

**GUILLAUME APOLLINAIRE, HYMYILEVÄ
VARAS**

Intertekstuaalisuuden muodot *L'Enchanteur pourrissant* -teoksessa

Riikka Mahlamäki

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
Kevät 2001

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos KIRJALLISUUDEN LAITOS
Tekijä Riikka Mahlamäki	
Työn nimi GUILLAUME APOLLINAIRE, HYMYILEVÄ VARAS. Intertekstuaalisuuden muodot <i>L'Enchanteur pourrissant</i> -teoksessa.	
Oppiaine Yleinen kirjallisuus	Työn laji Pro gradu
Aika Kevät 2001	Sivumäärä 93
TIIVISTELMÄ – ABSTRACT	
<p>Työ käsittelee Guillaume Apollinainen lyyristä proosateosta, <i>L'Enchanteur pourrissantia</i>. Teosta lähestytään intertekstuaalisesta näkökulmasta. Teoriaosassa käydäänkin pohjatiedoksi läpi intertekstuaalisuuden historiaa ja esitetään muutamia rajoitetun ja avoimen intertekstuaalisuuden edustajia eri näkökulmien valottamiseksi. Näistä tarkemmin perehdytään Gérard Genetten teoriaan ja hänen intertekstuaalisuuden transformaatiomalleihinsa. Heinrich F. Plettin muutosmallit täydentävät Genetten malleja ja näin saadaan kattava intertekstuaalisten muunnosmallien kehys, jota sovelletaan Apollinainen teokseen. Analyysissä on tutkittu alkuperäislähteiden ja –hahmojen muutosten merkitystä. Näin Apollinaire on mm. tehnyt alkuperäishahmoista parodisia kääntämällä niihin liittyviä symboleja ja teemoja nurin.</p> <p>Analyysissä perehdytään <i>L'Enchanteur pourrissantin</i> tärkeimpien alkuperäislähteiden analysoinnin lisäksi uudelleen käytettyihin hahmoihin ja teoksen tematiikkaan. Teoksen kolme pääteemaa ovat rakkauden mahdottomuus naisen ja miehen välillä, ihmisen kokema yksinäisyys ja kuoleman jatkuva läsnäolo elämässä. Jokainen teokseen otettu hahmo tukee läsnäolollaan yhtä tai useampaa näistä teemoista. Hahmot kuvastavat myös teoksen päähenkilöiden persoonien eri puolia ja toimivat näin näiden toisintoina ja kaksoisolentoina. Näin päähenkilö on itseironinen suhtautuessaan muihin hahmoihin ivallisesti ja pilkaten.</p>	
Asiasanat Apollinaire, <i>L'Enchanteur pourrissant</i> , intertekstuaalisuus, hypoteksti, hyperteksti, uudelleen käytetyt hahmot, transformaatio	
Säilytyspaikka Kirjallisuuden laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. TUTKIMUSASETELMA	1
1.2. TUTKIMUSKOHDE, GUILLAUME APOLLINAIRE.....	2
1.3. TUTKIMUSAINEISTO	3
2. INTERTEKSTUAALISUUS	5
2.1. INTERTEKSTUAALISUUDEN TAUSTAA	5
2.1.1. <i>Klassinen paradigma</i>	5
2.1.2. <i>Keski-aika</i>	6
2.1.3. <i>1700-luku</i>	6
2.1.4. <i>1800-luku</i>	7
2.1.5. <i>1900-luku</i>	7
3. INTERTEKSTUAALISUUDEN TEOREETIKOT	10
3.1. RAJOITETUN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, GENETTE.....	11
3.2. VAPAAN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, BARTHES.....	13
3.3. RAJOITETUN JA VAPAAN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, RIFFATERRE.....	13
4. TRANSFORMAATIOT	14
4.1. PILAILEVA MUUTOS	15
4.2. VAKAVA MUUTOS.....	16
4.3. GENETTEN TRANSPOSITIOT	17
4.3.1. <i>Muodollinen transpositio</i>	17
4.3.1.1. <i>Vähennystranspositio</i>	17
4.3.1.2. <i>Lisäystranspositio</i>	17
4.3.1.3. <i>Transmodalisaatio</i>	18
4.3.2. <i>Temaattinen transpositio</i>	18
4.3.2.1. <i>Diegeettinen transpositio</i>	18
4.3.2.2. <i>Pragmaattinen transpositio</i>	19
4.4. PLETTIN MUUTOSMALLIT.....	19
4.4.1. <i>Substituutio</i>	19
4.4.2. <i>Subtraktio</i>	20
4.4.3. <i>Permutaatio</i>	21
4.4.4. <i>Yhdistelmätransformaatio</i>	21
5. INTERFIGURAALISUUS	21

5.1. NIMET INTERFIGURAALISINA ELEMENTTEINÄ.....	21
5.2. UDELLEEN KÄYTETYT HAHMOT.....	23
5.3. FIKTIONALISOINTI.....	23
5.4. INTERFIGURAALISET YHDISTELMÄT.....	25
5.5. UDELLEEN KIRJOITTAMINEN HAHMOJEN NÄKÖKULMASTA.....	26
5.5.1. <i>Hypotekstin jatkot</i>	27
5.5.2. <i>Hahmon muuttuminen</i>	27
6. INTERTEKSTUAALISUUS <i>L'ENCHANTEUR POURRISSANTISSA</i>.....	30
7. HYPOTEKSTISTÄ HYPERTEKSTIIN.....	32
7.1. KOODATUT MERKIT.....	34
7.1.1. <i>Nimet</i>	34
7.1.1.1. <i>Hahmojen nimet</i>	34
7.1.1.2. <i>Hahmoryhmien nimet</i>	35
7.1.1.3. <i>Paikannimet</i>	35
7.1.2. <i>Kielen modernisointi</i>	36
7.1.3. <i>Jatkuva viittaus</i>	38
7.1.3.1. <i>Raamattu</i>	38
7.1.3.2. <i>Legendat</i>	44
7.2. YHTEISKUNNAN HEIJASTUMINEN <i>L'ENCHANTEUR POURRISSANTISSA</i>	46
8. APOLLINAIREN UDELLEEN KÄYTETYT HAHMOT.....	47
8.1. VAIN NIMELTÄ MAINITUT HAHMOT.....	47
8.2. LAAJEMMIN KÄSITELLYT HAHMOT.....	48
9. TRANSFORMAATION KEINOT APOLLINAIRELLA.....	51
9.1. VÄHENNYSTRANSPOSITIO.....	51
9.2. LISÄYSTRANSPOSITIO.....	54
9.3. SUBSTITUUTIO.....	56
9.3.1. <i>Diegeettinen transpositio</i>	56
9.3.2. <i>Pragmaattinen transformaatio</i>	57
9.4. PERMUTAATIO.....	62
10. HAHMOT JA TEOKSEN TEEMA.....	64
10.1. RAKKAUS.....	64
10.2. KUOLEMA.....	69
10.3. YKSINÄISYYS.....	71

11. APOLLINAIREN INTERFIGURAALISET YHDISTELMÄT	74
11.1. EPÄONNISTUNEEN RAKKAUDEN EDUSTAJAT MADOINE, LORIE JA HELINOR	74
11.2. KUOLEMAN LÄSNÄOLON EDUSTAJAT HANOK, ELIA, EMPEDOKLES, APOLLONIUS TYANALAINEN, ISAAC LAQUEDÉM, SIMON-NOITA JA MERLIN	75
11.3. YKSINÄISYYDEN EDUSTAJAT SIMEON STYLIITTA JA MERLIN.....	77
12. "MERLININ KAKSOISOLENNOT"	78
13. PÄÄTÄNTÖ	84
LÄHTEET	87
LIITTEET	93

1. JOHDANTO

1.1. TUTKIMUSASETELMA

Tavoitteenani on tutkia intertekstuaalisuutta ja sen esiintymismuotoja, etenkin interfiguraalisuutta, Guillaume Apollinairin suomentamattomassa lyyrisessä proosateoksessa *L'Enchanteur pourrissant* (ilmestynyt 1909). Työssäni antamat suomennetut esimerkit ovat kääntämiäni. Esittelen teoriaosassa Gérard Genetten ja Heinrich F. Plettin intertekstuaalisuuden transformaatiomallit. Valitsin kyseisten tutkijoiden määritelmät siksi, että ne yhdessä luovat mielestäni kattavan muutosverkoston, joka on hyvin sovellettavissa Apollinairin teokseen niin lainattujen tekstien kuin uudelleen käyttöön otettujen hahmojenkin osalta.

Pyrin etsimään alkuperäisteksteille ja uudelleen käytetyille hahmoille yhteistä teemaa ja analysoimaan tällaisten intertekstuaalisten katkelmien ja hahmojen vaikutusta itse teokseen. Kiinnitän osittain huomiota myös Apollinairin kirjoitustyyliin, keskittyen hänen parodioihinsa ja muutenkin huumorin läsnäoloon näennäisen vakavassa teoksessa.

Ranskalainen kirjallisuudentutkija Jean Burgos on kirjoittanut Apollinairin teoksesta laajahkon tutkielman vuonna 1972. Tämä tutkielma on melko kattava, mutta vaikka viittaankin siihen useaan otteeseen, pyrin tarkastelemaan ja tutkimaan asioita, joihin Burgos ei ole kiinnittänyt joko lainkaan huomiota tai mielestäni ainakin liian vähissä määrin. Burgos on kuitenkin analysoinut mielestäni kattavasti teoksen pääjuonta, joten jätän sen tutkimisen tästä syystä työni ulkopuolelle ja keskityn teoksen sivuteemojen analysointiin ja tutkimiseen. Burgos on myös etsinyt teokselle lukuisia tarkkoja intertekstuaalisia lähteitä. Tämän takia jätän varsinaisen lähteiden etsimisen taustalle ja keskityn näiden lähdetekstien uuteen asemaan ja merkitykseen *L'Enchanteur pourrissantissa*.

1.2. TUTKIMUSKOHDE, GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Albert-Wladimir-Alexandre-Apollinaris de Kostrowitzky (1880–1918), pseudonyymiltään Apollinaire, on yksi tärkeimmistä 1900-luvun kirjailijoista ja runoilijoista. Hän edusti uutta henkeä, joka pyrki etsimään jatkuvasti uutta niin kirjallisuudesta kuin kuvataiteenkin alalta. Apollinaire oli innokas modernin taiteen esitaistelija ja toisten uudistajien ymmärtäjä. Häntä onkin pidetty modernismin uranuurtajana ja jopa surrealismin¹ alkuunpanijana. Tätä on perusteltu muun muassa sillä, että hän antoi alkusysäyksen esimerkiksi unien tutkimiselle kirjallisuudessa, ulkoisille tehokeinoille (kuten välimerkittömyydelle) ja erilaisille painoteknisille efekteille. Hän edesauttoi puhutun kielen paluuta runouteen ja antoi itse suuntaukselle nimen surrealismin. (Tynni 1962: 5, 7 - 9, 17, 20; Chuisano 1996: 5, 8; Gateau 1984: 51.)

Apollinaire on itse sanonut, että sadut ja ritariromaanit ruokkivat lapsena hänen valtavaa lukuintoaan (Pia 1995: 33). Nämä tekstit ovatkin selvästi antaneet pohjan *L'Enchanteur pourrissantin* sadunomaiseen maailmaan. Apollinaire lukumieltymykset eivät kuitenkaan rajoittuneet kelttiläiseen perinteeseen. Hän tarttui intohimoisesti kaikkiin teoksiin ja teki niistä muistiinpanoja voidakseen myöhemmin hyödyntää oppimaansa sekä lyyrisissä että proosallisissa teoksissaan. Kaikissa Apollinairin teksteissä näkyy myös viittauksia Raamatun teksteihin, joihin Apollinaire tutustui opiskellessaan Saint-Charlesin katolisessa lukiossa. (Adéma 1968: 27.)

Apollinaire tutki myös muun muassa kreikkalaista, keskiaikaista ja roomalaista mytologiaa. Hän luki vanhoja kronikkoja, harvinaisia tai lähes tuntemattomia tekstejä, kaskukokoelmia, tietokirjoja lukuisista eri aiheista, lääketieteellisiä lehtiä, lingvistiikan kirjoja, satuja ja kielioppeja (*id.* 33). Hän ruokki lukuintoaan myös kaunokirjallisuudella ja perehtyi niin vanhoihin kuin aikalaistensakin proosa- ja runoteoksiin. Tällainen kattava kirjallisuuden tuntemus loi tukevan pohjan syvästi intertekstuaaliselle esikoisteokselle *L'Enchanteur pourrissant*.

¹ Surrealismin oli taiteen ja kirjallisuudenalan suuntaus, jossa pyrittiin tekemään uusia kokeiluja mm. hypnoosin, unen, automaattikirjoituksen ja sanojen spontaanin yhdistelemisen alalla. TLF 15, 1189; OED XIV s.v. *surrealism*.

Apollinairen laaja lukurepertuaari heijastuu juonen lisäksi sanastoon ja tyyliin. Hän käyttää teoksessaan lukemiaan harvinaisia sanoja ja keskiajan kirjallisuudessa käytettyjä termejä. Lisäksi hän käyttää neologismeja, kansanomaisia sanontoja, otteita Raamatusta ja liturgioista. Hänen sanastoonsa kuuluu myös tieteellisiä termejä, sanaleikkejä, eroottisesti ladattuja ja rivojakin sanoja sekä lainoja vieraista kielistä ja murteista. (Gateau 1984: 51; Burgos 1972: CXLII, XCVIII.)

Apollinaire oli humoristi ja hän pitikin erilaisista kaskuista, sanaleikeistä ja ironisista teksteistä. Hänen lyriikkansa oli leikkilisen ja vakavan aineiston sekoitusta. (Adéma 1968: 55, 103.) Myös *L'Enchanteur pourrissantissa* ovat läsnä kaikki huumorin muodot vilpittömästä mitä ahdistavimpaan, Rabelaisin rehevästä naurusta ilkeän pisteliääseen ironiaan.

1.3. TUTKIMUSAINEISTO

Lyyrinen proosateos *L'Enchanteur pourrissant* oli Apollinairen ensimmäinen julkaistu teos (1909), jonka luonnokset kirjailija teki jo 19-vuotiaana. (Chuisano 1996: 6 - 7; Burgos 1972: IX). Teos ilmestyi ensin jatkosarjana *Le Festin d'Esope*-nimisessä kirjallisuuden ja taiteen lehdessä, jonka päätoimittaja Apollinaire itse oli (Adéma 1968: 86). Saadessaan kirjamuotonsa teos oli kehittynyt suuresti ensimmäisistä lehtijulkaisuistaan. Huomattavimpia uudistuksia olivat ensimmäisen ja jälkimmäisen kappaleen lisääminen teokseen. Näistä jälkimmäinen oli ilmestynyt itsenäisenä *Le Phalange* lehdessä 1908. Muita muutoksia olivat aineiston tarkka hiominen, joidenkin kohtien poistaminen tai pienten lisäysten tekeminen. Huomattavaa oli myös se, että teos oli muuttunut visuaaliselta asultaan. Apollinairen taiteilijaystävä André Derain oli kuvittanut teoksen modernilla puugrafiikalla. (*id.* 162, 169.) Burgos on tutkinut yksityiskohtaisesti muutoksia lehdessä painetun ja kirjamuotoisen *L'Enchanteur pourrissantin* välillä. Tämän takia keskityn ainoastaan 1909 julkaistun teoksen tutkimiseen. Käyttämäni editio on vuodelta 1997, mutta se vastaa täsmälleen alkuperäistä painettua laitosta ja sisältää myös Derainin kuvituksen.

Apollinaire piti proosaansa yhtä tärkeänä kuin lyriikkaansa ja laski *L'Enchanteur pourrissantin* tärkeimpien teoksiensa joukkoon. Tästä huolimatta hänen

proosateoksensa jäivät erityisesti runokokoelma *Alcoolsin* (1913) varjoon. (Burgos 1972: VII; Pia 1995: 195). *L'Enchanteur pourrissant* sai ilmestyessään vaimean vastaanoton, mutta siitä huolimatta Apollinaire puolusti työtään ja teki siihen parannuksia elämänsä loppuun asti (Burgos 1972: VII).

Teoksen lähtökohtana on se, kuinka Merlin² joutuu rakastamansa Vivianen³ noitumaksi. Koska Merlin on kuolematon, hänen sielunsa jää eloon kuolleeseen, haudattuun ja mätänevään ruumiiseen ja kykenee yhä kommunikoimaan elävien kanssa. Romaanin juoni perustuu dialogiin, jota Merlin käy häntä tai todistusta hänen kuolemastaan etsivien eläinten, olioiden ja ihmisten kanssa. Apollinaire käyttää teoksessaan anakronismia tuomalla haudalle ja metsään harhailemaan epäyhtenäisen joukon hahmoja legendoista ja romaaneista sekä historiallisista, filosofisista ja uskonnollisista teoksista. Tällaista synkretismiä noudattaen Apollinaire kuvaa kuinka Merliniä etsivät muun muassa Vanhan testamentin Nooa ja Behemot-hirviö, Uuden testamentin itämaan tietäjät ja Ilmestyskirjan arkkienkeli Mikael, kreikkalaisen mytologian naishirviöt Lamia ja Kirke, roomalaisen mytologian Silvanus ja faunit, kelttiläisten Teutates-jumala ja Taliesin-bardi, kreikkalaiset filosofit Sokrates ja Empedokles, heprealainen profeetta Élia ja thebalainen tietäjä Tiresias. Merlinin tarinaan liittyy teoksessa myös runsas joukko kuningas Arthurin legendaan kuuluvia henkilöitä ja paikkoja, kuten Morgane Le Fay, pyöreän pöydän ritari Gawain ja Arthurin hovi Camelot.

² Merlin oli kelttiläisen mytologian velho, joka esiintyy kuningas Arthuria ja pyöreän pöydän ritareita käsittelevissä tarinoissa. Markale 1999: 175.

³ Kuningas Arthuria koskevista teoksista Merlin rakastuu Vivianeen ja opettaa tälle kaikki hallitsemansa loitsut ja taitat. Viviane kuitenkin pettää opettajansa ja noituu tämän oppimillaan taioilla ikuisiksi ajoiksi hautaan. Markale 1999: 236.

2. INTERTEKSTUAALISUUS

2.1. INTERTEKSTUAALISUUDEN TAUSTAA

Intertekstuaalisuudessa on kyse uuden tekstin rakentamisesta yhden tai useamman vanhan tekstin tai muun lähteen pohjalta. Tällaista, jo olevasta aineistosta ammentamista, on aina ollut kirjallisuudessa. Tietyt kulttuuriaikakaudet ovat kuitenkin käyttäneet intertekstuaalisuutta enemmän kuin toiset. Teoriaksi intertekstuaalisuus muovautui vasta 1900-luvulla. Se on saanut vaikutteita useilta kirjallisuudentutkimuksen aloilta ja sen esiasteita voi nähdä muun muassa komparatismeissa ja varsinaisessa vaikutustutkimuksessa

Intertekstuaalisuus on riippuvainen vallitsevista kulttuurisuuntauksista. Näistä on seurauksena neljä intertekstuaalisuuteen suhtautumisen lähestymistapaa: *affirmatiivinen*, *negatiivinen*, *käänteinen* ja *relatiivinen*. Nämä lähestymistavat sitoutuvat kirjallisuuden historian eri aikakausiin ja tulevat tarkemmin esitellyiksi seuraavissa luvuissa. (Plett 1991: 19.)

2.1.1. Klassinen paradigma

Länsimaisessa kirjallisuudessa vallitsi klassinen paradigma Antiikista 1700-luvun puoliväliin. Klassinen paradigma käsitti kirjallisuuden syntyvän traditiosta. Kirjallisuutta pidettiin yhteisenä asiana siten, että samat myytit, teemat, aiheet ja ilmaisuasut toistuivat teoksissa. Kirjallisuus ei ollut kenenkään yksityisomaisuutta. (Saariluoma 1998: 7.)

Klassiseen ajattelutapaan kuului *affirmatiivisen intertekstuaalisuuden* suuntaus. Se piti toisilta lainaamista positiivisena ilmiönä. Klassisten runoilijoiden noudattama ”*imitatio veterum*” toteutti tätä mallia puhtaimmillaan. Sen mukaan tekstin esteettinen laatu arvottui sen mukaan, kuinka hyvin se imitoi klassisen kaanonin rakenteellisia sääntöjä ja alkuperäistekstejä. (Plett 1991: 19.) Affirmatiivinen suuntaus jätti luovuuden ja omaperäisyyden toissijaisiksi tekijöiksi ja painotti kopiointi- ja matkimiskykyjen tärkeyttä.

Helleenisellä kaudella suorien, epäsuorien ja piilevien lainausten määrä oli valtava. Tutkittavaksi jäi siteeraajan tarkoitus – oliko kyseessä kunnioitus lainattavaa tekstiä kohtaan vai päinvastoin ironia (Bahtin 1979: 449). Intertekstuaalisuuden lähestymistavoista *käänteinen intertekstuaalisuus* käsittää juuri tällaisia eriasteisia humoristisia lähestymistapoja kuten parodia ja travestia. Käänteisessä intertekstuaalisuudessa on ideana korkeiden arvojen yhdistäminen matalampiin ja päinvastoin siten, että syntyy koominen vaikutus. (Plett 1991: 19.)

2.1.2. Keskiaika

Kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin mukaan toisten töiden vaikutus kirjallisissa tuotteissa oli suurimmillaan myöhäiskeskiajalla (n. 1300–1400). Hänen mukaansa koko tuona laajana ajanjaksona kirjallisuudessa esiintyi lainauksia, jotka oli avoimesti tehty kunnioittavaan sävyyn ja lainauksia, jotka olivat puoliksi tai täysin piilotettuja, osittain tiedostettuja tai tiedostamattomia, korrekkeja, tarkoituksellisesti tai tahattomasti vääristettyjä, harkitusti uudelleen tulkittuja jne. Raja oman ja toisen tuotoksen välillä oli hyvin joustava. Osa teksteistä oli luotu mosaiikkimaisesti yhdistämällä otteita toisten teksteistä. Keskiaikaisen parodian asiantuntija Paul Lehmann onkin sanonut, että keskiaikaisen ja erityisesti sen latinalaisen kirjallisuuden historia on ”*vieraan omaisuuden haltuunottamisen, muokkaamisen ja jäljittelyn historiaa*”. Tärkeimpiä kirjallisen varkauden kohteita keskiajalla olivat Raamattu, Evankeliumien Apostolien kirjoitukset ja kirkkoisien ja –opettajien tekstit. (Bahtin 1979: 450.)

2.1.3. 1700-luku

Seuraava intertekstuaalisuuden kannalta merkittävä ajanjakso oli 1700-luvun jälkipuolisko. Silloin luotiin edellytykset uudelle, modernimmalle vaikutustutkimukselle. Tuo saksalaisten varhaisromantikkojen alkuunpanema suuntaus halusi romuttaa vanhat arvot ja auktoriteetit. Näin romantiikan aika asetti kirjailijan uuteen merkittävämpään asemaan. Yksilö nostettiin korkeimmaksi auktoriteetiksi ja runoilija (taiteilija) neroksi. Kirjallisuuden ei enää katsottu syntyvän traditiosta vaan elämästä. Kirjailijan persoonallisuus ja hänen kokemuksensa nousivat teoksen syntytaustan perustaksi ja vaikutustutkimus oli kirjailijakeskeistä. (Saariluoma 1998: 7 - 8; Clayton – Rothstein 1991: 4 - 5.) Vastakohtana affirmatiiviselle suuntaukselle

romantiikan ajan *negatiivinen* suuntaus painotti tekstien itsenäistä, toisiin sitoutumatonta asemaa. Sen äärimmäisenä ja absurdina päämääränä oli saavuttaa sisällöllisesti itsenäinen intertekstitön teos, jolla olisi sekä oma kielioppinsa että sanastonsa. (Plett 1991: 19.)

2.1.4. 1800-luku

Romantiikan ajan originaalisuuden ajatus säilyi pääsuuntana myös 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa. Kirjailijan asettaminen originaalieron asemaan edisti biografis-historiallisen ajattelutavan syntymistä. Tähän sisältyi myös vaikutustutkimus. Siinä pyrittiin osoittamaan, että kirjailija on omaksunut teoksensa sisältöä tietyltä toiselta kirjailijalta. (Saariluoma 1998: 8 - 9.)

1800-luvun alussa sai alkunsa vertaileva kirjallisuuden tutkimus eli komparatismi. Se sai alkusysäyksen myöhäisromantiikan historianfilosofiasta, jossa jo kiinnitettiin huomiota kirjallisiin kehitysyhteyksiin. Vakiintuneen aseman suuntaus saavutti tosin vasta vuosisadan lopulla, jolloin se kehittyi koulukunnaksi Ranskassa. (Jensen 1974: 48.) Komparatismiin tavoitteena oli tutkia kirjailijan muista teoksista saamia vaikutteita ja vastaavasti hänen itsensä aiheuttamia vaikutuksia muihin teoksiin. Käytännössä tällainen tutkimus ilmeni biografismin muodossa. Vaikutustutkimus pyrki löytämään ja rajaamaan vastaavuudet ja arvioimaan ne. Arvioinnilla pyrittiin tarkistamaan voidaanko vastaavuuksia perusteellisesti pitää omaksuttuina vaikutteina. (*id.* 44 - 45.)

Teoksista tutkittiin kokonaisvaltaisia alueita ja tutkimuksen ulkopuolelle rajattiin varsinainen lainaus ja imitointi. Teoksen katsottiin synnyttävän kirjailijassa tunteen tai olotilan, jonka pohjalta syntyy uusi tyyli ja uusi teos. Tämä ajattelutapa näytti, että kirjailija voi samanaikaisesti luoda ja toimia vaikutuksen alaisena. (*id.* 51 - 53.)

2.1.5. 1900-luku

Komparatismiin ja historismin asema heikkeni 1900-luvulla. Jo vuoden 1880 tienoilla syntyi historismia ja filologiaa vastustavia kriittisiä suuntauksia. Näitä olivat saksalainen *Geistesgeschichte*, impressionistinen kritiikki, venäläinen formalismi ja englantilais-amerikkalainen uuskritiikki. (*id.* 58 - 59.)

Historismin syrjäytyttyä vaikutustutkimus jatkoi olemassaoloa sovelletuissa muodoissa. Vaikutuksen osoittamisen rinnalle nousi vaikutussuhteen pohdinta ja todistaminen. Näin esimerkiksi uskriitikko T.S. Eliot kehitti epähistoriallisen komparatismin, jossa tekstejä, joihin teosta verrattiin valittiin sen perusteella, miten ne valaisivat teoksen kirjallista ja aatteellista ominaislaatua. (Jensen 1974: 54, 84 - 85.)

1940- ja 1950-luvuilla Yhdysvalloissa syntyneen uskriitiikin edustajat olivat kiinnostuneita tekstianalyysistä ja pyrkivät tulkitsemaan ja analysoimaan kirjallisia tuotteita itsenäisinä, omaehtoisina kokonaisuuksina. (*id.* 108, 155 - 156.) 1900-luvun modernismissä hylättiin oletus objektiivisesti kuvattavasta yhteisestä todellisuudesta ja korostettiin subjektiivisesti koettua todellisuutta. (Saariluoma 1998: 9.)

1900-luvulla syntyneellä, sveitsiläisen Ferdinand de Saussuren luotsaamalla, strukturalismilla oli merkittävä vaikutus kirjallisuudentutkimukseen. Tuo suuntaus vaikutti kirjallisuuden itseymmärryksen syntyyn, sillä se korosti yksittäisen puhujan asemasta koodiston, kielen ja genren järjestelmää. (*ibid.*) Strukturalismin ja poststrukturalismin myötä vaikutus-käsite hylättiin. Kirjailijan ei katsottu enää kontrolloivan tekstiä. Myös kieli ymmärrettiin entistä laajemmaksi systeemiksi, joka ei ole vain kommunikaation työkalu. Kielen laajuuden ja monimerkitysisyyden katsottiin johtavan äärettömään määrään tulkintoja. Lisäksi oltiin sitä mieltä, ettei yksikään teksti ole täysin itsenäinen, vaan se sisältää näkyviä tai näkymättömiä lainausmerkkejä, jotka hajottavat sen autonomisuuden illuusion ja viittaavat loputtomasti toisiin teksteihin. (Elam 1993: 621.)

1950-60 -luvuilla alettiin soveltaa postmodernia näkökantaa modernissa kirjallisuudessa. Postmoderni kirjallisuus kyseenalaisti kirjailijan autenttina ja autonomisena kokevana subjektina ja tekstin lähteenä. Tekstiä ei käsitetty kirjailijan itsenäiseksi työksi, vaan sen ajateltiin kuuluvan muiden tekstien verkkoon. Kiinnostuksen kohteeksi nousi tekstien rakentuminen toisista teksteistä ja toisten tekstien päälle. (Saariluoma 1998: 9.)

1900-luvulla voi katsoa olleen kaksi merkittävää intertekstuaalisuuden kautta ja nämä olivat juuri Ranskassa syntynyt modernismi (1900-luvun alku) ja Yhdysvalloissa alkunsa saanut postmodernismi (1960-luku). Niistä varsinkin jälkimmäinen suosi

relatiivista intertekstuaalisuutta, joka on laaja-alaisin esitetyistä intertekstuaalisuuden lähestymistavoista. Sen ajatuksena on, että hyvin erilaisiakin aineksia voidaan yhdistää keskenään. Sen ilmentymiä ovat kollaasi⁴ ja montaasi⁵. Perusajatuksena relatiivisessa intertekstuaalisuudessa on kaiken kyseenalaistaminen. Se painotti sitä, että intertekstuaalinen toisto ei ole vain tyylikeino vaan se myös välittää kirjailijan näkökantaa aikaisemmasta tekstistä. (Plett 1991: 19.)

Relatiivisen intertekstuaalisuuden mukainen avarakatseisuus näkyy intertekstuaalisuuden piiriin tuoduissa taidealoissa, sillä modernismin aikakaudella intertekstuaalisuutta ilmeni kirjallisuuden lisäksi lähes kaikilla kulttuurin aloilla: taiteessa (Pablo Picasso, Max Ernst), musiikissa (Igor Stravinsky, Gustav Mahler) ja valokuvauksessa (John Heartfield, Raoul Hausmann). Postmodernismissä intertekstuaalisuuden piiriin nousi lisäksi myös elokuva (Woody Allenin *Play it again Sam*) ja arkkitehtuuri (Charles Mooren *Piazza d'Italia, New Orleans*). (id. 26.)

Intertekstuaalisuus nousi Länsi-Euroopassa merkittäväksi tutkimusalueeksi ja teoriaksi. 1960-luvun puolivälissä voikin vaikutustutkimuksen painopisteen katsoa siirtyneen täysin intertekstuaalisuuteen. Sittenmin intertekstuaalisuus on syrjäyttänyt varsinaisen vaikutustutkimuksen tutkittaessa tekstin asemaa kirjallisessa perinteessä. (Clayton – Rothstein 1991: 17; Rajan 1991: 61; Saariluoma 1998: 9.)

Varsinaisen alkusysäyksen intertekstuaalisuuden tutkimiselle antoi ranskalainen kirjallisuuden professori ja tutkija Julia Kristeva vuonna 1967 Bahtinia käsittelevässä artikkelissaan ”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. (Saariluoma 1998: 7.) Bahtin näki yhteyden kirjallisuuden ja sen ulkopuolisen maailman välillä (Hakkarainen 1998: 30). Kristeva kuitenkin rajoitti intertekstuaalisuuden koskemaan vain tekstien keskinäisiä suhteita. Hänen mukaansa kirjallisuuden ulkopuolinen maailma ei kuulu intertekstuaalisuuteen. (Saariluoma 1998: 9 - 10.)

