

Terhi Kaipainen

HELENEN KERROTTU ELÄMÄ

Fiktiota ja faktaa – romaani- ja elämäkertagenren välinen rajankäynti Rakel Liehun romaanissa *Helene* (2003)

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kotimainen kirjallisuus

Marraskuu 2009

Omistettu isälle, joka muistoissani mukana elää.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Terhi Kaipainen	
Työn nimi – Title Helenen kerrottu elämä. Fiktiota ja faktaa – romaani- ja elämäkertagenren välinen rajankäynti Rakel Liehun romaanissa <i>Helene</i> (2003)	
Oppiaine – Subject Kotimainen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Marraskuu 2009	Sivumäärä – Number of pages 82 s.
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Käsittelen pro gradu –työssäni Rakel Liehun teoksesta <i>Helene</i> (2003) löytyvää rajankäyntiä romaanin ja elämäkerran – fiktion ja faktan välillä. Tutkin kuinka teos asettuu kirjallisuuden lajien laajalle kentälle. Lähtökohtaisesti tulkitsen <i>Heleneä</i> romaanina, mutta pyrin löytämään siitä myös elämäkertagenren kuuluvia piirteitä. Oletukseni on, että teos asettuu lajien väliin hybridilajiksi, jota kutsun tässä fiktiiviseksi elämäkerraksi. Tutkimukseni pääkysymys onkin: mikä on fiktiivinen elämäkerta?</p> <p>Aluksi avaan fiktion ja faktan käsitteitä ja sitä kuinka keskeiset teoreetikoni ne näkevät. Käyttämistäni teoreetikoista ainoastaan kirjallisuudentutkija Dorrit Cohn puolustaa puhdasta fiktiota ja pyrkii omalla teoriallaan vahvistamaan fiktiota suhteessa faktaan. Muut eivät ole lausunnoissaan yhtä jyrkkiä vaan hyväksyvät lajien osittaisen sulautumisen. Tutkin <i>Heleneä</i> löytyvää fiktion ja faktan rajankäyntiä pääasiassa romaani- ja elämäkertagenren kautta. Romaani on lajina monimuotoinen ja pyrin määrittämään <i>Heleneä</i> eri romaanilajien alle lähinnä kirjallisuudentutkimuksen teorioiden avulla. Tässä tärkeimmiksi teoreetikoiksi nousevat kirjallisuudentutkijat Gérard Genette ja Slomith Rimmon-Kenan. <i>Helenen</i> elämäkertagenren kuuluvia puolia avaan lähinnä kirjallisuudentutkija David Ellisin muotoilemien ajatusten avulla.</p> <p>Lajityypillisten piirteiden esiin tuomaa fiktion ja faktan vaihtelua syvennän käsittelemällä <i>Helenen</i> aika- ja paikkarakennetta, sekä teoksen kerrontaa, kertojaa ja fokalisoijaa. Apunani tässä on lähinnä narratologinen tutkimus. Lopuksi lavennan tarkastelua vielä laajemmin lajitutkimuksen piiriin ja tulkitsen <i>Heleneä</i> myös muun muassa Mihail Bahtinin kielenkäytönlaajien kautta.</p> <p>Näiden tulkintojen avulla päädyn tulokseen, että <i>Helene</i> jää lajien väliin omaksi lajikseen, jonka määrittely riippuu kuitenkin viimekädessä siitä kuka teosta lukee ja tulkitsee.</p>	
Asiasanat – Keywords genret, tekstilajit, fiktio, romaanit, elämäkerrat, elämäkertaromaanit, kerronta, kertoja, kirjallisuudentutkimus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Kirjailija Rakel Liehu ja hänen tuotantonsa.....	3
1.2 Helenen kerrottu elämä.....	6
1.3 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys.....	8
2 <i>HELENE</i> KAHDEN GENREN VÄLISSÄ.....	12
2.1 Mikä on faktaa ja mikä fiktiota? Miten ne määritellään?.....	12
2.2 Genrenä elämäkerta ja/vai romaani?.....	18
3 AJAT JA PAIKAT LAJIA MÄÄRITTÄMÄSSÄ.....	40
3.1 Aikatasojen vaihdokset ja kerronnan eteneminen.....	40
3.2 Helenen paikkakunnat ja niiden totuus.....	46
4 <i>HELENE</i> N KERRONTA.....	51
4.1 Helenen kertoja.....	52
4.2 Helenen fokalisoija.....	59
5 LAJIEN VÄLISYYDESTÄ.....	65
5.1 Genrestä käsitteenä.....	66
5.2 Genren määrittely.....	68
5.3 Bahtinin kielenkäytön lajit.....	70
6 PÄÄTÄNTÖ.....	74
LÄHTEET.....	79

1 JOHDANTO

Helene, sanon, tarina jonka aion kertoa, Teidän tarinanne on myös minun, sillä Te olette siepannut asetelmaanne jotain sellaista jonka jokainen taivaan tähtikin, vähäinen koiruuhokin tuntee omakseen.

Älkää pelästykö, sanon, jos en kerro tarkan naturalistisesti tarinaanne, sillä jos tahdotte minun kertovan hyvän tarinan – ja te rakastitte tarinoita – teidän on otettava tämä riski.

(*Helene* 2003, 512.)

Näin runoilija Rakel Liehu (s.1939) perustelee valintaansa kirjoittaa romaani *Helene* (2003) Helene Schjerfbeckin elämästä vieraillessaan taiteilijan haudalla. Hän pyytää lupaa kertoa Helenen elämästä tarinan, sillä taiteilija piti niistä. Liehu kiinnostui Helene Schjerfbeckistä selatessaan kirjakaupassa taidekirjoja ja nähdessään taiteilijan maalaaman hedelmäasetelman. Liehua kiehtoivat asetelman yksityiskohta – yksi hedelmä oli musta ja tästä alkoi Liehun matka taiteilijan elämään. (*Helene* 2003, 511.)

Käsittelen pro gradu –työssäni *Helenestä* löytyvää rajankäyntiä romaanin ja elämäkerran – fiktion ja faktan välillä. Toisaalta teos on fiktiota eli romaani kuten teoksen paratekstit¹, nimiölehti, takakansiteksti sekä kirjailijan loppukommentit, antavat ymmärtää. Toisaalta paratekstit puhuvat myös faktamuodon eli elämäkerran puolesta, koska esimerkiksi takakansitekstissä puhutaan myös taiteilijan elämän täydestä kaaresta ja teoksen lopussa on lähdekirjallisuutta, joka käsittelee Helene Schjerfbeckiä. Tutkimukseni pääkysymys on, mikä on fiktiivinen elämäkerta. Käsittelen *Heleneä* lähtökohtaisesti romaanina, josta nostan esiin siinä esiintyviä elämäkertaan viittaavia puolia. Tarkastelen näiden kahden genren kohtaamista ja sekoittumista lajien välisyyden näkökulmasta.

Lea Rojolan mukaan minän kirjoitusten suosio on kasvanut jatkuvasti aina 1970-luvulta lähtien, mutta varsinaiseksi buumiksi se on äitynyt vasta 1990-luvulla. Rojola kutsuu minän kirjoituksiksi tekstejä, joissa kirjoittavalla minällä on keskeinen asema tekstin rakenteessa. Näitä tekstejä tuottavat hänen mukaansa niin ammattikirjailijat kuin muut julkisuuden henkilöt sekä kirjoittamisen harrastajat. 1990-luvulla ilmestyi myös sellaisia kaunokirjallisuudeksi

¹ Gérard Genetten termi, jonka hän esitteli teoksessaan *Seuils* (1987). Paratekstillä eli kynnystekstillä Genette tarkoittaa tekstiin kiinteästi liittyviä tekstejä kuten esimerkiksi tekijän nimi, esipuhe ja johdanto. Genette erottaa myös löyhemmin tekstiin liittyviä paratekstejä kuten esimerkiksi tekstistä esitetyt arvostelut ja siitä tehdyt tutkimukset. (Lyytikäinen 1991, 145–148.)

laskettavia teoksia, jotka sisälsivät omaelämäkerrallisia aineksia, vaikka eivät varsinaisia omaelämäkertoja olleetkaan. Näille uudentyyppisille teksteille yhteistä oli se, että niissä faktan ja fiktion välinen raja on hämärtynyt. (Rojola 2002, 70–71.) 1980-luvun alussa ensimmäisiä elämäkerrallisia ja tunnustuksellisia teoksia kirjoitti Teuvo Saavalainen, jonka romaaneja *Minä huudan* (1980) ja *Velipoika löi kerran* (1982) luettiin romaanin ja tunnustuskirjallisuuden välimaastossa (www.tampere.fi/kirjasto/). 1990-luvulla omaelämä- ja elämäkertojen tuotanto vain kiihtyi ja kävi ensimmäistä kertaa niin, että omaelämäkerrallisia teoksia myytiin enemmän kuin ns. fiktiivistä kaunokirjallisuutta (Rojola 2002, 69). Tultaessa 2000-luvulle elämäntarinoiden ja tunnustuskirjojen suosiolle ei näy loppua. Myös englantilainen kirjallisuudentutkija David Ellis huomio saman seikan teoksessaan *Literary Lives. Biography and the Search for Understanding* (2000) ja hän lisää vielä, että elämäkerrat saavat yhä enemmän palstatilaa kriitikoilta vieden sitä samalla pois muulta uudelta fiktiolta (Ellis 2000, 1).

Omaelämäkerta- ja elämäkertakirjallisuutta on tutkittu myös Suomessa jonkin verran ja näissä tutkimuksissa tarkastellaan osittain myös teosten fiktiivisiä ulottuvuuksia suhteessa faktaan. Omaelämäkerran puolella on ilmestynyt useita tutkimuksia kuten Päivi Koiviston autobiografia- ja autofiktio tutkimukset sekä Päivi Kososen autobiografian teoriaa koskevat tutkimukset². Varsinkin naisten omaelämäkerrallisia kirjoituksia on tutkinut Anni Vilkkö ja julkiselämäkertoja Lea Rojola³. Myös elämäkerran ei-fiktiivisyyteen on kiinnitetty jonkin verran huomiota muun muassa Markku Lehtimäen toimittamassa kirjoituskokoelmassa *Merkkejä ja symboleita* (2002).⁴

Helene on hyvä esimerkki fiktiivisestä elämäkerrasta, koska se edustaa taiteilijasta kertovaa elämäkerrallista kirjallisuutta, jota on nimenomaan puettu fiktiiviseen muotoon. Muita samaan tapaan elämäkertaa muistuttavia,

² Koivisto tekee autofiktio tutkimustaan Helsingin yliopistossa ja hän tutki autobiografista kerrontaa pro gradu – työssään *Kertomalla kokonaiseksi. Autobiografinen kerronta ja sukupuoli-identiteetti Annika Idströmin romaanissa Luonnollinen ravinto* (1998). Päivi Kososelta on ilmestynyt lisensiaatin työ *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa* (1995) sekä väitöskirja *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Nathalie Sarrauten, Marguerite Durasin, Alain Robbe-Grillet'n ja Georges Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä* (2000), jotka käsittelevät autobiografiaa.

³ Vilkkö on kirjoittanut aiheesta esimerkiksi teoksessa *Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta* (1997). Rojola on puhunut aiheesta Jyväskylän yliopiston monitieteisessä luentosarjassa "Omaelämäkerta yksityisen ja sosiaalisen kohtaamispaikkana II" 29.1.2003.

⁴ Omaelämäkertaa ja elämäkertaa sekä näiden rajankäyntiä faktan ja fiktion välillä on sivuttu myös Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuslaitoksella mm. Tuija Saresman teos *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus* (2007).

mutta kuitenkin fiktiiviseksi luokiteltuja teoksia ovat esimerkiksi Helena Si-
nervon teos *Runoilijan talossa* (2004), joka kertoo kirjailija Eeva-Liisa Manne-
rista sekä Panu Rajalan kirjailija F.E. Sillanpään elämää käsittelevä teos *Kor-
kea päivä ja ehto: F.E. Sillanpää vuosina 1931–1964*. Myös omaelämäkerral-
liselta puolelta löytyy teoksia, jotka voidaan nähdä faktuaalisesta tausta-
aineistostaan huolimatta fiktiona. Näistä toimii hyvänä esimerkkinä Pirkko
Saision trilogia *Pienin yhteinen jaettava* (1998), *Vastavalo* (2000) ja *Punainen
erokirja* (2003)⁵, joissa kirjailija kuvaa kasvuaan kirjailijaksi sekä omaa kirjai-
lijuuttaan. Myös Ellisin (2000, 20) mukaan kirjailijoita ja taiteilijoita kuvaavat
elämäkerrat ovat usein taiteellisia tekstejä, jolloin faktuaalinen tieto rikastuu ja
syventyy.

1.1 Kirjailija Rakel Liehu ja hänen tuotantonsa

Rakel Liehun tuotanto keskittyy lähinnä runoteoksiin, joita häneltä on ilmesty-
nyt neljätoista. Hänen ensimmäinen runoteoksensa *Ihmisten murhe on yhteinen*
ilmestyi vuonna 1974. Liehu debytoi keskimääräistä esikoisrunoilijaa vanhem-
pana, mutta oli kuitenkin uransa alkuvuosina tuottoisa. Neljän vuoden aikana
häneltä ilmestyi esikoiskokoelman lisäksi kaksi runoteosta, *Savikielellä minä
ylistän runoja* (1975) ja *Valo, läheisyys* (1977) sekä yksi romaani *Seth Matso-
nin tarina* (1976). Vuonna 1978 ilmestyi myös valikoima kolmesta ensimmäi-
sestä runoteoksesta, *Runoja 1974–1977*. 1980–1990-luvulla Liehulta ilmestyi
kahdeksan runoteoksen lisäksi romaani *Punainen ruukku* (1980) ja esseeko-
koelma *Sininen kala: välähdyksiä elämästä* (1999) sekä vuonna 2002 runoko-
koelma *Runot 1974–1997*. Liehun uusin runoteos *Bul bul*, ilmestyi vuonna
2007. (Krogerus 1987, 179–181; www.wsoy.fi.)

Liehun 1970-luvun tuotanto uudisti Pekka Tarkan (2000, 107) mukaan
uskonnollista runoutta vieden sitä ulkokultaisuudesta ajatuksellisempaan suun-
taan. Liehun runouden peruselementtejä ovat katoavaisuus, jumaluuden saavut-
tamattomuus, luonto, ihmiselämän vuodenaajat, rakkaus, kärsimys, lähimmäi-
syys ja usko. Kirjailijana Liehu on muuntautumiskykyinen. Hän vaihtaa runos-
ta proosaan ja takaisin ja hänelle on helppo eläytyä aina uusiin rooleihin tai

⁵ Näiden teosten omaelämäkerran ja fiktion suhdetta pohtii Mari Uusitalo pro gradussaan *"Todellisuus
on lause, jonka kirjoitan" Omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta sekä minuuden kerrokset Pirk-
ko Saision teoksissa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja* (2005).

puhua uudella äänellä ja tämä näkyy niin hänen runoudessaan kuin romaaneissaan. (Krogerus 1987, 181–182.)

Vaikka teoksen *Seth Matsonin tarina* nimen voi nähdä viittaavan elämäkertaan, se ei kuitenkaan ole sitä vaan romaani on puhtaasti fiktiivinen. Teos kertoo lempeästä ja penseästä miehestä, joka on jäänyt kiinni lapsuuteensa ja vierautunut yhteiskunnasta, jossa hän elää. Hän on ahdistunut elämään kaupungissa, mutta kokee tämän ahdistuksen kautta kuitenkin uskonnollisen kokemuksen, joka vapauttaa. (Krogerus 1987, 183; Tarkka 2000, 107.) *Seth Matsonin tarina* on pohjimmiltaan kertomus yksinäisyydestä ja avuttomuudesta, jolloin se rinnastuu myös *Heleneen*, jossa taiteilija kokee myös erillisyyttä ja yksinäisyyttä läpi elämänsä. Helene joko vetäytyy itse, ehkä lapsuudessa sattuneen ja hänet rampauttaneen onnettomuuden vuoksi tai sitten hänestä tuntuu, että hänet eristetään joko naistaiteilijuutensa tai liiallisen modernistisuutensa vuoksi.

Liehun toinen romaani *Punainen ruukku* on rohkeampi kuin *Seth Matsonin tarina* niin sisällöltään kuin ilmaisukeinoiltaan. Se on rakkauskertomus, joka alkaa pyhäältä maalta ja päättyy pohjoisessa tapahtuvaan katastrofiin. Myös *Punaisen ruukun* päähenkilö on vierautta tunteva mies, jolle nainen on vain hahmoton unelma. Tässä kohden *Helene* on erilainen, koska sen päähenkilö on nainen, mutta toisaalta tässäkin kohtaa löytyy myös yhteneväisyys toisen sukupuolen saavuttamattomuudesta. Helenelle onnistunut rakkaussuhde miehen kanssa on myös hahmoton unelma. Hän on kyllä kihloissa hetkenaikaa englantilaisensa kanssa, mutta suhde kaatuu miehen suvun vastustukseen. Tämän jälkeen Helene saavuttaa kyllä yhteyden miehiin, mutta rakkaussuhdetta ei näistä kohtaamisista synny. Esimerkiksi rakkaasta ystävästään Einar Reuterista Helene ajattelee:

On hyvä Einar, että emme avioituneet...Olisin ikävystynyt kanssasi, reipas eränkävijäni. Niin se on. Ei yhteinen harrastuskaan riitä. (*Helene*, 433.)

Liehun romaaneissa voi siis nähdä jatkuvuutta teemojen ja aiheiden suhteen. Niin *Helene*, *Seth Matsonin tarina* kuin *Punainen ruukku* ovat kertomuksia yksinäisyydestä ja erillisyyden tunteesta, jota kuvataan yhden päähenkilön kokemusten kautta. Liehu on kiinnostunut elämästä kertomisesta ja siksi

valinta kirjoittaa todellisesta henkilöstä fiktiivinen, mutta faktuaalisista lähtökohdista ponnistava teos on hyvin ymmärrettävä lisäys hänen tuotantoonsa.

Oman tuotannon ohella Liehun *Helene* vertautuu lajityyppinsä puolesta myös esimerkiksi Helena Sinervon teokseen *Runoilijan talossa* (2004). Kumpikin teos kertoo faktuaalisesta henkilöstä (Helene Schjerfbeck ja Eeva-Liisa Manner) ja kumpikin päähenkilöistä on taiteilija (taidemaalari ja kirjailija). Teosten lähtökohdat ovat siis hyvin samanlaiset ja tarkasteltaessa teosten rakennetta, löytyy myös niistä yhtymäkohtia. Kumpikin kirjailija on käyttänyt taustalla päähenkilöidensä faktuaalista elämää, mutta muun muassa kertoo tarinan epäkronologisessa järjestyksessä, jolloin rikotaan jo elämäkerran perinteistä muotoa ja siirrytään kohti fiktiota. Kumpikin kirjailijasta tekee lukijansa kanssa eräänlaisen sopimuksen siitä, että kyseessä on romaanimuotoinen elämäkertä. Aloitin tutkimukseni Rakel Liehun *Helenessä* olevalla tunnustuksella ja Helena Sinervo taas toteaa jälkisanoissaan:

Päätin rajoittaa teokseni niin, että voisin kirjoittaa sen olemassa olevan kirjallisen fakta-aineiston pohjalta. Tutustuin arkistolähteisiin. Dramaattiset tapahtumat Churrianassa sekä symbolisesti latautunut katon romahdaminen kiehtoivat mielikuvitustani tavalla, joka tuntui vaativan romaanimuotoa. Manner muuttui romaanihenkilöksi ja alkoi elää mielessäni omaa, fiktiivistä elämäänsä sellaisella intensiteetillä, etten osaisikaan tarkastella häntä ulkoapäin, "objektiivisin" tutkijansilmin. Aloin uskoa omiin tarinoihini; en enää kaikin osin tiedä mikä romaanissa on fakta mikä fiktiota. (*Runoilijan talossa* 2004, 238–239.)

Erona näiden kahden kirjailijan tekemissä sopimuksissa on se, että Liehu on alusta pitäen päättänyt kertoa tarinan ja Sinervolla on aluksi ollut pyrkimys kohti faktuaalisempaa elämäkertateosta, joka kuitenkin alkaa vaatia romaanimuotoa.

1.2 Helenen kerrottu elämä

Liehun lyyrisyys näkyy *Helenen* kielessä, joka soljuu välillä eteenpäin kuin proosaruno.

syksyllä olen parhaimmillani, syksyn avarassa hämärässä,
 ilman mallia en ole mitään, maalaus on aina myös dialogi,
 matka levähtäneistä aivosilmistä sisään ja ulos,
 pelon vakavaan liukumäkeen,

tytön, Margareta Windin silmät kuin suolammet, suu hiukan
 kiristynyt, pieni taistelija, SITÄ hän on!
 nyt tyttö hymyilee itsekseen hiukan, pienet sääret ovat väärät,
 sukat sylyssä,
 nyt, nyt on ilme vihdoin hyvä. Bon! (*Helene*, 12.)

Liehun herkkä kieli sopii hyvin kuvaamaan taiteilijan elämää ja luo näin myös kielen avulla kuvaa hauraasta, sairastelevasta taidemaalariesta. *Helenestä* Liehu sai sekä Kiitos kirjasta - että Runeberg -palkinnon. Hän on ollut myös ehdokkaana Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon saajaksi vuonna 2004.

(www.wsoy.fi.)

Liehu kertoo Helenen tarinan alusta loppuun, mutta hän tekee sen kuljettaen juonta rinnakkain monilla eri aikatasoilla. Teoksen nykyhetki ja samalla kehyskertomus on Helenen Saltsjöbadenissa, kylpylähotelli Mariefredissä vietämät viimeiset vuodet. Muita aikatasoja ovat lapsuuden Helsinki, nuoruuden Pariisi ja Bretagne, aikuisiän Norja ja Hyvinkää sekä keski-iän ja vanhuuden Tammisaari. Liehu kiinnittää eri aikatasot aina tiettyyn paikkaan, joka on myös sen luvun otsikko ja näin lukija pysyy helposti mukana tarinassa. Teoksen vaihtuvat aikatasot ja tämän myötä sen katkelmallisuus ovat niitä rakenteellisia seikkoja, joiden kautta voi lähteä erottelemaan teoksen romaani- ja elämäkertamuotoa toisistaan. Elämäkerta on tavallisesti kirjoitettu kronologisesti, kun taas romaanilla on ollut vapaus leikkiä eri aikatasoilla. Päivi Kososen (2000, 71–73) mukaan fragmentaarisuus ja epäjatkuvuus ovat tyypillisiä modernille omaelämäkerralle, jolloin sen muoto on lähempänä elettyä elämää. Fragmentaarisuus on vahvasti mukana myös fiktiivisissä elämäkerroissa, koska niin *Helene* kuin esimerkiksi Helena Sinervon *Runoilijan talossa* (2004) rakentuvat elämän fragmenteista, jotka on koottu epäkronologiseen järjestykseen.

Eri paikkojen ohella Heleneen ja hänen elämäänsä vaikuttavat paljon ne ihmiset, joiden kanssa hän elää. Helenen perheeseen kuuluvat äiti Olga ja isä Svante (jota Helene kutsuu myös Kartantekijäksi) sekä veli Magnus. Perheen muistoissa elävät mukana myös lapsena kuolleet Olga (pikku lumoojatar), Aino ja pikku Tor. Perheen ohella Helenelle ovat tärkeitä hänen maalarisiskonsa Wester, Venny, Maria, Ada, Zdenka ja Marianne, joiden kanssa hän asui samaan aikaan muun muassa Pariisissa. Myös hänen tavoittamattomiin jäävät rakkautensa John (myös Englantilaiseksi kutsuttu), Kristian sekä Einar ovat tärkeässä osassa Helenen elämässä ja jokainen sijoittuu siinä omaan aikaansa ja paikkaansa. Taiteellisen uran kannalta Helenen elämän tärkeimmäksi henkilöksi nousee Gösta Stenmann, joka alkaa Helenen Hyvinkään vuosina toimia tämän mesenaattina ja jatkaa taiteilijan tukemista loppuun asti. Henkilöt Helenen elämässä ovat tärkeässä osassa teoksen elämäkerrallisten puolien tarkastelussa luvussa 2.2.1.

Helenen elämän vaiheet ankkuroituvat siis eri paikkakuntiin, joissa hänen elämänsä on aina hiukan erilaista. Jokaiseen paikkaan liittyy aina oma elämäntilanteensa, esimerkiksi lapsuuden Helsinki on Helenen taiteilijuuden syntypaikka ja keski-ikä Hyvinkääseen liittyy vahvasti yksinäisyys ja ahdistus, koska siellä Helene eli äitinsä valvovan ja arvostelevan katseen alla. Paikkojen ohella teos sisältää myös muita faktuaalisia piirteitä, kuten autenttisia kirjeitä sekä tietoa Helenen maalauksista ja näyttelyistä. Tämä teoksen tosipohjainen materiaali puoltaa teoksen elämäkerrallisuutta, mutta toisaalta Liehu on faktuaalista materiaalia koostaessaan käyttänyt kaunokirjallisia keinoja. Kirjeiden ja esimerkiksi Helenelle tärkeiden ihmisten ja paikkojen faktuaalisuutta todentaa teoksen lopussa oleva lähdeluettelo. En aio kuitenkaan tutkia *Helenen* elämäkerrallisuutta verraten sitä teoksen lopussa käytettyihin lähteisiin vaan pohtia teoksessa esiintyvää elämäkerrallisuutta luvussa 1.3 esiteltävien teorioiden kautta.

Eri aikatasojen ja paikkojen lisäksi *Helenen* kerronnassa kiinnostavaa on kerronta, kertoja ja fokalisointi, koska kyseessä on romaanimuotoinen elämäkerta, joka on kuitenkin kirjoitettu minämuodossa. Shlomith Rimmon-Kenanin mukaan kertoja ja fokalisoija voidaan erottaa toisistaan kysymällä kuka puhuu tai kuka näkee. Kertoja on aina tarinan puhuja ja fokalisoija sen näkijä. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 92–93.) Liehu käyttää *Helenessä* kertoja-

na sekä Heleneä että itsensä tiedostavaa kertojaa. Jälkimmäisen Liehu tuo lukijalle esiin teoksen lopussa olevassa luvussa "Lukijalle". Fokalisoijana teoksessa on lähes koko ajan fiktiivinen Helene itse. Toista fokalisoijaa Liehu käyttää vain teoksen ensimmäisessä pääluvussa kohdissa, jotka kertovat Helenen lapsuudesta sekä romaanin loppupuolelle sijoittuvissa jaksossa "Stenman kertoo". Lapsuuden fokalisoija on kaikkitietävä, ulkopuolinen kertoja, jota lukija ei tunne, kun taas Stenmanin osuuksien fokalisoija on ilmaistu lukijalle kappaleen otsikossa "Stenman kertoo". *Helenen* kertoja ja fokalisointi on kiinnostavaa, koska juuri tarinan fokalisoijan kautta erotetaan esimerkiksi omaelämäkerta elämäkertoista. Omaelämäkerrassa sekä kirjailija, kertoja ja tarinan päähenkilö ovat yksi ja sama (Lejeune 1989, 5). Elämäkerta on taas yleensä ymmärretty päähenkilöstä erillisen tekijän kirjoittamaksi (Lehtimäki 2002, 229). Elämäkerta on myös hyvin usein kirjoitettu yksikön kolmannessa persoonassa, jolloin kirjailija, kertoja ja henkilö on yleensä ymmärretty eri tekijöiksi. *Helenen* kohdalla näiden kolmen muuttujan pohtiminen on mielekästä, koska kirjailija Liehu kirjoittaa romaania Helenen elämästä yksikön ensimmäisessä persoonassa.

1.3 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys

Helene on nimiölehensä mukaan "romaanin Helene Schjerfbeckin elämästä" ja tämä on yksi syy siihen, miksi näen mahdollisena tutkia teosta nimenomaan sen kautta, kuinka romaani- ja elämäkerta- genret siinä kohtaavat. Tutkimukseksi lähtökohta on, että *Helene* on romaani. Pohdin kuitenkin myös romaanissa ilmeneviä elämäkerrallisia puolia, koska Liehu kertoo parateksteillään lukijalle, että teoksen kirjoittamisessa on käytetty lähteitä, jotka käsittelevät Helene Schjerfbeckin elämää. Miksi tehdä näin, jos kyseessä ei ole oikeiden elämäkerrallisten faktojen käyttö? Liehu tekee lukijansa kanssa eräänlaisen elämäkerrallisen sopimuksen tiedostaessaan teoksensa olevan sekä romaani eli fiktiota että elämäkerta eli faktaa. Sopimus on luettavissa sekä *Helenen* nimiölehdeltä että sen viimeisestä osasta Lukijalle, jossa Liehu kertoo, miksi haluaa kertoa Helenen tarinan (ks. lainaus sivulla 1).

Fiktiivisiä elämäkertoja ei juuri ole suomalaisen kaunokirjallisuuden parissa vielä tutkittu. Aihetta sivuaa kuitenkin Markku Lehtimäki, joka on tarkastellut muun muassa fiktion ja ei-fiktion (nonfiction) suhdetta sekä elämäkerramuodon itsereflektiota. Fiktiolla Lehtimäki tarkoittaa selkeästi kaunokirjalli-

sia tekstejä ja ei-fiktiolla faktuaalisia aineistoja kuten erilaisia dokumentteja, kirjeitä tms. (ks. Lehtimäki 2000, 2002, 2005, 2007). Vaikka Lehtimäki onkin tutkinut fiktion ja ei-fiktion suhdetta, joka liittyy myös omaan tutkimukseeni, on tutkimuksissa myös eronsa. Lehtimäki tutkii amerikkalaista ei-fiktiota, joka yhdistelee eri tekstityyppejä kuten journalismia ja dokumentarismia ja fiktiota ja runotta toisiinsa, kun taas oma tutkimukseni keskittyy suomalaiseen kaunokirjallisuuteen (Liehun *Helene*) ja siinä esiintyvään elämäkerta- ja romaanigenren sekoittumiseen.

