneensä ensimmäisenä tuhoamaan nauhat, joissa tämä ”tuleva tv-profiili” esiintyi. Hän oli ollut ystävineen Stureplanilla 4. joulukuuta 1994, jolloin paikalla tapahtuneessa ampumavälikohtauksessa neljä ihmistä sai surmansa ja useita kymmeniä loukkaantui. Itse välikohtaus ei ollut Danielille järkytys vaan nimenomaan hänen jälkeensä näkemänsä tv-kuvat – ei kuolleista, haavoittuneista tai shokissa olevista ihmisistä vaan *hänestä itsestään*: ”Och sedan jag, en blond, tunn klubbkille med falskleg och blå Röda fülleögon och räksallad i mungipan. Jag kramade mina rosafrusna fingrar kring en korv och såg varken rädd eller uppspelt ut, bara trött och full.” (VSR, 66.) Tämä kuva Danielista oli kelvoton ja epäedullinen tv-kasvon kannalta, niinpä se piti tuhota. Mutta samalla se oli myös äärimmäisen autenttinen – se esitti Danielin

sellaisena kuin hän on, ”en narcissistisk, alkoholiserad, människoföraktande psykopat” (VSR, 369).

Televisiossa todellisuutta voidaan manipuloida, ei-toivotut yksityiskohdat tai epäonnistuneet otokset voidaan leikata pois – tai kuten Knut Knutsonin arvointi osoittaa, epäonnistumisia voidaan korostaa. Televisio, media yleensä, esittää kuvan ideaalista todellisuudesta ja niinpä myös Daniel katsoo, että Babelin kautta välittynyt kuva hänestä itsestään on hänen ”ideansa”. Tämä idea ilmentää sitä mitä hän haluaa olla, ”the garnish of a boy”, ja tätä ideaa Daniel pyrkii jäljittelemään. Hän nauhoittaa jokaisen Babel-jakson ja katsoo sen uudestaan ja uudestaan. Televisio heijastaa tietyn illuusion todellisuudesta ja sekä tämä illuusio että Danielista välittyvä kuva ovat todempia kuin todellisuus ja Daniel itse:

Teve handlar om att med skrivet manus och sminkad nuna vara tio gånger mer naturlig än normalt. Att spela vanligt, att låtsas snubbla på något ord ibland, allt gör illusionens skull: att detta som sägs är på riktigt.

[---]

Där är blicken av liv. Där är bilden som är mer människa än jag.

Jag härmar bilden av mig själv i teven. Då kan jag nästan känna att jag finns.

(VSR, 9–10.)

Jäljittelemällä itseään Daniel ”voi melkein tuntea olevansa olemassa”: ”Det handlar om att förverkliga mig själv. Göra mig verklig genom fiktionen. Genom att låta denna förljugna gestalt stå i centrum.” (VSR, 10). Tietyllä tapaa media on turmellut Danielin ja tämä on kadottanut otteen todellisesta ihmisyydestä ja inhimillisyydestä. Hän tarvitsee mediaa, fiktiota, tehdäkseen itsestään todellisen. Yhdistän tämän siihen, mistä edellisessä luvussa kirjoitin: myös todellinen kirjailija tekee itsensä ”todelliseksi” fiktiossaan. Romaaninsa kautta hän kertoo enemmän itsestään kuin kenties missään muussa yhteydessä.

4.2 Fiktion maailman loppu

Ja hän sanoi minulle: ”Tarkkaa, ihmislapsi, sillä näky tarkoittaa lopun aikaa”.

Dan. 8:17

Raamatussa Baabel, muinaisen Babylonian pääkaupunki, oli ihmisen ensimmäisen – ja Ilmestyskirjan mukaan myös viimeisen – Jumalaa vastaan suunnatun kapinan keskuspaikka. Genesiksessä kerrotaan kuinka Jumala sekoitti ihmisten kielet hajottamalla Baabeliin pystytetyn tornin. Tästä tapahtumasta kaupunki sai myös nimensä: nimi Baabel muistuttaa heprean sanaa *baalal*, ’sekoittaa’. Kielten hajaantuminen ja sekaannus muistuttaa Barbron kielen hajoamisesta. Barbron kieli, jonka degeneroituminen alkoi yksittäisten sanojen poisputoamisesta ja niiden korvautumisella toisilla, joko todellisilla tai itse keksityillä sanoilla, alkaa lopulta muistuttaa lähinnä lapsen jokeltelua. Danielin äidiltään saamat viestit muuttuvat lähes täydelliseksi nonsenseksi, puolikieliseksi runoiksi:

*Ättäsorj, färi-säll
särla fjärumma sorj
Flädrisjär, själe-fär
slände fjärumma sorj
Hägre fägrinn, värne sjimär
spände fjärumma sorj
(VSR, 17, kurssiivi alkuperäinen.)*

Samoin kuin Barbron kieli myös hänen maailmansa on fragmentoitunut ja sekasortoinen: ”Det finns ingen fantasi, det finns bara överskildringar av fragment, fraser, halvminnen, repetitioner, intryck” (VSR, 189). Barbron mielen, kielen ja lopulta koko hänen tarinansa vähittäisessä tuhoutumisessa voidaan nähdä heijastuvan 1920- ja 1930-lukujen moderneille apokalyipseille ominainen tematiikka. Modernismissa tekstien fragmentoitumisen nähtiin heijastelevan kuvatun maailman ja tästä maailmasta saatavan tiedon tilaa sekä oireena ”ilmaisun kriisistä”. (Lyytikäinen 1999, 214.)

Kielen tuhoutuessa tuhoutuu myös olennainen ilmaisun kanava. Barbron itseilmaisuus on siis eräänlaisessa ”kriisissä”, hänellä on tarve kommunikoida mutta hänen puheensa on katkonaista ja epäselvää ja hänen viestinsä muistuttavat lopulta lähinnä jokeltelua.³⁷ *Romanissa* Daniel etsii ”kieltä kielen tuolta puolen”, jonka ymmärrän kielenä, jossa kielen ja todellisuuden välillä vallitsee täydellinen vastaavuus. Kenties nimenomaan Barbron dementoitunut kieli on tällainen ”alkukieli”, joka ei synny niinkään todellisuuden ehdoilla vaan puhtaasta kommunikoinnin tarpeesta. Tämä luo myös yhteyden aikaisemmin mainitsemaani Paul Austerin *Lasikaupunkiin*, jossa yhtenä keskeisenä juonteena on ennen lankeemusta, Baabelin tornin rakentamista ja kielten hajaantumista puhutun alkukielen löytäminen.

Barbron elämäntarinan, kielen, mielen ja muistojen hajoaminen kietoutuvat toisiinsa. Jo aikaisemmin käsittelemässäni kohtauksessa, jossa poliisit tulevat hakemaan Barbroa, Barbron huoneen lattialta löytyy korentoa esittävä solmioneula, kasvattiperheen pojan ylioppilaslahja. Lukijan yhä vain lukiessa taustalla kertomustaan ”Seniorikonstaapeli” poimii solmioneulan lattialta ja korento hajoaa: ”Och sländan smulas i Seniors näve. Tull, pulver och aska. Partikel och ord.” (VSR, 148.) Poliisit vievät Barbron mukana ja solmioneulan murennet jäävät huoneen lattialle: ”Kvar på golvet ligger sländan, smulad i miljarder oöverskådliga partiklar och fragment. Orden som gjorde din person.” (VSR, 149.) Korentosolmioneulan hajoaminen vertautuu paitsi Barbron kielen myös hänen mielensä ja muistojensa hajoamiseen. Kuten mainittua, kahdessa viimeisessä toisessa persoonassa kerrotussa luvussa myös raja Barbron ja Danielin tarinoiden välillä alkaa hämärtyä ja kyseenalaistua.

Romanin sisäkertomusten keskinäinen vuorovaikutus sekä toisen persoonan kerronnan kehitys voidaan nähdä siten, että kuolemaa lähestyvän Barbron elämäntarinan selvittämisestä tulee motiivi, jonka kautta Daniel voi heijastella itseään. Daniel sanoo käsikirjoituksessaan kirjoittavansa heistä kahdesta, itsestään ja äidistään. Mutta itse asiassa hän kirjoittaa vain ja ainoastaan itsestään: ”Jag skriver självbiografiskt, som alla andra – fast utan omsvep. Jag låtsas inte skriva om något annat eller några andra.” (VSR, 7.) Niinpä Barbro ja Daniel ovat yhtäältä yksi ja sama.

³⁷ *Tekstin hurmassaan* Roland Barthes tarkastelee peräkkäin kahta tässä yhteydessä relevanttia ilmiötä: ”Baabelia” (*Babel*) ja ”Jokeltelua” (*Babil*). Siinä missä baabel, kielten sekoittuminen, on lähinnä siunaus, ”jokeltelevä” teksti on Barthesin mukaan ikävyyttävä, se ”on lähinnä sitä kielen vaahtoa, joka syntyy pelkästä kirjoittamisen tarpeesta.” (Barthes 1993c, 10–11.)

Daniel myöntää pariinkin otteeseen, ettei tiedä juuri mitään äidistään ja että on paljon sellaista, jota hän ei koskaan saakaan tietää. Barbro ei ole kertonut pojalleen menneisyydestään ja enää hän ei voi kertoa:

A är inte A. Inte hos dig. Inte längre. Klasarna har brustit, orden som varit som druvor mogna av bilders kött, av innebördens bilder, har ruttnat och du kan inte längre skilja orden åt. [---] Du kan gå runt det ibland, ibland inte, närma dig innebörden, men oftast inte. De är som isolerade öar, men på botten av isoleringen är ord ännu ord, druvor druvor. Där finns det spel av minnen som ännu är ditt liv, bara det att bilderna aldrig kommer att nå upp till tal och tanke igen. De är för evigt fast på hjärnbotten.

(VSR, 125.)

Muistot ja menneisyys ovat edelleen olemassa mutta Barbron kieli on tuhoutunut, hänellä ei ole välinettä, jolla artikuloida ne. Muistot ovat ”kuvia”, jotka ovat olemassa vain hänelle itselleen. Selvittääkseen äitinsä menneisyyden Daniel ottaa välineekseen sen, mikä Barbrolta itseltään puuttuu: kielen. Varman tiedon puutteessa hän turvautuu sepitteeseen tehden samalla äidistään romaanihenkilön.