⁴ Kollaasi merkitsi alunperin abstraktia taidemuotoa, jossa erilaisista materiaaleista koottiin kuvallinen pinta. Kirjallisuuden piiriin siirtyessä termi vakiintui tarkoittamaan teosta, jossa on eri teksteistä otettu osia ja ikään kuin liimattu ne yhteen uuden rinnakkaisasettelun saavuttamiseksi. OED III, s.v. *collage*.

⁵ Montaasi tarkoitti alunperin valokuvauksen piirissä useasta kuvasta tehtyä yhdistelmää. Elokuvan alalla se vakiintui tarkoittamaan leikkausta ja kokoonpanoa. Kirjallisessa montaasissa eri lähteistä irrotetut tekstikatkelmat on sekoitettu keskenään uuden installaation saavuttamiseksi. Kollaasiin nähden montaasin alkuperäislähteet on vaikeammin havaittavissa aineiden keskenään sekoittumisen takia. OED IX, s.v. *montage*.

Kristevalla intertekstuaalisuus merkitsi näin tekstien viittauksia toisiinsa siten, että teksteissä on ikään kuin käynnissä jatkuva dialogi useiden tekstien välillä. (Kristeva 1993: 23.) Sitten intertekstuaalisuuden käsitettä on laajennettu kuitenkin käsittämään myös tekstien ulkopuolista maailmaa. Näin tekstit eivät viittaa toisiin teksteihin siten, että syntyy tekstien sisäinen vankila, vaan toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua myös sen kanssa, mitä toiset tekstit väittävät tekstin ulkopuolisesta todellisuudesta. (Saariluoma 1998: 10 - 11.)

Esitetty intertekstuaalisuuden syntyhistoria heijastuu *L'Enchanteur pourrissantissa*, sillä Apollinaire on soveltanut teoksessaan useita eri aikakausilla vallinneita tapoja uudelleen käyttäen aikaisempaa materiaalia. Hän on muun muassa koonnut hahmoja ja tekstiotteita erilaisista lähteistä ja tehnyt niistä oman kokonaisuutensa. Hän on käsitellyt alkuperäistekstiä suhtautuen siihen vakavasti, mutta myös päinvastoin parodioinut sitä humoristisesti.

3. INTERTEKSTUAALISUUDEN TEOREETIKOT

Ennen pureutumista syvemmälle intertekstuaalisuuden teorioihin on selvyiden vuoksi syytä valita ja ottaa käyttöön termit, joita käytän nimeämään tekstin välisten suhteiden muuttujia. Ranskalainen strukturalisti Gérard Genette jakaa intertekstuaalisuuden *hypo-* ja *hyperteksteihin*. Tässä terminologiassa hypoteksti on aiempi ns. alkuperäisteksti, jota hyperteksti mukailee ja kirjoittaa uudelleen. (Genette 1982: 8 - 9.)

Intertekstuaalisuuden teoreetikot voidaan jakaa vapaan ja rajoitetun intertekstuaalisuuden edustajiin. Jako perustuu tutkijoiden vaatimuksiin koodatuista merkeistä hypertekstissä. Rajoitetun intertekstuaalisuuden edustajat vaativat tällaisten merkkien selkeää näkymistä, jotta voitaisiin puhua intertekstuaalisuudesta. Vapaan intertekstuaalisuuden edustajat puolestaan eivät vaadi suoria koodeja, vaan pitävät intertekstuaalisuutta laajana, kaikkia tekstejä koskevana käsitteenä. *Gérard Genette* ja seuraavassa luvussa sivuamani *Kiril Taranovski* kuuluvat rajoitetun intertekstuaalisuuden edustajiin.. *Roland Barthes* on vapaan intertekstuaalisuuden teoreetikko. *Michael Riffaterren* voi puolestaan katsoa kuuluvan molempiin ryhmiin.

3.1. RAJOITETUN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, GENETTE

Genette vaatii hypotekstin näkymistä hypertekstissä. Hän painottaakin sitä, että pelkkä lukijan havainto ei todista intertekstuaalisuuden olemassaoloa, vaan tekstissä täytyy olla koodattuja selkeitä jälkiä hypotekstistä. Tällaisia merkkejä ovat esimerkiksi kirjan ja hahmojen nimet, teoksen väliotsikot, suorat sitaatit, kirjailijan hypotekstin maininta esimerkiksi kommentaarissa, esipuheessa tai alaviitteessä. (Genette 1982: 8 - 9.) Genette ei kuitenkaan vaadi hypotekstiviittausten välttämätöntä avaamista, vaan hänen mukaansa teoksen voi lukea myös ymmärtämättä sen intertekstuaalisuutta (*id.* 450). Samoin neuvostoliittolainen kirjallisuudentutkija, Kiril Taranovski, vaati vakuuttavien yhteyksien näyttämistä alkuperäistekstin ja uuden tekstin välillä vaatimatta kuitenkaan tekstissä ilmenevien ongelmakohtien välttämätöntä avaamista. Hänen mukaansa tekstistä voi nauttia sen musiikillisuuden ja sävyn kautta vaikkei ymmärtäisikään kaikkia sen viitteitä. Taranovski käytti hypotekstistä termiä subteksti ja painotti Genetten vastaisesti sitä, että subteksti voi pysyä lukijalle myös lähes havaitsemattomana, subliminaalisena. (Taranovski 1976: 4, 19; Keskinen 1996: 34; Tammi 1999: 3.)

Genette nimeää teoksessaan *Palimpsestes* (1982) poetiikan tutkimuskohteeksi *transtekstuaalisuuden*, joka vastaa Kristevan ja Barthesin universaalia intertekstuaalisuutta (Genette 1982: 7 - 8). Intertekstuaalisuus on hänelle yksi transtekstuaalisuuden viidestä erilaisesta tekstien välisestä suhteesta, jotka eroavat toisistaan konkreettisuus-abstraktisuus -ominaisuudeltaan. Näitä suhteita intertekstuaalisuuden lisäksi ovat *paratekstuaalisuus*, *metatekstuaalisuus*, *hypertekstuaalisuus* ja *arkkitekstuaalisuus*. (*id.* 8 - 12.)

Genetten mukaan intertekstuaalisuus voi koskea yhtä tai useampaa teosta ja sen selvimpiä tapauksia ovat sitaatti, plagiaatti ja alluusio. Paratekstuaalisuudella hän tarkoittaa tekstin ymmärtämistä säätelevää aputekstiä, esimerkiksi esipuhetta, jälkipuhetta, alaviitettä, otsikkoa, kuvitusta jne. Metatekstuaalisuudessa on kyse toisen tekstin kommentaarista. Kritiikki on selkeä metatekstuaalisuuden ilmentymä. (*id.* 8 - 10.) Arkkitekstuaalisuus on abstraktein luetelluista suhteista. Siiinä on kyse tekstien välisistä suhteista toisiin teksteihin. Tekstissä sitä ilmentävät kaikki ne tekstin piirteet, jotka edustavat yleisiä, monille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia. Kyse on

lajipiirteiden yhtenäisyydestä. (Genette 1982: 11.) Viimeisenä kategoriana on hypertekstuaalisuus, jossa on kyse ominaisuuksista, jotka yhdistävät teoksen toiseen teokseen eli se keskittyy tekstien välisiin transformaatio-suhteisiin. Siinä esitetään ensisijaisesti yksityisten tekstien välisiä polveutumissuhteita tai -suhdetyypppejä. Hyperteksti eroaa metatekstistä siinä, että vaikka sen olemassaolo on riippuvainen hypotekstistä, se on yleensä itsenäinen teos. (*id.* 11 - 12, 15; Lyytikäinen 1991: 156.) Nämä viisi Genetten ryhmää saavat vaikutteita toisistaan siten, että usein tutkittava kohde on mallityyppien sekamuoto. Esimerkiksi hyperteksti voi olla osin kommentaarin kaltainen olematta kuitenkaan puhtaasti kommentaari. (Genette 1982: 14 - 15.)

Taranovski toi mielenkiintoisen näkökulman rajoitetun intertekstuaalisuuden piiriin painottamalla sitä, että hypoteksti yhteys ei ole välttämättä rajattu ja suppea, vaan kytkennällä voidaan viitata tekstisegmenttiä laajempiin kokonaisuuksiin. Näin jos tekstissä on esimerkiksi viittaus Pindaroksen oodeihin tulisi Taranovskin mukaan lukijan tutustua koko Pindaroksen tuotantoon. Näin tulkintaprosessi lähtee aina liikkeelle yksittäisen intertekstuaalisen kytkennän havaitsemisesta, mutta voi kasvaa laajojenkin tekstien välisten suhdeverkkojen kartoitukseen. (Taranovski 1976: 4.)

Viitatessani Genette nimeämään transtekstuaalisuuden kenttään käytän kuitenkin sille synonyyminä universaalimpaa intertekstuaalisuuden käsitettä tarkoittamatta tällä Genetten spesifimpää intertekstuaalisuutta, ellen asiaa erikseen painota. Käytän myös työssäni Genetten termiparia hypo- ja hyperteksti sen selkeyden ja kattavuuden takia, vaikka en täysin yhdykään hänen näkemykseensä koodattujen merkkien välttämättömyydestä. Genette sulkee intertekstuaalisuudesta pois epäselvien ja hämärien koodien tekstit. Määrittelemättömistä intertekstuaalisista suhteista hän mainitsee vain tapaukset, joissa hypoteksti on kadonnut tai julkaisematon teksti (Genette 1982: 433 - 434). Itse pitäisin intertekstuaalisuutta yksilökohtaisempana suuntana kuin Genette. Myös lukijan havainnointikyky on otettava huomioon. Hyvin perusteltavissa oleva viitesuhde tekstien välillä nostaa mielestäni teoksen intertekstuaalisuuden piiriin, vaikka suhdetta ei olisikaan suoraan tai epäsuorasti hypertekstissä mainittu.

3.2. VAPAAN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, BARTHES

Kristevan tavoin ranskalaisen tutkijan Roland Barthesin mukaan kaikki tekstit ovat intertekstiä. Niissä on kaikissa eri tasoilla läsnä muita tekstejä. Hypotekstit voivat olla joko selkeästi tai vaikeasti tunnistettavia aikaisemman tai ympäröivän kulttuurin tekstejä. Barthes painottaa, että intertekstien alkuperä on itse asiassa harvoin löydettävissä ja näin ollen se ei ole palautettavissa lähteitä tai vaikutteita koskevaan ongelmaan. (Barthes 1993a: 181.)

Barthesin mukaan teksti järjestää kielen uudelleen siten, että siinä on uusiin paikkoihin sijoitettuja koodien palasia, fraaseja, rytmisiä malleja, sosiaalisen kielen fragmentteja jne. Näin Barthes lukee intertekstuaalisuuden materiaaliksi kaiken kirjallisuuden aineksen. (*ibid.*) Tämän lisäksi hän hyväksyy intertekstuaalisuuden piiriin myös varsinaisen kirjallisuuden ulkopuolisia tekstejä kuten esim. sanomalehtiartikkelit (Barthes 1993b: 50).

3.3. RAJOITETUN JA VAPAAN INTERTEKSTUAALISUUDEN EDUSTAJA, RIFFATERRE

Ranskalaisen kirjallisuuden professori Michel Riffaterre kuuluu sekä rajoitetun että vapaan intertekstuaalisuuden edustajiin. Rajoitetun intertekstuaalisuuden teoreetikoksi hänet tekee se, että hänen mukaansa hypotekstin merkkinä hypertekstissä on aina joku anomalia. Tällainen anomalia voi olla joko kielellinen tai tulkinnallinen. Anomalia ikään kuin pakottaa lukijan siirtymään kirjaimellisesta tulkinnasta intertekstuaaliseen tulkintaan ja paljastamaan tekstin olennaiset merkitykset. Tällaisia anomalioita ovat esim. oudot ilmaisut, sanonnat ja normipoikkeamat, joihin konteksti ei tuo selitystä. Lukija joutuu etsimään teoksen ulkopuolelta vastausta ja ratkaisua tulkinnalliseen ongelmaan. Riffaterre painottaa, että tämä etsintä ei ole lukijasta, vaan tekstistä ohjautuvaa: teksti ohjaa lukijaa tämän pyrkimyksissä. (Makkonen 1991: 23 - 24; Riffaterre 1983: 30 - 33.) Lisäksi Riffaterre esittää Genetten vastaisesti väriin tulkintojen tuhoavan tekstin. Tämän takia kaikkien tekstissä ilmenevien anomalioiden ratkaiseminen on hänen mielestään välttämätöntä. (Riffaterre 1983: 30.)

Riffaterre kuuluu myös vapaan suunnan kannattajiin siksi, että hän painottaa Genetten vastaisesti juuri lukijan asemaan intertekstuaalisuudessa. Hän erottaa toisistaan *aleatorisen* ja *obligatorisen* intertekstuaalisuuden. Näistä ensimmäinen, myös satunnaiseksi intertekstuaalisuudeksi sanottu, merkitsee yhteyttä, jonka lukija luo tekstin ja minkä tahansa tekstin välille yksilöllisistä lähtökohdistaan käsin. Tällöin koodattu jälki voi olla mikä tahansa lukijan miellelyhtymien tuloksena syntynyt viittaus hypotekstiin. Riffaterre painottaakin, että tekstin ja lukijan välillä käydään jatkuvaa vuoropuhelua. Obligatoriseen intertekstuaalisuuteen sisältyy rajoituksia, jotka koskevat hypotekstin valintaa. (Makkonen 1991: 23; Riffaterre 1980: 1 - 2.)

4. TRANSFORMAATIO

Genette jakaa hypertekstuaalisuuden kahteen muutostyyppiin: välilliseen muunnokseen eli *imitaatioon* ja välittömään muunnokseen eli *transformaatioon*. Välillisessä muunnoksessa on hypotekstistä abstrahoitu malli, jota käytetään hypertekstin pohjana. Esimerkiksi Vergiliuksen *Aeneis* on juuri tällainen muunnos eli imitaatio Homeroksen *Odyssiasta*. Imitaatiosta ei sen sijaan ole kyse Joycen *Odysseuksen* suhteessa *Odyssiiaan*. Tässä teoksessa muunnos on välitön eli siinä on suoraan siirretty *Odyssiän* toiminta 1900-luvun Dubliniin. (Genette 1982: 12 - 14.)

Genette esittää lisäksi teoksessaan *Palimpsestes* joukon ristiintaulukointeja tekstien välisistä suhteista. Muuntelusuhteita tässä taulukossa ovat edellämainitut transformaatio ja imitaatio, ja järjestelmiä pilaileva, satiirinen ja vakava. Pilaileva transformaatio tuottaa parodiaa, satiirinen transformaatio travestiaa ja vakava transformaatio transpositioita. Pilaileva imitaatio synnyttää puolestaan pastissin, satiirinen imitaatio irvikuvan tai karikatyyrin ja vakava imitaatio väärennöksen. (*id.* 32 - 40.)

L'Enchanteur pourrissantin kannalta tärkeimpiä näin syntyneistä ristiintaulukoinneista ovat pilailevan transformaation ja imitaation tuottamat parodia ja pastissi ja toisaalta vakavan transformaation transpositiot.

4.1. PILAILEVA MUUTOS

Bahtinin mukaan parodiointi on toiselta kuullun suoran sanonnan lainauksen yksi vanhimmista ja laajimmalle levinneistä muodoista. Genetten tavoin hän katsoo sen kuuluvan ei-vakavan transformaation tutkimusalueeseen. (Bahtin 1979: 433.) Jotkin parodiset ivamukaelman muodot mukailevat suoranaisesti parodioimiensa teosten tyyliä. Vaikka parodialla voidaan kuvailla ja ivata valittua teosta, niin parodia ei kuitenkaan koskaan edusta hypotekstin kirjallista muotoa. Näin parodia sonetista ei ole sonetti vaan sonetin kuvahahmo. (Müller 1991: 107; Bahtin 1979: 434.)

Kirjallisuudentutkija Margaret Rosen mukaan parodiassa on ensisijaisesti kyse tekstin imitoinnista ja tämän lisäksi joko muodon tai sisällön (joskus molempienkin), tyylin ja aiheen, syntaksin ja työn merkityksen tai yksinkertaisimmillaan sanaston muuntamisesta. Se on siis aiemmin luodun lingvistisen tai taiteellisen materiaalin koomillista uudelleen käsittelyä. (Rose 1995: 44 - 45.)

Genette mukaan parodiassa pyritään muuttamaan teksti toiseen ennalta päätettyyn muotoon. Parodioinnin kohde voi olla mikä tahansa teksti tai tekstin osa. Parodian kannalta kiitollisimpana aineistona hän pitää kuitenkin lyhyehköjä tekstejä ja sananparsia. (Genette 1982: 25, 36, 56.) (Esim. Balzac: ”*Le temps est un grand maigre.*”⁶) Tällaisessa minimaalisessa parodiassa muutos on nimensä mukaisesti pientä visuaalisesti, mutta merkityksellisesti suurta. (*id.* 23 - 24.)

Humoristisen imitaation piiriin kuuluu pastissi.⁷ Pastissi on ilmiö, jota on kutsuttu jopa parodian synonyymiksi, varsinkin puhuttaessa ranskalaisesta kirjallisuudesta, jossa sitä on käytetty kuvaamaan sekä tietoista että tiedostamatonta parodiaa. Se kuitenkin eroaa parodiasta siten, että se on neutraalimpi ja ikään kuin viattomampi muoto tekstin siteeraamisesta, eikä sisällä välttämättä kriittistä tai koomista asennetta hypotekstiin. (Rose 1995: 72.) Yhdysvaltojen johtava marxilainen kriitikko, Fredric Jameson, onkin

⁶ Muuttamalla sanan *maître* sanaksi *maigre* on sanonta ”aika on hyvä opettaja” muuttunut muotoon ”aika on suuri niukkuus”.

⁷ Pastissi ilmestyi sanana ranskalaisen maalaustaiteen sanastoon 1700-luvun lopulla. Se on jäljitelmä italialaisesta *pasticcio* sanasta, joka alunperin tarkoitti erilaisten imitaatioiden sekoitusta. Myöhemmin sana täsmentyi merkitsemään yksittäistä imitaatiota. Rose 1995: 73.

sanonut pastissia tyhjäksi parodiaksi koska siltä puuttuu parodian käyttämät naurun elementit, salaiset motiivit ja satiiriset sävyt (Jameson 1995: 17).

Pastissia on luonnehdittu myös kirjalliseksi väärennökseksi. Peter ja Linda Murray siteeraavatkin teoksessaan *A Dictionary of Art and Artists*⁸ pastissia imitaatioksi tai väärennökseksi. He sanovat pastissin sisältävän motiiveja, jotka on otettu useista toisten kirjailijoiden teoksista ja järjestetty uudestaan. Näin luotu uusi teos vaikuttaa originaalilta itsenäiseltä teokselta. (Rose 1995: 72.)

Genette ei näe pastississa tällaista väärennökseen pyrkimisen aspektia. Hänen mukaansa pastissi pyrkii kunnioittamaan hypotekstiään. Se onkin hänen mukaansa tulos leikillisestä imitaatiosta. Itse imitaatio on leikillinen prosessi, mutta pastissi tekstinä ei ole humoristinen. Yksinkertaisimmassa muodossaan pastissi on teksti, jonka kielen kirjailija on vieraannuttanut alkuperäistekstistä. Tällöin kyse on siis eräänlaisesta käännöksestä joka voi usean hypotekstin sijaan koskea myös vain yhtäkin hypotekstiä. (Genette 1982: 36, 84 - 85, 88.) Kompleksisemmassa muodossa kirjailija tekee luomastaan aiheesta toisen kirjailijan tyyllisen tekstin. Tällöin pastissin tekijä imitoi tyyliä. Tyyli voi kuitenkin kuulua suuremmalle joukolle, kuin vain yhdelle kirjailijalle. Imitoinnin kohteena voi olla esimerkiksi romantiikan ajan kirjallisuus. (*id.* 88 - 90.) Rose kuitenkin painottaa tutkimuksessaan sitä, että pastissi voi kohdistua tyylin lisäksi myös teoksen sisältöön (Rose 1995: 73).

4.2. VAKAVA MUUTOS

Genette pitää vakavaa transpositiota tärkeimpänä hypertekstuaalisena käytäntönä sekä sen historiallisen merkityksen että sen synnyttämien teosten arvon kannalta (Genette 1982: 237). Näin myös hänen transformaatiomallinsa koskevat vakavaa muutosta, vaikka voivatkin mielestäni olla sovellettavissa myös pilaillemaan transformaatioon.

Genetten mukaan vakava transformaatio eli transpositio käsittelee laajempia alueita kuin koomiset transformaatiot. Transpositio voi koskea kokonaista teosta jopa siten, että

⁸ Siteerattu Margaret Rosen teoksen *Parody: ancient, modern and post-modern* nojalla, ks. Rose 1995.

tekstin laajuus ja esteettinen ja/tai ideologinen pyrkimys aiheuttaen teoksen hypertekstiaseman unohtamisen. (Genette 1982: 237.)

4.3. GENETTEN TRANSPOSITIOT

Genette erottaa toisistaan tärkeimpänä jaon *muodollisiin ja temaattisiin transpositioihin*. Muodolliset transpositot pyrkivät muutokseen vaikuttamatta hypotekstin varsinaiseen merkitykseen muuttamalla esimerkiksi kertojan persoonaa. Temaattiset transpositiot puolestaan pyrkivät vaikuttamaan juuri teoksen aiheeseen. On kuitenkin otettava huomioon, että hyperteksti käyttää usein samanaikaisesti molempia näistä transpositioista. (Genette 1982: 238; Niemi 1988: 52.)

4.3.1. Muodollinen transpositio

4.3.1.1. Vähennystranspositio

Vähennys on yksi muodollisen transposition muoto. Kaikki tekstit ovat enemmän tai vähemmän joutuneet ”amputaation” kohteeksi ensimmäisestä luonnoksesta lopulliseen tekstiin. Vähennys voi ilmetä neljällä eri tavalla. *Poistossa* leikataan osa tekstistä pois. *Sensuuri* on moralisoivaa poistoa jota ei yleensä tee kirjailija itse vaan sensuroivat elimet. *Lyhennyksessä* teksti kirjoitetaan ytimekkäämpään muotoon puuttumatta teemaan. Ja neljänneksi *kondensaatiossa* osa tekstistä lyhennetään referaatin tai yhteenvedon omaiseksi. (Genette 1982: 263 - 265, 270 - 271, 280.)

4.3.1.2. Lisäystranspositio

Tekstimäärä voidaan myös lisätä useilla eri tavoilla. *Ekstensiossa* pyritään kasvattamaan tekstiä esimerkiksi uuden episodin tai lisähahmon mukaan tuomisella. Tällaista lisäämistä käytetään paljon teatterissa kappaleiden täyspitkiksi näytelmiksi saattamisessa. *Ekspansiossa* on kyse tyylillisestä laajentamisesta. Karioidusti voidaan sanoa, että tavoitteena on kaksin- tai kolminkertaistaa jokaisen hypotekstin lauseen pituus esimerkiksi lisäämällä tekstiin täsmennyksiä. *Amplifikaatiossa* on kyse aiheen edelleen kehittelystä suurentamalla kirjallista ainesta. Toisin kuin muut edellä mainitut

tavat, amplifikaatiota voi ilmetä niin muodollisessa kuin temaattisessakin transpositiossa, sillä siinä voi olla tyyllillisen laajentamisen lisäksi kyse myös temaattisesta laajentamisesta. (Genette 1982: 298 - 299, 304 - 306.)

4.3.1.3. Transmodalisaatio

Puhtaasti formaalisen transposition piiriin kuuluu myös *transmodalisaatio*. Tällainen muutos kohdistuu fiktiivisen teoksen esitysmuotoon: narratiiviseen tai draamalliseen. Näitä transmodalisaatioita on kahta lajia, *intermodaalisia*, jotka koskevat siirtymistä mallista toiseen, sekä *intramodaalisia*, joissa muutos vaikuttaa mallin sisäiseen toimintaa. Siirryttäessä intermodaalisesti narratiivisesta mallista draamalliseen puhutaan dramatisoinnista ja vastakkaisessa tapauksessa narrativisaatiosta. Intramodalisaatiossa puolestaan muunnos koskee narratiivisen tai draamallisen muodon sisäisiä variaatioita. (*id.* 323, 330.)

Transmodalisaatiosta ei ole esimerkkejä *L'Enchanteur pourrissantissa*. Olen kuitenkin esittänyt tämän Genetten muunnoksen, jotta hänen muodollisten transpositioiden jako olisi kattava.

4.3.2. Temaattinen transpositio

4.3.2.1. Diegeettinen transpositio

Genette erottaa kaksi päätyyppiä temaattista muunnosta, *diegeettisen* ja *pragmaattisen transposition*. Diegeettisessä transpositiossa eli *transdiegetisäatiossa* muutetaan tarinan spatio-temporaalista ympäristöä siten, että tarina voidaan siirtää esimerkiksi aikakaudesta tai/ja paikasta toiseen. Diegeettinen transpositio ei ole välttämätön eikä riittävä edellytys semanttisen transformaation aikaansaamiseksi, mutta se on vaihtoehtoinen tekstin muuntamistapa. Sitä käsitelläänkin usein täysin itsenäisenä menettelytapana. Diegeettisyyden voi jakaa hetero- ja homodiegeettisiin aloihin joista edellinen painottaa päähenkilön erilaisuutta, mutta teoksen temaattista analogiaa hypotekstin kanssa kun taas jälkimmäinen transpositio alleviivaa kirjailijan mahdollisuutta luoda saman hahmon pohjalta uusi temaattinen katsontatapa hypotekstiin. (Genette 1982: 358.)

4.3.2.2. Pragmaattinen transpositio

Pragmaattisessa transpositiossa muutetaan tarinan luonnetta tai juonitapahtumia. Siihen kuuluu myös instrumentaalisen todellisuuden muokkaaminen. Jos hypoteksti tuodaan transdiegetisoiden esimerkiksi menneestä ajasta nykyaikaan on modernisoinnin kohdistuttava myös hypotekstin esineistöön, käytöstapoihin yms. Tällaista instrumentaalisi-pragmaattista muutosta tapahtuu vain diegeettisen transposition yhteydessä. (Genette 1982: 341, 360.)

Temaattisen transposition yksi tärkeimmistä pragmaattisista muodoista on motiivin korvaaminen eli *transmotivisaatio*. Sitä on kolmea muotoa. Yksinkertaisessa eli positiivisessa motivisaatiossa eli *remotivisaatiossa* kirjailija tuo motiivin kohtaan, jossa hypotekstissä ei ollut motiivia. *Demotivisaatiossa* eli negatiivisessa transpositiossa poistetaan tekstistä alkuperäinen motiivi. Kolmantena esiintymistapana on edellisten yhdistelmä, jossa tehdään ensin demotivisaatio sitten remotivisaatio *transmotivisaation* saavuttamiseksi. (*id.* 372.)

4.4. PLETTIN MUUTOSMALLIT

Saksalainen kirjallisuudentutkija Heinrich F. Plett ei rajoita muunnosmallejaan koskemaan vakavaa tai pilailevaa muunnosta, vaan kattaa transformaatiojaollaan koko intertekstuaalisuuden kentän. Tästä huolimatta hänen transformaatiomallinsa sivuavat osittain Genetten malleja, mutta ne ovat useimmiten kattavampia silloin kun Genette vain mainitsee tietyn muunnoksen ja vastaavasti taas ylimalkaisempia Genetten perehtyessä yksityiskohtaisemmin muunnosmalliin. Genetten ja Plettin mallit eivät ole siis toisiaan poissulkevia, vaan ne täydentävät toisiaan siten, että sovellettaessa niitä yhdessä saadaan kattava intertekstuaalisten muunnosmallien kehys.

4.4.1. Substituutio

Plett jaottelee neljä transformaatiotapaa tekstin muuntumisesta intertekstiksi. Hänen mukaansa yleisin transformaatio on *substituutio*. Tässä korvaamismallissa *välineelliset*, *lingvistiset* tai *struktuuralliset* mallit korvataan toisilla. Näin esim. välineellisessä

mallissa kirjallinen tuotos voidaan korvata visuaalisella merkeillä. Lingvistiksessä mallissa kirjakieli voidaan kääntää esim. murteeksi ja strukturaalisessa mallissa voidaan esim. lyriikka muuntaa epiikaksi. (Plett 1991: 20 - 21.)

Substituution piiriin voi näin ääriesimerkkinä lukea myös kielestä toiseen tehdyn käännöksen, sillä siinä kieli on korvattu toisella kielellä. Jos siis ajatellaan, että käännös on intertekstuaalinen hyperteksti, niin en ole koskaan lukenut Dostojevskin *Rikosta ja rangaistusta* vaan J.A. Hollon samannimisen teoksen. Toisaalta olen lukenut kaksi *Alcools* runokokoelmaa, joista toisen on kirjoittanut Apollinaire ja toisen Jukka Kemppinen melkein 50 vuotta myöhemmin⁹.

Lisäksi katsoisin, että laajojen osioiden, kuten koko kieliasun, lisäksi substituutio voi koskea pienempiäkin elementtejä. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi esineet ja symbolit, joilla on tärkeä merkitys tekstissä. Tällöin substituutio lähenee pragmaattisen transposition aluetta. Mielestäni kuitenkin tällainen substituutio ei välttämättä edellytä diegeettistä transpositiota niin kuin Genette esittää instrumentaalis-pragmaattisen muutoksen kohdalla.

Plettillä substituutio koskee tyyllillisiä muutoksia, kun Genette puolestaan käsittelee temaattista substituutiota erityisesti pragmaattisen transposition ja sen alaisen transmotivisaation kohdalla. Yhdistämällä Plettin ja Genetten muutokset saadaan korvaamisteoria, jota voi soveltaa muodolliseen ja temaattiseen transformaatioon.

4.4.2. Subtraktio

Toinen Plettin transformaatiomalli on *subtraktio*. Tämä vähennys voi koskea joko osaa tekstistä tai koko tekstikokonaisuutta. Näin se tarkoittaa joko lyhennettyjä parafraseja tai kokonaisten tekstikatkelmien poisjättöä. (Plett 1991: 22.)

⁹ *Alcools*- teoksista tosin onkin mainittava, että ne muistuttavat toisiaan vain asiasisällöltään.

4.4.3. Permutaatio

Kolmas transformaatio on *permutaatio*. Siinä on kysymys tekstin hajottamisesta osiin ja niiden uudelleen kokoamisesta uudeksi kokonaisuudeksi. Tällaisen transformaation tulos on yhdestä tai useammasta hypotekstistä yhdistetty kollaasi. (Plett 1991: 23.)

4.4.4. Yhdistelmätransformaatio

Neljännen transformaation Plett nimeää kompleksiksi merkitsemään yhdistelmätransformaatiota. Tällä hän tarkoittaa muunnosta horisontaalisella (*syntagma*) ja vertikaalisella (*paradigma*) merkkikommunikaatioakselilla. Syntagmaattinen intertekstuaalisuus tuottaa intertekstijaksoja ja paradigmaattinen intertekstuaalisuus tuottaa intertekstitiivistymiä. (*ibid.*)

Syntagmaattisessa transformaatiossa voi tekstistä muodostua toinen teksti tai kokonainen hypertekstien sarja. Vastaavasti useasta tekstistä voi muodostua yksi teksti kollaasin tai kendon tapaan tai useita erilaisia tekstejä. Tiivistymässä voivat sekä materiaaliset (esim. kieli, koreografia, musiikki, lavastus ja puvustus) että strukturaaliset muodot yhdistyä. Jokainen näistä muodostaa oman intertekstuaalisen kerroksensa ja viittaa esim. musiikilliseen hypotekstiin. Yhdessä katsottuna kerrostumat muodostavat multikerrostuman materiaalisesta intertekstuaalisuudesta. Struktuureja ja materiaaleja yhdistelemällä aikaan saadaan ironisia muotoja, kuten parodia, travestia ja satiiri. (*id.* 25.)