Työni keskeisiä käsitteitä ovat romaani- ja elämäkertagenre, joiden määrittely sekä keskeisten erojen ja yhtäläisyyksien löytäminen *Helenestä* on työni yksi tavoite. Romaani- ja elämäkertagenreä ja sitä miten ne suhteutuvat toisiinsa käsittelen luvussa 2.2. Tutkimuksessani käytän termiä fiktio viittaamaan *Helenessä* ilmeneviin romaanigenreen liittyviin kaunokirjallisiin piirteisiin ja termiä fakta (sekä joissain tapauksissa ei-fiktio) teoksessa ilmeneviin elämäkerrallisiin piirteisiin. Tässä tutkimuksessa käytettävät fiktion ja faktan sekä ei-fiktion käsitteet avaen luvussa 2.1, jossa selvitän myös keskeisten teoreetikkojeni määrittelyt faktalle ja fiktiolle.

Tutkimuskysymyksiäni ovat seuraavat: Mitä romaanin fiktiivisiä ja toisaalta elämäkerran faktuaalisia piirteitä voi teoksesta löytää? Miten faktuaalisen henkilön ja faktojen käyttö näkyvät teoksessa? Millaisia kerronnan ja toisaalta elämäkertakirjoittajan keinoja Liehu käyttää? Kuinka nämä erilaiset piirteet ja keinot rakentavat teosta? Mikä on teoksen vaihtelevien aikatasojen ja paikkojen merkitys romaani- ja elämäkertagenressä? Kuka oikeastaan on teoksen kertoja ja miten kertojaa voi tarkastella? Lopuksi tarkastelen aiempien havaintojen pohjalta sitä, mihin tai miten *Helene* asettuu lajien kentällä. Miten fiktiivinen elämäkerta sopii lajien väliin? Oletukseni on, että *Helenestä* voi löytää fiktiivisen romaanigenren ohella piirteitä myös faktuaalisesta elämäkertagenrestä ja näiden kautta pystyn asettamaan *Helenen* jonkinlaiseen asemaan lajien laajassa kentässä.

Elämäkertamuotoa tutkin käyttäen pääasiassa apunani kirjallisuudentutkija David Ellisin ajatuksia. Hänen vuonna 2000 ilmestynyt teoksensa *Literary Lives: Biography and the Search for Understanding* käsittelee elämäkertamuotoa ilman teoriaa tai metodia ja hän tarkastelee elämäkerta- enemminkin sen kautta millaista ymmärrystä se kohteestaan antaa. (2000, ix.) Hän yrittää

löytää yleisiä pääpiirteitä, joita lähes kaikki elämäkertakirjoittajat käyttävät (2000, viii). Ellisin havaintojen kautta lähden omassa tutkimuksessani etsimään millaisia elämäkerrallisia piirteitä voin *Helene*stä löytää.

Elämäkertamuodon yleisten piirteiden lisäksi Ellis pohtii myös fiktiivistä elämäkertaa sekä fiktion ja faktan suhdetta. Ellisin (2000, 14) mukaan elämäkerran ja fiktion (kuten romaanin) suhde on hankalampi kuin, että vain samaistaisi elämäkerran romaaniin. Hän tarkentaa, että kirjailijat luovat elämäntarinoita käsillä olevasta fakta-aineistosta käyttäen samalla samoja kirjallisia keinoja kuin romaaneissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että romaanin ja elämäkerran luominen olisi identtistä. Ellis tähdentää vielä, että kirjailijan pyrkiessä sekä faktuaaliseen paikkansa pitävyyteen että taiteelliseen muotoon, hän on todellisen haasteen edessä. Hän käyttää esimerkkinä kirjailija Virginia Woolfia, joka kirjoittaessaan elämäkertaa Robert Frysta otti lukijan ja elämäkerran kirjoittajan välille syntyvän sopimuksen liian tosissaan ja ahdistui, kun hän ajatteli, että hänen täytyy käyttää vain pelkkiä faktoja. (Ellis 2000, 14–15.)

*Helene*n romaanimuotoa ja fiktiivisyyttä tutkin käyttämällä apuna kirjallisuuden tutkija Dorrit Cohnin ajatuksia fiktion ja faktan eroista. Cohn on puhtaan fiktiomuodon puolustaja teoksessaan *The Distinction of Fiction* (1999). Käytän tässä tutkimuksessa Cohnin teoksesta vuonna 2006 ilmestynyttä suomennosta *Fiktio* mieli⁶. Teoksessaan Cohn tarkastelee myös elämäkerran ja romaanin suhdetta. Cohnin (2006, 33) mukaan elämäkerturin on aina pystyttävä perustelemaan väitteensä ja spekulationsa tukeutumalla fakta-aineistoonsa. Siinä missä fiktion kirjoittajalla on luova vapaus tehdä mitä vain, on elämäkertaa kirjoittavan pakko noudattaa faktuaalisen esittämisen muotoa.

Cohnin lisäksi myös Lehtimäeltä löytyy luettelo tekstin piirteistä, joiden avulla voidaan erottaa teoksen fiktiiviset piirteet erilleen faktuaalisista piirteistä. Lehtimäen (2000, 50) mukaan tällaisia tavallisesti fiktion liitettyjä piirteitä ovat:

- tekijästä erillinen kertojan ääni
- näkökulman vaihdokset
- henkilön tajunnankuvaus
- vapaa epäsuora esitys
- ennakoinnit ja takaumat
- kielelliset symbolit ja kerronnalliset motiivit.

⁶ Teoksen ovat suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki.

Romaanimuotoa pohdittaessa on myös otettava huomioon se, mitä romaanin lajityyppiä *Helene* edustaa. Myös tätä seikkaa tarkastelen purkaessani esiin *Helenen* fiktiivisiä piirteitä.

Luvussa 2 käsittelen romaanin ja elämäkerran sekä fiktion ja faktan suhdetta yleisemmällä tasolla. Luvuissa 3 ja 4 siirryn tarkastelemaan tarkemmin Lehtimäen listastakin löytyviä fiktion liitettyjä piirteitä. Luvussa 3 tutkin *Helenen* aikaa ja siinä olevia paikkoja. Miten eri aikatasot ja niiden kronologinen epäjärjestys vaikuttavat tulkintaa siitä, onko kyseessä elämäkerta vai romaani? Voidaanko ajan ja paikkojen kautta edes tarkastella teosta tietyn genren valossa? Luku 4 taas tarkastelee *Helenen* kerrontaa kertojan ja fokalisoijan kautta. Henkilön tajunnankuvauksesta on eri tutkijoilla erilaisia käsityksiä siitä, voiko henkilön tajunnankuvausta esiintyä ei-fiktiivisessä tekstissä eli tässä tutkimuksessa elämäkerrassa. Kerronta on mielenkiintoista myös siksi, että *Helenessä* Liehu kertoo Helenen elämästä ikään kuin tämän omalla äänellä, koska fokalisoija on Helene ja kerronta on minämuotoista. Kirjallisuustieteellisten käsitteiden määrittelyyn kuten fokalisoija ja kerronnan aika käytän apunani narratologiaa ja lähinnä Gérard Genetten ja Shlomith Rimmon-Kenanin muotoiluja aiheesta. Luvussa 5 puran vielä hiukan auki genren käsitettä yleisimmin ja pohdin lajien välisyyttä käyttäen apuna *Helenestä* aiemmin tekemiäni havaintoja ja tulkintoja.

2 HELENE KAHDEN GENREN VÄLISSÄ

Seuraavaksi avaan tutkimukseni pääkäsitteet: fiktio ja fakta sekä romaani- ja elämäkertagenre. Pohdin käsitteitä sitä kautta, miten keskeisimmät teoreetikoni ne näkevät ja kuinka ne ilmenevät *Helenessä*. Tässä luvussa pyrin selvittämään, voiko *Helenestä* löytää romaanin fiktiivisten piirteiden lisäksi myös elämäkerran faktoihin perustuvia puolia. Mikko Lehtosen mukaan kaikki tekstit ovat multimodaalisia ja tällöin tekstit voivat näyttäytyä useiden tekstien yhdistelmänä. Multimodaalisuudella Lehtonen tarkoittaa esimerkiksi sitä, että useita eri tekstimuotoja voidaan käyttää sisäkkäin ja rinnan. (Lehtonen 2001, 85–86.) Lehtonen käyttää itse esimerkkeinä audiovisuaalisia tekstejä kuten elokuvia, mutta myös *Helenen* voi nähdä multimodaalisena tekstinä, jossa yhdistyy kaksi eri genreä.

Arja Rosenholm ja Irina Sakvina huomioivat, että kysymys siitä, mikä on fiktiivistä ja mikä totta on aina ollut olemassa ja tämän vuoksi termien tosi, tosiasiallinen, fiktiivinen ja kirjallinen merkitys on muuttunut jatkuvasti. Heidän mukaansa on tullut yhä tärkeämmäksi tunnistaa erilaisten tekstuaalisten, visuaalisten ja digitaalisten esitysten keskinäiset suhteet sekä niiden väliset eroavuudet. (Rosenholm & Sakvina 2007, 9–10.) Koska näen *Helenen* edustavan kahtia jakautunutta esitystä, koen että näiden puolien erottelu auttaa selvittämään sitä, kuinka teos asettuu kirjallisuuden lajien kentälle.

2.1 Mikä on faktaa ja mikä fiktiota? Miten ne määritellään?

Faktan ja fiktion suhdetta on tutkittu paljon aina Aristoteleesta ja Platonista lähtien⁷ ja niiden määrittely vaihtelee tulkitsijasta riippuen. Mikko Lehtosen (1996, 122–123) mukaan fakta ja fiktio erotetaan toisistaan yleensä sillä perusteella, että toinen on sepitettä ja toinen ei. Kuitenkin sanojen etymologian mukaan fakta ja fiktio eivät ole kovin kaukana toisistaan, sillä sanan fakta etymologian lähtee liikkeelle sanasta 'factus', joka merkitsee 'muovailtua', 'valmistettua' ja 'jalostettua'. Fiktion etymologia taas juontuu sanasta 'fingo', jonka merkityksiä ovat muun muassa 'muodostaa', 'esittää', 'järjestää', 'tehdä', 'kehittää' ja 'sepustaa'. Näin ollen fakta ja fiktio ovat yhtäläillä jonkun

⁷ Näiden filosofien teoksista fiktion ja faktan suhteesta ja niiden määrittelystä löytyy teoksista: Aristoteles *Runousoppi* ja Platon *Valtio*.

tekemää ja hyvin lähellä toisiaan, vain fiktion määrittely 'sepustamiseksi' erottaa sanat toisistaan. (Lehtonen 1996, 122–123.)

Perinteisesti fakta ja fiktio on kuitenkin haluttu erottaa toisistaan, koska niiden eron tunnistamisen kautta voidaan sanoa esimerkiksi mikä on totta ja mikä ei. Myös Kai Mikkonen toteaa:

Faktan ja fiktion erottelun tärkeys on säilynyt, vaikka eron historiallinen muuttuvuus ja suhteellisuus on tuotu hyvin esille viime vuosikymmenien keskustelussa. Esimerkiksi historiankirjoituksen ja kertomuksellisen ulottuvuuden tiedostaminen ei välttämättä johtanut historian ja fiktion samaistamiseen. [--] Totuudenmukaisuuden vaatimus ja informaation tarkistettavuuden merkitys ei ole kadonnut. (Mikkonen 2006, 254–255.)

Mikkosen mukaan faktan ja fiktion välinen rajankäynti on ollut viime vuosina yksi eniten keskustelua herättäneistä aiheista niin kirjallisuuden-, historian- kuin kulttuurintutkimuksen teoreettisissa kysymyksenasetteluissa. Hän nostaa esiin myös elämäkertojen ja omaelämäkertojen totuudenmukaisuudesta aiheutuneet kiistat esimerkkinään Helena Sinervon Eeva-Liisa Mannerista kertovan teoksen *Runoilijan talossa*. Mikkonen ihmettelee kirjasta käydyissä keskustelussa syntyneitä kiistoja, koska ajallemme on kuitenkin tyypillistä postmoderni tekstilajien rikkominen. (Mikkonen 2006, 249–250.)

Markku Lehtimäen tutkimuksissa fiktion ja faktan rinnalle nousee myös ei-fiktion käsite⁸, jonka Lehtimäki näkee sijoittuvan kolmanneksi tekijäksi fiktion ja faktan välille ikään kuin kolmanneksi ulottuvuudeksi. Fiktion ja ei-fiktion Lehtimäki erottaa toisistaan muun muassa sen kautta, että fiktion voi määritellä osittain todellisuuteen ei-viittaavana, kun taas ei-fiktio määrittyy osittain sen kautta, että se viittaa todellisuuteen. (Lehtimäki 2005, 50–51). Hänen mukaansa fiktiolla ja ei-fiktiolla on omat tekstikäytäntönsä, joiden tekemiselle ja lukemiselle on omat totutut lähtökohtansa ja tarkoituksensa. Lehtimäki korostaa sitä, että kirjoitus- ja lukemistapahtumassa on aina mukana vahvat lajityypilliset kehykset, tottumukset ja odotukset. (Lehtimäki 2007, 241.) Tässä tutkimuksessa käytetään faktan asemasta termiä ei-fiktio vain, kun viitataan Lehtimäen tutkimuksiin.

Lehtimäen mukaan eettisyyden korostaminen uuden kertomuksen teorian piirissä nostaa esiin myös kysymyksen faktasta ja fiktiosta. Eettisyyden

⁸ Lehtimäki tarkastelee muun muassa fiction ja ei-fiktion suhdetta väitöskirjassaan *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction – Self-Reflexivity, Literary Form and the Rhetoric of Narrative* (2005).

pohdinnan myötä tarvitaan myös uusia tapoja erottaa fakta ja fiktio toisistaan. Erottelu on tärkeää myös siksi, että nykyisessä mediakeskeisessä maailmassa faktan ja fiktion välisellä kompleksisella suhteella on huomattava merkitys ja onkin suotavaa, että myös kirjallisuudentutkimus paneutuu näiden kahden suhteen tarkasteluun. (Lehtimäki 2000, 45.) Lehtimäki näkee, että jollei haluta rikkoa eri tekstityyppien välisiä eroja, täytyy ei-fiktio määritellä omaksi genrekseen ja nähdä sen suhde fiktion sekä samuuden että erilaisuuden kautta. Tekstin ei-fiktiivisyyttä tarkasteltaessa ei pidä myöskään korostaa ei-fiktiivisyyden asemaa vaan ottaa huomioon yhtälailla myös tekstin fiktiiviset piirteet. (Lehtimäki 2000, 47.) Juuri tähän yritän omassa tutkimuksessani pyrkiä ja tämän vuoksi en lähde tarkastelemaan *Heleneä* vain joko fiktiona tai faktana vaan pyrin näkemään tekstistä sekä sen fiktiiviset että faktuaaliset piirteet.

Lehtimäki (2000, 49–50) esittää myös, että postmodernin histografian tuottamat historiallisen relativismin kaltaiset näkemykset luovat kuvaa siitä, että fiktiivisten ja faktuaalisten tekstien välillä ei olisi eroa. Tämä perustuu siihen, että historiankirjoitus käyttää osittain samoja keinoja kuin kaunokirjallisuus esimerkiksi juonellistamista. Lehtimäen (2000, 53–54) mukaan voimme tulla vain osittaiseen johtopäätökseen siitä, että tekstuaaliset merkit ja kerronnalliset keinot eivät vielä riittävästi osoita fiktion ja ei-fiktion eroa. Toisaalta voimme ainakin eettisin periaattein erottaa tekijän käyttämät esitystekniset keinot ja pyrkiä näin erottelemaan fiktio ja ei-fiktio tekstityyppjä toisistaan.

Lehtimäki ei anna selkeitä ohjeita siitä, kuinka erottaa tekstin fiktiiviset ja faktuaaliset piirteet toisistaan vaan luottaa enemmän lukijan omaan kykyyn erotella nämä piirteet toisistaan. Hän ei siis tee selkeää eroa tekstin faktan ja fiktion suhteen vaan näkee eron enemmän eettisyyden kautta. Eikö silloin näiden kahden erottaminen ole toisaalta lukijan päätettävissä ja määriteltävästä tekstistä riippuvainen – mikä on totta kenellekin. Tämä vapaus voi toisaalta synnyttää myös keskustelua, kuten Helena Sinervon teoksen *Runoilijan talossa* kanssa kävi. Eeva-Liisa Mannerin ystävät ja sukulaiset raivostuivat kirjailijalle, joka kirjoitti perinteisen elämäkerran sijaan elämäkertaromaanin. Sinervoa ei syytetty suoranaisesti valehtelusta, mutta plagioinnista sekä sepittämisestä ja Sinervoa haluttiin estää kirjoittamasta Mannerista. (Alftan, 2005.) *Helenen* kohdalla samanlainen myrsky vältettiin luultavasti sen vuoksi, että taiteilijan kuolemasta on kulunut enemmän aikaa.

Määritellessään omaa fiktio käsitystään Dorrit Cohn lähtee liikkeelle fiktion monimerkityksellisyydestä ja listaa sanalle neljä omalle näkemykselleen vastakkaista merkitystä: 1. fiktio epätotena, 2. fiktio käsitteellisenä abstraktiona, 3. fiktio (kaikkena) kirjallisuutena ja 4. fiktio (kaikkena) kertomuksena. Cohn korostaa, että hän haluaa lähteä tutkimuksessaan liikkeelle sitä, että fiktio on erotettava muista lajeista. Hänen mukaansa fiktion monimerkityksellisyys rikkoo eri lajien rajoja ja hän hylkää tämän vuoksi edellä esitellyt määritelmät. Tämän vuoksi hän antaa fiktiolle oman erityisen määritelmän. (Cohn 2006, 11–12.)

Cohn (2006, 20) määrittelee fiktion kaunokirjalliseksi ei-referentiaaliseksi kertomukseksi (nonreferential narrative). Lisäksi hän määrittelee vielä ilmauksen substantiivin (kertomuksen) ja adjektiivin (ei-referentiaalinen) erikseen, jotta käsitettä ei-referentiaalinen kertomus voidaan mielekkäästi soveltaa fiktion erityisyyden näkökulmasta. Kertomuksella Cohn tarkoittaa sarjaa lausumia, jotka käsittelevät syysuhteessa olevia, inhimillisiä olentoja koskevia tapahtumia. Näin ollen kertomus sulkee pois kaikki tavallisesti käytetyt väittämät totuudesta sekä myös kaikki puhtaasti kuvailevat lausumat tai tunteiden ilmaisut. Cohnin mukaan fiktio sisällyttää itseensä kuitenkin luonnollisesti kaikki ne diskurssit, jotka edellä esitetty määritelmä sulkee pois. Fiktion käsitettä ei kuitenkaan voida rajata vain teksteihin, joissa ei käytetä lainkaan ei-kertovaa tekstiä. Tämän vuoksi Cohn ehdottaa, että fiktion käsitettä käytettäisiin vain teksteistä, joissa selittävä tai kuvaileva kieli on alisteista kertovalle kielelle. Tällaisissa teksteissä yleistyksiä käytetään vain selventämään asiaa ja kuvausta, luomaan taustaa kerrotuille tapahtumille tai henkilö-
hahmoille tai sitten kuvaus symboloi näitä. (Cohn 2006, 22–23.) Cohnia mukaillen myös *Helenessä* voi nähdä ei-kertovan tekstin olevan alisteista kertovalle tekstille, esimerkiksi monissa paikkoja kuvailevissa kappaleissa kuten seuraavassa kuvauksessa Bretagnesta.

Pyhäisin kylän naiset solmivat päähänsä korkean pitsimyssyn kuin piispanhiipan, miehillä paljettiliivit, he pitävät remuisia juhlia, säkkipilli kirkuu, he tanssivat, painivat kuin eläimet, kilpailevat kuka pääsee rasvattua lipputankoa ylös, kylän kääpiö tekee temppujaan, mutta sunnuntaisin kaikki polvistuvat puukengissä kirkonmäelle. Pakanuus väistynyt täällä viimeisenä; siitä on vielä jälkiä kielessä, uskomuksissa.

Kalliolla maalannut mies – sanokaamme häntä Johniksi – haluaa seuraksemme kappeliin. (*Helene*, 116.)

Adjektiivilla ei-referentiaalinen Cohn tarkoittaa ensinnäkin sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen. Tällöin fiktio on siis ei-referentiaalinen suhteessa faktuaaliseen maailmaan. Cohn kuitenkin tarkentaa, että fiktiossa ilmenevä ei-referentiaalisuus ei tarkoita, että fiktio ei voisi viitata myös oikeaan maailmaan tekstin ulkopuolella vaan sitä, että sen ei ole pakko viitata siihen. Hän jatkaa vielä, että adjektiivilla ei-referentiaalinen viitataan myös siihen, että fiktio merkitsee kahta lähellä toisiinsa olevaa piirrettä: 1) kun fiktiossa viitataan maailmaan tekstin ulkopuolella, ei näiden viitteiden tarvitse olla paikkaansa pitäviä ja 2) fiktio ei viittaa ainoastaan oikeaan maailmaan tekstin ulkopuolella. Esimerkkinä fiktion kyvystä viitata epätarkasti oikeaan maailmaan Cohn käyttää sitä, kun keksityt paikat sijoitetaan aitoon ympäristöön. (Cohn 2006, 23–25.) *Helenessä* Liehun voi nähdä käyttävän hyväkseen juuri tätä Cohnin määrittelemää ei-referentiaalista fiktion muotoa. Liehu viittaa Helenen oikeaan elämään, mutta koska hän kertoo tarinaa, hän ei viittaa oikeaan maailmaan aina paikkaansa pitävästi. Vaikka *Helenessä* tiettyjen paikkojen voi nähdä olevan fiktiivisiä suhteessa ympäristöönsä, on tätä vaikea todistaa ilman, että olisi tutustunut Helenen Schjerfbeckin elämään myös muiden lähteiden kautta. Tällaisiksi aitoon ympäristöön sijoittuviksi mutta kuitenkin fiktiivisiksi paikoiksi luen *Helenessä* esimerkiksi Helenen ja Johnin Bretagnessa olleen ateljeen, sekä Helenen Saint Ivesistä maalaamista varten vuokraaman tilan.

Vuokraamme [Bretagnessa]"sadeateljeen", ruohokattoisen. En anna hänen maksaa vuokraa yksin. Kinastelemme siitä. [--]

Hän [John] kiipeää majan katolle, "Helen, täältä näkyy meri, vuorovedentulo", hän huutaa. (*Helene*, 128.)

St Ives... maailman kauneinta seutua kenties?

Siellä minulla oli ateljee – romuvarastona ollut soittopaviljonki, pienen pieni torni. Hilseilevässä ovelossa oli massiivinen lukko. Kaikki melko lailla rappiolla... voiko parempaa toivoa! (*Helene*, 141.)

Edellä olleiden lainausten paikoista enemmän fiktiivisenä luen Bretagnen ateljeen, sillä se on vuokrattu Johnin, englantilaisen kihlatun kanssa, josta Helene ei halua puhua heidän eronsa jälkeen. Koska Helene haluaa vaieta Johnista ja häneen liittyvästä elämästä, voi häneen liittyvien paikkojen nähdä olevan enemmän arvailua kuin muiden, ehkä paremmin dokumentoitujen paik-

kojen kuten esimerkiksi Saint Ivesin. Toisaalta myös Saint Ivesin ateljeen olemassaoloa ei ainakaan edellisen kuvauksen perusteella voi vielä sanoa todeksi, koska tuskin tuotakaan paikkaa on olemassa enää samassa asussa, jossa kertoja sitä *Helenessä* kuvaa. Edellä mainittujen paikkojen referentiaalisuuden kanssa tullaan siis taas sen kysymyksen äärelle, että paikat ovat olleet totta, mutta kenelle ne ovat sitä olleet?

Jos adjektiivi ei-referentiaalinen ymmärretään edellä olleen esittelyn kaltaiseksi, voidaan siitä erottaa kaksi erilaista kerrontatapaa riippuen siitä, puhutaanko todellisista vain kuvitteellista henkilöistä ja tapahtumista. Cohnin mukaan totuuden ja epätotuuden näkökulmasta voi arvottaa vain todellisia tapahtumia ja henkilöitä käsitteleviä kertomuksia kuten esimerkiksi elämäkertoja, omaelämäkertoja, historiallisia ja journalistisia tekstejä. Edellisen kaltainen arviointi ei taas koske kuvitteellisia tapahtumia ja henkilöitä käsitteleviä kertomuksia kuten esimerkiksi romaaneja ja novelleja. Tämän vastakkainasettelun voi nähdä myös siten, että referentiaaliset kertomukset ovat todistettavissa ja epätäydellisiä, kun taas ei-referentiaaliset kertomukset eivät ole todistettavissa mutta täydellisiä. (Cohn 2006, 26–27.) *Helenestä* voi löytää kumpaakin näistä Cohnin esittämistä kerrontavoista Luen *Heleneä* lähtökohtaisesti romaanina ja tämä vuoksi näkisin sen kerronnan olevan tämänkin määrittelyn mukaan ei-referentiaalista ja siten kerronnaltaan täydellinen mutta ei todistettavissa. Toisaalta en halua arvottaa teosta täysin tämän Cohnin määrittelyn mukaan, sillä se on Cohnin lähtökohdasta (fiktio erityisyys muihin nähden) johtuen hyvin yksioikoinen. Tämän vuoksi väitän myös, että *Helenestä* on luettavissa myös referentiaalisia kertomuksia, joita varsinkin teoksen paratekstit todistavat. Esimerkiksi Helenen käymä Adolf von Beckerin Piirustuskoulu on ollut oikeasti olemassa ja tämä on mahdollista tarkistaa monista historiallisista lähteistä, mutta Helenen opiskelemisen kuvaus on fiktiivistä.

Cohnin määritellessä fiktion ei-referentiaalisiksi kertovaksi tekstiksi voi kysyä, eivätkö kaikki tekstit niin fiktiiviset kuin faktuaalisetkin viittaa aina jollain tavalla todellisuuteen. Kaikkien tekstien voi omalla tavallaan nähdä puhuvan todellisuudesta, vaikka kyseessä olisi esimerkiksi runoteos, sillä siinäkin kirjoittaja ammentaa esimerkiksi kielikuvia kokemistaan asioista. Lisäksi voi pohtia, voiko todellisuuteen viittaamista pitää edes sellaisena seikkana, jonka kautta fakta ja fiktio luokitellaan erilleen. (Ks. Kujansivu 2002, 294.)

2.2 Genrenä elämäkerta jalvai romaani?

Liehu kertoo lukijoilleen heti teoksen nimiölehdellä, että kyseessä on romaani Helene Schjerfbeckin elämästä. Tieto siitä, että kyseessä on romaani eikä perinteinen elämäkerta löytyy myös teoksen takakansitekstistä. Kuitenkin, jos lukija jättää huomioimatta nimiölehden ja takakannen, hänelle saattaa syntyä kuva siitä, että kyseessä on faktapohjainen elämäkerta, koska itse tekstissä asia selviää vasta viimeisessä luvussa "Lukijalle", jossa Liehu kertoo lukijalleen motiivinsa kirjoittaa teos Helenestä. Toisaalta teoksen ilmaisumuoto on hyvin kaunokirjallinen ja myös tämä seikka saattaa auttaa lukijaa määrittelemään teoksen tarkoituksen ja sen, miten hän haluaa teosta tarkastella. Bruce Nadel toteaa, että vaikka elämäkerturi on sidottu faktoihin, hän luo silti teoksen muodon ja ohjaa kielen kautta lukijansa mielikuvia ja tulkintaa kohteestaan. Hänen mukaansa elämäkerran diskurssi on aina kertova ja yksikään elämäkerturi ei vain rekisteröi kohteensa elämää vaan tulkitsee sitä. (Nadel 1984, 154.)

Elämäkerran muotoseikkoja

David Ellis käsittelee teoksessaan *Literary Lives: Biography and Search for Understanding* (2000) elämäkertaa ja sen tutkimista. Hän ei lähde liikkeelle niinkään tietystä teoriasta tai metodista vaan käyttää elämäkertojen lähestymiseen vaihtoehtoisia tapoja. Ellis haluaa tutkimustaan varten lukemiensa elämäkertojen avulla selvittää, kuinka houkuttelevasti ja hyvin kirjoitetut elämäkerrat rohkaisevat lukijaa kyseenalaistamaan sen, millaista ymmärrystä teos kohteestaan antaa ja kuinka tämä ymmärrys on saavutettu. Hän pitää näihin kysymyksiin vastaamista tutkimuksensa pääasiana. Tutkimuksessa käyttämänsä esimerkki elämäkerrat Ellis on valinnut arvostaen teosten johdonmukaisuutta ja rajannut tätä kautta sitä laajaa elämäkertojen joukkoa, jota hän voisi käyttää tutkimuksessaan. Esimerkeistään hän ei niinkään tarkastele sitä, kuinka hyvin elämäkerrat on kirjoitettu tai kuinka niissä on luotu tietty tunnelma vaan hän haluaa löytää ne tietyt periaatteet, joiden avulla elämäkerturit tavanomaisesti etenevät. (Ellis 2000, vii–ix.) Ellis on itse kirjoittanut elämäkerran kirjailija D.H. Lawrencesta, mutta haluaa jättää tämän mahdollisimman paljon esimerkkiensä ulkopuolelle, kuten hän itse seuraavassa perustelee.