”Der Dichter und das Phantasieren” -esseessään (1908³⁸; suom. ”Kirjailija ja mielikuvitus”, 2005) Sigmund Freud, joka tunnetaan myös taideteoreettisista esseistään, vertaa kirjailijaa leikkivään lapseen. Hänen mukaansa lapsen tavoin kirjailija ”luo itselleen mielikuvitusmaailman, jonka hän ottaa hyvin vakavasti, toisin sanoen varustaa suurilla affektimäärillä ja erottaa jyrkästi todellisuudesta” (Freud 2005a, 19). Kun lapsi lakkaa leikkimästä, konkreettisen leikin tilalle tulee abstraktimpi kuvittelu (mt., 20). Käsikirjoituksessa Daniel muistelee ensimmäistä tapaamistaan CJ:n kanssa sekä tämän leluja ja tapaa leikkiä niillä:

Hans rum var fullt av leksaker – Star Wars, lego, bilbana, kriter och allt det där.[.] [---] Tröga människor är inte värdiga så fina leksaker. Han fattade inte ens hur man *lekte realistiskt* med dem. Han bara tog Chewbacca i *ett felaktigt grepp* med handen och började flyga med honom! Vispade i klumpiga rörelser med den lilla plastfiguren i luften.

³⁸ Ensimmäisen kerran *Neue Revue* -lehden numerossa 1/1908 julkaistu essee perustuu Freudin 6.12.1907 pitämään esitelämään.

Som om Chewbacca kunde flyga. *Så jävla överkligt, så brutalt utanför ramarna!* Han var ju ett pälsmonster. Behövde en skoter eller en svävare.

(VSR, 233–234; kursivitet minun.)

Pitkään Daniel epäili CJ:n olevan tavalla tai toisella jokseenkin jälkeenjäänyt, ”bakom flötet”, ja muistelllessaan luonnehtii CJ:n leikkiä ”epätodelliseksi” ja ”brutaaliksi”. Jopa ote, jolla CJ tarttui Chewbacca-figuuriin, oli ”virheellinen”.

Freudia mukaillen, kirjoittaminen ja kuvittelu ovat korvanneet Danielin lapsuuden Star Wars -leikit. Freudin (2005a, 19) mukaan leikin vastakohtana ei ole vakavuus vaan nimenomaan *todellisuus*. Mutta kuten Daniel nyt vakuuttaa kirjoittaessaan pyrkivänsä realismiin, samoin leikin piti olla realistista, ”[j]ag har alltid varit realist” (VSR, 24). Kuten aikaisemmin olen esittänyt, alkoholisoituneena kirjailijana Daniel on kaksin verroin kiinni luomassaan fiktiomaailmassa. Hänelle tuottaa suuria ongelmia kyetä erottaan tosi ja valhe, fakta ja fiktio, todellisuus ja epätodellisuus toisistaan.

Kirjoittaessaan Daniel luo henkilöihahmonsia ja tarinamaailmat. Kirjailijana hän hallitsee henkilöitään, ikään kuin leikkii niillä. Mutta samalla ne myös muuttuvat hänelle todellisiksi. Nyt Barbrosta on tullut eräänlainen figuuri, jolle Daniel voi sekä antaa elämän että ottaa sen pois. Daniel ”leikittelee” äitinsä elämällä ja kuolemalla samaan tapaan kuin Barbro Dalenin käytäväverkoston sopukoissa sormeilee ja leikittelee ranteensa ympärille kiinnitetyllä muovirenkaalla, pääsylipulla ”kuoleman valtakuntaan”:

Långt där inne sitter också min mamma, med sin kateter på magen och med åkbandet till dödsriket, landstingets plastarmband, lött kring sin darriga handled.

Men hon väntar varken på mig eller på döden, för hon inte vet vart åkbandet ska ta henne. Hon brukar fingra barnsligt på det som på en fin leksak.

(VSR, 5.)

Myöhemmin Daniel toteaa, ettei Barbro itse asiassa ole hänen äitinsä: ”Det är med andra ord inte ens min mamma som ligger på Dalens hospice. Det är något slags tant. Hon är så förändrad och jag ska inte ta det personligt.” (VSR, 277.) Barbron kieli on hajonnut mutta ei täysin tuhoutunut. Pikemminkin se on muuttunut, Barbrolle on kehittynyt oma mikrokieli, jota hän itse ymmärtää – ja jota muut ovat ymmärtävinään. Vastaavasti itse dementoitunut vanhus on muuttunut täysin eri ihmiseksi kuin mitä hän joskus oli.

Danielin käsissä Barbro muuttuu kieleksi ja sanoiksi, sillä kaikki romaanihenkilöt ovat kieltä: ”Det finns inga levande karaktärer, bara narcissistiska projektioner, bara bokstäver i vilka läsaren ska investera sin dyrbara inbillningskraft” (VSR, 177). Tekemällä Barbrosta romaanihenkilön Daniel antaa äidilleen kielen, hajottamalla kielen ja fiktion Daniel hajottaa myös äitinsä persoonan.

Solmioneula ja sen hajoaminen toisen Barbron ”elämäntarinaa” painottuneen luvun lopussa myös yhdistää *Världens sista romanin* kaksi sisäkertomusta. Kuten olen aikaisemmin selvittänyt, poliisien hakiessa Barbroa mukana on myös ”lukija”, jonka voidaan päätellä olevan käsikirjoitustaan lukeva Daniel:

Jag insåg att jag som vittne var delad infäller läsaren som är på teve som är någon annan. I drömmen svider det sällan, på sin höjd ömmar det i små kramper. När jag såg på min kroppshalva var dess skurna sida mjukt glaserad av koagulerad brännskadesyft som höll nervänderna på plats likt en plastfilm spänd över rå fläskfärs.

”Klä dä. Vi ska ut i skogen. Du får visa vars du grävde ner na.”

Snarare var det skogen som smälte insisterar läsaren. Samtidigt plockar Seniorkonstapeln upp sländan från golvet. Kramar den i järnhand medan läsaren läser: Smälte i krämiga brämar kring stenarnas kanter, som löstes mossan upp i fradga och skum, bröts ner genom sina stadier av korall och alg. Ändå var ju detta en bindemedlets släckning jag bevittnat, en besinningens systerligt svala hand på skogens försurade feberpanna, för att få skogens beståndsdelar att stanna kvar i sitt komplexa mikrosystem. Vitt flor också över rådjuret, som ännu stod helt stilla och andades, fukten från nosen löste pudret och det tycktes glänsa. Var det på väg att spricka upp? Anhopningar av dagrar, halvtoner och skuggor på käken och ner i vinkeln över halsen, som skiftade i graderingar av umbra, jordockra och det vita kalket, zoner av högdagrar, kraftiga drag av kaki och beige över länder, ner i halvtoner av ljuspulseringar under buken.

(VSR, 148; kursivitet alkuperäiset.)

Barbron tarinan aloittavassa luvussa Danielin tapahtumien taustalla lukemat jaksot ovat käsikirjoituksen ensimmäisestä luvusta, joka edeltää nyt kerrottuja tapahtumia: ”*Kapitel ett, börjar sonen som är nyhetsuppläsare som är en annan*” (VSR, 74; kursiivi alkuperäinen). Edellä olevassa sitaatissa ”lukijan” lukemat ja muusta kerronnasta kursivilla erotetut jaksot sen sijaan ovat Danielin käsikirjoituksen myöhemmistä vaiheista. Kyse on eräänlaisesta ennakoinnista, profetoinnista. Daniel lukee tapahtumista joista ei vielä ole kerrottu mutta joista tullaan kertomaan. Juuri tämä tekee tästä kohtauksesta erityisen. Kohtauksessa kurkotellaan tulevaan, annetaan ilmestyskirjamaiseen tapaan viitteitä siitä, mitä tuleman pitää. Toisin sanoen kirjailija-jumala raottelee jo tässä antamansa ”ilmestyksen” edessä olevaa pilviverhoa; tuon verhon hälvettyä romaanin lopussa kaikki näkyy selkeämpänä (vrt. motto: ”God it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes”).

Kirjallisuudessa apokalyptisyys on perinteisesti liittynyt kyseisen ajankohdan kulttuurisiin diskursseihin tai historian, yhteiskunnan, luonnon ja teknologian kehityssuuntiin ja tulevaisuudennäkymiin. Apokalyptisessä kirjallisuudessa on hyödynnetty laajasti länsimaisen kulttuurin rappiota sekä 1900-luvulta alkaen kauhukuvia uutta teknologiaa mahdollisesti seuraava globaalia tuhoa. (Lyytikäinen 1999, 206.) Danielin käsikirjoitus alkaakin jokseenkin dystooppisissa, tuomionpäivää enteilevissä tunnelmissa useita sivuja (VSR, 51–57) käsittävällä jaksolla, jossa kuvataan kriittisinkin äänenpainoin muun muassa ilmaston lämpenemisen ja ympäristön saastumisen vaikutuksia niin kasvi- ja eläin kuin ihmiskuntaan sekä ihmiskunnan yleistä turmeltumista ja rapistumista, erilaiset kulutushyödykkeet ovat nousseet lähes epäjumalan asemaan:

Det var den varmaste hösten sedan något av andra världskrigen. Hettan var alltför sen för att kännas naturligt – det erkände till och med SVT:s bestuckna väderpresentatörer, annars så noggranna med att aldrig avslöja nedfallens härkomst. Det hade inte sagts rakt ut, men jag antog att det var Vattenfalls kraftverk i Amerika, på brittiska öarna och i Tyskland som hade fått skrika sin feta rök i aggressiva strutsplymer oavbrutet hela sommaren. Kräkas brunkol och erövrade olja som förbränts till kraftiga ilska vätskor, elektronik. Varor skeppades; plasmaskärmar, kylskåp, batterier, bilar, handdatorer och mobiltelefoner kom in från väst i grova importfronter som kolliderade med den dunkla men strida införseln

från öst av smuggelsprit, smuggelcigaretter, smuggelpiller, smuggeltonårsfittor, barnporr. Arbetarklassen hade fått pengar och sjönk sakta ner i ignoransens dvala av GHB, industrikyckling, designpsykos, SM-slutspel, internetrunskande och ett kritiskt antal schlagerfestivaler. [---]

(VSR, 51.)