5. INTERFIGURAALISUUS

5.1. NIMET INTERFIGURAALISINA ELEMENTTEINÄ

Eri tekstien hahmojen välillä vallitsevat sisäiset suhteet muodostavat yhden tärkeimmistä intertekstuaalisuuden tutkimusalueista. Tästä alasta Wolfgang Müller, saksalainen tutkija, käyttää nimitystä interfiguraalisuus. Hän painottaa sitä, että pelkkä nimi on interfiguraalinen elementti, vaikkei kyse olisikaan hahmon muun olemuksen lainaamisesta. Nimen siirto teoksesta toiseen luo jännitteen ja usein konfliktin kahden

hahmon välille. Nimen uudelleen käyttöönotto voi ilmaista hengenheimolaisuutta alkuperäishahmon kanssa. Saman niminen hahmo voi olla kuitenkin myös ajautunut hyvin kauas alkuperäishahmosta. (Müller 1991: 101 - 103.) Tällöin voidaan puhua esimerkiksi kaimoista, joita yhdistää pelkästään nimien identtisyys. Jos kirjailija kuitenkin valitsee tekstiinsä hyvin tunnetun nimen¹⁰, voi hänen mielestäni katsoa selvästi pyrkineen sävyttämään tällä käyttämäänsä hahmoa.

Nimi värittää hahmoa ja antaa lukijalle esimaun henkilöstä. Jos romaanin hahmon nimi on *Don Juan*, lukija liittää ennako-oletuksena häneen hurmurin piirteitä. Jos hahmo paljastuu heikoksi naistenmieheksi, se saa parodisen sävyn. Samantapaisia miellelyhtymiä syntyy myös kaunokirjallisuuden ulkopuolelta otetuista hahmoista. Esimerkiksi Platon-nimi nostattaa lukijan oletusta hahmon älyllisestä tasosta.

Nimet, kuten itse tekstikin, voivat käydä läpi muutoksia. Nimi voi olla modernisoitu, lyhennetty tai sille on voitu antaa lisänimiä tai -arvoja. Näin nimenkin kohdalle soveltuvat substituution ja subtraktion säännöt. Yleisesti ottaen nimen muutoksen taustalla voi olla myös pyrkimys parodiointiin. Kyse voi olla myös puhtaasti käännosteknisistä tavoitteista tehdä nimestä tietyn kielinen. (*id.* 104 - 105.) Näin esimerkiksi suomessa puhutaan totuttuun tapaan aurinkokuningas *Ludvig XIV*:stä, vaikka ranskankielinen nimi kuuluu *Louis XIV*.

Mielenkiintoinen nimen lainauksen erikoistapaus on se, että nimi ilmenee kirjan nimessä, mutta itse tekstissä päähenkilö esiintyy toisella nimellä (Müller 1991: 106). Näin kirjan nimi voi tehdä lukijasta kaikkietävämmän teoksen hahmoihin verrattuna. Lukija voi päätellä esimerkiksi teoksen päähenkilön persoonasta joitakin luonteenpiirteitä teoksen nimen mukaan. Teoksen fiktiivisellä hahmoilla ei ole mahdollisuutta tällaisten oletusten tekemiseen, joten he suhtautuvat päähenkilöön varauksettomammin. Apollinaire on käyttänyt tällaista informoivaa teoksen nimeä eroottisessa parodiassaan *Nuoren Don Juanin urotyöt* (1907), jossa päähenkilö on nimeltään Roger.

Nimi voi ilmetä tekstissä myös ohimenevänä kommenttina tai nimeämisenä. Tarkoitan tällaisella käyttönotolla tapausta, jossa esimerkiksi hahmoa kommentoidaan

¹⁰ Hyvin tunnetulla nimellä tarkoitan erityistä nimeä, kuten Juutas Käkriäinen.

varsinaiseksi Don Juaniksi, hänellä sanotaan olevan Midaan kosketus tai vaikka pistävä katse kuin Kykloopilla. On otettava kuitenkin huomioon myös se, että nimen käyttö voi olla osana traditionaalista sanontaa, jolloin nimen symboliikka on totuttua, banaalia tai jopa täysin merkityksensä menettänyttä. Kyseessä on tällöin kuollut metafora.

5.2. UUELLEEN KÄYTETYT HAHMOT

Interfiguraalisuuden osa-alueetta, jossa kirjallisuuteen kuuluva hahmo on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan ja liitetty uuteen kirjalliseen kontekstiin, on kutsuttu termillä *lainattu hahmo*. (Kirjallisuudentutkija Ziolkowski on nimennyt käsitteen artikkelissaan ”Figuren auf Pump”, 1983.) Müller kuitenkin pitää parempana termiä *uudelleen käytetty hahmo*, koska se ei Ziolkowskin termin tavoin viittaa siihen, että hahmot olisivat identtisiä keskenään. (Müller 1991: 107.)

Kaunokirjallisuus voi lainata hahmoja kaikesta kirjallisuudesta. Erillisenä ja ehdottomasti huomion arvoisena alueena voidaan pitää hahmoja, jotka on lainattu elävästä elämästä historian varrelta tai nykyhetkestä. Tällöin hahmoa ei ole lainattu toiselta kirjailijalta, vaan pikemminkin elämältä. Rajanveto voi kuitenkin olla välillä vaikeaa, sillä esim. Sokrates kuuluu historian suurmiehiin, mutta myös kirjallisuuteen Platonin dialogi-muotoisten filosofisten pohdintojen ansiosta. Katsoisinkin selkeämmäksi käsitellä hahmoja uudelleen käytettyinä hahmoina niiden alkuperästä riippumatta vastakohtana itse keksityille ja luoduille hahmoille.

5.3. FIKTIONALISOINTI

Reaalimaailman hahmojen lisäksi teoksessa voi olla myös fiktiivisiä hahmoja, jotka ovat ikään kuin kiinni todellisuudessa. Tällaisia ovat hahmot, jotka sijoittuvat reaalimaailman ympäristöön ja/tai tapahtumiin. Fiktiivinen henkilö voi näin elää todellisessa paikassa kuten Pietarissa tai Lontoossa, tietynä historiallisena aikana. Kirjallisuuden tarkoitus ei kuitenkaan tällöin ole todellisuuden todenmukainen jäljittely. (Hough 1971: 55.)

Reaalimaailman aineksen asema muuttuu, kun se siirretään fiktiiviseen teokseen. Todellisuuden elementit tulevat uusiin puitteisiin ja uuden järjestelmän osiksi. (Kettunen 1986: 111.) Taideteoreetikko Arto Haapala nimeää tällaisen fiktion osaksi saattamisen fiktionalisoinniksi. Fiktionalisoinneilla on aina esikuvansa todellisuudessa. Kirjailija on luonut sille fiktiivisen vastineen. (Haapala 1986: 223 - 224.) Haapala painottaa lisäksi, että tällaisiin reaalimaailman objektiin fiktiossa suhtaudutaan eri tavalla kuin sen varsinaiseen reaaliseen esikuvaan. Näin esimerkiksi Moskova *Anna Kareninassa* on eri asia kuin todellinen Moskova. Kyseessä on Moskovan fiktionalisointi. (Haapala 1984: 40 - 41.)

Selkeimmin reaalimaailma-aineksen käyttö on esillä historiallisissa romaaneissa (Kettunen 1986: 111). Niissä totuuden ja fiktion raja on lukijan silmissä häilyvä. Esimerkiksi Kaari Utrion tai Mika Waltarin teosten takana on historiallisliteellinen tutkimus. Faktatiedolla on siis luotu puitteet fiktiiviselle teokselle.

Reaalimaailman paikkojen ja tapahtumien tavoin eivät myöskään todellisuudesta otetut hahmot vastaa fiktiossa reaalihahmoja. Esimerkiksi *Sodassa ja rauhassa* esiintyvä Napoleon on kuva tietystä todellisesta, olemassa olleesta ihmisestä. Jos kuitenkin puhumme Napoleonista viitaten vain Tolstoin antamiin tietoihin hänestä, puhumme *surrogaatista*. Todellisuuden faktat eivät siis Haapalan mukaan sisälly surrogaattiin. (Haapala 1984: 41.) Tämä ei kuitenkaan rajaa lukijan mielikuvaa hahmosta. Mielestäni lukija ei hahmota Napoleonia vain surrogaattisesti lukiessaan *Sotaa ja Rauhaa*, vaan nimenomaan yhdistää hahmoon reaalihahmon elementtejä.

Jotta teksti olisi historiallinen, Haapala vaatii siinä esiintyviltä fiktionalisoinneilta uskollisuutta alkuperäishahmoille. Haapala kuitenkin sanoo, että taiteilijalla on vapaus muokata hahmoa, kunhan muokkaus pysyy todellisuuden rajoissa. Kirjailija luo mentaalisen representaation, joka voi olla esikuvalleen vaihtelevassa määrin uskollinen siten, että se voi sisältää keksittyäkin ainesta. Haapala sulkeekin historiallisen romaanin ulkopuolelle fiktionalisoinnit, joissa kirjailija on tehnyt esikuvan satiirisen muunnoksen tai sisältänyt tekstiin ironiaa. (Haapala 1986: 224; 1984: 126.) Kirjallisuudentutkija Keijo Kettusen mielestä ironia ja satiiri toimivat kuitenkin vakiintuneina kommentaarikeinoina eivätkä sodi romaanien henkilöiden historiallisuutta vastaan. Ironinen lähestymistapa voi syntyä kertojan suhtautumisesta hahmoon. Ironinen efekti

voidaan saavuttaa myös muuntamalla esikuvan piirteitä esimerkiksi kärjistämisen keinoin. Nämä ironisoinnin piirteet ilmenevät usein yhdessä ja niitä onkin usein vaikea erottaa toisistaan. (Kettunen 1986: 113.)

Lisäksi Kettunen painottaa sitä, että esikuva-vastine -suhteen uskollinen noudattaminen on hankalaa. Esikuvat ovat olemassa vain konstruktioina, kuvina tai tulkintoina ja lisäksi esikuva voi kuulua jopa myyttien tai legendojen piiriin, jolloin totuudellisuuden jäljittely on entistä vaikeampaa. (*id.* 112.) Näin kaikki reaali maailmassa eksistomattomat oliot eivät olekaan fiktiivisiä. Fiktiiviset ja myyttiset entiteetit ovat kaksi toisistaan erotettavissa olevaa ryhmää noneksistenttejä olioita. (Haapala 1984: 14.)

L'Enchanteur pourrissantissa on reaali maailman fiktionisointeja kuten Sokrates, Empedokles ja Elia. Suurin osa teoksen fiktionisoinneista on kuitenkin peräisin myytti- ja legenda-aineeksista. Tällaisia myyttisiä entiteettejä ovat esimerkiksi itse teoksen päähenkilö Merlin, Chapalu-hirviö ja Incubus-paholainen.

5.4. INTERFIGURAALISET YHDISTELMÄT

Uudelleen käytettyjen hahmojen ryhmittymisestä käytetään termiä *konfiguraatio*. Siinä eri kirjallisten tuotosten hahmoja yhdistetään uuteen fiktiiviseen kontekstiin. Müller esittää konfiguraatiosta esimerkiksi Dietrich Grabben teoksen ”Don Juan und Faust”, jonka pelkkä nimi jo kertoo hahmojen uudelleen ryhmittämisestä. (Müller 1991: 114.)

Konfiguraatiolla voidaan luoda teos jossa eri hypoteksteissä olleet hahmot pyrkivät kohti samaa konkreettista päämäärää. Uusi kombinaatio voi muodostua myös yhden ainoan hypotekstin pohjalta (*ibid.*). Tällöin teoksen hahmot on uudelleen järjestetty hypertekstiin siten, että hahmojen välille syntyy uusia suhteita ja jännitteitä.

5.5. UUELLEEN KIRJOITTAMINEN HAHMOJEN NÄKÖKULMASTA

Interfiguraalisuuden tutkimusta, jossa toisista teksteistä otetut hahmot ovat uudelleen käytössä, kutsutaan uudelleen kirjoittamisen tutkimusalueeksi. Tällaiset uudelleen kirjoittamisen ilmentymät voi lajitella kahteen ryhmään: sellaiseen, jossa kirjailija ottaa työstettäväksi uuteen tekstikokonaisuuteen itse aikaisemmin käyttämiään ja luomiaan hahmoja (*autografinen ryhmä*) ja ryhmään, jossa kirjailija lainaa hahmoja toisen kirjailijan teoksista (*allografinen ryhmä*). (Müller 1991: 110.)

Ensimmäisestä ryhmästä voivat olla esimerkkinä kirjasarjat, kuten Conan Doyle'n *Sherlock Holmes*, joissa sama hahmo seikkailee useiden teosten sivuilla. Kirjailija voi myös käyttää samaa sankaria eri teoksissa ilman että kyse olisi varsinaisesti yhtenäisestä sarjasta. Lisäksi kirjailija voi tehdä teokselleen jatko-osan, kuten esimerkiksi Defoen *The Futher Adventures of Robinson Crusoe*. Myös näissä edellämainituissa tapauksissa voi hahmo muuttua teoksesta toiseen kirjailijan uusien ideoiden tai esteettisten näkemysten mukaan. (*id.* 112 – 113) Teossarja voi jatkua myös toisen kirjailijan kirjoittamana. Näin esimerkiksi John Gardner jatkoi allografisesti Ian Flemingin kuoltua tämän luomaa *James Bond* kirjasarjaa. Kyse on tällöin tyylin, juonirakenteen ja hahmojen uudelleen käytöstä. Vakavan imitaation tapaan voitaisiin puhua siis jopa väärennöksestä.

Autografiseen ryhmään kuuluu vielä spesifi osa-alue, jossa kirjailijan hypotekstinä on yksi tai useampi hänen omista teoksistaan. Tällainen viittaussuhde on intratekstuaalinen. Apollinaire on hyödyntänyt paljon intratekstuaalisuutta, sillä hänen teoksissaan toistuvat samat elementit, hahmot ja juoniasetelmat.

Apollinainen *L'Enchanteur pourrissant* sopii esimerkiksi myös allografisesta ryhmästä. Siinä hahmoa ei ole kuitenkaan otettu käyttöön vain yhdeltä kirjailijalta vaan kokonaiselta kirjalliselta perinteeltä. Perusasetelma uudelleen käyttöönnotosta on kuitenkin allografinen.

Sekä autografisessa että allografisessa tapauksessa hahmosta kirjoitetaan lisää edeltävän tekstin suoraksi tai epäsuoraksi jatkeeksi. Jatkoteksti voi kohdistua muuhunkin kuin

hahmoihin. Tällainen olisi esimerkiksi kirjasarja, jossa tapahtumat sijoittuisivat samaan miljööseen, mutta hahmot eivät siirtyisi teoksesta toiseen.

5.5.1. Hypotekstin jatkot

Hyperteksti voi kuvata katkelman hahmon elämästä ennen tai jälkeen hypotekstin ajankohtaa, tai se voi täyttää aukon, joka on jäänyt hypotekstissä käsittelemättä. Näitä kolmea tekstiä täydentävää kirjoituslähtökohtaa voidaan kutsua käsitteillä *analepsis*, *prolepsis* ja *ellipsi*, jotka Genette esittää kertomuksen aikaa ja järjestystä koskevassa tutkimuksessaan. (Müller 1991: 116 - 117.)

Genette määrittelee *analepsiksen* takautuvaksi kerronnaksi jo tapahtuneesta ajanjaksosta tai tapahtumasta. Hypertekstuaalisesti se on siis jatko, joka keskittyy hypotekstiä edeltävään aikaan. (Genette 1972: 90; 1982: 197.) *Analepsis* voi olla myös ”sekoitettu” siten, että sen käsittämä ajanjakso alkaa ajasta ennen hypotekstiä, mutta jatkuu siten, että se tulee päällekkäiseksi hypotekstin kanssa tai jatkuu jopa sen ohi (Rimmon – Kenan 1999: 63). *Prolepsiksessa* on kyse tulevan ennakoinnista eli proleptinen jatko jatkaa tekstiä siitä, mihin hypoteksti jäi. (Genette 1972: 90, 111; 1982: 197.) *Ellipsi* puolestaan on ajallinen siirtymä teoksen sisällä. Elliptinen jatko täyttää tällaisen tekstin keskellä olevan aukon. (Genette 1972: 139 - 141; 1982: 198.) Näiden jatkosten lisäksi Genette puhuu vielä *paraleptisestä jatkosta*, jonka Müller teoksessaan sivuuttaa. Se keskittyy kuvaamaan sivutarinaa, joka on jäänyt hypotekstissä kertomatta. (Genette 1982: 198.)

Tekstin jatko voi olla lojaali (*fidèle*) tai epälojaali (*infidèle*) hypotekstille. Lojaalilla Genette tarkoittaa tekstiä, joka seuraa mahdollisimman tarkasti hypotekstiä pyrkien lähes tyylilliseen ja temaattiseen identtisyYTEEN. Epälojaali teksti puolestaan on itsenäisempi teos, joka selkeästi on irrottautunut hypotekstistään (*id.* 214).

5.5.2. Hahmon muuttuminen

Hahmon ja hypotekstin muuttuminen ovat sidoksissa toisiinsa. Transformoitu hypoteksti voi olla olemassa ilman transformoitua hahmoa, mutta hahmo ei voi kokea transformaatiota ilman, että muutos koskisi myös hypotekstiä. Uudelleen käytetty

hahmo ei ole koskaan täysin itsenäinen ja hypotekstistään irrallinen. Silloinkin kun se on otettu uuden tekstin osaksi ilman, että hypotekstiä siteerataan tai mukailaan, se heijastaa olemassaolollaan alkuperäistekstiä. Näin esimerkiksi *Robinson Crusoe* ei voi olla osana teoksen hahmogalleriaa ilman, että lukija yhdistäisi sen olemukseen haaksirikkoutuneen seikkailuja. Hahmon irrallinen uudelleen käyttö onnistuu vain jos hahmo on lukijalle ennalta tuntematon. Tällöin hahmo ei kuitenkaan ole lukijan silmissä uudelleen käytetty.

Hypoteksti puolestaan voi transformoitua hypertekstiksi ilman, että ainoatakaan sen alkuperäisestä hahmokavalkadista otetaan mukaan uuteen teokseen. Tällöin hypoteksti toimii teokselle juonirunkona. Jos pidättäydymme Robinson Crusoe- malliesimerkissä, transformaationa on teos, joka perustuu haaksirikkoon ja selviytymiseen autiolla saarella. Tuloksena tällaisesta juonen intertekstuaalisesta käytöstä on esimerkiksi H. De Vere Stacpoolen teos *Sininen laguuni*, joka on kahden nuoren robinsonmainen selviytymistarina ilman, että itse Robinson Crusoea varsinaisesti hahmona muistutetaan lukijan mieleen.

Müller tähdentää, että hahmoa ei tule lähestyä vain sen luonteenpiirteiden kautta, vaan se tulee nähdä osana taiteellista kokonaisuutta (Müller 1991: 107). Näin jokainen kirjailija tuo omalla tyylillään, teoksensa juonella ja muiden käyttämiensä hahmojen läsnäololla hahmoon oman subjektiivisen lisänsä.

Uudelleen käytettyihin hahmoihin pätevät esiteltyt intertekstuaalisuuden transformaatiomallit. Näiden lisäksi työstettäessä hahmoa uudelleen sen asema tekstissä voi muuttua. Esimerkiksi hypotekstin sivuhenkilöstä voi tulla hypertekstin päähenkilö tai vastaavasti päähenkilö voi muuttua sivuhenkilöksi. Hahmo voi muuttua myös täysin päinvastaiseksi alkuperäishahmoon nähden. Esimerkiksi rikkas voidaan korvata köyhällä, kaunis rumalla ja hyvä pahalla. (*id.* 110.) Konfiguraation osalta esimerkiksi hahmoparin palvelija-isäntä suhteet voivat muuttua siten, että isännästä tulee hypertekstissä palvelija ja palvelijasta isäntä. Samoin voi tapahtua tekstin uudelleen käytön suhteen myös juonelle. Palaaminen voi korvautua lähdöllä, tuhoaminen luomisella tai esimerkiksi syntymä kuolemalla.

Hahmoa voidaan myös nuorentaa tai vanhentaa hypertekstissä. Vielä radikaalimpi diegeettinen transpositio on hahmon sukupuolen vaihtaminen. Transseksualisaatio voi kääntää jopa koko hypotekstin naurettavaksi ja kääntää nurin sen tematiikan luoden näin parodian. (Genette 1982: 345 - 346.) Hypertekstissä hahmon arvoa voidaan myös nostaa tai alentaa. Tällöin kumotaan hypotekstin luoma kuva hahmosta. Arvonalennuksella voidaan negativisoida sankari siten, että hänestä tulee antisankari ja arvonylennöksellä hahmolle voidaan antaa tärkeämpi asema hypertekstin arvosysteemissä. (*id.* 393, 404 - 405.)

Lisäksi Müller nimeää kolme hahmon muodostumisen tapaa. Ensimmäisessä hahmo on muodostunut useammasta kuin yhdestä aikaisemmasta hahmosta. Tällainen kahden hahmon yhdistelmä on Alphonse Daudetin *Tartarin de Tarascon*, jossa hahmossa ovat ruumiillistuneina sekä *Don Quijote* että *Sancho Panza*. Tartarilla on mm. espanjalaisen hidalgon sielu, mutta palvelijan ruumis. Toisessa, tartuttamisen tapauksessa, hahmot on otettu yhdestä teoksesta, mutta niiden välinen suhde on peräisin toisesta teoksesta. (Müller 1991: 115.) Myös teoksen juoni voi nähdäkseni olla peräisin eri hypotekstistä kuin hahmot. Kolmanneksi hän mainitsee tapauksen, jossa kirjallinen hahmo on identifioitunut toiseen kirjalliseen hahmoon. Kyse ei ole hahmon uudelleen käyttämisestä, vaan vaikutteiden ottamisesta. Esimerkiksi Don Quijotesta on olemassa useita identifioituneita kirjallisia hahmoja. Näin Flaubertin *Emma Bovaryssa* kuvastuu samanlaista tekstien maailmaan uppoutuneisuutta kuin *Don Quijotessa*. (*id.* 116 - 117.)

Työni seuraavissa luvuissa pyrin soveltamaan näitä edellä esitettyjä intertekstuaalisuuden teorioita ja Genetten ja Plettin transformaatiomalleja Apollinainen teokseen *L'Enchanteur pourrissant* ja varsinkin siinä esiintyviin uudelleen käytettyihin hahmoihin.

6. INTERTEKSTUAALISUUS *L'ENCHANTEUR POURRISSANTISSA*

L'Enchanteur pourrissantin sisältämät lukuisat viittaukset aikalaisten ja edeltäjien teoksiin eivät selity yksinomaan sillä, että Apollinaire oli bibliofiili. Vaikka hän kenties halusikin teoksellaan ylistää kirjallisuudenhistoriaa tuomalla tekstiin jo olemassaolevia hahmoja ja konteksteja, niin hänen tarkoituksenaan oli kuitenkin ensisijaisesti luoda oma itsenäinen teos. (Burgos 1972: VI.)

L'Enchanteur pourrissantiin valitut hahmot, legendat ja myytit eivät olekaan sattumanvaraisesti yhteensovitettuja, vaan taustalla on täsmällinen päämäärä. Vaikka ne eivät ole kaikki samaan aikaan eivätkä paikkaan sidoksissa, ne silti kuvastavat teoksen päätarinaa ja tukevat samoja teemoja.

Näitä hallitsevia ideoita *L'Enchanteur pourrissantissa* ovat yksinäisyyden kokeminen, kuoleman jatkuva läsnäolo elämässä ja miehen ja naisen välisen rakkauden onnistumisen mahdottomuus. Nämä ajatukset toistuvat teoksessa niin yksilötasolla kuin laajemmissakin konteksteissa. Myös Burgos on kiinnittänyt huomiota näihin teemoihin kuitenkin analysoimatta yksittäisiä esimerkkejä.

L'Enchanteur pourrissantin voi lukea selvittämättä siihen koodattuja jälkiä muista teksteistä, mutta tällöin teos ei aukene lukijalle. Näin katsoisinkin, että Riffaterren näkemystä, jonka mukaan tekstissä ilmenevät anomaliat on ratkaistava, on noudatettava ainakin osittain luettaessa Apollinainen lyyristä teosta. *L'Enchanteur pourrissant* sisältää niin valtavan määrän tällaisia ongelmakohtia, että kaikkien niiden ratkaiseminen vaatisi lukijalta yli-inhimillisen taustatyön verrattuna totuttuun lukuprosessiin. Ongelmana ei ole vain uudelleen käytettyjen hahmojen ja hypotekstien lukumäärä, vaan myös se, ettei teksti anna suoraa vihjettä siitä mitkä teokset ovat toimineet hypoteksteinä. Katsoisinkin *L'Enchanteur pourrissantin* ymmärtämisen kannalta olevan tärkeintä selvittää pääpiirteet anomalioista. Teos tulisi lukea osittain Riffaterren ja osittain Genetten vaatimusten mukaan noudattamatta kuitenkin täysin kumpaakaan. Anomalioita tulisi siis avata, mutta kaikkiin syventyminen ei ole pakollista. Ihanteellisin tapa lukea *L'Enchanteur pourrissant* olisikin tutustua kommentoituun teokseen, joka sisältäisi teoksen lukuisia anomalioita selventävän viitekehyksen.

Genetten transtekstuaalisuuden avulla tarkasteltuna Apollinainen teoksesta löytyy esimerkkejä intertekstuaalisuudesta (käytän tässä kappaleessa Genetten spesifejä transtekstuaalisuuden termejä), paratekstuaalisuudesta, arkkitekstuaalisuudesta ja hypertekstuaalisuudesta. Vain metatekstuaalisuutta ei esiinny jos tarkasteltavana on ensimmäinen painettu *L'Enchanteur pourrissant*. Sittemmin painetuissa laitoksissa on yleensä mukana kirjallisuudentutkijan, julkaisijan tai toisen kirjailijan kommentaari.

L'Enchanteur pourrissantissa on läsnä samanaikaisesti useita eri tekstejä, joista on näytettävissä olevia merkkejä, joten teoksen intertekstuaalinen asema on selkeä. Teoksessa on kaksi esimerkkiä paratekstuaalisuudesta: kuvitus ja otsikointi. Nämä kaksi sitoutuvat yhteen siten, että teoksen ainoa alaotsikko (*Onirocritique*) on tehty kuvituksen tapaan André Derainin puukaiverruksena.

Teoksen kuvitus ei ole varsinaisesti välineellistä substituutiota, sillä kuvat eivät korvaa tekstiä, vaan täydentävät sitä. Pikemminkin voitaisiin puhua välineellisestä täydentämisestä. Kirjallisuudentutkija J. Hillis Miller onkin huomauttanut teoksessaan *Illustration* (1992), että kuva voi ilmaista tiiviissä muodossa jotakin sellaista, mitä sanat eivät voi tehdä samalla tavalla läsnäolevaksi tekstissä (Miller 1992: 61). Kuvituksen voi katsoa suodattavan katsojalle tuntemuksia, joita itse tekstissä ei ole konkreettisesti ilmaistu. Kuvat heijastavat taiteilijan tuntemuksia ja käsityksiä tekstistä. Näin ajatellen kuvat voisivat korvata lingvististä materiaalia itse kirjailijan sitä alunperin tiedostamatta.

Teoksen kuvitus voi Millerin mukaan tukahduttaa mielikuvituksen siten, että lukija ei luokaan mielessään kuvia lukemastaan tekstistä, vaan hänen mielikuvansa fiksaantuvat esitettyyn kuvitukseen. Tällöin kuvitus sitoo tekstiä. (*id.* 67.) *L'Enchanteur pourrissantin* kuvitus ei kuitenkaan abstraktisuudessaan ole mielestäni tekstiä tukahduttavaa. Derainin kuvitus huokuu vahvaa tunnelmaa, joka menee yksiin Apollinainen tekstin kanssa. Kuvat eivät ole tarkan yksityiskohtaisia, vaan lähinnä suuntaa antavia. Näin en näe mielessäni esimerkiksi Vivianea sellaisena kuin Derain hänet kuvaa, mutta mielikuvaani Vivianesta sisältyy Derainin ilmentämä primitiivisyys ja ykseys luonnon kanssa.

Arkkitekstuaalisuudesta teoksessa voi pitää esimerkkinä *Onirocritique* kappaletta. Se on arkkitekstuaaliselta asemaltaan ennakoiva, uutta julistava. Se toimii itse arkkityyppinä sitä seuraaville surrealistisille teoksille, joissa käsitellään unenomaista maailmaa tai harjoitetaan automaattikirjoitusta.

Teoksessa on eriasteisia transformaatioita niin hypotekstin juonellisella kuin uudelleen käytettyjen hahmojenkin tasolla. Näitä transformaatioita tutkin erikseen niille varatussa luvussa 9.

7. HYPOTEKSTISTÄ HYPERTEKSTIIN

L'Enchanteur pourrissant on itsenäinen teos, joka koostuu lainatusta ja kootusta materiaalista. Apollinaire on sisällyttänyt teokseen omaa materiaalia ja juonikehittelyä siten, ettei se myötäile juonellisesti yhtäkään hypotekstiään. Kirjailija onkin näin luonut oman teoksensa valmiista materiaalista.

Burgosin mukaan teoksen vahvuus onkin juuri Apollinainen tavassa käyttää vanhoja teemoja, traditionaalisia kuvia ja tunnettuja paikkoja siten, että hän tekee niistä omaa ainestaan ja antaa niille uuden ilmeen. Merkittävää Burgosin mielestä onkin juuri se, että Apollinainen ansiosta kaikki voi muuttua runoudeksi. (Burgos 1972: CV.)

Lainatuimmat hypotekstit *L'Enchanteur pourrissantissa* ovat uudelleen käytettyjen hahmojen perusteella antiikin (käsittäen sekä Kreikan että Rooman) ja kelttien mytologia, Raamattu (sekä Vanha että Uusi Testamentti) ja sen apokryfiat, kelttiläinen tarusto ja keskiajan mytologiaperinne. Kaiken kaikkiaan näyttävimmän läsnä teoksen juonen kulussa ovat Raamattu ja kelttiläinen tarusto.

Vanha Testamentti edustaa ankarampaa osaa Raamatusta. Siinä on historian lisäksi lueteltu lakeja ja muita säädöksiä, joiden tarkoitusperästä on eri ryhmien taholta useaan otteeseen kiistelty. Uusi Testamentti puolestaan on Raamatun humanistisempi osa. Siinä annetaan elämänohjeita ja neuvoja, ei niinkään lakeja. Uudelleen käytettyjen hahmojen osalta sekä Vanha että Uusi Testamentti ovat toimineet hypoteksteinä. Näistä kuitenkin Vanhasta Testamentista on otettu enemmän hahmoja.