Yet the diversity of the form [biography] means that personal experience could only ever been moderately representative. For that reason, if for no other, it seemed that I ought in what follows to keep illustration involving Lawrence to a decent minimum. (Ellis 2000, viii.)

Teoksessaan Ellis avaa elämäkerran yleistä muotoa ja käy läpi niitä seikkoja, jotka löytyvät (lähes) kaikista elämäkertoista. Ellisin mukaan vain harvat elämäkertaa käsittelevät tutkimukset ovat tuloksiltaan tyydyttäviä tai menevät kovin syvälle aiheeseensa. Hänen mukaansa tunnetuista tutkijoista vain Leon Edelillä⁹ on ollut yritystä tutkia pääasiallisesti elämäkertaa ja sen muotoseikkoja. Suurin osa elämäkertaa koskevasta nykytutkimuksesta on Ellisin mukaan kokoelma lähinnä konferensseja varten kirjoitettuja esseitä, joissa ei hänen mukaansa kiinnitetä tarpeeksi huomiota siihen, kuinka elämäkerta syntyy. Ellis uskoo tutkimuksen vähyiden johtuvan osittain vuosia sitten kirjallisuuden tutkimuksen piirissä levinneestä suuntauksesta, jossa tekijä julistettiin kuolleeksi. Toisaalta myös elämäkertagenren hämmentävä laaja-alaisuus on yksi seikka, jonka vuoksi sen tutkiminen on Ellisin mukaan jäänyt vähemmälle. Laajasta joukosta on vaikea löytää siihen liittyviä yhtenäisiä piirteitä. (Ellis 2000, 2–3.) Ellisin teoksen lukujen mukaan jokaisesta elämäkerrassa on ainakin kuvausta esivanhemmista ja suvun historiasta, lapsuudesta, sairauksista sekä tietoa kohteen sosiaalisesta ympäristöstä ja historiallisesta ajankohdasta ja siinä tapahtuneista muutoksista. Moniin elämäkertoihin liittyy Ellisin mukaan myös omasta elämästään määrääminen yleensä itsemurhan muodossa.

Huomattava osa elämäkertoista alkaa Ellisin mukaan esittelemällä kohteen enemmän tai vähemmän läheisiä esivanhempia. Tämä on tavallaan elämäkertakirjoittajan tapa tervehtiä lukijaansa ja esittelyllä ei välttämättä ole tervehdystä kummempaa merkitystä muulle teokselle. Monesti elämäkerranlukijalle on lukemisen kannalta aivan sama, onko kohdehenkilön isoisoisä ollut maanviljelijä vai tehtailija. Kohdehenkilöstä kerrotaan näitä asioita ennemmin sen vuoksi, että monet ihmiset ovat kiinnostuneita omasta taustastaan ja tätä kautta myös muiden taustasta. Ellisin mukaan voimme kuitenkin vaihtaa elämäkerrassa maanviljelijän tehtailijaksi ilman, että sillä on mitään merkitystä siihen, kuinka lukija teoksen sisällön ymmärtää. (Ellis 2000, 39.)

⁹ Ellis viittaa tässä Edelin teokseen *Writing Lives: Principia Biographica* (1987), jota en itse käytä tutkimuksessani kuin niissä kohdissa, joissa Ellis viittaa teokseen.

Sukuperästä kertominen on ollut elintärkeä elementti Euroopan kulttuurissa, kuten esimerkiksi Raamattu ja myös muu aikaisempi kirjallisuus on meille kertonut. Tämän vuoksi on ymmärrettävää, että myös elämäkerrankirjoittajat ovat ottaneet tavakseen kertoa ensin esivanhemmista. Vaikka suurimassa osassa tapauksia, sillä ketä kohteen esivanhemmat olivat, ei ole merkitystä, on kuitenkin yksi tapaus, jolloin merkitys on kiistaton. Jos kohteen tietoisuus omasta itsestä saa vaikutteita siitä, mitkä hänen sukujuurensa ovat, on elämäkerturin paneuduttava näiden tutkimiseen. (Ellis 2000, 40, 44.) Koska emme koskaan ole vapaita taustastamme, voi Ellisin tulkita tarkoittavan tässä nimenomaan sellaista esi-isien luomaa vaikutusta, jolla on hyvin merkittävä vaikutus yksilön elämään.

Koska Liehu on kirjoittanut *Helenen* epäkronologisessa järjestyksessä, hän ei aloita Helenen elämästä kertomista kuvauksella esivanhemmista, mutta sivuaa sukujuuria kuitenkin hiukan teoksen alkupuolella. Monesti sukujuuret tulevat esiin ikään kuin sivulauseessa.

Tulin maailmaan niin kuin ihminen tulee: geenit täynnä sukupolvien talentamia viestejä ja myhkäisiä taruja; olin suuressa, Schjerfbeckien ja Prinzien kärsivällisesti, sitkeästi taistelemassa balanssissa kun synnyin – (*Helene*, 22.)

Toisen nimeni Sofian sain kuolleen isosiskoni Olga Sofian ja äidinäitini Sofia Willstedin, sittemmin Prinzin mukaan (*Helene*, 23).

Äiti Olga, vahvaharteinen – Prinzien sotilassukua [--] (*Helene*, 45).

Liehu keskittyy lähinnä Helenen perheeseen ja lähimpiin sukulaisiin eikä esitele sukutaulua sen enempää. Suku ja suvun taustat tulevat lähinnä esiin silloin, kun joku muistuttaa Heleneä äitinsä puolen suvun ranskalaisista juurista. Kuten Walter Runebergin vaimo Blomma Helenen saapuessa opiskelemaan Pariisiin.

"Kas, sinä olet täällä kuin kotonasi" /--/ Mutta sinähän oletkin äitisi puolelta capetingien sukua." (*Helene*, 86.)

Suku ei sinänsä vaikuta Helenen elämään, mutta ehkä häneen siirtyy kuitenkin äitinsä suvun puolelta tietty ylpeys ja yritteliäisyys sekä isänsä puolelta halu luoda. Helene itse puhuu suvustaan ja esi-isistään vain muutamassa kohdassa peilaten samalla elämäänsä tätä taustaansa vasten.

Äitini esi-isä oli saanut harvinaisesta urheudestaan Ruotsinsalmen taistelussa ylennyksen luutnantiksi.

Samassa taistelussa isäni suvun kantaisä, legendaarinen Vanha asessori, oli ollut lääkintäupseerina.

Mikä yhteensattuma! Isä puhui siitä kerran.

Ehkä esi-isät tapasivat jossakin 1700-luvun laivassa toisensa, ehkä Schjerfbeck kääri siellä siteisiin haavoittunutta Printziä, niin päin silloin,

kumpikin tietämättöminä siitä, että joskus syntyisi lapsi, eräs Helena Sofia, joka maalaisi sotaa, sen surullista jälkeä, mutta lopettaisi sangen pian. (*Helene*, 279.)

[--] Käyn isäni isoisan, Vanha asessorin haudalla. [--] Sairastui, erosi virastaan... Vanha asessori oli poikkeuksellinen ihminen, hän ei nostanut monta vuotta kestäneen sairautensa aikana palkkaansa ja sysännyt töitä taitamattomalle sijaiselle... Hän erosi ja lähti kaupungista... Ja vasta kun parani, palasi.

Yritän minäkin kamppailla, työskennellä viisi minuuttia kerrallaan. Mutta ilmasto ei ole keuhkoilleni hyvä. [--] (*Helene*, 313.)

Enemmän kuin hänen sukujuurensa Helenen elämään vaikutti hänen lapsuutensa kokemukset, jotka ovat myös yksi elämäkerran oleellinen elementti.

Päästäkseen todella sisälle kohteensa lapsuuteen ja sen muistoihin, pitäisi elämäkerturin olla todella poikkeuksellinen yksilö. Kohteen lapsuuden muistojen suhteen elämäkerturin täytyy usein luottaa kohteen kohdalla hänen ensimmäiseen itsensä muistamaan tapaukseen. Tässä kohti Ellis puhuu nimenomaan merkityksellisistä ja elämää ohjaavista lapsuuden tapahtumista. (Ellis 2000, 57.) Lapsuuden kokemuksia ja niiden vaikutusta kohteen elämään ei voida aina kuitenkaan rajata vain tiettyyn avaintapahtumaan. Esimerkkinä tästä Ellis käyttää Dickensin lapsuuden kokemusta työskentelystä kenkävoidettaalla, joka vaikutti Dickensin koko elämään ja uraan. (Ellis 2000, 63.)

Myös *Helenestä* löytyy sekä selkeitä avaintapahtumia että muita vaikeammin määriteltäviä tilanteita, joilla on merkitystä Helenen elämään ja uraan. Suurin osa Liehun esiin nostamista lapsuuden merkityksellisistä tapahtumista liittyvät jollain tavoin Helenen taiteilijuuteen. Hänen ensimmäinen kosketuksensa omaan taiteilijuuteensa sekä myös lapsuuden ensimmäinen muisto liittyy kukkaan, jonka tuntematon tyttö antoi hänelle 2-vuotiaana.

HELSINKI 1864

[--] Aivan ensimmäisessä muistini huoneessa, syvässä avaruusajattomuudessa se lepää: Jumalan kukka. Nuori tyttö oli antanut sen käteeni Yrjönkadun asuntomme pihalla. [--] Rapussa vasta katson: miten kaareva oksa, pieniä sydämenmuotoisia kukkia, punaista ja valkoista. Ne nostetaan juomalasissa ikkunalaudalle, korkealle,

siellä ne kuin itsestään alkavat tanssia – [--] Kauneus on astunut askeettiin huoneeseeni (kotona kaikki oli puhdasta, mutta sulotonta, käytännöllistä). [--]

minä makaamassa karussa kaalikeitonhajuisessa huoneessa (vielä ilman kynää), tallentamassa Tanssia, ensimmäistä merkittävää tienviittoa, minä valmistautumassa pitkään, pitkään matkaan – (*Helene, 27–28.*)

Jos edellisen kohtauksen voi nähdä merkityksellisenä Helenen taiteilijuuden suhteen, on seuraava kohta merkityksellinen sekä hänen uransa että muun elämän kannalta. Kohtausta voi pitää Helenen elämän avaintapahtumana, koska se vaikuttaa kokonaisvaltaisesti hänen loppuelämäänsä.

Maanantai. Kello on kolme vaille kolme.

Jumala armahtakoon, on se iltapäivä. Siellä he kiljähdellen leikkivät, lapset repivät ilon, vaikka tyhjältä –

Isoveli ajaa Helenaa, nyt nelivuotiasta, takaa. Tämä juoksee pelavaisessa mekossaan ja pikku leteissään hilpeänä, ovet paukahtelevat, tuolit kaatuvat,

alas portaita! hän ajattelee, alas lastiruumaan, sinne Merirosvo ei tule... Helena juoksee ja juoksee...KAARtaa, ALbatrossina, VALkeana, kaartaa syöksyilee, horjahtaa hiukan! tarttuu kaiteest... ja silloin se tapahtuu.

Käsi ei yllä.

Helena PU toaa jyrkiltä portailta, POUKkoilee ja SYÖKsyLEE, poukkoilee loputtomasti, miettien jättiläissalamana vain yhtä, mistä saisi tukea, ei, ei löydy, sekunnit ovat avaruusvuosia, suuria, säikähtäneitä, vaila armoa, vailla suojaa –

Helena paiskautuu alas, toinen jalka on vääntynyt pahasti toisen jalan alle. (*Helene, 29.*)

Putoaminen rampauttaa Helenen jalan pysyvästi, mutta se auttaa hänet myös taiteen pariin, sillä maatessaan sängyssä toimeettomana hän alkaa piirtää isänsä tuomilla liiduilla ja löytää näin uuden maailman. Rampautuminen ja sitä seurannut vuodepotilaaksi joutuminen vaikuttaa Helenen elämään hyvin laajasti, kuten seuraava lainaus kuvailee.

Siellä minä makaan... Tuon lapsen "minä" ei muotoutunut leikeistä ja vauhdista, vaan pelosta ja yksinäisyydestä, lumihiihtaleiden rauhas-
ta...kivunhuudoista joita ei aina kuultu,

"minä" syntyi ponnistautumaan muiden joukkoon, taistelemaan.
(*Helene*, 31.)

Osittain Helenen pysyvään rampautumiseen vaikutti varmasti se, että äitinsä Olga ei pitänyt lääkärin kutsumista mahdollisena, koska silloin perheen rahat olisivat menneet siihen eivätkä Magnuksen koulunkäyntiin.

Lapsuuden kokemusten kohdalla elämäkertakirjoittaja joutuu aina pohtimaan, kuinka pitkälle lapsuuden muistoihin pystyy tai on sopivaa mennä. Suurimman vaikeuden hän kohtaa kuitenkin siinä, kun hän joutuu päättämään, käsitteleekö hän kokemuksia historiallisina tapahtumina vai fantasiana. (Ellis 2000, 73.) Lapsuuteen ei ole suoraa pääsyä, koska lapsi ei monesti ymmärrä tapahtuman merkitystä sen hetkellä ja aikuisen katsoessa taaksepäin on vaarana se, että muistot ovat vääristyneitä tai että niissä määräävänä tekijänä ovat muiston kannalta asiaankuulumattomat merkitykset. Tämän vuoksi koskaan ei voida täysin objektiivisesti sanoa, mitkä kokemukset ovat merkityksellisiä ja mitkä eivät. Tästä ei kuitenkaan Ellisin mukaan seuraa se, että kaikki elämäkertakirjoitus olisi fiktiota vaan täytyy hyväksyä se, että kaikkea ei voi tietää. (Ellis 2000, 68.) Liehu on pyrkinyt jo teoksensa muodolla siihen, että häneltä ei odoteta täyttä totuutta. Lisäksi Liehu toteaa jälkisanoinaan sekä lukijalle että Helenelle kertovansa tarinan ei niinkään naturalistista totuutta. Toisaalta voiko elämäkerrankirjoittaja koskaan väittää kertovansa koko totuutta, vaikka olisi esimerkiksi haastatellut kohdettaan hyvinkin paljon – muisti ei ole kuitenkaan koskaan pysyvä?

Ellisin (2000, 76) mukaan kohteen sairaushistoria on myös tarkastelemisen arvoinen asia, mutta siihen puuttuminen ei aina ole yksinkertaista. Sairauksien ja niiden vaikutusten liittäminen kohteen elämään on hankalaa, koska myös kohteet itse suhtautuvat sairauksiinsa usein monimutkaisesti. Kohteen sairautta on helpointa tutkia kuitenkin tarkastelemalla sitä, mikä on kohteen oma tietoisuus sairaudestaan.

Helenen kohdalla rampautuminen on näkyvin ja selkeästi elämään vaikuttanut seikka. Toisaalta teosta tarkasteltaessa on hyvä huomioida myös hänen uusiutuva keuhkosairautensa, koska silläkin voi nähdä olevan vaikutusta hänen elämäänsä. Rampautumisen positiivisten vaikutusten (taiteilijuus) lisäksi

sillä on myös negatiivisia vaikutuksia Helenen elämään. Hän uskoo, että syynä siihen, että hänen englantilainen kihlattunsa jättää hänet, on hänen vammansa.

Matka J:n kanssa on päättynyt. Ei puhuta siitä, Wester...KOSKAAN.
Olen vapaa kuin viulusta irronnut kieli, sillä soitettu (ihmeellinen) laulu. Kivun rinnalla tunnen helpotusta.

Vammani oli erottava minut toisista. (*Helene*, 142.)

Vaikka ero Johnista on Helenelle musertava, on eron jälkeinen aika Saint Iveysissä silti antoisaa, sillä siellä hän maalaa ehkä tunnetuimman teoksensa *Toipilaan*.

Keuhkot alkoivat vaivata Heleneä hänen työskennellessään Helsingissä vuosien 1893–1902 välisenä aikana. Taudit seuraavat toisiaan: "Virukset uivat helposti, virtanaan hänen avoimesta suustaan sisään, täyttävät keuhkot..." (*Helene*, 153). Jatkuvan sairastelun seurauksena Helenen työ Ateneumissa kärsii ja hän käy hoidattamassa itseään kolmena kesänä Norjassa, Gausdalin parantolassa. Gausdalissa hän tapaa henkilöäkäri Kristianin, josta tulee ystävä koko loppuelämäksi. Kristian antaa Helenelle takaisin tämän elämänhalun ja auttaa häntä voimistumaan niin henkisesti kuin fyysisestikin.

Yksinkertaisin tapa tutkia sitä, kuinka tietoisuus omasta sairaudesta vaikuttaa kohteeseen, on keskittyä niihin hetkiin, kun kohde saa tietä sairastavansa tappavaa tautia. Kaikkien kohdalla tällaista hetkeä ei tietenkään ole. Ellisin mukaan yleinen draaman janomme takaa sen, että uskomme huonojen uutisten muuttavan kohteen elämää varsin paljon ja heistä tulee paljon päättäväisempiä sen suhteen, mitä elämältään haluavat. (Ellis 2000, 76–77.) Helenen kohdalla ei ole missään vaiheessa kyse tappavasta taudista, vaikka hänen rämpautumisensa voikin nähdä vaikuttavan hänen elämäänsä ja sen kulkuun samoin kuin pahalaatuinen tauti olisi voinut tehdä. Molemmat ovat elämää tietysää määrin rajoittavia ja sitä myöten myös elämästä määrääviä tekijöitä.

Koska elämään vaikuttaa aina tietyt sosiaaliset suhteet ja erilaiset sosiaaliset ryhmät, täytyy ne ottaa huomioon myös elämäkerrassa. Erilaisiin ryhmiin kuulumisen voi vaikuttaa ihmisen elämään hyvinkin paljon. (Ellis 2000, 97, 101.) Myös Helenen elämässä korostuu niin perheen ja ystävien kuin taiteilijayhteisön merkitys monessa eri kohdassa. Maalarisiskot (Wester, Venny, Maria, Ada, Zdenka ja Marianne) ovat Helenelle tärkeä voimavara taiteilijuu- tensa vahvistamisessa ja omiin kykyihin uskomisessa, koska miesmaalari ja

taidepiirit Suomessa eivät arvostaneet naismaalareita kovinkaan paljoa ja heidän taulunsa eivät aina kelvanneet Suomen Taitelijaseuran näyttelyihin. Kuten alla olevista lainauksista voi lukea, maalarisiskot pitivät toistensa puolta ja vaikuttivat taiteilijuuden ohella myös Helenen koko elämään.

Maalarisiskot liikkuvat, parveilivat edelleen yhdessä...kättä toiselle ojentaen, toisistaan tukea ottaen (*Helene*, 141).

Jään sinne [Edelfeltin luo maalaamaan] kolmentoista asteen kylmään...Spriikeitin on pelastukseni. Kuuma teelasi vieressäni maalaan, siihen menee kuusi viikkoa. Maalarisiskot käyvät salaa katsomassa minua. (*Helene*, 218.)

Äidin kanssa maalarisiskot tulevat hyvin toimeen. Joskus menen huoneeseeni lepäämään, kun puhe kääntyy perunanlajikkeisiin ja rouva Raijhin. (*Helene*, 226.)

(Miten on, siskot, onko naisen lupa, yleisesti ottaen, kuvata aistillisuutta? Tämän nuoren miehen lihakset ovat vahvat, häkellyttävät. [--]) (*Helene*, 299.)

MARIEFRED 1944

Oletko yhä täällä Ruotsissa? Unessa putoan syvyyksiin ja herään siihen. Ajattelen sinua täällä Venny...Kuulin että olet hyvin sairas.

Sinähän olet vasta kahdeksankymmentäkaksi! [--]

Et koskaan puhunut murheistasi. Iloinen, hyväntahtoinen Vennymme hätkähdyttävine miesten asuineen. (*Helene*, 248.)

Myös perhe on Helenen elämässä suuressa roolissa ja vaikuttaa hänen elämäänsä paljon. Perhettä sitoo yhteen trauma Helenen ja Magnuksen pieninä kuolleista sisaruksista sekä isän aikainen kuolema. Helenelle lankeaa myös vastuu vanhan äitinsä hoitamisesta ja hän kokee sen elämäänsä rajoittavana tekijänä. Äitinsä kuoleman yönä Helene ajattelee:

Minun vuosien tempoiluni Olgan rinnalla. Et voi ymmärtää sitä, Wester, sinä joka kerroit rakastavasi äitiäsi "eniten maailmassa".

Ihminen kaipaa ahnaimmin, terveimmin yhtä: hyväksymistä – (*Helene*, 333.)

Ehkä Helenen vaikeus olla äitinsä kanssa johtuu suurimmaksi osaksi juuri tuosta lainauksessa mainitusta hyväksytyksi tulemisen tarpeesta. Helene enemmän isänsä tyttö ja tavallaan pelkääkin äitiään. Isällä (Kartantekijällä) on suuri vaikutus Helenen taiteilijuuden syntyyn. Hän antaa lapselle ensimmäiset värit ja kannustaa tyttöä piirtämään. Helene haluaa myös miellyttää isäänsä ja tämä piirre vaikuttaa häneen koko loppuelämän.

Eräänä päivänä isä tuo minulle paperi ja kynän (*Helene*, 32).

[--] Ja isä oli juuri kuin testamenttinaan antanut värilaatikkonsa minulle – ei Magnukselle [--] (*Helene*, 54).

Tekisin mitä vain miellyttääkseni Kartantekijää. Uurastan illalla kissaluonnosteni kanssa. [--]

Piirrän isän käden, ja se miellyttää minua hetken, yksinäinen irrallinen käsi. Käden vieressä makaa kynä. Siinä on jotakin, ehkä juuri siksi että kytkentöjä ei ole.

Nulla dies sine linea¹⁰, se alkoi, Wester, tuolloin. (*Helene*, 63.)

Ehkä isän ammatti kartanpiirtäjänä auttaa häntä ymmärtämään lahjasta tytärtään paremmin kuin äiti, jonka vastuulla on perheen arjen pyörittäminen varsinkin miehensä sairastuessa. Edellä olleet lainaukset kertovat selkeästi, että isän vaikutus siihen, että Helenellä ei ollut lapsuudestaan lähtien yhtään päivää ilman viivaa (ks. alin lainaus ja alaviite 10), oli voimakas. Isä antoi Helenelle sekä fyysiset (kynä ja paperia) että henkiset (värilaatikko Helenelle ei Magnukselle) välineet piirtää ja tulla taiteilijaksi.

Elämäkerturien kohteet ovat monesti kauan aikaa sitten kuolleita ja tämän vuoksi elämäkerturin tulee ottaa huomioon myös se historiallinen konteksti, jossa hänen kohteensa on elänyt. Tämä tarkoittaa, että elämäkerturien täytyy huomioida sekä ne ryhmät, jotka ovat mahdollisesti vaikuttaneet kohteensa elämään, että ne olosuhteet, jotka menneisyydessä ovat vallinneet. Koska sosiaalinen ympäristö vaikuttaa kohteen elämään paljon, ei hänen aikansa suuria historiallisia tapahtumiakaan voida ohittaa ilman minkäänlaista mainintaa. Mitä pidemmälle historiassa mennään, sitä tärkeämmäksi nousee kulttuurisen kontekstin muutoksen huomioiminen. Toisaalta Ellis lisää myös, että mitä

¹⁰ Ei päivääkään ilman viivaa. (kirjoittajan vapaa suomennos)

kauemmaksi historiassa mennään sitä itsestään selvempänä pidetään, että historiallinen ja ajan kulttuurinen konteksti tulee huomioida. (Ellis 2000, 117–118.)

Helenessä Liehu on tavoittanut varsin hyvin sen historiallisen ajan kohdan, jossa Helene elää. Helene syntyy vuonna 1862, jolloin Suomi on vielä Venäjän suurruhtinaskunnan alainen ja tämä kerrotaan lukijalle heti aluksi. Liehu kiinnittää Helenen elämän myös muihin historiallisiin tapahtumiin, lähtien liikkeelle Helenestä itsestään, eli lukijalle kerrotaan niistä tapahtumista, jotka ovat Helenelle tärkeitä.

"Koko Eurooppa suree", oli aamulla jättiläiskirjaimin sanomalehdessä. Edvard Munch on kuollut.

Pyysin Ineziä sytyttämään kynttilän. Liekki vapisee, taipuilee ilmavirrassa. (*Helene*, 25.)

Nuori ylioppilas Eugen Schauman oli ampunut B:n ja sitten itsensä. [--] Ei B. heti kuollut, rouva Rajj tietää, hänet vietiin sairaalaan, mutta verenhukka oli liian suuri – "luojan kiitos!"

Asia yhdistää meitä yllättävästi – äiti ei pidä ylimielisestä rouva Rajjista, joka koputtelee yhtenään ovelle.

Ampuja oli oppilaani Sigrid Schaumanin veli, keron, rouva Rajj kiihtyy tästä. [--]

En ole mikään kansalliskiihkoilija, mutta B:tä minäkin vihasin. (*Helene*, 210.)

marraskuu 1905

Suurlakko! Kuin kello olisi pysähtynyt.

Pitääkö meidän syödä hilpeiden etruskien tapaan vain joka toinen päivä ja pelata väliajat lautapeliä? (*Helene*, 210.)

Koska Helene elää 1800-luvun lopusta vuoteen 1946, hänen elämään vaikuttavat myös sota-ajat, joka ohitetaan kuitenkin lähinnä kertomalla, missä Helene oli milloinkin evakossa. Sodasta kerrotaan siis vain sitä kautta, kuinka se vaikuttaa Heleneen ja hänen läheisiinsä, yleistä ja kovinkaan tarkkaa kuvaa Liehu ei sodista luo. Tällä Liehu haluaa ehkä kertoa lukijalle sen, että Helene ei ollut esimerkiksi poliittisesti aktiivinen vaan viihtyi ennemmin lähes erakkomaisissa oloissa. Kansanliikehdintä tuli esiin kuitenkin esimerkiksi Helenen ystävän Venny Soldanin kautta sekä lyhyinä sota-aikaan liittyvinä kuvauksina ajan tapahtumista.

"Nyt täytyy paeta sitä kirottua despoottia", Venny kirjoittaa [vuosi 1903]. "Lähdemme Sveitsiin." Hänen kirjailijamiestensä joutui Bobrikovin aikana mustalle listalle. (*Helene*, 206–207.)

Mutta vähältä pitää että käytännön järjestelyt vievät koko tunnelman.[*Helene* on kansalaissotavuonna 1918 Tammisaarella maalaamassa, vapaalla äidistään] On sovittava ruoan tuonnista ravintolan kanssa. Kaupungissa on ollut tässä kuussa tuomittavana 13 000 vankia, tuomareita on paikalla 60... oli onni että yleensä sain huoneen. (*Helene*, 297).

TAMMISAARI 1939–1941

Jo toinen sota elämässäni.

Mainilan laukaukset kajahtavat, ja venäläiset alkavat pommittaa rannikkokaupunkeja, Tammisaartakin.

Miina ja minut kiidätetään evakkoon Tenalaan; yksi huone, yksi vuode, yhteinen ja kylmä. [--] Vasta huhtikuussa pääsemme evakosta kotiin. (*Helene*, 455–456.)

Kahdeksaan kuukauteen en ole uskaltanut riisuutua (hälytys voi tulla milloin vain), peseytynyt olen vain pilvisellä säällä.

Sota on likainen asia, sota saa ikävystymään, sillä mitään ei voi tehdä, ikävä, ikävyyttävä sota – (*Helene*, 460.)

Jos Ellis käsittelee elämäkertaa etsimällä eri elämäkertoista niitä yhdistäviä piirteitä ja rakenteita, on Cohn (2006, 105) taas kehittänyt taulukon, jonka avulla erityyppiset elämäkerrat voidaan erottaa toisistaan.

<i>päähenkilö</i>		
<i>diskurssi</i>	historiallinen	fiktiivinen
historiallinen	historiallinen elämäkerta Hildesheimer: <i>Mozart</i>	historiallistettu fiktiivinen elämäkerta Hildesheimer: <i>Marbot</i>
fiktiivinen	fiktionalisoitu historiallinen elämäkerta Büchner: <i>Lenz</i>	fiktiivinen elämäkerta Mann: <i>Kuolema Venetsiassa</i>

Näistä muodoista Cohnin mukaan vain historiallisen elämäkerran voi tulkita selkeästi ei-fiktioksi, koska siinä sekä diskurssi ja teoksen päähenkilö ovat his-

toriallisia. Kolme muuta kategoriaa ovat enemmän tai vähemmän kallellaan fiktion suuntaan. Fiktionalisoidun historiallisen elämäkerran kirjoittaja kertoo historiallisesta henkilöstä fiktiivisen diskurssin kautta, joka ilmenee Cohnin mukaan siten, että kirjoittaja uskaltaa kokeilla henkilöidensä mielenliikkeiden kuvaamista. Fiktiivisessä elämäkerrassa taas sekä diskurssi että päähenkilö ovat fiktiivisiä ja tämän kategorian ominainen piirre on Cohnin mukaan se, että kirjoittaja keskittyy vain yhteen henkilöön ja hänen näkökulmaansa. Hänen esimerkkinään on Mannin teos *Kuolema Venetsiassa*, jossa kirjoittaja kirjoittaa teoksen kolmannessa persoonassa (lukuun ottamatta alun takaumaa) ja seuraa näin totuttua kerrotun fiktion koodistoa. (Cohn 2006, 104–105.)