Monet seurauksista näyttäytyvät myös eräänlaisina vitsauksina tai ihmiskunnan koettelemuksina: kaikki alkaa merestä, jätteiden ravitsema meri ”sakenee”, Saasteet ja myrkyt rikastuvat ja niiden merkitys on sitä suurempi mitä ylemmäs ravintoketjussa mennään; viimekädessä ne keräytyvät ihmiseen. Seurauksena on esimerkiksi puutostiloja, elintamosairauksia ja maailmanlaajuisia epidemioita. (VSR, 51–57.)

På land spred sig först fetman [---]. Sedan kom acnen; först i storstäderna [---]. Korrosionen påskyndades av de oxider som i mötet med mossor och lavar omvandlades till starka syror[.] / [---] Utlösning av metaller skadade såväl nedbrytarna i marken som fåglar och däggdjur högre upp i näringskedjan. H5N1 turnerade[.]

(VSR, 54–55.)

”Vitsaukset” eivät välttämättä kohdistu suoranaisesti ihmiskuntaan vaan myös ympäristöön ja näin tuodaan esille ihmisen ja luonnon tiivis vuorovaikutussuhde: ympäristön saastuminen ja tuhoutuminen johtaa väistämättä myös ihmiskunnan tuhoon. Muistetaan, että niin myös monet Ilmestyskirjassa luetelluista viimeisten aikojen vitsauksista kohdistuvat ensisijaisesti luontoon: meret, joet ja lähteet muuttuvat vereksi, rakeet ja tuli turmelevat maaperän ja niin edelleen.

Alun vyörytyksen jälkeen tunnelma Danielin käsikirjoituksessa seestyy – ”Ändå reproducerade sig livet. CJ var far” (VSR, 58.) – ja tarinalinjan fokus painottuu CJ:n ja Danielin matkaan sekä Danielin lapsuus- ja nuoruusmuistoihin. Viitteitä odotettavissa olevasta hävityksestä viljellään joka tapauksessa kautta kyseisen tarinalinjan. Esimerkiksi kuvaus pannulla paistuvasta pihvistä vertautuu tuhokuvaan, ja tätä korostavat kerrontaa tauottavat Martti Lutherin tunnetun taisteluvirren ”Jumala ompe linnamme”, ”Vår Gud är oss en väldig borg”, säkeet:

Vår Gud är oss en väldig borg – så länge som det tar att sjunga första versen ska en lövbiff steka i denna del av staden. Han är vårt vapen trygga – nu låg den i sin panna, och väsnades när hettan spruttade luft under den. På honom i all nöd och sorg – flottet stänkte i mikroskopiska explosioner ur stekpannan och bildade ett prickigt mönster kring spisplattan. Vårt hopp vi vilja bygga[.]

(VSR, 101; kursivitet alkuperäiset.)

Danielin käsikirjoituksen päättävässä ja koko *Världens sista romanin* toiseksi viimeisessä luvussa palataan viimeiselle tuomiolle metsään. Aikaisemmin siteeraamani *Romanin* sisäkertomukset yhdistävän kohtauksen loppu alkaen sanoista ”snarare var det skogen som smälte” on nimenomaan tästä käsikirjoituksen viimeisestä luvusta.

Daniel ja CJ ovat nyt saapuneet metsään, jossa tapahtumat saavat ajoittain absurdejakin piirteitä. Sen jälkeen, kun oli ollut vähällä upota suohon ja saanut kimppuunsa parven äkäisiä itikoita – omanlaisiaan vitsauksia nämäkin –, Daniel haltioituu CJ:n löytämästä aivokuolleesta metsäkauriista; hän lähestulkoon palvoo eläintä:

Desto mer välsignat vare då detta hjärndöda rådjur framför mig, i denna skog av o-ord! Här stod det, så fullständigt utan tecken, utan brus inom sig. Det levde sin hjärndöd, sin fantasidöd. Jag borrhade in näsan i halsen på djuret och blundade. Här fanns inga hägringar! De var rensade! Uppättna! Bortskurna!

(VSR, 327.)

Yllättäen he saavat päälleen ylilentävästä helikopterista pudotetun kalkkilastin. Daniel, CJ, metsäkauris ja koko metsä peittyvät valkoiseen kalkkipölyyn. Helikopteri, joka tyhjenetään ja joka loittonee yhtä yllättäen kuin se ilmestyikin metsän yläpuolelle, vertautuu ”verestä kylläiseen helvetinkorentoon”: ”Jag märkte aldrig att helikoptern tömde sig. Orkanen av oljud drog plötsligt bara vidare och försvann, som en helvetesslända mätt på blod.” (VSR, 329.) Kuten Barbron tarina alkaa murentua ja kyseenalaistua korentoa esittävän solmioneulan murennuttua, vastaavasti Danielin maailman tuhoutuminen alkaa kiihtyä helikopteri-iskun jälkeen.

Toinnuttuaan järkytyksestä CJ ampuu metsäkauriin ja osaamatta itseään selittää miksi, Daniel käy ystävänsä kimppuun. Metsäkauriin ja Barbron välillä voidaan nähdä selkeä ja merkillepantava yhteys. *Romanin* alkupuolella sängyn alle ryöminyt Barbro suuttuu lukevalle Danielille:

[Barbro:] *Sluta! Jag fattar inte. Jag är så jävla senil, vet du. Det är bara att skjuta mig!*

[Daniel:] *Dumheter, mamma. Kom fram därifrån nu. Du får inte plats därunder. Kom så läser jag.*

[Barbro:] *Jamen skjut då!*

(VSR, 85–86; kursiiivi alkuperäinen.)³⁹

Barbro vaatii Danielia lopettamaan lukemisen. Hän väittää olevansa niin seniili, ettei ymmärrä, mitä Daniel lukee. Luenta on kidutusta, armollisempaa olisi yksinkertaisesti vain ampua hänet. Lyhyen sananvaihdon jälkeen Daniel kuitenkin jatkaa lukemista. Ja kuten aikaisemmin esitin, lukiessaan Barbrolle Daniel ikään kuin luo äitinsä menneisyyden, herättää muistot ja lopulta tuhoaa, ”ampuu” Barbron. Metsäkauris ja ihminen yhdistetään myös Danielin kertoessa tv:stä näkemästään heijastintestistä (VSR, 12). Päätösluvussa hän vertaa äitiään toistuvasti metsäkauriiseen: ”Hon sitter säkert och bara trycker slugt, som ett litet rådjur någonstans under en gran”; ”Hon tittar mig med sina svarta, nästan rådjurstomma ögon”; ”Det är något i hennes ögon som är dött. / [---] / Ja, det är dött och det ser på mig, djupt under rådjur och person.” (VSR, 360; 366; 372.)

Tappelunnujakan jälkeen CJ ja Daniel lähtevät etsimään järveä peseytyäkseen kalkista. Järvi löytyy ja CJ sukeltaa nousematta enää pintaan. Daniel lähtee ryntäilemään metsään vilaukselta näkemänsä ”pienen ihmisen” perään, ”[d]et liknade en flicka” (VSR, 333). Juostessaan hän ymmärtää, että ”kaikki on ollut vain valhetta”: ”Jag har fan aldrig bott på Östermalm, aldrig haft någon försupen morsa som målat och aldrig, aldrig någonsin hade jag haft en vän i någon som heter Carl-Johan Vallien!” (VSR, 334.) Kenties tämä ei olekaan niin yllättävää kuin ensivaikutelma

³⁹ Tarkennettakoon, että ruotsissa verbillä *skjuta* ei ole samanlaista idiomaattista merkitystä kuin englannin *shoot*-verbillä, ”antaa tulla”, ”sano vaan”. Toisaalta, mikäli näin olisi, Barbron vastaus olisi tulkittavissa siten, että hän nimenomaan kehottaa Danielia lukemaan. Itse tulkiten tämän kuitenkin päinvastoin.

antaa ymmärtää. Ensimmäisen toisessa persoonassa kerrotun luvun lopussa edellisen luvun, Danielin käsikirjoituksen avausluvun viimeinen lause ”[d]e var redan stela, sången genljöd i betongen” (VSR, 72) on Barbron vaipuessa uneen muuttunut muotoon ”[d]om va redan stela, sång en gen **ljög** i betongen” (VSR, 99; kursiivi alkuperäinen, korostus minun). Näen, että jo tässä viitataan implisiittisesti Danielin niin sanotun elämäntarinan ”valheellisuuteen”.

CJ, jonka olemassaolo on siis kyseenalaistettu jo aikaisemmin hänen ja Danielin käymässä dialogissa, ensin katoaa ja lopulta Daniel kiistää hänen olemassaolonsa hyvin painokkaasti. *Romanin* päätösluvussa Carl-Johan Vallien osoittautuu Såretkuunnelman henkilöahmoksi (VSR, 355). Mikäli CJ:tä ei koskaan ollutkaan olemassa romaanin todellisuudessa, miksi hänellä kuitenkin on niin merkittävä rooli Danielin tarinassa? Danielhan mainitsee CJ:n ensimmäisen kerran heti *Romanin* avausluvussa ja myöhemmin kehyskertomuksessa hän jopa epäilee heidän olevan velipuolia.

Danielin ja CJ:n suhdetta voidaan tarkastella monesta näkökulmasta. Yhtäältä heidät voidaan tulkita esimerkiksi psykoanalyttisessa mielessä saman minuuden eri ulottuvuuksiksi. Yhtä kaikki, näen, että CJ:n kautta ilmenee se, kuinka syvällä Daniel luomassaan fiktiomaailmassa on, sepitetystä lapsuudenystävästä on tullut hänelle todellinen. Tähän liittyen voidaan panna merkille vähintään neljä oleellista seikkaa. Ensinnä, kun Daniel käsikirjoituksen alussa muistelee miesten taannoista kohtaamista josta koko retki sai alkunsa, kukaan ei hänen mukaansa nähnyt heitä. Toiseksi Daniel on alusta asti vakuuttunut siitä, että kyseinen retki tulee olemaan viimeinen kerta kun miehet tapaavat. (VSR, 60.) Kolmanneksi, kun CJ puolihuolimattomasti ja lähes tunteettomasti lausuu sanan ”vä”, jäänteiden Danielin ja CJ:n nuoruuden yhteisestä kielestä, Daniel tulkitsee retken perimmäisenä tarkoituksena olevan se, että CJ haluaa osoittaa heidän ystävyytensä olevan ”kuollut”: ”Jag kände mig som Pluto som just mist sin status som planet” (VSR, 228). Ja neljänneksi, tappelun jälkeen CJ huutaa Danielille: ”Du är fan psykad!” [---] ”Vill du döda oss eller?” (VSR, 331.) Siihen Daniel ei osaa vastata, hän osaa ainoastaan hävetä. Ja vanhan sanonnan mukaanhan vaikeneminen on myöntymisen merkki.