Raamatun ja varsinkin Vanhan Testamentin läsnäolo tekstissä painottaa *L'Enchanteur pourrissantissa* esitettyjen teemojen lainalaisuutta.¹¹ Se tuo esille sen, että tietyt asiat elämässä ovat väistämättömiä ja koko historiamme ajan päteviä totuuksia. Uuden Testamentin läsnäolo tuo puolestaan nämä teoksen teemat humanistisemmalle yksilötasolle. Kun tähän vielä lisätään kolmas tärkeä hypotekstipohja, kelttiläinen tarusto, nähdään teoksen tematiikan pätevän myös primitiivisemmällä tasolla. Näin teoksen tärkeimmät hypotekstit valottavat teemoja eri näkökulmista samalla painottaen niiden universaalisuutta. Ne tuovat tekstiin elämän kolme eri puolta: lainsäädännön, ihmisten väliset suhteet ja mystiikan. Neljäs huomattava näkökulma teoksessa on luonnon läsnäolo ihmisten elämässä. Luonto ja sitä kautta primitiivisyys ovat yhteydessä mytologiaperinteeseen, mutta sen lisäksi luonnon asemaa painotetaan erilaisten eläinten läsnäololla teoksessa.

Apollinaire on suhtautunut näihin käyttämiinsä hypoteksteihin usealla eri tavalla: neutraalisti, humoristiseksi kääntäen ja runkotarinana käyttäen. Nämä suhtautumistavat heijastuvat teoksen juoneen ja uudelleen käytettyihin hahmoihin, jotka usein luovat koko teoksen tapahtumasisällön keskustelullaan. Varsinaisten kuvailevien ja kommentoivien katkelmien osuus teoksessa onkin pieni. Laajin kuvaileva jakso on teoksen ensimmäinen kappale, joka pohjautuu *Lancelot du Lac* -teokseen.

Burgos on tutkimuksessaan etsinyt *L'Enchanteur pourrissantissa* esiintyville hahmoille hypotekstejä. Hän on kuitenkin mielestäni keskittynyt analyysin sijaan vain lähteiden luettelointiin ja Apollinairin tekstikatkelmien ja hahmojen toistumisen havainnointiin kirjailijan tuotannossa. Näin Burgosin tutkimus ei sisällä yksityiskohtaisempaa analyysiä, joka näyttäisi, millaisia vaikutuksia uudelleen käytetyillä hahmoilla on itse teokseen ja miten ne ovat muuttuneet uudessa asemassaan.

Teoksen hahmojen osalta on vielä huomioitavaa, että *L'Enchanteur pourrissantissa* ei ole mukana ainoatakaan Apollinairin omaa, täysin itse luomaa henkilöahmoa. Kaikki teoksen henkilöt ja hahmot ovat siis uudelleen käytettyjä hahmoja. Apollinairin omaa tuotosta ovat vain teoksessa esiintyvät sellaiset eläimet, joille ei ole annettu erisnimiä (esim. rupikonna ja pöllö). Tällaiset eläimet ovat kuitenkin teoksessa sivuosissa.

¹¹ Teemoista tarkemmin luvussa 10.

Apollinairen omatekoisen hahmotyypin voi ikään kuin katsoa kätkeytyvän näiden uudelleen käytettyjen hahmojen taakse. Hän ei ole luonut varsinaista yhtä hahmoa vaan on piilottanut tietyyntyyppisen luonteen ja elämänasenteen hahmoihin tehtyihin transformaatioihin.

7.1. KOODATUT MERKIT

L'Enchanteur pourrissantissa on runsaasti koodattuja jälkiä, joita rajoitetun intertekstuaalisuuden edustajat peräänkuuluttavat. Tällaisia jälkiä on kolmenlaisia: hypotekstin hahmot ja paikat ja niiden nimet, tekstikatkelman modernisoitu kieli ja yhden hypotekstin jatkuva läsnäolo.

7.1.1. Nimet

L'Enchanteur pourrissantissa on 89 erilaista koodattua merkkiä nimien muodossa. Jo pelkkä nimi on intertekstuaalinen elementti tekstissä. Käsittelen tässä vain nimiä ja uudelleen käytettyihin hahmoihin perehdyn tarkemmin luvuissa 8 - 12. Useimmat käytetyistä nimistä esiintyvät tekstissä monta kertaa. Nimet jakautuvat ihmisten/olioiden, olioryhmien ja paikkojen nimiin.

L'Enchanteur pourrissantiin kootut nimet tukevat Apollinairen esittämien teoksen pääteemojen universaalisuutta. Se mikä päti esimerkiksi tietyissä ihmisen olemuksen tunnuspiirteissä keskiajalla, pätee myös 1900-luvulla jne.

7.1.1.1. Hahmojen nimet

L'Enchanteur pourrissantissa on hahmojen ja yksittäisten olioiden nimiä yhteensä 62 kappaletta. Nämä jakautuvat seuraavasti lähteidensä mukaan: antiikin mytologia¹² 16 kappaletta, kelttiläinen mytologia 17 kappaletta, Raamattu 20 kappaletta¹³, keskiajan

¹² Käsittäen sekä kreikkalaisen (13 kpl) että roomalaisen mytologian (3 kpl).

¹³ Luku sisältää myös nimiä, jotka on mainittu ainoastaan Raamatun apokryfisissä teksteissä. Nimistä 13 kuuluu Vanhan Testamentin piiriin ja 17 Uuden Testamentin piiriin.

mytologia neljä kappaletta ja lisäksi viisi kappaletta reaali maailmassa olemassa olleiden hahmojen nimiä.ⁱ

Reaali maailman hahmojen osalta määrittely on ajoittain häilyvää. Kyse on siitä, voidaanko esimerkiksi kaikkia Raamatussa mainittuja henkilöitä pitää ehdottoman eksistoituneina. Jos mukaan luetaan myös tällaiset epävarmemmat tapauksen, nousee luku yhteentoista. Näin esimerkiksi itämaan tietäjät kuuluvat sekä Uuden Testamentin henkilöihin, että historiassa olemassa olleisiin hahmoihin.

Selkeimmin yhteen painettuun hypotekstiin viittaavat raamatulliset nimet. Mytologioissa viittauskohde on epämääräisempi ja keskittyy pikemminkin kokonaiseen kirjalliseen perinteeseen, jossa samat hahmot esiintyvät useiden eri kirjailijoiden teoksissa.

7.1.1.2. Hahmoryhmien nimet

Hahmoryhmien nimiä on yhteensä 17 kappaletta. Tällä määritelmällä tarkoitan esimerkiksi sellaisia nimiä kuin satyyrit käsittäen ryhmän miespuolisia kreikkalaisia haltioita.¹⁴ Tämänkaltaiset nimet jakautuvat seuraavasti: Antiikin mytologia kahdeksan kappaletta, Keskiajan mytologia viisi kappaletta, kelttiläinen mytologia kaksi kappaletta ja yksi Raamatun sekä yksi muinaisegyptiläisen mytologian hahmo.ⁱⁱ

7.1.1.3. Paikannimet

Paikkojen nimiä teoksessa on 11.ⁱⁱⁱ Näistä seitsemän on yhteydessä kelttiläiseen mytologiaan. Niiden tarkoitus on sijoittaa tarina Merlinin legendan alkuperäiseen ympäristöön ja osittain antaa informaatiota uudelleen käytetyistä hahmoista. Maantieteelliset määreet eivät itsessään ole merkittäviä teoksessa, vaan niiden avulla viitataan hahmoihin ja tapahtumiin. Tämä viestii siitä, että Apollinaire ei halunnut sitoa tekstiä liiaksi aikaan tai paikkaan. Näin teos saa universaalimman sävyn. Teoksen pääjuonena on uuden kirjallisuuden ja varsinkin runouden ylistys. Tämä ajatus on pikemminkin yleismaailmallinen, eikä sen voi katsoa olevan sitoutunut vain yhteen paikkaan.

¹⁴ Tässä mainittuja hahmoja ei ole sisällytetty kohdassa 7.1.1.1. käsiteltyihin hahmoihin, koska ko. luvussa olen käsitellyt vain yksittäisiä hahmoja ja olioita.

7.1.2. Kielen modernisointi

Kirjailija voi omaksua hypotekstin suoraankin tekstiinsä. Apollinairella lainaaminen ei ole kuitenkaan koskaan täysin suoraa, sillä hän on vähintäänkin uudistanut hypotekstin alkuperäiskieltä. Kyse on siis hypotekstin modernisoimisesta eli kielen saattamisesta modernimpaan muotoon. *L'Enchanteur pourrissantin* ensimmäinen kappale on selkeä esimerkki tällaisesta muunnoksesta. Kyseinen kappale on otettu vuonna 1533 kirjoitetusta *Lancelot du Lac* -teoksesta (Burgos 1972: CXII).

Apollinaire ei ole käännellyt tai muuttanut hypotekstin perusjuonta. Kieli on lingvistisen substituution tavoin korvattu toisella, eli 1500-luvun ranska on korvattu 1900-luvun ranskalla. Tällaisesta substituutiosta voidaan puhua osittaisena käännöksenä, sillä siinä vieras kieli on korvattu tutulla. 1500-luvun ranska sisälsi lyhenteitä, sanoja ja kirjoitusasuja, jotka jäivät jo kirjan julkaisuaikana vanhaan kieleen perehtymättömältä ymmärtämättä. Apollinaire on tuonut tekstin aikalaistensa nykyisyyteen ja tehnyt siitä ymmärrettävää. Voidaankin sanoa Apollinairien transkriboineen¹⁵ 1500-luvun tekstin 1900-luvun kieliseksi. Hän on siis vieraannuttanut hypertekstin kielen hypotekstistä tekemällä siitä käännöksen, joka oli hänen aikalaisilleen tutummassa kirjoitusasussa.

Lancelot du Lac on teoksen konkreettisimmin läsnäoleva hypoteksti. Apollinaire on käsitellyt tätä hypotekstiä lähinnä neutraalisti sillä hän ei ole puuttunut alkuperäisjuonen kulkuun, vaan on tehnyt vain puhtaasti muodollisia tranformaatioita. Hypotekstin kielen modernisoinnin lisäksi alkuperäistekstiin on kohdistettu suppeaa lingvististä substituutiota. Näin *L'Enchanteur pourrissantin* aloituskappale on pastissi. Apollinaire on siinä mahdollisimman pitkälle säilyttänyt hypotekstin sanajärjestyksen siten, että modernimpi hyperteksti on säilyttänyt vanhahtavan sävyn käytöstä poistuneiden kielikuvioiden muodossa. Näin seuraavassa esimerkissä sanajärjestys on säilynyt samana Apollinairien korvattua vain käytöstä poistuneet sanat uudemmilla ja muutettua muinaisranskan kirjoitusformaatin 1900-luvun ranskaksi¹⁶.

¹⁵ Transkriboimisella tarkoitetaan kirjoituksen siirtämistä toiseen kirjoitusjärjestelmään. Tässä tapauksessa siis muinaisranskan siirtämistä modernimpaan kirjoitusjärjestelmään.

¹⁶ Esimerkiksi muinaisranskan sana *laymer* on modernimpaa muotoa *l'aimer*. Samoin *moult on très, souvent on souvent, venoit on venait, estoit on était, iour on jour, p on par* jne.

Lancelot du lac:

--et Merlin commança a laymer
et moult souuent alloit et venoit
ou elle estoit et par iour et p nuyt¹⁷
(Noir 1972: 191).

L'Enchanteur pourrissant:

Merlin commança à l'aimer, et très
souvent il venait là où elle était, et
par jour et par nuit¹⁸
(Apollinaire 1997: 16).

Tyylin lisäksi Apollinaire on jättänyt tekstiin sanoja, jotka olivat jo 1900-luvun alussa vanhahtavia. Apollinaire piti kenties uudempia vastineita liian moderneina tai tyyllillisesti epärunollisina. Näin esimerkiksi Apollinaire ei käytä pantteria kuvatessaan ranskankielistä sanaa *la panthère* vaan sanaa *pard*. Pard on muinaisranskankielinen käytöstä jo paljon ennen Apollinaiaren aikaa poistunut pantteria tarkoittava sana (Godefroy 1965 s.v. *pard*). Tällaisten vierasperäisten sanojen käytön syy voi olla myös pyrkimys irtautua omasta aikakaudesta. Surrealistit protestoivat juuri omaa aikakauttaan ja sen akateemisuutta. Näin Apollinaire on tuonut tekstiinsä salaperäisyyttä ja taianomaista tunnelmaa vanhoilla sanoilla. Nämä sanat ikään kuin irrottavat tekstin Apollinaiaren aikakaudesta ja viittaavat läsnäolollaan vanhaan ja primitiivisempään aikaan. Primitiivisyys sitoo teoksen sanaston myös Merliniin liittyvään bretagnelaiseen myyttiperinteeseen ja kelttiläiseen mytologiaan ja tekee teoksesta näin yhtenäisemmän ja runollisesti soluvamman kokonaisuuden.

Lancelot du Lac -pastissi muodostuu yhdestä hypotekstistä, mutta on samalla osa suurempaa intertekstuaalista kokonaisuutta, joten se täyttää P. ja L. Murraynkin vaatimuksen useampien tekstien läsnäolosta. Genette painottaa, että tehdessään pastissia kirjailija toimii yleensä kirjoittamattoman säännön mukaisesti ja ilmoittaa imitaationsa kohteen. Jos imitaatiosuhdetta ei mainita, voidaan puhua P. ja L. Murrayn mukaisesta kirjallisesta väärennöksestä. Jos kirjailija kuitenkin myöntää tekstin pastissiksi mainitsematta hypotekstiä, kyse on enigmaattisesta pastissista hypotekstin jäädessä arvoitukseksi. (Genette 1982: 93, 141.) *Lancelot du Lac* -teoksen osalta Apollinaire ei sen paremmin mainitse intertekstuaalista suhdetta kuin kielläkään sitä, joten *L'Enchanteur pourrissantin* ensimmäistä kappaletta voitaneen pitää juuri enigmaattisena pastissina. Enigma kuitenkin ratkeaa lukijan löytäessä hypotekstin.

¹⁷ Suom. Merlin alkoi rakastaa tätä neitoa ja hän meni erittäin usein sinne missä tämä oli. Ja näin hän teki päivin öin.

¹⁸ Suomennos sama kuin edellisessä viitteessä.

Vaikka pastissi ja parodia eroavatkin toisistaan selkeästi koomisuuden tasolla, pastissi voi kuulua osaksi parodista tekstiä tai päinvastoin joitakin parodisia elementtejä voi olla pastissikokonaisuuden sisällä (Rose 1995: 73). Näin myös *L'Enchanteur pourrissantissa Lancelot du Lac* -pastissi on osana tekstikokonaisuutta, jossa on myös parodisia elementtejä.

Tämä transkriboitu teksti luo fiktiiviselle teokselle historiallisen pohjatarinan ja taustan. Se sijoittaa Merlinin legendan kelttiläiseen taruperinteeseen. Tämän lisäksi *Lancelot du Lac* -teos mukailee *L'Enchanteur pourrissantin* teemaa onnettomasta rakkaudesta.¹⁹

7.1.3. Jatkuva viittaus

7.1.3.1. Raamattu

Raamattu on kelttiläisen legendaperinteen lisäksi toinen huomattavimmista jatkuvasti läsnäolevista teksteistä *L'Enchanteur pourrissantissa*. Tämä Apollinairen teoksen suhde Raamattuun on tunnistettavissa raamatullisista sanonnoista, uudelleen käytetyistä hahmoista ja esimerkkitarinan formulasta, joka muistuttaa Jeesuksen syntymää. Raamattu kattaakin hypotekstinä koko teoksen. *L'Enchanteur pourrissantissa* on lukuisia yksittäisiä viittauksia Raamattuun, minkä lisäksi Raamattu on koko teoksen pohja.

Uudessa Testamentissa varsinainen ”tarina” alkaa Kristuksen syntymästä. *L'Enchanteur pourrissant* käsittelee aikaa antikristuksen näennäisen kuoleman jälkeen. Kuoleman kautta Merlinin kohtalon voi sitoa myös ylösnousemukseen. Kristus nousi kuolleista ja voitti kuoleman. Merlinkin on kuolematon, eikä voi kuolla edes omien loitsujensa voimasta. Tämä kuitenkin on hänen kirouksensa, sillä hänen sielunsa jää mätänevän ruumiin vangiksi pimeään metsään orapihlajapensaalle. Raamatussa itämaan tietäjät saapuivat juhlien todistamaan Kristuksen syntymää, *L'Enchanteur pourrissantissa* vaelluksen kohteena on antikristuksen, Merlinin, hauta ja vaeltajina muun muassa väärät itämaan tietäjät. Tällaisella käänteisasettelulla Apollinaire onkin luonut käänteisraamatun jossa alku korvataan lopulla.

¹⁹ Tästä teemasta tarkemmin luvussa 10.1.

Raamatun hypotekstiasema näkyy myös teoksen kappalejaosta. Raamatuntutkimukseen perehtyneen Northrop Fryen mukaan²⁰ Raamattu jakautuu mytologiselta pohjalta seitsemään suureen kerrontasekvenssiin, jotka etenevät dialektisesti teoksen alusta loppuun. Frye nimeää Raamatun sekvenssit seuraavasti: luominen, maastapako (vallankumous), laki, viisaus, profetia, hyvä sanoma ja ilmestys. (Nummi 1991: 188.) *L'Enchanteur pourrissant* seuraa kappalemääränsä lisäksi myös ainakin osittain Raamatun sekvenssien pääteemoja:

Luomista vastaavassa kappaleessa *L'Enchanteur pourrissantissa* on Merlinin syntymän kuvaus. Maastapakoa ja vallankumousta kuvastavat puolestaan vaeltavat hahmot ja erityisesti jatkuvasti pakeneva Lilith. Lakiosuutta vastaa eläinten ja paholaisten valtakunta, joka syntyy diktatuurin alle.²¹ Viisaukskappaleessa Apollinaire käsittelee muun muassa rakastumista ja sitä kuinka mies sokaistuu rakkaudesta. Profetiakappaleessa filosofit, kuolemattomat ja Jumalan oliivipuut käyvät vuoropuhelua keskenään. Hyvän sanoman kohdalla Merlin ilmaisee ensimmäistä kertaa suoraan ajatuksensa miehen ja naisen erilaisuudesta, siitä kuinka he eivät muistuta toisiaan. Tätä voi tosin pitää huononakin sanomana, jolloin Apollinaire on kääntänyt alkuperäistä ajatusta vastakkaiseksi. Teoksen viimeisessä kappaleessa on surrealistinen ilmestys *Onirocritique*. Se poikkeaa surrealistisen luonteensa takia huomattavasti edeltävistä kappaleista niin tyyllillisesti kuin juonellisestikin. Se ennakoikin ilmestyskirjamaisesti uutta tyyliä ja ajattelutapaa.

Samantapainen sekvenssijako Raamatun kanssa ei voi olla vain sattumaa, kun kyseessä on uskonnollisiin teksteihin perehtyneen kirjailijan teos. Mielestäni *L'Enchanteur pourrissantin* rakenne on otettu Raamatusta. Olen kuitenkin sitä mieltä, ettei tätä sekvenssijakoa tule analysissa noudattaa orjallisesti, sillä teoksen monimielisyys mahdollistaa useita rinnakkaisiakin tulkintoja.

Jyrki Nummi mainitsee Raamatun intertekstuaalisuutta käsittelevässä tutkimuksessaan, että kaikissa Uuden Testamentin standardikommentaareissa kiinnitetään huomiota viitteisiin, suoriin lainauksiin, läheisiin parafraaseihin ja typologioihin, jotka yhdistävät

²⁰ Siteerattu Jyrki Nummen artikkeliin ”Kirjoituksia kirjoituksista. Raamatun intertekstuaalisuudesta” nojalla, ks. Nummi 1991.

²¹ Tämän kappaleen voi tosin Burgosin tavoin katsoa kuvastavan myös luomiskertomusta. (Burgos 1972: 95c.)

Uuden ja Vanhan Testamentin (Nummi 1991: 191). Apollinairella teoksen kappaleiden välillä on samantapainen viittaussuhde teemojen ja yksittäisten virkkeiden toiston tasolla. Myös viittaukset itse Raamattuun yhdistävät useita kappaleita toisiinsa.

Burgos painottaa teoksen viimeisen kappaleen, *Onirocritiquen* (Onirokritiikin), asemaa itsenäisenä, muusta tekstistä irrallisena kokonaisuutena. Hänen väitteensä perustuu siihen, ettei kyseinen kappale sisällä juurikaan Merlinin legendaan kuuluvia elementtejä ja hahmoja, ja se on alunperin kirjoitettu itsenäiseksi teokseksi ja liitetty myöhemmin *L'Enchanteur pourrissantin*.

Mielestäni kyseinen kappale ei kuitenkaan ole irrallinen, vaan se on Nummen esittämän Uuden ja Vanhan Testamentin yhtenäisyyden tavoin sidoksissa teoksen kokonaisuuteen. *Onirocritiquen* yhteys *L'Enchanteur pourrissantin* muihin kappaleisiin näkyy selkeästi jo kappaleen nimestä. Onirokritiikki tarkoittaa unien selittämisen taitoa (OED X s.v. *Oneirocritic, oniro-*). Se saa nimensä kreikkalaisen mytologian Oniros-jumalalta, joka oli unien ja nukkumisen jumala Hypnoksen poika ja taisi itsekin unien manipuloinnin. Näin kreikkalainen mytologia, joka on läsnä teoksen muissakin kappaleissa, esiintyy myös viimeisessä kappaleessa.

Onirocritiquessa on myös huomattava määrän viittauksia Raamattuun, ja itse asiassa *Ilmestyskirja* on sen uuttaennakoivan ja taianomaisen maailman perusta.²² Näin yhdistävä side *Onirocritiquen* ja teoksen muiden kappaleiden välillä löytyy Ilmestyskirjasta, sillä edeltävistäkin kappaleista on löydettävissä useita viittauksia kyseiseen Uuden Testamentin osaan. Näitä ovat esimerkiksi seuraavat *L'Enchanteur pourrissantin* kohdat, jotka esitän rinnakkain Ilmestyskirjan kohtien kanssa:

²² Myös Burgos on huomannut *Onirocritiquen* ilmestyskirjamaisen muodon.

Esimerkki 1.

L'Enchanteur pourrissant

Aux portes des villes meurent
des enchanteurs que personne
n'enterre²³
(Apollinaire 1997: 24).

Johanneksen ilmestys

Heureux ceux qui font ses commandements,
afin d'avoir droit à l'arbre de vie, et
d'entrer par les portes dans la ville! Mais
dehors seront les chiens, les empoisonneurs,
les impudiques, les meurtriers, les idolâtres, et
quiconque aime la fausseté et qui la commet.²⁴
(Apocalypse de S. Jean XXII: 14 - 15.)

Tässä teoksen toisen kappaleen kohtauksessa Apollinaire viittaa suoraan *Ilmestyskirjaan*, jossa mainitaan velhojen jäävän kaupungin porttien ulkopuolelle huonompina eläväisinä. Syy tähän on heidän yhteytensä myyttiseen taikamaailmaan.

Esimerkki 2.

À la faible clarté des lampes
fumeuses, la reine accouchait,
dans son palais, à Camelot²⁵
(Apollinaire 1997: 80).

Elle était enceinte, et elle criait, étant
en travail et souffrant les douleurs de
l'enfantement²⁶
(Apocalypse de S. Jean XII: 2).

Molemmissa otteissa asetelma synnyttävän naisen ja lapsen välillä on sama. *L'Enchanteur pourrissantissa* viitataan nähdäkseni Arthurin syntymään, eli kuningatar Camelotin palatsissa on Igraine. Legendan mukaan hän joutui luopumaan lapsestaan heti synnyttyään, sillä lapsen isä, Uther Pendragon, oli luvannut tämän Merlinin kasvatettavaksi.

Ilmestyskirjassa puolestaan lohikäärme seisoo synnyttämäisillään olevan vaimon edessä nielläkseen vastasyntyneen. Lisäksi tuo nainen synnyttää poikalapsen, josta sanotaan: ”Hän on kaitseva kaikkia pakanakansoja rautaisella valtikalla”. (Joh 12: 4 - 5.) Mielestäni tämä kuvaus sopii myös Arthuriin, josta tuli kuningas ja pyöreän pöydän ritareiden johtaja kivistä vetämänsä miekan ansiosta ja joka kristittynä omistautui lopulta Graalin maljan etsimiselle.

²³ Suom. Kaupunkien porteille kuolevat velhot, joita kukaan ei hautaa.

²⁴ Suom. Autuaat ne, jotka pesevät vaatteensa, että heillä olisi valta syödä elämän puusta ja he pääsisivät porteista sisälle kaupunkiin// ulkopuolella ovat koirat ja velhot ja huorintekijät ja kaikki, jotka valhetta rakastavat. Joh. 22: 14 - 15. Raamattu suomennokset ovat kirkolliskokouksen vuonna 1938 hyväksymästä Uuden ja Vanhan testamentin suomennoksesta.

²⁵ Suom. Savuavien lamppujen heikossa valossa kuningatar synnytti palatsissaan Camelotissa.

²⁶ Suom. Hän oli raskaana ja huusi synnytystuskissaan, ja hänen oli vaikea synnyttää. Joh. 12: 2.

Se, että Apollinaire rinnastaa nämä kaksi hypotekstiä, ei välttämättä alenna kummankaan arvoa, vaan asettaa historiallis- legendallisen ja uskonnollisen perinteen samalle tasolle. Katsoisinkin Apollinairen bibliofiilinä osoittavan samaa kunnioitusta ja mielenkiintoa kaikkia kirjallisia perinteitä kohtaan. Tietysti voidaan ajatella Raamatun arvoa alentavaksi sen rinnastaminen fiktiiviseen materiaaliin, mutta loppujen lopuksi molemmissa tarinaperinteissä (Raamatussa ja Arthurin legendassa) on kyse uskomisesta tarinaan, joka sisältää erilaisia ihmeitä, joista ei ole varsinaisia todisteita.

Kaikissa *L'Enchanteur pourrissantin* kappaleissa hallitsee lisäksi yhdistävä unenomainen ilmapiiri, joka syntyy haudatun velhon näyistä ja mietteistä sekä häntä etsivien erilaisten hahmojen harhailusta pimeässä metsässä. Tämä yhtenevä ilmapiiri sitoo kappaleet toisiinsa ja tekee teoksesta yhtenäisen kokonaisuuden. Näin Burgosin näkemys *Onirocritiquen* irtonaisesta asemasta teoksessa ei mielestäni ole perusteltavissa. Varsinaisia yksittäisiä yhteyksiä itse *Onirocritiquen* ja *Ilmestyskirjan* välillä ovat muun muassa seuraavat rinnakkain esitetyt kohtaukset:

Esimerkki 3.

Onirocritique:

Elle m'apporta une tête faite
d'une seule perle²⁷
(Apollinaire 1997: 106).

Je retrouvai sur le sol la tête
faite d'une seule perle et qui
pleurait²⁸ (Apollinaire 1997: 108).

Johanneksen ilmestys:

Et aussitôt je fus ravi en esprit; et
voici, un trône était dressé dans le
ciel, et quelqu'un était assis sur ce
trône. Celui qui y était assis paraissait
semblable à une pierre de jaspe et
de sardoine; et le trône était environné
d'un arc-en-ciel qui paraissait comme
une émeraude.²⁹ (Apocalypse de S. Jean IV: 2 - 3.)

Katsoisin Apollinairen viittaavan ”helmipäällä” *Ilmestyskirjan* Jumala-kuvaukseen, vaikkakin kristillisessä symboliikassa itse helmi on pikemminkin Kristuksen symboli. Kristillisen symboliikan kannalta voidaankin tarinan katsoa kertovan Jumalan hylkäämisestä liian vaikeana ja salaperäisenä olentona, sillä Apollinairella ihminen, joka ei saa vastauksia esittämiinsä kysymyksiin edes uhkailemalla, hylkää helmen heittäen sen mereen. Myöhemmin hän löytää helmen rannasta itkemästä. Katsoisin

²⁷ Suom. Hän toi minulle pään, joka oli tehty yhdestä helmestä.

²⁸ Suom. Löysin maasta uudelleen tuon pään, joka oli tehty yhdestä helmestä ja joka itki.

²⁹ Suom. Ja kohta minä olin hengessä ja katso, taivaassa oli valtaistuin, ja valtaistuimella oli istuja// Ja istuja oli näöltään jaspis- ja sardionkiven kaltainen: ja valtaistuimen ympärillä oli taivaankaari, näöltänsä smaragdin kaltainen. Joh 4: 2 - 31.

tämän kuvaavan sitä, kuinka Jumala suree kadotettua lammastaan tätä hylkäämättä, antaen uuden mahdollisuuden sijoittumalla kuvainnollisesti vaeltajan ulottuville.

Moniselitteisyyden ansiosta kohtauksen voi samanaikaisesti katsoa kuvaavan myös Vivianea, joka oli järven neito ja asui jalokivin koristellussa palatsissaan järven pohjalla. Näin kohtaus kuvastaisi myös sitä kuinka haudattu Merlin lopulta irrottautuu rakkaudestaan ja hylkää petollisen lumoajansa. Burgos katsoo tämän kohdan kuvaavan nimenomaan Vivianea, johon viitataan veden elementillä (Burgos 1972: 181n).

Esimerkki 4.

Des vaisseaux d'or, sans matelots,
passaient à l'horizon. Des ombres
gigantesques se profilaient sur les
voiles lointaines. Plusieurs siècles
me séparaient de ces ombres.³⁰
(Apollinaire 1997: 109.)

Tällä katkelmalla Apollinaire viittaa laajempaan tekstikokonaisuuteen: ensinnäkin Ilmestyskirjan kohtaan, jossa Babylonin saastainen kaupunki kukistuu ja kuninkaat, kauppiat ja merenkulkijat itkevät (Joh 18: 9 - 9). Toiseksi kohtaan, jossa merimiehet, jotka ovat omistaneet elämänsä tuon kaupungin paheille eivät ole osallisina ensimmäisessä ylösnousemuksessa (Joh 20: 4 - 6), vaan heidän laivansa vaeltavat tyhjinä kuolleista nousseiden pyhien ihmisten varjojen piirtyessä niiden purjeisiin. Apollinaire ajoittaa nuo varjot useiden vuosisatojen takaisiksi. Hänen voi itse asiassa katsoa tällä sanovan, ettei kukaan hänen aikalaisistaan tai edes lähimmistä esi-isistään lukeudu pyhien joukkoon. Pyhiä henkilöitä ovat muinaiset hahmot. Ehkä juuri sellaiset, jotka ovat hahmoina *L'Enchanteur pourrissantissa*.

Niin *Onirocritiquessa* kuin Ilmestyskirjassakin on kyse ilmestyksestä: tulevan ennakoinnista ja vanhan hylkäämisestä. Nämä unenomaiset tekstikokonaisuudet ovatkin molemmat teoksiensa viimeisiä kappaleita ja jättävät lukijalle mahdollisuuden moninaiseen tulkintaan.

³⁰ Suom. Kultaiset alukset vailla merimiehiä kulkivat horisontissa. Valtavat varjot piirtyivät niiden kaukaisiin purjeisiin. Useat vuosisadat erottivat minut noista varjoista.