Syy miksi Cohn on kehitellyt yllä olevan taulukon, on kuitenkin kategoriassa historiallistettu fiktiivinen elämäkerta, josta hänellä on esimerkkinä Hildesheimerin teos *Marbot*. Koska *Marbot* on Cohnin mukaan ainoa hänen tietämänsä esimerkki historiallistetusta fiktiivisestä elämäkerrasta, ei hän pidä taulukkoaan empiirisesti pätevänä, vaikka se teoreettisesti sitä onkin. Taulukon avulla Cohn pyrkii esittämään lukijalle sen, kuinka *Marbot* suhteutuu muihin kategorioihin. Cohnin mukaan historiallistettu fiktiivinen elämäkerta on täydellinen vastakohta fiktionalisoidulle historialliselle elämäkerralle, sillä siinä kerrotaan fiktiivisestä henkilöstä silmiinpistävän ei-fiktiivisen ja histografisen esityksen kautta. Cohn tulkitsee *Marbotin* olevan historiallistettu fiktiivinen elämäkerta lähtien liikkeelle teoksen aiheen suhteesta sen muotoon, joka tekee teoksesta hänen mukaansa omaperäisen. Jos teos tarkastellaan formalistisesta näkökulmasta, sen erikoislaatuisuus näkyy Cohnin mukaan siinä, että se luo kuvitteellisen henkilön elämäntarinan käyttäen hyväkseen norminmukaisia historiallisen elämäkertakirjoittamisen keinoja. Tällaisiksi Cohn laskee esimerkiksi sen, että elämäkerturi ei kuvaa henkilönsä mielenliikkeitä ja oikeastaan kertoo henkilöstään ja hänen elämästään vain sen, mikä on uskottavasti mahdollista toisin sanoen lähteistä tarkistettavissa. (Cohn 2006, 99–105.)

Markku Lehtimäki on tehnyt Cohnin taulukosta oman muotoilunsa, jossa hän käyttää sanan historiallinen sijaan sanaa fakta. Tällöin taulukkoa voi tarkastella nimenomaan fiktion ja faktan suhteen.

- [1] Faktuaalinen biografia: faktuaalinen diskurssi + historiallinen henkilö
- [2] Fiktionalisoitu ”faktuaalinen” biografia: fiktiivinen diskurssi ja + historiallinen henkilö
- [3] ”Faktualisoitu” fiktiivinen biografia: faktuaalinen diskurssi + fiktiivinen henkilö
- [4] Fiktiivinen biografia: fiktiivinen diskurssi + fiktiivinen henkilö
(Lehtimäki 2002, 262.)

Helenessä päähenkilö on historiallinen ja kerronta tapahtuu pääosin minämuodossa, jolloin kirjoittaja tulkitsee myös henkilönsä sisäistä elämää. Teoksen diskurssi tukeutuu faktuaaliseen maailman, mutta on kuitenkin kirjoittajan faktojen avulla luoma todellisuus, jolloin diskurssin voi nähdä fiktiivisenä. Näin ollen *Helene* olisi Cohnin taulukon mukaan fiktionalisoitu historiallinen elämäkerta ja kuuluu Lehtimäen luokittelussa kategoriaan [2]. *Heleneä* on vaikea sijoittaa muihin kategorioihin, sillä teoksen parateksteistä selviää hyvin kiistattomasti se, että Liehu on kirjoittanut romaanimuotoisen elämäkerran, jonka päähenkilö on oikeasti elänyt taidemaalari Helene Schjerfbeck.

Toisaalta, koska *Helene* on kirjoitettu nimenomaan minäkertojaa käyttäen, voi teosta tulkita myös omaelämäkertana, jossa kertoja on aina minä. Kuitenkin ranskalaisen omaelämäkertatutkija Philippe Lejeunen mukaan omaelämäkerrassa kirjailija-kertoja ja päähenkilö ovat aina samannimisiä. Omaelämäkerta on hänen autobiografiateoriassaan kirjallisuutta, jossa kirjoittaja käsittelee omaa elämäänsä ja olemistaan. Kirjoittajan, kertojan ja päähenkilön samannimisyyden avulla luodaan lukijan kanssa ”omaelämäkerrallinen sopimus”, jonka vastakohtaksi Lejeune määrittelee ”fiktiivisen sopimuksen”, jolloin sekä kertoja-päähenkilö ja kirjoittaja ovat eri henkilö ja että teos on määritelty romaaniksi esimerkiksi kansilehdellään. (Lejeune 1989, 4–26.) *Helenessä* käsitellään kyllä Helenen elämää, mutta koska teoksen kirjoittaja on Rakel Liehu, ei *Heleneä* voi määritellä omaelämäkerraksi, vaikka se sen keinoja (minäkertoja, ”minän” elämästä ja olemisesta kertominen) käyttäekin. Lejeunen termistö käyttäen Liehu tekee siis lukijan kanssa enemmän fiktiivisen kuin omaelämäkerrallisen sopimuksen (ks. luku 1.3, s. 8).

Jos teos tarjoaa lukijalleen sekä omaelämäkerrallista että fiktiivistä sopimusta, se on Päivi Koiviston (2004, 15) mukaan luokiteltava autofiktioksi, koska edellä mainittujen kahden sopimuksen tarjoaminen on autofiktion keskeisimpiä kriteerejä. Koivisto määrittelee autofiktion kirjallisuudeksi, joka sekoittaa todellisuusviitteitä, sekä fiktiota ja "minän kirjoittamisen strategioita". Tällaisen kirjallisuuden määrittelyyn sopii hänen mukaansa omaelämäkerta suppeampi näkökulma. (Koivisto 2004, 12.) Gérard Genettelle (1993, 76) autofiktio on sellainen omaelämäkerran muoto, jossa kirjailija ja kertoja-päähenkilö ovat samannimisiä, mutta tapahtumat ovat fiktiivisiä.

Helene tarjoaa lukijalleen tavallaan sekä fiktiivistä että omaelämäkerrallista sopimusta, mutta kuten määrittelin jo luvussa 1.3, Liehu tekee lukijan kanssa enemmän elämäkerrallisen sopimuksen siitä, että kertoo Helenen elämästä fiktion keinoja käyttäen. Pohjalla autofiktiossa on kuitenkin se, että kirjailijan ja kertoja-päähenkilön välillä on selkeämpi läheisyys kuin fiktiivisessä elämäkerrassa. Tätä puoltaa Kososen autofiktioksi määrittelemät teokset kuten Anja Kaurasen *Kiinalainen kesä* sekä Pirkko Saision *Pienin yhteinen jaettava* (ks. Kosonen 2004, Kosonen 2005.).

Cohnin teorian mukaan *Helene* voidaan luokitella myös hänen termiensä hybridielämäkerta tai rajatapaus (borderline cases) mukaan. Hybridielämäkerralla Cohn tarkoittaa tapauksia, joissa materiaalista puhutaan faktuaalisena, mutta jonka käsittelyssä käytetään fiktion tekniikoita. Hybridielämäkerroissa kirjoittaja on siis hylännyt kaikki historiankirjoituksen rajoitukset. Rajatapaukset ovat taas faktuaalisia elämäkertoja, joissa siirrytään faktojen tasolta subjektiiviseen kuvaukseen eli kirjoittaja kuvaa myös kohteensa tajuntaa. Cohnin mukaan tällaisten tapausten kohdalla on tärkeää selvittää, kuinka tämä siirtymä faktan ja fiktion välillä tapahtuu. (Cohn 2006, 37–40; Cohn 1999, 26–28.) Hybridielämäkerta ja rajatapaus ovat siis määrittelyiltään hyvin lähellä toisiaan. Voikin kysyä, miksi Cohn haluaa sitten erotella nämä kaksi termiä toisistaan, vaikka niiden välille ei pysty tekemään selkeää eroa? Jos on hylännyt historiankirjoituksen rajoitukset ja käyttää fiktion tekniikoita, eikö kuvaus ole silloin subjektiivista. Taas toisinpäin ajateltuna, subjektiivinen kuvaus on fiktiivisen tekniikan käyttöä. Cohn on perustellut termien eroa kuitenkin sillä, että rajatapaukset eivät ole harkittuja, kun taas hybridielämäkerrat ovat tarkoituksellisesti hylänneet historiankirjoituksen säännöt ja pyrkimyksen referentiaali-

suuteen (Cohn 2006, 40). Näin ollen *Helene* olisi enemmän hybridielämäkerta, sillä Liehu on tuonut lukijalleen tietoon sen, että kyseessä on romaani ja selkeästi hylännyt vaatimuksen käyttää aineistonaan pelkkiä faktoja. Cohnin käsitystä elämäkerran ja fiktion suhteesta tarkastelen enemmän luvussa 4, jossa käsitelen kerrontaa kertojan ja fokalisoinnin kautta.

Lehtimäen (2002, 232) mukaan elämäkerta on yksi ei-fiktion muoto, vaikka sen tarkoitus ei olekaan hänen mukaansa siirtää todellisuutta paperille ehdottoman totuudenmukaisena vaan representoida ja tekstualisoida mennyttä todellisuutta. Myös Liehu on representoinut ja tekstualisoinut Helenen elämää omalla tavallaan, etsien siihen rakennusaineita niin taiteilijan oikeasta elämästä kuin luonut oman fiktiivisen Helenen ja hänen maailmansa. Lehtimäki toteaa myös, että kaunokirjallinen elämäkerta haastaa elämäkerran lajina, jota pidetään monesti fakta- ja dokumenttipitoisena. Kaunokirjallinen elämäkerta kyseenalaistaa hänen mukaansa käytetyn faktamateriaalin totuuden ja antaa mahdollisuuden etsiä uusia näkökulmia aiheesta. Lehtimäki näkee tällaisen elämäkertamuodon itsensätiedostavana, jolloin se antaa myös lukijalleen mahdollisuuden kyseenalaistaa sen sisältöä. (Lehtimäki 2002, 256.) *Helenessä* Liehu tuo lukijalleen monessa kohtaa ilmi sen, että hän ei ole lähtenyt kirjoittamaan perinteistä elämäkertaa vaan "[--] etsimään ihmistä ja elämää niiden [Helenen maalausten] takaa." (*Helene* 2003, takakansi). Tavallaan Liehu antaa lukijalleen (ja itselleen) luvan heittäytyä tarinan maailman ilman, että täytyisi välittää siitä, onko jokainen fakta paikkaansa pitävä. Lukija ei voi teosta lukiessaan tietää, mitkä asiat ovat faktaa ja mitkä puhtaasti fiktiota. Vaikka teoksen lopussa onkin lähdeluettelo, ei se vielä riitä erottelemaan teoksen faktoja fiktiosta, sillä tekstin seassa ei ole viitteitä, jotka kiinnittäisivät faktat lähteisiin.

Monimuotoinen romaani

Kuten Lehtimäki (2005, 9) toteaa, on vaikeaa määrittellä, mikä romaani on, ja siksi lähden pohtimaan *Helenen* romaanimuotoa selvittämällä, mihin romaanilajiin teos voisi kuulua. *Helenen* teemoja ovat yksinäisyys, taiteilijana ja ihmisenä kasvaminen, joita Liehu kuvaa niin Helenen mielenliikkeiden kuin hänen maalaustensa kautta. Romaanin lajityypin määrittely ei ole *Helenen* kohdalla kuitenkaan helppoa, sillä sen voi lukea kuuluvan hyvin monen eri lajityypin alle. Minna Aalto määrittelee kehitysromaanin (bildungsroman) romaanityy-

piksi, jossa kuvataan päähenkilön kypsymistä, hänen suhdettaan ympäröivään todellisuuteen ja hänen kasvavaa tietoisuutta itsestään. Kehitysromaanissa korostuu päähenkilön itsetietoisuuden lisääntyminen sekä koko persoonallisuuden kattava kehitys, jossa elämään sisältyvät konfliktit näyttäytyvät tarpeellisina kasvupaikkoina matkalla kohti kypsyyttä. (Aalto 2000, 7.)

Kehitysromaanina *Heleneä* voi lukea, koska se täyttää nämä lajityypille ominaiset piirteet. Teoksessa Helene kasvaa ja kypsyy ja teos kuvaa hänen suhdettaan ympäröivään todellisuuteen ja teoksen myötä myös hänen tietoisuutensa itsestä kasvaa. *Helenessä* kasvusta ja kypsymisestä kertominen ei tapahdu kronologisesti, mutta se on kuitenkin lukijan löydettävissä, koska Liehu kertoo Helenen elämästä kokonaisuudessaan. Lisäksi Helenen kohtaamat konfliktit kuten lapsuudessa sattunut onnettomuus, pikku sisaren Ainon kuolema Helenen nukuttaessa tätä tai Johnin eroaminen hänestä, tekevät Helenestä vahvemman ja edistävät hänen kasvuaan omaksi itsekseen.

Pikku sisarellani on hahtuvaiset hiukset, hänen kätensä suotavat herkinä. Istun ja poljen puukehtoa. [--] Ei, en haluaisi muistaa sitä huutoa joka tulee äitini suusta, hänen hallitusta kurkustaan: ei, ei, ei! yönkokoinen huuto, sillä lapsi ei nuku mutta ei ole valveillakaan... [--]
Minä nukutin hänet lopullisesti.

En uskalla nurkasta liikahda.

Oi, miten varovasti äiti asettaa hänet takaisin, pikku liljan oksan, katsoo minuun tulehtunein silmin, kuin sanon: mene jo siitä, sitten: "ei se SINUN syysi ollut" [--] (*Helene*, 133–134.)

Helenen määrittely teoreettisesti kehitysromaaniksi on mielenkiintoista myös siksi, että 1800-luvulla erityisesti Pohjoismaissa kirjoitettiin nuorten naisten kehityksestä ja kehitysromaanin liitettiin Suomessa naisasiasta käytyyn keskusteluun (Aalto 2000, 8). *Helene* on tosin kirjoitettu 1900-luvun lopussa, mutta tiettyä samankaltaisuutta 1800-luvun kirjallisuuteen on olemassa. Tätä puoltaa se, että Helene on syntynyt 1800-luvulla ja on lähes puolivälissä elämäänsä 1900-luvun alkaessa, ja se että teoksessa on esillä myös naisasia (miesmaalarit vs. naismaalarit).

Helene on ajalleen epätyypillinen nainen, koska hän tulee toimeen työllä, joka on hyväksyttävämpää miehille kuin naisille. Tätä kautta *Helenen* voi määritellä myös kehitysromaanin alalajin taiteilijaromaanin kautta, koska teos kuvaa naistaiteilijuutta ja sen vaikeutta 1800-luvulla ja 1900-luvun alku-

puolella. Tällöin naisilta odotettiin lähinnä kukkatauluja ja miesmaalarit laukoivat esimerkiksi seuraavanlaisia kommentteja naismaalareidentöistä:

"Maalarimamsellit yrittävät olla jotakin mihin eivät pysty. Snafs! Silkkä roskaa! Synnyttäisivät pulskia poikia isänmaalle!" – näin Gallén, jolla itsellään oli luvattoman heikkoja kohtia töissään. (*Helene*, 149–150.)

Maalarisiskot, joiksi Helene kutsuu lähimpiä maalariystäviään, osaavat kuitenkin nauraa miesmaalareiden ja -kriitikoiden arvostelulle ja pysyvät omassa linjassaan. Tosin tämän vuoksi varsinkin Helene tuntee välillä olevansa syrjässä Suomen taidemaailmasta, mutta toisaalta hän hakeutuu myös itse pois Helsingin taidepiireistä muuttaessaan äitinsä Olgan kanssa Hyvinkäälle ja vanhuudentuotuksinaan Tammisaareen. Taiteilijaromaanille onkin tyypillistä myös Helenen toteuttama muista eriytyminen ja porvarillisesta elämästä irtautuminen ja tämä nähdään taiteilijuuden edellytyksenä (Karttunen 1992, 158). Tosin Helenen lapsuudenkoti ei varakkuudeltaan vastannut porvarisperhettä, mutta perhe tuli kuitenkin hyvin toimeen.

Taiteilijaromaanille on keskeistä se, että se kuvaa taiteilijan kehitysvaiheita lapsuudesta aikuisuuteen sekä päähenkilön kypsymistä omaan taiteilijuuteensa (Hosiaisuus 2003, 902). Nämä seikat tulevat esiin *Helenessä* monessa eri kohdassa. Esimerkiksi Helenen taiteilijuuden alkupisteenä voi nähdä erään hetken hänen onnettomuutensa jälkeisenä aikana, kun Helene pystyy vain makaamaan sängyssä.

Eräänä päivänä isä toi minulle paperia ja kynän.

[--] Alan haparoiden piirtää. Ensin kukan pöydällä. Sitten kynttilän, nukkeni Rosalindan... Lopulta veljeni Magnuksen.

Se mitä nyt tein, sai minut hengästymään ilosta. En ollut kuitenkaan varma. Tempaisin salamana kutimen lavasteeksi jos joku tuli.

[--] Minä piirrän ja piirrän, nyt todellisuuskäsitteen, ajan ja paikan käsitteen ulkopuolella, karusta huoneestani eriytyneenä. Piirrän tuntikausia, kuin transsissa. Hetkittäin olen varma. (*Helene*, 32.)

Helenen kasvu taiteilijuuteen jatkuu piirtämisen ilon löytymisen jälkeen Piirustuskoulussa, johon hän saa vapaaoppilaspaikan vain 10-vuotiaana ja myöhemmin opintomatkoilla muun muassa Pariisissa ja Englannissa.

Tutkiessaan kuvataiteilijoiden elämää Vappu Lepistö on luonut seuraavanlaisen luokittelun siitä, millaisia tyyppisiä taiteilijat edustavat. Hän jakaa

taiteilijat "erakkoon", "eläjään" ja "Kristukseen, messiaaseen tai kärsijään". Lepistö on konstruoinut tyytit sen perusteella, kuinka tyytit suhteutuvat romanttiseen taiteilijamyyttiin. Kategorisoinnin hän on muodostanut eri kirjallisten lähteiden sekä taidemaailman tulkinta- ja esitystapojen pohjalta. (Lepistö 1991, 54–59.) "Erakolla" Lepistö tarkoittaa tyyppiä, joka tuntee, että elämä hylkii taidetta ja vetäytyy tämän vuoksi taiteensa kanssa omalle autonomiselle saarekkeelleen. "Erakko" edustaa vanhaa faustilaista teemaa, jossa taiteilijan elämä on hänen taiteessaan. Koska taitelija on jonkin suuremman välikappale, täytyy hänen luopua inhimillisestä onnesta ja hän vetäytyy syrjään elämästä kuvatakseen sitä fiktiivisessä muodossa. (Lepistö 1991, 55.) Helenen voi helposti nähdä tällaisena yksinäisyyteen pyrkivänä "erakkona", koska jo lapsuudessa Helene on pakotettu yksinäisyyteen rampautuneen jalkansa vuoksi ja tämä on myös hänen taiteilijuutensa lähtöpiste. Nuoruudessaan Helene on hyvin kiinteästi mukana taidemaailmassa, mutta keski-ään ja äitinsä kunnan huonontumisen myötä hän vetäytyy ensin äitinsä kanssa Hyvinkäälle ja myöhemmin Tammisaareen. Tammisaaren aikana Helene sietää enää hyvin vähän ulkopuolelta tulevaa elämää ja pyytää palvelijaansa Miinaa sulkemaan ikkunaluukut, jotta voisi keskittyä maalaamiseen ilman ulkoa tulevia ääniä. Myös loppu-aikanaan Mariefredissä Helene haluaa viettää aikaa yksin ja toteaa itselleen sekä jo kuolleelle ystävälleen Westerille:

Yksinäisyys on itse valittu asia... Sinä Wester jos kuka tiedät: Alakulo on seurannut minua läpi elämän kuin tumma lanka, vilkuillen vierellään kultaista lankaa joka siinä yhä on: halu luoda. (*Helene*, 47.)

Erakkous on Helenelle itse valittu asia ja se on sekä auttanut että osin myös vaikeuttanut hänen elämänsä, mutta kuten hän itse lainauksessa toteaa, kaiken takana on aina halu luoda ja tehdä taidetta.

Lepistö toinen tyyppi "eläjä" tarkoittaa taiteilijaa, joka pyrkii elämään niin intensiivisesti, että hän voi käyttää hyväkseen omaa elämänsä ja kokemuksiinsa luodessaan taidettaan. Tyyppi perustuu ekspressiiviseen ja elämän filosofiseen käsitykseen siitä, että elämä on taiteen rakennusainetta. Elämän täytyy olla rikasta, jotta taide olisi monipuolista. "Eläjä" -tyypin mukaan taiteilija uhraa ja alistaa elämänsä materiaaliksi ja instrumentiksi taiteelleen. (Lepistö 1991, 57–58.) Helenellä tällainen voimakas "eläjä" vaihe ilmenee varsinkin

hänen nuoruudessaan, kun hän matkustelee niin Pariisissa, Firentzessä, Englannissa kuin Norjassa. Uudet paikat ja ihmiset antavat hänelle uusia elämyksiä ja aiheita maalaamiseen. Helenen taidettaan rikastuttava "eläjä" tulee hyvin esiin myös hänen kohdatessaan uusia malleja, joihin hän viehättyy ja jotka hän haluaa maalata.

Mutta saaliinani sieltä [Pariisi] ovat tuhannet ihmiskasvot ja -kohtalot.

Sekin mulattityttö rapustani, joka lakaisi katua ja uneksi pääsevänsä töihin nukketeatteriin. [--]

Tai se kaksimetrinen tarjoilija, joka oli menettänyt vasemman käden sodassa, ja jonka toisen käden herkkyys oli taiturillinen. [--]

Tai sen vanhan miehen, punaliivisen erotomaanin pieni hymy ravintolassa – (*Helene*, 156.)

Helene kerää elämyksiä ihmisten kautta, koska hän maalaa mieluiten elävää mallia. Vanhuuden päivinä Helenen taiteelle "eläjä" tulee esiin siinä, että millään muulla kuin taiteella ja sen tekemisellä ei ole enää väliä. Matkatavaroita Mariefredissä on mukana enää muutama:

Ja nyt minulla on vähemmän matkatavaroita kuin koskaan. Paletti, penselit, pieni valkoinen kivi, muutama valokuva ja kirja. (*Helene*, 16.)

Kuten edellisetkin tyypit, myös Lepistön kolmas tyyppi "Kristus", "messias" tai "kärsijä" on yhteydessä toisiin tyyppeihin. "Kärsijä" uhraa itsensä taiteen alttarille ja on samalla sekä sankari että marttyyri tai uhri. Hän on muiden yläpuolella ja jää näin osattomaksi ihmisyyden suomasta inhimillisestä lohdusta. "Kärsijä" on jumalan ja ihmisten välillä oleva sovitteleva uhri, joka tulee vertauskuvallisesti ristinaulituksi yhteisönsä puolesta. Kuolema sovittaa tapahtuneen ja kuoleman jälkeen taiteilijan arvo tunnustetaan. Hän kokee eräänlaisen yhteisöllisen ylösnousemuksen. (Lepistö 1991, 58–59.) Helenen voi nähdä edustavan "kärsijä" tyyppiä aiemmin mainitussa naistaitelijuuden valossa, koska omana aikanaan hänen taidettaan ei vielä arvostettu ja hän teki sitä kuitenkin arvostelusta välittämättä. Suurempaa arvostusta Helene sai vasta köyhyydessä kärsittyjen vuosien jälkeen vanhuudessaan, mutta silloinkaan kriitikki ei ollut täysin ylistävää kuten seuraava lainaus osoittaa.

"Korkeinta mahdollisinta hienostuneisuutta", ylistettiin viimeisintä näytelyäni, mutta heti perään puhuttiin "naisellisesta ylijännityksestä" ja "maneerimaisesta liioittelusta". Mutta moittivathan aikalaiset kuumakäristä Tintorettoakin. [--]

[--] Olen, huomatakseni tämä, Ruotsin Vapaiden taiteiden Akatemian ulkomainen jäsen, heti Picasson jälkeen. (Kas kummaa, sitä ei suomalaisissa lehdissä uutisoitu lainkaan.) (*Helene*, 41.)

Toisaalta tässä vaiheessa, 82-vuotiaana, Helene ei enää alistu kärsijäksi vaan ottaa muiden arvostelun vastaan huvittuneena ikään kuin tietäen oman arvonsa.

Helenen voi helposti nähdä olevan taiteilijaromaani, koska Helene ohjaili sekä itse omaa kehitystään taiteilijana että antoi myös muiden vaikuttaa siihen joko positiivisesti tai negatiivisesti. Suurin positiivinen vaikutus Helenen elämään ja taiteeseen oli taidekauppias Gösta Stenmanilla sekä metsänhoitaja ja taidemaalari Einar Reuterilla, jotka molemmat olivat Helenen tukijoita 1910-luvulta lähtien.

Vaikka *Helene* näyttäytyy romaanilajeista ehkä vahvimmin kehitys- ja taiteilijaromaanina voi siinä nähdä piirteitä myös rakkausromaanista ja sairauskertomuksesta. Rakkaus ilmenee *Helenessä* niin hänen suhteessaan maalariystäviinsä kuin muutamaan mieheen, jotka ovat Helenelle tärkeitä muutenkin kuin vain ystävinä. Rakkausromaanin ja -kertomuksen on monesti vaikeaa erottaa omaksi tyylilajikseen, vaikka silläkin on omia alalajejaan. Erottelun tekee vaikeaksi se, että rakkauskertomuksen voi monesti luokitella yhtä hyvin myös esimerkiksi kehitysromaaniksi. (Soikkeli 1998, 43.) Näin on myös *Helenen* kohdalla, sillä myöskään siinä ei rakkaus pääse nousemaan muiden teemojen yläpuolelle. Markku Soikkelin (1998, 43) mukaan romaanien temaattiset erot perustuvat joko lajin keskeiseen ideaan tai juonen keskeiseen ongelmaan ja näin erotamme toisistaan esimerkiksi henkilön kasvua kuvaavan kehitysromaanin ja rikoksen ratkaisusta kertovan dekkarin toisistaan. Yleensä temaattisessa jaottelussa otetaan huomioon tyypillisten henkilöiden, juonen tai miljöön perusteella tehty erottelu. Näistä henkilöihin ja juoneen perustuvia jaotteluita löytää helposti, mutta miljöö kelpuutetaan vain harvoin lajin tunnuspiirteeksi. Kuitenkin Soikkeli (1998, 43) toteaa, että juuri miljöö voisi olla se tunnusmerkki, jolla rakkauskertomus erotettaisiin muista lajeista. Rakkauskertomuksissa tämä miljöö olisi hänen mukaansa omistettu nimenomaan rakkaudelle, jossa hyväksyttäisiin tunteille enemmän vapautta kuin muissa kontrolloiduissa miljööissä.

Mielestäni *Helenestä* voi suhteellisen helposti erottaa osia, joissa syntyy rakkauden hyväksyvä miljöö. Tässä kohdin puhun vain miehen ja naisen välisestä suhteesta enkä niinkään ystävyysuhteista, vaikka myös ne ovat Helenen elämässä tärkeässä asemassa. Ensimmäisen rakkaudelle erotettu miljöö syntyy Pont Avenin kylässä Bretagnessa vuonna 1883, jossa Helene tapaa englantilaisen taidemaalarin Johnin. Helene on matkustanut Bretagneen kesäksi ystävänsä Marianne Preindelsburgerin kanssa ja kohtaa siellä uusien mallien lisäksi suuren rakkauden. Hän kihlautuu Johnin kanssa mutta kihlaus jää lyhyt aikaiseksi, sillä Johnin perhe ei hyväksy sairastelevaa Heleneä. Ehkä kihlaus ei kestänyt rakkauden miljööstä poistumista, sillä koko yhteisen Bretagne aikansa Helene ja John olivat onnellisia.

Toinen rakkaudelle otollinen miljöö on Norjassa, Gausdalin sanatoriassa, jossa Helene kohtaa lääkäriinsä ja salatun rakastetun Kristianin. Helene vierailee parantolassa kesinä 1896–1898 ja heidän suhteensa syvenee vuosi vuodelta. Aluksi Helene ei siedä käärmeenä ympärillään kiertelevää miestä (*Helene*, 165), mutta oppii myöhemmin luottamaan tähän. Heidän rakkautensa on kuitenkin jo alun perin tuomittu epäonnistumaan, sillä Kristian on naimisissa. Suhteen sopimattomuus vaikuttaa siis tämän rakkauden miljöön särkeeseen, mutta kaikesta huolimatta Helene ja Kristian pysyvät ystävinä loppuun asti.

Kahta edellistä epäselvemmän miljöön rakkaudelle synnyttää Helenen suhde Einar Reuteriin, joka tulee tapaan Heleneä Hyvinkäälle vuonna 1915. Heidän suhteensa perustuu lopulta kuitenkin enemmän ystävyydelle kuin rakkaudelle ja Helene toteaaakin, että "Reuterista on tullut kuin perheemme jäsen" (*Helene*, 277). Vuosien 1915–1919 välillä heidän suhteensa on kuitenkin niin tiivis, että Helene ehtii jo toivoa muutakin kuin pelkkää ystävyyttä: "[--] kirjeitä vilisee – kolmekin päivässä – välillämme, eikö se ole hyvä merkki, Wester?" (*Helene*, 301). Vuonna 1919 Helene lähettää Einarin Gausdaliin ja kirjeet vähenevät. Sitten postimies tuo Einarilta kirjeen, joka romuttaa heidän rakkauden miljöönsä:

"Gausdal on lumoaaja! Olen tavannut..." "Tyra..."