Mikäli Barbro ja hänen menneisyytensä on Danielille eräänlainen leikkikalua, sitä on myös Daniel itse. Kerronnan fokalisoituessa Barbron kautta Danielia kuvataankin ”kuivettuneeksi nukeksi”: ”Sonen som är en främling som varit nyhetsuppläsare som

är en uttorkad docka som tror att han är något för han är på teve.” (VSR, 82, myös 73). Käsikirjoituksessaan Daniel kuvaa hänen, CJ:n ja Catherinen lapsuudenleikkejä nukkeleikeiksi ilman nukkeja – he leikkivät itsellään: ”Vi lämnade tidigt dockstadiet och lekte med oss själva som dockor” (VSR, 106). Romanin päätöskohtauksessa Barbro on kaivanut ”hänet” (”na”) ylös: ”Ja grävade opp’na för helvete! Det ligger i dagen!” (VSR, 366.)⁴⁰ ”Hän” viitanee metsään haudattuun sikiöön. Danielin avattua kangasnyytin sieltä paljastuu lila My Little Pony -lelu. Kyseessä lienee samainen lelu, jonka Daniel oli jo *Romanin* avausluvussa pannut merkille: kertoessaan tilanteesta, jolloin todella ymmärsin äitinsä olevan sairas, hän kertoo myös Barbroohon liittyvistä ”omituisuuksista”. Yksi niistä oli tämän oven ulkopuolella rappukäytävässä ollut muovikassi täynnä erilaisia tavaroita: ”gamla leksaker från en loppis eller något. Inte mina gamla grejer i alla fall. *En lila My Little Pony* som var nyinköpt [---].” (VSR, 18.)

Huomionarvoinen on tapa, jolla Barbro – tai ”vem hon nu är” (VSR, 367) – käsittelee ponia: ”Försiktigt tar hon sedan upp den jordiga hästen ur byltet. Hon överräcker leksaken som om den var en skör vas eller ett litet dyrbart vansinne” (VSR, 371). Muistetaan, että niin sanotuissa ”lapsuusmuistoissaan” Daniel oli syyttänyt ystäväänsä, romaanihenkilöä, epärealistisesta leikkivästä ja vääränlaisesta otteesta leikkikaluuun. Barbro sen sijaan käsittelee multaista ponia hellävaroen, ikään kuin se olisi ”hauras vaasi tai pieni kallisarvoinen hulluus” – mitä tämä sitten tarkoittaakaan. Joka tapauksessa hän varoo vahingossakaan rikkomasta sitä. Toisaalta voidaan ajatella, että Barbro kohtelee ylöskaivamaansa lelua kuin se olisi todellinen. Romaninhenkilöt kyllä ovat leikkikaluja, jotka voidaan hajottaa mutta lila poni on jotain muuta.

My Little Ponyn, tämän läpi romanin ja jokaisessa tarinalinjassa toistuvan motiivin merkitys tarkentuu kun palataan Danielin käsikirjoituksen loppuvaiheisiin. Huomattuaan kaiken valheellisuuden ja kiellettyään tähän saakka elämänsä olennaisesti liittyvien asioiden olemassaolon, Daniel huomaa, ettei hän olekaan eksynyt metsään – vaan omiin ylikuumentuneisiin aivoihinsa. Tässä yhteydessä

⁴⁰ *Na* on joissakin ruotsin murteissa tyypillinen variantti feminiinisen *hon*-pronominin objektimuodosta *henne* ja se käyttäytyy usein liitepartikkelin tavoin. Maskuliinin vastaava muoto on *en*. (Rietz 1962/1862–67, s.v. ”Na 3”, ”En”). Tämä pieni detalji huomioon ottaen on mielenkiintoista, että June Arnold käyttää romaanissaan *The Cook and the Carpenter* (1973) ”keksittyä” persoonaa *na* neutraalina, sukupuolettomana pronomina (ks. Fludernik 1996, 236).

muistuu mieleen Danielin aikaisemmin Mariefredissä noteeraama iltapäivälehdien lööppi: ”PAPPOR LÄMNADE BABY I BIL – TORKADE IHJÄL. / [---] / Hur jävla pantad fick man bli! Fanns det inga språkvårdare på Expressen eller? Jävla syftningsfel. Vem fan är det som torkat ihjäl egentligen?” (VSR, 254.) Syystä tai toisesta CJ ja Daniel olivat jättäneet Pyttanin autoon, myöhemmin Daniel toteaa, ettei heidän olisi pitänyt tehdä niin (VSR, 335). Mutta niin, kuka – tai mikä – nyt todella onkaan kuolemaisillaan?

CJ on ”kadonnut” ja Daniel on läikähtymäisillään kuumaan ja savun peittämään metsään – tämä muistuttaa jälleen Ilmestyskirjassa kuvatuista rangaistuksista ja vitsauksista. Ensinnäkin ensimmäisen ja viidennen pasuunan seurauksista: ”tuli rakeita ja tulta, verellä sekoitettuja, ja ne heitettiin maan päälle; ja kolmas osa maata paloi, ja kolmas osa puita paloi, ja kaikki vihanta ruoho paloi” (Ilm. 8:7) ; ”[K]aiivosta nousi savu, niin kuin savu suuresta pätsistä, ja kaivon savu pimitti auringon ja ilman” (Ilm. 9:2). Ja toisekseen neljännestä vitsauksesta: ”Ja neljäs enkeli vuodatti maljansa aurinkoon, ja sille annettiin valta paahtaa ihmisiä tulella. Ja ihmiset paahtuivat kovassa helteessä [---].” (Ilm. 16:8–9). Danielia piinaava ääni on lähtöisin hänen omasta päästään. ”Pientä ihmistä”, jonka perään oli lähtenyt, Daniel ei tavoita. Sen sijaan hänen huomionsa kiinnittyy toiseen metsässä juoksevaan olentoon – pieneen lilaan My Little Ponyyn:

Min kungstanke: en lila häst.

Bah! Var det så den såg ut? Botten av min person? En sjuttioalists infantila innersta. Var det här en generationsroman? Hu! Var det detta allting handlade om? Så löjeväckande. Att jag var född pojke? Att jag aldrig skulle bli kvinna? Att jag var dömd till att åskåda. Att jag aldrig skulle få ”gå meningsbärande”, att jag skulle genomlida livet som en upphängningsanordning för sädesledare med påföljande prostatacancer. Oförmögen dessutom till minsta empati och kärlek? En mottagare och vidarebefordrare av övergrepp? En smitta?

(VSR, 340–341.)

Sitaatissa motivoituu monet aikaisemmin esiin tuomani piirteet, kuten ajatus siitä, että kirjailija on kaikki romaaninsa henkilöt – siis Daniel on myös Barbro. Mutta mikä oleellisinta, myös poni palautuu aikaisemmin mainitsemaani lapsi-motiiviin. Danielin

aivometsässä paikoillaan laukkaava poni on lelu ilman leikkijää, kuin myös Barbron metsään hautaama figuuri: ”en lila My Little Pony, med regnbågesfärgad man. En leksak utan ägare. 149 kronor hade jag betalat, på Toys”R”Us.” (VSR, 367.) Vartavasten hankittu lelu josta on tullut tarpeeton, koska ”det gick åt skogen”, metsään meni.

Lopulta aivometsän yläpuolella ilmaantuu siivekäs olento. Jo aikaisemmin tunnelma kyseisessä Daniel käsikirjoituksen päättävässä luvussa on ollut kaoottinen mutta nyt Daniel on kauhuissaan. Asetelma tuo mieleen myös Ilmestyskirjan infernaaliset hetket Jumalan vuodattaessa vihansa maljoja ihmiskunnan päälle ennen lopullista tuomiota (Ilm. 16). Kauhu ja dekadenssi ovat myös apokalyptisessä kirjallisuudessa toistuvia elementtejä (Kermode 1968, 9). *Världens sista romanin* ensimmäisessä persoonassa kerrottu tarinalinja päättyy sananmukaiseen ylöstempaukseen.

Paikoilleen jähmettynyt Daniel arvuuttelee yläpuolellaan olevan olennon laatua, onko lohikäärme, kuolemanenkeli vaiko kenties emäalus: ”Jag vågade först inte vrida huvudet, rörde bara ögonen. Att detta var en drake. Eller en dödsängel. Eller ett moderskepp.” (VSR, 343.) Kyseessä on jättimäinen korento, jonka rinnalla variksetkin vaikuttavat mehiläisiltä. Tämä siivekäs peto, ”den bevingade besten”, tuo yhtäältä mieleen Ilmestyskirjan seitsenpäisen lohikäärmeen, epäjumalan joka on antanut voimansa merestä nouseelle pedolle (Ilm. 13:1–2).⁴¹ Korento on Danielin ylikuumentuneiden aivojen tuotos, jolle Daniel vapaaehtoisesti uhraa itsensä:

Men jag var inte rädd längre. Jag låg med utsträckta armar. Som ett kors låg jag med höfterna kråmande. Jag kände mig som en jungfru, lyfte mitt bäcken mot den. Det var inget jag önskade. Jag gav mig till den, som ett byte att ätas.

[---]

Jag kände hur jag lyftes från marken. Sugtulpanerna åt sig in i bröstkorgen. Kråkorna skrek. Jag slöt ögonen och lät det ske. Lät sländan äta mig.

(VSR, 343–344.)

⁴¹ Englannin kielessä tämä yhteys lohikäärmeen, *dragon*, ja korenon, *dragonfly*, välillä on kiistämätön.