7.1.3.2. Legendat

Käytettäessä legenda ja myyttiperinnettä uudelleen alkuperäistarinaa usein rationalisoidaan ja muutetaan filosofisemmaksi. Tällöin hypotekstin taianomainen maailma särkyä ja muuttuu akateemisemmaksi ja allegoriseksi. Äärimmilleen rationalisoidusta myytistä voidaan pitää esimerkkinä Oidipus -myyttiä, joka on lähinnä Sigmund Freudin yksityiskohtaisen analysoinnin takia menettänyt koko alkuperäisen mystisyytensä. Mielestäni Apollinaire on onnistunut estämään teoksessaan tällaisen rationalisoinnin. Vaikka hän on kuvannut legenda-aineistolla valitsemiaan teemoja, on mytologia kuitenkin säilyttänyt oman salaperäisyytensä ja primitiivisyytensä. Myytit ovat teoksen teemojen tukena ilman, että se kuitenkaan olisi niiden itseistarkoitus. Lisäksi *Onirocritique* kappaleen voi itse asiassa nähdä jopa lisäävän Merlin -legendan unenomaista taikaa.

Arthurin legendaperinteessä Merlin näytteli sivuhenkilön roolia, vaikka hän olikin merkittävä hahmo kelttiläisessä mytologiassa. *L'Enchanteur pourrissantissa* Merlin on noussut päähenkilöksi ja hypotekstiperinteen päähenkilöt Arthur ja hänen ritarinsa ovat jääneet joko täysin tarinan ulkopuolella tai saaneet korkeintaan sivuhenkilön asemaan.

Merlinistä kertovat legendat ovat johdannaisia kahden erillisen hahmon yhdistymisestä: 500 luvun walesilaisen prinssi *Myrddin ab Morfrynin* ja kuningas Vortigerin ja Aurelius Ambrosiuksen *profeetta*. (Nenniuksen *Historia Britonumin* mukaan.) Geoffrey of Monmouth jatkoi Merlinin kehittelyä käyttäen näistä kahdesta hahmosta yhteistä nimeä Merlinius. Hän yhdisti 1100-luvulla hahmojen tarinat yhdeksi yhtä hahmoa koskevaksi kokonaisuudeksi. (Markale 1999: 175 - 176.)

Monmouth ei kuvailekaan teoksessaan *Historia* (n. 1139 – 1147) historiaa teoksen nimestä huolimatta vaan hän kertoo oman versionsa kuulemistaan tarinoista. Suurin osa tutkijoista onkin sitä mieltä, että Merlinin hahmo on ollut olemassa jo kauan ennen Montmouthin teosta, joka on vain uusi kooste jo olemassa olleesta tunnetusta hahmosta.

Vivianen eli järven neidon tarinan on esillä monissa kelttiläisissä legendoissa. Yksi ensimmäisistä Vivianen kirjallisista muodoista löytyy Chretien de Troyesin teoksesta

Conte de la Charrette (1179). Sittenmin Viviane, samoin kuin Merlinkin, on esiintynyt useissa kuningas Arthuria ja Pyöreän pöydän ritareita käsittelevissä teoksissa.

Burgos lajittelee viisi mielestään tärkeintä legenda-aineistopohjaa Apollinairen teokselle: *Merlin, le Roman en prose du XIIIe siècle*, muinaisranskalainen sankaritaru *Roland furieux*, Gustave Flaubertin *La Tentation de Saint Antoine*, Anatole Francen *Thaïs* ja Quinetin *Merlin*. Lisäksi hän painottaa Gaston Parisin kokoelmateoksen *Les romans en vers du Cycle de la Table Ronde* merkitystä. Kyseinen teos sisältää useita tarinoita kelttiläisestä perinteestä. (Burgos 1972: XVI - XVII, CXVIII.) Nämä teokset ovat toimineet huomattavimpina lähteinä *L'Enchanteur pourrissantissa* esiintyville hahmoille, mutta on muistettava, että näilläkin teksteillä on omat hypotekstinsä ja niiden hahmot ovat useimmiten uudelleen käytettyjä.

Asetelma Gustave Flaubertin teoksessa *La Tentation de Saint Antoine* (1874) on hyvin samanlainen kuin *L'Enchanteur pourrissantissa*. Päähenkilö pysyy paikallaan ja erilaiset ihmiset ja oliot tulevat vierailemaan hänen luokseen. Anatole Francen *Thaïs* (1890) toi teokseen ironista muotoa ja Merlinin luonteenpiirteitä (Burgos 1972: XLVIII). *Merlin, roman en prose* (1886) toi teokseen puitteet Apollinairen omalle tarinalla (*id.* CXVIII). *Roland furieux* (n. 1100) toi teokseen Burgosin mukaan etupäässä hahmoja (*id.* CXVIII). Quinetin Merlin-mukaelmasta (1858) on hahmojen lisäksi omaksuttu runouden kaikkivoipaisuuden aihe. Idea näissä kahdessa teoksessa onkin, että maailma voidaan pelastaa sanojen voimalla. (*id.* CXIX.) Gaston Parisin kokoomateoksesta *Romans en vers du Cycle de la Table Ronde* (1887) löytyvät mm. tarinat *Claris ja Laris*, *Lai Tyolet*, *Histoire de Giglan filz de Messire Gauvain*, *La Bel Inconnu* ja *Les Mervelles de Rigomer*, joista Apollinaire on suodattanut hahmoja teokseensa.

Mytologia- ja legenda-aineuksesta on kuitenkin usein vaikeaa nimetä varsinaista hypotekstiä, koska monet kirjailijat ovat kirjoittaneet legendahahmoista. Mielestäni on turvallisempaa puhua hypotekstiperinteestä, ellei yhden tarkan ja ainoan hypotekstin olemassaolo ole selvä tai todistettavasti osoitettavissa.

7.2. YHTEISKUNNAN HEIJASTUMINEN *L'ENCHANTEUR POURRISSANTISSA*

Teoksen teema syntyy yhdistellyistä teksteistä siten, että kirjailija soveltaa niiden todellisuutta itseensä ja omaan aikaansa. Kirjailija ottaa samalla vaikutteita myös omasta kirjoitusajankohdasta. Kristevan näkökannan vastaisesti intertekstuaaliset suhteet eivät ole siis koskaan täysin ja ainoastaan kirjallisuuteen pohjautuvia. Fiktio ei ota vaikutteita vain toisista fiktioista, vaan myös sen edustamasta aikakaudesta. Teoksessa heijastuu näin kirjoittamisajankohdan yhteiskunta ja sen asenteet, sillä lainaamalla toista teosta kirjailija haluamattaankin imee teokseensa heijastumia myös tuosta toisesta aikakaudesta. Tarkasteltaessa tekstien välisiä suhteita huomataankin usein, että kyseessä ei ole vain kielipeli, vaan taustalla voi nähdä arvojen, mielipiteiden ja ideologioiden välisiä taisteluja. Tällaisen, varsinaisen kirjallisen perinteen ulkopuolellekin suuntaavan näkökulman ansiosta intertekstuaalisuutta voidaan käyttää sosiaalisen ja poliittisen kommentin ja kritiikin välineenä. Hypertekstissä kirjailija voi käydä keskustelua kulttuurin peruskysymysten kanssa. (Belsey 1990: 407; Hakkarainen 1998: 30; Saariluoma 1998: 11.)

L'Enchanteur pourrissantissa heijastuu varsinkin mennyt aika hypotekstien muodossa. Vanhasta materiaalista on luotu uutta ainesta sisällyttämällä siihen kirjailijan omia näkökantoja ja ideologioita, jotka puolestaan heijastavat hänen omaa aikaansa. Teoksen kaikki hahmot on koottu historiasta siten, että mukana ei ole ainoatakaan Apollinairen aikalaista tai aikalaisten synnyttämää fiktiivistä hahmoa. Teoksessa mennyt ja nykyisyys ovat kuitenkin sulassa sovussa samojen kansien välissä, sillä teoksen pääjuonen voi katsoa heijastavan Apollinairen aikaa, kun taas hahmot ovat peräisin menneisyydestä.

Teoksen viimeinen kappale suuntaa selkeästi katseensa tulevaisuuteen. Vaikka se poikkeaa tyyliään ja kirjoitusmuodoltaan edeltävistä kappaleista kuuluu se silti selkeästi kokonaisuuteen. Näin teos katsoo sekä taakse että eteenpäin arvostaen vanhaa ja luoden uutta.

Merkittävimpanä aikansa heijastuksena teoksessa on selkeä pyrkimys luoda uutta ja erilaista tyyliä sekä kirjallisesti että visuaalisesti kuvituksen muodossa. 1900-luvun alku

oli lyriikan uuden nousemisen aikaa ja *L'Enchanteur pourrissant* onkin juuri runouden ylistys.

Uudelleen käytettyjen hahmojen runsas läsnäolo teoksessa ei ole vain Apollinairen tyyli. Hahmokavalkadi toimii Apollinairen oman ajan heijastumana, sillä eräät muutkin kirjailijat käyttivät tuona aikana toisilta otettuja hahmoja merkittävänä osana teostaan. Aikana, jolloin uusi murros kirjallisuudessa oli jo aistittavissa, kirjailijat ammensivat aiheita legenda- ja historia-aineksesta. Jo aikaisemmin mainitsemani Gustave Flaubertin romaani *La Tentation de Saint Antoine* on selvä esimerkki tällaisesta uudelleen käytettyjen hahmojen läsnäolosta teoksessa, ja kuten jo mainitsin, sen asetelma muistuttaa kokonaisuudessaankin Apollinairen teosta.

8. APOLLINAIREN UDELLEEN KÄYTETYT HAHMOT

8.1. VAIN NIMELTÄ MAINITUT HAHMOT

L'Enchanteur pourrissantissa on uudelleen käytettyjä hahmoja, joiden taustatarinaan ei juurikaan tekstissä puututa. Nuo hahmot ovat teoksessa neutraalissa roolissa siten, että ne on mainittu nimeltä vain ohimennen tai lueteltu niminä muiden hahmojen joukossa. Teoksen sivuilla 40 - 41 on juuri tällainen listanomainen luettelo metsään saapuvista hahmoista. Joukko koostuu etupäässä antiikin mytologiaan liittyvistä olioista, mutta mukana on myös keskiajan mytologiaan ja kirjalliseen perinteeseen kuuluneita hahmoja sekä yksi kelttiläinen ja yksi Raamatun henkilö. Tässä luettelossa on yhteensä 21 hahmoa, joista ei puhuta muualla tekstissä. Kohdan hahmot eivät ole itse asiassa muuttuneet kuin siten, että ne ovat tulleet uuteen, vieraaseen ympäristöön ja teokseen. Näin ne ovat siis läpikäyneet diegeettisen transposition. Kuitenkin silloinkin kun hahmo vain mainitaan, tuo se oman sävytyksensä tekstiin, sillä jokainen yksilö värittää osaltaan ryhmästä syntyvää kuvaa ja vaikuttaa teoksen kokonaistunnelmaan. Näin yksikään henkilö ei ole turha, ylimääräinen tai merkityksetön, vaan Apollinairen hahmojen taustalla on harkittu valinta. Tämä tarkoituksenmukaisuus tulee ilmi tutkittaessa hahmoja suhteessa teoksen teemoihin ja verrattaessa hahmojen luonteenpiirteitä ja elämäntarinoita teoksen päähenkilöön³¹.

³¹ Ks. Luvut 10, 11 ja 12.

8.2. LAAJEMMIN KÄSITELLYT HAHMOT

Joistakin uudelleen käytetyistä hahmoista on otettu uuteen tekstiin mukaan useita elementtejä. Tällaisten hahmojen elämäntarinaa on siteerattu suoraan tai siihen on viitattu vihjailevien huomautusten kautta. Joidenkin hahmojen yhteydessä esiintyy symbolisia elementtejä, jotka voidaan yhdistää hahmoon. Tällaiset viittaukset eivät ole yhtä selviä, kuin suorat sitaatit, mutta ne helpottavat oikean alkuperäishahmon löytymisessä.

Selkeästä viittauksesta hahmon taustaan on esimerkkinä itse Merlinin tarina. Teoksen ensimmäisen kappaleen pastissi on kuvaus Merlinin syntymästä, elämästä ja päätyemisestä tilanteeseen, josta *L'Enchanteur pourrissant* varsinaisesti alkaa. Toisesta, epäsuoremmasta ja vihjailevasta viittauksesta on teoksessa lukuisia esimerkkejä, joista esittelen seuraavana muutaman.

Esimerkki 1.

Angéliquesta sanotaan *L'Enchanteur pourrissantissa* seuraavanlaisesti:

La Chinoise a crié son vrai cri³² (Apollinaire 1997: 50).

Tällä lauseella viitataan tarunomaisen Angéliquen taustaan ja menneisyyteen, sanalla sanoen legendaan, josta ei muissa kohdin teosta juurikaan puhuta. Angéliquen hypoteksti on italialaisen Ariosto Ludovicon versio ranskalaisten *Rolandin laulusta* (*La Chanson de Roland*), *Orlando Furioso* (Mercatante 1985 s.v. *Angelica*). Lauseessa mainittu *kiinalaisuus* auttaa lukijaa identifioimaan kyseisen hahmon Kaarle Suuren legendaperinteeseen, jonka mukaan Angélique oli kiinalaisen kuninkaan Galafhronin tytär (Mercatante 1985 s.v. *Angelica*).

Esimerkki 2.

Noitamaisen Lilithin taustaa valaistaan metsän pöllön sanoilla. Pöllö sanoo tuon naispaholaisen huhuilevan yhtä hyvin kuin hän itse. (Apollinaire 1997: 40.) Lause viittaa keskiajan juutalaiseen uskomukseen, jonka mukaan Lilith voi lentää yöllä pöllön hahmossa ja ryöstellä lapsia (Valk 1997: 35 - 36).

³² Suom. Kiinatar on huutanut oikean huutonsa.

Myös incubus- ja sucubuspaholaisten läsnäolon teoksessa voi katsoa viittaavan Lilithiin. Näiden paholaisten ja Lilithin välillä on kiinteä side, sillä erään näkemyksen mukaan Jumala loi ennen Eevaa naisdemoni Lilithin, joka oli Aatamin ensimmäinen vaimo ja jonka yhtymisestä Aatamiin syntyivät demonit. Lilithiä onkin sanottu incubus- ja sucubuspaholaisten kuningattareksi, hallitsijaksi ja äitihahmoksi. (Valk 1997: 35.) *L'Enchanteur pourrissantista* löytyykin kohta, jossa Lilith huhuilee pöllön lailla metsässä, mainitsee itsensä ensimmäiseksi äidiksi ja kaipaa lapsiaan:

Mes enfants sont pour moi, première mère, mes enfants sont pour moi³³ (Apollinaire 1997: 38).

Esimerkki 3.

Kreikkalaisesta mytologiasta lainatun Medeian taustaan viitataan esimerkiksi seuraavilla Delilan sanoilla:

Marâtre, tu donnas la Toison à l'argonaute³⁴ (Apollinaire 1997: 47).

Mytologian mukaan Medeia rakastui argonautti Iasoniin³⁵ ja auttoi tätä ja tämän seuralaisia varastamaan lohikäärmeen vartioiman kultaisen oinaan taljan (Cotterell 1991: 220). Dalila näyttää Medeian teon naurettavuuden käyttämällä lauseessaan verbiä *antaa*. Hän ilmaisee näin kuinka Medeia nimenomaan antoi arvokkaan kultaisen taljan argonauteille. Medeia toivoi tällä tavoin saavansa kiitollisen Iasonin rakkauden osakseen, mutta joutuikin pettymään miehen hylätessä hänet toisen naisen takia. Medeia kosti petolliselle miehelle tappamalla tämän uuden rakastetun Kreusan ja tämän isän. Lisäksi hän surmasi kaksi lastaan, jotka oli saanut Iasonin kanssa. (Cotterell 1991: 213).

Esimerkki 4.

Medeia puolestaan viittaa keskustelukumppaninsa, Delilan, taustaan haukkumalla tätä täiden etsijäksi (*Chercheuse de poux*). Delila viittaa itsekin menneisyyteensä sanoen:

La dame qui enchantait l'enchanteur lui coupa sans doute la chevelure, suivant mon exemple³⁶ (Apollinaire 1997: 47).

³³ Suom. Lapseni ovat minun, ensimmäisen äidin, lapseni ovat minun.

³⁴ Suom. Äitipuoli, annoit kultaisen taljan argonautille.

³⁵ Hahmosta käytetään joissakin lähteissä myös nimeä Jason.

³⁶ Suom. Neito, joka lumosi velhon, leikkasi häneltä epäilemättä hiukset, seuraten esimerkkiäni.

Näillä sanoilla Delila muistuttaa siitä, että hän parturoi rakastajaltaan, Simsonilta, hiukset saatuaan tietää ne tämän voimanlähteiksi. Delila ei kuitenkaan näe itse tekonsa järjettömyyttä olettaessaan myös järven neidon tehneen samoin. Hän päinvastoin ylpeilee teollaan. Medeia näkee Delilan teon turhuuden. Hänen käyttämänsä sanapari *täiden etsijä* onkin pilkkaava ja ivaava. Siinä arvokkaat, valtavat voimavarat sisältävät hiukset on alennettu arvossaan siten, että niihin yhdistetään rahvaanomaisesti täit. Myös sana *etsijä* viittaa siihen, kuinka Delila epätoivoisesti yritti löytää miehensä mystistä voimanlähdeä siinä kuitenkaan onnistumatta. Vasta mielistelyllä, kiristyksellä ja marttyyrimäisellä käytöksellä hän sai pahaa aavistamattoman rakastajansa paljastamaan voimansa lähteen.

Delila ei kuitenkaan onnistunut täysin tuhoamaan Simsonia, sillä hiusten kasvaessa takaisin palasivat myös miehen valtavat voimat. Simson tappoikin ennen kuolemaansa lukuisia Delilan maanmiehiä, filistealaisia, ja kosti siten myös uskottomalle ja patrioottiselle Delilalle. (Cotterell 1991: 239.)

Esimerkki 5.

Medeian ja Delilan keskusteluun ottaa osaa vielä Troijan Helena, joka ikään kuin korottaa itsensä keskustelukumppaniensa yläpuolelle seuraavilla sanoilla:

---jamais je n'ai tordu mes amants, ni tué mes enfants. Pourquoi tuer les hommes? Ils savent s'entretuer sans que nous le demandions.³⁷ (Apollinaire 1997: 48.)

Helena tuskin voi kuitenkaan pitää kanssasisariaan parempana, sillä hän oli syynä lukuisia henkiä vaatineeseen Troijan sotaan miesten taistellessa hänen rakkaudestaan. Lisäksi Helena pidetään joissakin lähteissä petollisena naisena, joka ei suinkaan tullut ryöstetyksi aviomiehensä luota, vaan joka täysin vapaaehtoisesti lähti toisen miehen matkaan.

Edellämainittujen kaltaiset viittaukset henkilöiden alkuperään helpottavat lukijaa identifioimaan uudelleen käytettyjen hahmojen hypotekstit tai hypotekstiperinteet. Ilman koodattuja merkkejä hahmojen tunnistaminen olisi vaikeaa, joskaan ei täysin mahdotonta. Tunnistamista helpottaa se, että osalla hahmoista on niin erikoiset tai

³⁷ Suom. ---en ole koskaan leikannut rakastajieni hiuksia sen enempää kuin tappanut lapsianikaan. Miksi tappaa miehiä? He osaavat tappaa toinen toisiaan vaikkemme sitä heiltä pyytäisikään.

tarkkaan spesifioidut nimet, että niitä ei juurikaan voi sekoittaa toiseen hahmoon. Tällaisista nimistä voi esimerkkinä pitää vaikka Sokrateen, Morgane la Fayn ja Viviane, la Dame du lacin nimiä.

9. TRANSFORMAATION KEINOT APOLLINAIRELLA

Tutkittaessa *L'Enchanteur pourrissantissa* käytettyjen hypotekstien transformaatioita koskee tutkimus aina myös uudelleen käytettyjä hahmoja. Suurin osa hypoteksteistä onkin havaittavissa ainoastaan hahmojen avulla.³⁸ Näin intertekstuaaliset transformaatiomallit pätevät myös uudelleen käytettyihin hahmoihin.

9.1. VÄHENNYSTRANSPOSITIO

Yhdistämällä Genetten ja Plettin muuttumismalleja saadaan subtraktiokehys, jonka avulla voidaan tutkia niin muodollisia kuin temaattisiakin transformaatioita *L'Enchanteur pourrissantissa*.

Poistotranspositio on selkeästi havaittavissa *L'Enchanteur pourrissantin* ensimmäisessä kappaleessa. Genetten termejä käyttäen kyseinen subtraktio on vähennys eli siinä teksti on kirjoitettu ytimekkäämpään muotoon. Jo aikaisemmin mainitun kielen modernisoinnin lisäksi Apollinaire on tehnyt hypertekstiin joitakin yleistyksiä ja poistanut maantieteellisten paikkojen nimet. (Burgos katsoo tämän johtuvan puhtaasti biografisista syistä.) Paikan määreiden poiston syy on kenties siinä, ettei Apollinaire halunnut sitoa teostaan liiaksi historiallisten romaanien piiriin. Teoshan kattaa historiallisen romaanin vaateet keskittymällä historialliseen ajan jaksoon ja käsittelemällä historiallisia ihmisiä ja tapahtumia, sillä kirjallisuuden tutkija Markku Ihosen mukaan historiallisen romaanin hypoteksteinä voivat olla myös uskomukset, myytit ja legendat (Ihonen 1991: 113). *L'Enchanteur pourrissantissa* historiallinen

³⁸ H. Hertz on sanonut teoksessaan *Singulier pluriel, in Apollinaire (1924)*³⁸, että: ”Emme voi löytää vanhoja kirjoja Apollinaren teoksista, pikemminkin emme voi enää vastedes estää itseämme näkemästä Apollinaren kuvaa vanhoissa kirjoissa” (Burgos 1972: CXIX). Tässä leikkisässä, mutta vahvasti vapaan intertekstuaalisuuden mukaisessa toteamuksessa piilee osa totuutta sillä, Apollinaire on transformoinut hahmoja siten, että luettuaan hänen teoksensa lukijan on hankala suhtautua enää varauksettomasti ja neutraalisti alkuperäishahmoihin.

eksakti aika on rikottu myös sillä, että teoksessa on hahmoja eri aikakausilta samoin kuin eri paikoistakin.

Apollinaire on poistanut kyseisestä hypotekstistä myös toistoja ja yksityiskohtia. (Burgos 1972: XCVI - XCVII.) Mielestäni kyseisen subtraktion ensisijainen tarkoitus on kielen modernisointi ja hypotekstin osittainen referointi. Apollinairin teoksen ensimmäisen kappaleen tarkoituksenaan on luoda Merlinin legendalle selittävä tausta ja johdattaa lukija sujuvasti teoksen varsinaiseen juoneen. Tällaisen muuntamisen jälkeen muun muassa *Lancelot du Lacin* alkuvirke:

En la marche Descocce et Dyrlande eut iadis vne damoiselle de grant beaulte fille dung vauasseur qui nestoit pas de grät richesse³⁹ (Noir 1972: 189).

on hypertekstissä modernimpaan muotoa:

Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté, fille d'un pauvre vavasseur⁴⁰ (Apollinaire 1997: 15).

Kyseisen virkkeen muutokset ovat siis kielen modernisointi- ja tekstin referointipohjaisia. Virkkeestä on poistettu maantieteellinen informaatio ja isän kuvaus (*ei ollut suuria rikkauksia*) on korvattu yhdellä adjektiivilla (*köyhä*).

Apollinaire on jättänyt pois kyseisestä kappaleesta laajempiakin hahmoon viittaavia informatiivisia kohtia, joista seuraava on huomattavin:

La damoiselle le tasta et sentit quil auoit le corps moult bien fait: non pourtät les dyables nont corps ne mēbres quon puissa veoir ne toucher: car spirituelle chose ne peult estre touchee et tous dyables sont choses spirituelles; mais les dyables pregnent et forment aucunesfois ung corps de lair tellement quil semble a ceux qui le voyent quil soit forme de chair et de os. Quant elle sentit le dyable au corps/ es bras et mains il luy fut advis a ce que elle en peult scauoir par sentir quil estoit bien taille destre beau. Si layma moult et fist et acomplit sa volente et moult bien le cela a sa mere et a autruy.⁴¹ (Noir 1972: 190.)

³⁹ Suom. Descocen ja Dyrlanden seudulla oli muinoin suurenmoisen kaunis neito, joka oli vasallin, jolla ei ollut suuria rikkauksia, tytär.

⁴⁰ Suom. Olipa kerran suurenmoisen kaunis neito, joka oli köyhän vasallin tytär.

⁴¹ Vapaasti mukailtu suomennos: Neito kosketti tätä ja tunsu, että tällä oli hyvin tehty vartalo: yhdelläkään paholaisella ei kuitenkaan ole vartaloa, eikä ruumiinjäseniä, jotka voisi nähdä tai joita voisi koskettaa; sillä henkimaailman olentoja ei voi koskettaa ja kaikki paholaiset ovat henkimaailman olentoja; mutta paholaiset voivat ottaa ja muodostaa joskus sellaisen vartalon, että niiden silmissä jotka sitä katsovat se näyttää olevan luuta ja nahkaa. Kun neito kosketti paholaisen vartaloa/ ja käsivarsia ja käsiä, paholainen teki niin, että neito luuli tällä olevan kaunis vartalo. Ja niin hän rakasti tätä paljon ja täytti tämän toiveen ja näin hän teki äitinsä ja muiden takia.

Apollinairella tämä katkelma on muovautunut seuraavanlaiseen huomattavasti lyhyempään muotoon:

La demoiselle le tâta et sentit qu'il avait le corps très bien fait. Et elle l'aima extrêmement, accomplit sa volonté et cela tout cela à sa mère et à autrui.⁴² (Apollinaire 1997: 16.)

Näin Apollinaire on poistanut paholaisten yleistä luonnetta käsittelevän kuvauksen. Tällainen subtraktio voi selittyä sillä, ettei kyseinen kohta ole oleellinen tekstikokonaisuutta ajatellen. Tärkeää on tietää Merlinin isän olleen paholainen, mutta muu itse Merlinin kannalta tärkeä informaatio hänen biologisen taustansa vaikutuksista tulee myöhemmin esille samassa aloituskappaleessa.

Teoriaosuudessa esitin Haapalan määritelmän surrogaateista. Hänen mukaansa reaali maailmasta tai hypoteksteistä lainatut hahmot ovat vain sitä, mitä kirjailija heistä kirjoittaa. Mielestäni kuitenkin lukijan näkökulmasta katsottuna hahmosta on konkreettisesti vähennetty pois osa sen kokonaisolemuksesta, jos kirjailija mainitsee, ettei olennolla ole tiettyä alkuperäishahmolle kuulunutta ominaisuutta tms. tai jos hän korvaa tuon ominaisuuden uudella poissulkevalla ominaisuudella. Jos kuitenkin kirjailija jättää mainitsematta uudelleen käytetyt hahmon tunnuspiirteitä, eikä vastaavasti korvaa näitä uusilla piirteillä, voidaan mielestäni olettaa alkuperäishahmon piirteiden yhä olevan voimassa. Myös Taranovski kannattaa tämänkaltaista ajattelutapaa, sillä hän nimenomaan painottaa sitä, että pienikin koodattu jälki hypotekstistä voi avata kätketyn intertekstuaalisten viitteiden varaston. Sanomatta jättäminen ei ole siis poissulkevaa, vaan se ikään kuin avaa lukijalle hahmojen ominaisuusvaraston, josta lukija voi löytää piirteitä hahmolle oman yleissivistyksensä avulla tai perehtymällä kyseisen hahmon tutkimiseen.

Näin teoksessa mainitaan esimerkiksi sfinksit ilman, että sen enempää täsmennetään niiden ulkomuotoa. Lukija voi tällöin olettaa, että sfinkseillä tarkoitetaan muinaisegyptiläisiä taruolentoja, joilla on ihmisen pää ja leijonan vartalo. Samoin esimerkiksi Panin ulkomuotoa ei kuvailla teoksessa, mutta lukija voi olettaa sen olevan klassisen mallin mukaisesti ihmisvartaloinen, mutta pukinjalkainen olento, jolla on pukin korvat ja sarvet.

⁴² Suom. Neito tunnusteli miestä ja huomasi, että tällä oli erittäin komea vartalo. Ja niin tyttö rakasti miestä suuresti ja täytti tämän toiveet. Ja tämän kaiken hän teki myös äitinsä ja muiden takia.

9.2. LISÄYSTRANSPOSITIO

Apollinaire on jatkanut Merlinin tarinaa prolepsiksen tapaan. Varsinaiset alkuperäislegendat päättyvät siihen, että Viviane sulkee Merlinin hautaan ja tämän sielu jää elämään kuolleeseen ruumiiseen. Tämän jälkeisiä tapahtumia Merlinin osalta ei eri legendoissa juurikaan käsitellä.⁴³ Esimerkiksi englantilaisen Sir Thomas Maloryn teoksessa *Le Morte d'Arthur* (1485), joka on yksi tunnetuimmista legendan mukaelmista, Merlinin tarina päättyy seuraavanlaisesti:

So by her subtle working she made Merlin to go under that stone to let her wit of the marvels there, but she wrought so there for him that he came never out for all the craft he could do. And so she departed and left Merlin. (Malory 1941: 91.)

Apollinairella tarina alkaa varsinaisesti pisteestä, johon legenda on aikaisemmin lopetettu. *L'Enchanteur pourrissantia* voi pitää myös paraleptisenä jatkona, sillä Merlinin tarinan voi katsoa olevan sivutarinan asemassa Kuningas Arthuria koskevassa legendaperinteessä. Apollinaire on amplifikaation tapaan kasvattanut kirjallista ainesta ja kehittänyt hypotekstin aihetta eteenpäin. Teos on siis Merlinin alkuperäistarinaan nähden prolapsis, mutta koska Merlinin tarina sisältyy laajempaan legenda-aineistoon kuningas Arthurista ja pyöreän pöydän ritareista, *L'Enchanteur pourrissant* täyttää itse asiassa aukon tarinan keskeltä. Näin ajateltuna kyseinen teos on kokonaisuuteen suhteutettuna elliptisessä asemassa.

Yksi selkeimmistä ja konkreettisimmista lisäyksistä löytyy jälleen teoksen ensimmäisestä kappaleesta. *Lancelot du Lac* -teoksen transformaatiossa on yksi ainoa Apollinaiaren lisäämä täysin oma virke:

Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entr'aiment?"⁴⁴ (Apollinaire 1997: 15)

Tämä aleksandriinimittainen säe viittaa koko *L'Enchanteur pourrissantin* teemaan, sillä se kuvaa rakkauden vaikeutta ja ilmaisee samalla yksilön eristyneisyyttä muiden joukossa.⁴⁵ Burgos painottaa kyseistä virkettä Apollinaiaren äänenä biografisessa mielessä, sekä tulkitsee sen kirjailijan oman elämäntilanteen ja rakkauteen pettymisen

⁴³ Joissakin legendaversioissa Merlin ilmestyy myöhemmin äänenä tai haamunkaltaisena hahmona antamaan neuvoja kuningas Arthurille. Ks. esim. Henry B. Wheatleyn toimittama *Merlin or The Early History of King Arthur*. 1969 (1899) New York: Early English Text Society.

⁴⁴ Suom. Mit' käykään syömmellein, joukos rakastavain?

⁴⁵ Teoksen teemoista ja hahmoista tarkemmin luvussa 10.

kannalta epätoivon ilmaisuna. Olkoon tuo virke Apollinairen oma ääni tai ei, niin se kuitenkin sävyttää teoksessa Merlinin hahmoa, johon se on loogista yhdistää lausetta seuraavan Merlinin syntymän ja elämän referoinnin takia.