TYRA!

"Tyra Arp on vasta 18, olemme kihlautuneet."

Tyra? on vaikea, vaikea hengittää... Einar, ei, ei, EI! Huuto tulee hallitsemattomana kurkustani, [--]
Miten typerää lähettää hänet Gausdaliin! (*Helene*, 310.)

Helene joutuu siis luopumaan ajatuksesta olla Einarin rakastettu, mutta heidän välinen ystävyytensä jatkuu katkeamattomana. Siitä huolimatta, että *Helene*stä voi löytää rakkausromaanin piirteitä, jää rakkauksien kuvaus silti aika pieneksi osaksi romaania. Toisaalta ei rakkauskertomuksen tai – romaanin tarvitse aina loppua onnellisesti, joten siinä mielessä *Heleneä* voi hyvin lukea myös rakkausteeman kautta. Rakkaus ei pääse kuitenkaan teemana nousemaan ylitse muiden ja siihen vaikuttaa muun muassa Helenen erakkous sekä sairastelu.

Helenen voi nähdä myös sairauskertomuksena, koska Helenen elämää varjostaa koko hänen ikänsä lapsena rampautunut jalka sekä toistuvat keuhkotaudit. Toisaalta hän kuitenkin taistelee sairautta vastaan ja yksi Helenen maalarisiskoista, Wester toteaaakin, että hän on "sinnikko" (*Helene*, 20). Helene ei koskaan annakaan sairautensa estää maalaamistaan ja tämän vuoksi en näe sairauden ja sen kuvauksen olevan oleellista kuin siinä mielessä, että se kertoo Helenen suuresta rakkaudesta taidetta kohtaan. Toisaalta ilman rampautumista hän ei ehkä olisi koskaan löytänyt maalaamista ja taiteen hänelle tuomaa tyydytystä.

Romaani on lajina hyvin joustava ja se on tietoinen olemassa olevista kirjallisista käytänteistä, historiasta ja lukutavoista. Se on hyvin tietoinen itsestään ja mahdollisuuksistaan. (Lehtimäki 2005, 9.) Siksi myös *Helene* on vaikeaa luokitella vain yhden lajityypin alle, koska siinä romaanimuotoon kuuluu niin monet eri katsantokannat. Lisäksi se lukeeko *Heleneä* rakkaus- tai sairauskertomuksena on kuitenkin viimekädessä kiinni lukijasta, sillä jokainen lukee teosta omasta kontekstistaan käsin ja voi hyvin nähdä teoksen edustavan esimerkiksi vain toista edellä mainituista lajeista. Tämä vuoksi *Helenen* tarkasteleminen romaanilajin kautta vahvistaa myös teoksen määrittelyä hybridilajiksi. Vahvimmin näen *Helenen* taiteilijaromaanina, mutta siinä on myös selkeitä kehitysromaanin, rakkausromaanin sekä sairauskertomuksen piirteitä.

3 AJAT JA PAIKAT LAJIA MÄÄRITTÄMÄSSÄ

Edellisessä luvussa käsittelemme *Heleneä* yleisemmin sitä kautta, kuinka teoksesta on luettavissa sen romaani- ja elämäkertagenreen kuuluvia piirteitä. Koska luen *Heleneä* ensisijaisesti romaanina, tarkastelen seuraavaksi lähinnä kerronnan teorian kautta sitä, miten teoksen vaihtelevat aikatasot sekä paikat ovat siitä tulkittavissa. Voiko ajan ja paikkojen tulkinnan kautta löytää piirteitä, jotka tukevat romaanimuodon lisäksi *Helenen* elämäkerrallisuutta? Shlomith Rimmon-Kenan määrittelee teoksessaan *Kertomuksen poetiikka* (1999/1983, 57) aikaa tekstuaalisena tekijänä suhteessa tarinaan. Aika on hänen mukaansa tarinan tapahtumakomponentin tekstuaalista sommittelua. Ennen Rimmon-Kenanin tekemiä määrittelyjä, tarinan ja kerronnan ajan eroja on selvittänyt 1970-luvulta lähtien Gérard Genette. Hänen määrittelyjään löytyy muun muassa teoksista *Narrative Discourse* (1972/1980) ja *Fiction & Diction* (1993).

Helenen paikkakuntia ja niiden merkitystä teoksen romaani- ja elämäkertamuodolle tarkastelen sekä narratologian että topobiografisen¹¹ tutkimuksen kautta. Oulun yliopiston professori Pertti Karjalainen määrittelee topobiografian elämäkerrallisten paikkakokemusten tulkinnaksi. Topobiografia kuvaa siis niitä ihmisen paikkasuhteita, joilla on elämäkerrallisia merkityksiä. Perinteisesti maantiede, jonka alle topografinen tutkimus kuuluu, tutkii paikkoja puhtaina sijainteina tai ympäristön konkreettisten elementtien kokonaisuuksina. Topobiografian tapa tulkita paikkaa kääntää tämän objektiivisen tarkastelutavan pääläelleen ja lähtee liikkeelle eksistenssifilosofian pohjalta. Karjalaisen mukaan myös kirjallisuus tarjoaa kiehtovia topobiografisia esimerkkejä. (Karjalainen 2006, 83–84, 89.)

3.1 Aikatasojen vaihdokset ja kerronnan eteneminen

Helenen aika jakaantuu monille eri tasoille. Koko romaanin aika on laaja, sillä *Helenen* tarinan lisäksi teos ulottuu vielä kauemmas eli niin sanottuun Liehun aikaan, jota teoksessa edustaa viimeinen luku "Lukijalle". *Helenen* tarinan aika

¹¹ Karjalaisen mukaan topobiografia on uudissana, joka muodostuu klassisen kreikan sanoista topos (paikka) + bios (elämä) + graphos (kuvattu, kirjoitettu). Sana ei ole hänen mukaansa päässyt vielä vakiintuneeseen ammattikäyttöön. Karjalainen toteaa, että ollakseen toimivaa kieltä pitää jokaisen sanan tulla ikään kuin käyttöön otetuksi, intersubjektiivisen ajattelun välineeksi. (Karjalainen 2006, 91.)

on Helenen koko elämä, joka muodostuu nykyisyydestä Mariefredissä, jossa Helene muistelee mennyttä elämäänsä. Rimmon-Kenan määrittelee kertomakirjallisuuden ajan tarinan ja tekstin kronologiasuhteiksi (Rimmon-Kenan 1999/1983, 58). Hänen ajatustensa taustalla on Genetten määrittelyt ajasta, tarinasta ja kerronnasta, vaikka Rimmon-Kenan käyttääkin kerronnan sijaan termiä teksti.

Rimmon-Kenanin mukaan sekä tarinaan että tekstiin liittyy ajan suhteen myös ongelmia. Tarinan aika, tapahtumien lineaarinen jatkumo, on oikeastaan vain konventionaalinen ja käyttökelpoinen konstruktio. Tekstin ajalle ongelmallista taas on se, että se ei ole luonteeltaan temporaalinen vaan spatiaalinen ja näin ollen tekstillä ei ole muuta ajallisuutta kuin se, jonka se saa metonymisesti lukemisprosessin aikana. Rimmon-Kenanin mukaan sekä tarinan että tekstin aikaa voidaan pitää pseudotemporaalisina. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 58–59.)

Myös Genetelle tarinan aika on kronologisesti etenevää ja kertomuksen aika taas epäkronologista. Hän tarkastelee tarinan ja kerronnan ajan suhdetta järjestyksen (order), keston (pace), frekvenssin (frequency) käsitteiden kautta. Hänen mukaansa kaikkia näitä voidaan soveltaa sekä fiktiivisen että faktuaalisen kerronnan tarkasteluun. Sekä kertovalla tekstillä että millä tahansa muulla tekstillä on metonymisesti ajateltuna vain se ajallisuus, jonka se lainaa lukemisen ajalta. (Genette 1993, 54–58; 1980, 34.)

Järjestyksen käsitteellä Genette tutkii tarinan tapahtumien järjestystä ja näiden sijoittumista kerrontaan tekstuaalisesti. Tällöin järjestys, jossa tapahtumista kerrotaan, vertautuu siihen järjestykseen, jossa tapahtumat ovat tarinan maailmassa tapahtuneet. Koska kerronta voi olla myös epäkronologista suhteessa tarinan kronologiseen aikaan, on kerronta näin ollen Genetelle pseudotemporaalista. (Genette 1980, 35, 78.) *Helenen* kerronta on järjestykseltään juuri Genetten esittämää pseudotemporaalista. Kerronnassa tapahtumien järjestys ei noudata tarinan järjestystä vaan etenee epäkronologisesti. Kerronnassa lähdetään liikkeelle vuodesta 1935, jonka jälkeen päätarinaksi nousee Helenen Mariefredissä viettämät vuodet 1944–46, jonka ympärille Helenen elämä järjestyy suhteellisen kronologisesti lapsuudesta vanhuuteen. Toisaalta tämäkin kronologisuus rikkoutuu välillä tarinan niin vaatiessa. Esimerkiksi Helenen matkat Pietariin ja Firenzeen ovat sijoitettu aikajanelle myöhemmin kuin ne

otsikon mukaan tapahtuvat. Johtuuko tämä siitä, että näistä kaupungeista kerrotaan vain yhdessä kohtaa vai ehkä siitä, että näiden kaupunkien muistumat liittyvät myöhemmin tapahtuneeseen kuten seuraavassa lainauksessa Firenzestä?

Firenzen lämpimät terassitko sen tekevät, vai onko syy jonkin muu... tuuli leikkii reisilläni... En tuntenut vielä sinua, Kristian, en osannut kaivata syliisi. (*Helene*, 169.)

Ennen tämän katkelman lukua kerrottiin Helenen Gausdalin ajasta, jolloin hän tutustui lääkäriinsä ja rakastettuunsa Kristianiin. Näin ollen luku Firenzestä, joka toi Helenelle mieleen Kristianin, on luontevaa sijoittaa Gausdal luvun jälkeen, vaikka ensimmäinen matka tapahtui vuonna 1894 ja toinen 1896.

Genetellä järjestykseen liittyy kaksi anakroniaa eli epätahtisuuden lajia: analepsis, joka tunnetaan myös takaumana ja prolepsis, joka tarkoittaa ennakointia. Jotta kerronnasta voidaan löytää näitä epätahtisuuksia, täytyy olla olemassa jokin, Genetten termin, ensimmäinen kertomus, jonka kautta analepsis ja prolepsis määrittyvät. (Genette 1980, 48.) Vaikka *Helenen* romaanin aika kattaa koko teoksen Helenen elämästä Liehun "Lukijalle" jaksoon saakka, määrittän *Helenen* kerronnan järjestyksen kannalta ensimmäiseksi kertomukseksi Helenen Mariefredissä viettämän ajan. Muut ajanjaksot tai tarinat määrittyvät analepsiksiksi, koska niissä palataan aina aikaan ennen Mariefrediä. Varsinaisia prolepsis jaksoja, joissa katsottaisiin tulevaisuuteen, en pysty *Helenestä* erottamaan.

Keston vaihtelua Genette tutkii tarkastelemalla, kuinka tarinan aika ja kerronnan aika korreloivat keskenään eli kuinka kauan jonkin tapahtuman kertomiseen on esimerkiksi sivumäärällisesti käytetty aikaa. Kerronnan keston tutkiminen on vaikeampaa kuin järjestyksen tai frekvenssin tutkiminen, sillä kestoja voi oikeastaan mitata vain lukemiseen käytetyn ajan kautta. Vaikka keston lajeja ei löydetä, voidaan sitä silti tarkastella tempon kautta. Jos tarinalle määrittelee jonkin pysyvän tempon, voi sen vaihtelua eli eri kestoja tarkastella nopeutuksen ja hidastuksen kautta. Näitä erilaisia temponvaihteluita ovat esimerkiksi ellipsi, joka tarkoittaa jonkin asian pois jättämistä eli tällöin nopeus on maksimaalinen sekä minimaalista vauhtia kuvaava kuvaileva tauko. (Rimon-Kenan 1983, 67–69.) Koska *Helene* on kerrottu epäkronologisesti, on tempon vaihteluita hankala tavoittaa tekstistä. Toisaalta Helenen elämä käy-

dään teoksessa läpi lähes vuosi vuodelta, joten ainakaan eri vuosiin liittyviä tempon vaihteluja on vaikeaa havaita. Ehkä selkein nopeutus kerronnassa on varhaislapsuuden nopea sivuuttaminen sekä Helenen kokemuksiin menetyksiin (isän kuolema ja Johnin eroaminen) liittyvien vuosien aukkoinen kerronta.

Viimeinen ajan ja tarinan suhdetta valottava käsite Genettellä on frekvenssi, joka nimensä mukaan kuvaa tarinassa toistuvasti tapahtuvia asioita. Toistosuhteista on eroteltavissa singulatiivi, repetiivi ja iteratiivi. Singulatiivi on yleisimmin käytetty frekvenssi, sillä silloin kerrotaan se mikä tapahtuu kerran. Repetiivissä taas kerrotaan n kertaa se mikä tapahtuu kerran ja iteratiivissa kerrotaan kerran se mikä tapahtuu n kertaa. (Rimmon-Kenan 1983, 73–75.) Genette toteaa, että varsinkin iteratiivia käytetään sekä fiktiivisissä että faktuaalisissa teksteissä. Nimenomaan elämäkerturien tapa hyödyntää iteratiivia nopeutus keinona, on huomattu myös muiden specialistien joukossa. (Genette 1993, 54.) Myös *Helenestä* voi löytää useita iteratiivisia kohtia, jotka ovat seuraavissa lainauksissa kursivoitu.

[Pariisi 1881] Kuljemme taas kerran Jésus Sirachin ravintolan ohi. Pohjoismaiset miestaiteilijat istuvat siellä lauantaisin. [--] (*Helene*, 102.)

Talonomistajani, ujo pieni mies, "Don Quijote", vie minut aina Sofian päivänä meren rantaan kieseillään. Kahden viikon lomani alkaa siitä. (*Helene*, 42.)

Koska iteratiivia voi löytää sekä fiktiivisistä että faktuaalisista teksteistä, en näe, että *Helenessä* ilmenevät iteratiivisuudet olisivat merkki kummankaan lajin suuntaan.

Dorrit Cohnin mukaan historiankirjoitukseen (joksi elämäkerran voi laskea) liittyvä referentiaalisuuden vaatimus vaikuttaa voimakkaasti tarinan ja kerronnan suhteeseen, mutta todellisuusviittaavuudella ei ole kuitenkaan suoranaista merkitystä kerronnan aikarakenteelle. Tämän vuoksi Cohn näkee, että Genetten vakiinnuttama narratologinen malli tuntuu toimivan niin fiktion sisäkuin ulkopuolella. Hän perustelee tätä sillä, että kerronnan järjestys ei ole koskaan täysin sama kuin siitä abstrahoidun tarinan järjestys eikä kerronta koskaan etene saamaa tahtia kuin kerrotut tapahtumat. (Cohn 2006, 138.) Cohn käsittää siis termit tarina ja kerronta samoin kuin Genette.

Cohn viittaa kerronnan aikaa pohtiessaan myös Roland Barthesiin, joka on tutkiessaan klassisessa historiankirjoituksessa esiintyviä tarinan ja kerronnan tasojen välisiä aikasuhteita todennut, että kerronta ei vain käytä erilaisia ajanvariaatioita kuten nopeutuksia vaan myös viittaa näihin itsensä tiedostavasti. Cohnin mukaan Barthesin ajatuksia voitaisiin systematisoida, täydentää ja laajentaa koskemaan myös muita kerronnan lajityyppejä kuten esimerkiksi omaelämäkertoja. Cohn ei kuitenkaan usko, että laajentaminen fiktiosta erillisiin lajityyppeihin auttaisi löytämään sellaisia "figuureja", joita Genette ei olisi jo löytänyt fiktiivisistä teksteistä. (Cohn 2006, 138.)

Cohn pitää kuitenkin kiinni fiktion erityisyydestä myös kerronnan ja tarinan aikaa tarkasteltaessa kuten jo edellä ilmi tullut pohdinta siitä, että muiden tekstityyppien kautta ei voida löytää uusia ajallisia figuureja, todistaa. Hän täsmentää edellä esitettyjä ajatuksiaan toteamalla, että hän ei tarkoita historian-tutkijoiden "leikkivän" ajalla samalla tavoin kuin romaanikirjailijat voivat tehdä. Hänen mukaansa historiantutkijat tekevät ajallisia muutoksia vain, jos se on tarkoituksenmukaista, sillä heidän ajallista järjestystään määrittävät ennemmin lähdemateriaalin, aiheen ja tulkinnallisten argumenttien luonne kuin esteettiset kysymykset tai rakenteelliset kokeilut. Cohn toteaa vielä, että historiankirjoituksen ja fiktion kerronnalliset tilanteet ovat laadullisesti erilaisia, koska ensimmäinen on sitoutunut referentiaalisuuteen ja toinen riippumaton siitä. Näiden kahden tyyppin toisistaan poikkeavia käytäntöjä ei Cohnin mukaan ole vielä kyetty narratologiassa kartoittamaan. (Cohn 2006, 138–139.) Cohnin tarkastelemia kerronnallisia tilanteita otan esiin lisää luvussa 4.

Helenessä rikottu ja epäkronologinen kerrontajärjestys noudattaa enemmän romaanikirjailijan vapautta irti referentiaalisuudesta kuin elämäkerturin pakkoa noudattaa sitä. Teoksesta ei pysty lukemaan auki sitä, että Liehu olisi historiankirjoituksellisessa mielessä pyrkinyt rikkomaan Helenen elämän ajallista järjestystä. Enemmän näen Liehun käyttämän rikotun kronologian olevan esteettinen ja rakenteellinen kokeilu, joka korostaa samalla muistin häilyväisyyttä. Jos kyseessä olisi historiankirjoituksellisesti tehty ajanrakenteen rikkominen, olisi Liehu luultavasti käyttänyt keinoa vähemmän itsensä tiedostavasti ja ajanrakenteellisen järjestyksen rikkominen ei olisi noussut niin selkeäksi kerronnalliseksi ratkaisuksi.

Seuraava lainaus havainnollistaa Liehun tapaa rikkoa kerronnan kronologisuutta.

PARIISI 1880

"Millaista oli Pariisissa?" Mariefredin uusi harjoittelijatyttö Lilith kysyy auttaessaan yöpaitaa ylleni. [--] Niinpä niin. Pariisissa tuntui pikantin vilipledon haju. [--] "Muista että kaikkea voidaan käyttää todistusaineistona sinua vastaan", Olga sanoi laivalaiturilla, "kunniasi on ainut mitä sinulla on." [--] Seison matkalaukku kädessä Gare du Nordin asemalla. (*Helene*, 83–83.)

Vaikka kappaleen otsikko kertoo Helenen Pariisiin ajasta, lähdetään kerronnassa liikkeelle Mariefredin ajasta, josta edetään vähitellen Pariisiin. Samantapaisista ajan rikkoutumista on löydettävissä läpi teoksen. Joissain luvuissa pysytään kuitenkin myös tiukasti siinä ajassa, jonka kappaleen otsikko lukijalle ilmoittaa. Tällaista kerrontaa ovat muun muassa luvut, jotka ovat oikeastaan vain kirje.

PARIISI 1883

Rakas Mama,
olen kesänkin Ranskassa. [--] Onko missään ollut tietoa vielä – olenko saanut jatkostipendin?
Rakkaat terveiset kaikille Heleneltä (*Helene*, 112–113.)

Toisaalta kirjeidenkin oikea-aikaisuus tavallaan rikkoutuu silloin, kun kirjeet sijoitetaan kerronnan laajalla aikajanalla "väärään kohtaan" eli ennen tai jälkeen ympärillä olevia tapahtumia. Varsinkin Helenen Hyvinkään alkuvuosien tapahtumissa kirjeet useimmiten rikkovat kerronnan kronologisuuden. Mariefredin aika on siis oma aikansa ja kirjeet rikkovat nimenomaan sen kronologisuuden, jossa kerrotaan Helenen tarinaa alusta lähtien.

Onko aika ja ajankuvaus sekä erittely kuitenkin se tapa, jonka avulla *Heleneä* voisi määritellä lajina? Jokaiseen tekstiin, kun nähdäkseni sisältyy aina ajallisuuden ajatus, oli kyse sitten faktasta tai fiktiosta. Aika rytmittää kerrontaa ja ainoastaan referentiaalisuuden vaatimus voisi olla seikka, joka erottaisi elämäkerran ja romaanin toisistaan.

3.2 Helenen paikkakunnat ja niiden totuus

Aikatasojen vaihteluun liittyy *Helenessä* myös ne useat paikat, joissa Helene joko asuu tai matkustaa. Kaikkien näiden eri koti- ja ulkomaisten paikkojen voi nähdä vaikuttavan Helenen elämän kulkuun ja hänen identiteettinsä kehittymiseen. Kerronnallisesti eri paikkakuntien nimin otsikoidut kappaleet rytmittävät kerrontaan ja pitävät lukijan kiinni polveilevassa tarinassa. Jokainen paikka luo oman elämäkerrallisen vaikutuksensa Helenen elämään, esimerkiksi Pariisi ilmentää uudenlaista vapautta, Bretagnen Point-Aven on ensimmäisen suuren rakkauden miljö ja Mariefred viimeinen lepopaikka.

Perti Tapani Karjalainen on tarkastellut elämäkerrallisia paikkoja topobiografia käsitteen avulla. Hänen mukaansa meillä kaikilla on elämäkerralliset paikkamme, joita voidaan tarkastella topobiografian kautta. Elämäkerralliset paikat ovat eletyn ajan luomia henkilökohtaisia tiloja, joita ei voi kuitenkaan lopullisesti kartoittaa. Topobiografinen kartta jää aina aukkoiseksi, sillä elämään sisältyy aina myös sellaisia tiloja, joita ei voi vangita tarkoiksi kuviksi. (Karjalainen 2006, 83.) Helenen kohdalla hänen topobiografinen karttansa tulee jäämään auttamattomasti aukkoiseksi, sillä se on koostettu lähteiden ja Liehun kokemuksen kautta sekä fiktiivistä kerrontaa käyttäen. Tavallaan Helenen elämäkerrallisia paikkoja ei voi kuvata oikein, sillä hän ei ole itse päässyt kertomaan, mitä mikin paikka hänelle merkitsee. Toisaalta, jos puhutaan nimenomaan elämäkerrasta, joka on aina toisen, kohteesta erillisen henkilön kirjoittama, eikö aina ole niin, että täyttää kokemusta elämäkerrallisista paikkakokemuksista ei voida saavuttaa. Omaelämäkerran kohdalla tilanne on toinen, sillä siinä kirjoittaja ja kertoja ovat perinteisesti sama henkilö. Koska *Helene* on romaanimuotoinen elämäkerta, voi Karjalaisen teoriaa pitää epäsojivana tulkita siinä ilmeneviä elämäkerrallisia paikkoja. Karjalainen toteaa kuitenkin, että kirjallisuudesta voidaan löytää paljon kiehtovia topobiografisia kuvauksia (Karjalainen 2006, 89). Luki *Heleneä* sitten lähtökohtaisesti romaanina tai elämäkertana, voi topobiografian käsitettä hyödyntää tulkitessa sen paikkojen merkitystä. Näin ajatellen ei *Heleneä* topobiografian avulla voi erotella kumpaankaan lajiin tyypillisesti kuuluvia piirteitä, mutta silti tämänkaltainen tulkinta voi ohjata käsitystä siitä, mikä fiktiivinen elämäkerta on.

Karjalaisen mukaan elämäkerralliset paikat kiertyvät auki muistoissa ja koska muistot ovat aina yksityisiä, ei ole olemassa kaikille samanlaisia paik-

koja. Muistot liittyvät topobiografian ydinajatukseseen, sillä muistoina esiintyvät ajan ja paikan sidokset rakentavat ja muokkaavat sen itseyden ja minuuden, jollainen kukin tuntee olevansa. Jos muistot katoaisivat, hajoaisi myös minuus. Topobiografisesti tarkasteltuna muisti liittyy Karjalaisen mukaan aina paikkakokemuksiin, sillä elämä on aina jossain elämistä. (Karjalainen 2006, 83.) *Helenessä* elämäkerralliset paikat voidaan nähdä juuri tällaisina muistoissa auki kiertyvinä. Kerronta on epäkronologista ja muistuttaa tavallaan muistamista tai muistelua. Helenen tarina kerrotaan ja hän kertoo sitä itse edeten tarinan nykyyhetkestä, joksi Mariefredin aika luetaan, muistojen kautta lapsuuden paikoista vanhuuden viimeiseen leposijaan. Jo aiemmin on todettu, että Helenen paikkakunnat ovat kaikki omalta osaltaan muokanneet hänen minuuttaan ja Helene tuo tämän seikan myös itse esiin kuten seuraavissa lainauksissa.

Hengitykseni rahisee, heti pieluksia tuodaan lisää. Kuolemaanko tänne [Mariefred] tulinkin? (*Helene*, 17.)

HELSINKI 1867

Marmorinen hiljainen uneksunta. Kipu. Talon äänet ja hajut.

Helenan viisi vuotta täyttäneet aistit kehittyvät kehittymistään kuin siivettömän perhosnaaraan, joka lähettää tuoksuaaltojaan merkiksi ilmaan: olen olemassa, olen täällä...

Pienistä asioista tulee merkityksellisiä.

Kellarihuoneen ikkunasta näkyvät eräänä häilyväenä aurinkoisena aamuna lapsen jalat, ruskeat nappikengät.

Siitä paisuu tarina: [--] Helena uneksii.

(*Helene*, 35.)

Ensimmäisessä lainauksessa Helene yhdistää Mariefredin paikkana elämänsä loppupäähän, mutta tässä kyseessä ei voi nähdä olevan muistoaan paikkakokemus, joka on vasta muuttumassa muistoksi. Toisessa lainauksessa kertojaksi voi lukea vanhan Helenen, joka muistelee lapsuuttaan hänen jalkansa rampauttaneen onnettomuuden jälkeen. Tässä lapsuuden Helsinkiin ja kotiin sijoittuvassa lainauksessa Helene tuo esiin sen, kuinka hän kokee lapsuutensa. Paikkakokemus Helsingistä syntyy siis muistoista, joita vanha Helene muistaa nuoresta sänkyyn sairautensa sitomasta Helenestä

Karjalainen puhuu Paul Ricoueria lainaten narratiivisesta identiteetistä, joka muodostuu jo olemassa olevista kokemuksista, sekä niistä nousevista

uusien ennakkointien ja odotusten dialogista. Karjalainen jatkaa, kun tämän suhteuttaa paikkakokemuksiin, on narratiivinen identiteetti muistuvien ja odotettavien paikkojen dialogia niin näkyvässä tai vasta muotoutuvassa paikassa. Elämäkertaa ajatellessa paikkakokemukset ovat sitä olennaista rakennusainetta, joka muodostaa sen perustan, jolta uusi voi taas nousta esiin. (Karjalainen 2006, 89.) *Helenessä* jokainen paikka luo uutta narratiivista identiteettiä ja jokainen paikka vie teosta elämäkerrallisesti ajatellen eteenpäin. Uusi paikka heijastuu ja heijastaa vanhaa kuten seuraavassa Pariisi ja Helsinki.

Pariisissa pääsen vähitellen eroon arkuudestani. [--] Melkein unohdan jalkani, kipua en tunne lainkaan.

Helsinki on nyt mielessäni kuin pieni mustetahra Euroopan reunalla... Sydän vaatii yhä enemmän tämän kaupungin voimaa taustakseen. (*Helene*, 91.)

Pariisi merkitsee Helenelle paikkana uutta vapautta. Olisiko näin, jos lapsuuden ja nuoruuden Helsinki avautuisi Helenelle toisella tavalla? Helsingissä Helenen elinpiiri on varsin pieni johtuen hyvin suurilta osin hänen lapsena rampautuneesta jalastaan, joka tosin vaikutti Helenen elämään koko elin-iän. Lapsuudessa jalka rajoittaa kuitenkin Helenen liikkumista enemmän, sillä alkukuntoutuminen vie jo yli vuoden kuten seuraavassa vanha Helene kertoo.

Vasta 5-vuotiaana Helena, pikku "Elli", yrittää kävellä, vuosi putoamisen jälkeen. Koskee, kovasti, on hiljaista kuin jääriitteinen vesi, he asuvat nyt Vladimirinkadulle päin (mikä kaunis sana), Helena yrittää kävellä, ankaraasti, hammasta purren, siitä ei tule mitään, ei mitään. (*Helene*, 45.)

Lapsuudessa elinpiiriin ja elämään heittää varjonsa myös Helenen isän sairaus, joka tekee osaltaan Helenestä aremman ja vaikuttaa koko perheen olemiseen.

Että en sanonut... sillä hänellä oli tuskia, ja oli oltava meluamatta – se oli ylin laki.

Lapsuuteni oli hiljainen kuin pesuvati. Kuinka olisin siis uskaltanut?

Isän sikarintuoksuiset vaatteet eivät ole enää tuolin selkänojalla, ne on ripustettu kaappiin. [--] Hän kulkee erämaassa. Suuret hyeenat, velttolihaksiset ja levottomat, kiertelevät kaartelevat hänen vuodettaan. Siihenkö olisin väliin kuiskannut: "Rakastan sinua, isä." (*Helene*, 58.)