Yhtäältä tässä toteutuu Michel Foucault'n esittämä ajatus kirjoittamisen yhteydestä vapaaehtoiseen uhrautumiseen ja poispyyhkiytymiseen: ”Teos [---] on nyt saanut oikeuden tappaa, olla tekijänsä murhaaja” (Foucault 2006, 7). *Världens sista romanissa* ei tuhota vain romaania vaan tietyssä mielessä myös tekijä.

Sanapari ”tekijän kuolema” yhdistetään tavallisimmin Roland Barthesiin ja hänen esseeseensä ”La mort de l'auteur” (1968; suom. ”Tekijän kuolema”, 1993). Monimerkityksisellä sanaparilla on viitattu milloin tekijään ”tekstin sisäisenä risteyspaikkana”, milloin tekstin ulkopuoliseen, fyysiseen ja biografiseen tekijään. (Kurikka 2008, 36.) Esseellään Barthes ei kuitenkaan ole eliminoimassa tekijää sinänsä vaan hän kyseenalaistaa kaikenlaisen auktoriteetin, joka ohjailee lukemista ja tulkintaa. Toisin sanoen hän haluaa eliminoida romantiikasta periytyvän modernin tekijähahmon ja poistaa kirjallisuudentutkimuksen tekijälle antaman autoritäärisyyden ja aseman teoksen merkityksen alkulähteenä ja lopullisena selittäjänä. (Bennett 2005, 14–15; Kurikka 2008, 35.) Barthes (1993b, 112) näkee, että kirjallisuudessa meille ”puhuu kieli, ei kirjailija.”. Hänelle kirjoitus on kaikki äänet ja alkuperän tuhoava ”epävakaa tila, johon subjektiutemme pakenee” ja ”johon kaikki identiteetit katoavat, itse kirjoittavan ruumiin identiteetti ensimmäisenä” (mt., 111). Samaan tapaan Foucault esittää, että kirjoituksessa ”kirjoittavan subjektin kaikki ominaisuudet pyyhkiytyvät pois.” Tällöin kirjailija ”hajottaa kaikki merkit omasta erityisestä yksilöllisyydestään” ja hänen on ”omaksuttava kuolleen osa.” (Foucault 2006, 7–8.)

En voi välttyä näkemästä tässä yhteyttä Sjölinin romaaniin, siihen kuinka kirjailija on ”kadonnut” romaaniinsa, ”hajonnut” sen eri henkilöhahmoiksi. Mutta juuri tämän takia näen myös, että *Romanin* kaltaiset autofiktiiviset tekstit osaltaan mitätöivät Barthesin ajatuksen tulkintaa ohjaavan auktoriteetin hävittämisestä. Autofiktiossa päähenkilö tarjoaa lukijalle hahmon, johon luennan voi kiinnittää ja joka myös ohjailee tulkintaa. Autofiktiivisten tekstien tulkinnassa todellisen kirjailijan henkilöhistoriaa ei voi – vaikka teoksessa painottuisikin yksinomaan fiktiivinen materiaali – sulkeistaa täysin ulkopuolelle. Autofiktiossa todellinen tekijä ei katoa olemattomiin vaan ”kummittelee” tekstissä päähenkilön hahmossa. Kirjailija on elävä kuollut. Hän on tekstissään läsnä päähenkilönsä, joka niin ikään on hyvin usein kirjailija, kautta.

Apokalyptinen loppu merkitsee nimenomaan tietyn ajanjakson tai aikakauden – ei kaiken mahdollisen – loppua. Tämän jälkeen koittaa uusi aika, jonka perusta on usein rakennettu lopun ajan myllerryksissä. Näin ollen autofiktiivinen teos ja autofiktion kirjoittaminen yleensä on mahdollista nähdä kokonaisuudessaan pienimuotoisena apokalypsina. Myyttisessä ajattelussa apokalypsiin liittyvä kauhu, tuho ja lopun odotus ovat liittyneet uudistumiseen ja vapahdukseen (Lyytikäinen 1999, 215). Eräänlainen ”apokalyptinen ideologia” voidaan ymmärtää aikapaikalliseksi siirtymäksi vanhasta uuteen, turmeluksesta uuteen viattomuuteen, kuolemasta jälleen syntymään (Robinson 1985, 2–3). Kuten olen todennut, Doubrovskylla autofiktio vertautuu psykoanalyysiin. Sen voidaan katsoa toimivan eräänlaisena eheyttäjänä ja uudelleenrakentajana, kirjoitusprosessin jälkeen tekijä on ”uudelleen syntynyt”.

Kenties näin ollen olisikin asiallisempaa sanoa, että autofiktiossa todellinen tekijä ei kummittele vaan pikemminkin syntyy uudelleen romaanihenkilön hahmossa. Kirjailijan jälleensyntymä näyttäytyy *Världens sista romanissa* varsin ilmeisellä tavalla. Ensimmäisessä persoonassa kerrotun tarinalinjan, Danielin käsikirjoituksen, päätöskohtaus voidaan nähdä ennen kaikkea Danielin fiktion maailmaan vangiksi jääneen kirjailijaminän symbolisena kuolemana. Korento, jolle Daniel käsikirjoituksen päätteeksi uhraa itsensä, voidaan perhosen tavoin tulkita paitsi kuoleman myös muutoksen ja jälleensyntymisen symboliksi (Biedermann 1993 s.v. ”Perhonen”). Lisäksi sanalla *slända* on myös merkitys ’kehrä’. Ympyränmuotonsa puolesta kehrä näyttäytyy tietyllä tapaa korentoon verrattavissa olevana ikuisuuden ja jatkuvuuden symbolina ja toisaalta, etenkin assosioituessaan aurinkoon, jumalan tai jumaluuden vertauskuvana (mt., s.v. ”Aurinko”, ”Ympyrä”), mikä osaltaan motivoi kirjailijan vertaamista luojajumalaan. Toisaalta taas kirjailija on pikemminkin puolijumala; tietyssä mielessä hän on jumalankaltainen mutta samalla osallinen samoista heikkouksista kuin kuka tahansa kuolevainen.

Yksi näistä heikkouksista on kieli. Sekä metsä, johon *Världens sista romanin* jokainen tarinalinja päättyy, että läpi romaanin erilaisina variaatioina esiintyvä *slända*, korento, näyttäytyvät metaforisina ilmentäen kielen ja mielikuvituksen valtaa ihmiseen, ennen kaikkea juuri kirjailijaan. Tässä tilanteessa nostaa kirjailijan jumalankaltaisuuden toinen puoli päätään: kielessä kirjailijalla on paitsi välineet luoda maailmoja, myös tuhota ne.

Niin myös *Världens sista romanissa* romaani tuhotaan sen omin keinoin: kieli kielellä, sanat sanoilla. Häivyttämällä raja todellisuuden ja fiktion välillä toisaalta osoitetaan fiktion erityisyys, sen erityisyys ja epätodellisuus. Helikopterista – joka sinänsä on nähtävissä ”mekaanisena korentona” – pudotettuun valkoiseen kalkkipölyyn peittyvä metsä vertautuu luodun kertomuksen kumoamiseen ja poispyyhkiytymiseen. Mutta eräs yksityiskohta on hyvä laittaa merkille: poispyyhkiytyminen ei ole täydellistä, sillä metsän valkoisuus ei jää pysyväksi. Maastossa olevan kosteuden vaikutuksesta kalkki alkaa lähes välittömästi sulaa saaden erilaisia nyansseja. Yllättäen tuleen helikopteri-iskun jälkeen metsä siis ikään kuin syntyy uudestaan.

Vaikuttaa ristiriitaiselta, että päästäkseen irti fiktiostaan Danielin on uhrauduttava korenolle, oman mielikuvituksensa tuotteelle – eikö hän nyt myönnä mielikuvituksen ylivallan? Mutta muistetaan, että *Ilmestyskirjassa* lohikäärme antoi valtansa pedolle. Tätä taustaa vasten Danielin uhrautuminen mielikuvituksensa tuotteelle on tulkittavissa siten, että nyt hän antaa saamansa ”vallan” takaisin, luopuu siitä. Kuten *Ilmestyskirjan* lopussa Johannekselle näytetään uusi Jerusalem, myös Daniel saa nyt nähdä jotain muilta salattua: ”Så, till slut, lilla grej, befaan jag mig på hänsidan av tiden. Och där, på botten av mitt bittraste självhat, fick jag äntligen se *ditt oförställda ansikte.*” (*VSR*, 344; kursiviivi minun.) Romaanikaimansa kautta todellinen kirjailija pääsee jakamaan tämän näyn – näyn menetetyistä lapsesta.

Todellisen kirjailija Daniel Sjölinin oli puolestaan ”uhrauduttava” kielelle päättääkseen kirjailijanuransa. Hän kirjoitti lopettaakseen kirjoittamisen. Mutta tässäkin kirjailija toimii tietyllä tapaa Jumalan tavoin: työstäessään ja muokatessaan menneisyyttään, asioita jotka mahdollisesti tahtoisi mieluummin tuhota, unohtaa tai tehdä tapahtumattomiksi, kaunokirjalliseen muotoon hän samalla loi jotain uutta. Samalla antaessaan persoonansa romaanihenkilölleen hän myös satoi teoksen merkityksen itseensä, teki itsestään tulkinnan lähtöpisteen; romaanihenkilön hahmossa Barthesin ja kumppaneiden likvidoima tekijä on siis ylösnoussut.

Voidaan tietenkin kysyä, miksi ylipäänsä kirjoittaa ”maailman viimeinen romaani”, eikö aivan yhtä hyvin voisi vain olla kirjoittamatta, lopettaa hiljaisuudessa? Mutta näin Sjölin yhtäältä myös artikuloi ja dramatisoi viimeistä romaaniaan seuraavan hiljaisuuden, teki rajan kirjoittamisen ja ei-kirjoittamisen välille.

4.3 Hiljaisuus

Ja hänen näitä minulle puhuessansa minä käänsin kasvoni maahan päin ja olin ääneti.