Esimerkkinä uudelleen käytetyn hahmon muuttumisesta lisäyksen avulla on muun muassa aarnikotkamainen *Guivre-hirviö*, joka löytyy keskiajan legendoista ja jonka hypotekstinä voi pitää Pyöreän pöydän ritareiden perinteeseen kuuluvaa runoa *Bel Inconnu ou Giglain fils de Messire Gauvain et de la fée aux blanches mains* (1860), jonka alkuperäinen kirjoittaja on tuntematon. Apollinaire on ottanut tekstiinsä tämän olion ja sen nimen, mutta sekoittanut siihen elementtejä toisesta mytologian yliluonnollisesta oliosta, *Vuoivresta*, joka on puoliksi nainen ja puoliksi käärme. Varsinainen *guivre* oli eläimeksi noiduttu nainen, joka muuttui suudelmasta prinsessaksi (Bates 1967: 159). Apollinairella *guivre* on Müllerin mainitseman kahden hahmon yhdistymisen mukainen hahmokokonaisuus: käärmenahkainen olio, joka kaipaa miehen suudelmaa rohtuneille huulilleen saavuttaakseen metamorfoosin.

Apollinaire on lisännyt myös järven neidon, Vivianen, tarinaan uusia elementtejä ja muokannut täten hänen alkuperäistä luonnettaan ja persoonaansa. Hypotekstiensä vastaisesti Viviane jää *L'Enchanteur pourrissantissa* valvomaan Merlinin hautaa varmistuakseen rakastajansa kuolemasta. Apollinaire on tehnyt näin tuosta laskelmoivasta hahmosta, jos mahdollista, entistä kylmäverisemmän ja tunteettomamman.

Vivianen julmuus kuitenkin pehmenee teoksen loppua kohden. Hänen viimeiset sanansa teoksessa ovatkin:

Ô joie! je t'entends encore, mon amant, qui savais tout ce que je sais⁴⁶
(Apollinaire 1997: 100).

Dans sa solitude, elle regrettait le temps où, danseuse infatigable, elle enchantait l'enchanteur, le temps où elle trompait son amour⁴⁷ (Apollinaire 1997: 85).

⁴⁶ Suom. Oi iloa! Rakastettuni, joka tiesit kaiken sen minkä minä nyt tiedän, kuulen yhä äänesi.

⁴⁷ Suom. Yksinäisyydessään hän katui aikaa, jolloin hän, väsymätön tanssija, lumosi velhon. Hän katui aikaa, jolloin petti rakkaansa.

Viviane lausuu nämä sanat, kun Merlin puhuu hänelle haudasta pitkän vaitiolon jälkeen. Merlinin kysyessä häneltä, tunsiko tämä heidän välillään vallinneen rakkauden, Viviane kuitenkin pakenee juosten paikalta ja palaa palatsiinsa järven pohjaan.

Vaikka Viviane vaikuttaa teoksessa itsekkäältä ja julmalta, hänkin on uhri. Hän toimi kohtalonsa ohjaamana ja pyrki epäröimättä kohti tavoitettaan: tiedon ja taikojen omaksumista ja Merlinin surmaamista. Kaikki oli hänelle tuolloin selvää. Vasta saavutettuaan tavoitteensa Viviane pysähtyy kivelle miettimään elämäänsä ja tekojaan. Tuolloin hän alkaa katua tekoaan, sillä hän ei saanutkaan henkistä tyydytystä vaikka oli oppinut kaiken sen minkä Merlin tiesi magiasta. Hän ymmärsi nyt pysyvänsä silti kuolevaisena olentona ja alkoi tällöin kaivata elämäänsä jotain valtaa suurempaa. Tämä puuttuva asia oli rakkaus, jonka hän oli juuri menettänyt omien tekojensa seurauksena.

9.3. SUBSTITUUTIO

Substituutio on kattavimmin esilläoleva transformaation keino Apollinaren teoksessa. *L'Enchanteur pourrissantista* löytyykin merkkejä substituutiosta niin diegeettisen kuin pragmaattisenkin transformaation piiristä.

9.3.1. Diegeettinen transpositio

L'Enchanteur pourrissantissa spatiaalis-temporaaliset transformaatiot kohdistuvat selkeästi uudelleen käytettyihin hahmoihin. Teoksen perustarinana sijoittuu hypotekstinsä mukaisesti metsään, jonne Merlin tulee haudatuksi lähteestä riippuen joko orapihlajapensaaseen alle tai luolaan. Tapahtumien ajallisuudesta ei Apollinaire anna suoraa vihjettä, mutta päähenkilön mukaan sen voi katsoa sijoittuvan kelttiläisen mytologian käsittelemään aikakauteen. Merlinin haudalle vaeltaa ihmisiä ja olioita useilta historian ajanjaksoilta ja eri paikoista, joten teoksen tapahtumien voi ajatella myös sijoittuvan ajattomaan todellisuuteen.

Konkreettisesti transdiegetisaation kohteena teoksessa ovat hahmot, jotka on irrotettu alkuperäisestä miljööstään ja siirretty kelttiläisen mytologian tarinaympäristöön. Tällaisista hahmoista on teoksessa luonnollisesti lukuisia esimerkkejä teoksen useiden

hypotekstien takia. Esitän seuraavassa esimerkiksi kaksi tällaisen muutoksen kokenutta hahmoa:

Esimerkki 1.

Itämaan tietäjät *Balthasar*, *Kaspar* ja *Melchior* kuuluvat Uuteen Testamenttiin (Matt 2: 1 - 12), josta Apollinaire on ottanut heidät teokseensa. Apollinaire tuo esiin näiden hahmojen muuttumisen alkuperäisestä kutsumalla heitä vääriksi itämaan tietäjiksi (*Les trois faux rois mages*).

Esimerkki 2.

Kreikkalaisessa mytologiassa maailman kauneimmaksi naiseksi mainittu Helena on siirretty Merlinin haudalle kelttiläiseen metsään ja hänen sanotaan olevan vanha ja ehostettu.

9.3.2. Pragmaattinen transformaatio

L'Enchanteur pourrissantissa on lukuisia kohtia, joissa tiettyyn hahmoon tai tarinaan totutusti yhdistetty esine, asia tai symboli on korvattu toisella objektilla. Selkein tällaisen substituution ilmentymä on Apollinaren runsaasti käyttämä nurinkäöntäminen. Hän ei ole korvannut asiaa vain jollakin toisella asialla, vaan nimenomaan alkuperäistekijälle vastakkaisella asialla. Tällaiset korvaamiset vaikuttavat tarinan luonteeseen ja juoneen. Näin niiden tutkiminen kuuluu pragmaattisen transformaation alueeseen.

Burgosinkin mukaan paraatina Merlinin haudalle saapuvat demoniset hahmot ovat vain irvikuvamaisia varjoja valituista alkuperäissankareista (Burgos 1972: XVII). Tämän irvikuvamaisuuden aiheuttaa usein juuri nurinkäöntäminen. Näin esimerkiksi väärät itämaan tietäjät eivät seuraakaan enää tähteä, vaan varjoa.⁴⁸ Heidä ei ohjaa jumalainen kirkkaus vaan pahaenteinen pimeys. He eivät tuo Merlinin haudalle kultaa, suitsukkeita ja mirhaa, niin kuin alkuperäiset itämaan tietäjät toivat seimeen juhlistaakseen

⁴⁸ Nous sommes venus dans la forêt profonde et obscure guidés par l'ombre (Apollinaire 1997: 41).
Suom. Olemme tulleet syvään ja pimeään metsään varjon opastamina.

Jeesuksen syntymää, vaan heidän lahjansa on korvattu suolalla, rikillä ja elohopealla.⁴⁹
(Apollinaire 1997: 41 - 42.)

Tällä aineyhdistelmällä katsoisin Apollinainen viittaavan keskiajan tunnetuimpaan lääkäriin, Paracelsukseen (n. 1493–1541), jonka mukaan oli olemassa kolme näkymätöntä ainetta, jotka hyytymällä muodostivat ihmisen fyysisen ruumiin. Näitä aineita hän symboloi juuri rikkinä, elohopeana ja suolana. (Alunperin alkemian symboliikassa katsottiin rikin ja elohopean kahdestaan olevan kaiken materian alkuaineita. Biedermann 1993: 355.) Rikki edusti tästä kolmikosta auroja ja eetteriä, elohopea nesteitä ja suola kehon aineellisia osia. Paracelsus katsoi näiden kolmen yhdistyneen kussakin elimessä tietyssä suhteessa eroten toisistaan. (Hartmann *s.d.* 15.)

Paracelsuksen ajatusten mukaisesti väärät itämaan tietäjät toivat siis haudalle elämän peruselementit. He eivät tuoneet samantapaisia arvokkaita lahjoja kuin esikuvansa, vaan kunnioittivat Merlinin hautaa yksillä tärkeimmistä keskiajan elämän merkeistä. Apollinainen voi näin katsoa suhtautuvan ironisesti Uuden Testamentin itämaan tietäjien lahjoihin. Ironian olemusta analysoineen kirjallisuudentutkijan, Linda Hutcheonin mukaan ironialla on aina joku kohde tai henkilö tai muu objekti, jota kohtaan se hyökkää (Hutcheon 1995: 53). Käsiteltävässä kohdassa ironia kohdistuu itämaan tietäjiin ja näiden ylellisiin ja kalliisiin lahjoihin. Lahjojen itseisarvo olikin juuri niiden arvossa. On ironista, että maallisesta mammonasta luopuvalle Jumalan pojalle tuodaan lahjaksi juuri tuota turhaa ylellisyyttä, jota hän ei myöhemmin opetuksissaan arvostanut. Näin väärien itämaan tietäjien lahjat näyttäisivätkin loogisemmilta ja symboliikaltaan sopivammilta lahjoilta vastasyntyneelle vapahtajalle.

Ajatusta hyödyttömistä lahjoista tukee *L'Enchanteur pourrissantin* katkelma, jossa väärien itämaan tietäjien jälkeen haudalle saapuvat joukkona väärät jouluseimen hahmot. He tuovat mukanaan erilaisia ruokalajeja, jotka loogisesti ovat hyödyttömiä kuolleelle ja haudatulle Merlinille. Lahjojen tuominen haudalle on vainajan kunnioittamiseen ja muistamiseen liittyvä rituaali, joten yleensäkin lahjojen ei enää ”nykyaikana” katsota olevan hyödyksi vainajalle. Ero tällaiseen tavanomaiseen haudan kunnioittamiseen *L'Enchanteur pourrissantissa* on kuitenkin siinä, ettei Merlin ole

⁴⁹ ---le sel, le soufre et le mercure/Pour orner sa sépulture (Apollinaire 1997: 42). Suom. ---suolaa, rikkiä ja elohopeaa/ Koristaaksemme hänen hautansa.

kuollut kuin ruumiillisesti. Apollinairen teoksessa hahmot toteavat itsekin lahjojensa hyödyttömyyden seuraavilla sanoilla:

Guidés par l'ombre de l'ombre. L'ombre cimmérienne, nous t'apportons ce qui t'est inutile, fils de prêtresse: les mets savoureux.⁵⁰ (Apollinaire 1997: 44.)

Lisäksi on vielä muistettava, että väärin itämaan tietäjien tuomien lahjojen kantaisällä, Paracelsuksella, on yhtymäkohtia Merliniin. Paracelsus oleskeli mustalaisten, erakkojen ja noitien seurassa ja kokosi näiltä tietoa kasvien, amulettien ja muiden parantamiskeinojen käytöstä. Hän suoritti lähes ihmeparannuksia, piti luontoa parantajana ja kertoi saaneen tiedon ja viisauden jumalalta ja näkymättömistä maailmoista. Paracelsusta syytettiin yliluonnollisen kunnioittamisen takia keretteliäisyydestä ja noituudesta, ja tämän takia hän oli lääkärin vihaama, mutta kansan rakastama. (Hartmann *s.d.* 4.) Näin Paracelsuksen elementit ovatkin sopivia tuotavaksi suuren velhon, parantajan ja tietäjän haudalle juuri Merlinin ja Paracelsuksen elämien yhtäläisyyksien takia.

Itämaan tietäjien muuntelun kaltaista hahmojen muuttumista ja kääntämistä sekä hahmoihin liittyvien asioiden korvaamista uusilla tekijöillä löytyy useista teoksen kohdista. Burgosin mukaan kaikki suuret Raamatun tapahtumat ovat *L'Enchanteur pourrissantissa* kukin vuorollaan käännetty nurin pimeyden olioiden mukaan tuomisella ja kuvaamalla Merlin eräänlaiseksi pimeyden ruhtinaaksi vapahtajaksi Kristuksen sijaan. Näin ollen Apollinairella ajanlasku ei keskitykään seimen, vaan haudan ympärille. (Burgos 1972: XVI, LXXX.) Raamatun profeetat on korvattu noidilla ja paholaisilla, odotettu syntymä haudallisella joululla ja rakkauden juhlinta kuoleman juhlinnalla.

Myös pilaillemaan muuntamiseen kuuluva parodia kuuluu substituution piiriin. Parodia on kieleen, tyyliin ja/tai kirjallisuuden lajiin kohdistettua ironiaa. Se on selkein käänteisen intertekstuaalisuuden ilmentymä, sillä siinä alkuperäistekijöitä korvataan uusilla parodisilla elementeillä. Tällainen korvaaminen aiheuttaa väistämättä pragmaattisen transposition peräänkuuluttaman tarinan luonteen muuttumisen.

⁵⁰ Suom. Varjon varjon ohjaamina, taianomaisen varjon, me tuomme sinulle, papittaren pojalle, sen mikä sinulle on hyödyttöntä: herkullisia ruokalajeja.

Genette esittelee kolme parodioinnin tapaa, joissa muuttujina on jo Aristoteleelta tuttu vastakkaispari matala/korkea. Ensimmäisessä mallissa siirretään ylevä (*noble*) teksti toiseen yleensä alhaiseen (*vulgaire*) aihepiiriin siten, että tekijä muuntaa alkutekstiä vain sen verran kuin katsoo välttämättömäksi. Toisessa ylevä aines siirretään puolestaan alhaiseen tyyllilajiin. Tekijä käyttää silloin hyväksi tyyllilajin vaihdosta jättäen kuitenkin kohteen itsensä mahdollisimman ennalleen. Näissä kahdessa parodioinnin tavassa ylevä hypoteksti kokee konkreettisen arvonalennuksen. Kolmannessa mallissa transformaation kohde on alhainen teksti. Siinä alhaista aihepiiriä käsitellään tyyllillisellä ylevyydellä siten, että tekijä imitoi ylevää tyyliä, mutta sepittää tekstile uuden kohteen, joka on mielellään hypotekstille vastakkainen. (Genette 1982: 19.)

Genetellä parodiamallit koskevat kokonaisia tekstejä. Mielestäni näitä vastakkaispari muutoksia voi soveltaa pienempiinkin kielen elementteihin. Tekstin sisältö voi muuttua parodiseksi suppeillakin muutoksilla. Näin esimerkiksi ensimmäisen mallin mukaisesti ylevä objekti voidaan korvata alhaisella, mutta muu teksti voi säilyttää ylevän aihepiirinsä.

Apollinairella ilmenevä parodiointi on lähinnä ensimmäisen mallin kaltaista. Ylevänä tekstinä *L'Enchanteur pourrissantissa* on Raamattu, joka on alennettu alhaisempaan aihepiiriin. Tällaisena alhaisempaan tarina-aineksena teoksessa toimii Arthurin legendaan liittyvä tekstiaines.⁵¹ Tekijä ei kuitenkaan ole tyytynyt minimaaliseen muutokseen, vaan päinvastoin muutos on niin huomattavaa, että hypoteksti on häipynyt suurelta osin pois näkyvistä.

Esimerkkinä tällaisesta arvojen alentamisesta on esimerkiksi teoksen kolmas kappale, jota Burgoskin pitää luomiskertomuksen parodiana. Kappaleessa luominen tapahtuu vahingossa, eikä itse luoja ymmärrä luomiaan olentoja. (Burgos 1972: 97e.) Luomisprosessin tekijä on Tyolet-ritari, joka kutsuu vahingossa eläimet ja oliot kokoon. Hän ei ymmärrä eläinten kieltä ja tuntee itsensä ulkopuoliseksi näiden keskuudessa. Eläimet päästävätkin ymmärtämättömän ritarin menemään. Oliot jäävät näin ilman luojaansa. Tästä seuraa kaaostila, jonka diktaattorina toimii Vanhasta Testamentista otettu virtahepomainen peto Behemot. (Apollinaire 1997: 64 - 66.)

⁵¹ Korotan uskonnollisen tekstin ylevän kirjallisuuden piiriin erotuksena ei-uskonnollisista teksteistä, jotka edustavat näin ajateltuna alhaisempaa aihepiiriä.

Kyseisessä kohtauksessa korkea teema on siis korvattu matalalla, sillä maailman luojana ei toimi kaikkivoipa Jumala, vaan viheltelevä ritari. Tämä ritari Tyolet on itse asiassa anti-Merlin, sillä hän ei kykene ymmärtämään omia taitojaan ja häntä ympäröivien eläinten kieltä. Merlinille metsän olioiden puhe on tuttua, ja hän kykenee kommunikoimaan niiden kanssa. Anti-Merlin, joka ei osaa kuunnella ympäristöään, on Burgosin mukaan myös anti-runoilija. (Burgos 1972: 97g.) Toinen arvojen kääntö kyseisessä kappaleessa koskee lakia. Laki ei ole Raamatun tavoin Jumalaista alkuperää, vaan päinvastoin lait määrää lopunajan vihamielinen hirviö, saatanallinen eläinhahmo, jonka on sanottu hallitsevan maailmaa sen kaaostilassa.

L'Enchanteur pourrissant sisältää runsaasti koomisia aspekteja parodioidessaan hypotekstiään ja kääntäessään esikuvansa arvoja ja symboleita nurin. Siinä vakavat ja näennäisen vakavat asiat on ikään kuin paljastettuja; niiden huvittava ja naurettava puoli on tuotu päivän valoon. Tämä nauru ei toimi kuitenkaan vain asioiden nurinkääntämisen apuvälineenä, vaan se toimii Burgosin mukaan myös kulkuväylänä uuteen maailmaan, jossa on uudenlaiset ulottuvuudet ja jonka nimi on runous (Burgos 1972: CXLVI, CXLVIII).

Itse nauramisen akti on useaan otteeseen läsnä teoksessa.⁵² Sen avulla vakavaan aiheeseen, eli Merlinin kuolemaan, on yhdistetty ilon ja onnen elementtejä. Kyse ei ole varsinaisesti korkeiden ja matalien arvojen yhdistämisestä, vaan vastakkaisten arvojen rinnastamisesta. Näin seuraavassa esimerkissä on kuolemaan yhdistetty onnen elementti. Irvokkaasti onnellinen Viviane kuvittelee kylmää ruumista haudan viileydessä:

Elle eut la même joie que si elle avait touché le cadavre lui-même et ajouta: - Tu es mort, la pierre l'atteste, ton cadavre est déjà glacé et bientôt tu pourriras.⁵³ (Apollinaire 1997: 21.)

L'Enchanteur pourrissantin nauru on kansanjuhlienomaista karnevaalinaurua, sillä se ei sulje itseään pois naurun piiristä. Se nauraa myös itselleen. Tämä on kansanjuhlien naurun olennaisimpia eroja uuden ajan puhtaasti satiirisesta naurusta, jossa satiirikko

⁵² Esim. La dame du lac avait laissé retomber la pierre, et voyant le sépulture clos pour toujours, avait éclaté de rire (Apollinaire 1997: 18). Suom. Järven neito oli antanut kiven pudota haudalle ja nähden sen näin iäksi suljetuksi hän purskahti nauruun.

⁵³ Suom. Hän koki samanlaisen ilon tunteen, kuin jos olisi koskettanut itse ruumista. Hän jatkoi puhettaan sanomalla: -Olet kuollut. Tämä hautakivi todistaa sen. Ruumiisi on jääkylmä ja kohta sinä tulet mädäntymään.

asettaa itsensä pilkkaamansa ilmiön ulkopuolelle (Bahtin 1995: 13). Tällaisen karnevalistisen naurun avulla Merlin pilkkaa tekstissä myös siis itseään suhtautuessaan pilkallisesti teoksen muihin hahmoihin. Merlinin asenne onkin itseironinen, vaikka se ensilukemalta näyttää vain ivailevalta. Kaikki mitä Merlin sanoo muista koskee loppujen lopuksi myös häntä itseään. Tästä hahmojen olemuksen heijastumisesta Merlinissä lähemmin luvussa 12.

Esitettyjen korvaamistransformaatioiden lisäksi *L'Enchanteur pourrissantissa* on esimerkki lingvistikisestä substituutiosta, jota on jo käsitelty kielen modernisointia ja *Lancelot du Lac* -teoksen muuttumista koskevassa luvussa 7.1.2.

9.4. PERMUTAATIO

L'Enchanteur pourrissantissa on läsnä myös Plettin mainitsemista transformaatiomalleista permutaation luokka. Siinä on kollaasin omaisesti yhdistelty aineksia eri teoksista kuitenkin siten, että teokseen on lisätty omaakin materiaalia. Hypoteksteistä irrotetut katkelmat ovat selkeimmin nähtävissä hahmojen muodossa. Apollinaire onkin luonut hahmokollaasin ja antanut hahmoille etupäässä omat, itse kehittämiensä vuorosanat.

L'Enchanteur pourrissant kuuluu permutaatiota kannattavan relatiivisen intertekstuaalisuuden piiriin hypotekstiyhdistelmiensä ansiosta. Teos on rinnastettavissa keskiajan parodiaperinteessä syntyneeseen ”*Cena Cypriani* tai *Cyprian Feast*” -teokseen joka oli Raamatun parodinen mukaelma. Siinä koko Raamattu oli ikään kuin leikattu paloiksi ja järjestetty uuteen muotoon siten, että syntyi tarina suuresta juhlasta, jossa kaikki Raamatun henkilöt olivat kokoontuneina pöydän ympärille syömään, juomaan ja juhlimaan (Bahtin 1979: 450 - 451). Apollinairin teoksessa käytäntö on juuri *Cena Cyprianin* tapainen, joskaan hahmoja ei ole leikattu irti yhdestä, vaan useasta teoksesta. Hahmot on kuitenkin kyseisen teoksen tapaan saatettu uuteen totutusta poikkeavaan asetelmaan, jossa samanaikaisesti parodioidaan sekä useita eri teoksia että yksittäisiä hahmoja.

Hahmojen lisäksi Apollinaire on irrottanut tekstikatkelmia ja juonikuvioita useista eri teksteistä ja tarinoista ja liitellyt ne yhteen uudeksi kokonaisuudeksi Varsinkin uudelleen käytettyjen hahmojen osalta teos on kollaasinomainen. Laajassa mittakaavassa ajateltuna lähteitä on 5 kappaletta. Tällaisella jaolla tarkoitan seuraavia lähdekokonaisuuksia: antiikin mytologia, kelttiläinen mytologia, Raamattu ja sen apokryfiat, keskiajan mytologia ja reaalimaailma. Jos hahmojen alkuperä eritellään teoksiin, hypotekstien määrä nousee huomattavasti. Kokonaisuutena *L'Enchanteur pourrissant* ei ole kuitenkaan puhtaasti montaasi eikä kollaasi sillä se sisältää Apollinairin omaa tekstiä. Teoksen taustalla on kuitenkin relatiivisen intertekstuaalisuuden ajatus, että kirjallisuutta ja muita eri taidemuotoja koskien kaikkea voidaan yhdistää kaiken kanssa ja kaiken voi kyseenalaistaa. Teos onkin osittain poikkitaiteellinen, sillä Apollinaire yhdisti teokseensa kuvituksen. Kuvitus ei kuitenkaan alunperin kuulunut teokseen, vaan se liitettiin teokseen vasta tekstin vuosia kestäneen hiomisen jälkeen juuri ennen ensimmäistä kirjamuotoista julkaisemista.

Plettin mukaan permutaatio koskee yhtä tekstiä. Mielestäni tällainen leikkely ja uudelleen sijoittelu voi kuitenkin aivan yhtä hyvin koskea useampaakin hypotekstiä. Myös permutaatiota voidaan käsitellä subtraktiotransformaation keinoin siten, että mukaan uuteen teokseen ei oteta kaikkea ainesta hypotekstistä. Apollinairilla käytäntö onkin usein se, että hypotekstimateriaalia otetaan minimaalinen määrä. Näin esimerkiksi Sokrates on teoksessa näennäisen irrallisena hahmona hypoteksteihinsä nähden. Vastakohtana itse Merlinin legendasta on huomattava määrä hypotekstimateriaalia siirretty hypertekstiin.

10. HAHMOT JA TEOKSEN TEEMA

L'Enchanteur pourrissantissa on kolme pääteemaa: mahdoton rakkaus, jatkuvasti läsnäoleva kuolema ja ihmisen kokema syvä yksinäisyys. Ne ilmenevät teokseen otettujen hahmojen elämäntilanteissa. Seuraavassa esitän esimerkkejä kaikkia teemoja koskevista hahmoista ja hahmoyhdistelmistä.

10.1. RAKKAUS

L'Enchanteur pourrissantissa ei ole ainoatakaan hahmoa, jonka voisi katsoa edustavan onnistunutta parisuhdetta. Teoksen 79:stä⁵⁴ hahmosta 20:n voi katsoa kokeneen epäonnistuneen rakkauden. Ne ovat tulleet petetyiksi tai olleet itse pettäjiä. Voidaan siis sanoa teoksen hahmojen edustavan mitä parhaiten ajatusta onnistuneen rakkauden mahdottomuudesta. Näin Merlinin ”rakkaustarina” toistuu yhä uudestaan ja uudestaan eri hahmojen kohtaloissa.

Rakkauden tuhoutumiseen johtavat epäonnen elementit ovat teoksen eri hahmoilla usein samat tai ainakin hyvin samankaltaiset:

A) Yksipuolinen rakkaus
B) Petollinen osapuoli
C) Tuhoisa tai surullinen loppu

Tämä taulukko on sovellettavissa suureen osaan teoksen hahmopareista. Näitä elementtejä käyttäen voidaan siis luoda seuraavantapainen taulukko esimerkiksi teoksen päähenkilöistä:

A) Merlin
B) Viviane
C) Merlinin kuolema

⁵⁴ Tämä luku sisältää teoksessa esiintyvät yksittäiset hahmot ja hahmoryhmät.

Kaaviossa päättely kulkee induktionomaisesti yksityisistä yleiseen siten, että samankaltaiset yksityistapaukset antavat saman, ei välttämättä loogisen, mutta väistämättömän konklusion. Teoksessa voikin nähdä olevan päättelykaavan, jossa tekijät A ja B aiheuttavat aina yhdessä ilmetessään johtopäätöksen C.

Kaavioissa A ja B voivat joskus viitata yhteen ja samaankin henkilöön, jolloin tyydyttämättömästä rakkaudesta kärsivä osapuoli muuttuu mustasukkaiseksi ja kostonhimoiseksi. Näin esimerkiksi teoksessa oleva Lorie-haltiatar soveltuu näihin kaavion kohtiin: hän rakasti yksipuolisesti Gawainea, mutta koska ei saanut vastarakkautta, hän esti ritaria avioitumasta kenenkään toisenkaan kanssa.

Koston kohteeksi joutuva toinen osapuoli tällaisissa pareissa on usein viaton ja syytön, jopa vilpittön ja pahuuden läsnäoloa tiedostamaton. Huomattavassa osassa hahmopareista yksi osapuoli on toisen noituma. Näin esimerkiksi *L'Enchanteur pourrissantissa* mainittu Kalypso noitui Odysseuksen siten, että sai tämän viettämään luonaan Ogygian saarella seitsemän vuotta.

Useimmiten petollinen osapuoli on nainen, ja mies on joko rakastunut häneen tai tunteeton häntä kohtaan. Jako ei kuitenkaan ole aivan näin yksiselitteinen, sillä hahmojoukkoon mahtuu myös petollisia miehiä, esimerkiksi Incubus-paholaiset ja Panjumala. Teoksessa esiintyvät miehet ovat kuitenkin useimmiten bardeja, tietäjiä, maageja tai filosofeja. Näin uudelleen käytetyt naishahmot toistavat kukin vuorollaan Vivianen uskottomuutta ja miehet painottavat Merlinin älyä ja asemaa tärkeänä velhona.

Toisen hahmon yksipuolisen rakkauden kohteena oleva osapuoli voi myös käyttää usein hallitsemaansa tilannetta häikäilemättömästi hyväksi. Tällöin syntyy tilanteita, joissa tämä ”tilanteen herrana” oleva osapuoli voi manipuloida rakastunutta osapuolta ja pakottaa tämän toimimaan tahtonsa mukaisesti. Näin esimerkiksi Järven neito vaatii Merliniä paljastamaan hänelle taikuutensa ja magiansa salat. Hän kiristää Merliniä ja alistaa tämän tahtoonsa seuraavilla sanoilla:

Mais gardez-vous de me tromper touchant ce que je vous demande, car sachez qu'en ce cas vous n'auriez jamais ni mon amour ni ma compagnie⁵⁵ (Apollinaire 1997: 17).

⁵⁵ Suom. Mutta katsokaakin, ettette petä minua siinä mitä teiltä pyydän, sillä tietäkää, että silloin ette ikinä saisi osaksenne rakkauttani ettekä seuraani.

Julmana yhteenvetona näistä ”rakkauskertomuksista” voi sanoa, että rakkaus tuottaa tuhoa ja kuolemaa. Kohtalot toistuvat kerta toisensa jälkeen kuin todistaen, että miehen ja naisen välinen rakkaus ei voi onnistua.

Teoksesta nouseekin esiin ajatus samaa sukupuolta olevien muodostamasta rakkaus suhteesta. Naiset ja miehet elävät erilaisissa maailmoissa, eivätkä voi kokea todellista rakkautta. Tämä ajatus toistuu teoksessa useaan otteeseen, ja viimeisessä lyhyessä kappaleessa, *Onirocritiquessa*, sitä painotetaan neljä kertaa identtisissä lauseissa.

Mais j’avais la conscience des éternités différentes de l’homme et de la femme⁵⁶
(Apollinaire 1997: 104, 105, 106, 108).

Katsomusta rakkaudesta tuhoavana voimana tukee myös se, että teoksessa rakkaus ja kuolema (samoin kuin elämä ja kuolema) ovat usein läsnä samassa virkkeessä ja muutenkin loogisesti tai retorisesti yhdistyneinä.

---nous t’aimerons pour pouvoir ensuite être tristes jusqu’à la mort⁵⁷ (Apollinaire 1997: 50).

On prépare sa mort parce qu’elle est bien aimée⁵⁸ (Apollinaire 1997: 51).

L’Enchanteur pourrissantissa on kaiken kaikkiaan 78 lausetta, joissa on osana sana *l’amour* (rakkaus) tai verbi *aimer* (rakastaa). Useimmiten näissä lauseissa rakkaus toistetaan useaan kertaan. Tästä esimerkkinä seuraava katkelma teoksesta:

J’ai laissé les jeunes gens que j’aime et qui m’aiment de force, au castel Sans Retour, tandis qu’ils aiment de nature, les dames errant dans les vergers, et même les antiques naïades. Je les aime pour leur braguette, Hélas! trop souvent rembourrée et j’aime aussi les antiques cyclopes malgré leur mauvais œil.⁵⁹ (Apollinaire 1997: 26.)