Toisaalta maalaamisesta tulee hyvin nopeasti Helenen elämän tärkein sisältö ja tämä vaikuttaa osaltaan myös hänen elinpiiriinsä, johon kuuluu lähinnä taidepiireissä liikkuvia. Pariisissa vapauden tunnetta luo uutuuden viehätyksen ohella ero äidistä Olgasta, joka pitää Helenen lähellään rajoittaen tätä olemasta täysin oma itsensä.

Rimmon-Kenanin mukaan narratologiassa määritellään henkilön luonteenpiirteitä yleensä fyysisestä ympäristöstä nousevien metonymioiden kautta, jolloin henkilön talo, huone tai esimerkiksi kotikatu voivat auttaa lukijaa määrittelemään teoksen henkilöitä. Rimmon-Kenan jatkaa vielä, että henkilön ja ympäristön läheisyyden perusteella syntynyttä jatkuvuussuhdetta täydentää usein myös näiden kahden välinen syysuhde. (Rimmon-Kenan 1983/1999, 86.). Kuten edellä olen jo luonnehtinut, Helenen paikkojen, erilaisten fyysisten ympäristöjen vaikutus hänen luonteeseensa ja sen kehittymiseen näkyy eri paikoissa eri tavoin. Äitinsä kuoleman jälkeen Helene muuttaa Tammisaareen, jossa ympäristö vaikuttaa häneen vähitellen:

TAMMISAARI 1925

Asuntoni – kolme huonetta ja keittiö – pettymys.

Tässä Tammisaaren komeimmassa talossa, Vanhassa Julinissa ei ole charmia. [--]

Mutta sitten huomaan pihalla vanhan luumupuun. Ja näen tulevan vuokraisäntäni: pienikokoisen miehen, jonka profiili on kuin Alpit! [--]

Tänne minä jään, kottikärryineni, sukuni kaupunkiin – orpo isäni kasvoi täällä isoisän hoivissa. [--]

Uudessa huoneessani näen kadun, kuulen ihmisten naurun ja huudot. Iltaisin istun ja seuraan tuntikausia autoja, se rentouttaa. (*Helene*, 365–366.)

Paikkojen ja niihin liittyvien kokemusten sekä kerronnallisten elementtien, ei voi varsinaisesti nähdä kiinnittävän *Heleneä* kumpaankaan siitä edellä tarkasteltuun genreen, koska tulkinnallisesti paikat aukeavat sekä elämäkerta- että romaanigenren tulkinnan kautta. *Helenessä* paikat ovat kuitenkin tärkeä osa kerrontaan, koska kerronta kiinnittyy vahvasti eri paikkoihin, kuvaten kussakin hiukan erilaista Heleneä. Myös Helena Sinervon fiktiivisessä elämäkerrassa runoilija Eeva-Liisa Mannerista paikalla (Espanjan Churriana) on suuri merki-

tys kerronnassa, koska siellä tapahtuneet asiat (katon dramaattinen romahtaminen) saivat Sinervon kirjoittamaan nimenomaan romaanimuotoisen elämäkerran. Tätä kautta yhdeksi fiktiivistä elämäkertaa lajina määrittäväksi tekijäksi voisi ajatella paikkakokemuksen kuvaukset, koska edellä mainituissa kahdessa teoksessa paikka on tärkeässä, vaikkakaan ei täysin teosta määrittävässä asemassa. Toisaalta kuten Karjalaisen avulla määrittelin edellä, elämä ja muistot kiinnittyvät aina johonkin paikkaan, jolloin näistä tulee väistämättä tärkeitä myös kerrottaessa elämäntarinaa, oli se sitten faktaa tai fiktiota.

4 HELENEN KERRONTA

Tarkastelemalla *Helenen* kerrontaa kertojan ja fokalisoinnin avulla, tutkin kuka on oikeastaan teoksen kertoja ja miten tätä kertojaa voi tarkastella, sekä kenen kautta asiat lukijalle näytetään. Luku 4.1 käsittelee *Helenen* kertojaa ja sitä voiko kertojan kautta määritellä sen, kuinka *Helene* asettuu elämäkerta- ja romanigenreen ja luvussa 4.2 tarkastellaan samassa valossa kerronnan fokalisaatiota.

Ennen *Helenen* kerronnan virtaan astumista on kuitenkin syytä pohtia sitä, voiko kerronta, kertoja ja fokalisaatio puhua minkään muun kuin fiktiivisen muodon puolesta? Kertomuksen tutkimus on ollut sekä 1900-luvun jälkipuoliskolla että 2000-luvulla hyvin monimuotoista. Klassisen narratologian rinnalle on tänä aikana noussut yhä vahvemmin jälkiklassinen narratologia, joka kiinnostaa kirjallisuudentutkijoiden lisäksi myös muiden alojen tutkijoita. Tämä on johtanut narratologian väljempään määrittelyyn, jotta sen avulla kertomusta voitaisiin tutkia myös muista kuin perinteisestä narratologian lähtökohdista. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian välillä on seka- ja välimuotoja mutta niillä on kuitenkin myös selkeät painotus- ja näkökulmaerot, jonka vuoksi voidaan puhua kahdesta eri lähestymistavasta. Klassinen narratologia painottaa kerrontateknisiä kysymyksiä ja tätä tarkastelua varten on kehitetty teoreettista käsitteistöä. Jälkiklassinen narratologia tutkii taas enemmän lajeja, alalajeja ja traditiota. Ensimmäinen irrottaa siis kerrontarakenteet sisällöstä, kun taas toinen pyrkii välttämään tätä kiinnittymällä tiukemmin itse teokseen. (Hägg, Lehtimäki, Steinby 2009, 7–8.)

Koska lähden *Helenen* kerronnan tarkastelussa liikkeelle enemmän klassisesta narratologiasta, mutta pyrin kuitenkin tekemään myös jälkiklassisen narratologian mukaista lajiin ja traditioon nojaavaa kuvailevaa tutkimusta, on edellä esitetty hyvä huomioida. Hägg, Lehtimäki ja Steinby toteavat myös esipuheessaan teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (2009), että 2000-luvun tutkijat ovat kertomuksen tutkimuksen kannalta uudenlaisen ajan edessä. Nyt sekä formaalis-narratologisesti että sisällöllis-historiallisesti suuntautuneet tutkijat voivat kohdata toisensa aivan uudella tavalla. Tämän on mahdollistanut se, että narratologia on siirtynyt jälkiklassisen, strukturalistisen vaiheen ohitse ja avautunut näin sisällöille, tulkinnoille ja historialle. Kummakin narratologi-

sen suuntauksen tutkijat ovat valmiita myöntämään, että voivat ammentaa toiselta ajatuksia omaan tutkimukseensa. (Hägg, Lehtimäki, Steinby 2009, 8–9.)

Myös Dorrit Cohn huomio, että nykytutkijat sivuuttavat helposti narratologian fiktiivisyyttä koskevassa keskustelussa. Hänen mukaansa kerronnan välisiä rajoja on tarkennettu, hämärretty, etsitty ja pyyhitty monin eri perustein, mutta kertomusta tarkimmin tutkiva narratologia on tässä keskustelussa sivuutettu täysin. Tosin myös Cohn myöntää sen, että narratologian sivuuttamiselle on myös tietynlainen oikeutus, sillä myös narratologit itse ovat jättäneet kysymyksen hyvin vähälle huomiolle. Kun koko kerronnan kenttä pyrkii yhtenäistymään, tuntuu Cohnista epätodennäköiseltä, että narratologialla olisi mitään olennaista tarjottavaa fiktiivisen kertomuksen erityisluonnetta koskevaan keskusteluun. (Cohn 2006, 130–131.)

Edellä esitettyä taustaa vasten *Helenen* tulkinta sekä fiktion että faktan kautta on siis mahdollista. Kertomus ja kerronta on kuitenkin jakaantunut laajalle, ja vaikka olen *Helenen* tarkastelussa pitäytynyt lähinnä kirjallisuustieteen teoreetikkojen ajatuksissa, on mukana myös viitteitä muun muassa elämäkertatutkimukseen sekä sosiologiaan. Voisiko fiktiivisen elämäkerran laskea kuuluvan osaksi tätä kerronnan kääntymistä yhä laveammaksi käsitteeksi?

4.1 *Helenen* kertoja

Kerronnassa voidaan erotella kertojat sitä kautta, kuinka näkyviä he ovat. Rimmon-Kenan erottelee kertojien typologiaa käyttäen apunaan Gérard Genetten luomaa typologiaa. Kerronnassa voidaan erotella ekstra- ja intradiegeettinen kertova taso. Ekstradiegeettinen kertoja on kertomansa tarinan yläpuolella tai sitä korkeammalla tasolla. Myös kerronnan tasoa, jonka osa kertoja on, kutsutaan ekstradiegeettiseksi. Jos kertoja on taas diegeettinen henkilö ekstradiegeettisen kertojan välittämässä ensimmäisessä kertomuksessa, kyseessä on toisen asteen intradiegeettinen kertoja. Rimmon-Kenan mainitsee vielä, että näiden kahden päätason lisäksi mahdollisia ovat myös kolmannen asteen hypodiegeettiset, neljännen asteen hypo-hypodiegeettiset kertojat jne. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 120.) *Helenen* kertoja on lähes koko ajan intradiegeettinen, koska kerronta tapahtuu diegeettisen henkilön, Helenen kautta. Täysin ulkopuolista ekstradiegeettistä kertojaa *Helenestä* ei pysty erottamaan, mutta Helenen voi itse nähdä olevan tällainen muutamissa kohdin, kun hän kertoo lapsuudestaan

ikään kuin ulkopuolelta. Lisäksi teoksen loppupuolella esiintyy hypodiegeettinen kolmannen tason kertoja, kun ääni annetaan Helenen tukijalle Stenmanille. Seuraavat lainaukset kuvaavat *Helenen* erityyppisiä kertoja.

HELSINKI 1866

Maanantai. Kello on kolmea vaille kolme. Jumala armahtakoon, on se iltapäivä. Siellä he kiljähdellen leikkivät, lapset repivät ilon vaikka tyhjästä – Isoveli ajaa Helenaa, nyt neljävuotiasta, takaa. Tämä juoksee pellavai-
sessa mekossaan ja pikku leteissään hilpeänä, ovet paukahtavat, tuolit
kaatuvat, alas portaita! hän ajattelee, alas lastiruumaan, sinne Merirosvo
ei tule... (*Helene*, 29.)

Yllä olevan lainauksen voi lukea olevan ekstradiegeettistä kerrontaa, sillä lainauksessa kertoja on tapahtumien yläpuolella kuvaamassa niitä eikä itse mukana kerronnassa. Toisaalta myös lausuma "Jumala armahtakoon, on se iltapäivä." kertoo siitä, että kertoja tietää enemmän kuin henkilöt, joista hän puhuu. Myöhemmin tulevista kappaleista voi päätellä sen, että edellisessä lainauksessa kertoja on vanha Helene, joka muistelee lapsuutensa dramaattisinta tapahtumaa. "Siellä minä nyt makaan...tuon lapsen "minä" ei muotoutunut leikeistä ja vauhdista, vaan pelosta ja yksinäisyydestä, lumihiihtaleiden rauhasta..." (*Helene*, 31). Tämän kaltaisissa kohtauksissa vanhaa Heleneä voi siis pitää ekstradiegeettisenä kertojana. Mistä sitten voi todeta sen, että kertoja on todella Helene itse ja olettaa näin ollen kerronnan olevan pääosin intradiegeettistä?

MARIEFRED 1944

Nimeni on Helene. Ei alunperin, sillä muutin sitä hiukan. Oliko se ensimmäinen harhautus? Lähemmäksi itseä ja samalla kauemmaksi – [--] (*Helene*, 19.)

Näin Helene esittelee itsensä lukijoilleen hyvin alussa ja jo aiemmin on lukijalle tehty selväksi se, että kyseessä on minämuotoinen kerronta. Kuten on jo useaan otteeseen tullut esille, toista kertojaa Liehu käyttää vain aivan muutamassa kohdassa:

STENMAN KERTOON

1946

Ehdin käydä Berthan kanssa tervehtimässä HS:ää eilen. Hän oli saanut sydänkohtauksen ja pyytänyt morfiinia. Hän makasi vuoteessa pienenä, peitto päätä myöten. (*Helene*, 499.)

Toiseen kertojaan ja hypodiegeettiseen kerrontaan Liehu turvautuu siis vain, kun on kyse asioista, joista Helene ei voi itse lukijoilleen kertoa.

Jotta kerrontaa ja kertojaa voidaan analysoida pidemmälle, on eriteltävä myös sitä, kuinka paljon kertoja osallistuu tarinaan. Rimmon-Kenan, käyttäen taas Genetten termistöä, luokittelee kertojat hetero- ja homodiegeettisiksi. Näistä ensimmäisessä kertoja ei osallistu tarinaan ja jälkimmäinen osallistuu ainakin jollain tasolla. Sekä ekstra- että intradiegeettiset kertojat voivat olla joko hetero- tai homodiegeettisiä. Jos kertoja on sekä ekstra- että heterodiegeettinen, hän on silloin niin sanottu kaikkietävä kertoja. Rimmon-Kenan tarkoittaa kuitenkin, että nykykerrontaa ajatellen kaikkietävyys on ehkä terminä hiukan yliampuva. Kuitenkin piirteitä (kuten perehtyneisyys henkilöiden sisimpiin ajatuksiin ja tunteisiin; tieto menneestä ja tulevasta jne.), johon termi viittaa ovat yhä relevantteja myös nykykerronnassa. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 121.) *Helenessä* tällaista ekstra- ja heterodiegeettistä kertojaa ei pysty erottamaan, koska kuten jo edellä totesin, kerrota tapahtuu lähes kokonaan tarinan sisällä mukana olevan diegeettisen henkilön, Helenen kautta. Ekstra- ja homodiegeettinen kertoja *Helenessä* on vanha Helene, joka kertoo omasta lapsuudestaan kolmannessa persoonassa kuten seuraavassa lainauksessa.

On lauantai. Huoneet tuoksuvat vastapestyiltä puulta.

Helena on nostettu pilkullisessa puvussaan olohuoneen ikkunalaudalle. Hän istuu ja odottaa, odottaa: kohta mies tulisi tikkaita kantaen ja sytyttäisi kaasulyhdyn. (*Helene*, 43.)

Edellisen kaltaista kerrontaa *Helenessä* on eniten teoksen alkupuolella. Lisäksi ekstra- ja homodiegeettiseksi kerronnaksi voi laskea kohtaukset, joissa kuvataan sairasta Heleneä. Seuraavassa lainauksessa Helsingin vuosina keuhkosairauksista kärsinyt Helene on saapunut asumaan Hyvinkäälle.

Maailman ja hänen välilleen on avautunut Styks-virta.

Helene on väsynyt.

Hän on levännyt Hyvinkään uudessa kylpylässä kuukauden.

Hän on viettänyt Selma-serkun kutsusta viikkoja Sjunbyssä 'ruusu-hoidossa'. Siellä hän ei jaksanut nostaa viikkoon päättään pielukselta. Hän käy silittämässä vanhan Stjerna-ratsun turpaa. Se korskahtaa epäluuloisesti, eikö se enää tunne häntä. (*Helene*, 192.)

Samaan tapaa fokalisoinnissa voidaan erottaa nämä kaksi edellä olleissa lainauksissa esiin tullutta tapausta, jolloin muuttuu selkeästi se, kenen näkemänä asiat esitetään (ks. luku 4.2).

Intra- ja homodiegeettisenä voi taas pitää sitä kerrontaa, joka ilmenee muun muassa *Helenen* Mariefred-jaksoissa, jolloin Helene kertoo elämästään minämuodossa eli osallistuu kertojana tarinaan. Seuraavassa vuonna 1945 jo kuolemaa lähestyvä Helene pohtii Mariefredissä maalaamistaan.

Haluan vielä maalata, maalata jotain hyvää, viimeiseksi.

Kärsivällisyyttä! Sitä minä tarvitsen. Kärsivällisyys on nerouden sisar (*Cézanne*).

Jokaisesta työpäivästä on jätettävä tiinuun pala hapantaikinaa, huomiseen. (*Helene*, 446.)

Rimmon-Kenanin ja Genetten muotoilujen kautta voidaan siis eritellä *Helenen* kerrontaa nimenomaan romaanigenren kannalta, sillä yleensä kertojan näkyvyyttä on totuttu tarkastelemaan yllä olevan luokittelun mukaan lähinnä kaunokirjallisuudesta. Jos tarkastelua käännetään taas elämäkertagenren suuntaan, saadaanko kertojasta irti jotain muuta? Ira Nadelin mukaan on olemassa kolme pääasiallista elämäkerran kertoja tyyppiä, jotka hallitsevat elämäkertamuotoa. Ne erotellaan toisistaan tarkastelemalla niiden suhdetta tarinaan (story) ja kerrontaan (discourse). Kertojat eivät esiinny historiallisessa järjestyksessä tai ilmene aina tiettyinä aikoina. Nämä kertoja tyypit voidaan nimetä dramaattiseksi/ilmaisuvoimaiseksi, objektiiviseksi/akateemiseksi ja tulkitseväksi/analysoivaksi. Näistä ensimmäinen painottaa kerrontaan osallistumista, toinen puolueettomuutta ja kolmas analyttisyyttä. (Nadel 1985, 170.) Jos *Helene* kertoo tarkastellaan edellä mainittujen kertoja tyyppien kautta, on helppo todeta, että *Helenen* kertoja edustaa parhaiten ensimmäistä eli dramaattista ja ilmaisuvoimaista kertojaa. Tätä vahvistaa myös Nadelin jatkopohdinta, sillä hän toteaa dramaattisen tai ilmaisuvoimaisen kertojan suosivan ensimmäisen

persoonan kerrontaa. Objektiivinen kertoja puolestaan käyttää kaikkietävää kerrontaa, joka tosin myös näyttäytyy *Helenessä* hetkittäin ja tulkitseva kertoja pitäytyy oikeastaan kokonaan äänestä tai sitten hänen äänensä on hyvin rajoitettu. (Nadel 1985, 172.)

Myös Nadel päätyy kysymään: "If the narrator is also a figure in the biography, how reliable is he in telling the truth?" (Nadel 1985, 172). Miten kertojan läsnäolo tarinassa vaikuttaa kerronnan uskottavuuteen ja muotoon? Elämäkertä persoonallistuu dramaattisen kertojan myötä ja näin ollen myös lukija osallistuu tähän prosessiin, jolloin myös asioiden paikkaansa pitävyys saattaa kärsiä. Mukana oleva kertoja vaikuttaa siis tapaan, jolla asiat esitetään ja tuo mukaan subjektiivisen kannan tarkastella asioita. (Nadel 1985, 172.) Kun *Helenen* kertoja on fikionalisoitu historiallinen henkilö, joutuu lukija itse päättämään, mitkä asiat ottaa faktana ja mitkä fiktiona. *Helenessä* Liehu tuo kyllä kiitettävän hyvin esille sen, että kyseessä ei ole, Nadelin termien mukaan, objektiivinen tai tulkitseva kertoja, joka ei elä mukana kerronnassa. Kuten jo useasti todettu edellä määriteltä kerrontaa puoltaa *Helenen* paratekstit, mutta myös itse kerronta tuo sen lukijalle selvästi esiin, sillä äänessä on kuitenkin hyvin selkeästi henkilö nimeltä Helene.

TAMMISAARI 1935

...että lapsi puhkipestyssä punaisessa mekossaan, lapsi jonka tapasin marraskuisella sillalla, niin surulliset kasvot,
 pyysin heti Miinaa asialle – hän puhuu suomea sujuvasti
 – tulisiko pienokainen malliksi,
 ei luvattu heti, sitten äkkiä luvattiinkin (hopeamarkasta tunti),

ja pieni olento kuin kalpea lude tuli, istuisitko tuohon, juuri siihen, katso tuonne...

Pidän kättä silmiäni välissä, tarkastelen ensin toisella, sitten toisella silmällä, Bon! hyvä, Taivaallista! koeta istua juuri näin – vedän muutaman viivan, ihana ilme [--] (*Helene*, 11.)

Yllä oleva lainaus on aivan teoksen alusta ja siinä ei vielä ilmaista lukijalle puhujaa, mutta selväksi lukijalle tulee kuitenkin heti se, että kerronta tapahtuu yksikön ensimmäisessä persoonassa.

Kun lukija hyväksyy sen seikan, että Liehu kirjoittaa *Heleneä* Helenen kertomana, tulee eteen uusi kysymys, joka vaikuttaa myös teoksen lajien välisyyteen. Käytettäessä yksikön ensimmäistä persoonaa, puuttuu kirjoittaja myös

kertojan tajuntaan ja tämä seikka näkyy myös eri tutkijoiden rajauksissa siitä, kuuluuko kertojan tajunnankuvaus sekä fiktiiviseen että faktuaaliseen tekstiin. *Helenessä* tajunnankuvaus tulee esiin hyvin yksiselitteisesti.

Hengitykseni rahisee, heti pieluksia tuodaan lisää. Kuolemaanko tänne tulinkin? Ei, ei sentään. Lämpö leviää vähitellen jäseniin. Kohta minut talutetaan katsomaan näköalaa ikkunasta: jäistä merta.

Ruoka tuodaan tarjottimella eteeni.

Kuolettavan surulista. (*Helene*, 17.)

David Ellisin kanta tajunnan kuvauksen tutkimiseen on varsin jyrkkä. Hänen mukaansa kertojan ääntä ei voida pitää sellaisena kriteerinä, jonka avulla voitaisiin määritellä mikä tahansa elämäkerta fiktiiviseksi. Hän toteaa vielä, että on löydettävä muita keinoja, joiden kautta elämäkerran ja fiktion suhdetta ja eroa rakennetaan. (Ellis 2000, 148.) Myös Markku Lehtimäki toteaa, että usein henkilön tajunnan esittäminen elämäkerrassa on liitetty fiktiivisen tekniikan käyttöön. Kuitenkin hänen mukaansa laajemmassa ja kulttuurisessa mielessä toisen henkilön tajunnan kuvittelu ja sillä spekulointi on yleisinhimillinen tulkitsemisen ja merkityksellistämisen tapa eikä niinkään puhtaasti fiktiivinen tai romaanimainen tekniikka. (Lehtimäki 2002, 258.)

Nämä lausunnot antavat siis tukea sille, että Liehun teos voi kuulua elämäkertagenreen, vaikka hän kuvaakin siinä toisen henkilön tajuntaa. Asian näkee toisin Dorrit Cohn, joka on ottanut tehtäväkseen puolustaa fiktiomuotoa ja sen ominaisuuksia suhteessa muihin tekstityyppeihin (Lehtimäki 2002, 233). Cohnin mukaan henkilön tajunnan kuvaaminen on yksi niistä tekniikoista, jotka sallitaan vain fiktiolle. Tällöin toisen henkilön tajunnan kuvaaminen esimerkiksi juuri elämäkerrassa tuntuu seipitetyltä. (Cohn 2006, 33.)

Cohn tarkastelee fiktion ja historiallisten elämien eroavaisuutta keskittymällä käsittelemään kahta ensisijaisesti käytettyä kerronnan muotoa eli yksikön ensimmäistä ja kolmatta persoonaa. Hänen mukaansa historia käsittelee ihmisyyttä yleensä monikossa, keskittyen enemmän yhteiskuntiin kuin yksittäisiin elämänkulkuihin. Tämän vuoksi elämäkertaa on pidetty toisarvoisena historiallisena lajityyppinä, koska se kuvaa fiktion tavoin yksittäisiä elämäkulkuja. Fiktiossa tällaiset yksittäisiin, enemmän tai vähemmän yksilöllisiin elämänkulkuihin liittyvät juonet jäsentävät romaanin vallitsevia lajityyppejä. Kuitenkin fiktiota ja historiallista kertomusta erottaa muun muassa se, että fiktiolla on

kyky esittää kokonainen elämä yhtenä kokonaisuutena myös hyvin lyhyen tarinan sisällä. Lisäksi yksittäisiä elämänkulkuja kuvaavien historiallisten ja romaanimuotoisten kertomusten keinot ja mahdollisuuden ovat ylipäätään erilaiset. Cohnin mukaan kuitenkin nämä kaksi edustavat sitä lajityyppillistä aluetta, jossa fakta- ja fiktiomuotoiset kertomukset tulevat sekä lähimmäksi toisiaan että osittain limittyvät. (Cohn 2006, 29–30.)

Cohnin mukaan elämän kerronnallistaminen antaa mahdollisuuden määritellä niitä teoreettisia rajoja ja niitä ongelmallisia rajatapauksia, jotka esiintyvät lajityyppijärjestelmän sisällä. Teoreettinen ja analyttinen hyöty elämän kerronnallistamisen tutkimisesta syntyy kuitenkin vasta, kun yksikön ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerrontaa tarkastellaan erillään. Tätä kautta saadaan selkeä kuva siitä, kuinka historialliset ja fiktiiviset elämäntarinat eroavat toisistaan. Alla olevan kaavion avulla Cohn havainnollistaa luomaansa mallia. (Cohn 2006, 30.)

Alue: historiankirjoitus

	elämäkerta Strachey: <i>Kuningatar Viktoria</i>	omaelämäkerta Rousseau: <i>Tunnustuksia</i>	
Kerronnan muoto: yksikön kolmas persoona	----- yksikön kolmannen persoonan romaani heterodiegeettinen fiktiivinen elämäkerta	----- yksikön ensimmäisen persoonan romaani homodiegeettinen fiktiivinen omaelämäkerta	Kerronnan muoto: yksikön ensimmäinen persoona
	Tolstoi: <i>Ivan Iljitšin kuolema</i>	Brontë: <i>Kotiopettajattaren romaani</i>	

Alue: fiktio

Kaaviossa historiankirjoituksen ja fiktion välinen raja on ilmaistu katkoviivalla, jolla Cohn haluaa osoittaa sen, että rajalle voi astua tai sen voi jopa ylittää. Nelijako on kuitenkin vain yleistys, sillä eri kerronnan muotoja säätelevät erilaiset tekijät. (Cohn 2006, 30.)

Helenen sijoittelu tähän kaavioon on sikäli mielenkiintoista, että se asettuu ikään kuin nelikentän keskelle, jos huomioon otetaan kaikki aiemmat havainnot teoksen rakenteesta. Teos on kirjoitettu lähes yksinomaan yksikön

ensimmäisessä persoonassa, mutta aivan puhtaasti sitä ei voi kuitenkaan laskea omaelämäkerraksi, koska kirjoittaja on eri kuin kertoja. Lisäksi näen, että *Helenessä* on mukana sekä faktuaalisia historiallisia elementtejä että fiktiota, joten sen aluekaan ei ole aivan selkeä. Cohn sijoittasi teoksen luultavasti enemmän nelikentän oikeaan laitaan, mutta pystyisikö hänkään asettamaan *Heleneä* puhtaasti osaksi kumpaakaan aluetta.

Selkeästi myös *Helenen* kertojan tarkastelu avaa ovia sekä romaanin että elämäkerran suuntaan ja omalla tavallaan kertojan tarkastelu vahvistaa käsitystä siitä, että kyseessä on kuitenkin tietynlainen hybridi, laji, joka ei haluaakaan asettua puhtaasti osaksi tiettyä genreä vaan luo ennemmin oman muotonsa.

4.2 Helenen fokalisoija

Kertojan näkyvyyden lisäksi *Heleneä* voi tarkastella fokalisoinnin kautta, jolloin huomio kiinnittyy siihen, kuka kerrottavat asiat näkee. Rimmon-Kenanille fokalisointi on välitystoiminto, jossa teksti esittää tarinan jonkin näkökulman kautta ja tämän tapahtuman verbalisoi kertoja, mutta näkökulma ei kuitenkaan ole välttämättä hänen. Termi fokalisointi vastaa Genetten käsitettä *fokalisation*, mutta Rimmon-Kenan käyttää termiä hiukan eri syystä. Genetelle fokalisointi on käsitteenä abstraktimpi kuin miten Rimmon-Kenan asian käsittää. Genetten mukaan fokalisointi välttää kaikki ne näkökulmalle tyypilliset visuaaliset konnotaatiot, kun taas Rimmon-Kenanin mukaan fokalisointi ei ole irrallinen siihen liittyvistä optisista tai valokuvallisista konnotaatioista. Tällä Rimmon-Kenan tarkoittaa, että toisin kuin Genette, hän ei näe fokalisaatiota irrallisena näkijän kognitiivisesta, emotiivisesta ja ideologisesta suuntauksesta. Vaikka Rimmon-Kenan käyttää fokalisaatiota eri syystä kuin Genette, hän pitää kuitenkin Genetten tapaa käyttää termiä teknisenä käsitteenä hyvänä ja termin valinta ylittää tähän näkemykseen. Kun fokalisaatiota käsitellään teknisenä terminä, se luo selkeyttä perspektiivin ja kerronnan erotteluun. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 92–93.) Käytän tässä Rimmon-Kenanin muotoiluja fokalisaatiosta, koska hänen ajatuksensa sopivat parhaiten erottelemaan *Helenen* fokalisaatiota, fokalisoijaa ja fokalisoitua. Päädyin tähän ratkaisuun, koska Rimmon-Kenanin tapa on Genetteä selkeämpi.

Rimmon-Kenanin mukaan on tärkeää erottaa toisistaan se, kuka puhuu ja kuka näkee, koska vasta silloin kerronnan ja fokalisoinnin tutkiminen on teoreettisesti mahdollista. Vaikeaa näiden kahden toiminnon erottaminen on silloin, kun sama henkilö sekä puhuu että näkee. Kerronta ja fokalisointi on kuitenkin erotettava toisistaan, jos niiden välisiä suhteita halutaan tutkia. Edellä mainitun kaltaisessa kolmannen persoonan henkilökeskeisessä esitysmuodossa fokalisoija on se, jonka tietoisuutta kuvataan ja kertoja se, joka käyttää kolmatta persoonaa. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 93–95.)