Dan. 10:15

Mutta onko hiljaisuutta? Siis muuallakin kuin runoilijoiden mielikuvituksessa: ”Tystnad finns bara som poeters inbillning. Poeter älskar tanken på tystnaden. Stackars ärthjärnor – de fattar inte att allt, precis allt, är skval.” (VSR, 221.) Tosiasiassa runoilijat, jotka ovat niin kiintyneitä hiljaisuuden ajatukseen, eivät tiedä siitä mitään: ”Poeter vet ingenting om tystnad! Det är därför de tror att den lever och verkar och kan älskas. Nej, tystnaden får inte älskas. Det får inte ens fästa.” (VSR, 326.) Hiljaisuus on valhetta, sanoo Daniel, joka ei omien sanojensa mukaan osaa vaieta. Hänessä ei ole hiljaisuutta, ”[d]et finns bara sval” (VSR, 222).

Ja kuitenkin voidaan havaita, että hiljaisuus on *Världens sista romanin* päätöskohtauksessa monin tavoin läsnä. Kohdatessaan äitinsä metsässä Daniel saa tältä lapun, *Svensk Damtidningistä* irti reväistyn ristikon, jota Barbro on käyttänyt muistiinpanopaperina. Ristikkoon Barbro on kirjoittanut kaikki sanat, ”[a]lla ord som hon glömt och alla som inte finns. Allt nonsens. Allt språkligt strunt.” (VSR, 372.) Sanoista on muodostunut runo ja Daniel kysyy äidiltään tahtooko tämä lukea sanaluettelon hänelle:

”Vill du läsa? Är det till mig? Vill du läsa det för mig?

Hon vänder sitt ansikte från mig.

Jag tolkar det som ett ja.

(VSR, 373.)

Kohtaus tuo mieleen romaanin avausluvun lopun, jolloin Daniel valmistautuu lukemaan käsikirjoitustaan äidilleen (VSR, 48). Erona ei ole vain se, että kun alussa Daniel alkoi itse lukea, *Romanin* lopussa hän pyytää äitiään lukemaan. Avausluvussa Barbro käänsi katseensa *kohti* Danielia, joka tulkitsi äitinsä luotaantyöntävän ja

vetoavan katseen myöntäväksi vastaukseksi. Nyt Barbro kääntää katseensa *pois* ja myös tämän eleen Daniel näkee myöntönä.⁴² Vastausta ei lausuta ääneen vaan Daniel tulkitsee sen hiljaisuudessa. Tämä hiljaisuus on merkittävää ja kytkeytyy oleellisella tavalla *Världens sista romanin* tematiikkaan. Länsimaisessa kulttuurissa sanalla hiljaisuus on negatiivisia konnotaatioita. Hiljaisuus koetaan monesti huolestuttavana, ärsyttävänä ja sietämättömänä. Täydellinen äänettömyys assosioituu hyvin usein kuolemaan. (Grabher & Jessner 1996, XI.)

Världens sista romanin loppu on kuitenkin merkille pantavan avoin. Myös tässä tapauksessa vertailukohtaa voidaan hakea Ilmestyskirjasta (ks. Frye 1983, 137). Kuten Jumala lupaa viimeisen tuomion jälkeen tehdä kaiken uudeksi (Ilm 21:5) samoin nyt herää kysymys, mitä tämän jälkeen, mitä seuraa romaanin viimeisen sanan jälkeen, paitsi hiljaisuus, joka romaanin viimeisiä sanoja aina väistämättä seuraa. *Romanin* viimeistä sanaa *ja* on tässä yhteydessä mahdoton sivuuttaa. Ruotsin kielessä *ja* on kristillisen kontekstin ulkopuolella *amen*-sanaan verrattavissa oleva vahvistussana, yleisessä kielenkäytössä *ja* ja *amen* ovat jopa toisilleen synonyymisiä. (*Norstedts svenska ordbok* s.v. ”Amen”.) Muistetaan myös, että vanhoissa käännöksissä *Raamatun* viimeinen sana on ”a(a)men”. Heparankielinen sana tarkoittaa muun muassa ’varma’, ’luotettava’, ’varmasti’, ’totisesti’ ja ’tapahtukoon niin’. Kyseessä on siis vahvistussana ja kirkkoisä Augustinuksen mukaan eräänlainen allekirjoitus. (A&Ö s.v. ”Aamen”.)⁴³

Tässä kontekstissa *Världens sista romanin* viimeinen sana ja voidaan tulkita siten, että sen kautta kirjailija vahvistaa ja julistaa myös romaanin muodossa tekemänsä henkilökohtaisen projektinsa loppuunsaatetuksi. Hiljaisuudessa Daniel myöntää äitinsä vaikenemisen myönnöksi, kerronta päättyy ja samalla vaikenee myös romaanikirjailija Daniel Sjölin. On toki huomattava, että aivan viimeiseksi romaanissa on sijoitettu omistuskirjoitus, joka sekin on aseteltu runon muotoon:

⁴² Barbron reaktiot eivät ole täysin merkityksettömiä, sillä on hyvä muistaa että niin sanotulla kehon kielellä, erilaisilla ilmeillä, eleillä ja tahattomilla äännähdyksillä, on keskeinen merkitys ihmisten välisessä kommunikaatiossa verbaalin viestinnän ohella (Grabher & Jessner 1996, XII; Ehret 1996, 99, 107–109).

⁴³ Maininnanarvoinen yksityiskohta, jota en kuitenkaan aio tämän enempää käsitellä, on, että *Världens sista romanin* ensimmäinen sana on *amen*. Tässä kontekstissa ”a” toimii nähdäkseni vahvistuspartikkelina (ks. esim. Rietz 1962/1862–67 s.v. ”A”) ja kyseessä on siis erittäin painokkaasti lausuttu *mutta*, ”a-men”. Kuitenkin romaanin avaussana kantaa kristillisiä konnotaatioita, etenkin kun muistetaan, että *Raamatussa* monet Jeesuksen pitämistä puheista alkavat sanalla aamen, joka on tavallisesti suomennettu ’totisesti’ (A&Ö s.v. ”aamen”).

Till den
som med sitt ynka gurgel
befriat mig från orden
gjort alla romaner
meningslösa.

S,
född att härmas och härma.

Nämä sanat ovat Sjölinin itsensä mukaan parasta mitä hän on koskaan kirjoittanut (Eklund, 2009).

5 PÄÄTÄNTÖ

Pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut Daniel Sjölinin romaania *Världens sista roman* autofiktio- ja apokalyptisyyden näkökulmasta. Nämä aspektit, joilla ei aluksi vaikuttaisi olevan mitään yhteistä keskenään, ovat osoittautuneet kohdetekstini analyysissä hedelmällisiksi. Ne kytkeytyvät olennaisella tavalla romaanin vahvaan omaelämäkerralliseen taustavireeseen: autofiktiivisyys surutyöhön, apokalyptisyys kirjailijan lopettamispäätökseen. Jako ei tietenkään ole näin jyrkkärajainen vaan näkökulmat täydentävät toisiaan.

Autofiktio-käsitteen avulla olen tarkastellut romaanin omaelämäkerrallisuutta. Autofiktio on genre, joka sijoittuu omaelämäkerran ja fiktion välimaastoon hämärtäen niiden välistä rajaa. Ensimmäisten lukukertojen jälkeen tämä raja vaikutti *Världens sista romanin* tapauksessa olevan verrattain selväpiirteinen. Romaanin Daniel Sjölinillä, alkoholisoituneella kirjailijalla ja kliinisellä psykopaatilla, ei vaikuttanut nimen ja ammatin ohella olevan mitään yhteistä todellisen kirjailijan kanssa. Tutkimukseni edetessä raja kuitenkin vaikutti muuttuvan yhä epäselvemmäksi ja problemaattisemmaksi – ei vain Sjölinin romaanin ja aktuaalin todellisuuden vaan myös romaanin tarinalinjojen välillä.

Världens sista romanin rakenteen ja tarinalinjojen problematisointia voisi jatkaa vieläkin pidemmälle kuin olen tutkielmassani tehnyt. Etenkin romaanin toisessa persoonassa kerrotut jaksot mahdollistavat lukuisia näkökulmia ja tulkintatapoja. Olen esittänyt yhden mahdollisuuden tulkita kyseistä tarinalinjaa ja sen kehitystä sekä samalla sitonut sen osaksi romaanin läpäisevää omaelämäkerrallisuutta. Näin voidaan havaita, että romaanin jokainen tarinalinja palautuu loppujen lopuksi sen subjektiin, enemmän tai vähemmän fiktiiviseen kirjailija Daniel Sjöliniin. Tätä kautta havainnollistui myös se, kuinka ongelmallista rajanveto fiktiivisen ja historiallisen henkilön välille on. Yhtäältä *Romanin* Daniel on selkeästi fiktiivinen hahmo, johon todellinen kirjailija on liittynyt tiettyjä piirteitä omasta persoonastaan. Mutta toisaalta nimenomaan tämän fiktiivisen hahmon ja hänen fiktiivisen lähipiirinsä kautta kirjailija Daniel Sjölin kertoo – tosin hyvin peiteltyllä ja epäsuoralla tavalla – itsestään enemmän kuin olisi kenties jossain muussa yhteydessä kyennyt tekemään.

Toisaalta juuri omaelämäkerran ja romaanin tai faktan ja fiktion välisen rajan hämäryys herättää kysymyksen koko autofiktio-käsitteen relevanttiudesta: Doubrovsky edellyttää, että kerrotuilla tapahtumilla on oltava todellisuuspohja, mutta onko tällöin paikallaan puhua *autofiktiosta*? Tämä on nähdäkseni varsin asiallinen kysymys mutta kun otetaan huomioon autofiktio-määreen alle asetettujen teosten heterogeenisyys, käsitteen hämmentäminen ei ole pidemmän päälle kannattavaa. Voidaan myös kysyä, kuinka ilmeistä tapahtumien pohjautuminen todellisuuteen ja kirjailijan omakohtaiseen historiaan on oltava? Mikäli omaelämäkerrassa voidaan esittää kirjoittajan subjektiivisia kokemuksia, joita ei voida todistaa, autofiktiossa kirjailijalla tulee olla oikeus käyttää kaikkia mahdollisia fiktion keinoja oman elämänsä ja menneisyytensä käsittelyssä. Ja näin Sjölin *Världens sista romanissa* tekee.