Näistä rakkautta sivuavista lauseista 17:ssä on samanaikaisesti läsnä kuolema. Adéman tulkinnan mukaan Apollinaire pakeni elämässään usein epäonnistunutta rakkautta vain synnyttääkseen uuden samanlaisen (Adéma 1968: 64). Näin mahdoton rakkaus tuhoutuu ja kuolee, mutta ihminen pyrkii kohti uutta rakkautta uskoen hetkellisesti sen kestävyYTEEN. Tämä näkökanta ilmenee rakkauden ja kuoleman läheisyydessä tekstissä.

⁵⁶ Suom. Mutta minulla oli tietoisuus miehen ja naisen ikuisuuksien erilaisuudesta.

⁵⁷ Suom. ---me rakastamme sinua voidaksemme sitten olla kuolettavan surullisia.

⁵⁸ Suom. Hänen kuolemaansa valmistellaan, sillä hän on rakastettu.

⁵⁹ Suom. Olen jättänyt Sans Retourin kastelliin nuo nuoret ihmiset, joita rakastan ja jotka minua suuresti rakastavat. He ovat luonnostaan rakastavia nuo vaeltelevat naiset hedelmätarhoissa ja jopa nuo muinaiset vedenneidot, joita rakastan heidän pyrstöjensä tähden. Voi, liian usein ne ovat täytettyjä. Ja rakastan myös kyklooppeja heidän pahoista silmistään huolimatta.

Yleisesti ajateltuna rakkaus on toivon, odotuksen ja uuden syntymän tuoja, kun taas kuoleman on epätoivon, kadotuksen ja lopun symboli. Pessimistisesti voidaan ajatella rakkauden sisältävän nämä molemmat elementit ja *L'Enchanteur pourrissantissahan* Merlin kuoli rakkautensa tähden.⁶⁰

Rakkaus on esillä teoksessa mahdollisimman monessa muodossa: miehen ja naisen välisenä, samaa sukupuolta olevien välisenä, eläinten välisenä, eläinten rakkautena ihmiseen ja päin vastoin, vanhempien rakkautena lastaan kohtaan, isän rakkautena tyttärensä inestien kautta ja raiskaajan rakkautena raiskattavaan. Ajatuksena on kuitenkin se, että mikään näistä miehen ja naisen välisistä rakkauksista ei ole onnellinen.

Eläinten ja ihmisten välisestä rakkaudesta on teoksessa lukuisia esimerkkejä. Itse asiassa kaikki Merlinin hautaa etsivät eläimet kaipaavat ja rakastavat tuota kadonnutta velhoa, jonka he myös tietävät heitä rakastavan. Esimerkiksi rupikonnat puhuvat heidän ja velhon välisestä suhteesta seuraavin sanoin:

Il nous aime et nous l'aimons⁶¹ (Apollinaire 1997: 22 - 23).

Eläimen ja ihmisen välisen rakkauden voikin katsoa olevan lähes onnellisen rakkauden ilmentymä. Epäonnistuneeksi tämänkin rakkauden tekee kuitenkin se, etteivät eläimet kykene enää löytämään rakastamaansa ihmistä, Merliniä.

Insestisestä rakkaudesta on teoksessa esimerkkinä seuraava druidin kertomus:

Un roi vint, il y a peu de jours, me demander s'il pourrait épouser sa fille dont il était amoureux⁶²
(Apollinaire 1997: 24).

Druidi jatkaa tarinaa kertoen vierailleensa tämän kuninkaan linnassa ja nähneensä siellä prinsessan itkemässä. Tällöin druidi haihdutti vanhan kuninkaan tunnontuskat ja antoi tälle luvan naida tyttärensä. Druidi käy näin siis julmaa peliä rakkaudella. Hän tietää tytön itkevän isänsä tunteita, mutta silti antaa kuninkaalle avioluvan. Näin druidi ei

⁶⁰ Ajatus vahvistuu seuraavissa Merlinin omissa sanoissa: Je suis mort par amour. Apollinaire 1997: 89. Suom. Kuolin rakkauteni tähden.

⁶¹ Suom. Hän rakastaa meitä ja me rakastamme häntä.

⁶² Suom. Muutama päivä sitten luokseni tuli kuningas kysymään minulta voisiko hän avioitua rakastamansa tyttärensä kanssa.

pilaa vain surullisen prinsessan elämää, vaan myös kuninkaan, joka viettää lopun elämänsä vastahakoisen aviovaimon kanssa.

Klassisen paradigman mukainen mieskuoro vakuuttaa teoksessa rakastavansa Angéliqueta, mutta tämän jälkeen Angélique raiskataan kuoliaaksi (Apollinaire 1997: 52). Näin miehen rakkaus naiseen tuottaa tuhoisan lopun.

Apollinaire on luonut uudelleen käytetyillä hahmoilla teokseensa muun muassa kohtauksen, jossa kreikkalaiseen mytologiaan kuuluva Medeia ja Vanhassa Testamentissa esiintyvä Delila keskustelevat Merlinin kuolemasta ja hänen surmaajastaan. Nämä hahmot ovat esimerkkejä epäonnistuneesta ja mahdottomasta rakkaudesta miehen ja naisen välillä. Molemmat olivat kostonhimoisia ja valehtelevia naisia. Medeia muuttui julmaksi menetettyään rakastettunsa. Hän oli valmis tuottamaan tälle surua ja tuskaa vain kostaakseen oman menetyksensä. Medeia näyttääkin toimineen ikään kuin silmä-silmästä periaatteen mukaan: jos satutat minua, niin minä satutan sinua. Filistealaisnainen Delila puolestaan oli vastuussa rakastajansa Simsonin pettämisestä. Hän rakasti niin paljon omaa kansaansa, että oli valmis tuhoamaan miehen, joka rakasti ja jumaloi häntä. Delila käytti hyväkseen viehätysvoimaansa ja valtaa miestä kohtaan.⁶³

L'Enchanteur pourrissantin kohtauksessa naiset viittaavat toistensa kohtaloihin ivallisesti ja tuovat lukijalle nähtäväksi molempien vaikuttimien ja ratkaisujen naurettavuuden. Asettamalla nämä hahmot rinnakkain ja saattamalla heidät keskustelemaan Apollinaire esittää rakkauden silmittömyyden. Molemmista tapauksista tulee esille, kuinka rakkaus saa ihmisen uskomaan vain hyvää toisesta. Simson sokaistuu rakkaudesta ja samoin rakastunut Medeia auttaa Iasonia joutuen petetyksi. Rakastavaiset eivät ole tasavertaisia keskenään, vaan toinen osapuoli on petollinen hyväksikäyttäjä. Asetelma on tämänkaltainen myös Merlinin suhteessa Vivianeen, joka haluaa vain hyötyä vanhan miehen. Rakkaus miehen ja naisen välillä on näiden esimerkkien nojalla tuomittu epäonnistumaan.

Samantapaisesta onnettomasta rakkaudesta on teoksessa mallina myös esimerkiksi kuningas Arthurin legendaan liittyvä *Madoine-haltiatar*, joka rakasti ritari *Larista*.

⁶³ Medeian ja Delilan elämäntarinaa on käsitelty tarkemmin edellä luvussa 8.2.

Madoine auttoi ritaria, mutta tämä hylkäsi hänet. Kostoksi petetty haltijatar seurasi Larista koko lopun elämänsä ajan ja teki tälle kiusaa aina tilaisuuden tullen.

Myös *L'Enchanteur pourrissantin* ensimmäisen kappaleen hypoteksti kuvaa onnetonta rakkautta. Vaikka lainatussa katkelmassa ei mainita itse Lancelot-ritaria, niin tietoisuus siitä, että katkelma on häntä koskevasta teoksesta, muistuttaa lukijan mieleen tuon ritarin tarinan. Legendan mukaan Lancelot oli rakastunut Arthurin vaimoon Guerneviereen, mutta kunnioituksesta herraansa ja hyvää ystäväänsä kohtaan pyrki pakenemaan rakkauttaan vaeltaen yksin ympäri maata. Annettuaan periksi sydämelleen hän joutui sotaan Arthuria vastaan ja lopulta rakkaus johti kaikkien kolmen henkiseen tai fyysiseen tuhoon. Näin Lancelot on teoksessa kätkeytyneenä uudelleen käytettynä hahmona.

10.2 KUOLEMA

Edellä käsittelin jo rakkauden ja kuoleman yhtäaikaista läsnäoloa tekstissä ja itse lauseissakin. Näin käsittelenkin seuraavana kuolemaa itsenäisenä ja rakkaudesta irrallisena asiana.

Kuolema on läsnä kaikkialla *L'Enchanteur pourrissantissa*. Jo pelkkä miljöö viestii kuolemasta, sillä teoksen tapahtumat sijoittuvat haudan äärelle. Myös suurin osa teoksessa esiintyvistä hahmoista on kuolleita ja uuden valtakunnan perustaneet eläimet leikkivät kuoleman leikkiä kilpaillen siitä kuka ensimmäisenä kuolee.

Ihmiset ja oliot puhuvat kuolemasta. Esiin tulevat lähinnä väkivaltaiset kuolemistavat, kuten murha ja itsemurha. Itse asiassa teoksessa ei käsitellä yhtään normaalia kuolemaa. Uudelleen käytettyjen hahmojenkin hypotekstit sisältävät yleensä hahmon väkivaltaisen kuoleman tai vastaavasti niiden mukaan hahmo on aiheuttanut toisen hahmon kuoleman. Näin esimerkiksi teoksessa mainittu keskiaikaisiin legendoihin kuuluva Armida ryntäsi keskelle sotataistelua ja kuoli, koska oli menettänyt rakastamansa miehen rakkauden. Naispäinen hirviö Lamia puolestaan lauloi hautausmaalla kaivaessaan esiin ruumiita syödäkseen niiden luita. Sama hirviö söi myös nuoria lapsia. Myös kelttiläisen

mytologian Uther Pendragon aiheutti toisen henkilön kuoleman rakkautensa tähden, sillä hän surmasi herttua Tintagelin naidakseen tämän Igraine vaimon.

Teoksessa on myös lukuisia kuoleman symboliikkaan kuuluvia esineitä ja asioita. Esimerkiksi korppikotka⁶⁴, pimeys⁶⁵, perhonen⁶⁶, korppi⁶⁷ sekä joukko itse hautaa, kuolemaa ja hautaamista tarkoittavia asioita.

Teoksessa on kaiken kaikkiaan 193 lausetta, joissa kuolema on läsnä muodossa tai toisessa. Itse kuolemasta teoksessa on useita johdannaisia, kuten *mourir* (kuolla), *mort/décédé* (kuollut), *mortel* (kuolettava ja kuolevainen). Muita selvästi kuolemaan viittaavia sanoja ovat muun muassa seuraavanlaiset sanat eri muodoissa ja niitä vastaavat verbit: *le meurtre* (murha), *l'homicide* (tappo) ja *le suicide* (itsemurha). Lisäksi kuolemaan viittaavien sanojen joukkoon katson kuuluvaksi seuraavat sanat: *la tombe / la sépulture* (hauta), *la pierre de la tombe* (hautakivi), *les funérailles* (hautajaiset) ja *le cadavre* (ruumis). Kuolemaan viittaavat myös seuraaventyyppiset lauseet, joita teoksessa on useita:

Nulle créature vivant n'apparaissait plus⁶⁸ (Apollinaire 1997: 109).

Lauseessa ei suoranaisesti puhuta kuolemasta, mutta siinä viitataan faktaan, ettei eläviä enää näy. Lause antaa siis lukijan olettaa, että ihmiset ja oliot ovat kuolleet.

Useissa näistä lauseista kuolemaa ei ole mainittu vain kerran vaan, lause sisältää useita siihen viittaavia ilmaisuja tai itse kuolemasanan toistoa. Näin esimerkiksi seuraavassa lauseessa on kuolemaan ja tuhoutumiseen viittaavia sanoja *kuollut*, *hautakivi*, *ruumis* ja *mädäntyminen*:

Tu est mort, la pierre l'atteste, ton cadavre est déjà glacé est bientôt tu pourriras⁶⁹ (Apollinaire 1997: 21).

⁶⁴ Mm. muinaiset iberit ja persialaiset jättivät kuolleiden ruumiit korppikotkien syötäväksi. Korppikotka on yhdistetty myös manalan demoniin Eurynomokseen. Biedermann 1993: 143 - 144.

⁶⁵ Pimeys symbolisoi mm. tuonpuoleisuutta, pimeää ”alamaailmaa” ja tuonelaa. Biedermann 1993: 277.

⁶⁶ Vanhoissa hautakivissä perhonen symboloi kuolemaa. Biedermann 1993: 274.

⁶⁷ Korppiin liitetyt mielikuvat ovat yleensä negatiivisia. Sen äänen on sanottu ennakoivan onnettomuutta. Biedermann 1993: 141.

⁶⁸ Suom. Yksikään elävä olento ei tullut enää näkyviin.

⁶⁹ Suom. Olet kuollut. Tämä hautakivi todistaa sen. Ruumiisi on jääkylmä ja sinä tulet mätänemään.

Tähän kuoleman ajatukseen ja jatkuvaan läsnäoloon elämässä palataan teoksessa jatkuvasti, vaikka keskustelu olisikin välillä ajautunut toisille raiteille. Kuolema on siis *L'Enchanteur pourrissantin* tarunomaisessa maailmassa tärkeä elämän peruselementti. Vaikka kuolemaa yleensä pidetään elämää tuhoavana voimana voidaan sen mielestäni katsoa olevan myös kiinteästi sidoksissa elämään.

Biologiselta kannalta ajateltuna kuolema on uutta luova siinä missä syntymäkin, sillä se mahdollistaa ihmisten, eläinten ja kasvien olemassaolon ja synnyn. Olennon kuoleman kautta lihansyöjät saavat ravintoa toisista elävistä olennoista ja kasveista. Kuollessaan ruumis ravitsee maata ja auttaa kasvien kukoistusta. Näin Merlinin muuttuu teoksessa matojen ja erilaisten hyönteisten ruoaksi. Kuolema luo myös elintilaa uudelle kasvulle siten, että esimerkiksi eläinlaumat eivät kasva liian suuriksi ruoan hankkimisen suhteen, kasveilla on tilaa juurtua maahan ja aikoinaan myös suurperheiden ruokakunta pysyi jotakuinkin taloudellisten mahdollisuuksien puitteissa. Kuolema on siis metamorfoosi kohti uutta maailmaa.

Mihail Bahtinin mukaan kuolema on kansanomaisissa lähteissä ja karnevaaliperinteessä yhdistetty perinteisesti syntymään, muutokseen ja uudistumiseen. Sen on katsottu synnyttävän uutta elämää. (Bahtin 1995: 351, 364 - 365.) Näin karnevalistisena kulkueena Merlinin haudalle saapuvat hahmot eivät saavu vain kunnioittamaan kuollutta, vaan juuri juhlimaan uuden syntymää. He juhlivat vanhan maailman tuhoutumista ja uuden maailman syntymistä, sillä *L'Enchanteur pourrissantissa* on kyse juuri uuden luomisesta ja vanhan poisjättämisestä. Uusi surrealistinen kirjallisuus ja taide astuu vanhan tilalle ammentaen siitä elinvoimaa ja käyttäen sitä kasvualustanaan. Kaikki uusi, niin luonnontieteen, humanismin kuin tekniikankin alalla, tarvitsee pohjan jolta lähteä kehittymään, jotta syntyvästä uudesta rakenteesta tulisi kestävä ja vakaa.

10.3. YKSINÄISYYS

Teoksen kolmas teema, yksinäisyys, heijastuu uudelleen käytettyjen hahmojen erilaisissa elämänkohtaloissa. Myös Burgos huomauttaa tutkimuksessaan, että erilaiset hahmot kuvastavat teoksessa kukin tavallaan pohjatonta yksinäisyyttä samoin kuin oikean rakkauden mahdottomuuttakin (Burgos 1972: LXXIII).

Suoria yksinäisyyden sanallisia ilmaisuja *L'Enchanteur pourrissantissa* on kuitenkin vähemmän kuin muiden teoksen teemojen toistamisia. Teoksessa on yhteensä 22 lausetta, joissa olennot kuvaavat yksinäisyyttään tai eristyneisyyttään. Yksinäisyys onkin enemmän esillä hahmoissa itsessään, heidän elämäntarinoissaan, kuin heidän suorissa sanoissaan.

Esimerkki 1.

Apollinaire tuo Merlinin hautaa etsimään pylväspyhimys *Simeon Styliitan* (Apollinaire 1997: 77). Tämä syyrialainen askeetti (n. 390–459) edustaa hyvin konkreettisesti yksinäisyyttä, sillä hänen kerrotaan asuneen 15 metriä korkean pylvään huipulla Antiokian lähellä 40 vuotta poistumatta pylväästään kertaakaan (Biedermann 1993: 256). *L'Enchanteur pourrissantissa* tuo pyhimys katuu itsensä kiduttamista, sillä hänen pylväänsä ympärille kasvoi syntinen kaupunki kansan tullessa ihmettelemään häntä. Näin pyhittämällä itsensä Jumalalle hän sai aikaan satojen ihmisten kadotuksen. Tällaisen paradisen lähestymistavan voi katsoa myös kuvaavan sitä, kuinka helposti uskonnon nimissä tehdään ylilyöntejä ja toimitaan käsittämättömillä tavoilla.

Myös Merlin itse on ajautunut tilanteeseen, jossa hän on yksin ja eristäytyneenä muusta maailmasta. Merlinin yksinäisyydessä voi nähdä yhtymäkohtia Kristukseen. Kristus oli yksin maailmassa edustamassa koko taivaallista maailmaa. Hän yksin tiesi vastauksen kysymyksiin oikeasta Jumalasta ja tämän valtakunnasta. Jeesuksen tavoin antikristus Merlin edustaa ihmisten keskuudessa toista, tuntematonta maailmaa. Hän on paholaisen poika ja näin helvetin edustaja.

Esimerkki 2.

Toinen selkeä yksinäisyyden edustaja on *Chapalu*-hirviö, joka itsekin mainitsee elävänsä yksin:

---je vis heureux, tout seul⁷⁰(Apollinaire 1997: 33).

Je suis solitaire⁷¹ (Apollinaire 1997: 59).

⁷⁰ Suom. ---elän onnellisena, aivan yksin.

⁷¹ Suom. Olen yksineläjä.

Chapalu etsii Merliniä tullakseen lisääntymiskykyiseksi ja saadakseen tällä ominaisuudella itselleen kumppanin. Tuo eläin kuitenkin myöntää toiveensa utopistisuuden ja yrittää todistella itselleen olevansa onnellinen yksin. Sanoistaan huolimatta se kuitenkin jatkaa Merlinin etsimistä sisäisen ja pakottavan tarpeen käskemänä.

Chapalun yksinäisyys korostuu vielä käsinkosketeltavasti tuon olennon seuraavissa sanoissa:

*Je ne suis pas prolifique, c'est vrai, mais je possède un excellent appétit qui me met en contact avec d'autres êtres, et je n'en demande pas davantage*⁷² (Apollinaire 1997: 68).

Apollinaire on näin käyttänyt mustaa huumoria kuvaillessaan yksinäisyyttä. Mustalla huumorilla tarkoitetaan tapaa, joka liikkuu hyvänmaun ja groteskisuuden rajamailla leikitellessään vakavilla ja pyhillä asioilla. Tällä surkukupaisalla ja itseironisella lausahduksella Chapalu kertookin, kuinka hänen kontaktinsa toisiin eläväisiin muodostuvat tilanteissa, joissa hän syö näitä. Toisin sanoen hänen yksinäisyytensä rikkovat vain kuolleet tai hänen tappamansa olennot, jotka päätyvät hänen ravinnokseen.

Yksinäisyyden edustajiin voi lukea kuuluviksi myös luvussa 10.1 esitetyt epäonnistuneen rakkauden osapuolet Medeia ja Delila, jotka parisuhteen sijaan ovat ajautuneet hylättyinä tai syrjäytettyinä kostonhimon pauloihin. Näiden hahmojen yksinäisyys on heidän itsensä aiheuttamaa.

⁷² Suom. On totta, etten ole hedelmällinen, mutta minulla on erinomainen ruokahalu, joka saattaa minut kosketuksiin muiden olentojen kanssa ja sen enempää en pyydäkään.

11. APOLLINAIREN INTERFIGURAALISET YHDISTELMÄT

Apollinairen interfiguraalisissa yhdistelmissä samantapaisen elämänkohtalon kokeneet hahmot on saatettu yhteen. Nämä hahmot tukevat teoksen teemoja ja näyttävät samanaikaisesti niiden moninaisuuden. Esitän seuraavassa interfiguraalisen yhdistelmän jokaisesta esitetystä teoksen teemasta.

11.1. EPÄONNISTUNEEN RAKKAUDEN EDUSTAJAT MADOINE, LORIE JA HELINOR

Nämä kolme haltiatarta ovat kaikki Kuningas Arthurin legendapiiristä, mutta eivät kuitenkaan ole hypotekstipohjassa toimineet yhdessä. Itse asiassa niiden kirjalliset lähteet eivät ole samat, vaikka legenda-aines onkin yhteinen. Madoine on peräisin pyöreän pöydän tarinoihin kuuluvasta *Claris ja Laris* -teoksesta. Lorien lähtökohta on Jehanin *Les Merveilles de Rigomer* ja Helinorin löytää Claude Platinin melko tuntemattomasta tekstistä *Hystoire de Giglan filz de Messire Gauvain qui fut roy de Galles et de Geoffroy de Marience son compaignon*. (Burgos 1972: 81a, 81c, 81f.)

Madoinen ja Lorien tarinat ovat hyvin samankaltaiset. Molemmat rakastuivat pyöreän pöydän ritariin; edellinen Larikseen ja jälkimmäinen Gawaineen. Kumpikin auttoi rakastamansa miehen noituuden alaisuudesta, mutta vapautetut ritarit hylkäsivät pelastajansa. Naiset ryhtyivät sitkeästi seuraamaan ja samalla kiusaamaan näitä miehiä. Lorie kuitenkin tosin lopulta hyväksyi sen, ettei tulisi koskaan Gawainen rakastajattareksi. (Bates 1967: 162; Burgos 1972: 81a,c.)

Hahmojen yhteensovittamisen taustalla ei ole vain niiden taustatarinoiden samankaltaisuus, vaan usein hahmot seuraavat toisiaan edellisessä hahmossa olleen viitteen kautta. Hahmo luo näin sanoillaan tai pelkällä olemuksellaan tilaa seuraavalle hahmolle. Kyseessä on verkkosidos hahmojen välillä. Näin Madoine, Lorie ja Helinor liittyvät ilmentymisjärjestyksessä toisiinsa seuraavaan tapaan: Madoine pelasti Lariksen, joka oli Morgane la Fayn vankina. Lorie kuului Morganen haltiapiiriin ja asui tämän linnassa. Lorie rakastui pelastamaansa Gawaineen. Gawain sai Helinor haltiattaren kanssa Giglan-nimisen pojan.

11.2. KUOLEMAN LÄSNÄOLON EDUSTAJAT HANOK, ELIA, EMPEDOKLES, APOLLONIUS TYANALAINEN, ISAAC LAQUÉDÉM, SIMON-NOITA JA MERLIN

Tässä interfiguraalisessa yhdistelmässä hahmoja sitoo toisiinsa kuolema eri muodoissaan. Näin Hanok oli heprealainen profeetta, joka oli kuolematon. Johanneksen ilmestyksessä hänen sanotaan palaavan oliivipuuna profetoimaan (Bates 1967: 157). Toinen Uudessa Testamentissa mainituista Jumalan oliivipuista on israelilainen kuolematon profeetta Elia (*id.* 157; Joh. 11: 3 - 4).

Kreikkalainen filosofi Empedokleen on myös sanottu olevan kuolematon (Bates 1967: 157). Toinen kreikkalainen, siveänä pidetty filosofi, Apollonius Tyanalainen, puolestaan katosi aikanaan (n. 1 vs. jKr.) mystisesti, joten hänenkin ympärillään elää oletus kuolemattomuudesta ja siirtymisestä toiselle elämisen tasolle (*id.* 154).

Isaac Laquédem⁷³ eli vaeltava juutalainen oli suutari Jerusalemissa. Hän joutui kuoltuaan ikuiseen kadotukseen, koska ei ollut sallinut ristiä kantavan Kristuksen levätä talonsa edustalla. Hän joutuu sen vuoksi vaeltamaan tuomiopäivään asti. (Burgos 1972: 147 a.)

Apostolien teoissa esiintyvä Simon-noita yritti ostaa itselleen valtaa, jolla hän voisi siirtää Pyhän Hengen ihmiseen laskemalla kätensä hänen pänsä päälle. Tällöin Pietari sanoi hänelle: ”Menköön rahasi kanssasi kadotukseen, koska luulet Jumalan lahjan olevan rahalla saatavissa” (Apt. 8: 9 - 20).

Keskusteluun ottaa osaa myös Merlin, joka on kuolematon, mutta haudattu. Merlin näkee itsensä kaikissa näissä kuoleman hahmoissa, joista jokainen vuorollaan viittaa häneen. Merlin sanookin näiden hahmojen muistuttavan häntä:

Je savais tout ce qui me ressemble⁷⁴ (Apollinaire 1997: 90).

Näistä hahmoista neljä ensimmäistä kuuluu taivaan piiriin, kun jälkimmäiset puolestaan ovat kadotuksesta kärsiviä helvetin asukkaita. Merlin sijoittuu olemukseltaan taivaan ja

⁷³ Myös Ahaverus-nimiseksi kutsuttu.

⁷⁴ Suom. Tiesin kaiken sen mikä minua muistuttaa.

kadotuksen välille, sillä hän on paholaisen poika, mutta kuitenkin kuolevaisen ihmisen lapsi.

L'Enchanteur pourrissantissa on lisäksi kohtaus, jossa Empedokles pyytää Merliniä puhumaan itsemurhasta. Empedokleen itsensä sanotaan heittäytyneen Etnan kraatteriin rakastamansa naisen takia (Bates 1967: 157). Samoin Merlinin voi katsoa tehneen itsemurhan, vaikka hänen surmaajanaan olikin varsinaisesti Viviane. Ajatusta siitä, että Merlin olisi tehnyt itsemurhan tukee se, että hän tiesi kuolevansa Vivianen petollisuuden tähden. Merlin kuitenkin rakasti Vivianeaa niin paljon, ettei voinut hylätä tätä, vaikka tiesikin aiheuttavansa näin oman kuolemansa tai pikemminkin ruumiillisen kuolemansa. Tämä Merlinin fatalistinen kohtalo näkyykin seuraavasta Merlinin itsensä lausumasta virkkeestä:

Je pleurais à tes genoux, d'amour et de tout savoir, même ma mort, qu'à cause de toi je chérissais, à cause de toi qui n'en pouvais rien savoir ⁷⁵(Apollinaire 1997: 102).

Tässä virkkeessä tulee myös jälleen kerran esiin rakkauden tuhoava ja musertava voima ihmisten elämässä. Rakastunut ja rakkaudenkohteensa suosion saavuttanut Merlin itkee tuskaisena elämäntilannettaan.

Lisäksi tämän luvun interfiguraalisesta yhdistelmästä on huomioitava se, että Merlinin ja Hanokin tilanne on toisiinsa nähden vastakkainen. Merlinin ruumis on kuollut, mutta sielu elää ruumiissa, kun taas Hanokin sielu on kuollut, mutta hänen ruumiinsa on elossa. Hanok sanookin:

Si mon corps était mort, je serais mort tout entier⁷⁶ (Apollinaire 1997: 85).

Hanokin mukaan siis ihmisessä merkittävä olemus ei tylpisty vain hänen sieluunsa, niin kuin klassisesti painotetaan kristillisessä ajattelutavassa. Hänen mukaansa ruumis ja henki yhdessä luovat elävän olennon. Ihminen kuolee vasta kun hänen olemuksensa nämä molemmat puolet ovat kuolleet. Näin Merlin ei tule koskaan kuolemaan, koska hänellä on kuolematon sielu.

⁷⁵ Suom. Itkin polviasia vasten, rakkaudesta ja kaikesta tiedosta; jopa kuolemastanikin, sillä sinun takiasi minä rakastin, sinun takiasi, joka ei voinut siitä mitään tietää.

⁷⁶ Suom. Jos ruumiini olisi kuollut, olisin kokonaan kuollut.

11.3. YKSINÄISYYDEN EDUSTAJAT SIMEON STYLIITTA JA MERLIN

Jo aikaisemmin esitellyn⁷⁷ Simeon Styliitan elämä muistuttaa Merlinin kuolemaa, mutta on samanaikaisesti sille vastakkainen. Simeon asui pylvään nokassa, kun Merlin puolestaan on haudattu maan alle. Pylväspyhimyksen ympärille kasvaneen kaupungin tavoin myös Merlinin haudan äärelle syntyi uusi valtakunta. Tämä eläinten yhteisö tuhoutui, samoin kuin Simeonin ympärille syntynyt kaupunki, irstailuun ja hallitsemattomaan kaaostilaan.

Simeonin puolustaa *L'Enchanteur pourrissantissa* erilaisten yhteisöjen syntymistä omasta epäonnistumisestaan huolimatta. Tämä yhteisöjen suosiminen lienee perua Raamatussa olevasta yhteen kokoontumisen kehoituksesta. Merlin puolestaan vihaa kaikkia yhteisöjä ja ihmisten yhtä hyvin kuin olioidenkin kokoontumisia. Surkuhupaisasti hän joutuu kuitenkin todistamaan kuoltuaankin joukkojen kokoontumista matojen ja muiden pieneliöiden saapuessa syömään hänen mätänevää ruumistaan.

Haudan yksinäisyydessä Merlinin seurana ovat siis madot, jotka syövät hänen ruumistaan. Simeonin seuralaisina pylvään nokassa olivat puolestaan taivaan linnut. Tämä ”seuralaisten” vastakkaisuus alleviivaa näiden hahmojen olemuksien erilaisuutta. Simeonia ja Merliniä liikuttavat vastakkaiset voimat. Simeon oli pyhittänyt 40 vuotta elämästään Jumalalle, ja Merlin puolestaan on paholaisen jälkeläinen. Heidän aiheuttamansa kokoontumiset ovat kuitenkin samalla tavoin heistä itsestään riippumattomia, tahattomia. Simeon sanookin Apollinairen teoksessa:

Adieu, toi qui contrastes avec moi comme le caveau mortuaire et souterrain contraste avec la colonne qui s'élance au ciel⁷⁸ (Apollinaire 1997: 78).

Kohtauksen idea piilee kuitenkin siinä, että Simeonin sanoista huolimatta Merlin ja Simeon eivät hahmoina ole loppujen lopuksi kovin etäällä toisistaan. Heidän vaikuttimensa voivat olla vastakkaiset, mutta tulos kuitenkin on sama.

⁷⁷ Ks. luku 10.3.

⁷⁸ Suom. Hyvästi sinä, joka olet vastakohtana minulle niin kuin maanalainen kuoleman hautaholvi on vastakohtana pilarille, joka kurottautuu taivaisiin.