Helenessä kerronta on kolmannen persoonan henkilökeskeistä kohdis-
sa, joissa kerrotaan hänestä, mutta fokalisointi on kuitenkin Helenen. Tällaista kerronta on varsinkin teoksen alkupuolen Helsinki-jaksoissa, joissa kerrotaan Helenen lapsuudesta. Fokalisoijasta erillisen kertojan löytää kuitenkin myös kohtauksista, joissa Helene voi huonosti tai on sairas, kuten seuraavassa katkelmassa, jossa influenssasta toipuva Helene saapuu opettamaan Ateneumiin.

Hän ottaa kapean salkkunsu ja lähtee. Hilpeä oppilasjoukko hiljenee kun hän astuu sisään kevyesti ontuen. Hänen velvollisuudentuntonsa on Ol-gankin velvollisuudentuntoa ankarampi. (- -)

Hän jää tuijottamaan Sigrid Schaumanin (jonka veli ampui myöhemmin vihatun venäläisen kenraalikuvernöörin Bobrikovin) työtä se on suttuinen sfumato. Onkohan se alkavaa neroutta? (*Helene*, 155.)

Toisaalta edellisen kaltaiset kohtaukset voisivat olla myös ensimmäisen persoonan retrospektiivistä kerrontaa, jossa fokalisaation ja kerronnan erottaminen toisistaan on mahdollista, vaikka Rimmon-Kenanin mukaan tätä ei yleensä oteta tutkimuksissa huomioon. Ensimmäisen persoonan retrospektiivinen ja kolmannen persoonan henkilökeskeinen kerronta ovat hyvin lähellä toisiaan. Niissä kummassakin fokalisoija on henkilö kertomuksen maailman sisällä ja niitä erottaa vain kertojan identiteetti, joka on ensimmäisen persoonan retrospektiivisessä kerronnassa fokalisoijan kanssa sama. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 94–95.)

Ensimmäisen persoonan retrospektiiviseksi kerronnaksi luen kohdat, joissa vanha Helene on selvästi kertoja mutta fokalisoija on nuorempi Helene, kuten seuraavassa.

Istun etäällä. Olevan lain, elämän lain mukaan en saa olla huomaavinani hyeenoja, en että hän yskii lakkaamatta. Makaa kloorin ja veren hajussa. Eristettynä, yksin.

Hän lähtee pian, mutta siitä ei puhuta. Minun on erottava Kartan-tekijästä. Jumala puristaa hänet kiviseen, safiirisormuksiseen nyrkkiin-sä... Näen joskus isän silmissä kauhun ja raivon välähdyksen. (*Helene*, 58–59.)

Fokalisaation ja tarinan suhdetta tarkastellaan ulkoisen ja sisäisen fokalisaation kautta ja näiden kautta voidaan tarkastella joko fokalisoijaa tai fokalisoitua eli fokalisaation, havaitsemisen kohdetta. Ulkoisessa fokalisaatiossa fokalisoija on ymmärrettävästi tarinan ulkopuolella ja sitä kutsutaan kertojafokalisoijaksi. Myös ensimmäisen persoonan kertomukset voivat olla ulkoisesti fokalisoituja joko silloin kun kertojan ja henkilön ajallinen ja psykologinen ero on minimaalinen tai silloin kun minä enemmän kertoo kuin kokee tarinan. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 95–96.)

Sisäisessä fokalisaatiossa fokalisoija havainnoi tarinan sisällä ja fokalisoijaa kutsutaan tässä tapauksessa henkilöfokalisoijaksi. Joskus fokalisointi voi vaikuttaa ulkoiselta, vaikka kyseessä olisi sisäinen fokalisoija. Tällaisia tapauksia ovat muun muassa ne, joissa fokalisoijaa ei missään vaiheessa henkilöidä, mutta tietyt ilmaukset paljastavat fokalisoinnin kuitenkin olevan sisäistä. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 96–97.) Fokalisointi on ikään kuin liian tarkkaa ja henkilölähtöistä ollakseen ulkoista ja kertojasta lähtevää.

Fokalisoijan ohella myös fokalisoitu voi olla ulkoinen tai sisäinen. Fokalisoija ja fokalisoitu kulkevat rinnakkain siten että ensimmäisestä voi puhua termein ulkoinen/sisäinen ja toisesta ulkoa/sisältä käsin. Näin ollen kumpikin fokalisoija voi havainnoida fokalisoitua joko ulkoa tai sisältä käsin. Kun ulkoinen fokalisoija fokalisoii ulkoapäin, tarkastellaan fokalisoitua vain ulkoisten piirteiden kautta ja sisältäpäin fokalisoidessa puututaan myös fokalisoitun tunteisiin ja ajatuksiin. Sisäinen fokalisoija fokalisoii sisältä käsin ainakin niissä tapauksissa, kun sekä fokalisoija että fokalisoitu ovat sama henkilö. Ulkoapäin tapahtuvaa fokalisointi on myös sisäisen fokalisoijan kohdalla silloin, kun hän puuttuu pelkästään ulkoisiin piirteisiin. (Rimmon-Kenan 1999/1983, 97–99.)

Rimmon-Kenan käsittää fokalisoinnin tekstuaalisena tekijänä ja hänen esimerkkinsä ovat lähtöisin kaunokirjallisuudesta. Hän ei kuitenkaan ota kantaa siihen, millaisiin tekstilajeihin fokalisaatiota tulisi soveltaa. Halusin kuitenkin tuoda tässä esiin hänen määrittelynsä fokalisaatiosta, jotta seuraavaksi esittelemäni Dorrit Cohnin ajatukset fokalisaatiosta ja sen käyttämisestä muiden kuin kaunokirjallisten tekstien avautuisivat ehkä paremmin.

Cohnin mukaan Genetten luomaa fokalisaation typologiaa voitaisiin soveltaa historialliseen kerrontaan vain, jos sitä muokattaisiin huomattavasti. Genetten typologiaa pitäisi laajentaa kattamaan myös nollafokalisaatiota¹² ja ulkoista fokalisaatiota yhdistelevä tyyppi tavalla, jota ei toistaiseksi ole käytetty, ja tällöin se sopisi myös historialliseen kerrontaan. Cohn jatkaa kuitenkin, että on epätodennäköistä, että tällainen tyyppi tunnistettaisiin missään tutkimuksessa, jossa tutkimuskohteena ovat fiktiiviset teokset. Hän ei kuitenkaan kiellä sitä, että yhtäkään fiktiivistä kertomusta ei voitaisi kirjoittaa siten, että se olisi kokonaan historiallisessa muodossa. Tällä Cohn tarkoittaa sitä, että tekijä voi antaa kertojalleen historioitsijan roolin esimerkiksi teoksessa, joka sijoittuu joko vieraaseen tai tulevaisuuden yhteiskuntaan ja sen historiaan. Tällöin kyseessä olisi kuitenkin hänen mukaansa lajityypillinen poikkeustapaus. Lisäksi jos tällainen historiallisesti realistinen romaani ei myöskään ilmaisisi lukijalleen teoksen fiktiivisyyttä millään tekstin ulkopuolisilla tai sisäisillä viitteillä, voitaisiin se lukea historiallisena tekstinä. (Cohn 2006, 142–143.) *Heleneä* ei voi kuitenkaan lukea tämänkaltaisena tekstinä, sillä teos ilmoittaa nimiölehdelään olevansa "Romaani Helene Schjerfbeckin elämästä". Lisäksi vaikka lukija ei huomioisi nimiösivun ilmoitusta, viimeistään teoksen viimeisestä osasta "Lukijalle", käy ilmi se, että Liehu on kirjoittanut nimenomaan tarinan, sillä hän kertoo Helenen haudalla kirjoittavansa tarinan taiteilijan elämästä (ks. johdannon aloittava lainaus).

Cohn jatkaa, että edellä ollut määrittely ei voi koskea lajityyppejä, jota kutsutaan "historialliseksi romaaniksi" varsinkaan silloin, kun mukana on todellisia historiallisia henkilöitä. Tämän lajityypin sisältö muistuttaa kertovaa historiankirjoitusta mutta sen muoto on selvästi fiktiivinen. Vaikutelma syntyy yleensä kahdella tavalla: historiallinen hahmo toimii joko fokalisoijana tai his-

¹² Genette tarkoittaa nollafokalisaatiolla (zero focalization) tilannetta, jolloin kertojalla ei ole yhtä tiettyä näkökulmaa vaan hän vuorottelee eri henkilöiden näkökulmien välillä eli on ts. kaikkitietävä (Genette 1993, 67).

toriallinen hahmo on itse fokalisoinnin kohteena. (Cohn 2006, 14.) *Helenessä* tapahtuu osittain kumpikin näistä vaihtoehtoista. Suurimman osan kerrontaa Helene on itse fokalisoija mutta myös häntä osittain fokalisoidaan. Seuraavassa lainauksessa Helene on itse tapahtumien fokalisoija.

Jospa voisin nyt puuttua tuohon kohtaukseen vuodelta 1867, jospa voisin nostaa tuon pienen tytön syliini ja kantaa hänet pois...[--] Koskettaisin simbsalabim! hänen lonkkansa (jota taas, tälläkin hetkellä särkee), ja tyttö nousisi, kävelisi pehmeästi aaltoillen kuin Zdenka, heti kaikki taputtisivat, ilman mitään ponnekasta syytä, vaivalla ansaittua aherrusta. (*Helene*, 38.)

Tätä kohtausta edeltää kohtaus, jossa Helenen isän ystävä lääketieteen professori G. A. Asp on käymässä Schjerfbeckeillä ja viisivuotias Helene (silloin vielä Helena) tuodaan tapaan professoria.

Helena kääntää rumat, läikkäiset kasvonsa professoriin (sääliä hän vihaa eniten). Puhuessaan professori katsoo tyyntä, kaunista Olga, painaa silloin tällöin leukansa nopeasti alas, ikään kuin kurkussa olisi jotakin, palasulamatonta universumia?

"Hän yrittää olla huomaamatta minua", Helena ajattelee. (*Helene*, 38.)

Kuten Helenen onnettomuuden jälkeiset lapsudentapahtumat ylipäättään myös tämä kohtaus kerrotaan henkilöstä erillisen kertojan fokalisoimana ja näkökulma on Helenen, tai kuten aiemmin toin esille, kertojafokalisoija on vanha Helene ja fokalisoitu nuori Helene. Cohnin historiallisen romaanin määrittely sopii *Heleneen*, joka edustaa sisällöllisesti elämäkertaa, jonka Cohn laskee historialliseksi kerronnaksi, mutta on muodoltaan romaanikerrontaa eli fiktiota.

Cohnin mukaan Genetten kehittämä fokalisoitu muoto auttaa hahmottamaan diskurssinarratologian pääsuuntausten ja historia-fiktio-jaottelun välisiä vastaavuuksia (Cohn 2006, 141). Diskurssinarratologialla¹³ Cohn tarkoittaa kertomusten tekstianalyysiin keskittymistä, jolloin ulkopuolelle jää kertomusten rakenteiden, kuten juonen, abstraktimmat tai kulttuuriin sidotummat ulottuvuudet (Mikkonen 2006, 253). Diskurssinarratologian avulla voidaan kuitenkin täsmentää vain sitä, mitä historia ei voi tehdä kuten fiktio. Historiallinen kertomus ei voi esittää menneitä tapahtumia läsnä olevan historiallisen

¹³ Diskurssinarratologia (discourse-narratology) termiä käytti alun perin Thomas G. Pavel (Mikkonen 2006, 253).

hahmon näkökulmasta vaan ainoastaan historioitsija-kertojan retrospektiivisestä näkökulmasta. Koska kuviteltujen henkilöiden tajuntaa voidaan kuvata ja ymmärtää tavoilla, jotka ovat historiallisten henkilöiden kohdalla mahdottomia, pitää Cohn historiallista kerrontaa puutteellisena verrattuna fiktiiviseen. (Cohn 2006, 140–142.) Tämän määrittelyn kautta *Helene* näyttäytyy taas selkeämmin fiktiivisenä kertomuksena, sillä Liehu käyttää kerronnassaan myös Helenen ajatuksia ja tajuntaa, joka tulee esiin heti teoksen alussa.

Minne minua nyt viedään?

Pommitetusta, sotaa savuavasta Suomesta Ruotsiin.

"Mariefred", Gösta Stenman on toistellut vuosia, "siellä Teillä on rauha. Osoitetta ei luovuteta. Teitä palvellaan ruhtinaallisesti, ja kylpylässä on oma lääkärikin." (*Helene*, 15.)

Cohnin (2006, 142) mukaan fiktion ulkoinen fokalisaatio ja historiallinen kerronta lähentyvät kuitenkin toisiaan siinä tapauksessa, että kohtausta kuvataan äärimmäisen yksityiskohtaisesti ja silminnäkijä on ilmaistu kohtauksessa asianmukaisin viittauksin.

Jos *Heleneä* pyritään sijoittamaan fokalisaation avulla genrenä lajien kentälle, ei suoraa vastausta saada vaan kuten aiemminkin fokalisaatiota voidaan periaatteessa käyttää sekä elämäkerrassa että romaanissa. Cohnin mukaan tämä ei siis ole mahdollista kuin aivan äärimmäisen harvinaisissa tapauksissa. Toisaalta, jos *Heleneä* puhutaan edelleen fiktiivisenä elämäkertana, antaa etuliite vapauden käyttää fokalisaatiota, kun tutkitaan teoksen kerrontaa.

5 LAJIEN VÄLISYYDESTÄ

Tähän mennessä olen tarkastellut *Heleneä* sekä muodollisten että kerronnallisten elementtien kautta ja pyrkinyt sijoittamaan sitä kirjallisuuslajien kentälle. Lähtökohtaisesti luen *Heleneä* romaanina ja jo se määrittää teoksen hyvin joustavaksi lajiksi. *Helene* liikkuu tarkan määrittelyn rajamailla eikä sitä ainakaan täysin puhtaasti voida sijoittaa täydelliseksi yhden tietyn genren edustajaksi. Voidaanko *Helene* sitten jättää monen lajin rajalle ja antaa sen näin rikkoa tekstityyppien rajoja? Saako se olla fiktiivinen elämäkerta?

Genren ongelma on ollut olemassa kauan ja moni teoreetikko on pyrkinyt luomaan toimivan teorian, jonka avulla eri lajit saisi lokeroitua omiin paikkoihinsa. En lähde tässä tutkimuksessa avaamaan genre-teoriaa kovinkaan pitkälle ja tämän vuoksi jätän monet sellaiset teoreetikot vähemmälle huomiolle, joihin yleensä genre-tutkimuksissa viitataan. Poikkeuksena tästä on Mihail Bahtin ja hänen esseensä "The Problem of Speech Genres" (Bahtin, 2006/1986), jossa Bahtin pohtii kielenkäytön lajeja. Tarkastelen *Heleneä* Bahtinin ajatusten valossa luvussa 5.3.

Koska en ota mukaan kovin monia klassisiakin teoreetikkoja, en myöskään käy läpi genre-tutkimuksen historiaa, sillä silloin lähdetäisiin, kuten faktan ja fiktion määrittelyssä, liikkeelle antiikista ja Aristoteleen *Runousopista*. Pirjo Lyytikäinen toteaa kuitenkin lajitutkimuksen perustan olevan edellä mainitussa teoksessa ja että teos on relevantti edelleen (Lyytikäinen 2005, 8). Käytän genren määrittelyssä sellaisia lähteitä, joiden avulla pystyn pohtimaan sitä, miten *Helene* asettuu eri lajien välille ilman, että sitä tarvitsee tiukasti rajata vain yhden lajin edustajaksi. Käytän tässä termejä genre ja laji toistensa synonyymeina.

Miksi sitten ylipäätään yrittää pohtia lajin ongelmaa? Lyytikäisen mukaan teos voi olla merkittävä vain, jos se kuuluu johonkin lajiin, sillä teos kommunikoi totuttujen konventioiden kautta. Hänen mukaansa niin kirjailijat kuin lukijat määrittävät teoksia eri lajien alle pohtimatta asiaa sen enempää. Lyytikäisen mukaan onkin eri asia hallita lajeja kuin omata kyky, jonka avulla pystyy sekä kuvaamaan että erittelemään eri lajeja toisistaan. Tällöin puhutaan jo tutkimuksesta. Hänen mukaansa lajien esiin tuominen on tärkeää, jotta ymmärtäisimme kirjallisuutta. Lajien tunnistaminen ja tunteminen tuo Lyytikäisen

mukaan iloa kirjallisten teosten tulkintaan ja auttaa näkemään lajien vaikutukset kirjallisuushistoriassa. Lajin tunnistamisen avulla tekstipiirteet saavat merkityksen ja uudet merkitysyhteydet avautuvat lajisukulaisuuksien kautta. (Lyytikäinen 2005, 7.) Tätä taustaa vasten pyrin nyt määrittämään *Helenen* ainakin jollain tasolla lajien väliin.

5.1 Genrestä käsitteenä

Maija Lehtonen kirjoittaa artikkelissaan "Genre kirjallisuustieteen käsitteenä" genren määrittelyn vaikeudesta. Hän näkee genren ongelman kirjallisuustieteen vanhimpana ja kunnianarvoisimpana ongelmana. Lehtosen mukaan ihmismielen tarve järjestää maailmaansa kategorisoimalla asioita, on luonut mukanaan myös lukemattoman määrän erilaisia genre-teorioita, joiden joukosta on vaikea löytää yhtä yleisesti hyväksyttävää. Lisää monimutkaisuutta genre-käsitteen tarkasteluun tuo se, että siihen liittyvä terminologia on kirjavaa ja sekavaa sekä sen luokitteluperusteet ovat hyvin moninaiset. (Lehtonen 1983, 71.) Lehtonen käy artikkelissaan läpi genre-tutkimuksen kehitystä lähtien liikkeelle aina antiikista ja Aristoteleesta. Omaan tutkimukseeni sopivimmat ajatukset löytyvät kuitenkin vasta strukturalistisista ja semioottisista käsityksistä, joita myös Lehtonen (1983, 76) pitää lupaavimpina genre-teorian pohjina.

Pirjo Lyytikäinen jakaa kirjallisuuden teorian käyttämät genre-mallit luokitteleviin ja typologisiin, joista jälkimmäinen on korvannut ajan myötä ensimmäisen. Luokittelevat teoriat pyrkivät usein käsittämään lajit luonnollisiksi luokiksi, jotka voitiin järjestää taksonomisesti. Tämä vaatii sen, että joka lajille osataan esittää oikeat määritelmät. Luokittelevien mallien käytöllä oli aiemmin perusteet, sillä oikeastaan koko aiempi kulttuuri perustui lakien avulla luotuun järjestykseen. Siksi lajien luokittelu on myös kuvailevana arvottavaa ja tämä oli seurausta siitä, että kirjallisuuden lajijärjestelmä nähtiin pitkään hyvin normatiivisena. Myöhemmin kirjallisuuden teorian piirissä syntyi typologinen suuntaus, joka eroaa luokittelevasta mallista huomattavasti. Typologinen lajiteoria järjestää teoksia eri lajien alle monin eri tavoin ja yksi teos voi heijastaa samaan aikaan hyvin monen eri lajityypin vaikutusta. Kun sama teoksen voi asettaa osaksi useampaa lajia, joudutaan myöntämään se, että lajin määrittäminen on tulkintaa. (Lyytikäinen 2005, 9–11.) Juuri tällaista tulkintaa olen itse pyrkinyt *Helenen* kohdalla tekemään, katsonut teosta monesta eri suunnasta ja yrittänyt

nähdä sen asemaan osana sekä romaani- että elämäkertagenreä. Jos olisin pyrkinyt vain jyrkästi luokittelemaan teoksen jommankumman genren alle, olisin joutunut tekemään teoksen monimuotoisuudelle liikaa väkivaltaa.

Genren käsite on riippuvainen kirjallisuuden käsitteestä, sillä ilman kirjallisuutta ei ole olemassa genreä. Jos kirjallisuus käsitetään strukturalistis-semioottisen näkemyksen mukaan diskurssiksi¹⁴, joka on avoin, aina epätäydellinen ja dynaamisesti muuttuva systeemi, nähdään genre yhdyslinkkinä yksittäisen teoksen ja koko kirjallisuuden välillä. Edellä mainitun käsityksen mukaan kirjallisuus vaikuttaa instituutiona tietyn yhteisön piirissä ja genret ovat tämän osia. (Lehtonen 1983, 76–77.) Genren voi ajatella siis olevan aina oman aikansa tuote, joka peilaa itseään siihen kontekstiin, jossa se syntyy. Myös *Helenen* voisi määritellä omaan genre-lokeroonsa ottamalla huomioon sen kontekstin, jossa teos syntyi. Johdantoluvussa kuvailen sitä kirjallisuuden kenttää, johon *Helene* syntyi. Siihen peilaten ei ole ihme, että Liehu tunsu tarvetta kirjoittaa Helenen tarina. Liehu aloitti *Helenen* kirjoittamisen 2000-luvun alussa (ks. Helenen viimeinen "luku" Lukijalle) ja teos julkaistiin vuonna 2003. Tällöin oli jo syntynyt valtava kiinnostus omaelämäkertoja, tosi-tv:tä ja muita faktaa ja fiktiota sekoittavia ilmiötä kohtaan ja romaanimuotoinen elämäkerta oli vain selkeää jatkumoa tälle kehitykselle.

Lehtosen mukaan genret koostuvat konventioista, normeista ja säännöistä, mutta nämä säännöt eivät kuitenkaan ole yhtä tiukat kuin esimerkiksi kielijärjestelmät. Genren määrittelyn tiukkuus vaihtelee myös ajoittain. Lehtonen lisää, että monien teoreetikkojen mukaan ilmiöt saavat merkityksensä vasta, kun ne luokitellaan ja tämän vuoksi luemme tekstejä aina tietyn tekstityypin edustajana. Kun tunnistamme genren konventiot, osaamme sijoittaa sen kulttuurin kentälle. Jo ennen strukturalistis-semioottista aikaa monet tutkijat välyttelivät ajatusta genrestä sisäistettynä normina, jolloin se säätelisi sekä kirjailijan työtä että lukijan odotuksia. Joka tapauksessa kirjallisuuden tulkitsijan on osattava suhteuttaa teksti genreen, oli genre käsitys sitten sisäistetty normi tai opittu käytäntö. Tulkittessamme tekstiä on vaarana se, että tulkitsijan käsitys genren laeista on liian tiukka, joka voi johtaa ärtymykseen, jos teos poikkeaa liikaa normista. Kuitenkaan teos, joka noudattelee täysin genren kaavaa, ei ole kiinnostava. Ollakseen merkittävä teoksen tulee rikkoa genren totuttuja norme-

¹⁴ Jo 1960-luvun lopulla Roland Barthes selitti, että diskurssin tutkimus on kirjallisuustieteen, kielitieteen ja semiotiikan yhteistä aluetta (Lehtonen 1983, 76).

ja ja luoda uutta. Toisaalta poikkeamat normaalista auttavat meitä myös näkemään sääntöjen olemassa olon selvemmin. Lehtosen mukaan strukturalistis-semioottista genre käsitystä tuntuukin ohjaavan normin ja poikkeaman vastakohta-asetelma. (Lehtonen 1983, 77.)

Lehtosen ja Lyytikäisen genre määrittelyt siis kohtaavat ja myös oma kiinnostukseni tutkia *Heleneä* nimenomaan fiktion ja faktan, romaanin ja elämäkerran sekoituksena lähtee kiinnostuksesta normista poikkeavaa kohtaan. Kun *Helene* ei asetu selkeästi mihinkään olemassa olevaan kategoriaan, täytyy sitä tarkastella omana tapauksenaan, jotta tässä työssä olen kutsunut fiktiiviseksi elämäkerraksi tai Liehun mukaan romaaniksi Helene Schjerfbeckin elämästä. Tuskin olisin kiinnostunut teoksesta tutkimuksellisessa mielessä, jos Liehu olisi kirjoittanut historiallisen romaanin 1800-luvun puolivälissä syntyneestä fiktiivisestä kuvataiteilijasta.

5.2 Genren määrittely

Vaikka työni perimmäinen tarkoitus ei ole selvittää, mihin genreen *Helene* puhtaasti kuuluu, käsittelen kuitenkin lyhyesti sitä, miten genre voidaan määrittellä eli mitä ovat genren kriteerit. Maija Lehtosen mukaan kriteerit voivat perustua: a) tekstin ominaisuuksiin; b) psykologisiin "perusasenteisiin tai c) siihen kuinka teksti vaikuttaa lukijaan. Tärkeimmäksi hänen mukaansa näistä nousee kohta a), sillä siinä kriteerit perustuvat tekstin muotoon ja sisältöön, kieleen ja tematiikkaan. Muodon ja sisällön välinen suhde on ollut mukana kirjallisuuskeskusteluissa pitkään. Lehtonen toteaa, että genreä ei määritä sen sisältö vaan tapa käsitellä näitä sisältöjä eli muodon ja sisällön saumaton yhteistyö kulkee mukana myös genre keskustelussa. Tämä johtuu siitä, että genre nähdään teeman ja muodon yhteenliittymänä. Teoksesta voi löytää piirteitä monesta eri genrestä, mutta tällöinkin pitää löytää se yksi hallitseva piirre, jonka kautta genre määritellään ensisijaisesti tietyn lajin edustajaksi. (Lehtonen 1983, 79–80.)

Myös *Helenen* kohdalla genren määrittelyssä olen käyttänyt hyväkseni muodon ja sisällön/teeman ja muodon yhteenkuuluvuutta. Lehtosen kanssa olen kuitenkin erimieltä siitä, että teoksen sisältö ei sinällään vaikuttaisi genren määrittelyyn. *Helenessä* varsinkin elämäkertamuoto määritetty vahvasti sisällön kautta eikä niinkään muodollisten seikkojen, vaikka nekin näyttäytyvät osittain.

Ehkä *Helenen* fiktiivinen, romaanipuoli määrittyy enemmän sen kautta, kuinka sisältöjä käsitellään esimerkiksi kerronnalliset ratkaisut määrittävät teosta lähemmäs romaanigenreä.

Lehtonen tosin kysyy, toteutuuko genren teeman ja muodon yhteys sellaisissa lajeissa, joissa niiden tunnukset näyttäytyvät lähinnä sisällön kautta. Entäpä kuinka suuren ajallisen ja maantieteellisen alueen genre pystyy kattamaan? Lehtonen jatkaa pohdintaansa vielä ajatuksella siitä, onko jokin tietty tarkasti rajattu tekstijoukko, kuten esimerkiksi 1800-luvun historiallinen romaani, enää oma genrensä? (Lehtonen 1983, 80.) Riippuu tietysti hyvin pitkälle määrittelijästä, millaisia genrejä luetaan olemassa olevaksi. Halutaanko pysyä rajatusti epiikka, lyriikka, draama jaossa vain jaetaan genrejä vielä näiden alaluokkiin ja miten pieniin yksiköihin ollaan valmiita menemään? *Helenen* määrittelyssä mennään jo aika pieneen yksikköön, jos fiktiivinen elämäkerta halutaan määritellä omaksi lajityypiksi. Voi kysyä, minkä alle fiktiivisen elämäkerran voi laskea kuuluvan: suoraan romaanin alalajiksi, historiallisen romaanin alle vai kenties elämäkerran alapuolelle. Lehtonen toteaa kuitenkin, että genren määrittelyssä on teoriaa tärkeämpää se, kuinka rajausta tutkimustehdä varten on tehty käytännössä (Lehtonen 1983, 80).

Lyytikäisen mukaan lajiteorian tarpeettomuutta on monesti perusteltu sillä, että nykykirjallisuudessa lajit ovat jo niin sekoittuneita, että teosten lajeja on mahdotonta määrittää. Hän toteaa kuitenkin, että juuri lajien sekoittumisen ja risteytymisen tarkastelu tuottaa lajitulkintaa. Varsinkin hankalaksi käynyt romaani-lajin tulkinta suorastaa vaatii avukseen lajiteoriaa. Myös vanhoja lajityyppejä voidaan tarkastella sekoittumisen ja risteymien kautta, sillä lajeja syntyy jatkuvasti ja ne ovat muuttuneet sekoittumisen myötä, vaikka aiemmat lajiteoriat eivät tähän olekaan kiinnittäneet huomiota. Jotta lajien sekoittumista voidaan tutkia, pitää eri typologiat kuitenkin pystyä erottamaan toisistaan. Tämän vuoksi tutkimuksessa on viitattava "puhtaisiin" tyypeihin, joiden sekoittumista sitten tarkastellaan. Lyytikäisen mukaan nämä puhtaat tyypit ovat aina abstraktioita ja teokset konkreettisesti puheessa aina sekoittuneita. (Lyytikäinen 2005, 11.)

Lajien sekoittuminen houkuttelee tulkitsemaan ja löytämään teoksesta sen eri puolia. *Helenen* kohdalla on mielenkiintoista huomata, että romaani- ja elämäkertagenren sekoittuminen on luonut Helene Schjerfbeckin elämästä sy-

vemmän ja läheisemmän kuvan kuin esimerkiksi pelkkä orjallinen elämäkerta-genren noudattaminen olisi antanut. Lajin sekoittumisen tutkiminen todella tuottaa lajista sen tulkinnan, sillä jos teosta olisi tarkastellut lähtökohtaisesti vain romaanina, olisi tulkinta jäänyt ohuemmaksi.