Mikä ylipäätään saa kirjailijan kirjoittamaan autofiktiivisesti? Kysymykseen ei liene yhtä ja yleispätevää vastausta. *Världens sista romanin* tapauksessa väitän, että nimenomaan autofiktio mahdollisti Sjölinin ”maailman viimeisen romaanin” kirjoittamisen. Tätä kautta kirjailija tuo itsensä romaanin keskiöön ja tällöin romaanin merkitys osana kirjailijan henkilökohtaista projektia – romaani yhtäältä osana surutyötä, toisaalta kirjailijuuden päätöksenä – korostuu. Apokalyptinen teksti paljastaa ihmistietämyksen ulkopuolella olevia tai sille käsittämättömiä asioita. Psykologisena kirjoitusmuotona autofiktio tekee saman yhden kirjailijan osalta. Väitän, että *Världens sista roman* olisi ollut merkittävällä tavalla erilainen ja toiminut eri tavoin, mikäli päähenkilö olisi ollut joku muu kuin ”Daniel Sjölin”.

Epäilemättä on ilmeistä, että ilman tietoisuutta kirjailijan intentioista *Världens sista roman* näyttäytyy lukijalle yksinomaan ”fiktion leikkinä”, hauskana, ironisena ja oivaltavana kuvauksena kielen, kirjallisuuden ja median hallitsemasta maailmasta – juuri näin *Roman* on monissa sanomalehtikritiikeissä ja blogikirjoituksissa ymmärretty.⁴⁴ Yhtäältä tämä pitää paikkansa ja myönnän ajatelleeni näin itsekkin lukiessani Sjölinin romaania ensimmäisiä kertoja. Vähitellen olen kuitenkin joutunut muuttamaan mielipidettäni: *Världens sista roman* on kuolemanvakava romaani, kirjaimellisesti.

⁴⁴ Esimerkiksi Ingalill Mosander (2007) kuvaa romaania seuraavasti: ”’Världens sista roman’ är en briljant, vildsint satir över tillståndet i nationen, särskilt det i mediabranschen och litteraturen. Boksiderna är så tätt packade med skarpsynta, roliga iakttagelser och kommentarer att man gör klokast i att läsa dem långsamt.”

Vaikka Daniel Sjölinin ura jäi verrattain lyhyeksi – olettaen, että hänen lopetuspäätöksensä pitää –, en halua nähdä häntä ainoastaan yksittäisenä kuriositeettina Ruotsin kirjallisuushistoriassa. Sjölin oli – ja Babel-ohjelman myötä on edelleen – tärkeimpiä ja persoonallisimpia hahmoja 2000-luvun ruotsalaisen kirjallisuuden kentällä. Hänen kaunokirjallinen tuotantonsa on suppea mutta sitäkin kiehtovampi ja omaperäisempi. Jo yksinomaan hänen tuotantonsa tarjoaisi aihetta jatkotutkimukselle. Toisaalta etenkin Ruotsissa ja joissain määrin myös muissa Pohjoismaissa on jo pelkästään 2000-luvulla kirjoitettu lukuisia autofiktioiksikin luokiteltavia teoksia. Kuten johdannossa totesin, aihepiiriä koskevaa tutkimusta ei ole juuri tehty eikä havaintojeni mukaan olla tekemässä vaikka ilmiö selvästikin on huomattava osa pohjoismaista nykykirjallisuutta. Sekä itse ilmiön ja sen taustojen että sen kerronnallisten ominaispiirteiden kartoittaminen olisikin näin ollen perusteltua.

LÄHTEET

KOHDETEKSTI

VSR = SJÖLIN, Daniel (2007). *Världens sista roman*. Tukholma: Norstedts.

MUU KAUNOKIRJALLISUUS

AUSTER, Paul (1988). *Lasikaupunki*. Suom. Jukka Jääskeläinen. (*City of Glass*, 1985.) Helsinki: Tammi.

CALVINO, Italo (1983). *Jos talviyönä matkamies*. Suom. Jorma Kapari. (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). Helsinki; Tammi.

SJÖLIN, Daniel (2010/2002). *Oron bror*. Tukholma: Norstedts.

SJÖLIN, Daniel (2010/2004). *Personliga pronomen: en melodroman*. Tukholma: Norstedts.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Painetut lähteet

ARPING, Åsa & Anna Williams (2009). ”Litteraturämnet i debattens fokus.” Teoksessa Olsson, Algulin ym. (toim.): *Litteraturens historia i Sverige. Femte upplagan*. Tukholma: Norstedts, 501.

BARTHES, Roland (1993a). ”Historian diskurssi.” (”Le Discours de l’histoire”, 1967) Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Teoksessa Lea Rojola (toim.): *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino, 79–95.

BARTHES, Roland (1993b). ”Tekijän kuolema.” Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Teoksessa Lea Rojola (toim.): *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino, 109–117.

BARTHES, Roland (1993c) *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. (*Le Plaisir du Texte*, 1973.) Tampere: Vastapaino.

BENNETT, Andrew (2005). *The Author*. Lontoo: Routledge.

BENVENISTE, Émile (1971). *Problems in general linguistics*. Käänt. Mary Elisabeth Meek. (*Problèmes de linguistique générale*.) Miami linguistics series 8. Florida: Coral Gables.

Bibeln 2000. Vuonna 1999 käyttöön otettu ruotsinno. Tutkielmassa käytetty internetlähde.

BIEDERMANN, Hans (1993). *Suuri symbolikirja*. Suom. & toim. Pentti Lempiäinen. (*Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989.) Helsinki: WSOY.

BOOTH, Wayne C. (1991). *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Lontoo: Penguin.

BROOKS, Peter (2000). *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.

COHN, Dorrit (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

COHN, Dorrit (2006). *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. (*The Distinction of Fiction*, 1999.) Helsinki: Gaudeamus.

DOLEŽEL, Lubomír (1999). ”Fictional and Historical Narrative. Meeting the Postmodernist Challenge.” Teoksessa David Herman (toim.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University press, 247–273.

DOUBROVSKY, Serge (1993). ”Autobiography/Truth/Psychoanalysis.” Käänt. Logan Whalen & John Ireland. (”Autobiographie/vérité/psychanalyse”, 1988.) *Genre* VOL XXVI (spring 1993), 27–42.

EHRET, Rebekka (1996). *Communicative Silence: An Ethnolinguistic Approach to Non-Verbal Communication*. Teoksessa Gudrun M. Grabher & Ulrike Jessner (toim.):

Semantics of Silences in Linguistics and Literature. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 99–111.

EKLUND, Stefan (2010). ”Förord.” Teoksessa Stefan Eklund (toim.): *De nio från Borås*. Tukholma: Norstedts, 5–9.

FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.

FLUDERNIK, Monika (2001): ”New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing.” *New Literary History* 32:3 (summer 2001), 619–638.

FOUCAULT, Michel (2006). ”Mikä tekijä on?” Suom. Markku Lehtinen. (”Qu’est-ce qu’un auteur”, 1969/1970.) *Nuori voima* 1/2006, 7–14.

FREUD, Sigmund (1989). *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä*. Suom. Mirja Rutanen. (*Totem und Tabu*, 1913.) Helsinki: Love kirjat.

FREUD, Sigmund (2005a). ”Kirjailija ja mielikuvitus.” (”Der Dichter und das Phantasieren”, 1908) Suom. Markus Lång. Teoksessa Markus Lång (toim.): *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 18–28.

FREUD, Sigmund (2005b). ”Murhe ja melankolia.” (”Trauer und Melancholie”, 1917) Suom. Markus Lång. Teoksessa Markus Lång (toim.): *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 158–174.

FREUD, Sigmund (2010). *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. (*Die Traumdeutung*.) Helsinki: Gummerus.

FRYE, Northrop (1983). *The Great Code. The Bible and Literature*. Lontoo: Ark Paperbacks.

GENETTE, Gérard (1993). *Fiction & Diction*. Käänt. Catherine Porter. (*Fiction et diction*, 1991.) Ithaca: Cornell University Press.

GRABHER, Gudrun M. & Ulrike Jessner (1996). ”Introduction.” Teoksessa Gudrun M. Grabher & Ulrike Jessner (toim.): *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, XI-XVII.

HALLILA, Mika (2006). *Metafiktion käsite: teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Väitöskirja. Joensuu: Joensuun yliopisto, Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44.

IRELAND, John (1993a). "Introduction: Monstrous Writing." *Genre* VOL XXVI, (Spring 1993), 2–11.

IRELAND, John (1993b). "The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act. An Interview with Serge Doubrovsky." *Genre* VOL XXVI (Spring 1993), 43–49.

KERMODE, Frank (1968). *The sense of an Ending. Studies in the theory of Fiction*. Lontoo: Oxford University Press.

KOIVISTO, Päivi (2004). "Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktiona." Teoksessa Tuomo Lahdelma, Outi Oja & Keijo Virtanen (toim.) *Laji, tekijä, instituutio*. KTSV 56 (2003). Helsinki: SKS, 11–31.

KOIVISTO, Päivi (2005). "Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava*." Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.): *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS, 177–205.

KOIVISTO, Päivi (2011). *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

KOSONEN, Päivi (1995). *Samuudesta eroon: naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa*. Julkaisuja 27. Tampere: Tampereen yliopisto, kirjallisuustiede.

KOSONEN, Päivi (2000). *Elämä sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

KOSONEN, Päivi (2007). *Isokrateesta Augustinukseen: johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Ateena.

KOSONEN, Päivi (2009). ”Moderni omaelämäkerta kertomuksena.” Teoksessa Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS, 282–293.

KURIKKA, Kaisa (2008). ”Tekijän nimeen – Algot Untolan kuolema ja tekijänimet.” Teoksessa Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma (toim.): *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93, 34–56.

LAITINEN, Lea (1995). ”Persoonat ja subjektit.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 35–79.

LEHTIMÄKI, Markku (2005). *The Poetics of Norman Mailer’s Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press, Tampere Studies in Literature and Textuality.

LEJEUNE, Philippe (1989a). ”The Autobiographical Pact.” (”Le Pacte autobiographique”, 1982) Teoksessa Paul John Eakin (toim.); Katherine Leary (käänt.): *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3–30.

LEJEUNE, Philippe (1989b). ”The Autobiographical Pact (bis).” (”Le Pacte autobiographique (bis)”, 1982) Teoksessa Paul John Eakin (toim.); Katherine Leary (käänt.): *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 119–137.