12. ”MERLININ KAKSOISOLENNOT”

Merlinin haudalle vaeltaa värikäs joukko erilaisia hahmoja. Merlin näkee näissä hahmoissa itsensä tai viittauksia kohtaloonsa. Huomattava osa *L'Enchanteur pourrissantin* miespuolisista hahmoista muistuttaakin elinkaareltaan tai luonteeltaan teoksen päähenkilöä, Merliniä. Merlinin tavoin hahmot ovat joko saatanallista alkuperää, epäonnistuneen rakkauden kokeneita, taikavoimaisia velhoja ja tietäjiä tai valtavasta yksinäisyydestä kärsiviä olentoja. Naispuolisissa hahmoissa puolestaan näyttää toistuvan teoksen ”sankarittaren”, Vivianen, luonteenpiirteet. Henkilöiden samankaltaisuuden voi katsoa johtuvan niiden esikuvista. Päähenkilöt ikään kuin käyttävät teoksen muita henkilöitä äänitorvinaan. Hahmojen voi siis katsoa olevan Merlinin ja Vivianen eri luonteenpiirteiden ruumiillistumia. Jako ihmishahmojen osalta on sukupuoleen sidottu, eli naishahmot kuvastavat Vivianea ja mieshahmot Merliniä. Olioiden osalta sukupuoli ei ole aina määriteltävissä, mutta henkilöiden tavoin jako pohjautuu olennon mielenlaatuun, elämäntilanteeseen, kokemuksiin tai sen edustamaan elämänfilosofiaan ja symboliikkaan.

Niin elävässä kuin fiktiivisessäkin hahmossa voidaan katsoa olevan monta minää, jotka kamppailevat keskenään, mutta viihtyvät silti rinnan. Yksinkertaisimmalla tavalla kirjailija voi havainnollistaa tällaisen jakautumisen esittämällä henkilön kahta puolta kahtena eri ihmisenä tai oliona. Hahmot voivat olla henkilön hyveiden, paheiden, toiveiden ja pelkojen ruumiillistumia ja heijastaa hänen eri ominaisuuksiaan. Lukija tutustutetaan tällöin teoksessa kahteen eri henkilöön ja yleensä vasta teoksen lopussa näiden hahmojen paljastetaan olevan yhden henkilön kaksi eri käyttäytymistapaa. (Laitinen 1997: 461; Envall 1988: 29, 112.) Kompleksisemmassa tapauksessa voi päähenkilöä olla kuvastamassa useampikin kuin vain kaksi hahmoa.

Näin ajateltuna Merlin ”on” esimerkiksi rakkaudesta johtuvan juonittelun takia kuollut Herttua Tintagel ja samanaikaisesti tämän surmannut Uther Pendragon, joka oli valmis tekemään ja antamaan kaikkensa rakastamansa naisen tähden. Merlin ”on” myös ritari Gawain, joka vannoi palvelevansa neitojen ritarina kaikkia naisia uskollisesti ja kunniakkaasti. (Merlinillehän kaikki naiset ovat Vivianen ruumiillistumia.) Merlin ”on” sekä Vulcanus, että Simson, joita uskoton aviopuoliso petti. Hän ”on” saatanallisia ruumiinpiirteitä omaava Pan, joka tuntee kasvit ja eläimet, ja ritari Tyolet, joka osaa

kutsua eläimet koolle. Hän ”on” yksinäinen Chapalu, joka ei löydä kaltaistaan olentoa muiden joukosta. Hän ”on” joukko eri maiden viisaita miehiä ja tietäjiä: Taliesin bardi, tietäjä Tiresias ja kolme itämaan tietäjää. Samoin hän ”on” älykkyytensä puolesta filosofi Sokrates, kaiken turhuudesta saarnaava Salomon ja maailmasta eristäytynyt Simeon Styliitta. Hän ”on” profeetta Elia ja Hanokin sekä filosofi Empedokleksen tavoin kuolematon.

Viviane puolestaan ”on” esimerkiksi petollinen Delila, miehiä manipuloiva Helena, murhanhimoinen Delila ja Morgan la Fay. Hän ”on” noitavoimainen Kirke ja Kalypso sekä miehiä lumoava Armida. Hän ”on” Angélique, joka janoaa rakkautta, mutta saavuttaessaan jumaloimansa miehen rakkauden ei tätä enää rakastakaan. Hän ”on” naispaholainen succubus, joka viettelee ja tuhoaa miehen tämän nukkuessa.

Eläinten ja olioiden piiristä selkeä Merlinin kaksoisolento on esimerkiksi sfinksi. Sfinksit olivat olioita, jotka esittivät ihmisille arvoituksia. Jos joku onnistui arvaamaan sfinksin esittämän enigman, oli sfinksin välittömästi kuoltava. Näin myös Merlin kuoli kun Viviane oli oppinut hänen taitonsa ja siis ratkaissut magian ja taikuuden arvoitukset. Toinen Merliniä kuvastava eläin on esimerkiksi teoksessa ilmenevä käärme. Käärmettä on pidetty lääkintätaidon hallitsijana ja tämän takia se onkin symbolina useiden maiden apteekkien tunnuksissa. Käärmeen tavoin Merlin hallitsi kaikki luonnonparantamisen taitat. Sisilisko ja sammakko puolestaan symbolisoivat metamorfoosia. Sammakko muuttuu sadussa prinssiksi ja sisilisko voi irroittaa oman häntänsä. Samoin Merlin pystyi muuttamaan muotoaan taikojensa avulla. Lisäksi symboliikassa älykkäänä pidetty pöllö viittaa Merlinin viisauteen. Näin Merliniä eivät heijasta vain henkilöahmot vaan kaikki *L'Enchanteur pourrissantissa* esiintyvät eläväiset.

Teoksessa voi olla myös hahmoja, jotka ovat luonteeltaan ja toimintatavoiltaan vastakkaisia. Näistä hahmoista koostuu ”superpersoona” siten, että hahmot muodostavat yhdessä kokonaisen ihmisen tai olion, jossa on erilaisia luonteenpiirteitä. Hahmo voi olla samanaikaisesti esimerkiksi itsekäs ja antelias, ja näitä piirteitä kuvaavat vastaavanlaiset hahmot. (Envall 1988: 31.) Selkeimmin vastakkaishahmo asetelma tulee *L'Enchanteur pourrissantissa* esille Merlinin suhteessa Jeesukseen. Jeesus ei ole teoksessa mukana itsenäisenä hahmona, vaan antikristus Merlinin heijastamana.

Merlinin syntymässä ja elämässä on Kristuksen syntymän elementtejä nurinkäännettyinä. Jeesuksen isä oli taivaallista alkuperää oleva hahmo, kun Merlinin isä puolestaan oli saatanallista alkuperää. Jeesuksen äidin tavoin myös Merlinin äidille lapsen isä oli tuntematon, sillä kumpikaan noista kahdesta äidistä ei ollut koskaan nähnyt lapsensa isää. Lisäksi Jeesuksen tavoin Merlin kertoi kansalle tuonpuoleisesta ja näkymättömistä voimista vaeltaessaan ympäri maata. Myös Jeesuksen asema maailmassa oli Merlinin kaltainen, kuten yksinäisyyssteemaluvussa 10.3. totesin.

Vaikka Jeesus ja Merlin ovat ensiajattelemalta toisilleen hyvin kaukaisia hahmoja, muistuttavat ne kuitenkin lähemmin tarkasteltaessa toisiaan. Nämä henkilöt edustavat maailman pimeää ja valoisaa puolta ja näin yhdessä koko maailmaa. Vaikka Merlin onkin saatanallista alkuperää, hänen vaikuttimensa ja tekonsa ovat useimmiten rehellisiä ja jopa hyvántahtoisia. Jeesuksen näkymättömän läsnäolon teoksessa voikin katsoa symboloivan juuri Merlinin valoisaa, hyvántahtoista ja auttavaa puolta.

Campbellin mukaan sankarin elämäkerran viimeinen luku kuvaa hänen kuolemaansa tai lähtöään. Siinä kiteytyy koko hänen elämänsä merkitys. (Campbell 1996: 304.) *L'Enchanteur pourrissant* on Merlinin elämäkertaa ja teoksen viimeisessä kappaleessa kuvataan juuri tällainen ympyrän sulkeutuminen: *Onirocritiquessa* toistuvat esitetyt teemat ja siinä kiteytyy teoksen idea ja näin myös Merlinin elämän sisältö.

Apollinaire ilmaisee tässä teoksen abstrakteimmassa kappaleessa konkreettisimmin hahmon heijastumisen muissa hahmoissa. Tästä ovat esimerkkinä lauseet, joissa minämuotoiseksi muuttunut kertoja toteaa moninkertaistuneensa.

Esimerkki 1.

Centuplé, je nageai vers un archipel⁷⁹ (Apollinaire 1997: 106).

Esimerkki 2.

--mes yeux multipliés me couronnaient attentivement⁸⁰ (Apollinaire 1997: 108).

⁷⁹ Suom. Satakertaistuneena minä uin kohti saaristoa.

⁸⁰ Suom. --moninkertaistuneet silmäni ympäröivät minua tarkkaavaisesti.

Esimerkki 3.

--mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes⁸¹ (Apollinaire 1997: 109).

Onirocritique -kappaleessa on myös virke, jossa kertoja sanoo siittäneensä sata miespuolista lasta, jotka saavat ravintonsa ympäröivästä luonnosta:

Esimerkki 4.

Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline⁸² (Apollinaire 1997: 106).

Virke viittaa juuri siihen, että teoksen miehet ovat Merlinin toisintoja. Merlin toteaa useaan otteeseen, että mies ja nainen eivät muistuta toisiaan. Katsoisin tämänkin tukevan ajatusta siitä, että vain miespuoliset hahmot toimivat teoksessa Merlinin ruumiillistumina:

Esimerkki 5.

La femme et l'homme ne se ressemblent pas et leurs enfants leur ressemblent⁸³ (Apollinaire 1997: 102).

Esimerkki 6.

Nous nous ressemblons, mais l'homme et la femme ne se ressemblent pas⁸⁴ (*ibid.*).

Onirocritique antaakin näin avaimet teoksen ymmärtämiseen: Uudelleen käytettyjen hahmojen mukanaolon takana ei ole vain teoksen tematiikka, vaan myös itse päähenkilön olemus ja elämäntilanne.

Haudalla vartioiva Viviane ei juurikaan huomaa ympärillään kulkevaa hahmojen vaellusta⁸⁵. Näin hahmojen voi toisaalta ajatella olevan myös Merlinin omia hallusinaatioita. Kohdatessaan fyysisen kuolemansa hän käy mielessään läpi elämäänsä ja sen tarkoitusta. Muistot ja ajatukset ruumiillistuvat hänelle muinaisten hahmojen erilaisissa muodoissa. Tällöinkin erilaisten hahmojen esiintymisen takana on siis ajatus Merlinin ja Vivianen kaksoisolentoista.

⁸¹ Suom. --silmani lisääntyivät joissa, kaupungeissa ja vuorten lumessa.

⁸² Suom. Minä siitin sata miespuolista lasta, joiden ruokana oli kuu ja kukkulat.

⁸³ Suom. Nainen ja mies eivät muistuta toisiaan ja heidän lapsensa muistuttavat heitä.

⁸⁴ Suom. Me muistutamme toisiamme, mutta mies ja nainen eivät muistuta toisiaan.

⁸⁵ Hän havaitsee vain eläinten kokoontuvan haudalle, muttei ymmärrä tai kuule niiden puhetta.

Mytologian katsotaan mukautuvan yksilön, kansan ja aikakauden vaatimuksiin ja tarpeisiin (Campbell 1996: 325). Tällaista kaavaa seuraten on Apollinairekin mukauttanut mytologiaa ilmaisuunsa ja tarkoituksensa sopivaksi. Hän on kuitenkin samalla onnistunut säilyttämään näiden tarujen ja legendojen tarunomaisuuden ja primitiivisen olemuksen. Apollinaire on löytänyt vanhojen legendojen takaa omaan tematiikkaansa sovellettavaa materiaalia, muttei ole kuitenkaan väittänyt, että tämän tematiikan tukeminen olisi hypotekstien ja uudelleen käytettyjen hahmojen itseistarkoitus.

Jyrki Nummen mukaan mytologisille järjestelmille on ominaista kaikkien niihin sisältyvien tarinoiden toistuminen useina versioina (Nummi 1991: 190). Näin *L'Enchanteur pourrissant* jatkaa mytologiaperinnettä siten, että siinä toistuu teemojen lisäksi päähenkilö ruumiillistuneena toisiksi hahmoiksi. Toisto ei ole summittaista, vaan hahmot ja toistuvat kielen elementit samanaikaisesti tukevat juonta, vahvistavat sen ideakehystä ja runollistavat tekstiä.

Barthesin mukaan toisto tuottaa nautintoa. Hän mainitsee toistosta useita kansantieteellisiä esimerkkejä, joita ovat muun muassa pakkomielteenomaiset rytmit, loitsumusiikki, rukouslitaniat, riimit ja buddhalainen nembutsi. (Barthes 1993b: 57.) Apollinaire on luonut toistolla teokseensa juuri tällaista Barthesin mainitsemaa rytmia, primitiivistä loitsumaisuutta ja runollisuutta. Teoksen voi katsoa etenevän lähes musikaalisen toiston avulla kohti uutta kuvitteellisempaa ja runollisempaa surrealistista maailmaa. Tällainen liike kohti uutta on asteittaista, sillä teos alkaa konkreettisella legendan taustan kuvauksella, mutta siinä siirrytään vähitellen kohti unenomaisempaa kuvausta. Tämä uusi surrealistinen maailma löytää lopulta muotonsa *L'Enchanteur pourrissantin* viimeisessä kappaleessa, *Oñirocritiquessa*. Kyseistä kappaletta pidetäänkin alkusoittona surrealismille (Adéma 1968: 136). Tämä toistuva rytmi näkyy kaikissa teoksen kappaleissa.

Apollinaire teoksessa on toistuvana elementtinä esimerkiksi adjektiivipari *profonde* (syvä) ja *obscure* (pimeä), jotka kuvaavat täysin identtisessä muodossa metsää 12 kertaa. (*La forêt profonde et obscure*. Syvä ja pimeä metsä) Kaiken kaikkiaan nämä adjektiivit ovat samassa metsää koskevassa lauseessa yhteensä 17 kertaa. Toistumalla tasaisin väliajoin nämä adjektiivit toimivat kertosaakeinä tässä lyyrisessä teoksessa.

Tämä adjektiivipari on vain yksi lukuisista toistuvista kielen elementeistä. *L'Enchanteur pourrissantissa* on kaiken kaikkiaan niin paljon sanojen, sanaparien, virkkeiden ja lauseiden toistoa, että niiden kattava analysoiminen vaatisi jo toisen tutkimuksen tekemistä.

13. PÄÄTÄNTÖ

L'Enchanteur pourrissant on esimerkkitapaus relaatiivisesta intertekstuaalisuudesta, joka suosii kaikkien taiteenalojen aineiden vapaata yhdistelemistä keskenään. Apollinaire onkin valinnut teokseensa ainesta lukuisista hypoteksteistä. Lisäksi ensimmäiseen kirjamuotoiseen *L'Enchanteur pourrissantiin* oli yhdistetty myös paratekstuaalinen elementti eli kuvitus. Tämän lisäksi Apollinaire on siirtänyt teokseensa vaikutteita ja heijastumia yhteiskunnassa vallinneesta taiteen ja varsinkin runouden uudistamisen tarpeesta.

Tärkeimmät hypotekstit teokselle ovat kuningas Arthuriin liittyvä legendaperinne, joka sisältää Merlinin tarinan, sekä Raamattu sisältäen niin Vanhan kuin Uudenkin Testamentin. Jälkimmäinen on antanut teokselle muun muassa lukuisten hahmojen lisäksi teoksen kappalejaon, sillä *L'Enchanteur pourrissantin* sekvenssijako teemoineen on hyvin samankaltainen Raamatun vastaavan jaon kanssa. Erilaiset hypotekstit tuovat teokseen toisistaan poikkeavia näkökulmia ja valottavat teoksen teemoja eri suunnilta. Näin esimerkiksi kelttiläinen hypotekstiperinne painottaa teemoja primitiivisyyttä kun taas Vanha Testamentti valottaa teemojen lähes lakienomaista pätevyyttä maailmassa. Eri hypotekstit tuovatkin näin esille teoksen tematiikan universaalisuuden.

Lukuisista hypoteksteistä huolimatta *L'Enchanteur pourrissant* on ensisijaisesti itsenäinen teos, jolla on oma tematiikkaansa. Teoksen teemojen havainnoiminen vaatii hypotekstien ja uudelleen käytettyjen hahmojen tunnistamista ja ymmärtämistä. Ilman taustatietoja teoksen usealla tasolla toistuva juoni ja idea jäävät pintapuolisiksi ja viitteet ymmärtämättä. Sama pätee teoksessa ilmeneviin muihin anomalioihin. Riffaterre peräänkuulutti kaikkien tällaisten ongelmakohtien avaamista. Mielestäni kuitenkin riittää kun lukija ottaa selvää useimmin toistuvista anomaliaista.

Selkeimmät koodatut merkit *L'Enchanteur pourrissantissa* käytetyistä hypoteksteistä ovat uudelleen käytetyt hahmot ja näiden nimet. Lisäksi hahmojen taustaa on usein käsitelty dialogissa esiintyvien vihjeiden avulla. Poikkeavan selvä jälki hypotekstistä on teoksen ensimmäinen kappale, joka seuraa lähes sanantarkasti 1500-luvulta peräisin olevaa *Lancelot du Lac* -teosta. Hyperteksti poikkeaa tästä hypotekstistä lähinnä vain modernisoidun kielen takia.

Perusajatuksena teoksessa on uuden, surrealistisen taidemuodon ja tyylin syntyminen. Perusteemoja puolestaan ovat rakkauden mahdottomuus, kuoleman jatkuva läsnäolo elämässä ja yksilön kokema syvä yksinäisyys. Nämä teemat saavat tukea uudelleen käytetyistä hahmoista ja hypoteksteistä. Apollinaire käsittelee esimerkkien avulla teemoja eri yksilö- ja yhteisötasollakin. Jokainen uudelleen käytetty hahmo ja sen elämäntarina, vaikka olisikin muiden kaltainen, tuo näin mukanaolollaan oman vivahteensa esitettyihin teemoihin ja lisäväriytyksen koko teokseen. Vaikka teoksen teemat ja pääjuoni toistuvat jatkuvasti teoksessa, ei tuloksena ole kuitenkaan turruttava kertailu.

Lisäksi teokseen valitut hahmot ovat päähenkilön, Merlinin, toisintoja. Ne heijastavat Merlinin eri sielunpuolia ja tuovat samalla esille päähenkilön itseironisen asenteen omaan elämäänsä. Samoin teoksen naispääosan esittäjällä, Järven neito Vivianella, on teoksessa lukuisia kaksoisolentoja. Myös nämä Vivianen kasoisolennot on nähty Merlinin näkökulmasta.

Teoksessa ilmeneviä intertekstuaalisia muutoksia lähestyttiin Gérard Genetten ja Heinrich F. Plettin transformaatiomalleista käsin. Näiden tutkijoiden muutosteorit täydentävät toisiaan ja jos lisäksi Genetten transpositiomallien katsotaan pätevän myös pilailevaan intertekstuaaliseen muutokseen saadaan kattava transformaatioiden mallikehys.

Samoin kuin hyperteksteihin, myös Wolfgang Müllerin esittämiin uudelleen käytettyihin hahmoihin pätevät esitellyt Genetten ja Plettin intertekstuaalisuuden transformaatiomallit. Näistä Plettin yleisimmäksi mainitsema substituutio eli korvaamismalli on kattavimmin esillä Apollinairen teoksessa. Substituutiosta on ilmentymänä teoksessa diegeettistä ja pragmaattista transpositiota. Näistä varsinkin jälkimmäisestä on lukuisia esimerkkejä erilaisten esineiden, asioiden ja symbolien korvaamisen tasolla.

Analysoitaessa fiktiivistä teosta tärkeää ei ole se mikä oli kirjailijan tietoinen tai tiedostamaton intentio hänen sisällyttäessä teokseen intertekstuaalista materiaalia. Merkittävää onkin mielestäni se kuinka tällä tavoin vanhasta aineksesta syntyy uusia merkityksiä. Merlinin legenda ei ole uudelleen käsitellyssä menettänyt taianomaista

primitiivisyyttään ja rationalisoitunut Apollinairen käsittelyssä. Kirjailijan voi jopa katsoa lisänsen legendaan unenomaisuutta *Onirocritique* kappaleella. Tuo teoksen viimeinen kappale poikkeaa muista *L'Enchanteur pourrissantin* kappaleista tyyllillisesti ja asiasisällöllisestikin. Siinä on kuitenkin yhä nähtävissä yhtymäkohtia edeltäviin kappaleisiin. Yhdistävä hypoteksti kyseisen kappaleen ja muiden *L'Enchanteur pourrissantin* kappaleiden välillä on Ilmestyskirja. Lisäksi *Onirocritique* on surrealistinen ja ilmestyskirjamainen unikuva tulevaisuudesta ja runouden uudenlaisesta muutoksesta. Tällainen uudistumisen ajatus on läsnä myös kaikissa muissa teoksen kappaleissa. Karnevalistisen kuoleman juhlinnan voikin Bahtinin keskiaikaista nauruperinnettä tutkivaa työtä mukaillen katsoa olevan merkkinä jonkin uuden syntymästä ja vanhan hylkäämisestä.

Tutkielmassani en ole käsitellyt teoksen kaikkia mahdollisia hahmojen välisiä suhdeverkkoja. Tällainen täydentävä ja kaiken kattava jatkotutkimus kasvattaisikin työtä vielä huomattavasti laajemmaksi.

LÄHTEET

PRIMÄÄRILÄHDE:

Apollinaire, Guillaume 1997 (1909): *L'Enchanteur pourrissant*. Rennes: Terre de Brume Éditions.

SEKUNDÄÄRILÄHTEET:

Apocalypse ou Révélation de Saint Jean 1907 (1904). La Sainte Bible ou l'Ancien et le Nouveau Testament. Version de J.F. Ostervald. Nouvelle édition revue. Paris.

Apostolien teot 1987. *Pyhä Raamattu, Uusi testamentti*. XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piipaseura.

Adéma, Pierre Marcel 1968: *Guillaume Apollinaire*. Éditions de la Table Ronde. Vienne: Presses d'aubin liguge.

Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. (Вопросы литературы и эстетики) Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bahtin, Mihail 1995 (1965) *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. (Творчество Франсуа Рабле: народная культура и средневековья и ренессанса.) Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like Ltd.

Barthes, Roland 1993a (1973): "Tekstin teoria" (Theorie du Texte) teoksessa *Tekijän kuolema, Tekstin synty*. Suom. Toim. Lea Rojola. Jyväskylä: Vastapaino.

Barthes, Roland 1993b (1973): *Tekstin hurma*. (La plaisir du texte) Suom. Raija Sironen. Jyväskylä: Vastapaino.

Bates, Scott 1967: *Guillaume Apollinaire*. New York: Twayne Publishers, Inc.

Belsey, Catherine 1990 (1988): "Literature, history, politics". Teoksessa *Modern Criticism and Theory. A reader*. Toim. David Lodge. New York: Longman Inc. 399 - 410.

Biedermann, Hans 1993 (1989): *Suuri symboli kirja*. (Knaurs Lexikon der Symbole) Juva: WSOY.

Burgos, Jean 1972: *Guillaume Apollinaire: L'Enchanteur Pourrissant*. édition établie, présentée et annotée par J.Burgos. Paris: Lettres modernes.

Campbell, Joseph 1996: *Sankarin tuhannet kasvot*. (The Hero with a Thousand Faces) Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.

Chuisano, Nicole – Giraud, Lucien 1996 (1993): *Apollinaire*. France: Aubin Imprimeur.

Clayton, Jay – Rothstein, Eric 1991: *Figures in the corpus: Theories of Influence and Intertextuality*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Cotterell, Arthur 1991 (1989): *Maailman myytit ja tarut*. (The Illustrated Encyclopedia of Myths & Legends). Suom. Eija Kämäräinen ja Tarja Virtanen. Porvoo: WSOY.

Elam, Helen Regueiro 1993: "Intertextuality". Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim. Alex Pneninger ja T.V.F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press. 620 - 622.

Envall, Markku 1988: *Toinen minä*. Porvoo: WSOY.

Evankeliumi Matteuksen mukaan 1987. *Pyhä Raamattu, Uusi testamentti*. XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piipaseura.

Gateau, J. - CH. 1984: "Apollinaire". Teoksessa *Dictionnaire des littératures de langues français a-f*. Toim. J-P. de Beaumarchais. Paris: Bordas.

Genette, Gérard 1972: *Figures III, collection poétique*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Godefroy, Frédéric 1994 (1965): *Lexique de l'ancien français*. Paris: Champion.

Haapala, Arto 1984: *Fiktio ja todellisuus, kirjallisen fiktion semanttisia ja ontologisia kysymyksiä*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 12. Pro gradu –tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Haapala, Arto 1986: "Fiktio ja todellisuus". *Kanava* 4. 222 - 225.

Hakkarainen, Marja-Leena 1998: "Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin Kerjäläisromaanissa". Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma – Marja - Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 149 – 164.

Hartmann, Franz: *Paracelsuksen lääketiedettä*. (Koottu F. Hartmannin kirjasta *Life and Prophecies of Paracelsus*). Suom. Biokustannuksen käännösryhmä. Biokustannus Oy. s.d.n.l.

Hough, Graham 1971 (1966): *Kirjallisuus ja tutkimus*. (An Essay on Criticism) Suom. Eila Pennanen. Helsinki: Otava.

Hutcheon, Linda 1995 (1994): *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. Cornwall: Routledge.

Ihonen, Markku 1991: "Ajoitukset ja nimet historiallisessa romaanissa –havaintoja intertekstuaalisesta lajista". Teoksessa *Miten valehdellaan*. Toim. M. Ihonen. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45. Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 111 – 123.

Jameson, Fredric 1995 (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jensen, Johan Fjord 1974 (1962): *Kirjallisuudentutkimus*. (Den ny kritik) Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä ja Veli Ketvel. Jyväskylä: Gummerus.

Johanneksen ilmestys 1987. *Pyhä Raamattu, Uusi testamentti*. XII yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Pipliaseura.

Keskinen, Mikko 1996: ”Kriittisiä transpositioita”. Teoksessa *Mustat Merkit muuttuvat merkityksiksi*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 49, osa 1. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 30 – 51.

Kettunen, Keijo 1986: ”Tehty menneisyys. Historiallisen romaanin genrestä”. Teoksessa *Teksti ja konteksti*. Toim. Jaana Anttila. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 40. Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 107 – 122.

Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti, Tekstejä 1967-1933*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tampere: Gaudeamus.

Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. Keuruu: Otava.

Lyytikäinen, Pirjo 1991: ”Palimpsestit ja kynnystekstit, tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus”. Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia* Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 145 – 179.

Makkonen, Anna 1991: ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa”. Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 9 – 30.

Malory, Sir Thomas 1941 (1485): *Le morte d'Arthur*. London: The Temple Press.

Markale, Jean 1999: *Nouveau Dictionnaire de Mythologie Celtique*. Paris: Éditions Pygmalion.

Mercatante, Anthony, S 1988: *World mythology and legend, Encyclopedia of The Facts on file*. New York: Facts on file.

Miller, J. Hillis 1992: *Illustration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Müller, Wolfgang G. 1991: "Interfiguralität. A Study of the Interdependence of Literary Figures". Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berlin: Hildebrand. 101 – 121.

Niemi, Irmeli 1988: "Palimpsestista parodiaan. Käynti Genetten käsitevarastossa". Teoksessa *Vanhasta Uuteen: kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista*. Toim. Pirjo Ahokas ja Veijo Hietala. Turun yliopisto taiteiden tutkimuslaitos sarja A N:o 16. Turku: Turun yliopisto. 49 – 58.

Noir, Philippe (toim.) 1972 (1533): "Le premier volume de Lancelot du Lac. Nouvellement imprimé à Paris". Jean Burgosin teoksessa *L'Enchanteur pourrissant*. Paris: Lettres modernes.

Nummi, Jyrki 1991: "Kirjoituksia kirjoituksista. Raamatun intertekstuaalisuudesta". Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 180 – 209.

OED = The Oxford English Dictionary 1-12 1989 Toim. J.A.Simpson ja E.S.C.Weiner. Oxford: Chalupsography Clarendon Press.

Pia, Pascal 1995 (1954): *Apollinaire*. France: Seuil.

Plett, Heinrich F. 1991: "Intertextualities". Teoksessa *Intertextuality*. Toim. H. Plett. Berlin: Hildebrand. 3 – 29.

Rajan, Tilottama 1991: "Intertextuality and the Subject of Reading / Writing". Teoksessa *Influence and Intertextuality in Literary History*. Toim. Clayton – Rothstein. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 38 – 60.

Riffaterre, Michael 1980 (1978): *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.

Riffaterre, Michael 1983 (1979): *Text Production*. (La production du texte) Käännös Theresa Lyons. New York: Columbia University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1999 (1983): *Kertomuksen poetiikka*. (Narrative Fiction) Suom. Auli Viikari. Tampere: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Rose, Margaret A. 1995 (1993): *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saariluoma, Liisa 1998: "Saatteeksi". Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma – Marja - Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 7 - 12.

Tammi, Pekka 1999: *Russian Subtext in Nabokov's fiction*. Tampere: Tampere University Press.

Taranovski, Kiril 1976: "Concert at the railroad station" Teoksessa *Essays on Mandel'shtam*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

TLF = Trésor de la Langue Française 1971-1994. Dictionnaire de la langue du XIX et XX siècle 1-16. Toim. Paul Imbs. Paris: Firmin-Didot.

Valk, Ülo 1997: *Perkele, johdatus demonologiaan*. (Sissejuhatus demonologiasse) Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.

LIITTEET:

ⁱ **Antiikin mytologia:** 1. Hydra 2. Pan-jumala 3. Tiresias 4. Kirke 5. Kalypso 6. Medeia 7. Troijan Helena 8. Polydamna 9. Khimaira-hirviö 10. Iktyosauri 11. Vulcanus 12. Taranis 13. Silvanus 14. Kadmos 15. Omphale 16. Lamia

Kelttiläinen mytologia: 1. Merlin 2. Viviane 3. Uther Pendragon 4. Herttua Tintagel 5. Igraine 6. Gawaine 7. Lug-jumala 8. Morgan la Fay 9. Hésus tai Ésus 10. Chapalu-hirviö 11. Taliesin 12. Urgande 13. Madoine 14. Laris 15. Lorie 16. Hélinor 17. Tyolet

Raamattu: 1. Nooa 2. Delila 3. Leviata-vesipeto 4. Behemot 5. Laaban 6. Iisebel/Iisabel 7. Hanok 8. Simeon Styliitta 9. Ardabure 10. Salomon 11. Lilith 12. Een-dorin ennustaja 13. Arkkienkeli Mikael 14. Stefanus 15. Simon-noita 16. Isaac Laquedem (vaeltava juutalainen) 17-19. Itämaan tietäjät (kolme kappaletta) 20. Arkhelaos

Keskiajan mytologia: 1. Armida 2. Angélique 3. Kupari Ritari 4. Tarasque-lohikäärme

Reaalimaailma: 1. Delfoin papitar 2. Cumaen oraakkeli 3. Empedokles 4. Apollonius Tyanalainen 5. Sokrates

ⁱⁱ **Antiikin mytologia:** Kykloopit 2. Nymfit 3. Argonautit 4. Dioskuurit 5. Telkhiinit 6. Faunit 7. Vulcaanit 8. Egyptaanit

Keskiajan mytologia: 1. Guivret 2. Incybus-paholaiset 3. Sucubus-paholaiset 4. Piraustit 5. Strygit

Kelttiläinen mytologia: 1. Bardit 2. Druidit

Raamattu: 1. Kerubit

Muinaisegyptiläinen mytologia: 1. Sfinksit.

ⁱⁱⁱ 1. Sans-Retour kastelli 2. Gibea-vuori 3. Lamond järvi 4. Amper joki 5. Ardennit 6. Malvernin metsä 7. Orkenise 8. Camelot 9. Lindos 10. Theba 11. Escavalonen seutu