5.3 Bahtinin kielenkäytön lajit

Koska lajien tunnistamiseen ja jaotteluun liittyy eri teorioiden lisäksi väistämättä myös koko se konteksti, jossa tekstejä luetaan, on Mihail Bahtinin esseen "The Problem of Speech Genres" hedelmällinen tutkittaessa *Helenen* lajityyppejä. Bahtinin mukaan kaikkeen ihmisen toimintaan liittyy kielenkäyttö niin kirjallisena kuin puhuttuna. Kielenkäyttö ilmenee lausumina (*utterance*), joilla Bahtin tarkoittaa kaikkia ihmisen toimintaan liittyviä puhuttuja ja kirjoitettuja ilmauksia. Nämä lausumat ovat hyvin laajoja ja monimuotoisia, koska ne liittyvät kaikkeen inhimilliseen toimintaan. Lausuman kokonaisuuteen kuuluu kiinteästi sisältö, tyyli ja jäsentely ja nämä määrittyvät kommunikaatiotilanteessa aina uudelleen. Jokainen lausuma on ainutlaatuinen, mutta silti jokaisella kielenkäytön alueella on syntynyt suhteellisen vakiintuneet lausumatyypit. Näitä lausumatyyppejä Bahtin kutsuu nimellä *speech genres*. (Bakhtin 2006/1986, 60.) Käytän tässä termistä suomennosta kielenkäytön lajit, koska se kuvaa parhaiten termin laajuutta. Käännös voisi olla myös puhegenret, puheen genret tai puheen lajit, mutta koska Bahtin puhuu sekä puhutusta että kirjoitetusta kielestä, on ilmaus kielenkäytön lajit kattavampi. (Ks. Shore ja Mäntynen 2006, 23–24.)

Bahtin erottaa toisistaan ensisijaiset (yksinkertaiset) (*primary, simple*) ja toissijaiset (kompleksiset) (*secondary, complex*) kielenkäytön lajit. Kompleksisilla lajeilla Bahtin tarkoittaa esimerkiksi romaania, draamaa, tieteellistä tutkimusta sekä tärkeimpiä selostavia lajeja. Nämä ovat kehittyneet kommunikoinnissa (yleensä kirjoitetussa), joka on monimutkaista ja varsin korkealle kehittynyttä, sekä kulttuurisesti järjestäytynyttä. Tällaiseen kommunikointiin kuuluvat esimerkiksi taide, tiede ja yhteiskuntapolitiikka. Yksinkertaiset lajit muodostuvat välittömissä kielenkäytön yhteyksissä, kuten esimerkiksi keskustelussa, ja ne sulautuvat kompleksisiin lajeihin näiden muotoutuessa. Tällöin yksinkertaiset lajit menettävät yhteytensä reaali maailmaan eivätkä ole enää omia lausumiaan vaan osa kompleksista lajia. (Bakhtin 2006/1986, 61–62.)

Helene on kokonaisuutena kompleksinen laji, käsitteli teosta sitten romaanina tai elämäkertana, koska nämä molemmat lajit ovat kirjoitettuja ja ne voidaan yllä olevan määrittelyn mukaan lukea kompleksiksi lajeiksi. Teokseen on kuitenkin sulautunut myös yksinkertaisia lajeja kuten kirjeitä, jotka on upotettu osaksi kerrontaa. Teoksessa on kirjeitä sekä Helenen kirjoittamina että hänen vastaanottaminaan kuten seuraava kirjeidenvaihto Suomen Taiteilijaseuran kanssa.

Arvoisa Suomen Taiteilijaseura

Ohessa maalaukseni 'Kotona' kevätnäyttelyänne tai arpajaisianne varten.

Hyvinkäällä 1.2.1903

Kunnioittavasti

Helene Schjerfbeck

*

Hyvä taiteilija Helene Schjerfbeck

Valitettavasti emme voi hyväksyä maalauksenne kevätnäyttelyyn. Arpajaisiin voisimme sen kyllä lunastaa.

Helsingissä 20.2.1903

Suomen Taiteilijaseura

Eilif Stolpe

(*Helene*, 201.)

Kirjeiden lisäksi *Helenessä* on löydettävissä dialogia, jonka voi myös lukea yksinkertaisen kielenkäytön lajin sulautumana kompleksiseen. Esimerkiksi seuraava Helenen ja Johnin välinen keskustelu voidaan lukea tällaiseksi.

Kallioita kuin lämpimiä hylkeitä, silmän kantamattomiin, istumme niillä.
Sateen jäljiltä ne ovat kosteat.

J: Opetan sinut juomaan teetä. Silläkin on oma filosofiansa. Olin kaksi vuotta Japanissa setäni teetukkuliikkeessä töissä.

Minä: Japanissa! Näitkö sen vuoren... Fudžijaman?

J: Näin kyllä, se oli kaikkialla, mutta ei se sen ihmeempi ole... Oikeaoppisesti, dogmi sanoo, teetä on juotava täydellisen hiljaisuuden vallitessa. Ja siihen pystyy vain ihminen, joka osaa katsella kuumaa maailmaa kylmin päin.

Minä: Pystytkö sinä?

J: Ehkä. (*Helene*, 126–127.)

Lausumat voivat siis saada vaikutteita toisiltaan eri tavoin, kuten edellisissä lainauksissa *Helenessä* kaksi eri kielenkäytön lajia ovat tehneet. Ensi- ja

toissijaisten kielenkäytön lajien välillä on Bahtinin mukaan perustavanlaatuisen ero ja juuri siksi on tärkeää analysoida lausumaa kummankin lajin kannalta. Näin voimme saada lausumasta tarkan määrittelyn. Lausuma voi toimia lajissaan kahdella tavalla. Se voi joko perustua lajinsa konventioihin ja saada siitä vaikutteita tai se voi hyödyntää lajin konventioita esimerkiksi ironisoimalla tai sekoittamalla eri kielenkäytön lajien konventioita. (Bahtin 2006/1986, 62, 79–80.) *Helenessä* Liehu on siis sekoittanut eri kielenkäytön lajeja monella tasolla. Ensinnäkin hän on käyttänyt, kuten luvussa 2 toin esiin, sekä romaanietta elämäkertagenren konventioita. Tämän lisäksi hän on sulauttanut kompleksiseen kielenkäytön lajiin yksinkertaisen kielenkäytön lajeja kuten edellä mainittuja kirjeitä ja dialogia.

Lausumaan ja kielenkäytön lajeihin vaikuttaa Bahtinin mukaan myös kiinteästi vastaanotto, jolla hän tarkoittaa sitä, kuinka kirjoittaja tai puhuja aistii ja kuvittelee vastaanottajansa. Jokainen kirjallisuuden aikakausi, trendi sekä tyyli suuntaa määrittellen aina omanlaisensa vastaanoton kautta. Jokaisella ajalla on oma käsityksensä lukijoistaan, kuulijoistaan, yleisöstään tai ihmisistään ylipäätään. On kuitenkin huomattava, että yhden lausuman tyyliä määrittävän vastaanottajan lisäksi mukana kulkee joukko muita konventionaalisia ja semikonventionaalisia lukijoita, kuulijoita jne.. Lisäksi varsinaisen kirjoittajan rinnalla on konventionaalisia ja semikonventionaalisia mielikuvia sijaiskirjoittajista, toimittajista sekä erilaisista kertojista. Koska suuri osa kirjallisuuden lajeista on Bahtinin mukaan toissijaisia kompleksisia lajeja, jotka ovat muodostuneet ensisijaisista lajeista, tuovat ne säännönmukaisesti eteemme vaihtelevan määrän eri kommunikation muotoja. Tätä kautta ne ovat myös hyvä lähde monille erilaisille kirjallisille ja konventionaalisille kirjailijoille, kertojille ja vastaanottajille. Jokaiselta kompleksiselta lajilta on kuitenkin aina kokonaisuutena löydettävissä yksi yhdistävä lausuma, jolla on oikea kirjoittaja ja vastaanottaja, jonka kirjoittaja hahmottaa ja kuvittelee. (Bahtin 2006/1986, 98–99.)

Liehu on *Heleneä* kirjoittaessaan halunnut varmistaa sen, että teosta luetaan ensisijaisesti romaanina eikä elämäkertana. Tästä todisteena voi pitää nimiöllä olevaa lausumaa "Romaani Helene Schjerfbeckin elämästä" sekä lukijalle suunnattua viimeistä "lukua". Voisiko *Heleneä* näitä lausumia sitten pitää teoksen yhdistävinä lausumina? Liehun voi kuitenkin nähdä ajatelleen lukijansa lukevan romaania. Toisaalta hän on lisännyt teoksen loppuun lähteitä ja to-

teaa teoksen lopussa "Lopulta minun oli luettava asetelman tekijästä kaikki mitä vain sain käsiini" (*Helene*, 511–512). *Helenen* lausumien tulkinta on siis loppujen lopuksi kuitenkin kiinni vastaanottajasta, kuinka hän haluaa teoksen nähdä ja määritellä.

Lausumien ja kielenkäytönlajien kautta *Helene* tavallaan avautuu juuri niin monimuotoisena lajina kuin kokoajan on oletettukin. Tämän vuoksi tulkinta Bahtinin kielenkäytönlajien kautta antaa vielä yhden hyvän näkökulman teokseen. Bahtinin käsitys lajeista on hyvin kokonaisvaltainen, sillä lajiin vaikuttaa kaikki mikä vaikuttaa lausumaan. Lausuman määrittely on hyvin rajoja rikkovaa, koska se muodostuu ottamalla vaikutteita siitä kielenkäytön lajista, jonka konventioihin se viittaa tai perustuu, ottamalla huomioon sekä puhujan/kirjoittajan että kuulijan/lukijan sekä huomioimalla koko sen kontekstin, jonka osaksi se syntyy.

6 PÄÄTÄNTÖ

Mennyt heittää esiin satunnaisia muistoja, kuin meren huljuttamia ajopuita (*Helene*, 176).

Tällaisista muistojen palasista, fiktion ja faktan fragmenteista on Rakel Liehu kirjoittanut *Helenen*, teoksen, jota olen pyrkinyt pro gradu -työssäni määrittelemään eri kirjallisuudenlajien väliin. Lähtökohtaisesti tulkitsen *Heleneä* romaanina, mutta koska kirjailija antaa lukijalleen ja tulkitsijalle tarpeeksi monia viittauksia teoksen todellisuuspohjasta, uskalsin lähteä tulkitsemaan *Heleneä* fiktiivisenä elämäkertana. Koska fiktiivistä elämäkerta ei ole varsinaisesti määritelty kirjallisuudenlajina, pääkysymykseni oli: mikä on fiktiivinen elämäkerta. Kysymys lajista on laaja ja tämän vuoksi keskityin *Helenen* lajityyppiä tutkiessani kahteen teoksesta selvimmin esiin pyrkivään lajiin eli romaaniin, jota käsittelin fiktiona ja elämäkertaan, jota käsittelin faktana. Näiden kahden lajin ilmentymistä tutkin *Helenestä* sekä lajityypillisten piirteiden että kerronnallisten ratkaisujen kautta. Lopuksi pyrin vielä yleisemmän lajikeskustelun kautta määrittämään *Helenen* paikkaa lajien laajalla kentällä.

Helenessä kietoutuu yhteen kerrottu ja tosi, tämän vuoksi tarkastelin aluksi fiktion ja faktan käsitteitä sekä näiden suhdetta toisiinsa. Käsitteet ovat jo etymologisesti lähellä toisiaan ja käyttämistäni teoreetikoista vain Dorrit Cohn on puhtaan fiktion muodon puolustaja. Hänen mukaansa fiktion erityisyys muihin lajeihin nähden on selkeä. Cohn perustelee teoriaansa käsittelemällä sitä kuinka fiktion ja fakta viittaavat todellisuuteen ja toisaalta sen kautta tarvitseeko todellisuuteen viitata. Perinteisesti fiktion ja fakta on haluttu erottaa toisistaan, mutta siitä miten tämä tehdään, ei ole olemassa täysin selkeää kaavaa. Markku Lehtimäen mukaan fiktion ja faktan erottaminen on aina kiinni tulkitsijasta ja oikeastaan kysymys on enemmän eettinen. Tässä ongelmaksi tulee se, että kaikille olemassa olevaa samaa määritelmää ei silloin ole löydettävissä, mutta tarvitseeko näin ollakaan. Yksi voi lukea *Heleneä* täysin fiktiivisenä kertomuksena ja toinen kuvauksena kuuluisan taidemaalarin elämästä. Loppujen lopuksi kummankin tulkinta on yhtä oikea, sillä kaikkien tekstien voi aina nähdä viittaavan todellisuuteen ja näin ollen todellisuuteen viittaavuutta ei ehkä voi edes pitää sellaisena seikkana, jonka kautta fiktion ja faktan voi erottaa toisistaan.

Tarkastelin *Heleneä* pääasiassa kahden lajin kautta. Elämäkerran muotoseikkoja tarkastelin *Helenestä* lähinnä kirjallisuuden tutkija David Ellisin havaintojen mukaan. Vaikka *Heleneä* ei muodoltaan voi määritellä aivan tyypilliseksi elämäkerraksi, on teoksesta kuitenkin löydettävissä monia elämäkerralle tyypillisiä piirteitä kuten kuvausta lapsuudesta, esivanhemmista, suvusta sekä sairauksista. Lisäksi mukana on tietoa kohteen sosiaalisesta ympäristöstä ja historiallisesta ajankohdasta. Ennen kaikkea Liehu kertoo Helenen tarinan kokonaisuudessaan syntymästä kuolemaan. Vertasin *Heleneä* myös Dorrit Cohnin muotoilemaan ja Markku Lehtimäen soveltamaan taulukkoon, jonka avulla Cohn pyrkii erottamaan erityyppiset elämäkerrat toisistaan. Cohnin taulukon mukaan *Helene* olisi määriteltävä fiktionalsoiduksi historialliseksi elämäkerraksi, sillä teoksen päähenkilö on historiallinen ja diskurssi on fiktiivinen. Lehtimäen muotoilun mukaan *Helene* on taas fiktionalsoitu "faktuaalinen" elämäkerta. Osuvin määrittely *Helenestä* on mielestäni kuitenkin Cohnin käyttämät termi hybridielämäkerta, sillä tämä ilmentää jo nimessään lajin monimuotoisuutta. Elämäkertagenren ohella *Helenen* voi osaltaan nähdä rinnastuvan myös omaelämäkertaan ja autofiktioon, sillä teos on kirjoitettu minämuodossa. *Heleneä* ei kuitenkaan voi lähteä määrittämään tyylipuhtaasti omaelämäkerraksi, sillä omaelämäkertoille tyypillisin – kirjoittaja-kertojan ja päähenkilön samannimisyys – jää tästä teoksesta puuttumaan.

Romaani on lajina monimuotoinen ja *Helenestä* oli löydettävissä, tulkitsijasta riippuen, kehityskertomuksen, taiteilijaromaanin sekä rakkaus- ja sairauskertomuksen piirteitä. Lähdin etsimään *Helenestä* löytyviä romaanin alalajeja, koska vain sitä kautta pääsee käsiksi teoksen kaikkiin puoliin. Päädyn tulkitsemaan teosta ennen kaikkea taiteilijaromaanina, koska tämä teema on hallitsevin, mutta myös muut alalajit olivat helposti teoksesta luettavissa niin halutessaan. *Helenen* tulkintaa romaanina puolusti myös se seikka, että Liehu oli teosta kirjoittaessaan käyttänyt selkeästi kaunokirjallisia keinoja kuten esimerkiksi fragmentaarista kerrontarakennetta.

Vaikka *Helenestä* löytyy kummankin genren piirteitä, jää teos kuitenkin lajien väliin, sillä kummankaan genren piirteet eivät pääse nousemaan tulkinnassa etusijalle. Tämän vuoksi määrittelin *Helenen* fiktiiviseksi elämäkerraksi, jolla tarkoitan juuri näiden kahden lajin, romaanin ja elämäkerran, välis-

sä olevaa lajia. Näen, että nämä kaksi lajia yhdistyessään rakentavat *Helene*stä ehyemmän teoksen.

Seuraavissa luvuissa menin syvemmälle *Helene*n kerrontaratkaisuihin ja tulkitsin teosta sekä sen aika- ja paikkarakenteen että sen kerronnan, kertojan ja fokalisoijan kautta. Näin pyrin syventämään lajityypillisten piirteiden tulkintaa. *Helene*n kerronnan ajan ja aikarakenteen tarkastelu ei oikeastaan tuonut kovinkaan selvästi esiin lajityypillisesti tulkittavia piirteitä tai rakenteita, koska aika ja ajallisuus liittyvät väistämättä kaikkeen kerrontaan. Jos fiktio kuitenkin halutaan nostaa Cohnin tapaan erityisasemaan muihin teksteihin nähden, voi tarinan ja kerronnan aikaa tarkastellessa tehdä näiden välille eron. Cohnin mukaansa historiankirjoittajilla ei ole samanlaista vapautta leikkiä ajalla kuin romaanikirjailijoilla. Liehu on *Heleneä* kirjoittaessaan noudattanut itsestään tiedostavasti enemmän romaanikirjailijan vapautta irti referentiaalisuudesta ja on näin vapaa historiankirjoituksen totuuden vaatimuksesta myös ajan suhteen. Myöskään *Helene*n paikkoja tarkasteltaessa ei täysin selkeitä lajityypillisiä piirteitä löytynyt. Tämäkin johtuu varmasti osaltaan siitä, että kaikkien tekstien pitää aina sijoittua jonnekin. Huomioin kuitenkin, että yhtenä fiktiiviselle elämäkerralle tyypillisenä piirteenä voisi nähdä olevan juuri paikat, koska sekä *Helenessä* että Helena Sinervon runoilija Eeva-Liisa Mannerista kertovassa fiktiivisessä elämäkerrassa *Runoilijan talossa*, paikat nousevat keskeisiksi kerronnan elementeiksi.

*Helene*n kertojaa voi tulkita sekä kirjallisuuden- että elämäkertatutkimuksen kautta. Kummassakin määrittelyssä esiin nousee vahvimmin se, että *Helene* on kirjoitettu yksikön ensimmäisessä persoonassa eli kertoja on lähes koko ajan fiktiivinen Helene. Toista kertojaa käytetään vain niissä kohdin, joissa Helene ei itse jostain syytä pysty kertomaan tapahtumista. Tällaisia kohtia ovat muun muassa osa lapsuuden kuvauksesta sekä tietyt sairasteluajat. Koska Liehu on varsin selkeästi tuonut esiin sen, että kyseessä on fiktiivinen Helene Schjerfbeck, on lukijan helpompi hyväksyä yksikön ensimmäisen persoonan käyttö. Aivan ongelmattomasti tämä käyttö ei kuitenkaan ole, sillä silloin kirjoittaja puuttuu myös kertojan tajuntaan. Eri tutkijoilla on eri käsityksiä ja rajauksia siitä, kuuluuko kertojan tajunnankuvaus sekä fiktiiviseen että faktuaaliseen tekstiin vai on vain toisen omaisuutta. David Ellis ja Markku Lehtimäki ovat sitä mieltä, että tajunnan kuvaus ei voi olla pelkästään se kriteeri, joka avulla

elämäkerta voidaan erottaa fiktiosta. Erottamiseen täytyy olla olemassa myös muita keinoja jo siksikin, että toisen henkilöntajunnan kuvaus on yleisinhimillinen merkityksellistämisen ja tulkitsemisen tapa. Dorrit Cohnin mukaan tajunnan kuvaus on kuitenkin sallittua vain fiktiolle. Hän perustelee näkemystään sillä, että historiassa käsitellään yleensä ihmisyyttä monikossa ja tämän vuoksi elämäkerta on toissijainen historiallinen lajityyppi fiktion nähdessä. Cohn on sijoittanut ensimmäisen ja kolmannen persoonan suhteessa historiankirjoitukseen ja fiktion osoittaakseen kuinka historialliset ja fiktiiviset elämätarinat eroavat toisistaan. *Helenen* sijoittaminen luvussa 4.1 olevaan kaavioon on mielenkiintoista, koska *Helenen* voi nähdä sijoittuvan enemmän kaavion keskelle kuin osaksi yhtäkään nelikentistä. Ylipäätään *Helenen* kertojan tarkastelu siirsi tulkintaa yhä vahvemmin siihen suuntaan, että kyseessä on hybridilaji, joka luo oman muotonsa.

Helenen fokalisoinnin tarkastelussa syntyi hyvin samankaltaisia havaintoja kuin kertojasta edellä. Fokalisointi tapahtuu suurimmaksi osaksi *Helenen* kautta ja toista fokalisoijaa käytetään vain niissä kohden, joissa käytetään myös kolmannen persoonan kerrontaan eli lähinnä lapsuuden Helsinki-jaksoissa. Fokalisoinnin käsittelyssä käytin lähinnä Slomith Rimmon-Kenanin muotoiluja aiheesta pohjanaan Gérard Genetten fokalisaation typologia. Rimmon-Kenan ei ota kantaa lajityypillisiin kysymyksiin, mutta Cohn toteaa, että Genetten typologiaa voisi soveltaa historiankirjoitukseen vasta, kun sitä olisi muokattu huomattavasti. Cohnin mukaan historiallista romaania voitaisiin lukea täysin historiallisesta kontekstista vain, jos se ei ilmaisisi millään tavalla fiktiivisyyttään. *Helenen* kohdalla näin ei kuitenkaan ole vaan Liehu kertoo lukijalleen monta kertaa teoksen taustalla olevan fiktiivisyyden. Toisaalta Cohnin historiallisen romaanin määrittely kuitenkin sopii *Heleneen*, sillä kyseessä on sisällöllisesti elämäkerta, joka on historiallista kerrontaa mutta muodollisesti teos on kuitenkin romaani. Tämä johtaa teoksen lajipiirteiden tulkinnassa taas siihen, että fokalisaation avulla ei voida erottaa lajeja toisistaan vaan fokalisaatiota voi käyttää kummankin lajin tulkinnan apuna.

Lopuksi pohdin genren olemusta ylipäätään ja sitä, onko kaikille teoksille oltava oma lajilokeronsa. Lajitutkimuksen kenttä on laaja ja tutkimukseni puitteissa en lähtenyt avaamaan tätä kenttää kuin oman tutkimukseni kannalta kiinnostavimmista suunnista. Lajin määrittelyn ja tavan tulkita lajeja näin kui-

tenkin tarpeellisena, sillä miten voi tulkita teosta, jos sitä ei osaa sijoittaa mihinkään kontekstiin. Tämän vuoksi näin myös *Helenen* tulkinnan kannalta tärkeänä sen, että pystyin sijoittamaan sen eri lajien väliin ja saamaan teoksen ehkä näin sijoittumaan omalle alueelleen fiktiiviseksi elämäkerraksi. Lajien sekoittuminen, sekä fiktion ja faktan suhde oli juuri se poikkeaman normiin, joka sai minut kiinnostumaan *Helenen* tulkinnasta. Genren määrittelyä tein *Helenessä* sekä sisällöllisten että muodollisten seikkojen kautta. Näistä elämäkerta edustaa enemmän sisältöä ja romaani muotoa. Viimeiseksi liitin *Helenen* Bahtinin kielenkäytön lajien avulla osaksi koko kielenkäytön kontekstia ja tulkita *Helenen* erityyppisten tekstien suhtautumista toisiinsa. Pohjimmiltaan *Helene* on Bahtinin termien mukaan kompleksinen, toissijainen laji (romaani), josta on kuitenkin erotettavissa siihen sulautuneet yksinkertaiset, ensisijaiset lajit kuten kirjeet ja vuoropuhelut. Ylipäätään *Helenen* tarkastelu niin lajipiirteiden kuin kerronnallisten ja muodollisten seikkojen kautta loi kuvan fiktiivisestä elämäkerrasta, lajista, joka jäänee rajatapaukseksi lajien väliin.

Jatkotutkimuksessa olisi mielenkiintoista kasvattaa tutkimuskohteiden määrää, jotta voisi eri teoksia tulkitsemalla pyrkiä vielä tarkemmin määrittelemään fiktiivistä elämäkertaa. Näkökulmaa voisi kuitenkin kääntää vielä enemmän tulkitsijan suuntaan eli pohtia enemmän vastaanottoa kuin teoksien rakenteesta nousevia kerronnallisia puolia ja muotoseikkoja. Tällöin rinnalle olisi hyvä ottaa jo tässä työssä hyvin nopeasti ohitettu eettisyyden näkökulma. Toisaalta kiinnostavaa olisi tutkia myös sitä, miksi kirjailija on kirjoittaessaan todellisesta henkilöstä valinnut romaanimuodon elämäkerran sijaan.

LÄHTEET

Tutkimuskohde

Liehu, Rakel 2003. *Helene*. Helsinki:WSOY.

Painetut lähteet

Aalto, Minna 2000. *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Alftan Maija 2005. "Mikä on totta ja kuka sen saa kertoa". (HS) *Helsingin Sanomat*, 22.4.2005 (HS arkisto www.hs.fi/arkisto)

Bakhtin, Mikhail 1986/2006. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. Alkuteos: *Éstetika slovesnogo tvorchestva*.

Cohn, Dorrit 2006. *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen et al. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos *The Distinction of Fiction*, 1999. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Ellis, David 2000. *Literary Lives: Biography and the Search for Understanding*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Genette, Gérard 1980/1986. *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Levin. Oxford : Basil Blackwell. Alkuteos *Discours du récit*.

Genette, Gérard 1993. *Fiction & Diction*. Ithaka and London: Cornell University Press. Alkuteos *Fiction et diction*.

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

Karjalainen, Pertti Tapani 2006. Topobiografinen paikan tulkinta. Teoksessa Seppo Knuutila, Pekka Laaksonen ja Ulla Piela (toim.). *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Helsinki: SKS.

Karttunen, Johanna 1992. Helvi Erjakka taiteilijamyytin kyseenalaistajana. Teoksessa Hypén, Tarja-Liisa (toim.). *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Turku: Turun yliopiston offsetpaino.

Koivisto, Päivi 2004. Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktiona. Teoksessa Tuomo, Lahdelma et al. (toim.). *Laji, tekijä, instituutio. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56*. SKS: Helsinki. s. 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*. Tietolipas 207. SKS: Helsinki. s. 177–205.

Kosonen, Päivi 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Duras'n, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Tutkijaliiton julkaisu 97. Helsinki :Tutkijaliitto.

Krogerus, Tellervo 1987. Rakel Liehu. Teoksessa Liisa Enwald (toim.) *Suomalaisia kirjailijakuvia*. Helsinki: Kirjayhtymä. s. 179–186.

Kujansivu, Heikki 2002. Faktissi ja lukemisen riski – Max Applen "An Offering" ja fiktionaalisuus. Teoksessa Lehtimäki, Markku (toim.). *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimisesta*. Tampere: Tampere University Press. s. 268–306.

Lehtimäki, Markku 2000. Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner's Song*. Teoksessa Mika Hallila ja Tellervo Krogerus (toim.). *Rajatapauksia*. Helsinki: SKS. s. 45–70.

Lehtimäki, Markku 2002. Elämäkertamuodon itsereflektio: fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin Reagan-biografiassa *Dutch*. Teoksessa Lehtimäki, Markku (toim.). *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimisesta*. Tampere: Tampere University Press. s. 229–267.

Lehtimäki, Markku 2005. *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction. Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press.

Lehtimäki, Markku 2007. Todistaja-kertoja kaunokirjallisessa journalismissa. Teoksessa Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa (toim.). *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämistapaan*. Helsinki: Gaudeamus. s. 240–257.

Lehtonen, Maija 1986. Genre kirjallisuustieteen käsitteenä. Teoksessa Auli Viikari (toim.). *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 35*. Helsinki: SKS. s. 71–85.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino

Lehtonen, Mikko 2001. *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Ed. John Paul Eakin. Minneapolis: The University of Minnesota Press. Ranskankieliset alkuteokset *Le Pacte Autobiographique, Je est un autre, Moi aussi*.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalispsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lyytikäinen, Pirjo 1991. Palimpsesti ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Teoksessa Viikari Auli (toim.). *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. s. 145–179.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.). *Lajit yli rajojen*. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja. Tietolipas 207. Helsinki: SKS, s. 7–23.

Mikkonen, Kai 2006. Fiktion erityisyys ja ainutlaatuisuus Dorrit Cohnin mukaan. Teoksessa Dorrit Cohn. *Fiktio mieli*. Helsinki: Gaudeamus. s. 249–264.

Nadel, Ira Bruce 1985. *Biography. Fiction, Fact and Form*. London: Macmillan.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1999. *Kertomuksen poetiikka*. 2. painos. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983. London and New York: Methuen.

Rojola Lea, 2002. Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.). *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimisen laitos. s. 69–99.

Rosenholm, Arja & Irina, Sakvina 2007. Rehearsal of an Orchestra or Blurrings, Blendings, and Distinctions Between Fictionality and Non-Fictionality. Teoksessa Markku Lehtimäki (ed.). *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-Fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts*. Tampere: Tampere University Press. s. 9–25.

Shore, Susanna ja Mäntynen, Anne 2006. Johdanto. Teoksessa Anne Mäntynen, Susanna Shore ja Anna Solin (toim.). *Genre – Tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: SKS. s. 9–41.

Sinervo, Helena 2004. *Runoilijan talossa*. Helsinki: Tammi.

Tarkka, Pekka 2000. *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi. s. 106–107.

Elektroniset lähteet

<http://www.tampere.fi/kirjasto/pirkanmaankirjailijat/saavalai.htm> 5.11.2009

<http://wsoy.fi/yk/authors/show/97> 5.11.2009