LUKKARINEN, Ville (2004). ”Taiteilija kohtaa luonnon ja itsensä – Pekka Halosen maisemat taiteilijan omakuvina.” Teoksessa Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg: *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: SKS, 156–185.

LYYTIKÄINEN, Pirjo (1995a). ”Johdatus subjektiin.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 7–11.

LYYTIKÄINEN, Pirjo (1995b). ”Friedrich Nietzsche: minän purkautumisesta minuuden rakentamiseen.” Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 157–187.

LYYTIKÄINEN, Pirjo (1999). ”Tuhoutukoon maailma. Lopun aikojen kirjallisuutta.” Teoksessa Tuomas M.S. Lehtonen (toim.): *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Helsinki: Gaudeamus, 206–221.

LÖSCHNIGG, Martin (2010). ”Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography.” Teoksessa Jan Alber & Monika Fludernik (toim.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 255–274.

MAKKONEN, Anna (1996). ”Paljastuksia kaikilta vuosilta.” Teoksessa Mervi Kantokorpi (toim.): *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY, 98–115.

MORTIMER, Armine Kotin (2009). ”Autofiction as Allofiction: Doubrovsky’s L’Après-vivre.” *L’Esprit Créateur* 49:3, 22–35.

NIELSEN, Henrik Skov (2004). ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 12:2, 133–150.

NIELSEN, Henrik Skov (2010). ”Natural Authors, Unnatural Narration.” Teoksessa Jan Alber & Monika Fludernik (toim.): *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 275–302.

Norstedts etymologiska ordbok (2008). Tukholma: Norstedts Akademiska Förlag.

Norstedts svenska ordbok (2004). Tukholma: Norstedts Akademiska Förlag.

NYQVIST, Sanna (2011). ”Kirjallisuudentutkimuksen peruskysymysten äärellä. Den litteraturvetenskapliga texten som genre -seminaari Helsingissä 3.12.2010.” Seminaariraportti. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2011, 83–85.

OLNEY, James (1980). ”Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction.” Teoksessa James Olney (toim.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 3–27.

PHELAN, James (2005). *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.

Pyhä Raamattu. Vanha testamentti – V. 1933 kirkolliskokouksen käyttöön ottama suomennos; Uusi testamentti – V. 1938 kirkolliskokouksen käyttöön ottama suomennos. Painettu 1954. Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura

RENZA, Louis A. (1980). ”The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography.” Teoksessa James Olney (toim.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 268–295.

RICHARDSON, Brian (2006). *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

RICKELS, Laurence A. (1988). *Aberrations of Mourning. Writing on German Crypts*. Detroit: Wayne State University Press.

RIETZ, Johan Ernst (1962/1862–67). *Svenskt dialektlexikon: ordbok öfver svenska allmogespråket*. Lund: Gleerup.

ROBINSON, Douglas (1985). *American Apocalypses. The Image of the End of the World in American Literature*. Baltimore & Lontoo: The John Hopkins University Press.

ROJOLA, Lea (1995) Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 80–105.

ROSSI, Oscar (2011). ”Elämästä tuli tuhansien sivujen taistelu.” *Helsingin Sanomat* 29.9.2011, C4.

RÄISÄNEN, Heikki (1999). ”Raamattu ja lopunodotus.” Teoksessa Tuomas M.S. Lehtonen (toim.): *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*. Helsinki: Gaudeamus, 38–58.

SAARISALO, Aapeli (2005). *Raamatun sanakirja*. Uudistettu painos. Data Universum Oy.

Sivistyssanakirja (2001). Helsinki: WSOY.

SCHOLES, Robert (1980). "Language, Narrative, and Anti-Narrative." *Critical Inquiry* 7:1 (autumn 1980), 204–212.

STICKNEY, Gwen H. (2006). "Confessional Pseudo-Autobiography in López de Úbeda's 'La pícaro Justina' and Barnet's 'Canción de Rachel'." *Hispania* 89:3 (Sep., 2006), 463–473.

STURROCK, John (1977). "The New Model Autobiographer." *New Literary History* 9:1 (autumn 1977), 51–63.

TAMMI, Pekka (2010). "Kertomusta vastaan ja ei-vastaan." Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 65–88.

Uusi suomen kielen sanakirja (1998). Helsinki: Gummerus.

ZIPFEL, Frank (2008). "Autofiction." Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 36–37.

Painamattomat lähteet

A&Ö = Aamenesta Öylättiin. Suomen ev.lut. seurakunnan sanasto. URL: evl.fi/sanasto (Linkki tarkistettu 30.9.2011.)

ALHSTEDT, Eva (2011). "Den franska autofiktionsdebatten: en pågående debatt om en mångtydig term." Teoksessa Eva Ahlstedt & Britt-Marie Karlsson (toim.): *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Romanica Gothoburgensia 67. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. URL: http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/24972/11/gupea_2077_24972_11.pdf (Linkki tarkistettu 25.9.2011.)

CLOAREC, Eva (2008). "Mister Babel satte punkt." *Mitt i Sollentuna* 4.11.2008. URL: <http://arkiv.mitti.se:4711/2008/45/sollentuna/MIST13A20081104STV1.pdf> (Linkki tarkistettu 31.8.2011.)

EKLUND, Stefan (2009). ”Att sätta punkt och ge livet ny mening.” *Svenska Dagbladet* 26.9.2009. URL: http://www.svd.se/kultur/att-satta-punkt-och-ge-livet-ny-mening_3572771.svd (Linkki tarkistettu 31.8.2011.)

HS (2009). ”Nasa: Maailmanloppu 2036 peruttu.” *Helsingin Sanomat* 8.10.2009. URL: <http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Nasa+Maailmanloppu+2036+peruttu/1135249890278> (Linkki tarkistettu 29.9.2011.)

KALMTEG, Lina (2007a). ”Kritikernas nya älskling.” *Svenska Dagbladet* 4.1.2007 (päivitetty 27.9.2007). URL: http://www.svd.se/kultur/kritikernas-nya-alskling_188401.svd (Linkki tarkistettu 30.9.2011.)

KALMTEG, Lina (2007b). ”Daniel Sjölin vill bråka med läsarna.” *Svenska Dagbladet* 4.8.2007 (päivitetty 27.9.2007). URL: http://www.svd.se/.../daniel-sjolin-vill-braka-med-lasarna_250817.svd (Linkki tarkistettu 31.8.2011.)

LINDER, Lars (2010). ”Lita inte på Daniel Sjölin”. *Dagens Nyheter* 1.3.2010. URL: <http://www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lita-inte-pa-daniel-sjolin> (Linkki tarkistettu 26.9.2011.)

MOSANDER, Ingalill (2007). ”Jag var rädd för litteraturen.” *Aftonbladet* 6.8.2007. URL: <http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article562745.ab> (Linkki tarkistettu 31.8.2011.)

NYRERÖD, Marie (2011). ”Hej, vi är tillbaka!” Babel-bloggen, 7.3.2011. URL: <http://blogg.svt.se/babel/2011/03/07/hej-vi-ar-tillbaka/> (Linkki tarkistettu 29.8.2011.)

ROTH, Seppo (2011). ”Maailmanloppu tulee 21.5.2011 – lue tästä perustelut!” *Aamulehti* 4.1.2011. URL: <http://www.aamulehti.fi/cs/Satellite/Ulkomaat/1194661059167/artikkeli/maailmanloppu+tulee+2152011+-+lue+tasta+perustelut+.html> (Linkki tarkistettu 29.9.2011.)

SANDSTRÖM, Daniel (2007). ”Autofiktionens autopiloter.” *Sydsvenskan* 5.10.2007 (päivitetty 9.10.2007). URL: <http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/article270978/Autofiktionens-autopiloter.html> (Linkki tarkistettu 27.9.2011.)

SCB = Statistiska centralbyrån; Namnstatistik: Tilltalsnamn, män, per decennium, topp 10. URL: http://www.scb.se/Pages/TableAndChart_286721.aspx (Linkki tarkistettu 6.9.2011.)

SvB = Svenska Bokhandel. ”In på livet: Daniel Sjölin.” Julkaistu 19.5.2005. URL: <http://www.svb.se/nyheter/p%C3%A5-livet-daniel-sj%C3%B6lin> (Linkki tarkistettu 24.9.2011.)

SJÖLIN, Daniel & Paul Auster (2011). Paul Auster Daniel Sjölinin haastateltavana Babel-ohjelmassa. SVT2, 19.5.2011. URL: http://svt.se/2.129081/1.2430391/babel_moter_paul_auster (Linkki tarkistettu 6.9.2011.)

SJÖLIN, Daniel & Karl Ove Knausgård (2010). Karl Ove Knausgård Daniel Sjölinin haastateltavana Babel-ohjelmassa. SVT2, 19.4.2010. URL: http://svtplay.se/v/1969303/babel/klipp_karl_ove_knausgard_i_studion?sb,k102837,3.f,-1 (Linkki tarkistettu 13.10.2011.)

SJÖLIN, Daniel & Nicole Krauss (2011). Nicole Krauss Daniel Sjölinin haastateltavana Babel-ohjelmassa. SVT2, 12.5.2011. URL: http://svt.se/2.129081/1.2423228/babel_moter_nicole_krauss?page129081=1 (Linkki tarkistettu 6.9.2011.)

STT (2003). ”Isaac Newton: Maailmanloppu vuonna 2060.” *Kaleva* 25.2.2003. URL: <http://www.kaleva.fi/uutiset/isaac-newton-maailmanloppu-vuonna/294732> (Linkki tarkistettu 29.9.2011.)

YLE uutiset (2009). ”Saksalaistutkija: Maailman loppuminen vuonna 2012 on laskuvirhe.” Julkaistu 5.11.2009. URL: http://yle.fi/uutiset/kulttuuri/2009/11/saksalaistutkija_maailman_loppuminen_vuonna_2012_on_laskuvirhe_1138360.html (Linkki tarkistettu 29.9.2011.)

YLE uutiset/Reuters (2011). ”Amerikkalainen saarnaaja vannoo maailmanlopun koittavan tänään.” Julkaistu 20.5.2011, päivitetty 22.5.2011. URL: http://yle.fi/uutiset/ulkomaat/2011/05/amerikkalainen_saarnaaja_vannoo_maailmanloppun_koittavan_tanaan_2611483.html (Linkki tarkistettu 29.9.2011.)